

Л. В. Кириллина



# БЕТХОВЕН

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ТОМ I

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

Л. В. КИРИЛЛИНА

# БЕТХОВЕН

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ТОМ 1



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР  
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»  
МОСКВА 2009

УДК 78.071.1  
ББК 85.313(3)-8  
К431

Рецензенты

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

К431

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

**ISBN 978-5-89598-215-0**

Т. 1. — ??? с., нот., ил.

**ISBN 978-5-89598-217-4**

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

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

Адресован всем интересующимся творчеством Бетховена.

УДК 78.071.1  
ББК 85.313(3)-8

ISBN 978-5-89598-215-0

ISBN 978-5-89598-213-6

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

## ОТ АВТОРА

Написанию этой книги предшествовал очень долгий период собирания материалов и общения с музыкантами разных поколений.

Наиболее сердечная и глубокая моя благодарность адресована патриарху отечественной бетховенистики XX века, Натану Львовичу Фишману (1909–1986), чьим «подмастерьем» я являлась в 1981–1986 годах, помогая ему работать над составлением и комментированием русского издания писем Бетховена. В свою очередь, Натан Львович старался передать мне свои поразительные знания о Бетховене и научить меня разбираться в трудночитаемых автографах композитора и работать с другими источниками.

Не менее важным было для меня и обучение в 1980–1985 годах в Московской консерватории у Юрия Николаевича Холопова (1932–2003), с которым мы подробно анализировали музыку Бетховена в контексте эстетических и теоретических представлений его эпохи.

Немало плодотворных идей принесло и общение с нашими признанными бетховенистами — Еленой Васильевной Вязковой (Москва) и Аркадием Иосифовичем Климовицким (Санкт-Петербург). Моя благодарность обращена также к зарубежным бетховенистам, откликнувшимся на мои вопросы и приславшим мне необходимые книги и материалы: Зигхарду Бранденбургу и Михаэлю Ладенбургеру (Бонн, Дом Бетховена), Уильяму Киндерману (Канада), Грете Херре (Берлин), а также покойному Алану Тайсону (Лондон).

И, конечно, я многим обязана коллегам, принимавшим участие в обсуждениях моей рукописи на заседаниях отдела классического западного искусства в Государственном институте искусствознания (особенно М. И. Свидаерской, П. В. Луцкеру, И. П. Сусидко, Ю. Н. Хохлову), а также преподавателям и студентам Московской консерватории, в творческом общении с которыми вызревали многие идеи этой книги.

Особая признательность — Е. Г. Сорокиной (проректору Московской консерватории по научной работе в 2001–2009 годах) и сотрудникам Научно-издательского центра «Московская консерватория», без активной поддержки которых путь книги к читателю мог бы оказаться куда более трудным и долгим.

\*\*\*

В книге принята сокращенная система ссылок на литературу: фамилия автора на языке оригинала, год издания или номер тома (римскими цифрами), страница. Однако, если речь идет о журнальной статье в целом, без отсылки к конкретной цитате, то указывается только соответствующий номер журнала. В ссылках на томовые издания писем Бетховена со сквозной нумерацией документов обычно приводится только номер письма (если только речь не идет о мысли, изложенной в комментариях, — тогда приводится и соответствующая страница).

Более подробные сведения о цитируемой литературе читатель найдет в библиографическом списке в конце книги. Он не претендует на полноту, поскольку мировая бетховениана огромна и каждый год пополняется новыми названиями.

При цитировании писем Бетховена, авторское подчеркивание слов передается курсивом. Переводы с иностранных языков, в которых не указано имя переводчика, выполнены автором книги.

---

## СОКРАЩЕНИЯ

**ВОЛМ** — Венское общество любителей музыки

**ИИСБ** — Из истории советской бетховенианы / Сост., ред., предисл. и коммент. Н. Л. Фишмана. М.: Советский композитор, 1972.

**ИРМ** — История русской музыки: В 10 т. / Под ред. А. И. Кандинского. Т. 4. М., 1986; Т. 5. М., 1988; Т. 6. М., 1989.

**МФРБ** — Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М.: Музыка, 1967.

**МЭГ (I, II)** — Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост. А. В. Михайлов, В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1982.

**МЭЗСВ** — Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1966.

**ПБ 1** — Письма Бетховена 1787–1811 / Сост., вступ. статья и коммент. Н. Л. Фишмана; перевод Л. С. Товалева и Н. Л. Фишмана. М.: Музыка, 1970.

**ПБ 2** — Письма Бетховена 1812–1816 / Сост., вступ. статья и коммент. Н. Л. Фишмана; перевод Л. С. Товалева и Н. Л. Фишмана. М.: Музыка, 1977.

**ПБ 3** — Письма Бетховена 1817–1822 / Сост., вступ. статья и коммент. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной; перевод Л. С. Товалева и Н. Л. Фишмана. М.: Музыка, 1986.

**РМО (ПО, МО)** — Русское музыкальное общество (Петербургское отделение, Московское отделение)

**ХТК (I, II)** — И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир».

**GA** — Gesamtausgabe, полное собрание сочинений

**Op.** — Opus

**WoO** — Werke ohne Opuszahl, произведения Бетховена, не имеющие опусного номера и расположенные согласно KHV.

**AMZ** — Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, 1799–.

**ALB** — The Letters of Beethoven: In 3 vols. / Collected, translated, and edited by E. Anderson. London: MacMillan, 1960.

**BAMZ** — Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung. Berlin, 1824–.

**BC** — The Beethoven Companion / Ed. by D. Arnold and N. Fortune. London: Faber & Faber, 1973.

**BG** — Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe: In 7 Bdn. / Hrsg. von S. Brandenburg. München: G. Henle, 1996–1998.

**BISW** — Beethoven. Interpretationen seiner Werke: In 2 Bdn. / Hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus und A. L. Ringer. Laaber: Laaber Verlag, 1994.

**BJ** — Beethoven Jahrbuch. Jg. 1–8 / Hrsg. von P. Mies und J. Schmidt-Görg; Jg. 9 / Hrsg. von H. Schmidt und M. Staehelin; Jg. 10 / Hrsg. von M. Staehelin. Bonn, 1953–1983.

**BK** — Das Beethoven Kompendium. Sein Leben — seine Musik / Hrsg. von B. Cooper. München: Droemer Knauer, 1992.

**BKh** — Ludwig van Beethovens Konversationshefte: In 11 Bdn. / Hrsg. von K.-H. Köhler, D. Beck, G. Herre u. a. Berlin: Deutscher Verlag für Musik, 1968–2001.

**BL** — Das Beethoven Lexikon / Hrsg. von H. von Loesch und C. Raab. Laaber: Laaber Verlag, 2008.

**CCB 2000** — The Cambridge Companion to Beethoven / Ed. by G. Sadie. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

**Hess** — Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens / Hrsg. von W. Hess. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1957.

**JHSZ** — Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt, 1982.

**JTW** — *Johnson D., Tyson A., Winter R.* The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory / Ed. by D. Johnson. Oxford: Oxford University Press, 1985.

**KHV** — *Kinsky G.* Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis / Abgeschl. und hrsg. von H. Halm. München; Duisburg: G. Henle, 1955.

**MgÖ** — Musikgeschichte Österreichs: In 2 Bdn. / Hrsg. von R. Flotzinger und G. Gruber. Graz; Wien; Köln, 1977, 1979.

**NGA** — *Beethoven: Werke: neue Ausgabe sämtlicher Werke / Begründet von J. Schmidt-Görg; hrsg. von S. Brandenburg und E. Hertrich im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn.* München; Duisburg: G. Henle, 1961–.

**NMA** — *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.* Kassel: Bärenreiter, 1955–91.

**SBB** — Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz, Государственная библиотека Берлина — Прусское культурное наследие

**SzG** — Ludwig van Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe: In 14 Bdn. / Hrsg. von W. Hess. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1959–1971.

**TDR** — *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben: In 5 Bdn. / Hrsg. von H. Deiters; mit Ergänzungen von H. Riemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901–1911.

**TF** — *Thayer's Life of Beethoven: In 2 Bdn. / Revised and edited by E. Forbes.* Princeton: Princeton University Press, 1967.

# Оглавление

<i>От автора</i> . . . . .	3
<i>Сокращения</i> . . . . .	4
<b>ГЛАВА 1. ОБРАЗ БЕТХОВЕНА В КУЛЬТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ И ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ</b>	
Бетховен в отечественном музыковедении . . . . .	8
Жанры биографического повествования . . . . .	11
Ранние биографии Бетховена . . . . .	18
Зарубежная научная бетховенистика XIX века . . . . .	24
Особенности российской бетховенистики . . . . .	27
Бетховен и мифы Нового времени . . . . .	31
Основные тенденции современной бетховенистики . . . . .	37
<b>ГЛАВА 2. БЕТХОВЕН BONNENSIS: ИСТОКИ ЛИЧНОСТИ</b>	
Семья и учителя . . . . .	52
Первая поездка в Вену . . . . .	67
Друзья и покровители . . . . .	70
Культурная жизнь Бонна . . . . .	75
Бетховен и революция . . . . .	87
Йозефинизм . . . . .	90
Прощание с Бонном . . . . .	100
<b>ГЛАВА 3. «ВТОРОЙ МОЦАРТ» ИЛИ БУДУЩИЙ БЕТХОВЕН?</b>	
Первые сонаты . . . . .	105
Камерные ансамбли . . . . .	108
Концерты . . . . .	115
Песни . . . . .	118
Театральная музыка . . . . .	121
Императорские кантаты . . . . .	123
Вариации на тему Ригини . . . . .	126
<b>ГЛАВА 4. УЧИТЕЛЯ. ДРУЗЬЯ. СОПЕРНИКИ</b>	
Гайдн . . . . .	133
Альбрехтсбергер . . . . .	141
Сальери . . . . .	152
Самообучение мастера . . . . .	158
Салоны и меценаты . . . . .	167
Покоритель сердец . . . . .	173
Поединки на клавишах . . . . .	177

## ГЛАВА 5. БЕТХОВЕН И XVIII ВЕК. ТВОРЧЕСТВО 1793–1802 ГОДОВ

Полемика с традицией: Первая симфония . . . . .	189
Вторая симфония . . . . .	197
Камерная музыка . . . . .	206
Фортепианный стиль . . . . .	209
Семантика тональностей . . . . .	213
Локальная программность . . . . .	215
Меланхолия . . . . .	219
«Патетическая соната» . . . . .	221
Соната «с траурным маршем» . . . . .	228
Сонаты-фантазии . . . . .	230
«Прочтите “Бурю” Шекспира» . . . . .	236
Мажорные циклы . . . . .	240
Галантность . . . . .	244
Смешанные ансамбли . . . . .	248
Квартеты op. 18 . . . . .	252

## ГЛАВА 6. РОЖДЕНИЕ ГЕРОЯ

«Гейлигенштадтское завещание» . . . . .	257
Духовные сочинения . . . . .	273
Проблема Наполеона . . . . .	282
Скрипичные сонаты . . . . .	286
«Героическая симфония» . . . . .	296

## ГЛАВА 7. ШТУРМ ТЕАТРАЛЬНОГО ОЛИМПА

«Творения Прометея» . . . . .	344
Первые оперные замыслы . . . . .	354
«Опера спасения» и традиции Моцарта . . . . .	356
«Леонора»: история создания . . . . .	359
Жозефина Дейм . . . . .	372
От «Леоноры» к «Фиделио» . . . . .	379
Неосуществленные оперные проекты . . . . .	399
«Кориолан» . . . . .	403
«Эгмонт» . . . . .	408
Музыка к пьесам на случай . . . . .	418

## ГЛАВА 8. ВЫСОКАЯ КЛАССИКА: СОНАТЫ, СИМФОНИИ, МЕССА

«Первый в имерии» . . . . .	429
Ранние концерты . . . . .	437
«Grand Concerto Concertant» . . . . .	449
Четвертый фортепианный концерт . . . . .	451
Новый путь? . . . . .	458
Скрипичный концерт . . . . .	462
Поэтика ампира: Пятый концерт . . . . .	467
Академия 1808 года . . . . .	477
Прекрасное как трудное . . . . .	481
Четвертая симфония . . . . .	484
Симфонический диптих: Пятая и Шестая . . . . .	492
Месса C-dur . . . . .	522



## ГЛАВА I

# Образ Бетховена в культуре XIX–XX веков и проблемы научной биографии

### БЕТХОВЕН В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ

О жизни и творчестве Людвиг ван Бетховена на русском языке написано и опубликовано несметное количество научных и популярных книг, статей, эссе, стихов, повестей, романов и прочих текстов самой разной жанровой принадлежности. Тем не менее, к началу XXI века именно Бетховен — безусловно гений наивысшего ранга и вообще личность чрезвычайно значимая для европейской культуры Нового времени — оказался в странном пренебрежении у отечественного музыковедения. Современной полномасштабной научной исторической монографии о Бетховене на русском языке не существует, равно как отсутствуют переводы на русский язык наиболее важных зарубежных трудов подобного профиля.

В других, более специальных жанрах отечественная бетховенистика, пережившая настоящий взлет в 1960–1980-х годах во многом благодаря подвижнической деятельности Н. Л. Фишмана и трудам его последователей, проявила себя как очень яркое и самобытное явление. Среди основных направлений, которыми занимались наши ученые, были публикация и исследование эскизов и рукописей Бетховена и связанных с ними проблем творческого процесса композитора (труды Н. Л. Фишмана, А. И. Климовицкого, Е. В. Вязковой); издание и комментирование эпистолярного наследия Бетховена (Н. Л. Фишман, А. И. Климовицкий); составление панорамы развития отечественной бетховенианы в целом и новое освещение различных аспектов темы «Бетховен и Россия» (сборники под редакцией Н. Л. Фишмана; работы А. И. Климовицкого и других авторов); анализ важнейших сторон бетховенского стиля, а также отдельных жанровых групп и конкретных произведений (книги и статьи В. В. Протопопова, Ю. Н. Холопова и прочих исследователей).

С трудами же историко-биографического характера дело обстояло совсем иначе.

Весьма добротная для своего времени книга А. А. Альшванга «Бетховен», вышедшая в свет еще в 1940 году и выдержавшая пять изданий (последнее — 1977), во многом носила просветительский характер и давно устарела как в фактологическом, так и в методологическом отношении, хотя Н. Л. Фишман неоднократно пытался ее модернизировать, снабжая то уточняющими примечаниями, то публикациями вновь открытых документов, то обновлен-

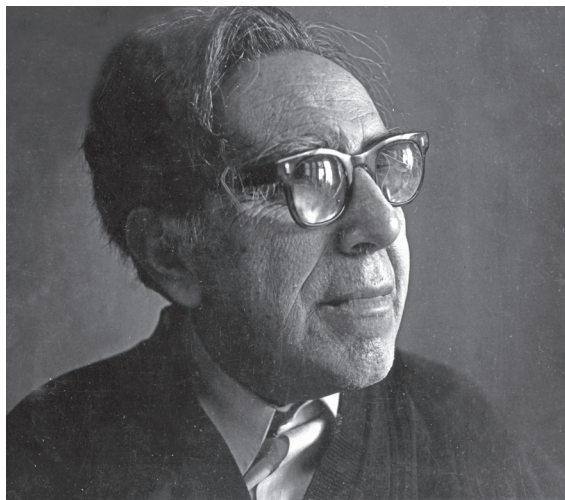
ным списком произведений Бетховена и расширенной библиографией (5-е издание). Притом, что чтение этой книги отнюдь не бесполезно и ныне, слишком многое здесь требует поправок или критического пересмотра.

Коллективный труд «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен» (М., 1967; авторы — Р. И. Грубер, Н. С. Николаева и В. А. Васина-Гроссман) фактически включал в себя подробный очерк жизни и творчества композитора, но формально являлся учебным пособием для музыкальных вузов и не был рассчитан на широкое бытование. Сходным образом дело обстояло с соответствующим разделом из учебника В. Дж. Конен «История зарубежной музыки. Выпуск 3» (последнее, 7-е издание — 1989): творческий портрет Бетховена был нарисован здесь тонко и неординарно, но в силу своего жанра эта книга остается мало кому известной вне вузовских стен.

Из переводных изданий отечественный читатель располагает беллетризованными биографиями, созданными Р. Ролланом и Э. Эррио — но не фундаментальным трудом А. У. Тейера, играющим в бетховенистике примерно ту же роль, что в моцартоведении труд Г. Аберта. О зарубежных публикациях последней трети XX века говорить вообще не приходится. В 1980-х годах была переведена лишь популярная книга К.-Х. Кёлера «Прожить тысячу жизней...», написанная по материалам разговорных тетрадей Бетховена и вышедшая у нас двумя изданиями. Другие, намного более значительные и интересные труды зарубежных исследователей известны у нас только считанным специалистам. К сожалению, даже в музыковедческой литературе высказывания Бетховена или фрагменты из его разговорных тетрадей обычно цитируются не по современным научным изданиям источников, а из вторых и третьих рук (в частности, по книгам Р. Роллана — то есть, по сути, в двойном переводе и, естественно, без уточненных ныне датировок и необходимых комментариев).

Среди великих композиторов есть, конечно, и другие, кому не очень повезло с литературой на русском языке, как оригинальной, так и переводной. Можно, например, много ценного и интересного почитать о И. С. Бахе, но очень мало — о Г. Ф. Генделе; русская моцартиана на зависть богата и постоянно пополняется, в то время как о Й. Гайдне пишут не слишком много и т. д. Как правило, обилие или скудость публикаций зависят не только от художественной значимости творчества того или иного композитора, но и от усилий ученых-энтузиастов, порою посвящающих своему «герою» всю жизнь.

У Бетховена такие почитатели в России всегда были, однако их деятельность во второй половине XX века оказывалась связанной прежде всего с архивными изысканиями и исследованием эскизов. Однажды мне довелось спросить Н. Л. Фишмана, отчего он, с его доскональным знанием всех сторон жизни и творчества Бетховена, не создал собственной монографии о любимом композиторе. Выдающийся ученый ответил, что его никогда не влекло к подобному жанру, поскольку, по его мнению, на 60 процентов такие книги состоят из банальностей, а примерно на 40 — из идеологии; он же предпочитает работать над чем-то новым, еще не известным или, по крайней мере, не опубликованным. Добавим к этому, что, будучи бетховенистом с мировым именем,



Н. Л. Фишман

Н. Л. Фишман ни разу в жизни не имел возможности поехать в Бонн или в Вену для работы в архивах и библиотеках, да и просто для знакомства с той атмосферой, в которой протекала жизнь Бетховена. В силу всех названных объективных и субъективных причин самые видные отечественные бетховенисты советского периода сознательно или инстинктивно избегали историко-биографического жанра, отдавая его на откуп беллетристам и предпочитая те области исследования,

в которых идеологии или не просматривалось вовсе, или сфера ее действия была ограничена.

В результате почти демонстративного самоустранения специалистов из данной сферы Бетховен постепенно начал превращаться для отечественных музыкантов и любителей музыки в некий мифический персонаж, о котором, как кажется, всем всё давно известно, но на самом деле, какое из общепринятых суждений ни возьми, чаще всего оказывается, что оно или неверно, или сомнительно, или основано на пристрастном толковании фактов.

Приведем один красноречивый пример. Кто из преподавателей музыки, пытаясь объяснить ученикам суть бетховенского искусства, не цитировал афоризм *«от мрака к свету, через борьбу к победе»*?... Между тем Бетховен никогда и нигде не произносил и не писал ничего подобного. Эта фраза восходит к А. Б. Марксу (1859), который, поясняя поэтику бетховенского творчества в связи с концепцией Пятой симфонии, прибег к форме стихотворной сентенции: *«Durch Nacht zum Licht! Durch Kampf zum Sieg!»*<sup>1</sup> В русскую бетховенистику эта мысль вошла в формулировке А. Н. Серова (*«через мрак к свету»*). Бетховен же говорил нечто иное, хотя внешне похожее: *«через страдание — к радости»* (*«durch Leiden — Freude»*), но философский подтекст этих подлинных слов был крайне далеким от прямолинейного оптимизма апокрифической квазичитаты. В письме к графине Марии Эрдеди от 19 октября 1815 года Бетховен писал: *«Мы, смертные, воплощающие бессмертное духовное начало, рождены лишь для страданий и радостей; и едва ли будет неверным сказать, что лучшие из людей обретают радость через страдание»*<sup>2</sup>. В другом письме к Эрдеди, от 13 мая 1816 года, он развивал эту же мысль: *«Таков уж удел человека, и в страдании должна проявить себя его мощь, то есть он должен безропотно выстоять и, ощутив свое ничтожество, снова достичь*

<sup>1</sup> Цит. по: Marx 1902. Bd. II. S. 57.

<sup>2</sup> ПБ 2. № 592.

совершенства, которое волею Всемогущего именно так в нас и проявляется»<sup>3</sup>. Думается, что подлинные высказывания дают для понимания Бетховена гораздо больше, чем расхожее оптимистическое воззвание. В них есть и философская мудрость, и нравственная глубина, и личная позиция, чего не скажешь о приведенном лозунговом изречении. Однако пристрастие к броским и однозначным формулировкам — неискоренимое свойство массового сознания, которому просто не под силу вникать во все сложности и нюансы высокой мысли.

## ЖАНРЫ БИОГРАФИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Сложности создания современной биографии Бетховена тесно связаны не только с необходимостью по-новому взглянуть на источники и окружающий их исторический контекст, но и с проблемами самоопределения и развития этого смешанного беллетристически-научного жанра.

Специфика творческой биографии как исследования совершенно особого рода лучше всего разработана в литературоведении. Из отечественных музыковедов едва ли не подробнее всех освещала эти проблемы П. Е. Вайдман, занимавшаяся и продолжающая заниматься ими на материале жизни и творчества П. И. Чайковского. Она классифицировала исторически сложившиеся разновидности биографического жанра следующим образом: 1) научная биография, основанная на исторических документах, каждый раз решающая проблему достоверности в сфере интерпретации источников; 2) научно-справочная краткая биография — жанр, типичный для словарей и энциклопедий; 3) научно-популярный биографический очерк, базирующийся на достоверных документах, но адресованный широкому кругу читателей; 4) роман-биография — чисто литературное произведение, где излагаемые факты и их оценки не требуют доказательств; 5) научно-художественная биография — жанр, в котором работал, например, Р. Роллан; 6) биографическая проза, примыкающая к жанру романа-биографии, но также и к автобиографии; 7) автобиографии — особый род биографий, написанных самими героями<sup>4</sup>.

Можно добавить к этому перечню еще некоторые разновидности, существующие в современном музыковедении. Это, в частности, *биография как сборник документов* — жанр, в котором биограф как бы самоустраивается, присутствуя лишь в качестве компилятора и комментатора. На самом деле, конечно, автор-составитель и здесь имеет возможность обозначить свое отношение к объекту исследования, поскольку документы, как правило, требуют комментариев, а в них не всегда удается избежать оценочных суждений или субъективности при отборе материала. В подборку, преследующую научные цели, обычно включаются все (или по возможности все) самые важные документы, принадлежащие герою повествования (письма, дневники, предисловия к сочинениям и т. д.), а также свидетельства со стороны его современников.

<sup>3</sup> Там же. № 655.

<sup>4</sup> Вайдман 2000. С. 34–35.

Таковы, например, «Документы жизни и деятельности И. С. Баха», составленные Х.-Й. Шульце по материалам монументального трехтомника «Bach-Dokumente» и известные отечественному читателю в переводе В. А. Ерохина (М., 1980), или сборник «Жизнь Франца Шуберта в документах» (М., 1963; Ю. Н. Хохлов). В бетховениане к этому жанру принадлежат, например, двухтомник «Воспоминания о Бетховене», собранный Ф. Керстом (Kerst 1913), антология С. Лея «Жизнь Бетховена в подлинных документах, письмах и воспоминаниях» (Leu 1954 / 1970), а также книга «Людвиг ван Бетховен. Жизнь и творчество в свидетельствах современников» Х. Ч. Р. Лэндона (Landon 1994). Сюда же, вероятно, примыкает и такой вид исследований, как *биография в иллюстрациях* — то есть альбом с комментариями. Хотя подобные издания кажутся, прежде всего, популярными, лучшие из них обнаруживают настоящую исследовательскую основу, предлагая читателю не только публикации неизвестных ранее портретов, предметов и документов, но и авторскую концепцию их подбора. К такого рода литературе по праву принадлежит, в частности, уникальный по полноте материала и по содержательности словесного текста, но, к сожалению, далекий от полиграфического совершенства альбом «Людвиг ван Бетховен. Жизнь. Творчество. Окружение» Т. В. Соколовой с комментариями Н. Л. Фишмана (1971).

Другая разновидность биографических исследований — популярные ныне на Западе «компендиумы»: научно-справочные коллективные труды, в которых в лаконичной и емкой форме собраны все существенные сведения о жизни и творчестве того или иного композитора, от генеалогического древа и полного комментированного списка сочинений до очерков о политической и культурной жизни и музыкальной практике соответствующей эпохи. Таков, например, «Бетховенский компендиум» (1991)<sup>5</sup>, созданный рядом авторов во главе с Б. Купером. Существуют аналогичные «компендиумы», посвященные и другим композиторам. Это очень полезные издания, в какой-то мере заменяющие собой универсальные биографии, но все же выполняющие несколько иные задачи. Ведь в монографии читателю бывает интересен не только сам материал, но и концепция автора, его личный взгляд и способность мысленно прожить вместе с героем повествования всю его жизнь. Жанр компендиума не исключает частных мнений по тому или иному вопросу, однако стремится к максимальной объективности тона.

Наряду с такими изданиями, в XX веке возник и специфический жанр монографической энциклопедии или справочника — например, двухтомный «Бетховенский справочник» («Beethoven-Handbuch», 1926) Т. фон Фриммеля, однотомная «Бетховенская энциклопедия» («Beethoven Encyclopedia», 1956) П. Неттля или новоизданный однотомный, но очень объемистый «Бетховенский лексикон» под редакцией Х. фон Лёша и К. Рааба («Das Beethoven Lexikon», 2008).

Добавим к рассуждениям о жанре биографии и еще кое-что. П. Е. Вайдман называет в качестве особой разновидности жанра *жития святых*, спе-

<sup>5</sup> При ссылках на этот труд мы пользуемся немецким изданием 1992 года (см.: ВК).

цифики которых исследовательница предпочитает не касаться<sup>6</sup>. Однако любое жизнеописание великого человека поначалу имеет в себе черты как жития, так и житейской истории, или анекдота — чрезвычайно разных по воздействию, но генетически схожих родов словесности. Ведь слово «анекдот» в исконном его греческом смысле означает всего лишь «устный рассказ» (буквально — «неизданное», *anekdota*). Элемент занимательности здесь непременно присутствует, но не обязательно носит комический характер. Древний анекдот мог быть и характеристическим, и назидательным. Собственно, прообраз всей житийной литературы, Евангелия, являются собранием таких *anekdota*, то есть записями повествований устной традиции, в которых личные воспоминания, невероятные случаи чудес и исцелений, пересказы притчей и проповедей Христа преследуют более высокую цель: поведать правду о Спасителе, принести людям Благою Весть. Язык этих повествований предельно прост, обиходен, притом отнюдь не лишен поэтичности, но, как правило, чужд ученой высокопарности. Естественно, что рассказчик сам выступает при этом в роли первоисточника, подтверждая истинность своего повествования в лучшем случае ссылками на других свидетелей («а такой-то сказал», «а при сем были»), но не приводя ни точных датировок, ни подлинных документов, ни указаний на архивные материалы. Те же самые черты были свойственны и античным светским биографиям — в частности, «Параллельным жизнеописаниям» Плутарха, в которых на равных правах могло сосуществовать исторически достоверное, легендарное и вовсе фантастическое (рассказы о знамениях, вещих снах, чудесах, необъяснимых происшествиях).

Любая биография, от древнего жития до научной прозы нашего времени — жанр исторического повествования, в котором, однако, помимо чисто фактологических, информационных задач обязательно присутствует и некая сверхзадача морального, дидактического или идеологического характера. Вне такой сверхзадачи нет и биографического жанра, и даже если перед нами мнимо объективное собрание документов, сам факт максимальной полноты их охвата (в частности, включение в состав издания деловых расписок, договоров, черновики, издательских корректур и т. д.) свидетельствует о том, что личности того или иного деятеля придается столь огромное культурное значение, что никакая мелочь не может считаться заведомо неважной. И это воистину так, хотя выводы из подобной оценки могут последовать самые разные.

В агиографической литературе эта оценочная сверхзадача очевидна, и именно она выдвигается на первый план. Что касается светской биографии, также имевшей назидательную или апологетическую направленность, то ее развитие, успешно начатое в античности, с наступлением христианских времен оказалось несколько затруднено. Биографический жанр обрел новые возможности лишь тогда, когда смысл существования человека перестал однозначно связываться только с его соответствием или несоответствием христианской модели поведения. Всё, что с ней расходилось, делалось в Средние века

<sup>6</sup> Вайдман 2000. С. 36

достоянием художественных жанров — эпоса, поэмы, романа — либо хроник и летописей.

Якоб Буркхардт рассматривал развитие биографической литературы эпохи Возрождения в связи с распространением в то время понятия «славы» — «известности, приобретенной личностью»<sup>7</sup>. Он же замечал, что этому способствовал и накопленный в Средние века опыт житийной литературы, поддерживавшей «интерес к описанию личности и навыки такого описания»<sup>8</sup>. Между тем через категорию «славы» Возрождение римфовало себя с античностью, где это понятие имело безусловно положительный смысл, невзирая на характер самой «славы», будь она даже скандальной или анекдотической (древний римлянин просто не понял бы смысла известной строки Бориса Пастернака — «быть знаменитым некрасиво»). Любопытно, что уже в античной биографической литературе объектами особого интереса чаще всего становились безусловные обладатели той или иной «славы»: либо властители (цари, тираны, политики), либо люди творчества — философы, художники, риторы, поэты (на это обратил внимание С. С. Аверинцев)<sup>9</sup>.

Фигура поэта (а затем и художника) занимала в культуре Нового времени особое место. В эпоху Возрождения возникла даже традиция торжественного коронования великих творцов лавровыми венками — то есть символического приобщения их к сонму духовно бессмертных. Из поэтов, как известно, первым такого триумфа удостоился Франческо Петрарка, из музыкантов — его современник Франческо Ландини. По сути, это трансформация античного, прежде всего, древнеримского апофеоза — возведения заведомо смертного человека в ранг божества. В истории музыки данная традиция сохранилась вместе со своим названием вплоть до Нового времени (так, в триосонатах Франсуа Куперена «Парнас, или Апофеоз Корелли» (1724) и «Апофеоз Люлли» (1725) изображается приобщение умерших великих музыкантов к числу избранных, предводительствуемых Аполлоном).

Однако жанр биографии великого музыканта, приравненного к «герою», даровавшему людям неопределимое благо, к «чудотворцу», обладателю сверхъестественных способностей, или к «святому мученику», добровольно принесшему себя в жертву искусству и отрешившемуся ради него от мирских благ, сравнительно молод. По сути этот жанр как особая отрасль истории музыки возник и начал сознательно культивироваться лишь в XIX веке, причем образ Бетховена, каким он сложился в романтическую эпоху, сыграл тут очень значительную роль.

Отдельные эпизодически возникавшие ранее опыты биографий и автобиографий музыкантов не выстраивались в определенную линию и не заключали в себе подобного пафоса, хотя к концу XVIII столетия само количество литературы этого рода заметно увеличилось. Здесь вспоминаются и составленный Иоганном Маттезоном сборник биографий музыкантов XVII–XVIII веков «Основание триумфальных врат» (1740), и биография Генделя, принадлежа-

<sup>7</sup> Буркхардт 2001. С. 112–113; см. также с. 230.

<sup>8</sup> Там же. С. 229.

<sup>9</sup> Аверинцев 2004. С. 374–380.

щая перу Джона Мейнверинга (1760; немецкое издание — 1761), и «Автобиография» К. Ф. Э. Баха (опубликована в III томе «Музыкальных путешествий» Ч. Бёрни в 1773 году), и «Мемуары» Гретри (1789). Определенную роль в становлении биографического жанра сыграли некрологи (так, первым развернутым жизнеописанием И. С. Баха стал его некролог, составленный в 1754 году К. Ф. Э. Бахом и И. Ф. Агриколой).

Но у музыки, в отличие от литературы, всегда было сложное отношение к своему прошлому: интонационный язык, жанры и выразительные средства порой столь радикально менялись в течение жизни одного-двух поколений, что «отцы» и «дети» попросту переставали слышать друг друга, и даже подлинно великие мастера сразу после смерти бывали обречены на забвение. Для Гайдна, Моцарта и Бетховена умершие в 1750-х годах И. С. Бах и Г. Ф. Гендель были «стариками», а их музыка — старинной. Между тем, например, если взять сопоставимый исторический промежуток внутри другой эпохи, то сам Бетховен даже в конце XIX века воспринимался исключительно в качестве «современного» автора, а в наши дни вряд ли кто станет расценивать как «старинную» музыку Арнольда Шёнберга или Эдгара Вареза.

Поэтому вплоть до конца XVIII века мало кому приходила в голову идея усердно трудиться над подробным жизнеописанием уже умершего композитора: его художественный опыт в большинстве случаев оказывался бесполезным для младших современников, а жизнь обычно не заключала в себе ничего особенно поучительного. Ведь музыканты, состоявшие на той или иной службе, проводили свою жизнь в непрерывных трудах и, как правило, не являлись ни святыми, ни закоренелыми грешниками. Отдельные колоритные личности, выпадавшие из общих представлений о месте артиста в социуме, могли становиться героями сплетен и анекдотов, но не серьезных биографических очерков.

Нужно было пережить эпохальный культурный сдвиг, чтобы это положение изменилось. Новая концепция личности и особенно художественного гения, выдвинутая Просвещением, заставила многих по-новому взглянуть и на музыку вообще, и на ее творцов в частности. Культ Гения и культ Чувства (а музыка считалась тогда «языком чувств») превратили фигуру музыканта в фигуру Художника и Творца в самом высоком смысле. Изменилось и самосознание музыкантов. Если прежде они ощущали себя слугами Бога или некоего земного властителя (государя или князя), то к началу XIX века Гайдн просил считать себя «не совсем недостойным жрецом священного искусства»<sup>10</sup>.

История музыки, начавшая в XVIII веке формироваться прежде всего как *история мировой музыкальной культуры* (труды Дж. Б. Мартини, И. Н. Форкеля, Ж. Б. де ла Борда, Ч. Бёрни), в XIX веке постепенно начала приобретать черты *истории великих творцов*. «Жрецы священного искусства» несомненно заслуживали жизнеописаний, причем историки принялись искать подобных героев не только среди современников, но и среди музыкантов прошлых веков.

<sup>10</sup> Из письма от 22 сентября 1802 года. См.: Bartha 1965. № 315.



Позднее Просвещение, все более склонявшееся к самоанализу и само-рефлексии, постепенно проникалось пониманием того, что в споре «древних и новых» не может и не должно быть победителей и побежденных. Отсюда — возрождение интереса к трудному «барочному» творчеству И. С. Баха и, как один из результатов, публикация в 1802 году И. Н. Форкелем первой значительной баховской биографии; отсюда же — стремление современников поскорее запечатлеть подлинные, как им казалось, словесные портреты венских классиков: Моцарта (биографии Ф. К. Нимечека, 1798; Г. фон Ниссена, 1828) и Гайдна (появившиеся в течение очень краткого промежутка времени, в 1809–1812 годах, биографические очерки А. Дуса, Г. А. Гризингера и Дж. Карпани).

На этой стадии биографическое повествование не могло иметь строго научного характера, даже если его автор являлся настоящим ученым (как гёттингенский профессор, профессиональный музыковед И. Н. Форкель). А уж когда за перо брались люди, лично знавшие своих героев (все три первых гайдновских биографа) или тесно связанные с их семьями (барон фон Ниссен, второй супруг Констанцы Моцарт), то признаки агиографического жанра или полуустного *anekdota* становились еще более очевидными. Вопрос о документальной основе и о критическом подходе к источникам тут даже не ставился. Зачем какие-то документы, если о занятой истории поведал пишущему лично Гайдн? Пусть Гайдн старый, с ослабшей памятью и иссякающими жизненными силами — всё равно любое слово «патриарха гармонии» следует принимать на веру... Впрочем, когда подлинные документы (в частности, письма) все же включались в корпус биографии, обращение с ними на этой стадии существования жанра обычно бывало крайне далеким от академической достоверности: публиковались прежде всего тексты, представлявшие «героя» в наиболее привлекательном свете, а менее выгодные для его репутации либо замалчивались, либо подвергались купюрам; опускались упоминавшиеся в письмах имена еще живущих людей, если о них говорилось в нелестных выражениях и т. д. Укорять первых биографов за эти недостатки проще всего, но, отнесясь к их опытам как к разновидности светской агиографии («славы»), можно понять, что главной их целью было вовсе не точное жизнеописание, а создание некоего *образа* великого музыканта. Нередко авторы вполне отдавали себе в этом отчет, избегая называть свои публикации «биографиями» и предпочитая более скромные обозначения вроде «биографических заметок».

Бетховен жил в эпоху, когда интерес широкой публики к жизнеописаниям знаменитых артистов возрос настолько, что всякий композитор, достигший определенной известности, должен был задуматься о своей репутации в глазах современников и потомков — репутации не только как художника, но и как человека. Ведь раньше личная жизнь и частный быт музыканта мало кого интересовали, кроме непосредственно окружавших его людей, и никто всерьез не считал, что знание этих подробностей может как-то способствовать пониманию его произведений. Более того, и сами музыканты также не рассматривали творчество как средство личностного (и тем более автобиографического) самовыражения, а если и запечатлевали в музыке какие-то собы-

тия из собственной жизни и связанные с ними эмоции, то обычно делали это либо в зашифрованной, либо в шуточной форме (как И. С. Бах в «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»).

В XIX веке всё обстояло совершенно иначе. Искусство, в том числе музыкальное, в высших своих проявлениях было приравнено романтиками к исповеди и откровению, и личность художника сделалась объектом пристальной саморефлексии. Отсюда — всплеск автобиографичности в музыке романтиков и появление разного рода автобиографий, жанр и стиль которых варьировался от авантюрно-занимательного (Г. Берлиоз, Р. Вагнер) до суховато-летописного (М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков). Любопытно, что о самом интересном для нас — о творчестве, о созревании, оформлении и реализации замыслов, о музыкальном или внемузыкальном смысле, вкладываемом в то или иное сочинение — композиторы XIX века, как правило, говорили до обидного мало. Некоторые умалчивали об этом, вероятно, из целомудренного нежелания раскрывать столь тонкие материи любому празднолюбопытствующему; другие же, возможно, полагали, что их жизнь сама по себе является неким произведением искусства и потому больше занимались описанием житейских перипетий, зачастую переиначивая их в угоду собственному воображению, как Берлиоз или Вагнер.

Бетховен, вопреки своему внешнему (и на самом деле — мнимому) соответствию типу «романтического художника», внутренне не был готов принять этот образ как истинную парадигму жизни / творчества, где одно переходит в другое, образуя единый «текст», и где границы между «поэзией» и «правдой» оказываются чрезвычайно зыбкими и подвижными. Он стоял уже на самой границе такого двуединого понимания созидательного начала, но все же не позволял себе эту границу переступать. Один из принципов Бетховена, которому он неукоснительно следовал и который сближал его с некоторыми немногословными мастерами эпохи Барокко — никогда не отвечать в печати на критику и не публиковать никаких сведений относительно своей частной жизни. Единственным исключением в пользу некоторой полуофициальной публичности были его письма к издателям, коллегам и меценатам, где композитор, прекрасно отдавая себе отчет в том, что эти страницы несомненно будут прочитаны не одной парой глаз, позволял себе изъясняться афоризмами, рассуждать о высоких материях, острословить или выказывать свою начитанность. Но от романтической концепции письма-исповеди или письма-новеллы всё это крайне далеко. А уж представить себе Бетховена автором собственного жизнеописания и вовсе невозможно.

Дело было даже не в том, что Бетховен не обладал литературным дарованием и много раз откровенно признавался, что ему легче выражать свои мысли в нотах, нежели в словах. Причина столь упорного молчания о себе лежала, на мой взгляд, глубже, в самой сути той культуры, принадлежность к которой Бетховен чувствовал интуитивно или сознательно, и которая ставила личность, даже самую выдающуюся, во вполне определенные рамки, и не рассматривала ни художественное произведение как факт биографии его автора, ни самую биографию как своего рода произведение искусства, притом,

что ценность и личности, и произведения, и всех форм творческого самопроявления уже признавалась. Понятие «гения» уже овладело умами и широко использовалось не только философами и поэтами, но и журналистами, и хотя в контексте идей Просвещения это понятие означало нечто иное, нежели в системе взглядов романтиков, разница была столь зыбкой, что многие ее просто не видели и не ощущали. Возможно, отличие состояло в по-разному понимаемом соотношении свободы и ответственности. Романтики часто настаивали на абсолютной свободе гения; классики, включая Бетховена, понимали гений (Genie) как природный дар (ingenium, буквально — «в-рождённое»), а природа, по их представлениям, основывалась на стройной системе разумных и постижимых законов.

Поэтому Бетховен мог с полным чувством ответственности и без малейших признаков мании величия сказать о партитуре своей многострадальной оперы: *«Предпочтительно перед всеми другими я считаю ее достойной быть сохраненной и использованной для науки об искусстве»*<sup>11</sup>. Наука, в том числе наука об искусстве, для человека эпохи Просвещения была действительно важной вещью, а подробности собственного земного бытия — скорее нет. Бетховен старательно, хотя и в полном беспорядке, сохранял материалы своего музыкального архива (эскизы и рукописи незаконченных произведений), стараясь при всех своих многочисленных переездах с квартиры на квартиру не выбрасывать ничего, вплоть до юношеских упражнений в контрапункте и конспектов из учебников по теории музыки. Но он никогда не занимался целенаправленным собиранием других документов, относившихся собственно к его биографии — не берег, не копировал и не фиксировал в особой тетради писем своих корреспондентов (как это делал, например, Р. Шуман), не запасался копиями собственных писем, не диктовал воспоминаний, не вел дневников (отрывочные и крайне разнородные записи 1792–1794 и 1812–1816 годов, именуемые обычно «дневниками»), имеют к данному литературному жанру очень косвенное отношение; скорее это записные книжки, заполняемые безо всякой системы и без привязки к точным датам). Сохранились, правда, разговорные тетради, однако здесь ситуация почти обратная: иногда исследователь может проследить день за днем, с кем Бетховен встречался, где был, что ел и о чем шла речь за столом, однако со страниц этих тетрадей доносятся в большинстве случаев лишь «голоса» собеседников композитора, а о его репликах остается догадываться.

Всё это никак не облегчило задачи будущих биографов.

## РАННИЕ БИОГРАФИИ БЕТХОВЕНА

С биографами Бетховену с самого начала очень не повезло. В его ближайшем окружении, к сожалению, не нашлось добросовестного летописца, подобного секретарю Гёте И. П. Эккерману, подробно фиксировавшему все свои встречи и разговоры с поэтом, состоявшиеся с 1823 по 1832 год — и, что

<sup>11</sup> Цит. по: Альшванг 1977. С. 202.

немаловажно, знакомившему с этими записями самого Гёте, дабы ни в чем существенном не отклониться от истины. 30 августа 1826 года Бетховен письменно закрепил право на создание своей биографии за молодым венским скрипачом Карлом Хольцем: «По желанию моего друга Карла Хольца я с удовольствием даю ему свидетельством в том, что считаю его обладающим достаточными сведениями для издания в будущем моей биографии, если вообще смогу предполагать, что таковая окажется желательной, и вполне уверен, что всё, мною сообщенное ему по этой части, он без искажений передаст следующим поколениям»<sup>12</sup>. Но, как деликатно заметил Т. фон Фриммель, Хольц «не был подходящим для этой задачи человеком»<sup>13</sup>. Обаятельный, артистичный, но по-венски легкомысленный и совершенно не склонный к интеллектуальным занятиям, Хольц не только не попытался написать биографию Бетховена, но и не опубликовал даже самых непротивительных мемуаров хотя бы о том периоде, когда тесно общался с композитором: с лета 1825-го по декабрь 1826 года. Правда, О. Яну удалось в 1852 году записать со слов Хольца отрывочные, хотя и весьма интересные воспоминания о Бетховене, однако мы можем лишь предполагать, сколько ценнейших фактов и наблюдений осталось «за кадром»<sup>14</sup>. Свое право на составление жизнеописания Бетховена Хольц передал в 1843 году видному музыкальному деятелю Ф. С. Гасснеру, который, однако, также не воспользовался дарованной ему привилегией.

По свидетельству А. Ф. Шиндлера, уже на смертном одре Бетховен на вопрос своего друга С. Брейнинга, кто из современников мог бы написать его биографию, ответил: «Рохлиц, если он переживет меня»<sup>15</sup>. Однако столь ценный Бетховеном лейпцигский музыкальный критик Фридрих Рохлиц совершенно не видел себя в этой роли. И хотя их личная встреча в 1822 году протекала в дружески-откровенной обстановке, в целом музыка Бетховена никогда не была Рохлицу особенно близка.

Самой первой книгой о Бетховене стало довольно сумбурное эссе И. А. Шлоссера, изданное в 1828 году в Праге. Не принадлежа к кругу знакомых Бетховена и плохо ориентируясь в его творчестве, автор не располагал практически никакими достоверными фактами о жизни композитора; историческая ценность этой книги практически нулевая.

В 1832 году в венском издательстве Тобиаса Хаслингера вышел в свет объемистый том, составленный композитором, дирижером и музыкальным деятелем Игнацем Ксавером фон Зейфридом. Книга называлась «Занятия Людвиг ван Бетховена генерал-басом, контрапунктом и теорией композиции» (при ссылках это издание обычно упоминается сокращенно как «Ludwig van Beethovens Studien» или даже «Beethovens Studien»). Это была не биография, а поспешно собранные, произвольно отредактированные, никак не прокомментированные и вдобавок перемешанные материалы из музыкального

<sup>12</sup> Цит. по: ВJ VII. S. 106.

<sup>13</sup> VHdB I. S. 225.

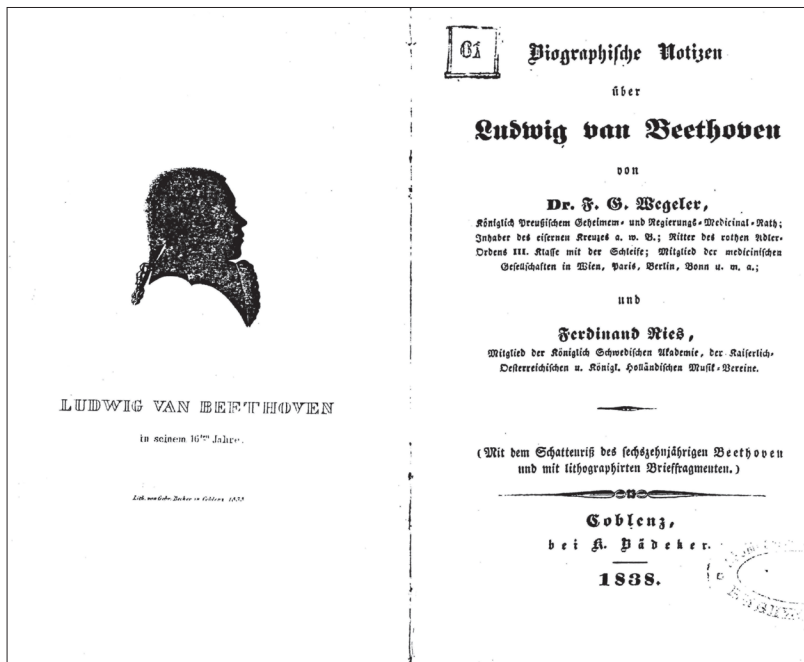
<sup>14</sup> См.: Kerst II. S. 181–188.

<sup>15</sup> Schindler 1973. S. 37.

архива Бетховена, частично относящиеся к годам его учения у Й. Гайдна, И. Г. Альбрехтсбергера и А. Сальери (примерно 1792–1800 годы), а частично — к 1809 году, когда Бетховен в качестве учителя эрцгерцога Рудольфа штудировал музыкально-теоретические трактаты и делал из них выписки.

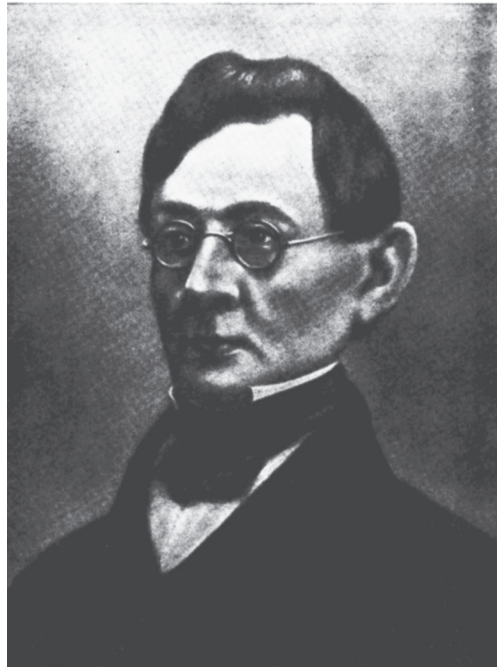
В книге Зейфрида имелось приложение (Anhang), состоявшее из биографических заметок, куда входили воспоминания преимущественно анекдотического характера, отрывочные высказывания Бетховена по тем или иным вопросам, публикация ряда писем и записок. Целый раздел посвящался описанию церемонии похорон Бетховена (одним из руководителей этого торжественного ритуала был Зейфрид). С одной стороны, приложение к книге Зейфрида обладало некоторой ценностью, поскольку в нем сообщались неизвестные факты и впервые воспроизводились подлинные документы. С другой стороны, Зейфрид и здесь остался верен поверхностной журналистской манере: факты и документы приводились им без дат и почти без комментариев, а их отбор преследовал цель скорее позабавить читателя, чем нарисовать правдивый портрет великого композитора. Разгадку такого отношения следует, вероятно, искать в том, что для Зейфрида, общавшегося с Бетховеном достаточно непринужденно, он не был ни живым классиком, ни достойным поклонения кумиром; не исключено, что Зейфрид считал свое музыкальное дарование мало чем уступающим бетховенскому.

В 1838 году в Кобленце вышла в свет небольшая по объему книга Франца Герхарда Вегелера и Фердинанда Риса «Биографические заметки о Людвиге ван Бетховене». Вегелер был другом юности Бетховена, а Рис его учеником.



Фронтиспис и титульный лист первого издания «Биографических заметок» Ф. Вегелера и Ф. Риса (1838)

По своему жанру их книга не была собственно биографией и не претендовала ни на полноту, ни на законченность, ни на научность. Тем не менее, у специалистов воспоминания Вегелера и Риса считаются довольно надежным источником. «Биографическим заметкам» во многих случаях вполне можно верить; если в них и попадаются фактологические и хронологические неточности, то уж никак не по причине откровенной небрежности или злонамеренности. Честность, занимательность и компактность этой книги способствовала тому, что ее довольно часто с тех пор переиздавали и переводили (полный русский перевод вышел, правда, только в 2001 году<sup>16</sup>).



А. Ф. Шиндлер. С фотографии XIX века

Долгое время самым авторитетным жизнеописанием композитора считалась опубликованная в Мюнстере в 1840 году «Биография Людвиг ван Бетховена», написанная Антоном Феликсом Шиндлером. Уже в 1841 году она была переведена на английский язык и издана в Лондоне Игнацем Мошелесом. Второе немецкое издание последовало в 1845 году; третье, сильно переработанное автором — в 1860-м. Почти до начала XX века, когда появилось немецкое пятитомное издание тейеровской биографии (о нем будет сказано чуть позже), на Шиндлера ссылались как на первоисточник, поскольку он утверждал, что близко общался с мастером, начиная с 1815 года, и даже в какой-то мере был его учеником. Встречавшиеся в книге Шиндлера многочисленные фактологические ошибки обычно приписывались плохой памяти автора, который не слишком утруждал себя архивными изысканиями и расспросами живых свидетелей. По этой причине новый английский перевод его биографии с комментариями Д. МакАрдля вышел в 1966 году в Нью-Йорке под названием «Бетховен, каким я его знал» («Beethoven as I knew him»). Однако и МакАрдль, резко критиковавший Шиндлера за явную ложь и за попытки опорочить родственников и друзей Бетховена, еще не знал всей шокирующей правды.

Репутация Шиндлера как биографа окончательно рухнула лишь в 1970-х годах в связи с публикацией в Германской Демократической Республике разговорных тетрадей Бетховена. Выяснилось, что Шиндлер был не просто путани-

<sup>16</sup> Издательство «Классика-XXI» выпустило записки Вегелера и Риса под общим названием «Вспоминая Бетховена» (М., 2001). Во втором издании (2007) мною были расширены вступительная статья и комментарии, а также внесены коррективы в именную указатель.

ком или пристрастным мемуаристом, а самым настоящим фальсификатором, поскольку внес в тетради множество записей якобы имевших место бесед между ним и Бетховеном спустя несколько лет после смерти композитора. Сообщение двух исследовательниц, Дагмар Бек и Гриты Герре, готовивших текст разговорных тетрадей к публикации и подвергших его тщательной почерковедческой и даже криминалистической экспертизе, произвело на состоявшемся в 1977 году бетховенском конгрессе в Берлине впечатление разорвавшейся бомбы<sup>17</sup>. Позднее раскрылись и другие махинации Шиндлера: канон «Та-та-та», включавшийся в список сочинений Бетховена как WoO 162, оказался сфабрикованным Шиндлером<sup>18</sup>; фальсифицированы им были и так называемые «пометы Бетховена в этюдах Крамера», о которых на полном серьезе писали ранее авторитетнейшие специалисты<sup>19</sup>.

Стало ясно, что Шиндлеру вообще нельзя верить на слово, и всякое его утверждение необходимо перепроверять при помощи других источников. Выяснилось, что Шиндлер никогда не являлся ни «другом», ни тем более «учеником» Бетховена; он никогда не разучивал под руководством мастера его фортепианных сонат (Шиндлер вообще был не пианистом, а скрипачом) и не имел счастья беседовать с Бетховеном на высокие философско-эстетические темы. Разговорные тетради помогли установить, что документально подтверждаемый период тесного общения Шиндлера с Бетховеном охватывал не декларируемые биографом 1815–1827 годы, а всего лишь промежуток с конца 1822-го до мая 1824-го и с декабря 1826-го по роковой март 1827 годов — то есть в общей сложности три с небольшим года, но никак не гордо заявленные Шиндлером двенадцать. Ни о ранних годах жизни Бетховена, ни даже о центральном периоде его творчества Шиндлер не был осведомлен в достаточной мере; перед его глазами разворачивались только последние годы, да и те чаще представляли ему лишь с бытовой стороны, поскольку в святая святых своего внутреннего мира композитор его не допускал. Бетховен терпел присутствие этого человека, поскольку Шиндлер, помимо исполнения обязанностей «бесплатного секретаря», не гнушался ролью ни мальчика на посылках, ни даже мальчика для битья; он умел молча проглатывать обиды и, будучи со скандалом изгнанным, по первому же зову вновь возникать на пороге. Однако те уничижительные характеристики, которые Бетховен давал Шиндлеру в письмах и разговорных тетрадях (например, «архиплут», «моравская башка», «проходимец» и др.) весьма красноречивы, и, если учесть всё последующее, не столь уж несправедливы. Любопытно, что первоначально Вегелер и Рис были готовы сотрудничать с Шиндлером, относясь к нему как к единомышленнику, а не как к конкуренту. Вероятно, идея привлечь к составлению бетховенской биографии Риса также могла исходить от Шиндлера, нуждавшегося в документах и сведениях, которыми тот располагал. Однако Шиндлер оказался, по видимому, не самым приятным и надежным сотрудником, и Вегелер с Рисом

<sup>17</sup> См.: Beck — Herre 1978. S. 257–268.

<sup>18</sup> Howell 1984. S. 163–171.

<sup>19</sup> Ср.: Фишман 1966. С. 260–275; Goldschmidt 1974. S. 117. Другая точка зрения представлена в статье: Beck — Herre 1988. S. 177–208.

решили ограничиться собственными воспоминаниями, поторопившись издать их до выхода в свет шиндлеровской книги.

Параллельно с этим в журнальной публицистике и в беллетристике шло создание «романтического образа Бетховена», не имеющего подчас вообще никакого отношения к его реальной биографии, но отвечавшего потребности новой эпохи в житийной сакрализации великого художника. Это началось еще в последние годы жизни композитора, когда Бетховен в какой-то момент стал восприниматься не как прежний возмутитель спокойствия, а как мэтр, продолжающий удивлять современников своими художественными открытиями, но находящийся практически за пределами осуждающих оценок. Так, например, рецензент лейпцигской AMZ замечал: «...о Бетховене говорят то же самое, что говорили о Генделе: “даже в заблуждениях — велик”»<sup>20</sup>. В немецкой музыкальной прессе 1820-х годов о творчестве Бетховена стало принято писать в крайне почтительных, а зачастую и благоговейно-восторженных выражениях. Композитор мог, например, прочесть в рецензии лейпцигской AMZ на свои фортепианные сонаты ор. 109–111 такие фразы, как «этот гений создал новую эпоху» или «герой — Бетховен — одержал новую победу»<sup>21</sup>. В адресе-обращении тридцати венских музыкантов и меценатов, врученном Бетховену в феврале 1824 года, о трех классиках, Гайдне, Моцарте и Бетховене, говорилось как о «священной триаде» («die heilige Trias») — то есть фактически как о «святой Троице»<sup>22</sup>. Даже Ганс Георг Негели, отнюдь не безоговорочно одобрявший творчество Бетховена, охарактеризовал его в цикле своих лекций как «великого героя искусства» и «нового пророка Спасителя»<sup>23</sup>. Полны восторженных выражений и статьи о Бетховене молодого Адольфа Бернгарда Маркса, публиковавшиеся в BAMZ. Поэтому, вполне соглашаясь с мнением Х. Х. Эггебрехта, отмечавшего тенденцию трактовать образ Бетховена, как «святого, мученика и искупителя»<sup>24</sup>, я бы обозначила ее началом не 1827 год, когда посмертное чествование памяти композитора вылилось в рождение своеобразного культа, а более ранний, еще прижизненный период, когда в романтической эстетике уже сложилась подобная парадигма, и Бетховен — пока еще человек из плоти и крови — стал видаться неким полубогом. Но, действительно, именно смерть Бетховена вызвала поток поэтических и музыкальных приношений, в которых реальный облик композитора уступил место мифологическому представлению. Миф о Бетховене возник тем более естественно, что ни одной биографии композитора до 1840 года еще не было опубликовано, а то немногое, что было известно со страниц музыкальной печати, вполне укладывалось в эту древнюю, но вечно актуальную идеологию.

Свою лепту в формирование «романтического образа Бетховена» внесли музыканты, литераторы и мыслители XIX века, включая Э. Т. А. Гофмана, Ф. Грильпарцера (который посвятил Бетховену несколько стихотворений

<sup>20</sup> AMZ 1825. Sp. 477.

<sup>21</sup> AMZ 1824. Sp. 213.

<sup>22</sup> TDR V. S. 68.

<sup>23</sup> Nägeli 1826. S. 187, 188.

<sup>24</sup> Eggebrecht 1972. S. 53.





Ф. Г. Вегелер

и написал в его память две надгробные речи), В. Ф. Одоевского (новелла «Последний квартет Бетховена», 1830, вошедшая затем в роман «Русские ночи»), Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера (новелла «Паломничество к Бетховену», 1840), А. Н. Серова и т. д.; собственно, этой же традиции следовали в XX веке такие публицисты и популяризаторы, как Р. Роллан и Э. Эррио. Именно эта романтическая литература оказывала и продолжает оказывать решающее влияние на восприятие личности и творчества Бетховена самыми широкими кругами любителей музыки.

## ЗАРУБЕЖНАЯ НАУЧНАЯ БЕТХОВЕНИСТИКА XIX ВЕКА

В то же время в XIX веке была осознана необходимость создания научной биографии Бетховена. Исследователи второй половины столетия уже не могли притязать на роль очевидцев (только А. Б. Маркс, начиная свою журналистскую деятельность в 1820-х годах, еще застал Бетховена в живых, однако никогда с ним лично не встречался и не состоял в прямой переписке). Между биографами и объектом их интереса образовалась ощутимая историческая и эстетическая дистанция, позволявшая критически относиться ко многим прежним мнениям и оценкам и вырабатывать собственное отношение к тем или иным фактам на основе известных или вновь обнаруженных документов.

Это движение в сторону документальной биографии опиралось на общеисторическую основу. Именно ко второй половине XIX века завершился процесс превращения истории музыки в «историю гениев» и созрели объективные условия для написания капитальных трудов о жизни и творчестве И. С. Баха (Ф. Шпитта), Г. Ф. Генделя (К. Ф. Кризандер), Й. Гайдна (К. Ф. Поль), В. А. Моцарта (О. Ян). Одновременно складывалась научная традиция в таких небюрографических, но чрезвычайно важных для биографических исследований жанрах, как *каталог* (указатель) всех выявленных сочинений того или иного композитора (первым образцом такого рода стал хронологический каталог произведений Моцарта, опубликованный Л. фон Кёхелем в 1862 году), *собрание писем*, составление и публикация *полного собрания сочинений* и т. д. Особое значение имело изучение многочисленных эскизов Бетховена, начатое в тот же период Густавом Ноттебомом и образующее ныне отдельную область бетховенистики.

Среди крупнейших исследователей жизни и творчества Бетховена второй половины XIX века, к которым несомненно принадлежали Г. Ноттебом, Л. Ноль и некоторые другие, наиболее почетное место принадлежит американскому журналисту и дипломату Александру Уилоку Тейеру (1817–1897). Не будучи музыкантом, Тейер поначалу намеревался всего лишь способствовать изданию в Америке выполненного Игнацем Мошелесом английского перевода книги Шиндлера. Однако желание поглубже вникнуть в материал привело его

в 1849 году в Бонн, затем в Берлин, Прагу и в Вену. Активная журналистская деятельность и житейские неурядицы не позволяли Тейеру всецело отдаться своему увлечению. Но к 1854 году замысел Тейера твердо определился: не перевод шиндлеровской книги, а написание «весьма основательной биографии Бетховена для *американских* (не германских) читателей»<sup>25</sup>. Скорому осуществлению этого плана мешало как отсутствие средств, так и плохое здоровье исследователя. Лишь в 1858 году Тейер смог вернуться в Европу и продолжить свою работу, совмещая ее с разнообразной служебной деятельностью (в 1860 году он получил должность в американском посольстве в Вене, а также в американском консульстве в Триесте, — в этом городе он и умер, хотя к тому времени давно ушел в отставку).

Всё это помогает понять, отчего так долго и так трудно создавалась самая капитальная на сегодняшний день биография Бетховена. Тейер много ездил по Европе и тщательно собирал и анализировал источники: архивные документы, письма, разговорные тетради, рецензии, воспоминания современников (он еще застал в живых некоторых людей, лично знавших композитора: Шиндлера, Мошелеса, англичан Чарльза Нита и Сиприани Поттера, и других). Не покушаясь на подробные аналитические или образно-поэтические интерпретации произведений Бетховена, Тейер создавал биографию в чистом виде: последовательное жизнеописание, основанное только на фактах и документах, но не исключающее и собственных суждений исследователя.

Первый том был написан в 1856 году и передан музыковеду Герману Дейтерсу. Тейер попросил его отредактировать книгу и перевести ее на немецкий язык, полагая, что полная и подробная биография Бетховена будет интересна прежде всего немецкоязычным читателям. Трехтомное издание труда Тейера в переводе Дейтерса выходило в свет с перерывами, по мере готовности: в 1866, 1872 и 1879 годах. Однако исследование было не закончено; Тейер дошел в своем поистине эпическом изложении только до событий 1817 года; остальное пребывало в разрозненном виде — наброски, выписки, копии архивных документов, записи бесед с современниками, переписка с коллегами. Дейтерс взял на себя работу по оформлению этих материалов в два недостающих тома. Кроме того, ему как музыковеду показалось, что в биографии композитора всё же следует найти место для обзора музыкальных произведений. Но до выхода в свет теперь уже пятитомного труда Дейтерс тоже не дожил и умер в 1907 году, редактируя четвертый том.

Считающееся ныне классическим пятитомное немецкое издание было, наконец, завершено Хуго Риманом, который отредактировал уже готовые тома и добавил к ним собственные музыкальные анализы. Из-за непростой истории вынужденно коллективного создания книги хронология ее полной немецкой публикации (Лейпциг, «Брейткопф и Гертель») выглядит очень причудливо: 1907 — 4-й том, 1908 — 5-й, 1910 — 2-й, 1911 — 3-й, 1917 — 1-й. При этом первые тома в редакции Дейтерса уже выходили начиная с 1901 года. Поэтому фактически издание книги растянулось на 17 лет.

<sup>25</sup> TFI. P. VII.



А. У. Тейер. С фотографии XIX века

Именно этот пятитомник обычно цитируется бетховенистами под аббревиатурой TDR (Thayer — Deyters — Riemann) с указанием соответствующих томов.

Однако наряду со ссылками на TDR, в современной литературе, особенно англоязычной, можно встретить и упоминания других изданий тейеровской биографии. Версия английского текста в трех томах, подготовленная Э. Кребилем, появилась в 1921 году в Нью-Йорке; в ней были выпущены все римановские музыкальные анализы, а также сокращены некоторые исторические выкладки, которые, возможно, по мнению редактора, могли показаться неинтересными американским читателям. Существует также переиздание Тейера — Кребиля в редакции А. Прайс-Джонса (три тома; Лондон, 1960). В 1964 году

Э. Форбс предложил свой двухтомный вариант издания тейеровского труда, дополнив его некоторыми новыми сведениями. Тейер — Форбс (TF), выдержавший к 1991 году десять изданий, остается самым популярным «английским» Тейером, и мы также будем на него ссылаться, особенно в тех случаях, когда его информация более свежа и уточняет данные TDR.

У всех основополагающих трудов о великих композиторах, опубликованных или начатых во второй половине XIX века, имелись общие черты, общие достоинства и сходные проблемы и недостатки. При отсутствии достойных предшественников (а на предыдущей стадии их, как мы имели возможность убедиться, и не могло быть) и за неимением достаточной базы уже опубликованных документов, первые научные биографии были вынуждены вбирать в себя абсолютно всё, что удалось установить и обнаружить их авторам, превращаясь по сути в *исторические монографии*. Помимо обычной жизнеописательной канвы, они включали и генеалогические экскурсы, и очерки быта и нравов соответствующей страны и эпохи, и публикацию документов (особенно писем), и многое другое. Если же сюда добавлялись еще и разборы музыкальных произведений, литературные портреты музыкантов, соприкасавшихся с главным героем повествования, наблюдения над развитием музыкальных жанров и стилей и т. д., то исследование вообще грозило перерасти обозримые рамки. Неудивительно, что некоторые авторы подобных биографий-энциклопедий умирали, не успев завершить своих трудов или не дождавшись их публикации, и Тейер не был тут исключением — так, последний том

исследования К. Ф. Поля о Гайдне остался в виде разрозненных материалов; его собрал и опубликовал лишь в 1927 году Х. Ботштибер. А биография Моцарта, созданная О. Яном, известна нам преимущественно в основательной переработке Г. Аберта (причем в отечественном издании этого труда ценнейшие научные комментарии К. К. Саквы составляют уже третий слой повествования, основательно вводя читателя в контекст мировой моцартианы второй половины XX века).

Наряду с такими капитальными трудами, рассчитанными, прежде всего, на внимание специалистов и на неспешный суд последующих поколений читателей, во второй половине XIX века создавались и более доступные широкой публике биографии, хотя, как правило, они тоже отличались внушительными объемами. Из имеющих отношение к нашей теме назовем, например, двухтомную книгу о Бетховене А. Б. Маркса (1859) или трехтомный, но далеко не громоздкий по изложению труд Л. Ноля (1864–1877; переведен на русский язык в конце XIX века)<sup>26</sup>.

Помимо очевидно необходимой задачи собирания как можно большего количества документов и фактов, перед биографами второй половины XIX века вставали и другие проблемы — проблема оценки личности и творчества Бетховена в целом, а также проблема выявления художественных закономерностей развития его стиля.

Важную роль здесь сыграли книги, созданные отечественными ценителями или, напротив, принципиальными противниками бетховенского искусства. Это «Бетховен и три его стиля» В. Ф. Ленца (1854) и пятитомный труд того же автора «Бетховен, художественное исследование» (1855–1860; переиздание — 1908). Первая книга вышла в свет в Петербурге, но на французском языке, вторая — на немецком в Германии; обе, как ни странно, никогда не переводились на русский. По-французски написано большое полемическое эссе А. Д. Улыбышева — «Бетховен, его критики и толкователи» (Лейпциг, 1855; немецкий перевод — 1859). Из-за того, что эти труды появились на иностранных языках, они сразу же вошли в обиход зарубежной бетховенистики, но оказались не очень доступными отечественному читателю, особенно в XX веке. Об их содержании можно было судить в основном по обстоятельным рецензиям А. Н. Серова, который с интересом отнесся к концепции «трех стилей» Ленца и очень негативно — к нападкам Улыбышева (последний, как известно, был страстным моцартианцем, а музыку Бетховена откровенно не любил; ныне критический труд Улыбышева заслуживает внимания как памятник истории восприятия Бетховена в XIX веке).

## ОСОБЕННОСТИ РОССИЙСКОЙ БЕТХОВЕНИСТИКИ

В России бетховенистика с самых первых своих шагов приобрела не документально-фактологический, а публицистически-оценочный характер. В Западной Европе подобная тенденция тоже, конечно, просматривалась,

<sup>26</sup> Ноль 1892.

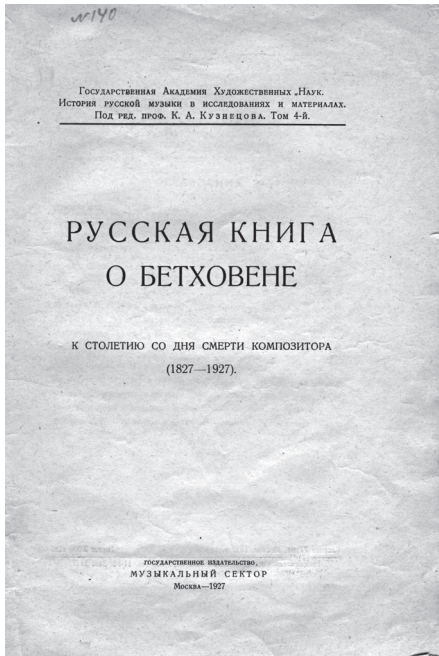
причем с самого начала — со статей и рецензий Э. Т. А. Гофмана и А. Б. Маркса. Ведь многие музыканты-романтики были склонны видеть в Бетховене «собрата» по духу и вере, приписывая ему подчас то, о чем он никогда не помышлял (вроде «музыки будущего» в ее вагнеровской интерпретации или вложенные В. Ф. Одоевским в уста Бетховена мечты о небывалой симфонии, тема которой построена «на хроматической мелодии двадцати литавр»<sup>27</sup>).

Но именно в России идеализация и идеологизация образа Бетховена как музыканта и как человека приобрела особенно яркий и неизживаемый характер. Едва ли не всё, что, начиная с новеллы Одоевского, публиковалось о Бетховене по-русски, оказывалось отмеченным духом полемичной тенденциозности с той или другой стороны. «За» или «против»; «герой» или «безумец»; «гений» или «варвар». Понятно, что в России имелось не так уж много материалов для публикаций иного жанра, однако симптоматично, что и в конце XIX века, и на протяжении всего XX века у нас переводились с иностранных языков чаще всего не «скучные» фактологические или аналитические исследования, а, в первую очередь, беллетризованные биографии, эссе и памфлеты. Единственное исключение, подтверждающее правило, — публикация в 1932 году переводного сборника статей ведущих зарубежных музыковедов «Проблемы бетховенского стиля». Но с тех пор ничего подобного на русском языке вообще не появлялось. Серьезная зарубежная бетховенистика существовала сама по себе, практически не пересекаясь с популяризаторско-эссеистской линией, которая доминировала, в частности, в России.

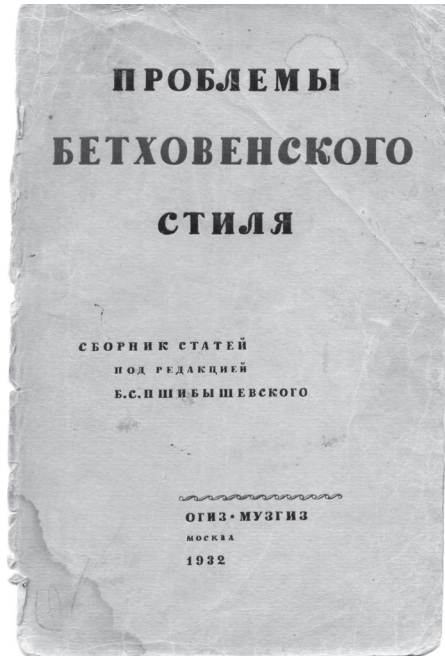
Понимание того, что написание оригинальной отечественной биографии Бетховена желательно и даже необходимо, появилось, вероятно, уже к рубежу XIX и XX веков, когда возникло ощущение конца эпохи и обозначилось желание осмыслить некоторые ее итоги.

В 1910 году в Петербурге вышла в свет чрезвычайно объемистая, хотя и втиснутая в рамки одного тома, книга В. Д. Корганова «Бетховен. Биографический этюд». Ранее, еще в 1900 году, тот же автор издал в Тифлисе письма Бетховена, переведенные им с немецкого. Для своего времени книга Корганова была очень ценна — в частности, тем, что в нее, помимо подробного биографического очерка, списка сочинений Бетховена и прочих приложений, вошли переводы практически *всех* писем Бетховена, опубликованных к тому времени по-немецки (Корганов опирался в основном на пятитомное издание А. Ф. Калишера). Здесь Корганов следовал тейеровской модели биографического повествования, помещая вслед за соответствующим разделом подборку писем, относящуюся к данному периоду. Но современному читателю мы эту книгу рекомендовать не можем: во-первых, ее материал безнадежно устарел, во-вторых, подача документов крайне далека от продуманности и аккуратности. Переводы писем очень часто неточны (вплоть до грубых ошибок) и сти-

<sup>27</sup> Одоевский 1975. С. 80. Возможно, эту экстравагантную мысль Одоевский почерпнул из трактата по композиции А. Рейхи, где последний описывал собственный замысел вокально-оркестрового сочинения, посвященного гармонии сфер, в котором намеревался задействовать 8 литавр, играющих два хроматических ряда (*g-as-a-b; c-des-d-es*; см.: Рейха 1991. С. 196).



Титульный лист сборника «Русская книга о Бетховене» (1927), посвященного теме «Бетховен и Россия»

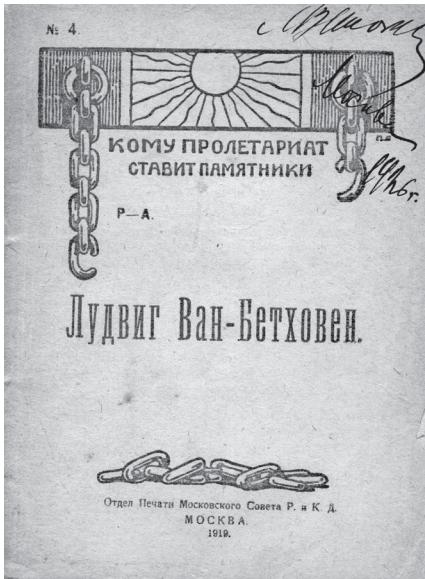


Титульный лист сборника «Проблемы бетховенского стиля» (1932)

листочески неуклюжи, необходимые редакторские датировки отсутствуют, нет вразумительных комментариев, указателей и т. д. Только некомпетентностью или жаждой сиюминутной прибыли со стороны издателей мы можем объяснить появление репринта книги Корганова без каких-либо пояснений в 1997 году<sup>28</sup>. В качестве достоверного источника эта книга не выдерживает ныне никакой критики. Тем не менее, труд Корганова стал первой и последней крупной отечественной научной биографией Бетховена вплоть до появления уже совсем в иных условиях книги А. А. Альшванга (1940).

Совершенно особый характер приобрела отечественная бетховенистика в советский период, поскольку Октябрьская революция 1917 года сделала Бетховена в России заложником активно насаждаемых сверху коммунистических идей. Как писал Н. Л. Фишман, пользуясь принятой в его время лексикой и фразеологией, «6 и 7 ноября 1918 года двести оркестровых музыкантов и триста певцов принимали участие в исполнении Девятой симфонии, приуроченном к первой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции (Москва, Большой театр). Стопятидесятилетие со дня рождения Бетховена (1920), хотя оно и совпало по времени с тяжелым периодом гражданской войны, было ознаменовано в Москве и Петрограде общегосударственными мероприятиями и вылилось в поистине народное празднество. Циклы концертов и научные сессии, посвященные столетию со дня смерти композитора (1927),

<sup>28</sup> См.: Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. М.: Алгоритм, 1997.



Титульный лист брошюры о Бетховене из серии «Кому пролетариат ставит памятники»

проводились не только в центре, но и в национальных республиках и приобрели характер смотра музыкальных достижений за первое революционное десятилетие. Музыка Бетховена (ода «К радости») прозвучала в Большом театре в исторический день утверждения Конституции СССР делегатами VIII Чрезвычайного Всесоюзного Съезда Советов (5 декабря 1936 года)<sup>29</sup>.

Понятно, что в это время было не до создания научных монографий о Бетховене. Зато небольшие статьи и брошюры с красноречивыми названиями (хотя иногда вполне корректные по содержанию) публиковались довольно регулярно<sup>30</sup>.

Среди популярных изданий подобного рода, безусловно необходимых и сыгравших свою роль в ознакомлении широких кругов слушателей с музыкой Бетховена, заметно выделялся опубликованный

в 1927 году сборник «Русская книга о Бетховене», содержащий ряд чрезвычайно интересных статей, посвященных, как мы бы сказали ныне, истории рецепции творческого наследия Бетховена в России. К 100-летию со дня смерти композитора была приурочена и важнейшая источниковедческая публикация — издание М. В. Ивановым-Борецким факсимиле «Московской» черновой тетради Бетховена за 1825 год<sup>31</sup>.

Эти же тенденции сохранялись вплоть до конца советской эпохи. Когда речь шла о публикации эскизов, о сборе документальных материалов или о теоретическом анализе бетховенских произведений, за дело брались крупнейшие специалисты, и многие их труды сохраняют историческую и научную ценность до сих пор. Но, едва возникала необходимость создать чисто биографический очерк, в ход непременно шли цитаты из классиков марксизма или другая подобная фразеология, позволявшая крепко-накрепко связать Бетховена — человека и художника — с идеями революции, борьбы за свободу и счастье абстрактного человечества.

Однако не будем забывать о том, что «революционный» образ Бетховена оставался во многом и тем самым «романтическим» образом, против которого только в 1927 году возвысил свой голос Арнольд Шмитц (автор книги «Das romantische Beethovenbild»), мало кем понятый и услышанный в свое время.

<sup>29</sup> Фишман Н. Л. От составителя // ИИСБ. С. 7.

<sup>30</sup> Например: Р — А. Людвиг ван Бетховен. М., 1919. (Кому пролетариат ставит памятники). О других публикациях такого рода см.: Григорович 1972. С. 349–351.

<sup>31</sup> В двух номерах журнала «Музыкальное образование» было опубликовано факсимиле автографа и комментарий к нему. Расшифровка и полная научная публикация этой тетради была осуществлена Е. В. Вязковой (см.: Вязкова 1995).

Широкая публика продолжала воспринимать музыку и личность Бетховена в понятиях, усвоенных ею из романтической литературы и несколько подновленных ради соответствия новым политическим условиям. Следовательно, нельзя ограничиваться лишь констатацией односторонне «революционной» трактовки бетховенского творчества или, что еще хуже, обвинять в ее распространении одних только политиков и идеологов. Ведь очень многое из того, что писалось о Бетховене в советские годы по-русски, было вызвано вовсе не конъюнктурными соображениями, а истинной убежденностью пишущих в правильности отстаиваемой ими позиции. Поэтому ныне необходимо понять причины и истоки того или иного освещения образа Бетховена, а они были весьма глубокими и отнюдь не локальными, то есть касались не только проблемы оценки и восприятия этого образа в России.

### БЕТХОВЕН И МИФЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Бетховен — действительно особая, переломная фигура в истории европейской музыки, и его творчество в самом деле оказалось сродни некоей художественной революции, хотел он сам того или нет. Новаторство Бетховена — не миф, а реальный факт, обусловленный, однако, объективными закономерностями развития европейской культуры, которые именно на грани XVIII и XIX столетий привели к решительному сдвигу, обозначенному историками как эпохальный переход от мифориторической (традиционалистской) парадигмы художественного творчества к антириторической (антитрадиционалистской)<sup>32</sup>.

Этот колоссальный тектонический сдвиг явился закономерным итогом развития тенденций, заключенных в самой сути западноевропейской антично-христианской культуры. Во-первых, это апология дерзновенного деяния, сопровождавшегося спасительным низвержением существовавшего дотоле «неправильного» порядка (история воцарения Зевса, подвиги Прометей, Геракла и т. д.). Во-вторых же, это идея апологии Нового, содержащаяся уже в самом понятии Нового Завета. Хотя модель творчества и в древности, и в Средние века оставалась в Европе преимущественно традиционалистской, «новое» как этико-эстетическая категория при этом не подавлялось и не отрицалось. Даже в такой консервативной сфере, как религия и религиозная жизнь, начиная с XII века постоянно возникали тексты, движения и явления, так или иначе использовавшие само слово «новый»<sup>33</sup>; так что присутствие этого понятия у Данте («Новая жизнь») и тем более у мастеров и мыслителей следующего столетия (Ars nova, Петрарка, Ландини), оказывается освященным весьма почтенной традицией.

В музыке, как отмечал Ю. Н. Холопов, европейский динамизм проявился в удивительно равномерных трехсотлетних циклах, на стыке которых периодически возникала идея новизны: это начальные годы XI, XIV, XVII и XX ве-

<sup>32</sup> Аверинцев 1981. С. 3–8; Михайлов 1997. С. 512–516, 526.

<sup>33</sup> См. об этом, в частности: Ле Гофф 1992. С. 164.



ков<sup>34</sup>. Цикличность данного феномена выглядит загадочной, но суть вполне закономерна. С тех пор, как Гвидо Аретинский в XI веке, побуждаемый сугубо педагогическими соображениями, изобрел или закрепил в практике ряд приемов, позволявших более или менее точно фиксировать каждый звук мелодии, западноевропейская музыка встала на путь постепенного, но все время ускорявшегося движения от устного, канонического, анонимного творчества к творчеству письменному, авторскому, индивидуальному (а значит, всегда содержащему нечто новое, хотя имевшему в качестве ориентира определенный канон). Произведение начало существовать как текст, сочиненный конкретным человеком, и одним из критериев музыкального мастерства постепенно стало умение создавать такие тексты, которые отличались от уже имевшихся новым поворотом мысли, новой техникой, новым эмоциональным посылом.

Особенно интенсивно культ новизны развивался на протяжении XVII и XVIII веков: в отличие от скульптуры или — с некоторыми оговорками — поэзии, в музыке, как мы уже упоминали, «новое» всегда ценилось выше, чем «старое» (едва ли не единственным исключением был Палестрина, которого, впрочем, потомки скорее по привычке чтили, чем по-настоящему понимали). Но вплоть до Бетховена «новое» скорее связывалось с риторическими категориями изобретательства (инвенторства), остроумия, игры, или с требованиями быстро менявшейся моды, а не с установкой на субъективное самовыражение. Последнее появилось лишь в конце XVIII века, когда понятие «гения» приобрело резко индивидуальный оттенок и перестало органически соотноситься с понятием школы, манеры или традиции. Если в XVIII веке еще были возможны гении, не противопоставлявшие себя взрастившей их среде (И. С. Бах, Гайдн, Метастазιο, Кант, Державин), то в XIX веке подлинный художник, будь он музыкантом или поэтом, просто обязан был стать революционером или мучеником, а зачастую и тем и другим сразу. Новый культ гения и гениальности оказался прочно увязан со стихийными и даже демоническими внешними проявлениями: причудливостью облика, странностью характера, неустроенностью личной жизни, самозабвенной погруженностью в искусство и т. д. У романтиков этот внутренний конфликт культуры привел к непримиримой оппозиции условных символических типов «Моцарта» и «Сальери», «поэта» и «толпы», «давидсбюндлеров» и «филистимлян».

Бетховен с его мощной индивидуальностью и врожденной способностью критически переосмысливать любые азбучные истины во всех случаях мыслился духовным отцом романтиков бунтарского склада (Берлиоза, Листа, Вагнера), хотя его сознательная позиция чаще всего оказывалась намного более взвешенной и не лишенной профессионального консерватизма. Он никогда не брал на себя роль реформатора и тем более революционера, сокрушающего все на своем пути и эпатазирующего общество броскими манифестами. Принадлежность к традиции значила для него очень много (в том числе и в поздний период). Однако он ничего не принимал на веру, во всякой истине

<sup>34</sup> Холопов 1982. С. 52. Ср. с более поздним изложением той же идеи: Холопов 2006. С. 86–87.

хотел убедиться сам, и его отношение к традиции всегда было диалогическим и полемическим.

Другой компонент «романтического образа» Бетховена — это как бы вытекающая из революционного отношения к искусству оппозиционность политических взглядов, которая в целом действительно была свойственна композитору, однако все же не настолько, чтобы, подобно Вагнеру в 1849 году, лично участвовать в революционном восстании.

В России образ Бетховена как гения-борца формировался в XIX веке и в художественной литературе, и в публицистике. Эта сторона его творчества выдвигалась на первый план практически всеми, кто пытался дать ему целостную, но притом лаконичную характеристику. В. Г. Белинский и В. В. Стасов сравнивали Бетховена с Шекспиром; А. Г. Рубинштейн высказывал не просто предположение, а уверенность в том, что «Оду к Радости» в финале Девятой симфонии по замыслу самого поэта надлежит трактовать как «Оду к Свободе» (хотя для этого нет ни малейших оснований)<sup>35</sup>. Поэтому образ Бетховена как революционера и бунтаря вырос после 1917 года отнюдь не на пустом месте: его корни уходили вглубь романтической традиции.

В Германии наблюдался свой идеологический крен, связанный с военно-политическими событиями 1870–1871 годов. Рецепция образа Бетховена пережила в это время заметный сдвиг благодаря хронологическому совпадению двух явлений: столетнего юбилея композитора и громкой победы Пруссии над войсками императора Луи Наполеона III во франко-прусской войне. Именно в это время Вагнер создал свой очерк «Бетховен», где прямо говорилось: «И в этом чудесном 1870-м году — рядом с победами, одержанными мужеством немецкого народа, — ничто не может так ободрить его, как воспоминание о нашем великом Бетховене, который сто лет тому назад был рожден немецкому народу»<sup>36</sup>.

В глазах Вагнера и многих его тогдашних соотечественников (в том числе фактически правившего тогда Германией канцлера Отто Бисмарка) музыка Бетховена — это идеальное воплощение истинно германского духа. Конечно, Вагнер здесь очень во многом проецировал на Бетховена свои собственные устремления, нашедшие воплощение в философско-художественной концепции «Кольца нибелунга», но в то же время его книга о Бетховене доводила до предела тенденцию, заложенную немецкими поэтами, музыкантами и мыслителями предыдущих десятилетий. И началось это уже с эпохи бидермейера, пришедшейся на последние годы жизни Бетховена и на раннюю юность Вагнера (заметим, кстати, что интерес немцев к собственно германской мифологии вспыхнул тогда же). Для Вагнера Бетховен — и центральная фигура всей европейской истории музыки, и в то же время предтеча истинного героя, то есть собственно Вагнера с его «музыкальным произведением будущего», с «целокупным прозведением искусства» и прочими идеологическими порождениями его реформы. А. В. Михайлов писал в этой связи: «Вагнер, указав Бетхо-

<sup>35</sup> См.: Рубинштейн 2005. С. 42–43.

<sup>36</sup> Вагнер 1911. С. 144.

вену, *post factum*, идеал, к которому тому должно было стремиться, поставил легенду на твердую почву высокопрофессионального искусства. Он наделил легенду музыкальным субстратом. А это и значило — на очень долгое время утвердить легенду в жизни, наделить ее жизнеспособностью»<sup>37</sup>.

В этой связи невозможно не упомянуть ницшеанство, столь много значившее для Вагнера и, что более существенно для наших рассуждений, творчески воспринятое также русской культурой. Влияние идей Фридриха Ницше на определенные слои русской интеллигенции конца XIX — начала XX веков было очень значительным и коснулось не только философии, литературы вообще и поэзии в частности, но в какой-то мере и музыковедения. Так, если вдуматься, вся концепция полемической книги Г. В. Чичерина о Моцарте проникнута ницшеанскими токами: тут и космизм, и оргиазм, и пессимизм, и дионисийство — нельзя сказать, что в музыке Моцарта ничего этого нет, но любому непредвзятому слушателю ясно, что у Моцарта всё это объединяется и примиряется под знаком вселенской гармонии вполне «аполлонического» склада. Легенда о «солнечном юноше» тоже имела полное право на существование, и «солярная» ипостась Моцарта ничуть не менее глубока, значительна и исторически обоснована, чем «хтоническая» или «дионисийская» (более того, для художника XVIII века эта солярная ипостась более органична, о чем свидетельствует хотя бы концепция моцартовской «Волшебной флейты»).

Возможно, главная из ключевых идей Ницше, соотнесенная на рубеже XIX и XX веков с творчеством Бетховена, — по-новому интерпретированный дионисийский миф и вытекающая из него идея «рождения трагедии из духа музыки». Ницше открыл для многих европейцев «другую» античность — не классическую и уж тем более не классицистскую, не беломраморную, не лучезарную, а варварски-архаическую, пронизанную первобытной стихийностью, трагически-кровавую, обретающую свою гармонию только в борьбе с хаосом и через экстатическое переживание такой борьбы. Разумеется, в европейской и, в частности, в немецкой культуре представление о такой античности существовало задолго до Ницше, и возникло оно, пожалуй, как раз во времена Бетховена (вспомним драму Генриха Клейста «Пентесилея»), но именно Ницше превратил «дионисийство» в объект очень длительного и детального философского и художественного изучения, которое продолжалось и на протяжении XX века.

В свете этой новой концепции Дионис является отнюдь не безобидным покровителем вина и веселья, каким он предстал ранее на страницах антологической лирики, а страшным и могущественным богом иррациональных сил, богом дикой природы и кровавых жертвоприношений, развязывающим и освобождающим всё, что дремлет тайного в душе человека. Вместе с тем Дионис — бог-страдалец, гонимый, терзаемый, приносимый в жертву и вновь воскресающий, а стало быть — дарующий смертным надежду на вечную жизнь, своеобразный античный предтеча Христа. В русской литературе и философии эти идеи развивались, прежде всего, в работах Вячеслава Иванова, где, помимо прочего, неоднократно мелькало и имя Бетховена. При этом

<sup>37</sup> Михайлов 1998. С. 43.

Иванов следовал идеям самого Ницше, полагавшего, что немецкая музыка выросла из «дионисических основ немецкого духа», и путь ее развития пролегал непосредственно от Баха к Бетховену и далее к Вагнеру<sup>38</sup>; сам же Иванов усматривал продолжение этой линии в русской культуре в творчестве столь непохожих друг на друга Достоевского и Скрябина<sup>39</sup>. О сочувственном приятии концепции Иванова русскими интеллигентами свидетельствует, в частности, стихотворение Осипа Мандельштама «Ода Бетховену».

После событий 1917 года откровенно толковать о подобных материях в русской печати какое-то время было еще возможно, но в дальнейшем, с ужесточением идеологического диктата, стало уже недопустимо. Между тем именно ницшеанская концепция дионисийства во многом сказалась на закреплении за образом Бетховена ауры пророка, мятежника и страдальца.

Правда, почти те же составляющие характерны и для «прометеевского» мифа, который в XIX и XX веках также часто связывался с Бетховеном. Прометей как архетипический герой в каких-то моментах почти аналогичен Дионису: и тот, и другой изначально не принадлежат к олимпийским богам (один — как титан, другой как незаконнорожденный) и находятся в сложных отношениях с существующей иерархией власти (Прометей конфликтует с Зевсом, Дионис — с Герой); оба несут людям освобождение от бедствий и забвение тягот жизни (Прометей — через владение огнем, знаниями и ремеслами, Дионис — через вино, оргии и мистерии); оба переживают несправедливые преследования и нечеловеческие муки; оба в конце концов примиряются с высшими силами и обретают покой (Прометей получает прощение Зевса и освобождение от цепей; Дионис восходит на Олимп и делит с Аполлоном культ в Дельфах). И если дионисийские интерпретации бетховенского творчества в отечественной литературе после 1917 года скорее угадываются, чем явно прочитываются, то прометеевский миф присутствует совершенно откровенно. Так, «прометеевская идея» становится, например, основой концепции Н. Л. Фишмана, касающейся смысла и содержания ряда произведений Бетховена 1800–1804 годов, от балета «Творения Прометей» до «Героической симфонии»<sup>40</sup>. Фишман же опирался здесь на традицию, восходившую как минимум к Риману и время от времени всплывавшую в русской бетховенистике<sup>41</sup>. Причем, в отличие от

<sup>38</sup> Ницше 1990. Т. 1. С. 135.

<sup>39</sup> Приведем в этой связи некоторые цитаты. «Ницше был оргиастом музыкальных упоений: это была его другая душа. <...> Должно было ему стать участником Вагнерова сонма, посвященного служению Муз и Диониса, и музыкально усвоить воспринятое Вагнером наследие Бетховена, его пророческую милость, его Прометеев огненосный польный тирс: его героический и трагический пафос. Должно было, чтобы Дионис раньше, чем в слове, раньше, чем в “восторге и иступлении” великого мистагога будущего Заратустры-Достоевского, — открылся в музыке, немом искусстве глухого Бетховена, величайшего провозвестника оргийных таинств духа» (Иванов 1994. С. 28). См. также статьи «Вагнер и Дионисово действо» и «Скрябин и дух революции» (Там же).

<sup>40</sup> Фишман Н. Л. Исследование // Книга эскизов 1962.

<sup>41</sup> См. комментарий к статье А. В. Луначарского «Бетховен»: ИИСБ. С. 297, коммент. 7.

дионисийского мифа, который во времена Бетховена не имел в европейской культуре широкого распространения, прометеевский миф, напротив, был чрезвычайно популярен; с Прометеем современники сравнивали то Наполеона, то самого Бетховена. Последнее вдвойне примечательно, если учесть, что ранее великих музыкантов было принято именовать новыми Орфеями или Амфионами, но никак не Прометейями; по крайней мере, подобные сравнения нигде больше, кроме отзывов о Бетховене, мне не попадались.

Прометеевский миф вполне органично сочетался не только с дионисийским, но и с революционным.

Естественно, что русская революция 1917 года была склонна видеть себя преемницей французской революции 1789 года. Историками уже доказано, что пресловутый вдохновенный штурм Зимнего дворца многотысячными массами восставшего вооруженного народа имел мало общего с реальной действительностью, однако этот штурм с самого начала расценивался как необходимая историческая «рифма» к легендарному взятию Бастилии, которое, кстати, тоже являлось в большей мере символическим жестом, нежели исторической необходимостью (в легендарной тюрьме в то время томилось всего несколько узников). В самой Франции по прошествии ста и более лет революция 1789 года начала видаться в романтическом ореоле; историографы все чаще останавливали свое внимание на всенародных празднествах, а не на терроре и репрессиях.

На то имелись свои причины: после катастрофического и позорного поражения в войне 1870–1871 годов и кровавой трагедии Парижской коммуны французы испытывали потребность в национальном самоутверждении, и великая революция XVIII века, изменившая облик Европы, служила одним из его символов. Особенно этот триумфалистский акцент стал характерным для музыковедения, поскольку, естественно, политические суды, доносы и массовый террор никак не могут являться его предметом. Если почитать переведенные на русский язык захватывающие книги Ж. Тьерсо и А. Радиге, а также их советских последователей, то может создаться впечатление, будто французская революция сплошь состояла из народных гуляний и красочных церемоний, сопровождаемых песнями и музыкой<sup>42</sup>.

Сознательно или неволью французские почитатели творчества Бетховена желали опровергнуть германоцентристскую концепцию Вагнера. Э. Эррио расценил вагнеровскую книгу о Бетховене как «манифест против Франции», а отдельные ее пассажи — как «бред яркого националиста»<sup>43</sup>. Естественно, что для французских музыкантов и музыковедов было крайне заманчиво увенчать свою апологетическую концепцию революции гигантской фигурой Бетховена — композитора, который никогда во Франции не был, ни одного из массовых революционных празднеств не видел и ничего для подобных мероприятий не писал. Неоспоримое сходство некоторых мелодических оборотов музыки Бетховена с песнями и маршами эпохи революции обязано своим существованием тому, что Б. В. Асафьев называл «интонационным словарем эпохи»: из этого

<sup>42</sup> См.: Тьерсо 1917 (переиздание под названием «Песни и празднества французской революции» — М., 1933); Радиге 1934; Асафьев 1938; МФРБ.

<sup>43</sup> Эррио 1968. С. 343–344.

словаря черпали тогда абсолютно все, но создаваемые произведения не обязательно имели хоть какое-то отношение к собственно революционной тематике. Однако необычайная яркость этого мелодического материала придавала оценке Бетховена как «революционного» композитора наглядную убедительность, словно бы не требующую никаких иных фактологических доказательств. Кроме того, французские критики и писатели гораздо лучше немцев владели искусством броской эссеистики. В итоге французская беллетризованная бетховенистика повлияла на русское музыкознание неизмеримо ощутимее, нежели «скучная» немецкая научная проза с ее опорой на архивные документы.

Отсюда и граничащее с религиозной верой всеобщее убеждение, будто Бетховен был не просто современником революции, но и ее пылким сторонником и чуть ли не настоящим революционером в своих помыслах и поступках — этаким санкюлотом от музыки. Связь французской революции и бетховенского творчества — своеобразное отечественной музыкальной историографии советского периода от Б. В. Асафьева и А. В. Луначарского до Н. Л. Фишмана. Асафьев же и Луначарский, в свою очередь, основывались на впитанных с юных лет красивых афоризмах Серова и Рубинштейна: «Вспыхивает французская революция — появляется Бетховен!»<sup>44</sup>. Сомневаться в истинности этого «символа веры» не приходило в голову никому, поскольку его постулаты закладывались в сознание, едва только начинающий музыкант брал в руки свой первый учебник по музыкальной литературе или любую популярную биографию Бетховена (а это были или книги Роллана и Эррио, или их отечественные парафразы). Однако задача современного исследователя — не столько зачеркнуть или опровергнуть былые представления, сколько трезво разобраться, имелись ли для них достаточные исторические основания. И потому здесь мы лишь обозначаем наиболее важные проблемы, к более подробному рассмотрению которых вернемся по ходу дальнейшего изложения.

## ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ БЕТХОВЕНИСТИКИ

Между тем в зарубежной бетховенистике на протяжении всего XX века происходил чрезвычайно важный поворот к «аутентизму» — то есть к взгляду на свой объект через призму подлинных документов и установленных фактов. Сложилась удивительная ситуация: благодаря кропотливым трудам многих поколений исследователей люди XX века смогли узнать Бетховена лучше, глубже и полнее, нежели кто-либо из его современников, включая самых близких друзей.

Жанр монографии как жизнеописание с экскурсами в творческие проблемы отошел при этом на второй план. Более значимыми стали казаться исследования других жанров. Во-первых, это публикация и каталогизация всего музыкального наследия Бетховена. Еще в 1862–1888 годах у «Брейткопфа и Гертеля» вышло в свет издание первого Полного собрания сочинений композитора (GA), которое, однако, со временем перестало удовлетворять музы-

<sup>44</sup> Рубинштейн 2005. С. 41.

кантов как в отношении полноты, так и в отношении текстологической точности. В 1959–1971 годах появились 14 томов дополнений к GA, составленных В. Хессом (SzG) и его же указатель отсутствующих в GA произведений (Hess); с 1961-го продолжается публикация в издательстве «Хенле» под эгидой боннского Дома Бетховена Нового полного собрания сочинений (NGA). Самым авторитетным справочным изданием остается указатель произведений Бетховена, составленный Г. Кинским и завершенный после его смерти Х. Хальмом (KHV, 1955), хотя существует и множество других каталогов, как общих, так и специальных. Так, в 1968 году в Турине был создан капитальный труд итальянского музыковеда Джованни Бьямонти — новый каталог всех произведений Бетховена, включая даже эскизы (Biamonti 1968). В новом аудиособрании сочинений Бетховена на CD эти открытия и находки учтены<sup>45</sup>.

Еще одно направление, связанное с музыкальным наследием Бетховена, но ставшее самостоятельным разделом бетховенистики — *собрание, изучение и публикация рукописей и эскизов композитора*, которых сохранилось довольно много (наиболее полный указатель эскизных книг создан Д. Джонсоном, А. Тайсоном и Р. Винтером — JTW). Пионером здесь выступил уже упоминавшийся на этих страницах Г. Ноттебом, опубликовавший, помимо двух сборников статей, расшифровку двух эскизных книг Бетховена за 1801–1802 и за 1803 годы<sup>46</sup>. Именно на этом поприще отличились в XX веке отечественные исследователи. В 1962 году вышел в свет трехтомный труд Н. Л. Фишмана «Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 год», открывший новую эпоху в методологии подобных исследований: после Фишмана принцип одновременной публикации факсимиле, полной расшифровки, указателя и научного комментария к ней стал в бетховенистике общепринятым. По стопам Фишмана пошла Е. В. Вязкова, расшифровавшая изданную ранее Ивановым-Борецким в виде факсимиле «Московскую» книгу (издание появилось только в 1995 году); ряд важных публикаций такого рода принадлежит и А. И. Климовицкому. Перечислять здесь все зарубежные издания данного жанра нет ни смысла, ни возможности. Немало произведений Бетховена также было издано в виде факсимиле автографа, что позволило всем интересующимся ознакомиться с ними фактически по первоисточнику.

Третья составляющая современной бетховенистики — это *публикация и изучение писем, разговорных тетрадей и прочих документов* жизни Бетховена. В XIX веке к ним только подступались, поскольку даже выявление и упорядочение соответствующих материалов нередко представляло собою проблему. Те же письма, например, оказались рассеянными по разным архивам, библиотекам, частным коллекциям; некоторые уцелели только в виде копий, фрагментов или черновиков. Даже в деловой переписке Бетховен нередко допускал

<sup>45</sup> Собрание выпущено в 2007 году фирмой «Amado Classics» и включает 87 дисков (784 произведения).

<sup>46</sup> Nottebohm 1872, 1887, 1865, 1903.

неточности в датировке, а в других случаях мог указывать лишь месяц и число, или день недели, или вообще ничего. В отношении довольно полно сохранившихся разговорных тетрадей проблема заключалась в том, что содержащиеся в них записи требовали не просто расшифровки (что само по себе дело крайне сложное), а идентификации личностей собеседников Бетховена и, опять-таки, датировки бесед. Кроме того, пока были живы непосредственные свидетели событий или ближайшие их потомки, полная публикация нередко весьма нелицеприятных высказываний в их адрес была невозможна или нежелательна. Поэтому в XIX веке публиковались только сборники писем Бетховена, не претендовавшие на полноту. Часть имевшихся писем (причем с неоговоренными купюрами) обнаруживали в своих воспоминаниях еще Ф. Г. Вегелер и Ф. Рис. Затем появились два сборника, составленных Л. Нолем (1865 и 1867) и Л. фон Кёхелем (письма Бетховена к эрцгерцогу Рудольфу, 1865). Поскольку этого было явно недостаточно, А. У. Тейер был вынужден включить в свою биографию множество писем Бетховена и других документов, процитировав их целиком; некоторые были впервые обнаружены самим Тейером.

Лишь в начале XX века вышли в свет сразу несколько немецких собраний писем Бетховена. Это пятитомное собрание А. Ф. Калишера (1906–1908) и его второе издание под редакцией Т. фон Фриммеля (1909–1911), пятитомное же собрание Ф. Прелингера (1907–1911) и однотомник Э. Кастнера (1911), расширенную версию которого переиздал в 1923 году Ю. Капп. Такое различие в объемах объяснялось тем, что Калишер, Фриммель и Прелингер сопровождали письма обширными комментариями, в то время как Кастнер и Капп обходились вообще без них, преподнося читателю «голый» текст. Но, несмотря на объявление всех этих публикаций «полными собраниями», ни одно из них не могло быть таковым по сути дела: неизвестные ранее письма Бетховена продолжали (и до сих пор продолжают) обнаруживаться в архивах, в частных коллекциях или у торговцев антиквариатом.

Следующим важным событием в деле изучения бетховенского эпистолярного наследия стал выход в свет английского трехтомного собрания писем с комментариями Э. Андерсон (1961). Андерсон постаралась ознакомиться лично со всеми автографами, которые ей удалось разыскать, и в текстологическом отношении, несмотря на то, что язык публикации — английский, ее издание оказалось намного точнее предыдущих немецких. Были восстановлены полные тексты некоторых писем, публиковавшихся ранее с купюрами или известные только в отрывках; удалось прояснить многие ошибочно расшифровывавшиеся ранее фразы или имена, указанные лишь в виде инициалов. Однако датировки Андерсон нередко были абсолютно произвольными и неаргументированными, да и комментарии оставляли непроясненными немало «темных» мест.

Возможно, именно пристальное и пристрастное ознакомление с собранием Андерсон побудило Н. Л. Фишмана затеять издание собрания писем Бетховена в переводе на русский язык (вышло три тома: 1970, 1977 и 1986). Своей полнотой, качеством комментариев и ответственностью датировок это собрание безусловно превосходило английское, хотя ошибки встречались и здесь. В какой-то мере фишмановское издание писем Бетховена было призвано восполнить



отсутствие на русском языке хорошей монографии о композиторе — отсюда чрезвычайно обстоятельные вступительные статьи к каждому тому, в которых освещались подробности жизни Бетховена в данный период, его литературные и духовные интересы, музыкальный архив, круг общения и т. д.

На исходе XX века появилось долгожданное новое немецкое издание, включавшее, помимо писем самого Бетховена, также и письма его корреспондентов: это восьмитомник «Переписка Бетховена», созданный в Доме Бетховена под руководством З. Бранденбурга (BG).

Что касается разговорных тетрадей, то после неоднократных попыток их издания в середине XX века (публикации Г. Шюнеманна и Ж.-Г. Прод'омма), между 1968 и 1993 годами в Лейпциге вышло в свет по-настоящему научное, текстологически достоверное и прекрасно прокомментированное издание, над которым работало несколько авторов (среди них — К.-Х.Кёлер, Г. Герре, Д. Бек, Г. Броше и другие). К настоящему времени вышло в свет 11 томов, охватывающих период с февраля 1818-го по 6 марта 1827 года; ожидаемый 12-й том должен содержать материалы разрозненных листов из разговорных тетрадей разных лет и справочные материалы.

Всё это вместе создало такую ситуацию, когда бетховенистика (впрочем так же, как, например, баховедение или моцартоведение) превратилась в самостоятельную и довольно обширную область музыковедения, внутри которой образовались собственные более узкие сегменты. Не осталось практически ни одного вопроса, общего или частного, по которому не существовало бы ныне специальных исследований, будь то почерк Бетховена (книга М. Унгера и ряд других исследований), все дома, в которых Бетховен жил в Вене и в ее окрестностях (книги Р. Клейна и К. Смолле) и т. д.<sup>47</sup> Обширная литература существует о болезнях Бетховена, особенно о причинах и природе постигшей его глухоты. Эти частности, даже самые прозаические, отнюдь не бесполезны, поскольку помогают понять, чем был занят композитор в данный промежуток времени, с кем общался — всё это имеет прямое отношение к проблемам как историко-биографического, так и музыкального характера.

Хотя и в XX веке изредка появлялись капитальные многотомные монографии о великих композиторах (Г. Аберта о Моцарте, Х. Ч. Р. Лэндона о Гайдне), время таких трудов явно прошло. Преобладающим типом исследования стала достаточно компактная (по крайней мере, однотомная) книга, в которой, во-первых, жизнь избранного «героя» рассматривалась бы в тесной связи с его творчеством, а во-вторых, имела бы некая индивидуальная, но в то же время научная концепция, представляющая нам данного композитора в новом свете — как, например, в книге А. Швейцера о И. С. Бахе или в книге А. Эйнштейна о В. А. Моцарте.

Нужно признать, что Бетховену и здесь не очень повезло.

В XX веке вышли в свет несколько ценных и интересных монографий о Бетховене, посвященных, однако, не всей его жизни и не всему творчест-

<sup>47</sup> См.: Unger 1926; Klein 1970; Smolle 1970.

ву, а определенным периодам. Таковы книги о ранних годах композитора, созданные Ж.-Г. Прод'оммом (1920) и Л. Шидермайром (1925) или книга М. Купера о последнем десятилетии (1970). Что же касается целостных биографий, то они носили либо академически-информативный характер (книга знатока бетховенского творчества В. Хесса, вышедшая первым изданием в 1956 году и существенно обновленная в 1976-м), либо популярно-беллетристический. Перечислять здесь все изданные в XX веке о Бетховене монографии, не содержавшие чего-то принципиально нового, нет смысла.

Произведшая в свое время едва ли не сенсацию книга американского исследователя Майнарда Соломона «Бетховен» (1977) заслуживает отдельного разговора. Изданная в Нью-Йорке и вскоре переведенная на немецкий и другие языки, она завоевала немалую популярность (американское переиздание последовало в 1998 году). Действительно, М. Соломон создал себе репутацию искушенного бетховениста-источниковеда и имеет в этой сфере немалые заслуги: он издал с прекрасными комментариями так называемый «Дневник Бетховена»<sup>48</sup>, пытался установить личность легендарной «Бессмертной возлюбленной» и заставил в этой связи по-новому взглянуть на взаимоотношения Бетховена с семьей Brentano; опубликовал ряд по-настоящему серьезных и интересных статей.

Однако с положительной и тем более восторженной оценкой его монографии (особенно типичной для американских коллег) согласиться, на мой взгляд, нельзя, поскольку ее исходные концепционные предпосылки совершенно неправомерны, а методология обращения с фактами и документами крайне уязвима (если не выразиться еще резче). Соломон, будучи по образованию не музыкантом, а психологом и психоаналитиком, построил свою концепцию жизни и творчества Бетховена на ряде умозрительных гипотез, которые преподнесены читателю в качестве уже доказанных истин. Ключевая гипотеза, служащая основой всей концепции Соломона, восходит к распространившимся еще при жизни Бетховена легендам о том, что он якобы является побочным сыном короля Пруссии Фридриха Вильгельма II. Почему-то Соломону угодно было думать, будто Бетховен мог верить этим слухам (Бетховен в самом деле не утруждал себя их опровержением, но вряд ли оттого, что относился к ним всерьез, скорее напротив). Отсюда — «эдипов комплекс», поиск «идеального отца», «претензии на благородство» и т. д. Все эти мотивы красной нитью проходят через книгу Соломона, проецируясь не только на жизнь, но даже на творчество Бетховена. Факты, высказывания и документы, допускающие двойное или множественное истолкование, Соломон трактует однозначно в пользу своих домыслов. Пагубность этой книги заключается вовсе не в том, что биограф рисует образ Бетховена исключительно в черных и серых тонах (жанр инвективы столь же древен, как жанр апологии), а в том, что заметить преднамеренные неточности, случаи лукавого передергивания фактов, пристрастную однобокость коммента-

<sup>48</sup> Подразумеваются фрагментарные записи 1812–1818 годов, сохранившиеся лишь в двух посмертно снятых копиях.

ев и шаткость аргументации может только искушенный специалист, точно знающий и цитируемые Соломоном (порой весьма выборочно) документы, и другие источники, позволяющие составить по тому или иному поводу совершенно отличное мнение.

Приведу в этой связи только один пример. Так, в связи с посвящением Девятой симфонии прусскому королю Фридриху Вильгельму III Соломон задается риторическим вопросом: «Можно лишь подивиться, было ли совершенно случайным посвящение симфонии, воспевающей братство, сыну того человека, которого молва называла его [Бетховена] собственным отцом»<sup>49</sup>. Удивляться этому вправе лишь не очень осведомленный человек, поскольку данное посвящение действительно возникло *случайно*. В переписке и разговорных тетрадах Бетховена 1823–1825 годов неоднократно затрагивался вопрос о носителе предполагаемого посвящения; первоначально возникла кандидатура Ф. Риса, оказавшего Бетховену большую помощь в издании и пропаганде его произведений в Англии; затем (не без давления прагматично настроенного брата Иоганна) композитор решил посвятить симфонию какому-нибудь могущественному монарху, способному щедро отблагодарить автора. Первым кандидатом на посвящение Девятой был приславший Бетховену в 1823 году золотую медаль французский король Людовик XVIII, который, однако, умер в 1824 году; затем возникла кандидатура российского императора Александра I — и только после его смерти в 1825 году, еще некоторое время поколебавшись, Бетховен остановил свой выбор на короле Пруссии. Компетентный биограф не может об этом не знать, и если он считает допустимым утаивать столь существенные сведения от читателей, доверять его выводам нельзя.

Разумеется, факты, не слишком выигрышные для репутации героя биографического повествования, не следует замалчивать или интерпретировать исключительно в благостном свете. Однако здесь все же необходима и научная корректность, и справедливость в оценках, и человеческая деликатность. Думается, что биограф, будучи своеобразным историческим медиумом, не должен присваивать себе морального права судить и тем более осуждать своего героя прежде, чем попытается понять смысл и мотивы тех его высказываний или поступков, которые кажутся «неправильными» или «безнравственными» с точки зрения читателя совсем другой эпохи и культуры (если только объект внимания пишущего не принадлежит к породе патологически кровожадных монстров — но как раз у подобных исторических персонажей поклонники и защитники не переводятся).

В качестве образца научной корректности в противовес книге М. Соломона можно привести монографическую статью о Бетховене в «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (1980), созданную крупнейшими специалистами — Джозефом Керманом и Аланом Тайсоном. По объему она достигает размеров книги и, начиная с 1983 года, неоднократно выходила в свет отдельным изданием<sup>50</sup>. Во втором издании словаря (2001) эта статья расширена

<sup>49</sup> Solomon 1977. P. 274.

<sup>50</sup> См., например: Kerman J., Tyson A. 1990.

и дополнена новыми сведениями (они касаются, прежде всего, списка сочинений и библиографии). Однако, как предупредомляли во введении к своему очерку сами авторы, жанр словарной статьи, пусть чрезвычайно развернутой, требовал преобладания объективной повествовательности над оценочными или полемическими суждениями.

Более напоминает монографию, а не обычную словарную статью, и другой объемистый очерк о Бетховене, написанный Клаусом Кропфингером и опубликованный в 1999 году во втором издании авторитетнейшей немецкой музыкальной энциклопедии — «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG). Этот очерк ценен своим глубоко проблемным подходом к изучению жизни и творчества композитора. Причем Кропфингер не только высказывает собственные, весьма ценные суждения, но и учитывает разнообразные мнения огромного количества исследователей, опубликованные вплоть до начала 1990-х годов. В том, что касается биографического аспекта, однобокая позиция М. Соломона и других поклонников психоаналитических методов оценивается Кропфингером весьма критически.

В 1990-х годах вышли в свет две очень разные, но в чем-то принципиально единые монографии — «Бетховен» немецкого музыковеда Конрада Кюстера (1994) и «Бетховен» его канадского коллеги Уильяма Киндермана (1995). Хотя обе носят предельно общие названия, на первом плане у обоих исследователей находится творчество композитора, поданное в аналитической трактовке, вопросы же биографии отступают на второй план. Сугубо творческим проблемам посвящена и книга К. Дальхауза «Бетховен и его время», впервые изданная в 1987 году и выдержавшая к 2002 году ряд переизданий, — однако это не связная монография, а сборник статей и очерков.

В какой-то мере в эту тенденцию переноса исследовательского акцента с биографии на творчество вписывается и вышедшая в 2003 году объемистая монография известного американского бетховениста Льюиса Локвуда «Бетховен. Музыка и жизнь». Разделы, посвященные «жизни», очень сжаты (видимо, здесь Локвуд сознательно ориентируется на запросы широких кругов читателей, адресуя специалистам лишь сноски, в которых как раз и содержатся ссылки на новые публикации и различные интерпретации известных фактов). Однако разделы, в которых разбираются произведения Бетховена, изобилуют интересными идеями и наблюдениями, отражающими богатый исследовательский и музыкантский опыт автора — знатока бетховенских эскизов и проницательного аналитика.

В последние десятилетия XX века возникла тенденция создавать крупные научные труды монографического плана не единоличными усилиями, а при помощи привлечения различных специалистов. Если касаться только Бетховена, то, помимо уже упоминавшегося «Бетховенского компендиума» под редакцией Барри Купера, следует назвать, по меньшей мере, еще несколько таких трудов, посвященных, правда, целостному рассмотрению не всего комплекса проблем, связанных с Бетховеном, а исключительно его творчества или личности в творческом контексте. Это, в частности, рассчитанный на достаточно широкого читателя, но написанный очень компетентными

специалистами «Бетховенский путеводитель» (1973). В 1980 году в Бонне вышла книга под редакцией Зигмунда Кросса «Бетховен. Человек своего времени» («Beethoven. Mensch seiner Zeit». Bonn, 1980), где тема личности и творчества художника на фоне эпохальных событий прослеживалась в каждой из семи объемистых статей, посвященных разным периодам жизни Бетховена.

Кембриджский университет создал серию однотомников под общим названием «The Cambridge Companion», в которых творчество и личность какого-либо композитора рассматривается через призму актуальных проблем музыковедения. Сборник из этой серии, посвященный Бетховену (CCB 2000), составлен Гленном Стенли и включает лишь необходимый минимум биографических сведений, но зато весьма подробно касается проблем бетховенского стиля, музыкальных жанров, формы, оркестрового мышления, исполнительства и рецепции творчества композитора. В 1994 году в издательстве «Лаабер» появился коллективный капитальный двухтомный труд «Бетховен. Интерпретации его произведений» (BISW), куда вошли написанные музыковедами разных стран аналитические статьи практически обо *всех* сочинениях Бетховена. Хотя это издание ни в коей мере не является биографическим, в нем тоже присутствуют идеи, характерные для современных монографий: принципиальная множественность возможных подходов к анализу музыки Бетховена (от сугубо теоретических до повествовательно-эссеистических) и столь характерная для науки XX века задача: увидеть и прочесть всё творчество художника как некий свертхтекст, практически ничего в нем не пропуская и заставляя различные его фрагменты по-новому высвечивать перекликающиеся смыслы.

Совокупность книг о Бетховене, опубликованных за последние тридцать лет, не поддается даже краткому обзору. Однако их объединяет общая черта: особое внимание к проблеме исторической и современной интерпретации личности и творчества Бетховена. В монографических трудах этому, как правило, посвящаются особые главы или разделы, да и в хорошо составленных сборниках данная тема также всегда просматривается либо как сквозная, либо как эпизодически возникающая в статьях разных авторов (таков двухтомник «Бетховен» 1971–1972 годов, составленный Н. Л. Фишманом и включающий в себя, помимо прочего, исчерпывающую библиографию русской бетховенианы за 1803–1970 годы, собранную Н. Н. Григорович, по которой можно проследить картину возрастающего и постоянно меняющего свои направления интереса к творчеству Бетховена в нашей стране). Собственно, и вышедший в 1971 году под редакцией Н. Л. Фишмана сборник «Из истории советской бетховенианы» фактически был посвящен проблеме оценки и восприятия творчества Бетховена в рамках российской истории определенного периода. Единственным крупным отечественным ученым, кто еще в конце 1970-х годов глубоко задумался именно над проблемой современной (относительно не только отечественной) рецепции музыки Бетховена, был А. В. Михайлов, но его работа «Бетховен: преемственность и переосмысления» не была в свое время опубликована и увидела свет лишь после смерти автора, в 1998 году, когда она,

конечно, не утратила своей ценности, однако уже не воспринималась столь остро, как это могло бы случиться, появись она в печати вскоре после своего написания.

Внешне незатейливый жанр биографического повествования, равно как давно устоявшийся в музыковедении жанр исторической монографии, на самом деле таит в себе очень сложные проблемы, особенно если исследователь имеет дело с такой личностью, как Бетховен. Собственно, это и определило характер настоящей книги. Подробно писать только о жизни художника, минуя сугубо творческие, в том числе очень специальные вопросы, и избегая подробных музыковедческих анализов, можно лишь при ориентации на самую широкую аудиторию, однако задача популяризации бетховенского искусства ныне не столь актуальна, как сто лет назад. К тому же никакая биография не способна вобрать в себя все имеющиеся ныне факты и документы, хотя по возможности должна их учитывать. С другой стороны, ограничиться только разбором произведений Бетховена, оставив анализ его личности и подробности его жизненного пути на откуп беллетристам, возможно лишь в тех условиях, когда любой интересующийся читатель может почерпнуть эти сведения из доступных и притом надежных источников (в нашей стране, к сожалению, эта ситуация далека от желаемой). Разграничивать «жизнь» и «творчество» на два почти не пересекающихся потока, как это делается в ряде других книг о великих композиторах, где биографические главы чередуются с аналитическими или вообще отнесены к разным частям, мне кажется в данном случае не вполне правомерным, хотя такое изложение, безусловно, удобно и в некоторых случаях будет использоваться. Но в личности Бетховена слишком сильно переплетены оба начала, музыкантское и человеческое, чтобы рассматривать одно из них в полном отрыве от другого.

Предлагаемая читателю книга безусловно принадлежит к традиции русской бетховенистики, хотя и сильно отличается по концепции от того, что писалось о Бетховене в советский период. Однако, наряду с очень идеологизированными работами, в XX веке в нашей стране публиковалось и немало ценного, и отвергать это наследие было бы неразумно. К сожалению, западные ученые склонны полностью игнорировать почти всё, публиковавшееся в XX веке по-русски (то ли из априорного недоверия к «пропаганде», то ли из академического высокомерия, то ли из заурядного невладения языком). В моей книге западная и отечественная бетховенистика представлены на равных, а тема «Бетховен и Россия» является одним из внутренних лейтмотивов повествования.

## ГЛАВА 2

### Бетховен *Bonnensis*: истоки личности

«Ваш *amicus* Бетховен *Bonnensis*» — подписал композитор свое письмо от 6 ноября 1821 года к венскому скрипачу и музыкальному деятелю Фердинанду Пирингеру<sup>1</sup>. Вкрапления латинских слов придают этой фразе шутливо-высокопарный оттенок, ирония которого отнюдь не отменяет серьезности смысла. Бетховен действительно с самого начала своего пребывания в Вене и вплоть до последних дней жизни продолжал ощущать духовную связь с породившей его боннской средой и проводил отчетливую, а порой и резкую границу между собою и венцами. Высказывания Бетховена о Бонне и боннских друзьях разительно контрастируют с его суждениями о Вене и венском окружении. «Отчизна моя, прекрасный край, где впервые узрел я свет, стоит перед моими глазами так же отчетливо и явственно, как в момент расставания с вами, — писал он в 1801 году Ф. Г. Вегелеру. — Словом, одним из счастливейших в жизни я буду считать тот день, когда снова смогу вас увидеть и поклониться нашему батюшке Рейну». А обращаясь в том же году к Карлу Аменде, уроженцу Курляндии, Бетховен восклицал: «Ты — не венский друг, нет! Ты — один из таких людей, каких обычно рождает земля моей отчизны»<sup>2</sup>. Венцев в общей своей массе Бетховен неоднократно называл «легкомысленными» и «бессердечными», насмешливо сравнивая их с описанным в «Одиссее» Гомера счастливым народом феаков, проводящих жизнь в пирах и удовольствиях (это уподобление появилось еще в 1797 году в одной из «Ксений» Шиллера и вошло в обиход самих венцев). В других случаях Бетховен выражался гораздо беспощаднее: «Окаянный, проклятуший, омерзительнейший венский сброд!» (из письма к Карлу Йозефу Бернаруду 1819 года); «От императора до сапожника венцы ничего не стоят» (высказывание в беседе с Фридрихом Шнидером фон Вартензее в 1811 году)<sup>3</sup>. И хотя объективный взгляд на ситуацию заставляет нас ныне признать, что такое отношение Бетховена к венцам не всегда было справедливым, нам важен сам факт подобного самоопределения. Можно, конечно, вспомнить о том, что некоторые другие великие люди, тесно связанные с австрийской столицей, также испытывали к этому городу смешанные чувства (Шёнберг писал в 1910 году о «ненавистной любимой Вене»; аналогичным образом высказывались и другие его современники)<sup>4</sup>. Однако для Бетховена оппозиция «Вена и Бонн» имела особый смысл.

<sup>1</sup> То есть, «Ваш друг Бетховен Боннский». См.: ПБ 3. № 1090.

<sup>2</sup> ПБ 1. № 51 и 53.

<sup>3</sup> ПБ 3. № 990 и коммент. на с. 136 к № 383.

<sup>4</sup> См.: Шёнберг 2001. № 263; Джонстон 2004. С. 183, 359–360 (высказывания Г. Бара и З. Фрейда).

В XX веке появилась тенденция подчеркивать явственные различия между немецкой и австрийской культурами. Одной из внешних причин этого был трагический для Австрии опыт аншлюса гитлеровской Германией в 1938 году и вовлечения страны во Вторую мировую войну. Хотя до этого местное правительство поддерживало пангерманские националистические устремления (да и Гитлер, как мы помним, родился в Австрии), утрата суверенитета и разразившаяся затем военная катастрофа больно ударили по самосознанию жителей альпийской республики, остро почувствовавших себя именно австрийцами, а не германцами «второго сорта».

В XVIII веке линии размежевания тоже существовали, но проводились совершенно иначе. В конфессиональном отношении пути Австрии и Германии разошлись еще в эпоху Тридцатилетней войны 1618–1648 годов, когда в большинстве немецких земель утвердился протестантизм, а в империи Габсбургов — католицизм. Хотя эта картина не везде была однородной и допускала исключения, религиозные различия все же сильно сказывались на формировании национального сознания, этики, психологии, культуры. «Немецкая» и «австрийская» системы ценностей сложились уже тогда, невзирая на политические и региональные различия внутри каждого из этих духовных ареалов. Ведь Германии как единого государства до 1871 года не существовало. Государство же, центром которого была Австрия, официально именовалось «Священной Римской империей германской нации», и это позволяло трактовать данное образование как пангерманское. Особняком стояла лишь Пруссия, ставшая в 1701 году независимым королевством.

При этом, хотя протестантская в своей основе Германия оставалась раздробленной, и между диалектами, законами и нравами отдельных ее земель имелись не исчезнувшие до сих пор различия, все же единство литературного языка, религии и культурных ценностей (великой философии, литературы, музыки) позволяли воспринимать ее как некое духовное целое. Бах, Гендель, Гёте, Шиллер, Кант — порождения немецкого, но не австрийского типа духовности.

Империя же, возглавляемая Австрией, напротив, в культурном отношении была крайне неоднородной. Испокон веков она включала очень значительный процент славянского и венгерского населения. Если учесть, что под властью короны Габсбургов в разное время (в частности, в эпоху Бетховена) находились также часть Нидерландов и некоторые области Италии, то немцы оказывались при этом даже в меньшинстве, хотя политически доминировали. Пестрота национального состава империи усугублялась ее соседством с турецкими владениями на Балканах и наличием в стране общин, чей язык и обычаи выглядели для прочих подданных по меньшей мере экзотически — греков, армян, правоверных иудеев. Поэтому «австрийское» было гораздо более широким понятием, чем «немецкое».

Хотя в истории Австрии имелись и бурные, и мрачные страницы, все же в ней преобладали охранительные тенденции, проявлявшиеся и в консервативности политического устройства, и в подчеркнутом прагматизме большинства ее правителей. Восходящее к позднему Средневековью выражение «*Austria felix*» — «Счастливая Австрия» — как нельзя лучше выражает тот



идеал гармоничного существования, к которому, невзирая на различные препятствия, стремились и повелители этой страны, и их подданные.

Германия же никогда в своей истории, от завоевания в древности римлянами и вплоть до трагического XX века, не была «счастливой», и даже в наше относительно благополучное время этот эпитет вряд ли подходит для обозначения господствующего мироощущения ее граждан. На духовный склад немцев повлияли несколько весьма устойчивых, и притом трагических мифов. Самый древний из них — история Германа (Арминия), победоносно боровшегося против легионов императора Августа, но погибшего от рук соплеменников. Другой, не менее мрачный миф — средневековое сказание о Нибелунгах, наполненное новым психологическим смыслом в оперной тетралогии Вагнера. Наконец, в эпоху Ренессанса возникло предание о докторе Фаусте, ставшее благодаря Гёте философским символом едва ли не всей европейской цивилизации Нового времени. И вряд ли случайно все эти мифы, продолжающие жить в германской культуре до наших дней, резко актуализировались в конце XVIII — XIX веках, когда происходило формирование собственно немецкого самосознания.

Что касается Австрии, то ни римское владычество, ни нашествие гуннов, ни победоносная борьба короля Оттона с воинственными венграми, увенчавшаяся созданием будущей Австрии — Восточного княжества (Ostmark, Ostarrichi), не породили собственный героический миф или эпос, обладавший непреходящей актуальностью. Австрийский миф, существуя он на самом деле, мог быть скорее связан с идеей обороны границ христианского мира и рыцарского служения императору, а не с идеей непримиримой борьбы с неким врагом, внутренним, внешним или вовсе метафизическим. Но, похоже, австрийскому сознанию подобная склонность к мифологизации добра и зла вообще не свойственна.

Ссылаясь на мнение Франца Грильпарцера, согласно которому исконными свойствами австрийской литературы являются «скромность, здравый смысл и истинное чувство», А. В. Михайлов продолжал: «Всё высокое австрийское искусство, в сущности, интимно — оно даже всемирно-исторические проблемы должно переносить в задумчивость и уединенность, чтобы остаться с ними с глазу на глаз»<sup>5</sup>. Если обратиться к музыке, то эту «высокую интимность» в качестве этико-эстетической доминанты можно обнаружить у ряда австрийских творцов, образующих длинную линию почти непрерывной преемственности: Гайдн, Моцарт, Шуберт, Вольф, Брукнер, Малер, Веберн... В XVIII веке у истоков этой линии оказывается Иоганн Йозеф Фукс (1660–1741), изысканный полифонист, церковная музыка которого провоцирует сравнения с творчеством Иоганна Себастьяна Баха, однако религиозно-художественная суть этой музыки глубоко отлична от баховской: насколько немец и протестант Бах страстно субъективен в своем утверждении веры, настолько австриец и католик Фукс сдержан и объективен.

Разумеется, в австрийской культуре присутствовали и другие важные составляющие — это и ее воинственно-имперское начало, воплощавшееся

<sup>5</sup> Михайлов 1988. С. 11, 15. Грильпарцер высказал эту мысль в своей статье 1837 года под красноречивым названием «Чем отличаются австрийские поэты от остальных».

в формах то пышного барокко, то псевдоклассического официоза; и неистребимая склонность к праздникам и увеселениям, приведшая к появлению образа «старой веселой Вены» с ее уютными кофейнями, уличными музыкантами, ночными серенадами и упоительными балами (однако оборотной стороной этого гедонизма было присутствие фаталистических мыслей о смерти, которые также прослеживаются в творчестве австрийских гениев от Моцарта до Малера). Недаром впоследствии Герман Брох метко назвал эпоху Франца Иосифа «веселым Апокалипсисом», а Филип Гершкович определил путь Австрии к гитлеризму как «дорогу от оперетты к крематорию»<sup>6</sup>, причем последнее — отнюдь не метафора: в трагический 1938 год на венских театральных афишах значилось всего 10 названий (годом раньше — 24), и все они были опереттами, зингшпилями или сказками. И хотя по отношению к Вене времен Бетховена столь броские эпитеты и метафоры вряд ли применимы, нечто похожее наблюдалось уже тогда: в 1809 году во время оккупации Вены войсками Наполеона в театрах шли сплошь зингшпили и французские комические оперы.

Изящество, прозрачная глубина и чуждая высокопарности сердечная искренность, органически присущие австрийским гениям, отнюдь не чужды и искусству многих великих немцев, в том числе Бетховена. Особенно это свойственно художникам, долго жившим в Вене и проникшимся ее соблазнительным духом (в музыке, помимо Бетховена, это в первую очередь Брамс и Рихард Штраус). Однако все же большинству великих немецких музыкантов от Баха до Вагнера свойственно то, что Александр Блок назвал «сумрачным германским гением» — явный или загнанный внутрь трагизм мироощущения, волевое и даже императивное начало, заведомая непростота выражения мыслей, тяготение ко всему «высокому» и «трудному», четкое разграничение «серьезного» и «развлекательного». Это отнюдь не внешние стереотипы, а глубинные парадигмы самосознания. Гёте говорил: «Немцу нужна известная серьезность, известное величие мысли, богатство и полнота внутренней жизни»; писатель может быть образован, остроумен, изящен, мастеровит — «но всего этого для нас, немцев, недостаточно»<sup>7</sup>.

Поэтому вопрос о духовном самоопределении художника носит отнюдь не праздный характер. Он не сводим ни к формальной национальной принадлежности, ни к ностальгическим воспоминаниям о детских и юношеских годах, проведенных в благословенном родном краю. Здесь оказывается важным всё: от языка и ближайшего окружения до той системы этических и эстетических ориентиров, которую данный художник воспринимает как свою независимо от внешних обстоятельств.

К 1792 году, когда Бетховен переехал в Вену, его личность со всеми ее особенностями и пристрастиями уже сложилась. Это была личность творца преимущественно немецкого типа, хотя и сформировавшаяся под сильным влиянием тогдашних австрийских реалий. Отсюда и двойственность самоощущения: по праву претендуя на роль наследника и завершителя венской классической традиции, долгое время являясь подданным империи Габсбургов

<sup>6</sup> См.: Джонстон 2004. С. 9; Гершкович 1993. С. 306.

<sup>7</sup> Эккерман 1988. С. 115.

и потому иногда иронически именуя себя «бедным австрийским музыкантом», Бетховен до конца дней ощущал себя немцем с берегов Рейна — пресловутым *Beethoven Bonnensis*. Когда в 1815 году по решению Венского конгресса бывшее Кёльнское курфюршество отошло к Пруссии, композитор воспринял это как должное и, посвящая в 1826 году Девятую симфонию королю Фридриху Вильгельму III, не преминул указать, что имеет честь являться его подданным (а не императора Франца I): «Ваше величество являетесь не только высочайшим отцом своих подданных, но и покровителем искусств и наук, и Ваше всемилостивейшее согласие радует меня тем больше, что я сам весьма счастлив, в качестве гражданина Бонна, причислять себя к Вашим подданным»<sup>8</sup>.

Поэтому ранний этап становления личности Бетховена оказывается чрезвычайно важным для понимания всего последующего ее развития. Многие духовные, религиозные, политические, этические и эстетические идеи, заложенные в душу юного музыканта в Бонне, обрастали впоследствии более тонкими и разветвленными смыслами, но не меняли своей сути и тем более не подвергались с его стороны уничтожающей переоценке.

Небольшой, тихий и красиво расположенный Бонн еще с 1257 года являлся резиденцией кёльнского курфюрста. Так продолжалось вплоть до 1794 года, когда город почти на двадцать лет сделался французским владением, а затем вошел в состав Пруссии. Курфюрст был одновременно и архиепископом — главой одного из церковных княжеств, входивших в состав Священной Римской империи (такими княжествами были, в частности, прирейнские Майнц и Трир, а также родина Моцарта — Зальцбург). Хотя с 1438 года корона империи принадлежала только представителям династии Габсбургов, формально всякий новый император должен был проходить процедуру избрания, и князья, наделенные при этом правом голоса, именовались электорами. Курфюрст-архиепископ кёльнский занимал среди них не последнее место, поскольку до 1761 года этот высокий пост принадлежал правившей в Баварии династии Виттельсбахов, не уступавшей знатностью происхождения Габсбургам и даже притязавшей на императорскую власть в 1740-х годах после смерти Карла VI. Следовательно, хотя территория, подвластная курфюрсту, была относительно небольшой и экономически не самой развитой (промышленность там практически отсутствовала), Бонн нельзя было назвать и совсем захолустной провинцией, особенно в годы юности Бетховена.

Традиционное представление о несчастной феодальной Германии, раздробленной на множество мелких княжеств, внутри которых царил гнетущая атмосфера мелочного и жестокого самодурства местных правителей, в некоторых случаях полностью соответствовало реальности, но абсолютизировать его все же не следует. С одной стороны, Моцарт действительно задыхался в Зальцбурге и испытывал вполне взаимную ненависть к архиепископу Иерониму Коллоредо, который, отнюдь не будучи самым худшим представителем своего сословия, систематически пытался поставить гения на место, видя в нем лишь

<sup>8</sup> BG. № 2214.



*Курфюрст-архиепископ  
Максимилиан Фридрих*



*Курфюрст-архиепископ  
Максимилиан Франц*

нерадивого и зарвавшегося слугу. И никакие просветительские идеалы не могли помешать герцогу Карлу Евгению Вюртембергскому бросить в 1777 году в тюрьму за политическую публицистику известного писателя, журналиста, музыкального критика и композитора Фридриха Даниэля Шубарта. Но, с другой стороны, существовали и классические варианты «просвещенного абсолютизма» в Бонне и Веймаре — гораздо более чистые в экспериментальном отношении, чем подобные же опыты на имперском уровне, поскольку небольшие размеры княжеств заставляли их правителей больше думать о развитии образования, наук и искусств, нежели о военной и политической экспансии.

В 1761 году кёльнским курфюрстом стал Максимилиан Фридрих (1708–1784), отпрыск швабской династии Кёнигсек-Ротенфельсов, при котором в Бонне расцвела музыкальная и театральная жизнь. Он заслужил репутацию человека разумного, благожелательного и лишенного аристократического чванства. Не будучи выдающимся правителем, Максимилиан Фридрих поручал большинство государственных дел своему первому министру графу Каспару Антону фон Бельдербушу, дельному финансисту и ловкому политику, благоволившему, между прочим, к семье Бетховенов.

На смену Максимилиану Фридриху пришел еще более просвещенный и либерально настроенный князь — младший сын и любимец императрицы Марии Терезии, Максимилиан Франц (1756–1801). Невзирая на высокий церковный сан, Макс Франц (так обычно звали его подданные) был абсолютно светским человеком и в еще большей мере, нежели его пожилой предшественник, ценил все удовольствия жизни, включая общение с дамами, хорошую музыку, театр, умные книги и приятных собеседников.

Оба князя-архиепископа, правившие Бонном во времена детства и юности Бетховена, принадлежали к лучшим представителям тогдашней власти, и если впоследствии у композитора создалось впечатление о годах, проведенных в Бонне, как о некоем «золотом веке», то это лишь отчасти было обычной абберацией сознания, когда всё давнее и далекое представляется более поэтическим и желанным, нежели здешнее и настоящее. За этим убеждением стояла политическая и культурная реальность, в которой Бетховен прожил первые двадцать два года своей жизни.

## СЕМЬЯ И УЧИТЕЛЯ

Род Бетховенов происходил из Мехельна во Фландрии<sup>9</sup>. Ныне эти земли принадлежат Бельгии (область Брабант), но в те времена относились к австрийским южным Нидерландам и входили, как и Кёльнское курфюршество, в состав империи. Предки композитора были крестьянами, ремесленниками и торговцами. Лишь дед, Людвиг ван Бетховен-старший (1712–1773), у которого с детства обнаружился хороший голос, стал профессиональным музыкантом, начав с церковного певчего в Мехельне и завершив свою карьеру в должности капельмейстера боннской Придворной капеллы, куда он поступил в качестве певца-баса еще в 1733 году. Тогда же он женился на местной уроженке Марии Йозефе Поль (ок. 1714–1775), которую, однако, определил на жительство в монастырский приют, когда ее склонность к алкоголю сделалась непреодолимой (помимо службы в капелле, Людвиг ван Бетховен-старший занимался виноторговлей и, видимо, не уследил за пристрастиями супруги). У них родилось трое детей, но выжил лишь сын Иоганн (1740–1792). Поначалу мальчик шел по стопам отца: еще ребенком, в 1752 году, поступил в капеллу певчим, затем, когда детское сопрано сменилось тенором, был зачислен в 1764 году в штат как вокалист (кроме того, он играл на клавире и скрипке, подрабатывая также уроками).

То обстоятельство, что Людвиг ван Бетховен-старший, будучи певцом, а не композитором, все же стал капельмейстером, свидетельствует о незаурядности его личности. Ведь в те времена капельмейстер был обязан уметь практически всё: сочинять музыку, играть на каком-либо инструменте (а лучше на нескольких), формировать репертуар, руководить оркестром и хором, делать аранжировки, аккомпанировать солистам, заниматься администрированием, улаживать конфликты внутри капеллы и т. д. Учитывая то, что многие европейские правители, в том числе и немецкие князья, из соображений престижа охотнее брали на капельмейстерские должности итальянцев, нежели соотечественников, уверенное пребывание с 1761 года на этом посту Бетховена-старшего говорит само за себя. Лишь после его смерти, в 1774 году, капеллу возглавил даровитый итальянский композитор Андреа Лукези (1741 — ок. 1800), работавший в Бонне с 1771 года в качестве дирижера оперной труппы.

<sup>9</sup> Мнение, будто семья происходила из Антверпена, ныне признано ошибочным (см.: TF I. P. 41). Однако в Антверпене у Бетховенов имелись дальние родственники (BL. S. 231).



Людвиг ван Бетховен-старший, дед композитора. Этот портрет хранился у Бетховена до конца жизни

Бетховен на всю жизнь сохранил пиетет по отношению к деду и всегда держал в своей комнате его портрет в капельмейстерском облачении, писанный маслом Л. Раду (затем этот портрет унаследовал племянник Карл и его потомки). С портрета на нас смотрит широкое, умное, серьезное и волевое лицо человека, который явно представлял собой нечто большее, чем просто певец и музыкант. Ф. Вегелер писал: «Дед был малорослым, но сильным мужчиной с чрезвычайно живыми глазами; как артиста его глубоко уважали»<sup>10</sup>.

Многие современники, введенные в заблуждение голландской частицей «ван» перед фамилией Бетховена, принимали ее за эквивалент немецкого «фон», указывавшего на принадлежность к дворянству. Сам

композитор совсем не возражал, когда к нему обращались как к знатному человеку. Однако мы не стали бы превращать это в повод для сенсационных спекуляций в духе М. Соломона, оживившего старинную сплетню о мнимом происхождении Бетховена от короля Пруссии Фридриха Вильгельма II и выстроившего на этой зыбкой основе привлекательную, быть может, для беллетриста, но совершенно несостоятельную ни в историческом, ни в психологическом смысле концепцию «притязаний на благородство» («nobility pretence»), которые якобы имелись у Бетховена.

Домыслы о «королевском» происхождении Бетховена впервые появились в 1810 году на страницах «Исторического словаря музыкантов», составленного А. Шороном и Ф. Ж. М. Файолем («Dictionnaire historique de musiciens», Paris, 1810), а с 1814 года стали перепечатываться в выпусках словаря Ф. А. Брокхауза «Conversations Lexikon». Загуляв из уст в уста, легенда приобрела совсем фантастический характер: Бетховена уже называли сыном не Фридриха Вильгельма II, а Фридриха Великого. Приятель композитора Карл Петерс сделал по этому поводу небезынтересное замечание: «Наверное, Вы потому так любите Фридриха Великого, что он считается Вашим отцом. — (Далее следовала реплика Бетховена, по-видимому, отвергавшего это предположение. — Л. К.). — Подобные заблуждения все же следует исправлять. Вы ничем не должны быть обязаны Фридриху»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 34.

<sup>11</sup> Беседа состоялась в феврале 1820 года. См.: ВКх I. S. 247.

Бетховен предпочитал не утруждать себя официальным опровержением подобных несуразностей, поскольку взял за правило никогда не отвечать в печати на какие-либо персональные выпады и не публиковать о себе никакой личной информации. Его друг Вегелер также расценил выдумки Шорона и Файоля как «вздор», который «не заслуживает даже опровержения, ибо как этот монарх не посещал Бонна перед рождением Бетховена, так и его мать за всё время своего супружества ни разу не покидала города»<sup>12</sup>. Композитор, разумеется, не мог сколько-нибудь серьезно относиться к такой экстравагантной генеалогии. Выступление Бетховена по этому поводу на страницах прессы выглядело бы, пожалуй, довольно нелепо и могло возбудить лишние толки. Повидимому, он принял наиболее мудрое из возможных решений: не придавать фантазиям Шорона и Файоля никакого значения.

Что касается случайной или преднамеренной путаницы частиц «ван» и «фон», то здесь ситуация была гораздо более сложной, и у нас нет оснований обвинять Бетховена в претенциозном самозванстве. Дело в том, что в Австрии второй половины XVIII века, причем особенно среди венцев, хорошим тоном считалась «сверхвежливость», проявлявшаяся, в частности, в том, что частицу «фон» использовали для выражения почтительности даже к тем людям, которые заведомо не имели на нее никакого формального права<sup>13</sup>. Множество подтверждений этому обычаю мы можем найти в письмах венских классиков. Так, князь Николай II Эстергази, прекрасно знавший, что его капельмейстер Й. Гайдн не являлся дворянином, но желавший подчеркнуть свое уважение к старому маэстро, одно из писем к нему (от 5 мая 1806 года) адресовал «Г-ну капельмейстеру ф[он] Гайдну»<sup>14</sup>. Аналогичным образом поступал и сам Бетховен, письменно обращаясь ко многим людям далеко не высшего сословия<sup>15</sup>. С другой стороны, когда слава Бетховена распространилась по всей Европе, те же правила эпистолярного этикета заставляли многих корреспондентов адресоваться к нему только как к «господину капельмейстеру», хотя всем было известно, что он не занимал никакой официальной должности.

Следовательно, само по себе использование частицы «фон» в быту и в переписке не свидетельствовало тогда ни о «претензиях на благородство», ни о чем-либо непомерном тщеславии, тем более что сам композитор никогда не подписывался «фон Бетховен». Другое дело, что эта стихийно возникшая в XVIII веке мода отражала глубинное недовольство элиты «третьего сословия» сложившимся порядком вещей, когда общественный статус человека определялся его рождением, а не талантами или заслугами. Ситуация же внутри самого «третьего сословия» также была непростой, поскольку существовал очень большой разрыв в доходах, степени образованности и в социальном статусе между незнатными людьми творческих и интеллектуальных профессий (а ис-

<sup>12</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 32.

<sup>13</sup> См. об этом: Biba 1982. S. 261.

<sup>14</sup> Bartha 1965. № 368.

<sup>15</sup> См., например: ПБ 3. № 937 («Добрейшая госпожа ф[он] Штрейхер»), № 944 («Уважаемый господин фон Шрейфогель»), № 956 («Господин фон Черни»), № 983 («господину грубияну фон Блехлингеру») и многие другие примеры.

кусные музыканты занимали среди них очень видное место) и представителями промышленного, ремесленного или обслуживающего труда. Успешная музыкальная карьера сулила тогда простолюдину возможность пробиться наверх и вести более или менее обеспеченное существование, а в ряде случаев даже разбогатеть и войти в благородное сословие (как это удалось Карлу Диттерсу, возведенному в дворянство и законно пользовавшемуся с тех пор фамилией «фон Диттерсдорф»). Чем ярче был талант, тем больше было вероятности, что его заметят и оценят. Поэтому Ф. Вегелер, объясняя суровость первоначально музыкального воспитания Бетховена, вспоминал: «никакое ремесло, кроме отцовского, не сулило радостей, ибо всюду имелись ограничения»<sup>16</sup>.

Музыканты, находившиеся на нерядовых должностях в придворных капеллах разного уровня, по своему имущественному статусу принадлежали к «среднему» классу и уже по одной этой причине не могли и не желали быть приравненными к слугам или обычным работникам по найму. Адресуя письма к своим коллегам, музыканты, не имея возможности поместить на конверте громкий титул, прибегали к таким выражениям, как «господину капельмейстеру», «прославленному виртуозу», «знаменитому мастеру музыки» и т. д. Они ставили себя заметно выше своих собратьев по социальному слою — учителей, мелких чиновников, рядовых священников.

О престиже профессии всегда красноречиво говорит ее доходность. Как подсчитал Р. Зандгрубер, в Вене конца XVIII века бюргеру можно было скромно прожить с доходом в 350 флоринов в год, а человек, получавший выше 500 флоринов, принадлежал к относительно зажиточному слою<sup>17</sup>. В Австрии 1780-х годов школьный учитель зарабатывал всего от 120 до 300 флоринов в год, в Пруссии — еще того меньше. Около 300 флоринов имел и обычный приходской священник. Квалифицированный рабочий мог заработать примерно 75 флоринов в год, домашний учитель или гувернантка — около 50, слуга или кучер — всего 20 (гувернерам и слугам полагался еще и хозяйский кошт)<sup>18</sup>.

Сравним эти цифры с окладами некоторых музыкантов последней трети XVIII века (исключая оперных «звезд», чьи гонорары могли быть в несколько раз выше). Хотя в разных городах стоимость жизни отличалась в ту или иную сторону, приведем суммы в соизмеримом исчислении — во флоринах (гульденах), имевших хождение на всей территории империи. Необходимо учитывать также, что у музыкантов практически всегда имелись и побочные доходы помимо служебного жалования — гонорары от заказчиков и издателей, подарки меценатов, плата за уроки и разовые выступления и т. д.

Зальцбургский вице-капельмейстер Леопольд Моцарт получал после многолетней службы 350 флоринов, а его сын, занимая должность придворного органиста, имел к 1781 году 450 флоринов в год. Также 450 флоринов получал в начале 1780-х годов и концертмейстер в венском придворном театре<sup>19</sup>. Й. Гайдн, начав службу у князей Эстергази с оклада в 400 флоринов, с 1765 года

<sup>16</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 35.

<sup>17</sup> Sandgruber 1982. S. 79, 82.

<sup>18</sup> Ibid. S. 80.

<sup>19</sup> Braunbehrens 1991. S. 139–140.





*Предполагаемые портреты родителей Бетховена.  
Авторство изображений не установлено,  
достоверность вызывает сомнения*

стал получать 782 флорина (это был примерно уровень университетского профессора или среднего чиновника). В 1773 году жалование Гайдна составило уже 961 флорин 45 крейцеров, причем ему полагались и натуральные блага — обеспечение жильем, униформой, дровами, свечами, вином и т. д. С 1790 года он стал получать пенсию в 1400 флоринов, которая в 1806 году вследствие инфляции была увеличена до

2300 флоринов. При этом Гайдн был отнюдь не самым высокооплачиваемым композитором своей эпохи. Хотя должности, на которых капельмейстеру или придворному композитору платили бы больше 1000 флоринов, встречались в XVIII веке редко, подобные исключения делались в Австрии при Карле VI для Фукса (3100 флоринов), а при Иосифе II — для Глюка (2000 флоринов). Курфюрст Карл Теодор, создавший знаменитую капеллу в Мангейме и с 1778 года переселившийся в Мюнхен, платил капельмейстеру Игнацу Хольцбауэру около 3000 флоринов, а итальянский оперный композитор Никколо Йоммелли, до 1768 года служивший капельмейстером в Штутгарте, получал, помимо 4000 флоринов жалования, 2000 флоринов для содержания супруги<sup>20</sup>.

Что касается семьи Бетховена, то дед, начав службу в 1733 году с оклада певчего в 400 флоринов, в качестве капельмейстера получал уже 1000 флоринов (то есть формально больше, чем Гайдн в это время у Эстергази), а его сын-тенорист имел в 1784 году лишь 315 флоринов и считался «очень бедным»<sup>21</sup>.

Из всего сказанного, вероятно, становится понятным, почему должность капельмейстера (как правило, пожизненная), будучи престижной сама по себе, фактически приравнивала своего обладателя если и не к мелким дворянам, то к самым привилегированным слоям внутри собственного сословия.

Вряд ли стоит удивляться тому, что брак родителей Бетховена, заключенный 12 ноября 1767 года, вызвал резкое неудовольствие почтенного господина капельмейстера. Невеста, Мария Магдалена, урожденная Кеверих (1746–1787), была дочерью придворного повара и, несмотря на свою юность, уже успела овдоветь. Ее первым мужем был Иоганн Лейм, камердинер курфюрста, а единственный сын родился и умер в 1764 году. Как вспоминала впоследствии, основываясь, вероятно, на семейных разговорах, соседка и приятельница Бетховенов Цецилия Фишер (1762–1845), Людвиг ван Бетховен-старший считал эту партию «неприличной и недостаточно солидной», хотя невеста «происходила из честных и порядочных бюргеров и служила у благопри-

<sup>20</sup> Эти и приведенные выше данные см.: Ibid. S. 139, 145.

<sup>21</sup> TFI. P. 78.

стойных господ, где приобрела хорошее воспитание и образование»<sup>22</sup>. Отец жениха отказался присутствовать на свадьбе, якобы сказав сыну: «Я никогда не думал и не ждал, что ты опустишься так низко», — и даже тотчас сменил квартиру, чтобы не жить с невесткой под одной крышей.

Вероятно, позднее он должен был переменить мнение о Марии Магдалене. Та же Цецилия Фишер характеризовала госпожу Бетховен как женщину, наделенную умом, тактом и нравственным чувством, «за что ее очень любили и уважали». Этот такт мог проявиться, в частности, в том, что оба старших сына Иоганна были названы в честь деда — и умерший вскоре после рождения в 1769 году Людвиг Мария, и герой нашего повествования. Поскольку Людвиг-внук сумел сохранить воспоминания о деде, ушедшем из жизни, когда мальчику было всего три года, Людвиг ван Бетховен-старший должен был довольно часто бывать в семье сына.

По-видимому, Иоганн действительно любил и уважал свою жену. Празднование ее именин в день св. Магдалины всякий раз обставлялось с необычайной торжественностью: вечером нарядно одетую госпожу Бетховен усаживали в кресло под балдахин, украшенным цветами и ветками лавра, и устраивали в ее честь музыкальную серенаду, после чего был пир и танцы (дабы не слишком шуметь в позднее время, танцевали без башмаков, в одних чулках). Однако повседневная жизнь семьи была очень нелегкой. Фишеры вспоминали, что Мария Магдалена много занималась шитьем и вышиванием — вероятно, ей приходилось брать заказы, чтобы пополнить семейный бюджет, и немудрено, что соседи постоянно видели ее серьезной и задумчивой. Семья могла позволить себе содержать служанку, присматривавшую за детьми (иногда не очень старательно), но ни мать, ни отец не были в состоянии уделять им много внимания.

Из семи родившихся в этом браке детей выжили только три брата: Людвиг, Каспар Антон Карл (1774–1815) и Николаус Иоганн (1776–1848). Остальные умерли в раннем возрасте: Людвиг Мария (1769), Анна Мария Франциска (1779), Франц Георг (1781–1783) и Мария Маргарета Йозефа (1786–1787).

Относительно даты рождения Бетховена существует некоторая неясность. Сохранилось свидетельство о его крещении в ближайшей к дому церкви (ныне — церковь Св. Ремигия), датированное 17 декабря 1770 года. Поскольку в те времена детей старались крестить как можно раньше, дабы в случае внезапной смерти душа младенца сразу вознеслась на небо, то предполагается, что Бетховен мог родиться либо непосредственно 17 декабря, либо на день (в крайнем случае, на два дня) ранее. Поэтому день рождения Бетховена принято отмечать 16 или 17 декабря, хотя нельзя исключать и того, что он мог появиться на свет 15 декабря.

---

<sup>22</sup> TDR I. S. 416. Семья булочника Теодора Фишера владела домом, в котором долгое время снимали квартиру Бетховены и где, как считалось, будущий композитор родился (на самом деле семья Иоганна переехала туда чуть позднее, а родился Людвиг в доме № 515 по Боннгассе, где ныне находится музей). Поэтому когда в 1845 году в Бонне торжественно открывали памятник Бетховену, дом Фишеров сделался местом массового паломничества, и дети Фишера, Цецилия и Готфрид, помнившие Бетховена мальчиком, решили записать свои воспоминания.

Сам композитор долгое время был уверен, что это свидетельство ошибочно, и что на самом деле он родился в 1772 году<sup>23</sup>. Вероятно, такую уверенность поселил в нем отец, который при первом публичном выступлении сына из практических соображений убавил ему возраст, и в самых ранних публикациях сочинений Бетховена всегда фигурировала искаженная информация. Композитор с детства привык считать себя на два года моложе, чем в действительности, и, по-видимому, расстаться с этой мыслью ему было психологически нелегко. Сказывалось, вероятно, и фламандско-немецкое упрямство: с какой это стати посторонние считают, будто им лучше известны обстоятельства его рождения, чем ему самому?

Вегелер называл Марию Магдалену «благочестивой и мягкой» и вспоминал, что Бетховен любил ее гораздо больше, «чем всегда строгого отца»<sup>24</sup>. Трудно предположить, на каком основании М. Соломон решил, будто многократно высказывавшиеся Бетховеном нежные слова о своей матери — всего лишь род самозащиты от горьких воспоминаний о собственной отверженности<sup>25</sup>, и почему в данной ситуации мы не должны верить Бетховену, который писал спустя два месяца после ее смерти: «Она была мне такой доброй любящей матерью, лучшим моим другом. О, кто был счастливее меня, когда я мог еще произносить сладостное слово — мать, — и знать, что оно услышано?»<sup>26</sup>...

Школьное образование Бетховена оказалось чрезвычайно скромным. Некоторое время он посещал начальную школу некоего Руперта, затем монастырскую школу, но отец счел это пустой тратой времени и, обнаружив у мальчика музыкальный талант, решил сделать из него вундеркинда по образцу Моцарта.

Заметим сразу же, что упреки в необразованности, которые иногда позволяют себе бросать в адрес Бетховена снобистски настроенные обладатели ученых званий, справедливы лишь отчасти. Действительно, никакого систематического образования он не получил. Возможно, в какой-то мере это было даже благом для него, поскольку при порядках, существовавших в тогдашних общедоступных школах, установка делалась вовсе не на приобретение глубоких знаний и тем более не на развитие умственных способностей учеников, а на воспитание законопослушных подданных и благочестивых прихожан. Львиную долю в обучении занимали катехизис и церковная латынь, причем основным методом было затверживание текстов и правил на память. В закрытых и привилегированных учебных заведениях дело, конечно, обстояло лучше, но и там царил муштра и зубрежка. Трудно сказать, как отозвалось бы такое обучение на личности Бетховена. Возможно, отсутствие школьных успехов свидетельствовало о том, что с самого начала коса нашла на камень,

<sup>23</sup> См.: ПБ 1. № 259 (2 мая 1810 года). Когда в ответ на это письмо Ф. Вегелер прислал Бетховену свидетельство о его крещении 17 декабря 1770 года, композитор пометил на левой стороне документа дату «1772» и приписал: «Свидетельство о крещении является, видимо, неправильным, так как раньше меня родился еще один Людвиг» (Там же. С. 372, коммент. 5).

<sup>24</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 34.

<sup>25</sup> Solomon 1977. P. 18.

<sup>26</sup> ПБ 1. № 1 (15 сентября 1787 года).

и юный упрямец предпочел прослыть неспособным к наукам, чем подчиниться жесткой системе. В итоге у него с ранних лет развилась склонность мыслить независимо, самостоятельно добывая интересовавшие его сведения.

Математика музыканту классической эпохи была не очень нужна, и Бетховен ею не сильно интересовался. Из всех арифметических действий он усвоил только сложение и вычитание, и когда ему приходилось что-то умножать, он предпочитал многократно складывать нужные цифры (такие подсчеты нередки на страницах разговорных тетрадей).

Совершенно неоспорим и тот факт, что он был никудышным каллиграфом и всю жизнь пренебрегал правилами немецкой орфографии и пунктуации. Однако как раз тут не стоит спешить с вынесением приговора. В XVIII веке писать с ошибками на родном языке не считалось особенно зазорным даже для монархов и знати. Вольное же обращение Бетховена с правилами имело ряд важных нюансов. Как замечал К. Кропфингер, «принципиально важно, что около 1800 года орфографические правила еще не стали исчерпывающими и всеобъемлющими, и здесь следует учитывать не столько исторические, сколько языково-географические и региональные различия»<sup>27</sup>. В качестве примера исследователь приводил тексты Фридриха Клопштока, который преспокойно писал *nichz* вместо *nichts*, или *Gesez* вместо *Gesetz*. Бетховен же в ряде случаев предпочитал фиксировать реальное произношение слова, проявляя явную принципиальность (так, в собственной фамилии он систематически использовал *w* вместо должного *v*, поскольку последнее могло ошибочно произноситься по-немецки как *f*: *Beethoven*, а не *Beethoven*). Что касается пунктуации, то она была столь же свободной и своеобразной, как и у некоторых поэтов и писателей его времени; достаточно посмотреть на автографы хотя бы нескольких различных по жанру и настроению писем Бетховена, чтобы понять по-музыкальному выразительный смысл этих размашистых тире, часто заменяющих мелочные запятые или спокойные точки, или на мощные *fortissimo* нескольких восклицательных либо вопросительных знаков. Будучи откровенно «непричесанными», письма Бетховена обнаруживают острый ум, изрядное чувство юмора (порой грубоватого), а в ряде случаев и убедительное



Дом на Боннгассе, в котором родился Бетховен. Современный вид



Комната, в которой родился Бетховен. С открытки начала XX века

<sup>27</sup> Kropfinger 1999. Sp. 675.

красноречие. В них нередко мелькают исторические и литературные аллюзии, которые почти не встречаются в письмах Гайдна и Моцарта. Нередко эти свидетельства эрудиции возникают совершенно спонтанно и приобретают почти карнавальным характер — он то сравнивает с гомеровской Цирцеей свою невестку Иоганну, то уподобляет очередной бытовой конфликт противостоянию Катона и Цезаря и т. д.<sup>28</sup> Всё это складывается в оригинальный и весьма экспрессивный эпистолярный стиль, имеющий множество жанровых вариантов и прекрасно отражающий личность композитора. Так что пресловутое косноязычие Бетховена — не то чтобы миф (конечно, если сравнивать его литературный стиль со стилем Гёте, то он покажется крайне корявым), но скорее результат поверхностного взгляда на его манеру выражаться.

Прекрасно ощущая изъяны своего образования, Бетховен на протяжении всей жизни упорно старался их восполнить. В результате он мог изъясняться, пусть не безусловно, по-французски и по-итальянски, сохранив данный навык даже в поздние годы (об этом свидетельствовал ряд его посетителей, в том числе Россини), любил приводить в своих письмах латинские афоризмы, хотя латынью (и тем более греческим) не владел, и испытывал нечто вроде белой зависти по отношению к людям, которые могли читать античных авторов в оригинале<sup>29</sup>.

Круг излюбленных авторов Бетховена весьма ощутимо отличался от литературных предпочтений Моцарта и Гайдна. У Моцарта, судя по составу его библиотеки, это была, прежде всего, необходимая ему как оперному композитору итальянская, французская и австрийская драматургия (Гольдони, Метастазιο, Мольер), сборники популярных в XVIII веке поэтов (С. Гесснер, К. Э. Клейст, Л. Г. К. Хёльти и др.), а также издания масонской направленности<sup>30</sup>. Любознательность Гайдна простиралась гораздо шире: в его библиотеке имелись, помимо всё тех же Гольдони, Метастазιο и современных ему немецкоязычных поэтов (кроме совершенно не представленных Гёте и Шиллера), справочники по самым разным областям знания, включая медицину, химию, метеорологию и астрономию, а под конец жизни, вследствие путешествий в Англию — книги английских авторов на языке оригинала (в том числе драмы Шекспира и философские произведения А. Смита, Э. Бёрка и А. Э. К. Шефтсбери)<sup>31</sup>. У Бетховена же на первое место вышли Гёте, Шиллер, Виланд, Гердер, Шекспир, Гомер, Плутарх и другие выдающиеся древ-

<sup>28</sup> ПБ 3. № 977; ВГ. № 2007.

<sup>29</sup> Трудно сказать, откуда мог почерпнуть А. А. Альшванг сведения, приводимые в его книге без отсылок к источникам: «Бетховен уже в восемнадцатилетнем возрасте читал Плутарха и Гомера, пусть с трудом, но по-гречески, переводил латинских авторов, читал довольно свободно французские и итальянские произведения в оригинале» (Альшванг 1977. С. 45). Один из сослуживцев Бетховена, Бернхард Мойрер, вспоминал, что в ответ на упреки в невежестве юный композитор начал в 1780-х годах рьяно изучать латынь, так, что через полтора месяца мог переводить письма Цицерона, а также штудировал учебник логики и французский и итальянский языки; о греческом там ничего не говорилось (см.: Kerst I. S. 11).

<sup>30</sup> См. подробнее: Konrad — Staehelin 1991.

<sup>31</sup> См.: Hörwärtner 1982.

ние и современные авторы, которые практически не занимали воображение его предшественников. Причем Бетховен действительно знал то, о чем говорил. Об этом свидетельствуют и цитаты в письмах, и беседы в разговорных тетрадах, и выбор текстов в вокальных сочинениях, и выписки в дневнике 1812–1816 годов, и пометы на полях сохранившихся книг из бетховенской библиотеки.

Мы не хотим этим сказать, что вкусы Гайдна или Моцарта были слишком неприятными или поверхностными — они просто были другими, отвечавшими иному, нежели у Бетховена, складу их личностей (различие австрийского и немецкого менталитета проявилось тут достаточно очевидно). Бетховен был изначально склонен испытывать интерес к искусству, разделенному интеллектуальной сложностью, равно как и ценить всякое серьезное научное знание, будь то теория музыки, история, философия, филология или даже астрономия, которой он также интересовался. Не случайно он всю жизнь ставил науку рядом с искусством. «Только искусство и наука возвышают людей до божества», — писал он в 1812 году, и это далеко не единственное его высказывание в подобном духе<sup>32</sup>. Поэтому Бетховен с полным моральным правом мог признаться в 1809 году Г. К. Гертелю: «Не существует трактата, который для меня оказался бы слишком ученым. Нисколько не претендуя на собственно ученость, я с детства, однако, стремился постигнуть то лучшее и мудрое, что создано каждой эпохой. Позор артисту, который это не считает для себя обязательным хотя бы в меру своих сил»<sup>33</sup>. Можно, конечно, предположить, что эти красивые слова рассчитаны на внешний эффект (переписка с издателем никак не могла носить чисто личный характер), но ведь Бетховен действительно следовал данному правилу.

Что касается первоначального музыкального образования Бетховена, то оно также было далеким от основательности и систематичности. Иоганн ван Бетховен отнюдь не обладал педагогическим талантом, каким был наделен Леопольд Моцарт, и при обучении своего сына часто прибегал к суровым и даже жестоким методам. С самых ранних лет Бетховен ежедневно должен был подолгу упражняться на фортепиано (причем поначалу — стоя на скамеечке, поскольку иначе малыш не доставал до клавиатуры) и по часу в день играть на скрипке, а затем и на альте (здесь его первым наставником был Франц Георг Ровантини, безвременно умерший в 1781 году). И если Леопольд Моцарт чутко относился к первым сочинительским опытам своего сына, то попытки маленького Людвиг играть без нот, то есть импровизировать, нередко пресекались отцовским окриком: пусть, де, научится сперва играть, что написано<sup>34</sup>. При этом Иоганн явно гордился способностями сына и возлагал на него не только материальные надежды. Являясь по воскресеньям к Фишерам, он говорил: «Сын Людвиг — это теперь моя единственная радость, у него такие музыкальные способности, что скоро все будут им восхищаться. Мой Людвиг, мой Людвиг, я предвижу, что со временем он станет великим

<sup>32</sup> ПБ 2. № 398.

<sup>33</sup> ПБ 1. № 229.

<sup>34</sup> Свидетельство Ц. Фишер (см.: TDR I. S. 426).

человеком. Если кто из присутствующих доживет до этого, пусть попомнит мои слова»<sup>35</sup>.

Вундеркинда, впрочем, из Людвиг не получилось. Его первое публичное выступление состоялось 26 марта 1778 года<sup>36</sup>. Иоганн ван Бетховен представил публике двух своих учеников: меццо-сопрано Иоганну Елену Авердонк и сына, возраст которого был преднамеренно преуменьшен (в объявлении он назван шестилетним, хотя ему шел восьмой год)<sup>37</sup>. По-видимому, сенсации этот концерт не произвел, хотя талант Людвиг так или иначе обратил на себя внимание окружающих.

Не принесла ожидаемого результата и поездка в Голландию, предпринятая Людвигом вместе с матерью в конце 1781 года по приглашению одной знакомой. В Роттердаме мальчик играл в нескольких богатых домах, вызывая умиление и даже восторг, но, помимо нескольких ценных подарков, материальный эффект оказался очень скромным. Меценатство не было развито в среде прагматичных бюргеров, да и скромная Мария Магдалена не годилась на роль напористого импресарио.

Необходимость более тщательного обучения талантливого ребенка была очевидной. Некоторое (вероятно, очень недолгое) время с Бетховеном занимался приятель и сосед Иоганна, Тобиас Фридрих Пфейфер, которого в Бонне считали «великолепным артистом и чрезвычайно умным человеком»<sup>38</sup>. Он был разносторонне одаренным музыкантом: мастерски владел гобоем и фортепиано, а также выступал в качестве тенора на театральной сцене. Однако эти занятия могли носить лишь эпизодический характер, поскольку Пфейфер часто делил досуг с Иоганном ван Бетховеном.

Среди прочих учителей Бетховена современники упоминают также придворного органиста Гиллеса ван дер Эдена (умер в 1782 году), который служил в капелле еще с 1727 года. По архивным данным ныне установлены имена и других боннских органистов, с которыми в 1780-х годах мог общаться юный Бетховен и, возможно, получать от них какие-то наставления: это Иоганн Цензен, Виллибальд Кох и Гермонаус Гансман<sup>39</sup>.

Наиболее яркой личностью среди первых учителей Бетховена был Христиан Готлоб Неефе (1748–1798), известный в свое время композитор, ученик авторитетнейшего музыканта И. А. Хиллера, занимавшего в Лейпциге пост кантора школы Св. Фомы. Ко времени своего появления в Бонне Неефе был уже автором популярных зингшпилей и ряда других сочинений. Пост придворного органиста боннской капеллы, который он получил в 1782 году, невзирая на свое протестантское вероисповедание, не являлся для него единственным источником средств к существованию: до 1784 года он был также музыкальным директором театральной труппы.

<sup>35</sup> Ibid. S. 442.

<sup>36</sup> Один такой билет на этот концерт хранится в Петербурге в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (РИИИ. Ф. 1, оп. 2, ед. хр. 2102).

<sup>37</sup> TDR I. S. 120.

<sup>38</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 36.

<sup>39</sup> См.: Steinhaus 1983.



*К. Г. Неефе. Гравюра XVIII века*



*Предполагаемый портрет  
12-летнего Бетховена (1783).  
Достоверность сомнительна*

Имевший уже некоторые навыки игры на органе юный Бетховен сначала сделался бесплатным ассистентом Неефе, а с 1784 года начал получать жалованье в 150 флоринов (по-видимому, за счет уменьшения жалованья учителя, который отныне имел лишь 200 флоринов). Хотя вокруг Неефе в это время происходили не совсем благовидные интриги, думается, что он сам не имел ничего против подобного разделения труда, поскольку у него имелись и другие источники дохода — в частности, дирижирование в театре (за это ему платили 700 флоринов), уроки, издание своих сочинений, журналистика. Обязанности же органиста были весьма рутинными и вряд ли увлекательными для артистической натуры Неефе. Позднее он писал в автобиографии, что после смерти курфюрста Максимилиана Фридриха в 1784 году «Мадам Фортуна состроила мне мрачную мину, но вскоре вновь дружески улыбнулась: я теперь играю на органе в очередь с юным Бетховеном, обладающим отличным талантом, являюсь камерным аккомпаниатором и служу режиссером во вновь создаваемом национальном оперном театре»<sup>40</sup>.

Вопрос о том, какое влияние на Бетховена могла оказать служба органистом, отнюдь не безынтересен для исследователя его творчества. Органное искусство, высочайшим символом которого служит для нас имя И. С. Баха, во второй половине XVIII века переживало кризис, если не упадок, даже в протестантских землях Германии, где оно традиционно было на недостижимой высоте. Некоторые музыканты классической эпохи славились своей виртуозной игрой (в частности И. В. Гесслер, Г. Й. Фоглер, И. Г. Альбрехтсбергер, В. А. Моцарт), однако сущность органа как инструмента прежде всего полифонического была фактически утрачена. Ушла в прошлое и его роль «второго проповедника»,

<sup>40</sup> Schiedermaier 1925. S. 84.





*Фасад органа церкви Св. Ремигия. Инструмент погиб во время авианалёта в 1944 году*

которой он наделялся в немецких протестантских храмах эпохи Барокко. Что касается католических земель Германии и Австрии, то здесь орган никогда не претендовал на подобное место в культуре. Все боннские органы, с которыми имел дело Бетховен, были довольно небольшими инструментами с ограниченными возможностями. Как свидетельствовал Ф. Вегелер, орган Придворной капеллы был маленьким и скрытым от глаз публики, так что для игры на нем не требовалось особенной ловкости<sup>41</sup>. Примерно также обстояло дело с органами в монастырях францисканцев и миноритов, хотя они, судя по сохранившимся сведениям, были скорее средних, нежели маленьких размеров. Однако в любом случае обычный распорядок монастырской или придворной службы в католическом

Бонне и исполнявшийся там репертуар никак не позволяли органисту развивать виртуозные навыки или удивлять прихожан цветистыми импровизациями.

Вряд ли случайно то обстоятельство, что у Бетховена нет ни одного произведения, которое можно было бы однозначно определить как органное. С большой натяжкой сюда можно отнести раннюю Прелюдию f-moll WoO 55, фактура которой все-таки скорее напоминает клавирный стиль баховского «Хорошо темперированного клавира». Две Прелюдии ор. 39, модулирующие по всем мажорным тональностям, предназначены для фортепиано *или* органа; авторские динамические указания вроде *crescendo*, *diminuendo* и *sforzato* указывают скорее на возможности рояля, нежели органа; органная педаль здесь практически не востребована. Партия органа в «Торжественной мессе» не является обязательной и трактована в духе *continuo*, хотя тембр органа, конечно, добавляет своеобразную краску в звучание этого произведения.

Тем не менее, знакомство с органом отнюдь не прошло для Бетховена бесследно. Так, в рецензии AMZ от 9 октября 1799 года на три фортепианные сонаты Бетховена ор. 10 содержится несколько озадачивающая нас рекомендация «поменьше напоминать об органном складе»<sup>42</sup>. Что тут могло иметься в виду, если ни в одной из этих сонат нет ни развернутых полифонических эпизодов, ни аллюзий на церковный стиль? Остается предположить, что

<sup>41</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 37.

<sup>42</sup> Цит. по: ПБ 1. С. 127.

в самой фортепианной фактуре этих сонат слух рецензента сумел уловить «органное» начало, сказавшееся и на особом пристрастии композитора к полнозвучию аккордов (в том числе при нюансе *piano* и *pianissimo*), и в генерал-басовой трактовке задержаний к занятому тону, и в опоре на *legato* как основной прием звукоизвлечения (в отличие от типично клавиесинного *non legato*). Последнее, кстати, отмечалось многими современниками как важнейшая особенность бетховенского пианизма. Ф. Вегелер свидетельствовал, что в юности фортепианная игра Бетховена была «грубой и жесткой»<sup>43</sup>. Возможно, это отчасти объяснялось и привычкой к тугой органной клавиатуре, и невозможностью прибегнуть на органе к тонкой нюансировке иначе, нежели при помощи четкой и даже резкой «декламационной» артикуляции. Карл Черни свидетельствовал, что его учитель был склонен обращаться с фортепиано как с органом, и, возможно, описанный Черни излюбленный прием бетховенской игры — эффектное сочетание усиления звучности с замедлением темпа — также восходил к органному исполнительству, для которого это типично и естественно. Ведь органное *piano* означает не только повышение уровня громкости, но и физически ощутимое увеличение силы, тяжести и плотности звучания (особенно на тогдашних органах с механической трактурой, где, чем больше включено регистров, тем больших усилий требуется для нажатия клавиш).

Хотя Бетховен впоследствии не соприкасался с органом, он сохранил самые возвышенные представления об этом инструменте. Когда в 1825 году его посетил в Вене органист Г. Фройденберг, композитор говорил ему: «Бах — это идеал органиста. “Я тоже, — рассказывал Бетховен, — много играл в юности на органе, но мои нервы не выдерживали мощи этого гигантского инструмента. Если органист является мастером на своем инструменте, то я ставлю его превыше всех виртуозов»<sup>44</sup>. К этому можно добавить, что реминисценции «органной» звучности, причем явно преднамеренно созданные, встречаются в ряде сочинений Бетховена — следовательно, юношеские занятия органом повлияли на его стиль гораздо глубже, чем это кажется поначалу.

Возвращаясь к общению юного Бетховена с Неефе, необходимо сразу же оспорить мнение Ф. Вегелера о том, что «Неефе не оказал большого влияния на обучение нашего Людвиг; последний даже жаловался, что Неефе слишком сурово критиковал его первые композиторские опыты»<sup>45</sup>. Критика и обида на нее вполне могли иметь место, но не они определяли взаимоотношения учителя и ученика. По-видимому, Неефе действительно поначалу беспощадно указал юному автору на изъяны в его сочинениях, но он же всячески старался поддержать его стремление к творчеству. Немногие известные нам факты позволяют гипотетически обрисовать программу, которую Неефе мог предложить своему ученику. Она, вероятно, включала расширение и углубление музыкального кругозора (освоение баховского «Хорошо темперированного клавира» и новейших произведений Моцарта и К. Ф. Э. Баха), овладение круп-

<sup>43</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 40.

<sup>44</sup> Цит. по: Kerst II. S. 114.

<sup>45</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 37.

ными формами современной музыки (соната, камерный ансамбль, вариации) и знакомство с основами теории композиции<sup>46</sup>.

Занятия с Неефе начались, скорее всего, уже в 1782 году. А в марте 1783 года учитель опубликовал в «Музыкальном журнале» К. Ф. Крамера, выходившем в Гамбурге, заметку о боннской капелле, включавшей сведения о своем ученике:

Луи ван Бетховен <...>, мальчик одиннадцати лет<sup>47</sup> с многообещающим талантом. Он очень искусно и с силой играет на клавире, прекрасно читает с листа, и достаточно сказать лишь одно: большей частью он играет «Хорошо темперированный клавир» Себастьяна Баха, который вложил ему в руки господин Неефе. Тот, кто знаком с этим собранием прелюдий и фуг во всех тональностях, которое можно назвать верхом совершенства, понимает, что это значит. Господин Неефе, насколько ему позволяли его обязанности, дал ему также вводные наставления в генерал-басе. Теперь он занимается с ним композицией и ради его поощрения он отослал в Мангейм для публикации девять его клавирных вариаций на некий марш. Этот юный гений заслуживает поддержки для того, чтобы он мог путешествовать. Из него несомненно вырастет второй Вольфганг Амадей Моцарт, если он будет продолжать так же, как начал<sup>48</sup>.

Заметка Неефе, интересная сама по себе как исторический документ, требует некоторых комментариев. Штудирование баховского ХТК начинающим пианистом было в то время отнюдь не тривиальным явлением и, вероятно, никто другой из боннских музыкантов, кроме Неефе, непосредственно связанного с лейпцигской традицией (через ученичество у И. А. Хиллера), не мог направить юного Бетховена именно по этому пути. Во-первых, потому, что, в отличие от нынешних времен, ХТК нельзя было тогда приобрести в любом нотном магазине: первое печатное издание баховского собрания прелюдий и фуг вышло в свет лишь в 1801 году, а до этого в ходу были только рукописные копии. Одну из них, судя по всему, и привез с собой в Бонн Неефе (другой копией обзавелся чуть позже Н. Зимрок, причем Неефе сам ее выверил)<sup>49</sup>. Во-вторых, при всем громадном уважении, которое питали практически все выдающиеся музыканты второй половины XVIII века к творчеству Баха, его музыка все еще считалась «заумной» и оставалась мало кому известной за пределами протестантских земель Германии, где жили и работали многочисленные потомки и ученики великого мастера. Достаточно сказать, что В. А. Моцарт, с детства знакомый со всеми значительными музыкальными достижениями своего времени, совершенно не знал музыки Баха вплоть до переезда в Вену и вхождения в кружок барона Г. ван Свитена. Поэтому инициативу Неефе, собственная музыка которого по стилю и содержанию была крайне далека от баховской, трудно переоценить. Здесь он, вероятно, был солидарен со своим учителем И. А. Хиллером, писавшим в 1768 году: «Конечно, мало кому придет

<sup>46</sup> Относительно занятий Бетховена с Неефе см.: Nottebohm 1873. S. 3–18; Kramer 1975. P. 72–100.

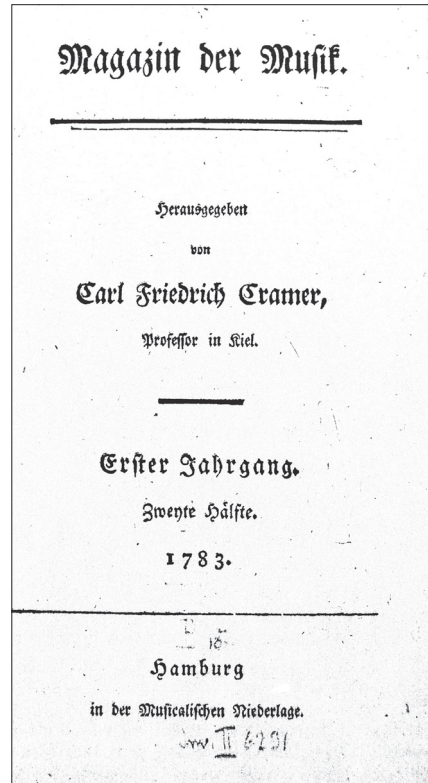
<sup>47</sup> Неверный возраст Людвиг был указан, вероятно, со слов Иоганна Бетховена.

<sup>48</sup> Landon 1994. P. 27.

<sup>49</sup> Документы жизни и деятельности И. С. Баха. № 358.

в голову усладить слух томной красавицы баховской фугой; но ведь музыкант осваивает искусство игры на клавире не только для других, но и для себя. И, вне всякого сомнения, менуэт лучше всех сыграет тот, кто в состоянии исполнить баховскую фугу или сюиту»<sup>50</sup>.

Другая мысль, высказанная в заметке Неефе и тоже поначалу кажущаяся привычной, — это предположение, что из юного Бетховена может выйти «второй Моцарт». Думается, Неефе вряд ли мог иметь в виду ранний дебют как таковой — здесь с Моцартом соперничать было невозможно, поскольку тот к своим 12 годам уже являлся автором симфоний, опер и многих других сочинений, до которых Бетховену было еще далеко как в отношении мастерства, так и в отношении количества. Мечту о повторении судьбы концертирующего по всей Европе «чудо-ребенка» оставил к этому времени и отец Бетховена. Поэтому, вероятно, Неефе подразумевал именно масштаб композиторского дарования своего ученика. И в этом отношении заманчивая идея сделаться «вторым Моцартом» не в качестве эпигона, а в качестве достойного преемника (и даже соперника) могла быть заложена в сознание Бетховена тем же Неефе. Эта идея оставалась для Бетховена актуальной на протяжении многих лет его творчества, но прежде всего в ранний период. Как пронзительно заметил А. И. Климовицкий, «таково уж было свойство природы Бетховена: кумир невольно становился для него одновременно и соперником. И духом соперничества, соревнования очевидно окрашено всё, что для Бетховена связывалось с именем Моцарта — его искусство, находки, открытия»<sup>51</sup>. Моцарт, кстати, вполне мог прочесть заметку Неефе, поскольку данный журнал имелся в его личной библиотеке<sup>52</sup>.



*Титульный лист «Музыкального журнала» за 1783 год с заметкой Неефе о юном Бетховене. Этот экземпляр журнала имелся в библиотеке Моцарта*

## ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА В ВЕНУ

Сама судьба заставляла юного боннского музыканта стремиться к свиданию с Моцартом. Курфюрст Максимилиан Франц, сменивший в 1784 году прежнего правителя, был не только ровесником, но и поклонником Моцарта,

<sup>50</sup> Документы жизни и деятельности И. С. Баха. № 316.

<sup>51</sup> Климовицкий 1979. С. 56.

<sup>52</sup> Konrad — Staehelin 1991. S. 41.

с которым познакомился еще в 1775 году в Зальцбурге и которому оказывал покровительство после переезда Моцарта в Вену<sup>53</sup>. Поэтому курфюрст никак не мог быть противником поездки Бетховена в Вену и, возможно, даже снабдил его рекомендательным письмом (сама ситуация это подразумевала, ибо трудно предположить, что подросток-провинциал имел хоть какие-то шансы стать учеником знаменитого мастера, не имея ни денег, ни знакомств, ни рекомендаций). Имя же курфюрста и официальный статус его придворного музыканта должны были открыть перед Бетховеном если не все двери в столице, то, по крайней мере, самую желанную из них — дверь моцартовского дома.

К сожалению, попытка Бетховена стать учеником Моцарта закончилась досадной неудачей. Шестнадцатилетний музыкант встретился со своим кумиром и, возможно, даже успел взять у него пару уроков, но, получив известие о резком ухудшении здоровья матери, поспешил вернуться в Бонн, откуда в течение нескольких лет выбраться больше не мог. В Вене он пробыл тогда около двух недель, примерно с 7 по 20 апреля. О том, как складывались отношения между учителем и учеником, известно очень мало — почти ничего. Сам Моцарт и его близкие ни разу не упоминали впоследствии об этом эпизоде. Автор известной книги о Моцарте, В. Хильдесхаймер, даже предполагал, что встречи и знакомства двух музыкантов могло и не быть, коль скоро об этом молчал не только Моцарт, но и Бетховен<sup>54</sup>.

Попробуем разобраться в тех немногих фактах, которыми мы располагаем.

Единственным источником, где о встрече Моцарта и Бетховена рассказывается более или менее подробно, являются воспоминания Игнаца фон Зейфрида (1776–1841), который, однако, никак не мог являться непосредственным свидетелем происходившего, а стало быть, рассказывал с чьих-то слов. Согласно Зейфриду, Бетховен «был представлен Моцарту и по его просьбе сыграл что-то, удостоившись весьма прохладной похвалы, ибо тот счел исполненное заранее выученной эффектной пьесой. Видя это, Бетховен упрямил Моцарта дать ему тему для импровизации. Он всегда играл превосходно, когда был взволнован, и на сей раз присутствие глубоко почитаемого мастера его воспламенило. Он играл таким образом, что Моцарт слушал его с возрастающим вниманием и интересом, а потом молча вышел в смежную комнату, где находились его друзья, и воодушевленно сказал им: «Обратите на него внимание, этот малый когда-нибудь заставит свет говорить о себе!»<sup>55</sup>.

Последняя фраза, кочующая из одной биографии Бетховена в другую, обычно переводится в несвойственном Моцарту высокопарном стиле («этот юноша заставит мир говорить о себе»), однако в любом случае может считаться скорее легендарной, чем подлинной, о чем предупреждал еще Шиндлер<sup>56</sup>. Заметим, что весьма похожий рассказ фигурирует в отрывочных вос-

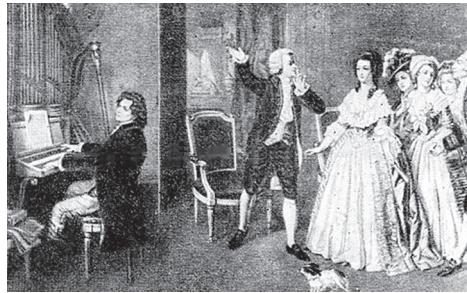
<sup>53</sup> Аберт I/I. С. 385.

<sup>54</sup> Hildesheimer 1981. S. 226.

<sup>55</sup> Seyfried 1832. Anhang. S. 4.

<sup>56</sup> «Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen». Ср.: TDR I. S. 197; Schindler 1973. S. 58.

поминаниях Карла Хольца, записанных О. Яном в 1852 году (то есть тридцать лет спустя после зейфридовской публикации): «Когда мальчиком он был представлен Моцарту, который попросил его сыграть, он принялся фантазировать. “Очень мило”, — сказал Моцарт, — “но выучено”. Уязвленный Бетховен попросил его дать тему и фантазировал так, что Моцарт сказал друзьям: “На этого обратите внимание, он еще заставит о себе говорить”»<sup>57</sup>.



*Бетховен играет в присутствии Моцарта.  
С картины неустановленного автора  
второй половины XIX века*

Совпадения рассказов двух мемуаристов могут означать, что они опирались на один источник и вследствие этого так или иначе отражали реальные события, — но могут и не означать ничего, кроме пересказа расхожего анекдота. Примечательно, что ни Зейфрид, ни Хольц не ссылаются на самого Бетховена, с которым оба тесно общались в разные периоды его жизни, и не называют имен очевидцев. Мы не знаем, кто были эти «друзья», которым была адресована реплика Моцарта, и почему они впоследствии сами не поведали миру о столь примечательном пророчестве.

Бетховен действительно не очень распространялся впоследствии о подробностях своей первой поездки в Вену. Эти подробности всегда были косвенными и противоречивыми. С одной стороны, он жаловался Фердинанду Рису, что Моцарт ему никогда не играл (но это означало, что все-таки он с Моцартом неоднократно встречался, причем с глазу на глаз!); с другой стороны, беседуя с Карлом Черни, он вспоминал, что игра Моцарта была «дробной» и лишенной legato — стало быть, он все-таки слышал какое-то его выступление<sup>58</sup>.

К проблеме постоянного художественного диалога Бетховена с Моцартом мы еще будем возвращаться не раз, в том числе при рассмотрении его ранних произведений. Однако немаловажно, что идея этого диалога могла зародиться у Бетховена еще в отрочестве не без побуждающего влияния Неефе.

Достоинно внимание и то обстоятельство, что Неефе устроил и первые публикации сочинений своего ученика. Помимо упомянутых в его журнальной заметке Девяти вариаций на марш Э. К. Дресслера (WoO 63), вышедших в свет в 1782 году в Мангейме, это были три клавирные сонаты (WoO 47), изданные осенью 1783 года в Шпейере. Судя по всему, посвящение курфюрсту Максимилиану Фридриху, предпосланное публикации этих сонат и составленное в несколько напыщенных выражениях, также принадлежало перу Неефе<sup>59</sup>. Следовательно, у нас есть все основания не считать простой формальностью слова из письма, обращенного Бетховеном к учителю в первый год своего пребывания в Вене: «Благодарю Вас за Ваши наставления, которыми я очень часто пользовался, продвигаясь в божественном искусстве. Если я когда-ни-

<sup>57</sup> Kesrt II. S. 185.

<sup>58</sup> TDR I. S. 198.

<sup>59</sup> TDR I. S. 147.



Титульный лист  
первого изданного сочинения Бетховена.  
«Десять вариаций на марш Дресслера»

семьи он сохранил до конца своих дней. Волею судьбы главой осиротевшего семейства стала в 1777 году мать, Елена фон Брейнинг (1750–1838), вдова придворного советника Эмануэля Йозефа фон Брейнинга, погибшего вследствие героизма, проявленного во время пожара боннского замка: Брейнинг пытался вынести из огня наиболее важные документы канцелярии и дважды ему это удавалось, но в третий раз на него упала горящая балка. На руках у вдовы осталось четверо детей: Элеонора Бригитта, или Лорхен (1771–1841), Кристоф (1773–1841), Стефан или, как его звали близкие, Стеффен (1774–1827) и Лоренц, или уменьшительно Ленц (1776–1798). Все они относились к Бетховену по-дружески и даже по-братски, особенно двое младших; после ранней смерти Ленца одним из ближайших друзей Бетховена на всю жизнь сделался Стефан, который с 1803 года жил в Вене. В свою очередь, преданной дружбой как с семьей Брейнингов, так и с Бетховеном был с самых юных лет связан Франц Герхард Вегелер (1765–1848), избравший медицинскую профессию и женившийся впоследствии на Элеоноре фон Брейнинг.

По-видимому, именно Елена фон Брейнинг внушила неухоженному и диковатому подростку мысль о том, что, в сущности, между ним и ее детьми,

будь стану знаменитым человеком, то доля моего успеха по праву принадлежит Вам»<sup>60</sup>. Запомним, кстати, выражение «божественное искусство» («göttliche Kunst») — оно станет одним из лейтмотивов последующих писем Бетховена.

Однако неверно было бы представлять себе Неефе единственным источником благотворных влияний на развитие вкусов и взглядов Бетховена. Очень большую роль играла вся дружеская и профессиональная среда, в которой вращался юный музыкант.

## ДРУЗЬЯ И ПОКРОВИТЕЛИ

Особенно важным для Бетховена было общение с семьей Брейнингов, с которой он познакомился предположительно в 1783 году (или несколько позже). Сердечную привязанность ко всем членам этой

<sup>60</sup> ПБ 1. № 7. Известен лишь фрагмент этого письма, опубликованный с согласия Неефе в октябрьском номере «Berliner musikalische Zeitung» за 1793 год в редакционном дополнении к заметке Неефе о музыкальной жизни Бонна и о том, что Бетховен отправился в Вену для изучения композиции под руководством Гайдна.



Семья Брейнинггов в 1782 году. Силуэты работы Й. Неезена. Слева направо: Елена фон Брейнинг и ее дети: Элеонора (Лорхен), Кристоф, Лоренц (Лени) фон Брейнингги, каноник Абрахам фон Керих (брат Елены), Стефан фон Брейнинг.

дворянами по рождению, нет никакой разницы в сугубо человеческом смысле, и каждый ценен прежде всего своими душевными качествами и талантами. Привычка Бетховена держаться с аристократами на равных восходила, вероятно, к дням, проведенным в семье придворной советницы Брейнинг. Там Бетховен обретал то, чего ему так не хватало в собственной семье: мирную и благоприятную атмосферу, сочувствие и понимание. Вегелер свидетельствовал: «С Бетховеном обращались как с одним из детей семьи; он не только проводил там большую часть дня, но иногда оставался и на ночь. Здесь он чувствовал себя свободным, здесь он легко двигался, и всё вокруг помогало ему настраиваться на веселый лад и развивать свой ум. <...> Мать Брейнинггов <...> имела огромную власть над нередко упрямым и неприветливым юношей»<sup>61</sup>.

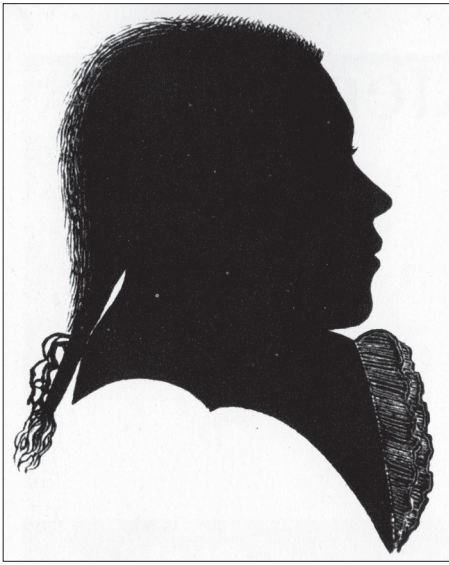
Существует мнение, что юный Бетховен был платонически влюблен в Лорхен Брейнинг. Никаких доказательств этому не существует, однако вполне возможно, что взаимоотношения подростков некоторое время носили подобный характер. Письмо, написанное Бетховеном его «дражайшей подруге» в 1793 году уже из Вены, свидетельствует о том, что между ними случались и размолвки, однако привязанность и уважение брали свое<sup>62</sup>. Лорхен брала у Бетховена уроки, однако она не была сильной пианисткой, о чем свидетельствуют посвященные ей произведения — маленькая соната C-dur (WoO 51) и вариации для фортепиано и скрипки на тему из «Свадьбы Фигаро» Моцарта (WoO 40). Бетховен разрешил Элеоноре при исполнении пропускать «лишние» ноты в вариациях — а именно там, где в партии правой руки предписано одновременно играть и трель, и мелодию (один из любимых бетховенских пианистических приемов, которым он хотел «привести в замешательство здешних пианистов»)<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 36.

<sup>62</sup> ПБ 1. № 8.

<sup>63</sup> Там же. Ср.: ПБ 1. № 6, коммент. 3.





*Силуэт 16-летнего Бетховена  
работы Й. Неезена*

Что касается других боннских увлечений, то Вегелер упоминает о влюбленности как Бетховена, так и Стефана Брейнинга в Жанетту д'Онрат, жившую в Кёльне, но часто гостившую в доме Брейнингов: «это была красивая, живая блондинка, дружелюбная в общении, очень любившая музыку и обладавшая приятным голосом»<sup>64</sup>. Жанетта вышла замуж за военного, дослужившегося впоследствии до чина фельдмаршала-лейтенанта. Затем, как пишет тот же Вегелер, «последовало нежное влечение к красивой и своенравной барышне фон В.»<sup>65</sup>. Этой барышней, вызвавшей «вертеровскую страсть» юного музыканта, была одна из первых его учениц — Мария Анна Вильгельмина фон Вестерхольт-Гизенберг (1774–1854), имя которой Бетховен вспоминал в одном из

самых поздних своих писем к Вегелеру (от 1 февраля 1827 года).

Еще одним объектом симпатий юного Бетховена несомненно была красавица Барбара (Бабетта) Кох, близкая подруга Элеоноры фон Брейнинг. На старости лет Вегелер признавался, что только она «изо всех виденных мною за всю мою долгую и богатую странствиями жизнь более всего приближалась к идеалу женской красоты»<sup>66</sup>. Мать Барбары, вдова владельца гостиницы и винного погреба, управляла заведением и держала открытый дом. Хотя семья Кохов не принадлежала к знати, прелесть и обаяние Барбары притягивали «блестящие умы всех сословий и возрастов» (по-видимому, ее сестра Марианна тоже имела поклонников, но держалась в тени). Вегелер перечисляет среди посетителей дома Кохов и профессоров университета, и придворных, и даже одного будущего епископа, не говоря уже о художниках и музыкантах, среди которых, помимо Бетховена, были Антонин Рейха и братья Ромберги.

Судьба этой незаурядной девушки также оказалась неординарной. Один из ближайших сподвижников курфюрста, граф Карл Антон фон Бельдербуш, был в 1796 году покинут своей супругой, и лишившиеся матери дети оказались вверены заботам гувернантки — Барбары Кох. Бельдербуш не преминул влюбиться в нее и вступить с нею в неформальный союз; лишь в 1802 году, когда на территории Бонна действовали французские законы, граф смог развестись с неверной супругой и официально сделать Барбару графиней. Бетховен, явно обиженный на Барбару за то, что она ни разу не написала ему в Вену, довольно скептически отозвался на известие о переменах в ее личной жизни<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 56.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Там же. С. 67.

<sup>67</sup> См.: ПБ 1. № 8 и 51.

Графа Бельдербуша в семье Бетховена хорошо знали — его дядя, министр прежнего курфюрста, Антон фон Бельдербуш, покровительствовал Иоганну ван Бетховену и был крестным отцом его сына Каспара Антона Карла.

Все эти и многие прочие дружеские знакомства несомненно вносили в жизнь юного музыканта необходимую долю радостных или волнующих переживаний, которые впоследствии заставляли его вспоминать годы, проведенные в Бонне, как едва ли не самые счастливые, невзирая на то, что обстановка в его собственной семье постоянно ухудшалась.

После смерти Марии Магдалены, скончавшейся от туберкулеза легких 17 июля 1787 года, Людвиг стал фактическим главой и кормильцем семьи.

Иоганн ван Бетховен, по-видимому, крайне тяжело переживал потерю супруги и искал забвения в вине. Он и раньше имел склонность к спиртно-му, которую мог унаследовать от своей матери, но до определенного времени старался держаться в границах благоприличия. Во всяком случае, как верно замечал Л. Шидермайр, в первой половине 1780-х годов к Иоганну не было никаких претензий по службе<sup>68</sup>. Покровительство со стороны графа Бельдербуша-старшего также говорит о том, что придворный тенорист изначально вовсе не был тем опустившимся пьяницей, каким он описывается в большинстве популярных книжек о Бетховене. Но, в отличие от обоих Людвигов — своего отца и своего сына — Иоганн не имел ни твердых жизненных принципов, ни прочного внутреннего стержня, ни опоры в чем-то более высоком, чем собственное уязвленное и мятущееся «я». И когда после смерти жены у него на руках остались три сына-подростка и годовалая дочь Мария Маргарета, Иоганн оказался совершенно не в состоянии взять себя в руки и хоть как-то позаботиться о детях. А смерть малышки-дочери 25 ноября 1787 года должна была лишь усугубить его душевную депрессию (мы можем лишь догадываться, как это подействовало на Людвига, пережившего в семье вторые похороны в течение менее полугода).

В это трудное время Людвиг материально поддерживали и старшие сослуживцы (особенно Франц Антон Рис), и равнодушный меценат — граф Фердинанд фон Вальдштейн (1762–1823), приехавший в Бонн из Вены в 1788 году. По свидетельству Вегелера, граф, «тщательно стараясь не задеть щепетильность юного музыканта, передавал ему денежные суммы, представляя их в большинстве случаев как маленькие поощрения от курфюрста»<sup>69</sup>. Поскольку Иоганн вскоре сделался неспособным исполнять свои служебные обязанности, по просьбе Людвига, сформулированной, вероятно, его покровителями, курфюрст принял 20 ноября 1789 года следующее решение: Иоганн увольнялся из капеллы, ему предписывалось покинуть Бонн и переселиться в сельскую местность (правда, до этого все же дело не дошло), а оставшееся за ним жалованье делилось на две равные части по 100 талеров (чуть более 150 флоринов). Половину получал старший сын, а другая половина, ради соблюдения внешних приличий, вручалась отцу, который, однако, затем должен был и эти деньги

<sup>68</sup> Schiedermaier 1925. S. 99.

<sup>69</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 38.



*Дом на Рейнгассе, в котором семья Бетховенов жила с 1776 по 1787 годы (в 1944 уничтожен во время авианалета). Гравюра XIX века*

наступающей глухоте, но, похоже, они дали о себе знать уже в Бонне. Это и спартанская неприхотливость в быту, и умение твердо отстаивать свои интересы, и поиск радости и утешения прежде всего в искусстве, и особое отношение к дружбе — не как к светскому приятельству, а как к священным узам, в чем-то не менее прочным, нежели узы семейные.

Совсем одиноким Бетховен в столь безрадостных обстоятельствах не был. У него имелись и близкие друзья, и сочувствовавшие ему покровители. Патриархальная атмосфера Бонна способствовала тому, чтобы и двор, и Придворная капелла, и все сколько-нибудь заметные горожане ощущали себя одной семьей.

По-видимому, очень неплохо относился к Бетховену и курфюрст Максимилиан Франц. Так, музыкальная шалость Бетховена в церкви на Страстной неделе во время исполнения плачей пророка Иеремии, когда он, аккомпанируя на клавесине певцу, на спор сбил его с нужного тона, вызвала очень мягкую реакцию курфюрста. Как вспоминал Ф. Вегелер, «хотя молодому, умному и тоже озорному князю эта история пришлось по нраву, он все-таки рекомендовал, чтобы сопровождение игралось поскромнее»<sup>70</sup>.

отдать Людвигу, опекавшему младших братьев.

Братьям в год смерти матери было соответственно 13 и 11 лет. Карл Каспар, обнаруживший некоторые музыкальные склонности, должен был продолжить семейную традицию (впоследствии, не добившись в музыке особых успехов, он стал мелким чиновником в Вене). А Николаус Иоганн оказался настолько немusикальным, что был отдан в обучение аптекарю, и это обеспечило ему в дальнейшем завидное процветание. В военные годы профессия фармацевта оказалась чрезвычайно востребованной, и на поставках медикаментов в армию Иоганн сколотил немалое состояние.

Пережитые в ранней юности невзгоды выковали и закалили характер Бетховена. Обычно считается, что многие особенности его личности сформировались в начале 1800-х вследствие противостояния

<sup>70</sup> Цит. по: Вегелер — Рис 2001. С. 39. Эта анекдотическая история имеет документальное подтверждение в эскизах Бетховена. В 1970 году Дж. Керманом были опубликованы наброски с весьма причудливыми гармонизациями «Плачей пророка Иеремии». См.: Kerman 1970, II. P. 131.

## КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ БОННА

Притом, что курфюрст являлся архиепископом и к тому же гротсмейстером старинного рыцарского Тевтонского ордена, младшему сыну Марии Терезии были совершенно чужды как религиозное ханжество, так и напыщенная чопорность. Полный и розовощекий Макс Франц одевался подчеркнуто просто и даже небрежно, не носил парика и не завивал волос, был не прочь пошутить и не любил подчеркивать своего превосходства над подданными. Он неукоснительно следовал правилам, которые сам себе сформулировал: «Учись мудро править своим народом, принося людям счастье, и не пытайся из честолюбивых побуждений вступать в политические сделки — избегай этого и сохраняй спокойствие»<sup>71</sup>.

Поэтому духовная и культурная жизнь в Бонне носила подчеркнуто светский характер (достаточно сказать, что в резиденции курфюрста-архиепископа имелось обширное собрание официально запрещенных его братом-императором книг, — впрочем, Иосиф II смотрел на подобные нарушения сквозь пальцы). Как истинно просвещенный правитель, князь больше всего заботился о развитии науки и образования. В 1785 году он учредил Ботанический сад и открыл в дворцовой библиотеке общедоступный читальный зал. 20 ноября 1786 года был торжественно освящен новообразованный Боннский университет, а 3 января 1789 года открылся придворный Национальный театр, где ставились музыкальные спектакли на немецком языке (в существовавшем до 1784 года в Бонне театре давались как драматические, так и музыкальные представления).

Капелла при Максимилиане Франце пополнилась несколькими выдающимися музыкантами, которые впоследствии работали в разных странах Европы. Концертмейстером капеллы являлся Франц Антон Рис (1755–1846), некогда славившийся как скрипач-вундеркинд и зачисленный в штат уже в одиннадцатилетнем возрасте. Учителем Риса был не кто иной, как уроженец Бонна скрипач и композитор Иоганн Петер Саломон (1745–1815), переселившийся в 1781 году в Лондон и организовавший там успешное концертное предприятие (именно по его инициативе состоялись две триумфальные поездки в Англию Й. Гайдна). Две сестры Саломона были певицами и выступали в боннском Национальном театре. Что касается семьи Риса, то почти все ее члены были музыкантами: сестра Франца Антона пела на сцене, а сыновья продолжили династию уже в XIX веке. Старший сын — пианист и композитор Фердинанд Рис, стал учеником Бетховена и завоевал общеевропейскую известность; его брат Франц Йозеф сделался уважаемым в Вене фортепианным мастером, а младший отпрыск рода, Петер Йозеф Хуберт, скрипач и композитор (ученик Л. Шпора и М. Хауптмана), с 1824 года работал в Берлине. Ф. А. Рис был не просто коллегой и одним из наставников юного Бетховена, но и оказал ему действительную помощь в самый тяжелый момент. Когда впоследствии Фердинанд Рис прибыл к Бетховену в Вену с рекомендательным письмом от своего отца, композитор, занятый спешной подготовкой к концерту, сказал ему: «Сейчас я не могу ответить Вашему отцу, но напишите

<sup>71</sup> Цит. по: Brandenburg 1989. S. 7.

ему, что я никогда не забуду, как умирала моя мать. Этого будет довольно»<sup>72</sup>. В Бонне Бетховен неоднократно выступал в ансамбле с Рисом-отцом, причем однажды два музыканта изумили публику в доме Брейнингов совместной импровизацией<sup>73</sup>.

В 1785 году в Бонн вместе со своим дядей и учителем скрипачом Йозефом Рейхой приехал Антонин (Антон) Рейха (1770–1836), чех по происхождению, которому было уготовано войти в историю в качестве французского композитора и теоретика музыки, одного из самых уважаемых профессоров Парижской консерватории. С 1790 года А. Рейха служил виолончелистом в боннской капелле и одновременно флейтистом в оперном театре (концертмейстером же оперного оркестра был его дядя). По словам самого Рейхи в те годы они были связаны с Бетховеном «как Орест и Пилад»<sup>74</sup>. Впоследствии, когда Рейха в 1802 году приехал из Парижа в Вену, их отношения уже не были столь тесными, хотя и остались приятельскими. В 1808 году Рейха вернулся в Париж, и больше они с Бетховеном не виделись и, насколько это известно, не переписывались.

К числу сослуживцев и приятелей Бетховена принадлежали и двоюродные братья Ромберги — скрипач и композитор Андреас Якоб (1767–1821) и виолончелист и композитор Бернгард Генрих (1767–1841). Оба работали в боннской капелле в 1790–1793 годах, уже завоевав известность как солисты благодаря предыдущим концертным поездкам по Германии, Голландии, Италии и Франции. С Ромбергами Бетховен впоследствии встречался в Вене (в частности, выступал в их концерте в конце декабря 1796 года); а когда Б. Ромберг посетил Вену с концертами в 1822 году, Бетховен написал ему очень теплое письмо<sup>75</sup>. Вегелер вспоминал о том, как во время одного из путешествий в 1790 году по Рейну и Майну, когда оркестр на двух яхтах сопровождал курфюрста, комический актер и певец Йозеф Лукс назначил Бетховена и Б. Ромберга поварятами, а затем повысил в должности — и этот шуточный диплом, напоминавший Бетховену о столь приятном и веселом времяпрепровождении, долгое время хранился у композитора<sup>76</sup>. Впоследствии оба Ромберга работали в России.

Еще одним боннским музыкантом, сыгравшим определенную роль в жизни молодого Бетховена и сохранившим с ним связи на всю жизнь, был Николаус Зимрок (1751–1832), валторнист боннской капеллы и ответственный за ее нотный фонд. Имея коммерческую жилку, в 1785 году он открыл собственный музыкальный магазин, а в 1793 году основал в Бонне нотное издательство, которое вскоре обзавелось филиалом во Франции, а в XIX веке сделалось одним из крупнейших в Германии. Переписка Бетховена с Зимроком, а затем и с его сыном Петером Йозефом, продолжалась вплоть до 1820-х годов и порой носила скорее дружеский, чем сугубо деловой характер. Впрочем, Зимрок-старший умел извлекать свою выгоду из этой дружбы: большинство его при-

<sup>72</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 92.

<sup>73</sup> Там же. С. 42.

<sup>74</sup> TF I. P. 96.

<sup>75</sup> См.: ПБ 3. № 1101 и 19-а (Дополнение).

<sup>76</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 40–41.

жизненных изданий произведений Бетховена являлись пиратскими перепечатками. Некоторые из них были спровоцированы самим Бетховеном, другие появлялись вообще без его ведома. Композитор относился к этому философски (формально Бонн считался по отношению к Вене заграничным городом, и там не действовали законы империи), но никакого гонорара за эти публикации обычно не получал.

Театральная жизнь в Бонне также была довольно насыщенной. Еще при старом курфюрсте Максимилиане Фридрихе в одном из помещений, принадлежавших Боннскому университету, был учрежден стационарный театр. Труппа, игравшая там с 1778 до 1784 год

и возглавляемая супругами Георгом Фридрихом Вильгельмом и Каролиной Гроссман, включала в себя как драматических актеров, так и певцов и музыкантов, способных осилить даже весьма сложные в исполнительском отношении партии. Музыкальным руководителем труппы был Неефе, и на репетициях за клавишином нередко сидел юный Бетховен.

Источники позволяют представить, с какими драматическими и оперными произведениями он мог познакомиться в 1783 — начале 1784 года. Так, в сезоне 1782–1783 года в Бонне в немецких переводах исполнялись, помимо прочего, «Сэр Джон Фальстаф», «Король Лир» и «Ричард III» Шекспира, «Школа злословия» Шеридана, а из драм немецких авторов — «Заговор Фиеско» и «Разбойники» Шиллера, «Мисс Сара Сампсон» Лессинга и др. Среди музыкальных спектаклей преобладали французские комические оперы и немецкие зингшпили. Это были оперы Гретри («Ревнивый любовник», «Друг дома», «Испытание дружбы», «Люсиль», «Самнитские браки», «Земира и Азор», «Непредвиденная встреча»), произведения Неефе (зингшпили «Генрих и Лида», «Аптека», мелодрама «Софонисба»), оперы известных итальянских композиторов («Роберт и Калиста» Гульельми, «Добрая дочка» и «Рабыня» Пиччинни, «Обманщица из любви» Сальери, «Итальянка в Лондоне» Чимарозы, «Испытание ревнивца» Анфосси, «Сельская ревность» Сарти). Среди оперных произведений серьезного характера следует назвать «Ромео и Юлию» Г. Бенды, «Гюнтера фон Шварцбурга» Хольцбауэра и «Олимпиаду» Саккини. В сезоне 1783 года в Бонне звучали «Пилигримы в Мекку» Глюка и «Похищение из серая» Моцарта<sup>77</sup>.



Жители Бонна слушают музыку юного Бетховена. Рисунок В. Д. Замирайло

<sup>77</sup> Подробнее см.: TF I. P. 28–32.

Театр прекратил свое существование в 1784 году в силу стечения печальных обстоятельств: 29 марта умерла при родах Каролина Гроссман, а 15 апреля скончался курфюрст, и в Бонне был объявлен длительный траур. Труппа Гроссманов распалась, и собрать ее заново по окончании траура было уже невозможно. В дальнейшем Бонн иногда навещали гастролирующие труппы, порой очень высокого уровня. Так, в 1785 году в городе выступала антреприза под руководством известного театрального деятеля Иоганна Бёма, представившая боннской публике «Орфея» и «Альцесту» Глюка, четыре оперы Сальери (среди них «Армиду»), две оперы Сартри («Когда двое спорят, третий радуется» и «Незнакомец»), пять опер Паузиелло и уже звучавшую в Бонне оперу Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург»<sup>78</sup>.

Постоянно действующий Национальный театр открылся в Бонне лишь 3 января 1789 года спектаклем популярной комической оперы *Мартин-и-Солера* «Древо Дианы». Вероятно, сама идея театра, в котором все оперы шли на немецком языке, возникла как продолжение идеи Национального музыкального театра (Nationalingspiel), учрежденного в Вене в 1778 году императором Иосифом II, — впрочем, через несколько лет император успел разочароваться в своем детище и вновь переключился на итальянскую оперу.

В Бонне с его неизбалованной публикой идея «национального театра», где играют и поют разнообразный репертуар на понятном каждому языке, пользовалась успехом; деятельности театра положили конец только военные события. И поскольку Бетховен, оставаясь придворным органистом, являлся также штатным альтистом оперного оркестра и по долгу службы присутствовал на всех репетициях и представлениях, стоит перечислить произведения, прозвучавшие в сезонах 1789–1792 годов<sup>79</sup>.

Некоторые из них были уже хорошо знакомы боннской публике (см. таблицу).

<i>В. Мартин-и-Солер</i>	«Древо Дианы» (1789), «Лилла» (1791–1792)
<i>Г. Бенда</i>	«Ромео и Юлия», «Ариадна» (1789–1790)
<i>Дж. Паузиелло</i>	«Фраскатанка» (1789), «Севильский цирюльник» (1790–1792), «Король Теодор в Венеции» (1790–1791), «Мнимая садовница», «Маркиз Тюльпан» (1790)
<i>В. А. Моцарт</i>	«Похищение из серая» (1789, 1792), «Свадьба Фигаро» (1790)
<i>Н. Дезед</i>	«Юлия», «Три крестьянина» (1789)
<i>Н. Далеирак</i>	«Нина» (1789–1791), «Дикари» (1791), «Два савояра» (1792)
<i>А. Сальери</i>	«Пещера Трофония» (1789), «Аксур, царь Ормузда» (1792)
<i>А. Э. М. Гретри</i>	«Ревнивый любовник», «Ложная магия» (1789)
<i>Д. Чимароза</i>	«Званный пир» (1789)

<sup>78</sup> ТФ I. P. 80.

<sup>79</sup> ТФ I. P. 97–98.

<i>Й. Шустер</i>	«Алхимик» (1789–1791), «Скупцы», «Доктор Мурнер» (1791)
<i>А. Саккини</i>	«Остров любви» (1790)
<i>И. Умлауф</i>	«Прекрасная сапожница» (1790–1791)
<i>К. В. Глюк</i>	«Пилигримы в Мекку» (1790)
<i>К. Диттерсдорф</i>	«Доктор и аптекарь» (1790, 1792), «Красная шапочка», «Иероним Кникер» (1792)
<i>Дж. Перголези</i>	«Служанка-госпожа» (1790)
<i>А. Гульельми</i>	«Роберт и Калиста» (1792)
<i>П. А. Монсиньи</i>	«Феликс» (1792)
<i>Шубаур</i>	«Деревенские депутаты» (1792)
<i>Дж. Сарти</i>	«Когда двое спорят, третий радуется» (1792)
<i>Ж. Б. де Ла Борд</i>	«Мельничиха» (1792)
<i>Д'Антуан</i>	«Всё хорошо, что хорошо кончается» (1792)

Решительное преобладание в репертуаре комических жанров было совершенно обычным для театральной практики того времени: постановка серьезной музыкальной драмы стоила дорого, требовала особо искусных певцов, не всегда привлекала широкую публику и обычно приберегалась для особо торжественных случаев. Однако небезынтересно отметить, что в целом афиша боннского Национального театра состояла из произведений высокого художественного уровня. По-видимому, столь взыскательный выбор репертуара был обусловлен и личными пожеланиями курфюрста Макса Франца, и запросами боннской публики, состоявшей из образованных людей, имевших немалый слушательский опыт и уже знакомых с рядом популярных тогда произведений.

Молодой Бетховен, как явствует из вышесказанного, к моменту своего переезда в Вену должен был хорошо ориентироваться в современной ему театральной музыке, причем следует учитывать, что реально круг его познаний в этой области несомненно выходил далеко за рамки перечисленного репертуара. Ведь его дед в свою лучшую пору блистал в басовых партиях в операх Монсиньи («Дезертир»), Гассмана («Любовь среди ремесленников»), Гретри («Сильван»); иногда его партнером оказывался сын Иоганн, так что музыка такого рода должна была сопровождать Бетховена с самого раннего детства.

Небезынтересно в этой связи взглянуть по-иному на ранние вариационные циклы Бетховена, написанные зачастую на темы из любимых опер. Ведь при выборе темы для варьирования композитор, вероятно, руководствовался не только ее мелодической привлекательностью, а еще и сразу возникавшими в его воображении словами, сценическими ситуациями и игрой актеров. Поэтому можно сказать, что театральность с самого начала проникла внутрь инструментального стиля Бетховена, хотя его собственный опыт написания сценической музыки ограничился в Бонне лишь «Рыцарским балетом», поставленным 6 марта 1791 года в Редутном зале (в театральном отчете авторство музыки было приписано графу Вальдштейну, действительно принимавшему деятельное участие в устройстве спектакля, и трудно сказать, насколько это могло быть недоразумением, а насколько мистификацией).



Помимо Вальдштейна, являвшегося композитором-любителем, на тему которого Бетховен создал Восемь вариаций для фортепиано (WoO 67, около 1791–1792), в Бонне имелись и другие высокопоставленные меценаты и дилетанты, с которыми Бетховен общался и которые так или иначе ему покровительствовали.

Так, первый изданный опус Бетховена, Девять вариаций на марш Э. К. Дресслера (WoO 63; 1782), посвящен графине Фелице Вольф-Меттерних, бывшей уроки фортепианной игры у Неефе и, вероятно, благодаря ему проникшейся интересом к его юному ученику. Во всяком случае, графиня Меттерних подписалась на издание фортепианных Трио Бетховена op. 1, изданных в Вене в 1795 году.

Племянница курфюрста Максимилиана Фридриха, графиня Мария Анна Гортензия Хацфельд (1750–1813), родившаяся и выросшая в Вене, обучалась пению и игре на фортепиано у лучших венских педагогов; Неефе писал о ней в 1783 году: «Она великолепно исполняет речитативы, и одно удовольствие слушать ее в ариях *parlante*. На фортепиано она играет блестяще, всецело отдаваясь чувствам, однако никогда не допуская ни малейшей небрежности или сбоя темпа в *tempo rubato*»<sup>80</sup>. Графине Хацфельд Бетховен посвятил одно из своих самых виртуозных сочинений боннского периода — 24 вариации для фортепиано на тему ариетты В. Ригини «*Vieni Amore*» (WoO 65; первая редакция — 1790, издана в 1791); в 1795 году имя графини также фигурировало среди подписчиков на издание бетховенских трио op. 1.

Иоганн Готфрид фон Мастьо, глава финансового департамента и вообще очень видная фигура в Бонне, был музыкантом-самоучкой, игравшим на нескольких инструментах, а также страстным почитателем Гайдна и обладателем завидного собрания прекрасных музыкальных инструментов, из которых можно было бы составить целый оркестр, и нотной библиотеки, состоявшей преимущественно из сочинений Гайдна. По свидетельству Неефе, в коллекции Мастьо к 1783 году имелось 80 гайдновских симфоний, 30 квартетов и 40 трио<sup>81</sup>.

Камерное музицирование в семейном кругу было излюбленным времяпрепровождением. Министр курфюрста Максимилиана Фридриха граф К. А. Бельдербуш содержал духовой квинтет; у графа Альтштедтера проходили квартетные собрания; четыре сына и дочь упомянутого выше И. Г. фон Мастьо составляли семейный квинтет; три сына русского агента по фамилии Фациус (его имя не удалось установить) играли на флейтах и виолончели.

Свой ансамбль был и в семье барона фон Вестерхольт-Гизенберга. Дочь, Мария Анна, предмет увлечения Бетховена, считалась хорошей пианисткой, ее отец был фаготистом-любителем, брат же владел флейтой; этим объясняется исполнительский состав бетховенского Трио WoO 37, написанного для семейного ансамбля Вестерхольтов примерно в 1786–1787 годах. По-видимому, для них же предназначалась чудесная пьеса под названием «*Romance cantabile*» (e-moll Hess 13) с оркестровым сопровождением<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> TF I. P. 37.

<sup>81</sup> TFI. P. 37.

<sup>82</sup> Опубликована только в XX веке В. Хессом. См.: Hess — SzG, III. № 1.

Духовная атмосфера в Бонне располагала к широте умственных интересов, и музыканты не были здесь исключением. В городе с 1787 года функционировало «Общество любителей чтения» («Lesegesellschaft»), арендовавшее помещение у И. Г. фон Мاستю для того, чтобы члены Общества могли обмениваться журналами и книгами и обсуждать их между собой. С 1788 года покровителем Общества стал сам курфюрст Макс Франц. Среди книг и журналов, имевших хождение среди членов Общества, преобладала не беллетристика, а «полезные» издания, посвященные политике, истории, географии, экономике. Трудно сказать, в какой мере юный Бетховен мог иметь отношение к этому кружку (по возрасту он не мог стать его равноправным членом), однако достойно внимания то обстоятельство, что среди деятельных членов Общества были люди, с которыми он был тесно связан: Неефе, Й. Рейха, Н. Зимрок, Ф. А. Рис и граф Вальдштейн.

Более того: среди «Общества любителей чтения» были и члены распущенного в 1785 году боннского отделения ордена иллюминатов — одного из тайных братств XVIII века наряду с масонами. Орден иллюминатов был основан в 1776 году в Баварии профессором Адамом Вейсхауптом (выходцем из иезуитов). Иллюминаты ставили своей целью совершенствование человечества путем просвещения и распространения «полезных знаний». При этом, как и масоны, они обставляли свою деятельность тайными обрядами и церемониями, а подобно иезуитам, полагали, что цель может оправдывать средства. Это создало ордену иллюминатов довольно зловещую славу. Пфальц-баварский курфюрст Карл Теодор, опасаясь заговора иллюминатов, запретил в 1784 году деятельность ордена в своих владениях, но в других землях империи орден продолжал официально существовать как минимум до 1795 года, когда император Франц поставил вне закона любые тайные объединения.

Неефе был принят в орден в 1781 году в Касселе, а затем основал в Бонне собственную ложу под причудливым названием «Церковь Минервы из Стагиры»<sup>83</sup>. Членами этой ложи, кроме еще нескольких человек, были все те же Н. Зимрок и Ф. А. Рис. Оказавшись единоличным руководителем замкнутого кружка, Неефе обнаружил далеко не лучшие черты своего характера. Коллеги упрекали его в эгоизме, гордыне, деспотизме и сплетничестве<sup>84</sup>.

У нас нет оснований полагать, что едва вышедший из детского возраста Бетховен мог быть в какой-то мере посвящен в секреты боннских иллюминатов, однако существуют косвенные свидетельства того, что какие-то идеи, исходившие из их круга, надолго запомнились ему и стали частью его собственного мировоззрения. Этико-философская концепция искусства, поддающаяся воссозданию из всей совокупности зафиксированных высказываний Бетховена, довольно сильно отличается от того, что было принято тогда писать о целях и сущности музыки в словарях, энциклопедиях и трактатах. Так, ни в одном из подобных источников конца XVIII — начала XIX веков мы не найдем дефиниции музыки через категорию божественного. Всюду мы

<sup>83</sup> Стагира — греческий город, в котором родился Аристотель; Минерва — римская богиня мудрости.

<sup>84</sup> Brandenburg 1989. S. 38, 39.

будет сталкиваться лишь с вариантами расхожей максимы «музыка есть выражение чувств», получившей широкое распространение во второй половине XVIII века. У Бетховена же музыка, начиная с уже цитировавшегося нами письма к Неефе и кончая высказываниями последних лет жизни, всегда — «божественное искусство», и никак иначе<sup>85</sup>. В одном из писем 1824 года возникает и совсем нетипичный для музыкантов той эпохи образ, восходящий к космологическим представлениям Барокко — образ Бога как «Величайшего Композитора наверху — наверху — наверху», по сравнению с которым земные творцы способны достигнуть лишь «смехотворного подобия»<sup>86</sup>. Это не единичное высказывание; в 1815 году Бетховен осведомлялся у своего друга, пастора Аменды, знаком ли тот с его последними крупными произведениями, и тут же оговаривался: «...при сравнении с творениями Всевышнего все остальное мелко»<sup>87</sup>.

В глазах Бетховена служители «божественного искусства» образуют некое подобие тайного братства, члены которого должны бескорыстно помогать друг другу или, по крайней мере, относиться друг к другу с уважением. «Художник против художника — приписывать мне нечто подобное — это уж слишком», — негодовал Бетховен, когда «любезный собрат по искусству» композитор и издатель Ф. А. Хофмейстер заподозрил его в 1801 году в заключении двойной сделки<sup>88</sup>. Однако цель истинного художника не сводится к самовыражению и самосовершенствованию. В нескольких письмах разных лет Бетховен говорит о готовности «служить своим искусством бедному страждущему человечеству», и хотя это выражение является одним из типичных клише просветительской риторики, Бетховен мог воспринять его от старших друзей, масонов и иллюминатов, и воспринять совершенно всерьез как неотъемлемый компонент своеобразной «религии искусства»<sup>89</sup>.

Круг духовных интересов и литературных предпочтений молодого Бетховена можно воссоздать и по текстам, клавшимся им на музыку, и по цитатам в альбомных записях его самого и его ближайших друзей, и по упоминаниям в письмах последующих лет.

На первом месте находились немецкие поэты и писатели: наиболее ярко представлявшие в 1780-е годы течение «Бури и натиска» Шиллер и Гёте (последний, прежде всего, как автор «Страданий молодого Вертера» и замечательных лирических стихотворений); Гердер, Виланд, Клопшток, а также чрезвычайно популярные тогда представители сентименталистского направления — Г. А. Бюргер, Ф. Маттисон, Л. Хёльги. Среди боннских песен Бетховена есть одна на слова Ж. Ж. Руссо («Дни мои влекутся», WoO 116), но нам неизвестно, насколько хорошо мог быть композитор знаком в те годы с творчеством французского просветителя. Впрочем, поскольку идеи и произведения Руссо широко обсуждались тогда читающей публикой, Бетховен не мог оставаться

<sup>85</sup> См., например: ПБ 2. № 373, 398; ПБ 3. № 838 и др.

<sup>86</sup> К издательству «Шотт»; ВГ. № 1917.

<sup>87</sup> ПБ 2. № 560.

<sup>88</sup> ПБ 1. № 43 и 50.

<sup>89</sup> См. об этом: Кириллина 1992.

в стороне от всеобщего увлечения руссоизмом, хотя на нем самом это увлечение сказалось несколько позже.

Заслуживает внимания и несомненное знакомство, а, возможно, и тесное общение юного Бетховена с людьми из боннской университетской среды. Известно, что Рейха, Бетховен и дружившие с ними обоими братья-близнецы Герхард и Карл Фердинанд фон Кюгельхены (впоследствии — известные художники<sup>90</sup>) записались в 1789 году на философский факультет Боннского университета. Никаких сведений о том, удалось ли Бетховену проучиться там хотя бы некоторое время, не сохранилось, однако Рейха позже признавался своим студентам в Париже, что изучение философии помогло ему самому лучше понять музыкальную форму<sup>91</sup>. Можно предположить, что Бетховен, не имея времени для регулярных занятий, все же посещал некоторые интересовавшие его лекции (так, летом 1790 года в университете читались лекции по кантовской философии и по теории красноречия и греческой литературе). Во всяком случае, с некоторыми видными профессорами он был хорошо знаком, поскольку общался с ними все в тех же боннских кружках и салонах, в частности, в доме вдовы Кох.

Новосозданный Боннский университет сразу же стал оплотом радикализма и вольнодумства. По-видимому, таков был замысел самого курфюрста, полагавшего, что даже религия не должна оставаться в стороне от благотворного влияния Просвещения. В отличие от старинного Кёльнского университета, находившегося под контролем местных церковных властей, настроенных крайне консервативно, в Бонне профессорами, в том числе на теологическом факультете, становились люди весьма свободных взглядов.

Одним из них был отец Таддеус (в миру Антон) Дерезер, монах кармелитского ордена, которого папский нунций обвинил в 1789 году в распространении протестантских идей и потребовал его удаления из университета<sup>92</sup>. Названия некоторых лекций и проповедей Дерезера 1789 года говорят сами за себя: «Очищенное от противоречий объяснение истории искушений Иисуса», «Об иудейском и христианском фарисействе как главном препятствии для распространения религии Иисуса» и другие. Последнюю из них Дерезер читал в дворцовой церкви, где вполне мог присутствовать и придворный органист Бетховен. В любом случае он нередко встречал Дерезера в доме вдовы Кох и у других общих знакомых.

Философию в университете преподавал другой нетрадиционно мыслящий священник — отец Элиас (Петер Йозеф) ван дер Шюрен, который также интересовался трудами протестантских мыслителей и в 1790 году пытался до-

<sup>90</sup> В 1798 году братья Кюгельхены приехали в Россию, где имели большой успех в придворных кругах: Герхард — как портретист, а Карл — как пейзажист.

<sup>91</sup> Bücken 1913. S. 342.

<sup>92</sup> См.: Brandenburg 1989. S. 13. В 1791 году он был вынужден просить об отставке и уехал в Страсбург, где вскоре примкнул к французской Конституционной церкви, но в 1796 году вернулся в Германию и скончался в том же году, что и Бетховен, в почтенной должности настоятеля собора в Бреслау.

биться разрешения курфюрста на сложение с себя монашеских обетов. Именно он читал лекции по кантовской критической философии, которые могли привлечь внимание Бетховена. И даже если молодой музыкант этих занятий не посещал и непосредственно к трудам Канта в те годы не обращался, лекции ван дер Шюрена несомненно должны были обсуждаться в кругу приятелей Бетховена, и впоследствии композитор продолжал питать интерес к идеям Канта.

Обычно в этой связи упоминается цитата, выписанная Бетховеном в 7-й разговорной тетради: «Моральный закон в нас, звездное небо над нами. Кант!!!»<sup>93</sup>. Давно известно, что эти слова Бетховен почерпнул не из первоисточника (то есть не из заключения кантовской «Критики практического разума»), а из статьи астронома Й. Й. Литрова «Космологические наблюдения», напечатанной в «Wiener Zeitung» от 29 января и 1 февраля 1820 года. Вряд ли можно сделать из этого факта категоричный вывод о том, что Бетховен никогда не читал данного кантовского трактата, который гораздо меньше по объему и намного доступнее для понимания, чем фундаментальная и написанная очень сложным языком «Критика чистого разума». По мнению Н. Л. Фишмана, косвенные реминисценции в письмах Бетховена свидетельствуют скорее о том, что композитор мог быть знаком и с «Критикой практического разума», и с «Критикой способности суждения»<sup>94</sup>. Кроме того, в дневнике Бетховена за 1816 год имеются три довольно пространных выписки из менее известного ныне трактата Канта «Всеобщая естественная история и теория неба» (1755), который композитор читал в переиздании 1798 года<sup>95</sup>. Можно, конечно, считать кантианство Бетховена «поверхностным» и «упрощенным», как это делает М. Соломон<sup>96</sup> — с точки зрения университетской учености так оно, пожалуй, и было; однако в данном случае, по-моему, важнее не академическая эрудиция и умение тонко оперировать отвлеченными терминами, а реальное воздействие философской мысли на творческую личность, которое несомненно присутствовало, даже если оно происходило из вторичных источников. Достаточно сказать, что Бетховен — единственный из крупных музыкантов своего времени, по отношению к которому вообще можно всерьез поставить эту проблему, и тема «Бетховен и Кант» выглядит несколько не менее значительной, чем, например, «Вагнер и Шопенгауэр».

Среди боннских интеллектуалов, с которыми был связан в юности Бетховен, едва ли не самой яркой личностью являлся профессор эстетики отец Евлогий (Иоганн Георг) Шнейдер (1756–1794). В 1777 году он стал монахом-францисканцем и служил в разных городах, пока по рекомендации Дерезера ему не предложили преподавать теорию изящных искусств и греческий язык в Бонне. Курфюрст потребовал при этом, чтобы Шнейдер вышел из ордена (не слагая с себя монашеских обетов), поскольку не желал, чтобы влиятельное орденское начальство вмешивалось в дела университета<sup>97</sup>.

<sup>93</sup> ВКh I. S. 235.

<sup>94</sup> Фишман 1982. С. 167–173.

<sup>95</sup> Фишман 1982. С. 165–167; Solomon 1982. P. 261–263.

<sup>96</sup> Solomon 1977. P. 37.

<sup>97</sup> Brandenburg 1989. S. 19.

Шнейдер проработал в Бонне лишь с весны 1789 по 1791 год, но воздействие его на умы оказалось чрезвычайно сильным. Его первая лекция называлась «О нынешнем состоянии и препятствиях на пути развития изящной словесности в католических землях Германии». Шнейдер откровенно признавал превосходство современных литераторов-протестантов над католиками, объясняя это пагубным влиянием иезуитского образования, в котором доминировала латынь, а также засилием ханжества и дремучим консерватизмом многих преподавателей — «друзей невежества». Действительно, рядом с именами Клопшток, Лессинга, Гёте, Шиллера, Гердера, Геллерта, Виланда в немецкой литературе второй половины XVIII века невозможно было отыскать равноценные имена писателей и поэтов, вскормленных католической культурой. В музыке, заметим, ситуация была едва ли не полностью противоположной, однако это лишь подтверждает горечь истин, высказанных вольнодумным францисканцем: музыканты, как правило, получали сугубо профессиональное образование и нередко даже не посещали обычную школу, а, стало быть, на них схоластическая система традиционных учебных заведений не оказывала особого влияния.

Как отмечал З. Бранденбург, эта речь Шнейдера, даже теперь производящая немалое впечатление своей прямотой и наступательностью, «вовсе не была чем-то особенным по сравнению с теми книгами и памфлетами, которые в пору йозефинистской свободы печати публиковались в 1780-е годы в Вене»<sup>98</sup>. Но другие труды профессора-францисканца заходили еще дальше.

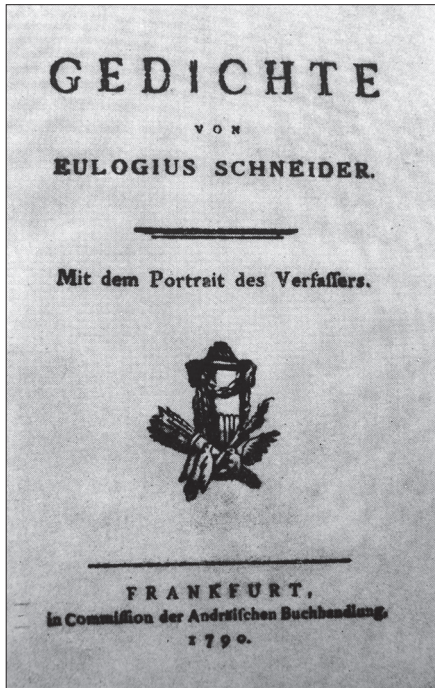
В 1790 году в Бонне был опубликован трактат Шнейдера «Основные принципы изящных искусств вообще и изящного слога в частности» — фактически учебник по преподававшейся им дисциплине, где особое внимание уделялось теории красноречия и поэтического искусства<sup>99</sup>. Мы вправе предположить, что Бетховен мог быть знаком с этой достаточно популярно написанной книгой, хотя прямых подтверждений тому нет. Зато в том же году вышел в свет сборник публицистических стихов Шнейдера, на который Бетховен подписался, выкроив нужную сумму из своего скудного бюджета. Иногда сам этот факт преподносится биографами как свидетельство революционных устремлений юного Бетховена, однако в числе подписчиков, которых набралось 146 человек, фигурировали и курфюрст Макс Франц, и его министры, и многие представителей боннской знати и интеллигенции (духовные лица, придворные, актеры, музыканты).

В своих стихах Шнейдер яростно клеймил тиранию любого рода — начиная от духовного подавления личности (стихи, обращенные из монастырской кельи к возлюбленной Лине) и кончая политическим насилием. Особенную популярность завоевала ода на разрушение Бастилии. И хотя поэзию Шнейдера никак нельзя причислить к художественно значимым явлениям, она вызвала столь горячий отклик у тогдашних читателей, что, несмотря на цензурные запреты, данный сборник стихов к 1812 году выдержал пять изданий<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> Ibid. S. 21.

<sup>99</sup> Blankenburg 1796. S. 34.

<sup>100</sup> Brandenburg 1989. S. 26.



Титульный лист сборника стихов  
Е. Шнейдера

Конец боннской карьеры Шнейдера положило, однако, не появление столь зажигательного поэтического сборника, а публикация все в том же 1790 году учебника для гимназии «Наставление в катехизисе согласно общим принципам практического христианства». Книга подверглась ожесточенной критике церковных властей как не соответствующая догматам католического вероучения и была запрещена. Курфюрст оказался вынужден уволить профессора и вменить ему в десятидневный срок покинуть территорию княжества, однако великодушно выплатил ему годовое жалованье и выдал деньги на дорогу.

Дальнейшая судьба мятежного монаха сложилась весьма драматично. Как и его друг Дерезер, Шнейдер нашел пристанище в Страсбурге и примкнул к французской Конституционной церкви, но в 1792 году сделался якобинцем и вышел из духовного звания. Превратившись

из пламенного обличителя тирании в ревностного служителя репрессивной машины, Шнейдер завершил свой путь в должности общественного обвинителя при революционном трибунале в Страсбурге, где способствовал вынесению по меньшей мере тридцати смертных приговоров. Однако, как и многие другие участники якобинского террора, он вскоре сам сделался его жертвой: в декабре 1793 года Шнейдер был арестован, доставлен в Париж, приговорен и казнен 1 апреля 1794 года на гильотине<sup>101</sup>.

Имя другого боннского профессора, Бартоломеуса Фишениха (1768–1831) известно в биографии Бетховена прежде всего по письму, написанному Фишенихом 26 января 1793 года Шарлотте Шиллер, где упоминается, хотя и не называется по имени, Бетховен: «Один здешний молодой человек, чей музыкальный талант вызывает единодушные восторги и от которого можно ждать чего-нибудь великого — ибо, насколько я его знаю, он весь устремлен к великому и возвышенному, намерен положить на музыку оду “К Радости” Шиллера — строфу за строфой»<sup>102</sup>. Из этих строк явствует, что Фишених, уроженец Бонна, был достаточно хорошо знаком с Бетховеном, чтобы судить о глубинных свойствах его натуры и быть посвященным в его заветные замыслы. Стало быть, они общались не в университетских стенах, а в менее формальной обстановке — либо у вдовы Кох, либо в каком-нибудь светском салоне.

<sup>101</sup> Brandenburg 1989. S. 29.

<sup>102</sup> Цит. по: Альшванг 1977. С. 364.

## БЕТХОВЕН И РЕВОЛЮЦИЯ

При рассказе о юношеских годах Бетховена невозможно не затронуть вопроса о воздействии на него и окружавших его людей разразившейся в 1789 году Великой французской революции.

О том, с какими чувствами девятнадцатилетней музыкант мог встретить известие о падении Бастилии, мы можем судить только предположительно, хотя, скорее всего, эти чувства были близки к тем, что испытывали многие из окружавших его людей: радостный подъем, ощущение грядущих великих и благодатных перемен, надежды на торжество либеральных идей в собственном отечестве...

Восторги по поводу освобождения Франции от деспотизма не были в Бонне проявлением какой-либо политической оппозиционности. Если вспомнить о том, что поначалу революция была почти бескровной, то не стоит удивляться тому, что шнейдеровская ода на взятие Бастилии пользовалась таким успехом при боннском дворе. По-видимому, сам курфюрст Макс Франц относился к событиям в соседней стране если и без пылкой симпатии, то и без всякого страха за себя и свое будущее: он меньше всего походил на «тирана», ненавидимого собственными подданными, и в его мирном княжестве не было никаких Бастилий, которые кто-либо порывался бы разрушать. Даже участь короля Людовика XVI и королевы Марии Антуанетты, родной сестры курфюрста, в то время еще не вызывала серьезных опасений: годовщину революции в 1790 году отмечали в Париже с участием короля, хотя еще 22 сентября прошедшего года Франция была объявлена республикой. Отношение многих просвещенных европейцев к Французской революции резко изменилось на отрицательное лишь с наступлением якобинского террора и особенно после казни королевской четы в 1793 году. Но в первые годы сочувствие революционным идеям было даже своеобразной светской модой, в том числе в Австрии, и современники свидетельствовали, что среди венских аристократов находились такие, кто считал себя «друзьями французской революции»<sup>103</sup>.

Однако симпатии — это одно, а практические действия — нечто другое. Когда в 1792 году французские войска, упреждая иностранную интервенцию, сами перешли в наступление и оказались в непосредственной близости от Кёльна и Бонна, Бетховен предпочел не искушать судьбу и спешно отправился в Вену, выкладывая из своего скудного кошелька чаевые кучеру, который провез своего седока через расположение Гессенской армии и «несся как черт»<sup>104</sup>.

Между тем люди, испытывавшие по отношению к Французской революции совсем не платонический интерес, поступали в те годы совсем иначе. Мы уже говорили о профессорах Дерезере и Шнейдере, уехавших в Страсбург и поставивших свои дарования на службу революционным властям, но были и другие примеры. Поэт Ф. Г. Клопшток участвовал в праздновании годовщины взятия Бастилии в Гамбурге в 1790 году, а берлинский придворный музыкант И. Ф. Рейхардт специально взял отпуск, чтобы в 1792 году поехать в Париж и своими глазами увидеть события, о которых писал в своих «Доверительных письмах из Парижа» с почти юношеской восторженностью. В Майнце после

<sup>103</sup> Reinalter 1980. S. 181.

<sup>104</sup> Цит. по: Альшванг 1977. С. 56.



занятия города в 1792 году французскими войсками было основано «Общество друзей свободы и революции», куда вошли многие профессора местного университета. Один из них, известный естествоиспытатель и публицист Г. Форстер, стал вскоре главой законодательного собрания недолго просуществовавшей Майнцской республики. Впрочем, у музыкантов была возможность попытаться сделать карьеру в революционном и наполеоновском Париже, даже не связывая себя непосредственно с политикой: это удалось, например, чеху А. Рейхе, австрийцу И. Плейелю, эльзасцу Д. Штейбельту и итальянцам Л. Керубини и Г. Л. Спонтини. Однако молодой Бетховен предпочел Вену, и этот выбор в пользу имперской столицы, как мне представляется, был вполне обдуманым, ответственным и далеко не случайным.

Что касается доказательств сочувственного отношения юного композитора к революционным идеям, то, помимо факта подписки на сборник стихов Шнейдера, в этой связи обычно вспоминают также сочиненную им в 1790 году песню «Свободный человек» WoO 117 на стихи Готлиба Конрада Пфедфеля (1736–1809). Но если вчитаться в текст этой песни, то обнаружится, что он не содержит ни прямых намеков на недавние события во Франции, ни призывов к насильственным действиям, а скорее является изложением этической программы наиболее радикально настроенных просветителей<sup>105</sup>.

1. Кто свободный человек?

Тот, кому закон —  
лишь собственная воля,  
а не прихоти деспота,  
тот свободный человек!

2. Кто свободный человек?

Тот, кто уважает закон,  
не делает ничего запретного,  
не желает ничего,  
помимо возможного —  
тот свободный человек!

\*3. Кто свободный человек?

Тот, чью светлую веру  
не могут украсть никакие  
дерзкие насмешники  
и кому не указ никакой священник —  
тот свободный человек!

\*4. Кто свободный человек?

Тот, кто даже в язычнике  
видит человеческое,  
кто умеет ценить добродетель —  
тот свободный человек!

5. Кто свободный человек?

Тот, для кого ни рождение, ни титул,  
ни сюртук, ни военный мундир  
не может заслонить в ближнем брата —  
тот свободный человек!

\*6. Кто свободный человек?

Тот, кто, дорожа именем гражданина,  
не сдастся  
никакому коронованному супостату —  
тот свободный человек!

7. Кто свободный человек?

Тот, кто, пребывая в согласии с собой,  
может противостоять  
извращенному вкусу  
великих и малых —  
тот свободный человек!

8. Кто свободный человек?

Тот, кто, верный своему словию,  
способен терпеть  
даже неблагодарность отчизны —  
тот свободный человек!

<sup>105</sup> Перевод сделан по: Schnitzler 1989. S. 223–225. Звездочками помечены строфы, выпущенные в первом издании песни Бетховена, осуществленном Н. Зимроком в 1808 году без ведома композитора.

9. Кто свободный человек?  
Тот, кто, даже придись ему  
пожертвовать благом и жизнью  
за свободу, ничего не теряет —  
тот свободный человек!

10. Кто свободный человек?  
Тот, кто, слыша зов смерти,  
может храбро сойти в гроб  
и храбро оглянуться назад —  
тот свободный человек!

Конечно, если уж композитор выбрал этот текст, он, вероятно, воспринял его как «свой». Косвенным подтверждением этому служат цитаты, содержащие сходные мысли и также входившие у Бетховена в число излюбленных. 22 мая 1793 года он сделал в альбоме приятеля запись, куда, помимо слов из «Дона Карлоса» Шиллера, вошла и следующая сентенция (по-видимому, также цитата): «*Творить добро, где только можно, любить свободу превыше всего; за правду ратовать повсюду, хотя бы даже перед троном*»<sup>106</sup>.

В «Оде к Радости» Шиллера, которую Бетховен собирался примерно в те же годы положить на музыку, имеются следующие слова (строфа 8, не вошедшая впоследствии в текст финала Девятой симфонии)<sup>107</sup>:

Твердость горю и страданиям,  
помощь бедному во всем,  
верность данным обещаниям,  
правда — с другом и врагом,  
мужество пред троном надо!  
Братья, пусть погибнуть нам,  
но достоинству — награда,  
Наказанье — злым делам!

Несколько озадачивает, правда, тот факт, что Бетховен создал второй вариант песни «Свободный человек» в 1795 году, когда духовная и политическая ситуация в Австрии столь резко изменилась, что подобные высказывания были совершенно не ко времени, и, как справедливо отмечал Н. Л. Фишман, «ни один венский издатель не стал бы печатать песню с подобным текстом». По мнению исследователя, это было личным откликом Бетховена на казнь венских якобинцев в январе 1795 года, которой композитор не простил императору Францу до конца своих дней<sup>108</sup>. Однако нет никаких свидетельств того, что Бетховен общался с кем-либо из венских якобинцев или сочувствовал их планам, в которые входило убийство монарха и 300 самых видных аристократов. Его письмо к Н. Зимроку от 2 августа 1794 года говорит скорее о том, что он держался в стороне от подобных сообществ и, хотя должен был симпатизировать республиканским идеям, довольно скептически смотрел на возможность революционных действий в тогдешней Вене: «*Здесь взяты под стражу различные видные люди и ходят слухи, будто должна была вспыхнуть революция. Но я полагаю, что покуда австриец располагает темным пивом и со-сисками, он на восстание не поднимется*»<sup>109</sup>. Фраза, нужно сказать, несколько

<sup>106</sup> ПБ 1. № 5.

<sup>107</sup> Перевод К. С. Аксакова.

<sup>108</sup> Фишман 1982. С. 146–147.

<sup>109</sup> ПБ 1. № 12.

двусмысленная. С одной стороны, заговорщики уважительно названы здесь «видными людьми», а об австрийской тяге к сытному уюту говорится не без сарказма. Но с другой стороны, вся эта ситуация явно увидена несколько отстраненным взглядом наблюдателя, а не соучастника событий.

Между тем первый вариант песни «Свободный человек» по-своему подтекстовал друг Бетховена, деятельный масон Ф. Вегелер, и под названием «Масонские вопросы» она была издана Зимроком в 1806 году и затем трижды переиздавалась; Бетховен об этой подтекстовке знал и не имел ничего против<sup>110</sup>. Новый текст ничем особенно не противоречил старому, поскольку также призывал к благим целям и был лишь несколько умеренней в выражениях.

## ЙОЗЕФИНИЗМ

И симпатии к революции, и просветительские, и масонские идеи могли органически объединяться в умах многих жителей тогдашней Священной Римской империи под эгидой йозефинизма — системы взглядов и ценностей, исходившей от императора-реформатора Иосифа II (1741–1790), столь радикального в своих помыслах и действиях, что историки склонны даже называть его «революционером на троне»<sup>111</sup>. Собственно, в Бонне времен юности Бетховена активно практиковался именно йозефинизм, причем, по-видимому, в наиболее прекраснородушном его варианте, поскольку курфюрст Макс Франц был гораздо более мягким и гибким политиком, нежели его венценосный брат, да и задачи, стоявшие перед ним, имели вполне локальный, а потому и реально осуществимый характер. Поэтому, хотя Бонн находился на значительном отдалении от имперской столицы, йозефинизм самым непосредственным образом влиял на умственную атмосферу города. И вполне можно согласиться с мнением тех исследователей, которые склонны видеть в Бетховене не «якобинца», а скорее «йозефиниста чистейшей воды»<sup>112</sup>.

Иосиф был старшим из шестнадцати детей Марии Терезии, формально не носившей титула императрицы (она была эрцгерцогиней Австрийской и королевой Венгерской и Чешской), но фактически единолично правившей империей с 1740 по 1780 год. В 1745–1765 годах титул императора носил ее супруг Франц Стефан Лотарингский, а после смерти отца его корону унаследовал Иосиф. Но, пока была жива властная мать, Иосиф оставался декоративной фигурой и не мог проводить самостоятельной политики. В этом его положение было отчасти сходным с положением цесаревича Павла при Екатерине II — с той лишь разницей, что Иосиф все-таки уже являлся коронованным императором, и его личные и политические трения с матерью не доходили до откровенной взаимной ненависти и мстительного ожесточения.

После смерти Марии Терезии Иосиф II заявил о себе как об одном из самых незаурядных правителей XVIII века, в деятельности которого поли-

<sup>110</sup> Русский перевод см.: Вегелер — Рис 2001. С. 72–74.

<sup>111</sup> См., например: *Fejtő F. Joseph II. Kaiser und Revolutionär. Stuttgart, 1956; Padover S. K. Joseph II. Ein Revolutionär auf dem Kaiserthron. Düsseldorf; Köln, 1969.*

<sup>112</sup> Kross 1980. S. 29.

тические, социальные и культурные реформы приобрели такой размах, что действительно граничили с революционными преобразованиями. Впрочем, многие важные шаги в этом направлении оказались осуществленными уже в годы правления Марии Терезии. Будучи чрезвычайно прагматичной и трезвомыслящей, императрица (будем все же для краткости называть ее так) нередко действовала вразрез со своими внутренними убеждениями и, по словам П. П. Митрофанова, «осуществляла идеи, представителями коих были ненавистные ей люди» — то есть просветители<sup>113</sup>. Набожная почти до ханжества, она все-таки ставила власть государства выше власти церкви, а в 1773 году была вынуждена запретить на территории империи деятельность ордена иезуитов. Крайне далекая от мысли о природном равенстве людей, Мария Терезия объективно создавала условия для постепенного формирования буржуазного общества, основанного на власти законов. В частности, Патент 1775 года сильно облегчал зависимость крестьян от помещиков. Убежденная в том, что школа является государственным делом, императрица провела реформу всех ступеней образования, сделав обязательным начальное школьное обучение и унифицировав учебные программы. Важные новшества произошли и в административной, военной и экономической сферах. В конечном счете все они были направлены на централизацию власти в империи, что должно было способствовать возрастанию ее военной и промышленной мощи.

В наши задачи никак не входит анализ реформ Иосифа II, проведенных в 1780–1790 годах, однако хотя бы перечислить важнейшие из них будет излишним. Это позволит лучше понять ту общественную атмосферу, которую Бетховен застал в ранней юности и многие ценности которой он продолжал разделять всю свою жизнь.

Император изо всех сил стремился превратить рыхлую и чрезвычайно пеструю империю в единое централизованное государство. Именно этими соображениями было продиктовано издание его декрета от 18 мая 1784 года, согласно которому официальным языком делопроизводства в империи объявлялся немецкий, в том числе в Венгрии, Чехии и Нидерландах. Сам император владел и венгерским, и чешским языками, а любимой его страной вообще была Италия, однако он пытался пресечь на корню сепаратизм народов, входивших в состав империи. Народы же, в свою очередь, протестовали против принесения их национальной самобытности в жертву имперскому единству.

Иосиф провел коренную реформу сельского хозяйства: отменил крепостное право и перевел все подати в денежное выражение (эти меры натолкнулись на сопротивление знати, привыкшей к феодальным порядкам). Император-просветитель упразднил церковную цензуру, а гражданскую свел к двенадцати простым правилам. В частности, цензура оставалась необходимой для массовых изданий и существенно смягчалась для изданий «ученых» (там не позволялись только резкие высказывания о религии, нравственности и государстве). Критика в адрес императора, однако, допускалась, причем иногда она принимала весь-

<sup>113</sup> Митрофанов 2003. С. 105.

ма вызывающие формы (например, в 1787 году вышла в свет анонимная брошюра под названием «Почему император Иосиф не любим своим народом?»)<sup>114</sup>.

Одной из первых радикальных мер Иосифа в сфере религии стал Патент о веротерпимости (1781), предоставлявший полную свободу вероисповедания лютеранам, кальвинистам и православным (естественно, доминировавшая католическая церковь была этим крайне недовольна). В 1782 году Иосиф очередным указом избавил от множества унижительных притеснений иудеев. Полного гражданского равноправия они не получили, но многие ограничения были сняты. И хотя часть иудеев-ортодоксов на окраинах империи игнорировала новые порядки, наиболее активные выходцы из еврейской среды достигли невероятных прежде успехов, став банкирами, торговцами, издателями, артистами и т. д. (таких людей было немало и среди знакомых Бетховена).

Самые громкие и даже скандальные реформы касались секуляризации общества. Иосиф восстановил против себя католическую церковь своими очень жесткими и решительными мерами по ограничению сферы ее влияния. Императором были предприняты реформа церковной обрядности (запрет всего, что не имело прямого отношения к каноническому ритуалу — процессий, театрализованных праздников, оркестрового музицирования в храмах и т. д.); запрет религиозных братств мирян, упразднение многих монастырей. Действующими остались только монастыри, занимавшиеся общественно полезными делами: обучением детей, лечением и призрением больных и стариков. Прочие были распущены, их имущество и земли конфискованы и преобразованы в государственный фонд, из которого финансировалась и церковная реформа, и благотворительная деятельность правительства (устройство больниц, домов призрения и т. д.). На базе зданий бывших монастырей устраивались школы, фабрики и склады. Естественно, чиновники на местах порой проявляли излишнее рвение, дискредитируя и самого императора, и суть его начинаний: имущество монастырей расхищалось, ценные документы и реликвии просто уничтожались, монахи лишались пристанища, а музыканты монастырских и храмовых капелл вообще оказывались на улице.

Иосиф II был личностью, в оценках которой историки до сих пор не могут прийти к единому мнению. Крайне честолюбивый, он обладал внутренней убежденностью в том, что безусловно знает, какие меры необходимо предпринять для благоденствия государства, и стремился проводить их в жизнь с максимальной скоростью, жесткостью и прямоотой. Возможно, слишком долго он дождался получения полной власти, и, приобретя ее, действовал уже без оглядки на обстоятельства, как будто предчувствуя, что ему отпущено очень мало времени. Племянник Бетховена Карл, беседуя с дядей в декабре 1825 года, записал в 99-й разговорной тетради услышанный где-то анекдот: «Говорят, за три года до своей смерти император Иосиф вместе с теперешним императором (Францем, своим племянником. — Л. К.) пришли к одной монахине, прославившейся способностью к предсказаниям. Он спросил ее, сколь-

<sup>114</sup> Установлено, что ее автором был Йозеф Рихтер (1749–1813). См.: Braunbehrens 1991. S. 332–333.

ко он еще проживет. Она дала ему карандаш и попросила нанести на бумагу штрихи. На третьем штрихе грифель сломался. И она сказала, что через три года он умрет, что и случилось»<sup>115</sup>.

Не слишком доверяя родственникам и не полагаясь на служебное рвение своих министров, Иосиф старался самолично контролировать всё, что происходило в империи, касалось ли это общих законов или выбора сюжета для новой оперы. По выражению историка, «черты просвещенности и деспотизма были теснейшим образом переплетены в этом сложном характере»<sup>116</sup> — и именно неукоснительное следование некоторым просветительским установкам наряду с отсутствием того, что ныне называется харизмой, а в то время именовалось магнетизмом и обаянием, способствовало в конечном счете непопулярности императора у подданных и краху его реформ. Он сумел восстановить против себя и титулованную знать, не желавшую терять свои словесные привилегии, и католическую церковь, и чиновничество (коррупция и протекционизм строжайше карались), и национальные окраины, особенно Венгрию и Нидерланды, где сопротивление приняло вооруженные формы.

При этом Иосиф II не был и не стремился стать тираном, исповедующим известный принцип «пусть ненавидят — лишь бы боялись». Напротив, он, вероятно, желал казаться простым, любезным и доступным, ради чего одевался как бюргер, передвигался по городу без охраны, мог пройти по полю за крестьянским плугом и даже наведаться в дом терпимости. Император гордился тем, что доступ к нему мог получить любой подданный. Об Иосифе еще в 1770-х годах рассказывали, что, когда его приближенные хотели выгнать гуляющих из парка Пратер, тот возразил, сказав, что, если бы он стремился к обществу лишь себе подобных, то ему следовало бы проводить дни в монашеской келье: «Я люблю людей безо всяких ограничений, и в моих глазах преимущество имеет тот, кто думает о благе и поступает честно, а не тот, кто имеет предками князей»<sup>117</sup>. Сказано явно в расчете на публику, однако в этих словах отразился, вероятно, не столько демократизм императора, сколько его давно назревший конфликт со старинной аристократией, не желавшей расставаться с феодальными предрассудками. Ранее, едва взойдя на трон в 1765 году, Иосиф писал Марии Терезии: «Все люди от рождения равны; мы наследуем от родителей лишь животное естество, которое не содержит ни малейших различий между королем, графом, горожанином или крестьянином. Я нахожу, что это равенство не может быть оспорено никаким божественным или природным законом»<sup>118</sup>. Если не знать, что данные строки вылились из-под пера императора, их вполне можно было бы приписать какому-нибудь Руссо. Думается, что с удовольствием подписались бы под ними и Моцарт, и Бетховен, в письмах которых встречаются сходные суждения.

Те, кто общался с императором, сталкивались со многими не самыми приятными сторонами его характера — с предвзятостью вкусов и мнений,

<sup>115</sup> ВКх 8. S. 200–201.

<sup>116</sup> Шимов 2003. С. 175.

<sup>117</sup> Schubart 1988. S. 54. Анекдот относится к 1774 году.

<sup>118</sup> Цит. по: Braunbehrens 1991. S. 238.

с негибким упрямством, с холодной сухостью и отстраненностью в отношении к людям. Вероятно, причиной тому было полученное им строгое воспитание и пережитые тяжелые личные потрясения. В семейной жизни император был глубоко несчастным человеком: он схоронил двух супругов, первую из которых, Изабеллу Пармскую, он страстно, но без взаимности любил, а вторую, Марию Йозефу Баварскую, едва терпел; в третий брак он вступать категорически отказался. В раннем возрасте умерли и две дочери Иосифа и Изабеллы; второй брак императора оказался бесплодным. В результате у Иосифа не было ни близких друзей, ни фаворитов, ни фавориток. К своим многочисленным братьям и сестрам он также не питал особенно нежных чувств, подозревая их в плетении интриг против себя; Мария Антуанетта, уже будучи королевой Франции, получала от него выговоры за недостойное поведение.

Однако при этом Иосиф обладал рыцарским чувством долга, безукоризненной честностью, исключительной работоспособностью (его трудовой день доходил до 18 часов в сутки) и специфическим чувством юмора. В частности, в беседе с Бетховеном, состоявшейся в ноябре 1825 года Карл Хольц вспоминал ходившее по Вене предание: «Император Иосиф специально запрещал многие книги, зная, что только после этого их непременно прочтут»<sup>119</sup>. Известно, что, запретив постановку «Свадьбы Фигаро» Бомарше в качестве театральной пьесы, Иосиф разрешил опубликовать ее немецкий перевод и лично дал согласие Лоренцо Да Понте и Моцарту на сочинение соответствующей оперы с итальянским текстом. Слово, произнесенное актером со сцены, могло вызвать нежелательный общественный резонанс, ибо драматический театр посещала самая широкая публика, переводную же беллетристику читали лишь образованные люди, а опера, шедшая на итальянском языке в придворном театре, вообще была доступна немногим, зато по-настоящему избранным — отсюда мнимая непоследовательность, а на самом деле гибкость императорской позиции. Иосиф совсем не желал возбуждать умы народных масс, но был не прочь при помощи Бомарше, Да Понте и Моцарта лишний раз донести свою радикальную точку зрения на феодально-сословные обычаи до дворянской элиты, посещавшей оперные спектакли<sup>120</sup>.

Таким образом, во времена правления Иосифа глубокие перемены затронули все стороны общественной и частной жизни огромной империи. В Австрии конца 1780-х годов незачем было совершать антифеодальную революцию по образцу французской: она фактически была осуществлена сверху. Последовавший после смерти Иосифа неизбежный политический регресс заставил современников по-иному взглянуть на личность трагически непонятого при жизни «революционера на троне». Имя Иосифа II неоднократно всплывало в разговорах Бетховена 1825–1826 годов с К. Хольцем и племянником Карлом, и хотя эти собеседники по молодости не могли помнить йозефи-

<sup>119</sup> ВКх 8. S. 187.

<sup>120</sup> Г. Браунберенс обращает внимание на то, что венские постановки «Свадьбы Фигаро» и других опер Моцарта были не просто разрешены, а лично инициированы императором, что имело явную политическую подоплеку (см.: Braunbehrens 1991. S. 230, 269).

нистские времена, они явно были поклонниками императора и рассчитывали на сочувственное отношение Бетховена. По сравнению с полицейским государством, созданным князем Меттернихом, эпоха Иосифа казалась царством вольнодумства и политического либерализма. «Того, кто нынче с похвалой отзывается об императоре Иосифе, берет себе на заметку полиция», — говорил Хольц весной 1826 года; чуть позже он сообщал о профессоре Ю. Шнеллере из Граца: «Его уволили потому, что он сильно защищает императора Иосифа»<sup>121</sup>.

Ссылаясь на слова некоего неназванного друга юности Бетховена, Шиндлер утверждал, что во время краткой поездки молодого музыканта в Вену в 1787 году два человека произвели на него незабываемое впечатление: это были император Иосиф II и Моцарт<sup>122</sup>. По мнению Д. МакАрдля, историческая вероятность личной встречи шестнадцатилетнего Бетховена с императором чрезвычайно мала, и вовсе не из-за разницы в их положении, которой император мог легко пренебречь — особенно, добавим мы, если у Бетховена имелось рекомендательное письмо от курфюрста Макса Франца — но главным образом потому, что всего через четыре дня после прибытия Бетховена в Вену (7 апреля) Иосиф II отбыл в Киев, чтобы присоединиться к Екатерине II в ее поездке по Крыму<sup>123</sup>. Не исключено, однако, что Бетховен мог все-таки мельком видеть императора во время какого-либо его появления на публике или (позволим себе пофантазировать) в некоем светском салоне — например, у графини Тун, где часто бывал и Моцарт. Но если бы между ними состоялся хотя бы мимолетный личный контакт, вряд ли Бетховен в последующие годы стал хранить об этом полное молчание.

Правление Иосифа II, выглядевшее едва ли не катастрофически разрушительным в глазах представителей титулованной аристократии, католического духовенства и ущемленных в своих правах национальных окраин, представало совсем иным с точки зрения «третьего сословия». Крестьяне боготворили императора; им восхищались и те слои населения, которым его реформы открыли невиданные ранее жизненные перспективы. В это время стало возможным активно развивать торговлю, промышленность, сельское хозяйство, более или менее свободно выражать свои мысли в печати и с преподавательской кафедры (примером тому служит происходившее в Боннском университете). Для многих людей, причастных к государственной службе, коммерции и производству, открылась возможность продвижения вверх по социальной лестнице. И хотя обстановка в империи и у ее границ была далеко не спокойной (революция во Франции, неудачная война с турками на Балканах, восстание в Бельгии), с именем Иосифа многие продолжали связывать надежды на лучшее будущее.

К таким людям вполне мог принадлежать и Бетховен. По-видимому, он был потрясен известием о смерти 49-летнего императора, случившейся 19 февраля 1790 года (в Бонне о ней узнали 24 февраля). Иосиф тяжело заболел,

<sup>121</sup> ВKh 9. S. 142, 179.

<sup>122</sup> Schindler 1973. S. 58.

<sup>123</sup> Schindler / McArdle 1966. P. 82. Однако О. Ян не сомневался в том, что рекомендательное письмо от курфюрста открыло Бетховену доступ не только к Моцарту, но и к императору (Kerst I. S. 13–14).



присутствуя на театре военных действий против турок под Белградом, и вернулся в Вену в безнадежном состоянии: у него был туберкулез легких в последней стадии. Сознывая это, Иосиф II попрощался с немногими искренними друзьями (в том числе с графиней Тун) и сочинил себе горькую эпитафию: «Здесь лежит государь, намерения которого были чисты, но ему не суждено было увидеть успех ни одного из своих начинаний»<sup>124</sup>. Перед смертью он был вынужден отозвать большинство из своих самых радикальных распоряжений, ибо они грозили взорвать государство изнутри. Так, в Венгрии он отменил все реформы, кроме эдикта о веротерпимости и ликвидации крепостного права.

Смерть императора, вызвавшая среди аристократической элиты мстительное злорадство, совсем по-другому воспринималась некоторыми интеллектуалами и людьми искусства. Так, в 1790 году Реквиемы памяти Иосифа II создали Петер фон Винтер и Юстин Генрих Кнехт. Существует предположение, которое мне кажется психологически правдоподобным, что образ императора, пекущегося о благе подданных, но ежечасно ими предаваемом, мог отразиться в опере Моцарта «Милосердие Тита» (1791)<sup>125</sup>.

В Бонне уже 28 февраля состоялось совещание членов «Общества любителей чтения», на котором было решено организовать торжественное чествование памяти Иосифа II, приуроченное ко дню его именин (19 марта). На последнем собрании, где присутствовал и курфюрст Макс Франц, с большой и очень неординарной по мысли и тону речью выступил профессор Шнейдер<sup>126</sup>.

Прежде всего, оратор отказался от жанра похвального слова умершему: «Иосиф, господа мои, обладал при жизни достаточным величием духа, чтобы не терпеть лесть, каковая стала еще менее уместна после его смерти»<sup>127</sup>. Шнейдер чрезвычайно высоко оценил моральные качества Иосифа, императора-труженика, крайне непритязательного в бытовых привычках и таившего под маской бесстрастия истинное понимание нужд народа и заботу о сирых и слабых: «Бывает доброта, граничащая со слабостью, как бывает и известная жесткость, нередко сопровождающая высокие добродетели. Людовика XV именовали Возлюбленным; неужели он из-за этого будет нам дороже Иосифа Нелюбимого?... Ах! Если бы я мог привести близорукого хулигера во вдовьи дома, приюты, учрежденные по его благословенному повелению! И если бы я мог показать ему больницы, которые Иосиф основывал, патронировал и субсидировал! Воспитательные институты, в которых получили образование столько полезных граждан, военных, торговцев! Прибежища, в которых могла найти укрытие падшая добродетель! Приюты, где взращивались дети, не имевшие другого отца, кроме него! Работные дома, в которых обретали защиту от голода и развращающей нужды столько членов общества!...»<sup>128</sup> Однако финал речи

<sup>124</sup> Цит. по: Шимов 2003. С. 162.

<sup>125</sup> Эта гипотеза высказана Р. Фурманом в 1988 году. См. подробнее: Чигарева 2000. С. 46.

<sup>126</sup> Schneider 1790.

<sup>127</sup> Ibid. S. 5.

<sup>128</sup> Ibid. S. 32–34.

Шнейдера был преисполнен нескрываемой горечи. Все благие деяния императора, полагал он, могут быть сполна оценены и вознаграждены лишь Богом или отдаленными потомками. Современники не поняли Иосифа, и он умирал, ощущая себя бесконечно одиноким, сломленным и безутешным. Речь кончалась отнюдь не прославлением заслуг императора, а весьма печальной сентенцией: «Мое сердце трепетно бьется, и жаркие слезы переполняют меня при этой мысли: Иосиф был великим правителем и хорошим человеком, но! — он умер, будучи несчастным правителем и еще более несчастным человеком»<sup>129</sup>.

Вероятно, сразу после этого должна была зазвучать впечатляющая музыка, сочинить которую поручили Бетховену. Текст, предназначенный для траурной кантаты, написал 22-летний поэт Северин Антон Авердонк, которому Шнейдер покровительствовал (сам профессор, помимо процитированной речи, сочинил также стихотворную «Элегию на смерть Иосифа II», но, вероятно, это случилось несколько позже). Авердонк, как и Шнейдер, был монахом, что несколько не мешало ему обличать в своих стихах религиозный фанатизм и обскурантизм, с которыми боролся покойный император.

Нам неизвестно, почему выбор пал на Бетховена, а не, скажем, на опытного Неефе или кого-то еще из музыкантов, входивших в Общество. Возможно, Шнейдер симпатизировал именно Бетховену, или в пользу его кандидатуры высказались другие уважаемые члены собрания (те же Н. Зимрок и Ф. А. Рис). Кантата была написана в сжатый срок и представлена Обществу около 17 марта. Однако чествование памяти Иосифа II состоялось, к сожалению, без музыки Бетховена. Сохранился протокол заседания Общества, в котором значилось, что «по многим причинам представленная кантата не может быть исполнена»<sup>130</sup>.

Бетховен чересчур увлекся своей задачей и слишком близко принял к сердцу скорбный пафос события, высоко поднявшись как над своим собственным тогдашним композиторским уровнем, так и над исполнительскими возможностями боннских музыкантов. Вероятно, организаторы собрания рассчитывали, что кантата будет небольшой и достаточно скромной, чтобы сыграть ее камерным составом, почти не выходя за рамки круга постоянных членов Общества. Написанная же Бетховеном музыка была исключительно серьезна и явно рассчитана на большой (по тогдашним временам) симфонический оркестр: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны и струнные. Предусматривалось также участие хора и трех оперных солистов — сопрано, тенора и баса (певцы-любители просто не справились бы с такими сложными партиями). Чтобы исполнить бетховенскую кантату, нужно было привлечь всю капеллу целиком, а на это требовалось и согласие начальства, и время, и репетиционные возможности, и деньги (хотя бы на переписку партий).

К анализу музыки этой кантаты мы еще вернемся в следующей главе. Здесь нас интересует скорее политическая подоплека событий, вызвавших к жизни два самых крупных из боннских произведений Бетховена. Ведь за

<sup>129</sup> Ibid. S. 36.

<sup>130</sup> TF I. P. 119.

Кантатой памяти Иосифа II в том же году 1790 году последовало сочинение Кантаты в честь восшествия на престол Леопольда II — также не удостоившейся исполнения и оказавшейся надолго погребенной в музыкальном архиве Бетховена<sup>131</sup>.

Иосиф не имел прямых потомков, и его преемником на троне оказался брат — Леопольд, великий герцог Тосканский, взошедший на имперский престол под именем Леопольда II. Любопытно, что в 1769 году известный итальянский художник Помпео Баттони написал двойной портрет Иосифа и Леопольда. Портрет был насыщен символами и аллегориями, легко читаемыми современниками: братья пожимали друг другу руки, перед Иосифом лежал «Дух законов» Монтескьё, левая рука императора опиралась на статую богини мудрости Минервы, а сзади виднелся собор Святого Петра в Риме. Удивительно, но этот портрет создавался в то время, когда и сам Иосиф еще не был полновластным императором, а только считался таковым, и никто еще не мог точно знать, что его преемником станет именно Леопольд (такая вероятность рассматривалась, но не была неизбежной, если бы у Иосифа все-таки родился сын).

Между Иосифом и Леопольдом не было настоящей братской привязанности, однако в идейных устремлениях они сходились, причем Леопольд, будучи человеком более мягким и обходительным, в радикализме взглядов иногда даже превосходил своего внешне более категоричного брата. В частности, Леопольд писал сестре Марии Кристине: «Я убежден в том, что государь, даже наследственный, — лишь представитель своего народа, ради которого он живет и которому обязан посвящать свой труд и свои заботы; я верю в то, что каждая страна должна иметь законодательно закрепленные отношения или договор между народом и государем, ограничивающий полномочия последнего, так что в случае, если монарх не подчиняется законам <...> повиновение ему перестает быть долгом подданных»<sup>132</sup>. За четверть века пребывания Леопольда на троне великого герцога Тосканы он успел рекомендовать себя деятельным правителем, особо внимательным к социальным нуждам народа и издавшим свод законов весьма либеральной направленности.

Поэтому надежды, возлагавшиеся подданными империи на нового императора, были совсем не беспочвенными. Даже за краткое время своего нахождения у власти Леопольд II успел умиротворить державу, охваченную волнениями и недовольством вследствие слишком поспешно и безжалостно проведенных реформ Иосифа II. Историки, причем не только австрийские, склонны очень высоко оценивать политический потенциал Леопольда, кото-

---

<sup>131</sup> Автографы обеих кантат утеряны. Их копии были обнаружены Э. Гансликом только в 1884 году. За консультацией он обратился к Брамсу, и Брамс заметил, что, даже если бы имя Бетховена не стояло в начале первой кантаты, ошибиться в ее авторстве было бы невозможно. По инициативе Брамса траурная кантата была исполнена в том же году в концерте ВОЛМ. Естественно, обе кантаты срочно были включены в 1888 году в состав Полного собрания сочинений Бетховена, издававшегося фирмой «Брейткопф и Гертель» (серия 25, Приложение, № 1 и 2).

<sup>132</sup> Цит. по: Шимов 2003. С. 180.

рому, к сожалению, не дано было реализоваться<sup>133</sup>.

Преемник Иосифа процарствовал всего два года, внезапно скончавшись 1 марта 1792 года от скоротечного плеврита (ходили даже слухи, будто эта внезапная смерть не была вполне естественной). Вместе с ним завершилась и эпоха йозефинизма, символом которой были антифеодальные реформы и просветительский дух, насаждаемый с вершин власти.

В том же 1792 году на трон вступил старший сын Леопольда, Франц II — правитель совершенно иного толка, не обладавший ни яркой индивидуальностью, ни заметными дарованиями в какой-либо сфере, смертельно боявшийся «революционной заразы», преследовавший всякое вольнодумство и нуждавшийся, как сам говорил, не в гениях, а в верноподданных. Именно при нем суждено было Бетховену прожить большую часть своей жизни, о чем он в 1790 году, создавая свой диптих «императорских кантат», конечно же, не подозревал.

Обычай требовал, чтобы новый император провозглашался собранием князей. Поэтому процесс перехода власти к наследнику совершался не одномоментно. Общегерманский сейм собирался обычно в Майнце; кроме того, отдельные церемонии проходили в подвластных империи королевствах (так, в честь коронационных празднеств в Праге была написана опера Моцарта «Милосердие Тита»). Леопольд был избран и провозглашен императором 30 сентября, а коронован в Майнце 9 октября; на этих торжествах присутствовал и курфюрст Максимилиан Франц.

Возможно, предложение Бетховену сочинить новую кантату могло исходить лично от курфюрста. Как бы то ни было, кантата в честь воцарения Леопольда была создана Бетховеном в начале осени 1790 года. Вероятно, Вегелер прав, связывая это событие с поездкой боннской капеллы в Мергентхайм — городок, в котором находилась резиденция Макса Франца как главы Тевтонского ордена. Бетховен мог рассчитывать, что хотя бы эту кантату исполнят при курфюрсте и других высоких чинах, однако вновь обманулся в своих ожиданиях.



*Император Иосиф II и его брат, будущий император Леопольд II.  
Картина П. Баттони (1769)*

<sup>133</sup> «Безвременная его смерть явилась незаменяемой утратой для Австрии» (Митрофанов 2003. С. 156); «Именно Леопольдом II начинается традиция габсбургского либерализма» (Шимов 2003. С. 180).

Текст второй кантаты также принадлежал Авердонку и страдал риторической напыщенностью, доходившей до курьезов. Музыка этой кантаты считается более слабой, хотя мы бы не стали с этим безоговорочно соглашаться, ибо и здесь встречаются поразительные по красоте фрагменты. Впрочем, непосредственность чувства, ярко прорывающегося на страницах траурной кантаты, несомненно обусловлена явным равнодушием молодого автора к объекту своего вдохновения, в то время как личность Леопольда оставалась для него совершенно абстрактным понятием. Об Иосифе по всей территории империи ходили поучительные истории и анекдоты, благодушные или злые, Леопольд же за пределами Тосканы никому не был известен. Бесспорно, однако, то, что обе «императорские кантаты» образуют своеобразный диптих, соответствующий известному лозунгу «Король умер — да здравствует король!», равно как то, что они являются самыми значительными из ранних сочинений Бетховена, в которых обнаруживается как масштаб его дарования и сила индивидуальности, так и очевидные изъяны мастерства.

## ПРОЩАНИЕ С БОННОМ

Существует предположение, что именно знакомство с одной из «императорских кантат» сподвигло Йозефа Гайдна дать согласие сделаться учителем Бетховена, а похвальный отзыв Гайдна мог, в свою очередь, помочь Бетховену (возможно, при посредничестве графа Вальдштейна) заручиться согласием курфюрста на поездку в Вену без увольнения со службы и с сохранением жалования. Об этих событиях вспоминал Вегелер: «Когда Гайдн в первый раз возвращался из Англии, оркестранты курфюрста дали в его честь завтрак в Голдесберге, курортном местечке близ Бонна. Во время этого приема Бетховен показал ему кантату, на которую Гайдн обратил особое внимание и вдохнул в ее создателя желание продолжить учебу. Позднее эту кантату собирались исполнить в Мергентхайме, но для духовых инструментов многие места оказались столь трудными, что некоторые музыканты заявили, будто не могут это сыграть, и исполнение отменили»<sup>134</sup>.

Гайдн, как известно, проезжал через Бонн дважды: направляясь в Англию в конце декабря 1790 года (обед с членами капеллы состоялся 26 декабря) и возвращаясь из Англии в июле 1792 года. Хотя Бетховен мог быть представлен Гайдну еще в 1790 году, серьезный разговор между ними о профессиональном будущем молодого музыканта должен был состояться скорее летом 1792 года.

Между тем в 1792 году ситуация вокруг Бонна становилась всё более тревожной. В начале октября французские войска вторглись в прирейнские земли и заняли Майнц и другие города. Местные власти, не располагавшие значительными вооруженными силами, не могли оказать им сопротивления. Курфюрст покинул Бонн 22 октября 1792 года, уехав в Мюнстер; к декабрю туда эвакуировался и весь его двор, однако, когда весной 1793 года прусские войска овладели Кобленцем, Макс Франц вернулся в город. Он окончательно

<sup>134</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 39.

оставил свою резиденцию лишь 2 октября 1794 года, когда положение Бонна стало безнадежным. В конце концов Макс Франц нашел пристанище в Гетцендорфе под Веной, где и умер в 1801 году. Виделся ли с ним в последние годы его жизни Бетховен, неизвестно. Композитор намеревался посвятить ему свою Первую симфонию, но после смерти курфюрста переадресовал посвящение барону Г. ван Свитену.

Бетховену нужно было срочно решать, оставаться в городе, который вот-вот захватят французы, или уезжать в Вену. Сделать выбор было бы легче, не имей он на своем попечении младших братьев и спившегося отца (который умер 18 декабря того же года). Думается, что видеть в отъезде Бетховена род «отцеубийства», как это делает М. Соломон — значит брать на себя слишком большую моральную ответственность. Возражая на столь хлесткое обвинение, К. Кропфингер приводил ряд справедливых контраргументов, с которыми я склонна полностью согласиться.

Нет никаких сведений о том, каким было состояние здоровья Иоганна в начале ноября 1792 года — возможно, угасание началось уже давно и могло продлиться неопределенно долго. Но, даже если Иоганн доживал последние дни, не исключено, что он сам настаивал на отъезде сына, поскольку всегда возлагал на него блистательные надежды. Кроме прочего, на Бетховена оказывали сильное влияние друзья и покровители, особенно граф Вальдштейн, приложивший немало стараний к тому, чтобы курфюрст одобрил и согласился финансировать эту поездку, и другого такого шанса могло из-за наступившего военного времени никогда уже не представиться<sup>135</sup>. Добавим к этому, что братьям Бетховена исполнилось соответственно 18 и 16 лет; они уже не были беспомощными детьми и вполне могли присмотреть за больным отцом в отсутствие Людвиг. Что касается «равнодушия» Бетховена к известию о смерти отца, в чем его осторожно упрекает Л. Локвуд<sup>136</sup>, то отсутствие упоминаний о каких-либо переживаниях по этому поводу в сохранившихся документах говорит лишь о том, что Бетховен держал свои мысли и чувства при себе (или о том, что такие документы просто не сохранились: до нас дошли лишь единичные письма Бетховена за 1792–1793 годы). Какими эти чувства могли быть на самом деле, мы не знаем и никогда не узнаем. Однако в архиве Бетховена сохранилась рукописная копия духовной кантаты К. Ф. Э. Баха, выполненная Иоганном ван Бетховеном, с пометой Людвиг: «Написано моим дорогим отцом». То, что Бетховен берег эти ноты, говорит о том, что память об отце была ему небезразличной, хотя вряд ли воспоминания о семейных несчастьях доставляли ему много радости.

С 21 октября по 1 ноября происходило прощание Бетховена с боннскими друзьями, оставившими памятные записи в его альбоме (Stammbuch). По этому альбому мы можем судить и о круге знакомых молодого музыканта, и о тоне, господствовавшем среди них. Как ни странно, имена сослуживцев, членов боннской капеллы, здесь отсутствуют (по-видимому, это было вызвано

<sup>135</sup> Kropfinger 1999. Sp. 693.

<sup>136</sup> Lockwood 2003. P. 43.

Lieber Beethoven!  
 Die wirren icht nach Wien zur Aufstellung ihrer so lauge  
 beschrittenen Mänschen. Mozart's Genies trauert noch  
 mit bewinet den Tod seines Zöglinges. Sag dem Mann:  
 sorgfältigen Händen fand er Zerstört, aber eines Lopez's  
 Sichtung; Durch ihn wärst er noch einmal mit jemandem  
 vereinigt zu werden. Durch Unvorsichtigkeit blüß  
 gefallen Sie: Mozart's Geist auf Gaidner's Händen.  
 Bonn d. 29. Oct. 1792. Ihr wahrer Freund Waldstein

Запись графа Вальдштейна в альбоме Бетховена

случайными обстоятельствами — можно предположить, что большая часть капеллы покинула Бонн вместе с курфюрстом двумя днями ранее). Так или иначе, свои напутствия и пожелания Бетховену оставили пятнадцать человек. Записи сделали Элеонора фон Брейнинг, Марианна Кох (сестра красавицы Барбары), ее мать и дядя Якоб Клеммер, а также люди, сыгравшие позднее значительную роль в жизни Бонна: Иоганн Йозеф Эйххоф (впоследствии директор рейнской таможни и депутат от рейнских земель на Венском конгрессе 1814–1815 годов), Иоганн Мартин Дегенхарт (в дальнейшем секретарь Эйххофа и член боннского муниципалитета), Петер Йозеф Эйлендер (с 1799 года возглавлял боннский муниципалитет), Карл Август фон Мальхус (с 1810 — барон, с 1813 — граф, ранее — министр и один из доверенных приближенных короля Вестфалии Жерома Бонапарта, влиятельный финансист и специалист по государственному управлению).

Как мы видим хотя бы по этому неполному перечню, круг тогдашних приятелей и поклонников Бетховена включал людей, принадлежавших к боннской элите или вошедших в нее в последующие годы. Тон их напутствий молодому музыканту проникнут сентименталистским культом дружбы. Многие из них сделаны в стихах, кое-где использованы цитаты из произведений любимых поэтов.

Особняком стоит прозаическая, но многозначительная запись графа Вальдштейна, которую невозможно не привести, хотя она непременно фигурирует в любой биографии Бетховена:

Дорогой Бетховен! Вы отправляетесь в Вену, осуществляя Ваши давние желания. Гений Моцарта скорбит и оплакивает смерть своего питомца; у истощимого Гайдна он нашел себе прибежище, но не самоосуществление, и через него он ищет, в ком бы еще воплотиться. Трудясь с непрестанным усилием, Вы получите дух Моцарта из рук Гайдна.

Бонн, 29 октября 1792.

Ваш истинный друг Вальдштейн.

В этой записи Гайдн в качестве наставника странным образом предстает как не совсем адекватная, едва ли не вынужденная замена безвременно умершего Моцарта. Возможно, так думал и сам Бетховен, но не исключено также, что слова Вальдштейна, затронув самые честолюбивые струны в его душе, повлияли на непростые, а затем и довольно напряженные отношения между учителем и учеником. Многим, кто знал Моцарта и оплакивал его кончину, казалось, что стареющий Гайдн (а в 1792 году ему исполнилось 60) уже не способен создать ничего качественно нового и годится лишь на роль почтенного мэтра (время показало, что это мнение было ошибочным). Тем не менее, Гайдн оставался самой крупной фигурой в музыкальной жизни Европы, и если Бетховену было необходимо совершенствоваться, то, несомненно, только у Гайдна.

2 ноября Бетховен отправился в Вену, куда прибыл примерно через десять дней, проехав через Франкфурт-на-Майне, Нюрнберг, Регенсбург, Пассау и Линц. Трудно сказать, насколько он отдавал себе отчет в том, что никогда больше не увидит ни родного Бонна, ни «бабушки Рейна». Для него началась новая жизнь, поначалу очень трудная, но полная надежд на самое великолепное будущее.



## ГЛАВА 3

### **«Второй Моцарт» или будущий Бетховен? Творчество 1780–1790-х годов**

Поскольку личность Бетховена в основных ее чертах сложилась в Бонне, то и созданные там сочинения были не просто пробой пера, а отражением ранней стадии художественного самоопределения композитора. Боннские произведения, независимо от степени их зрелости, глубины и совершенства, содержали идеи, сознательно или бессознательно отразившиеся в музыке, написанной много лет спустя, и некоторые из этих нитей протянулись даже к произведениям позднего периода (юношеская мечта об «Оде к Радости», воплощенная в финале Девятой симфонии — лишь наиболее очевидный пример).

Этот феномен постоянного подспудного присутствия прошлого в настоящем был напрямую связан с характером творческого процесса Бетховена. Внешне его специфика заключалась в тщательной фиксации всех музыкальных мыслей, сохранении этих записей и возвращении к ним иной раз спустя годы и десятилетия (это позволяет нам рассматривать творчество композитора как единый «сверхтекст»). Внутренняя же основа столь прочной привязанности к собственным эскизам заключалась в аналитическом типе мышления Бетховена, который резко отличался от синтетического типа мышления, свойственного, например, Моцарту, но был в чем-то сродни мышлению современных Бетховену классиков немецкой философии — Канта, Фихте, Гегеля. Мысль, философская или музыкальная, как бы изучала при этом сама себя, исследуя собственные границы, возможности, парадоксы и антиномии, вглядываясь в свои потенции, расчленяя себя на составные части и вновь соединяя их в сложное целое. Однажды возникнувший замысел, даже если его немедленное воплощение казалось преждевременным или по разным причинам невозможным, не умирал, продолжая тайно развиваться в глубинах творческого подсознания, и либо все-таки дожидался своего часа (как идея «Оды к Радости»), либо вплетался в ткань иной концепции, обогащая ее новыми смыслами.

Поэтому юношеские опыты Бетховена, на которых в его собственной художественной памяти вовсе не был поставлен крест как на чем-то безнадежно незрелом, заслуживают особенно пристального интереса. Кроме того, уже здесь, несмотря на все неловкости и шероховатости почерка, выявились многие черты, резко отличавшие Бетховена от других музыкантов его эпохи.

## ПЕРВЫЕ СОНАТЫ

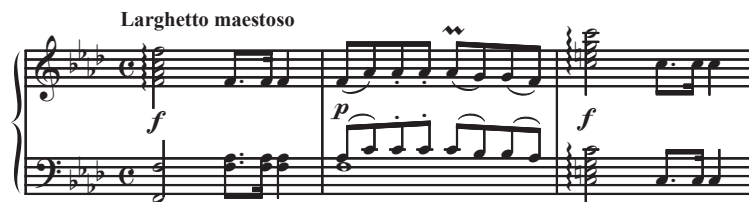
Случайно или не случайно, но Бетховен начал свой путь именно с инструментальных сочинений, причем в очень важных для себя впоследствии жанрах вариационного цикла и фортепианной сонаты. Вслед за публикацией **Девяти вариаций на марш Э. К. Дресслера (WoO 63)**, примечательных разве что подчеркнuto мужественным жанром и «патетической» тональностью с-moll, из печати в 1783 году вышли **Три сонаты WoO 47 для клавира**, посвященные курфюрсту Максимилиану Фридриху.

Разумеется, трудно было бы ожидать от этих детских сонат чего-либо, кроме старательного подражания произведениям популярных тогда авторов. Х. Риман указывал на влияние симфонистов мангеймской школы (прежде всего Я. Стамица и И. Хольцбауэра); другие исследователи обнаруживали также следы знакомства с сонатами К. Ф. Э. Баха и В. А. Моцарта; несомненно, ориентиром для юного автора служили и опусы его учителя Неефе. «Общих мест» и типовых для тогдашней музыки фактурных приемов в первых сонатах Бетховена предостаточно, хотя стоит отметить отсутствие влияния фортепианного стиля Гайдна — стиля, пожалуй, слишком тонкого и изысканного, чтобы совсем юный музыкант озаботился бы его воспроизведением. Гайдновские мотивы ощущаются разве что в финале Сонаты D-dur, но фактура и прочие детали этой пьесы содержат множество общих мест, которые начинающий композитор мог почерпнуть и из других источников.

Однако гораздо существеннее то, что уже в этих сонатах содержатся удивительные «пророчества», заставляющие нас улавливать признаки чисто бетховенского стиля, пусть на эмбриональной стадии его развития.

Обычно в этой связи указывают и на выбор тональностей трех сонат (Es-dur, f-moll, D-dur), и особенно на своеобразие второй сонаты с ее медленным вступлением *Larghetto maestoso* и темой главной партии, прямо предсказывающей будущую главную тему «Патетической сонаты» ор. 13<sup>1</sup>.

1 (a)



Титульный лист первого издания Трех сонат WoO 47

<sup>1</sup> См.: Алышванг 1977. С. 58; BISW II. S. 425–426.

## 1 (6)

## Allegro assai

Это сходство действительно поражает, тем более что среди клавирных сонат 1770-х — начала 1780-х годов довольно трудно найти образец, от которого в данном случае мог бы отталкиваться Бетховен. Классики предпочитали писать сонаты в мажорных тональностях, а медленное вступление практиковалось тогда в симфониях или оперных увертюрах (причем обычно также мажорных). Ориентиром для юного автора могли служить здесь не Гайдн и Моцарт, у которых подобных сонат тогда просто не было (моцартовская Фантазия и Соната с-moll KV 457–475 вышли в свет лишь в декабре 1785 года), а скорее Глюк (увертюра к «Альцесте») и К. Ф. Э. Бах (в частности, его Сонаты f-moll Wq 63 и Wq 57, изданные соответственно в 1753 и 1781 годах). Похоже, сказались и впечатления юного автора от боннских театральных постановок: Соната f-moll откровенно театральна, а ее пафос не носит личного характера.

Но, помимо подчеркнуто трагедийной тональности и не свойственного клавирной музыке тематизма Сонаты f-moll, примечательны и другие черты этого раннего опуса, ярко обнаруживающие вкусовые предпочтения 13-летнего Бетховена. Одна из них — это внутреннее отторжение «галантного стиля» (при использовании отдельных его идиом). Даже галантная по своей стилистике побочная тема Allegro cantabile из сонаты Es-dur оказывается испещренной резкими динамическими контрастами, и форшлаг в данном контексте оказывается не украшением, а средством подчеркнуть диссонанс.

## 2

## Allegro cantabile

С первых же проб пера очевидно пристрастие Бетховена к «крупному штриху» в фактуре: к аккордам в тесном расположении в нижнем регистре и ломаным арпеджио в правой руке (разработка I части Сонаты Es-dur), октавным унисонам (Соната f-moll) и т. д. Подобная техника была в то время в ходу у относительно немногих авторов, культивировавших мужественно-виртуозный стиль исполнительства, и Бетховен сразу же интуитивно усвоил эту манеру, хотя еще не был знаком с ее живыми носителями (например, Джоном Крамером). Более того, фактура сонаты f-moll вообще поражает своей демонстративной неклавишинностью и нефортепианностью. Местами она кажется клавираусцугом

(причем иногда редуцированным) некоего воображаемого оркестрового сочинения, нежели тканью произведения, рассчитанного на возможности клавишного инструмента. Здесь явственно слышатся переключки оркестровых групп (например, струнных и деревянных духовых поверх валторн в побочной теме I части) и моменты вступления tutti (в заключительной партии). Наличие медленного вступления также говорит об ориентации скорее на жанр симфонии или оперной увертюры, чем сольной сонаты. В финале же вдруг обнаруживается и другая жанровая модель — концерт для фортепиано с оркестром, поскольку главная тема поначалу излагается как бы унисоном струнных, а затем появляется у «солиста» в более свойственной фортепиано фактуре. Тот же диалог «оркестра» и «солиста» можно расслышать и в начале побочной темы финала. Бетховену словно бы тесны тембровые и фактурные рамки фортепиано; его властно тянет к оркестру, хотя он пока не решается создать настоящую партитуру.

3

The image shows a musical score for piano and orchestra. The top system is labeled "[Оркестр] Presto" and the bottom system is labeled "[Соллист]". The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The piano part has a dense texture with many sixteenth notes, while the orchestra part has a more rhythmic, accented character.

Подобное «высоковольтное» напряжение между прирожденным симфонизмом бетховенского мышления и объективной ограниченностью возможностей тогдашнего фортепиано станет отличительной чертой поэтики ранних венских сонат Бетховена (особенно оп. 2, оп. 7 и оп. 13). За фортепиано он с детских лет ощущал себя полным хозяином положения и требовал от инструмента почти невозможного. Этот максимализм сказывается уже в Сонатах WoO 47, хотя здесь еще он возникает спонтанно и эпизодически, а не в качестве особого, сознательно примененного художественного приема, как это будет в произведениях 1790-х и последующих годов.

О других ранних клавирных пьесах вряд ли стоит говорить подробно. Это, в частности, трогательно беспомощная двухголосная fuga, сочиненная в 12-летнем возрасте (WoO 31, D-dur) и два бойких, но непритязательных рондо, изданные благодаря протекции Неефе в 1783 и 1784 годах (WoO 48, C-dur и WoO 49, A-dur). Однако немалое количество мелких пьес так и остались лежать в архиве композитора и были учтены и опубликованы лишь в наше время<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> См.: Hess; SzG; Biamonti 1968.

## КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ

Очень значительным шагом вперед явились **Три квартета для фортепиано, скрипки, альты и виолончели WoO 36** (Es-dur, D-dur, C-dur), созданные в 1785 году. Бетховен настолько их ценил, что использовал тематический материал квартетов в своих фортепианных сонатах ор. 2. Однако, в отличие от некоторых других куда менее интересных боннских пьес, увидевших позднее свет в исправленных редакциях, опубликовать этот довольно незаурядный опус композитор не стал, на что у него были веские причины.

Вероятно, главная из них — изначальная несамостоятельность сочинения. Исследователи XX века обнаружили, что три квартета WoO 36 написаны по моделям трех скрипичных сонат Моцарта. Образцами послужили: для квартета Es-dur — Соната KV 379, для квартета D-dur — Соната KV 380, для квартета C-dur — Соната KV 296<sup>3</sup>. Кроме того, Л. Шидермайр указывал на воздействие других произведений Моцарта (фортепианные концерты KV 413, 414 и 415), а Х. Риман усматривал связь с симфониями мангеймской школы<sup>4</sup>. В бетховенских квартетах можно обнаружить также следы знакомства с музыкой И. С. Баха и К. Ф. Э. Баха, Й. Гайдна и других композиторов, но структурное и тематическое родство со скрипичными сонатами Моцарта настолько явно, что можно не сомневаться в его преднамеренности.

Сам этот факт заставляет нас еще раз задаться сакраментальным вопросом: являлся ли Бетховен учеником Моцарта? Разумеется, реальные биографические факты требуют считать такое ученичество сугубо условным (вряд ли за две недели, проведенные Бетховеном в 1787 году в Вене, он успел многое почерпнуть из личного общения со старшим мастером). Но по целому ряду написанных в Бонне сочинений видно, что идея стать «вторым Моцартом», вложенная в голову мальчика его отцом, учителями и другими окружающими, была им воспринята совершенно всерьез. С первых же шагов в музыке Моцарт стал для Бетховена и идеальным образцом для подражания, и соперником, которого требовалось так или иначе — рано или поздно — превзойти (напомним, кстати, что в начале 1780-х годов Моцарт, только что переселившийся в Вену, еще не был автором «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана», поздних симфоний, квартетов, посвященных Гайдну, и других великих произведений, способных внушить боннскому подростку скорее трепет и изумление, чем творческую ревность). Вполне вероятно, что мысль о возможности стать учеником Моцарта возникла у Бетховена еще за несколько лет до того, как он попытался ее осуществить. Но, чтобы иметь моральное право предстать перед своим кумиром, требовалось проявить себя его достойным продолжателем. Отсюда — вполне естественная идея о предварительном «заочном» обучении на примере моцартовских инструментальных сочинений, в том числе новейших, являвшихся последним словом композиторской техники.

Разумно предположить, что ноты трех скрипичных сонат Моцарта, изданных в Вене одним сборником в 1781 году, вручил Бетховену его наставник

<sup>3</sup> Schiederмайр 1925. S. 290; Solomon 1970. P. 46–47 (со ссылкой на мнение Д. Джонсона).

<sup>4</sup> Riemann 1918–1919. Bd. I. S. 135–136, 162–163.

Неефе. Ведь купить экземпляр самостоятельно мальчик не мог — ноты стоили дорого. Но даже если сонаты Моцарта попали к нему через кого-то другого из боннских знакомых (например, скрипача Ф. А. Риса), Неефе вполне мог подать ученику мысль об использовании их в качестве образцовых моделей. Такой способ сочинения широко практиковался в то время в преподавании. Показательно, что Карл Черни в своем трактате по композиции описывал данный метод, ссылаясь на Гайдна, с которым он сам тесно не общался, но у которого учился Бетховен: «Йозеф Гайдн советовал своим ученикам: пусть начинающий прежде всего упражняется на небольших сонатинах, сочиняемых по избранным образцам так, чтобы точно воспроизводились та же тональность, тактовый размер, периоды, форма, число тактов и даже каждая модуляция. Но, хорошо с этим освоившись, следует пытаться изобретать собственные идеи, мелодии и переходы, которые бы как можно больше отличались от имеющихся в избранном образце»<sup>5</sup>. В качестве примера Черни приводит фортепианную Сонату Моцарта D-dur KV 284 и пишет, между прочим, что именно так сформировал свой стиль Бетховен. Любопытно, что та же соната Моцарта фигурирует в качестве модели в учебнике композиции Иоганна Готлиба Портмана (1789) — там процесс сочинения по данной модели прослежен шаг за шагом<sup>6</sup>.

Особенно заметны принципы такой работы в Квартете Es-dur, моделью которого послужила моцартовская скрипичная Соната G-dur KV 379. Структура ее цикла слишком индивидуальна, чтобы точное копирование могло быть случайным совпадением. Сочинение Моцарта открывается созерцательным Adagio в незавершенной сонатной форме (повторенная экспозиция и разработка), а вместо репризы Adagio вступает бурное сонатное allegro в одноименной тональности g-moll. Далее следуют вариации G-dur с кратким экскурсом в g-moll и возвращением к умиротворенному мажору. По точно такой же схеме, без каких-либо существенных отклонений, построен цикл бетховенского Квартета Es-dur. Более того: юный композитор выдает себя «с головой», перенося в свое сочинение характерный начальный гармонический оборот моцартовской сонаты.

4 (a) Моцарт  
Adagio

4 (б) Бетховен  
Adagio assai

<sup>5</sup> Czerny 1834, I. S. 31.

<sup>6</sup> См. подробнее: Ritzel 1968. S. 144–146.



дарно, хотя отнюдь не примитивно: Бетховен сжимает обычный 8-тактовый период до 7-тактового предложения, совмещая функции 5-го и 6-го тактов.

6

Adagio con spirito

В гармоническом отношении тема Бетховена почти точно воспроизводит начальные такты прелюдии es-moll из I тома баховского ХТК, но ее взрывной характер напоминает о взлетающих по ступеням трезвучия темах-ракетах (термин Римана) мангеймских симфоний. Напрашивающиеся аналогии с такими известными произведениями, как фортепианная Соната Моцарта c-moll или финал его Симфонии g-moll говорят в данном случае лишь о наличии общего интонационного словаря эпохи, поскольку оба моцартовских шедевра появились позже бетховенских квартетов.

Что касается побочных тем и разработок, то здесь Бетховен, напротив, гораздо «многословнее» Моцарта. Его побочные темы намного пространнее, их количество всегда больше, а разработки более подробны, чем в исходных моделях. Возможно, юный композитор пытался превзойти Моцарта если и не в мастерстве, то хотя бы в масштабности изложения. Однако при этом возникали проблемы, от которых Бетховену впоследствии было не так просто избавиться. Так, тематическое изобилие в экспозиции сонатного allegro из Квартета C-dur отозвалось в почти ампириной избыточности экспозиции Сонаты op. 2 № 3, где использован тот же тематический материал, причем с перестановками (поменялись местами побочные темы в g-moll и G-dur).

Каким образом в более зрелом сочинении преодолевались изъяны более раннего, можно увидеть на примере сравнения двух версий Adagio F-dur, первоначально сочиненного в качестве медленной части квартета C-dur, но вошедшего в переработанном виде в Сонату f-moll op. 2 № 2. Это Adagio также основывалось на конкретном структурном и жанровом прототипе — медленной части из Сонаты Моцарта KV 296.

7 (a)

[Моцарт]

Adagio sostenuto



7 (6)

[Бетховен]

*Adagio con espressione*

Тема Моцарта, при всей ее незатейливой безмятежности, содержит нечто неуловимо изящное, а тема юного Бетховена несколько грубей и прямолинейнее (из-за точной повторности предложений и невыделенности кульминации). В общеизвестной версии из Сонаты op. 2 № 2 эти недостатки исправлены: тема «задышала» свободнее, в ней появилась мелодическая вершина, а гармония избавилась от скованности. Средний же раздел Adagio пришлось вообще переписать заново, внося свежую краску путем отклонения в d-moll, которое отсутствовало в медленной части из юношеского квартета (отсутствовало по той причине, что Бетховен тогда следовал букве, а не духу моцартовского образца, где средняя часть формы также не содержит никаких отклонений, но тоника показана неустойчиво, при помощи побочных ступеней). В 1785 году юный композитор еще не понимал подобных тонкостей, а в 1795-м уже счел себя свободным от необходимости сохранять верность когда-то избранной модели, тем более что дух бетховенского Adagio уже не имел ничего общего с музыкой Моцарта.

Как ни странно, третий из боннских квартетов, D-dur, менее яркий по тематизму, на самом деле написан наиболее мастеровито и обнаруживает истинно бетховенские черты в развитии материала. Начало главной партии I части содержит интонационный стержень, пронизывающий сонатное allegro и финал, что придает всему квартету тематическое единство.

8

*Allegro moderato*

Кроме того, сама эта формула (d-h-g-e-a-d), отчетливо демонстрирующая мощный и полнокровный D-dur, легла впоследствии в основу модуляционного плана вступления ко Второй симфонии, где, правда, обогатилась гораздо более далекими и драматическими отклонениями в бемольную сферу, связан-



Квартет D-dur WoO 36 — самый ранний сохранившийся автограф Бетховена

ную с одноименным минором. Что касается тонального плана всего Квартета D-dur, то следует отметить уникальный для Бетховена случай использования в медленной части тональности fis-moll. Ни один из его последующих циклов, написанных в D-dur, не имеет подобного соотношения; fis-moll возникает как тональность медленной части в поздней Сонате op. 106, однако не в контексте D-dur, а в контексте B-dur — тональности, обладавшей в его представлениях совсем иной эмоциональной аурой.

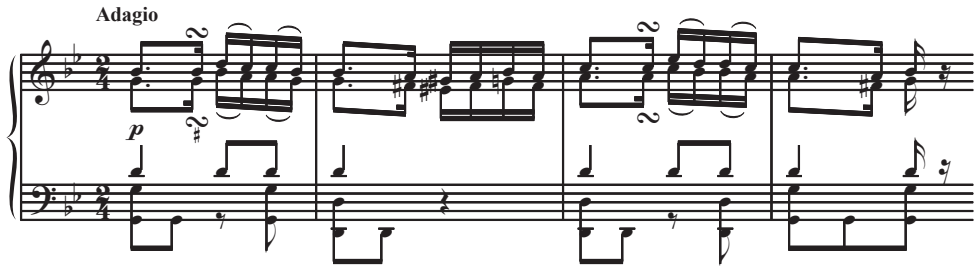
Другая интересная идея, которую Бетховен, быть может, пока еще смутно уяснил себе при работе над Квартетом WoO 36 Es-dur, также получила удивительное развитие в более поздних произведениях. Это крайне редко встречающееся у венских классиков сочетание мажорного вступления и минорного сонатного allegro (общим правилом было обратное соотношение). Перенеся этот неожиданный ладовый контраст из моцартовской сонаты в свой юношеский квартет, Бетховен прибег к нему также в скрипичной Сонате op. 47 («Крейцеровой»), а затем, спустя много лет — в виолончельной Сонате op. 102 № 1 и в замысле Десятой симфонии. Причем, если в квартете и в «Крейцеровой сонате» сопоставлялись, как и у Моцарта, одноименные тональности, то позже Бетховен начал экспериментировать с параллельными тональностями (C-dur — a-moll в op. 102 и Es-dur — c-moll в набросках к I части Десятой симфонии).

Вскоре после Квартетов WoO 36 Бетховен создал трехчастное **Трио G-dur WoO 37** для фортепиано, флейты и фагота, предназначенное для музицирования в семье барона фон Вестерхольт-Гизенберга. Это обаятельное и довольно гладко написанное произведение выглядит менее амбициозным, чем квартеты — может быть, отчасти потому, что предназначалось для дилетантов. Первоначально Бетховен задумывал медленную часть в безмятежном C-dur, но затем несколько сгустил краски, поместив в сере-

дине цикла Adagio g-moll, выдержанное в духе модной тогда нежной чувствительности.

9

WoO 37



То же настроение господствует в Романсе для флейты, фагота и фортепиано со струнным оркестром e-moll (Hess 13), созданном предположительно около 1786 года. Сочинение сохранилось только в эскизах; при публикации оно было аккуратно дополнено В. Хессом, и в наше время иногда исполняется.

10

Hess 13



Меланхолия, воплощенная в подобных пьесах, не слишком глубока. Она сродни все еще модному тогда — особенно в провинции — сентиментализму,



Романс e-moll. Автограф Бетховена

и недаром в обеих бетховенских темах мы улавливаем нечто общее с популярнейшими в России 1790-х годов песнями на текст стихотворения И. И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек». Не по летам мудрый Моцарт относился к подобной стилистике скорее иронически (вспомним песню Осмина в «Похищении из сераля» или арию Барбарини из «Свадьбы Фигаро»), но иногда и сам пользовался этими обезоруживающе простодушными романсовыми интонациями в самых исповедальных своих произведениях (финал Концерта d-moll, побочная тема струнного Квинтета g-moll, *Lacrimosa* из Реквиема). Таких обобщений от совсем еще юного Бетховена требовать, конечно, невозможно, хотя и он впоследствии преподносил сентиментальные образы как некую стилизацию или приятную реминисценцию, а не как речь «от первого лица».

Существует предположение, что Романс e-moll мог являться не отдельной пьесой, а медленной частью утраченного концерта для семейного трио Вестерхольтов<sup>7</sup>. Это выглядит вполне правдоподобно, хотя доказательств пока не обнаружено. Во всяком случае, Романс можно отнести сразу к двум группам юношеских сочинений Бетховена — и к камерным ансамблям, и к концертам.

## КОНЦЕРТЫ

Молодого автора, более или менее уверенно освоившегося в камерных жанрах, неудержимо влекли к себе крупные замыслы, однако их воплощение, по-видимому, всякий раз наталкивалось на нехватку мастерства и композиторской техники. Отсюда — ряд начатых и брошенных на разных стадиях произведений, тематический материал которых, как правило, интересен и свеж, но разработка рано или поздно заходит в тупик, а фактура изобилует внезапными «обрывами».

Среди этих неоконченных или безвозвратно погребенных в бетховенском архиве замыслов преобладают концертные сочинения. Самое раннее из них — фортепианный **Концерт Es-dur WoO 4** в трех частях, написанный в 1784 году. Сохранилась только партия солиста с пометками, касающимися мест вступления оркестра<sup>8</sup>. Стилистически этот концерт ближе всего Сонате Es-dur WoO 47; он содержит энергичное *Allegro*, изящное *Larghetto* и по-детски милое рондо в жанре контрданса.

Более значительной попыткой создать масштабное сочинение стал **Концерт для скрипки с оркестром C-dur WoO 5** (1790–1792). На сей раз перед нами полная чистовая партитура, обрывающаяся, однако, на разработочном разделе I части. Степень законченности этого фрагмента настолько высока, что у некоторых исследователей (например, у Х. Римана и В. Хесса) возникало предположение, будто часть автографа просто утрачена, и на самом деле кон-

<sup>7</sup> ВК. S. 266

<sup>8</sup> В 1961 году Вилли Хесс издал концерт с реконструированной оркестровой партией, однако этот вариант, вполне пригодный для исполнительской практики, не может претендовать на аутентичность. Достаточно сказать, что в оркестровой экспозиции первые такты главной темы интонируют валторны и флейты — сочетание, вряд ли возможное в раннеклассической музыке.

церт был завершен. Некоторые музыканты XIX–XX веков предлагали собственные версии окончания I части, подправляя также «незрелую» оркестровку молодого Бетховена<sup>9</sup>. Не будучи умелым скрипачом, Бетховен явно писал концерт не для себя; зная о его дружбе с Ф. А. Рисом, можно предположить, что тот рассматривался в качестве первого исполнителя.

Из переписки Бетховена известно, что существовал также написанный им в Бонне и, вероятно, переделанный и отредактированный в Вене трехчастный **Концерт для гобоя с оркестром F-dur (Hess 12)**. К сожалению, после 1865 года следы этой (тогда еще не изданной) партитуры были утрачены. В конволютной книге эскизов «Кафка», изданной в 1970 году Дж. Керманом, имеются довольно подробные наброски медленной части в тональности B-dur, начальный мотив которой удивительным образом предвосхищает темы двух поздних произведений мастера — вступления к I части Сонаты op. 110 и темы Credo из «Торжественной мессы», причем в последнем случае совпадает даже тональность<sup>10</sup>.

11 (a)



11 (б)

11 (в)



Обращает на себя внимание также не очень обычный для венских классиков выбор солирующего инструмента, связанный, возможно, с личностью конкретного исполнителя. В этой связи сразу вспоминается имя Фридриха Рамма (1744–1811), однако Бетховен познакомился с ним, по-видимому, позже, чем был написан концерт.

Двое голландских энтузиастов, Цес Нивенхойзен и Йос ван дер Цанден, представили публике свой опыт реконструкции Концерта для гобоя в 2003 году в Роттердаме. Однако эта реконструкция в еще меньшей мере может считаться «аутентичной», чем хессовская реконструкция фортепианного концерта.

Наконец, в Бонне был создан предварительный вариант будущего **Второго фортепианного концерта op. 19 (B-dur)**. Считается, что начальная версия концерта могла появиться уже в 1787-м или 1788 году<sup>11</sup>. Затем Второй концерт трижды или четырежды переделывался, и в результате был издан позже

<sup>9</sup> О различных версиях окончания концерта см.: Мещерякова 2001.

<sup>10</sup> Kerman 1970, Transcription. P. 126. Прослушать аудиозапись эскиза и гипотетической реконструкции II части Ч. Дж. Лерером можно на сайте <http://www.unheardbeethoven.org>.

<sup>11</sup> Ср.: ВК. S. 265; Küthen 1984. S. 5.

Первого. О музыке этих произведений речь пойдет в главе «Высокая классика» в связи с эволюцией концертного жанра в творчестве Бетховена. Здесь же заметим, что замысел Второго концерта мог быть непосредственно вдохновлен поездкой в Вену в 1787 году и встречей с Моцартом. Внезапно оборвавшиеся и по сути даже не начавшие складываться отношения между учителем и учеником должны были оставить в душе Бетховена очень смешанную гамму чувств.

С одной стороны, Моцарт перестал быть для него бесплотной легендой, превратившись в живого человека со своими прихотями и привычками (и некоторые из них не обязательно должны были понравиться серьезному юному провинциалу с его максималистскими нравственными устремлениями), с другой же стороны эта встреча могла лишь обострить желание доказать себе, своему кумиру и всем прочим, что он, Бетховен, ничем Моцарту не уступает. Конечно, он не мог тягаться с великими моцартовскими концертами, появившимися в 1786 году, — Двадцать третьим (A-dur), Двадцать четвертым (c-moll), Двадцать пятым (C-dur). Но совладать со стилистикой более ранних моцартовских концертов Бетховену, вероятно, казалось вполне посильной задачей.

К сожалению, мы не знаем, какой была боннская версия Второго концерта. Но в любом случае моцартианские ноты звучат в этой музыке настолько сильно, что заставляют говорить о подражании. Однако нужно иметь в виду, что задача написать «как Моцарт» была неспособна удовлетворить артистическое честолюбие молодого Бетховена, который (судя хотя бы по Квартетам WoO 36) всерьез полагал, что способен на нечто большее, и изданный им в 1801 году Второй концерт демонстрирует, что в данном случае перед нами вовсе не сочинение по модели, а скорее попытка ее модернизации. Длительность же пути от замысла до конечного результата показывает, что сам композитор судил себя строже любого критика.

Для всех боннских концертных произведений Бетховена (кроме меланхолического Романса) характерны некоторые общие черты. Хотя главные темы, идущие по звукам тонического трезвучия — общее место классической музыки, у Бетховена чувствуется стремление придать этой вполне условной фанфарности более значительное, едва ли не героическое звучание.

12 (a)

Концерт для ф-но, I, главная партия

Allegro moderato

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Concerto No. 2, Op. 19, in D major. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system shows a change to piano (p) dynamics. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns in the right hand.



Однако молодому композитору словно бы не хватает дыхания довести эту громко заявленную интенцию до логического завершения даже в рамках экспозиции; прочие темы переводят все эти произведения в галантно-лирический план, господствовавший в музыке того времени.

## ПЕСНИ

Гораздо меньших усилий стоил Бетховену жанр песни, где перед его глазами не возвышался недостижимый идеал моцартовского искусства и где не требовалось масштабной разработки и можно было вполне положиться на интуитивное ощущение закругленности мелодики и цельности формы. Ориентиром для Бетховена в этом жанре были не единичные шедевры Моцарта, Гайдна и К. Ф. Э. Баха, отмеченные личностной экспрессией и неповторимыми интонационными и гармоническими находками, а симпатичная, но в общем типовая продукция композиторов «берлинской» школы и их последователей (одним из которых являлся и Неефе). При том, что феномен немецкой Lied приобрел к 1780-м годам множество жанровых разновидностей, вплоть до очень сложных композиций со сквозным развитием, в бытовом музицировании «песня» подразумевала определенную простоту, позволявшую непринужденно петь и играть ее с листа в дружеской компании.

Хотя Бетховен происходил из певческой семьи, сам он был начисто лишен вокальных способностей (судя по отзывам очевидцев, в зрелые годы он пел резким и неприятным голосом басовитого тембра). Более того, Бетховен, в отличие от Моцарта, обладал поистине редкостным даром писать для голоса исключительно трудно и неудобно, помещая мелодию в неестественную tessitura и заставляя певца поступаться ради экспрессии отдельных интонаций красотой звука. Поэтому жанр песни заведомо не мог стать для него таким же органичным, каким стал впоследствии для Шуберта. Но, несмотря на всё это, Бетховена несомненно тянуло к песне как к своеобразной музыкально-поэтической миниатюре, позволяющей выразить свое отношение к любимым стихам или к тем или иным жизненным ситуациям. При всех достоинствах песен Гайдна и Моцарта, их вряд ли можно приравнять к «лирическому дневнику» этих композиторов; относительно же Бетховена такое определение при известных оговорках возможно. Ведь песня требовала менее долгой и кропотливой работы, нежели, например, соната, трио или квартет, и потому именно в песне настроения, владевшие композитором в тот или иной период его жизни, выражены с большей степенью непосредственности и откровенности.

Написанные в Бонне песни очень неоднородны. Две песни относятся к совсем раннему периоду. Это «**Портрет девушки**» WoO 107 на текст неизвестного автора и «**К младенцу**» WoO 108 на стихи Й. фон Дёринга. Обе были опубликованы при содействии Неефе в 1783-м и 1784 годах. Вторая из этих песен несколько удивляет выбором текста, в котором говорится о судьбе незаконнорожденного ребенка («Ты пока не знаешь, чье ты дитя»). Вряд ли стоит всерьез усматривать здесь какую-либо фрейдистскую подоплеку и рассматривать данный опус 12-летнего автора в качестве доказательства гипотезы о его «претензиях на благородство», как это делает в своей книге М. Соломон<sup>12</sup>. Скорее можно предположить, что как первый, так и второй текст мог дать Бетховену кто-то из окружающих (например, тот же Неефе), руководствуясь при этом собственными, не известными нам, мотивами, и мальчик без всякой задней мысли взялся за сочинение, никоим образом не проецируя содержание песни на себя самого. Во всяком случае, в начале 1780-х годов никто еще не распространял фантастических легенд о происхождении Бетховена от прусского короля, и у него не было повода сомневаться в законности своего рождения.

Следующая череда песен последовала лишь несколько лет спустя, в 1790–1792 годах, и здесь Бетховен, по-видимому, действовал совершенно самостоятельно. Тематика текстов отражала, впрочем, вкусы того круга, в котором тогда вращался молодой автор: «вертеровская» меланхолия (лишенная, однако, настоящего трагизма), воспевание нежной любви и пылкой дружбы, умиленное внимание к прелестным мелочам жизни — цветам, птичкам, зверушкам. Что касается последних, то в Бонне композитор почтил своей музыкой некоего пуделя («**Элегия на смерть пуделя**» WoO 110, автор текста неизвестен) и знаменитого гётевского «**Сурка**» (ор. 52 № 7)<sup>13</sup>. Обе песни очень интересны. «Элегия на смерть пуделя» представляет собой своеобразный салонный траурный марш в архисерьезной тональности f-moll, что наводит на мысль о некоторой пародийности. Что касается «Сурка», то его покоряющая простота является, на наш взгляд, проявлением скорее изошренности, чем неискушенности композитора. Стихотворение Гёте о маленьком бродяге, зарабатывающем на хлеб песенками и нехитрыми трюками своего ручного зверька, могло показаться Бетховену чуть ли не автобиографическим. «Подайте грош за песнь мою» — это и предрассветные бдения за органом (служба начиналась в шесть утра), и пиликанье на альте в театральном оркестре, и беготня из дома в дом по ненавистным урокам... И все же, судя по музыке, Бетховен, искренне сочувствуя герою своей песенки, не вполне отождествляет себя с ним. Отсюда — чуть нарочитая простота мелодии и аккомпанемента, а также едва уловимый привкус стилизации под «сиротскую» жалобность со «всхлипами» в фортепианном ритурнеле.

Интерес к подобным мелочам жизни не иссяк у Бетховена и в более поздние годы. К почившему пуделю и голодному сурку присоединились впоследствии благочестивый перепел («**Крик перепела**» на текст Ф. Заутера, WoO 129,

<sup>12</sup> Solomon 1977. P. 23.

<sup>13</sup> Практически все восемь песен ор. 52, изданные в 1805 году, были созданы еще в Бонне.



1803), зловредная блоха из «Песни из “Фауста” Гёте» op. 75 № 3 (1810), гердеровские соловей («Песнь соловья» WoO 141, 1813) и горлинка («Громкая жалоба», WoO 135, около 1815).

Среди лирических песен начала 1790-х годов выделяется «Жалоба» на стихи Л. Хёльти (WoO 113), написанная в двухчастной контрастно-составной форме с необычным тональным планом: E-dur (1-я строфа) — e-moll (2-я и 3-я строфы). В первом разделе живописуется почти романтический ночной пейзаж: «Твое серебро сияло сквозь зелень дубов, о Луна, озаряя меня, веселого мальчика», во втором умирающий юноша предчувствует, что вскоре этот серебряный свет будет падать на его надгробный камень. По тонкости гармонических красок, оригинальности формы и мелодической экспрессии эта песня кажется совсем шубертовской.

Прелестна и другая песня в той же изысканной тональности E-dur — «Монолог» на стихи И. В. Л. Глейма (WoO 114). Это обращенное к самому себе несколько удивленное признание ветреного героя: «Я уверен, что я ее люблю». Сдержанное волнение, мимолетные блики минора, общее ощущение весенней свежести чувства и редкая для Бетховена естественность вокальной партии придают этой песне неброское очарование. На фоне «Жалобы» и «Монолога» гораздо более типичными для бытовой культуры того времени выглядят песни «К Лауре» WoO 112 и «К Минне» WoO 115 (стихи неизвестных авторов). Уютной задушевностью проникнуты изданные в 1805 году в составе op. 52 «Песенка о покое» (стихи В. Ульцена), «Прощание Молли» (Г. А. Бюргер) и «Любовь» (Г. Э. Лессинг). Все эти песни, скорее всего, предназначались для учениц и почитательниц молодого композитора.

Иной характер носят бодрые компанейские песни, рассчитанные на исполнение в кругу друзей: «Застольная» и «Пуншевая песня» на стихи неизвестных авторов (WoO 109 и 111). К ним по стилистике примыкает и песня «Свободный человек» на текст Г. К. Пфедфеля (WoO 117). Все они основаны на размашистых фанфарных интонациях, сходных с мелодиями революционных и походных песен, и все, помимо партии солиста, включают одногласный хор, исполняющий рефрен.

13 (a) «Застольная песня» WoO 109



13 (б) «Пуншевая песня» WoO 111



13 (в) «Свободный человек» WoO 117





Песня «Свободный человек», первый вариант.  
Автограф Бетховена

Собственно, застольной компанейской песней с философско-политическим оттенком была и «Ода к Радости» Ф. Шиллера, опубликованная в первой своей редакции в 1785 году и сразу вызвавшая поток музыкальных обработок. Из письма Б. Фишениха мы знаем, что у Бетховена еще до отъезда из Бонна было намерение положить стихотворение Шиллера на музыку «строфу за строфой», но тогда этот замысел остался неосуществленным. Сохранились, однако, отрывочные более поздние эскизы (1798–1799 годов), относящиеся к этой песне, и хотя Ф. Рис упоминал о ее существовании в 1803 году, никаких других достоверных сведений о ранней бетховенской «Оде к Радости» у нас нет.

Линия боннских компанейских песен протянулась в дальнейшем также к «Жертвенной песне» на стихи Ф. Маттиссона, созданной в 1794–1795 годах (WoO 126) и неоднократно перерабатывавшейся вплоть до окончательной редакции 1824 года для сопрано, хора и оркестра (op. 121-b). В «Жертвенной песне», которую сам Бетховен очень любил, неоднократно цитируя в письмах слова из ее текста («das schöne zu den guten» — «прекрасное впридачу к благому»), примечательно сочетание лапидарной мелодики, характерной для компанейских песен, с возвышенной тональностью E-dur и общим гимнически-религиозным характером.

## ТЕАТРАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Как и в инструментальных жанрах, Бетховен еще в Бонне попытался в своей вокальной музыке выйти за рамки домашней камерности. Прекрасно зная звучавший в Бонне оперный репертуар, молодой композитор не покушался на создание оперы, однако написал в 1790–1792 годах как минимум три довольно развернутых «оперных» сцены. Это ария для сопрано с оркестром **«Первая любовь»** на итальянский текст неизвестного автора (WoO 92)<sup>14</sup>,

<sup>14</sup> В указателе Кинского — Хальма высказано предположение, что это произведение было написано позже, между 1795 и 1800 годами, когда Бетховен осваивал вокаль-

а также две арии для баса с оркестром, предназначенные для боннского певца и актера Йозефа Лукса: «**Испытание поцелуем**» WoO 89 и «**С девчонками смеяться**» на стихи Гёте WoO 90. Можно предположить, что Лукс использовал эти арии в качестве вставных номеров, выступая в зингшпилях — в то время это было совершенно обычной практикой.

Позже, уже будучи в Вене, Бетховен написал в той же манере две вставные арии, соответственно, для тенора и для сопрано с оркестром (WoO 91), к зингшпилю И. Умлауфа «Прекрасная сапожница», возобновленному на столичной сцене в 1795 году. Теноровая ария является переработкой написанной еще в Бонне «**Майской песни**» на стихи Гёте (ор. 52 № 4).

Стилистически вся эта музыка очень близка популярным в конце XVIII века лирико-комическим жанрам — опере-буффа, французской комической опере, немецкому зингшпилю. Этот стиль, навевавший Бетховену, вероятно, ностальгические воспоминания, оставался ему мил и приятен даже в гораздо более поздние годы. Об этом свидетельствуют не только бытовые сцены I акта «Фиделио», но и тот факт, что Бетховен не позабыл о своей набросанной еще в 1798 году ариетте для баса с фортепиано «**Поцелуй**» на текст К. Ф. Вейсе и в 1822 году издал ее окончательную редакцию (ор. 128). В контексте позднего творчества это воспринималось скорее как иронический реверанс в сторону прошлого.

Единственным боннским сценическим сочинением Бетховена стал «**Рыцарский балет**», поставленный в Редутном зале ратуши 6 марта 1791 года. Мы уже упоминали о том, что долгое время автором музыки считался принимавший участие в организации этого зрелищного действия граф Вальдштейн. Трудно сказать, в какой мере он сам был повинен в мистификации; согласно обычной тогдашней практике, создателем балета называли постановщика, а имя композитора на афишах зачастую вообще не фигурировало. По-видимому, Бетховен также не рассчитывал на то, что «Рыцарский балет» прославит его имя, и никак не способствовал популяризации этой партитуры, изданной лишь в составе собрания его сочинений в 1888 году. Между тем это произведение не заслуживает совсем уж пренебрежительного к себе отношения, и работа над ним оказалась для Бетховена весьма полезной.

«Рыцарский балет» — типичный танцевальный дивертисмент XVIII века, унаследовавший традицию французских придворных балетов, в которых в эпоху Людовика XIV танцевали и король, и принцы крови. По замыслу графа Вальдштейна боннская знать, облекшись в старинные костюмы немецких рыцарей и дам, должна была изобразить картины славного прошлого. Никакой технической виртуозности, кроме светского умения танцевать, здесь не требовалось, зато обычный бал приобретал театральную зрелищность и ритуальную торжественность. Если учесть, что курфюрст-архиепископ Макс Франц был главой Тевтонского рыцарского ордена, то эта историко-патриотическая затея должна была ему понравиться.

---

ную композицию под руководством Сальери (KHV. S. 547). Однако в Словаре Грова и в справочнике Б. Купера указана дата «около 1790–1792» (BK 1992. S. 314).

От композитора требовалось создать вереницу оркестровых пьес, изображавших жанровые картины, которые и составляли каркас этого бессюжетного балета. Получилась сюита, в которую вошли героический марш-антре (№ 1), бодрая «Немецкая песня» (№ 2), «Охотничья песня» (№ 3), «Романс (Любовная песня)» (№ 4), «Военная песня» (№ 5), «Застольная песня» (№ 6), «Немецкий танец» (№ 7) и, наконец, энергичная кода в жанре контрданса (№ 8). «Немецкая песня» служила общим рефреном, возвращаясь еще четырежды после каждого следующего номера. Предполагается, что части, обозначенные как «песня» или «романс», могли действительно петься; косвенным доказательством этого служит предпосланный «Застольной песне» отрывок латинского текста («Mihi est propositum»)<sup>15</sup>.

Если в камерной музыке или в лирических песнях Бетховен создавал образы порою неоднозначные, эмоционально сложные или колеблющиеся между различными настроениями, то в «Рыцарском балете», наоборот, требовалась предельная ясность и недвусмысленность выражения, что ему, нужно сказать, вполне удалось. Из всех номеров партитуры выделяется «Романс», написанный в необычной для Бетховена тональности h-moll и претендующий на некоторую тонкость оркестровки (pizzicato струнных). Возможно, здесь сказались впечатления от Романса Педрильо из III акта моцартовского «Похищения из сераля». Так или иначе, «Рыцарский балет» остался единственным крупным оркестровым (и притом сценическим) произведением Бетховена, прозвучавшим в Бонне при стечении довольно широкой публики.

## ИМПЕРАТОРСКИЕ КАНТАТЫ

Венцом боннского творчества Бетховена считаются, однако, не его инструментальные произведения, а так и не удостоившиеся тогда исполнения «императорские кантаты» WoO 87 и 88 (1790).

14

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a cantata. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line in treble clef with lyrics 'Todt! Todt!' and a piano accompaniment in bass clef. The middle system continues the vocal line and piano accompaniment. The bottom system shows a more complex piano accompaniment with triplets and dynamic markings. The tempo is marked 'Largo' and the dynamics range from 'p' (piano) to 'mf' (mezzo-forte).

<sup>15</sup> См.: BISW II. S. 374 (K. Kieser).

Первая из них, «Кантата на смерть императора Иосифа II», отличается большей яркостью и цельностью, чем вторая. Особенно сильное впечатление производит начальный номер этой кантаты, хор «Мертв! Мертв!», написанный в торжественно-траурном *c-moll*; его музыка повторяется и в конце произведения.

По верному наблюдению У. Киндермана, экспрессивное начало хора отозвалось затем в ряде произведений Бетховена центрального периода творчества. Прежде всего это вступление ко II акту оперы «Фиделио», мрачно живописующее ужасы заточения, в котором томится Флорестан<sup>16</sup>. Кроме того, сходный прием резкого противопоставления оркестровых групп использован в начале увертюры «Кориолан», программа которой — история крушения, отчаяния и гибели героя. Мы бы добавили к этому ряду ассоциаций разработку I части Пятой симфонии, где странноватый «замирающий» диалог аккордов струнных и деревянных духовых также, возможно, символизирует идею смерти.

Еще одна музыкальная мысль, прозвучавшая в траурной кантате и развитая Бетховеном позднее — мелодия арии сопрано («И люди поднялись к свету»), которая в бетховенистике получила название «Humanitätsmelodie». Она была процитирована композитором в финале II акта «Фиделио» в той сцене, где Леонора на глазах у всего народа снимает оковы с Флорестана. Никто из современников не знал происхождения этой цитаты — стало быть, для композитора она имела сугубо личный смысл.

По мнению К. Блаукopfа, цитата из боннской кантаты заключала в себе политический подтекст: «Мгновение, которое воспевает Леонора — это историческое мгновение йозефинизма, то есть победы просвещенного властителя над деспотией и фанатизмом»<sup>17</sup>. Контексту оперы это толкование не противоречит, однако кажется мне чрезмерно прямолинейным. У. Киндерман склонен трактовать смысл цитаты в «Фиделио» в более личностном психологическом и религиозном контексте, что представляется более верным и адекватным: «Бетховен вновь использует эту тему, символизирующую то, что невыразимо словами. Ибо после ее первого проведения у гобоя сам Флорестан повторяет мелодию, звучащую у духовых, произнося “О несказанно сладкое счастье!”. А когда эта же гимническая тема переходит к хору, она связывается с Божеством и с высшей моральной правдой: “О Боже, справедлив твой суд!” <...>. И если символизм данной темы в кантате памяти Иосифа может быть понят в терминах традиционной музыкальной риторики, ее роль в “Фиделио” гораздо более многогранна»<sup>18</sup>. Исследователь склонен видеть «потомков» мелодии из кантаты в таких образцах бетховенской философской лирики, как *Adagio cantabile* из «Патетической сонаты» и даже «*Dona nobis pacem*» из «Торжественной мессы». Прямого мелодического сходства здесь уже не просматривается; речь может идти разве что о принадлежности всех названных тем к одному и тому же топосу «великого и возвышенного», который сложился в этико-эстетических и музыкальных представлениях Бетховена еще в Бонне.

<sup>16</sup> Kinderman 1995. P. 22.

<sup>17</sup> *Blaukopf K. Musikland Österreich // MgÖ. Bd. 2. S. 540.*

<sup>18</sup> Kinderman 1995. P. 26–27.

15 (a)  
Andante con moto

Da stie - gen die Men - schen, die Men - schen ans Licht

15 (б)  
Sostenuto assai

Leonore

O Gott, o Gott, Welch ein Au - gen - blick!

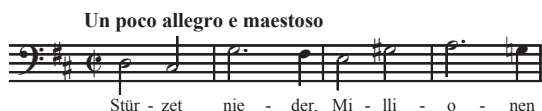
Вторую часть диптиха, «Кантату в честь восшествия на императорский престол Леопольда II», обычно характеризуют как более слабую по сравнению с первой. Не оспаривая это мнение в целом, я бы скорее назвала музыку этой кантаты очень неровной. Однако, наряду с проигрышными эпизодами, в ней есть и по-настоящему прекрасные номера. Укажу хотя бы на выделяющуюся своим размахом арию сопрано «Лейтесь, радостные слезы», звучащую после вступительного речитатива. Это очень красивая (даже непривычно красивая для Бетховена) музыка, сопровождаемая двумя концертирующими инструментами — флейтой и виолончелью, партии которых, как и партия голоса, чрезвычайно виртуозны, но при этом не возникает ощущения насильственного нагромождения трудностей. Музыка течет свободно и естественно, выражая целительное чувство радости сквозь слезы (будущее бетховенское «durch Leiden Freude»), овладевающее слушателем вопреки напыщенному и откровенно нелепому тексту юного поэта-самоучки Северина Авердонка: «Лейтесь, радостные слезы! Слышишь ли ты, Германия, как над тобой звучит приветствие ангелов, подобное нежному шелесту арфы? Ведь чтобы увенчать тебя благословением, Иегова смотрит вниз с Олимпа».

Ничего равного по сияющей «олимпийской» красоте во всей последующей вокальной музыке Бетховена мы, пожалуй, не встретим, хотя отдаленные отзвуки этой арии можно уловить в арии Серафима «Хвали доброту Спасителя» из оратории «Христос на Масличной горе». Их роднит и небесно-лазурная тональность G-dur, и «сверхчеловеческие» колоратуры сопрано, и пассажи выделяющихся из оркестровой массы инструментов (в оратории это флейта и фагот). Однако, на мой вкус, ария из боннской кантаты при таком сравнении только выигрывает, поскольку в ней присутствует единое движение и единое дыхание, которого не хватает несколько искусственной арии Серафима.

Две «императорские кантаты» наглядно показывают как огромный творческий потенциал молодого композитора, так и очевидные пробелы в его выучке. Недаром наилучшее впечатление в обеих кантатах оставляют номе-

ра, проникнутые симфоническим развитием, где певческие голоса выступают скорее смысловым дополнением, чем целью музыкального высказывания. Речитативы выглядят откровенно искусственными, чрезмерно риторическими, негибкими и неловкими. Финальный хор второй кантаты также кажется преисполненным несколько натужного и слишком шумного пафоса. Начальная фраза текста этого хора («Повергнитесь ниц, миллионы») — явная аллюзия на «Оду к Радости» Шиллера. Любопытно, что Бетховен избрал для хора ту же тональность D-dur, что и для будущего финала Девятой симфонии. Однако, в отличие от лапидарной и мгновенно западающей в память «темы Радости», в кантате звучит нечто более расплывчатое, напоминающее скорее тему потенциальной фуги. Причем музыка, вопреки обычной скрупулезной внимательности Бетховена к смыслу слов, идет вразрез с текстом: на слове «ниц» («nieder») мелодия устремляется вверх, а не вниз.

16

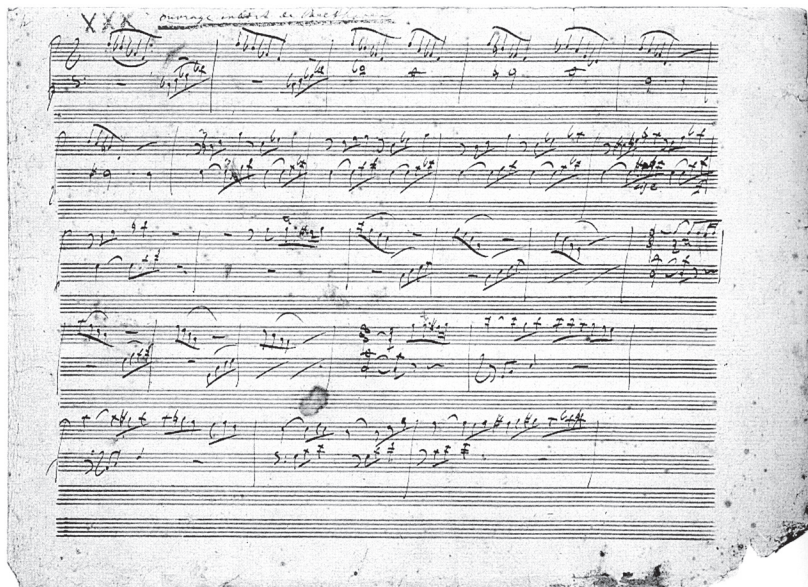


Позднее подобная эмоциональная невнятность проявится в ряде конъюнктурных сочинений Бетховена, написанных в период Венского конгресса 1814–1815 годов (Песня для баса и хора с оркестром «Свершилось!» WoO 97, Хор в честь князей-союзников WoO 95, начальный и заключительный хоры Кантаты ор. 136 «Славное мгновение»). Это лишний раз доказывает, что степень равнодушия или неравнодушия композитора к предмету воспевания всегда отражалась на качестве музыки, и творческие изъяны в боннских кантатах следует приписывать не только недостатку мастерства, но и отсутствию увлеченности тем или иным текстом.

## ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ РИГИНИ

Кажется несколько странным, что Бетховен в Бонне написал так мало фортепианных сонат. После многообещающих трех Сонат WoO 47 ничего более крупного в этом жанре им создано не было. Две маленьких Сонаты (сонатины), сочиненных Бетховеном для Вегелера (WoO 50, F-dur, около 1788–1790) и Элеоноры фон Брейнинг (WoO 51, C-dur, 1791–1792), выглядят более гладкими с точки зрения письма и фортепианной фактуры, но менее яркими по тематизму. Здесь Бетховен оказывается ближе к гайдновским и моцартовским образцам. Особым женственным изяществом отличается соната, посвященная Элеоноре. К сожалению, автограф сохранился не полностью. Во II части, поэтическом Adagio F-Dur, не хватает 11 тактов, которые в первом, посмертном издании (1830) были дополнены Ф. Рисом. По-видимому, имелся и финал, от которого не осталось никаких следов.

Необходимо попутно заметить, что две симпатичные двухчастные сонатины G-dur и F-dur, неизменно входящие в репертуар начинающих пианистов и опубликованные в качестве бетховенских в старом Полном собрании сочи-



Легкая соната C-dur WoO 51. Автограф Бетховена

ний (серия XVI, № 37, 38), Бетховену, по-видимому, не принадлежат. Не осталось ни рукописей, ни эскизов, ни достоверных копий этих сочинений, ни каких-либо упоминаний в письмах или воспоминаниях современников. Обе сонатины были впервые изданы в 1818 году в Альтоне издателем А. Кранцем в качестве переложений с неизвестного оригинала, а еще через десять лет — в Гамбурге издателем И. А. Бёме; ни с одним из этих издателей Бетховен никогда не имел дела<sup>19</sup>.

Словно бы восполняя отсутствие полноценных сонат, Бетховен в начале 1790-х годов активно осваивал жанр **вариаций**, позволявший ему, не особенно ломая голову над сложностями создания крупной формы, уделить максимальное внимание тематическому развитию, образным перевоплощениям темы и выработке самых разнообразных фактурных рисунков.

Боннские вариационные циклы, как и венские, очень неоднородны. Часть из них рассчитана на скромные исполнительские возможности дилетантов. Это Шесть легких вариаций на швейцарскую песню для фортепиано или арфы WoO 64; Восемь вариаций для фортепиано в 4 руки на тему графа Вальдштейна WoO 67; Двенадцать вариаций для фортепиано и скрипки на тему «Если захочет барин попрыгать» из «Свадьбы Фигаро» Моцарта WoO 40<sup>20</sup>. Другие подчеркнуто виртуозны, и по ним можно судить об уровне фортепианной техники как самого Бетховена, так и наиболее искусных любителей из его окружения. Венцом трудности стали **Двадцать четыре вариации на тему**

<sup>19</sup> См.: KHV. S. 720.

<sup>20</sup> Вариации WoO 40 были завершены и изданы в 1793 году в Вене. Хотя в опубликованном виде их нельзя причислить к очень легким, Бетховен в письме к Элеоноре Брейнинг предложил компромиссное решение, позволив упростить самые трудные места (ПБ I. № 8).



**арияетты В. Ригини «Приди, любовь» WoO 65**, посвященные графине Хатцфельд (вторично они были изданы в 1802 году без посвящения; существенных различий между двумя версиями нет). Несколько проще Тринадцать вариаций на ариетту «Жил-был старик» из зингшпиля К. Диттерсдорфа «Красная шапочка» WoO 66.

В данном случае тема была взята из сборника Ригини «Итальянские ариетты», вышедшего в свет в Майнце в 1788 году. Летом того же года Ригини посетил Бонн и, вероятно, подарил только что изданный сборник своей давней знакомой, графине Хатцфельд (в 1782 году в Вене она пела заглавную партию в его опере «Армида» в приватном спектакле, состоявшемся у князя Карла Ауэрсперга)<sup>21</sup>.

Вариации на тему Ригини — блестящее сочинение, демонстрирующее неистощимое богатство фантазии Бетховена. Варьирование симпатичной, но весьма незатейливой темы не сводится здесь только к ее фактурным парафразам, как это было в детских Вариациях на марш Дресслера. По остроумию и разнообразию приемов вариации WoO 65 превосходят будущие Вариации ор. 35 и — в отдаленной перспективе — поздние Тридцать три вариации ор. 120 на тему вальса А. Диабелли. Конечно, двадцатилетний Бетховен никак не мог представить себя в роли умудренного демиурга, сотворяющего целую музыкальную вселенную из легкомысленного пустячка. Но уже в WoO 65 является ряд чисто бетховенских приемов преобразований темы, которые потом отзовутся в ор. 120. Это, например, резкая перемена «амплуа» в первой же вариации: в ор. 120 Бетховен превращает легкий вальсок в импозантный марш-антре, а в WoO 65 делает из песенки нечто вроде хоральной обработки в органном или квартетном складе, причем эта идея возвращается еще дважды (вариации № 17 и 21). Свойственно Бетховену и несколько гротескное утрирование какого-то одного приема, словно бы разглядывание его через увеличительное стекло (WoO 65, вариации № 6, 7, 9, 19). При этом объемистый цикл из 24 вариаций отнюдь не лишен внутренней драматургии, следующей логике шуточного флирта: некоторые вариации отличаются мужественным напором, другие — капризной женственной грацией; иногда эти «персонажи» вступают в непосредственный диалог (вариация № 14). Лирической кульминацией цикла становится медленная вариация № 23, представляющая собой квазиоркестровую интродукцию и слегка бурлескный «любовный дуэт» для сопрано и баса, приходящих в конце к полнейшему сердечному согласию.

Удивительно завершение коды всего цикла, где перекликаются начальная интонация темы, превращенная в безликий валторновый «золотой ход» или, что более прозаично, в сигнал почтового рожка, которому контрапунктирует фигура, взятая из сопровождения и напоминающая в ритмическом увеличении бой колоколов или курантов. Этот итог одновременно превосходит и коду I части Сонаты ор. 81-а с ее почти импрессионистическим смешением гармонических красок, и коду фортепианного цикла Шумана «Бабочки»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Whiting M. S. Variationen WoO 65 // BISW II. S. 455.

<sup>22</sup> О волнующем бетховенском «пророчестве» шумановского финала неоднократно писали исследователи; см. BISW II. S. 454.

17

*Presto assai*

Эта ассоциация заставляет предположить, что Бетховен мог углядеть в теме Ригини интонации немецкого танца «Grossvater», которым в тогдашней Германии обычно кончались провинциальные балы. И хотя роман Жан-Поля «Озорные годы» (1804–1805), послуживший программой для цикла Шумана, во время сочинения Вариаций WoO 65 еще не был создан, в бетховенских вариациях присутствует та же атмосфера карнавала, где есть место и шуткам, и чудачествам, и романтическим объяснениям, и ощущению праздника, завершающегося расставанием.

Это предчувствие неизбежной разлуки со всем, что стало привычным и милым, должно было усилиться у Бетховена в начале 1790-х годов. Он слишком явно перерос свое боннское окружение. Учиться здесь было ему больше не у кого. Мысли молодого музыканта неизбежно устремлялись в сторону Вены — к Моцарту. Теперь у Бетховена имелось, что показать, кроме детских подражательных опусов.

Если по музыке траурной кантаты мы способны себе представить, какие чувства могла вызвать у Бетховена кончина императора Иосифа, то трудно вообразить, каким ударом должно было явиться для него известие о безвременной смерти Моцарта, случившейся 5 декабря 1791 года. Судьба отняла у Бетховена надежду не просто стать, наконец, учеником великого мастера, но и доказать ему, что явившийся некогда к Моцарту юный боннский провинциал с рейнским акцентом, неловкими манерами и грубым фортепианным туше — его законный наследник и даже соперник. Во всяком случае, музыка произведений, написанных Бетховеном в 1790–1792 годах, позволяет думать, что к этому времени он рассматривал себя не как «второго Моцарта» (этот этап остался позади), а как самобытную творческую личность ничуть не меньшего масштаба, но совсем иную по своим устремлениям.

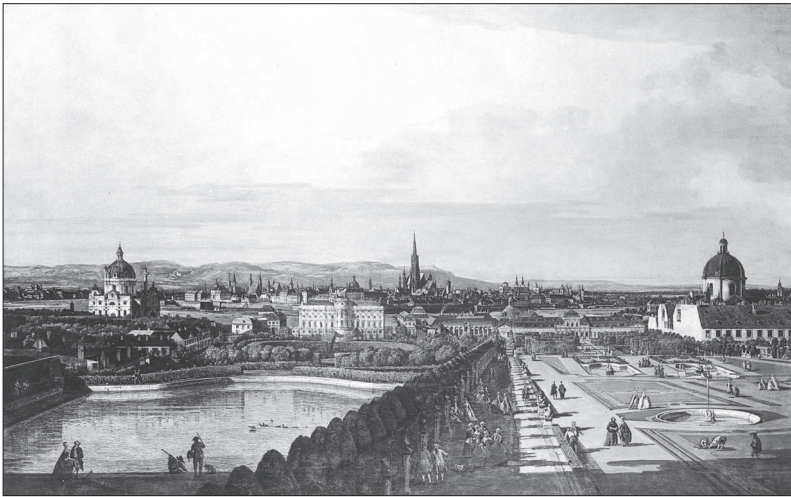
## ГЛАВА 4

### Учителя. Друзья. Соперники

В XVIII веке Вена являлась музыкальным сердцем Европы. Отсюда исходили магнетические импульсы, притягивавшие музыкантов из всех окрестных стран и краев, чему способствовал космополитический характер империи Габсбургов. Всеобщую страсть к музыке жителям Вены, возможно, привили императоры Леопольд I и его сыновья Иосиф I и Карл VI, которые не просто поощряли развитие искусства, нанимая к себе на службу лучших композиторов и исполнителей, но и сами были незаурядными музыкантами (все три императора сочиняли музыку, играли на различных инструментах и нередко руководили придворными оперными спектаклями, сидя за клавесином). Поэтому и во второй половине столетия, когда правили Мария Терезия и ее сын Иосиф II, хорошо разбиравшиеся в искусстве, но не слишком щедрые в качестве меценатов, Вена не только не утратила, а даже упрочила свою репутацию «города музыки» — разве что лидерство в этот период перешло от императорского двора к аристократической элите (а ей, в свою очередь, подражали все остальные, вплоть до рядовых бюргеров).

Во второй половине XVIII века в Австрии и Германии появился ряд княжеских капелл, уровень которых не уступал императорской, а порою даже превосходил ее. Это, в частности, капелла курфюрста Пфальц-Баварского Карла Теодора, известная в истории музыки как «мангеймская школа» (в 1788 году курфюрст вместе со своими музыкантами переехал в Мюнхен), капелла князей Эстергази, которую навеки прославило имя Йозефа Гайдна, работавшего в ней с 1762 года. Отнюдь не из худших была и капелла в Зальцбурге, где, помимо отца и сына Моцартов, служили и другие выдающиеся музыканты — прежде всего, Михаэль Гайдн. Из венских аристократов собственные оркестры содержали князья Кинские и Лобковицы; князь Ауэрсберг устраивал в 1780-х годах в своем дворце любительские постановки опер Глюка и Моцарта, а во дворце князя Шварценберга происходили ораториальные концерты, в том числе премьеры двух поздних гайдновских ораторий.

Меценатство венских аристократов было тесно связано с расцветом любительского исполнительства. Нередко единственным отличием какого-нибудь князя или графа, игравшего на скрипке или виолончели в кругу служивших ему профессиональных музыкантов, было то, что последние выполняли оплачиваемую работу, а он делал это ради собственного удовольствия. Впрочем, сугубо любительскими могли быть не только камерные ансамбли, но и целые оркестры, и оперные коллективы.



Б. Беллотто. Вид на Вену от Бельведера

Императорская семья не была тут исключением. Если в эпоху Марии Терезии расходы на придворную капеллу и оперу были сильно урезаны, то камерное музицирование продолжало процветать. Сама Мария Терезия в юности пела в придворных оперных спектаклях, ставившихся ее августейшим отцом, и все ее дети получили солидное музыкальное образование. В частности, император Иосиф II играл на клавире и на виолончели, исполняя партию континуо в домашних концертах и с удовольствием музицируя в четыре руки с Антонио Сальери; сестра императора Мария Антуанетта в девичестве брала уроки у Глюка. Вторая супруга императора Франца, Мария Терезия Сицилийская, была хорошей певицей; по ее инициативе и с ее участием при дворе в конце 1790-х — начале 1800-х годов устраивались private концерты, где звучали, помимо прочего, арии и ансамбли из поздних ораторий Гайдна.

Среди известных меценатов того времени трудно найти того, кто сам не являлся бы более или менее искусным музыкантом. Князь Николай I Эстергази освоил очень капризный в обращении струнный инструмент баритон (для которого Гайдн создал обширнейший репертуар), а князь Николай II Эстергази играл на кларнете; ненавистный Моцарту зальцбургский архиепископ Иероним Коллоредо на досуге брал в руки скрипку; князь Карл Лихновский совершенствовался у Моцарта в игре на фортепиано; молодой князь Франц Йозеф Максимилиан Лобковиц сочинял музыку, играл на виолончели и участвовал в любительских оперных спектаклях в качестве баса — этот перечень можно продолжать почти до бесконечности. Характерно, что самые активные из боннских меценатов Бетховена являлись уроженцами Вены: это, в первую очередь, пианист и композитор граф Вальдштейн и графиня Анна Мария Хатцфельд, пианистка и певица (в частности, она пела партию Электры в любительском спектакле «Идоменея» Моцарта, состоявшемся в 1786 году во дворце князя Ауэрсберга).

Музыкальные способности и навыки были тогда необходимы и людям из низших сословий, если они хотели найти хорошее место службы или быть

принятыми в уважаемом доме. В венских газетах конца XVIII века нередко публиковались объявления о найме слуг, которым вменялось, помимо исполнения домашних обязанностей, умение играть на определенных инструментах, например: «Требуется слуга, холостой, хорошо натренированный в музыке, особенно в игре на виолончели»<sup>1</sup>. С другой стороны, для честолюбивого, но талантливое простолюдина музыка могла послужить пропуском в великосветское общество, куда тщетно мечтали бы получить доступ обычные, не титулованные дворяне, не говоря о богатых, но ничем не примечательных буржуа.

Последнее напрямую относится к Бетховену. Голландская приставка «ван» вряд ли могла ввести в заблуждение искушенных в генеалогии венских аристократов, которые общались с ним на равных вовсе не из почтения к его предполагаемой знатности, а скорее из восхищения перед его гением. При императоре Иосифе в Вене вообще стало считаться хорошим тоном относиться к людям искусства с подчеркнутым уважением, любезно нивелируя в личном общении оставшиеся непреодолимыми социальные и сословные барьеры. Понятие «великого человека», относившееся ранее лишь к правителям, полководцам или мыслителям, стало распространяться и на музыкантов (таких, как Гендель, Глюк, Моцарт, Гайдн и, конечно, Бетховен). Совместное музицирование и аура восторженного преклонения, окружавшая выдающихся композиторов и виртуозов, делали вполне естественной последующую общую трапезу, где князья не принужденно соседствовали с артистами и не видели в этом ничего нарочитого или зазорного. Напротив, рецидивы «феодалных» порядков по отношению к гениальным творцам воспринимались уже как нонсенс. Очень показателен, например, рассказ Риса об инциденте, произошедшем во время визита в Вену в 1804 году прусского кронпринца Луи Фердинанда — известного пианиста и композитора, талант которого высоко ценил Бетховен и — впоследствии — Шуман. Некая пожилая графиня устроила у себя музыкальный вечер с участием Бетховена. «Когда все пошли ужинать, выяснилось, что стол был накрыт только для принца и для высшей знати, а для Бетховена прибора не поставили. Он возмутился, наговорил грубостей, взял шляпу и ушел. Через несколько дней принц Луи давал обед, куда было приглашено то же самое общество, включая старую графиню. Когда сели за стол, графиня оказалась по одну руку от принца, а Бетховен — по другую. Об этом отличии он вспоминал потом с неизменным удовольствием»<sup>2</sup>.

Правда, прежде чем добиться такого к себе отношения, Бетховену пришлось приложить немало усилий. В ноябре 1792 года он отправился в Вену, чтобы учиться, поскольку несомненно отдавал себе отчет в том, что без надеждающей школы мечтать о покорении Парнаса (и особенно в переполненной талантами Вене) было бы бессмысленно. Единственное, в чем Бетховен мог всецело полагаться только на себя — это его выдающееся пианистическое дарование и ошеломляющие способности к импровизации, произведшие

<sup>1</sup> Из объявления в «Wiener Zeitung» за 1785 год. Цит. по: JHSZ. S. 257.

<sup>2</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 113.

в 1787 году сильное впечатление даже на Моцарта, если верить легендарному рассказу Зейфрида. Однако теоретические познания и техника композиции молодого провинциала оставляли желать лучшего, о чем ему, вероятно, честно сказал Гайдн, просматривая его боннские кантаты. Поэтому в творчестве Бетховена примерно до конца 1794 года наступил если не перерыв, то, по крайней мере, период постепенного накопления сил. Из-под его пера в это время почти не выходило крупных оригинальных сочинений; он либо занимался переработкой боннских опусов, либо обращался к жанрам, в которых изъяны его техники были практически неощутимы — песни, вариации, камерные циклы с участием фортепиано.

## ГАЙДН

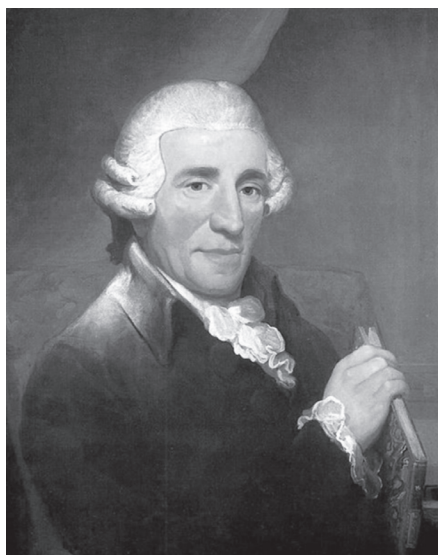
В популярной литературе о Бетховене взаимоотношения ученика с учителями принято описывать как натянутые и едва ли не враждебные. При этом обычно некритически цитируются одни высказывания и замалчиваются другие, порой противоположные по смыслу. Поэтому мы уделим проблеме «Бетховен и его учителя» гораздо больше внимания, нежели во многих других биографиях. Ведь узнать, чему именно учился Бетховен, не просто интересно, но и важно во многих отношениях.

Начнем с известного фрагмента мемуаров Риса.

Гайдн выразил пожелание, чтобы Бетховен изволил написать на титульном листе своих первых сочинений: «Ученик Гайдна». Бетховен не захотел, потому что, как он сам говорил, взял у Гайдна несколько уроков, однако *ничему у него не научился*. <...> Бетховен также учился контрапункту у Альбрехтсбергера и оперной композиции у Сальери. Я хорошо их всех знал. Все трое высоко ценили Бетховена, но были *единодушного мнения* о его занятиях. Каждый говорил: Бетховен настолько своенравен и упрям, что ему приходилось узнавать на собственном горьком опыте то, что он никогда бы не воспринял как предмет изучения. Этого мнения особенно придерживались Альбрехтсбергер и Сальери — Бетховена не могли удовлетворить сухие правила первого и легковесные наставления второго в драматической композиции (согласно тогдашней итальянской школе)<sup>3</sup>.

Что касается взаимоотношений Бетховена с Гайдном, то они действительно были очень сложными, хотя однозначно плохими назвать их никак нельзя. Если Гайдн не уделял слишком пристального внимания школьным упражнениям Бетховена, то он оказывал ему поддержку другого рода, потечески опекая неопытного юношу, одалживая ему деньги, дабы тот не попал в лапы ростовщиков (об этом Гайдн писал в 1794 году курфюрсту Максиму Францу), и вводя его в общество венских меценатов, где сам пользовался безоговорочным авторитетом и всеобщей симпатией. Вряд ли случаен тот факт, что списки меценатов пожилого Гайдна и юного Бетховена практически совпадают, и, поскольку проникнуть в салоны высшей знати без должных

<sup>3</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 98. Ср.: Schindler 1973. S. 69–70.



Йозеф Гайдн в 1791 году.  
Портрет работы Томаса Харди

рекомендаций было невозможно, остается предположить, что Бетховена ввел туда именно Гайдн, который, несомненно, гордился своим протееже. Старый мастер не мог не видеть, что из всех его учеников (а среди них имелись такие уважаемые музыканты, как Игнац Плейель, Сигизмунд Нойкомм, Антон Крафт, Антон Враницкий и другие) только Бетховен был достоин считаться его законным преемником, поскольку обладал сопоставимым по мощи дарованием.

Другое дело, что Гайдна могли настораживать и даже пугать некоторые стороны бетховенской натуры. Еще раз сошлемся на свидетельство Риса, вспоминавшего о размолвке между Бетховеном и Гайдном, случившейся после премьеры у князя Лихновского трех Трио ор. 1:

«Трио прозвучали и произвели совершенно исключительное впечатление. Гайдн тоже сказал о них много хорошего, но посоветовал Бетховену не публиковать *третье*, в *c-moll*. Это очень задело Бетховена, который считал данное трио лучшим <...>. Поэтому такое мнение Гайдна было воспринято Бетховеном дурно и навело его на мысль, будто Гайдн завидует, ревнует и ведет себя с ним неискренне»<sup>4</sup>.

Любой историк сразу поставит вопрос: когда могло произойти описанное столкновение мнений? Гайдн, как известно, в январе 1794 года уехал в Лондон; Трио ор. 1 вышли в свет в августе 1795 года (как раз к возвращению учителя). Поскольку Бетховен обычно работал не быстро, и к тому же крайне ответственно подходил к своим композиторским дебютам, возникает естественное предположение, что первое исполнение этих трио в некоем предварительном варианте могло состояться еще до отъезда Гайдна в Лондон — то есть в конце 1793-го или в первые дни 1794 года. В таком случае критика могла относиться к каким-то реальным промахам в композиции или фактуре Трио *c-moll*, и не исключено, что по зрелому рассуждению Бетховен внес в партитуру некоторые изменения. Кстати, по мнению К. Кропфингера, переработки ряда боннских сочинений, предпринятые Бетховеном в 1793–1794 годах, могли появиться именно по совету Гайдна, а вовсе не из желания Бетховена выдать старое за новое<sup>5</sup>.

Откуда же тогда мотив ревности и зависти? Может быть, суть конфликта, совершенно скрытая от понимания Риса, заключалась вовсе не в том, что бетховенское трио испугало «консервативного» Гайдна своей новизной,

<sup>4</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 98.

<sup>5</sup> Kropfingher 1999. Sp. 671. Исследователь оспаривает мнения А. Тайсона, М. Соломона и Р. Лэндона, предполагавших, что Бетховен вводил учителя в заблуждение.

а в чем-то другом? По мнению Д. Джонсона, суть проблемы могла заключаться в преимуществах и в то же время полемичности Трио с-молл по отношению к гайдновской Симфонии № 95 с-молл<sup>6</sup>. Совпадают не только основные тональности обоих сочинений и тональный план цикла, но и характер тематизма (особенно в первых частях и в менуэтах). Может быть, Бетховен, как и в юношеских сочинениях, где он состязался с Моцартом, ставил здесь себе целью непременно превзойти Гайдна — а тот

дал ему понять, что пока не может признать ученика победителем?

Следовательно, подоплека инцидента с Трио с-молл заключалась совсем не в «косности» Гайдна и «новаторстве» Бетховена, а в более тонких психологических и художественных материях. Нельзя исключать, что сумрачная и нервная атмосфера Трио с-молл была действительно неприятна Гайдну — и особенно по сравнению с его Симфонией № 95, в которой весь драматизм концентрировался в I части (да и там не был слишком суровым), затем тучи постепенно рассеивались, и финал был уже написан в безоблачном C-dur. Бетховен, позаимствовав тот же патетический топос и почти те же музыкальные идиомы, властно оспорил гайдновскую концепцию, резко драматизировав ее и лишив «благополучного конца» (мажорное просветление в последних тактах бетховенского финала имеет отнюдь не триумфальный смысл). Можно возразить, что некорректно сравнивать столь разные жанры, как трио и симфония, но Бетховен сам спровоцировал это сравнение, придав сугубо камерному циклу симфонический размах и патетическое звучание (написанные в Лондоне в 1794 году три Трио Гайдна для скрипки, флейты и виолончели, напротив, подчеркнута интимны и изящны). Ориентиром для Бетховена в этом отношении являлся скорее не Гайдн, а Моцарт, у которого также встречаются камерные циклы и драматического, и даже трагического содержания. И всё же стилистически и формально Трио с-молл исходило из гайдновской модели. Историкам искусства известно, что крупный художник скорее способен благосклонно оценить нечто совсем чуждое своей манере, нежели близкое, но сделанное «не так» — либо, наоборот, сходное по языку и композиции, однако проникнутое иным духом. Видимо, нечто подобное случилось и на сей раз.

Необходимо также учитывать, что Гайдн, с которым общался в 1792–1793 годах Бетховен, был, с одной стороны, уже не тем Гайдном, который



Титульный лист первого издания трех Трио op. 1

<sup>6</sup> Johnson 1982. P. 18–21.





Трио. Миниатюра с титульного листа первого издания *Трио* ор. 80 Гайдна

на рубеже 1770-х годов пережил период «бури и натиска», создав ряд довольно мрачных и совершенно экспериментальных по форме произведений (симфонии: № 44, так называемая «Траурная», № 45 — «Прощальная», № 49 — «Страсти»), — но, с другой стороны, еще не тем Гайдном, который после второй поездки в Англию удивил современников внезапным поздним расцветом своего гения, породившего в

1796–1802 годах столь оригинальные и масштабные произведения, как шесть месс, оратории «Сотворение мира» и «Времена года», квартеты ор. 76 и 77. Возможно, Гайдн конца 1790-х годов — автор бурно-патетической «Нельсон-мессы» или Квартета d-moll ор. 76 № 2 — воспринял бы бетховенское Трио c-moll несколько иначе. Но в начале 1794 года *такого* Гайдна мир еще не знал, да и сам стареющий мастер вряд ли предчувствовал подобный поворот в своем духовном и творческом развитии.

Между тем именно поздние сочинения Гайдна произвели на Бетховена, как мне кажется, сильнейшее впечатление, и тут уже пришла его очередь ревновать и, быть может, завидовать. Ведь Бетховен считал себя призванным сказать новое слово в искусстве и после нескольких лет обучения уже собирался это сделать — и тут вдруг нечто ошеломляюще смелое и масштабное представил современникам его старый учитель, причем в тех жанрах, о которых младший мастер пока не смел даже мечтать (месса и оратория).

Отсюда — двусмысленность отношения Бетховена к поздним ораториям Гайдна. В присутствии своих учеников, Черни и Риса, он позволял себе потешаться над наивной звукописью учителя, находившего невинное удовольствие в изображении львиного рыка, собачьего лая, уханья совы или кваканья лягушек (такие моменты изобилуют в обеих ораториях). Но следы пристального изучения «Сотворения мира» и «Времен года» содержатся в ряде самых значительных произведений Бетховена начиная с партитуры балета «Творения Прометея» и далее, вплоть до «Торжественной мессы» и Девятой симфонии. Ведь именно в поздних ораториях Гайдна сложился тот тип оркестра, который мы знаем как «бетховенский» — максимально мощный для своего времени, полнозвучный, сверкающий яркими тембровыми красками и изобилующий оригинальными сочетаниями голосов и эффектными звуковыми приемами.

Что касается «Торжественной мессы», то при работе над ней Бетховен несомненно учитывал свой первый опыт обращения к данному жанру в Мессе C-dur ор. 86, которая создавалась в 1807 году как непосредственная пре-

емница шести поздних месс Гайдна. Идеей состязательности по отношению к гайдновским квартетам (равно как к моцартовским, посвященным Гайдну) проникнуты и Шесть квартетов Бетховена op. 18, а влияние гайдновского оркестра и гайдновских принципов построения симфонического цикла можно проследить вплоть до Седьмой симфонии. Так что вряд ли стоит принимать на веру запальчивые слова Бетховена о том, что он, якобы, ничему у Гайдна не научился. Как симфонист он был обязан Гайдну даже больше, чем Моцарту.

Тем не менее, небезынтересно выяснить, в чем состояли занятия с Гайдном, и каков оказался итог.

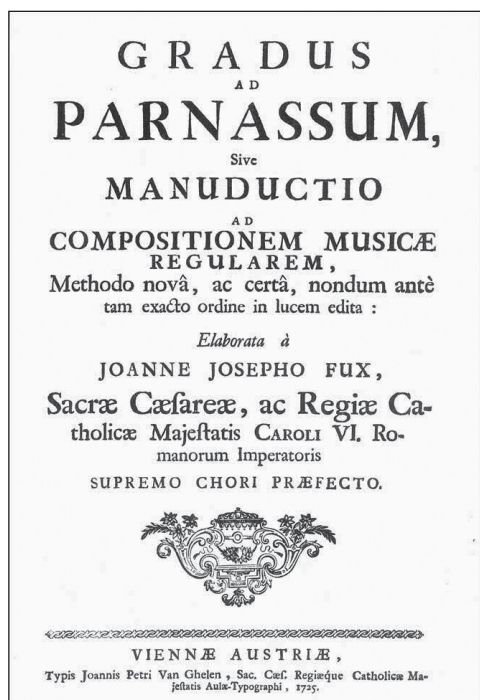
Уроки начались, вероятно, уже в конце 1792 года и продолжались как минимум до конца 1793-го — то есть почти целый год. Рукопись упражнений, выполненных Бетховеном, хранится ныне в ВОЛМ и содержит 245 примеров; по мнению Г. Ноттебома, манускрипт не полон и должен был включать около 300 номеров. Целиком этот специфический материал до сих пор не опубликован. В исследовании Ноттебома приведены 46 примеров (42 из них — с исправлениями Гайдна); в статье А. Манна дается сводная таблица всех внесенных Гайдном поправок<sup>7</sup>.

По этим упражнениям видно, что Бетховен начал изучать контрапункт буквально с нуля — то есть в Бонне он ничем подобным не занимался. Гайдн, также осваивавший в свое время теорию композиции практически самоучкой, основывался в преподавании на ряде авторитетных трактатов XVIII века, написанных И. Й. Фуксом («Gradus ad Parnassum», 1725), И. Кельнером («Treulicher Unterricht im Generalbass», 1732), И. Маттезоном («Der vollkommene Capellmeister», 1739), К. Ф. Э. Бахом («Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen», 1753/1762), И. Ф. Кирнбергером («Die Kunst der reinen Satzes in der Musik», 1774). Случайно или нет, но фактически все те же самые пособия, за исключением Кельнера, Бетховен позднее использовал в своей педагогической практике, добавив к ним еще некоторые. Можно предположить, что Гайдн посоветовал ему ознакомиться с этими трудами, хотя в практическом освоении генерал-баса Бетховен, в общем, не нуждался.

Что касается контрапункта, то преподавание этой дисциплины основывалось на Фуксе, однако, если Гайдн настолько хорошо владел латынью, что пользовался оригинальным изданием трактата и делал на полях латинские же примечания, в которых сопоставлял «Gradus ad Parnassum» с учебником Кирнбергера<sup>8</sup>, то Бетховен мог штудировать только немецкий перевод Л. Мицлера, заметно уступающий оригиналу в ясности изложения и намного хуже напечатанный — тесным шрифтом, на темноватой и слишком тонкой бумаге (к тому же мицлеровское издание, вышедшее в свет в Лейпциге в 1742 году, к концу XVIII века превратилось в библиографическую редкость). Поэтому Гайдн еще в 1789 году сделал для учеников собственное небольшое компилятивное пособие «Elementarbuch der verschiednen Gattungen des Kontrapunkts» («Начальное пособие по различным разрядам конт-

<sup>7</sup> См.: Nottebohm 1873; Mann 1970.

<sup>8</sup> См.: Sumner 1975. P. 530.



Титульный лист трактата И. Й. Фукса  
 «Gradus ad Parnassum» (1725)

останавливал ученика, промахивавшегося в трудном пассаже, но не прощал неправильной передачи характера пьесы, говоря, что «первые ошибки случайны, а вторые означают недостаток разумения, чувства и внимания»<sup>11</sup>). Из 48 примеров контрапунктических упражнений, опубликованных Ноттебомом, 12 содержат исправления ошибочных задержаний (в том числе задержаний к занятому тону, допускавшихся в практике генерал-баса и весьма характерных для гармонического стиля Бетховена); 10 исправлений касаются скрытых параллелизмов квинт и октав; 6 — явных параллельных октав и квинт; 7 — прочие виды ошибок, в том числе прегрешения против законов модальности, которые для молодого Бетховена были уже чистой схоластикой. Судя по тому, какие элементарные ошибки допускал Бетховен, нельзя удивляться тому, что

рапункта»), материал которого позаимствовал большей частью у Фукса и Маттезона. Такую «книжечку» получил в 1792 году и Бетховен, и хотя этот экземпляр не сохранился, мы можем судить о содержании гайдновского пособия по другим копиям<sup>9</sup>.

Насколько обосновано мнение о небрежности Гайдна в исправлениях упражнений Бетховена, приведшей в 1793 году к тайным параллельным занятиям с Иоганном Шенком?<sup>10</sup> Ноттебом это мнение поддерживает; Манн считает, что ситуация не столь проста, и на самом деле подход Гайдна к ошибкам ученика был умышленно избирательным. Он оставлял без внимания то, что казалось ему несущественным, и исправлял то, что было, на его взгляд, совершенно недопустимым (нечто подобное демонстрировал позднее сам Бетховен в роли преподавателя фортепианной игры: он редко

<sup>9</sup> Текст «Elementarbuch» воспроизведен в книге Ноттебома (см.: Nottebohm 1873. S. 21–25).

<sup>10</sup> Иоганн Шенк (1753–1836), автор популярных зингшпилей, вспоминал в «Автобиографии» 1830 года (текст ее был утерян еще в XIX веке и известен лишь фрагментарно), что, зайдя однажды к Бетховену и увидев его контрапунктические упражнения, был поражен количеством не исправленных Гайдном ошибок и предложил Бетховену свои бескорыстные услуги по совершенствованию в строгом письме — естественно, втайне от Гайдна. Шенк датировал эти занятия периодом с августа 1792-го по май 1793 года, что, разумеется, неверно (в августе 1792-го Бетховен еще находился в Бонне). Скорее всего, встречи с Шенком могли происходить примерно годом позднее. См.: ПБ 1. № 11 и коммент. к нему.

<sup>11</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 103.

Гайдна эти занятия мало увлекали. Однако заслуживает внимания наблюдение А. Манна о том, что в более поздние годы, обучая эрцгерцога Рудольфа, Бетховен в целом следовал гайдновской методике преподавания<sup>12</sup>. Поэтому даже в узко ремесленном плане этот опыт нельзя считать совершенно неудачным, а время, проведенное с Гайдном — потраченным впустую.

Любопытно, что после возвращения Гайдна из Англии отношения учителя и ученика, вопреки всегда сохранявшейся подспудной психологической напряженности, внешне стали весьма теплыми. Гайдн пригласил Бетховена участвовать в своем концерте 18 декабря 1795 года в качестве пианиста и разрешил ему исполнить два номера из «Сотворения мира» в его первом бенефисном концерте 2 апреля 1800 года. Вероятно, именно Гайдн мог составить ему протекцию при дворе императрицы Марии Терезии Сицилийской, которой Бетховен посвятил свой Септет ор. 20. Императрица, отличавшаяся большой музыкальностью и прекрасными душевными качествами, очень ценила Гайдна и распространила свою благосклонность также на Бетховена, которому покровительствовала вплоть до своей безвременной кончины в 1807 году (ей было всего 35 лет).

Гайдн, как уже упоминалось, присутствовал в 1801 году на премьере балета Бетховена «Творения Прометей», а Бетховен — на достопамятном чествовании Гайдна 27 марта 1808 года, где тот в последний раз слушал свое «Сотворение мира» и растроганно принимал знаки всеобщей любви, граничившей с обожанием.

Хотя Бетховен, как и другие современники, называл учителя «Папой» (Гайдну это обращение нравилось), по-настоящему сердечных и доверительных отношений между двумя музыкантами так и не сложилось. Очевидная причина этого — слишком глубокое несходство взглядов, характеров и жизненных установок. Гайдн был человеком прошлой эпохи, что сказывалось даже на его внешних повадках (он до конца своих дней носил парик, хотя Моцарт отказался от этого уже в 1780-х годах). И, конечно, сам облик молодого Бетховена, который старался следовать самым последним веяниям моды, должен был его раздражать. Гайдну никогда бы не пришло в голову бунтовать против сложившихся веками представлений о социальной иерархии, — Бетховен же нарочито не придавал им значения.

Однако, возможно, более важной, внутренней причиной «диссонансов» во взаимоотношениях двух гениев было то, что именно в период достижения



*Императрица Мария Терезия  
Сицилийская*

<sup>12</sup> Mann 1970. P. 725.

Гайдном громкой мировой славы, то есть в начале 1800-х годов, Бетховен как раз начал претендовать на абсолютное первенство в музыкальном мире. Обвинять его в этом нельзя: мало того, что по своей натуре Бетховен был бесспорным лидером (и именно это ценили в нем его сторонники), он действительно обладал моральным правом на самое высокое место не только среди коллег по профессии, но и вообще среди властителей дум своей эпохи. И, сколько бы замечательных произведений талантливых авторов рубежа XVIII и XIX веков не извлекали бы мы ныне из архивов и не исполняли бы в концертах, с течением времени становится лишь очевиднее та истина, которая была тогда ясна самому Бетховену: равных ему среди его современников не было.

Но, пока Гайдн был жив и продолжал творить, царствующим «монархом» оставался именно он, и свергнуть его с пьедестала было никак невозможно: старый мастер создавал шедевр за шедевром, а когда в 1803 году понял, что силы его иссякли, просто прекратил сочинять, уйдя с арены непобежденным. Однако сделанного им было достаточно для того, чтобы причислить его не просто к великим композиторам, а к «великим мужам» эпохи.

Всеобщее почитание Гайдна вылилось к началу XIX века в настоящий культ: его сочинениями восхищалась вся Европа от Мадрида и Лондона до Петербурга; его имя знали даже в Америке, и никакие военные и политические конфликты не могли помешать представителям враждующих сторон в равной мере преклоняться перед Гайдном. 20 июля 1801 года Гайдну направили торжественный адрес 142 парижских музыканта, участвовавших в исполнении «Сотворения мира»; в декабре того же года Гайдн был избран ассоциированным членом французского Национального института искусств (почести от различных французских учреждений продолжали поступать и в дальнейшем). В марте 1801 года Гайдн стал почетным членом общества «Felix Meritis» в Амстердаме; в 1802 году аналогичное известие поступило от музыкального общества в норвежском Бергене; 10 мая 1803 года магистрат Вены наградил Гайдна золотой медалью за благотворительные заслуги, а в 1804 году присвоил ему звание почетного гражданина; в 1808 году князь А. Куракин вручил старому мастеру медаль, присланную Петербургским филармоническим обществом «доктору музыки, отцу гармонии, бессмертному Гайдну»<sup>13</sup>.

Заметим: Моцарт, при всей своей славе, никогда не устаивался подобных почестей, общественный характер которых сильно отличался от персональных знаков отличия, присваивавшихся музыкантам ранее (вроде ордена Золотой шпоры, которым Папа Римский награждал маститого Глюка и юного Моцарта, или ценных подарков от властителей и меценатов — ими обладал к тому времени и молодой Бетховен).

Ни тот, ни другой из великих музыкантов не были способны опуститься до банальной вражды (Гайдн по своей природной доброте, а Бетховен в силу врожденного чувства справедливости), но напряжение между ними несомненно существовало. После того, как Гайдн в 1803 году перестал сочинять и совсем отошел от дел, личные контакты Бетховена с ним, по-видимому, по-

<sup>13</sup> См.: Bartha 1965. № 273, 285, 293, 315, 326, 345, 380, 382.

степенно прекратились. Нужно учитывать, что одряхлевший Гайдн, поселившийся в собственном доме в пригороде Вены, вел довольно замкнутый образ жизни. Нервное истощение и быстрая утомляемость не позволяли ему вращаться в свете, вести долгие беседы и даже подолгу слушать музыку (громкие звуки стали его раздражать). Благожелательность, сердечность и чувство юмора Гайдну не изменили, но временами он впадал в своеобразную прострацию или отказывался принять посетителя, если чувствовал себя неважно. Чтобы постоянно общаться с человеком, находившемся в таком состоянии, требовалось немало душевных сил, такта и терпения; последние качества явно не принадлежали к числу достоинств Бетховена. Среди тех, кто посещал «папу Гайдна» в самые последние годы его жизни, Бетховена, насколько нам известно, не было — во всяком случае, никто из ранних биографов Гайдна о таких визитах не упоминает. Со своей стороны, как свидетельствовал Зейфрид, Гайдн иронически именовал бывшего ученика «Великим Моголом», узнавая о его успехах от третьих лиц, но никогда открыто не укорял Бетховена в неблагодарности, равно как никогда не говорил о нем плохо<sup>14</sup>.

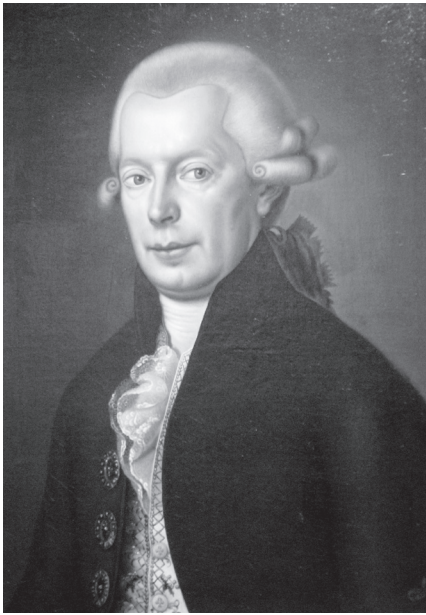
## АЛЬБРЕХТСБЕРГЕР

Перед отъездом в Англию в январе 1794 года Гайдн сам передал своего ученика коллеге и другу — Иоганну Георгу Альбрехтсбергеру (1736–1809), который пользовался всеобщим уважением в качестве искусного контрапунктиста, великолепного органиста и знатока старинной музыки. Альбрехтсбергер считался едва ли не лучшим в Европе преподавателем теории композиции и вдобавок человеком безупречной репутации, не замешанным ни в каких интригах и скандалах. Обычно он работал в паре с Сальери, который обучал тех же самых учеников вокальной композиции, а после смерти Альбрехтсбергера в 1809 году взял на себя и преподавание контрапункта. Фактически они вдвоем заменяли отсутствовавшую тогда в Вене консерваторию (одним из основателей которой Сальери впоследствии сделался).

По-видимому, вполне можно верить свидетельствам современников, вспоминая о недовольстве Альбрехтсбергера своим учеником. Помимо процитированных выше слов Риса, сошлемся также на учившегося у Альбрехтсбергера Иоганна Эмануэля Долецалека, который однажды принес свою работу, основанную на теме из какого-то квартета Бетховена, на что Альбрехтсбергер сказал: «Ах, увольте меня от него; этот ничему не научился и никогда не создаст ничего порядочного»<sup>15</sup>. Очевидный факт того, что Альбрехтсбергеру, в отличие от Гайдна и Сальери, не посвящено *ни одного* произведения Бетховена, заставляет подозревать, что их занятия могли завершиться каким-то конфликтом. Хотя, с другой стороны, до нас дошли тексты вполне дружелюбных писем Альбрехтсбергера к Бетховену от 15 декабря 1796 года (содержит поздравление с днем

<sup>14</sup> Seyfried 1832. S. 23–24.

<sup>15</sup> Kerst II. S. 191. Следует, правда, иметь в виду, что Долецалек в своих воспоминаниях выделял именно негативные суждения о музыке и личности Бетховена, исходившие из уст самых разных людей.



*И. Г. Альбрехтсбергер. Портрет работы неизвестного автора*

рождения) и от 20 февраля 1797 года<sup>16</sup> — стало быть, и после прекращения занятий отношения между учителем и учеником не прерывались. Они, несомненно, встречались и даже, по-видимому, совместно музицировали в доме барона ван Свитена, а также могли видаться на других вечерах и концертах. В более поздние годы Бетховен отзывался об учителе как о «музыкальном педанте» и иронизировал по поводу его метода сочинения фут, называя это «сотворением музыкальных скелетов»<sup>17</sup>.

Тем не менее налицо и другие факты. Из уважения к памяти учителя Бетховен взялся в 1817 году бесплатно обучать гармонию 16-летнего внука Альбрехтсбергера Карла Фридриха Хирша (который, впрочем, вскоре бросил занятия музыкой как не сулившие прочных доходов). Тогда же, отвечая на вопрос приехавшего из Англии

молодого композитора Сиприани Поттера о том, кого бы он мог порекомендовать в качестве учителя, Бетховен ответил: «Я потерял моего Альбрехтсбергера, и ни к кому больше не питаю доверия». Правда, немного подумав, все же посоветовал Поттеру обратиться к своему давнему приятелю Эмануэлю Алоизу Фёрстеру<sup>18</sup>. О полном доверии Бетховена к познаниям и педагогическим методам Альбрехтсбергера говорит то, что он отправлял к нему своих учеников по фортепиано — Риса и Черни, не беря на себя их теоретическое обучение.

Если во взаимоотношениях Бетховена и Гайдна многое определялось идеей творческого соперничества, при котором младший из двух гениев не желал ни в чем признавать превосходство старшего, то психологическая подоплека трений с Альбрехтсбергером была иной. Музыка Альбрехтсбергера всегда добротна «сделана», она бывает привлекательной и приятной, но не может идти ни в какое сравнение с шедеврами Моцарта и Гайдна. Сам Альбрехтсбергер прекрасно это понимал и судил себя строже прочих (до сих пор подавляющее большинство его сочинений остаются неизданными). Поэтому соревноваться с ним на композиторском поприще Бетховен даже не собирался.

Но зато в области теоретических знаний и практического владения контрапунктом Альбрехтсбергеру действительно не было равных, и на этом поле молодой Бетховен никогда не мог бы его «переиграть». Более того: Альбрехтсбергер сочетал в себе черты тонкого и обладающего высоким вкусом музыканта с чертами истинно немецкого ученого педанта — обширной эру-

<sup>16</sup> ВГ. № 24, 29.

<sup>17</sup> Выражение из шуточного жизнеописания Тобиаса Хаслингера, составленного Бетховеном. См. письмо от 22 января 1825 года в издательство «Шотт» (ВГ. № 1925).

<sup>18</sup> Kerst II. S. 226, 231.

дицией, системным логическим мышлением, скептическим недоверием к модным новшествам и неколебимой уверенностью в собственной моральной правоте. При всем своем суховатом здравомыслии Альбрехтсбергер обладал еще и едким чувством юмора. Вывести такого человека из себя было, вероятно, чрезвычайно трудно, но еще труднее было заслужить его искреннее одобрение. Ноттебом, проанализировавший материалы занятий Бетховена с Альбрехтсбергером, отмечал удивительное терпение и спокойствие, с которым учитель исправлял даже самые неудачные опыты. Но если задеть учителя за живое Бетховену, возможно, иногда удавалось, то добиться признания своих заслуг с его стороны — по-видимому, нет, а это уже ударило по самолюбию Бетховена, который никоим образом не стремился к сомнительной репутации гениального неуча. И, по иронии судьбы, если в ситуации с Гайдном слова «учился, но ничему не научился», слетели с уст Бетховена, то с Альбрехтсбергером ситуация была обратной: учитель не пожелал признать явных успехов ученика, — но в обоих случаях приговор оказался поспешным, предвзятым и несправедливым, а потому подлежащим историческому пересмотру.

В основе курса Альбрехтсбергера лежали уже знакомые Бетховену труды Фукса и Кирнбергера, к которым прибавился «Трактат о фуге» Ф. В. Марпурга («Abhandlung von der Fuge», 1754) и, что особенно ценно и важно, учебник композиции самого Альбрехтсбергера, опубликованный в 1790 году («Gründliche Anweisung zur Composition»). Хотя Альбрехтсбергер не претендовал на создание оригинального учения о композиции, его труд отличался нетривиальным подходом к предмету. Этот трактат, по словам А. Манна, «может считаться последним теоретическим трудом, в котором наследие контрапунктической техники было успешно увязано с актуальными композиторскими потребностями его времени»<sup>19</sup>.

Считая фугу «необходимейшим жанром церковной музыки»<sup>20</sup>, Альбрехтсбергер попытался создать свод правил, пригодных прежде всего для сочинения «живой» музыки в фугированном складе. Поэтому он изгнал господствовавшую у Фукса модальность, чуждую слуху композиторов классической эпохи, и построил все обучение на примерах в мажорном и минорном ладах. Альбрехтсбергер добавил отсутствовавшие у Фукса главы о хоральной фуге и каноне, а также краткие разделы о различных стилях (церковном, театральном и камерном) и о свойствах музыкальных инструментов. Многие примеры в учебнике сочинены самим Альбрехтсбергером, но часть почерпнута из музыки старых мастеров — И. С. Баха, Генделя и даже мало кому известного в конце XVIII века Фрескобальди. Благодаря этому учебник удачно соединял в себе традиционность с современным взглядом на полифоническую композицию.

Со страниц этой книги встает облик человека очень умного, весьма строгого, виртуозно владеющего своим ремеслом и притом несколько желчного. Чего стоит хотя бы рекомендация модулировать «со здравым смыслом,

<sup>19</sup> Mann 1965. P. 58.

<sup>20</sup> Albrechtsberger 1790. S. 204.





Титульный лист трактата Альбрехтсбергера «Основательное наставление в композиции» (1790)

а не так, как крестьянин ходит в кабак» — или пассаж по поводу сочинения особо хитроумных канонов: «Тот, кто захочет ломать себе голову над подобными ухищрениями (ценимыми в нынешние времена ровно столько же, сколько немецкий танец или уличная песенка), может в точности всё себе уяснить из 2-й части трактата господина Марпурга о фуге, напечатанного в Берлине в 1754 году»<sup>21</sup>. В учебных записях Бетховена имеется следующая помета, также характеризующая возвышенно-серьезное отношение Альбрехтсбергера к своему предмету: «Альбрехтсбергер сказал мне сегодня, что у старого мастера Фробергера есть сочинения, в которых напрочь исключено использование кварты, даже если она встречается в обращении трезвучия. Это делалось потому, что совершенное трезвучие, как символ Святой Троицы, должно было блюстись в абсолютной чистоте»<sup>22</sup>.

Обучение у Альбрехтсбергера началось с повторения пройденного вместе с Гайдном простого контрапункта пяти разрядов. Затем были довольно тщательно проработаны имитация, фуга, хоральная фуга, три вида двойного контрапункта, двойная фуга, три вида тройного контрапункта, тройная фуга и, наконец, канон (эта тема осталась незавершенной — может быть, вследствие какого-то конфликта между учителем и учеником). Исходя из количества исписанных страниц (160) и известного нам распорядка занятий (трижды в неделю), Ноттебом сделал вывод, что эта программа была пройдена примерно за год с небольшим — с января 1794-го по март 1795 года<sup>23</sup>.

Вопреки расхожим мнениям, Бетховен учился очень ревностно, особенно поначалу. А. Манн, изучив материалы занятий Бетховена, писал: «Дух строгой дисциплины, веющий от этих страниц, находится в сильном контрасте с распространенным представлением о необузданном гении композитора. Однако этот дух постоянно присутствовал в творческой работе Бетховена. Мы можем распознать его хотя бы в постоянной смене вариантов в его эскизах и в исчерпывающем использовании тематического материала»<sup>24</sup>.

Далеко не все давалось ему легко — так, по наблюдению Ноттебома, Бетховен не смог написать ни одной правильной фуги, не прибегая к помощи учителя. Сохранились 18 двухголосных, 8 трехголосных и 9 четырехголосных простых фуг на темы, заданные Альбрехтсбергером. Затем были написаны 3 хоральные фуги, фуга с применением контрапункта октавы, 6 двойных фуг и 2 тройных. Кроме

<sup>21</sup> Ibid. S. 10, 380.

<sup>22</sup> Цит. по: Mann 1965. P. 214.

<sup>23</sup> Nottebohm 1873. S. 203.

<sup>24</sup> Mann 1965. P. 219.

того, в качестве упражнений на имитацию создавались пьесы для струнных инструментов, отличавшиеся большей живостью и свободой изложения. В сочетании с фугами они выглядели как законченные произведения в старинном, но все еще бытовавшем в конце XVIII века жанре церковной сонаты. Три бетховенских цикла такого рода были включены В. Хессом в дополнения к старому Собранию сочинений (Hess 29, 30, 31). Исправления, вносившиеся в подобные пьесы Альбрехтсбергером, носили чисто музыкальный характер и помогали Бетховену выработать самостоятельность и рельефность голосов. Всё это впоследствии очень пригодилось ему при создании ансамблевой музыки. Приведем начало Прелюдии e-moll (Hess 29), впервые опубликованной в книге Ноттебома<sup>25</sup>.

18

Adagio  
V-no I  
V-no II  
V-c.

Альбрехтсбергер:

Все исследователи, занимавшиеся материалами занятий Бетховена с Альбрехтсбергером, единодушны в мнении о том, что, невзирая ни на какие запальчивые высказывания, продиктованные обидой или уязвленным самолюбием, эти занятия дали Бетховену чрезвычайно много. Прежде всего, уже к 1795 году произошел ощутимый сдвиг в его композиторской технике, позволивший ему уверенно чувствовать себя не только в малых, но и в крупных формах,

<sup>25</sup> Nottebohm 1873. S. 63–68.

требовавших тонкой мотивной работы, использования полифонических приемов и знания сложного контрапункта. Хотя канон был пройден Бетховеном чрезвычайно бегло, и пристальный интерес к этой технике пробудился у него лишь много лет спустя, многие вполне гомофонные темы его ранних сочинений украсились немудреными, но эффектно звучащими канончиками (в боннских произведениях этого не было).

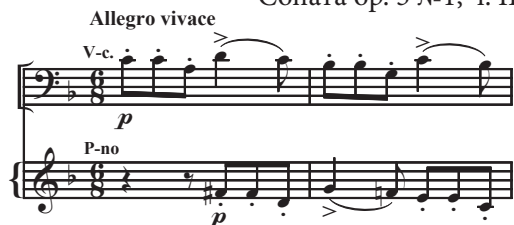
19 (a)

Соната оп. 7, ч. III



19 (б)

Соната оп. 5 №1, ч. II



19 (в)

Соната оп. 26, ч. IV



Насыщенность бетховенских тем микрополифоническими приемами достигла такой степени, которая позволила в XX веке композиторам и теоретикам школы Шёнберга анализировать музыку Бетховена с точки зрения додекафонных приемов<sup>26</sup>. Столь высокий уровень сложности музыкальной мысли в боннских сочинениях был невыносим; он мог появиться лишь в результате прохождения строгой контрапунктической школы.

Иногда Бетховен словно бы щеголяет своей «ученостью», откровенно демонстрируя знание разрядов контрапункта по Фуксу. Пример такого рода содержится, например, в рондо из «Патетической сонаты», где центральный эпизод (As-dur) поначалу излагает квазихоральную тему в контрапункте I разряда (нота против ноты), затем IV разряда (с синкопами), затем то же самое с удвоениями и в обращении, а после небольшого имитационного перехода тема проводится в III разряде (нота против четырех) и в контрапункте дуодецимы.

<sup>26</sup> Ряд таких анализов см. в кн.: Гершкович 1993.

Появляются в произведениях Бетховена и мастерски написанные имитационные и фуигированные разделы. Таково, в частности, тройное фугато в разработке финала струнного Квинтета ор. 29, явно созданное по рецептам Альбрехтсбергера, но стилистически крайне далекое от благообразности учебных фуг.

20

Квинтет ор. 29, ч. IV

Тема 3

Тема 2

Тема 1

*sf*

Ответ 2 (обращ.)

*p*

*p* Ответ 1

*sf* Ответ 3

*p*

*sfp*

К Альбрехтсбергеру в конечном счете восходят практически все основные черты бетховенской полифонии, начиная от характера тем, противосложений и ответов — и кончая тональными планами и методами тематических преобразований. Например, темам самого Альбрехтсбергера свойственна несколько угловатая непластичность, обусловленная сочетанием контрастных длительностей и ступенчатыми секвенционными подъемами (в то время как у И. С. Баха мы обычно не встретим, например, противопоставления целых нот восьмым, половинных шестнадцатым, или подъемов, не уравновешенных плавными спусками). Бетховен, с детства знавший «Хорошо темперированный клавир», считал, вероятно, манеру Альбрехтсбергера, в которой тема резко контрастировала противосложению, более соответствующей современным вкусам.

21 (a) Альбрехтсбергер, Фуга из Квартета оп. 1 №3  
*Allegro moderato*

21 (б) Бетховен. Фуга Несс 243 №3

21 (в) Бетховен. Вариации оп. 35, фуга  
*Allegro con brio*

Ноттебом пришел к удивительному выводу о том, что сам Альбрехтсбергер был несколько не в ладах с правилами ответа в фуге — отсюда и «нетрадиционность» ответов в собственных фугах Бетховена<sup>27</sup>. Действительно, в подавляющем большинстве случаев Бетховен предпочитал реальный ответ, даже там, где теория советовала прибегать к тональному. На наш взгляд, и у Альбрехтсбергера, и у Бетховена это связано с доминированием в их сознании тонально-функционального мышления над модальным, все еще актуальным для композиторов эпохи Барокко, а также с отношением к теме как к некоему «персонажу», которому важно сохранить индивидуальное выражение «лица».

Тональные планы зрелых и поздних бетховенских фуг также обнаруживают влияние Альбрехтсбергера. Ведь если баховская фуга обычно пре-

<sup>27</sup> Nottebohm 1873. S. 194, 197.

бывает в кругу близкородственных тональностей, то Марпург и Альбрехтсбергер допускают значительную свободу тонального развития, зависящую от масштаба данной фуги и от индивидуального замысла композитора. Альбрехтсбергер прямо пишет, что «в длинной фуге на 90, 100 и более тактов можно, не задумываясь, идти в отдаленные строи» и рекомендует только придерживаться в целом либо диезного, либо бемольного направления, допуская, например, движение из d-moll в f-moll и даже в As-dur. Верный своей ворчливо-язвительной манере, он добавляет при этом, что следует не забывать о главном тоне и не слишком увлекаться модулированием: «А то какой-нибудь неискушенный в композиции органист думает, что будет очень красиво, если он пропашет по всем двадцати четырем строям по квартам или квинтам»<sup>28</sup>. Бетховен обычно в точности следует советам Альбрехтсбергера, не удаляясь от основной тональности в небольших фугах или фугато, но позволяя себе тем более смелые модуляции, чем фуга пространнее и сложнее (апогея эта тенденция достигает в финале Сонаты ор. 106 и в Большой фуге ор. 133).

Что касается тематических преобразований, то здесь Бетховен, особенно в поздних фугах, нередко спорит с учителем, отваживаясь поступать наперекор его рекомендациям. Вообще для композиторов классической эпохи барочный принцип неизменности темы уже не казался основополагающим, поскольку их гораздо больше интересовала идея тематической работы, где гомофонный и полифонический склад не только пересекались, но и превращались друг в друга (так, многократно уменьшенная тема становилась фигурацией, а многократно увеличенная, будучи помещена в басовый голос, даже не воспринималась как тема: первый случай мы наблюдаем в конце фуги из Сонаты ор. 110, а второй — в конце фугато из разработки финала Сонаты ор. 101). Поэтому у Альбрехтсбергера мы читаем: «Увеличение, уменьшение, сокращение, разрезание, сжатие темы фуги суть главные фигуры украшения и основные премудрости в фуге. Однако их редко можно применить в одной и той же фуге все вместе»<sup>29</sup>. Аккуратно законспектировав этот параграф вместе с нотными примерами из фуг Баха и Генделя в своих материалах, предназначенных для занятий с эрцгерцогом Рудольфом в 1809 году<sup>30</sup>, Бетховен подверг его через несколько лет критическому переосмыслению в фугах из Сонаты ор. 106, из Сонаты ор. 110<sup>31</sup> и в Большой фуге ор. 133. В последнем случае применен еще и редкий прием, называвшийся у Марпурга *imitatio interrupta*, а у Альбрехтсбергера — «вздохом» (*Suspir*), и считавшийся «не столь прекрасным и мужественным, как пять предыдущих»<sup>32</sup>. В ор. 133 он, конечно же, вопреки мнению Альбрехтсбергера, звучит вполне «мужественно».

<sup>28</sup> Albrechtsberger 1790. S. 196.

<sup>29</sup> Albrechtsberger 1790. S. 189.

<sup>30</sup> Kirkendale 1979. P. 213–215.

<sup>31</sup> Подразумевается второе проведение фуги, модулирующее из G-dur в As-dur; здесь встречаются увеличение, обращение, уменьшение темы, а также «сокращение» — то есть секвенцирование части темы, и «разрезание» (*Zerschnittung*) — смещение тяжелых и легких долей.

<sup>32</sup> Albrechtsberger 1790. S. 194.

## 22 (a)

Альбрехтсбергер 1790, пример на с. 195

Thema

Interruptio

## 22 (б)

Бетховен, ор. 133

Meno mosso e moderato  
V-c.

Allegro  
V-no 1

При всем этом отношение Бетховена к контрапункту и фуге основывалось на двух взаимодополняющих принципах. Это принцип творческой полемики с общепринятыми нормами и принцип признания правомерности и полезности существования самих этих норм. Бетховен имел обыкновение делать чрезвычайно неожиданные и порой радикальные выводы из общепринятых установлений, вовсе не отрицая необходимости знания «правил игры». Как и Шёнберг, он мог бы назвать себя «консервативным революционером», хотя оба данных понятия не входили в его лексикон.

Данную ситуацию хорошо иллюстрируют не только примеры растянувшегося на десятилетия мысленного диалога Бетховена с Альбрехтсбергером, но и любопытная реакция на 36 фуг Антонина Рейхи, сочиненных «по новой системе». Давний приятель Бетховена уехал из охваченного войной Бонна сначала в Гамбург, а затем в Париж, однако, почувствовав там себя не у дел, прибыл в 1802 году Вену и поступил в ученики к Альбрехтсбергеру и Сальери, завязав также почтительные отношения с Гайдном. Еще до публикации сборника фуг в 1805 году со стихотворным посвящением Гайдну и собственным теоретическим предисловием Рейха распространял свой опус среди коллег. Одну копию он предоставил по старой дружбе и Бетховену, который тотчас прошелся в письме к Г. К. Гертелю по поводу «шумихи насчет новой metody сочинения», «закрывающейся в том, что фуга уже более вовсе не фуга»<sup>33</sup>. Имя Рейхи при этом не называлось (он был иронически причислен к падким на сенсации «галло-франкам», хотя являлся по национальности чехом), но выпад в его сторону был очевиден. Носил ли этот выпад личный характер? Думается, вряд ли. Насколько нам известно, Бетховен и Рейха не ссорились, и делить им было, в общем-то, нечего. Скорее всего, Бетховену действительно сильно не понравилось то, что Рейха позволил себе сделать с формой фуги.

<sup>33</sup> ПБ 1. № 69 (около 18 декабря 1802 года).

В его сборнике встречались вещи совершенно из ряда вон выходящие — например, fuga на 5/8 с тритоновым (!) ответом, начинавшаяся в a-moll и завершавшаяся в F-dur, фуги с терцовыми и секундовыми ответами, фуги на темы других композиторов или на собственные, но крайне причудливые — идущие по звукам трезвучия, испещренные хроматизмами вплоть до утраты ощущения тональности или, наоборот, состоящие из дробных репетиций одного звука (последний прием Бетховен, возможно, спародировал в Allegretto из Квартета op. 59 № 1).

23 (a) Рейха, Фуга №18

Adagio

23 (б) Бетховен, op. 59 №1, ч. II

Allegretto vivace e sempre scherzando

V-no II

V-c.

Рейха заглядывает в своих фугах настолько далеко в будущее, что пробуждает у нынешнего слушателя аналогии с фугами П. Хиндемита, Д. Шостаковича или Р. Щедрина<sup>34</sup>. Но у Бетховена его эксперимент вызвал полное неприятие: fuga должна быть все-таки фугой, а не полем для экстравагантных экзерсисов. Различные позиции двух музыкантов-сверстников, работавших бок о бок в Бонне и даже учившихся в Вене у одних наставников, красноречиво демонстрируют, насколько Бетховен был далек от идеи нигилистического ниспровержения воспитавшей его традиции.

Опыт занятий с Альбрехтсбергером оказался в дальнейшем чрезвычайно важен и для Бетховена-педагога. В год смерти Гайдна и Альбрехтсбергера (1809) Бетховен был вынужден взять на себя обучение композиции юного эрцгерцога Рудольфа — едва ли не последнего из Габсбургов, обладавшего творчески-музыкальным дарованием. Верный своей привычке делать всё основательно, Бетховен конспектировал музыкально-теоретические труды, составляя подробный компендиум, включавший в себя учение о генерал-басе, простой и сложный контрапункт, фугу и канон — то есть все те дисциплины, которым сам обучался в юности. В этом компендиуме, который еще ждет своей научной публикации, Бетховен следовал методике и Гайдна, и особенно Альбрехтсбергера, пользуясь, в частности, учебником последнего и еще раз,

<sup>34</sup> Рассуждения на эту тему см. в статье: Богомолов 2002. С. 36, 42–43.



должно быть, поверяя теорией собственную творческую практику. Нельзя не согласиться с исследователями (А. Манном, У. Киркендейлом и др.), полагающими, что новый всплеск интереса Бетховена к полифоническим формам мог быть инспирирован этим своеобразным мысленным возвращением к годам собственного ученичества.

## САЛЬЕРИ

Третьим наставником Бетховена был Антонио Сальери (1750–1825), помогавший ему осваивать итальянскую вокальную композицию — предмет, безусловно необходимый для любого тогдашнего музыканта, имевшего серьезные профессиональные намерения. Ведь, хотя инструментальная музыка пользовалась в Вене огромной популярностью, наивысший престиж сохраняли крупные вокально-симфонические и сценические жанры — месса, оратория, опера. Кроме того, должность театрального или придворного капельмейстера оставалась желанной для всякого, кто претендовал на значительное и прочное положение в музыкальном мире: она обеспечивала и высокий пожизненный доход, и солидную репутацию, весившую в глазах общества гораздо больше, чем красивое, но несколько эфемерное название артиста или виртуоза. У Бетховена подобные амбиции были, в чем трудно усмотреть что-либо предосудительное. Более того, некоторые написанные им в Бонне вокальные сочинения давали основания надеяться, что и в этой сфере ему удастся сказать новое веское слово.

Занятия с Сальери, носившие, по-видимому, характер консультаций, длились несколько лет, хотя в их датировке исследователи не единодушны. По мнению Г. Ноттебома, они продолжались с 1793 по 1802 год; В. Хесс и Р. Крамер датировали их более кратким промежутком 1798–1801 годов, а на взгляд Б. Купера, период занятий был еще короче и падал на более позднее время — 1800–1802 годы<sup>35</sup>. Вряд ли можно безоговорочно согласиться с какой-либо из этих датировок. Ведь посвящение Сальери Трех скрипичных сонат ор. 12, написанных в 1797–1798 годах, могло быть, вероятнее всего, знаком благодарности за пройденный Бетховеном курс обучения (скорее всего, бесплатный). А значит, начало этих занятий восходило как минимум к двум предыдущим годам. Если учитывать, что Альбрехтсбергер и Сальери часто вели свои курсы параллельно, Бетховен также мог этим воспользоваться.

По крайней мере, личное знакомство Бетховена с Сальери состоялось около 1794 года (кстати, именно в 1794–1795 годах Бетховеном были написаны несколько песен, в том числе знаменитая «Аделаида» ор. 46). Однако вплотную вникнуть в тонкости вокальной композиции Бетховену понадобилось, когда в его творческих планах появились замыслы оратории и оперы, то есть к концу 1790-х — началу 1800-х годов. Вероятно, Бетховен обращался за советами к Сальери и позже, о чем свидетельствует записка Бетховена, процитированная И. Мошелесом и обычно датируемая примерно 1806 годом (дата спорная):

<sup>35</sup> Nottebohm 1873. S. 207; Hess, SzG I, S. 29–35, Kramer 1973. P. 22; BK. S. 61. Последняя датировка не кажется нам убедительной.

«Здесь был ученик Бетховен!»<sup>36</sup> — видимо, он не застал Сальери дома.

В отличие от контрапунктических упражнений с Альбрехтсбергером, занятия с Сальери были максимально приближены к практической композиции. Сохранилось около двадцати учебных сочинений такого рода. Бетховен писал ариетты, арии и вокальные ансамбли преимущественно на тексты Пьетро Метастазियो, а Сальери вносил в них некоторые исправления, касающиеся в основном итальянской просодии и декламации. В качестве преподавателя Сальери был скорее практиком, чем теоретиком. Маэстро выявлял неверно поставленные цезуры, ударения, элизии, неловкие для интонирования мелодические обороты. В те времена это были



А. Сальери. Портрет работы В. Мэлера

важные детали, позволявшие судить о компетенции (или, наоборот, о невежестве) композитора в данной сфере. Вот характерный штрих: в 1808 году в Вене готовился к изданию сборник сочинений различных композиторов на текст стихотворения Джузеппе Карпани «In questa tomba oscura» («В этой темной гробнице»). Оно было положено на музыку 63 авторами, в том числе Сальери, Л. Керубини, Ф. Паэром, Й. Вейглем, Н. А. Цингарелли и другими. Бетховен, уже отдавший Карпани свою ариетту, писал ему летом 1808 года, прося срочно исправить «маленькую оплошность», касающуюся пропущенной композитором и практически незаметной на слух элизии<sup>37</sup>.

В целом Бетховен создал более 30 произведений на итальянские тексты. Некоторые из них остались в учебных материалах (опубликованы В. Хессом), другие удостоились тщательной отделки, но по разным причинам при жизни композитора изданы не были, хотя среди них есть произведения высоких художественных достоинств.

Таков, в частности, дуэт для сопрано и тенора в сопровождении оркестра «*Ne'giorni tuoi felici*» WoO 93 на текст Метастазियो<sup>38</sup>. Этот известнейший текст взят из заключительной сцены I акта одной из самых прославленных музыкальных драм Метастазियो — «Олимпиада», на текст которой было

<sup>36</sup> TDR I. S. 341. См. также: BL. S. 635.

<sup>37</sup> ПБ 1, № 174.

<sup>38</sup> Партитура его приведена в приложении к исследованию Н. Л. Фишмана (1962), поскольку эскизы этого дуэта находятся в «Книге эскизов за 1802–1803 годы». См.: Фишман 1962. С. ???–???

создано более 30 опер XVIII века (А. Кальдары, Дж. Б. Перголези, А. Вивальди, И. А. Хассе, Т. Траэтты и других композиторов). По-видимому, Бетховена глубоко взволновало содержание дуэта: юноша Мегакл, выступив под именем своего друга на Олимпийских играх и выиграв для него главный приз — руку царевны Аристеи, с болью в сердце обращается к возлюбленной: «В дни твоего счастья вспоминай обо мне», а она, не понимая, что произошло, испытывает мучительную тревогу: «Душа моя, почему ты так говоришь?» Перед нами фактически уже зрелое произведение Бетховена, показывающее нам композитора с несколько неожиданной стороны: это не стилизация под оперу-серия, а скорее опыт в духе итальянских опер Моцарта, отмеченный мелодической одухотворенностью и искренним лиризмом.

24

*Adagio tenuto*

Nei giorni tuoi felici ricordati di me

Трудно понять, почему Бетховен воздержался от публикации этого замечательного по музыке и фактически законченного дуэта. Ведь другие аналогичные произведения, даже куда менее интересные, были им изданы и исполнялись в его концертах. Среди них есть и прелестные пустячки — например, канцонетта «Прощание» WoO 124, которая при жизни Бетховена пользовалась популярностью и неоднократно перепечатывалась, или Четыре ариетты и дуэт ор. 82, изданные в 1811 году, но основанные, по-видимому, на пьесах, сочиненных под руководством Сальери.

Главной целью Бетховена было научиться писать развернутые оперные сцены, и этой цели он вполне достиг. Еще в 1796 году он создал концертную арию для сопрано с оркестром «О, неверный!» («Ah, perfido!») ор. 65, неоднократно исполнявшуюся в его концертах. А в 1795 году был сочинен Терцет ор. 116 «Трепещите, нечестивцы» («Tremate, empi, tremate») на текст Дж. де Гамерра из либретто «Медонт, царь Эпирский». Композитор счел возможным вставить его (вероятно, в переработанном виде) в программы своих бенефисных концертов 2 января 1814-го и 21 мая 1824 года, поместив, в первом случае, рядом с Седьмой симфонией, а во втором — с Девятой. Достаточно сравнить практически любое из этих малоизвестных ныне, но весьма достойных сочинений с боннскими «императорскими кантатами» Бетховена, чтобы убедиться в очевидном композиторском прогрессе. Юношеская угловатость почерка превращается в характерность, некоторая сумбурность форм — в масштабность и основательность, надуманность речитативных интонаций — в сознательное претворение декламационно-риторической традиции.

Кое-чему Бетховен мог научиться и на примере лучших опер Сальери. Таковыми являлись написанные в манере Глюка «Армида» (1771) и «Данаиды» (1784), а также менее строгий по драматургии, но достаточно яркий «Тарар» (Париж, 1787, текст П. Бомарше) и его итальяноязычная версия «Аксур, царь Ормуза» (Вена, 1788, текст Л. Да Понте), или пышная, в ампирическом стиле, «Пальмира, царица Персии» (Вена, 1795) — и, разумеется, итальянские оперы-буффа: «Венецианская ярмарка» (Вена, 1772), «Школа ревнивых» (Венеция, 1778), «Пещера Трофония» (Вена, 1785), «Фальстаф» (Вена, 1799). С некоторыми из этих опер Бетховен мог познакомиться еще в Бонне, однако в Вене они также были у всех на слуху и пользовались заслуженной популярностью.

Вопреки распространенным предубеждениям, музыка Сальери, не будучи гениальной, никоим образом не демонстрирует пресловутой бездарности или пошлой заурядности — наоборот, она явно выделяется на фоне обычных добротных композиций той эпохи, созданных многочисленными «малыми» мастерами. В лучших произведениях Сальери органично соединились итальянская мелодичность, глюковский пафос, умение оперировать сценическими контрастами и присущее венским классикам владение формой, контрапунктом и оркестровым письмом. Оркестр Сальери ближе к моцартовскому, чем к глюковскому; он изобилует нестандартными решениями и красивыми тембровыми сочетаниями. Что касается композиции, то в названных операх Сальери очень заметно, с одной стороны, свободное владение всем набором классических типовых форм, включая сонатную (в увертюрах), а с другой стороны, стремление избежать шаблонов. Его партитуры стоили того, чтобы их изучать, и, по-видимому, Бетховен отдавал им должное.

Так, 3 января 1799 года в Вене состоялась премьера комической оперы Сальери «Фальстаф», а уже в марте Бетховен опубликовал **10 фортепианных вариаций WoO 73** на тему дуэта из этой оперы «La stessa, la stessissima». В дуэте речь идет о проделке Фальстафа, который послал одинаковые любовные письма двум дамам, которые, обнаружив это, не знают, что делать: возмущаться или хохотать. По мнению Н. Л. Фишмана, шутовское прозвище «Фальстаф», которое Бетховен присвоил своему весьма тучному приятелю, скрипачу Игнацу Шуппанцигу, могло проистекать не только собственно из комедии Шекспира, но и из оперы Сальери<sup>39</sup>. В начале 1800-х годов Бетховен однажды так блистательно импровизировал на тему из какой-то оперы Сальери, что присутствовавший при сем знакомый с восторгом вспоминал об этом почти четверть века спустя<sup>40</sup>.

Благодарность Бетховена учителю выразилась, в частности, в уже упомянутом посвящении ему Трех скрипичных сонат ор. 12, изданных в 1799 году. Кажется несколько странным, что Бетховен выбрал для почтительного преподношения Сальери инструментальный, а не вокальный опус. Возможно, причина заключалась в том, что вокальные произведения на итальянские тексты писались Бетховеном под присмотром Сальери, и композитор рассматри-

<sup>39</sup> ПБ 2. С. 186.

<sup>40</sup> Запись неустановленного лица в разговорной тетради за осень 1825 года. ВKh 8. S. 133.

вал их как ученические работы, а инструментальные были совершенно самостоятельными. Ничего особенно итальянского или типично оперного в музыке этих сонат нет; разве что скрипка нередко поет «человеческим голосом», — но такая трактовка инструмента была типична для всей музыки XVIII века.

Дальнейшие взаимоотношения двух музыкантов складывались не всегда гладко, хотя в целом оставались корректными: когда интересы Бетховена и Сальери совпадали, они отлично ладили, принимая участие в одних и тех же концертах или, например, совместно рекламируя в 1818 году метроном Мельцеля. Столкновения тоже случались, но они не носили характера непримиримой вражды ни с той, ни с другой стороны<sup>41</sup>.

Нужно заметить, что сложившийся в литературе благодаря трагедии А. С. Пушкина нарицательный образ Сальери как демонического интригана и хладнокровного преступника не имеет ничего общего с действительностью. Пушкинский Сальери — это миф, рожденный романтической культурой. Настоящий Сальери, как отмечали многие современники, был человеком добродушным и вовсе не склонным делать коллегам гадости (в венском музыкальном мире имелись куда более одиозные личности). Напротив, ему была свойственна истинная самоотверженность в служении своему делу, под которым он понимал отнюдь не только сочинение музыки, но и занятия с многочисленными учениками и руководство Обществом концертов в пользу вдов и сирот музыкантов, основанном его учителем Ф. Л. Гассманом в 1771 году. И те, и другие обязанности он исполнял чрезвычайно ответственно и притом абсолютно бескорыстно. Памятуя об отеческой заботе, которой его, неимущего сироту-иностранца, окружил великодушный Гассман, Сальери принципиально не брал денег с большинства своих учеников, которых в целом набралось более 80. Среди учеников Сальери по композиции были, например, сын Моцарта (Вольфганг Амадей-младший) и ученики Моцарта — Франц Ксавер Зюсмайр и Йозеф Эйблер; оперные композиторы — Петер фон Винтер, Йозеф Вейгль, Игнац Умлауф; другие известные музыканты — Игнац Мошелес, Игнац фон Зейфрид, Симон Зехтер (последний стал позднее наставником Антона Брукнера); учившиеся как пианисты у Бетховена Черни и Рис; представители поколения, годившегося Сальери во внуки — Франц Шуберт, Ференц Лист, Джакомо Мейербер. Вокальному мастерству у Сальери обучались некоторые «звезды» оперной сцены, блиставшие как в итальянском, так и в немецком репертуаре: Катарина Кавальери (вопреки итальянизированной фамилии, австрийская певица, первая Констанца в «Похищении из сераля» Моцарта), Анна Мильдер-Хауптман (первая Леонора в «Фиделио» Бетховена), Каролина Унгер (первая исполнительница альтовой партии в Девятой симфонии Бетховена). Поэтому представление о Сальери как о ненавистнике и гонителе немецких музыкантов также превратно: имена и заслуги его учеников и учениц говорят сами за себя.

<sup>41</sup> О Сальери и его взаимоотношениях с Бетховеном см., в частности, наши статьи: Кириллина 2000-а; Кириллина 2000-в.

После 1804 года Сальери практически перестал сочинять и всецело посвятил себя педагогической и общественно-музыкальной деятельности. В 1816 году был торжественно отпразднован 50-летний юбилей пребывания Сальери в Вене; по этому случаю состоялось чествование мастера его учениками; в их числе был Шуберт (который в наивно-восторженном стихотворении даже сравнил Сальери с Богом), но не было Бетховена — причем, судя по записи в шубертовском дневнике, пригласить Бетховена на юбилей не пожелал, вероятно, сам Сальери, считавший, что стремление Бетховена к «причудливости» пагубно для искусства<sup>42</sup>.

Вряд ли он питал к Бетховену «ненависть», о которой тот писал Г. Гертелю под свежим впечатлением от организационных неурядиц при устройстве своего концерта 22 декабря 1808 года<sup>43</sup>, — иначе бы в программу параллельно проходивших под руководством Сальери благотворительных концертов Общества вдов и сирот не оказался включен Третий концерт Бетховена. В другой ситуации, в концертах в пользу раненых солдат, состоявшихся 8 и 13 декабря 1813 года, когда впервые исполнялась бетховенская «Битва при Виттории» ор. 91, Сальери не только не противодействовал Бетховену, но и активно сотрудничал с ним, вовсе не претендуя на лидерство, на которое формально имел право в силу возраста и обер-капельмейстерского титула.

В разговорных тетрадях Бетховена за 1820–1825 годы имя Сальери упоминается неоднократно. На то были веские причины: многие надеялись, что после смерти безнадежно больного и страдавшего расстройством рассудка Сальери именно Бетховен получит его пост первого придворного капельмейстера (эти надежды, однако, не оправдались). Несколько раз заходили разговоры о слухах по поводу отравления Моцарта. Интересно, однако, что, если рассказ Шиндлера о болезни старого учителя Бетховен воспринял очень живо и сам, вероятно, требовал подробностей (реплики Шиндлера следовали одна за другой)<sup>44</sup>, то со сплетнями об отравлении дело обстояло иначе: судя по тому, что после первых же слов собеседников тема не находила никакого продолжения, Бетховен, вероятно, резко пресекал эти наветы. «Сальери уверяет, что он отравил Моцарта», — писал племянник Карл в конце января 1824 года; его слова подхватывал Шиндлер и... беседа тут же уходила куда-то в сторону. В начале февраля Шиндлер вернулся к волновавшей всех теме, но Бетховен опять среагировал крайне негативно, спросив, есть ли какие-то доказательства. Шиндлер: «Доказательств никаких нет, но имеется уверенность». Следующая реплика Шиндлера уже совсем на другую тему: «Был ли у Вас Грильпарцер?»<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> См. Шуберт 2005. С. 37, 39. В дневниковой записи от 16 июня 1816 года Шуберт упоминает об одном из «крупнейших наших художников», склонном к «причудливости», которая «без разбора объединяет, смешивает трагическое с комическим, приятное с противным, героическое с ревом, самое священное с шутовством». Ю. Н. Хохлов, комментируя этот выпад, заметил, что данная запись противоречит восторженным высказываниям Шуберта о Бетховене, и потому высказанные здесь мысли «вряд ли были его собственными» (Там же. С. 38).

<sup>43</sup> ПБ 1. № 191.

<sup>44</sup> ВKh 5. S. 40.

<sup>45</sup> ВKh 5. S. 132.

Наиболее показательна беседа, состоявшаяся в том же феврале 1824 года между Бетховеном и журналистом Иоганном Шиком. Шик, как и многие прочие, атаковал Бетховена вопросами по поводу предполагавшейся оперы «Мелузина» на либретто Грильпарцера: «Сначала напишите оперу, а потом останется лишь пожелать, чтобы Вы создали еще и Реквием!» Последовала реплика Бетховена, в которой, возможно, затрагивался вопрос о Реквиеме Моцарта и о слухах насчет Сальери. Шик: «Дети и шуты говорят правду, можно поставить 100 против 1, что признание Сальери истинно!» Далее следует красноречивый пробел; о решительном несогласии Бетховена с расхожими слухами можно судить по следующей реплике Шика: «Характер смерти Моцарта подтверждает это признание!» Обилие восклицательных знаков в высказываниях Шика позволяет думать, что разговор велся на повышенных тонах. Бетховен не сразу остыл и после ухода Шика; явившийся ему на смену Шиндлер посетовал: «Вы так сумрачны, великий мастер, где же оно, где недавнее веселое настроение?»... — «Не принимайте этого так близко к сердцу, то обычная судьба великих людей!»... — «Еще живы многие, кто может засвидетельствовать, как он умер и какие появились симптомы»... — «Он больше повредил Моцарту своими наветами, чем Моцарт ему»<sup>46</sup>. Через год, в феврале 1825 года, племянник Карл еще раз попытался вернуться к слухам об отравлении Моцарта Сальери — и опять был вынужден в следующей же фразе сменить тему.

Вся совокупность и контекст этих бесед позволяют сделать вывод о том, что Бетховен, хорошо знавший своего учителя, в сплетни о Сальери-отравителе категорически не верил и даже не желал их обсуждать. Между тем, когда композитор и критик Якоб Готфрид Вебер в одной из своих статей 1825 года подверг сомнению подлинность моцартовского Реквиема, Бетховен посчитал для себя необходимым публично высказаться в защиту чести Моцарта; он направил старейшему венскому музыканту, другу моцартовской семьи аббату Максимилиану Штадлеру, «открытое письмо» от 6 февраля 1826 года, в котором объявлял себя «постоянным и самым страстным почитателем Моцарта, каковым я и останусь до последнего вздоха»<sup>47</sup>. Возмущению Бетховена против Г. Вебера не было пределов. А ведь тот лишь задался вопросом, является ли аутентичным тот текст Реквиема, который печатался и исполнялся как моцартовский, хотя был досочинен и дооркестрован Зюсмайром. Будь Бетховен уверен в том, что Сальери виновен в смерти Моцарта, вряд ли он стал бы от-малчиваться и властно обрывать все инсинуации на эту тему.

## САМООБУЧЕНИЕ МАСТЕРА

Занятия Бетховена теорией композиции не ограничивались только встречами с его учителями. Он очень интенсивно пополнял свои знания сам, и тому есть несколько важных документальных свидетельств.

К ним относится, в частности, интересный материал, хранящийся ныне в Бетховенском архиве в Бонне. Это двойной лист с конспектом статьи «Речи-

<sup>46</sup> ВKh 5. S. 136–137.

<sup>47</sup> BG 6. № 2113

татив» из «Всеобщей теории изящных искусств» Иоганна Георга Зульцера, впервые изданной в 1771–1774 годах и переизданной в 1792–1794.

Не будучи музыкантом, Зульцер привлек к сотрудничеству И. Ф. Кирнбергера и И. П. А. Шульца; последнему и принадлежала большая статья «Речитатив», хотя имя автора в ней нигде не значилось. Р. Крамер, исследовавший бетховенский конспект, датировал его периодом между 1800 и 1806 годами, однако по графологическим признакам отнес его скорее к промежутку 1802–1804<sup>48</sup>. Крамер предположил, что Бетховен изучал эту статью в период работы над ораторией «Христос на Масличной горе», где столкнулся с необходимостью писать пространственные немецкие речитативы (в боннских кантатах они оказались слабым местом). Сальери тут вряд ли мог ему помочь, поскольку не сильно разбирался в немецкой декламации, хотя иногда и сам клал на музыку немецкие тексты. Однако значение данного документа, на наш взгляд, выходит за сугубо технические рамки и заслуживает более детального разговора.

Вероятно, заглянуть в труд Зульцера Бетховену посоветовал кто-то из старших коллег, поскольку именно там содержались очень подробные сведения о сочинении немецкого речитатива с дотошным разбором образцовых примеров (в основном из сочинений К. Г. Грауна) и с показом возможных ошибок. Эстетическую преамбулу статьи Бетховен не конспектировал, сосредоточив свое внимание на объяснении 15 правил хорошего речитатива и нотных примерах к ним (последние переписаны Бетховеном полностью).

Как нам кажется, было бы неправильным рассматривать данный конспект только в связи с бетховенской ораторией и другими его вокальными сочинениями. Ведь в инструментальной музыке Бетховена мы довольно часто сталкиваемся с жанрами и формами, которые невозможно определить иначе, как вокальные, причем во многих случаях композитор прямо называет соответствующие термины: речитатив, ариозо, ариетта, каватина и т. д. Понимать их следует совершенно буквально, поскольку Бетховен очень точно следовал добросовестно усвоенным им правилам вокальной композиции. Так, проанализировав все инструментальные речитативы Бетховена, от ранних (например, в I части Сонаты ор. 31 № 2) до самых поздних (речитативы низких струнных в финале Девятой симфонии, речитатив первой скрипки перед финалом



Титульный лист 2-го тома трактата  
И. Г. Зульцера (1774)

<sup>48</sup> Kramer 1973. P. 18–44.



Квартета op. 132), мы не обнаружим никаких существенных отклонений от рекомендаций Шульца, отражавших общепринятую точку зрения. Более того, даже те части, которые не названы Бетховеном непосредственно «речитативом и ариозо», четко следуют известным правилам разграничения и соединения этих типов вокальной композиции. Таковы, например, Интермеццо из Сонаты op. 53 (его форма: «речитатив — ариозо — речитатив»), Andante из Четвертого фортепианного концерта, Adagio из Сонаты op. 81-а и некоторые другие произведения. Между прочим, начальная интонация последнего Adagio, вызывающая ассоциации с будущей темой Судьбы из «Кольца нибелунга» Вагнера, на самом деле восходит к риторическому вопросу, типичному для оперного речитатива второй половины XVIII века и фигурирующему среди примеров Шульца, почерпнутых из оратории Грауна «Смерть Иисуса».

25 (a)

Граун

25 (б) Бетховен, op. 81-а, ч. II



Таким образом, не будучи оперным композитором, Бетховен фактически создал свой музыкальный театр в рамках инструментальной музыки, заставив ее «говорить» и «петь» без слов, однако вполне внятно для всякого чуткого слушателя. Конечно, здесь он следовал уже сложившейся в XVIII веке традиции. И все же случай Бетховена по-своему уникален. Он лишний раз доказывает тот факт, что годы учения отнюдь не прошли для него даром, но их зримые плоды зачастую следует искать не на поверхности.

Еще одной областью, интересовавшей молодого Бетховена, была инструментовка. По списку его сочинений 1790-х годов видно, как методично он осваивал технику письма для самых разных камерных составов от дуэта до октета, беря то одни струнные, то одни духовые, то ансамбли с участием фортепиано, то смешанные ансамбли без участия фортепиано (Секстет op. 81-в, Септет op. 20). Для оркестра вплоть до Первой симфонии Бетховен позволял себе писать либо легкую музыку (сюиты танцев), либо аккомпанементы в произведениях с солирующими голосами (два первых фортепианных концерта, арии и ансамбли на итальянские тексты). И только набравшись опыта в подобных композициях, он решился выступить в гораздо более академически ответственных жанрах струнного квартета и симфонии.

В числе учителей Бетховена обычно упоминают имя признанного мастера квартетной музыки Эмануэля Алоиза Фёрстера (1748–1823), однако никаких документальных подтверждений этому не существует. Отношения между двумя музыкантами, невзирая на большую разницу в возрасте, были приятельскими, и возможно, мастеровитый Фёрстер действительно давал Бетховену какие-то устные советы, встречаясь с ним на репетициях и музыкальных вечерах во дворце князя Лихновского. С другой стороны, и сам Фёрстер

приносил Бетховену на просмотр свои новые сочинения<sup>49</sup>. Несомненно, квартеты Фёрстера оказали некоторое влияние на Квартеты Бетховена op. 18, но такое влияние могло быть и взаимным. Следовательно, речь шла не о традиционном ученичестве, а скорее о профессиональном обмене опытом.

Среди бумаг Бетховена, находящихся в Немецкой государственной библиотеке в Берлине, сохранился конспект, касающийся свойств и особенностей использования духовых инструментов в оркестровых сочинениях. Г. Шюнеман, впервые опубликовавший эти записи, отнес их к 1815 году и связал с уроками, которые Бетховен давал эрцгерцогу Рудольфу, однако Р. Крамер установил, что первоисточниками конспектов послужили статьи в лейпцигской AMZ за 1801 и 1805 годы — следовательно, Бетховен делал их для себя самого<sup>50</sup>. Конечно, сочиняя симфонические произведения и время от времени сталкиваясь с вопросом, сможет ли осилить то или иное трудное место рядовой духовик-оркестрант, или ломая голову над эффектной инструментовкой *tutti*, Бетховен мог обращаться к партитурам Моцарта и особенно Гайдна, поздний оркестровый стиль которого близок к раннему бетховенскому. Однако в статьях из AMZ все эти проблемы рассматривались очень подробно и конкретно, с воспроизведением звукорядов, удобных и неудобных пассажей и наиболее выигрышных сочетаний инструментов. Здесь описывалось, например, применение в аккордах *tutti* тромбонов, которые до Бетховена в симфониях венских классиков отсутствовали (хотя широко использовались в церковной и театральной музыке). Наличие данного конспекта говорит о том, что Бетховен даже в столь органичной для него сфере, как симфоническое письмо, старался следовать не только традиции или собственному разумению, но и советам компетентных профессионалов.

В XVIII веке отнюдь не редкой фигурой был музыкант, хорошо владевший несколькими инструментами, причем совершенно разными. Это было свойственно даже рядовым оркестрантам, которых воодушевляла не только любовь к искусству, но и забота о лишнем заработке: играя, допустим, в капелле то на гобое, то на флейте (это было в порядке вещей), музыкант мог дополнительно давать начинающим уроки игры на фортепиано или подвизаться в самодеятельном ансамбле в качестве, например, контрабасиста. Музыканты высшего ранга также нередко играли на двух-трех инструментах. Моцарт, к примеру, являлся не только непревзойденным пианистом и виртуозным органистом с феноменальной pedalной техникой, но и великолепным скрипачом и альтистом; не кто иной, как его отец Леопольд, сам искушеннейший скрипач, сулил ему лавры «первого скрипача Европы», поощряя сына не бросать занятий на этом инструменте.

Бетховен похвастаться подобным универсализмом не мог, хотя, помимо фортепиано и органа, также с детства владел навыками игры на скрипке и альте. Однако заметных успехов в исполнительстве на струнных он не до-

<sup>49</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 48.

<sup>50</sup> Schünemann 1938. S. 146; Kramer 1975. P. 99–100.

стиг. В Бонне ему, правда, доводилось играть в оркестре на альте, но, поскольку в альтисты тогда зачастую брали неудавшихся скрипачей, их партии обычно не требовали высокого профессионализма.

Можно понять желание Бетховена проявить себя и в этой сфере. Вряд ли он намеревался стать скрипачом-виртуозом; скорее он просто хотел принимать участие в камерном музицировании не только в роли пианиста. Ведь ансамблевое исполнительство на струнных было тогда одной из самых приятных и изысканных форм общения. Присутствуя на собраниях у князя Лихновского или у барона ван Свитена (а впоследствии и у графа Разумовского), Бетховен, вероятно, внутренне досадовал на то, что какой-нибудь дилетант может взять смычок и на равных присоединиться к играющим — а он, невзирая на всю свою гениальность, лишен этого удовольствия.

Бетховен пытался упражняться на скрипке сам, призывал в наставники друзей — Венцеля Крумпхольца и Карла Аменду, однако результаты были равно неутешительными. Когда Аменда услышал игру Бетховена, он взмолился: «Сделай милость, перестань» — настолько это вышло ужасно<sup>51</sup>. Рис, с которым Бетховен пытался играть свои скрипичные Сонаты ор. 12, вспоминал, что «музыка получалась поистине жуткая, ибо в пылу вдохновения он не слышал, что играет пассажи с неверной аппликатурой»<sup>52</sup>.

Может быть, бурная ссора с князем Лихновским в его замке в Силезии в 1806 году, положившая конец их дружеским отношениям, была спровоцирована не столько патриотическими чувствами Бетховена, отказавшегося тогда выступить перед гостившими у князя французскими офицерами, сколько вопросом одного из них, заданным, вероятно, без всякого умысла, но воспринятым Бетховеном как личное оскорбление — вопросом о том, играет ли он также на скрипке. По свидетельству очевидца этой сцены, домашнего врача А. Вайзера, «Бетховен не удостоил офицера ответом, но на лице его отразилось внутреннее негодование»<sup>53</sup>. Вероятно, эта тема оставалась для него весьма болезненной, и композитор очень не скоро смирился с тем, что он никогда не сможет проявить себя в качестве скрипача, не рискуя своей исполнительской репутацией.

Для того чтобы уверенно чувствовать себя в аристократической среде, Бетховену требовалось овладеть и некоторыми светскими навыками — например, говорить по-французски, уметь танцевать и ездить верхом. Что касается французского языка, то им он, видимо, по мере сил овладел еще в Бонне; говорил и писал он по-французски очень коряво, однако полным профаном в этой сфере себя не ощущал — он понимал сказанное и мог ответить расхожей фразой. Итальянский язык он знал гораздо лучше и говорил на нем довольно бегло, пусть и с акцентом.

Хуже было с танцами и верховой ездой. Бетховен брал в 1790-х годах уроки и того, и другого, но, как и в игре на скрипке, не слишком преуспел. Тан-

<sup>51</sup> Цит. по: Мелдер 1972. С. 280.

<sup>52</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 118.

<sup>53</sup> ПБ 1. С. 244.

цевал он всегда не в такт, поскольку телесная гибкость и ловкость была ему совсем не свойственна. Держаться в седле он все-таки научился, но никакого вкуса к конным прогулкам не чувствовал и вскоре оставил эту затею; нет ни одного мемуарного рассказа о том, чтобы в зрелые годы он выезжал куда-то верхом.

Не стоит, пожалуй, относиться к этим попыткам стать «комильфо» слишком иронически. Независимо от личных достижений, польза от таких занятий несомненно была. Знание танцевальных фигур и органическое, на уровне пластики, ощущение ритмов менуэта, лендлера, контрданса, полонеза помогли Бетховену писать пользовавшиеся большим успехом сюиты балльных танцев и создавать выдержанные в танцевальной стилистике части из его инструментальных произведений.

В отличие от знаменитых парижских салонов, имевших литературно-политический уклон, в венских салонах конца XVIII века с особенной любовью культивировалась музыка. Однако, если выдающихся музыкантов принимали как равноправных гостей, от них ожидали умения поддерживать беседу на литературные, театральные и даже философские темы. Пусть никто не требовал от артиста глубокой учености, но ощущать себя полным невеждой было неловко и неприятно. Поэтому и в этой сфере Бетховену приходилось заниматься самообразованием. Хотя он наотрез отказался посещать лекции по философии Канта, на которые его усердно зазывал Вегелер<sup>54</sup>, читал он довольно много, и, как правило, это была серьезная литература. В письмах 1793 — начала 1800-х годов встречаются цитаты или упоминания произведений Шиллера («Дон Карлос») и Плутарха («Сравнительные жизнеописания»)<sup>55</sup>; среди авторов, тексты которых Бетховен клал в это время на музыку — Гёте, Маттиссон, Бюргер, Геллерт и другие известные поэты. Что касается театра, то Бетховен был его завсегдатаем и хорошо знал весь классический и современный репертуар.

По-видимому, занимали его и эстетико-философские вопросы. Есть основания полагать, что Бетховен не ограничился изучением только статьи «Речитатив», а, по крайней мере, просмотрел и другие статьи из «Всеобщей теории изящных искусств» Зульцера, которые могли представлять для него профессиональный или человеческий интерес. Хотя Гёте оценивал этот труд как источник «расхожих представлений»<sup>56</sup>, он представлял собой ценность именно в данном качестве, поскольку там ясным и легким языком объяснялись все наиболее важные эстетические и художественные термины и понятия, причем применительно к разным искусствам. Целый ряд параллелей между положениями из энциклопедии Зульцера и высказываниями Бетховена свидетельствует либо о внимательном чтении композитором этой книги, либо о том, что он тоже разделял некоторые «расхожие представления», имевшие своей основой философию Просвещения, одним из видных популяризаторов которой Зульцер, собственно, и являлся. Это, в частности, касается таких

<sup>54</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 78.

<sup>55</sup> ПБ 1. № 5, 21, 51.

<sup>56</sup> Гёте — Шиллер II. № 540.

важных понятий, как «гений», «природа», «новое», «смелость», «живописание в музыке»<sup>57</sup>. Совпадения между тем, что говорил и делал Бетховен, и тем, что написано у Зульцера, носят порой почти дословный характер. Так, в письме Бетховена к Ф. А. Хофмейстеру имеется фраза, звучащая почти по-коммунистически: «Надо бы иметь на весь мир только один магазин искусства, куда художнику было бы достаточно отдать свои творения, чтобы получить оттуда всё, что ему нужно»<sup>58</sup>. Возможно, эту фразу можно объяснить при помощи фрагмента из статьи Зульцера «Природа» («Natur»), где говорится следующее: «Рассмотренная в качестве действенной первопричины, Природа является руководительницей и наставницей художника; но в качестве явления она — всеобщий магазин, из которого он избирает предметы в соответствии со своими намерениями»<sup>59</sup>. Эти мысли явно дополняют друг друга, даже если первая не исходила непосредственно из второй. Правда, между позициями Зульцера и Бетховена есть одно очень важное мировоззренческое расхождение. В таких статьях Зульцера, как «Natur», «Kunst», «Genie», «Schönheit» («Природа», «Искусство», «Гений», «Красота»), нет упоминаний о Боге, между тем как в высказываниях Бетховена прослеживается прочная связь между понятиями «Творение — Творец — Природа — Искусство — Художник». Искусство Бетховен не именует иначе, как «божественным» или «небесным», и его иерархия высших ценностей оказывается выстроенной иначе, хотя в менее важных вопросах он склонен разделять здравомысленную позицию автора «Всеобщей теории изящных искусств».

В расширении эстетического кругозора молодого Бетховена сыграло немалую роль и его общение с бароном Готфридом ван Свитеном (1733–1803), занимавшим пост заведующего придворной библиотекой. Ван Свитен являлся одной из самых влиятельных и колоритных фигур венской музыкальной жизни. Проведя несколько лет в Берлине в должности австрийского посла (1770–1777), он приобщился к практически не известной в Австрии, но еще не забытой в Германии музыкальной традиции позднего немецкого Барокко в лице величайших ее представителей — И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Увлечен он также произведениями сыновей Баха и других композиторов, приверженных серьезному и возвышенному стилю (с К. Ф. Э. Бахом он состоял в переписке и заказывал ему некоторые произведения). В Вене барон начал пропагандировать именно такое искусство, и в 1780-е годы вокруг ван Свитена сложился кружок единомышленников и заинтересованных неопитов, куда входили, в частности, Моцарт (в творчестве которого знакомство с произведениями И. С. Баха произвело настоящий переворот), Гайдн, Альбрехтсбергер, а в 1790-х годах также и Бетховен.

Неизвестно, да и неважно, кто из старших коллег ввел Бетховена в салон ван Свитена, служебная квартира которого находилась непосредственно в здании придворной библиотеки. Наилучшей рекомендацией молодому

<sup>57</sup> См. об этом: Jander 1987; Kirillina 1999.

<sup>58</sup> ПБ 1, № 44 (около 15 января 1801 года).

<sup>59</sup> Sulzer III, S. 507.

музыканту, вероятно, послужило доскональное знание им «Хорошо темперированного клавира», чем тогда могли похвастать очень немногие (среди венских пианистов таким исключением был Йозеф Липавский). Барон любил перед сном послушать баховские прелюдии и фуги в интимной обстановке, и потому иногда оставлял Бетховена у себя не только ужинать, но и ночевать, заранее прося его захватить с собой ночной колпак<sup>60</sup>.

На собраниях у ван Свитена исполнялись произведения любимых им «стариков», которые практически нигде больше услышать было нельзя, поскольку и в венских салонах, и в публичных концертах-академиях звучала только современная музыка. Правда, австрийский барочный репертуар по-прежнему



Барон Г. ван Свитен.  
С гравюры Лакмана

использовался в церкви, но сочинениям композиторов-протестантов там не было места. Зато у ван Свитена в камерном варианте могли звучать и генделевские оратории (сам барон пел фальцетом партии высоких голосов), и переложения баховских фуг для ансамбля струнных инструментов. По-видимому, именно для этих собраний Моцарт сделал квартетные обработки пяти клавирных фуг Баха (KV 405)<sup>61</sup>. Другой несколько экстравагантный опус, по традиции входящий в каталог произведений Моцарта (KV 404a), но, по мнению ряда специалистов, скорее всего ему не принадлежащий, включает переложенные для струнного трио пять фуг И. С. Баха и одну фугу В. Ф. Баха, предваряемые прелюдиями, четыре из которых сочинены в более современном стиле.

Бетховену тоже принадлежит ряд произведений, которые могли предназначаться для вечеров у ван Свитена или быть инспирированными ими. Это квартетная обработка фуги из оратории Генделя «Соломон» (около 1798); переложение фуги b-moll из ХТК I (Hess 35); неоконченное аналогичное переложение для струнного квинтета фуги h-moll из ХТК I (Hess 38, 1801–1802), а также ряд учебных работ в жанре прелюдии и фуги для струнных инструментов, выполненных под руководством Альбрехтсбергера и, возможно, также прозвучавших у ван Свитена. Музыкальные впечатления, почерпнутые в этом кружке, вызвали к жизни и бетховенские Вариации для виолончели и фортепиано WoO 45 на тему хора мальчиков из оратории Генделя «Иуда Маккавей» (1796). Этот выбор весьма показателен, если учесть, что другие ранние вариационные циклы Бетховена написаны на темы популярных оперных арий и ансамблей.

Для организации исполнения крупных ораториальных сочинений с участием хора и оркестра Свитен создал «Общество объединенных дворян», куда вошли знатнейшие и богатейшие из венских меценатов. Новые редакции

<sup>60</sup> ВГ. № 18 (письмо от 15 декабря 1794 года).

<sup>61</sup> В основе — фуги Баха BWV 871, 876, 878, 877, 874.

четырёх ораторий Генделя сделал Моцарт, существенно изменив инструментовку<sup>62</sup>. И хотя много лет спустя Бетховен несколько ворчливо замечал, что Гендель «обошелся бы и без этого»<sup>63</sup>, невозможно преуменьшить историческое значение исполнений в 1788–1790-х годах моцартовских редакций «Ациса и Галатея», «Мессии», «Оды святой Цецилии» и «Празднества Александра», а в 1792–1799 — помимо вышеперечисленных, еще и «Выбора Геркулеса», «Иуды Маккавея» и «Аталии». Ведь до этого в Вене, опять-таки по инициативе ван Свитена, исполнялся в 1776 году только «Мессия», а в первой трети XIX века жанр оратории уже занял прочное место в сознании венских любителей музыки. В какой-то мере это произошло и благодаря Гайдну, огромный успех поздних ораторий которого (написанных, кстати, на либретто ван Свитена) был, с одной стороны, подготовлен концертами 1788–1790 годов, а с другой стороны, способствовал лучшему пониманию венской публикой ораторий Генделя.

Преклонение перед Генделем и Бахом (именно в такой последовательности имен) Бетховен сохранил до конца своих дней, хотя из «старых мастеров» он знал и ценил отнюдь не только их. Одним из наиболее почитаемых Бетховеном композиторов был К. Ф. Э. Бах. Согласно документальным источникам (учебным и эскизным тетрадям, упоминаниям в письмах и разговорных тетрадях и т. д.), Бетховен, пусть фрагментарно, был знаком с произведениями Палестрины, нидерландских полифонистов, У. Бёрда, Г. Муффата, И. Фробергера, А. Кальдары, И. Й. Фукса, И. Маттезона, К. Г. Грауна, В. Ф. Баха и других авторов. Как замечал У. Киркендейл, познания Бетховена в этой области «простирались далеко за рамки концертного репертуара его времени»<sup>64</sup>.

Вся эта музыка составляла очень глубокий слой мышления Бетховена, который особенно отчетливо обнаружился в поздний период его творчества, когда fuga сделалась для него «необходимейшим жанром» не только церковной, но и светской музыки, когда он на совершенно новом уровне вернулся к изгнанной было из обихода старинной модальности, и когда у него возникла внутренняя потребность — к сожалению, оставшаяся неосуществленной, — воздать должное Баху (эскизы Увертюры «ВАСН») и Генделю (замысел симфонических вариаций на тему траурного марша из оратории «Саул» и план собственной оратории на тот же сюжет).

Впрочем, об этих сторонах бетховенской природы — о любовном и вдумчивом отношении к старинной музыке, о тайном желании вписать свое имя в почетный список не только пламенных гениев, но и «ученых» композиторов, о пытливом изучении теоретических трактатов и рукописных партитур предшественников, об опытах усвоения казавшегося тогда безнадежно архаическим стиля барочной полифонии — в 1790-е годы знали немногие, а принимали всерьез и того меньше (возможно, кроме ван Свитена — больше никто).

<sup>62</sup> Это было вызвано, вероятно, сугубо практическими надобностями, поскольку в конце XVIII века барочные партии высоких труб сделались неисполнимыми, а отмирание роли continuo заставило «уплотнить» звучность при помощи духовых (в «Мессии»).

<sup>63</sup> TDR V. S. 126.

<sup>64</sup> Kirkendale 1979, P. 220.

## САЛОНЫ И МЕЦЕНАТЫ

Для большинства друзей, меценатов и поклонников молодой Бетховен выглядел разительно иным, и это представление, как ни странно, тоже вполне соответствовало действительности. Самобытный гений, надменно презирающий школьные правила и дерзкий почтенным учителям; *enfant terrible* великосветских салонов, считающий ниже своего достоинства соблюдать требования этикета, однако одетый и причесанный по самой последней моде; любимец изысканных дам, практикующий при этом подчеркнуто резкий и негалантный стиль общения — словом, человек исключительно оригинальный, волнующе непредсказуемый и магнетически воздействующий на всех окружающих.

Всё это составляло то, что ныне называется «имиджем», и некоторые слова и поступки молодого Бетховена носили, конечно же, нарочито демонстративный или провокационный характер — вроде ернического ответа на вопрос некоей пражской дамы о том, часто ли он слушает оперы Моцарта: нет, заявил маэстро, он совсем их не знает и вообще не любит слушать чужую музыку, чтобы не повредить своей оригинальности<sup>65</sup>. Дама, вероятно, была шокирована, ибо даже не подозревала, насколько обширной была музыкальная эрудиция этого самоуверенного грубияна. Уж оперы-то Моцарта он точно знал наизусть, причем некоторые — еще по их постановкам в Бонне, где он участвовал в их исполнении в качестве оркестрового альтиста или, еще раньше, аккомпаниатора.

Но считать такой стиль поведения всецело наигранным было бы совершенно неправильным. Бетховен выбрал его с безошибочной интуицией потому, что образ «необузданного гения» действительно отвечал его холерическому темпераменту и притом был остро востребован культурой революционного и предромантического времени. Пресловутая всклокоченность бетховенской шевелюры на ранних портретах вовсе не выглядит чрезмерной, и, если посмотреть на портретные изображения других его современников, то она вообще окажется едва ли не общепринятой чертой облика молодого мужчины наполеоновской эпохи. Приверженность к парикам, камзолам, штанам-кюлотам и прочим атрибутам дореволюционного времени сохранили лишь люди более старшего возраста (вроде Гайдна и Сальери); молодежь одевалась уже совершенно иначе, и Бетховен тут не был одинок. Откровенность его высказываний, грубоватое остроумие и презрение к этикетным условностям также соответствовали моде на «естественность», возникшей еще в эпоху «Бури и натиска» и противопоставлявшейся старорежимной чопорности.

Поэтому Бетховен имел в венских салонах успех не вопреки, а во многом благодаря своей вопиющей несветскости. Он был интересен и востребован именно в роли возмутителя спокойствия — и охотно взял на себя эту роль, которая была в силу разных причин не по плечу или не по нраву большинству его предшественников и современников. Так, Моцарт любил подурчаться в дружеском кругу и мог иногда не очень вежливо ответить самому

<sup>65</sup> Из воспоминаний В. Томашека (см.: Kerst I. S. 32).



императору, но все это не носило ни провокационного, ни оппозиционного характера, и шутовской имидж «Гансвурста» (утрированно подчеркнутый в известном фильме Милоша Формана «Амадеус») находился в разительном противоречии с глубокой серьезностью и утонченностью моцартовского искусства. У молодого Бетховена публичный образ соответствовал характеру его музыки и исполнительской манеры, где господствовала почти брутальная мощь, причудливая фантазия и в то же время ошеломляющая искренность, попиравшая все правила приличий. Приручить этого «благородного дикаря» мечтали, по-видимому, многие, хотя вполне это не удалось никому.

Основным меценатом Бетховена вплоть до 1806 года был князь Карл Лихновский (1756–1814), ровесник, покровитель и ученик Моцарта, окруживший новую «звезду» всяческим вниманием. Современники отзывались о Лихновском по-разному, и, судя по всему, многое в его натуре и привычках могло вызвать моральное осуждение (князь был неудержимым повесой, чтобы не сказать большего). Очень натянутыми стали и отношения между князем и Моцартом в последние два года жизни Вольфганга Амадея.

Однако с Бетховеном князь Лихновский вел себя с поистине рыцарским благородством. Если в первые месяцы после приезда в Вену Бетховену приходилось считать каждый крейцер и порой даже голодать, то благодаря Лихновскому он перестал думать о хлебе насущном, посвящая всё свое время занятиям, сочинению музыки и выступлениям. Примерно в 1793 году Бетховен переселился в дом Лихновского, где проживал как минимум до конца 1795 года (Вегелер упоминал даже о середине 1796-го). Князь обращался с ним как с почетным гостем или близким другом; чрезвычайно расположена была к композитору и супруга князя — красивая, но болезненная и обычно печальная Мария Кристина, дочь графини Вильгельмины фон Тун-Хоэнштейн, унаследовавшая от матери тонкую музыкальность (сама же старая графиня, женщина добрая, но несколько экзальтированная, относилась к Бетховену как к любимому балованному внуку). Однако, живя как принц, Бетховен не желал поступаться своей независимостью, проявлявшейся даже в бытовых мелочах. Вегелер вспоминал: «Князь, у которого был очень громкий “металлический” голос, однажды отдал своему слуге распоряжение: если он и Бетховен позвонят одновременно, то первым обслужить следует Бетховена. Бетховен услышал это и в тот же день нанял собственного слугу, а также, хотя конюшня князя была в его полном распоряжении, собственную лошадь (когда у него возникла мимолетная прихоть научиться верховой езде)»<sup>66</sup>.

В доме Лихновского происходили практически все премьеры камерных сочинений Бетховена, поскольку князь содержал струнный квартет во главе с юным Игнацем Шуппанцигом. Принимал участие в музицировании и сам Лихновский, неплохо игравший на фортепиано. По словам Вегелера, «разучивая и более или менее успешно исполняя бетховенские пьесы, он пытался тем самым доказать, что Бетховену, которого часто упрекают за сложность его со-

<sup>66</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 50.

чинений, ничего в своей манере менять не нужно»<sup>67</sup>.

От Лихновского Бетховен получил в 1800 году поистине королевский подарок — квартетный комплект великолепных струнных инструментов работы прославленных итальянских мастеров XVII — начала XVIII веков (ныне эти инструменты хранятся в Доме Бетховена в Бонне). Годом раньше Лихновский назначил Бетховену ежегодную субсидию в 600 флоринов, которую тот должен был получать, пока не найдет себе постоянную службу. Эти выплаты продолжались до 1806 года, когда между князем и Бетховеном произошла уже упоминавшаяся ссора, едва не закончившаяся дракой. Поскольку о подробностях ссоры известно только со слов третьих лиц, нельзя судить о степени вины того или иного участника. Возвращаясь к данному инциденту, можно предположить, что Бетховена вывело из себя не столько присутствие в замке Лихновского французских офицеров, перед которыми он отказался выступать, и даже не столько пресловутый вопрос о том, умеет ли он играть на скрипке, сколько внезапное превращение человека, которого он привык считать своим «искренним другом», в феодала, требующего от него исполнения некоей повинности. Помня о том, что и в Бонне, и в Вене друзья фактически заменили Бетховену родных, у которых он не находил ни поддержки, ни понимания, нетрудно представить себе, как могла на него подействовать такая перемена. Вероятно, этими чувствами была продиктована записка, отправленная Лихновскому после инцидента: «Князь! Тем, что Вы собой представляете, Вы обязаны случаю и происхождению; я же достиг всего сам. Князей было и будет тысячи, Бетховен же только один»<sup>68</sup>.

Бетховену еще пришлось контактировать с Лихновским в 1807 году, но отношения были необратимо испорчены и вскоре сошли на нет. Однако, невзирая на это, младший брат князя, граф Мориц Лихновский, продолжал дружески общаться с Бетховеном. Чрезвычайно теплые пожелания княгине Марии Кристине звучат и в письме Бетховена к Морицу Лихновскому от 21 сентября 1814 года. Вероятно, это было связано с тем, что 15 апреля она овдовела, и композитор желал морально ее поддержать, однако прямо написать ей, что сочувствует ее утрате, Бетховен не решился (возможно, смерть князя, постоянно изменявшего супруге, принесла страдальце некоторое облегчение).



*Князь Карл Лихновский. Миниатюра неизвестного автора XVIII века*

<sup>67</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 47.

<sup>68</sup> ПБ 1. № 135. Подлинник (как и автографы всех других писем Бетховена к Лихновскому) не сохранился, поэтому за дословную достоверность записки ручаться нельзя.

Отношения Бетховена с другими его крупными меценатами были более официальными, но зато и менее подверженными эмоциональным перепадам. Разумеется, никто из этих меценатов не покушался на свободу Бетховена и не пытался задеть его гордость, но никто и не предлагал ему близкую дружбу.

На форзаце книги К. Кюстера (Küster 1994) приведена интереснейшая таблица, наглядно доказывающая, что практически все меценаты, с которыми был связан Бетховен, составляли части единого, пусть и крайне разветвленного, генеалогического древа, объединенного не только кровными узами, но и общностью культурных интересов. В той или иной степени родства находились друг с другом князья Лихновские, Кинские, Лобковицы, Шварценберги, Лихтенштейны, Эстергази, а также графские семьи Тун, Вальдштейн, Фюрстенберг. В этот круг в конце XVIII века вошел и граф, а позднее князь, Андрей Кириллович Разумовский, который еще в 1790 году стал русским посланником в Вене и прочно обосновался в австрийской столице. Обе супруги Разумовского принадлежали к австрийской аристократии. Первая из них, Елизавета (Элизабет), на которой он женился в 1788 году, была урожденной графиней Тун и, стало быть, родной сестрой княгини Марии Кристины Лихновской, а также родственницей Вальдштейнов, Лихтенштейнов и Эстергази.

Любопытно, однако, что в тексте посвящения трех Трио ор. 9 (1798) Бетховен назвал «первым из меценатов своей музыки» не кого-то из перечисленных выше покровителей, включая столь много сделавшего для него Лихновского, а бригадира русской военной миссии графа Ивана Юрьевича (Иоганна Георга) Броуна-Камуса (1767–1827), приехавшего в Вену в 1795 году из Риги с молодой супругой Анной Маргаретой (Аннеттой), урожденной Фитингоф-Шель (1769–1803).

Граф Броун происходил из древнего рода обрусевших ирландцев, а его жена была дочерью сенатора, екатерининского вельможи, прославившегося в Риге своей благотворительностью и меценатством. По-видимому, с этой четой Бетховена связывали чувства взаимной симпатии, тем более что Броуны были его сверстниками и, кроме того, вряд ли были заражены аристократическим высокомерием, свойственным даже лучшим представителям венской титулованной знати. Такое впечатление возникает при чтении воспоминаний Риса, которого Бетховен устроил в дом Броунов домашним пианистом и к которому граф очень благоволил. Обстановка на музыкальных вечерах у Броунов, в отличие от несколько чопорных квартетных собраний у Разумовского, ученых вечеров у барона ван Свитена, элитарных камерных концертов у Лихновского или довольно многочисленных симфонических академий у Лобковица, носила самый непринужденный характер. Там находилось место и озорным розыгрышам, и экспромтам, и далеким от светской сдержанности репликам со стороны как Бетховена, так и других гостей<sup>69</sup>.

Мы не знаем, в каких именно формах осуществлялась поддержка графом Броуном «музы» Бетховена. По-видимому, как было принято в то время,

<sup>69</sup> Бетховен, рассердившись на болтовню во время звучания музыки, однажды воскликнул: «Для таких свиней я не играю!»; в другой раз некая княгиня, когда Бетховен сфальшивил в пассаже, «не совсем нежно ударила его по голове», на что он затем лишь рассмеялся (Вегелер — Рис 2001. С. 102).

каждое посвящение сопровождалось внушительным гонораром. От Риса известно, что в ответ на посвящение Аннетте Броун фортепианных Вариаций на русскую тему WoO 71 граф подарил Бетховену прекрасную верховую лошадь, на которой тот несколько раз выезжал, но потом начисто забыл о ее существовании и сильно удивился, получив от плутоватого слуги огромный счет за корм. Возможно, Броун также пропагандировал творчество Бетховена среди сотрудников русского посольства и других соотечественников (хотя это мог делать и Разумовский). Во всяком случае, в листе подписчиков на дебютный опус Бетховена — три фортепианных Трио ор. 1 — значатся имена и четы Броунов, и Разумовского, а также М. М. Виельгорского, Г. А. Строганова и В. С. Трубецкого.

Можно также предположить, что Аннетта Броун некоторое время совершенствовалась у Бетховена в игре на фортепиано и, судя по посвященным ей произведениям (три Сонаты ор. 10, Вариации WoO 71, Вариации на тему Зюсмайра WoO 76), была, вероятно, не очень виртуозной, но тонко чувствующей музыку пианисткой. Графу Броуну, помимо трех Трио ор. 9, посвящены Соната ор. 22, Шесть песен на стихи Геллерта ор. 48 и Вариации для фортепиано и виолончели на тему Моцарта WoO 46.

Еще более свойскими были отношения Бетховена со знатными дилетантами, которые в строгом смысле не являлись его меценатами, поскольку не располагали большими средствами, но постоянно оказывали ему услуги всякого рода, вплоть до решения мелких бытовых проблем — найма слуг, поиска квартиры, забот о гардеробе и т. д. Таких приятелей у него всегда было немало.

В первую очередь это касалось барона Николауса Цмескаля фон Домановца (1759–1833), венгра по происхождению, хорошо игравшего на виолончели и дружески привязанного к Бетховену на протяжении всей его жизни. Он беззлобно сносил подшучивания Бетховена и над своим аристократическим титулом («барон-золотарь», «его высокоблагородие, его господина фон Цмескаля цмескаличество», «почтеннейший советник и горнопромышленник, как равным образом деспот Бургундии и Офена»)<sup>70</sup>, и над своей сильной близорукостью, и над своими холостяцкими привычками — и исправно выполнял его просьбы снять



Граф И. Ю. Броун. Гравюра И. Г. Мансфельда

<sup>70</sup> См.: ПБ 1. № 29, 342; ПБ 2. № 457.

жиле, сообщить рецепт сапозной ваксы, найти честного слугу, прислать хорошо заточенных перьев и т. д. Тем не менее, невзирая на фамильярный тон многих писем Бетховена к Цмескалю, они всегда обращались друг к другу на «Вы», и подлинно близких отношений между ними не существовало. В свою душу Бетховен предпочитал его не допускать, а беспорядочная личная жизнь Цмескаля, по-видимому, претила композитору. Однако в благодарность за свою многолетнюю преданность Цмескаль получил в 1816 году посвящение Квартета op. 95.

Можно было бы назвать имена и других венских знакомых Бетховена, которые считались и именовались его друзьями и во многих случаях действительно оказывали ему важные услуги. Но, как не без горечи сказал однажды в личной беседе Н. Л. Фишман, «друзей у него не было; были приятели». Воспитанный на максималистских идеалах Просвещения и на литературе «Бури и натиска», Бетховен вкладывал в понятие дружбы слишком большой, едва ли не священный, смысл. Видимо, в этом контексте следует истолковывать безжалостные слова Бетховена в адрес его венских приятелей, прозвучавшие в письме от 1 июля 1801 года к Карлу Аменде: «К моему утешению, сейчас сюда снова приехал человек, с которым я могу делить радость общения и бескорыстную дружбу (Стефан фон Брейнинг. — Л. К.). — Это — один из друзей моей юности, и я уже не раз с ним беседовал о тебе. Я сказал ему, что с тех пор, как покинул я родину, ты — один из избранных моего сердца. Ему тоже не может прийти по душе этот Цмескаль, который был и остается слишком слабым для дружбы. Я смотрю на него и на Ш[уппанцига] как на инструменты, на которых я играю, когда мне вздумается. Но никогда им не стать ни благородными свидетелями моих помыслов и чаяний, ни настоящими спутниками моей жизни. Я ценю их только по услугам, которые они мне оказывают»<sup>71</sup>.

Письмо, как мы видим, предельно откровенное.

Сам Карл Аменда (1771–1836) рассматривался Бетховеном как истинный, «сердечный» друг, хотя был по происхождению не выходцем с берегов Рейна, а курляндцем, и вернулся в 1799 году на родину, чтобы стать пастором в небольшом городке Талсы под Ригой.

Помимо Аменды среди новых знакомых Бетховена высокого звания не только «друга», но даже «брата», удостоился венгерский граф Франц фон Брунsvик (1777–1849). Как и Цмескаль, он был виолончелистом-любителем. Семья Брунsvиков, с которой Бетховен познакомился в 1799 году, играла чрезвычайно важную роль в его жизни на протяжении многих лет, и нам неоднократно придется вспоминать об этом. Сестры Франца, Тереза и Жозефина, брали у Бетховена уроки, а с Жозефиной у него впоследствии случился длительный, но печально закончившийся роман. Приятельские, хотя гораздо более поверхностные отношения сложились у Бетховена и с их младшей сестрой, Шарлоттой, будущей графиней Телеки. Кузиной Брунsvиков являлась и юная графиня Джульетта Гвичарди (1784–1856), приехавшая из Италии в Вену в 1800 году и сразу же покорившая сердце Бетховена. Матерью Джульетты была Сусанна Гвичарди, урожденная графиня Брунsvик, тетя Франца

<sup>71</sup> ПБ 1. № 53.

и его сестер (все эти имена в нашем повествовании еще не раз встретятся). Брунsvики, будучи весьма знатными и богатыми, не принадлежали к верхушке венской аристократии — и, возможно, потому Бетховен мог общаться с ними более непринужденно. Зато они, особенно Франц, способствовали установлению творческих связей Бетховена с Венгрией и стойкому интересу к «венгерскому стилю», присутствовавшему в его сочинениях разных лет.

В 1800 году супругой эрцгерцога Иосифа, палатина Венгрии, стала великая княгиня Александра Павловна, и по этому поводу в Венгрии состоялись многодневные торжества. Возможно, Франц Брунsvик был инициатором приглашения для участия в них своего друга. Концерт Бетховена и выдающегося валторниста Джованни Пунто (под этим именем выступал чех Иван Штих) состоялся в Офене 7 мая 1800 года, а после этого Бетховен стал гостем Брунsvиков в их имениях Мартонвашар и Коромпа близ Будапешта, где тогда находилась и Джульетта Гвиччарди. Вся эта восторженная молодежь составила, по словам Терезы Брунsvик, своего рода «республику избранных»<sup>72</sup>, в которой Бетховен чувствовал себя как равный среди равных (в честь каждого из членов в парке было посажено по дереву).

После 1814 года личные контакты Бетховена и Франца Брунsvика прервались, но не вследствие ссоры или охлаждения, а скорее в силу чисто внешних обстоятельств: каждый был занят своими делами, встречи прекратились, и поддерживать переписку стало вроде бы незачем. В последний раз они виделись в 1824 году во время приезда в Вену графа Брунsvика с супругой (пианисткой Сидонией Юрт, на которой он женился вопреки противодействию своих аристократических родственников, что лишний раз говорит о душевной незаурядности этого человека, которого взыскательный Бетховен называл своим «братом»). К сожалению, в сохранившихся разговорных тетрадях встреча давних друзей не отражена.

## ПОКОРИТЕЛЬ СЕРДЕЦ

Вращаясь в светских кругах, молодой Бетховен, вопреки своей далеко не выигрышной внешности, которую кое-кто находил даже уродливой, пользовался большим успехом у женщин и одерживал, по словам Вегелера, такие победы, «которые для иного Адониса оказались бы если и не совсем невозможными, то, во всяком случае, весьма затруднительными»<sup>73</sup>. По-видимому, речь шла о дамах из высшего света, имена которых мы можем лишь угадывать, изучая подписные листы и посвящения ранних бетховенских сочинений. Однако до определенного времени (точнее, до романа с Джульеттой Гвиччарди) все эти увлечения, платонические или нет, носили мимолетный характер и не претендовали ни на что серьезное. Бетховен даже бравировал этим, похваставшись однажды Рису, что некая дама «привязала его к себе крепче и сильнее всех прочих — то есть на *целых семь месяцев*»<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Kerst I. S. 36.

<sup>73</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 56.

<sup>74</sup> Там же. С. 117.

Общение с венскими аристократками (как и ранее с боннскими барышнями) создавало иллюзию романтической дружественности и сердечного взаимопонимания. Но упоительные надежды нередко рушилась при столкновении с действительностью. Красивые, изящные, умные, благовоспитанные, музыкально одаренные, милые и чуткие девушки всякий раз выбирали себе в спутники жизни знатных и богатых женихов, а не гениального, однако не имевшего ни титула, ни состояния Бетховена. Теплые взаимоотношения с замужними дамами не таили в своей глубине подобного горького привкуса, пока речь не шла о настоящей, всепоглощающей страсти, но и здесь имелись свои барьеры, которые переступать было нельзя. В одном из писем 1807 года к супругам Полю и Марии Биго, возмущенно отвергая мысль о возможном романе с Марией, Бетховен горделиво заявлял: «Одно из главнейших моих правил — *никогда не вступать ни в какие отношения, кроме дружеских, с женщиной, имеющей супруга*»<sup>75</sup>. Трудно поверить в то, что он всегда неукоснительно следовал этому принципу, но, по крайней мере, он старался им руководствоваться. Во всяком случае, если отступления и имели место, они покрыты непроницаемой завесой молчания; конкретных имен не называли ни сам Бетховен, ни друзья, вольно или невольно посвященные в его тайны. Самой большой из этих тайн остается имя его «Бессмертной возлюбленной», окончательно разгадать которое не удастся даже самым дотошным исследователям. Но об этой истории — в свое время.

Здесь же заметим лишь, что, по-видимому, уже в 1790-х годах в сознании и подсознании Бетховена появился идеальный образ женщины-подруги как существа духовно близкого, но овеянного вместе с тем флером томительной недостижимости — подобно ангелу, одновременно божественно прекрасному, божественно милосердному и божественно недоступному. Не случайно в своих самых интимных письмах он называл «ангелом» и Жозефину Брунsvик-Дейм, и «Бессмертную возлюбленную», а, кладя на музыку текст «Фиделио», акцентировал имевшиеся там сравнения Леоноры с ангелом. Ни на какой приземленный компромисс Бетховен согласиться уже не мог, и хотя впоследствии к нему проявляли явный интерес девушки, принадлежавшие к его сословию (некоторые из них, вроде Амалии Зебальд, были хороши собой, умны и талантливы), дальше легкого флирта дело обычно не шло. Вряд ли он ставил перед собою цель заполучить в жены непременно аристократку. Наученный неоднократно горьким опытом, он, скорее всего, понимал, что в его ситуации это невозможно. Но для художника отказаться от мечты и принести идеал в жертву прозе жизни означало бы, вероятно, предать самого себя и лишиться одного из сокровеннейших источников вдохновения.

Тем не менее, среди венских аристократок у Бетховена имелись истинные друзья, с которыми он порою был в куда более доверительных отношениях, чем с приятелями-мужчинами. Так, графиню Анну Марию Эрдёди, с которой Бетховен мог познакомиться еще в 1796 году, но по-настоящему подружился после 1803-го, он называл «своим исповедником» («Beichtvater»). Еще больше прославилась в этом отношении баронесса Доротея Эртман, любимая ученица

<sup>75</sup> ПБ 1. № 145.

Бетховена, которая выступала даже в публичных концертах, что среди знатных дилетанток было не очень принято. Помимо нее, исключительной виртуозностью отличалась другая ученица Бетховена, графиня Анна Луиза Барбара (Бабетта) фон Кеглевич, вышедшая в 1801 году замуж за князя Одескалки. Молва приписывала этой талантливой, но некрасивой девушке увлечение Бетховеном, что отразилось в закрепившемся за Сонатой ор. 7 неавторском названии «Влюбленная», которое, впрочем, мало соответствует духу этой музыки, особенно бравурной I части. Другие сочинения Бетховена, посвященные Бабетте Кеглевич — Первый фортепианный концерт, Вариации ор. 34 и Вариации на тему Сальери WoO 73 — также рассчитаны на пианистку с выдающейся техникой, но, быть может, не слишком склонную к передаче глубоких чувств.

Невзирая на свою нелюбовь к преподаванию, Бетховен был весьма востребован в Вене как педагог. Но, в отличие от Моцарта и подавляющего большинства других музыкантов, он не рассматривал уроки как возможный источник дохода и обычно вообще не брал с учеников платы. На то имелись свои причины. Обучая талантливых, но неимущих профессионалов (Риса и Черни), Бетховен следовал примеру Сальери, который рассматривал помощь младшим коллегам как непреложный профессиональный долг (Неефе, по видимому, также занимался с Бетховеном бесплатно). Отношения Бетховена с Рисом и Черни были отношениями средневекового мастера и подмастерья: он по-отечески вникал во все их проблемы, кормил обедами и брал с собой на прогулки, составлял им, когда требовалось, протекцию, но требовал взамен полной преданности и готовности по первому зову прийти на помощь (переписать партии, вычитать корректуры, выступить в концерте, провести переговоры с издателями). Заметим попутно, что сам Бетховен подобной лояльности к своим учителям никогда не проявлял, и трудно сказать, откуда в его практике возник этот архаический идеал патерналистских взаимоотношений.

Что касается занятий со знатными ученицами, то тут бескорыстие Бетховена имело иную основу. Превратившись в наемного учителя, пусть даже высокооплачиваемого, он тотчас поставил бы себя в неравное положение, чего он допустить не хотел и не мог. Он предпочитал представлять эти уроки как разновидность дружеского общения, тем более что зачастую (при взаимной симпатии учителя и ученицы) так оно и было. Любые попытки вознаграждения воспринимались им как обида. Яркой иллюстрацией этому служит письмо, написанное 23 января 1802 года (от волнения Бетховен выставил немислимую дату «1782»), графине Сусанне Гвиччарди — матери его возлюбленной Джульетты и, стало быть, предполагаемой теще (надежду на этот брак Бетховен тогда еще не утратил, хотя и остерегался высказывать вслух). Поскольку



*Бетховен в юности.  
Гравюра И. Нейдля по картине  
Г. Штайнхаузера (около 1801)*





Джульетта Гвичарди.  
Миниатюра начала XIX века

хоть что-то хотя бы отдаленно похожее, то — клянусь всем, что мне свято — Вы никогда меня более не увидите в своем доме»<sup>76</sup>.

Остается лишь добавить, что в 1803 году Джульетта вышла замуж за графа Венцеля Роберта Галленберга, композитора, сочинявшего балетную музыку, и надолго уехала с ним в Италию. Вернувшись в Вену в 1823 году, она искала примирения с Бетховеном, но тот не пожелал иметь с ней ничего общего. Весьма откровенный разговор на эту тему с Шиндлером запечатлен в 22-й разговорной тетради. Поскольку беседа, по-видимому, велась в людном месте (возможно, в кафе), Бетховен также записывал свои реплики, причем поначалу на ломаном французском языке, чтобы их не могли прочитать любопытные слуги или официанты: «Она любила меня гораздо больше, чем когда-либо своего супруга. — Ее любовником был скорее он, чем я, но когда я узнал от нее о его бедственном положении, я нашел состоятельного человека, который одолжил мне сумму в 500 флоринов, чтобы помочь ему. — Он всегда был моим врагом, и как раз по этой причине я сделал для него всё, что мог. — Она вышла за него замуж еще до Италии. Она в слезах искала меня, но я ее отверг. — Шиндлер: Геркулес на распутье! — Бетховен (по-немецки): Если бы я пожелал растратить мои жизненные силы на такое, что осталось бы для более благородного, для лучшего?»<sup>77</sup>

Так безрадостно закончился первый в жизни Бетховена серьезный роман с «милой, прелестной девушкой» (так он характеризовал Джульетту в письме к Вегелеру). Волей судьбы — или, может быть, случая — ей оказалось посвящено одно из самых знаменитых произведений Бетховена: Соната ор. 27 № 2 cis-moll, за которой позднее закрепилось название «Лунная»<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> ПБ 2. № 57-а.

<sup>77</sup> ВКх 2. S. 365–367.

<sup>78</sup> Сама Джульетта признавалась много лет спустя, что ей первоначально предназна-

Бетховен категорически отказывался брать за уроки деньги, графиня Гвичарди рискнула послать ему в подарок несколько рубашек. Бетховен ответил возмущенной отповедью: «Талант Вашей дочери, Ваши приветливость и радушие привлекают меня в Ваш дом — почему же надо искать еще других почему? Нет, полностью простить Вам этот выпад я никогда не смогу. <...> Это низко — так оскорбить меня в самых дорогих чувствах. Это дружба? Дружба не требует никакой награды, кроме той, что в ней самой заключена. Никогда, никогда уже более я не смогу к Вам относиться с той же сердечностью, что прежде. И предупреждение: этот подарок я принимаю, но если Вам еще раз вздумается сделать

## ПОЕДИНКИ НА КЛАВИШАХ

Высочайший уровень любительского музицирования в Вене делал конкуренцию между профессионалами особенно острой и ожесточенной. Отговаривая в 1804 году брауншвейгского органиста Готлоба Видебейна от переезда в Вену, Бетховен, к которому тот обратился за советом, писал: «Вена переполнена искусными маэстро, добывающими хлеб уроками»<sup>79</sup>. Так или иначе заработать на жизнь мог, вероятно, любой хороший музыкант, но на самый верх пробивались лишь наиболее яркие дарования, однако и им прочность успеха не была гарантирована, если талант не сочетался со светской обходительностью или, наоборот, с бойцовским характером. Печальным примером служит трагическая участь Моцарта, поначалу также восторженно принятого в среде венских меценатов и вызвавшего интерес у императора Иосифа II, но не сумевшего удержаться на гребне популярности.

Описывая козни венских салонных пианистов, не чуравшихся плагиата, Бетховен сообщал в 1793 году Элеоноре фон Брейнинг: «Многие из них — мои смертельные враги»<sup>80</sup>. Одним из этих «врагов» поначалу был аббат Йозеф Гелинек (1758–1825), прибывший из Чехии в Вену чуть раньше, в 1790 году, и снискавший признание как мастер игры в «брильянтном» стиле. Карл Черни записал со слов своего отца, приятеля Гелинека, следующую поучительную историю: «Однажды Гелинек был приглашен в некое общество, где должен был сразиться с каким-то приезжим пианистом. “Уж мы его отделаем”, — добавил Гелинек. На следующий день мой отец спросил Гелинека, каков был исход вчерашнего поединка? “Ох! — сказал совершенно подавленный Гелинек. — Уж мне этого дня не забыть! В этом юноше сидит сатана. Я никогда не слышал такой игры! Он фантазировал на заданную мною тему так, как я никогда этого не слышал даже у Моцарта. Потом он играл свои сочинения, в высшей степени чудесные и великолепные, и извлекал из фортепиано такие трудности и эффекты, о которых мы никогда бы и не мечтали»<sup>81</sup>.

Поборов в себе профессиональную ревность, Гелинек из недруга Бетховена превратился если не в друга, то, по крайней мере, в доброжелателя. Так, в 1804 году он опубликовал фортепианное переложение его Первой симфонии, а в 1816-м — собственные вариации на тему Allegretto из Седьмой симфонии. Жанр вариаций вообще был «коньком» Гелинека, однако подлинной оригинальностью мышления он не отличался, и потому эта победа далась Бетховену относительно легко.

Этого нельзя сказать о соперничестве с другими пианистами, которые притом были гораздо более сильными композиторами, нежели Гелинек.

Современники колебались, отдавать ли пальму первенства Бетховену или Йозефу Вёльфлю (1772–1812), учившемуся в Зальцбурге у Леопольда

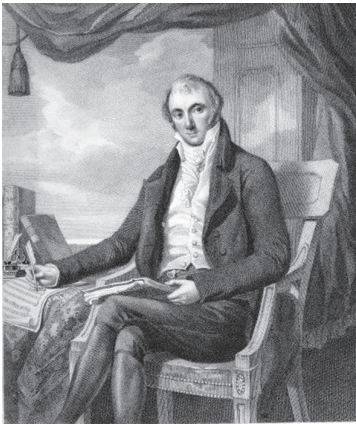
---

чалось Рондо ор. 51 № 2, которое Бетховен был вынужден посвятить графине Генриетте Лихновской. См.: TDR II. S. 307, 367.

<sup>79</sup> ПБ 1, № 93.

<sup>80</sup> ПБ 1, № 8.

<sup>81</sup> Kerst I. S. 40.



*И. Вёльфль.*  
*Гравюра Мейера (1811)*

Моцарта и Михаэля Гайдна и приехавшему около 1790 года в Вену, чтобы совершенствоваться у Моцарта-сына. Считается, что по рекомендации последнего Вёльфль получил место пианиста у графа Огиньского. Во всяком случае, в 1795 году он вернулся из Польши в Вену и сразу обратил на себя внимание.

Сравнивать столь несхожих соперников было очень трудно. В отличие от дерзкого и ершистого Бетховена, Вёльфль отличался мягким характером и любезными манерами. Игра Бетховена в зависимости от настроения была то захватывающе виртуозной и выразительной, то неровной и неряшливой; Вёльфль не ведал «звездных» взлетов, но не знал и досадных падений.

Внешне они тоже составляли крайне контрастную пару: маленький, смуглый, мускулистый и резкий в движениях Бетховен — и очень высокий, худой и несколько флегматичный шатен Вёльфль. Последний славился огромными руками, позволявшими ему брать чуть ли не дуодециму и запросто играть пассажи параллельными децимами (руки Бетховена не были большими, они едва охватывали дециму, и пределом возможностей для него были пассажи октавами). Однако при столь импозантной наружности игра Вёльфля, как и его музыка, была, как ни странно, лишена мужественной энергии, которой отличалось искусство Бетховена. Поэтому соперничество этих двух виртуозов не могло закончиться чьей-либо однозначной победой. В свободной импровизации современники признавали полное превосходство Бетховена, но в композиции и в исполнении законченных сочинений некоторые предпочитали благородную сдержанность и тонкий вкус Вёльфля<sup>82</sup>.

Личной вражды между ними, вероятно, не было. Во всяком случае Вёльфль посвятил Бетховену свои три фортепианные сонаты op. 6 (1798). Уехав в Париж, а позднее и в Лондон, Вёльфль в Вену больше не возвращался; зато в 1817 году туда прибыл его ученик Сиприани Поттер, с которым Бетховен неоднократно встречался.

Гораздо более скандально протекала в 1800 году «дуэль» между Бетховеном и Даниэлем Штейбельтом (1765–1823), который до Вены успел покорить и Париж, и Лондон, всюду снискав признание как пианист, педагог и композитор. Штейбельт поначалу не принял Бетховена всерьез. Рис вспоминал о том, что они впервые встретились на музыкальном вечере у графа Морица фон Фриса, где исполнялось бетховенское Трио op. 11 для фортепиано, кларнета и виолончели, рассчитанное вообще-то на силы любителей. Штейбельт снисходительно похвалил сочинение, затем участвовал в исполнении своего квинтета и эффектно импровизировал, произведя фурор своим излюбленным

<sup>82</sup> См., например, анонимную рецензию в AMZ от 15 мая 1799 года: ПБ 1. С. 125.

приемом *tremulando*. Через восемь дней у того же графа Фриса Штейбельт вновь играл свой квинтет, а кроме того «исполнил заранее выученную (это чувствовалось) блестящую импровизацию, взяв ту же тему, на которую были написаны вариации в трио Бетховена»<sup>83</sup>. Это возмутило почитателей Бетховена. Теперь он обязан был сесть за фортепиано и импровизировать. Он приблизился к инструменту в своей непринужденной, сказал бы я, манере, как бы нехотя прихватил мимоходом виолончельную партию из квинтета Штейбельта, поставив ее (нарочно?) вверх ногами на пюпитр и отбарабанил первые такты, взяв их за тему. Но, будучи одновременно оскорбленным и уязвленным, он импровизировал так, что Штейбельт покинул зал еще до окончания, дабы больше никогда с ним не встречаться — и даже поставил непрременным условием, чтобы Бетховена не приглашали выступать вместе с ним»<sup>84</sup>.

«Мечь» Бетховена, если верить этому рассказу, была спровоцирована поведением самого Штейбельта, о манерах и моральных качествах которого некоторые современники были далеко не лестного мнения. Однако считать его слабым музыкантом было бы несправедливо. Штейбельт несколько злоупотреблял отдельными броскими приемами (так, едва ли не в каждом его фортепианном опусе можно обнаружить пресловутое тремоло, исполняемое иногда обеими руками) и действительно вводил в заблуждение издателей, продавая им старые сочинения в качестве новых. Но ряд его произведений пользовался заслуженным успехом и до сих пор представляет определенный интерес. Это, например, опера «Ромео и Джульетта» (1793), фортепианная фантазия «Пожар Москвы» (после 1812) и некоторые другие.

Издавательское ниспровержение Штейбельта было, вообще-то, случаем из ряда вон выходящим, и ничего подобного по отношению к другим музыкантам Бетховен, насколько это известно, себе не позволял, хотя некоторые из них являлись куда более сильными конкурентами, чем Штейбельт.

Таким был, например, Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837), ученик Моцарта, вундеркинд, талант которого не померк и в зрелые годы. Объездив всю Европу, в 1795 году Гуммель надолго обосновался в Вене. Его взаимоотношения с Бетховеном были весьма теплыми (они даже общались на «ты»), но все же скорее поверхностно-приятельскими, чем дружескими. Как пианист Гуммель принадлежал в тому же направлению, что и Вельфль, исторически соединяя моцартовское изящество и пленительную ясность галантного стиля 1780-х годов с уютной мечтательностью бидермейера 1820-х. Бетховен также хорошо владел этим стилем, но пользовался им лишь время от времени; для Гуммеля же он был основным средством самовыражения.

Из всех современных пианистов Бетховен признавал равней себе только Джона (Иоганна Баптиста) Крамера (1771–1858), работавшего преимущественно в Лондоне, но гастролировавшего также в континентальной Европе. В Вене Крамер выступал в 1799 году. Стиль его игры оказался в чем-то близок бетховенскому, хотя эстетическим идеалом для Крамера являлся, по-

<sup>83</sup> Тема И. Вейгля из оперы «Любовь моряка».

<sup>84</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 95–96.



И. Б. Крамер.  
С гравюры начала XIX века

видимому, Моцарт, сочинения которого он играл особенно проникновенно. Крамер славился и мощной техникой, и умением «петь» на рояле, и ровностью исполнения труднейших пассажей. Кроме того, он был одаренным композитором, что сказывалось не только на его сочинениях, но и на импровизациях.

По-видимому, Бетховен и Крамер питали друг к другу интерес и уважение, и в их соперничестве не было вражды и ненависти. В их произведениях обнаруживаются следы взаимовлияния или, по крайней мере, случаи удивительного схождения мыслей. Крамеровскую «Школу фортепианной игры», впервые опубликованную в 1804 году и многократно переиздававшуюся, Бетховен предпочитал всем прочим аналогичным пособиям и впоследствии настоятельно рекомендовал заниматься по ней и своему племяннику Карлу, и юному Герхарду Брейнингу.

С патриархом английской пианистической школы, Муцио Клементи (1752–1832), Бетховену, в отличие от Моцарта, в состязание вступать не доводилось, но музыку Клементи он хорошо знал. В 1803 году Клементи в компании своих учеников проезжал через Вену, направляясь в Петербург, однако Бетховен, порою обедая в том же ресторане и даже сидя за одним столом, воздерживался от шагов к сближению. «Все друг друга знали, — вспоминал присутствовавший при сем Рис, — но ни один не говорил с другим и даже не здоровался»<sup>85</sup>. Правда, во время визита Клементи в Вену в 1807 году отношения наладились, и Клементи, занимавшийся издательской деятельностью, приобрел у Бетховена права на публикацию в Англии ряда его сочинений.

Вряд ли стоит объявлять Клементи или Крамера первооткрывателями «бетховенской» фактуры или даже стилистики (эта мысль просвечивает в трудах некоторых англоязычных исследователей). Ведь многие идеи носились тогда в воздухе. Актуальным был, прежде всего, творческий спор приверженцев двух различных пианистических направлений — «героического» и «брильянтного». Первое из них имело отчетливую концертную направленность и поначалу активнее развивалось в Англии, где раньше всего сложилась публичная концертная жизнь, а второе — скорее салонную, но каждое подразумевало использование определенных приемов игры и методов композиции. Важным было не наличие того или иного фактурного или тематического материала в чем-то произведении, а индивидуальное истолкование «общих мест». И тут превосходство Бетховена совершенно очевидно и неоспоримо.

Пианизм Бетховена — тема, которой посвящено множество отдельных исследований. Как правило, выделяют его «героическую» направленность,

<sup>85</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 107.

объективно предвосхищающую пианизм Листа. Но, как нетрудно убедиться, в свое время Бетховен был не единственным представителем этого направления. Самобытность Бетховена заключалась, по-видимому, не в предпочтении «крупной» техники, мощного звука и ярких динамических контрастов (всё это имелось у Клементи, что не мешало язвительному Моцарту считать последнего «шарлатаном»), а в чрезвычайно сильной интеллектуальной составляющей его пианизма.

В условиях, когда искусство исполнительской импровизации постепенно умирало, и даже из концертных произведений мало-помалу исчезали свободно сочиняемые каденции (полностью фиксировать их, вписывая прямо в партитуру, начали как раз Бетховен и Крамер), Бетховен строил свою пианистическую репутацию прежде всего на умении импровизировать. Причем некоторые современники, имевшие счастье слышать Моцарта (например, Гелинек и Томашек), признавали, что в жанре импровизации Бетховен превосходил даже его. Такие свидетельства дорогого стоят, ведь оба названных музыканта не принадлежали к числу фанатичных приверженцев Бетховена.

Эта способность к импровизации вроде бы не вяжется с нашими представлениями о трудном, медленном и порою мучительном творческом процессе Бетховена, отраженном в его эскизных тетрадах. Как правило, при письменной работе Бетховену не сразу удавалось определить окончательный облик произведения (первые наброски всегда крайне схематичны), выстроить сложный, но притом логичный тональный план, придать скульптурную выпуклость тематизму, проработать фактуру и т. д. Зато при импровизации всё мгновенно вставало на свои места. Очевидцы вспоминали о фантазиях Бетховена не как о стихийном извержении творческих сил, а как о сочинениях во вполне определенных и узнаваемых стилях и формах. Это мог быть полифонический стиль, причем как строгий, в манере Фукса или Альбрехтсбергера, так и свободный (об этом свидетельствовали Фердинанд Рис и композитор Фридрих Штарке); могла быть сонатная форма со всеми надлежащими разделами; могли быть вариации — и лишь иногда встречалось нарочито причудливое попурри вроде Фантазии ор. 77 (такие сведения содержатся в воспоминаниях Иоганна Шенка и Карла Черни).

Возникает искушение заподозрить, что по крайней мере некоторые из импровизаций бывали загодя подготовленными, и Бетховен, вероятно, в самом деле иногда использовал те странноватые отрывочные наброски, которыми изобилуют его эскизные тетради, особенно ранние, и которые не относятся ни к какому определенному произведению. Иногда они воспринимаются как упражнения, но не исключено, что это были «заготовки» интересных фигур, оригинальных пассажей и даже остроумных «кунштюков» для публичных выступлений. Однако ничего похожего на развернутый план некоей предполагаемой фантазии мы в эскизах не обнаружим. Более того, в подавляющем большинстве восторженных отзывов современников описаны совершенно спонтанные импровизации Бетховена на только что заданные или вообще случайно возникшие темы (вроде перевернутой виолончельной партии из квинтета Штейбельта). Один из таких случаев вспоминался Рисом: «Однажды, когда мы по окончании урока говорили о темах фут, я сидел у фортепиано, а он рядом со

мною. Я сыграл тему первой фуги из “Смерти Иисуса” Грауна; он начал левой рукой подыгрывать. Затем присоединил и правую, и без каких-либо перерывов разрабатывал тему примерно полчаса. Я до сих пор не понимаю, как он мог столь долго оставаться в такой неудобной позе. Вдохновение сделало его нечувствительным к внешним впечатлениям»<sup>86</sup>.

По-видимому, мощная творческая сила, которая ярко отличала пианизм Бетховена от игры даже самых талантливых и высокотехничных его соперников, совершенно по-разному проявляла себя в «устном» и в «письменном» творческом процессе. «Устное» творчество было направлено на создание мгновенно возникающего художественного образа, и здесь главную роль играла интуиция и «моцартовское» слышание произведения сразу во всех деталях, причем возможные странности, излишества и шероховатости воспринимались как нечто естественное и присущее живому музыкальному организму. Ведь и эмоциональная ораторская речь, произносимая спонтанно, обычно не бывает абсолютно стройной и правильной; в ней встречаются эмфатические повторы, обрывы мысли, паузы, эмоциональные всплески — но именно поэтому она производит более сильное впечатление, чем правильное и взвешенное рассуждение, прочитанное по готовому тексту. «Письменное» творчество преследует иные цели хотя бы потому, что текст, зафиксированный на бумаге, легко обозрим, и воспринимается уже не как поток сознания, а как «сделанная вещь», *res facta*, от которой требуется выверенность пропорций и отсутствие немотивированных вольностей. Трудясь над законченной композицией, Бетховен создавал классический *opus perfectum et absolutum* — совершенный шедевр, в архитектонике которого при сохранении эмоциональной непосредственности уже не было места ничему случайному. Интуиция, заставлявшая композитора постепенно приближаться к искомому идеалу и перебирать десятки вариантов, пометая тот или иной словечками «хуже», «лучше», «и так далее», работала наравне с логикой, так что одно невозможно было отделить от другого. Однако, вероятно, именно огромная роль интеллектуального начала заставляла современников воспринимать даже ранние произведения Бетховена как «сложные», «непонятные», «неестественные» и «вычурные», хотя в техническом отношении они были для исполнителей не более трудными, чем виртуозные сонаты Клементи или эффектные фантазии Штейбельта.

У Бетховена, по-видимому, имелись все возможности сделать карьеру концертующего виртуоза, однако по этому пути он все-таки не пошел. Даже в те годы, когда его слух еще не обнаруживал тревожных признаков необратимого ухудшения, Бетховен сравнительно редко выступал за пределами Вены. Согласно сведениям, просочившимся в музыкальную периодику через Неефе, Гайдн якобы намеревался взять с собою Бетховена в 1794 году в Англию. Мы не знаем, серьезным ли было это намерение, и почему оно не осуществилось — запретил ли Бетховену уезжать за границу курфюрст Максимилиан

<sup>86</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 107.

Франц, оплачивавший учебу своего придворного музыканта, или сам Бетховен не пожелал прерывать только что начатых занятий, или его не устраивала роль почтительного ученика при своем прославленном учителе, или реальные венские перспективы выглядели более соблазнительными, чем гипотетический успех в Лондоне (все эти соображения были высказаны в свое время А. У. Тейером, и я их лишь суммирую). Но кажется несколько странным то, что молодой блистательный виртуоз ограничился в 1790-х годах считанными и сравнительно недалекими концертными поездками.

В феврале 1796 года он отбыл вместе с князем Лихновским в Прагу, где еще жива была память о Моцарте, в последний раз навещавшего этот город в 1791 году в связи с постановкой своей оперы «Милосердие Тита». В Праге Бетховен оставался примерно до середины апреля и вызвал у местных музыкантов и меломанов смешанные чувства, обобщенные анонимным рецензентом: «Он покорила наши уши, но не сердца. Поэтому он никогда для нас не станет Моцартом»<sup>87</sup>. Венцель Томашек, слушавший Бетховена двумя годами позднее, сравнивал Моцарта с «солнцем, которое освещает и согревает, не отклоняясь от предустановленного пути», а Бетховена — с дерзновенной и бессистемно следующей кометой, «чье появление возбуждает суеверные толки»<sup>88</sup>.

Из Праги Бетховен направился в Дрезден, где выступал перед саксонским курфюрстом (подробности этого концерта неизвестны). Проезжал он и через Лейпциг, однако окончательной целью его турне был Берлин. Король Фридрих Вильгельм II, которого впоследствии любители скандальных сенсаций объявили предполагаемым отцом Бетховена, хорошо играл на виолончели, и Берлин в годы его правления (1786–1797) сделался центром развития виолончельного искусства и камерной музыки для струнных инструментов. Придворным композитором прусского короля заочно являлся Луиджи Боккериани, живший в Мадриде; квартеты, посвященные Фридриху Вильгельму II, создавали Гайдн и Моцарт; при берлинском дворе служили два виолончелиста-виртуоза — братья Жан-Пьер и Жан-Луи Дюпоры. В расчете на выдающиеся технические возможности последнего Бетховеном были написаны две виолончельные Сонаты ор. 5, посвященные королю. По-видимому, Фридрих Вильгельм высоко оценил это преподношение, подарив Бетховену золотую шкатулку (или табакерку), наполненную золотыми же монетами — причем, как гордо объяснял Бетховен Рису, это была не обычная шкатулка, а такая, какими обычно награждались послы<sup>89</sup>.

В ноябре того же года Бетховен совершил концертную поездку в Пресбург (ныне Братислава) и Пешт; в следующем 1797 году он, по-видимому, не покидал Вены и не выступал в публичных концертах. Вероятно, причиной этого была перенесенная летом тяжелая болезнь — предположительно тиф, последствия которого оказались для его слуха роковыми. Осенью 1798 года Бетховен вновь дал два концерта в Праге, закрепив свой прошлый успех и подтвердив свои притязания на роль преемника Моцарта; на этот раз его при-

<sup>87</sup> Цит. по: ПБ 1. С. 98.

<sup>88</sup> Kerst I. S. 32–33.

<sup>89</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 112.



нимали гораздо более сердечно, и в Праге у него появились свои преданные поклонники. Затем в мае 1800 года Бетховен, как уже говорилось, выступил вместе с валторнистом Джованни Пунто в Будапеште.

Этим, собственно, гастрольная деятельность Бетховена и ограничилась. Его последующие единичные выступления за пределами Вены обычно сопутствовали поездкам на отдых или на лечение (благотворительный вечер в Карлсбаде в 1812 году, названный Бетховеном «бедняцким концертом для бедных»<sup>90</sup>, выступление перед узким кругом гостей графа Дёнхофа осенью того же года в Линце и т. д.). При этом Бетховен время от времени строил планы концертных поездок то в Париж (до 1807 года), то в Лондон (после 1817-го), однако ничего не предпринимал для их реализации.

Возникает вопрос, почему Бетховен, отстояв в упорной борьбе право считаться одним из сильнейших пианистов своего времени (и притом бесспорно величайшим импровизатором), уже в начале 1800-х годов утратил интерес к карьере концертирующего виртуоза? Прогрессирующее ухудшение слуха могло быть лишь одной из причин, причем не самой главной (публичные выступления Бетховена в Вене окончательно прекратились лишь после 1815 года, но в частной обстановке он играл и позже, по-прежнему поражая слушателей своими импровизациями). Опасения утратить за время длительных гастролей лидирующее положение в Вене были, возможно, более существенным психологическим фактором: высокие покровители могли найти себе новых протеже, причем более покладистых, а публика — увлечься иными кумирами. Сыграли свою роль и начавшиеся в 1790-х годах наполеоновские войны, поскольку планировать далекие и длительные поездки в условиях беспрестанно меняющихся европейских границ и массового перемещения войск было рискованно (вероятно поэтому европейские виртуозы, включая Клементи, Штейбельта и Гуммеля, столь охотно ехали в Россию, остававшуюся до осени 1812 года оплотом стабильности и благополучия).

Однако, похоже, у Бетховена вообще были совсем другие приоритеты. Он желал самоутвердиться прежде всего в роли выдающегося композитора — или, пользуясь больше нравившимся ему словом, «художника» («Künstler»). Пианистическая карьера подразумевала лишь статус «виртуоза», казавшийся ему, вероятно, гораздо менее значительным. Собственно, этого статуса он уже удостоился, но пример предшественников — Генделя, Глюка, Моцарта, Гайдна — показывал, что место в ряду «великих мужей» способно принести лишь композиторское творчество.

Сочетание имен «Гайдн — Моцарт — Бетховен», ставшее привычным уже в 1820-х годах и совершенно очевидное для более отдаленных потомков, было далеко не бесспорным в конце 1790-х — начале 1800-х. Некоторые рецензенты после выхода в свет первых опусов Бетховена открыто называли его «гением», другие вообще отказывали ему в композиторском таланте, считая его музыку искусственно переусложненной и вычурной (*bizarro, barock*), а вре-

<sup>90</sup> ПБ 2. № 403.

менами грубой, безвкусной и даже вульгарной<sup>91</sup>. Продолжателями традиции Моцарта выглядели скорее такие музыканты, как Гуммель, Вёльфль и Крамер, нежели Бетховен, а рядом с именем Гайдна обычно называли имена его любимых учеников Игнаца Плейеля и Сигизмунда Нойкомма.

Поэтому программа первого бенефисного концерта Бетховена в Вене, состоявшегося 2 апреля 1800 года, заслуживает особого внимания.

1. Большая симфония покойного капельмейстера Моцарта.
2. Ария из «Сотворения мира» княжеского капельмейстера господина Гайдна <...>.
3. Большой концерт для пианофорте, сочиненный и исполненный господином Людвигом ван Бетховеном.
4. Септет, покорнейше посвященный Ее величеству императрице, сочиненный господином Людвигом ван Бетховеном <...>.
5. Дуэт из «Сотворения» Гайдна <...>.
6. Господин Людвиг ван Бетховен будет импровизировать на пианофорте.
7. Новая большая симфония для полного оркестра, сочиненная господином Людвигом ван Бетховеном<sup>92</sup>.

Как мы видим, звучала музыка только трех композиторов, из которых Моцарта уже не было в живых, а Гайдн приближался к концу своего творческого пути, увенчав его «Сотворением мира» и отчасти уподобившись тем самым Господу Богу («Времена года» написаны еще не были). Неизвестно, какая из симфоний Моцарта открывала программу, но велик соблазн думать, что, судя по смысловой направленности концерта, это могла быть Симфония № 41 «Юпитер», вполне заслуживавшая эпитета «большая» (или «великая», *grosse*). Если дело обстояло именно так, то царственный блеск тональности C-dur отражался затем в музыке двух бетховенских произведений: уже знакомого венской публике фортепианного концерта (почти несомненно, Первого, ор. 15) и совершенно новой Первой симфонии.

Столь искусно выстроенная программа дебютной бетховенской «академии» отражает не только подчеркнутый пиетет молодого мастера по отношению к великим предшественникам, но и наглядно воплощает известную формулу «Король умер — да здравствует король!» Не побоявшись выступить совершенно на равных с Моцартом и Гайдном, Бетховен фактически во всеуслышание заявил о своих правах «кронпринца» и, возможно, впервые выдвинул на публичное обозрение и обсуждение столь знакомое нам сочетание имен, символизирующих ныне венскую классическую школу: «Моцарт — Гайдн — Бетховен», очертив тем самым круг своих истинных учителей и соперников.

<sup>91</sup> См. выдержки из рецензий 1799–1800 годов: ПБ 1. С. 125–128.

<sup>92</sup> TF I. P. 255.

## ГЛАВА 5

### **Бетховен и XVIII век. Творчество 1793–1802 годов**

Склонность измерять историческое время точными отрезками столетий и десятилетий возникла в европейской культуре сравнительно недавно. Возможно, немалую роль здесь сыграл переход в 1875 году большинства европейских стран, за исключением Англии, на метрическую систему мер, уже не связанную с естественными пропорциями человеческого тела — и последующее проецирование этой системы на измерение исторического времени, которое стало дробиться на столетия и десятилетия.

Рубеж XVIII и XIX веков не воспринимался современниками как эпохальная дата, равно важная для всех стран Европы и для людей разных поколений. Соответственно, совсем иначе мыслилась категория конца «старого времени», поскольку культура XVIII века до определенного момента не осознавалась как нечто внутренне целостное, а ее уход с исторической сцены не воспринимался как вселенская катастрофа. Явственно обозначившееся столетием позже, на рубеже XIX и XX веков, ощущение «конца эпохи» (*«fin de siècle»*), окрашенное то в пессимистические тона «заката Европы» и «декаданса», то в ностальгические оттенки «пассеизма» и «неоклассицизма», но при этом связанное с непреодолимой жадью чего-то нового и небывалого («модернизм», «футуризм», «ар нуво», «новая музыка») было совершенно чуждо людям XVIII века, которые, однако, имели ничуть не меньше оснований для подобных настроений.

Старый мир умирал, причем не только в символическом смысле, но и в самом буквальном: один за другим уходили из жизни властители, определившие некогда лицо и дух своей эпохи. Смерть Фридриха II (1786) и его преемника Фридриха Вильгельма II (1796), смерть императоров-реформаторов Иосифа II (1790) и Леопольда II (1792), казнь Людовика XVI и Марии Антуанетты (1793), смерть Екатерины II (1796), убийство Павла I (1801), революция во Франции, начало наполеоновских войн, охвативших вскоре всю Европу и выплеснувшихся за пределы континента (Египетский поход Наполеона и Битва при Абукире, 1798)... Это был конец «просвещенного абсолютизма» со всеми его утопическими иллюзиями.

Несмотря на это, современники не были склонны поддаваться апокалиптическим настроениям или по-особенному пышно отмечать круглую дату «1800». Правда, в переписке Гёте и Шиллера встречается упоминание о «праз-

днике столетия»<sup>1</sup>, который в начале 1801 года был в Веймаре ознаменован, в частности, символическим исполнением «Сотворения мира» Гайдна. В России на окончание века откликнулся А. Н. Радищев (ода «Осьмнадцатое столетие»). Но в целом жизнь шла своим чередом, и никто не стремился поскорее попасть в некое прекрасное будущее (которое в свете всего творившегося вокруг не казалось таким уж заманчивым). Впрочем, вера в прогресс и в лучшее будущее человечества пока еще сохранялась, помогая пережить военные, революционные и прочие потрясения.

В отечественной литературе о Бетховене часто цитируются слова Б. В. Асафьева: «Хотя Бетховен тридцать лет прожил в XVIII веке и революцию встретил девятнадцати лет, именно с него, с французской революции начинается новая эра музыки — музыкальный XIX век, и всегда кажется, будто Бетховена в XVIII веке и не было»<sup>2</sup>.

Это категорически сформулированное утверждение представляет ныне очень спорным. Оно справедливо в той своей части, которая касается оценки Бетховена как ключевой фигуры в музыке XIX века. Не будь его, XIX век выглядел бы в музыкальном отношении совершенно иначе (да и XX век, возможно, тоже). Ведь именно Бетховена считали своим единомышленником или ближайшим предтечей столь разные творческие личности, как Шуман и Вагнер, Мендельсон и Лист, Берлиоз и Брамс, Глинка и Дворжак, Балакирев и Чайковский. Совсем «не замечать» Бетховена могли позволить себе лишь композиторы, либо работавшие в не очень близких ему жанрах (опера, балет, инструментальная миниатюра), либо сознательно стоявшие на иных эстетических позициях (например, Дебюсси). Однако для любого значительного музыканта, обращавшегося в XIX веке к жанрам симфонии, фортепианного концерта, сонаты или струнного квартета, особенно если этот музыкант воспитывался в русле немецко-австрийской традиции, пусть даже привнесенной извне, полностью игнорировать сделанное Бетховеном было вряд ли возможно. И если примерно к середине XIX века Гайдн и Моцарт начали снисходительно восприниматься как представители эпохи «пудренных париков», то Бетховен не выступал в этом качестве даже в XX веке: приверженцы неоклассицизма искали свои модели исключительно в музыке добетховенского времени; творчество же Бетховена сделалось объектом эстетического переосмысления — трагического или иронического — лишь в эпоху постмодерна<sup>3</sup>.

Но приведенное выше суждение Асафьева явно несправедливо ни по отношению к XVIII веку, который вовсе не был такой идиллической эпохой, какой мог показаться с расстояния полутора столетий, ни даже по отношению

<sup>1</sup> Письмо Гёте от 11 декабря 1800 года (см.: Гёте — Шиллер 1988, II. № 780).

<sup>2</sup> Асафьев 1963. С. 261.

<sup>3</sup> Назовем, к примеру, шокирующе скандальную композицию М. Кагеля «Людвиг ван...» (1970), возвышенно-философский струнный Квартет Л. Ноно, наполненный тонкими аллюзиями на эпоху Гёльдерлина и Бетховена (1980), несколько экстравагантные каденции А. Шнитке к Скрипичному концерту Бетховена (1975–1977) и Третий струнный квартет А. Шнитке (1983), содержащий цитату из бетховенского Квартета op. 132 и т. д.

к Бетховену, у которого таким образом оказывались отнятыми едва ли не лучшие годы его жизни и множество прекрасных произведений, поэтика которых принадлежит культурной традиции XVIII века или вступает с этой традицией в полемический, но всегда заинтересованный диалог. Вполне можно понять истоки взглядов Асафьева, который во многом унаследовал тенденциозную оценку добетховенской эпохи, свойственную деятелям XIX века. Так, в одном из писем М. А. Балакирева к Н. А. Римскому-Корсакову 1862 года можно найти пренебрежительное упоминание о «древней симфонии (D-dur) Моцарта, напоминающей прическу Марии-Терезии с коком на голове»<sup>4</sup>, а Гайдн в глазах А. Г. Рубинштейна — всего лишь «приветливый старик с полными карманами конфет»<sup>5</sup>. Однако в наше время некритически повторять подобные суждения, из которых выросла асафьевская максима, вряд ли стоит.

Если не понимать, что значил XVIII век для Бетховена, то творчество композитора будет выглядеть крайне ущербно. Придется насильственно отсечь и отбросить всё, что не соответствует пресловутому образу «революционера», «бунтаря», «демократа» и т. д. И тогда у нас из всего наследия Бетховена останутся лишь несколько бурных минорных симфонических и сонатных циклов и опера «Фиделио» в ее самой плакатной третьей редакции. То есть Бетховен исключительно «патетический», «героический» и «победный», причем толкуемый в сугубо романтическом ключе, с принесением в жертву этому мифологизированному образу живых неправильностей подлинника. Все прочее будет выглядеть как «еще не» или «уже не» настоящий Бетховен. Между тем Бетховен галантный, Бетховен сентиментально-чувствительный, Бетховен добродушно-забавный, Бетховен утонченно-интеллектуальный, Бетховен религиозный, Бетховен пасторальный и даже Бетховен, сочиняющий итальянские арии, балльные танцы или «лошадиную музыку» для конной карусели — всё это тоже вполне «настоящий» Бетховен (точно так же, как Брамс «Венгерских танцев» и «Песен любви» — ничуть не менее подлинный, чем Брамс «Немецкого реквиема» и трагической Четвертой симфонии<sup>6</sup>).

Сам Бетховен, кстати, нередко отдавал предпочтение своим «недраматическим» и «негероическим» сочинениям перед более популярными «драматическими» и «героическими». Карл Черни, в частности, вспоминал: «Однажды он сказал: “Всегда говорят о *cis-moll*’ной сонате! А ведь я написал нечто поистине лучшее. Вот соната *Fis-dur* — совсем другое дело!”»; «Когда впервые после Седьмой симфонии была исполнена Восьмая (*in F*), она совсем не понравилась. “Хотя она гораздо лучше”, — сказал он»<sup>7</sup>. Примерно то же самое сообщал Карл Хольц о двух фортепианных Трио *op. 70*, из которых Бетховен предпочитал не избыливающее драматическими контрастами *D-dur*, а внешне более скромное, но очень тонко отделанное *Es-dur*<sup>8</sup>. Вряд ли композитором во всех

<sup>4</sup> Римский-Корсаков 1963. № 7.

<sup>5</sup> Рубинштейн 2005. С. 36.

<sup>6</sup> Это тонкое замечание однажды обронила в устной беседе Е. М. Царёва.

<sup>7</sup> Цит. по: Kerst I. S. 43, 53. Сравниваются фортепианные Сонаты *cis-moll op. 27* № 2 и *Fis-dur op. 78*.

<sup>8</sup> *Ibid.* II. S. 184.

этих высказываниях руководил только дух противоречия. Выделяемые им самим произведения действительно отмечены высочайшим мастерством и той неброской замысловатостью деталей, ценить которую были приучены именно музыканты и знатоки музыки XVIII века.

## ПОЛЕМИКА С ТРАДИЦИЕЙ: ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

Венская культура 1790-х — начала 1800-х годов явилась прекрасным цветущим завершением классической эпохи развития музыкального искусства — завершением, в котором при этом совершенно отсутствовало ощущение упадка или трагической самоисчерпанности. И так же, как юные годы, проведенные в Бонне, невзирая на все жизненные невзгоды, остались в памяти Бетховена овеванными блаженными воспоминаниями, так и художественная атмосфера венского общества конца XVIII века сильно выигрывала в его восприятии по сравнению с гнетущей духовной атмосферой меттерниховской Австрии 1820-х годов.

Правда, Вена 1790-х уже не была тем городом, где поощрялось какое-либо вольномыслие. Прежняя официальная доктрина, йозефинизм, превратилась при императоре Франце в вид опасного диссидентства. Однако парадоксальным образом резкое ужесточение власти полиции и цензуры, произошедшее после раскрытия якобинского заговора в 1794 году, не только не помешало, но, возможно, и способствовало расцвету музыкального искусства, и особенно инструментальных жанров, внутреннее содержание которых могло быть сколь угодно смелым и притом никому не подсудным. Цензура имела право придираться к любой пустячной песенке, однако была бессильна найти крамолу в лишенной словесного текста сонате или симфонии. В 1820-е годы эта ситуация сделалась еще более очевидной, о чем в разговорных тетрадах Бетховена писали поэты Грильпарцер и Куффнер, завидовавшие свободе музыкантов<sup>9</sup>.

Император Франц не любил музыку Бетховена, поскольку находил в ней «нечто революционное»<sup>10</sup>, что свидетельствует, как ни странно, о довольно точном ее понимании. Революционность этой музыки не сводилась к присутствию в ней каких-то воинственно-маршевых или «марсельезных» интонаций; она заключалась в той имманентной свободе творческой мысли, которая могла проявляться даже в совершенно не бунтарских по своей направленности сочинениях (и авторские оценки, приведенные выше, это косвенно отражают).

Если экстраполировать на классическую эпоху более поздние термины, трактуя их метаисторически, то к музыке венских классиков и особенно Бетховена, окажется применимо понятие «авангарда». Не «передового» или «прогрессивного» искусства в его идеологизированной трактовке, свойственной 2-й половине XIX века, и не «модернизма» с его культом трагически переживаемой, но возводимой в абсолют современности — а чисто художественного явления, как бы изнутри изучающего новые возможности языка, форм,

<sup>9</sup> Bkh 9. S. 169, 219.

<sup>10</sup> Сообщение Долецалека (см.: Kerst II. S. 192).

самой ткани искусства. Это был своего рода пылкий перфекционизм, вовсе не покушавшийся на разрушение устоев (то есть представлений о сущности искусства и природе прекрасного), однако постоянно раздвигавший границы допустимого и как бы испытывавший традицию на прочность (иногда — на разрыв). Впрочем, само слово «авангард», хотя и не прилагалось в то время к искусству, в военную эпоху было у всех на устах, и каждый знал, что речь идет не о каких-то отчаянно смелых одиночках, а о четко организованном отряде лучших из лучших, которые прокладывают путь к победе, не слишком отрываясь от основных сил армии.

Такая авангардность художественного мышления — отнюдь не достояние только искусства XX века. В сущности, она отражала исконные свойства европейской ментальности, в которой еще в глубокой древности были «закодированы» поведенческие и моральные установки на ценность дерзновенного деяния, будь то подвиг или авантюра, небывалого свершения, изобретения нового (парадигма «культурного героя», кристаллизовавшаяся в таких образах, как Прометей, Геракл, Одиссей, Дедал, Эней). Традиционалистское развитие культуры периодически подвергалось мощным атакам новаторов, будь то правители, мыслители, путешественники, художники, ученые — и каждый из таких прорывов можно считать авангардным явлением.

В эпоху Бетховена этот «авангард», выросший на почве высокой классики, достиг столь зрелой фазы, что мог позволить себе даже ассимилировать и те традиции, против которых восставал на предыдущей стадии, полемически отрицая в 1760–70-х годах громоздкое барокко, бесстрастный «строгий стиль», умозрительную контрапунктическую ученость, легкомысленно порхающее рококо и многое прочее, считавшееся безнадежно устаревшим. В конце XVIII века вдруг выяснилось, что всё это может обрести новую жизнь в рамках единого, но допускающего предельное разнообразие трактовок зрелого и позднего классического стиля. Отсюда — немислимо дерзкое проникновение гротескно-декоративной «янычарской музыки» в суровую трагедию («Ифигения в Тавриде» Глюка) или, наоборот, полифонической протестантской хоральной обработки в сказочный зингшпиль («Волшебная флейта» Моцарта); придание публицистического пафоса жанру праздничной мессы («Missa in tempore belli» и «Нельсон-месса» Гайдна)...

На этом фоне, не имеющем ничего общего с хрестоматийной глянцева­вой картиной века «пудренных париков», фигура молодого Бетховена смотрится совершенно естественно и не так уж «революционно». Некоторые музыканты делали в искусстве гораздо более экстравагантные вещи, чем позволял себе он, и далеко не всегда Бетховен оказывался первооткрывателем какого-либо приема. Напротив, в классическую эпоху, когда важным эстетическим критерием оценки являлось трудноопределимое, но четко ощущавшееся понятие «хорошего вкуса», экстравагантность практически всегда означала некую периферийность, и Бетховен вполне отдавал себе в этом отчет: если уж он шел на риск, то не ради внешних эффектов. Недаром, как правило, его первые сочинения в наиболее ответственных жанрах (симфония, квартет, концерт) более академичны и сдержанны в проявлении новаций, чем последующие — не из-за недостатка

опыта или смелости, а скорее из-за нежелания щеголять нарочитой оригинальностью (в которой, впрочем, его продолжали укорять до конца жизни).

С другой стороны, не следует преуменьшать и ошеломляющую новизну бетховенского искусства, особенно в тех произведениях, которые внешне кажутся вполне (или почти) традиционными. Поэтому рассмотрение творчества 1793–1802 годов мы начнем не с открывших этот период камерных опусов, а с итогового и чрезвычайно показательного в данном отношении произведения — Первой симфонии C-dur, op. 21.

Общим местом при оценке Первой симфонии является ее очевидная преемственность по отношению к поздним симфониям Гайдна и Моцарта. Это, в свою очередь, дает некоторым критикам и аналитикам основание относиться к ней несколько снисходительно как к произведению конформистскому и традиционному<sup>11</sup>. Однако, имея перед мысленным взором всю последующую перспективу развития жанра, симфонический дебют Бетховена следует сравнивать не только с поздними симфониями Гайдна и Моцарта, но и с первыми симфониями Прокофьева и Шостаковича или с Камерной симфонией № 1 Шёнберга. И если Прокофьев нарек свой юношеский опус «Классической симфонией», вознамерившись тем самым «подразнить гусей», а заодно понять, как сочиняли бы Гайдн и Моцарт, очутись они в XX веке<sup>12</sup>, то подобное вызывающее название вполне можно было бы отнести к созданной на рубеже XVIII и XIX веков Первой симфонии Бетховена.

Составляя программу своего дебютного авторского концерта, Бетховен, видимо, хотел подчеркнуть, что он — не какой-нибудь скандальный персонаж, заработавший себе шумную славу эпатажными выходками, а зрелый мастер, достойный преемник умершего Моцарта и готового уйти на покой Гайдна, серьезный композитор, обладающий должной выучкой и умеющий писать правильную «капельмейстерскую» музыку в C-dur. Однако с первых же тактов симфонии выясняется, что и пресловутый C-dur трактован совсем не академически, и вся симфония при внешней безупречности ее форм — отнюдь не дитя «старого режима».

Любое классическое произведение должно было начинаться с четкого показа тоники. Неясность основной тональности допускалась лишь в жанре фантазии или речитатива. Между тем Первая симфония начинается с диссоциирующего аккорда и с демонстративного отклонения в субдоминанту, а затем и в доминанту. Конечно, в сумме они составляют искомую тонику, но такое начало уже содержит вызов традиции. Правда, вызов имеет здесь вид скорее озорной провокации, чем откровенного бунта: формально вступление имело право быть похожим на свободную фантазию, и Бетховен этим правом с некоторой усмешкой воспользовался. А чтобы подтвердить неслучайность такого начала, Бетховен год спустя практически повторил его во вступлении к увертюре «Творения Прометея».

<sup>11</sup> Такова, например, оценка не только бурного романтика Берлиоза, но и склонного взвешивать свои слова Л. Локвуда (Lockwood 2003. P. 148–149).

<sup>12</sup> Прокофьев о Прокофьеве. № 30. С. 42.



## 26 (a)

## Первая симфония

Adagio molto

Fl. *fp* *fp* *cresc.* *f*

Ob. *fp* *fp* *cresc.* *f*

Cl.(C) *fp* *fp* *cresc.* *f*

Fag. *fp* *fp* *cresc.* *f*

Cor.(C) *fp* *fp* *a 2 cresc.* *f*

Tr-be (C) *f*

Timp. *f*

V-ni I *Adagio molto* *pizz.* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *arco* *p*

V-ni II *pizz.* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *arco* *p*

V-le *pizz.* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *arco*

V-c. *pizz.* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *arco*

C-b. *pizz.* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *arco*

## 26 (б)

## «Творения Прометея»

Adagio

*ff* *sf*

Начало Первой симфонии обращает на себя внимание еще и своеобразной оркестровкой. Нормальная классическая симфония могла начинаться либо ровным tutti, либо звучанием струнных. Внешне правильное tutti че-

тырех вступительных тактов Первой симфонии имеет явный крен в сторону духовых: все струнные играют *pizzicato*, а протяженные аккорды звучат у деревянных духовых и валторн. Эта деталь также была чревата важными последствиями. Рецензент AMZ, похваливший Первую симфонию за «высокое мастерство, новизну и богатство идей», сделал лишь одно замечание: «Только уж слишком обильно применены в ней духовые инструменты; создавалось впечатление, будто звучит скорее духовая музыка, нежели полный оркестр»<sup>13</sup>. Этот упрек заслуживает внимания. Обильно и искусно применялись духовые и в симфониях Гайдна и Моцарта, особенно поздних, но критики не видели в этом ничего предосудительного, поскольку духовая группа не трактовалась как единое целое и не выделялась столь откровенно. В результате Бетховена фактически обвинили в покушении на чистоту жанра: симфония считалась гораздо более высоким и серьезным жанром, нежели музыка для духового ансамбля (*Harmoniemusik*), которая использовалась преимущественно для развлечений, увеселений и военных парадов. Таким образом, Бетховен словно бы заявлял с самого начала о том, что для него жанр симфонии — публичный, а не камерный, и потому в нем вполне естественны и уместны звуки, более привычные для улицы или площади. Позднее эта пока еще потенциальная идея подтвердилась в наиболее «громких» Третьей, Пятой, Седьмой и Девятой симфониях.

Впрочем, концепция Первой симфонии — вовсе не героическая, а скорее полемическая. Но именно здесь берет начало бетховенская манера эффектно противопоставлять группы струнных и духовых в главных партиях и разработках, насыщать побочные темы красивыми переключками деревянных духовых (так это будет во многих симфониях вплоть до Девятой), выделять духовые в трио скерцо или менуэтов, поручать им краткие выразительные соло (в Первой симфонии этого, правда, еще нет).

Крайне интересно и очень сдержанное *Andante cantabile con moto* — интересно именно своей подчеркнутой суховатостью, ибо для медленных частей классических симфоний естественным топосом всегда была певучая лирика или непринужденная галантность. Правда, в ряде Лондонских симфоний Гайдна медленная часть трактуется как забавная, а то и вовсе шутливая музыка, пробуждающая у слушателей житейские ассоциации (№ 100 — «Военная», № 101 — «Часы»). Юмор есть и в бетховенском *Andante*, но не столь откровенный и предназначенный скорее вниманию знатоков, чем широкой публики. В жанровом отношении это неторопливый менуэт, однако танцевать под такой менуэт невозможно из-за его принципиальной неделимости на ровные «квадраты»: тема начинается семитактовым построением, в котором ненароком пропущен один такт (седьмой по функции), а дальше из-за имитационной фактуры изложения ощущение метрической сетки почти утрачивается, хотя сохраняется чувство, будто что-то все-таки нарушено.

Любопытно сравнить эту тему с похожими на нее по стилистике симфоническими темами Гайдна и Моцарта, чтобы лучше понять ее своеобразие.

<sup>13</sup> Цит. по: ПБ 1. С. 127.

27 (a)

Бетховен, первая симфония, ч. II



27 (б)

Гайдн, Симфония №95, ч. II



27 (в)

Моцарт, Симфония №40, ч. II



Тема вариаций из гайдновской Симфонии № 95 также отличается эмоциональной сдержанностью и звучит как бы вполголоса, но она изъясняется метрическими «стихами» и уже поэтому, а также благодаря минорной светотени в гармонии и наличию украшений в мелодии, содержит лирический посыл, выявляющийся при дальнейшем варьировании.

Моцартовская тема во всех отношениях гораздо сложнее. Она довольно мрачна по колориту, и это усугубляется ее жесткой диссонантностью, так что Es-dur выглядит не просто меланхолически оминоренным, как у Гайдна, а словно бы истерзанным изнутри резкими задержаниями и хроматизмами и потому лишенным прочных устоев. Густая вязь контрапунктирующих и взаимодополняющих голосов создает здесь ощущение напряженного диалога, в котором прорываются то угрожающие, то умоляющие интонации, принадлежащие, однако, не противоборствующим сторонам, а находящемуся в разладе с самим собою лирическому герою.

У Бетховена, при всем подобии жанра, фактуры и даже мелодики, нет ни гайдновской доверительности, ни моцартовской психологической сложности, но и его тема далеко не проста. В ней сочетается и солидная степенность, и шутовство, и намеки на собственную «ученость», позволяющую запросто скрещивать менуэт с фугато, а вежливые поклоны — с имитациями и контрапунктами (например, в тт. 35–40). Нечто подобное мы видим и во II части Квартета ор. 18 № 4, которая прямо обозначена «скерцо» и начинается деловитым фугато на квазименуэтную тему.

Andante написано в сонатной форме, причем заключительная партия (с т. 53) отличается весьма изысканной и причудливой инструментовкой. Поверх остиной фигуры литавр и выдержанных звуков труб (те и другие звучат *pp*) словно бы на пуантах — которых, правда, тогда еще не изобрели — кокетливо танцуют первые скрипки, подсвеченные лучиком флейты и подбад-

риваемые тихими аккордовыми «аплодисментами» прочих струнных и деревянных духовых. Любопытно, что в репризе в этом месте партия флейты прерывается на целый такт (т. 158) — вероятно, из-за физической невозможности «добраться» до верхнего *b*. Ломать ради этого рисунок пассажа максималист Бетховен не пожелал, предпочтя оставить зияющую лакуну.

Литавры и трубы в медленных частях на тихой звучности начали использовать еще Моцарт и Гайдн, но случалось это редко и не столь сильно привлекало внимание, как «громкие» высказывания этих инструментов<sup>14</sup>. В *Andante* Первой симфонии Бетховен явно желал получить необычный эффект при помощи инструментального «травестирования». Позднее он прибег к этому средству в финале Восьмой симфонии, поручив последнее проведение лирической побочной темы грузным виолончелям и контрабасам (т. 420). С другой стороны, уже в Первой симфонии он показал, что готов относиться к тем же литаврам не как к чисто шумовому средству, призванному всего лишь подчеркивать сильные доли и добавлять громкости в кульминациях, но и как к инструменту, способному играть самостоятельную роль и даже временами солировать.

III часть симфонии, Менуэт, вопиюще необычна. Все исследователи констатируют, что Бетховен, сохранив из уважения к традиции жанровое название части, изменил ее суть, и фактически перед нами вовсе не менуэт, а скерцо. В целом это мнение правильно, но острота подмены — *qui pro quo* — состоит в ее тонкости. Как и в ряде других случаев, Бетховен умело пользуется прецедентами, доводя допустимое до парадоксального. Скерцо вместо менуэта, как известно, ввел в классический цикл Гайдн, но не в симфониях, а в «Русских» квартетах ор. 33 (1781). Бетховен последовал его примеру в своих ранних фортепианных сонатах (начиная с ор. 2 № 2) и в некоторых ансамблевых произведениях (Квартеты ор. 18 № 1, 2 и 6; в Квартете ор. 18 № 4, Септете ор. 20 и Сонате ор. 31 № 3 имеются и менуэт, и скерцо). Однако, если эта практика воспринималась как давно узаконенная в камерной музыке, почему бы не ввести ее в симфонию? Тем не менее, Бетховен почему-то счел необходимым выставить для III части парадоксальную ремарку: *Menuetto. Allegro molto e vivace*. В таком головокружительном темпе менуэт не танцевали, хотя движение этого танца, как и некоторых других, в XVIII веке варьировалось от замедленного (в вокальной музыке и в средних частях инструментальных произведений) до весьма подвижного. Быстрые менуэты встречались, например, в камерных произведениях, в том числе у Бетховена (Трио ор. 1 № 3 и его квинтетный вариант ор. 104 — *Menuetto Quasi Allegro*), а ранее — у Гайдна (Квартеты ор. 71 № 2 и ор. 74 № 1 включают части, обозначенные одинаково: *Menuet. Allegro*). Но все же бальный менуэт сочинялся, как правило, в умеренном темпе, при котором на каждую четверть приходился шаг, а традиционная формула каданса с задержанием соответствовала поклону и реверансу. Именно этим менуэт отличался от скерцо или от вошедшего в моду в конце XVIII века вальса или

<sup>14</sup> Например, медленные части «Линцской» Симфонии Моцарта (№ 35) или Симфонии Гайдна № 88. См. об этом: Zaslav 1989. P. 388.

лендлера: он имел в каждом такте по три акцента разной силы, а скерцо или вальс — только один, причем иногда — один на группу тактов.

В Первой симфонии перед нами на самом деле ни то, ни другое. В первом разделе III части метрический такт равен графическому, как в менуэте, но акцент в нем один, а темп и характер музыки больше соответствуют скерцо. Тут и полное отсутствие «галантных» фигур, и совершенно не свойственная менуэту развитость среднего раздела с сумасбродной модуляцией в крайне далекий Des-dur (подобный неожиданный экскурс в gis-moll имеется в скерцо A-dur из Сонаты op. 2 № 2). Следовательно, перед нами в какой-то мере скерцо, но в какой-то — также и менуэт, однако менуэт, зажигательно отплясанный веселой молодежной компанией без оглядки на «хорошие манеры», внушаемые старшим поколением. Возможно, дело происходит на карнавале, где возможны всяческие розыгрыши, колкие пикировки и внезапные происшествия.

Трио этого менуэта только хочет казаться благообразным. Метрически такт удваивается (вместо  $\frac{3}{4}$  фактически звучат  $\frac{6}{4}$ ), что свойственно скорее лендлеру, однако поначалу звучит... несколько утрированно благочестивый хорал. Деревянные духовые (без флейт) и валторны уподобляются сладковато-гнусавому хору, поющему под аккомпанемент воображаемого органа; почти неподвижная мелодия гармонизована со школьной правильностью, обнаруживающей даже намек на модальность (т. 92). Однако хорал сопровождается поначалу сдержанным, а затем все более откровенным «хихиканием» скрипок, которые в середине начинают даже перебивать «святош» ехидными репликами. Несмотря на это, в завершении трио «молящиеся» вместе с «веселящимися» приходят к полному согласию, сочетая пение хора с кружением модного лендлера. Остается неясным, то ли на танцевальную вечеринку забрела компания настоящих монахов, то ли монахи были ряжеными.

Финал Первой симфонии при всей своей заразительной живости и всплесках юношеского озорства выглядит традиционнее остальных частей, что вполне объяснимо: произведение значилось последним номером обширной программы, и финал должен был вызывать у публики безоговорочный энтузиазм и желание разразиться восторженными аплодисментами. Здесь много остроумных и по-театральному эффектных деталей — от разросшегося на целых семь тактов пассажа, ведущего к главной теме, до буффонной «дразнилки» в побочной теме и по-моцартовски ироничному отношению к трескучему пафосу «общих мест», провозглашаемых медью и литаврами в связующей партии и в коде. Вместе с тем отказ от каких-либо притязаний на интеллектуализм был, по-видимому, сознательной уступкой традиции.

Как известно, первоначально Бетховен намеревался посвятить симфонию курфюрсту Максимилиану Францу, но после его смерти переадресовал посвящение барону ван Свигену. По справедливости, однако, истинным «адресатом» Первой симфонии был все-таки Гайдн, а в его лице — весь классический симфонизм XVIII века. При всей гениальности симфоний Моцарта, особенно написанных в венский период, каждая из них выглядела слишком

индивидуальной, чтобы служить образцом для непосредственного подражания (то же самое случилось затем с симфониями Бетховена). Гайдн же в своих Парижских и Лондонских симфониях создал практически универсальную модель, подходящую для использования самыми разными композиторами и в произведениях едва ли не любого содержания. Эту модель можно найти и у Моцарта (Симфонии № 38 и 39, написанные раньше Лондонских, но учитывавшие опыт Парижских), и у Бетховена (Первая, Вторая, Четвертая, Седьмая симфонии), и у Шуберта (романтичнейшая I часть «Неоконченной симфонии» тоже, как ни странно, написана по гайдновской модели), и далее, вплоть до творчества поздних романтиков.

Таким образом, Первая симфония Бетховена стала рубежным произведением. По многим своим внешним признакам она действительно принадлежала традиции XVIII века, но эта принадлежность, обозначенная как сознательно избранная автором позиция, уже заключала в себе момент рефлексии, критики, иронии или самоиронии — то есть дистанцирования от всё еще живой и любимой, но неотвратимо уходящей в прошлое эпохи.

## ВТОРАЯ СИМФОНИЯ

Две ранние симфонии Бетховена соотносятся с традицией совершенно по-разному. Первая симфония, обыгрывая гайдновскую модель, подвергает сомнению некоторые нюансы ее поэтики, но сохраняет узнаваемые очертания оригинала. Вторая симфония D-dur op. 36 (1801–1802) пытается придать той же модели иной смысл, что влечет за собой пересмотр стилистики и масштабов произведения.

Сочиняя сонатное *allegro* Второй симфонии, Бетховен словно бы ориентировался на описание из словаря Зульцера:

Симфония превосходно подходит для выражения великого, торжественного и возвышенного. <...> *Allegro* лучших камерных симфоний содержат великие и смелые идеи, им свойственна свобода письма, мнимый беспорядок в мелодии и гармонии, сильное подчеркивание различных ритмов, мощные линии баса и унисоны, концертирующие средние голоса, свободные имитации; в них часто встречаются фугированные темы, внезапные переходы из одного тона в другой, которые озадачивают тем сильнее, чем слабее обычно связь, разительные перепады *forte* и *piano*, и особенно *crescendo*, которое, если оно применяется вместе с восходящей и подлинно выразительной мелодией, производит сильнейшее впечатление. <...> Такое *Allegro* в симфонии — то же, что пиндарова ода в поэзии; оно возвышает и потрясает, как и ода, душу слушателя, и требует того же духа, того же возвышенного воображения и того же знания искусства, чтобы добиться в этом успеха<sup>15</sup>.

Подчеркнутая торжественность медленного вступления и «пламенность» последующего *allegro* обнаруживают в I части Второй симфонии ориентацию не столько на гайдновскую модель, сколько на другую, внешне сход-

<sup>15</sup> Sulzer IV. S. 478–479.

ный с нею образец — I часть «Пражской» симфонии Моцарта (№ 38), написанной в той же тональности D-dur. Хотя сочинение Моцартом этой симфонии в 1786 году только предвляло работу над оперой «Дон Жуан», в музыке симфонии мистическим образом уже витали будущие образы драмы. Конечно, это легко объяснить последующим воздействием симфонии на оперу (в частности, на ее увертюру), но справедливым будет и другое наблюдение: Моцарт мыслил симфонию в театрально-драматических категориях, отсюда — сходство тематических характеристик и методов развития. Поскольку Моцарт с детства был для Бетховена недосягаемым кумиром, а современники постоянно подогревали в нем дух соревнования, сравнивая обоих музыкантов, можно предположить, что всё это так или иначе сказалось на концепции Второй симфонии — по-моцартовски театральной, однако по-бетховенски масштабной и декларативной.

Если сравнивать окончательный вид бетховенского сонатного *allegro* с соответствующей частью симфонии Моцарта, то можно подумать, будто между ними существует самая непосредственная связь. Оба произведения открываются медленным вступлением, величавое спокойствие первых тактов которого вскоре затмевается мрачными минорными наплывами, из которых у Моцарта возникает «тьнь Командора», а у Бетховена — грозное прорицание будущей главной темы Девятой симфонии.

28 (a)

Бетховен

Adagio molto

28 (б)

Моцарт

Сходны даже тональные планы. В моцартовском вступлении: D (с отклонениями в h и e) — d — B — g — d (с остановкой на доминанте). В бетховен-

ком вступлении: D (с отклонениями в e и h) — B — g — d — D (с остановкой на доминанте). Однако, как показывают эскизы, Бетховен не сразу пришел к этому варианту; первоначальный его замысел был гораздо проще и подразумевал вполне традиционный показ тональности через обход ее основных ступеней<sup>16</sup>.

## 29.1

Музыкальный набросок 29.1. Первый вариант вступления. Показывает традиционный обход основных ступеней тональности D мажор (D, B, g, d, D) с отклонениями в e и h.

## 29.2

Музыкальный набросок 29.2. Второй вариант вступления. Показывает традиционный обход основных ступеней тональности D мажор (D, B, g, d, D) с отклонениями в e и h.

Возможно, внезапный сдвиг в минорную сферу возник спонтанно. Но не исключено, что память вольно или невольно направила мысль Бетховена в сторону моцартовской симфонии. Ведь начала главных партий обоих сочинений также имеют нечто общее, причем их облик не типичен для классической музыки.

## 30 (6)

Моцарт

Музыкальный набросок 30 (6). Показывает начало главной партии симфонии Моцарта. Темп — Allegro, динамика — p.

<sup>16</sup> Приводится по: Nottebohm 1887. S. ???





30 (a)

Бетховен

Allegro con brio

В симфониях XVIII века главная тема сонатного allegro обычно поручалась либо всей струнной группе, либо скрипкам в сопровождении прочих струнных. Исключений из этого правила очень мало: например, Симфония Гайдна № 48 («Мария-Терезия») открывается приветственной фанфарой высоких валторн, которым аккомпанируют струнные, а начало главной партии I части симфонии № 100 («Военной») поручено «игрушечному» ансамблю высоких деревянных духовых — флейты и двух гобоев. Однако трудно найти классическую симфонию, в которой главную тему начинали бы альты или виолончели. В камерных ансамблях это иногда встречалось, но в «высоком» жанре симфонии подобное решение до определенного времени могло восприниматься только как нонсенс<sup>17</sup>. Между тем у Моцарта в Симфонии № 38 первые такты темы поручены вторым скрипкам и альтам; лишь в т. 4 инициатива переходит к первым скрипкам, которых сме-

<sup>17</sup> Показательно, что мелодия, помещенная в партию альтов, обнаруживается в столь явно пародийных сочинениях 1760-х годов, как «Sinfonia burlesca» Леопольда Моцарта и Andante из «Музыкальной галиматии» KV 32 его сына (Zaslav 1989. P. 54).

няет звучное tutti. Бетховен пошел в этом направлении еще дальше. В его главной теме мелодию ведут альты и виолончели, а первые скрипки лишь вставляют отдельные реплики. Переход основного мелодического образа симфонии в мужественный баритональный регистр был затем закреплен в I части «Героической симфонии» и означал нечто большее, чем расширение регистрового параметра классического тематизма. По сути, здесь рождена новая концепция «лирического героя» симфонии — героя уже не условно-риторического, а наделенного индивидуальностью, свободой воли и стремлением к неординарным поступкам. О том, что подразумевается личность именно такого плана, во Второй симфонии Бетховена говорит и выбор тональности (D-dur — традиционная тональность царей и героев), и жанровая основа тематизма (побочная тема — походный марш), и отзвуки батальных столкновений в связующей и заключительной партиях. Моцартовская симфония подобных воинственных ассоциаций не пробуждает, и ее «герой» в большей мере напоминает, как уже говорилось, Дон Жуана, помышляющего о совсем иных победах.

Кажется, будто сочиняя сонатное allegro Второй симфонии, Бетховен уже мечтал о будущей «Героической», но, поскольку этот грандиозный замысел пока не принял ясных очертаний, композитор пошел по более привычному для себя пути, соединяя возвышенное с бытовым и не чураясь прямых батальных аллюзий (помимо побочной темы, они слышны в маршевом эпизоде *fis-moll* в конце разработки).

Поэтическое *Larghetto*, как и *Andante* Первой симфонии, исходит из стилистики медленного менуэта. Однако здесь эта стилистика не подвергается эстетическому испытанию, а трактуется совершенно серьезно. Этикетность, присущая менуэту, в музыке XVIII века обычно воплощала не только великосветскую церемонность жестов, поз, движений и поклонов, но и нравственный идеал человека: спокойное величие, истинный аристократизм, чувство собственного достоинства, благородную рыцарственность и грациозную женственность. Минуэтной стилистикой могла наделаться любая часть — и сонатное allegro, и andante, и финал (финалы в жанре или в форме менуэта встречались в раннеклассических произведениях). Поэтому, когда утверждают, будто Бетховен «заменял» в цикле традиционный менуэт на скерцо, это не совсем верно. Минуэт у Бетховена не исчез, а скорее сменил амплуа с «бытового» на «поэтическое». Большинство бетховенских медленных частей в трехдольных размерах — это лирические менуэты, которые скорее «поются» или «мечтаются», нежели танцуются, однако остаются вполне узнаваемыми благодаря характерным ритмам, кадансовым и мелодическим фигурам и прочим деталям, понятным тогдашнему слушателю.

Форма *Larghetto* — сонатная, однако следы симметричной упорядоченности ощущаются и в связующей партии (развитие идет двутактовыми фразами), и в побочной, и в заключительной. Вся эта часть как бы написана «стихами», хотя и более свободными, чем это бывает в обычной песенной форме. В разработке ритм «стихов» ломается под напором нахлынувших чувств; еще один эмоциональный взрыв происходит в связующей партии в репризе, где,

судя по взволнованной диалогической фактуре и сбивчивому ритму, персонажи вступают в нешуточный спор. Настроение всей этой части колеблется от нежной лирики, порою насыщаемой «вертеровской» меланхолией, до шутливого кокетства (игривый диалог в заключительной партии), но все же остается в сфере возвышенной мечтательности.

Контраст *Larghetto* и последующего Скерцо производил на некоторых современников Бетховена поистине шокирующее впечатление. Скерцо Второй симфонии выглядело не расшалившимся менуэтом, а неким монстром, в диких повадках которого не улавливалось ни малейших признаков изящества. Один французский критик писал в 1811 году, что сочинять подобные пьесы — все равно, что «помещать голубей рядом с крокодилами»<sup>18</sup>.

31

Allegro

Fl. *f* *f* *ff*

Ob. *f* *f* *p*

Cl.(A) *f* *f* *ff*

Fag. <sup>a 2</sup> *f* *f* *ff*

Cor.(D) *f* *f* *p* *p*

Tr-be (D) *f* *f* *ff*

Timp. *f* *f* *ff*

Allegro

V-ni I *f* *p* *f* *p* *p* *ff*

V-ni II *f* *f* *p* *ff*

V-le *f* *f* *ff*

V-c. C-b. *f* *f* *ff*

[2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [1]

<sup>18</sup> Цит. по: Рабинович А. С. Бетховен // ИИСБ. С. 167.

Fl. *f* *f* *ff*

Ob. *f* *f* *p* *p* *ff*

Cl.(A) *f* *f* *ff*

Fag. *f* *f* *p* *ff*

Cor.(D) *f* *f* *p* *ff*

Tr-be (D) *f* *f* *ff*

Timp. *f* *f* *ff*

V-ni I *f* *p* *f* *p* *p* *ff*

V-ni II *f* *f* *p* *p* *ff*

V-le *f* *f* *p* *ff*

V-c. C-b. *f* *f* *ff*

[2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [11]

Даже в наше время слушателя ошеломляет «пуантилистическое» письмо в главной теме Скерцо: инструментовка и динамика меняются в каждом такте, из-за чего возникает ощущение непредсказуемой разбросанности. Однако весь этот беспорядок тщательно просчитан. Бетховен прибег к хитроумной перестановке: тема на самом деле начинается со второго по функции такта, а первый сделан номинально восьмым, из-за чего во втором предложении понадобилось добавить «лишний» такт, функционально дублирующий только что прозвучавший. В итоге все такты находятся не на своих местах, и каждый резко отличается от соседнего.

После такого «потрясения основ» смелые модуляционные экскурсы в середине и репризе первого раздела (F-dur и B-dur) воспринимаются как нечто вполне естественное. В трио эскапады продолжают. Чинный танец под звуки традиционного духового ансамбля (гобои, кларнеты, валторны), сменяется всеобщим смятением и чуть ли не сигналом тревоги (на *ff* вступают даже трубы и литавры), но тревога оказывается ложной, и прерванный бал с несколько

преувеличенной помпой доводится до конца. «Шуткой титана» назвал это скерцо А. Альшванг, и с таким определением остается лишь согласиться<sup>19</sup>.

В этом же ключе выдержан и финал симфонии. Ныне он воспринимается как один из типичных классических финалов, ассоциирующихся с драматургией оперы-буффа и очень характерных для Моцарта. Однако от моцартовской лукавой грации здесь нет практически ничего, как нет ничего и от гайдновского легкого и беззлобного юмора, призванного взбодрить и позабавить, но отнюдь не шокировать слушателя. Бетховен — шокирует, и делает это совершенно намеренно. Вся буффонная стилистика, и без того стремящаяся к гиперболам, словно бы подана здесь через увеличительное стекло и оттого граничит с откровенным гротеском.

Неудивительно, что и вся Вторая симфония, и особенно ее финал вызвали у тогдашних критиков ассоциации не только с пресловутыми «крокодилами», но даже с еще более ужасными существами. Так, рецензент лейпцигской «*Zeitung für die Elegante Welt*» писал, что эта симфония напоминает «грубое чудовище, подобное доисторическому дико извивающемуся ящеру, который никак не желает умирать и, даже истекая кровью (в финале), в тщетной ярости продолжает молотить своим длинным хвостом»<sup>20</sup>. Легче всего посмеяться над такими сравнениями, подыскав для них историческую рифму в высказывании некоего рецензента о финале Второй сонаты Прокофьева, якобы напоминающем «атаку мамонтов на азиатском плато»<sup>21</sup>. Однако в обоих случаях речь идет об одном и том же: о решительной смене внутреннего наполнения привычного жанра.

Низводил ли такой финал высокий жанр классической симфонии до шутовского травестирования? Думается, что все-таки нет, хотя, между прочим, подобные трансформации высокого в низкое были в тогдашней Вене чрезвычайно популярны (каждая мало-мальски известная серьезная опера или пьеса тотчас превращалась в объект театральных пародий), и в дальнейшем эта тенденция лишь прогрессировала<sup>22</sup>. Однако концепция Второй симфонии, как уже говорилось, изначально не заключала в себе ничего пародийного — напротив, она претендовала на возвышенные аналогии с «пиндаровой одой». Резкий слом стилистики происходит лишь начиная со скерцо: с этого момента в симфонии больше не будет ни всерьез трактованной героики (пусть даже облегченной), ни чистой лирики. Но превратиться в эстетического «кентавра» Второй симфонии не позволяет ее замечательная внутренняя музыкальная цельность.

<sup>19</sup> Альшванг 1977. С. 153.

<sup>20</sup> Цит по: AMZ 1828. Sp. 488. В «*Allgemeine Musikalische Zeitung*» эта рецензия была перепечатана в качестве курьеза.

<sup>21</sup> Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 31.

<sup>22</sup> «Пародировались балеты, мелодрамы, оперы, рыцарские пьесы и пьесы о привидениях, классическая драматургия. Любовь к шутке и смеху у венцев этой эпохи настолько велика, что зачастую пародии пишутся на пародии. <...> Порой представление какой-либо пьесы происходило одновременно в двух вариантах, основном и пародийном, разумеется, в разных театрах, и обе постановки пользовались нередко успехом» (Слодобкин 1985. С. 40).

Как и во всяком хорошо продуманном и мастерски выстроенном произведении Бетховена, здесь присутствует целая система интонационных и гармонических связей. Лейтинтонацией Второй симфонии является ход «d-e-fis» (или «a-h-cis»), встречающийся в том или ином виде — то с мелодическим завитком, то с затактовой квартой, то в составе золотого хода валторн, то в обращении — во всех частях цикла. Другим сквозным элементом является прямолинейно направленный вверх или вниз ход по звукам трезвучия, иногда сочетающийся с пунктированным ритмом.

Наконец, Вторая симфония охватывает вполне определенный круг тональностей, связанных с теми или иными образными сферами. От вступления до разработки финала тянется линия, включающая в «солнечную» сферу D-dur тональности, родственные одноименному d-moll: B-dur, F-dur и даже f-moll (разработка *Larghetto*). С другой стороны, «тёмной» бемольной части тонального спектра противопоставлена «светлая» диезная часть, представленная мечтательным A-dur и красиво оттеняющим его fis-moll. В A-dur написаны побочные темы I части и финала, а также все *Larghetto*. Тональности субдоминантовой сферы — G-dur и g-moll — здесь практически не представлены или мелькают в мимолетных отклонениях.

Выбранная Бетховеном для Второй симфонии система ладотональных связей находится в состоянии напряженного равновесия. «Темный» двойник основной тональности (d-moll) словно бы тянет музыку в тень и даже во мрак, но подчеркнута светлая, словно бы сияющая, доминанта (A-dur) увлекает вперед и ввысь, однако не позволяет чрезмерно удаляться от тоники, главенство которой остается неоспоримым. Мы не можем говорить здесь ни о яростной борьбе минора и мажора, как это будет потом в Пятой симфонии, ни о драматических и чреватых смертельной опасностью уходах в крайне далекие сферы, как в I части «Героической симфонии», ни о восторженном любовании яркими красочными пятнами, как в Шестой и Седьмой симфониях.

Вторая симфония атлетически мускулиста, в ней ощущается игра титанических сил — но все же пока еще игра, и в этом смысле перед нами совершенно классическое произведение, в котором жизнерадостное самоутверждение решительно преобладает над интроспекцией. Бурлескность скерцо и финала имеют в своей природе нечто гомерическое (недаром они пробуждали в душах критиков «доисторические» ассоциации). От Бетховена, постоянно перечитывавшего Гомера, вряд ли могла укрыться такая черта его поэтики, как образы постоянно смеющихся (точнее, хохочущих) богов. Согласно философскому суждению Прокла, «смех богов следует определить как щедрую энергию, направленную на всё, и причину порядка того, что находится в мире»<sup>23</sup>. Этот смех не имеет отношения ни к приземленному и нередко нравоучительному юмору оперы-буффа, ни к светскому салонному остроумию с его изысканной иронией и отточенными афористическими шутками (*bon mots*), ни к пародийному пересмешничеству Гансвурста — австрийского Арлекина. Божественный и даже космический смех звучал ранее в финале Симфонии Моцарта № 41

<sup>23</sup> Цит. по: Лосев 1996. С. 367.

(«Юпитер»), где его сверхчеловеческая природа была подчеркнута аллюзиями на церковный стиль. Но ни в одной из частей Второй симфонии Бетховена никаких «церковных» ассоциаций не просматривается. Композитор властно творит здесь свой мир по собственным меркам, хотя и оглядывается на миры, созданные его великими предшественниками.

## КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

Очевиден принцип, которому Бетховен старательно следовал долгое время, начиная с 1794 года, — присваивать опусные номера только крупным сочинениям преимущественно в форме сонатно-симфонического цикла, оставляя без номеров всевозможные «мелочи» — отдельные песни, танцы, вариации и т. д. (исключений среди ранних произведений очень мало; некоторые номера произвольно присваивались издателями). Сонаты безусловно принадлежали к сочинениям, достойным опусного номера, и именно с них Бетховен начал свою композиторскую карьеру в Вене.

Необходимо заметить, что в XVIII — начале XIX веков все крупные камерные циклические сочинения, в которых каждую партию играл один исполнитель, относились к категории «сонат», и даже Бетховен всю жизнь продолжал именовать свои фортепианные трио «сонатами»<sup>24</sup>, чего, однако, никогда не делал по отношению к струнным квартетам. В этом смысле не было принципиальной разницы в том, что ор. 1 — это три фортепианных трио, а ор. 2 — три фортепианных сонаты. В дебютных сочинениях Бетховен обычно придерживался «благородных» классических составов — фортепиано и струнные либо только струнные; лишь несколько позже возникали другие варианты, так что определенная иерархия соблюдалась и здесь. Наконец, поначалу в камерных опусах было по несколько сочинений (чаще по три, нередко по два, в Квартетах ор. 18 традиционная шестерка), составлявших как бы «сверхцикл». В более поздних опусах это правило постепенно утрачивало свою силу, а в симфониях оно у Бетховена вообще не соблюдалось. Внутри самого опуса пьесы также выстраивались в определенном порядке. Только в фортепианных сонатах ор. 2 и ор. 10 опус открывается минорными произведениями. В остальных случаях минорное произведение — всегда, кстати, единственное в опусе — находится не на первом месте, а на последнем (ор. 1, ор. 5, ор. 9, ор. 27) или где-то в середине (ор. 18 № 4, ор. 30 № 2, ор. 31 № 2). Та же закономерность действует в последующие годы на уровне всей группы концертов и симфоний: единичные минорные появляются только после ряда мажорных.

Камерная музыка, особенно сольная, предрасполагала композитора к значительной свободе в выборе форм и стилистики. Симфония в этом смысле была жанром более обязывающим. Теоретики XVIII века были единодушны в оценке поэтики «сонат», как сольных, так и ансамблевых.

<sup>24</sup> См. письмо к Ф. Рису от 1818 года, где «фортепианной сонатой» названо трио ор. 1 № 3 (ПБ 3. № 932).

В инструментальной музыке только форма сонаты вбирает в себя все характеры и любое выражение. Композитор может, сочиняя сонату, возыметь намерение произнести монолог в звуках печали, или скорби, или нежности, или довольства и веселости — либо поддерживать страстными звуками чувствительную беседу между равными или отличными друг от друга характерами, — либо рисовать одни только сильные, бурные, контрастные или легко и нежно текущие душевные движения» (И. П. А. Шульц, статья «Соната» в энциклопедии Зульцера)<sup>25</sup>.

Соната с ее подвидами — дуэтом, трио и квартетом — не имеет некоего определенного характера; ее основные части — то есть *Adagio* и оба *Allegro* — могут принимать любое выражение, доступное воплощению средствами музыкального искусства. Мелодия сонаты, поскольку она рисует чувства единичных особ, должна быть с высшей степени разработанной и представлять тончайшие нюансы чувств. Напротив, мелодия симфонии должна отличаться не подобными тонкостями выражения, а силой и напором (Г. К. Кох, учебник композиции, III том)<sup>26</sup>.

Соната — доверительная и общительная игра инструментов. <...> Стало быть, соната — это музыкальная беседа или подражание человеческому разговору при помощи неживых инструментов. Ариозо, кантабиле, речитатив и все роды певучей и инструментальной музыки находятся, следовательно, в сфере сонаты (К. Ф. Д. Шубарт, «Идеи к эстетике музыкального искусства»)<sup>27</sup>.

Вплоть до конца XVIII века соната определялась как произведение, состоящее из нескольких контрастных «пьес» (*Stücke*) — и именно этим словом венские классики, включая Бетховена, обозначали части своих циклических произведений. Соната, особенно сольная или дуэтная, не обязательно открывалась сонатным *allegro*, без которого была немыслима классическая симфония. В некоторых сонатах венских классиков нет ни одной части в собственно сонатной форме.

Требуемая всеми теоретиками «тонкость разработки» предполагала особый тип камерного тематизма, более индивидуализированный, нежели тематизм симфоний. Тема сонаты могла начинаться тихо, как бы вполголоса; могла включать «извилистые» мелодические ходы, прихотливые украшения или, наоборот, резкие и угловатые «жесты»; ее метроритмическое строение также могло быть весьма непростым. Спонтанные перебивы, риторические паузы, контрасты, внезапные модуляции — всё это также входило в поэтику классической сонаты и гораздо осторожнее использовалось в жанре симфонии (хотя бы по той простой причине, что в XVIII веке симфонии чаще всего игрались без репетиций, с листа).

Своеобразная «революция», произведенная молодым Бетховеном в жанре сольной и ансамблевой сонаты, заключалась отнюдь не в привнесении сюда всех перечисленных вольностей, которые к концу XVIII века воспринимались

<sup>25</sup> Sulzer IV. S. 425.

<sup>26</sup> Koch 1793. S. 315–316.

<sup>27</sup> Schubart [1784/1806]. S. 271.





*Соната оп. 2 № 1, I часть. Автограф Бетховена*

как неотъемлемое свойство этого рода музыки. И яркие образные контрасты, и лирические излияния в медленных частях, и театрализация сонатного *allegro*, и введение в инструментальную музыку вокальных форм, и многое другое уже встречалось в музыке К. Ф. Э. Баха, Гайдна, Клемента, Моцарта и прочих композиторов классической эпохи.

Бетховен с первых же шагов начал пересмотр общепринятых взглядов на поэтику сонаты, поставив под сомнение ее исключительную камерность. Первые его фортепианные сонаты (оп. 2 и оп. 7) состоят из четырех частей, как симфонии, да и по протяженности достигают размеров обычной классической симфонии. При том, что теория не регламентировала количество частей в сонатном цикле, у венских классиков с 1780-х годов преобладал трехчастный цикл (ранние четырехчастные сонаты Гайдна были настолько миниатюрными, что сам композитор называл их «*divertimenti*»). Последовательная четырехчастность первых сонат Бетховена — это принципиально важная черта, уравнивающая чисто камерный жанр с симфоническим и придающая утонченному салонному (и во многом дамскому) пианизму XVIII века концертный блеск и мужественный размах. Недаром, хотя сольные сонаты обычно не исполнялись в публичных концертах-академиях, Бетховен во время своих пражских гастролей 1798 года играл *Largo* и рондо из Сонаты оп. 2 № 2 наряду со Вторым фортепианным концертом, которому эта соната ничуть не уступала в пианистической эффектности.

Еще заметнее концертный стиль в фортепианной Сонате оп. 2 № 3 (где даже есть выписанные виртуозные каденции в I части и в финале), в обеих виолончельных Сонатах оп. 5, в валторновой Сонате оп. 17 и в скрипичной «Крейцеровой сонате» оп. 47. Правда, ансамблевые сонаты, в отличие от сольных, нередко звучали со сцены, и все перечисленные здесь произведения

писались в расчете на исполнение в концертах выдающимися виртуозами (вспомним, что Сонаты ор. 5 Бетховен играл с Жаном-Луи Дюпором, Сонату ор. 17 — с Джованни Пунто, а «Крейцера» предназначалась Джорджу Бриджтауэру). Но все же в большинстве случаев ансамблевая музыка была адресована камерной аудитории.

Немаловажным было также отношение композитора к инструменту. Музыка Гайдна и Моцарта практически никогда не находилась в конфликтных отношениях с инструментами, для которых она создавалась. Композиторы не требовали от имевшихся в их распоряжении инструментов ничего невозможного, а умело приспособлялись к их свойствам. Бетховен же обычно поступал наоборот, писал ли он для оркестра или для отдельных инструментов.

Особенно ясно это видно на примере его ранних фортепианных сочинений.

## ФОРТЕПИАННЫЙ СТИЛЬ

Музыку молодого Бетховена уже никоим образом нельзя назвать «клавирной». Она безусловно фортепианная, хотя в быту фортепиано тогда еще могло соседствовать с клавесином и клавикордом.

Особенно ценился клавикорд — инструмент очень тихий, но с чарующе мягким и задушевным тембром, и вдобавок способный передавать тончайшие нюансы. Клавикорд был любимым инструментом К. Ф. Э. Баха; а в «Клавирной школе» Д. Г. Тюрка начинающим рекомендовалось вырабатывать туше на клавикорде, и только потом садиться за фортепиано. Гайдн, хотя и предназначал свои сонаты, начиная с 1770-х годов, для фортепиано, в домашней обстановке предпочитал тихую и деликатную звучность клавикорда (представить же себе Бетховена, мечтательно сидящим за клавикордом, практически невозможно). Если же речь заходила о выборе фортепиано, Гайдн высказывался в пользу инструментов венских мастеров братьев Шанц. Ему нравились их легкая клавиатура, ясный и четкий звук, отчетливые контрасты регистров — то есть всё, что способствовало детальной артикуляции (ведь музыка — тоже речь!) и передаче тончайших выразительных оттенков, иногда лишь намекавших на какую-то эмоцию, но не выражавших ее напрямую. Моцарт также любил фортепиано венского типа, хотя в своей концертной практике пользовался не инструментами Шанцев или Штейна, а несколько более звучным инструментом работы Антона Вальтера. К вальтеровскому роялю он даже заказал отдельную подвесную педаль типа органной — следовательно, сугубо камерный и даже домашний уровень динамики и звукового диапазона Моцарта как концертирующего пианиста уже не удовлетворял. Однако, избрав для себя оптимальный инструмент, Моцарт довольствовался его возможностями. Все его фактурные, динамические и колористические находки находятся в рамках реально достижимого на фортепиано той эпохи. Моцарт не злоупотребляет крайними регистрами, не перегружает фактуру многозвучными аккордами (каждый из них становится

событием), редко излагает тему октавами, не пишет нарочито неудобных для исполнителя фигураций или пассажей. Всё это создает иллюзию пресловутой моцартовской «легкости»; кажется, будто эту музыку может сыграть даже ребенок, хотя по-настоящему проникнуть в ее смысл удастся не каждому взрослому пианисту.

Бетховен изначально критикует фортепиано как инструмент «мало культивированный». Его не устраивает решительно всё: и отрывистое «струнное» звучание ранних фортепиано, напоминающее арфу или лютню, и слишком облагороженный звук венских инструментов, не позволяющих исполнителю вырабатывать «свой тон» (замечания из двух писем к И. А. Штрейхеру от 1796 года)<sup>28</sup>. Пытаясь добиться от венских фортепиано, в том числе штрейхеровских, того, что лежит за пределами их возможностей, Бетховен пишет музыку не то что совсем неисполнимую, но находящуюся в крайне напряженных взаимоотношениях с природой инструмента.

Это касается отнюдь не только таких грандиозных произведений, как «Патетическая соната» или Соната op. 53 (так называемая «Аврора»), но и гораздо более камерных и непритязательных сочинений. Размаху бетховенской мысли зачастую просто не хватает объема клавиатуры — отсюда внезапные «пустоты» или резкие зигзаги пассажей (стоит ли их восполнять на нынешних инструментах — вопрос спорный).

32 (a)

Соната op. 14, №1, ч. I, экспозиция



32 (б)

Реприза



Многозвучными аккордами или форсированными октавными унисонами излагаются порой не только темы, претендующие на величественную обобщенность или роковую властность, но и темы галантного и лирического характера.

33 (a)

Соната op. 10, №2, ч. I



<sup>28</sup> ПБ 1. № 18, 19.

33 (6)

Соната оп. 14, №1, ч. II



Фортепианный стиль Бетховена по-органному плотен, по-живописному сочен и необычайно весом. Кажется, что сила тяжести в этом мире на порядок больше, чем в мирах Гайдна и Моцарта, и каждое движение стоит немалых физических и волевых усилий (видимо, это ощущал и сам композитор, коль скоро его излюбленным исполнительским приемом, согласно свидетельству Черни, было парадоксальное сочетание нарастания звучности с *rallentando*). В ранних сонатах и других фортепианных пьесах Бетховена есть, конечно, и страницы, написанные тонко и прозрачно, но их общий характер крайне далек от культивировавшегося в клавирной музыке XVIII века непринужденно-го изящества, легкости и естественности.

При всем этом было бы ошибочным думать, будто музыка Бетховена должна заведомо лучше звучать на нынешних концертных роялях, чем на фортепиано его эпохи. Именно доведенное до острого конфликта напряжение между деликатной природой инструмента и властной, даже деспотической, волей композитора, облеченной в мощную музыкальную плоть, придавало этой музыке совершенно необычайную действенность (лучше всего это впечатление сформулировал позднее Гёте, который, когда мальчик Мендельсон сыграл ему на рояле *allegro* Пятой симфонии, заметил: «Кажется, будто сейчас рухнет дом»). Когда за одно и то же фортепиано в одной и той же гостиной сидели сначала какой-нибудь салонный виртуоз вроде Штейбельта, а затем «громовержец» Бетховен, сразу становилось ясно, кто есть кто (нынешние же рояли эту разницу почти нивелируют, и многословный Штейбельт может прозвучать на них эффектнее, чем лапидарный Бетховен). Сам инструмент с его достаточно хрупкой тогда конституцией (металлических деталей в нем было намного меньше, чем сейчас) подвергался от таких «космических» перегрузок нештучным опасностям, и Бетховен действительно иногда рвал струны, разбивал клавиши или смахивал руками подсвечники. Поэтому ситуация, когда музыка попирала реальные возможности инструмента, словно бы выламываясь и выплескиваясь за пределы клавиатуры, являлась нормой для поэтики Бетховена, и пианисту, играющему его сонаты на нынешних роялях, приходится прибегать к особым приемам (где-то форсируя звучность и обостряя контрасты, где-то утрируя или меняя артикуляцию, где-то делая слишком быстрым или слишком медленным темп), чтобы сохранить это конфликтное соотношение музыкальной мысли и инструментальной материи.

Бетховен в своих ранних сонатах демонстративно подрывает не только поэтику тогдашнего пианизма, но и устои жанра, постоянно преступая всевоз-

можные формальные и стилистические границы, предписанные сольной сонате. Помимо демонстративной четырехчастности, это и введение в сонатный цикл скерцо или по-моцартовски драматично трактованного менуэта (Соната ор. 2 № 1, Трио ор. 1 № 3), и проникновение в фортепианную фактуру оркестровых приемов, и насыщение сонатных частей множеством по-театральному контрастных тем. Последняя черта всегда была свойственна Моцарту с его театральным мышлением, но у молодого Бетховена она приобрела даже несколько гипертрофированный характер, особенно в фортепианной Сонате ор. 2 № 3 и в виолончельной ор. 5 № 1. Так, в I части ор. 2 № 3 (C-dur) имеется почти всё, что только может быть в классическом сонатном *allegro*, за исключением медленного вступления: два тематических элемента в главной партии, две контрастные побочные темы, обширная разработка, ложная реприза, виртуозная каденция...

Интересное высказывание самого Бетховена по этому поводу имеется в воспоминаниях французского композитора и флейтиста Луи Друэ, встречавшегося с Бетховеном в 1822 году. Говоря о своих ранних сочинениях, Бетховен якобы признавался: «Они напечатаны не так, как я их записал вначале; когда через несколько лет я вновь увидел мои первые рукописи, я спрашивал себя, не сошел ли я с ума, помещая в одну пьесу то, что было бы достаточно для создания двадцати; я сжег эти рукописи, чтобы их никто никогда не увидел; я натворил бы во время моих дебютов много безумств без добрых советов папаши Гайдна и Альбрехтсбергера»<sup>29</sup>. Случайно или нет, но автографы Трио ор. 1, Сонат ор. 2 и ор. 5, действительно несколько грешащих подобными «безумствами» даже в окончательных версиях, не сохранились, хотя у нас нет оснований утверждать, что они и впрямь были сожжены. Однако Бетховен явно основывался на собственном опыте, когда наставлял в том же 1822 году молодого композитора Людвиг Шлёссера: «Вы даете слишком много, лучше бы меньше; но юности свойственно штурмовать небеса, и ей никогда не кажется достаточным сделанное. Впрочем, это придет к зрелости, а мне всегда милей избыток идей, чем их недостаток»<sup>30</sup>.

«Избыток идей» проявлялся в ранних сонатных циклах Бетховена и в чрезвычайно глубоких контрастах между частями — гораздо более впечатляющих, чем в Первой и Второй симфониях или во Втором и Первом фортепианных концертах. Эти контрасты выражены в том числе и через яркие тональные противопоставления, подобные внезапному переносу в совершенно иной образно-эмоциональный модус. Подобные сдвиги, чуждые поэтике Моцарта, встречались у К. Ф. Э. Баха и у Гайдна (особенно в камерной музыке), но у Бетховена, несомненно опиравшегося на опыт предшественников, они наделяются индивидуальным смыслом. Даже совершенно традиционное для любых циклических композиций использование одноименных тональностей приобретает у Бетховена характер антитезы «внешнего» и «внутреннего», что особенно заметно в мажорных циклах. Нередко

<sup>29</sup> Цит. по: Роллан 1976. С. 44. Друэ записал свои воспоминания в 1858 году, и за дословность этой цитаты поручиться, конечно, нельзя.

<sup>30</sup> Kerst II. S. 15.

медленные части резко выделяются благодаря использованию контрастных медиантовых тональностей.

Вопреки расхожему мнению о том, что медиантовые соотношения более типичны для романтиков, в бетховенских циклах они встречаются с 1790-х годов настолько часто, что составляют одну из черт его стиля. При этом некоторые тональности или тональные пары явно приобретают у него устойчивую семантику, связанную с определенным кругом образных представлений.

## СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Вопрос о том, какую тональность избрать для произведения, был для Бетховена очень небезразличен. Иногда он следовал общепринятым представлениям о характере данной тональности, иногда трактовал этот характер совершенно по-своему. Однако вряд ли случайно получилось так, что первые три симфонии оказались выстроенными в тональном отношении «поступенно»: C-dur, D-dur, Es-dur. «Белая», аполлонически-сакральная, тональность — для Первой симфонии; «пурпурно-золотая», царственная — для Второй; «медно-бронзовая», героическая — для Третьей...

Однако в произведениях с участием оркестра композитору, особенно на раннем этапе его карьеры, приходилось считаться с удобствами исполнителей. То же самое касалось камерных циклов с участием духовых инструментов. Но в музыке для фортепиано, струнных или в камерных вокальных произведениях Бетховен был волен использовать любые тональности, что он охотно и делал. И неоднократное появление одной и той же краски в разных произведениях заставляет предполагать, что она заключала в себе и выразительный, и красочный, и поэтико-символический смысл.

Так, тональность E-dur почти всегда связана у Бетховена с молитвенно-философским созерцанием, мечтами о возвышенной любви и образами ночной природы, оваянными священным трепетом и восторгами перед космической «гармонией сфер». Это проявилось уже в боннских песнях («Жалоба» WoO 113, «Монолог» WoO 114 и «Жертвенная песня» WoO 126), а затем получило развитие во всех последующих сочинениях вплоть до «Вечерней песни под звездным небом» WoO 150 и Сонаты op. 109. Не случайно в «звездной» тональности E-dur писались многие медленные части камерных циклов: Largo con espressione из Трио op. 1 № 2 (G-dur), Adagio из Сонаты op. 2 № 3 (C-dur) и Adagio из Трио op. 9 № 1 (G-dur) — а позднее также Largo из Третьего фортепианного концерта (c-moll) и Adagio из Квартета op. 59 № 2 (e-moll).

Другой семантически важной для Бетховена тональностью был As-dur — сфера глубоко серьезных размышлений, связанных с мыслями о смерти и бессмертии. Лирические излияния в этой тональности всегда отличаются какой-то неземной поэтичностью и отстраненной целомудренностью, препятствующей необузданным вспышкам эмоций. Наиболее очевидно это отразилось в концепции Сонаты op. 26 (о ней будет сказано чуть позже), но и в других случаях появление As-dur как тональности медленной части или даже небольшого

эпизода сразу придает всему циклу особую смысловую объемность, даже если прочие части выдержаны в жизнерадостном или галантном духе. Приведем некоторые примеры, ограничившись ранними сочинениями: Трио оп. 1 № 1 (Es-dur) — Adagio cantabile As-dur; Трио оп. 3 (Es-dur) — Adagio As-dur; Соната оп. 10 № 1 (c-moll) — Adagio molto As-dur; «Патетическая соната» оп. 13 (c-moll) — Adagio cantabile As-dur; Первый концерт C-dur — Largo As-dur; Септет оп. 20 (Es-dur) — Adagio cantabile As-dur; Соната оп. 30 (c-moll) — Adagio cantabile As-dur, и т. д.

Другие тональные пары не выстраивались в столь последовательные ряды, как C — E, G — E или c — As, однако и они нередко использовались в необычном контексте. В частности, в фортепианной Сонате оп. 7 (Es-dur) очень неожиданно подан C-dur в качестве тональности глубоко созерцательного и «темного», ночного по колориту, мистического Largo con espressione (этому ощущению способствует не только преобладание в главной теме низкого регистра и гулкая «органная» многозвучность фактуры, но и жанр медленной сарабанды, в котором выдержана тема, и центральный эпизод в As-dur). Бетховен оспаривает здесь традиционную семантику C-dur как светлой тональности, подходящей для передачи радостных, спокойных или пасторальных образов. Внутренняя светоносность, присущая C-dur, все же не позволяет этой музыке окончательно отрешиться от всего земного (чтобы лучше почувствовать это, достаточно попробовать сыграть Largo в H-dur или в Des-dur).

Нечто подобное Бетховен пытался передать в двух других медленных частях из ранних сочинений — Adagio con espressione C-dur из струнного Трио оп. 9 № 3 (c-moll) и Adagio con molt' espressione C-dur из скрипичной Сонаты оп. 12 № 3 (Es-dur), но по своей смысловой весомости их прекрасная во всех отношениях музыка не может соперничать с гениальным Largo из Сонаты оп. 7.

34(a)

Соната, оп. 7



34(б)

Трио оп. 9, №3



34 (В) Соната, оп. 12, №3

Adagio con molt' espressione

Очень заметно пристрастие Бетховена к тональности с-moll, в которой написано большинство его ранних минорных циклов (Трио оп. 1 № 3, Квартет оп. 18 № 4, фортепианные Сонаты оп. 10 № 1 и оп. 13, скрипичная Соната оп. 30 № 2, Третий фортепианный концерт). Эта тональность трактуется скорее как ораторски-патетическая, нежели как трагическая, — на роль последней чаще избирается d-moll. Впрочем, так было и у Моцарта. И, возможно, именно память о моцартовском Концерте № 20, о Реквиеме или о вступлении к увертюре из «Дон Жуана» повлияла на образ d-moll в музыке Бетховена, трагизм которого всегда имеет либо театральный, либо религиозный оттенок (Largo e mesto из Сонаты оп. 10 № 3, Adagio affettuoso из Квартета оп. 18 № 1, Соната оп. 31 № 2, а в более поздних произведениях Largo из Трио оп. 70 № 1, Crucifixus из «Торжественной мессы» и I часть Девятой симфонии). Как ни странно, f-moll у молодого Бетховена звучит не столь мрачно, больше склоняясь к глубокой, чуть таинственной меланхолии (Allegretto из Сонаты оп. 10 № 2) или приближаясь к воинствующе энергичному с-moll (Соната оп. 2 № 1). По-настоящему трагическая музыка в f-moll была написана позже (вступление к арии Флорестана в «Фиделио», Adagio из Квартета оп. 59 № 1, Соната оп. 57, Квартет оп. 95).

В отношении более простых тональностей Бетховен следует привычкам классической эпохи: так, F-dur и G-dur указывают на пастораль или галантность, e-moll и g-moll — на нежную грусть; B-dur в быстром темпе бодр, а в медленном — целомудренно лиричен. Как и другие венские классики, Бетховен старается избегать h-moll и fis-moll, хотя очень любит D-dur и A-dur (последний и у него сохраняет оттенок юношеской свежести, иногда с призывками «итальянской» кантилены). В отличие от Гайдна, он не питает явной антипатии к a-moll, хотя в ранний период эта «белая» тональность ассоциируется у него прежде всего со звучанием солирующей скрипки (Andante из Сонаты оп. 12 № 2, Соната оп. 23 и, наконец, «Крейцера соната» оп. 47).

Излюбленной же тональностью Бетховена с самого начала и до последних сочинений остается Es-dur, в котором он пишет музыку любого характера, отнюдь не только героического. Возможно, эта тональность наиболее адекватно соответствовала внутреннему строю его личности — сложной, но цельной; устремленной к возвышенному, но не оторванной от реальности; универсальной, однако всегда узнаваемой.

## ЛОКАЛЬНАЯ ПРОГРАММНОСТЬ

Резкие тональные контрасты и внезапные перепады настроений между частями камерных циклов достаточно характерны для К. Ф. Э. Баха и Гайдна



(Моцарту присуще скорее «вызревание» конфликта внутри изначально неконфликтных образов и его «выплескивание» в связующих или разработочных разделах). Бетховен возвращается к типичным для раннеклассической музыки «вертеровским» или «штюрмерским» взрывам чувств, создавая на этой эмоциональной основе не мимолетные эпизоды, а целые драмы, поддающиеся иногда чуть ли не сюжетной интерпретации.

С частями такого рода связан феномен бетховенской «локальной» программности (или «характеристичности», как говорили в XVIII веке). Так мы обозначили бы включение в непрограммный цикл резко выделяющейся части (чаще всего медленной), имеющей прямо или косвенно обозначенную образную направленность. Ярчайший пример такого рода — Соната ор. 26, медленная часть которой названа «Траурный марш на смерть героя»<sup>31</sup>. Но таких примеров в ранних произведениях как минимум несколько, что говорит об определенной тенденции.

В шиндлеровской биографии Бетховена есть примечательный эпизод. В 1823 году Шиндлер, если верить его словам, спросил Бетховена, почему тот не обозначил «поэтическую идею» *Largo e mesto* (d-moll) из фортепианной Сонаты ор. 10 № 3. Ответ композитора был чрезвычайно симптоматичен. «Он сказал, что время, когда он написал большую часть своих сонат, было поэтичнее теперешнего, поэтому пояснения насчет идеи были не нужны. Каждый, продолжал он, чувствовал в этом *Largo* изображение душевного состояния меланхолика со всевозможными оттенками света и тени в картине меланхолии»<sup>32</sup>.

Возможно, это очередной шиндлеровский апокриф, однако в данном случае очень похожий на правду. С чего бы Шиндлеру, родившемуся в 1795 году в глухом моравском селении, ностальгически вспоминать о поэтической атмосфере венских аристократических салонов конца столетия? И могли ли Шиндлер до конца понимать, что означало для людей той эпохи само слово «меланхолия»?

Шиндлер уже не слышал и не видел того, что было само собой разумеющимся для музыкантов XVIII века. «Поэтическая идея» *Largo e mesto* на самом деле четко представлена в тексте, начиная с выбора тональности и обозначения темпа и характера музыки. D-moll — заведомо «меланхолическая» тональность, семантика которой варьировалась от траурной суровости (Реквием Моцарта) до «мягкой печали» (Ю. Г. Кнехт)<sup>33</sup>; Шубарт писал о том, что характеру d-moll присуща «мрачная женственность, порождающая сплин и мглу»<sup>34</sup>. Из всех обозначений медленного темпа Бетховен выбрал *Largo*, которое в теории музыки XVIII века также часто связывалось с аффектом скорби, однако, в отличие от *Lento* или *Adagio*, предполагало величественную широ-

<sup>31</sup> Poco adagio из валторновой Сонаты ор. 17 подобного названия лишено, но, тем не менее, вряд ли кто из слушателей усомнится, что это также траурный марш «на смерть героя» или, быть может, воспоминание о нем.

<sup>32</sup> Schindler 1973. S. 459.

<sup>33</sup> «D-moll sanft trauernd» (Knecht 1814. S. 59).

<sup>34</sup> Schubart 1977 [1784/1806]. S. 284.

ту дыхания (у струнных инструментов при темпе Largo на каждую длинную ноту приходилось целое движение смычка). Более того, Бетховен добавил слово «*mesto*», о котором, например, Леопольд Моцарт писал: «*Mesto*, горестно. Слово это напоминает нам, что при исполнении пьесы мы должны погрузиться в аффект меланхолии, дабы вызвать у слушателя ту же меланхолию [Traurigkeit], которую пытался выразить композитор»<sup>35</sup>. Следовательно, бетховенский текст, как нотный, так и словесный, содержит вполне определенные указания на то, что в этой части воплощены различные оттенки печальных чувств, от несколько отрешенной скорби главной темы до жалобного излияния чувств в связующей и отчаянных метаний в побочной. Эпизод, заменяющий разработку, явно содержит диалог отчаявшегося героя с бесстрастно-грозными высшими силами, а кода с ее траурными колокольно-хоровыми звучаниями намекает на мысль о смерти. Слушателям, на внимание которых эта музыка была рассчитана, действительно не требовалось более подробных пояснений.

Другой аналогичный случай — *Adagio affettuoso ed appassionato* из Квартета op. 18 № 1 (F-dur). В книге В. Ф. Ленца (1860) приводился рассказ Карла Аменды о том, как, сыграв ему эту часть на рояле, Бетховен спросил у друга, какие ассоциации она вызывает. «Мне представляется картина расставания двух влюбленных», — сказал Аменда. «Верно! — ответил Бетховен. — Я думал здесь о сцене в гробнице из «Ромео и Джульетты»»<sup>36</sup>. При этом Аменда не знал, что в бетховенских эскизах *Adagio affettuoso*, хранящихся ныне в Берлине (SBB), имеются словесные ремарки на французском языке, прямо связывающие эту часть с шекспировским сюжетом: «он приходит в гробницу», «отчаяние», «он убивает себя», «последние вздохи»<sup>37</sup>.

Образы этой шекспировской трагедии были чрезвычайно созвучны людям бетховенского поколения, воспитанным на «Вертере» и «Новой Элоизе». Именно в последней трети XVIII века появились первые оперы на сюжет «Ромео и Джульетты», развязка которых, однако, обычно изменялась на благополучную: например, серьезный зингшпиль Георга (Йиржи) Бенды (1776), опера Даниэля Штейбельта (1793) и опера Николо Цингарелли (1796). Первая из них была известна Бетховену еще по репертуару боннского Национального театра; с двумя другими он мог познакомиться в Вене, поскольку они пользовались широкой популярностью. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Бетховен также увлекся этим сюжетом и даже в какой-то мере спроецировал на него собственные размышления о любви и смерти — как и в том, что Аменда угадал определенный сюжет в музыке, лишенной каких-либо словесных пояснений (в законченный текст *Adagio* ремарки, присутствовавшие в эскизах, не вошли).

Перед нами та же скорбно-меланхолическая тональность d-moll и та же широко развернутая сонатная форма, что и в Largo из Сонаты op. 10 № 3. Однако есть и нюансы, подсказывающие внимательному слушателю, что в Largo e mesto

<sup>35</sup> Mozart 1769. S. 51.

<sup>36</sup> Lenz 1860 IV. S. 17. Этот рассказ воспроизведен также в кн.: TDR II; TF I. P. 261.

<sup>37</sup> Lockwood 2003. P. 160, 164 (факсимиле эскиза и расшифровка помет).

выражена поистине «мировая скорбь», обращенная к высшим силам, а в медленной части из Квартета речь идет о глубоко личном чувстве. Темп и характер обозначены здесь как *Adagio affettuoso ed appassionato*, что в эстетических понятиях того времени указывало на подчеркнутую лирическую экспрессию, проявляющуюся, в частности, в определенной свободе исполнения, напоминающей вокальную манеру. Эта музыка в восприятии современников Бетховена должна была воплощать не просто меланхолию, а душевные терзания, порожденные страстной, но нежной любовью (*affettuoso ed appassionato* — от «*affetto*» и «*passione*»).

Казалось бы, после столь мрачных медленных частей, завершающихся зауспокойной молитвой (*Largo e mesto*) или последними вздохами героев (*Adagio affettuoso*) цикл должен был бы приобрести иное образное наклонение, однако в раннем творчестве Бетховена, в отличие от позднего, этого обычно не происходит. В Сонате op. 10 № 3 вслед за *Largo e mesto* звучит улыбочивый менуэт, в трио которого «он» и «она» увлеченного обмениваются игривыми репликами, а в Квартете op. 18 № 1 трагическая «Сцена в гробнице» сменяется задорным скерцо, родственным менуэту Первой симфонии. В финалах обоих произведений о скорбных настроениях медленных частей не остается даже воспоминаний (въяедливый аналитик найдет, конечно, мотивную связь между главными темами *Largo* и финала сонаты, но для обычного слушателя она останется умозрительной). Поэтому мы говорим о «локальной» программности, не перерастающей в сюжетность и лишь обостряющей свойственный классическому сонатному циклу контраст между частями.

Оба приведенных примера представляют собой, в общем-то, крайности, но господство меланхолии в медленных частях жизнерадостных или светски-изящных по характеру циклов — еще одна черта раннего бетховенского стиля. Вспомним сумрачно-балладное *Allegretto f-moll* между двумя почти беззаботными частями Сонаты op. 10 № 2 (F-dur), тоскливо мятущееся *Allegretto e-moll* из Сонаты op. 14 № 1 (E-dur), жалобное *Andante piu tosto Allegretto a-moll* из скрипичной Сонаты op. 12 № 3 (A-dur). Иногда подобные настроения прорываются в отдельных эпизодах, как, например, в романтически-бурном трио *es-moll* в III части (*Es-dur*) уже упоминавшейся Сонаты op. 7. Трудно сказать, в какой мере на их появление повлияла мода на «вертерианство», а в какой — особенности личности самого Бетховена, который, несмотря на свой холерический темперамент, еще в неполные 17 лет жаловался на не оставляющую его после смерти матери «меланхолию» (ныне это состояние скорее назвали бы депрессией)<sup>38</sup>. Весной 1805 года он признавался Жозефине Дейм: «какая-то душевная скорбь [Gram] давно меня лишила энергии, некогда мне свойственной», и добавлял: «Как только мы снова окажемся друг подле друга наедине, Вы узнаете о том, что меня мучает, и о борьбе между смертью и жизнью, которую я вел в последнее время с самим собой»<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> ПБ 1. № 1 (от 15 сентября 1787 года).

<sup>39</sup> ПБ 1. № 116.

## МЕЛАНХОЛИЯ

Меланхолия, наиболее отчетливо воспринимаемая в минорных медленных частях, нередко царила или, по крайней мере, присутствовала и в мажорных. Сочетание сдержанной благородной жалобы с мажорным ладом вовсе не выглядело парадоксальным для музыкантов XVIII века: огромное количество арий *lamento* в операх-серии, начиная с 1730-х годов, сочинялось в мажорных тональностях, и жанры этих арий ориентировались не только на традиционную медленную сицилиану, но и на сарабанду, менуэт и гавот. Просветленная меланхолия такого рода проникла и в медленные части бетховенских произведений. Любопытно, что у композитора не вызвала никаких возражений затея Вегелера, который подтекстовал *Adagio* из Сонаты ор. 2 № 1 собственным стихотворением, озаглавленным «Жалоба» (в качестве песни этот опус был издан в 1807 году Зимроком). Текст Вегелера, не обладая особыми поэтическими достоинствами, вобрал в себя едва ли не все «общие места» меланхолического топоса:

Ушло мое счастье,  
и покой меня покинул,  
и в буре житейской,  
мчась неприкаянно,  
чуть я не сгинул.  
Я взываю тщетно!  
Мучусь безответно!  
Лишь ангел смерти  
крылья надо мною  
раскрыл приветно, и т. д.<sup>40</sup>

35

*Adagio*

Mein Glück ist ent - flo - hen! Mei - ne Ru - he ist da - hin! Auf  
stür - men - den Wo - gen Schwän - ket so un - stät, so trü - be mein Sinn!

Этот круг образов и мыслей заслуживает вполне серьезного отношения. Обычно его связывают с модой на сентиментализм и с прорастанием в культуре XVIII века романтических настроений. Но меланхолия была не просто модным поветрием, а выражением глубокой потребности культуры в анализе тонких душевных движений — в анализе, рассчитанном притом на сочувствие и понимание родственных натур. Меланхолия XVIII века была, как ни странно, проявлением не мизантропии, а наоборот, потребности в общении. Определение «Век Разума» по отношению к той эпохе грешит односторонностью, ведь в искусстве, особенно в музыке, это был и «Век Чувства»; способность

<sup>40</sup> См. подробнее: Вегелер — Рис 2001. С. 166. Наш перевод преимущественно эквивалентный, дабы всякий желающий мог пропеть его под бетховенскую мелодию.



К. Шарпантье. «Меланхолия» (1801)

человека испытывать сильные чувства (которые нельзя смешивать с безрассудными инстинктами) возвышала его и над другими детьми природы, и над лишенными подобного дара собратьями. Принимать же близко к сердцу страдание ближнего, быть чувствительным ко всякому волнению — это вообще отличительная особенность лучших, благороднейших людей, аристократов духа. Сам Бетховен писал в 1817 году: «Сколь ни иронически

и пренебрежительно говорят иной раз о душевности [*Gemütlichkeit*], все же наши великие писатели, такие как Гёте и другие, рассматривают ее как замечательное качество. Более того, некоторые утверждают, что человек, не обладающий душевностью, не может стать выдающейся личностью и что ни о какой глубине его натуры не может быть и речи»<sup>41</sup>. Поэтому меланхолия XVIII века, в отличие от романтической «разочарованности», «скуки», «сплина», предполагает непременно наличие понимающего друга — чуткого слушателя, задушевного собеседника, сочувствующего свидетеля. Отсюда — странная «приятность» данного топоса (гётевское «*Wohne der Wehmut*» — «блаженство скорби»). Меланхолия могла, конечно, восприниматься и через призму традиционного учения об аффектах, но у позднего Моцарта, Гайдна и молодого Бетховена она превратилась в сугубо индивидуальный топос, выражающий «чувства единичных особ», однако нередко делающий это при помощи оперных, литературных или театральных ассоциаций. Возможно, здесь находится ключ к «локальной» программности ряда бетховенских произведений. Меланхолия составляла очень важную часть позднеклассической картины мира, но все-таки лишь часть; в целом этот мир был устроен согласно иным, более позитивным принципам.

На этом фоне особенно рельефно выделяются резко очерченные силуэты немногочисленных минорных произведений, неизменно притягивающих внимание музыкантов и слушателей. Именно эту линию, объединяющую ряд сольных и ансамблевых циклов и Третий фортепианный концерт, принято выделять как характерно «бетховенскую», и именно она оказала решающее влияние на формирование в сознании массовой аудитории образа Бетховена как титана, громовержца, пророка и мученика.

Любопытно, однако, заметить, что при решительном преобладании мажора в инструментальной классической музыке добетховенского периода

<sup>41</sup> Письмо к Джаннатазио дель Рио. ПБ 3. № 811.

самыми популярными произведениями Моцарта, Гайдна и их современников стали впоследствии как раз весьма немногочисленные минорные опусы (у Гайдна это, в частности, «Прощальная симфония» № 45 *fis-moll*; у Моцарта — Симфония № 40 *g-moll*, Фантазия и Соната для фортепиано *c-moll*, фортепианный Концерт *d-moll* и т. д.). Всякий музыкант отдает себе отчет в том, что с художественной и технической точки зрения они ничем не «совершеннее» соседствующих с ними мажорных произведений, но минор почему-то властно притягивает внимание и заставляет воспринимать данное произведение как особенное и ни на что не похожее (отчасти, впрочем, так и есть, ибо в классической музыкальной поэтике мажор означал некую норму, а минор — отклонение от нее). Бетховен был склонен к погружению в минор с самых первых, еще детских, опытов (Вариации на марш Дресслера, Соната *f-moll* из WoO 47), и минорных циклов у него в процентном отношении больше, чем у его великих предшественников (две симфонии из 9 против моцартовских двух из 41, девять фортепианных сонат из 32 против моцартовских двух из 18)<sup>42</sup>. И хотя нормой стиля минорное произведение стало лишь у романтиков, то есть после 1820-х годов, Бетховен и в этом отношении может рассматриваться как переломная фигура, властно узаконившая прежнее «отклонение» от нормы.

### «ПАТЕТИЧЕСКАЯ СОНАТА»

Сонату *op. 13 (c-moll)* — «Патетическую» — можно считать своеобразным эстетическим манифестом молодого композитора, порывавшего с одними традициями XVIII века, но при этом ревностно соблюдавшим другие.

Ранее Бетховен написал три минорные сонаты для фортепиано — боннскую WoO 47 № 2, четырехчастную *op. 2 № 1 (f-moll)* и трехчастную *op. 10 № 2 (c-moll)*, но ни одна из них не претендовала на роль художественной декларации. «Патетическая» — претендовала, причем с вызывающей демонстративностью. Ведь в XVIII веке «пафос» принадлежал к числу наиболее высоких эстетических категорий, и возможность приложения этой категории к сугубо камерной музыке даже не рассматривалась. Сошлемся на мнения И. Г. Зюльцера и Ж. Ж. Руссо:

В произведении искусства есть пафос, если оно изображает предметы, наполняющие душу мрачными страстями <...>. Однако, похоже, что иногда это понятие распространяют также вообще на те страсти, которые из-за своей великости и серьезности захватывают душу, вызывая некий трепет, ибо при этом мы всегда испытываем нечто вроде страха. <...> Греки, между прочим, противопоставляли Пафос Этосу. <...> Следовательно, пафос заключается, собственно, в величии чувства и его не может быть ни при просто приятном,

<sup>42</sup> Количество фортепианных сонат Моцарта приводится по NMA (см. также отечественное уртекст-издание по лицензии издательства «Bärenreiter», М.: Русское музыкальное издательство, 2006). Количество симфоний приводится в традиционном исчислении, которое не вполне соответствует действительности (в реальности симфоний было больше), однако не нарушает нашу статистику: среди утраченных симфоний, бесспорно принадлежавших Моцарту, минорных больше нет.

ни вообще умеренном содержании. <...> В музыке он господствует преимущественно в церковных произведениях и в трагической опере, которая, впрочем, редко до него поднимается. <...>

Похоже, что пафос — это пища великих душ. Художники, наделенные приятным, радостным, мягким и нежным характером, или те, у кого преобладает цветистая фантазия и живое остроумие, очень редко способны возвыситься до него. Не особенно жалуют его и любители искусства, обладающие подобными характерами или дарованиями. Потому он также ценится во Франции меньше, нежели в Англии и в Германии. При другом содержании художник может выказать свое остроумие, свой вкус и чувствительно-нежное сердце, но здесь нам является сила его души и величие его чувствований (И. Г. Зильцер)<sup>43</sup>.

Патетическое — род драматической и театральной музыки, который стремится изображать и возбуждать великие страсти, преимущественно скорбные и печальные. Вся выразительность французской музыки в патетическом роде заключается в звуках протяжных, напряженных, пронзительных, и в той замедленности движения, которая уничтожает всякое ощущение такта. Поэтому французам кажется, что всё медленное патетично и что всё патетическое должно быть медленным. <...> Истинное патетическое состоит в страстной выразительности, которая не определяется точными правилами, но создается гением и ощущается сердцем, и искусство никоим образом не может предписать ему свой закон (Ж. Ж. Руссо, «Музыкальный словарь»)<sup>44</sup>.

Итак, пафос — «пища великих душ», он «создается гением» и присущ в большей мере церковной и серьезной театральной музыке (да и то, как подчеркивают теоретики искусства, отнюдь не всякой). Камерная музыка, и тем более такой жанр, как сольная соната, не то чтобы совсем исключается из сферы патетического, но вообще в этой связи не затрагивается. Бетховен оспаривает это мнение, притязая на исключительность своего случая («сила души и величие чувствований») и приравнивая сугубо камерный жанр уже не просто к симфонии или концерту, как делал раньше, а к мессе, оратории и музыкальной трагедии.

Впрочем, совершая этот дерзновенный шаг, Бетховен, как всегда, опирался на прецеденты. В первую очередь — на опыт Моцарта, который, правда, никогда не давал своим произведениям программных названий, но наделял камерную музыку исключительной глубиной, сложностью и значительностью. Рецензия на шесть моцартовских квартетов, посвященных Гайдну, опубликованная в 1788 году, содержит определения, которые десять лет спустя нередко адресовались молодому Бетховену: «...он проявляет решительную склонность к трудному и непривычному. Но при этом, какими он обладает значительными и возвышенными мыслями, выдающими смелость духа!»<sup>45</sup>. Эти слова вполне

<sup>43</sup> Sulzer III. Sp. 661–662.

<sup>44</sup> Rousseau 1768. P. 372–373.

<sup>45</sup> Цит. по: Аберт II/I. С. 389.

можно было бы отнести и к моцартовской Сонате с-moll KV 457 с предпосланной ей Фантазией KV 475. Обе они сделались образцом для ряда произведений, созданных австрийскими композиторами после 1785 года под несомненным влиянием Моцарта.

Среди таких больших, по сути, концертных сонат есть и произведения, предвосхищающие «Патетическую» или составляющие ей весьма достойный контекст: сонаты Леопольда Кожелуха g-moll op. 15 № 1 (1785), d-moll op. 20 № 3 (1786), с-moll op. 30 № 3 (1789) и f-moll op. 38 № 3 (1793) и особенно Соната op. 1 (с-moll) Антона Эберля (1792/98)<sup>46</sup>.

Однако и это необычное моцартовское произведение уходило корнями в предшествующую традицию — в частности, в музыку И. С. Баха. Особенно заметны переключки с баховским тематизмом в главной теме Фантазии.

36 (a) Моцарт



36 (б)

Бах, fuga BWV 546



36 (в) Бах, «Музыкальное приношение»



Между тем именно в эпоху позднего Барокко топос патетического, вполне сформировавшийся в опере и оратории, начал активно проникать в инструментальную музыку. Одним из легко узнаваемых знаков данного топоса был стиль французской увертюры, символизировавший царственное величие (нередко в трагическом преломлении). Именно к этому топосу отсылает нас вступление к «Патетической сонате».

37 (a)

Бетховен



<sup>46</sup> См.: Стуколкина 2002. С. 20–21, 27, 33. Эберль сочинил свою сонату в 1792 году, однако опубликована она была лишь в 1798-м, причем, по воле издателя, под именем Моцарта (Эберль протестовал против этого и добился переиздания под своим именем). Соната Эберля, как и «Патетическая», трехчастна; она имеет медленное минорное вступление, тематически родственное унисонному началу моцартовской Фантазии с-moll. Но истинного трагизма у Эберля искать, конечно, не следует.



## 37 (б)

Гендель, Concerto grosso op. 6, №12

Largo

## 37 (в)

Бах, Партита BWV 826

Grave Adagio

Бетховен использует даже традиционное в подобных случаях обозначение Grave, подразумевавшее не только медленный темп, но и особую манеру артикуляции, с подчеркнутой тяжестью сильных долей, резкостью акцентов и обычным в исполнительской практике XVIII века обострением пунктированного ритма вплоть до превращения его в двойной пунктированный.

Для топоса патетического в музыке XVIII века было характерным также откровенное использование речевых и вокальных аллюзий. В инструментальные сочинения проникали свободно трактованные или точно следующие оперным образцам речитативы, перемежающиеся краткими ариозо; ораторские интонации, «говорящие» паузы, разнообразные риторические фигуры, обладающие вполне определенной семантикой. Всё это в предельно наглядной форме представлено во вступлении к «Патетической», однако встречалось в музыке и раньше, причем иногда — в сольных клавирных сочинениях. Среди заведомо известных Бетховену образцов это, помимо моцартовской Фантазии с-moll, Хроматическая фантазия и fuga И. С. Баха.

Топос патетического осваивался Бетховеном в ряде других ранних произведений. Совершенно не случайно, что подавляющее большинство из них — в той же тональности с-moll, сменившей в течение XVIII века свое «амплуа» с тональности нежной меланхолической страсти, подходящей для выражения любовных и религиозных аффектов, на тональность скорбно-суровую и подчеркнута мужественную. В творчестве молодого Бетховена эта тональность используется чрезвычайно часто, как ни у какого другого композитора: фортепианное Трио op. 1 № 3, струнное Трио op. 9 № 3, Соната op. 10 № 1, а также написанный несколько позже Квартет op. 18 № 4. Затем эту линию продолжили Третий фортепианный концерт и скрипичная Соната op. 30 № 2. Заметно, однако, что почти во всех названных произведениях, в отличие от «Патетической сонаты», пафос представлен не в столь громогласном варианте, а в более смягченном, свойственном ранее музыке Гайдна и Моцарта и ориентированном на несколько другие жанровые прототипы — в частности, на тип «взволнованной» арии (aria concitata).

38 (а)

Бетховен, Квартет ор 18, №4



38 (б)

Гайдн, Симфония № 95



38 (в)

Моцарт, Квintет KV 516



В «Патетической сонате» тематизм такого рода также присутствует, но не главенствует: это побочная тема I части и тема рондо. Облик сочинения определяется вступлением и главной темой I части, представляющей собой синтез мангеймской «ракеты»<sup>47</sup>, оперной «бури» (рокочущее тремоло в партии левой руки и зигзаги «молний» в правой) и страстной ораторской речи (все интонации поданы с предельной четкостью артикуляции). Такая единовременная концентрация почти всех элементов «патетического» топоса в одной теме была, вероятно, беспрецедентной (в *allegro* моцартовской Сонаты *c-moll* эти же элементы составляли последовательный ряд: «ракета» — «диалог» — «буря»). Разумеется, ревнители утонченных красот вправе оценивать драматизм I части «Патетической» как несколько театральный и внешний, но, по-видимому, таков изначально был замысел этой «характеристической» сонаты, созданной страстным поклонником шиллеровского «Дон Карлоса» и гётевского «Эгмонта».

Если в I части господствует «экстравертный» пафос, типичный для драмы и оперы, то в *Adagio cantabile* перед нами другая сторона патетического, ассоциировавшаяся у музыкантов XVIII века с церковными жанрами, молитвенными настроениями и возвышенной лирикой. Такая трактовка патетического была столь распространенной, что некоторые теоретики (например, Ж. Ж. Руссо и Й. Рипель) предостерегали от перенесения этого понятия на любую медленную музыку. «Мое сердце называет патетическим лишь церковное пение», — признается Ученик в рипелевском трактате 1755 года, и Учитель в целом с ним соглашается, хотя оговаривает, что патетична отнюдь не всякая церковная музыка<sup>48</sup>.

Церковный стиль имел в музыке XVIII века несколько модификаций. Одна из них — стиль *alla breve*, приметами которого являлись характерный

<sup>47</sup> Х. Риман называл «ракетами» типичные для мангеймских симфонистов темы, построенные на целеустремленном движении вверх (обычно по звукам трезвучия).

<sup>48</sup> Riepel 1755. S. 104.

тактовый размер, простые тональности, аккордовая или контрапунктическая фактура. В «Патетической сонате» аллюзии на этот стиль содержатся лишь в центральном эпизоде финала. Другой вариант — стиль церковной трио-сонаты. Для него характерно мелодически развитое трехголосие, интенсивная имитационность, «архаизмы» в мелодии и гармонии (в частности, терпкие задержания) — либо противопоставление хоральной фактуры верхних голосов более подвижному «шагающему» басу. Этот вариант церковного стиля можно встретить в ряде медленных частей из сонат Гайдна; для Бетховена он менее характерен (*Largo appassionato* из Сонаты op. 2 № 2).

В *Adagio* «Патетической сонаты» перед нами третий вариант церковного стиля, выступающий здесь в качестве метафоры возвышенного. Это своеобразная парафраза протестантской хоральной обработки. Рельефно преподносимая мелодия сопровождается спокойной фигурацией в средних голосах и величественными «шагами» педального баса. Подобная фактура часто встречается в органных хоральных обработках И. С. Баха и его современников. Однако Бетховен не стилизует тему под хорал и не воспроизводит типичную форму бар. Поэтому мы говорим не о собственно стилизации, а скорее о музыкальной метафоре.

Источник этой метафоры лежал очень глубоко. По-видимому, Бетховену в подобных случаях требовалось создать ощущение музыки религиозной, но не собственно церковной, то есть более созерцательной, нежели обрядовой. В XVIII веке любили говорить о «религии сердца», присущей неиспорченному человеку изначально и не то чтобы отвергающей формальную сторону богослужения, но возвышающейся над нею и делающей не столь уж важными конфессиональные различия. Эта «религия сердца» осеяла всё сущее, стирая границы между личным и всеобщим, между духовным и светским. Может быть поэтому у Бетховена практически все упомянутые «хоральные» темы сочетаются с эпизодами в совершенно ином стиле. В *Adagio* из «Патетической сонаты», как и в аналогичных частях из скрипичной Сонаты op. 96 и виолончельной op. 102 № 2, хоральность сменяется оперной ариозностью, а в *Adagio* Девятой симфонии — мечтательной темой в духе медленного менуэта. Небесное и земное, божественное и человеческое образуют при этом нерасторжимое единство, залогом которого является «величие чувствований» художника.

На фоне бурной I части и возвышенного *Adagio* финал «Патетической сонаты» казался некоторым исследователям XIX века (в частности, А. Б. Марксу, В. Нагелю и В. Ф. Ленцу) недостаточно весомым и не отвечающим основному характеру произведения. Это мнение основывалось как на субъективных ощущениях, так и на объективных ценностных установках новой эпохи. Ведь в романтическую эпоху изменилось понимание и музыкальной драматургии вообще, и роли финала в частности. Особую роль приобрели факторы, обеспечивающие единство цикла, например, сквозные темы или мотивы, проживающие целую жизнь при движении от I части к финалу. В этих условиях финал стал едва ли не важнейшей частью: именно здесь доводился до крайности или окончательно разрешался образный конфликт. Основы такого понимания драматургии сонатно-симфонического цикла (прежде всего минорного) были за-

ложены Бетховеном. Однако музыканты XIX века возвели в абсолют то, что для самого Бетховена было лишь одним из возможных вариантов, используемым прежде всего в симфонической музыке: движение от трагедии к апофеозу.

Невзирая на то, что поэтика камерности подвергается в «Патетической сонате» непосильным нагрузкам, она все же остается здесь зримой точкой отсчета. Перед нами не «симфония для фортепиано», а именно фортепианная соната, логически завершающая одну из линий развития этого жанра в XVIII веке. Рецензируя в 1784 году сонату К. Ф. Э. Баха f-moll из Третьего сборника пьес «Для знатоков и любителей», И. Н. Форкель определял характер ее частей следующим образом: «I — Негодование; II — Созерцание и Размышление; III — Меланхолическое успокоение, целительно-утешительное по выражению». Причем, по мнению Форкеля, характер финала составляет едва ли не самое существенное достоинство данной сонаты, «поскольку меланхолически-утешительное и успокоительное выражение соответствует первому и главному правилу музыкальной эстетики, согласно которому основной целью произведения должно быть изображение и возбуждение приятных и благотворных чувств»<sup>49</sup>.

Предложенная Форкелем «программа» сонаты К. Ф. Э. Баха с некоторыми оговорками подходит и к «Патетической сонате» Бетховена, и к ряду других произведений, созданных разными композиторами XVIII века (среди них — фортепианная Соната e-moll Гайдна и моцартовские фортепианные Сонаты a-moll и c-moll<sup>50</sup>). Перед нами ряд вариантов одной и той же образно-эмоциональной модели, которую в камерной музыке продолжал развивать и Бетховен. «Целительное меланхолическое выражение» можно обнаружить в финалах его фортепианной Сонаты op. 31 № 2, скрипичной Сонаты op. 23, Квартетов op. 95 и op. 132. Показательно, что главные темы всех этих частей включают в себя лирическую интонацию сексты — предвестницу будущего романтического мелодизма, которая, однако, благодаря наличию упругой и волевой кварты, лишена здесь романсовой жалобности.

В других ранних минорных циклах, сходных с «Патетической сонатой», Бетховен дает иные варианты финала, более энергичные, однако также редко превышающие уровень драматизма, достигнутый в сонатном allegro. Об этом можно говорить, пожалуй, лишь в исключительно бурном финале фортепианной Сонаты op. 2 № 1 (f-moll). В других случаях финалы, даже страстные и возбужденные, уступают первым частям по напряженности развития в силу своей иной жанровой природы. Чаще всего они содержат аллюзии на контрданс, что вообще было типично для всей классической музыки. В числе таких финалов у Бетховена, если говорить только о минорных циклах, можно упомянуть заключительные части Трио op. 1 № 3, Трио op. 9 № 3, фортепианной Сонаты op. 10 № 1, Квартета op. 18 № 4, Третьего фортепианного концерта. Наконец, знаменитая кода финала Сонаты op. 57 («Аппассионаты») также по

<sup>49</sup> Статья из «Musikalisches Almanach für Deutschland». 1784. S. 35–36. Цит. по: Ritzel 1969. S. 129.

<sup>50</sup> Автору этих строк финал моцартовской Сонаты c-moll представляется беспросветно трагическим (в отличие от финала «Патетической»), но все же его главная тема относится к роду «меланхолических», а не «негодующих».

сути представляет собой контрданс, героическая энергия которого противостоит разрушительной стихии, бушующей в финале.

Фортепианные сонаты Бетховена нередко называют «лабораторией» его стиля, и в этом расхожем выражении, авторство которого установить уже вряд ли возможно, есть немалая доля правды. Поэтика жанра сольной сонаты, как уже говорилось, предоставляла композитору почти полную свободу (другое дело, что не каждый решался ею воспользоваться). Бетховен ухватился за такую возможность с первых же шагов и продолжал экспериментировать со своим любимым жанром на протяжении всей жизни. Причем в сонатном творчестве периодизация оказывается несколько иной, нежели в других жанрах. Здесь и «ранний» период кончается раньше, чем где-либо еще (на мой взгляд, точка ставится в образцово-классической Сонате ор. 22, законченной в 1800 году), и «поздний» начинается за несколько лет до его полного вступления в свои права (все приметы позднего стиля присутствуют уже в Сонате ор. 81-а, написанной в 1809 году), зато центральный, «героический», представлен поначалу серией крайне экспериментальных сочинений (с Сонаты ор. 26 до трех Сонат ор. 31), а затем — весьма немногими и чрезвычайно пестрыми сочинениями, в которых исполинские конструкции Сонат ор. 53 и ор. 57 соседствуют с утонченными камерными диптихами Сонат ор. 54 и ор. 78. Поэтому можно даже сказать, что жанр фортепианной сонаты имел в творчестве Бетховена автономную и очень извилистую траекторию развития, каждый из витков которой полемически отрицал предыдущие.

Так, после очередной «большой» четырехчастной Сонаты ор. 22 Бетховен резко меняет всю концепцию жанра, создавая ни на что не похожие «фантазийные» Сонаты ор. 26 и ор. 27, «большую», но совершенно не героическую Сонату ор. 28 и три Сонаты ор. 31, объединенные в один опус почти случайно. Композитор словно бы пытается ответить здесь на вопрос, возможна ли соната без сонатной формы в I части или вообще в цикле; что получится, если напрямую соединить сонату с фантазией или с оперной сценой; возможно ли создать «большую» сонату, не сближая ее с симфонией и оставаясь в рамках камерной лирики? Подобные эксперименты проделывались и до него, но сам Бетховен на них до сих пор еще не решался.

### **СОНАТА «С ТРАУРНЫМ МАРШЕМ»**

Соната ор. 26 As-dur (1800–1801) в какой-то мере продолжает линию «Патетической»: это тоже «характеристическая соната» (такое определение фигурирует в бетховенских эскизах), но ее программность ограничивается III частью — «Траурным маршем на смерть героя».

Однако было бы ошибкой полагать, что все прочие части никак не связаны с темой «смерти героя». Сама тональность сонаты довольно необычна (о неслучайности ее присутствия в музыке Бетховена мы уже говорили). В музыке 2-й половины XVIII века As-dur, несмотря на свою мажорность, обладал довольно мрачной аурой. Согласно эмоциональной характеристике Шубарта, «As-dur —

тон могилы. Смерть, погребение, тление, суд и вечность лежат в его пределах»; Кнехт отмечал, что эта тональность звучит «темно и глухо»<sup>51</sup>. Недаром Бетховен впоследствии сочинил свою ариетту на стихи Дж. Карпани «В этой темной могиле» («In questa tomba oscura») именно в *As-dur*. Поэтому в восприятии слушателей XVIII века даже самые светлые страницы бетховенской сонаты оказывались подернутыми темноватой пеленой. Более того, весь цикл построен на идее двойничества сдержанно-сумрачного *As-dur* и совсем уже безотрадного *as-moll*, выступающего в данном контексте как тональность Смерти и символ Запредельного (бемоли в классической музыкальной эстетике связывались с движением вниз, в сторону мрака, и поскольку больше семи бемолей в ключе быть не могло, то *as-moll* превращался в некий предел гармонического «бытия»; дальше лежал иллюзорный — потусторонний — мир энгармонизма). Предчувствие Смерти, особенно явное в минорной вариации, проникает в благородные раздумья I части, выдержанной в знакомом нам стиле медленного менуэта и предвосхищающей будущее *Andante* Пятой симфонии, также написанное в *As-dur*.

Вообще в этой сонате содержится много далеко ведущих пророчеств. Строение ее цикла предвосхищает даже поздние произведения, где нормой становится и расположение скерцо на втором месте (для раннего творчества Бетховена это скорее исключение), и перемещение смыслового центра в медленную часть. Правда, знаменитый «Траурный марш» лишен той экспрессии, которая появится в марше из «Героической симфонии». Однако при всей чеканности своей ритмики и лапидарности формы этот марш никак не может считаться обычной прикладной музыкой. Редкостная тональность *as-moll* сама по себе экстремальна, но еще экстремальнее модуляция на тритон, содержащаяся в рамках двойного периода главной темы: *as-moll* — *D-dur* (с использованием энгармонизма  $Ces=H$ )<sup>52</sup>.

Озадачивает финал сонаты, в котором нет ни следа траурных настроений, но нет и атмосферы всеобщего праздника, характерной для финала «Героической симфонии». Соната ор. 26 завершается странноватым рондо, напоминающим своей линейной абстрактностью то ли баховскую прелюдию, то ли клементиевско-крамеровский этюд на выработку беглости. Похоже, что это входило в замысел композитора: неустанное движение, почти лишенное эмоций, но проникнутое заразной позитивной энергетикой, неудержимое течение которой уносит и отдельные реплики (возгласы побочной темы), и реминисценции пережитого (центральный эпизод в *c-moll*, напоминающий трио «Траурного марша», где барабанная дробь чередуется с залпами ружейного салюта). Однако последние такты финала и особенно заключительная нота (одинокое «колокольное» *as* контроктавы) звучат при всей своей мажорности несколько зловеще. Бег звуков устремляется во мрак небытия, и мы *post factum* понимаем, что это движение вниз, в некую «черную дыру», было заложено в

<sup>51</sup> Schubart 1977 [1784/1806]. S. 284; Knecht 1814. S. 59.

<sup>52</sup> Правда, второе проведение периода ( $h - D$ ) можно трактовать и как своеобразную середину: устойчивую по форме, но контрастную по тональности (эту мысль высказал в личной беседе К. К. Баташов). Но в любом случае этот тональный план с модуляцией на тритон экстраординарен для песенной формы.

самой теме финала, на первый взгляд столь неподобающе резвой и чуть ли не легкомысленной. Если посмотреть на Сонату с этой точки зрения, то можно убедиться, что мелодические (а стало быть, и энергетические) линии вариаций и скерцо были устремлены вверх; в «Траурном марше» нарочитая статика сочеталась с катастрофически резкими сдвигами, а в якобы облегченном финале возобладало «смертоносное» нисходящее движение.

По некоторым своим признакам Соната op. 26 кажется произведением почти романтическим. Однако достаточно сравнить ее с наиболее близкой ей по внешним очертаниям Сонатой b-moll Ф. Шопена, чтобы убедиться: насколько произведение Шопена безысходно трагично от начала и до конца, настолько бетховенская соната воплощает объективно-классический, хотя далеко не бесстрастный, взгляд на проблему Жизни и Смерти.

Эта проблема находит художественное претворение еще в двух сонатах данного периода: op. 27 № 2 (cis-moll) и op. 31 № 2 (d-moll). Хотя лишь Соната cis-moll обозначена как «sonata quasi una fantasia», в какой-то мере данный специфически двойственный жанр просматривается и в op. 26, и в op. 31 № 2.

## СОНАТЫ-ФАНТАЗИИ

В добетховенской музыке сопряжение жанров фантазии и сонаты в рамках одного цикла порою встречалось, причем не только у Моцарта, но и у некоторых композиторов «второго ряда» (например, у И. В. Гесслера). Однако при этом фантазия — как нечто неправильное и допускающее художественный «беспорядок» — всегда играла роль вступления к собственно сонате (а ранее — к фуге), произведению структурно стройному и логически упорядоченному.

У Бетховена такого разграничения нет, и фантазийная свобода распространяется на весь цикл. Но мастер со свойственной ему точностью в выборе слов ставит двойное обозначение жанра, поскольку не приемлет отказа от принципа эмоционального и конструктивного единства целого — напротив, чем необычнее цикл, тем строже логика его внутреннего развития.

Две экспериментальных «сонаты-фантазии» были объединены в op. 27, хотя, кроме свободного принципа построения цикла, между ними нет ничего общего.

**Соната Es-dur op. 27 № 1** (1800–1801) состоит из четырех частей, но ни одна из них не написана в сонатной форме. Для классической музыки это не совсем аномальный случай (Моцарт, Соната A-dur KV 331, некоторые двухчастные сонаты Гайдна). Однако Бетховен отходит здесь от многих принципов, позволявших сонате оставаться таковой даже без сонатной формы: принципа однотональности, допускавшего лишь одноименные варианты, и принципа вариационности I части, который в ряде случаев заменял сонатность (в том числе у самого Бетховена в Сонате op. 26). Тональный план сонаты Es-dur словно бы нарочито пестр (Es — c — As — Es), а последование частей и разделов внутри них довольно свободно. А поскольку все части следуют *attacca subito*, то слушателю не сразу понятно, где кончилась одна и началась

другая. В этом и заключается принцип фантазии, впоследствии доведенный Бетховеном до крайности в фортепианной Фантазии ор. 77 (1809).

И все же очертания сонатного цикла в ор. 27 № 1 сохраняются: I часть — лирическое рондо, II — сумрачное скерцо в сложной трехчастной форме с трио, III — инструментальное ариозо, IV — рондо токкатного склада. Все формы выстроены с классическим совершенством, и в конце каждой мнимо «рапсодической» части стоит подобающий каданс (кроме разомкнутого Adagio).

Это чарующее и загадочное произведение, поэтический мир которого ускользает от любых конкретных образных интерпретаций, находится словно бы на самом стыке классики и романтизма: его очертания стройны и безупречны, но сама материя возникает из вибрирующей тишины и словно бы готова разветвиться в воздухе от любого неосторожного прикосновения.

О великосветской даме, которой посвящена эта соната, княгине Жозефине фон Лихтенштейн, мы знаем очень немного, и еще меньше — о том, какие отношения ее связывали с Бетховеном<sup>53</sup>. Но, возможно, поскольку соната предназначалась ей, то и характер произведения в какой-то мере отражал ее внутренний мир и особые, не совсем тривиальные, представления о музыкально-прекрасном.

**Соната cis-moll ор. 27 № 2** (1801) стала знаменитой еще при жизни Бетховена. Название «Лунная» она получила с легкой руки поэта Людвиг Рельштаба. В новелле «Теодор» (1823) Рельштаб описывал ночь на Фирвальшtedтском озере в Швейцарии: «Гладь озера освещена мерцающим сиянием луны; волна глухо ударяет о темный берег; покрытые лесом мрачные горы отделяют от мира это священное место; лебеди, подобно духам, проплывают с шелестящим плеском, и со стороны руин раздаются таинственные звуки эоловой арфы, жалобно поющей о страстной и неразделенной любви»<sup>54</sup>. Читатели легко связали этот романтический пейзаж с давно уже завоевавшей популярность I частью бетховенской сонаты, тем более что на слух музыкантов и публики 1820–30-х годов все эти ассоциации выглядели совершенно естественными. Призрачные арпеджио на туманно обволакивающей правой педали (эффект, возможный на тогдашних роялях) могли восприниматься как мистическое и меланхолическое звучание эоловой арфы — инструмента, чрезвычайно распространенного в то время в быту и в устройстве садов и парков. Мягкие колыхания триольных фигур даже зрительно уподоблялись легкой ряби на глади озера, а плывущая поверх фигураций величаво-скорбная мелодия — луне, озаряющей пейзаж, или почти бесплотному в своей чистой красоте лебедю.

<sup>53</sup> Жозефина (собственно, Йозефина) София Лихтенштейн была шестью годами моложе Бетховена (1776–1848). Она являлась урожденной графиней фон Фюрстенберг-Вейтра. В 1792 году вышла замуж за князя Иоганна Йозефа фон Лихтенштейна, который приходился родным братом княгине Марии Герменегильде Эстергази. Дальним родственником княгини был граф Вальдштейн, так что она принадлежала к кругу венских почитателей Бетховена и некоторое время брала у композитора уроки игры на фортепиано. Видимо, княгиня обладала добрым сердцем, ибо в 1805 году Бетховен обратился к ней с просьбой оказать денежную помощь Рису, которому нужно было срочно отправиться в Бонн (см.: ПБ 1. № 124).

<sup>54</sup> Цит. по: Грундман — Мисс 2003. С. 53–54.



Трудно сказать, как отнесся бы к подобным интерпретациям Бетховен (Рельштаб посетил его в 1825 году, но, судя по воспоминаниям поэта, они обсуждали совсем другие темы). Не исключено, что композитор не нашел бы в нарисованной Рельштабом картине ничего неприемлемого: он не возражал, когда его музыку истолковывали с помощью поэтических или живописных ассоциаций. Однако I часть содержит куда более глубокие и архаические слои, нежели совершенно новый для начала XIX века жанр романтического ноктюрна.

Еще В. П. Бобровский заметил связь между темой I части Сонаты *cis-moll* и темой «Траурного марша» из Сонаты *As-dur*: сходный темп, почти тот же ритм, долгое стояние мелодии на звуке тонической квинты, неординарность модуляционного движения: в марше, как уже говорилось, оно идет из *as-moll* через *H-dur* в *D-dur*, а здесь — из *cis-moll* через *E-dur* в *h-moll*<sup>55</sup>. Форма *Adagio sostenuto* также не поддается однозначному определению ни в рамках классической, ни в рамках романтической теории. Наиболее адекватной мне кажется точка зрения О. М. Шушковой, полагавшей, что в основе *Adagio sostenuto* — круговая строчная форма, характерная для некоторых прелюдий Баха и сочетающаяся с классическими принципами формообразования<sup>56</sup>. Суть этой формы — модуляционный «круг», охватывающий основные ступени лада и завершающийся более или менее развернутым кадансом. В музыке эпохи Барокко такие прелюдии могли быть атематическими (например, *C-dur*, *d-moll* и *D-dur* из ХТК I Баха). У Бетховена тема, отчетливо звучащая в верхнем голосе, состоит из предложений-строк, причем все они, за исключением самого последнего, предкодового проведения, модулируют (*cis* — *E*, *e* — *h*, *H* — *fis*, *fis* — *cis*, и т. д.). Классическим формам, как простым, так и более сложным, вплоть до сонатной, такая организация не свойственна. Однако классичность мышления Бетховена проявляется здесь, по мнению В. В. Протопопова, «в подчеркнутой гомофонности, противоположной баховской полифонии, во влиянии сонатности, в привычных формах предыктового и кодового изложения, которых не имели в своем распоряжении старые мастера»<sup>57</sup>.

Но помимо необычной формы *Adagio sostenuto* содержит и другие «отсылки» к музыке XVIII века, позволяющие понять характер этой части без помощи пресловутых «лебедей» и «руин». Тональность *cis-moll* в немецкой барочной традиции обладала отчетливой «пассионной» семантикой именно благодаря тому, что по-немецки «диез» и «крест» обозначаются одним и тем же словом, и четыре «креста» в ключе заставляли некоторых композиторов придавать этой тональности символический смысл. Яснее всего он выражен в музыке И. С. Баха (тема фуги *cis-moll* из ХТК I даже содержит так называемую «фигуру креста»), и Бетховен, вероятно, знал об этой символике. Несколько модернизируя барочную семантику, К. Ф. Д. Шубарт писал о *cis-moll*: «Покаянная жалоба, доверительная беседа с Богом, с другом и со спутницей жизни; вздох неудовлетворенной дружбы и любви находятся в его пределах»<sup>58</sup>. Другой

<sup>55</sup> Бобровский 1972. С. 11–12.

<sup>56</sup> Шушкова 2002. С. 192.

<sup>57</sup> Протопопов 1970. С. 245.

<sup>58</sup> Schubart [1784/1806] 1977. S. 285.

старший современник Бетховена, композитор и теоретик Ю. Г. Кнехт, полагал, что *cis-moll* звучит «с выражением отчаяния»<sup>59</sup>. Таким образом, сам выбор тональности *cis-moll* уже многое говорил тогдашнему слушателю о содержании музыки. Вряд ли случайно, что Бетховен в последние годы жизни задумывал писать свою третью мессу в *cis-moll*. И, словно бы откликаясь на это нигде публично не высказанное намерение, композитор Г. Б. Бири уже после смерти Бетховена, в 1831 году, превратил *Adagio sostenuto* в *Kyrie* для смешанного хора и оркестра<sup>60</sup>. Действительно, мелодия *Adagio* легко ложится на текст молитвы *Kyrie eleison* — более того, в ней можно обнаружить и музыкальный «символ креста» (*h-c-ais-h*), сопровождаемый экспрессивным диссонансом.

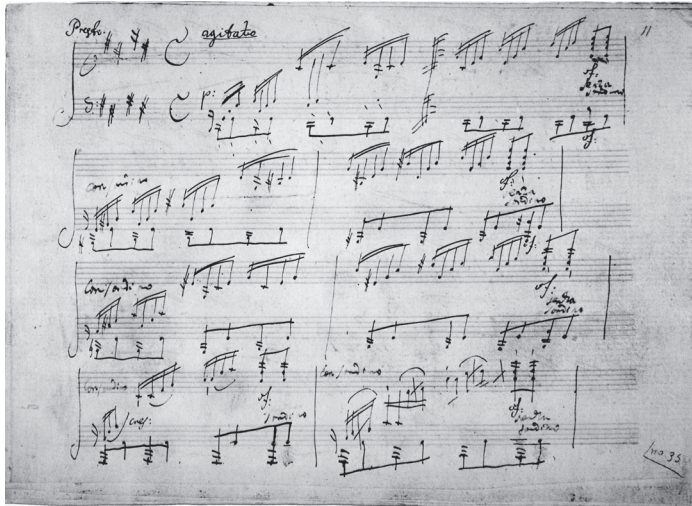
С другой стороны, *Adagio sostenuto* апеллирует и к определенному тону италийской оперы — стилю «*ombra*» («тень»), который на протяжении всего XVIII века использовался для музыкального отображения сцен появлений духов, призраков, таинственных видений и раздумий о смерти. Помимо гармонической неустойчивости, выражающейся в тональных «блужданиях» или в странных энгармонических модуляциях, стиль «*ombra*» подразумевал также фигурированную фактуру и, в частности, мерное движение триолями. Этот комплекс в музыке 2-й половины XVIII века нередко становился символом смерти. Приведем лишь два примера из произведений Моцарта: хор в сцене жертвоприношения в III акте оперы «Идоменей» и сцена смерти Командора из оперы «Дон Жуан» (фрагменты последней Бетховен даже выписал себе в эскизную тетрадь во время работы над Сонатой *op. 27 № 2*). Позднее этот же тип фактуры стал ассоциироваться с романтической ноктюрновостью, сохранив некоторые связи со стилем «*ombra*» (как в начале арии Юлии «*O Nume tutelar*» из «Весталки» Спонтини, 1805, или, позднее, в знаменитой каватине Нормы «*Casta diva*» из одноименной оперы Беллини, 1831).

Бетховенское *Adagio sostenuto* стало уникальным произведением, которое может быть «прочитано» и в контексте музыки XVIII века с ее барочными традициями, и в контексте нарождающегося романтического искусства, для которого столь значимые прежде риторические фигуры и стилистические идиомы отчасти утратили свой смысл, сменившись поэтически-живописными ассоциациями. *Adagio* завершает линию, ведущую от баховских прелюдий к «сценам призраков» в операх композиторов XVIII века. И оно же начинает линию «мистических ноктюрнов», подхваченную Филдом, Беллини, Шопеном, Адамом и приводящую к «Лебединому озеру» Чайковского.

Однако *Adagio*, являясь для многих неискушенных слушателей самодостаточным воплощением «Лунной сонаты», — всего лишь I часть цикла, а не самостоятельная пьеса. Ни во II части, ни в финале нет ничего, что навевало бы сентиментально-пейзажные ассоциации. Более того, Бетховен отказывается здесь и от слишком откровенной лирики. *Allegretto* — женственно-изящный и аристократически изысканный менуэт — возможно, музыкальный «портрет» героини бетховенского романа. В этом портрете нет никаких «роковых» черт, равно как нет ни ангельской невинности, ни внутренней страстности (подобной страстности «Эстреллы» и «Киарины» в шумановском «Карнавале»). Зато есть сочета-

<sup>59</sup> Knecht 1814. S. 58.

<sup>60</sup> KHV. S. 68.



Финал сонаты op. 27 № 2. Автограф Бетховена

ние естественности высказывания с врожденным чувством этикета (ни форма, ни гармония нигде не «выходят из себя»), ласковости интонаций с кокетливой грацией, чуть ребячливой игривости — с несколько ироническим соблюдением приличий. Суть воплощенного здесь женского портрета отнюдь не проста: это не бесплотное создание из романтической поэзии и в то же время не хладнокровная кокетка из галантных романов XVIII века, а нечто среднее между ними, существо искусительно прелестное и улыбочиво неуловимое (нечто похожее прочитывается и в некоторых страницах Сонаты-фантазии op. 27 № 1).

Финал Сонаты *cis-moll* воспринимается как всплеск бурного отчаяния. Однако эта стихийная эмоция укладывается у Бетховена в рамки строгой сонатной формы с традиционным повторением экспозиции. Бобровский определял финал как «истинное инобытие *Adagio*»<sup>61</sup>. Сохраняются, подвергаясь коренной образной трансформации, все основные элементы I части: нисходящий ход баса, фигурационная фактура, акцентирование квинтового звука в верхнем голосе. Но в *Presto agitato* главенствуют образы бури (в сцене грозы из «Пасторальной симфонии» использованы сходные приемы) и звуки страстной жалобы. Тема побочной партии основана на типичных интонациях арии *lamento*, встречающихся во множестве опер и ораторий XVIII века и активно проникавших в инструментальный тематизм венских классиков. В творчестве Бетховена этот интонационный комплекс также использовался неоднократно. В данном случае примечательно сочетание топоса *lamento* с быстрым движением, но такое тоже случалось — например, в главной теме моцартовской Сонаты *a-moll*.

39 (a)

Бетховен



<sup>61</sup> Бобровский 1972. С. 15.

39 (6)

Моцарт

*Allegro maestoso*



Возможно, ключом к внутреннему «сюжету» всей сонаты, если таковой вообще подразумевался композитором, может послужить проведение побочной темы в коде финала, где она звучит как диалог «мужского» и «женского» голосов — диалог, прерванный на полуслове мощным вторжением слепой стихийной силы (арпеджио и пассажи через всю клавиатуру).

40 (a)

Соната оп. 27 №2, финал

*Presto agitato*



40 (6)

Дуэт WoO 93

*Allegro molto*

S.  
Chi mai pro-vò di que - sto af - fan - no più fu -

T.  
Chi mai pro-vò di que - sto af -

*Allegro molto*  
P-no

ne - sto, af - fan - no più fu - ne - sto

fan - no più fu - ne - sto, più fu - ne - sto

Тема рокового расставания влюбленных звучала в период 1800–1803 годов в ряде других сочинений Бетховена, не только инструментальных (упоминавшееся нами выше Adagio из Квартета op. 18 № 1), но и вокальных: Сцена и ария WoO 92-а и Дуэт WoO 93 на тексты Метастазиио. Причем образное развитие в Дуэте WoO 93 в общих чертах напоминает драматургию Сонаты op. 27 № 2: начальное элегическое Adagio tenuto (E-dur) сменяется страстным разделом Allegro molto (e-moll) в сонатной форме — правда, с очень маленькой разработкой, скорее, подобной связке. Интересно, что общие черты обнаруживаются между заключительной темой финала Сонаты и побочной темой быстрого раздела Дуэта, где герой и героиня поют: *«Нет ничего печальнее этой страсти, нет ничего более жестокого, чем эта боль»*.

Некоторая оперность образов бетховенской сонаты несколько не противоречит ее искренности, доходящей до исповедальности, ибо таково свойство всей классической поэтики, где автор, чтобы быть понятным слушателю, нередко выражает глубоко субъективное содержание при помощи привычных и даже конвенциональных выразительных средств. Однако совсем не случайно в романтическую эпоху Adagio «Лунной» как бы оторвалось от прочих частей сонаты и зажило самостоятельной жизнью — не только потому, что дилетантам его было легче сыграть, но и потому, что две другие части несли в себе иное мироощущение.

### «ПРОЧИТЕ “БУРЮ” ШЕКСПИРА»...

**Сонате d-moll op. 31 № 2** слушатели и издатели дали название «Соната с речитативами». Однако в англоязычной культуре она известна как соната «Буря» («The Tempest»). На то имелись определенные причины, связанные с присутствием в этом произведении «зашифрованного» автором смысла.

Еще раз процитируем Шиндлера: «Однажды, когда я живописал мастеру глубокое впечатление, произведенное тем, как Черни в некоем собрании исполнял Сонаты d-moll и f-moll (op. 31 и 57), и мастер был в хорошем настроении, я попросил его дать ключ к этим сонатам. Он ответил: *“Прочтите-ка “Бурю” Шекспира”*. Стало быть, искать ключ надо там, но в каком месте? Вопрошающий, читай, гадай и разгадывай!»<sup>62</sup>...

Шекспировская «Буря» действительно была одной из любимейших пьес Бетховена, и тут Шиндлер ничего не напутал и не придумал. Известно, что, будучи смертельно больным, Бетховен находил утешение в общении с юным Герхардом Брейнингом, называя его «своим Ариэлем», а это значит, что себя он ассоциировал с шекспировским Просперо — магом, мудрецом и одиноким властителем зачарованного острова. Реминисценции образов «Бури» в причудливой контаминации с евангельским «Царство Мое не от мира сего» можно найти и в письме от 13 февраля 1814 года к Ф. Брунsvику: «Что касается меня — Боже правый! — то мое царство в воздухе. Словно вихрь, мчатся вокруг меня звуки, и в душе моей часто бушует такой же вихрь»<sup>63</sup>. Это выска-

<sup>62</sup> Schindler 1973. S. 459.

<sup>63</sup> ПБ 2. № 484.

звание дополняется словами из письма к И. Н. Канке, написанном в том же 1814 году: «Мне же милее всего царство духа, которое возвышается над всеми духовными и мирскими монархиями»<sup>64</sup>. Но ведь шекспировская «Буря» — пьеса не только о причудливой игре стихий, тасующей людские судьбы, а о том самом «царстве духа», которое, по мнению Бетховена, превышает любых существующих в мире общественных институций: именно такое «царство духа» пытается свергнутый князь Просперо создать на своем острове. И все же человек, даже если он демиург, волшебник или художник, подобный Просперо, не в силах навсегда отречься от общества других людей, и не в силах достичь полной гармонии с окружающим миром — душа и мысль отвергают любые оковы и тянут в беспредельное. На протяжении всей пьесы герои говорят и мечтают о свободе; слова «*liberty*», «*free*», «*freedom*» неоднократно произносятся и Ариэль (акт I, сцена 2), и Калибан (конец II акта), и Фердинанд (начало III акта), и, наконец, сам Просперо. Перед своим финальным монологом он говорит Ариэлю: «*Be free, and fare thou well!*» («Будь свободен и прощай!»), а весь монолог завершает фразой «*Let your indulgence set me free*» («Пусть ваша снисходительность даст мне свободу») <sup>65</sup>. Оказывается, что и в «царстве духа» самоощущение всех его обитателей определяется остротой коллизии свободы и несвободы — коллизии, разрешить которую может лишь безоговорочное жертвенное отречение демиурга от созданного им мира.

Поэтому вряд ли стоит перечитывать шекспировскую «Бурю» в поисках конкретной картины, диалога или сюжетной ситуации, способных дать единственно верный ключ к сонате Бетховена. Это, однако, не значит, что поиск образных ассоциаций вообще бесполезен (в частности, для исполнителей). Возможно, кто-то расслышит в главной партии I части диалог Просперо и Ариэля, в связующей партии — бурю, сквозь которую доносятся возгласы терпящих кораблекрушение, в побочной — мольбы Миранды о спасении несчастных... Между прочим, не кто иной, как Черни предлагал сходную программу для истолкования I части Сонаты f-moll op. 57, также, по-видимому, имевшей отношение к проблематике «Бури»: «Может быть, Бетховен, который столь охотно изображал сцены природы, имел здесь в виду бушевание моря в бурную ночь, сквозь которую издали доносится призыв о помощи — эта картина во всяком случае способна дать играющему идею для правильного исполнения этого величественного звукового полотна»<sup>66</sup>.

Несомненно, однако, что жанровые и стилистические средства, примененные Бетховеном в I части Сонаты d-moll, вполне поддаются четкому определению и даже апеллируют к нему. Основных жанров здесь три: оперный речитатив, ария *concitata* («взволнованная») и пресловутая «буря», ставшая в XVIII веке вполне узнаваемым топосом драматической и инструментальной музыки<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Там же. № 525.

<sup>65</sup> К сожалению, существующий русский перевод М. Донского не передает этих тонкостей. См.: Шекспир 1996.

<sup>66</sup> Цит. по: Schindler 1973. S. 458.

<sup>67</sup> Речитатив — первый элемент главной партии и эпизода в репризе; ария *concitata* —

Использование в инструментальной музыке вокальных жанров и форм было в XVIII веке отнюдь не редкостью, хотя чаще встречалось в творчестве композиторов «переходного периода», нежели у венских классиков. Разделы или целые части, обозначенные как «речитатив» и «ариозо», можно найти в сонатах и концертах И. И. Кванца и К. Ф. Э. Баха. Новизна бетховенского решения состоит в том, что речитатив и ариозо здесь не разграничены между собой и не отъединены от музыки в более «правильных формах», а непосредственно включены в строгую структуру классического сонатного *allegro*. Если прежними композиторами (да и самим Бетховеном в других ситуациях) жанр речитатива и ариозо мыслился как область спонтанного высказывания, то в Сонате d-moll сферы «свободы» и «несвободы» находятся в столь же трагически нерасторжимом единстве, как в смысловом пространстве шекспировской «Бури». Музыка вроде бы начинается с полуслова и развивается со стихийной непредсказуемостью, однако ее течение властно детерминировано логикой построения классической формы со всеми положенными ей тональными и тематическими процессами. Предопределенность ощущается не только в том, что вся I часть основывается на противопоставлении двух мотивов (трезвучного и секундного), переходящем в их трагическое переплетение, но и в том, что последний аккорд сонатного *allegro* является разрешением первого, и они соотносятся как роковой вопрос и преисполненный мрачной примиренности ответ, лишенный как театрального пафоса, так и меланхолической чувствительности.

Две воли — сверхчеловеческая и человеческая — продолжают свой диалог в *Adagio*. Открывающий эту часть арпеджированный аккорд — не что иное, как собранный воедино начальный «вопрос» I части, звучащий здесь, однако, как фон, символизирующий надчеловеческую гармонию мира.

41 (a) 41 (б)

The image shows two musical excerpts. Excerpt 41 (a) is labeled 'Adagio' and 'p'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a piano accompaniment. Excerpt 41 (б) is labeled 'Largo' and 'pp'. It also features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a piano accompaniment.

В атмосфере *Adagio* царит странный смешанный аффект глубокого покоя и подспудной напряженности, дающей о себе знать и в «черноте» низких басовых нот (*f* контроктавы было на тогдашних венских фортепиано нижним пределом клавиатуры), и в тревожной пульсации триолей, и в отзвуках «бури» (пассажи через всю клавиатуру в репризе), и в регистровых противопоставлениях, и в гармоническом колорите с постоянным высвечиванием экспрессивных аккордов (уменьшенного вводного, нонаккорда, увеличенного трезвучия) и своеобразной ладовой окраской всей части (гармонический мажор).

второй элемент главной партии и тоpos побочной темы; «буря» господствует в связующей партии и в разработке.

Каждый звук и каждый элемент музыкальной ткани несет столь весомую интеллектуальную нагрузку, что ни о каком бесхитроном излиянии чувств не может быть и речи.

Зато в финале лирическая стихия господствует от первых до последних тактов. Черни, несколько путая даты, вспоминал: «Когда однажды (летом 1803 года), будучи за городом в Гейлигенштадте, он увидел всадника, проскакавшего под его окном, равномерная рысь подала ему идею финальной темы из Сонаты d-moll»<sup>68</sup>. Этот образ вроде бы не вяжется с воздушным характером и элегически-романсовыми интонациями темы, однако Черни говорил, прежде всего, о ритмической лейтфигуре, которая действительно могла родиться из столь неожиданного импульса. Кроме того, музыка финала проникнута безостановочным движением, и мысль об одиноком всаднике, мчащемся неизвестно откуда и неизвестно куда, была способна навеять поэтические ассоциации. Впрочем, в финале Сонаты d-moll предполагаемый ритм скачки трансформировался в волнообразные фигуры, связанные в нашем восприятии скорее с ощущением полета (взмахи крыльев) или кольханием беспокойной — хотя и не бурной — морской стихии (вздымающиеся фигурации визуально напоминают волны с пенистыми завитками). И то, и другое может быть связано с образом Ариэля. Однако, если шекспировский дух воздуха бывает временами и по-детски шаловливым, и улыбчивым, то музыка финала этих свойств не обнаруживает. Она отнюдь не лишена внутренней просветленности (во многом благодаря разреженной «акварельной» фактуре), и все же в ней царят сумрачные, мгlistые минорные краски без единого солнечного луча. В последних же тактах музыка, как и в конце Сонаты ор. 26, тихо соскальзывает в черный провал последнего одинокого *d*.

Возможно, Соната d-moll — наиболее трагическая из всех, написанных Бетховеном. Стилистика камерных жанров допускала пронзительную исповедальность и даже безрадостные развязки, противопоставленные классической опере и симфонии. Так бывало и у Моцарта, трагизм которого в некоторых камерных сочинениях достигает ужасающей беспросветности (например, в квартете d-moll KV 421), и даже у скупого на откровенное выражение скорби и отчаяния Гайдна (фортепианные Вариации f-moll, фортепианная Соната h-moll). Поэтому здесь, как и в ряде других случаев, Бетховен, с одной стороны, следует традиции XVIII века, а с другой стороны, создает музыку, в которой уже звучит и беззащитность шубертовских скитальцев, и глинкинское «не искушай», и трагическое бунтарство героев Листа и Вагнера, и слезная мечтательность брамсовских интермеццо, и мистический полет будущих сильфид, виллис и прочих стихийных духов... «Что касается меня — Боже правый! — то мое царство в воздухе»...

<sup>68</sup> Kerst I. S. 54. Бетховен заканчивал работу над Сонатой d-moll действительно в Гейлигенштадте, но не в 1803-м, а в 1802 году. Впрочем, всякий, кто бывал в квартирном музее Бетховена на Пробусгассе, легко поймет, что никакие всадники под ее окнами скакать не могли, поскольку окна выходят в маленький внутренний сад. Но либо дом был впоследствии идентифицирован не совсем точно, либо после перестройки он стал выглядеть иначе, либо речь шла о звуках, доносившихся из переулка рядом с домом.



## МАЖОРНЫЕ ЦИКЛЫ

И все же не будем забывать о том, что одновременно с минорными камерными циклами Бетховен создавал не менее прекрасные и смелые произведения. Он мастерски экспериментировал и с поэтикой блестяще-виртуозной «большой сонаты» (ор. 2 № 2 и 3, ор. 7, ор. 22), где его предшественниками были Гайдн, Клементи и Крамер, и с «певучим *allegro*», столь любимым И. К. Бахом, мангеймцами и Моцартом (Соната ор. 14 № 2 G-dur, скрипичная Соната ор. 24, так называемая «Весенняя»), и с фантазийностью причудливого, но не драматического толка (Соната Es-dur ор. 27 № 1).

Мажорные циклы ничуть не менее индивидуальны, чем минорные, и почти каждый из них по-своему отвечает на запросы своего времени, когда «век нынешний и век минувший» находились столь близко, что постоянно соприкасались друг с другом. В творчестве Бетховена эти соприкосновения нередко обыгрывались и становились поводами для неожиданных находок и открытий.

Так, **Соната ор. 28 D-dur** (1801) — по всем признакам «большая» бетховенская соната, однако совсем не претендующая на статус «симфонии» или «концерта» для фортепиано. Подобное сочетание эпического размаха и лирической камерности содержания стало типичным для более поздних произведений Бетховена (правда, скорее ансамблевых и оркестровых, чем сольных) или даже для инструментальной музыки Шуберта. Фреска, выдержанная в приглушенных, переливчато-пастельных тонах, но при этом уже не имеющая никакого отношения к поэтике рококо и галантности, являлась новым словом в искусстве, хотя внешне эта новизна здесь никак не афишировалась.

Соната известна под неавторским, но хорошо подходящим к ней названием «Пасторальная» и посвящена авторитетному венскому юристу, государственному деятелю и литератору Йозефу фон Зонненфельсу (1732–1817). Как возникло это посвящение, мы не знаем. Зонненфельс, сохранивший до конца дней верность либеральным идеям Просвещения, был ровесником Гайдна, в 1780-е годы общался с Моцартом (они состояли в одной масонской ложе), являлся советником императора Иосифа II, а на рубеже веков вращался в тех же венских кругах, что и молодой Бетховен (в частности, Зонненфельс находился в хороших отношениях с бароном ван Свитеном). Деятельным меценатом и глубоким знатоком музыки Зонненфельс не был; как публицист и критик он писал о драматическом театре. Вероятно, он внушал Бетховену уважение своими взглядами и был симпатичен как человек, хотя о настоящей дружбе при такой разнице в возрасте и общественном положении речи быть не могло. Но можно утверждать, что посвящение носило совершенно бескорыстный характер и являлось своего рода знаком, позволявшим судить о позиции молодого Бетховена. Зонненфельс олицетворял собой XVIII век в его лучших проявлениях. Его пример показывал, что можно ценой собственного таланта, ума и трудолюбия выбиться «из грязи в князи»: Зонненфельс был крещеным евреем, удостоившимся за свои заслуги австрийского дворянства, и сумевшим

сделать для общества немало доброго и полезного, сохранив безупречную репутацию и твердые убеждения в эпоху, когда ценились, по выражению императора Франца, не таланты, а «верноподданные».

Дух мирного созидательного гения, созвучного благодатной силе природы, витает в музыке этой сонаты, примечательной именно своим внутренним спокойствием, столь необычным для молодого Бетховена. Эпически неторопливо разворачивается многотемное, но не контрастное внутри себя сонатное Allegro I части. Аллюзии на балладу и хорал не позволяют сдержанной меланхолии II части, Andante d-moll, перерасти в подлинное сердечное излияние. И скорее изысканно, чем по-народному танцевально последующее скерцо. Наконец, финальное рондо замыкает круг мечтательных образов ясного теплого дня, лишённого как резких теней, так и слишком ослепительных вспышек света.

По свидетельству Карла Черни, Бетховен особенно любил Andante из этой сонаты и часто играл его просто так, для себя<sup>69</sup>. Но в воспоминаниях Черни приводится и весьма загадочная фраза, которую Бетховен якобы сказал своему другу Крупмхольцу после завершения Сонаты ор. 28: «Меня мало удовлетворяют мои прежние работы. Отныне я выберу новый путь». И вскоре, добавлял Черни, появились три Сонаты ор. 31, «в которых это решение отчасти было осуществлено»<sup>70</sup>.

В музыковедении давно ведутся споры о том, что могло подразумеваться под «новым путем», и имело ли это отношение к Сонате ор. 28, или касалось только последующих сочинений.

Если говорить о внешней стороне новаторства, то Соната ор. 28 остается «по ту сторону» водораздела и словно бы завершает XVIII век в фортепианном творчестве Бетховена (при двухтомном издании сонат она вполне символически помещается в конце первого тома). Но если иметь в виду очень глубокий, пока еще потаенный сдвиг в самих принципах музыкального мышления последнего из венских классиков, то Соната ор. 28 оказывается действительно отправной точкой на «новом пути». Подробнее об этом будет сказано в главах «Высокая классика» и «Свобода и движение вперед», однако некоторые точки важно отметить уже здесь. В этой сонате едва ли не впервые у Бетховена сняты эстетические разграничения между лирическим, эпическим и героическим: лирическое начало подано несколько отстраненно, через призму пасторальных аллюзий; эпическое же, наоборот, наполнено поэтическим субъективизмом (дробность мелодического рисунка, сложность гармонии, интеллектуальность композиции в жанровых частях — скерцо и финальном



Памятник Й. фон Зонненфельсу в Вене работы Х. Гассера (1867)

<sup>69</sup> Kerst I. S. 50.

<sup>70</sup> Ibid. S. 46. («Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen»).

рондо). Однако масштаб цикла и разнообразие красок приближают эту сонату к будущей «Героической симфонии», сколь ни странным показалось бы такое сравнение.

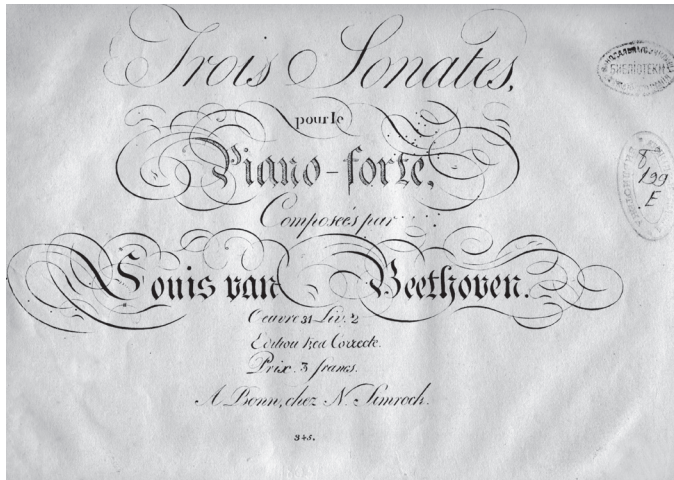
Новизна трех Сонат ор. 31 очевиднее. Поначалу Бетховен собирался объединить в опус только две сонаты: совершенно необычную d-moll и более традиционную, хотя и не без дерзостей G-dur. Но, завершив летом 1802 года в Гейлигенштадте еще одну сонату, он решил включить ее в тот же опус.

**Соната Es-dur ор. 31 № 3** не менее экспериментальна по своей сути, чем ряд «сонат-фантазий» данного периода, хотя внешне тоже выглядит как нормальная «большая» бетховенская соната. Многое в ней удивительно и даже уникально. Так, Бетховен уже пробовал начать фортепианную сонату не с тонического аккорда (ор. 28, ор. 31 № 2) или не с тонического трезвучия (ор. 27 № 1), но никогда еще не начинал с неприготовленного диссонанса, как здесь. Подобную «шутку», как мы помним, он позволил себе в Первой симфонии, однако там речь шла о вступлении, а не о главной теме.

В Сонате Es-dur имеются и другие «аномалии», давно замеченные исследователями. В ней, например, отсутствует медленная часть, но зато есть и скерцо, и менуэт. В раннем творчестве Бетховена подобный цикл можно найти лишь в Квартете ор. 18 № 4, c-moll. Однако нигде больше мы не встретим скерцо, написанное не в традиционной трехчастной, а в сонатной форме, причем не в трехдольном, а в двудольном размере. Более того, скерцо Сонаты Es-dur — единственное в циклах Бетховена, написанное в тональности субдоминанты (As-dur). Н. Л. Фишман нашел объяснение этим странностям, изучая эскизы сонаты. Как выяснилось, первые наброски будущего скерцо имели совсем не шуточный характер. Видимо, композитор собирался писать медленную часть. И только во втором эскизе нашел жанр и темп: Allegretto scherz[o]. Поэтому, как заключил исследователь, «оно выступает здесь в качестве *заместителя медленной части*» — отсюда необычная для скерцо форма этой части и отмечавшееся многими музыкантами диковинное сочетание юмора и серьезности (и даже патетики)<sup>71</sup>.

Но дело обстоит еще сложнее. Скерцо унаследовало лишь формальные признаки медленной части (сонатную форму, не слишком быстрый темп и т. д.). По сути же роль медленной части досталась менуэту, добавленному в сонату, вероятно, чуть позднее: в «Гейлигенштадтской» книге нет никаких эскизов III части, словно ничего подобного поначалу и не планировалось. Минуэт, возникший в цикле ради необходимого темпового и образного контраста, имеет обозначение Moderato e grazioso, характерное скорее для медленных и певучих частей. То есть две средние части цикла разделили между собою традиционные функции жанровой части и лирического центра совершенно парадоксальным образом, как бы «обменявшись» не только местами, но и формами. Нечто подобное случится у Бетховена в Восьмой симфонии (1812), пронизанной воспоминаниями о XVIII веке.

<sup>71</sup> Книга эскизов, Исследование. С. 139–141.



Три сонаты ор. 31. Боннское издание Н. Зимрока

Впрочем, и с менуэтом из Сонаты ор. 31 № 3 не все очевидно. Его тематизм амбивалентен. С точки зрения типовых идиом «галантного стиля», главная тема такого склада могла выражать аффект возвышенной и благородной любви с несколько элегическим оттенком (как в арии Графини «Porgi Amor» из «Свадьбы Фигаро» Моцарта). Однако в индивидуальном бетховенском контексте та же самая интонация оказывается родственной главной теме будущей «Героической симфонии». Н. Л. Фишман вообще полагал, будто менуэт «представляет собой не что иное, как развернутую вариацию “прометеевской” темы, отпочковавшуюся в другое произведение»<sup>72</sup>. Это вполне возможно, поскольку балет «Творения Прометея» с праинтонацией будущей «Героической симфонии» уже был создан, а творческий процесс Бетховена носил такой характер, что разные произведения могли оказывать воздействие друг на друга и даже обмениваться темами. И все же я не отважилась бы утверждать, что менуэт из Сонаты ор. 31 № 3 однозначно принадлежит к «героической» сфере. Но от его истолкования зависит и трактовка финала. Кто-то слышит в нем «дикую тарантеллу» (Б. В. Асафьев), кто-то — «танец с мечом в руке» (А. Корто), а кто-то — аллюзии на революционную «Карманьолу» (Н. Л. Фишман, Л. М. Левинсон)<sup>73</sup>. В последнем случае встает вопрос о гипотетической связи Сонаты ор. 31 № 3 с заказом на некую «революционную» сонату, полученным Бетховеном от Ф. Гофмейстера весной 1802 года. Судя по письму от 8 апреля, композитор такую идею, вдоволь поерничав, отверг<sup>74</sup>. Но... переехав вскоре в Гейлигенштадт, тут же взялся за Сонату Es-dur.

<sup>72</sup> Там же. С. 147–148. О «прометеевской» теме подробнее будет сказано в следующей главе, «Рождение героя».

<sup>73</sup> Книга эскизов, Исследование. С. 150 (ссылки на другие высказывания см. там же); Левинсон 1970. Тезисы Л. М. Левинсон о связи тематизма Сонаты ор. 31 № 3 с песнями Французской революции прозвучали в Московской консерватории в виде доклада еще в 1961 году и были известны Н. Л. Фишману (см.: Книга эскизов, Исследование. С. 151, примеч. 2).

<sup>74</sup> ПБ 1. № 58.

К этой истории мы в следующей главе еще вернемся. Здесь же отметим, что Соната ор. 31 № 3 — произведение, внутренне сложное и даже загадочное; оно куда более значительно, чем это может показаться на первый взгляд.

О незначительности нельзя говорить даже по отношению к «маленьким» сонатам Бетховена, предназначенным для любительского досуга. В ранний период это были две Сонаты ор. 49, сочиненные в 1796–1798 годах, но изданные лишь в 1805-м (и потому в общем порядке получившие номера 19 и 20); позднее к ним добавилась Соната ор. 79.

В какой-то мере сюда можно отнести и относительно нетрудные две Сонаты ор. 14. Ныне все они входят в детский ученический репертуар, но Бетховен явно мыслил эту музыку не как детскую, а скорее как дамскую или «девичью». Понятно, что для себя самого он таких сонат писать не стал бы; они предназначались его великосветским ученицам, — однако, вероятно, не тем достаточно умелым или даже виртуозным пианисткам, чьи имена нам известны по имеющимся посвящениям. «Маленькие» сонаты посвящений не имели, и можно лишь строить догадки о том, с кем мастер их разучивал.

От инструктивных сонат и сонатин конца XVIII — начала XIX века (Клементи, Кулау, Диабелли) эти пьесы весьма далеки. Даже самые простые из них, двухчастные Сонаты ор. 49, изобилуют всевозможными тонкостями и напоминают излюбленный в то время жанр миниатюрного портрета на слоновой кости, вставляемого в драгоценный медальон и носимого как талисман. Так изображали и самого Бетховена (хранящаяся в боннском Доме Бетховена миниатюра 1802 года работы Христиана Хорнемана, где композитор совсем не похож на привычного «громовержца»).

## ГАЛАНТНОСТЬ

В статьях Г. Яловца и Г. Галя, опубликованных по-русски в 1932 году в сборнике «Проблемы бетховенского стиля», говорилось не только о связи ранних произведений Бетховена с музыкой его старших современников, но и о сознательном преодолении молодым композитором идиом «галантного стиля». Действительно, известны иронические высказывания Бетховена по поводу вкусов уходящего века. Однако, если объективно взглянуть на то, что сочинял Бетховен, то выяснится, что галантным стилем он владел не хуже прочих, и что удельный вес сочинений такого рода (красивых, приятных и вместе с тем совсем не пустых) в его творчестве весьма велик. Мне кажется, что пересмотра требует отношение не только к этой как бы «нетипичной» (на самом деле очень типичной!) стороне творчества Бетховена, но и к топосу галантности в классической музыке вообще.

В контексте культуры XVIII века это понятие не заключало в себе ничего зазорного или уничижительного. «Галантное» вобрало в себя множество разных понятий и стоявших за ними ценностей, обозначая то «современное» (в пику «старому»), то «изящное» и «легкое» (в пику «громоздкому, вычурному, барочному»), то «нежное и чувствительное» (в пику «сухому и умозрительному»), то «естественное и непринужденное» (в пику «ученому и чопор-

ному»), то просто «светское». Галантный стиль применительно к манере музыкального письма был также синонимом «свободного стиля», в отличие от «строного». За этим терминологическим различием скрывалась идейная антитеза «свободы» и «связанности», имеющая отношение не только к технике музыкального письма, но и к самому духу новой музыки. Что же касается содержания, то здесь галантный стиль ориентировался на модель необременительного светского общения, при котором возможны любые формы диалога и монолога, кроме резко конфликтных.

В «Новой Элоизе» Руссо в одном из писем Сен-Прё к Юлии описываются беседы в парижских салонах середины XVIII века: «...тон беседы плавен и естествен; в нем нет ни тяжеловесности, ни фривольности; она отличается ученостью, но не педантична; весела, но не шумна; учтива, но не жеманна; галантна, но не пошла; шутлива, но не двусмысленна. Это не диссертации и не эпиграммы; здесь рассуждают без особых доказательств, здесь шутят, не играя словами; здесь искусно сочетают остроумие с серьезностью, глубокомысленные изречения с искрометной шуткой, едкую насмешку, тонкую лесть с высоконравственными идеями. Говорят здесь обо всем, предоставляя всякому случай что-нибудь сказать. Из боязни наскучить важные вопросы никогда не углубляют — скажут о них как бы невзначай и обсудят мимоходом. Точность придает речи изящество; каждый выразит свое мнение и вкратце обоснует его; никто не оспаривает с жаром мнение другого, никто настойчиво не защищает свое. Обсуждают предмет для собственного своего просвещения, спора избегают — каждый поучается, каждый забавляется. И все расходятся предовольные, и даже мудрец, пожалуй, вынесет из таких бесед наблюдения, над которыми стоит поразмыслить в одиночестве»<sup>75</sup>.

Приведем также фрагмент письма И. Г. А. Форстера, в котором описывается венский салон графини Вильгельмины фон Тун 1780-х годов: «Утонченнейшие собеседования, величайшая деликатность и при этом полнейшее прямодушие, широкая начитанность, хорошо усвоенная и вполне продуманная, чистая, сердечная, далекая от какого бы то ни было суеверия религия, религия нежного, невинного сердца, хорошо понимающего природу и творение»<sup>76</sup>. В этот салон, продолжал Форстер, где «ведут всякого рода ост-



Бетховен. Миниатюра К. Хорнемана. 1803

<sup>75</sup> Руссо 1961. С. 189–190.

<sup>76</sup> Цит. по: Аберт II/I. С. 82.

роумные разговоры, играют на фортепьянах, поют по-немецки или по-итальянски, а ежели людей охватит воодушевление, то и танцуют вволю», запросто захаживал император Иосиф, который нередко встречал там Моцарта. Напомним также, что Бетховен хорошо был знаком и с самой графиней Тун, и с ее красавицами-дочерьми, в замужестве ставшими княгиней Лихновской и графиней Разумовской.

В квартетных собраниях, которые были обычно мужскими, в музыкальной «беседе» принимали участие близкие друзья или, по крайней мере, хорошие приятели. Отсюда — особая стилистика квартетного письма, где все голоса равны, но если кто-то солирует, то остальные не мешают ему, а он не подавляет их, позволяя комментировать и дополнять свои «высказывания». В ансамблевой музыке венских классиков мы иногда слышим целую компанию разнохарактерных персонажей, каждому из которых непременно дают высказаться. Здесь тоже присутствует галантность, но галантность, восходящая к исконному смыслу этого слова (старофранцузское *galer* — радоваться, развлекаться, забавляться) и несущая в себе также идею рыцарственной учтивости.

В дуэтных ансамблях или в фортепианных сочинениях Бетховена галантная стилистика нередко воплощается в диалоге голосов, воспринимаемых как «мужской» и «женский». Трудно обмануться в смысле этого диалога, насыщенного лирическими обертонами, хотя и выдержанного в рамках светской, ни к чему не обязывающей игры. Вспомним, например, фортепианные Сонаты op. 14 № 2 G-dur (I часть, заключительная партия) или op. 31 № 1 G-dur (кокетливую пикировку двух «персонажей» в побочной и заключительной партии I части, а также итальянский любовный дуэт в Adagio, сопровождающийся «соловьиными» трелями и гитарным или мандолинным сопровождением).

Игра в четыре руки или пение под аккомпанемент фортепиано создавали особенно доверительную обстановку, провоцировавшую на пылкие излияния даже в условиях некоторой публичности. С помощью песни или романса можно было признаться в любви, что нередко в то время и делалось.

В условиях концертного исполнения и тем более при прослушивании звукозаписи мы не можем представить себе, какое страстно волнующее впечатление должна была производить на современников Бетховена его «Аделаида» (op. 46), спетая в дружески-светском кругу не профессиональным певцом в черном фраке или певицей, царственно стоящей на сцене, а одним из присутствующих. Эта песня (или, как ее тогда называли из-за развернутой формы, кантата) надолго сделалась одним из символов творческой индивидуальности Бетховена: уже после смерти о нем говорили как об авторе Симфонии c-moll, «Эгмонта» и «Аделаиды». Так Бетховен XVIII века, изо всех сил старавшийся быть чувствительным и галантным, вписался в культуру бидермейера и раннего романтизма.

Поэтика галантности была отнюдь не поверхностна. Она таила в себе идею Эроса как главного смысла и главной движущей силы бытия, включавшей в себя все виды чувственного и духовного притяжения: страсть,



Эскиз песни «Аделаида»

влюбленность, симпатию, благоговейное поклонение, духовное стремление к родственной природе, любовь к Богу и Миру (заметим, что, как и русские слова «мир» и «свет», немецкое «Welt» многозначно). Именно поэтому в XVIII веке можно было беседовать на языке галантности с Богом, что нередко происходило в церковной музыке. Однако все-таки галантность чаще ассоциировалась с земной любовью, пусть и в рафинированно-этикетной оболочке, и не случайно расцвет галантного стиля совпал с утверждением в умах основополагающей музыкальной максимы эпохи: «музыка — это язык чувств».

Эпоха галантности умерла вместе с породившим ее XVIII веком, однако приятная память о ней надолго задержалась в музыкальном искусстве. То, что молодой Бетховен отдал заслуженную дань этой культуре, совершенно не удивительно. Примечательнее другое. И в зрелые, и в поздние годы композитор иногда пользовался языком галантности как особым стилистическим средством, привнося в него изысканную смесь ностальгии по «золотому веку» своей молодости и грустноватой иронии по поводу «пудренных париков» (Восьмая симфония, некоторые страницы последних квартетов). Причем между ранними и поздними произведениями возникали образные и даже интонационно-тематические арки, возведенные, вероятно, вполне сознательно и имеющие смысл сокровенных кодов, своеобразных знаков «памяти сердца». Один из этих кодов, трансформирующий галантный менюэт в возвышенную молитву, связывает легкую Сонату ор. 49 № 1 с поздней Багателью ор. 126 № 1 либо напрямую, либо, быть может, через несколько промежуточных «остановок».

42 (a)

Ор. 49 №1, ч. II





42 (б)

Op. 126 №1

Andante con moto  
Cantabile e compiacevole

Другой код, также менуэтного происхождения, объединяет ряд лирических тем из ранних произведений с ангельски легкокрылой главной темой Сонаты op. 110.

43 (a)

Квартет Op. 18 №5, ч. II

TRIO



43 (б)

Соната op. 31 №3, ч. III

MENUETTO

Moderato e grazioso



43 (в)

Соната op. 30 №3, ч. II

[Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso]



43 (г)

Соната op. 110, ч. I

[Moderato cantabile, molto espressivo]



Наконец, сочиняя причудливые многочастные циклы поздних квартетов, не вспоминал ли Бетховен о ранних произведениях «дивертисментного» характера — таких, как шестичастное Трио op. 3 с двумя медленными частями и двумя менуэтами, или семичастный Септет? Если можно было писать такие циклы в 1790-е годы, то почему бы не вернуться к подобной модели в 1820-е? Разумеется, в новых условиях старинная модель подверглась полному художественному переосмыслению, однако в Квартете op. 130 поэтика дивертисментности несомненно присутствует, как присутствует в Квартетах op. 127 и op. 135 дух XVIII века, облеченный в новую звуковую плоть.

## СМЕШАННЫЕ АНСАМБЛИ

Помимо фортепианных сонат, молодой Бетховен с первых же лет своего пребывания в Вене завоевал себе репутацию мастера в жанрах камерной

ансамблевой музыки. Они представлены в его раннем творчестве во всем разнообразии: от дуэта до септета, от двухчастных до шести- и семичастных произведений, от строгих сонатных циклов до сюит и дивертисментов.

Чрезвычайно пестры и инструментальные составы. Помимо наиболее распространенных классических сочетаний (струнные; фортепиано и струнные), в камерном творчестве молодого Бетховена можно найти почти все, что угодно, за исключением пьес для трубы, ударных или тромбона, которые в домашнем музицировании тогда не использовались. Зато имеются сочинения для деревянных духовых в разных комбинациях (две флейты — дуэт WoO 26, кларнет и фагот — дуэты WoO 27, два гобоя и английский рожок — вариации на тему из «Дон Жуана» Моцарта WoO 28). Есть дуэт для альта и виолончели WoO 32 с авторской пометкой «С двумя облигатными окулярами», то есть, в вольном переводе «Непременно для двух очкариков» — намек на близорукость первых исполнителей, самого Бетховена, игравшего на альте, и барона Цмескаля. Бетховен писал для механического органчика (Пять пьес WoO 33); для мандолины и фортепиано (пьесы WoO 43 и Сонатина WoO 44)... Даже не особенно любя флейту из-за тогдашней ограниченности ее исполнительских возможностей и одноплановости тембра, Бетховен сочинил очаровательную семичастную Серенаду ор. 25 для флейты, скрипки и альта, изданную в 1802 году, но написанную, как считается, не позже 1796 года<sup>77</sup>. При жизни Бетховена это произведение, почти забытое ныне, было довольно популярно. Венские издатели публиковали неавторские обработки Серенады для гитары, скрипки и альта и для фортепиано и флейты либо скрипки. Песенная же тема *Andante* сопровождалась подтекстовками сентиментально-лирического характера — «Счастье любви» и «Пожелание». И многим любителям музыки именно такой Бетховен был дорог и близок.

На фоне подобных милых мелочей рельефно выделяются некоторые крупные сочинения концертного плана (две виолончельные Сонаты ор. 5, три скрипичные Сонаты ор. 12, Квнтет для фортепиано и духовых ор. 16, Соната для валторны и фортепиано ор. 17, струнный Квнтет ор. 29). Ансамбли с фортепиано давались композитору относительно легко, поскольку принадлежали к роду фортепианных «сонат» с участием других инструментов. Этот жанр он освоил еще в Бонне, и с него же начал свою композиторскую карьеру в Вене (три Трио ор. 1). А поскольку партию фортепиано Бетховен писал для себя самого, то в некоторых отношениях она была ведущей или по крайней мере равноправной, — во всяком случае, никоим образом не вспомогательной.

Но когда в ансамбле участвовал не один мелодический инструмент, а несколько, да еще разнотембровых, задача заметно усложнялась. Нужно было научиться писать для каждого в соответствии с его звуковым амплуа, и при этом найти яркий тематизм достаточно универсального характера, хорошо звучащий на всех инструментах.

<sup>77</sup> KHV. S. 61–62.

**Квintет Es-dur op. 16** для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота, созданный в 1796 году<sup>78</sup>, интересен, помимо прочего, еще и тем, что является очередным бетховенским «ответом» Моцарту — вернее, его аналогичному по составу исполнителей Квintету Es-dur KV 452 (1784). Моцарт был настолько доволен своим произведением, что в письме к отцу даже называл его «самым лучшим, что я когда-либо за свою жизнь написал»<sup>79</sup>. Вряд ли Бетховен мог знать об этой оценке (хотя — почему бы и нет, если допустить, что Моцарт произнес нечто подобное и в своем венском окружении?). Но в любом случае он сознательно провоцировал сравнение с моцартовским шедевром, выбрав тот же самый неординарный состав, ту же тональность и даже кое в чем «сμοделировав» моцартовский прототип, что неоднократно отмечалось в литературе, поскольку сходство слишком явно.

И в то же время, как и в юношеских фортепианных Квартетах WoO 36, различия с первоисточником разительны. Огромная I часть (416 тактов против 121 у Моцарта!), включающая театральное-торжественное вступление (Grave) и сонатное allegro в ритме подвижного менуэта, напоминает своей праздничной многоцветностью не столько моцартовский Квintет, сколько его же Симфонию Es-dur (№ 39). Однако молодой мастер, силясь превзойти предшественника масштабами произведения, все же уступает ему в тонкости тематической работы и в богатстве оттенков мысли. Особенно это ясно ощущается в разработках обоих сонатных allegri: Моцарт менее многословен, но более глубок и парадоксален.

Гораздо своеобразнее по форме и характеру **Септет Es-dur op. 20** (1799–1800), посвященный супруге императора Франца, Марии Терезии Сицилийской. Септет с самого начала пользовался сенсационным успехом у публики самых разных вкусов и сословий и стал одним из самых популярных произведений Бетховена при его жизни (что не всегда его радовало).

Произведения для такого разнородного состава писались в классикоромантическую эпоху нечасто, поскольку относились к не совсем понятному жанру, а их исполнение сопровождалось чисто организационными трудностями (многие любители музыки играли на струнных инструментах, очень немногие — на кларнете и фаготе, и практически никто — на гобое и валторне).

На духовых инструментах, кроме флейты, играли обычно профессионалы. Серенады и дивертисменты для духового секстета или октета (Harmoniemusik) вошли в Вене в моду к середине 1780-х годов и стали неременной частью аристократического и бюргерского музыкального быта, сопровождая празднества, балы, торжественные обеды и всевозможные увеселения. Однако музыка духовых дивертисментов редко отличалась образной и тематической сложностью (за исключением Большой партиты B-dur и Серенады c-moll Моцарта). Присутствие в Септете Бетховена, наряду с кларнетом, валторной и фаготом, также четырех струнных (скрипка, альт, виолончель, контрабас),

<sup>78</sup> Ср.: KHV. S. 39; BISW I. S. 121–122 (X. Кронес со ссылкой на Д. Джонсона, установившего, что Квintет был начат в Праге в апреле 1796 года).

<sup>79</sup> Моцарт 2006. № 783 (от 10 апреля 1784 года).

придает произведению характер полусеренады-полусимфонии. Для обычной серенады септет слишком изыскан и серьезен (достаточно сравнить с бетховенской же Серенадой ор. 25), а для симфонии, наоборот, слишком развлекателен. В нем, как в дивертисменте, больше частей, нежели в обычном сонатном цикле (семь), но зато есть полномасштабное сонатное *allegro*, да и прочие части написаны с размахом (не претендующим, впрочем, на гигантизм, как первая часть Квинтета ор. 16).

Наиболее контрастны друг другу веселая и задорная почти до развязности первая часть и поэтичная вторая, *Adagio cantabile* *Es-dur*, напоминающая любовную серенаду под ночным небом. Это впечатление создается не только оперно-ноктюрновой фактурой сопровождения, но и солирующим кларнетом, поющим первое изложение главной темы. В последующих частях темп постепенно ускоряется: очаровательно грациозный менуэт (построенный на той же теме, что и II часть Сонаты ор. 49 № 2) сменяется песенными вариациями (*Andante*), в которых изящества больше, чем лирики, а затем наступает очередь совершенно бетховенского Скерцо, открывающегося квазигероической фанфарой валторны. Неожиданный блик сверхмрачного *es-moll* (краткое маршеобразное *Andante*) призван лишь оттенить безоблачный блеск финала с его буффонным тематизмом и зажигательными контрдансовыми ритмами.

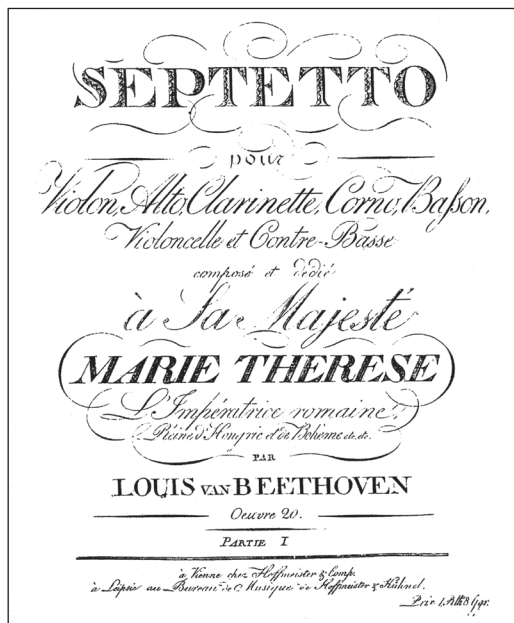
Интересно, что столь разношерстная компания инструментов трактуется Бетховеном не как оркестр в миниатюре, а именно как ансамбль характеров наподобие персонажей небольшой оперной труппы XVIII века (вроде той, что имела в Бонне). Щеголеватый, но наделенный благородным и чувствительным сердцем кларнет; быстро вспыхивающий энтузиазмом и столь же быстро сникающий фагот; грубовато-воинственная, однако стремящаяся выглядеть комильфо валторна; контрабас, едва поспевающий за несущимися вприпрыжку прочими струнными; певучая и порхающая как птичка, но склонная к дерзким шалостям скрипка...

Септет остался в творчестве Бетховена единственным произведением для подобного причудливого состава, но вдохновил ряд других композиторов начала XIX века попробовать свои силы в этом необычном жанре. Можно вспомнить хотя бы некоторые, наиболее заметные: написанные точно для того же состава, что и бетховенский, Септет *Es-dur* Фридриха Витта (1770–1836) и Септет *Es-dur* ор. 62 Конрадина Крейцера (1780–1849). Два септета принадлежат Гуммелю, но здесь составы отличны от бетховенских: Септет *d-moll* ор. 74 для фортепиано, флейты, гобоя, валторны, альты, виолончели и контрабаса, и «Военный» септет *C-dur* ор. 114 для фортепиано, флейты, кларнета, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса. Наконец, под явным воздействием бетховенского септета был написан Октет *F-dur* Франца Шуберта, почти идентичный по инструментальному составу (в нем две скрипки, а не одна) и сходный по количеству частей (у Шуберта их шесть) и строению цикла.

Однако в глазах Бетховена успех Септета был лишь приятным дополнением к признанию его заслуг в гораздо более ответственных жанрах, к которым тогда в инструментальной музыке принадлежали струнный квартет и симфония.

## КВАРТЕТЫ ОР. 18

Жанр струнного квартета благодаря шедеврам Гайдна и Моцарта превратился к концу XVIII века в пробный камень для каждого автора, претендующего на репутацию подлинного мастера. Он требовал совершенного владения всеми формами инструментальной музыки, хорошего знания контрапункта, понимания специфики струнного исполнительства (привычка к



Титульный лист первого издания *Септета* ор. 20

лишь на вершинные достижения жанра — поздние квартеты Моцарта (шесть, посвященных Гайдну, и три «прусских», посвященных королю Фридриху Вильгельму II) и Гайдна (ор. 64, ор. 74, ор. 76, ор. 77). Поэтому он решился подступить к струнному квартету отнюдь не сразу, сознавая всю меру взятой на себя ответственности: стать преемником Моцарта и Гайдна, не копируя их стиля.

Первый квартетный цикл Бетховена, **Шесть квартетов ор. 18 (1798–1800)**, в равной мере традиционен и полемичен по отношению к великим предшественникам. Этот опус включает, как тогда было принято в квартетной традиции, именно шесть произведений. В исполнительском отношении Квартеты ор. 18 рассчитаны не на любителей, а на профессионалов (блистательный ансамбль Игнаца Шуппанцига), что само по себе ставит их вровень с концертными, а не бытовыми жанрами. Вместе с тем перед нами и не «сонаты для струнных», как это нередко бывало в XVIII веке, и не «струнные симфонии» вроде Шести симфоний К. Ф. Э. Баха Wq 182 (1773), посвященных барону ван Свитену и, вероятно, известных Бетховену. Композитор не симфонизирует

«двуручной» фортепианной фактуре тут скорее мешала, чем помогала), а также умения создать сугубо музыкальными средствами столь ценимую в эпоху Просвещения атмосферу дружеского обмена интересными мыслями («Слышишь, что четыре разумных человека беседуют между собой, представляешь себе, что и сам извлечешь какую-то пользу для себя из их разговора, заодно узнаешь особенности инструментов», — так писал о квартетном жанре в 1829 году Гёте своему другу Цельтеру)<sup>80</sup>.

Разумеется, «малые классики» продолжали создавать приятные непритязательные произведения для любительского квартетного музицирования, однако Бетховен мог позволить себе ориентироваться

<sup>80</sup> Цит. по: МЭГ I. С. 272.

жанр квартета и не трактует его слишком утонченно. Стилистика ор. 18 — истинно квартетная, рассчитанная на дружеское взаимопонимание и не преследующая цели увлечь слушателя в надзвездные метафизические высоты или смутить мистическими откровениями (это появится в квартетной музыке Бетховена позже и с течением времени будет прогрессировать, достигнув апогея в поздний период). Даже упоминавшееся ранее *Adagio affettuoso* из Квартета № 1 можно интерпретировать как литературно-театральную реминисценцию, смысл которой был понятен образованным людям того времени. То же можно сказать о поразительном по изысканности гармонических красок вступлении к финалу Квартета № 6 (B-dur) — «La Malinconia»: слово «меланхолия» являлось тогда общепонятным культурным кодом, не обязательно связывавшимся с выражением сугубо индивидуальных чувств.

Порядок квартетов в цикле не отражает хронологии их возникновения. Раньше всех был закончен лирический Квартет № 3 D-dur (1798), однако на первое место встал его более энергичный и масштабный собрат, Квартет F-dur, определивший «лицо» всего опуса.

Заметно выделяется единственный минорный **Квартет № 4** (c-moll), предсудиторительно помещенный автором в середину цикла. Бесспорно, он имеет немало общего с другими «патетическими» произведениями молодого Бетховена, хотя в сонатном *allegro* чувствуется также влияние минорных произведений Моцарта и Гайдна. Однако налицо и различия: подлинного драматизма в этом Квартете нет. «Вертеринское» настроение I части сменяется не углубленной лирикой, как это было в минорных сонатах молодого Бетховена, а неторопливым скерцо, родственным галантно-ироническому *Andante* из Первой симфонии.



После этого возврат к драме уже невозможен. Менуэт (c-moll) энергичен, но лишен метрической иррегулярности некоторых моцартовских минорных менуэтов, создающей ощущение катастрофичности. Финал с главной темой в жанре контрданса завершается мажорной кодой-послесловием. В драматургии цикла Бетховен намного ближе к своему учителю Гайдну (Квартет d-moll ор. 76 № 2), нежели к своему кумиру Моцарту, хотя последние громогласные тираты финала дословно совпадают с начальными властными возгласами моцартовской симфонии «Юпитер».

В Квартетах ор. 18 всячески разрабатывается жанр *скерцо*, относительно новый для XVIII века и, опять-таки, введенный в камерную музыку Гайдном, а не Моцартом. Гайдн, как известно, впервые дал обозначение «скерцо» некоторым быстрым танцевальным частям из своих Квартетов ор. 33 (1781) — не только из-за шуточного характера их музыки, а из-за того, что метрика этих частей уже не была менуэтной. У Моцарта этот жанр не встречается вовсе, а молодой Бетховен с удовольствием опробовал его уже в камерных сочи-



Струнный квартет. Гравюра конца XVIII века

нениях 1790-х годов — особенно в фортепианных сонатах, начиная со второй (ор. 2 № 2). Помимо частей, обозначенных как Scherzo, у Бетховена встречаются и части, имеющие дополнительную ремарку scherzando, так что топос скерцо оказывается гораздо шире формального понятия.

В бетховенских Квартетах ор. 18 жанр скерцо присутствует во всех своих разновидностях: скерцо, вырастающее из быстрого менуэта (Квартеты № 1 и № 3); забавный танец с прыжками наподобие контрданса, но в трехдольном метре (Квартет № 2); обстоятельный — в полной сонатной форме — обмен интеллектуальными шутками в виде имитаций, стретт и гармонических парадоксов (Квартет № 4, II часть); веселое *perpetuum mobile* (Квартет № 6). Скерцо появляется то на втором месте в цикле, то на третьем, при этом скерцозная стилистика обычно проникает и в финалы (за исключением Квартета № 4).

Топос галантности также широко представлен — в камерной музыке XVIII века без него вряд ли можно было обойтись. Сплошь галантными можно назвать Квартеты № 2 (G-dur), 3 (D-dur) и 5 (A-dur). Три из шести — это ровно половина всего опуса. В них господствует лучезарная мажорность, причем Квартет № 2 начинается с кокетливой вкрадчивостью, а Квартет № 3 — с ласковой ленцой; оба этих образа ничем не напоминают о характерной бетховенской наступательности. Зато в Квартете № 2 ощущается типичное для галантного стиля построение темы из мелких, «кудрявых» и вроде бы мало чем связанных между собою фраз (позднее Бетховен еще не раз будет прибегать к этой технике, создавая музыку прихотливо-деликатного характера, как, например, в I части Сонаты ор. 78 или в I части Квартета ор. 135). Что касается «кошачьих потягиваний» в начале Квартета № 3, то уже во втором предложении темы они преобразуются в имитации, что затем подтвердится в разработке и репризе, а стало быть, стиль этой части будет балансировать на тонкой грани беспечного гедонизма и необременительной учености.

45

Allegro  
V-no I

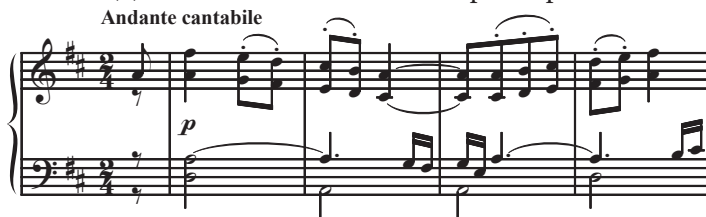
V-no II

V-la

*p* *p cresc.*

**Квартет № 5**, обрамленный двумя энергичными частями, Allegro и финалом, содержит две лирических жемчужины. Первая из них — II часть, изысканный неторопливый менуэт, воплощающий идеальную женственность (первый раздел) и рыцарственную мужественность (трио). Танцевальность в Менуэте практически не ощущается, зато слышится нежный диалог «сопрано» (1-я скрипка) и «тенора» (альт, подхватывающий второе предложение мелодии); в середине первого раздела «героям» противостоит сумрачный «рок» (неожиданный и не характерный для подобной формы каданс в *cis-moll* с последующей генеральной паузой)... За Менуэтом следует любовная «ария без слов», *Andante cantabile*, чья главная тема напоминает знаменитую арию Тамино из «Волшебной флейты» Моцарта. Можно предположить, что «отсылка» к Моцарту была так же рассчитана на понимание со стороны утонченной светской аудитории, как и намеки на развязку «Ромео и Джульетты» в *Adagio* из Квартета № 1. Ведь ранее, в Квинтете ор. 16, Бетховен почти цитировал арию Тамино, причем в тональности оригинала (*Es-dur*), хотя и в более быстром темпе.

## 46 (а) Квартет ор. 18 №5, ч. II



## 46 (б) Квинтет ор. 16, ч. I



## 46 (в) Моцарт, Ария Тамино



Моцартианство навсегда осталось тайной золотой нитью, связывавшей Бетховена с XVIII веком — вернее, с лучшим из того, что дала эта эпоха в духовной и художественной сфере. Даже достигнув уверенного мастерства, Бетховен продолжал со странной смесью влюбленности и придиричivosti изучать моцартовские партитуры, иногда «проговариваясь» об этом аллюзиями, понятными лишь знатокам (как в Квартете ор. 18 № 5), а иногда и непосредственно сочиняя по моцартовским моделям. Немало диалогов с Моцартом, помимо приведенной квазичитаты из арии Тамино, содержится и в Квартетах



ор. 18, и в других камерных сочинениях этого периода, в которых XVIII век словно бы получил последнюю возможность «выговориться» устами великого художника, вполне сознающего и гордо признающего свое родство с предшественниками, но явно намеренного идти дальше.

Это намерение ощущается и в Квартетах ор. 18, и потому нельзя рассматривать данное сочинение как только подражательное. «Настоящего» Бетховена здесь несравненно больше, чем стилизованного Гайдна или Моцарта — Бетховена, исповедующего образную яркость своей музыки, граничащую с сюжетностью; Бетховена, склонного к резким и парадоксальным переменам настроения; Бетховена, не стесняющегося ни своей юношеской запальчивости, ни своей чистосердечной чувствительности (конечно, Моцарт в последние годы жизни был намного замысловатее, а мудрость старого Гайдна достигала высот святости). Но Бетховену к началу XIX века удалось доказать, что только он является единственным законным и полноправным наследником венско-классической традиции, и потому в его власти развивать ее далее так, как он сам считает нужным.

После премьеры Первой симфонии этап самоутверждения остался позади. Но для того чтобы Бетховен-кронпринц превратился в Бетховена-императора, требовалось нечто иное, помимо формального перехода летоисчисления из XVIII века в XIX. Вторая симфония доказывала, что только гениального дарования и только безудержного дерзания для перехода в новое качество было недостаточно. Требовалось перевоплощение личности, которое и совершилось в результате сильнейшего, но оказавшегося чрезвычайно плодотворным духовного кризиса.

## ГЛАВА 6

### Рождение Героя

В жизни Бетховена 1802 год считается рубежной датой, отделяющей ранний период его творчества от последующего «героического десятилетия». Однако именно в музыкально-историческом отношении эта черта весьма условна. Ни одно из сочинений, завершенных композитором в 1802 году, не может расцениваться как итоговое или переломное, при том, что все они содержат черты, указывающие на формирование нового стиля, самым убедительным воплощением которого стала «Героическая симфония», созданная в 1803–1804 годах.

Этот «героический» стиль, воспринимающийся ныне как собственно бетховенский, оказался чрезвычайно созвучным умонастроениям эпохи революции и наполеоновских войн (1792–1815). Однако поначалу он не имел ничего общего ни с массовой музыкой, ни с официозной — имперской или патриотической — батальностью, поскольку возник под воздействием не только внешних, но и внутренних причин, связанных с личной трагедией великого музыканта: прогрессирующей глухотой.

#### «ГЕЙЛИГЕНШТАДСКОЕ ЗАВЕЩАНИЕ»

Генезис этого рокового заболевания точно неизвестен, но началось оно, по признанию самого Бетховена, с конца 1790-х годов. Летом 1797 года Бетховен перенес тяжелую болезнь (по некоторым данным, тиф), после чего до конца жизни страдал от различных заболеваний органов брюшной полости. Возможно, этот же недуг дал осложнение на уши, хотя ничего достоверного на этот счет неизвестно. Так или иначе, с 1798 года хроническое обострение желудочных расстройств и мучительных колик сопровождалось у Бетховена неуклонным ухудшением слуха. Болезненные ощущения, непрерывный шум и звон в ушах, постепенная утрата способности слышать тихие высокие звуки и различать слова в негромкой речи — все эти симптомы описывал сам композитор в своих письмах 1801 года к ближайшим друзьям, Карлу Аменде и Францу Вегелеру. Пока оставалась надежда справиться с недугом, Бетховен старался скрывать его от окружающих. Однако в душе нарастало смятение и отчаяние. Слово «глухота» звучало как приговор; оно угрожало поставить крест не только на блестяще начавшейся карьере молодого музыканта, но и обрекало его на одиночество.

Болезни слуха и ныне с трудом поддаются излечению, а в начале XIX века дело обстояло еще хуже. Бетховена консультировали самые авторитетные



*Вид на Гейлигенштадт. С картины начала XIX века*

врачи его времени, однако они не могли совершить невозможного. Наконец, профессор Иоганн Адам Шмидт посоветовал Бетховену провести продолжительное время в сельской местности, на водах. Похоже, доктор надеялся, что, когда пациент приведет весь организм в порядок и обретет душевное равновесие, симптомы ухудшения слуха либо исчезнут, либо смягчатся сами собой.

С апреля по октябрь 1802 года Бетховен находился в селении Гейлигенштадт под Веной (ныне оно в черте города, хотя этот район сохранил облик тихого зеленого предместья). Считается, что композитор жил в доме по адресу Пробусгассе, 6. Ныне там находится небольшой музей с двумя мемориальными комнатками (так называемый «Дом Гейлигенштадтского завещания»). Однако подлинность этой «квартиры Бетховена» небесспорна. Во-первых, не исключена возможность ошибки при идентификации адреса, а во-вторых, в любом случае, дом № 6 подвергся перестройке после пожара в 1807 году, и в нынешнем своем виде выглядит не совсем так, как выглядел летом 1802 года<sup>1</sup>.

Предоставим слово Э. Эррио, посетившему Гейлигенштадт в начале XX века, когда там еще сохранялась старинная атмосфера: «Настоящее пристанище бедности — эта лачуга с деревянными лесенками; тоненькая липа, поврежденный циферблат солнечных часов над входом в крытую галерею, украшенную кустиками самшита и ведущую к двум комнаткам, где когда-то звучала бетховенская музыка. <...> Убожество жилья Бетховена привело бы в смущение обывателя самых жалких парижских трущоб. В его комнатках живет какая-то старушка, она приветливо встречает нас. <...> И она просит извинить нас за тесноту: “Господин Бетховен был так скромн!” — “So bescheiden!” Из окон видны маленькие палисадники; раньше повсюду росли виноградные лозы, но теперь их все больше вытесняют дачи»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: Bettermann, Brauneis, Ladenburger 2005. S. 53.

<sup>2</sup> Эррио 1968. С. 99.

Примерно так выглядит Гейлигенштадт и сейчас, разве что населяют его совсем не бедные люди, и даже скромный домик на Пробусгассе тщательно ухожен и не выглядит «трущобой». Однако две смежные музейные комнатки действительно производят гнетущее впечатление из-за низких потолков, толстых стен и ограниченного обзора. Там оглушительно тихо, а в пасмурную погоду еще и темно-вато. И неважно, те это комнаты или не совсем те; все дома



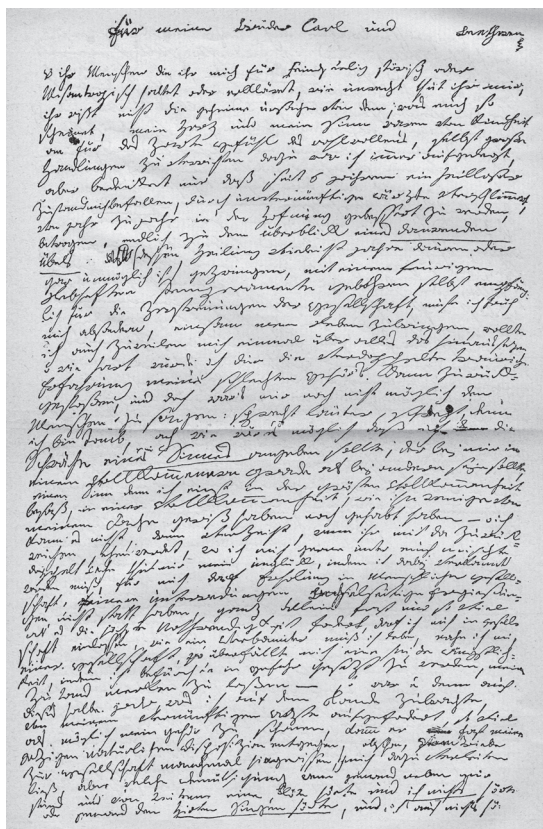
Дом на Пробусгассе, 6. С открытки начала XX века

на окрестных улицах построены по сходному плану. Где бы композитор ни жил, видеть он мог примерно то же самое. Если учесть, что Бетховен не очень знался с соседями и редко принимал в Гейлигенштадте посетителей, то можно представить себе всю меру охватившего его там чувства одиночества. Стремясь убежать от самого себя, он часами гулял по окрестностям. Один конец переулочка вел (и сейчас ведет) к перекрестку у церкви Св. Михаила, другой — к площади у старинной Приходской церкви (Пфарркирхе). Можно было отправиться в купальни с минеральными водами, можно — на живописные холмы близ соседнего Нусдорфа, покрытые рощами и виноградниками...

Чуда не произошло. Напротив, стало ясно, что болезнь слуха не связана с другими недугами, и что она будет в дальнейшем лишь усугубляться. Он с ужасом следил, как меркнет и сжимается вокруг него звуковой мир, и предчувствовал, что вскоре завеса молчания станет кромешной (на самом деле полная глухота наступила лишь после 1818 года, но в 1802 году он никак не мог знать, сколько еще ему отпущено времени).

Рушились и надежды на обретение семейного счастья, связанные в то время с Джульеттой Гвиччарди. В письме к Вегелеру от 16 ноября 1801 года он еще храбрился, выражая надежду, что, заработав много денег и упрочив свою славу гастрольными поездками, сможет добиться брака с юной графиней, которая, как ему думалось, искренне любит его. Но в душе, по-видимому, ощущал несбыточность этих упований. Какая, пусть самая «милая и очаровательная», девушка, решится, вопреки сопротивлению знатной родни, выйти замуж за калеку, у которого нет ни денег, ни титула, ни почтенной должности, и больше того — нет будущего (ибо кому нужен глухой виртуоз или капельмейстер)?...

Обстоятельства подводили Бетховена к мысли о том, что вести столь никчемную жизнь не имеет смысла. Лучше покончить со всем сразу, чем сделаться предметом снисходительной жалости друзей, злорадных насмешек



«Гейлигенштадтское завещание».

Первая страница автографа

врагов и бестактного любопытства толпы. Однако, желая напоследок объяснить со всеми современниками и потомками, Бетховен изложил историю своих страданий в документе, который после его кончины был обнаружен Шиндлером и Стефаном фон Брейнингом в потайном ящике шкафа и получил название «Гейлигенштадтского завещания».

Текст «Гейлигенштадтского завещания» приводится во всех биографиях Бетховена, даже самых популярных. Значимость этого документа для понимания личности композитора столь велика, что обойтись без его цитирования невозможно, как невозможно ограничиться только цитированием. Те места, которые требуют фактологических комментариев, мы будем сразу пояснять в примечаниях, но к интерпретации целостного смысла текста обратимся, лишь приведя его полностью<sup>3</sup>.

Моим братьям Карлу и [Иоганну] Бетховенам<sup>4</sup>.

О вы, люди, считающие или называющие меня злонравным, упрямым или мизантропичным — как вы несправедливы ко мне, ведь вы не знаете тайной причины того, что вам кажется. Мое сердце и разум с детства были склонны к нежному чувству доброты, и я даже всегда был готов к свершению великих дел. Но подумайте только: вот уже 6 лет<sup>5</sup> я пребываю в безнадежном

<sup>3</sup> Перевод мой. — Л. К.

<sup>4</sup> Вместо имени младшего брата в автографе пробел. Предположение М. Соломона о том, что само имя «Иоганн» вызывало у Бетховена слишком сильные чувства, связанные с противоречивым отношением к покойному отцу, вряд ли психологически правдоподобно (см.: Solomon 1977. P. 121). Графологический анализ документа показывает, что поначалу пробел фигурировал и вместо имени Карла. Это позволяет думать, что Бетховен сомневался, какие имена следует вписать: в Бонне братья именовались Каспаром и Николаусом, а в Вене — Карлом и Иоганном. И уж совсем фантастическим кажется мне предположение Х.-В. Кютена о том, что под «братьями» подразумевались братья Бетховена по масонской ложе (см.: VL. S. 319). Мы не располагаем никакими сведениями о масонской активности Бетховена после законодательного запрета в 1795 году тайных обществ в Австрии.

<sup>5</sup> Стало быть, если учитывать клонящийся к концу 1802 год, Бетховен относит начало болезни к 1797 году.

состоянии, усугубленном невежественными врачами. Из года в год обманываюсь надеждой на излечение, я вынужден признать, что меня постиг *длительный недуг* (его излечение может занять годы или вообще окажется невозможным). Обладая от природы пылким и живым темпераментом и даже питая склонность к светским развлечениям, я вынужден был рано уединиться и вести одинокую жизнь. Если же иногда я решался пренебречь всем этим — о, как жестоко загонял меня назад мой ослабевший слух, заставляя скорбеть с удвоенной силой. И я все-таки не мог сказать людям: «говорите громче, кричите, ведь я глух», — ах, разве мыслимо мне было признаться в слабости того *чувства*, которым я должен был обладать в большем совершенстве, чем кто-либо другой, чувства, которым я некогда обладал в наивысшей степени совершенства, такого совершенства, каким, я уверен, наделены или были наделены лишь немногие люди моей профессии. О нет, это выше моих сил, и потому простите меня, если я отдаляюсь от вас, когда мне хотелось бы побыть в вашем кругу. Мое несчастье причиняет мне двойную боль, поскольку из-за него обо мне судят ложно. Для меня не должно существовать отдохновения в человеческом обществе, умных бесед, взаимных излияний; я обречен почти на полное одиночество, появляясь на людях лишь в случае крайней необходимости; я вынужден жить как изгой. Ведь, стоит мне приблизиться к какому-нибудь обществу, меня охватывает глгучий страх: я ужасно боюсь, что мое состояние будет замечено. Так было и эти полгода, которые я провел в деревне. По требованию моего благоразумного врача я должен был елико возможно щадить мой слух. Это почти совпало с моей теперешней естественной склонностью, хотя иногда, увлекаемый потребностью в обществе, я позволял себе уступить искушению. Но какое же унижение я испытывал, когда кто-нибудь, стоя возле меня, слышал вдалеке звук флейты, а я *ничего не слышал*, или он слышал *пение пастуха*, а я опять-таки ничего не слышал<sup>6</sup>. Такие случаи доводили меня до отчаяния, и недоставало немногого, чтобы я не покончил с собой. Лишь оно, *искусство*, оно меня удержало. Ах, мне казалось немислимым покинуть мир раньше, чем я исполню всё то, к чему чувствовал себя предназначенным. И так я продолжал влачить эту жалкую жизнь — поистине жалкую для столь восприимчивого существа; ведь любая неожиданная перемена была способна превратить наилучшее расположение моего духа в наихудшее. Терпение — так отныне зовется то, чем я должен руководствоваться. У меня оно есть. Надеюсь, что я смогу надолго утвердиться в моей решимости, пока неумолимым Паркам не будет угодно перерезать нить. Возможно, станет лучше, возможно, нет — я готов ко всему. Уже на 28 году жизни я принужден стать философом<sup>7</sup>; это нелегко, а для артиста труднее, чем для кого-нибудь другого.

Божество! Ты глядишь с высоты в мое сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что оно преисполнено человеколюбия и стремления к добродетели. О люди, если вы когда-нибудь это прочтете, то поймите, что вы были ко мне несправедливы; несчастный же пусть утешится, найдя собрата по несчастью,

<sup>6</sup> Ср. со свидетельством Риса, навещавшего учителя в Гейлигенштадте: «Я обратил его внимание на пастуха, очень искусно игравшего в лесу на выструганной из бузины флейте. Бетховен битых полчаса не мог ничего расслышать, и хотя я несколько раз уверял его, что тоже больше ничего не слышу (это было неправдой), он сделался необычайно молчалив и мрачен» (Вегелер — Рис 2001. С. 105–106).

<sup>7</sup> «Schon in meinem 28 Jahre gezwungen Philosoph zu werden». Возможно, подразумеваемый смысл — «Уже с 28 лет я *был* принужден стать философом» (Н. Л. Фишман

который, вопреки всем препятствиям, воздвигнутым природой, сделал все от него зависящее, чтобы встать в один ряд с достойными артистами и людьми. Вы, братья мои Карл и [Иоганн], как только я умру, попросите от моего имени профессора Шмидта, если он будет еще жив, чтобы он описал мою болезнь, и приложите к истории моей болезни этот написанный мною лист, чтобы общество, хотя бы в той мере, в какой это возможно, примирилось со мною после моей смерти. Одновременно объявляю вас обоих наследниками моего маленького состояния (если его можно так назвать). Разделите его честно, по взаимному согласию, и помогайте друг другу; все, что вы делали наперекор мне, давно уже прощено вам, вы это знаете. Тебя, брат Карл, благодарю еще особо за преданность, проявленную тобою в самое последнее время<sup>8</sup>. Желаю вам лучшей и более безмятежной жизни, нежели моя; внушайте вашим детям *добродетель*. Только она, а не деньги, способна принести счастье, говорю это по собственному опыту. Именно она помогла мне выстоять даже в бедствии, и я обязан ей так же, как моему искусству, тем, что не покончил жизнь самоубийством. — Прощайте и любите друг друга. — Я благодарю всех друзей, особенно князя *Лихновского* и *профессора Шмидта*. — Я хочу, чтобы инструменты князя Л[ихновского] хранились у кого-нибудь из вас, лишь бы не возник из-за этого раздор между вами<sup>9</sup>. А как только они смогут сослужить вам более полезную службу, продайте их. Как я рад, что и сойдя в могилу, я смогу еще быть вам полезным. — Итак, решено. — С радостью спешу я навстречу смерти. — Если она придет раньше, чем мне представится случай полностью раскрыть свои способности в искусстве, то, несмотря на жестокость моей судьбы, приход ее будет все-таки преждевременным, и я предпочел бы, чтобы она пришла позднее. — Но и тогда я буду доволен: разве она не избавит меня от моих бесконечных страданий? — Приходи, когда хочешь, я встречу тебя мужественно. — Прощайте и не забудьте меня совсем после моей смерти, я заслужил это перед вами, так как в течение своей жизни часто думал о вас и о том, как сделать вас счастливыми; да будет так.

Людвиг ван Бетховен.

[Печать.]

Гейлигенштадт,

6 октября 1802

[*На обороте*]:

Гейлигенштадт, 10 октября 1802

Итак, я покидаю тебя — и покидаю с печалью. Да, надежда, которую я возлелеял и принес сюда с собой, надежда на хотя бы частичное исцеление — она вынуждена теперь покинуть меня. Как падают с деревьев увядшие листья, так и она для меня увяла. Я ухожу почти в таком же состоянии, в каком прибыл сюда. Даже высокое мужество, вдохновлявшее меня в прекрасные летние дни, кануло в небытие. О Провидение, ниспошли мне хотя бы один

---

допускал подобную интерпретацию, безоговорочно принятую в английском переводе Э. Андерсон; см.: ПБ 1. С. 164). Если учитывать, что Бетховен считал себя на два года младше, чем был на самом деле, и в 1802 году полагал, что ему идет тридцатый год, то речь здесь идет о 1800 годе.

<sup>8</sup> Карл, в частности, помогал брату вести деловую переписку с издателями.

<sup>9</sup> Две скрипки, альт и виолончель работы Дж. Гварнери, Н. Амати, В. Руджеро и А. Гварнери. Ныне эти инструменты хранятся в боннском Доме Бетховена.

день чистой *радости* — ведь так давно истинная радость не находит во мне никакого внутреннего отклика. О когда, о когда — о Божество — я вновь смогу ощутить его в храме природы и человечества? Никогда? Нет, это было бы слишком жестоко.

[На левом поле того же листа]:

Моим братьям Карлу и [Иоганну] после моей смерти прочитать и исполнить.

«Гейлигенштадтское завещание», в отличие от большинства других писем Бетховена, написано разборчивым почерком и не содержит характерных помарок и вычеркиваний. Слог его выглядит вполне гладким, несмотря на взволнованность тона и сбивчивость пунктуации. М. Соломон хладнокровно замечает в данной связи, что «этот аккуратно написанный документ является тщательно выверенной “беловой копией”, в которой начисто стерто большинство изначальных эмоций»<sup>10</sup>. В такой оценке сквозит подразумеваемое обвинение Бетховена в неискренности (чуть далее автор высказывает мысль о том, что Бетховеном владела еще и мнительность, поскольку «отчаяние и паника» заставляли его считать себя более глухим, чем он был на самом деле)<sup>11</sup>. Предоставим читателю самому делать выводы о моральной приемлемости подобных замечаний. Л. Локвуд, явно полемизируя со своим коллегой, полагал, что «чистовой» вид и подчеркнутая риторичность документа никак не ослабляют ощущения «глубины чувства» и «искренности»<sup>12</sup>.

Литературная оформленность «Гейлигенштадтского завещания» действительно бросается в глаза и свидетельствует о том, что перед нами не внезапный взрыв чувств, а продуманное изложение выстраданных за несколько лет и неоднократно проговоренных наедине с самим собой мыслей. Собственно, жанр завещания, заявленный в первых строках документа, предполагает предельную ясность выражений, и такие тексты не сразу пишутся набело. Однако в данном случае ситуация более сложна. Фактически перед нами не столько завещание (распоряжения материального характера занимают в тексте ничтожно малое место, и они предельно общи), сколько *исповедь*. Поэтому среди адресатов документа значатся не только братья Карл и Иоганн, но и все человечество (*Menschen*), и общество (*Welt*), и Божество (*Gottheit*), и Провидение (*Versehung*), и даже само селение Гейлигенштадт, с которым Бетховен печально прощается в постскриптуме. Все это позволяет и даже заставляет рассматривать «Гейлигенштадтское завещание» не просто как частный документ, а как литературный памятник своей эпохи, включенный в определенную традицию. Не будучи писателем, Бетховен, желая, по его словам, встать в ряд с «достойными артистами и людьми», старался здесь — быть может, единственный раз во всем своем эпистолярном наследии — изъясняться внятно, выразительно и красноречиво, сознательно или бессознательно ориентируясь

<sup>10</sup> Solomon 1977. P. 118.

<sup>11</sup> Ibid. P. 122–123.

<sup>12</sup> Lockwood 2003. P. 120.



на общепринятые речевые обороты и на образцы, хорошо известные его современникам.

Наиболее очевидный из этих образцов — роман Гёте «Страдания юного Вертера» (1774). Между его стилистикой и стилистикой «Гейлигенштадтского завещания» обнаруживается немало родственного, начиная с господствующего настроения и кончая отдельными выражениями. Достаточно сравнить постскрипtum бетховенского документа с предпоследним письмом Вертера к Лотте: «Итак, в последний раз, в последний раз открываю я глаза. Увы, им более не суждено увидеть солнце, тусклый туманный день застлал его. Печалься же, природа! Твой сын, твой друг, твой возлюбленный кончает свои дни», или с более ранним письмом Вертера, датированным в романе 4 сентября: «Да, ничего не поделаешь! Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень. Листья мои блекнут, а с соседних деревьев уже облетели»<sup>13</sup>.

Если гётевского «Вертера» Бетховен превосходно знал, и этот источник влияний не вызывает особенного удивления, то смысловые и словесные параллели с романом Фридриха Гёльдерлина «Гиперион» интригуют гораздо больше. Имя Гёльдерлина обычно даже не упоминается при анализе круга бетховенского чтения, поскольку оно отсутствует в письмах, дневниках и прочих бумагах композитора. Однако, в сущности, мы не вправе и категорически утверждать, что Бетховен не мог быть знаком с «Гиперионом». Фрагменты романа появились в 1794 году в журнале «Талия», издававшемся Ф. Шиллером; целиком первый том был опубликован в Тюбингене в 1797 году, а второй — там же двумя годами позднее<sup>14</sup>. Хотя этот роман, в отличие от «Вертера», не снискал широкой популярности, у него могли найтись поклонники и в Вене, в том числе среди высокообразованных друзей и знакомых Бетховена.

Приведем лишь один фрагмент романа, поразительно созвучный высказыванию Бетховена из его письма к Аменде от 1 июля 1801 года:

**Гёльдерлин, «Гиперион»:**

Я рос, как растет виноградная лоза без опоры, буйные побеги которой своевольно раскинулись над землей. Ты ведь знаешь, как часто гибнут здесь, у нас, благородные силы, не найдя себе применения<sup>15</sup>...

**Бетховен:**

...твой Бетховен глубоко несчастен, и жизнь его течет в разладе с природой и Творцом. Уж много раз я проклинал последнего за то, что он отдает свои творения во власть ничтожнейшей случайности, от чего нередко надламываются, никнут и погибают прекраснейшие цветы<sup>16</sup> (ПБ1. №53).

Так или иначе, даже если «Гиперион» не был известен Бетховену, идейный и эмоциональный посыл этого романа выражал устремления молодых людей не вертеровской, а уже совершенно другой, послереволюционной эпохи (Гёльдерлин, заметим, был ровесником композитора). Поэтому личность,

<sup>13</sup> Гёте 1978. С. 95, 64.

<sup>14</sup> См.: Гёльдерлин 1988. С. 517.

<sup>15</sup> Там же. С. 50.

<sup>16</sup> ПБ 1. № 53.

встающая со страниц «Гейлигенштадтского завещания», оказывается гораздо ближе к личности героя Гёльдерлина, нежели к личности Вертера. Конечно, напрашивается вопрос и о других возможных литературных параллелях, среди которых — «Исповедь» Руссо или вспомнившиеся Э. Эррио произведения Новалиса<sup>17</sup>. Однако объемистое и чрезвычайно многословное произведение Руссо — не столько собственно исповедь, сколько откровенная до скандальности автобиография, самовлюбленный тон которой ничем не напоминает трагические интонации «Гейлигенштадтского завещания». Что касается Новалиса, то сугубо романтическая поэтика его текстов, проникнутых то мрачной мистикой, то загадочным символизмом, вряд ли могла привлечь Бетховена. Нет у нас и сведений о том, что он читал причудливые романы Жан-Поля Рихтера, хотя современники часто сравнивали манеру и личность этого писателя с бетховенскими. Однако у Жан-Поля отсутствовало как раз то, что составляло самую суть бетховенской поэтики, сказывавшейся даже в его письмах при всей обычной небрежности их отделки: ощущение властной воли художника над своим произведением и строгое чувство формы, не позволяющее мысли растекаться в необоснованных отступлениях.

Поэтому ограничим наши литературные сравнения Гёте и Гёльдерлином.

Один из лейтмотивов романа Гёте — мизантропия Вертера, порожденная обостренной чувствительностью его натуры и бурным переживанием несправедливости общественных установлений. Звучание этого мотива, почти неощутимое в идиллическом начале романа, нарастает со второй книги: «А это блистательное убожество, а скука в обществе мерзких людишек, кишачих вокруг! Какая борьба мелких честолюбий; все только и смотрят, только и следят, как бы обскакать друг друга хоть на шаг; дряннейшие и подлейшие страсти в самом неприкрытом виде»<sup>18</sup>. ... Контрастом к этому служит другой лейтмотив — наслаждение одиночеством на лоне природы. «Одиночество — превосходное лекарство для моей души в этом райском краю, и юная пора года щедро согревает мое сердце, которому часто бывает холодно в нашем мире»; «Я ухожу в себя и открываю целый мир!»<sup>19</sup>.

Но в «Гейлигенштадтском завещании» говорится по сути противоположное. Бетховен начинает с того, что отвергает возможные обвинения в мизантропии, горестно сетует на то, что вынужден отказывать себе в дружеском или светском общении, без которого раньше не мыслил своей жизни, и страстно стремится к взаимопониманию с людьми. Как и герой романа Гёте, он несомненно много раз сталкивался с унижениями, связанными с его «плебейским» происхождением, однако показательно, что в «Гейлигенштадтском завещании» об этом нет вообще ни слова. Напротив, князь Лихновский поименован здесь как один из ближайших друзей, а несправедливость отношения к себе со стороны окружающих Бетховен связывает только с недоразумениями, возникающими из-за его злосчастного недуга. Вина за это отнюдь не возлагается на общество.

<sup>17</sup> Эррио 1968. С. 102–103.

<sup>18</sup> Гёте 1978. С. 53.

<sup>19</sup> Там же. С. 9, 13.

Бетховен сетует на то, что с юных лет «принужден стать философом». Эта фраза может быть понята лишь в контексте культуры Просвещения, где она имела целый ряд смыслов. Слово «философ», по мнению Дж. Рикуперати, вобрало в себя в XVIII веке несколько значений и связанных с ними архетипов: мудрец-платоник, способный давать советы государственным мужам; мудрец-стоик, отрешившийся от земных страстей; свободный интеллектуал — член идеального надгосударственного сообщества *res publica litteraria*; вольнодумец, склонный к республиканским, материалистическим, пантеистическим убеждениям, испытывающий интерес к нехристианским религиям и культурам<sup>20</sup>. Пожалуй, лишь первая из названных коннотаций не имеет отношения к позиции Бетховена, изложенной, в том числе и в «Гейлигенштадтском завещании». Стоические мотивы здесь легко уловимы, желание «встать в один ряд с достойными артистами и людьми» можно связать с просветительской идеей «республики ученых», которая в бетховенских представлениях трансформировалась в идею всемирного духовного союза художников, «собратьев в Аполлоне» (эта мысль является одним из сквозных лейтмотивов бетховенских писем). Наконец, вольнодумство как жизненная позиция также было весьма свойственно Бетховену и сильно сказалось на концепции «Гейлигенштадтского завещания».

Философами в таком расширительном смысле были оба молодых литературных героя — и Вертер, и Гиперион, но каждый по-своему. Философия Вертера в итоге оказывается глубоко пессимистичной. Вольнодумство выталкивает его из общества, стоицизм не спасает от невыносимых душевных терзаний, и никакой внеличный идеал не способен удержать отчаявшегося героя от рокового выстрела. В «Гиперионе» же, хотя роман также завершается далеко не оптимистично, звучат гораздо более близкие Бетховену мотивы: «Слиться со всею вселенной — вот жизнь божества, вот рай для человека!»; «Любовь родила мир, дружба должна его возродить»; «Человек — одно из обличий, которое подчас принимает бог»; «Первое детище человеческой, божественной красоты есть искусство. В нем обновляет и воссоздает себя божественный человек. Он хочет постигнуть себя, поэтому он воплощает в искусстве свою красоту. <...> Первое дитя божественной красоты — искусство. <...> Второе — религия. Религия — это любовь к красоте»<sup>21</sup>.

Словно бы вторя этим мыслям, Бетховен взывает: «Божество! Ты глядишь с высоты в мое сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что оно преисполнено человеколюбия и стремления к добродетели». Вероятно, совершенно обдуманно Бетховен дважды в тексте документа использует наиболее общее слово — Божество (*Gottheit*), а не более уместное в устах правоверного католика «Боже» (*Gott*) или «Господь» (*Herr*); к этому обстоятельству мы еще вернемся.

Наиболее важный смысловой узел «Гейлигенштадтского завещания» обозначен в тексте лишь намеками и требует привлечения других документов. Это крайне остро переживавшийся Бетховеном трагический конфликт

<sup>20</sup> См.: Мир Просвещения 2003. С. 15–16.

<sup>21</sup> Гёльдерлин 1988. С. 44–45, 122, 135, 145.

Человека с высшими силами — Судьбой, Божеством и Природой. Вероятно, потому и понадобилась столь специфическая форма литературной исповеди (которую, впрочем, Бетховен, в отличие от Руссо, вовсе не собирался преждевременно делать публичным достоянием), что ее проблематика решительно выходит за рамки того, что было возможным в рамках исповеди церковной. Последняя подразумевает признание в грехах и раскаяние в них, однако Бетховен, далекий от самовлюбленности, все же не видит за собою вины, достойной столь изощренно жестокой кары. Несомненно, он должен был задаваться вопросом: за что именно ему послано такое тяжкое испытание? Если высшие силы наделили его редчайшим даром, почему они отнимают этот дар в тот момент, когда он достиг высочайшего мастерства и способен создать нечто небывалое? Заключен ли в этом какой-то сокровенный смысл? Воля это рока или игра слепого случая?

В письмах 1801 года к Вегелеру и Аменде (последний был, между прочим, теологом и пастором) фигурирует в разных вариантах мысль столь дерзкая, что в первых публикациях обоих писем эти места пришлось скорректировать, дабы избежать обвинений в кощунстве: «Я уже часто проклинал Создателя и свое существование» (Вегелеру); «Уже много раз я проклинал последнего [Творца] за то, что он отдает свои творения во власть ничтожнейшей случайности» (Аменде)<sup>22</sup>.

Мы бы остереглись расценивать эти пассажи как антихристианские (к Христу Бетховен всегда испытывал трепетно-благоговейное чувство). Возможно, прав Л. Локвуд, находя в словах Бетховена отзвук горьких сетований библейского Иова, обращенных к карающему Богу<sup>23</sup>. Но, скорее, здесь более ощутимо воздействие идей прометеевского антитиранического богоборчества, которые стали актуальными в культуре позднего Просвещения.

Фигура Прометея, мало интересовавшая поэтов и мыслителей XVII — первой половины XVIII веков, сделалась одним из наиболее важных символических образов литературы и искусства бетховенской эпохи. Достаточно вспомнить произведения Гёте (стихотворение «Прометей», написанное в 1773-м, но опубликованное лишь в 1789 году), диалог И. Г. Гердера «Предвидение и Осмотрительность» (1795)<sup>24</sup>, его же драматическая сцена «Освобожденный Прометей» (1802); стихотворение Дж. Байрона «Прометей» (1816), драму П. Б. Шелли «Освобожденный Прометей» (1820)...

И самое важное для нас в этой связи обстоятельство: Бетховен был также непосредственно причастен к художественному воплощению прометеевской темы, причем как раз в период, предшествовавший гейлигенштадтскому кризису. В 1801 году в Вене был поставлен балет «**Творения Прометея**» с музыкой Бетховена. Сценарий балета написал выдающийся хореограф и танцовщик Сальваторе Вигано (1769–1821), ровесник Наполеона и сверстник

<sup>22</sup> ПБ 1. № 51, 53.

<sup>23</sup> Lockwood 2003. P. 114.

<sup>24</sup> В диалоге участвуют братья-титаны Прометей и Эпиметей, имена которых по-гречески означают «Провидец» и «Осмотрительный», и богиня мудрости Афина Паллада.

Бетховена и Гёльдерлина. В 1799–1803 годах он занимал пост балетмейстера венского придворного театра, и возможно, Бетховена порекомендовали ему как музыканта, способного адекватно воплотить его новаторские сценические и хореографические идеи. Над партитурой балета композитор работал весьма тщательно, поскольку это был его дебют в сценическом жанре, и результат оказался очень незаурядным как с музыкальной, так и с драматургической точки зрения.

Хотя либретто как таковое не сохранилось, о его общем содержании все же можно судить по ремаркам в партитуре балета и в эскизах Бетховена, а также по некоторым свидетельствам современников.

Образ Прометей как похитителя небесного огня, восставшего против всевластия Зевса, занимает здесь очень небольшое место (титан с факелом появляется лишь в Интродукции). В балете Прометей выступает прежде всего в роли Бога-Творца, создателя перволюдей — вылепленных из глины фигур мужчины и женщины, которые, однако, поначалу неспособны ни естественно двигаться, ни разумно рассуждать, ни испытывать каких-либо человеческих чувств. Удивительным образом Вигано вплотную подходит здесь к теме искусственно созданного существа, получившей в XIX веке наиболее жуткое развитие в романе Мэри Шелли, носившем красноречивое название «Франкенштейн, или Новый Прометей». Придя в отчаяния от тщетности своих усилий очеловечить бесчувственных гомункулусов, Прометей в балете Вигано едва не уничтожает свои создания (намек на гнев Бога, обрекшего грешное человечество на всемирный потоп), но затем решает отвести их на Парнас и призвать на помощь Аполлона и Муз. Отсюда — известное ныне лишь специалистам подлинное название балета: «*Творения Прометей, или Могущество музыки и танца*»<sup>25</sup>. Парнас становится здесь своеобразной «педагогической провинцией» (воспользуемся понятием из «Годов странствий Вильгельма Мейстера» Гёте, хотя этот роман тогда еще не был написан).

В воспитании пралюдей участвуют Боги (Аполлон, Вакх, Пан), Музы (Евтерпа, Мельпомена, Талия), легендарные певцы и музыканты (Амфион, Арион и Орфей), а также грации, нимфы, сатиры, вакханки... С точки зрения здравого смысла, встреча *первых* людей с их великими потомками, успевшими уже удостоиться бессмертия, выглядит довольно странно, но перед нами на самом деле художественная утопия, где миф и история сосуществуют в одновременности. Если бессмертие означает некое «всегда», то у этого «всегда» не может быть точной точки отсчета; стать Богом может лишь тот, кто уже носит в себе свою божественность (как, к примеру, Орфей). На Парнасе разворачивается мистерия с двойным внутренним сюжетом. Одна из ее линий — это вочеловечение и одухотворение созданных из низшей субстанции существ при помощи божественной мудрости и красоты, то есть обретение плотью —

<sup>25</sup> Как верно заметил А. И. Климовицкий, в итальянском оригинале названия «*Gli uomini di Prometeo*» первая часть означает, собственно, «Люди Прометей» (Климовицкий 1988. С. 2). Однако в немецком названии акцент оказался смещен в сторону сближения Прометей с Богом-Творцом: «*Die Geschöpfe des Prometheus*» («Творения Прометей»).



Г. Фюгер. Фреска «Парнас» (1782)

Души. Здесь, желая того или не желая, Вигано оспаривает библейскую версию сотворения Адама и Евы, которые, появившись на свет абсолютно совершенными в физическом отношении, не нуждаются ни в каком нравственном и художественном воспитании (напротив, мудрость оказывается для них в Эдеме под запретом).

Другая смысловая линия — превращение самого Прометея в предтечу Христа, в умирающего и воскресающего Бога. Происходит это отчасти по вине его творений, которые, едва научившись свободно двигаться и пользоваться всеми органами чувств, поддаются соблазну насилия и разрушения. Под влиянием воинственного вакхического танца они хватаются за оружие, готовые убивать — ибо не знают цену жизни и смерти. Разгневанная Мельпомена закалывает кинжалом Прометея, возложив на него вину за деяния его творений. И, лишь увидев своего создателя мертвым, люди проникаются к нему любовью и состраданием. Однако смерть оказывается, как и во всякой мистерии, мнимой, метафорической. Древнейший из владык природы, Пан (имя которого, как известно, означает «Всё»), воскрешает Прометея, и балет завершается всеобщим счастливым танцем — метафорой Мировой гармонии, созданной согласием Богов, Муз, Природы и Человечества<sup>26</sup>.

Не сгущаем ли мы краски, преувеличивая философский смысл произведения, которое сам Бетховен снисходительно именовал «аллегорическим балетом»? Балет Вигано лишь на первый взгляд имел нечто общее с аллегорическими дивертисментами XVIII века; на самом деле он нес в себе важные этико-философские идеи и религиозные аллюзии, которые хореограф развил и до предела обострил в более поздней версии этого балета, так называемом «Большом Прометее», поставленном в 1813 году в «Ла Скала». Музыка этой версии, включавшей шесть картин вместо прежних двух, была составлена из произведений Бетховена, Гайдна и Моцарта и самого Вигано (он был родственником и учеником Луиджи Боккерины). В начале «Большого Прометея»

<sup>26</sup> О музыке балета речь пойдет позже — отчасти в данной главе, отчасти в следующей. Здесь нам важно было привести его фабулу, имеющую отношение к кругу идей, особенно сильно занимавших Бетховена в 1800–1804 годах.



Ж.-С. Бертеллеми. Прометей сотворяет человека в присутствии Афины (фрагмент фрески, 1802, Лувр)

Вигано рисовал картину свирепых нравов первобытного человечества, представленного здесь целым племенем, а не двумя избранными существами. Титан, окруженный Музами, тщетно пытался цивилизовать эту дикую стаю. Если библейский Яхве запрещал Адаму и Еве прикасаться к Древу познания, то Прометей сам дарил одному из перволюдей яблоко. Из символа целостности мироздания оно тотчас превращалось в символ вселенского раздора. Вспыхивала ожесточенная драка за обладание яблоком, поставленная Вигано с изумительной пластической выразительностью<sup>27</sup>. В отчаянии Прометей

взывал о помощи к Минерве, которая помогала ему похитить огонь с небес. Однако сам Прометей оказывался низвергнутым с небесной колесницы и падал в дремучий лес — место обитания его питомцев. Искры божественного огня пробуждали в них человеческие чувства: стыд перед собственной наготой (вновь библейский мотив), внимание к красоте природы — и, наконец, сострадание и любовь к своему Творцу и Учителю. Однако в подземной пещере Вулкан уже изготавливал цепи для Прометея. Шествие Прометея в пурпурном плаще на кавказскую вершину под конвоем свирепых циклопов вызывало прямые ассоциации с шествием Христа на Голгофу. Грандиозный финал балета был, однако, оптимистическим: Геракл, узнав от скорбящего человечества о трагической судьбе Прометея, освобождал титана и убивал терзавшего его орла, а люди радостно приветствовали обоих великих героев.

К этой версии балета Бетховен уже не имел отношения, но по ней видно, что Вигано с самого начала воспринимал данный сюжет далеко не как дань классицистскому увлечению античными мотивами, а как способ выражения ключевых идей своей эпохи.

Образ Прометея оказался остро востребованным культурой Просвещения, поскольку ей нужен был позитивный символ борца против жестоко и несправедливо устроенного «старого мира». В отличие от бунтарей библейско-христианской традиции, будь то ветхозаветный Люцифер, мильтоновский Сатана, гётевский Мефистофель, байроновский Каин или лермонтовский Демон, Прометей — вовсе не носитель стихии разрушения, глумления и отрицания. Напротив, он — мудрец, провидец и созидатель, оказавшийся жертвой жестокой несправедливости. Его восстание против Зевса имеет глубокий моральный смысл, и он вправе спорить с главой олимпийцев на равных, поскольку он — тоже Бог (причем более древний, нежели Зевс), и к тому же Бог-творец,

<sup>27</sup> См.: Красовская 1976. С. 235–237.

Художник и Учитель в одном лице. Работая в 1800–1801 годах над музыкой к балету Вигано, Бетховен имел дело как раз с этим вариантом прометеевского мифа, и возможно, интуитивно проецировал образ *такого* Прометея на себя самого. Любопытно, что гёльдерлиновский Гиперион также заимствует имя и отчасти сущность у другого мифологического титана, однако оказывается слишком слабым для осуществления своей «светоносной» миссии (согласно преданию, титан Гиперион породил Зарю, Солнце и Луну — Эос, Гелиоса и Селену; новый Гиперион пытается принести свет свободы на землю поработенной турками Греции, но терпит трагическую неудачу). В этой связи уместно еще раз по контрасту вспомнить вовсе не претендовавшего на титанизм гётевского Вертера, скептически восклицавшего: «Чего стоит человек, этот хваленый полубог! Именно там, где силы всего нужнее ему, они ему изменяют»<sup>28</sup>.

Парки, неумолимые богини судьбы, мелькающие в тексте «Гейлигенштадтского завещания» — также образ отнюдь не случайный (примечательно, что этот образ присутствует и в творчестве Гёльдерлина). Античные поэты толковали о двух наиболее достойных возможностях встретить удары судьбы: мудро смириться или отважно восстать, бросив вызов силам, намного превосходящим человеческую природу. Бетховен в начале 1800-х годов метался между двумя этими моделями поведения, «сократовской» (стоической) и «промеевской» (героической), не будучи в состоянии выбрать что-то одно.

Так, в письме к Вегелеру вслед за процитированной выше фразой о проклятиях, посылавшихся Создателю, говорится следующее: «*Плутарх* указал мне *стезю смирения*. Но ежели окажется возможным избрание другого пути, то я брошу судьбе своей вызов, хоть и ждут меня в жизни минуты, когда я буду себя чувствовать несчастнейшим из божьих творений... Смирение — какое жалкое прибежище! А между тем это — единственное, что мне осталось». В письме к Вегелеру, написанном 16 ноября 1801 года, содержатся другие знаменитые слова: «Я схвачу судьбу за глотку, совсем меня согнуть ей не удастся. — О, как прекрасно жить, тысячу раз жить!»<sup>29</sup>.

Позже яростное неприятие Судьбы уступит у Бетховена место философской примиренности с нею. Он перестанет скрывать от окружающих свою глухоту, а после 1812 года откажется от надежд на обычное человеческое счастье, решив отныне жить только ради искусства (а после 1815 года — еще и ради осиротевшего племянника). «Сократ и Иисус служили мне образцами», — запишет Бетховен в разговорной тетради в 1820 году, набрасывая очередное ходатайство в суд по поводу опеки над мальчиком (эти слова в текст бумаги не попали)<sup>30</sup>. Нельзя сказать, что в душе стареющего Бетховена «промеевское» начало умерло, однако «сократовское» если не восторжествовало, то утвердилось в качестве сознательного нравственного идеала.

Но в ситуации, когда писалось «Гейлигенштадтское завещание», Судьба виделась ему жестоким и могущественным врагом, которому, однако, следует хотя бы попытаться «бросить вызов» (заметим, что в ту эпоху поединки

<sup>28</sup> Гёте 1978. С. 76.

<sup>29</sup> ПБ 1. № 55.

<sup>30</sup> ВКх 1. S. 211.



чести еще были в ходу), а Божество — собеседником, которому можно изливать душу, но можно и предъявлять горестные упреки, надеясь, что они будут услышаны и на них последует некий ответ. Такое соотношение сил подразумевало наличие у вопрошающего не простой, а поистине титанической натуры; «маленькому человеку» диалог на подобном уровне не по силам. Ни Вертер, ни Сен-Прё из «Новой Элоизы» Руссо (и менее всего сам Жан-Жак), ни даже гёльдерлиновский Гиперион служить тут образцами не могли. Отчасти мог бы, вероятно, гётевский Фауст, но в момент переживания Бетховеном гейлигенштадтского кризиса «Фауста» как законченного целого еще не существовало. Поэтому оставалось прибегнуть лишь к античным аналогиям, первая и самая очевидная из которых — Прометей.

Человека Нового времени отличало от античных собратьев по духу неприменное включение в систему высших ценностей Природы и Искусства. Природа, занимающая столь важное место в строе образов «Гейлигенштадтского завещания», воспринималась Бетховеном как некая одухотворенная сущность, а не как безликая стихия (несколько лет спустя это пантеистическое восприятие отозвалось в философской утопии «Пасторальной симфонии»). Искусство же представляло как своего рода «категорический императив», как ниспосланная свыше миссия, уклониться от выполнения которой художник не вправе, даже если его земное существование превращается в подобие крестного пути или прометеевского мученичества. Если вспомнить, что Бетховен на протяжении всей жизни, причем безо всякой рисовки или претензий на высокопарность, именовал искусство не иначе как «священным» или «небесным», то признание, высказанное в «Гейлигенштадтском завещании» (*«Лишь оно, искусство, оно меня удержало»*), следует расценивать как совершенно искреннее и глубоко серьезное. Сравним, к примеру, эти слова с рассуждениями Сен-Прё из «Новой Элоизы»: «Когда жизнь для нас лишь одно зло и никому не приносит блага, от нее дозволено освободиться. <...> По его [Бога] воле я пребываю в телесной оболочке, пребываю на земле, но я должен пребывать там лишь до тех пор, покуда мне хорошо, и бросить всё, как только жить мне станет плохо. Вот он — глас природы и глас божий»<sup>31</sup>. Но Сен-Прё — *«философ»* в понятиях XVIII века, а не *художник*. Для художника Искусство — нечто гораздо более важное, чем его частное земное бытие, и именно это дает ему право и силу противостоять ударам Судьбы. Одно дело — свести счеты с жизнью, когда в душе ничего, кроме отчаяния, не осталось, и совсем другое — уничтожить уже зреющий в воображении грандиозный замысел «Героической симфонии», не дать родиться на свет ни рвущейся из небытия «Крейцеровой сонате», ни другим сочинениям, заявляющим о себе пока еще разрозненными эскизами... Риторика в «Гейлигенштадтском завещании», несомненно, есть, но рисовки — ни малейшей.

Таким образом, в этом уникальном тексте, невзирая на его вертеровско-гиперионовскую стилистику, изложена позиция, не свойственная ни одному из популярных тогда литературных источников. Эта позиция была выстрада-

<sup>31</sup> Руссо 1961. С. 318.

на Бетховеном и сформулирована им с предельно возможной словесной четкостью. Вопреки интонациям отчаяния, присутствующим в «Гейлигенштадтском завещании», со страниц этого документа перед нами встает образ нового Героя — Героя, который не позволит одержать над собою победу ни Смерти, ни Судьбе.

## ДУХОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

«Гейлигенштадтское завещание» следует, разумеется, рассматривать не только в литературно-философском, но и в музыкальном контексте. Чрезвычайно важно понять, над чем работал в этот период Бетховен, какие темы, сюжеты и тексты его тогда волновали.

В первую очередь обращают на себя внимание тексты сугубо духовного и религиозного содержания, которые ранее молодого мастера будто бы вовсе не трогали. Хотя Бонн входил в состав церковного княжества, а Бетховен с детства служил органистом, он не написал в юности ни одного сочинения, которое имело бы хоть какое-то отношение к религии. Перелом наступил в 1802 году, что явствует и из текста «Гейлигенштадтского завещания», и из музыки, написанной примерно в тот же период, либо до, либо после этого документа.

«Завещанию» предшествовал вокальный цикл **«Шесть песен»** на стихи К. Ф. Геллерта **ор. 48**. Руководствуясь датой публикации (август 1803), Г. Кинский предположил, что поводом к созданию этого цикла послужила безвременная кончина графини Анны Маргареты Броун, умершей 13 мая 1803 года (песни посвящены овдовевшему графу Ивану Юрьевичу Броуну)<sup>32</sup>. Однако, как выяснили более поздние исследования, цикл был готов уже к весне 1802 года, причем его центральная и самая важная песня № 3 («О смерти») была задумана и эскизно набросана еще в 1798 году<sup>33</sup>. Поэтому автобиографический подтекст этих песен очевиден.

Прежде всего об этом говорит выбор текстов. Поэт Кристиан Фюрхтеготт Геллерт (1715–1796) был одной из ключевых фигур немецкого Просвещения. Сборник Геллерта «Духовные оды и песни», опубликованный в Лейпциге в 1757 году, выдержал ряд переизданий и неоднократно клался на музыку целиком или частично (наиболее значительные песни на эти тексты создал в 1758 году К. Ф. Э. Бах). Бетховен отобрал всего шесть стихотворений, содержавших наиболее важные для него в тот период идеи и чувства. Песни, за исключением последней, чрезвычайно лаконичны и лапидарны. При сохранении общей стилистики, апеллирующей к декламационно-хоральному складу в вокальной партии и к органной массивности или полифонической вязкости в партии фортепиано, Бетховен не пытается связать шесть песен какими-то мотивными перекличками или логично выстроенным тональным планом (как это будет затем в цикле «К далекой возлюбленной»). В ор. 48 внезапность

<sup>32</sup> KHV. S. 113.

<sup>33</sup> Masmekel // BISW I. S. 343.

и резкость тональных контрастов словно бы отражает те перепады настроений, которые запечатлелись в письмах 1801–1802 годов. Из благоговейного E-dur первой песни («Мольба») мы переносимся в холодновато-сдержанный Es-dur второй песни («Любовь к ближнему»), а заглянув в темную пропасть fis-moll (№ 3, «О смерти»), устремляемся к сияющему блеску C-dur (№ 4 и 5, «Прославление Бога Природой» и «Божья Мощь и Промышление»). Однако это еще не итог; финалом является наиболее развернутая из всех «Песнь покаяния», начинающаяся в меланхолическом a-moll и завершающаяся в A-dur — тональности возвышенной надежды.

Один из исследователей этого цикла, Г. Массенкайль, справедливо замечал, что, хотя в Шести песнях справедливо усматривают параллели с «Гейлигенштадтским завещанием», при этом упускают из виду то, что завещание, в свою очередь, отражало тщательную работу Бетховена над текстами Геллерта. Действительно, поскольку Песни ор. 48 были закончены раньше, чем написано «Гейлигенштадтское завещание», вполне естественно рассматривать их как один из смысловых и лексических источников этого документа. Наиболее четко это видно при анализе песни «О смерти», которой Бетховен занимался дольше, чем всеми прочими<sup>34</sup>. Стихотворение Геллерта содержит шесть строф, каждая из которых выражает особую мысль, начиная с тягостных раздумий о хрупкости и мучительности человеческой жизни (строфа 1), постепенно восходя к идее христианского смирения (строфа 5) и к напоминанию о возможности бессмертия благодаря жертве Христа: «Он, который воскликнул — *“Свершилось!”* — отнял у смерти ее власть». Почти все эти мотивы, кроме последнего, можно найти в тексте «Гейлигенштадтского завещания», особенно в завершающей его части перед постскриптумом. Восхождение же к бессмертию через муки и смерть стало лейттемой оратории «Христос на Масличной горе», о которой речь пойдет чуть далее.

Выраженная в постскриптуме надежда на милость Провидения и на «день чистой радости», который, быть может, удастся встретить в «храме природы и человечества», содержит аллюзии на тексты 4-й и 5-й песен. В первой из них все мироздание уподобляется хору, славящему Бога, а вторая начинается утверждением «Бог — моя песнь». Впрочем, не менее показательны и расхождения. Как уже говорилось, в «Гейлигенштадтском завещании» нет того, что стало итогом «Шести песен» — мотива духовного возрождения через покаяние; вовсе не упоминается имя Христа, замененное абстрактными Gottheit (Божество) и Versehung (Провидение), зато присутствует совершенно не христианское понятие Судьбы — при том, что, невзирая на философское вольнодумство Бетховена, личность Христа начала занимать особое место в его внутреннем мире именно в этот тяжелый период.

Вскоре после отъезда из Гейлигенштадта Бетховен начал работу над своей единственной ораторией «**Христос на Масличной горе**» (другой вариант перевода названия — «Христос на горе Елеонской»), завершенной и испол-

<sup>34</sup> Massemkeil // BISW I. S. 343–344.

ненной в 1803 году и переработанной годом позже. Текст оратории написал Франц Ксавер Хубер (1760–1810), известный литератор и автор оперных, преимущественно комических, либретто. Может быть, потому, вопреки высокому пафосу евангельского сюжета, образы и лексика текста носят скорее оперный, нежели духовный или церковный характер. В самом этом факте не было ничего из ряда вон выходящего; напротив, секуляризация стиля церковной музыки стала общей отличительной чертой классической эпохи, а в Австрии еще с конца XVII века существовала традиция театрализованного исполнения ораторий на темы страстей и погребения Христа (так называемые оратории-*sepulcro*)<sup>35</sup>. Одна-



К. Ф. Геллерт. С гравюры XVIII века

ко текст Хубера, о котором сам Бетховен несколько лет спустя писал, что он «крайне плох», отличается еще и бытовой приземленностью, вполне уместной в зингшпиле, но противоречащей столь трагически возвышенному сюжету. Тем не менее, готовя ораторию к публикации, композитор в том же письме отстаивал неприкосновенность хуберовского текста, аргументируя это тем, что поправки могут нарушить цельность произведения: «Пусть это даже касается одного-единственного слова, в которое иной раз вложено важное значение, — это слово должно оставаться»<sup>36</sup>. Следовательно, в тексте «Христа на Масличной горе» имелись такие слова, которые, как и в стихотворениях Геллерта, воспринимались Бетховеном как «свои». Некоторые из них выглядели почти как цитаты из «Гейлигенштадтского завещания» или могли показаться ошеломленному автору этого хранимого в глубокой тайне документа неожиданно пришедшими свыше ответами на поставленные перед самим собою вопросы.

Оратория Бетховена с самого начала вызывала противоречивые оценки. Ею то восхищались, то возмущались; в XIX веке это произведение сделалось весьма популярным (в том числе и в России), а в XX веке, напротив, звучало очень редко даже в Австрии и Германии, и в музыковедческой литературе о «Христе на Масличной горе» говорилось скупо и как-то вскользь. Назвать ораторию слабой или неудачной не позволял ряд имеющихся в ней подлинно вдохновенных эпизодов, которых, однако, недоставало для того, чтобы поставить данное произведение в ряд бетховенских шедевров. Думается, что сама эта неровность может в какой-то мере служить ключом к пониманию «Христа на Масличной горе». Наиболее сильные и волнующие моменты оратории были связаны, по-видимому, как раз с теми ситуациями и словами, которые Бетховен воспринимал особенно остро. В других случаях он смотрел на текст более отстраненно, и музыка тотчас «выдавала» его отношение.

<sup>35</sup> Одну из таких ораторий написал в 1754 году на тот же сюжет, что и Бетховен, зальцбургский композитор Антон Каетан Адльгассер; в ее либретто имелись указания на сценические эффекты и смены декораций (Winfried Kirsch // BISW I. S. 661).

<sup>36</sup> Письмо к Гертелю от 23 августа 1811 года // ПБ I. № 324.

Едва ли не самая впечатляющая часть оратории — медленное симфоническое вступление, отражающее как трагическое одиночество Христа во время его ночной молитвы в Гефсиманском саду («*Душа моя скорбит смертельно*» — Мф XXIII, 38), так и душевное состояние Бетховена осенью 1802 года. Для этой музыки композитор выбрал мрачайшую тональность *es-moll*, которая, по мнению К. Ф. Д. Шубарта, подходила для выражения «*чувства страха перед глубочайшим порывом гнетущего душевного отчаяния, перед черной тоской и мрачайшим состоянием духа*. Всякий страх, всякое содрогание сердца исходят из ужасного *es-moll*. Если бы призраки могли говорить, они говорили бы примерно в этом тоне»<sup>37</sup>.

Мрачно-страдальческий характер интродукции подчеркнут и необычной оркестровкой, в которой особая роль принадлежит литаврам, использованным здесь не как шумовой, а как тематически важный, причем временами солирующий инструмент. В интродукции имеется пять таких кратких соло (каждое чуть более такта), и это всегда очень тихие высказывания; первое из них помечено удивительной ремаркой «*semplice*» («просто»). «Безличный», глуховато-мрачный тембр литавр при звучности *pp* выступает носителем рокового и притом бесстрастного начала, что противоречит устоявшейся парадно-батальной семантике этого инструмента (заметим, что в минорных симфониях Гайдна и Моцарта обычно не использовались ни трубы, ни литавры, составлявшие в восприятии музыкантов XVIII века одно целое). Новое амплу литавр было найдено Бетховеном в Третьем фортепианном концерте (полный горделивого смирения диалог солиста и литавр в коде I части), а затем развито в ряде сочинений последующих лет (Траурный марш из Третьей симфонии, *Adagio* из Четвертой, I часть Скрипичного концерта, интродукция ко II акту «Фиделио»). Этот образ мог понадобиться художнику, в сознании которого постоянно присутствовала идея Судьбы как силы, внеположенной Богу, Природе и Человеку, но в то же время лежащей вне категорий добра и зла. Силы, настолько мощной и в то же время таинственной, что для ее воплощения не подходили более привычные средства (музыкально-риторические фигуры, экспрессивные гармонии, четко очерченные мотивы).

Речитатив и ария Иисуса, звучащие сразу после интродукции, также написаны не просто мастерски, но и вдохновенно. Насколько в песнях на стихи Геллерта Бетховен старался не нарушать сдержанно-сурового тона, настолько здесь он близок к стилистике «взволнованной арии» (*aria concitata*). Последний раздел речитатива, выражающий страх перед смертными мучениями и завершающийся словами «Я так сильно страдаю, Отец мой, сжался надо мной!», обозначен парадоксальной ремаркой *Adagio agitato*.

Разумеется, появление Христа в качестве оперного героя было тогда совершенно немислимим, однако, помимо баховских пассионов, где высказывания Христа, пусть даже исполняемые сольным голосом, приводились только внутри речитативов Евангелиста, у композиторов-протестантов существовали драматические оратории, где в уста Иисуса вкладывались развернутые ариозо

<sup>37</sup> Schubart 1806/1977. S. 286.

или даже арии (таковы, например, «Страсти по Брокесу» Генделя). В немецкой музыке эпохи Барокко сложилась традиция поручать партию Христа басу; в других случаях его реплики исполнял хор (пассионы Шютца). Нельзя сказать, что у Бетховена, написавшего партию Иисуса для тенора, не было предшественников. Одним из них являлся, в частности, его учитель Сальери. Спустя много лет Бетховен, не без яда характеризуя Сальери как «патриарха добрых воззрений на немецкую вокальную музыку и на немецких певцов», иронически просил З. А. Штейнера «с величайшим благоговением выразить ему благодарность за счастливое физиократическое изобретение, позволившее найти звуковую высоту и голос, свойственные голосу Бога»<sup>38</sup>. Речь шла об кантате Сальери «Страшный суд» (1787), в которой имелось соло тенора, обозначенное как «Голос Бога вдалеке». Неужели Бетховен забыл о собственной оратории, в которой это «физиократическое изобретение» активно использовалось? По-видимому, суть проблемы заключалась в том, что Бетховен в 1802–1803 годах не воспринимал героя своей оратории как Бога. Как Божьего сына — да, но все же Христос здесь ничуть не в меньшей, а возможно и в большей мере — Сын Человеческий. Потому поет не глубоким проповедническим басом, а едва ли не юношеским тенором, и партия его выдержана в откровенно оперном стиле, уместном при изображении сугубо человеческих волнений, сомнений и страданий. Бетховен видит в таком Христе собственное alter ego (заметим, что в 1803 году композитору исполнялось тридцать три года, и хотя он считал себя на два года моложе, все равно должен был ощущать тогда Христа как ровесника, своего рода Брата).

Некоторые слова текста арии особенно рельефно выделены в музыке путем повторений, распевов, экспрессивных гармоний или какими-то иными способами. Фраза «забери у меня эту чашу страданий» («nimm den Leidenskelch von mir»; парафраза евангельского «да минует меня чаша сия»), появляющаяся в средней части арии и возвращающаяся в коде, звучит в общей сложности шесть раз, увенчиваясь под конец эффектной каденцией, в которой можно, конечно, уловить отзвук итальянских колоратур, но можно найти и нечто общее с будущим пронзительно-щемляющим соло гобоя в I части Пятой симфонии.

47 (а)

Ария Иисуса



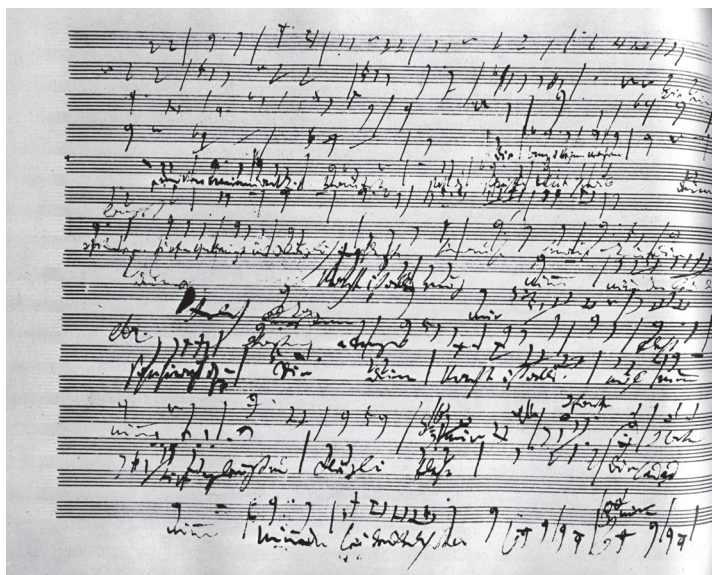
47 (б)

Пятая симфония



Истинный Бог, Иегова, к которому обращены все эти воззвания, не может быть воплощен никакими обычными музыкальными средствами (отсюда — усмешка Бетховена по поводу точной высоты «голоса Бога»). Он ведет

<sup>38</sup> См.: ПБ 3. № 792. Письмо относится к марту 1817 года.



Эскиз арии Иисуса. Из Гейлигентадтской тетради

диалог со своим сыном через посланника, Серафима, существо сверхъестественное и потому чуждое человеческим эмоциям. Холодную и даже отталкивающую красоту музыки Серафима можно приписать назидательности, господствующей в высказываниях этого персонажа, который не столько «укрепляет» страждущего Иисуса, как об этом сказано в Евангелиях, сколько бесстрастно напоминает ему о Долге и внушает слушателям «правильное» понимание происходящего. Будь Бетховен композитором не начала XIX, а середины XVIII века, он, возможно, поручил бы партию Серафима кастрату, и хотя сам, в отличие от Моцарта, не находил в пении кастратов ничего привлекательного, странным образом сумел наполнить эту партию нечеловеческой виртуозностью, заключающей в себе нечто пугающе-андрогиное. В кантилене Серафима нет участливой теплоты, а в головокружительных колоратурах арии G-dur — женственного кокетства. Это всего лишь глашатай воли неба (или, в бетховенском жизненном контексте, Судьбы).

Образ Серафима вызывает неожиданные аллюзии с образом Амура в глюковском «Орфее», где посланец Зевса также снисходительно-улыбчив и всеведущ, и где данная роль также поручена виртуозному сопрано. Это фактически одно и то же амплуа. Но возможна ли в таком случае параллель между образами Иисуса и Орфея? По-видимому, возможна, если учитывать и смысловое пересечение обоих этих образов в сюжете «Творений Прометей», и психологическую самоидентификацию Бетховена со всеми этими героями, а также его собственный взгляд на онтологию музыкального творчества.

В письме И. Й. Шотту от 24 декабря 1824 года содержится удивительный пассаж — отклик на недавнее успешное исполнение в Вене увертюры «Освящение дома»: «Меня по этому поводу восхваляли, превозносили, etc.

Чего стоит, однако, все это в сравнении с Величайшим Композитором наверху — наверху — наверху; высочайшим по праву, ибо здесь, внизу, достигается лишь смехотворное подобие»<sup>39</sup>. Уподобление Бога «Величайшему Композитору» было вполне обычным в устах мыслителей XVII века (например, А. Кирхера и М. Мерсенна), но в музыкальной эстетике классической эпохи ничего подобного мы не встретим. Восприятие Бога как «собрата по ремеслу», пусть недостижимо высокого — это сугубо бетховенская идея, плод своеобразного благочестивого вольнодумства, опиравшегося на весьма древнюю традицию. В рамках этой системы нравственных координат Художник (Künstler) — сын Божий, наделенный не только особым даром, но и крайне ответственной миссией по отношению ко всему человечеству. Страдания, которые он претерпевает, являются знаком его отмеченности и залогом бессмертия.

Текст финального хора оратории — «*Миры поют благодарность и славу*» — также должен был встретить у Бетховена самый живой отклик. Здесь выражалась не только вера в Воскресение, но и столь дорогая всякому музыканту идея «поющей вселенной», в звучании которой соединяется и пифагорейская «гармония мира», и средневеково-барочный образ «концерта ангелов», и дерзновенная мысль о бесконечности миров, возникшая на заре Нового времени. Хотя несколько принужденную музыку этого финала трудно назвать гениальной, в ней содержится прообраз будущих бетховенских апофеозов в финалах Пятой и Девятой симфоний и Фантазии ор. 80.

Помимо параллели «Иисус — Орфей», навеянной оперной стилистикой оратории и имеющей психологические основы в самоощущении Бетховена, в «Христе на Масличной горе» содержится и другая уже отчасти обозначенная параллель, столь же парадоксальная, однако вполне доказуемая: «Иисус — Прометей».

В бетховенистике известен круг произведений 1800—1804 годов, объединенных так называемой «прометеевской» темой. Даже если бетховенский бальный контрданс WoO 14 № 7 был написан раньше, чем балет «Творения Прометея», тема контрданса, положенная в основу всеобщего танца в финале балета, оказалась прочно связанной с его концепцией. Популярность «прометеевской» темы Бетховен закрепил, создав в 1802 году виртуозный фортепианный цикл, которым очень гордился, выделяя его среди прочих своих аналогичных сочинений — **15 вариаций с фугой ор. 35**. Не довольствуясь уже троекратным использованием темы, композитор обратился к ней еще раз в финале «Героической симфонии», явно рассчитывая на то, что она будет узнана. Отзвуки этой темы можно услышать и в Сонате ор. 31 № 3, эскизы которой открывают книгу эскизов, начатую в Гейлигенштадте.



<sup>39</sup> ВГ. № 1917.



48 (б) «Творение Прометея»  
Allegretto

48 (в) Op. 35

INTRODUZIONE *pp* Thema *dolce*

48 (г) Op. 31 №3, ч. III

Moderato e grazioso

*p*

По мнению Е. В. Вязковой, следы воздействия «прометеевской» темы имеются и в «Христе на Масличной горе», хотя до прямого ее цитирования здесь все же не доходит. Исследовательница приводит примеры, позволяющие увидеть, как из темы вступления, опирающейся, вопреки своей беспросветной мрачности, на «прометеевский» гармонически-интонационный каркас с той же тоникой *es*, вырастают лейтинтонации партии Иисуса, содержащие восходящий или нисходящий мажорный квартсектаккорд с теми или иными небольшими вариантами<sup>40</sup>. Это позволяет сделать вывод о том, что «и Прометей-богоборец, защитник людей, и Христос, и Герой Третьей симфонии тракуются Бетховеном как герои одного плана»<sup>41</sup>. Мы бы воздержались утверждать это столь категорично, поскольку в каждом случае трактовка образа содержит очень индивидуальные нюансы. Однако в основе своей эта мысль совершенно справедлива, и к череде героев, названных Е. В. Вязковой, необходимо добавить еще и бетховенского Флорестана, музыкальная характеристика которого связана уже не с «прометеевской» темой, а непосредственно с образом Христа (об этом речь пойдет при рассмотрении «Фиделио»).

Все эти напластования музыкальных и внемузыкальных смыслов говорят о том, что в восприятии Бетховена существовала некая парадигма Героя, которая лишь иногда могла связываться с идеей политической или военной борьбы, однако на самом деле восходила к архетипическому представлению о Герое как избраннике неба, способном на равных собеседовать с богами, призванном нести свет и добро человечеству, но обреченном на самопожертвование и посмертный апофеоз. Таким Героем мог стать не только и не столько властитель или полководец, миссия которых всегда так или иначе свя-

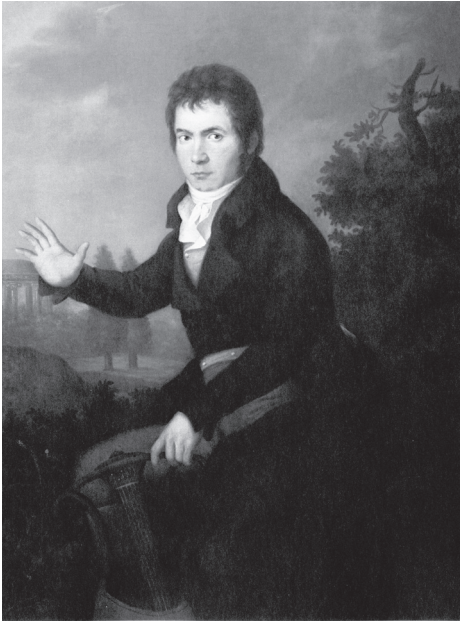
<sup>40</sup> Вязкова 1996. С. 20–24.

<sup>41</sup> Там же. С. 28.

зана с насилием и кровопролитием, но прежде всего Творец, чье оружие — мысль, звук, слово. Божественный Логос, избравший пристанищем смертную плоть — Христос. Создатель и учитель человечества — Прометей. Способный совладать даже с силами преисподней Орфей. Почему этим Героем не может быть сам Бетховен?...

Около 1804 или 1805 года, то есть как раз в период завершения «Героической симфонии», художник Виллиброрд Йозеф Мэлер (1778–1860) написал портрет Бетховена (существует еще три более поздних мэлеровских портрета композитора, однако лишь первый обременен символической нагрузкой). Ныне этот портрет, хранящийся в Историческом музее Вены, может произвести очень странное впечатление. Лицо, одежда и фигура музыканта написаны в абсолютно реалистической манере, без желания польстить изображаемому, но ситуация, в которую он помещен, выглядит условно-аллегорической, если не фантастической. Бетховен, одетый и причесанный по последней моде, играет на древнегреческой лире, восседая на фоне псевдоантичного пейзажа. Одна рука касается струн, другая поднята в жесте, призывающем к вниманию. Музыканта окружают лавр (символ славы) и дуб (символ доблести и мужества) — причем вершина дуба разбита, видимо, молнией; на заднем плане видны кипарисы (воплощение возвышенной скорби о прекрасном минувшем) и заброшенный храм. Все элементы картины символичны. Художник явно хотел представить Бетховена как «современного Орфея», которому предназначено вернуть музыкальному искусству ту великую славу, которой оно пользовалось в древности, когда божественное происхождение музыки мыслилось само собою разумеющимся. Находясь с Мэлером в приятельских отношениях, Бетховен, вероятно, обсуждал с ним концепцию и детали портрета, и, судя по тому, как заботливо композитор впоследствии хранил картину, результат его полностью удовлетворил. Больше Бетховена при его жизни подобным образом ни разу не изображали. Погрудные портреты маслом работы Исидора Нойгасса (около 1806), Мэлера (1815), Фердинанда Шимона (1818) и Фердинанда Вальмюллера (1823) рисуют «сильную личность» как таковую; они лишены каких-либо деталей, указывающих на профессию изображаемого, и каких-либо атрибутов славы. Известный портрет работы Йозефа Штилера (1819), где несколько идеализированный стареющий композитор, сидящий в тени ветвей, но озаренный солнечным светом, представлен сочиняющим «Торжественную мессу» (причем именно часть *Credo* — «Верую»), выстраивает в нашем восприятии несколько иную смысловую пирамиду (Бог — Природа — Художник). Аллегорий, впрочем, здесь тоже нет; растительность за спиной композитора — это просто деревья и кусты, а не нагруженные античными ассоциациями дубы и лавры.

Таким образом, первый мэлеровский портрет Бетховена носил откровенно программный характер и почти не имел прецедентов в иконографии великих музыкантов той эпохи. С подобным количеством аллегорических атрибутов в XVIII — начале XIX веков изображали только правителей или знатных особ, и лишь в редких случаях людей творчества, да и то обычно не на портретах, писанных маслом, а на гравюрах, имевших дидактический смысл.



В. Й. Мэлер. Портрет Бетховена

Уподобление музыканта Аполлону или Орфею встречалось только в двух скульптурных памятниках Генделю работы Луи Рубийяка, однако первый из них, прижизненный (1738), включал в себя изрядную долю дружеского юмора (Гендель-Аполлон сидел, развалившись, одетый в ночной колпак и обутый в шлепанцы), а второй, посмертный (1761), являлся аллегоричным уже в силу своего предназначения (надгробие композитора в Вестминстерском аббатстве).

Мэлеровский портрет автора «Героической симфонии» можно сравнить лишь с известным портретом молодого Наполеона (1798) кисти Жака-Луи Давида, где на скалах, попираемых копытами коня победоносного полководца, читаются имена: «Ганнибал»,

«Карл Великий» — и «Бонапарт».

Может быть, это тоже был вызов, и два портрета воплощали не просто двух великих людей своего времени и одного и того же поколения, но и дилемму: новый Ганнибал — против нового Орфея?...

## ПРОБЛЕМА НАПОЛЕОНА

При всей внутренней предрасположенности Бетховена к антично-героической проблематике, готовности пропустить ее через себя и сделать, как Гёте, частью своего духовного мира, вовсе не похожего при этом на мир древних, его творчество могло бы приобрести совсем иные очертания, не живи композитор в эпоху Наполеона.

Личность человека, властно переписывавшего на глазах у всего мира историю и перекраивавшего географию, никого не могла оставить равнодушным. Одни видели в Наполеоне исчадие ада, Антихриста, абсолютное зло; другие — воплощение низменных страстей, патологического себялюбия и честолюбия. Так, госпожа де Сталь, поначалу восхищавшаяся генералом Бонапартом, познакомившись с ним поближе и став его непримиримым врагом, писала: «Именно потому, что он не имеет ничего общего с обычными человеческими существами, он внушает всем без исключения ужас, который у людей слабых оборачивается покорностью. Он не знает ни ненависти, ни любви, ибо в целом свете видит лишь одного себя, людей же принимает как факты или как вещи, но ни в коем случае не как себе подобных. Сила его зиждется на безграничном эгоизме, который не способен поколебать ни жалость, ни привязанность, ни вера, ни нравственность. <...> Будучи первым в искусстве

расчетов, он последний в области чувств. Он мастерски играет в шахматы с родом человеческим, намереваясь объявить ему шах и мат»<sup>42</sup>. Высшая знать в разных странах Европы, невзирая на блестящие победы Наполеона, видела в нем зарвавшегося выскочку с вульгарными манерами. Так, например, русский посол в Вене граф А. К. Разумовский реагировал в своей депеше от 17 декабря 1804 года на помпезную коронацию Наполеона: «Никому в голову не пришло бы, что авантюрист, воспитанный за счет Бурбонов, сядет на их место и потребует для себя и для своей нелепой сожительницы-креолки (императрицы Жозефины. — Л. К.) почестей, на которые не претендуют даже потомки стариннейших династий Европы»<sup>43</sup>.



*Наполеон на перевале Сен-Бернар.  
Картина Ж.-Л. Давида*

С другой стороны, не было недостатка и в восторженных почитателях Наполеона, как революционного генерала Бонапарта, так и первого консула республики и императора. Талантливым, но бесправным и неимущим представителям третьего сословия импонировала та воля, решительность и невероятная быстрота, с которой Наполеон, имевший крайне незавидные стартовые условия (безвестный провинциал-корсиканец без гроша в кармане, незящущий, не слишком воспитанный и даже не совсем безупречно говоривший по-французски), вознесся на вершины славы и власти. Только на хаос революционного вихря списать этот феномен было невозможно, и хотя сам Наполеон говорил впоследствии, отмечая обвинения в узурпаторстве, что он всего лишь поднял корону, валявшуюся на земле<sup>44</sup>, никто другой, кроме него, сделать этого не осмелился. Поэтому на долгие годы Наполеон сделался кумиром для тех, кто мечтал последовать его примеру хотя бы и не в столь захватывающем масштабе («Мы все глядим в Наполеоны», — иронически комментировал впоследствии эти умонастроения А. С. Пушкин).

Наконец, были и те, кто воспринимал Наполеона как божественного посланца, пришедшего спасти мир от накопившейся веками скверны. Первый образ, который приходил на ум в этой связи — опять-таки Прометей. В 1797 году итальянский поэт Винченцо Монти посвятил «гражданину Бонапарту» свой эпос «Прометей», в котором говорилось, в частности, о том, что Наполеон не только повторил подвиг титана, восставшего против тирании

<sup>42</sup> Сталь 2003. С. 55.

<sup>43</sup> Цит. по: Разумовская 2004. С. 188.

<sup>44</sup> Сталь 2003. С. 67 и примеч. 80 на с. 264–265.

Зевса и олимпийской «аристократии», но и превзошел его, выйдя из борьбы победителем<sup>45</sup>. Оду Наполеону, удостоившуюся одобрения Гёте, написал молодой Алессандро Мандзони<sup>46</sup>. Как истинно великую, причем «продуктивную» личность, расценивал Наполеона сам Гёте, и вовсе не потому, что император милостиво отнесся к автору «Вертера». Для поэтов романтической эпохи — Гейне, Пушкина, Лермонтова — Наполеон превратился в трагическую фигуру, достойную сострадательного восхищения.

Бетховен никак не мог остаться безучастным к такому персонажу, сравнимому по масштабу деяний с героями древности (прежде всего с Александром Македонским и Юлием Цезарем), и притом резко выделявшимся среди них своей современностью и всамделишностью. Можно даже предположить, что взгляд Бетховена на Наполеона имел пристрастно-соревновательный характер: они были почти ровесниками (Наполеон всего на год старше), обладали сходными психофизическими чертами, оба происходили из провинции и говорили с акцентом, и, наконец, оба к началу XIX века оказались властителями дум — каждый в своей сфере.

В одном из писем Бетховена 1798 года имеется прямо-таки «наполеоновское» по духу высказывание: «Сила — вот мораль людей, возвышающихся над остальными; она же и моя мораль»<sup>47</sup>. Здесь сразу приходит на ум прямо противоположное суждение из «Общественного договора» Руссо: «Сила — это физическая мощь, и я никак не вижу, какая мораль может быть результатом ее действия»<sup>48</sup>. Конечно, бетховенскую фразу не стоит воспринимать слишком всерьез, поскольку она фигурирует в шутовском контексте, и на самом деле сила вне морали для него, завзятого моралиста, в отличие от Наполеона, была немислима. Но все-таки оговорка такого рода со стороны молодого Бетховена именно в период «бури и натиска» очень симптоматична.

Если верить свидетельствам современников, Бетховен поначалу следил за победами Наполеона с восторгом и симпатией — может быть, даже в пику тем из окружающих, кто видел в «корсиканском чудовище» угрозу всему самому святому, что есть в жизни, или наглого парвеню, которого следовало поскорее поставить на место. Однако личные пристрастия Бетховена, даже если таковые существовали, не мешали ему в 1796–98 годах писать патриотические песни для венских ополченцев, отправлявшихся воевать против Наполеона, или создавать вариационные циклы на демонстративно «роялистские» темы (Восемь вариаций на тему из оперы А. Э. М. Гретри «Ричард Львиное Сердце» WoO 72, Семь вариаций на тему английского гимна «Боже, храни Короля» WoO 78, Семь вариаций на английскую песню «Правь, Британия» WoO 79)<sup>49</sup>. Поскольку Бетховена

<sup>45</sup> Floros 1978. S. 107–110.

<sup>46</sup> Эккерман 1988. С. 236.

<sup>47</sup> ПБ I. № 29.

<sup>48</sup> Руссо 1969. С. 154.

<sup>49</sup> Опера Гретри, поставленная еще в 1784 году, сделалась во время революции излюбленным произведением роялистов. Бетховен взял в качестве темы романс мессстреля Блонделя, благодаря которому ему удается выволить из тюрьмы своего короля. Мелодия гимна «Боже, храни Короля» («God save the King»), созданная в 1749 году Г. Кэри, завоевала такую популярность, что использовалась в качестве го-

никто не заставлял выбирать для варьирования именно эти темы, можно предположить, что его взгляды легко допускали подобные компромиссы.

Отсутствие фанатичной приверженности той или иной точке зрения демонстрирует и письмо к Гофмейстеру от 8 апреля 1802 года, в котором Бетховен изощряется в ёрничестве, получив при посредничестве издателя заказ на некую программную сонату: «Уж не спятили ли вы, господа мои? Вы предлагаете мне написать такую сонату? Во времена революционной лихорадки — ну, тогда еще нечто подобное могло прийтись кстати, но теперь, когда все норовит повернуть в свою старую колею, когда Вуопарте заключил конкордат с папой, — теперь такая соната? Добро бы речь шла о какой-нибудь *Missa pro Sancta Maria a tre voci*<sup>50</sup> или вечерне etc. — ну, тогда я бы тут же взял в руки кисть и написал жирными нотами “Credo in unum”<sup>51</sup>. Но Боже правый, такую сонату — в эти новонаступающие христианские времена? — о-го-го — нет, увольте — из этого ничего не выйдет»<sup>52</sup>.

Вволю посмеявшись, Бетховен все же соглашался написать заказанную сонату, придерживаясь предлагаемого плана «в эстетическом отношении», но сохраняя за собой свободу в выборе тональностей. Это письмо подробно комментировалось многими исследователями; установлено, что не названной в письме заказчицей была графиня Шарлотта Августа фон Кильмансег (1777—1864), поклонница и приятельница Наполеона<sup>53</sup>. Логично предположить, что составленная ею программа сонаты имела отношение и к «революционной лихорадке», и к личности Наполеона (существует мнение, что отголоски гипотетической программы сказались на образном строе фортепианной Сонаты op. 31 № 3<sup>54</sup>).



Наполеон на императорском троне.  
Картина О.-Д. Энгра

сударственного гимна и в Австрии (до сочинения в 1797 году гайдновского гимна), и в России (до появления «Боже, Царя храни» А. Ф. Львова), и в Пруссии, которая заимствовала затем гайдновскую мелодию с новым текстом. «Правь, Британия» («Rule Britannia»), песня Т. Арна, также была очень популярной, особенно после побед над французами адмирала Нельсона.

<sup>50</sup> Мессе в честь святой Марии на три голоса (лат.).

<sup>51</sup> «Верую во единого» (лат.).

<sup>52</sup> ПБ 1. № 58.

<sup>53</sup> Там же. Комментарий 2 на с. 154 с обзором литературы по данному поводу.

<sup>54</sup> См.: Фишман 1962. Исследование, с. 150–151; Левинсон 1970. С. 62.

Позиция Бетховена, изложенная в данном письме, показательно противоречива во всех своих пунктах. Резко не стыкуются друг с другом по тону и смыслу две части письма — балагурски-насмешливая и сугубо деловая. Из первой части письма очень трудно извлечь истинное отношение Бетховена ко всем объектам его иронии — к революции, к Наполеону, поименованному здесь на итальянский манер Buonaparte, и к его конкордату с Папой Римским. С одной стороны, он вроде бы обвиняет бывшего революционного генерала в измене прежним идеалам. С другой стороны, в этих обвинениях нет ни гнева, ни горечи; есть лишь язвительная ирония постороннего наблюдателя (та же самая, что звучала в его письме 1794 года по поводу венских обывателей, не склонных бунтовать, пока у них есть пиво и сосиски). Из текстов такого рода явствует, что в политических схватках своего времени Бетховен до определенного времени занимал несколько отстраненную позицию. «Новому Орфею» нет дела до политических интриг сильного мира сего, а виртуозное владение ремеслом позволяет ему создавать что угодно, хоть батальную фантазию, хоть мессу в честь Девы Марии; его внутренний мир остается при этом никак не затронутым. Поэтому, при всех тайных или явных симпатиях к Наполеону, он вовсе не был для Бетховена единственным в своем роде героем.

## СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ

Весной 1802 года Бетховен был занят сочинением трех скрипичных **Сонат оп. 30**, посвященных молодому русскому императору Александру I (1777–1825), о котором Бетховен, должно быть, слышал от графа Разумовского, вернувшегося к тому времени в Вену после опалы, наступившей его в последние годы правления Павла I. На Александра, взошедшего на престол в 1801 году после убийства Павла I, возлагались огромные надежды как в России, так и в Европе. Даже слухи о возможном пассивном соучастии цесаревича в заговоре против родного отца не могли повредить его репутации, ибо после Французской революции тираноборческие мотивы были чрезвычайно популярны, в том числе в русском дворянском обществе, а за Павлом закрепилась довольно нелестная слава (здесь не место давать оценку сложной и противоречивой личности этого многострадального императора).

Молодой, красивый, чрезвычайно обаятельный, добросердечный и воспитанный на европейский лад Александр воплощал образ истинно современного, гуманного, просвещенного и либерально настроенного монарха, способного составить достойную альтернативу «корсиканскому чудовищу». Для Бетховена, видимо, имело значение и то, что новый российский самодержец являлся скрипачом-любителем, знавшим толк в хорошей музыке и способным оценить настоящее искусство — об этом Бетховен также мог узнать от Разумовского. Из мемуарной литературы известно, что еще при жизни Екатерины II придворный оркестр, в котором играл и великий князь Александр, исполнял симфонии Гайдна и Моцарта. Дирижером этого оркестра и наставником Александра в игре на скрипке был замечательный музыкант А. Ф. Тиц

(1742–1810)<sup>55</sup>. Впрочем, особенных успехов Александр как скрипач-солист не достиг (нужно еще учесть, что он, как и Бетховен, с юности страдал прогрессирующей глухотой, и к началу своего царствования был уже весьма тугоух). Но композитор, вероятно, рассчитывал на то, что у императора достанет вкуса и разума, чтобы по достоинству оценить посвященные ему сонаты (правда, случилось это весьма нескоро<sup>56</sup>).

Две из этих «александровских» сонат, № 1 (A-dur) и № 3 (G-dur), наполнены почти безмятежной, упоительной красотой, сочетающей скульптурное совершенство форм с остроумием, сердечностью и увлекательностью высказывания. Особенно великолепна Соната G-dur с ее пружинистым *allegro*, аристократически изысканным рондо в жанре медленного менуэта (E-dur) и колоритным финалом, в теме которого, словно бы заимствованной у деревенского скрипача, задорно подчеркнута лидийская кварта. Н. Н. Юденич обнаружила подлинную украинскую мелодию, имеющую несомненное сходство с бетховенской темой<sup>57</sup>, так что, возможно, намек на славянский фольклор имел здесь совершенно сознательный характер. Однако, на мой взгляд, ладовая окраска темы указывает скорее на «польский» колорит, что тоже могло быть не случайно. Много лет спустя, в 1814 году, Бетховен посвятил супруге Александра, императрице Елизавете Алексеевне, фортепианный Полонез ор. 89, главная тема которого содержала ту же самую лидийскую кварту.

49 (а)

Соната ор. 30 №3, ч. III



49 (б)

Op. 89



Средняя соната в цикле, с-moll, четырехчастна. Она особенно монументальна и совсем не типична для этого жанра в творчестве композиторов XVIII века, включая самого Бетховена и его три Сонаты ор. 12, посвященные Сальери.

Здесь слышатся несомненные отзвуки бурь военной эпохи: грохочут грозные раскаты басов фортепиано, вспыхивают изломанные молнии резких аккордов скрипки, раздается походный марш (побочная тема I части), возно-

<sup>55</sup> Тиц работал в Петербурге с 1771 года, но периодически гастролировал в Австрии и Германии. В 1797 году из-за психического заболевания он потерял дар речи, однако продолжал выступать как скрипач и сочинять музыку. О концертах при дворе см., в частности: Головина 1996. С. 134.

<sup>56</sup> Александр, впрочем, оставил посвящение без внимания. Гонорар за сонаты Бетховен получил лишь во время Венского конгресса.

<sup>57</sup> Юденич 1974. С. 90.



сятся к небу звуки возвышенной молитвы (II часть, Adagio As-dur)... Атлетическими мускулами играет мужественное скерцо, где удалства больше, чем собственно шутливости, а финал вновь проникнут тревожно-воинственной атмосферой.

Эта музыка сродни «патетическим» произведениям Бетховена 1796–1800 годов (от Трио op. 1 № 3 до Квартета op. 18 № 4), а кое в чем даже предвосхищает «Героическую симфонию», но ставить Сонату op. 30 № 3 в непосредственную связь с Наполеоном либо Александром вряд ли можно, хотя «императорский» размах здесь очевиден.

Зато с «наполеоновской» проблематикой несомненно связана другая скрипичная соната этого периода, **op. 47** (A-dur), так называемая «**Крейцера**». Отчасти эта связь носит сугубо внешний и даже несколько курьезный характер. Посвящение сонаты французскому скрипачу и композитору Родольфу Крейцеру (1766–1831) возникло *post factum*, писалось же произведение для другого выдающегося виртуоза, Джорджа Полгринна Бриджтауэра (1779–1860), который 24 мая 1803 года впервые публично сыграл сонату в концертном зале парка Аугартен вместе с Бетховеном. Бриджтауэр, родившийся в Польше, учившийся в детстве у Гайдна и живший с 1790 года в Англии, был мулатом (отец, выходец из Вест-Индии, объявил его «сыном африканского принца»). Отсюда шутливая надпись на автографе бетховенской сонаты: «Sonata mulattica Composta per il Mulatto Brischdauer, gran pazzo e compositore mulattico»<sup>58</sup>. Как гласит молва, они с Бетховеном поссорились, домогаясь благосклонности одной и той же дамы. В результате, по-видимому, дама предпочла экзотического красавца Бриджтауэра, и посвящение сонаты было переадресовано Крейцеру, находившемуся в тот момент в Париже. По свидетельству Берлиоза, Крейцер эту сонату никогда не исполнял, считая ее «до крайности невразумительной»<sup>59</sup>.

Тем не менее, эпизод с двойным посвящением заслуживает внимания. Дело в том, что имя Крейцера возникло в памяти Бетховена неспроста. Их знакомство состоялось еще в 1798 году, когда Крейцер прибыл в Вену в составе свиты посла Французской Республики — генерала Жана Батиста Жюля Бернадотта (1763–1844). Посол въехал в свою резиденцию 5 февраля и пробыл там лишь до 15 апреля, но его пребывание в Вене наделало много шума, поскольку Бернадотт, участвовавший в 1797 году во вторжении французских войск в Австрию, вел себя весьма провокационно. После того как 13 апреля 1798 года он демонстративно вывесил на здании посольства республиканский триколор в годовщину чествования венских ополченцев (тех самых, для которых Бетховен писал походные песни), возмущенная толпа сорвала ненавистное знамя, и Бернадотт, оказавшись на осадном положении, был вынужден покинуть Вену.

<sup>58</sup> «Мулатическая соната, сочиненная для мулата Бриджтауэра, большого сумасброда и мулатского композитора» (*ит.*). Эта надпись имеется на неполном варианте автографа, хранящемся ныне в Бонне (цит. по: Schmidt 1971. S. 229).

<sup>59</sup> Цит. по: KHV. S. 112.

В книге А. А. Альшванга говорится о «частых встречах», «разговорах» и даже «дружбе» Бетховена с Бернадоттом<sup>60</sup>. В биографии композитора, написанной Э. Эррио (между прочим, профессиональным французским дипломатом и политиком), утверждается прямо противоположное: в силу напряженной обстановки вокруг посольства между Бетховеном и Бернадоттом не могло быть не только дружбы, но и обыкновенного знакомства<sup>61</sup>. Если первое мнение является очевидным преувеличением, то второе — недоразумением. О том, что Бетховен действительно был знаком с Бернадоттом, выступал в его присутствии и пользовался его расположением, говорит письмо композитора от 1 марта 1823 года к бывшему революционному генералу, ставшему впоследствии шведским королем под именем Карла XIV Юхана: «Пребывание Вашего Величества в Вене и интерес, проявленный Вами и несколькими вельможами из Вашей свиты к моему скромному таланту, оставили в моем сердце глубокий след. Ваши подвиги, благодаря которым Вы поднялись на шведский трон, восхищают всех, особенно тех, кому выпало счастье знать Вас лично. К последним отношусь и я»<sup>62</sup>. Собственно, это единственный документ, подтверждающий сам факт существования в 1798 году взаимной приязни между Бетховеном и Бернадоттом, однако из него нельзя сделать никаких других выводов (письмо, кстати, осталось без ответа). Правда, упоминание о «вельможах» может вызвать некоторое удивление: какие «вельможи» могли находиться в свите республиканского генерала?... И не относится ли этот эпизод к какой-то другой встрече?... Однако ни о каких других свиданиях Бетховена с Бернадоттом в Вене мы ничего не знаем. Нет упоминаний о том, чтобы их пути могли пересечься в 1809 году, когда генерал ненадолго заезжал в оккупированную французами столицу. В Венском же конгрессе 1814–1815 годов Бернадотт (к тому времени кронпринц Швеции) лично не участвовал.

Шиндлер, на глазах которого писалось данное письмо, уверял, будто Бетховен признавался ему, что именно Бернадотт подал ему мысль воспеть Наполеона — «величайшего героя той эпохи»<sup>63</sup>. Это утверждение крайне сомнительно и вряд ли заслуживает доверия. Возможно, в свите Бернадотта имелись страстные поклонники Наполеона, однако сам посол таковым отнюдь не являлся. Его отношения с Наполеоном всегда были скверными в силу разных причин, в том числе сугубо личных (Бернадотт женился на бывшей возлюбленной Наполеона, Дезире Клари). Назначение Бернадотта послом в Вену стало результатом очередного обострения его отношений с Наполеоном после государственного переворота 1797 года, который Бернадотт отказался поддерживать. Наполеон не мог просто так избавиться от строптивого гасконца и затеял против него интригу, обвинив с помощью французской прессы в «роялизме» и отправив послом в Вену, то есть заведомо поставив под удар. В итоге,

<sup>60</sup> Альшванг 1977. С. 94.

<sup>61</sup> Эррио 1968. С. 75–76.

<sup>62</sup> ВГ. № 1601. Заметим, что Бернадотт бывал в Вене и в период ее оккупации французами в 1809 году, однако нет никаких данных о том, что в это время он мог встречаться с Бетховеном.

<sup>63</sup> Schindler 1973. S. 133, 287.

как писал в своем очерке о Бернадотте К. Маркс, «Директория, по совету Бонапарта, который сам вызвал этот скандал, замяла дело и оставила своего представителя без поддержки»<sup>64</sup>. Целью второго посещения Бернадоттом Вены в 1809 году было опять-таки бурное выяснение отношений с находившимся там Наполеоном. В конечном итоге два бывших соратника, ненавидевших друг друга, оказались по разные стороны фронта. Надеясь с помощью Бернадотта развязать военный конфликт России и Швеции, Наполеон способствовал его назначению в 1810 году наследником шведского престола, однако тот неожиданно повернул шведскую политику в сторону дружбы с Россией. В кампании 1812 года Бернадотт (уже в качестве кронпринца Швеции) был союзником Александра, а не Наполеона. Поэтому после падения Наполеона его бывший ставленник не только сохранил высокое положение на европейской политической арене, но и упрочил его, став в 1818 году полноправным королем Швеции и основоположником процветающей донныне династии.

Всё это заставляет предположить, что идея сочинения Бетховеном симфонии в честь Наполеона могла исходить от кого угодно, но только не от Бернадотта, который, вероятно, считал себя ничуть не менее выдающимся политиком и полководцем, чем его начальник. Возможно, мысль о будущей симфонии возникла у композитора вообще без чьей-либо подсказки.

С другой стороны, нельзя исключать того, что в бернадоттовском салоне Бетховен говорил с его окружением (в том числе с Крейцером) о возможности своей поездки в Париж. К этой идее он возвращался несколько раз вплоть до 1809 года, когда обсуждал ее с французским офицером, бароном Луи де Тремоном. Вполне естественно, что, строя планы покорения Парижа, Бетховен должен был принимать во внимание конъюнктуру. А о ней он мог узнать в том числе и от Крейцера, начинавшего свою карьеру в Версале при покровительстве Марии Антуанетты, а с 1789 года работавшего в Париже. Крейцер был хорошо знаком и с концертной, и с театральной жизнью столицы, поскольку являлся не только одним из выдающихся скрипачей своего времени, но и оперным композитором. Его «Лодоиска» (1791) успешно соперничала с одноименной оперой Керубини (1791); отдал он дань и революционной тематике (опера «День 10 августа 1792, или Свержение последнего тирана», 1795). Крейцер был свидетелем грандиозных празднеств и траурных церемоний, устраивавшихся в Париже в 1790-х годах. Он, наряду с другими авторами, писал к ним музыку и, возможно, привез с собой в Вену даже ноты каких-то подобных произведений — своих собственных, Госсекса, Мегюля, Керубини. Напряженная обстановка вокруг французского посольства не могла помешать двум музыкантам дружески встречаться за его пределами.

Судя по письму Бетховена к Н. Зимроку от 4 октября 1804 года, с отъездом Крейцера в Париж связь между ними не прервалась, и они изредка (примерно раз в год) обменивались письмами, которые, к сожалению, не сохранились. Торопя издателя с публикацией Сонаты ор. 47, Бетховен писал: «Этот Крейцер — очень милый и славный человек, доставивший мне много удоволь-

<sup>64</sup> Маркс 1959. С. 162.

ствия во время своего пребывания здесь. Его непринужденность и естественность мне много милее, чем все *экстерьеры без интерьеров* большинства виртуозов. Так как соната написана для умелого скрипача, то посвящение ее Крейцеру окажется тем более кстати»<sup>65</sup>.

Независимо от отношения самого Крейцера к посвященной ему сонате, это произведение резко выделяется среди других камерных сочинений Бетховена, что сразу почувствовали современники. В рецензии AMZ Бетховена обвиняли в распространении «эстетического или художественного терроризма» [Terrorismus] и в нарочитом, подчас гротескном, оригинальничаньи. Впрочем, рецензент, отдавая себе отчет в масштабе бетховенского дарования, соглашался признать сонату плодом «каприза гениального человека»<sup>66</sup>.

Особый характер Сонаты ор. 47 был отмечен самим Бетховеном в беспрецедентном подзаголовке, фигурирующем на титульном листе, который показался рецензенту «странным, самонадеянным и хвастливым»: «*Sonata per il Pianoforte ed un Violino obbligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto*»<sup>67</sup>. Сугубо камерный жанр сонаты, приравненный к виртуозному жанру концерта, выглядел с точки зрения классической музыкальной эстетики как претенциозный оксюморон, вроде миниатюры в технике фрески. Последнее сравнение принадлежит, между прочим, самому Бетховену, который четко представлял себе жанровые различия и, узнав в 1823 году об оркестровом переложении какой-то из своих сонат, просил Ф. Штокхаузена прислать ему ноты, чтобы посмотреть, что вышло из преобразования «миниатюры во фреску»<sup>68</sup>.

В Сонате ор. 47 «фресковое» письмо решительно преобладает над камерным, и авторский подзаголовок откровенно предупреждает исполнителей-дилетантов о том, что эта соната им заведомо не по силам, а салонную публику — о том, что ее ждет скорее эмоциональная встряска, чем приятное времяпрепровождение (вопиющая неуместность такой «страшной» музыки в светском салоне среди декольтированных дам была впоследствии очень точно услышана Л. Н. Толстым и передана устами героя его повести «Крейцера соната»). Вообще-то сонаты концертного плана Бетховен писал и ранее (фортепианные ор. 2 № 3, виолончельные ор. 5, валторновая ор. 17), но «Крейцера» выделяется среди них своей монументальностью, трагической серьезностью I части и общей сложностью музыкальной мысли. В этом отношении она превышает даже уровень подавляющего большинства тогдашних скрипичных концертов, авторы которых — Дж. Ярнович, Дж. Б. Виотти, П. Род и сам Р. Крейцер — были блестящими виртуозами, но как композиторы не могли сравниться с Бетховеном.

Между тем именно их усилиями в послереволюционной Франции создавалась новая манера скрипичного исполнительства. По мнению Т. В. Берфорд,

<sup>65</sup> ПБ 1. № 100.

<sup>66</sup> AMZ 1804/1805. Sp. 769. Русский перевод см.: Максимов 2001. С. 39–41.

<sup>67</sup> «Соната для пианофорте и облигатной скрипки, написанная в чрезвычайно концертующем стиле, почти как концерт» (*ит.*).

<sup>68</sup> BG. № 1698. О какой сонате идет речь, не установлено, названа лишь тональность A-dur. Сонатой же Бетховен мог назвать любой из своих камерных циклов.

изменение семантического образа скрипки в конце XVIII — начале XIX века началось во Франции под влиянием революционных идей и под впечатлением, вызванным у современников личностью Наполеона, и завершилось в творчестве Паганини<sup>69</sup>. Если ранее звучание скрипки ассоциировалось, по мнению исследовательницы, со сладостной кантиленой оперных примадонн и кастратов, то теперь возник подчеркнуто мужественный и даже воинственный образ скрипки как героя, полководца, императора. Внешне это выражалось в акцентировании нижнего регистра инструмента (игра на баске), в «силовой» трактовке виртуозности, в более частом использовании энергичных «прыгающих» штрихов, в восприятии концертного или ансамблевого музицирования не как светской беседы, а как диалога или даже поединка. Изменилась и стилистика: на смену изящным менуэтам, гавотам и романсам пришли энергичные ритмы и интонации маршей, полонезов, тарантелл.

Всё это мы наблюдаем и в скрипичной музыке Бетховена, которая, начиная уже с трех Сонат op. 12, посвященных Сальери, требует несколько иной манеры исполнения, нежели деликатность, певучесть и мягкость, уместные, например, в скрипичных сонатах и концертах Моцарта. Однако, как мне кажется, развитие «образа скрипки» в творчестве Бетховена выстраивается в своеобразную параболу. Крутой взлет произошел в «александровских» Сонатах op. 30 (особенно в № 2, *c-moll*), а кульминационным пунктом стали «Крейцера соната» и Скрипичный концерт op. 61 (1806), причем в концерте, вопреки его эпическим масштабам, уже ощущается постепенное возвращение к трактовке скрипки как «лирического героя», что подтвердилось затем в развернутой по форме, но интимно-поэтической по тону Сонате op. 96 (1812). Возможно, этот обновленный лирический образ больше соответствовал представлениям Бетховена о семантике инструмента, которому он доверял свои самые сокровенные чувства и мысли.

В данном ряду «Крейцера соната» — явление уникальное. При всех ее прямых и косвенных связях с наполеоновской эпохой эмоциональный накал этой музыки выдает заключенный в ней глубоко личностный подтекст, но не лирического, а героического свойства. В этом отношении она возвышается даже над самой крупной и значительной из «александровских» сонат — *c-moll*, op. 30 № 2. «Крейцера соната» в основном создавалась весной 1803 года, когда гейлигенштадтский кризис остался позади, и агрессивно-наступательный характер I части как нельзя лучше отражает вывод, к которому пришел Бетховен — пресловутое «я схвачу судьбу за глотку». Скрипка и фортепиано ведут здесь страстный и непрерывный диалог, представляя, однако не в качестве враждующих соперников, а в качестве выразителей различных, но дополняющих друг друга идей и эмоций, обуревающих некое двуединое «я».

Очень показательным в этом отношении является развитие музыкальной мысли в медленном вступлении к I части. Открывающая его фраза солирующей скрипки — величавое утверждение позитивной истины, не лишенной, впрочем, внут-

<sup>69</sup> Берфорд 2003. У Паганини имеется ряд сочинений, прямо связанных с образом Наполеона: сонаты «Наполеон», «Военная», «Мария Луиза».

ренной напряженности (она сказывается и в диссонантности доминантовых гармоний, и в тех усилиях, которых требует от скрипача исполнение двойных нот и аккордов). В ответной фразе солирующего фортепиано оспаривается всё, только что прозвучавшее: мажорный лад (фортепиано тотчас переводит его в a-moll), горделивая собранность (монолитность аккордов «размывается» контрапунктом тенора и хроматическим ходом баса). Начальный тезис превращается в мучительный вопрос, настойчиво повторяемый обоими инструментами.

Из этого вопроса вырастает главная тема Presto, которая демонстративно не следует обычной модели «диалогических» тем классических сонатных *allegri*: тезис и антитезис, сильный и слабый элемент, тоника и доминанта. Правда, Бетховен решительно перевернул соотношение этих компонентов уже в главной теме I части фортепианной Сонаты op. 31 № 2 (d-moll), придав диалогу совершенно новый смысл (истинная сила не обязательно изъясняет свои веления громко и напористо, а гармоническая устойчивость может означать не только уверенность, но и трагическую обреченность). В «Крейцеровой сонате» он находит иное решение, отчасти сравнимое в смысловом отношении с началом знаменитой речи Цицерона: «Доколе же ты, Катилина, будешь злоупотреблять нашим терпением? Как долго еще ты, в своем бешенстве, будешь издеваться над нами? До каких пределов ты будешь кичиться своей дерзостью, не знающей узды?»<sup>70</sup>... Многократное гневное вопрошание Цицерона, вовсе не рассчитанное на немедленное получение ответа, также шло вразрез с обычными риторическими канонами, зато подчеркивало чрезвычайность ситуации, переживавшейся оратором<sup>71</sup>. Нечто подобное можно усмотреть и в композиции главной партии «Крейцеровой сонаты». Ее составляют три предложения, два из которых, идентичные по музыкальному материалу, но различающиеся инструментровкой, начинаются и заканчиваются не на тонической гармонии (то есть объективно носят вопросительный характер), а третье, объединяющее силы обоих исполнителей, увенчивается кадансом на тонике, который, однако, не приводит к изложению какой-либо новой мысли. Такая мысль возникает лишь в побочной партии. Она резко контрастна всему предыдущему, хотя любой музыкант уловит в ней «проклятые» вопросы, заданные еще во вступлении. Хоральный склад побочной темы, в котором парадоксально отразились юношеские контрапунктические штудии Бетховена, заставляет



«Крейцеровая соната».  
Титульный лист первого издания

<sup>70</sup> Первая речь против Луция Сергия Катилины // Цицерон 1993. I. С. 292.

<sup>71</sup> До этого ни одна из сохранившихся речей Цицерона не начиналась с риторического вопроса. Позже он прибег к этому сильному приему лишь в «филиппиках» против Марка Антония.

услышать в ней молитву, обращенную к Божеству и чем-то сходную с молитвенным воззванием из среднего раздела арии Иисуса («Отче, простершись ниц, жалобно взывает к тебе твой сын: для твоей власти всё возможно, заведи от меня эту чашу страданий»).

50 (a)

Op. 47, ч. I, pp



50 (б)

Ария Иисуса

Однако, как и тема главной партии, побочная неустойчива по структуре, и, подобно теме вступления, разноладова: при переносе мелодии в партию фортепиано E-dur сменяется одноименным минором, и тема не доводится до каданса. Самым устойчивым участком экспозиции оказывается заключительная партия, причем не столько за счет традиционного кадансирования, сколько из-за появления здесь новой темы — чеканно-волевой, изложенной в грубовато-массивной фактуре у фортепиано в сопровождении резких скрипичных аккордов *pizzicato*, а затем еще раз подтвержденной проведением у обоих инструментов. Форшлагги в обеих партиях — вовсе не украшение мелодической линии, а нечто вроде оперения стрел или зазубрин на грозном оружии.

В разработке, подобной по мощи античной гигантомахии, этот образ угрожающей мощи становится ведущим, достигая поистине брутальной силы звучания, попирающей все классицистские представления о музыкально-прекрасном (именно тут уместно вспомнить бетховенское: «сила — вот мораль людей, возвышающихся над остальными; она же и моя мораль»). Ничего общего с классицистским топосом камерного жанра как приятной «беседы» такая музыка уже не имеет, и совсем не напрасно критик АМЗ обвинил Бетховена в «художественном терроризме» (скорее, мы сказали бы, экстремизме — дальше идти действительно некуда, разве что разносить вдребезги клавиши рояля и рвать струны на скрипке).

Героический натиск не приводит к победе: в репризе всё возвращается на круги своя. Более того, изначально неустойчивая конструкция главной партии оказывается еще более расшатанной субдоминантовой транспозицией первого предложения, новым ходом, ведущим ко второму предложению, и секвенцией, вставленной в начало третьего. Апогей трагического противостояния достигается в коде, едва не завершающейся выражением печального смирения, однако приводящей к последней вспышке бунтарского непокорства.

Две другие части «Крейцеровой сонаты» не менее совершенны в конструктивном и художественном отношении, но в чем-то менее радикальны, чем первая. Прекрасное *Andante F-dur* (тема с вариациями) резко уводит нас прочь от трагических катаклизмов в мир сияющей и совершенной, но несколько отстраненной «олимпийской» красоты. Бетховен словно бы преднамеренно избегает здесь любых намеков на личностную экспрессию, зато уделяет большое внимание внешней отделке — то есть фактуре. Он вуалирует очертания мелодии синкопами, затрудняя восприятие ритма, прячет лирическую кантилену под покровом многочисленных украшений, заставляет любоваться самодовлеющей красотой хрустальных звучаний фортепианных трелей или «жемчужных» пассажей и «арфовыми» *pizzicato* скрипки. Единственная минорная вариация вовсе не служит трагическим *memento mori*, как это было в вариациях из Сонаты ор. 26 (*As-dur*) или в фортепианных Вариациях ор. 34, тема которых имеет нечто общее с темой вариаций из «Крейцеровой».

Столь контрастное сочетание сонатного *allegro* и медленной части составляет открытым вопросом о финале. В принципе Бетховен был волен придать финалу любой характер: вступление к циклу «обещало» *A-dur*, в *Presto* господствовал суровый *a-moll*, медленная часть ласкала слух безмятежным *F-dur*. Возможно, композитор и сам не знал, как тут быть, коль скоро избрал, в сущности, путь компромисса. По свидетельству Риса, перед премьерой «Крейцеровой сонаты» у Бетховена попросту не хватило времени для того, чтобы сочинить финал, и он взял его из уже законченной «александровской» Сонаты ор. 30 № 1, также написанной в тональности *A-dur*. Дополнительным доводом в пользу такого решения была виртуозная сложность финала, не совсем соответствовавшая более камерному стилю Сонаты ор. 30 (изъятый оттуда финал Бетховен заменил спокойной темой с вариациями).

Возможно, дело обстояло несколько сложнее: будущая «наполеоновская», сверхчеловечески неукротимая энергия «Крейцеровой» уже прорывалась сквозь более аристократическую оболочку «александровских» сонат, и Бетховен лишь возвращал на должное место музыку, случайно попавшую в чужеродный контекст. Но, создавая эту воинственную тарантеллу во время работы над «александровскими» сонатами, Бетховен еще не был автором трагического *Presto* «Крейцеровой», и потому присоединение к ней финала, совершенно лишённого даже намеков на пережитую драму, оказалось результатом сугубо волевого решения — вполне бетховенского, однако не вытекающего из органики самого произведения. Репрезентативная стилистика «сонаты-концерта» оправдывала подобное сочетание трагического начала и виртуозно-праздничного конца. Однако проблема финала встала здесь перед композитором во всей своей значительности. Образ идеального Героя, родившийся в его душе в кризисный период 1802–1803 годов, отвергал возможность сугубо трагической развязки и не мог удовольствоваться выражением «целительной меланхолии» (по выражению И. Н. Форкеля). Триумфальный же финал требовал иной музыкальной драматургии — более связной, непрерывно развивающейся и основанной не только на тональном, но и на мотивно-тематическом единстве цикла, составляющем внутреннюю фабулу всего музыкального повествования.



О том, как это могло происходить, свидетельствует центральное сочинение данного периода — «Героическая симфония».

### «ГЕРОИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ»

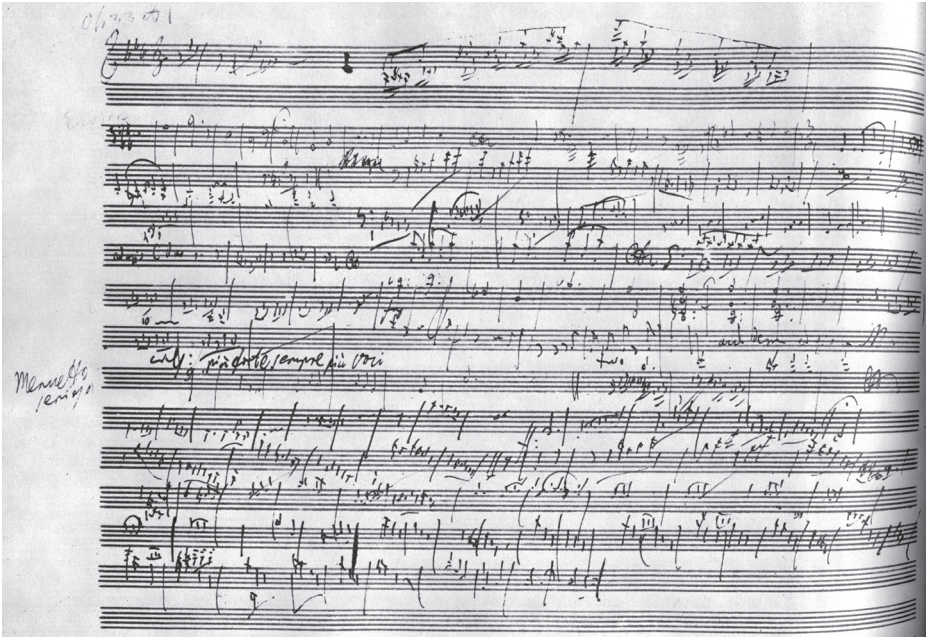
С историей возникновения и проблемой истолкования «Героической симфонии» **op. 55 (Es-dur)** связано немало легенд и гипотез. Первая из них, бесспорно, касается интригующей связи замысла этого произведения с именем Наполеона. Предоставим слово свидетелю — Фердинанду Рису.

В 1802 году Бетховен сочинял в Гейлигенштадте <...> свою Третью симфонию (теперь известную под названием «*Sinfonia eroica*»). При сочинении Бетховен часто имел в виду определенный предмет, хотя сильно смеялся над музыкальными живописаниями и особо потешался над деталями такого рода. <...> В этой симфонии Бетховен представлял себе *Бонапарта*, но только в период, когда тот был еще первым консулом. Бетховен ценил его тогда необычайно высоко, сравнивая с величайшими римскими консулами. Однако и я, и многие прочие друзья Бетховена, видели у него на столе партитуру этой симфонии, где в самом верху титульного листа стояло слово «Бонапарт», а в самом низу — «Луиджи ван Бетховен», и ни слова больше. Собирался ли он чем-то заполнить промежуток и чем именно, я не знаю. Я был первым, кто принес ему известие о том, что Бонапарт объявил себя императором. Тогда он впал в ярость и вскричал: «И этот тоже — всего лишь заурядный человек! Теперь он будет попираť все человеческие права в угоду своему тщеславию; он поставит себя выше всех прочих и сделается тираном!» Бетховен подошел к столу, схватил титульный лист, разорвал его сверху донизу и бросил на пол. Первая страница была написана заново, но теперь уже симфония получила название «Героическая»<sup>72</sup>.

Проще всего было бы на основании многих содержащихся в этом рассказе фактологических неточностей объявить его недостоверным. Однако Рис, в отличие от Шиндлера, не был склонен приукрашивать действительность ни в свою пользу, ни в пользу Бетховена, и потому даже неточности в его воспоминаниях заслуживают особого внимания. Теперешний историк музыки, заглянув в любой справочник, легко поправит мемуариста: «Героическая» создавалась не в 1802, а в 1803 году, причем то лето композитор провел не в Гейлигенштадте, а в Бадене. Но в 1838 году, когда Рис записывал свои воспоминания, никаких научных справочников по Бетховену не существовало, рыться в архивах у него не было возможности, а память почему-то подсказала ему 1802 год и Гейлигенштадт. Почему? Возможно, разгадку следует искать на страницах «Гейлигенштадтской» книги эскизов, расшифрованной Н. Л. Фишманом. На ее страницах (с. 44 и 45) содержатся самые первые наброски будущей симфонии, пока еще крайне далекие от знакомого нам облика. Тем не менее, как обычно это бывает у Бетховена, уже на начальном этапе определилась тональность (Es-dur) и общий характер тематизма (по крайней мере, фанфарность главной темы I части). Судя по эскизам, Бетховен планировал предпослать сонатному *allegro* на  $\frac{3}{4}$  величавое вступление на  $\frac{4}{4}$ . Правда,

<sup>72</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 93–94.





Первые эскизы «Героической симфонии»

Вспомним факты. Наполеон объявил себя «императором французов» 18 мая 1804 года. В Вене это важное известие должны были получить уже через несколько дней. Следовательно, если Рис *первым* сообщил сногшибательную новость Бетховену, то это могло произойти никак не позже конца мая. Между тем 26 августа 1804 года Бетховен как ни в чем не бывало писал своему издателю Гертелю: «Симфония, собственно, имеет наименование “Бонапарт”»<sup>73</sup>. Значит, сцена с разрыванием посвящения Рису привиделась? Или этот инцидент был связан не с провозглашением, а с пышной коронацией Наполеона, состоявшейся в декабре? В последнее трудно верится: к декабрю новый статус Наполеона перестал быть сенсацией и не мог бы вызвать столь бурной реакции.

Думается, что и на сей раз Рис ничего не выдумал.

Попытаемся восстановить картину реальных событий, проследив по различным источникам этапы эволюции названия симфонии.

0) «**Buonaparte — Luigi van Beethoven**» («Бонапарт[у] — Луиджи ван Бетховен»). Таков был предполагаемый утраченный титульный лист, который видел Рис весной 1804 года и который, якобы, был яростно разорван и брошен на пол. То, что никаких следов этого листа не сохранилось, косвенным образом подтверждает свидетельство Риса. Удививший Риса зияющий пробел между названием (или посвящением) и именем композитора мог быть вызван задержками в точной формулировке всех компонентов титула симфонии. Ведь в то время для посвящения произведения монарху или правителю непременно требовалось его согласие, и, возможно, Бетховен наводил соответствующие справки во французском посольстве (известно, что чистовая

<sup>73</sup> ПБ 1. № 99.

копия произведения была выполнена весной 1804 года и уже приготовлена к отправке через французское посольство в Париж)<sup>74</sup>. Не исключено, что между фамилиями «Бонапарт» и «Бетховен» должен был находиться соответствующий текст посвящения, который так никогда и не был туда вписан. Еще с 1803 года Бетховен намеревался поехать в Париж, и, возможно, посвящение Сонаты ор. 47 Крейцеру и Третьей симфонии Наполеону были явлениями одного порядка<sup>75</sup>.

1) Первый, поддающийся реконструкции вариант текста титульного листа: «*Sinfonia grande / intitolata Bonaparte / del Sig[no]r / Luigi van Beethoven*» («*Большая симфония под названием “Бонапарт” г-на Луиджи ван Бетховена*»); внизу крупная карандашная надпись по-немецки рукой Бетховена: «*Geschrieben auf Bonaparte*», то есть «*Написана в честь Бонапарта*» (титульный лист авторизованной копии, хранящейся ныне в ВОЛИМ)<sup>76</sup>.



Фердинанд Рис

Возможно, лист с такой формулировкой существовал летом 1804 года, и именно он имелся в виду в письме Бетховена к Гертелю от 26 августа (посылать в Париж произведение с итальянским названием и немецким комментарием было бы несколько странно; в Германии же итало-немецкие титулы были обычной практикой). Посвящения Наполеону в традиционной формулировке здесь уже нет, но пока еще сохранено указание на связь замысла симфонии с его образом. Показательно, что в этом варианте Наполеон не называется императором, а вместо имени стоит его фамилия, как бы уже принадлежащая истории. Вероятно, композитор к этому времени раздумал получать официальное разрешение на посвящение произведения.

2) Тот же самый лист с исправлениями Бетховена: стерты (вплоть до появления дыр на бумаге) слова «*intitolata Bonaparte*» и карандашная приписка на немецком языке; оставлено: «*Sinfonia grande... del Sig[no]r Luigi van Beethoven*» — «*Большая симфония г-на Луиджи ван Бетховена*». К счастью, совсем уничтожить первоначальный текст не удалось, и он остался читаемым даже на хорошем факсимиле.

Этот, второй, вариант появился, вероятно, уже после отправки в Лейпциг письма от 26 августа 1804 года — вероятно, в конце 1804-го, когда Бетховен готовил к отсылке Гертелю ряд своих сочинений. Посвящение Наполеону в каком бы то ни было виде снято, но посвящение князю Лобковицу, который

<sup>74</sup> TF I. P. 348.

<sup>75</sup> См.: Dahlhaus 2002. S. 51.

<sup>76</sup> KHV. S. 129. См. также: ВК. Abbildung 27 (факсимильное воспроизведение титульного листа). На нем есть и другие надписи и пометы, которые, однако, к заглавию отношения не имеют.



Автограф титульного листа «Героической симфонии» с исправлениями Бетховена

выкупил у Бетховена право на эксклюзивное исполнение симфонии у себя во дворце в течении полугода, еще не появилось. Возможно, таков был компромисс, достигнутый на тот момент с Лобковицем, не принадлежавшим к числу поклонников Наполеона и категорически не желавшим упоминания этого имени в связи с Третьей симфонией. Переговоры с Гертелем натолкнулись на финансовые разногласия (в результате издатель вернул 21 июня 1805 года весь пакет сочинений, включая симфонию), Лобковиц же платил реальные деньги и обеспечивал композитору возможность неоднократно исполнить свое произведение в присутствии немногочисленной, но благожелательной и понимающей публики.

3) Программа концерта-академии Франца Клемента в театре Ан дер Вин 7 апреля 1805 года: **«Eine Grosse Sinfonie in Dis von Herrn Ludwig van Beethoven, zugeeignet Sr. Durchlaucht Fürsten von Lobkowitz»** («Новая большая симфония *Dis-dur* 2-на Людвиг ван Бетховена, посвященная Его светлейшему высочеству князю Лобковицу») <sup>77</sup>. Видимо, к весне 1805 года Лобковиц заплатил Бетховену гонорар также и за посвящение; вопрос о возможном посвящении Наполеону к этому времени уже не обсуждался — оно было бесповоротно уничтожено.

4) Первое издание голосов: **«Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo e dedicata A sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz»** («Героическая симфония, сочиненная в честь памяти о великом человеке и посвященная Его светлейшему высочеству князю Лобковицу Луиджи ван Бетховеном»); Вена, октябрь 1806 <sup>78</sup>. К смысловому анализу этого названия мы вернемся чуть ниже.

<sup>77</sup> TDR II. S. 459. В силу старинной немецкой традиции бемольные тональности в то время нередко назывались по энгармоническим диезным.

<sup>78</sup> KHV. S. 129. Титульный лист на итальянском языке.

5) Первое (неавторизованное) издание партитуры: «*Sinfonia eroica composta per celebrare la morte d'un Eroe*» («Героическая симфония, сочиненная, дабы почтить смерть героя»). Лондон, 1809<sup>79</sup>.

6) Первое немецкое издание партитуры — тот же титул, что в венском издании голосов (Бонн, издательство «Зимрок», 1822).

Следовательно, композитор испытывал колебания в отношении посвящения симфонии в течении всего лета 1804 года. Первоначальное горделивое «*Бонапарту — Луиджи ван Бетховен*» (весна 1804) сменилось несколько более официальным вариантом, затем было сокращено до простого «*Большая симфония господина Луиджи ван Бетховена*» (1804–1805) — но с таким названием произведение ничем не выделялось среди многих прочих, а Бетховену непременно хотелось его выделить. Посвящение князю Фердинанду Лобковицу, человеку весьма благородному и достойному, но совсем не героическому, отнюдь не спасало положения. Решение, найденное при подготовке первого издания голосов (октябрь 1806), осталось окончательным; близкий по смыслу вариант «на смерть героя» был плодом творчества английских издателей, обошедшихся без согласия композитора.



Князь Ф. Й. М. Лобковиц.  
С прижизненного портрета

Что стояло за всеми этими метаниями и кардинальной переменной не только названия, но и его смысла (от симфонии «в честь» — к симфонии «памяти»)?

Вполне вероятно, что первая реакция Бетховена на воцарение Наполеона была именно такой, как описывал Рис, и эта реакция была естественной для всех, кто возлагал на эту фигуру особые надежды. Так, чтимый Бетховеном мыслитель и просветитель Иоганн Готфрид Зейме писал: «Если бы Бонапарт услышал голос разума, свободы и справедливости, он был бы солнцем человечности. Он уничтожил в своем лице самый прекрасный, чистый и высокий идеал, который судьба, казалось, хотела воздвигнуть на благо человечества»<sup>80</sup>.

Потом, возможно, яростная досада сменилась более трезвым отношением к случившемуся. В самом деле, почему бы первому консулу не стать императором? Бетховен был не из тех фанатичных республиканцев, которым претило само слово «император» (по крайней мере, оно ранее не помешало ему посвятить Септет ор. 20 императрице Марии Терезии Сицилийской, а Сонаты ор. 30 — Александру I). К тому же, если Французская революция заимствовала антураж и лексикон из эпохи древнеримской республики, то и в термине «император» не было ничего особенно зазорного, и Бетховен, как усердный

<sup>79</sup> Бетховен к этому изданию не имел отношения и вряд ли вообще его видел (см.: KHV. S. 54).

<sup>80</sup> Немецкие демократы 1956. С. 591.

читатель Плутарха и Тацита, это знал: напомним, что в республиканском Риме оно означало главнокомандующего и присваивалось полководцу либо сенатом, либо самими войсками, то есть вполне «демократическим» путем (ритуал формальной выборности императора сохранялся даже при наследственной передаче короны Священной Римской империи германской нации). Слово «император» (буквально — «повелитель», «отдающий приказы») стало для римлян своеобразным заменителем совершенно неприемлемого для них даже в период принципата слова «царь» (*rex*), от которого впоследствии произошло французское «король» (*roi*). Объяви себя Бонапарт «королем Франции», это явно означало бы поворот назад, к реставрации феодальной монархии. Слово же «император» оставляло некоторую надежду на то, что этого не произойдет (некоторое время Наполеона даже именовали «императором Французской республики», что в древнеримских понятиях вовсе не выглядело нелепостью). Более того, поклонники Наполеона могли быть довольны тем, что новый титул позволит ему разговаривать на равных с представителями древних европейских династий не только *de facto*, но и *de jure*.

Всё это, впрочем, относится лишь к сфере предположений о психологических мотивах, заставлявших Бетховена даже после первой вспышки гнева колебаться, как правильной поступить: снять посвящение или все-таки оставить его. Прагматические соображения, на мой взгляд, играли здесь не главную роль (их старательно перечисляет М. Соломон, отмечая, что сохранить посвящение означало бы для Бетховена утратить покровительство его венских меценатов, а снятие посвящения стало своеобразным «пропуском» композитора в круг венских граждан и знаком «последовательного растворения его героического идеала в националистических воззрениях венской черни»)<sup>81</sup>. Думается, что причины сомнений Бетховена имели сугубо внутренний характер: даже сильному человеку не так-то легко примириться с крушением идеала. Решающим моментом в резком охлаждении Бетховена к прежнему кумиру могла стать даже не коронация Наполеона, о помпезной безвкусице которой столь едко отзывался граф Разумовский, а первая оккупация Вены французскими войсками, начавшаяся 13 ноября 1805 года. После того, как они с развернутыми знаменами победно прошагали по улицам Вены, а сам Наполеон устроил штаб-квартиру в Шёнбрунне, с иллюзиями было покончено.

Долгое время было принято думать, что подзаголовок «сочинена в память о великом человеке» намекал на то, что Наполеон для Бетховена как бы умер в моральном отношении. При этом, правда, почему-то упускалось из виду то, что Траурный марш был написан и включен в симфонию задолго до всей описанной выше истории со снятием посвящения и разрыванием (или перемарыванием) титульного листа. В 1998 году В. Браунайс высказал предположение, что странный с обыденной точки зрения подзаголовок симфонии (ведь в момент ее создания Наполеон был жив и умирать явно не собирался) мог вообще не иметь никакого отношения к французскому императору. По

<sup>81</sup> Solomon 1977. P. 137.

мнению исследователя, на этом подзаголовке мог настоять не кто иной, как князь Лобковиц, «перепосвятивший» тем самым «Героическую симфонию» принцу Луи Фердинанду Прусскому, погибшему 13 октября 1806 года от тяжелой раны, полученной 10 октября в битве против французских войск при Зальфельде, где принц возглавлял авангард прусских войск<sup>82</sup>. Эта гибель была в самом деле героической: Луи Фердинанд сошелся в смертельном поединке с французским гусаром, который, ощущая свое силовое превосходство и зная, кто перед ним, многократно предлагал принцу сдаться, но тот упорно продолжал сражаться, пока не получил роковой удар.

Известно, что Бетховен высоко ценил музыкальный талант Луи Фердинанда и симпатизировал ему как человеку. Они познакомились, как мы помним, еще в 1796 году в Берлине и вновь встретились поздней весной 1804 года в Вене. Именно для Луи Фердинанда у Лобковица было устроено частное исполнение Третьей симфонии, причем принц проявил такой интерес к новинке, что, как явствует из записки в его дневнике от 9 июня, лично финансировал две репетиции симфонии — и, стало быть, слышал ее неоднократно.

Личность Луи Фердинанда вполне могла соответствовать бетховенским представлениям о современном идеальном Герое: рыцаре без страха и упрека, человеку тонкого ума, благородной души, поразительной доблести и притом наделенном недюжинным творческим дарованием. О нем еще при жизни ходили легенды, а после смерти он сделался объектом поклонения; ему посвящали стихи, картины, музыкальные произведения. В частности, Ян Ладислав Дусик, служивший капельмейстером принца и наставлявший его в искусстве композиции, опубликовал в 1807 году фортепианную сонату под названием «Гармоническая элегия на смерть Принца Луи Фердинанда Прусского» op. 61, получившую широкую известность. В 1804 году, помимо Третьего концерта Бетховена, принцу был посвящен сборник вариаций Антонина Рейхи «Искусство варьирования». А позднее память принца почтил Ференц Лист в своей фортепианной пьесе «Элегия на темы принца Луи Фердинанда» (1847).

Поэтому, хотя в историко-политическом смысле Наполеон и Луи Фердинанд — фигуры отнюдь не равного значения, в плане духовном и моральном они могли быть сопоставлены, причем именно у принца Прусского имелись все шансы выиграть это сравнение. Госпожа де Сталь, лично знакомая с обоими антагонистами, приводила слова Луи Фердинанда: «Одно дело убивать, другое — уничтожать нравственно; этого я стерпеть не могу»; реакция принца на бессудный расстрел Наполеоном герцога Энгиенского, виновного только в родстве с династией Бурбонов, была чрезвычайно резкой: «Он не смог стерпеть оскорбления, нанесенного королевской крови, которая текла в его жилах, и памяти героев, к числу которых он жаждал принадлежать»<sup>83</sup>.

Возникает, однако, вопрос, в какой мере красивая гипотеза о скрытом посвящении Луи Фердинанду могла соответствовать истине. Ведь принц скон-

<sup>82</sup> Brauneis 1998. S. 4–24.

<sup>83</sup> Сталь 2003. С. 134, 137–138.





Принц Луи Фердинанд Прусский.  
Портрет работы Ж.-Л. Монье  
(1799)

чался 13 октября, а объявление о выходе в свет голосов симфонии появилось в «Wiener Zeitung» 19 октября<sup>84</sup> — значит, само издание вышло в свет всего несколько дней спустя. Можно, конечно, допустить, что Бетховен по собственной инициативе или с подачи Лобковица внес в титульный лист изменения в самый последний момент, однако никаких документальных подтверждений этому не существует (такое экстренное вмешательство в издательский процесс требовало возмещения непредвиденных расходов, и вряд ли издатель пошел бы на него по внезапному требованию композитора). На мой взгляд, подзаголовок, скорее всего, был сформулирован раньше и находился в том же русле, что и подзаголовок «Траурного марша» из Сонаты op. 26 — «на смерть героя». Совпадение же публикации голосов симфонии с гибелью Луи Фердинанда было «подстроено» самой судьбой; оно лишний раз свидетельствует о том, что бетховенский Герой — не столько конкретная историческая личность, сколько идеальный образ.

Примечательно, однако, что в те же самые октябрьские дни 1806 года Бетховен, узнав о победе Наполеона над прусскими войсками под Иеной, сказал поразительную фразу: «*Жаль, что я не разбираюсь в военном искусстве, как в музыкальном, а то я бы дал ему бой и победил его*»<sup>85</sup>. Думал ли он при этом о трагической судьбе Луи Фердинанда — война и композитора?... Примерял ли эту судьбу на себя — ведь они с принцем были не только «собратьями в Аполлоне», но и сверстниками? Или его помыслами по-прежнему владел только Наполеон?...

Как тут не вспомнить лаконичное: «*Бонапарту — Луиджи ван Бетховен*». Совершенно на равных. Как вызов. Без титулов, которые в поединке излишни. Собственно, бой уже состоялся, и победителем из него вышел художник. Заявленный поначалу в заголовке симфонии адресат этого вызова-посвящения оказался, при всей исторической масштабности своих деяний, несравненно мельче ее истинного Героя, который вобрал в себя все стороны и все оттенки героического идеала, включая глубокую человечность, менее всего свойственную великим завоевателям.

Главные события «Героической» разворачиваются в ее I части, превышающей своими масштабами и сложностью развития все прочие классические сонатные *allegri* (включая даже бетховенские). Собственно, именно здесь перед нами предстает портрет Героя в полный рост, и портрет этот дан в дина-

<sup>84</sup> KHV. S. 129.

<sup>85</sup> ПБ I. С. 250; TDR II. S. 520. Эти слова были сказаны другу Бетховена В. Крумпхольцу, но известны из третьих уст.

мике, поскольку внутренний сюжет I части — борьба и победа. Однако в этой музыке нет ничего нарочито батального, ни маршевых ритмов, ни походных песен, ни даже изображения того врага, с которым сражается Герой. Вся ситуация видится как бы его внутренним взором, и взор этот весьма субъективен. Он обнаруживает такое удивительное богатство душевного мира, что гибель Героя приравнивается к вселенской катастрофе, делящей историю человечества на «до» и «после».

Симфония, прославляющая Героя, могла бы начинаться торжественным вступлением, и, похоже, поначалу Бетховен думал об этом, но в эскизах 1803 года нашел новое решение, столь же беспрецедентное, как всё остальное: вместо вступления — два резких удара *tutti*. С одной стороны, они сразу захватывают слушательское внимание, с другой — служат опосредованным знаком воинственности (взмахи смычков всей струнной группы даже визуально чем-то напоминают взмахи сабель), а с третьей — позволяют композитору избежать громкого и помпезного начала главной темы.

Что предлагала обычная творческая практика классической эпохи в отношении «героических» тем? Это был вполне определенный музыкальный топос. Звучание оркестрового *tutti* или, по крайней мере, всех струнных со скрипками во главе; восходящие фанфарные интонации и грозно-величавые тираты; маршевый ритм; метрическая четкость и расчлененность; нередко — вопросо-ответная структура с характерным контрастом «сильного» и «слабого», «властного» и «покорного» элементов; торжествующая незыблемость основной тональности. Великолепный парадный портрет Героя и Самодержца мы видим, к примеру, в главной теме I части моцартовской Симфонии «Юпитер» (название, напомним, неавторское, но вполне точно отражающее характер произведения). В XIX веке к этим приметам героического топоса добавилась возможность сурового минорного лада, ибо героика эпохи романтизма, в отличие от классицистской, акцентирует трагическую сторону всякой борьбы. Насколько необычным было то, что сделал в I части «Героической симфонии» Бетховен, можно понять, познакомившись с суждением такого великого музыканта, причем «бетховенского» плана, как А. Г. Рубинштейн: «Понятие о героическом соответствует в музыкальном выражении вызывающему, блестящему, величественному или же трагическому. Что первая часть не трагического характера, указывает уже мажорный лад; также размер 3/4 противоречит трагико-героическому характеру. Кроме того, *legato* первой темы совершенно определяет лиризм ее, вторая тема с ней — с характером задушевым, третья — с унылым. Что в ней есть также и сильные места, это ничего не доказывает; сильные места встречаются также и в сочинениях меланхолического характера, но сочинение, в котором все темы *антигероического* характера, я не могу назвать героическим»<sup>86</sup>.

Бетховен избегает штампов. Он принципиально не рисует парадный портрет. Его интересуют не внешние статусные атрибуты, а личность Героя. Поэтому — никакой маршевости, никаких агрессивных тират и унисонов.

<sup>86</sup> Рубинштейн 2005. С. 20.

«Полетная» трехдольность придает музыке вдохновенную окрыленность и не содержит никаких бытовых ассоциаций (ни одна из тем *allegro* не напоминает ни менуэт, ни вальс, ни скерцо). Тема начинается тихо и звучит в очень изысканной фактуре: баса как такового нет, а сквозь матовое тремоло вторых скрипок и альтов проступает мелодия виолончелей с их обаятельно-мужественным баритональным тембром. Эта мелодия сочетает противоположные качества: певучесть и фанфарность, колеблющееся стремление то вверх, то вниз, ясность духа и сложность мысли. Вопреки классицистской традиции этот Герой, будучи безусловно положительным, едва ли не с самого начала терзается внутренними противоречиями: уже в т. 5 тема натывается на звук *cis*, совершенно чуждый основной тональности, а в партии первых скрипок появляются «задыхающиеся» синкопы, которым в дальнейшем суждено сыграть роковую роль.

Второе предложение главной партии развивает этот образ в экстенсивном направлении: распрямляются линии, разрастаются структуры, постепенно увеличивается мощность звучания. Но и здесь Бетховен воздерживается от простых и очевидных решений. Если в первом предложении темы Герой предстал нам как человек, то во втором он — полководец, способный увлечь за собой громадные массы людей. Появляется еще одна краска: тембр валторны, который на протяжении всей симфонии будет характеризовать воинскую доблесть Героя. Почему не трубы и литавры? Вероятно, в первую очередь потому, что труба в начале XIX века оставалась, как говорил Глинка, инструментом «о трех нотах»<sup>87</sup>. Ничего, кроме прямолинейной фанфары, на тогдешней трубе рядовые оркестранты сыграть не могли. Вдобавок традиционное сочетание труб и литавр вызывало немедленные ассоциации с помпезным официозом, которых Бетховен явно хотел избежать. Валторна обладала более красивым, мягким и певучим тембром и более богатыми мелодическими и динамическими возможностями. Однако заметим, что «тему Героя» первая валторна ведет здесь не одна; ее дублируют флейта и кларнет, придавая ей сияющий «нимб» и дополняя ее фанфарность неожиданными мирными ассоциациями (деревянные духовые — традиционно пасторальные инструменты). Вместо странного препятствия в виде звука *cis* поступательное развитие темы во втором предложении наталкивается на другой остро диссонирующий звук — *a*, входящий в состав гармонии двойной доминанты. Легкие синкопы скрипок разрастаются и в пространстве (*tutti*, однако пока без труб и литавр), и во времени (метрическое увеличение и растягивание на несколько тактов). Так обретает плоть идея напряженного поединка, пока еще лишенная трагических обертонов. За этим следует еще одно, уже третье, проведение главной темы, на этот раз в ослепительном звучании *tutti ff*. Трубы и литавры вступают только здесь, но спустя восемь тактов вновь замолкают. Наконец-то Герой является нам в сверкающих доспехах полководца, но это случается лишь после того, как мы успели увидеть в нем чувствующего, мыслящего и способного сомневаться человека, который выходит на битву

<sup>87</sup> Глинка 1952. С. 341.

ради некоей высокой и спасительной для человечества идеи, а не ради удовлетворения собственных властных амбиций.

В одной из статей А. И. Климовицкого высказана весьма важная мысль: «герой или тиран» — это актуальнейшая моральная проблематика эпохи, в центре внимания которой находился Наполеон»<sup>88</sup>. То есть: обязательно ли герой превращается в тирана, и может ли тиран быть или считаться героем? Личность Наполеона давала поводы задаваться подобными вопросами, но по отношению к Герою бетховенской симфонии данная дилемма оказывается снятой: вне всяких сомнений, он — не тиран. Об этом свидетельствует и облик главной темы, и весь характер ее развития.

Бетховен, воспитанный в традициях риторической трактовки музыкальной формы, представлял себе сонатную форму иначе, чем мы. Экспозиция не делилась для него на главную, побочную и заключительную партию; она мыслилась тогда как единый «большой период», где важнейшую роль играла «мелодическая пунктуация» — то есть расположение и функции кадансов (эскизы 1803 года подтверждают вырастание I части из подобного «большого периода»). Участки формы, отграниченные кадансами, в немецкой теории обычно именовались «абзацами». Таким образом, главной мысли здесь принадлежат три «абзаца» с двумя кадансами на тонике и одним на двойной доминанте (т. 45). Далее следуют несколько побочных мыслей, выстраивающихся в определенном порядке: от наиболее неустойчивой и фрагментарно изложенной темы к самой устойчивой. Все кадансы этого большого раздела, включающего в себя связующую, побочную и заключительную партии, относятся к доминантовой тональности, которая, однако, как и Es-dur главной темы, подвергается по ходу развития различным испытаниям. Бетховен избегает здесь сколько-нибудь далеких модуляций, поскольку бережет их для разработки. Но в тт. 45–57 B-dur представлен неустойчивыми доминантовыми гармониями, далее, едва установившись, он рушится под внезапным натиском g-moll (тт. 65–68). Это вторжение нового элемента в так называемой «зоне перелома» заслуживает особого внимания. Во-первых, здесь впервые в экспозиции появляется минор. Во-вторых, в ритме фигуры скрипок слышится ритм скачки — это одна из немногих опосредованных примет «батального» жанра, присутствующих в allegro «Героической симфонии». Данный элемент играет значительную роль в разработке, но введен он отнюдь не из декоративных соображений, поскольку Бетховен не подчеркивает его звукоизобразительную сторону. Дело, видимо, в том, что Герой симфонии не просто руководит сражением из некоего штаба, а лично ведет свое войско в бой, и делает он это на рыцарский манер — сидя верхом на коне, окруженный такими же доблестными сородниками.

Наиболее яркая из побочных тем носит несколько молитвенный, но притом глубоко лирический характер (тт. 84–99). Ведущая роль достается здесь деревянным духовым, которые, впрочем, вообще задают тон во всем втором разделе экспозиции. Однако в хоре духовых с т. 84 начинает выде-

<sup>88</sup> Климовицкий 1986. С. 126.

ляться (пока не слишком подчеркнуто) *гобой* — еще один ведущий тембровый персонаж всей симфонии, воплощающий сокровенное лирическое «я» Героя. Молитвенность этой темы, как и героика главной, представлены Бетховеном не напрямую. Более откровенно эти параллели будут поданы в Траурном марше и в коде финала; здесь это пока лишь намек, хотя и многозначительный. Начинаясь в светлом B-dur, тема наполняется хроматизмами и омрачается отклонениями в b-moll и f-moll — в экспозиции это самые далекие тональности, затронутые, правда, весьма мимолетно. В заключительной партии героический образ возвращается, но и здесь он лишен победоносной самоуверенности. Вместо обычного для классических заключительных разделов настойчивого кадансирования Бетховен развивает идею ритмических и гармонических диссонансов: в тт. 128–131 синкопированные удары tutti на доминантовом квинтсекстаккорде откровенно идут поперек тактового ритма, предвосхищая тем самым трагическую кульминацию разработки, а в тт. 132–138 в интонации главной темы вклинивается борьба звуков *ges* и *g*. В результате, как ни странно, субъективно-лирические образы занимают в экспозиции симфонии гораздо большее место, чем собственно героические.

Разработка I части Третьей симфонии — самая длинная и самая сложная во всей классической музыке. Ее тональный план столь же беспрецедентно смел, сколь тщательно продуман.

После небольшой связки, отмеченной опорными тонами *b-as-g* в басу (тт. 152–165) начинается «спираль», состоящая из нескольких неразрывно спаянных, но по-разному устроенных звеньев: хроматического (C — c — cis — d), кварто-квинтового субдоминантовой направленности (d — g — c — f — b — Es — As), кварто-квинтового доминантовой направленности (f — c — g — d — a — e — a), параллельно-одноименного (a — C/c — Es/es — Ges — es/Es). Объединяющей тональностью служит «патетический» c-moll, с которым через мажоро-минорное родство связаны и бемольные, и диезные краски этого спектра. При этом гармонический план развивается в своем ритме, а тематический — в своем: границы смен тональностей и тематических элементов не совпадают, создавая естественное широкое дыхание музыки.

Именно в разработке происходит сражение, в котором Герой получает смертельную рану. Однако этот катаклизм, как и всё, происходящее в симфонии, носит экзистенциальный характер: вновь господствует взгляд на происходящее со стороны Героя. В отличие от многочисленных батальных пьес того времени, здесь полностью отсутствует противопоставление «своих» и «врагов». Собственно, образа «врага» не было и в экспозиции, но он не появляется и в разработке. Поединок происходит между Героем и деперсонифицированными элементами, пунктиром обозначенными в экспозиции: это ритмическая «фигура кавалерийской скачки», синкопы («сабельные удары»), секвенционные наплывы минора («возрастающая угроза»). В первом разделе разработки тема Героя идет в контрапункте с мотивом «скачки»; далее, после некоторого затишья, связанного с реминисценциями побочных тем, следует квазифугато, приводящее к решающему столкновению противников.



аккордом (*a-c-e-f*), причем с пронзительной секундой двух флейт в верхнем регистре. Идея поединка выражена здесь с очевидной наглядностью: трижды чередуются аккорды духовых и струнных (две валторны поддерживают первых, одна — вторых), и силы духовых берут верх: после краткой паузы струнные медленно «оседают» на землю<sup>90</sup>.

Вопиюще запретный полный совершенный каданс в крайне далекой тональности *e-moll*, рассекающий разработку на две неравные части, знаменует произошедшую катастрофу. Теория композиции XVIII века не возражала против смелых модуляций в развивающихся разделах, однако настоятельно не рекомендовала закреплять такие отклонения совершенными кадансами, поскольку в рамках сравнительно небольшой и компактной классической сонатной формы такие экскурсы угрожали ее гармонической целостности. Бетховен поступил вопреки правилам, которые в других случаях разумно предпочитал не нарушать, поскольку, вероятно, хотел здесь подчеркнуть экстремальность ситуации (подобными средствами композиторы классической эпохи нередко пользовались в драматических и сценических сочинениях, и Бетховен, в сущности, лишь перенес этот принцип в жанр симфонии).

Тональность *e-moll* — однотерцовая по отношению к главной, *Es-dur*. Предельно далекие по семантике, они связаны таинственным родством через общий средний звук, делающий возможным переход в некий «иной мир». В музыке XVIII века модуляции такого рода встречались очень редко (К. Ф. Э. Бах, Соната *f-moll* из 3-го сборника «Для знатоков и любителей», разработка I части: *f* — *E*; Моцарт, Фантазия *c-moll* KV 485, первый раздел: *c* — *H*). Бетховен явно проявлял к однотерцовым соотношениям особый интерес, используя их тогда, когда ему хотелось показать тему в совершенно различных ракурсах (Пятый концерт, I часть, побочная тема: *h-moll* и *B-dur*; Соната op. 106, fuga, то же тональное соотношение).

В «Героической симфонии» с однотерцовой тональностью связано не ревоплощение главной темы, а появление *нового образа*, что также было из ряда вон выходящим событием. Введение новой темы в разработке практиковалось венскими классиками очень нечасто и обычно диктовалось особыми обстоятельствами. Так, в «Прощальной симфонии» Гайдна (№ 45, *fis-moll*) в I части вдруг возникает отстраненная от всего предыдущего менуэтная тема в *D-dur*, и это лишь усиливает ощущение странной неправильности всего происходящего. Однако у Гайдна пропорции формы гораздо более лаконичны, и контраст не столь велик. Бетховен вновь пренебрегает мудрыми советами теоретиков: не позволять слушателям совсем забыть главную тональность и главную тему. Суть катастрофы здесь состоит как раз в том, что Герой, оказавшись между жизнью и смертью, на некоторое время действительно *забывает* обо всем и погружается в мистическое самоуглубление. Данный эпизод может навеять ас-

<sup>90</sup> Со столь же впечатляющей визуальной наглядностью воплощена Моцартом сцена поединка Дон Жуана и Командора: соответствующие двум антагонистам партии скрипок и виолончелей обмениваются «ударами», пока скрипки не нанесут три удара подряд, что идет вразрез с дуэльным кодексом — музыка говорит о том, что Дон Жуан выполняет свою угрозу («Ты умрешь!») и добивает безоружного противника.

социации с известным эпизодом в «Войне и мире» Толстого, где смертельно раненный князь Андрей, лежа на земле, созерцает высокое небо Аустерлица.

Новую тему поет пара гобоев, причем одновременно ее проводят в обращении вторые скрипки и виолончели, а о прежних коллизиях смутно напоминают лишь синкопы первых скрипок. Речитация флейт на одной ноте и глухие *pizzicato* контрабасов намекают на неизбежный трагический исход, но мелодия имеет глубоко лирический, а не траурный характер. Очертания этой новой темы таились ранее в темах экспозиции (особенно в побочных), и по эскизам можно проследить постепенное их складывание в самостоятельный и даже подчеркнуто обособленный образ. А. И. Климовицкий отмечал сходство начального оборота новой темы с протестантским хоралом «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в оковах смерти») в его баховской интерпретации<sup>91</sup>.

53 (a)

Тема Бетховена



53 (б)

Бах, Кантата №4, ч. 7 и 8



Этот хорал был безусловно знаком Бетховену, хотя данной кантаты Баха он, вероятнее всего, не знал. Мелодия «Christ lag in Todesbanden» цитировалась в различных пособиях XVIII века по гармонии и теории композиции; на ней был основан первый хор оратории Генделя «Израиль в Египте», она использовалась в популярнейшей немецкой оратории классической эпохи — «Смерти Иисуса» К. Г. Грауна и т. д.

Немалую роль для Бетховена играла и семантика тональных противопоставлений. Если новая тема означала другое, внутреннее, сокровенное «я» Героя, то ее соотношение с главной темой должно было иметь не только гармонический, но и символический смысл. Хотя в творчестве Бетховена *Es-dur* — тональность практически универсальная, к началу XIX века она приобрела репутацию «военной» (Г. К. Кох)<sup>92</sup>. Во французской барочной музыке, где придавалось значение самому слову «dur» («твердый»), можно было встретить и такую характеристику *Es-dur*, как у М. А. Шарпантье (в «Правилах композиции», 1704): «жестокый и жесткий»<sup>93</sup>. По мнению Ю. Г. Кнехта, *Es-dur* звучит «великолепно и торжественно», а *e-moll* — «с нежной жалобой»; «изне-

<sup>91</sup> Климовицкий 1972. С. 98.

<sup>92</sup> Koch 1802 / 1964. S. 562.

<sup>93</sup> Цит. по: Cessac 1988. P. 456–457.



женным, любовным и жалобным» называет *e-moll* и Шарпантье<sup>94</sup>. В немецкой барочной музыке *e-moll* часто связывался с образами невинных страдальцев<sup>95</sup>. Одной из причин этого было наличие при ключе диеза (по-немецки — «креста»). Вряд ли это соображение оказалось для Бетховена решающим, но, возможно, об этой символике он знал.

Дальнейшие тональные перевоплощения новой темы тоже оказываются по-своему символичными. Из *e-moll* она модулирует в субдоминантовый *a-moll*, еще более нежный и чистый (что подчеркнуто заменой гобоев на почти бесплотные флейты), но притом максимально оторванный от исходного *Es-dur* (тритонанта). Герой волевым усилием стряхивает с себя это искушение небытием и пытается бороться с силами (возвращаются интонации главной темы и даже мелькает *Es-dur*), но опять на некоторое время впадает в прострацию. Новая тема появляется еще раз в *es-moll*, в тусклом и холодноватом тембровом освещении: мелодия у кларнетов и контрапункт у фагота и виолончелей. Опять делается попытка воспрянуть и опять следует приступ слабости: предыкт к репризе звучит в *es-moll* на страдальческой тремолирующей гармонии нонаккорда. Но, как мы помним, *es-moll* для Бетховена, как и для всех музыкантов его эпохи — тональность смертного томления и могильного мрака. Герой обречен, хотя борется за жизнь до последнего.

На грани разработки и репризы происходит нечто столь странное, что объяснить это сугубо музыкальными причинами, игнорируя внутренний сюжет *allegro*, вряд ли возможно. Вновь предоставим слово Рису:

За несколько тактов до полного проведения темы во втором разделе Бетховен предвосхищает ее у валторны, а у первых и вторых скрипок еще звучит секундаккорд. У того, кто незнаком с партитурой, всегда возникает ощущение, что валторнист плохо сосчитал и вступил неправильно. На первой репетиции этой симфонии, проходившей ужасно, валторнист, однако, вступил вовремя. Я стоял возле Бетховена и, будучи уверен, что произошла ошибка, сказал: «Проклятый валторнист! Он что, не умеет считать? Такая фальшь!» Мне кажется, я был близок к получению оплеухи. Бетховен долго не мог мне этого простить<sup>96</sup>.

Рис так и не понял, что же именно здесь происходит, полагая, что Бетховен попросту «припас злую каверзу для валторниста» и не задумываясь о том, что подобные приземленные шутки не вяжутся с высоким строем Третьей симфонии (невыпадение вступающий фаготист в «Веселом сборище поселян» из «Пасторальной симфонии» — совсем другое дело). «Злых каверз для валторнистов» в партитуре «Героической симфонии» и без того немало, только они не бросаются в глаза непосвященным<sup>97</sup>. Зачем же композитор заведомо поставил себя

<sup>94</sup> Knecht 1814. S. 58–59; Cessac 1988. P. 456.

<sup>95</sup> И. С. Бах, первый хор «Страстей по Матфею»; Гендель, «Юлий Цезарь в Египте», дуэт Секста и Корнелии в конце I акта; оратория «Теодора», ария Теодоры в темнице во II акте.

<sup>96</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 94.

<sup>97</sup> Ю. А. Фортунатов обращал внимание на почти цирковые трюки, которые приходится проделывать валторнистам, чтобы в считанные секунды заменить крону перед

под удар, провоцируя даже своих верных поклонников на упреки в нелепости этого места? Позже он неоднократно прибегал к смелым наложениям гармоний, и обычно они имели колористический смысл: звучащая как бы сквозь туманные испарения переключка пастушеских рогов в начале финала «Пасторальной симфонии», многократное «колокольное» эхо лейтмотива «Lebe wohl» в конце I части Сонаты op. 81-а, и т. д. Но в *allegro* «Героической симфонии» ему было не до подобной «импрессионистической» звукописи. Как мне кажется, ключом к пониманию акустически рискованного наложения тоники на доминанту здесь может служить лишь судьба Героя. Валторна в данном случае выступает в своей первичной функции — как сигнальный инструмент. Начальная интонация главной темы — это позывные Героя, его клич. Кажется, будто он, преодолевая смертную слабость, чуть слышно трубит в рог, и к нему тотчас устремляются счастливые соратники: полководец жив! Победа одержана! И, поддавшись всеобщей эйфории, он вновь становится во главе войска и ведет его к победе.



«Героическая симфония», I часть, вступление валторны перед репризой. Автограф Бетховена

Мы не знаем, кто он, этот враг, с которым сражается Герой. Скорее всего, он вовсе не носитель какого-то абсолютного зла. Конфликт, обрисованный в I части симфонии, носит эпический характер (как в «Илиаде»). Для эпоса вовсе не редкость, когда в смертельном поединке сталкиваются равные друг другу по благородству и доблести противники. Похоже, так происходит и здесь. Ведь, после того, как с Героем происходит катастрофа, поединок прекращается. Даже если представить себе, что весь последний раздел разработки, начиная с появления новой темы и до приглушенного клича валторны,

проведением главной темы в F-dur в репризе I части или сыграть в финале пассаж, закрывая и раскрывая раструб буквально через каждый звук (Фортунатов 2004. С. 68, 75).

объемлет события всего лишь нескольких мгновений, отсутствие какой-либо «агрессии» со стороны воображаемого противника очень показательно. Впрочем, еще раз вспомним, что Бетховена интересует здесь не батальный сюжет, а его психологическое осмысление. Важно не то, с кем и как сражается Герой, а что происходит в его душе, когда он на некоторое время оказывается поверженным и смотрящим в глаза собственной смерти.

В репризе возвращаются прежние темы в первоначальном порядке. Но кое-что изменено, и эти изменения очень важны. Тоника *Es-dur*, вопреки правилам, вменяющим ей властно господствовать в этом разделе формы, оказывается внутренне расшатанной. Первое предложение неожиданно модулирует в тональность двойной доминанты — *F-dur* (и ради одного-единственного проведения главной темы Бетховен заставляет валторниста в течение нескольких тактов дважды заменять на инструменте крону). Роковое *cis*, звучавшее в пятом такте темы, разрастается здесь до целого проведения темы в *Des-dur*, откуда она внезапно попадает в *B-dur*, и лишь после этого возвращается в *Es-dur*. По сравнению с монолитным тоническим «плацдармом» в экспозиции это почти случайное мелькание тональностей (на самом деле, конечно, не случайное, а включающее в себя двойную доминанту и двойную субдоминанту) создает ощущение внутренней неуверенности, замаскированной общим мажорным тоном и мощными прорывами *tutti*. *Es-dur* утверждается лишь в побочной партии, которая, однако, при своей текучей многотемности не воспринимается как монолит.

Кода сонатного *allegro* огромна и действительно является, как обычно говорится в таких случаях, второй разработкой. Она начинается тихим, словно бы призрачным проведением начальной интонации главной темы в *Es-dur* у флейты, кларнета и фагота. Удержать тональность не удастся. Как и в начале разработки, следует ряд неожиданных отклонений. Поначалу — в *Des-dur*, затем в *C-dur*, который оказывается всего лишь доминантой *f-moll*. Линия баса (*es-des-c-f*) выявляет смысл этих внешне хаотических модуляций. Они неуклонно ведут к новому появлению лирической темы из разработки, звучащей в коде сначала в *f-moll*, затем в *es-moll*. Обе эти тональности символизируют смерть с еще большей определенностью, чем прежние *e-moll* и *a-moll*. Но I часть заканчивается все же не смертью, а триумфом Героя — проведением главной темы у валторн поверх мотива «скачки» у скрипок. Тема Героя здесь лишается той внутренней сложности, которая была ей свойственна ранее; она распрямляется, приобретая ликующую однозначность и утрачивая неповторимую индивидуальность. В таком лозунговом виде ее нетрудно подхватить всему оркестру, в том числе по-солдатски прямолинейным трубам. Герой полностью сливается с массами, превращаясь в абстрактный символ одержанной победы, в кумира, которому поют гимны и воздвигают статуи. Но душа его витает уже далеко.

Включение траурного марша в симфонический цикл вместо традиционной лирической части было невозможным ни для Гайдна, ни для Моцарта (хотя у них есть медленные части как маршевого, так и скорбного характера, два эти топоса никогда не сливаются в единый жанр; отдельные же сочинения

траурного характера не являются частями крупного цикла<sup>98</sup>). Мысль о траурном марше внутри симфонии могла возникнуть только у музыканта революционной эпохи — причем либо у музыканта не слишком глубокого и скорее идущего на поводу у моды, либо, наоборот, у крупного художника, для которого идея героики неразрывно связана с идеями Смерти и Бессмертия. Примером первого рода может служить «Большая характеристическая симфония в честь заключения мира с Французской республикой» ор. 31 Пауля Враницкого, созданная в 1797 году. Медленной частью этой симфонии был траурный марш в *c-moll* под названием «Судьба и смерть Людовика XVI». Правда, по политическим мотивам симфония была запрещена к исполнению личным предписанием императора Франца. Однако Бетховен мог познакомиться с партитурой в рукописи, поскольку находился с Враницким в приятельских отношениях (возникает даже искушение предположить, что раздосадованный автор не преминул показать рукопись новинки некоторым коллегам, чье мнение было для него важным). Интересно, что тональный и даже эмоциональный план симфонии Враницкого отчасти предвосхищает план будущей Пятой симфонии Бетховена: I часть, «Революция», написана в *c-moll*, финал — «Ликование в честь восстановления мира» — в *C-dur*. Однако, как указывает Д. У. Джонс, подробная программность этого опуса приводит к размыванию в нем классических форм, и в этом смысле «французская» симфония Враницкого напоминает скорее бетховенскую «Битву при Виттории», чем «Героическую» или Пятую симфонию<sup>99</sup>.

Но, прежде чем отважиться на нечто подобное в собственном симфоническом творчестве, Бетховен опробовал новый тип медленных частей в камерной музыке: в фортепианной Сонате ор. 26 и в валторновой Сонате ор. 17. По свидетельству Риса, «Траурный марш на смерть героя» из Сонаты ор. 26 появился под влиянием похвал, расточавшихся одним из знакомых Бетховена траурному маршу из оперы Фердинандо Паэра (1771–1839) «Ахилл», поставленной в венском Кернтнертортеатре 6 июня 1801 года<sup>100</sup>. Действительно, перед финалом II акта этой оперы к Ахиллу приносят тело его друга Патрокла, погибшего в бою, и звучит небольшой симфонический марш на смерть этого героя.

54



<sup>98</sup> В. А. Моцарт, кантата «Траурная музыка» («Grabmusik»), симфоническая пьеса «Масонская траурная музыка», Фантазия *f-moll* для механического органа; Й. Гайдн, фортепианные Вариации *f-moll*.

<sup>99</sup> Jones 2006. P. 160.

<sup>100</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 95.

Хотя марш из «Ахилла» обнаруживает некоторые точки пересечения и с маршем из Третьей симфонии (тональность с-moll, «рыдающие» тираты в басах), музыка Паэра довольно заурядна, хотя в описанной сценической ситуации должна была прозвучать довольно эффектно.

У Бетховена несомненно имелись и другие ориентиры. По-видимому, он был знаком с музыкой траурных маршей, звучавших во время всенародных церемоний в революционном Париже (очевидцами подобных впечатляющих действий несомненно были приятели Бетховена — Крейцер и Рейха). Назовем лишь два произведения, завоевавших репутацию шедевров: «Скорбный марш» Госсека на кончину Мирабо (1791) и «Траурный гимн на смерть генерала Гоша» Керубини (1797)<sup>101</sup>. Если вспомнить, что весной 1804 года Бетховен был уже готов отослать свою симфонию в Париж, то его истинными соперни-

<sup>101</sup> Подробнее см.: МФРБ. С. 43–46, 85–88.

ками в большей мере должны были бы оказаться Госсек и Керубини, нежели Паэр и Враницкий.

Однако ошибкой было бы приписать введение траурного марша в «Героическую симфонию» лишь внешним соображениям. Идея носилась в воздухе и была на пике художественной моды, но Бетховен воспринимал ее с необычайным личным пристрастием; для него она превратилась в своего рода лейт-мотив всего его творчества.

Эта идея волновала Бетховена с юношеских лет (недаром лучшее из его боннских произведений — Кантата на смерть императора Иосифа), и она вновь овладела его воображением в кризисный период, предшествовавший созданию «Героической». Он много думал о смерти (в том числе своей собственной); эта тема звучала и в ряде его произведений. Смерть (пусть и с последующим воскрешением) переживал герой бетховенского балета — Прометей; ужас перед смертными муками испытывал герой его оратории — Христос; растворением во мраке небытия завершалась трагическая Соната ор. 31 № 3; самая выразительная из Шести песен на стихи Геллерта ор. 48 — № 3, «О смерти». Более того, созданием Траурного марша из «Героической симфонии» Бетховен отнюдь не исчерпал для себя эту проблему и возвращался к ней вновь и вновь, иногда используя маршевую стилистику (*Allegretto* Седьмой симфонии, кода I части Девятой симфонии), а иногда воплощая идею смерти Героя другими средствами (увертюры «Кориолан» и «Эгмонт»).

Может показаться чрезвычайно странным то обстоятельство, что, намереваясь посвятить Третью симфонию Наполеону, Бетховен ввел в нее Траурный марш. Не хоронил же он «первого консула» заживо? Или подразумевал кого-то другого? На сей счет существуют разные версии, в том числе почти анекдотические. Ссылаясь на рассказ приятеля Бетховена доктора Бертолини (но, заметим, не на собственные воспоминания!), Карл Черни говорил Отто Яну, будто поводом к созданию «Героической симфонии» послужила гибель английского генерала Аберкромби: «Отсюда — флотский (не наземно-военный) характер темы и всей первой части»<sup>102</sup>. Сам Бертолини рассказывал об этом несколько иначе: «Первую мысль о создании “Героической симфонии” Бетховену подал египетский поход Наполеона, а слухи о смерти Нельсона в битве при Абукире породили Траурный марш»<sup>103</sup>. Как мне кажется, ничего «флотского», равно как и «египетского», в сонатном *allegro* найти невозможно, а мысль о том, что Бетховен собирался посвятить Наполеону произведение, вдохновленное подвигами и героической смертью какого-либо из его противников-англичан, выглядит слишком уж экстравагантной.

Если же вернуться к идее о том, что Герой симфонии не должен отождествляться ни с какой конкретной личностью, то все становится на свои места.

<sup>102</sup> Kerst I. S. 55. Генерал Ральф Аберкромби (1734–1801), главнокомандующий английским корпусом, воевал против Наполеона в Египте, был смертельно ранен в битве 21 марта 1801 года и спустя несколько дней скончался на борту своего корабля.

<sup>103</sup> Ibid. II. S. 196. Битва при Абукире близ берегов Египта, в которой адмирал Нельсон уничтожил флот Наполеона, состоялась в 1798 году. Нельсон погиб в 1805 году от раны, полученной в Трафальгарском сражении.

Смерть во имя счастья других людей (в идеальном варианте — всего человечества) являлась обязательной составляющей парадигмы подвига, какой она виделась мыслителям и художникам эпохи Просвещения. Воин-рыцарь прежних времен мог отстаивать дело своего сюзерена, свою личную честь или интересы государства и церкви, а то и просто искать славы, но речь о благе человечества при этом не шла. Для этого нужен был герой-спаситель «прометеевского» толка, утрата которого отозвалась бы болью в каждом сердце, а погребальный обряд, не утрачивая пафоса строгой ритуальности, был бы прочувствован как момент общего единения в искреннем горе.

Этого мотива не было ни в скромной траурной медленной части из валторновой Сонаты ор. 17, ни в сдержанно-импозантном «Траурном марше на смерть героя» из фортепианной Сонаты ор. 26. Последний написан в традиционной сложной трехчастной форме с трио, необычность которой кроется лишь в гармонических особенностях — исключительно редкой тональности *as-moll* и небывалой модуляции из *as-moll* в *D-dur* в первой части. Этому маршу вовсе не свойственна сколько-нибудь личностная интонация: мелодия верхнего голоса не отличается выразительностью и входит в состав грузных аккордовых «монолитов»; в трио изображается прощальный воинский салют над могилой героя. Ни единый страдальческий возглас не нарушает мерной поступи этого марша; в воображаемой картине не различимы отдельные лица, и господствует по-спартански сдержанный, отстраненно-суровый тон.

Траурный марш из «Героической симфонии» написан с совершенно иных позиций. Ощущение вселенского горя не просто заставляет музыкальную форму разрастись до максимально возможных пределов, но и «взрывает» ее изнутри, не позволяя членить музыку на метрические квадраты и неоднократно сбивая ритм шествия. Оркестр выступает здесь не как безликий «хор», а как сообщество неповторимых личностей, у каждой из которых есть собственное отношение к происходящему: персонифицированы все группы и все инструменты без исключения, в том числе самые немелодические — контрабасы, трубы и литавры. Столь же тонко дифференцирована полифоническая и гармоническая ткань, в которой Бетховен всячески избегает лапидарно-простых решений.

Форма марша — не обычная для жанровой музыки сложная трехчастная, а гигантское рондо, первый эпизод которого написан в форме трио, а второй — в форме разработки. Очень медленный, как бы нарочито заторможенный темп (*Adagio assai*) и выписанность в партитуре всех положенных повторов не всегда позволяют сразу охватить очертания этой формы на слух, и поэтому в литературе можно встретиться с самыми разными ее трактовками, вплоть до совершенно путанных и расплывчатых<sup>104</sup>. Обладая поистине античным ощущением архитектоники, Бетховен порою создавал совершенно индивидуальные формы, но он не мог создать формы нечеткой, и Траурный марш лишь подтверждает это правило. Необычным было облечение подобной музыки в форму рондо, свойственную совсем другим жанрам (от лирического

<sup>104</sup> См., например: МФРБ. С. 182.

излияния чувств до веселого танца или изящного каприччио), и необычным было последование эпизодов, однако очертания целого чрезвычайно стройны и пропорциональны.

Раздел	A	B	A	C	A"	Coda	(A)
Форма	Простая двух-частная форма (aababa) + дополнение	Трио: простая трех-частная (aba') + переход	Тема, сокращенная до периода	Разработка: двойное фугато, предыкт, ложная реприза, предыкт	Реприза без повторений (aaba) + ход	Ход и каданс	Тема, сокращенная до периода
Тон. план	c — Es — c	C — F — C	c — f	f — g — c/V	c — Es — c	Des — c	c
Такты	1–56 + 56–68	69–101+101–104	105–114	114–172	173–200, 200–209	210–238	238–247

В схеме, естественно, не могут быть учтены все изменения в фактуре и оркестровке, которые претерпевает при своих возвращениях любой тематический элемент марша. Точные повторы здесь, в отличие от марша из Сонаты ор. 26, полностью исключены. Симфонизм Бетховена удивительным образом сочетает в себе величественную широту дыхания с тщательно прослеживаемой изменчивостью деталей, которая позволяет насытить эпическое полотно непредсказуемостью жизненной динамики. Смерти так и не удается справиться свой триумф: ритуал погребения лишается бесстрастной статики, и искреннее чувство ломает рамки пышного официоза.

Главная тема марша — скорбная песня, сначала тихо исполняемая первыми скрипками в нижнем регистре. Основная примета маршевого жанра — фигура с пунктированным ритмом — преобразуется в т. 3 в фигуру с обращенным пунктиром, в которой есть нечто судорожно-нервное. Тираты в партии контрабасов трудно истолковать иначе, как приглушенные рыдающие вздохи; мощный, но глуховатый тембр этих инструментов обнаруживает здесь экспрессию, недоступную виолончелям, которым остается лишь играть лаконичное сопровождение. Второе проведение начального периода поручено гобой. Если вспомнить, что в I части с тембром гобоя были связаны лирические откровения Героя (в частности, новая тема в разработке), то в Траурном марше этот тембр может восприниматься как голос души, незримо витающей над скорбящими. Середину простой двухчастной формы исполняет хор струнных; при повторном проведении ее поет хор духовых во главе с тем же самым гобоем. Звучание подобного ансамбля нередко вызывает ассоциации с органом; здесь они также отчасти правомерны, хотя поданы не буквально, поскольку отсутствует обычная в таких случаях четкость антифонных противопоставлений.

В первом эпизоде (трио) тему вновь начинает гобой, которому отвечают флейта и фагот. Смысл этой музыки — светлые воспоминания о Герое и молитвы за упокоевание его души, прерываемые залпами артиллерийского салюта



(тт. 76–79). В этот момент сквозь оркестровое tutti впервые ненадолго прорезается мощный голос труб. Однако в трио собственную линию обретает и флейта, которая до сих пор лишь усиливала верхний пласт вертикали. Она превращается в живой персонаж, трепетно страдающий и очень женственный, который не осмеливается начинать мелодию первым, но не может сдержать вздохов и жалоб, взлетающих в самое небо.

Возвращение рефрена сокращено до размеров периода, что, в принципе, вполне обычно для рондо. Необычна лишь модуляция этого периода в тональность субдоминанты (f-moll), что в классической музыке означает некую катастрофу, изломанность хода событий (так, в I части симфонии в субдоминанту модулировала новая тема в разработке — вестница будущей трагедии). Однако в данном случае модуляция была тщательно подготовлена. Ведь и в полном проведении темы ее местная реприза начиналась в f-moll, и в середине трио сильно ощущался уклон в F-dur, так что субдоминантовое направление модуляции, при всей своей «противоестественности», оказывается едва ли не неизбежным.

Второй эпизод по протяженности и сложности вполне сопоставим с сонатной разработкой. Он начинается двойным фугато в f-moll, написанным в полном согласии с правилами, внушавшимися Бетховену его учителем Альбрехтсбергером, однако с пафосом, далеким от строгости церковного стиля. Одна из тем фугато (излагаемая вторыми скрипками) основана на обращенном мотиве средней части темы марша, вторая — резко угловатая — контрапунктирует ей.

55 (a) 55 (б)

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '55 (a)', is in 2/4 time and contains a complex rhythmic figure with dynamic markings *f*, *sf*, and *sf*, and a trill. The second staff, labeled '55 (б)', is in 2/4 time and contains a simpler rhythmic figure with a dynamic marking *p*.

Конечно, к полифоническим средствам Бетховен прибег вовсе не из желания лишний раз блеснуть своим мастерством. Непрерывное движение постоянно перекликающихся голосов вкупе с оркестровым *crescendo* позволило ему создать потрясающую картину многотысячного шествия — волнующегося океана человеческого горя, не находящего ни утешения, ни исхода. Это уже вообще не марш и не ритуальный хоровой плач, а нечто вроде общечеловеческого восстания против Смерти. Тщетность этого порыва очевидна: вслед за «неправильным» предыктом и робкой попыткой вернуться к главной мысли (ложная реприза в g-moll) в полный рост как величественное, но ужасное видение, встает сама Смерть (или, что не менее жутко, предчаяние Страшного суда).

С гармонической точки зрения этот краткий эпизод (тт. 159–168) — всего лишь возвратный ход из g-moll в c-moll, но в образном отношении это переломный момент в смысловом развитии всей части. Три валторны и две трубы на предельной звучности (*ff*) в течении нескольких тактов исторгают

мощный, застывший одним созвучии сигнал, напоминающий рев какого-то огромного древнего инструмента или пресловутую «трубу Страшного суда» («Tuba mirum»), которую в странах немецкого языка воспринимали как «die Posaune» — «тромбон», а в других странах — как собственно «трубу»<sup>105</sup>. Бетховен предложил свой вариант «микстового» тембра, не тождественного ничему мирскому и бытовому. Возможно, он знал об экспериментах Госсекса и других французских композиторов, которые использовали в своей церемониальной музыке реконструированные прямые древнеримские трубы (букцины), но в Вене услышать их было негде, да и вообразить себе подобные тембры, только глядя в партитуру, было невозможно.

56

т. 160

The image shows a musical score for measures 160-164. The instruments are: (C) Cor. (Trumpet C), (Es) Tr-be (Trumpet E-flat), Tr-be (C) (Trumpet C), V-ni I (Violin I), V-ni II (Violin II), V-le (Viola), and V-c. C-b. (Cello/Bass). The trumpets play a powerful, sustained chord marked *ff*, which then shifts to *sf*. The strings play a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes.

Между тем у Бетховена имелись предшественники и среди его учителей. Прежде всего — Й. Гайдн с его крайне необычным Benedictus из Мессы d-moll, известной как «Нельсон-месса» (1798). Подобные части писались, как правило, в лирическом или пасторальном тоне, у Гайдна же Benedictus оказывается суровым и даже маршеобразным, а под самый конец, перед мажорной «Осанной», раздается грозная фанфара: три трубы в унисон, литавры и хор скандируют текст «Благословен грядый во имя Господне». Как и у Бетховена, фанфара начинается гармонией мажорного трезвучия нижней медианты и затем

<sup>105</sup> Показательно, что в арии баса из III части «Мессии» Генделя, в месте, где говорится о Страшном суде (с текстом: «И вострубит труба» — «The Trumpet shall sound»), в оркестре солирует труба-кларино. В моцартовской редакции «Мессии» использование немецкого перевода привело к появлению в тексте слова «тромбон» (вместо «трубы» — «Sie schallt, die Posaune»), а в оркестре виртуозные фиоритуры исполняет валторна (тромбон бы с ними не справился). Тромбон, однако, солирует в «Tuba mirum» из моцартовского Реквиема, где текст латинский.

модулирует в основную тональность, заканчиваясь у Гайдна тониной d-moll, а у Бетховена доминантовым нонаккордом c-moll.

Относительно смысла данного места в Мессе Гайдна высказывались разные предположения. Даже если история возникновения этой Мессы не была напрямую связана с именем Нельсона и его победой над флотом Наполеона в Абукирском сражении в 1798 году, то в любом случае Месса d-moll, названная автором «*Missa in angustiis*» («Месса в печальных обстоятельствах»), принадлежала к той же традиции «военных» месс, что и созданная двумя годами ранее гайдновская Месса C-dur — «*Missa in tempore belli*»<sup>106</sup>. Поэтому трубы и литавры могли намекать на некоего героя, призванного восстать против Антихриста (Наполеона) и победить его. Однако, как указывал О. Биба, в данном случае Гайдн мог обратиться к очень редкой, но вполне возможной теологической трактовке смысла *Benedictus* как ожидания пришествия не Христа — Агнца Божьего, а Христа — Царя и Судии<sup>107</sup>. На наш взгляд, одно не обязательно исключает другое, тем более что семантика труб и литавр являлась многозначной (эти инструменты символизировали могущество и царственность во всех смыслах — и в сакральном, и в мирском, и в военном). В восприятии глубоко религиозного Гайдна, как и очень многих людей той эпохи, претендовать на лавры Героя мог лишь тот, кто сражался «во имя Господне».

У Бетховена смысл данного эпизода еще более неоднозначен. Ведь здесь даже нет «чистых» тембров с узнаваемой семантикой. Трубы соединены с валторнами, но разлучены с литаврами, которые — заметим — в данном случае молчат. В роли литавр выступают контрабасы, играющие триольную фигурацию, в которой сочетаются шумовой и динамический эффекты. Прочие струнные исполняют яростное тремоло, прерываемое всплесками отчаяния (взлетающие вверх арпеджио по звукам уменьшенных септаккордов в тт. 164–167). Сам аккорд As-dur несомненно нагружен традиционной семантикой данной тональности: это тональность торжествующей смерти и зловещего могильного покоя (мы говорили об этом, анализируя Сонату ор. 26). Возможно, именно в этот момент в Траурном марше из Третьей симфонии тело Героя опускают в землю; возможно, видение Смерти и Страшного суда предстает лишь воображению скорбящих, но сам эпизод поражает своей

<sup>106</sup> Согласно преданию, Гайдн узнал о победе Нельсона при Абукире, когда почти завершил работу над *Benedictus*, и якобы потому ввел туда «под занавес» эпизод с трубами и литаврами. Серьезные историки (Й. П. Ларсен, Х. Ч. Р. Лэндон) сомневаются в правдоподобности этой легенды. Однако таинственная связь Мессы d-moll с Нельсоном все же существует, коль скоро во время визита адмирала к князю Эстергази в Эйзенштадт в 1801 году для него была исполнена именно эта Месса Гайдна, а не какая-то другая. Среди бумаг Гайдна был найден также начертанный его рукой план Абукирского сражения, а также два портрета Нельсона. Даже если все это имело место после завершения Мессы d-moll, сомневаться в личной симпатии старого Гайдна к английскому адмиралу не приходится.

<sup>107</sup> Biba 1982 // JHSZ. S. 150. Интересно, что И. Н. Гуммель фактически повторил этот опыт нетрадиционного «воинственного» *Benedictus* в своей Мессе C-dur (1806), также написанной для князя Эстергази.

жуткой мощью. Композиторы XIX–XX веков, сталкиваясь с необходимостью создавать подобные образы, следовали примеру Бетховена, не довольствуясь, как мастера XVIII столетия, чистыми тембрами труб или тромбонов, и не «персонифицируя» Смерть в виде красивых протяженных мелодий. Безликость и бесстрастность примитивных кличей-фанфар или пробирающее ужасом зычное скандирование на одной ноте, смешение тембров вплоть до их полной неразличимости, непривычная трактовка инструментов или введение в партитуру чего-то совсем небывалого, парадоксальность гармонического решения («страшный» мажор) — всё это так или иначе отозвалось в частях на текст «Tuba mirum» из Реквиемов Берлиоза, Верди, Брукнера и Шнитке, в Траурном марше из «Заката богов» Вагнера, в трагических образах симфоний Брукнера и Малера...

Но вернемся к Бетховену. Репризу главной темы можно, конечно, назвать фактурно и темброво варьированной, но эта терминология не прояснит смысла внесенных изменений. Форма темы сохранена; сняты лишь повторения разделов, что тоже немаловажно (архитектоника композиции для Бетховена значит едва ли не всё, схема — почти ничего). Это снятие повторов не позволяет слуху забыть страшную кульминацию и найти некоторое успокоение в чинном ходе ритуала. Обратим внимание на такую мелочь, как утрата затакта в первом предложении темы. Эта пунктированная фигурка переходит в сопровождение — в партии второго фагота и трех валторн, которые напоминают о «видении Смерти», также играя в унисон и также образуя тембровый микст, пусть более темный и блеклый.

Зато мелодия, лишившись начального волевого импульса, звучит обезоруживающе трогательно. Ее поют гобой и кларнет в октаву — еще один микст, выполняющий как выразительную задачу (жалобность гобоя оттеняется сумрачной сдержанностью кларнета), так и динамическую. Одному гобою, пожалуй, трудно было бы даже при нюансе *piano* противостоять *всей* оркестровой вертикали. Ведь здесь звучит то самое полное *tutti*, которого не было в «роковом» эпизоде. Перед нами опять парадоксальное решение: *tutti* на тихой звучности, представляющее собой не момент единения всего оркестра, а напротив, момент его разобщения на несколько фактурно-смысловых пластов. Плачевную песнь гобоя и кларнета усугубляют трепетно-судорожные вздохи флейты и первых скрипок; странное сочетание взволнованности и неподвижности (из-за стояния гармонии на доминанте) слышится в партии басов, линия которых подчеркнута первым фаготом. Второй фагот, как уже упоминалось, соединяется с неумолимым гласом валторн. Трубы и литавры играют лишь одну ноту — тонику, звучащую как бесстрастный приговор. Струнные же, обычные носители «очеловеченной» вокальности, исполняют зыбкое тремоло, подобное гулу уже не различимых голосов. Эмоция — одна, но она показана во множестве оттенков сразу, так что инструменты из разных групп оказываются «единомышленниками», зато «родственники», напротив, разъединяются. Перед нами — не марширующая масса, а почти бесконечная череда неповторимых, по-своему мыслящих и чувствующих личностей.

57

Fl.

Ob.

Cl.(B)

Fag.

Cor. (C)

Tr-be (C)

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. C-b.

Скорбное шествие вновь натывается на незримое препятствие. Бетховен еще раз напоминает о «видении Смерти», но на сей раз придает ему более призрачный и бесплотный характер. Вновь в течение нескольких тактов звучит роковое трезвучие As-dur, но на сей раз у одних струнных, без меди. Небольшое отклонение в Des-dur (тт. 213–217) является настоящим «лирическим отступлением», оно бесцельно, аморфно и атематично, как если бы музыка здесь впала в мечтательную прострацию (однако не будем забывать о важной роли звука *cis / des* в развитии «сюжета» I части). У Бетховена не бывает случайных деталей; отступление необходимо, чтобы затем вернуться к теме, а Des-dur затронут как самая глубокая субдоминанта и вместе с тем самая возвышенная, почти мистическая в данном контексте, тональность. Идее смерти и разрушения противо-

стоит идея любви, нежности и сострадания. В какой-то момент марш совершенно перестает быть как шествием, так и песней, превращаясь в свободное излияние глубоко личных чувств: причитающих сетований первых скрипок, тяжелых вздохов всех прочих струнных, отчаянных стенаний гобоя и кларнета (тт. 231–237)... Конец этому, теперь уже тихому ропоту, кладет единственная — еще более тихая и оттого замогильно жуткая — нота солирующей литавры в т. 238.

58

Всё. Свершилось.

Однако марш на этом не кончается. Бетховен верен своей интуиции, властно вменявшей ему уравнивать любую деформацию восстановлением должного хода вещей. Если в срединном своем проведении рефрен противоестественно модулирует в субдоминанту, то в конце части необходимо еще одно, финальное проведение, целиком в главной тональности. Но это вновь не буквальная реприза. Сохраняя мелодические очертания периода, Бетховен прибегает к другой деформации — ритмической. Тема словно бы гибнет на наших глазах, рассыпаясь на бессвязные части, перемежающиеся внезапными паузами. И лишь совсем под конец смысловое кольцо смыкается: мы почти что возвращаемся к тембровому и фактурному решению начальных тактов марша с волевым затактом у скрипок и неловкими «рыданиями» контрабасов. Смысл этой арки — не безысходность утраты, а бесконечность скорби и памяти.

Сочиняя Марш из «Героической симфонии», Бетховен, безусловно, подразумевал некий внутренний сюжет, который в какой-то мере поддается осоз-

нению и выражению словами, однако, как и в случае с I частью, смысл этой музыки выходит далеко за рамки изобразительности и даже обычной выразительности, рассчитанной лишь на чувственное восприятие. Это в высшей мере интеллектуально наполненное искусство, крайне далекое от бытовых прототипов. Недаром на похоронах самого Бетховена исполнялся «Траурный марш» из Сонаты op. 26, а не из «Героической симфонии»: под первый еще можно шествовать, второй же надлежит только слушать, совершая при этом значительную умственную и духовную работу. Этот Марш — не картина погребения героя, а пассион.

Парадигма героического подвига в эпоху Просвещения подразумевала, что за смертью последует апофеоз (собственно, потому даже бетховенская оратория на пассионный сюжет завершается «славой», не говоря уж об увертюре «Эгмонт», где вслед за эпизодом, изображающим казнь героя, звучит ослепительная «Победная симфония»). III и IV части «Героической симфонии» посвящены «деяниям Героя» — тем благам, которыми он одарил человечество. Поэтому здесь господствуют обобщенные образы и яркие, но лишённые прежнего драматизма картины.

III часть симфонии — *скерцо*. Это обозначение, как и сам выбор жанра, заслуживает внимания. Скерцо появилось у Бетховена лишь во Второй симфонии; в Первой, как мы помним, аналогичная часть именовалась менуэтом и, думается, вовсе не из пиетета перед традицией, а как раз наперекор ей. Бетховен всегда серьезно и ответственно относился к словесным ремаркам в своих произведениях. Если музыка не имела ни признаков менуэта, ни подчеркнуто веселого и шуточного характера, свойственного скерцо, он обычно вообще отказывался от жанрового обозначения (к этой проблеме нам еще предстоит вернуться, говоря о последующих симфониях). В первых эскизах будущей «Героической», напомним, предполагалось, что III часть будет «серьезным менуэтом». И все же выбор был сделан в пользу парадоксального — после трагической сцены оплакивания Героя — скерцо.

Возможно, «скерцо» в данном случае следует понимать не столько как «шутку», сколько как «игру». Или даже «игры». Может быть, это народный праздник. Может быть, как предполагают некоторые толкователи — тризна памяти Героя с ритуальными состязаниями атлетов на античный манер. Бетховен, всю жизнь читавший и перечитывавший Гомера, вполне мог представлять себе нечто вроде игр, устроенных Ахиллом в честь его погибшего друга Патрокла. Знал он и о римском обычае погребальных или мемориальных игр, частью которых были поединки гладиаторов.

Во всяком случае, ни малейших признаков лирической субъективности здесь нет. Поначалу даже кажется, будто нет и никакой темы. Раздается почти не ритмизованный шорох струнных, поверх которого вдруг выскакивает заносчивая фразочка гобоя. Однако, если тщательно посчитать такты, выяснится, что на самом деле перед нами — период, два предложения которого даны в наложении. Метрический такт вдвое больше графического, как это нередко бывает в быстрой музыке.

Наложение				5	6	7	8
Метрические такты	1	2	3	4			
				7–8	9–10	11–12	13–14
Графические такты	1–2	3–4	5–6	7–8			

При повторении этого периода Бетховен старается запутать слушатель еще сильнее, меняя распределение частей мелодии между инструментами и получая из странной структуры 6+8 (или, в метрических тактах, 3+4) еще более странную 4+6+4 (то есть 2+3+2). В классической музыке, особенно бытовой, такая метрика совершенно аномальна, хотя, как мы видим, сотворена она с помощью художественной иллюзии. В этом и заключается суть «шутки», тонкость которой, однако, понятна лишь профессионалам. Обычная же аудитория слышит лишь довольно веселую и оживленную, хотя несколько непривычную музыку. В ней нет традиционных примет народного веселья: ни отчетливой танцевальности (от лендлера она так же далека, как и от менуэта), ни бурдонных басов, ни стилизаций под народную песню. Зато есть почти «импрессионистическая» затуманенная переливчатость колорита (недаром Э. Эррио полагал, что «скерцо окрашено в романтические тона»)¹⁰⁸. Избегание композитором метрической квадратности и разработочный размах второго раздела также уводят нас от прямых жанровых ассоциаций. Эта музыка дышит стихийной силой и даже воинственностью но, несмотря на свою очевидную персонифицированность, не воспринимается как бытовая.

Термин «трио» в качестве обозначения среднего раздела танцевальной пьесы появился некогда у Люлли, и первоначально действительно подразумевал выделение трех солирующих инструментов (обычно это были два гобоя и фагот). В оркестровой музыке XVIII века понятие «трио» уже не трактовали так буквально, и оно стало обозначать просто контрастный раздел, обычно с более разреженной фактурой, иногда — с солирующими инструментами (такие эффекты очень любил Гайдн), но не обязательно в количестве трех. Появление в *трио третьей части Третьей симфонии* именно *трех* солирующих валторн в тональности с *тремя* бемолями, в музыке на *три* четверти и в теме, основанной на *трезвучии* — тоже своеобразная «шутка» Бетховена, которую вполне оценили бы мастера эпохи Барокко. Но — не только шутка. И многократно умноженное число три, и тембр валторн несут здесь символический смысл.

Наличие именно трех валторн в классической симфонии было очень необычным. Предшественники Бетховена использовали, как правило, либо две валторны (в мажорных тональностях), либо, иногда, четыре (в минорных), поскольку на натуральной валторне невозможно было получить чистую минорную терцию, и этот звук брался инструментом в параллельном строе. Собственно, поэтому в Траурном марше Бетховену понадобились валторны в разных строях: две in C, одна in Es. Три валторны играли вместе до сих пор

¹⁰⁸ Эррио 1968. С. 110.



только в tutti; если в I части требовалось исполнить «тему Героя», солировала одна из них.

В трио на смену погибшему Герою горделиво встают — впервые в симфонии — сразу три его подобия. В этом, несомненно, присутствует некая эпическая сакральность. Они наследуют его тональность, его тембр и даже его лексику, придавая идее присутствия Героя не только духовный, но и осязаемо телесный смысл. В чем-то преемники даже более величественны и по-военному импозантны, чем Герой. Однако, в отличие от него, они не ведают ни сомнений, ни душевных терзаний; похоже, что эти мускулистые атлеты вообще неспособны задаваться «вечными» вопросами о Смерти и Бессмертии. Правда, трио завершается таинственным и гулким *pianissimo* — неким зовом без ответа. По мнению Эррио, «это придает всей части сказочный колорит: на мгновение Бонапарт появился в образе рыцаря далеких времен»<sup>109</sup>. Так или иначе, блеск античных доспехов или рыцарских лат полностью затмевает здесь свойственное «теме Героя» тихое сияние личностной ауры.

Финал симфонии многое проясняет в ее концепции, хотя далеко не всё. С ним также связано немало вопросов и загадок. В частности: почему Бетховен выбрал для финала тему, которую использовал уже трижды? Можно предположить, что знакомая и любимая многими слушателями мелодия должна была облегчить восприятие этой гигантской — по меркам XVIII века — симфонии. Но равно справедливым будет предположение о том, что главную роль сыграла не популярность темы, а ее смысл, который в финале балета «Творения Прометея» означал не больше и не меньше, как радостное и сполна выстраданное единение Прометея, Богов Олимпа и Человечества. Однако почему в таком случае Бетховен создал на основе «прометеевской» темы совершенно новое произведение, не тождественное по форме (а значит, и по драматургии) ни хороводному рондо из финальной сцены балета, ни Вариациям ор. 35, завершавшимся виртуозной фугой? И, наконец, правомерно ли распространять «прометеевскую» идею на всю симфонию, учитывая, что некоторые ее важные темы (прежде всего главная тема I части и тема трех валторн из Скерцо) несомненно генетически связаны с «прометеевской» темой финала?

59 (a)

Финал



59 (б)

I часть



<sup>109</sup> Там же. С. 111.

59 (в)

III часть, трио



Финал открывается небольшим, но бурным вступлением, которое отсутствовало в аналогичном номере балета. Оно было необходимо, чтобы несколько освежить звучание тональности Es-dur, господствующей в двух последних частях. Но в то же время вступление — своего рода музыкальный занавес, указывающий на зрелищно-театральный характер финала.

Идея отъединить мелодию «прометеевской темы» от ее баса пришла на ум Бетховену еще в Вариациях ор. 35<sup>110</sup>. В финале «Творений Прометея» оба компонента темы излагались совместно. Зато в начале балета (№ 1) имелась сцена, где только что сотворенные Прометеем из глины фигуры пралюдей делали свои первые движения — неуклюжие и малоосмысленные.

60



Трудно избавиться от ощущения, что, экспонируя отдельно бас «прометеевской темы», Бетховен воссоздавал тот же самый эффект скованности и заторможенности, рискуя вызвать недоумение или даже смех в зале (особенно там, где тема излагается струнными и духовыми как бы «вразнобой» и прерывается то генеральными паузами, то ничем не спровоцированным громгласным tutti — см. т. 20–30). В Вариациях ор. 35 при монолитности фортепианного тембра, строгости октавного изложения и отсутствия синкоп этого эффекта нарочитой странности, доходящей до «нелепости», не ощущалось. Скорее, композитор обещал слушателю модернизированный вариант старинных полифонических вариаций на basso ostinato, и недаром первые три вариации имели «ученые» обозначения: A due, A tre, A quattro.

В финале «Героической симфонии» за изложением баса темы также следуют две вариации с последовательным увеличением числа голосов, но

<sup>110</sup> Возможно, свою роль тут неожиданно сыграл и издевательский эксперимент, проделанный Бетховеном с квинтетом Штейбельта, когда принужденный к поединку композитор схватил виолончельную партию (бас), сыграл ее вверх ногами и принялся импровизировать на эту нелепую тему (Вегелер — Рис 2001. С. 96).

смысл их иной, нежели в фортепианном цикле. Тема постепенно лишается «деревянности», приобретая ритмическую плавность и словно бы «вочеловечиваясь»: струнные играют здесь не сухим *pizzicato*, а полнозвучным *arco*; в интонациях контрапунктирующих голосов в первой вариации появляются ласковые задержания и певучие хроматизмы. В итоге поверх басового каркаса рождается пленительная мелодия контрданса и начинается ее варьирование.

Контрданс был традиционным жанром классических финалов, обусловленным бальной практикой XVIII века: если марш-антре или церемониальный полонез открывали празднество, менуэты составляли его галантную сердцевину, а вошедшие в конце столетия в моду мазурка и вальс придавали пикантность, то контрданс служил веселым завершением. В этом танце участвовали все, причем, в отличие от менуэта с его строго заученными движениями, здесь можно было вволю импровизировать, образуя разные фигуры и комбинации. Поэтому, в отличие от менуэта, сочинявшегося обычно в сложной трехчастной форме с трио, контрданс (как и впоследствии венский вальс) чаще всего мыслился как сюита — иногда составленная из самостоятельных частей, а иногда образующая непрерывную цепочку танцев, имеющих единое обрамление. Так это было и в финале «Творений Прометей», где рондообразность сочеталась с вариационностью:

A	B	A	C	D	A	E	A	Coda (A)
Тема	Эпизод	Тема	Эпизод	Эпизод	Тема	Эпизод = вариация Темы	Тема	Вариации Темы
Es	Es	Es	G	G	Es	Es	Es	Es

В финале «Героической симфонии» философская идея контрданса как танца, способного объединить всех и вся, воплощается в гораздо более сложной форме, нежели сюита, рондо или даже двойные вариации. В свое время, говоря на лекциях о «форме высшего порядка», которая непременно образуется в вариационном цикле, Ю. Н. Холопов указывал на то, что в финале «Героической» этой формой оказывается сложнейшая из форм классической музыки — *сонатная* (даже вопреки отсутствию здесь тонального контраста между главной и побочной партией). Сонатность диктует и наличие переходов, которых не бывает в «нормальных» классических вариациях, и очень скорый уход от изначальной формы обеих тем (простой двухчастной), и беспрецедентную интенсивность мотивного и тонального развития в среднем разделе. Все эти черты существенно отличают данные вариации от любых других, включая новаторские Вариации ор. 35. Хотя, конечно, утверждать, что форма финала сочетает в себе вариации и сонату, было бы совершенно неправильным.

Вслед за экспозицией обеих тем и краткого хода начинается большая разработка. Она состоит из фугато на первую тему (c-moll), вариации на вторую тему (h-moll — D-dur), свободной вариации на первую тему (g-moll) и довольно протяженного обратного хода (C — f — Es). Развитие продолжается

в следующем разделе, который в тональном отношении является, конечно, репризой, но никакого возвращения к началу не содержит. Фугато на первую тему в обращении (к которой чуть позже присоединяется вторая) сменяется двумя медленными вариациями на вторую тему, где контрданс преобразуется сначала в хорал, затем в торжественный гимн. Всё это увенчивается, после краткой реминисценции вступления, стремительной кодой, утверждающей победу второй темы.

Описание формы отнюдь не объясняет ее драматургию, которая содержит множество «отсылок» к важнейшим событиям в предыдущих частях симфонии и предлагает новый взгляд на них — взгляд уже не изнутри, а с внушительной дистанции. Так, первое фугато (с-moll) вносит в развитие части драматизм, напоминающий о перипетиях разработки сонатного *allegro* и о трагическом накале скорбного фугато в Траурном марше. Первая тема лишается здесь каких-либо намеков на скованность и приобретает воинственную прямоту, позволяющую угадать в этом эпизоде живое воспоминание о состоявшейся некогда битве. Появление мелодии контрданса в далеких диэзных тональностях (h-moll — D-dur) отчасти отражает звуковой облик новой темы в разработке I части. Здесь, как и там, «сабельные взмахи» и мощное *tutti* противопоставляются почти иллюзорному пленительному видению, но в финале уже нет ощущения происходящей на наших глазах катастрофы. Вместо проникновенного гобоя в диэзной вариации весьма виртуозно солирует разразившаяся флейта.

Впрочем, некая новая тема появляется и здесь. Она возникает как контрапункт к «прометеевскому» басу в следующей вариации (g-moll), причем контрапункт настолько яркий, что сразу приковывает к себе внимание. В отличие от I части это не лирическая, а подчеркнута героическая тема в маршевом ритме. Современники Бетховена несомненно слышали ее как «венгерскую». В ней имеются те приметы стиля «вербункош», свойственного городским и странствующим венгерским музыкантам, и ассимилированного как венскими классиками, так и композиторами последующей эпохи («Ракоци-марш» в «Осуждении Фауста» Берлиоза, ряд «Венгерских рапсодий» Листа)<sup>111</sup>. Вряд ли Бетховен, вообще-то очень симпатизировавший венграм и хорошо знакомый со стилем «вербункош», намечался акцентировать здесь именно этот национальный колорит; скорее всего, «венгерское» в данном варианте воспринималось как синоним несколько заносчивой, но притом бесспорно доблестной воинственности. Возможно, это такой же «парад» юных героев, как выступление трех валторн в трио скерцо. И точно так же, как в трио после демонстрации горделивой силы вдруг наступает момент почти мистической отрешенности, в финале симфонии после «военного парада» возникает

<sup>111</sup> У Бетховена таким колоритом наделены, в частности, главная тема финала Третьего концерта и побочная тема I части Седьмой симфонии. Еще более очевидные примеры — увертюра «Король Стефан» и виртуозное фортепианное Рондо G-dur op. 129, широко известное под неавторским названием «Ярость по поводу потерянного гроша», но в оригинале имеющее обозначение «*Alla inghese. quasi un capriccio*» («В венгерском духе. Вроде каприччио»; см.: KHV. S. 390).

ощущение, будто на все это взирает тень Героя. Переход к тональной репризе финала таинственным образом напоминает странности репризы I части. Как и там, «тема Героя» возникает раньше, чем вступает в права основная тональность, причем интонируют ее инструменты, воплощавшие две стороны его личности — лирическую (гобой, тт. 266–269) и героическую (валторна, тт. 270–274).

61

The image shows two systems of musical notation for a symphony. The first system covers measures 266 to 274. It includes staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Es), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Oboe part begins at measure 266 with a *p* dynamic. The Violin I part has a *pp* dynamic. The Viola part has a *pp* dynamic. The second system covers measures 270 to 274. It includes staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Es), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Cor Anglais part begins at measure 270 with a *p* dynamic and is marked with a first ending bracket (I (F)). The Viola part has a *pp* dynamic. A double bar line with repeat dots is shown between the two systems.

Более того, валторнист, как и в I части, вынужден проявить чудеса ловкости, чтобы во время всего лишь четырехтактовой паузы заменить крону и сыграть следующие четыре такта в строе F. Стоило ли бы так отчаянно рисковать, если бы Бетховену не нужна была здесь, как и в начале репризы I части, именно валторна и никакой другой тембр? Ведь в обоих случаях от валторны вовсе не требуется блеска и силы; на тихой звучности тему могли бы сыграть и кларнет, и фагот. Но ни кларнет, ни фагот не являются ни «героями» данной симфонии, ни даже «спутниками» Героя.

Второе фугато в финале — антитеза первого: минор сменяется мажором, первая тема звучит в обращении, а поверх нее у флейт появляется и улыбки-

вая вторая. Трагизм воспоминаний о битве полностью преодолен, но остается еще воздать долг всенародной благодарности Герою.

В подавляющем большинстве классических вариационных циклов перед самым завершением вводится резкий контраст в виде протяженной медленной вариации. Чаще всего она выдержана в стилистике лирической арии с колоратурами в духе бельканто (так происходит и в Вариациях ор. 35). В финале «Героической симфонии» этот жанр явно неуместен, и две идущие подряд медленные вариации на мелодию контрданса воплощают идею апофеоза Героя. Это торжественный молебен (хорал) и помпезно-ликующий гимн.

Инструментовка хоральной вариации включает в себе ряд символических деталей. Первое предложение исполняют деревянные духовые с солирующим гобоем наверху, но — заметим — без флейт. Возникает сакральная органная звучность, которой затем отвечает «хор» струнных. Эта аллюзия возникла еще в Траурном марше, но не столь явно, поскольку там была важна идея субъективизации ритуала, а здесь, напротив, господствует идея общности и единения. Но личность Героя продолжает существовать даже в столь объективизированной обрядовой оболочке. Помимо гобоя, интонирующего мелодию, в оркестре присутствует валторна, как бы всего лишь поддерживающая хор духовых. Голос валторны в этом ансамбле едва ли вообще четко различим на слух. Но поразительно, что первые ноты ее партии (троекратное тихое «*b*») помечены, как и у других инструментов, ремаркой *con espressione*. Следовательно, они несут не вспомогательную, а смысловую функцию.

Тема контрданса в исполнении струнных вдруг обнаруживает внутреннее родство с серединой главной темы Траурного марша. Более того, Бетховен даже добавляет восходящие фигуры в партиях кларнета и гобоя, которые усиливают это сходство.

Аллюзии на Траурный марш возникают и дальше. В тт. 365–372 собрано сразу несколько «воспоминаний»: диалог гобоя и флейты поверх триольной фактуры (первый эпизод Марша), интонации вздоха (отклонение в *Des-dur* в коде Марша), грозная фанфара Смерти, спрятанная здесь вглубь оркестровой ткани (партии валторн и литавр).

В гимнической вариации (т. 381) создается ощущение тяжеловесной грандиозности. Из легкокрылой темы контрданса строится пышный монумент в честь Героя. Образ гигантской статуи нечеловеческих размеров возникает благодаря сочетанию медленного темпа (тема как будто проводится в увеличении) и тяжеловесного, но дифференцированно трактованного *tutti*. Бетховен использует прием ритмического канона, придающего этому проведению полифонический вид. Собственно мелодию торжественно декламируют мощные басы — виолончели и контрабасы, поддержанные первой валторной, фаготами и кларнетами. Ритмическую имитацию исполняет не менее звучная, но более светло и ярко звучащая группа: две другие валторны, флейты, гобои и трубы вместе с литаврами. Перемещение изначально лирической темы в нижний регистр — прием преимущественно гротескный (так впоследствии Бетховен

62 (a) Финал, т. 357–361

Ob. *cresc.*

Cl.(B) *cresc.*

Fag.

Cor.(Es) *cresc.* *sf* *cresc.*

V-ni I *p* *sf* *cresc.*

V-ni II *p* *sf* *cresc.*

V-le *p* *sf* *cresc.*

V-c. C-b. *p* *sf* *cresc.*

62 (б) Марш, середина темы

*p* *cresc.*

«пошутил» с побочной темой в финале Восьмой симфонии). Однако в финале «Героической» он, вероятно, вспомнил о таком органном приеме, как проведение темы хора в педали при включении всех регистров (*pleno*) — то есть еще раз прибег к сакральным ассоциациям.

Воздвижением памятника Герою финал, однако, не заканчивается. Бессмертие как духовное понятие оказывается выше и тоньше материальной формы его воплощения. Душа или тень Героя мелькает еще раз в переключке гобоя и валторн (тт. 396–402), причем если у гобоя его фанфарная тема возносится ввысь, то у валторн она устремляется вниз, и это противодвижение тоже по-своему символично.

Здесь, как и в Траурном марше, чинный ход ритуала на некоторое время уступает место сугубо личным мыслям и чувствам. Отсюда — взаимосвязь предыкта перед репризой Траурного марша и предыкта в тт. 420–430 финала: та же гармония (органский пункт на *g* — доминанта к *c-moll*), та же фактура,

63

т. 396

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Es) (Cor.(Es)), Trumpet in E-flat (Es) (Tr-be (Es)), Timpani (Timp.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello/Double Bass (V-c. C-b.). The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Measure 63 begins with a dynamic marking of *p* (piano). The woodwinds and strings play a melodic line with a crescendo leading to a first ending bracket in measure 65. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes various dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) for the Clarinet in B-flat and *p* for the Bassoon, Oboe, and Violins. Crescendos are marked in several staves, including the Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.

ритмика и инструментовка, та же экспрессия, в которой мистический трепет сочетается с внутренней болью и растерянностью. В написанной несколько позднее Мессе C-dur (1807) Бетховен применил сходную фактуру в части «Dona nobis pacem», где в спокойную мольбу о мире внезапно вторгается взволнованное и испуганное «Miserere» (см. примеры 64).

В финале симфонии этот эпизод оказывается последним, где личность Героя воспринимается сквозь призму субъективного отношения как к нему самому, так и к Смерти и Бессмертию. Занавес резко опускается: вслед за реминисценцией вступления идет триумфальная, но совершенно лишенная тонких смысловых обертонов кода. От пленительной темы контрданса остается



поначалу лишь тоника и доминанта, что делает ее неотличимой от «промете-евского» баса, а затем одна тоника, возвращающая нас к самому началу симфонии, — двум аккордам Es-dur.

64 (a)

Месса C-dur

*p*  
 mi-se - re-re, mi-se - re-re, mi-se - re-re,  
*p*  
*p*  
 mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re,  
*p*  
*pp*

64 (б)

Финал, тт. 420–423

*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*fp*  
*cresc.*  
*fp*  
*cresc.*

Ассоциации с церемониями и празднествами Французской революции, возникающие в связи с Траурным маршем и финалом «Героической симфонии», вполне естественны, хотя никто из французских композиторов не создал ничего подобного этому произведению по масштабам, глубине и художественному совершенству. Эти ассоциации оказываются даже более прочными, нежели тематическая связь финала с балетом «Творения Прометей»: как мы могли убедиться, финал балета гораздо проще и по форме, и по содержанию. Ведь Прометей пережил в балете лишь «театральную» смерть, и в последней сцене с легкой душой мог участвовать в общем радостном танце. Уже одно это заставляет с сомнением отнести к идее о полной тождественности образов Прометей и Героя симфонии. Герой — не Прометей, но личность «прометеевского» толка, соединившая в себе и христианские ценности (недаром и в I части, и в Траурном марше, и в финале возникают хоральные темы и эпизоды), и психологическую тонкость и сложность, характерную для людей Нового времени (пример тому — принц Луи Фердинанд), но чуждую воителям Античности и Средневековья. Такой натурой — и героической, и в то же время крайне эмоциональной и чувствительной, обладал и сам Бетховен, хотя ставить знак равенства между ним и его Героем опять-таки вряд ли возможно. О том, насколько данное сочетание могло быть свойственно Наполеону, мы судить не беремся, но, судя по его собственным текстам и воспоминаниям современников, столь ценимая в эпоху Просвещения чувствительность (*Empfindsamkeit*) не являлась его отличительной чертой. Впрочем, Бетховен, восторгаясь Наполеоном, судил о нем на основании лишь самых общих фактов, касающихся его деятельности, а о душевных качествах своего кумира мог только догадываться (возможно, приписывая ему всё то, что желал бы увидеть в своем Герое). Поэту любые прямые аналогии оказываются неправомерными.

Если вернуться к финалу симфонии, то, помимо связи его музыкальной драматургии с распорядком церемоний на некоторых празднествах Французской революции, стоит вспомнить и о том, что у этих празднеств имелся гораздо более древний прообраз — триумфы и апофеозы Древнего Рима. Ведь и то, и другое для Бетховена относилось к сфере умозрительных, во многом идеальных представлений: так же, как он не видел воочию ни одного революционного праздника, а мог лишь слышать о них от очевидцев, так он мог воображать себе великолепие античных церемоний по описаниям у древних авторов или по некоторым оперным эпизодам, в которых делались попытки воспроизвести нечто подобное.

Общая схема праздника, античного или современного, включала в себя ряд обязательных ритуалов: шествие различных общественных групп, демонстрацию воинской силы, торжественные речи, молебен, жертвоприношение и, наконец, всеобщее веселье с застольем и праздничным гулянием. Данная универсальная схема была использована Бетховеном с некоторыми вариантами в финалах «Героической» и Девятой симфоний (вообще два эти произведения связаны между собою прочнее, нежели может показаться при поверхностном взгляде). Но, если в Девятой вряд ли можно говорить о «личности» некоего Героя, то в Третьей симфонии эта личность становит-

ся главной проблемой произведения, гораздо более важной, чем общественно-церемониальный фон. В гимнах и маршах композиторов, работавших во Франции, сложился определенный стиль, во многом весьма близкий стилю Бетховена, но отсутствовала эта персональная проблематика, имевшая больше отношение к философско-религиозным вопросам, нежели к летописи революционных событий. Так, современники, слышавшие «Скорбный марш» Госсека, единогласно вспоминали о жутком впечатлении, которое производила эта музыка — они улавливали в ней «душевное состояние при появлении гроба» и «молчание могилы»<sup>112</sup>. Нечто подобное звучит и в Траурном марше из «Героической», но его внутренняя тема — противостояние Смерти и Человека. Из этой коллизии вырастает идея Бессмертия, развивающаяся в двух последних частях цикла, и если в скерцо эта идея принимает скорее внешний вид, то в финале постоянно сталкиваются понятия внешнего и духовного Бессмертия: первое выражается в народном почитании Героя и в превращении этого почитания в государственный культ, второе же незримо витает над всем этим, оставаясь сугубо нематериальной субстанцией. Но если апофеоз означает полную утрату личностного начала, то душа Героя остается тождественной самой себе (в музыкальном плане это подтверждается наличием во всей симфонии сквозных тембровых, гармонических и интонационных линий). И чем значительнее и богаче личность, тем прочнее оказывается ее структура даже после смерти телесной оболочки. По-видимому, пережив Гейлигенштадтский кризис и примерив на себя сюжет «смерти Героя», Бетховен вполне утвердился в искренней вере в личное духовное бессмертие (эта вера совсем не ощущалась ни в его Кантате на смерть императора Иосифа, ни в Сонате ор. 26, ни даже в Шести песнях на стихи Геллерта, зато мощно зазвучала в поздних сонатах, квартетах и «Торжественной мессе»).

Столь философски сложная проблематика потребовала особо сложных форм своего воплощения. «Героическая симфония» стала рубежным явлением в музыке XIX века. Оставаясь по своей концепции вполне классическим произведением, утверждающим позитивные идеалы (характерное для романтиков противопоставление Героя и Толпы дано здесь лишь едва уловимым намеком) и сознательно оперирующим риторическими моделями, «Героическая симфония» демонстративно утверждала себя как явление Новой музыки. Она порывала с целым рядом давно сложившихся традиций. Самая очевидная из них — масштаб и размеры симфонии, которые у венских классиков, неуклонно возрастая с 1760-х до 1790-х годов, все же не превышали неких общепринятых объемов (для поздних симфоний Моцарта и Гайдна общая длительность цикла в отдельных случаях составляла 35–40 минут, но чаще — 25–30 минут). «Героическая» стала первой и долгое время оставалась единственной классической симфонией, длительность которой на премьере составила вдвое больше обычного — 50 с лишним минут (по некоторым отзывам современников, целый час)<sup>113</sup>. Из всех бетховенских

<sup>112</sup> МФРБ. С. 86.

<sup>113</sup> Длительность всегда зависит от дирижерской трактовки. В частности, у О. Клемпера и оркестра Лондонской филармонии (1959) «Героическая симфония» звучит

симфоний длиннее только Девятая (более часа звучания). Поэтому при издании голосов «Героической» Бетховен счел необходимым дать следующее примечание: «Эта симфония создана несколько более длинной, чем обычно, и ее следует исполнять ближе к началу академии, нежели к ее окончанию, вскоре после какой-нибудь увертюры, арии и концерта. В противном случае, если ее исполнить слишком поздно, она утратит в восприятии слушателей, уже утомленных предыдущими композициями, свой предполагаемый эффект»<sup>114</sup>.

Пропорции частей цикла в «Героической симфонии» в общем следуют обычным нормам: две первые части — наиболее протяженные и весомые, скерцо — самая лаконичная часть, а финал, при всей своей значительности, все же короче и проще для восприятия, чем сонатное *allegro*. Но зато ни одно сонатное *allegro* еще не длилось, как здесь, более 15 минут (это протяженность некоторых раннеклассических симфоний целиком, от начала и до конца), и никогда прежде медленная часть не отличалась такой беспрецедентной грандиозностью (в разных интерпретациях Марш длится от 12 минут 40 секунд у Дж. Э. Гардинера до почти 17 минут у О. Клемперера). Вариационные финалы для классических симфоний тоже нетипичны; в этой форме иногда писались финалы камерных произведений и иногда концертов.

Что касается оркестрового стиля, то он, с одной стороны, выглядит ныне достаточно классичным (кроме экстраординарной третьей валторны, никаких нововведений, касающихся состава оркестра, здесь нет), а с другой стороны, чрезвычайно изошренным и индивидуальным как в трактовке отдельных инструментов, так и в использовании различных групп. «Героическая симфония» — не фресковое и не пленэрное произведение. Если бы Бетховен хотел подчеркнуть «революционную» или «батальную» сторону своей художественной концепции, он, возможно, отважился бы ввести в партитуру более массивный состав духовых, как позднее сделал в финале Пятой симфонии. Но этого не произошло. Более того, «Героическая» еще допускала исполнение камерным составом, что и практиковалось у князя Лобковица с согласия композитора и при его личном участии. Вероятно, он вполне понимал, что эффект и сила произведения зависит не от уровня звучности, а от точности расставленных акцентов<sup>115</sup>. Как мы могли убедиться, не все динамические кульминации в «Героической» исполняются *tutti*, и не всякое *tutti* звучит здесь непременно громко. Тонко отделанная и полная выразительных и символических деталей ткань симфонии была рассчитана совсем не на массовую публику, а напротив, на весьма искушенное восприятие тогдашних любителей «аван-

---

более 53 минут, у Г. фон Караяна и оркестра Берлинской государственной капеллы (1944) — около 49 минут, у К. Мазура и оркестра «Гевандхауз» (1973) — около 49 с половиной минут, у К. Хогвуда и оркестра «Академия старинной музыки» (1986) — около 51 минуты. По-видимому, во времена Бетховена симфонию играли несколько медленнее или же перерывы между частями длились больше.

<sup>114</sup> Текст на итальянском языке. Цит. по: KHV. S. 129–130.

<sup>115</sup> По свидетельству Н. Арнонкура, в зале дворца Лобковица (ныне — «Егоїса-зал») из-за мраморной облицовки стен акустика такова, что даже небольшой ансамбль звучит «громко и гулко». См.: Арнонкур 2005. С. 122.



Концертный зал во дворце Лобковицев.  
Фотография XX века

гардной» музыки. Прекрасно отдавая себе в этом отчет, Бетховен отнюдь не сразу представил симфонию на суд широкой общественности, предпочтя около года «обкатывать» произведение в частных концертах.

Показательно то, сколь разный прием был оказан «Героической симфонии» в аристократической и в массовой аудитории. Как уже отмечалось, принц Луи Фердинанд проявил к симфонии особый интерес, прослушав ее как минимум дважды. Зимой 1805 года симфония прозвучала в одном из полуоткрытых воскресных концертов, устроенных банкиром фон Вюртом, силами любительского оркестра. Программа включала две симфонии Бетховена, Первую и Третью, и симфонию Антона Эберля *Es-dur*. На это любительское, но весьма неплохое по качеству исполнение сочла необходимым откликнуться лейпцигская

AMZ, писавшая, в частности, о новой симфонии Бетховена: «Это длинное и крайне трудное для исполнения произведение имеет поистине огромную протяженность и отличается смелой и дикой фантазией. В ней нет недостатка в эффектных и красивых ходах, отличающих манеру этого энергичного и талантливого композитора, но зачастую она впадает в бесформенность. <...> Рецензент принадлежит к искреннейшим почитателям г-на ван Бетховена, но вынужден признаться, что в этом сочинении слишком многое выглядит слишком кричащим и причудливым, что сильно затрудняет восприятие целого, так что смысл почти полностью теряется. — Симфония *Es-dur* Эберля вновь показалась исключительно приятной, и поистине в ней столько сильных и прекрасных мест, трактованных с таким гением и искусностью, что она несомненно произведет эффект при любом хорошо отрепетированном исполнении. Последняя пьеса отличается тем, что в ней всецело господствует простая и прекрасная идея, использованная и разработанная чрезвычайно красиво и художественно»<sup>116</sup>. В последнем абзаце рецензент явно противопоставлял «внятную» симфонию Эберля «странной» композиции Бетховена, остерегаясь, однако, слишком резко критиковать последнюю.

Вероятно, композитор рассчитывал, что после нескольких частных или полуприватных исполнений число приверженцев «Героической» будет

<sup>116</sup> AMZ 1805. 15 Februar.

увеличиваться, и согласился продирижировать ею в академии скрипача Франца Клемента, состоявшейся в театре Ан дер Вин 7 апреля 1805 года. На сей раз разразился скандал. По свидетельству Черни, с галерки, где сидела самая простая публика, кто-то выкрикнул — «Дам крейцер, чтобы это прекратилось!» — что, естественно, возмутило композитора, который по окончании симфонии удалился со сцены, даже не поклонившись<sup>117</sup>.

Борьбу мнений вокруг этой премьеры отразил рецензент венского журнала «Der Freimütige»:

Некоторые особо преданные Бетховену друзья утверждают, будто именно эта симфония является его шедевром, что именно таким должен быть истинный стиль высокой музыки, и что если она не нравится ныне, то лишь потому, что публика недостаточно образована в художественном отношении, чтобы уразуметь все эти возвышенные красоты, зато спустя всего пару тысяч лет она произведет должное впечатление.

Другая партия отрицает какую-либо художественную ценность этого произведения и глубоко склонна видеть в нем необузданную погоню за оригинальностью, которая, однако, не способна достигнуть ни в одной из частей ни красоты, ни истинной возвышенности или силы. Конечно можно без особых усилий достигнуть некоей превратно понятой оригинальности и посредством странных модуляций и насильственных переходов, соединением самых разнородных элементов, например там, где широкое дыхание пасторали прерывается вторжением басов или трех валторн и тому подобными средствами. Но гений проявляет себя не в чем-то необычном и фантастическом, а в прекрасном и возвышенном. Бетховен сам доказал правильность этой аксиомы своими ранними произведениями.

Третья группа, весьма малочисленная, находится посередине между двумя другими. Она допускает, что симфония содержит много красот, но признает, что связность зачастую совершенно нарушена, и что чрезмерная протяженность этой самой длинной и, вероятно, самой трудной из всех симфоний, утомляет даже знатоков, и невыносима для обычных любителей музыки. Ей желательно, чтобы г-н в[ан] Б. использовал свои признанные таланты, создавая произведения наподобие его симфоний C-dur и D-dur, его обворожительного Септета Es-dur, искусного Квинтета D-dur<sup>118</sup> и других его ранних сочинений, которые навсегда обеспечили Б. место среди самых выдающихся мастеров инструментальной музыки. Однако она боится, что если Бетховен продолжит идти по нынешнему пути, пострадает и он сам, и публика. Его музыка может вскоре дойти до такой точки, за которой она перестанет доставлять удовольствие кому-либо, кто не искушен в правилах и трудностях искусства, и вынужден будет покинуть концертный зал с неприятным ощущением усталости от подавляющей массы бессвязных и чрезмерно обильных идей и от бесконечного шума всех инструментов. Публика и дирижировавший господин ван Бетховен остались в этот вечер недовольны друг другом. Публика сочла симфонию слишком тяжеловесной и слишком длинной, а его самого — слишком невежливым, поскольку

<sup>117</sup> TF I. P. 375.

<sup>118</sup> Подразумевается Квинтет C-dur op. 29.

он даже не кивнул головой в ответ на аплодисменты, исходившие от части аудитории. Напротив, Бетховен посчитал эти аплодисменты недостаточно громкими<sup>119</sup>.

«Героическая симфония» остается трудной для восприятия широкой аудиторией и в наши дни, и сполна оценить ее совершенство способны, видимо, только музыканты. Это лишний раз доказывает внеположенность этой симфонии «демократическим» веяниям революционной эпохи в том виде, как их понимало обыденное сознание. Такая музыка создавалась не для масс и вовсе не отражала дела и чаяния этих масс; она отважно устремлялась в сферу идеального, вникая в самые сложные эстетические, этические и философские проблемы, о которых заведомо нельзя было поведать упрощенным языком политических лозунгов. Неверно было бы утверждать, что в «Героической симфонии» Бетховену не было дела до судьбы «страждущего человечества», но эта судьба зависела в данном случае от судьбы Героя, соединившего в себе все идеальные типы антично-христианской культуры и оказавшегося в то же время неслиянным ни с одним из них.

---

<sup>119</sup> Цит. по: Landon 1994, S. 109–110.

## ГЛАВА 7

### Штурм театрального Олимпа

Невзирая на блистательный расцвет инструментальной музыки, в системе жанров классической эпохи к началу XIX века высшие ступени по-прежнему занимали опера и оратория. Всякий композитор, стремившийся завоевать солидную репутацию и достичь видного положения, должен был уметь работать в этих жанрах, даже если они не вполне соответствовали природе его дарования. Универсальность моцартовского гения — случай особый, однако показательно, что сам Моцарт считал себя в первую очередь оперным композитором. Мощная прощальная вспышка гайдновского гения и распространение его славы далеко за пределы Западной Европы также были связаны с крупными вокальными сочинениями — ораториями «Сотворение мира» и «Времена года».

В этом контексте становится понятным, почему молодой Бетховен, не довольствуясь лаврами признанного мастера инструментальной музыки, так упорно стремился сказать собственное слово в сценических и вокальных жанрах. Конечно, практические мотивы также играли немалую роль. Автор популярной оперы или успешно исполненной оратории был вправе претендовать на пост придворного либо театрального капельмейстера, что гарантировало ему почтенный общественный статус и стабильный доход. Но даже не имея такого поста, оперный композитор мог рассчитывать на более высокие заработки, чем создатель сколь угодно замечательных сонат и квартетов.

Впрочем, у Бетховена имелась и сугубо личная, вполне бескорыстная причина для поисков признания в сфере вокального и сценического творчества: он, как истинный питомец эпохи Просвещения, искренне любил театр. Возможно, самые сильные художественные впечатления детства и юности были у него связаны именно с театром, в котором он присутствовал то как зритель, то как один из участников совместно творимого чуда — пусть даже в скромной роли мальчика-аккомпаниатора на репетициях (до весны 1784 года) или рядового оркестранта-альтиста (1789–1792). В библиотеке композитора драматургия также занимала едва ли не ведущее место: пьесы Шекспира, Шиллера, Гёте, Лессинга, трагедии Еврипида, произведения современников — всё это постоянно упоминается и цитируется в письмах, дневниках, разговорных тетрадах Бетховена. Поэтому вряд ли соблазн быстрого материального успеха мог стать для него ведущим стимулом, когда он разрабатывал свою стратегию покорения театрального Олимпа.

Эта стратегия включала необходимую подготовительную стадию — овладение вокальной композицией (об этом шла речь в главе «Учителя. Друзья.



Соперники») Написанные в 1793–1802 годах арии и ансамбли на итальянские тексты представляют собой весьма любопытную картину. Некоторые из них не выходят за рамки учебных работ, другие же являются высокохудожественными произведениями, обнаруживающими собственный взгляд Бетховена на оперу: это, конечно же, взгляд не старательного ученика итальянцев, а немецкого симфониста, сознающего себя прежде всего наследником Глюка и Моцарта.

### «ТВОРЕНИЯ ПРОМЕТЕЯ»

Первым заметным сценическим произведением Бетховена волею судьбы стал балет *«Творения Прометея»*, написанный в 1800–1801 годах и поставленный Сальваторе Вигано на сцене Хофбургтеатра 28 марта 1801 года. Отчасти мы касались этого балета в главе «Рождение Героя», но лишь в той мере, в какой он имел отношение к данной теме. О связях балета с «Героической симфонией» и другими произведениями, объединенными «прометеевской темой», подробно писали Н. Л. Фишман, Г. Гольдшмидт и К. Флорос<sup>1</sup>, однако специальных музыковедческих работ о «Творениях Прометея» насчитывается очень немного<sup>2</sup>. Между тем это чрезвычайно интересное произведение заслуживает самого пристального внимания.

Идея заказать музыку балета именно Бетховену исходила, по-видимому, от императрицы Марии Терезии Сицилийской<sup>3</sup>. Помимо ее личной симпатии к композитору, посвятившему ей замечательный Септет ор. 20, тут совпало и несколько других факторов. Сыграло свою роль и то, что оба, Вигано и Бетховен, были тогда в моде не только как художники, способные сказать новое слово в искусстве, но и как светские персонажи (в Вене, например, молодые мужчины носили прически «a la Viganò»). Важен был и успех, которым пользовались танцевальные сюиты, сочинявшиеся Бетховеном в 1795–1801 годах для венских балов. Вигано, выступавший в Вене в 1795 и 1798 годах, а в 1799–1803 занимавший пост второго балетмейстера в Придворном театре, был, вероятно, еще до заказа знаком с композитором или, по крайней мере, с его музыкой для танцев.

Большинство бетховенских оркестровых танцев предназначались для ноябрьских маскарадных балов «Пенсионного общества венских артистов», устраивавшихся в Редутных залах дворца Хофбург. В свое время император Иосиф II, осуществляя политику «социальной гармонии», открыл двери Редутных залов для третьего сословия (не допускались только слуги и лица, занимавшиеся физическим трудом). Поскольку при Иосифе балы в Редутных залах рассматривались как дело едва ли не государственной важности, музыку к ним писали самые выдающиеся композиторы. Сочинение бальных танцев входило в круг прямых обязанностей Моцарта как придворного камерного композитора, и, начиная с декабря 1787 года, он ежегодно писал сюиты менуэтов, контрдансов и немецких танцев.

<sup>1</sup> Фишман 1962. Исследование; Goldschmidt 1975; Floros 1978.

<sup>2</sup> Климовицкий 1988; Schleuning 1994.

<sup>3</sup> BG. № 57; BL. S. 481.

Балы-маскарады «Пенсионного общества артистов», проводившиеся в Вене с 1792 года, также являлись весьма престижным мероприятием. Музыка для них писали Йозеф Гайдн (12 менуэтов и 12 контрдансов, 1792), Леопольд Кожелух, Карл Диттерсдорф, Франц Ксавер Зюсмайр, Антон Тейбер, Йозеф Эйблер и другие известные авторы. Поэтому Бетховен относился к таким зака-



*Контрданс-кадриль.  
С английского рисунка начала XIX века*

зам со всей ответственностью, не скупясь в своих танцах на броские мелодии, эффектные оркестровые краски и смелые гармонические приемы. Так, именно в 12 менуэтах WoO 7 (1795) Бетховен располагает тональности танцев в нисходящей терцовой последовательности, совершая два почти полных круга (D — B — G — Es — C — A — D — B — G — Es — C — F). Сходным образом строятся тональные планы и некоторых других его сюит, где композитор чередует терцовые шаги с кварто-квинтовыми, иногда замыкая круг, а иногда оставляя разомкнутым (12 контрдансов WoO 14). Эту логику эффектных тональных сопоставлений, нанизанных на единый смысловой стержень, Бетховен использовал затем в своих произведениях «высоких» жанров — фортепианных Вариациях ор. 34, в которых резко меняются не только тональности, но и жанровые облики темы, в цикле «К далекой возлюбленной», в Багателях ор. 126. Что касается инструментовки и состава оркестра, то в танцевальных сюитах у Бетховена, как и у Моцарта, встречаются составы и инструменты, которые в других оркестровых сочинениях он использует либо редко (флейта-пикколо), либо вообще больше нигде: например, почтовый рожок (12 немецких танцев WoO 8) и тамбурин (12 контрдансов WoO 14).

Ныне этой очаровательной музыке уделяют еще меньше внимания, чем «Творениям Прометея» — вероятно, из-за того, что она плохо вписывается в канонизированный образ Бетховена как «революционера» и «бунтаря». Композитор предстает здесь в облике светского человека, любящего и умеющего веселиться, шутить, флиртовать, наслаждаться атмосферой праздника и делить свою радость с окружающими. Вместе с тем сочинение балльных танцев оказалось для него хорошей школой перед созданием его единственной полномасштабной балетной партитуры, в которой был сделан решительный шаг к драматизации и симфонизации этого жанра.

В те времена автором балета считался, прежде всего, хореограф. Имя композитора не всегда указывалось на афише, и нередко партитура составлялась самим балетмейстером из произведений разных авторов, которые подчас даже не знали об этом. Однако всё это не дает оснований считать балет конца XVIII — начала XIX веков малозначительным явлением. Напротив, параллельно с творчеством Глюка, Моцарта, Гайдна, Бетховена в балете развивались новаторские тенденции, связанные с именами великих танцовщиков и хореографов — Гаспаро Анджелини, Жана-Жоржа Новерра, Сальваторе Вигано, Огюста Вестриса.

Будучи соперниками по славе, Анджелини и Новерр оказались творческими единомышленниками, создавшими в 1760-е годы балет нового типа, который именовался тогда «балетом с драматическим действием» (*ballet d'action*), «балетом-пантомимой», а позднее — «драматическим балетом» и «хореодрамой». До 1770-х годов во Франции и в других странах нормой был балет, в котором танцевальные номера перемежались вокальными или сопровождались пением. Сюжет балета рассматривался как внешний стержень, на который на низывался ряд дивертисментов: это могли быть галантные приключения античных богов, смена времен года, картины празднеств и т. д. Персонажи были не просто условными, а в буквальном смысле безликими, поскольку во Франции артисты балета традиционно выступали в масках. Жесты и позы, весьма строго регламентированные, складывались в особый язык, отчасти сравнимый с символическим языком восточного театра. Это было по-своему совершенное и очень рафинированное искусство, предельная абстрагированность которого от реальной жизни начала в 1760-х годах раздражать тех, кто, подобно Дени Дидро, разделял просветительский взгляд на искусство как высшую форму «подражания природе».

Новерр и Анджелини, опираясь на некоторых предшественников и единомышленников, положили конец декоративной поэтике «галантных празднеств», свойственной прежнему балету. Балет-пантомима декларировал себя как серьезный вид сценического искусства, которому были по силам самые высокие трагические и драматические сюжеты и самые сложные по психологическому рисунку образы, требовавшие коренных перемен в костюмах, облике, пластике и мимике исполнителей. Маски были сняты, объемные платья и камзолы на жестких каркасах (панье) постепенно уступили место более свободным одеяниям. Благодаря раскрепощению тел танцоров техника достигла такой виртуозности, что сделалась недоступной для любительского воспроизведения. Возросла роль музыки, помогавшей артистам убедительно выражать бессловесные эмоции и «произносить» при помощи пантомимы монологи и диалоги. В такой манере Новерр поставил в 1760-х годах в Штутгарте балеты «Адмет и Альцеста», «Смерть Геркулеса», «Медея и Язон» (последний шел также в Вене, Париже и Лондоне). По масштабу они, разумеется, были далеки от нынешних многоактных балетов-хореодрам; произведения Новерра игрались, как правило, между актами опер-серии работавшего в те годы в Штутгарте Никколо Йоммелли<sup>4</sup>. Пристрастие к трагическим темам и фигурам проявил и Анджелини, причем его соавторами в 1760-х годах оказались оперные реформаторы — Глюк и его либреттист Кальцабиджи. Их совместными созданиями стали «Дон Жуан» по пьесе Мольера (1761) и «Семирамида» по трагедии Вольтера (1765), и в обоих случаях говорить о безусловном творческом лидерстве балетмейстера вряд ли возможно.

Сальваторе Вигано (1769–1821), наследник и в то же время оппонент Анджелини и Новерра, был чрезвычайно интересной и разносторонне одаренной личностью. Он происходил из семьи прославленных танцоров: Онорато Вига-

<sup>4</sup> Красовская 1981. С. 103–111.

но и его супруги Марии Эстер, урожденной Боккерини. Та, в свою очередь, была дочерью известного либреттиста Джованни Гастоне Боккерини и племянницей великого виолончелиста и композитора Луиджи Боккерини. У последнего юный Сальваторе брал уроки композиции и уже в 1786 году начал писать музыку к балетам своего отца. Естественно, сам он тоже стал танцовщиком и выступал, помимо итальянских сцен, в Мадриде, Париже и Лондоне. В 1789 году Вигано женился на испанской танцовщице Марии Медина, с которой познакомился в Мадриде, и этот дуэт прославился как один из самых блистательных в Европе.



Сальваторе Вигано.  
С литографии середины XIX века

Примерно в это же время Вигано заявил о себе как о ярком и своеобразном хореографе, который обращался к самым неожиданным для тогдашнего балета темам, а порою черпал свои сюжеты из опер, не боясь сравнений с первоисточником. Так, поставленный Вигано в 1795 году в Вене балет «Ричард Львиное Сердце» по одноименной опере Гретри вызвал споры среди критиков и знатоков, для которых эстетическим мериллом уже успели сделаться хореодрамы Новерра и Анджелини с их стремлением к точному воспроизведению событий пантомимическими средствами в ущерб чистой танцевальности. Вигано же рассматривал танец, особенно виртуозный, как вполне автономное средство выразительности. Кроме того, судя по описаниям некоторых его спектаклей, он мыслил не как актер реалистического театра, а скорее как художник, создававший многофигурные красочные полотна, полные сложно контрапунктирующих движений и символически насыщенных деталей.

Эта концепция отразилась и в балете «Творения Прометея». Античный миф, как уже говорилось в главе «Рождение Героя», получил у Вигано символическую и морально-философскую трактовку, но не превратился в хореографический аналог разговорной драмы. Венская публика восприняла эксперимент с дружелюбным интересом, однако спектакль не имел ожидаемого авторами сенсационного успеха, чем Бетховен был явно раздосадован, возлагая вину на хореографа (некоторые критики укоряли Вигано за излишний, по их мнению, натурализм). Впрочем, провальным спектакль также отнюдь не был: по сведениям В. М. Красовской, балет прошел 15 раз в 1801 году и 13 — в 1802-м (в иных источниках приводятся немного другие, но близкие цифры)<sup>5</sup>. В 1801 году у «Артария и К<sup>о</sup>» вышел в свет клави́р, переизданный год спустя; в 1803 году та же фирма опубликовала переложение музыки балета для струнного квартета. Самостоятельной концертной пьесой стала увертюра, голоса

<sup>5</sup> Красовская 1983. С. 141.

которой были изданы в 1804. Поэтому, хотя «Творения Прометея» не удержались на венской сцене, а подлинный успех снискал лишь так называемый «Большой Прометей», поставленный Вигано в 1813 году в «Ла Скала» с измененным сюжетом и сборной музыкой, первый театральный опыт Бетховена никак нельзя назвать неудачным.

Увертюра к балету, как нетрудно заметить, имеет много общего с сонатным *allegro* Первой симфонии — вплоть до совпадений в смелой гармонической логике вступления (S — D — T), в общем наступательном характере главных тем, задорных переключках духовых в побочных и т. д. Но дальше пути симфонии и балета не совпадают. За Увертюрой без перерыва следует Интродукция, рисующая сцену бури, во время которой Прометей похищает у Зевса небесный огонь и приносит его на землю. Эта буря, конечно, не может сравниться по звуковой мощи с аналогичной частью «Пасторальной симфонии», но во многом предвосхищает ее, косвенно обнаруживая не только пейзажный, но и театральный характер будущей симфонической фрески.

Чрезвычайно интересны средства, которыми Бетховен изображает в № 1 первые движения первых людей и попытки Прометея внушить им гибкость и грацию. К сожалению, подлинный сценарий Вигано не сохранился. Но тем драгоценнее сценические ремарки в эскизах Бетховена, воспроизводящие, судя по всему, текст либретто:

1. Оба творения медленно идут по заднему плану сцены. 2. Прометей постепенно приходит в себя, его голова обращена к поляне. В восхищении и несказанной радости от того, что так удался его план, он делает знак детям остановиться. 3. Бесчувственные, они медленно поворачиваются, и Прометей, исполненный божественной, отеческой любви, делает им знак приблизиться, но, бесчувственные, они обернулись к дереву, привлекая их внимание своими размерами. Прометей страшится утратить мужество, скорбь овладевает им. Он идет к творениям, берет их за руки и сам ведет по сцене. Он объясняет им, что они — его создания, что они должны быть благодарны ему и послушны, целует и ласкает их, они же, бесчувственные, лишь иногда совершенно безразлично покачивают головами и беспорядочно взмахивают руками»<sup>6</sup>.

Этот контраст «живого» и «неживого», «эмоционального» и «бесчувственного» представлял собой интересную и весьма новую творческую задачу как для балетмейстера, так и для композитора. Любопытно, что сам Вигано и ведущая балерина венской труппы Мария Казентини, в бенефисе которой и состоялась премьера, взяли на себя именно роли «творений», пластический рисунок которых был во многом гораздо сложнее роли главного героя, Прометея (ее исполнял танцовщик Чезаре). Бетховен воплотил движения Прометея в жанре контрданса, наделенном семантикой дружелюбной общительности, однако сделав форму целого не делящейся на симметричные «квадраты», как в бытовом танце, а текучей — сквозной и безрепризной. Связь словесного

<sup>6</sup> Цит. по: Климовицкий 1988. С. 3. Воспроизведение бетховенского эскиза из «Ландсбергской» книги с потактными ремарками Бетховена см.: Фишман 1962. Исследование. С. 48–50.

смысла, жеста, движения и музыки проявлялась в балете еще сильнее, чем в опере, где персонаж мог в течение нескольких минут пребывать в одной позе, исполняя выразительную арию. И нисколько не удивительно, что драматургия, испробованная Бетховеном в № 1 из «Творений Прометея», проникла затем и в его сугубо инструментальные произведения, начиная уже с «Героической симфонии» (начало финала) и далее, вплоть до самых поздних (оркестровое вступление в финале Девятой симфонии).

II акт балета, происходящий на Парнасе, куда Прометей приводит своих питомцев, дабы приобщить их к божественной мудрости, состоит из 12 номеров, большинство из которых — весьма развернутые симфонические танцы, имеющие, конечно, немало точек соприкосновения с балльными сюитами Бетховена, вплоть до прямых цитат из Двенадцати контрдансов WoO 14 (№ 7 и 11), но очень далеко отстоящие от них в отношении формы и оркестрового письма.

Так, эпизод № 5 (происходящий на Парнасе) принадлежит к числу прекраснейших образцов бетховенской лирики, не только выдерживая сравнения с его лучшими камерными и симфоническими *Adagio*, но и предлагая слушателю то, чего нет у Бетховена больше нигде. Это одновременно и «театр в театре», и представленное наяву чудо богоявления. Олимпийские Боги, Музы и Герои, превратившиеся к концу эпохи классицизма в стилизованные статуи, пригодные лишь для украшения парков и дворцов, вдруг оживают и телесно, и духовно. Это потребовало привлечения особых выразительных средств.

Прежде всего, обращает на себя внимание инструментовка. Впервые в бетховенском оркестре возникает арфа — атрибут Аполлона. Ее полнзвучные аккорды сменяются *pizzicato* струнных, поверх которого разворачивается изящная мелодия флейты. Это появляется Муза лирических песнопений, Евтерпа. Арфа и флейта — аналог эмблематического сочетания лиры и авлоса, символизировавшего гармонию «аполлонического» и «дионисийского» начала. Бетховен, однако, тотчас вводит голоса других персонажей, отнюдь не таких традиционных. Это фагот и кларнет, которые далее ведут диалог с флейтой и арфой. Образное амплуа солирующего фагота в классической музыке было двояким: чаще всего — комический резонер, несколько реже — меланхолик, иногда — то и другое вместе. Здесь же фагот трактуется как «благородный герой», поющий почти человеческим баритоном. Кларнет обрел в классическом оркестре право голоса лишь в конце XVIII века, и особую роль здесь сыграл Моцарт, питавший пристрастие к этому тембру и к его более «темным» вариантам (бассет-кларнет и бассетгорн). Бетховен в «Творениях Прометея» ориентируется именно на него, что доказывается, в частности, присутствием в партитуре балета — единственный раз во всем творчестве Бетховена — «моцартовского» бассетгорна (№ 14). Возможно, фагот и кларнет обозначают здесь голоса Амфиона и Ариона, являющихся на зов Аполлона и Евтерпы.

Всё описанное происходит в медленном вступлении, за которым следует романс-сицилиана — *Andante quasi Allegretto* в сонатной форме. Согласно сценарию балета, здесь на первый план выходит Орфей, которого олицетворяет солирующая виолончель; все прочие солисты (кларнет, фагот, флейта, арфа) дополняют своими репликами виолончельную кантилену.

65

Andante quasi Allegretto

V-c. solo

*p dolce*

Арга

Это Andante — один из тех немногочисленных случаев в музыке Бетховена, когда он создает подлинно «бесконечную» мелодию, которую можно пропеть от начала до конца, но которая притом не похожа на «песню без слов», поскольку, при всей своей упоительной текучести, рассредоточена между разными голосами оркестра. На строго функциональную в своих основах классическую оркестровку, четко разделяющую такие понятия, как «унисон», «хор», «монолог», «диалог», это не очень похоже, равно как не похоже на некое concertante, где группа солистов противопоставлена оркестру. Бетховен воплощает в этом номере идеальное согласие и равновесие божественных сил, составляющих Мировую гармонию: Боги (Аполлон и Евтерпа) не подавляют, а высвобождают творческие устремления своих избранников, в кругу которых явно выделяется Орфей, однако отсутствует сколько-нибудь жесткая иерархия, предписывающая определенный порядок вступления голосов (они всегда вступают спонтанно, когда им есть, что сказать). Это и есть то возвышенное «братство в Аполлоне», о котором Бетховен тщетно мечтал в реальной жизни, но в возможность и необходимость которого продолжал все-таки верить.

Динамической кульминацией произведения являются эпизоды № 7–8, идущие подряд. В № 7 люди, созданные Прометеем, наконец-то признают в нем своего Творца и, пораженные этой мыслью, опускаются перед ним на колени. Отсюда — два образа этой части: величаво-царственное Grave в стиле французской увертюры и музыка, выражающая преклонение и благодарность. Стилистически тема преклонения связана с хоральностью, однако развивается далее как красивая кантилена в духе итальянского бельканто. Оба эти элемента присутствуют в первой же «хоральной» фразе (т. 3–4), где словно бы органые аккорды деревянных духовых украшены извилистыми мелодическими линиями гобоя. Интересно, однако, что развитие этих образов приводит к появлению мотива, прямо предвосхищающего один из элементов будущего Траурного марша из «Героической симфонии» (а именно, середину главной темы), что косвенно подтверждает сходство семантики обеих тем.

66 (a) Об. Балет

66 (б) Симфония

И точно так же, как в № 5 можно увидеть идеальную картину «братства в Аполлоне», в № 7 Бетховен рисует идеальные взаимоотношения Творца и Творений. Божественное могущество и величие, воплощенные в Прометее, не таят в себе угрозы для смертных, а их преклонение перед ним зиждется на любви и благодарности, а не на страхе и самоуничтожении.

Форма эпизода № 7 — сонатная, однако трактованная довольно свободно, что нередко бывало в театральной музыке венских классиков. За экспозицией с вполне традиционным тональным планом (G — D) следует краткая разработка и реприза, в которой, однако, главная и связующая партии сокращены, побочная звучит в неожиданной тональности B-dur, а заключительная модулирует в d-moll / D-dur и останавливается на доминанте, превращая № 7 в развернутое вступление к «военному танцу» № 8 (D-dur).

Драматургический замысел этого танца очень интересен. Согласно сценарию, инициаторами бряцания оружием на мирном Парнасе оказываются Терпсихора и Вакх со своими свитами, состоящими из граций и вакханок. Поэтому героика военного танца носит театральный и провокационный характер. Боги испытывают смертных, искушая их блеском оружия и соблазном силы и славы. Выбор в пользу войны или мира должны сделать сами люди, по наивности не выдерживающие искушения. Их можно понять: война в ее художественном изображении выглядит занятием увлекательным и даже веселым, а звуки военной музыки властно захватывают не только душу, но и тело, подчиняя его маршевым ритмам и побуждая к размашистым и агрессивным жестам. Отсюда — неоднозначный характер героики в № 8. С одной стороны, Бетховен придает ей прямолинейность, не свойственную его собственным «высоким» героическим образам, всегда наделенным человечностью и внутренней сложностью. Здесь идея героики сводится к маршевому ритму и властному квартетному призыву, который к тому же поначалу интонируется солирующими литаврами — инструментом, начисто лишенным каких-либо намеков на вокальность. В то же время это не совсем марш как таковой, поскольку форма № 8 — рондо, а не сложная трехчастная, и под эту музыку не ходят строем или сражаются, а танцуют, изображая упоение воинственностью. Подобные образы, как ни странно, нередко встречались в танцевальной музыке венских классиков. В частности, в ряде балетных танцев Моцарта отразились события австро-турецкой войны 1788–1791 годов. Контрданс C-dur KV 535 (1788) был обозначен в автографе как «Битва», а его фортепианное переложение распространялось под названием «Осада Белграда». Другой моцартовский Контрданс C-dur KV 587 (1789) имел подзаголовок «Победа героя Кобурга», поскольку в нем цитировалась военная песня в честь генерала фон Кобург-Заальфельда, одержавшего ряд важных побед над турками<sup>7</sup>. Отзвуки военных и маршевых сигналов слышатся и в некоторых балетных танцах Бетховена, предвосхищающих № 8 из «Творений Прометее».

<sup>7</sup> Landon 1991. S. 322–323.



Возможно, что, создавая свой балет и особенно эту сцену, Бетховен вспоминал и генделевские оратории «Ода святой Цецилии» и «Празднество Александра», где аналогичные эксперименты над душами людей (в том числе над душой самого Александра Великого) ставил греческий певец Тимофей, то погружая своих слушателей в молитвенное благоговение, то вызывая слезы, то толкая на разрушительное буйство. В тексте поэмы Джона Драйдена, положенной в основу «Празднества Александра», «безответственному» злоупотреблению силой искусства со стороны язычника Тимофея противопоставлялось благодетельное для человечества могущество христианской музыки, олицетворяемой святой Цецилией.

В балете Бетховена и Вигано сходная этическая коллизия решалась иначе. Воинственный пляс прерывался появлением Музы трагедии, Мельпомены, осуждавшей безрассудный поступок Прометея и закалывавшей титана своим кинжалом. Сцена № 9, в которой все это происходит, написана в свободной сквозной форме. Первый эпизод, характеризующий возвышенную серьезность Мельпомены, выдержан в стиле медленного менуэта (Es-dur), далее следует оперный речитатив, абсолютно точно воссозданный инструментальными средствами (соло гобоя поверх тремоло струнных, сопровождаемое также краткими «междометиями» фагота).

К сожалению, из-за утраты подлинного текста либретто сценическая и смысловая трактовка последующих номеров неизбежно оказывается весьма приблизительной. Не совсем понятно, каким образом объяснялась у Вигано атмосфера царящего на сцене в № 10–13 пасторального покоя и незатейливого сельского веселья (танцы Талии с нимфами и Пана с сатирами), если все это происходило рядом с бездыханным телом поверженного Прометея. С другой стороны, эпизод воскрешения Прометея мудрым Паном (№ 14, F-dur) выдержан в возвышенном тоне и отмечен уникальной для Бетховена тембровой краской солирующего бассетгорна. Тема второго раздела № 14, Allegretto, имеет нечто общее с темой из дуэта Адама и Евы в III части гайдновского «Сотворения мира»: тот же темп, тональность, жанр (небыстрый контрданс), сходные мелодические обороты.

67 (a) Бетховен

Allegretto

67 (б) Гайдн

Allegretto

*mezza voce*

Известен диалог, состоявшийся между учителем и учеником после премьеры «Творений Прометея». В ответ на комплименты Гайдна Бетховен, любивший каламбуры, возразил: «О милый Папа, Вы очень добры, но это далеко не “Сотворение”!». Гайдн, почти оскорбленный самой возможностью

сравнения своей космогонической оратории с каким-то балетом, колко заметил: «Верно, это совсем не “Сотворение”, и я не уверен, что Вам когда-нибудь удастся создать нечто подобное»<sup>8</sup>. Возможно, старый мастер имел в виду не профессиональную несостоятельность своего бывшего ученика, а его вольнодумные взгляды (в другом пересказе этого анекдота Гайдн, якобы, произнес: «Да, кажется, сотворение для Вас недоступно, ведь Вы — атеист»)<sup>9</sup>. Между тем в трактовке финала двух мистерий о сотворении человечества оба классика, как ни странно, оказались близки. У Бетховена искупление грехов первых людей и направление их на истинный путь происходит уже на предысторической стадии, и потому финальный контрданс звучит как смысловой аналог утопической «Оды к Радости» (напомним, что в стихотворении Шиллера «прекрасная искра божественного пламени, Радость», предстает универсальной философско-этической категорией, объединяющей все сущности и все миры Вселенной). В гайдновском «Сотворении мира» также творится не История, а Утопия. Удивительным образом в оратории, текст которой основан на «Потерянном рае» Джона Мильтона, вопрос о *грехопадении* Адама и Евы оказывается вообще не затронутым. Возникает несколько крамольная мысль о том, что, окажись Гайдн на месте Творца, он не стал бы изгонять своих чад из рая или сумел бы удержать их от рокового поступка. Во всяком случае, во второй оратории Гайдна, «Времена года», где рисуется уже не райская, а земная идиллия, образов, связанных со злом и грехом, также не просматривается, хотя здесь уже присутствует смерть, понятая как вполне естественное явление вроде наступления зимы вслед за щедрой осенью. Следовательно, вопреки ироническому отношению Гайдна к балету Бетховена, проблематика «Творений Прометея» действительно имела много общего с проблематикой «Сотворения мира».

В наше время музыка «Творений Прометея» чаще всего звучит и записывается в качестве симфонической сюиты, которая прекрасно воспринимается и вне сценического действия. Между тем в XX веке после длительного перерыва, обусловленного господством в балете романтических сюжетов и тенденций, «Творения Прометея» с подлинной музыкой или с добавлениями из других произведений Бетховена неоднократно ставились в западноевропейских театрах<sup>10</sup>. По-видимому, вполне можно ожидать и других сценических прочтений этой незаурядной партитуры, объективно предвосхищающей симфонические балеты конца XIX — начала XX века, но по своему идейному строю и хореографическому потенциалу перекидывающей причудливый мост от языка классицистско-просветительских аллегорий к языку обобщенных символов.

<sup>8</sup> TDR II. S. 238.

<sup>9</sup> См.: Фишман 1962. Исследование. С. 167.

<sup>10</sup> См.: Балет 1981. С. 510–511; Климовицкий 1988. С. 4. В 2002 году постмодернистская версия балета под названием «Сотворение» была представлена во Франции труппой «Балет Биаррица» (хореограф Тьерри Маланден); в 2005 году этот спектакль был показан на гастролях в Москве, произведя неоднозначное впечатление (сюжет был изменен, а все партии исполнялись танцовщиками-мужчинами).

## ПЕРВЫЕ ОПЕРНЫЕ ЗАМЫСЛЫ

Заявив о себе как о перспективном театральном композиторе, Бетховен начал активные поиски оперного заказа. Весомость его заявки подтверждал и резонанс, вызванный ораторией «Христос на Масличной горе», впервые исполненной в 1803-м и четырежды сыгранной в 1804 году (в новой авторской редакции). Хотя оратория поначалу пробудила у публики и критиков смешанные ощущения, всем было ясно, что, даже если это произведение не имело никакого отношения к церковному стилю, оно доказывало умение Бетховена создавать развернутые оперные сцены.

К композитору начали поступать предварительные предложения о сотрудничестве. Пражский литератор Август Готтлиб Мейснер через посредство художника Александра Макко прислал собственное либретто оратории или музыкальной драмы «Нерон» на сюжет о борьбе императора Нерона против христианской общины во главе с апостолом Павлом — борьбе, завершившейся пожаром Рима и мученическим апофеозом героев-христиан. Бетховен, однако, от либретто Мейснера вежливо отказался<sup>11</sup>. Не понравилось ему и ораториальное либретто «Полигимния» лейпцигского теолога Христиана Шрайбера, предложенное сначала Гайдну, а затем Бетховену, который рассудил, что в тексте «слишком много изобразительности»<sup>12</sup>. Отверг он в начале 1804 года и либретто некоего сказочного зингшпиля, принадлежавшее перу лейпцигского музыкального критика Фридриха Рохлица<sup>13</sup>.

Осенью 1803 года Бетховен начал работать над оперой «**Огонь Весты**» («*Vestas Feuer*»)<sup>14</sup>. Текст написал Эмануэль Шиканедер (1751–1812), имя которого обычно вспоминают в связи с «Волшебной флейтой» Моцарта, созданной на либретто Шиканедера, для его театра и отчасти для него самого (он исполнил роль Папагено). Шиканедер начинал как драматический актер и даже танцор; затем пел в зингшпилях; руководил театром, который сейчас известен под названием Ан дер Вин, причем делал всё: формировал репертуар, ставил спектакли, играл на сцене, создавал эскизы декораций, придумывал эффектную машинерию и т. д. Он написал около 50 либретто разного жанра: героические оперы («Александр», музыка А. Тейбера), волшебные зингшпили (в том числе «Лабиринт» — продолжение «Волшебной флейты» с музыкой П. фон Винтера), «патриотические» зингшпили («Австрии верные братья, или Тирольские добровольцы» с музыкой Й. Вейгля). Эстетическую позицию Шиканедера можно назвать сугубо коммерческой (годится всё, что приносит прибыль), но можно усмотреть в ней и определенный принцип: театр должен отвечать запросам максимально широкой аудитории, то есть быть зрелищным, идейно доступным, сюжетно увлекательным, и всячески избегать всего слишком трудного.

<sup>11</sup> См.: Письмо к Макко от 2 ноября 1803 года // ПБ 1. № 86. О либретто Мейснера см.: Kerst I. S. 109–110.

<sup>12</sup> Письмо Г. А. Гринингера к Г. Гертелю // ПБ 1. С. 193.

<sup>13</sup> Письмо от 4 января 1804 года // ПБ 1. № 88.

<sup>14</sup> Перевод названия «Огонь весталки», фигурирующий у некоторых авторов, не совсем точен.

Бетховен, с энтузиазмом взявшийся поначалу за «Огонь Весты», уже к концу 1803 года разочаровался и в самом Шиканедере, и в его тексте, и отказался от продолжения работы. О том, что именно не устраивало Бетховена, он откровенно объяснил Рохлицу в том самом письме, в котором с извинениями отвергал его собственное «сказочное» либретто: «Будь еще сюжет не феерическим, оно могло бы сейчас меня вывести из затруднения, в котором я очутился по вине г. Шиканедера, чья



Театр Ан дер Вин.

Раскрашенная гравюра конца XVIII века

“империя” полностью затмила блеском толковой и остроумной французской оперы. <...> Я дал себя вовлечь в заблуждение, понадеявшись на то, что, поскольку Шиканедер понимает все-таки сценический эффект, в чем нельзя отказать ему начисто, то сумеет произвести на свет что-нибудь более путевое, чем производится обычно. Как жестоко я, однако, обманулся! Я надеялся, что для подправки и отделки стихов и действия он согласится хотя бы привлечь кого-то в помощь, да не тут-то было: этого человека, бог весть что о себе возомнившего, нельзя было склонить к такому шагу. И вот я порвал с ним, не посчитавшись даже с тем, что для ряда номеров мной уже была написана музыка. Представьте себе: римский сюжет <...>, а язык и стихи таковы, точно действующие персоны — наши здешние торговки яблоками. <...> Если б Ваша пьеса не являлась феерией, я за нее ухватился бы обеими руками. Но здешняя публика ныне настроена против подобных сюжетов в такой же мере, в какой она их раньше жаждала и восхищалась ими»<sup>15</sup>.

Сюжет «Огня Весты» (тут нужно отдать должное чутью Шиканедера) отчасти предвосхищал сюжет будущей «Весталки» Спонтини, поставленной в Париже в 1805 году и вскоре покорившей всю Европу (кстати, Вигано создал на ее музыку один из своих лучших балетов). Впрочем, несколько подобных опер было написано и в XVIII веке. Среди них — «Оправданная невинность» Глюка (1755) и не сохранившаяся «Весталка» Сальери (1768). В основе событий всегда лежала примерно одна и та же схема: благородная римлянка, жрица Весты или будущая весталка, обвиняемая в святотатственном нарушении целомудрия, приговаривалась к казни, но в последний момент оказывалась оправданной или спасенной волей божества. Обычно в этот сюжет привносились и любовная интрига, обострявшая ситуацию. В либретто Шиканедера, помимо Воливии, главной героини, фигурировали ее жених, благородный юноша Сартагон, и отец Воливии — Порус (имена, нужно сказать, совершенно не подобающие знатным римлянам, что вряд ли могло смутить тех «торговок яблоками», на восприятие которых были рассчитаны многие сочинения Шиканедера)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> ПБ 1. № 88.

<sup>16</sup> Пор (*ит.* Porò, *лат.* Porus) — имя индийского царя, героически воевавшего некогда против Александра Македонского. Имя Сартагон также звучит на восточный ма-

Эскизы оперы (Hess 115) включают более двадцати страниц; 275 тактов 1-й сцены были доведены до стадии партитурной записи; в целом была намечена и 2-я сцена. В них действуют четыре персонажа. Помимо трех главных героев, появляется не названный по имени антагонист Сартагона, фактически доносящий Порусу на юных влюбленных, тайно мечтающих о браке. Порус, поначалу разгневанный, уступает мольбам дочери и разумным речам Сартагона и соглашается на их союз. Молодые люди ликуют, предвкушая будущее счастье.

Невзирая на посредственное литературное качество текста, музыка получилась совершенно замечательной. В большой сцене сквозного развития (примерно 12 минут звучания) даны рельефные музыкальные «портреты» главных героев, хотя поют они не арии, а ансамбли (два небольших дуэта, речитатив-диалог и терцет). Тональный план выстроен опытной рукой симфониста: g-moll — Es-dur — модуляция — G-dur. Сцена заканчивается терцетом «Никогда я еще не был так счастлив»; эту музыку Бетховен впоследствии использовал в дуэте Леоноры и Флорестана из II акта «Фиделио». Другим разделам повезло меньше: их материал остался лежать мертвым грузом. Высокое художественное качество фрагментов, написанных для «Огня Весты», заставляет искренне сожалеть о том, что эта опера осталась незаконченной.

## «ОПЕРА СПАСЕНИЯ» И ТРАДИЦИИ МОЦАРТА

Говоря Рохлицу о «блеске» французской оперы, Бетховен имел в виду не парижские премьеры, а постановки в Вене в 1802–1803 годах опер Керубини, Далеярака, Мегюля и других композиторов. Венская публика смогла оценить то, что было создано во Франции в послереволюционные годы, и сравнить это с собственными «волшебными» зингшпилями, которые многим стали казаться наивными и старомодными. Некоторые из французских опер принадлежали к комическому жанру, трактованному как весело рассказанная житейская история с динамично развивающимся сюжетом и легко воспринимаемой музыкой. Другие, очень немногочисленные, представляли собой современную модификацию музыкальной трагедии («Медея» Керубини, поставленная в Париже в 1797-м, а в Вене в 1802 году).

Третьи принадлежали к новому жанру, названному впоследствии «оперой спасения». Этот жанр, возникший во Франции еще в 1780-е годы («Ричард Львиное Сердце» Гретри, 1784), органично сочетал в себе традиции бытовой комической оперы и глюковской героической драмы. Сюжет, содержащий некую важную и высокую идею, разворачивался на обыденном, реалистически прописанном фоне, и события затрагивали жизнь как высокопоставленных, так и самых простых людей, причем последние нередко выручали первых в смертельно опасных обстоятельствах. В подобные ситуации мог попасть, впрочем, персонаж из любого сословия: пленный король («Ричард Львиное Сердце» Гретри), оклеветанная принцесса («Ариодант» Мегюля), граф-фрон-

---

нер. Ни один из благородных римских родов не мог носить такие имена даже в виде фамильных прозвищ — когноменов.

дёр («Водовоз, или Два дня» Керубини), польская панночка, угодившая в плен к захватчикам-татарам («Лодоиски» Керубини, Крейцера и Майра), отчаявшийся художник («Элиза» Керубини), девушка, насильно постригаемая в монахини («Ужасы монастыря» Анри Бертона)...

В Вене в 1802–1804 годах были поставлены «Водовоз» (под названием «Граф Арманд») и «Лодоиска» Керубини; «Ариодант» и «Елена» Мегюля, «Рауль Синяя Борода» Гретри. А 1804 год был щедр на постановки французских комических опер, в числе которых — «Каирский караван» Гретри, «Багдадский калиф» Буальдьё, «Турецкий врач» Изуара и др.<sup>17</sup>

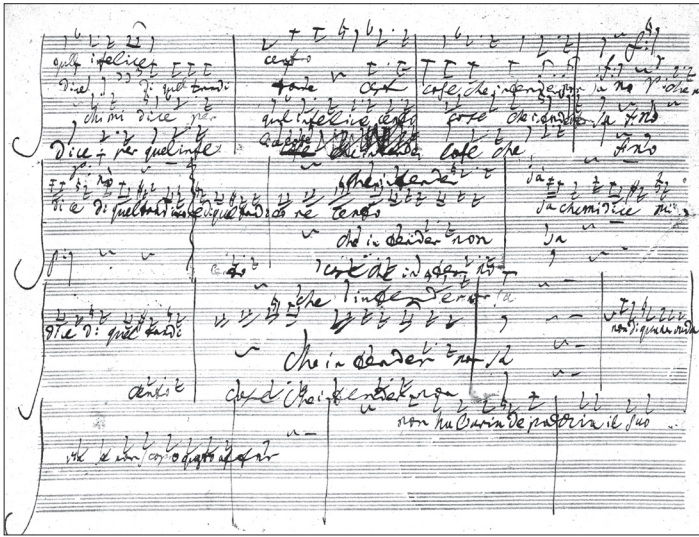
Французская опера конца XVIII века утверждала, что жертвой смешных или трагических превратностей может стать кто угодно, от простолюдина до короля, и независимо от своего происхождения он вправе рассчитывать на спасение лишь в той мере, в какой он достоин этого как человек. Обычно так и случалось: спасение приходило в самую критическую минуту и совершалось как бы совместными усилиями высших сил (богов, судьбы, счастливого случая, самой природы) и активно действующих людей.

«Справедливость должна восторжествовать, невиновный не должен погибнуть, но за правое дело нужно бороться», — именно эта идея оказалась в эпоху революции и наполеоновских войн насущно необходимой умам и душам всех слоев публики как во Франции, так и в других странах. Волнующая история, рассказанная максимально приближенным к современности, но не вульгарным языком; достаточно увлекательная, чтобы обходиться без громоздкой машинерии и барочных эффектов вроде бурь, пожаров и полетов на облаках; морально поучительная и по-человечески трогательная, не чуждая доброго юмора и заведомо лишённая надменной академической холодности или классицистской сегрегации «высоких» и «низких» персонажей — вот, что воспринималось в начале XIX века как последнее слово в оперной драматургии. По своему музыкальному языку такая опера не была уже ни чисто французской, ни итальянской, ни немецкой; она могла вбирать в себя любые традиции, не вынуждая композитора принаравливаться к чужому стилю и писать на чужом языке.

Всё это чрезвычайно импонировало Бетховену и, по сути, предлагало ему единственный выход из непростой ситуации с выбором жанра. Трудно сказать, какой могла бы стать итальянская опера-серия в его исполнении — скорее всего, если судить по отдельным ариям и ансамблям 1790-х — начала 1800-х годов, очень интересной. Однако никто не заказывал Бетховену оперу-серия, да и сам жанр уже выглядел тогда устаревшим.

К вошедшему в моду с 1790-х годов волшебному зингшпилю он относился негативно, сильно расходясь в этом пункте с ранними романтиками. Об этом свидетельствует не только процитированное нами письмо к Рохлицу, но и более позднее послание к Г. фон Коллину (1808), где, отвергая очередное волшебное либретто по мотивам Ариосто («Брадаманта»), Бетховен пишет: «...сплошная фантастика. Не могу скрыть, что я вообще предубежден против этой манеры, которая так часто усыпляюще действует на чувство и разум»

<sup>17</sup> Данные по: Bauer 1955.



Фрагмент из «Дон-Жуана» Моцарта (квартет из I акта),  
выписанный Бетховеном в период работы над «Леонорой» (1803–1804)

(в 1809 году «Брадаманту», не терзаясь подобными сомнениями, положил на музыку И. Ф. Рейхардт)<sup>18</sup>. Обычный зингшпиль на комический бытовой сюжет был Бетховену вполне по плечу, и он, вероятно, примеривался к нему еще в Бонне, сочиняя арии для баса-комика Йозефа Лукса, но для ответственного театрального дебюта этот жанр должен был казаться ему слишком мелким.

Героика, разумеется, подошла бы Бетховену больше, но то, что преподносилось венской публике под названием «большая героическая опера», вряд ли могло его особенно вдохновлять: в итальянском варианте эта линия выглядела лишь несколько подновленным вариантом оперы-серия («Ахилл» Пазера, 1801; «Геркулес в Лидии» Майра, 1803), а в немецком вела к громоздкому и эклектичному ампиру («Александр» Тейбера, 1801; «Пирамиды Вавилона» Винтера, 1801; «Кир» Зейфрида, 1803)<sup>19</sup>. Глюковский строгий классицизм воспринимался в Вене начала 1800-х годов как давно не актуальный, а к моцартовским операм Бетховен питал до крайности противоречивые чувства.

Независимо друг от друга сходные высказывания Бетховена по этому поводу приводили его собеседники разных лет. Зейфрид вспоминал, как Бетховен говорил ему: «Величайшим произведением Моцарта остается “Волшебная флейта”, так как только здесь он показывает себя немецким мастером. “Дон Жуан” еще скроен на итальянский манер, а кроме того, священное искусство никогда не должно позволять себе опускаться до безумств столь скандального сюжета». О том же свидетельствовал Хольц, тесно общавшийся с Бетховеном в 1825–1826 годах: «Из опер Моцарта он предпочитал “Волшебную флейту”, сюжеты других казались ему слишком фривольными»<sup>20</sup>. Приведем также суждение Бетховена, зафиксированное Рельштабом после их встречи в 1825 году:

<sup>18</sup> ПБ 1. № 291.

<sup>19</sup> Приводятся даты венских постановок.

<sup>20</sup> Kerst I. S. 83; Kerst II. S. 183.

«Меня не тянет к жанру, если сюжет для меня не привлекателен. Ведь я должен браться за него с любовью и воодушевлением. Оперы наподобие “Дон Жуана” и “Фигаро” я никогда бы не смог написать. У меня к этому отвращение»<sup>21</sup>. То же самое, почти слово в слово, говорил Бетховен уже на смертном одре подростку Герхарду фон Брейнингу: «Мне нужен текст, который меня взволнует; это должно быть нечто нравственное, возвышенное. Тексты, на которые мог сочинять Моцарт, я никогда не мог бы положить на музыку. Я никогда не мог настроиться на фривольные слова»<sup>22</sup>. Эхо этого неприятия каким-то образом донеслось даже до Франции. В мемуарах маркизы Лауры д’Абрантес (супруги наполеоновского маршала Жюно), написанных при литературной помощи Бальзака, говорится: «Бетховен совсем не любил Моцарта. Вот уж чего я не могу ему простить. Это заблуждение! Оно выдает, на мой взгляд, недостаток вкуса. Причина, по которой он клеймил “Дон Жуана”, поистине смехотворна. Он полагал, что Моцарт не должен был prostituirовать свой талант (это его слово) столь скандальным сюжетом». Вегелер, приводя этот пассаж, страстно вступался за честь покойного друга: «Значит, серьезный Бетховен, величайший почитатель Моцарта, опустился до профанации, причем до профанации своего кумира? И он говорил о проституции, этот благородный и исполненный нравственности мастер? Где выше ценятся правила пристойности, во Франции или в Германии?»<sup>23</sup>...

Благородный гнев Вегелера понятен, хотя не совсем справедлив.

С одной стороны, Бетховен действительно преклонялся перед Моцартом и восхищался музыкой его опер, которые годами изучал — ревниво и тщательно. Узнав в 1811 году об успехе постановки «Дон Жуана» в Риме, где к музыке Моцарта относились с предубеждением, Бетховен писал Г. Гертелю: «Хороший прием “Дон Жуана” Моцарта так меня радует, будто это мое собственное сочинение» (а ведь речь шла об опере с неприемлемым для него сюжетом!)<sup>24</sup>. Когда кто-то пытался нападать на Моцарта, со стороны Бетховена обычно следовал резкий отпор (как это случилось в 1826 году с Г. Вебером, дерзнувшем усомниться в подлинности «Реквиема»). Но, с другой стороны, понятие «священное искусство» для Бетховена — вовсе не метафора, и тут он не признавал компромиссов. Они с Моцартом были слишком разными людьми, чтобы найти здесь точки соприкосновения.

## «ЛЕОНОРА»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Либретто, привлекшее внимание Бетховена в конце 1803 года и пришедшее ему, наконец, по вкусу, называлось «*Леонора, или Супружеская любовь*» и имело уже довольно богатую историю. По-видимому, этот текст предложил Бетховену знавший о его неладах с Шиканедером секретарь правления венских придворных театров Йозеф Фердинанд фон Зонлейтнер (1766–1835), юрист по

<sup>21</sup> Kerst II. S. 123–124.

<sup>22</sup> Ibid. S. 173.

<sup>23</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 82.

<sup>24</sup> ПБ I. № 324.



образованию, литератор и большой любитель музыки. Французский драматург Жан Никола Буйи написал в 1798 году пьесу, сюжет которой основывался на реальных событиях, разыгравшихся во время якобинского террора 1793 года в городе Туре, где Буйи служил комиссаром. Некая отважная горожанка (в пьесе ей дано имя Леонора) сумела спасти своего мужа (в пьесе он назван Флорестаном) от расправы, проникнув в его камеру в мужском платье. Буйи сохранил сюжетную канву, перенес действие пьесы в условную Испанию. Вскоре этот текст был положен на музыку певцом и композитором Пьером Гаво. Опера, поставленная в 1798 году в парижском театре «Фейдо», называлась: «*Леонора, или Супружеская любовь. Исторический факт, разработанный в двух актах с чередованием разговоров и пения*». Произведение имело успех (кстати, Гаво сам исполнял партию Флорестана), партитура была опубликована в том же году, но широкого распространения за пределами Франции эта опера не получила. Лишь однажды, в 1799 году, она была поставлена в Брюсселе. Нет сведений о том, знал ли ее Бетховен. Возможно, в руки Зонлейтнера попало только либретто, которое он достаточно точно и складно перевел на немецкий язык. Однако не исключено, что в Вену в 1802–1804 годах французы привезли больше оперных партитур, чем было принято к постановке, и среди них могла оказаться и «Леонора» Гаво.

Так или иначе, Бетховен заключил контракт с Придворным театром и взялся за работу. Работал он, как всегда, основательно и не быстро, делая множество эскизов и перемежая сочинение оперы другими важными занятиями (завершением «Героической симфонии», переделкой оратории «Христос на Масличной горе» и т. д.). Между тем конъюнктура изменилась: в Дрездене в 1804 году состоялась постановка оперы «*Леонора, или Супружеская любовь*» Фердинандо Паэра, также основанной на тексте Буйи, свободно переведенном на итальянский язык<sup>25</sup>. Французская «опера спасения» превратилась в этой версии в итальянскую оперу-семисерия с весьма развернутыми и виртуозно трактованными сольными номерами главных героев. И, кстати, музыкальный язык Паэра в «Леоноре» был довольно близок к тому «высокому стилю», который Бетховен опробовал в дуэте «*Nei giorni tuoi felici*» WoO 93 и в 1-й сцене «Огня Весты»: масштабность мысли, богатая симфоническая ткань, сквозное развитие внутри крупных номеров — всё это заметно возвышало «Леонору» Паэра над ее французским первоисточником.

Игнорировать талантливое произведение Паэра, пользовавшееся значительным успехом, Бетховен не мог. Анекдот о том, что, встретившись с Паэром, Бетховен, якобы, отпустил в адрес его оперы уничижительный комплимент («Мне нравится ваша опера, я хочу написать для нее музыку») не соответствует истине<sup>26</sup>. Бетховен вряд ли мог услышать паэровскую «Леонору» на театральной сцене до 1809 года, когда она была поставлена в Вене, и когда две первые редакции его собственной оперы были закончены, а о третьей речь

<sup>25</sup> Имя переводчика в издании либретто не названо, однако им мог быть давно работавший в Дрездене певец Джакомо Чинти. Согласно другому предположению, либретто мог составить Джованни Федерико Шмидт. См.: Lühning 1991. S. 624.

<sup>26</sup> Цит. по: Берлиоз 1956. С. 210.

пока не шла. Между тем в архиве Бетховена сохранилась рукописная копия паэровской партитуры (сделанная, возможно, после венской премьеры) — это означало, что опера его очень заинтересовала.

О признании достоинств «Леоноры» Паэра свидетельствовало число ее постановок: 1808 — Лейпциг, 1809 — Вена и Бреслау (Вроцлав), 1810 — Берлин, 1812 — Флоренция, 1813 — Мюнхен, 1816 — Неаполь, 1821 — вновь Дрезден<sup>27</sup>. Лишь в 1820-е годы предпочтения немецкой публики явно склонились к «Фиделио». И если сравнение опер Гаво и Бетховена в художественном отношении вряд ли целесообразно (за исключением отдельных фрагментов), то аналогичное сравнение опер Бетховена и Паэра вполне правомерно.

Внезапное усложнение вставшей перед ним творческой задачи совсем не обескуражило Бетховена. В конце концов, в XVIII веке писались десятки опер на одни и те же либретто Метастазіо. Сюжет «Леоноры» также заинтересовал сразу нескольких композиторов, поскольку был, в отличие от метастазіевских сюжетов, остро современным и в то же время абсолютно универсальным.

Хотя, по уверениям Буйи, в основе его пьесы лежали подлинные факты, сама идея спасения самоотверженной женой попавшего в смертельно опасное положение мужа была отнюдь не нова. Эта идея лежала в основе драмы Еврипида «Альцеста», сюжет которой стал необычайно популярен на оперной сцене XVII–XVIII веков (оперы Люлли, Генделя, Глюка, Германа Раупаха, Антона Швейцера и других композиторов). События эпохи Средневековья отразились в испанском эпическом романе о графине Гонсалес, которая, проникнув в тюрьму, где томился ее супруг, заставила его поменяться с ней платьем, чтобы дать ему возможность бежать; король дон Санчо, восхищенный мужеством и находчивостью графини, простил Фернана Гонсалеса. Исследователи не раз отмечали, что псевдоним, под которым действует Леонора — *Фиделио* — мог быть почерпнут Буйи из драмы Шекспира «Цимбелин», где героиня, Имоджена, верная, но оклеветанная супруга, также переодевается в мужское платье и называет себя «Фиделе»; между драмой и оперным либретто есть и другие переклички<sup>28</sup>. Чем-то напоминает фабулу «Фиделио» и сюжет оперы Генделя «Роделинда», где верная, мужественная и находчивая жена противостоит узурпатору и спасает от гибели своего супруга — свергнутого короля лангобардов.

Существовали и другие, гораздо более экзотические варианты прочтения данного сюжета. В 1805 году в Венеции была поставлена одноактная опера «*Супружеская любовь*» Симона Майра на либретто Гаэтано Росси по той же пьесе Буйи. По музыкальным достоинствам эта опера, на мой взгляд, заметно уступает «Леоноре» Паэра<sup>29</sup>. Впрочем, оперу Майра Бетховен, скорее всего, вообще не знал. Действие в ней было перенесено в Польшу; герои получили «польские» имена (Флорестан — Аморвено, Леонора — Зелиска, Пицарро — Мороски), а политическая основа конфликта была сведена к истории давней

<sup>27</sup> Lühning 1991. S. 626.

<sup>28</sup> См.: Ярустовский 1972. С. 257; Osthoff 1987. S. 217.

<sup>29</sup> Сошлюсь на аудиозапись, осуществленную в 2004 году в Германии: *Simon Mayr. Lamor coniugale*. Dir. Christopher Franklin. Naxos: 8.660198–99.

семейной вражды, так что справедливость окончательно восстанавливал не Министр — воплощение справедливой верховной власти, а брат Флорестана. Не исключено, что изменения в сюжете и месте действия могли быть вызваны и цензурными соображениями. Возможно, права также Х. Люнинг, усматривавшая здесь прямое влияние «Лодоиски» Керубини, вызвавшей моду на польские мотивы (это подтверждается написанием Майром собственной «Лодоиски» в 1798 году)<sup>30</sup>.

Потому совсем не удивительно, что в операх по пьесе Буйи место и время действия практически не имели значения. Испания, обозначенная как место действия в операх Гаво, Паэра и Бетховена, являлась чисто театральной условностью, и еще большей условностью, призванной успокоить венскую цензуру, было отнесение Зонлейтнером событий к XVI веку. Отсюда — соответствующие декорации и костюмы на премьере бетховенской оперы 1805 года, хотя в ее музыке ничего ни испанского, ни старинного нет. Казалось бы, ныне этим указанием можно и нужно пренебречь. Однако, например, Джорджо Стрелер поставил в 1969 году во Флоренции спектакль, где вернул «Фиделио» в Испанию, но не XVI века, а времен Бетховена, Гойи и Наполеона, взяв в качестве отправной точки офорты Гойи из серии «Бедствия войны»<sup>31</sup>. Это получилось необычайно ярко, свежо и убедительно.

Другой радикальный эксперимент с тем же сюжетом был проделан в 1850-х годах в Лирическом театре в Париже, где время и место действия бетховенского «Фиделио» были отнесены к Милану 1495 года, и героями оперы стали Лодовико Сфорца, Джан Галеаццо, его супруга Изабелла Арагонская и французский король Карл VIII. По-видимому, как полагал Берлиоз, смена героев и обстановки была вызвана только заботой дирекции о зрелищности, а не какими-то иными соображениями<sup>32</sup>.

В XX веке спектакли «Фиделио», в которых сохранялась бы ориентация на указания либретто или хотя бы на эпоху, в которую возникло произведение, существуют практически на равных с постановками бетховенской оперы — произведения остро актуального, антивоенного, антидиктаторского и антифашистского<sup>33</sup>. И, в отличие от некоторых других классических произведений, музыка «Фиделио» этому обычно не противится. Следовательно, современное в бетховенской опере, ее «здесь и сейчас», ничуть не противоречит ее универсальному смыслу — «везде и всегда».

Бетховен, может быть, с некоторым вызовом, хотел назвать свою оперу так же, как его предшественники: *«Леонора, или Супружеская любовь»*. Это название имело для него важный, сугубо личный смысл, о чем будет подробно рассказано чуть позже. Летом 1805 года партитура была завершена, и 30 сентября ожидалась премьера. Однако театральная цензура неожиданно запретила спектакль, найдя текст политически предосудительным. Либреттист, апеллируя к здравому смыслу цензоров, ссылаясь на мнение императрицы Марии Терезии

<sup>30</sup> См.: Lühning 1989. S. 178.

<sup>31</sup> Стрелер 1984. С. 170–171. Сценографом был Энцо Фриджеро.

<sup>32</sup> Берлиоз 1956. С. 213–214.

<sup>33</sup> Многочисленные иллюстрации см. в статье: Claussen 1986. S. 169–186.

Сицилийской, хвалившей пьесу Буйи, а также на то, что примерно тот же текст с музыкой Паэра уже прозвучал в Дрездене и Праге, не вызвав ничьих протестов. 5 октября запрет был снят с условием смягчения наиболее резких выражений, однако время оказалось упущено. Спектакль, намеченный на 15 октября (день именин императрицы), вновь был отложен из-за резко обострившейся военно-политической обстановки. Французы неуклонно продвигались к Вене. 20 октября пал Ульм, 30-го Бернадотт без боя занял Зальцбург, 9 ноября из Вены эвакуировался двор (в том числе императрица, поддерживавшая Бетховена), на следующий день французы подошли вплотную к городу, и 15 ноября в столицу под развевающимися флагами и под звуки победных маршей вошли войска под командованием Мюрата и Ланна, а спустя несколько дней в императорском дворце Шёнбрунн обосновался Наполеон.

Премьера оперы, названной в афише, вопреки желанию автора, «Фиделио, или Супружеская любовь», состоялась в театре Ан дер Вин 20 ноября при малочисленной и едва ли не враждебно настроенной публике, включавшей, с одной стороны, тех самых венских обывателей, которые в апреле издевались над «Героической симфонией», а с другой стороны, французских офицеров, забредших в театр в поисках развлечений и не понимавших ни немецкого языка, ни чрезвычайно сложной музыки Бетховена. Жалкая горстка друзей композитора, среди которых был Стефан Брейнинг, распространявший на второй день в зале листовку с собственными приветственными стихами в адрес автора оперы<sup>34</sup>, не могла создать даже слабой видимости успеха. Повторные исполнения 21 и 22 ноября лишь усугубили плачевную ситуацию, и Бетховен был вынужден забрать партитуру.

Рецензии оказались беспощадными. Берлинская газета «Der Freimüthige», во главе которой стоял А. фон Коцебу, констатировала: «Новая бетховенская опера “Фиделио, или Супружеская любовь” не понравилась. Ее дали лишь несколько раз, и после первого же представления зал был совершенно пуст. Музыка действительно не оправдала ожиданий любителей и знатоков. Мелодиям и характеристикам, при всей их изысканности, недостает того счастливого, удачного, непреодолимого выражения страсти, которая неудержимо охватывает при слушании произведений Моцарта и Керубини. Музыка не лишена нескольких красивых мест, но она очень далека от того, чтобы быть совершенным и даже просто удавшимся произведением»<sup>35</sup>. Сходное впечатление произвела опера на анонимного рецензента лейпцигской AMZ: «Целое, если рассмотреть его спокойно и беспристрастно, не обнаруживает ничего выдающегося ни в творческих идеях, ни в их осуществлении. Увертюра состоит из очень длинного, отклоняющегося во все возможные тональности Adagio, за которым следует Allegro C-dur, которое также ничем не блещет и не выдерживает никакого сравнения с другими инструментальными композициями Бетховена — в том числе с его увертюрой к балету “Прометей”. Вокальные номера не содержат никаких новых идей; большей частью они слишком длин-

<sup>34</sup> См.: Вегелер — Рис 2001. С. 71.

<sup>35</sup> TDR II. S. 489. Перевод цит. по: Альшванг 1977. С. 201.



ховена, но и в качестве поэта-любителя), драматург Генрих фон Коллин, режиссер и поэт Придворной оперы Георг Фридрих Трейчке, дирижер и концертмейстер театра Ан дер Вин Франц Клемент, а также два шурина Моцарта — актер, художник и литератор Йозеф Ланге (бывший супруг примадонны Алоизии Ланге, урожденной Вебер) и бас Фридрих Себастьян Майер (второй супруг Йозефы Вебер-Хофер — первой исполнительницы партии Царицы ночи в «Волшебной флейте»). Самого Рёккеля на собрание едва ли не насильно привел Майер (Пицарро), усмотрев в молодом певце достойную замену прежнему исполнителю партии Флорестана, Йозефу Деммеру, который, по общему мнению, провалил свою роль. Были приглашены и другие певцы: примадонна Анна Мильдер (Леонора), симпатичная и талантливая Луиза Миллер (Марцеллина), известный бас Карл Фридрих Вейнмюллер (Рокко). За фортепиано сидела княгиня Лихновская, игравшая прямо по партитуре; инструментальные соло исполнял на скрипке Клемент.



*Анна Мильдер*

Рёккель вспоминал:

Два первых акта, в которых я не участвовал, были пройдены от первой до последней ноты. Люди поглядывали на часы и одолевали Бетховена просьбами сократить растянутые и не слишком важные фрагменты. Он, однако, защищал каждый такт, причем с такой гордостью и артистическим достоинством, что мне хотелось пасть к его ногам. Но когда дело дошло до самого главного — значительного сокращения экспозиции и слияния благодаря этому двух первых актов в один — он вышел из себя, громко крикнул — «Ни единой ноты!» — и хотел забрать партитуру. Однако княгиня, сложив руки в молитвенном жесте, как если бы защищала вверенную ей святыню, посмотрела на разгневанного гения с неописуемой кротостью — и под ее взглядом его гнев сошел на нет, и Бетховен покорно вернулся на свое место. Эта высокая духом женщина продолжала аккомпанировать и сыграла вступление к моей арии «In des Lebens Frühlingstagen». Я попросил у Бетховена отдельно выписанную партию Флорестана, но мой неудачливый предшественник, вопреки неоднократным требованиям, так ее и не вернул, и посему мне пришлось петь, стоя у фортепиано, прямо с партитуры, по которой играла княгиня. Я знал, что эта большая ария значит для Бетховена не меньше, чем вся опера, и так к ней и отнесся. Он хотел слушать ее снова и снова, и такое напряжение было почти выше моих сил, но я пел, поскольку почувствовал себя на вершине счастья, заметив, что мое исполнение способно примирить великого мастера с его отвергнутым произведением. — Исполнение, затянувшееся из-за многократных повторов, закончилось лишь после полуночи. «А как с переработкой, с сокращениями?» — спросила княгиня, умоляюще глядя на мастера.

«Не требуйте этого, — ответил он мрачно. — Невозможно убрать ни одной ноты!» — «Бетховен! — воскликнула она, глубоко вздохнув, — Неужели Ваше величайшее произведение останется отринутым и оклеветанным?» — «Ему вполне достаточно Вашего одобрения, милостивейшая княгиня», — ответил мастер, и его дрожащая рука выскользнула из ее руки. Внезапно этой хрупкой женщиной овладел сильный и могучий дух. Едва ли не склонившись перед ним на колени и обнимая его, она вдохновенно воскликнула: «Бетховен! Нет! Вы не должны обрекать на забвение Ваше величайшее творение! Этого не хочет Бог, наполнивший Вашу душу звуками чистой красоты — и этого не хочет душа Вашей матери, которая в это мгновение с мольбою взирает на Вас моими глазами! — Бетховен, это нужно сделать! Уступите! Сделайте это в память о Вашей матери! Сделайте это ради меня, Вашей единственной, самой верной подруги!»... Великий человек, черты которого напоминали об олимпийской возвышенности, долго стоял перед ангельски бледной почитательницей его музыки. Потом он убрал прядь, давно уже упавшую ему на лицо, как будто стряхивая прекрасную мечту, овладевшую его душой, и, обратив к небу растроганный взгляд, воскрикнул, рыдая: «Я хочу — я сделаю всё, ради Вас — ради моей матери!» Затем он благоговейно поднял княгиню и протянул руку князю, словно давая клятву. Мы стояли вокруг них, глубоко растроганные, ибо все тогда ощущали значительность этого великого момента<sup>40</sup>.

За переделку либретто взялся Брейнинг, выполнявший все указания Бетховена, что дало повод сказать Зонлейтнеру, поставленному уже перед свершившимся фактом, будто переработку осуществил сам композитор. Из трехактной опера стала двухактной, некоторые сцены были сжаты и драматургически пересмыслены.

Премьера новой редакции под названием «*Леонора, или Супружеская любовь*» состоялась 29 марта 1806 года. На сей раз, чтобы не вызывать нежелательных ассоциаций с провалившейся первой версией, Бетховен сам пожелал назвать оперу «Фиделио, или Супружеская любовь», но дирекция театра Ан дер Вин по каким-то соображениям не вняла его просьбе. Судя по письму Бетховена к Майеру, первое исполнение было неудовлетворительным, особенно со стороны оркестра<sup>41</sup>. Далее последовали еще один (или два?) спектакля, после чего опера была снята с репертуара<sup>42</sup>.

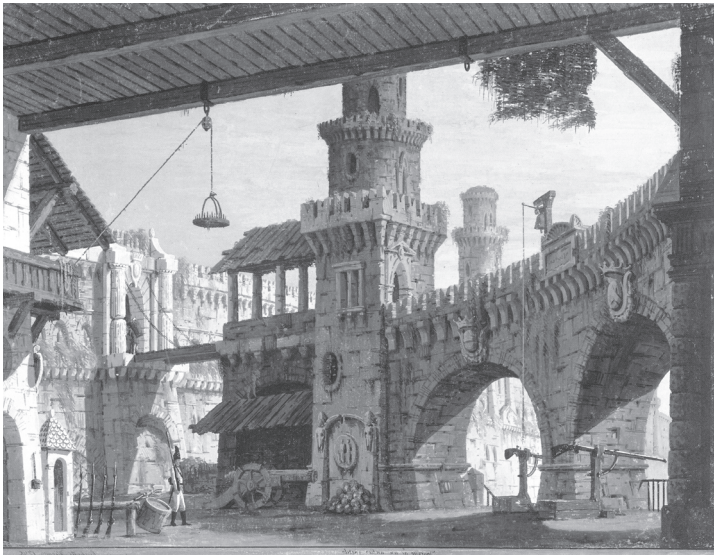
Обычно считается, что причиной этого был очередной провал у публики, однако очевидцы утверждали обратное. Брейнинг писал Вегелеру, что опера прошла «с большим успехом»<sup>43</sup>, да и Рёккель, признававший, что на первом спектакле не всё было гладко, вспоминал, что на втором и *третьем* (NB!) народу было больше, чем на премьерке, и опера вызвала интерес как у публики, так и у критиков. Если мнения этих близких к Бетховену людей можно считать

<sup>40</sup> Kerst I. S. 114–115.

<sup>41</sup> См.: ПБ 1. № 130.

<sup>42</sup> Исследователи обнаружили данные только о двух спектаклях, 29 марта и 10 апреля (третий должен был последовать 12 апреля, но не состоялся), однако Брейнинг и Рёккель, не сговариваясь, писали о трех.

<sup>43</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 70.



Декорация к I акту оперы «Леонора» / «Фиделио» (1805)

слишком пристрастными, то имеется и свидетельство постороннего, хотя и благожелательного наблюдателя, саксонского посла Г. А. Гринингера, писавшего 2 апреля 1802 года Гертелю, что в переделанном виде опера «произвела фурор и принесла автору огромный и вполне заслуженный успех»<sup>44</sup>. Той же датой помечена корреспонденция в AMZ, где отмечалось, что от сокращений опера выиграла и оставила более приятное впечатление. Аналогичное мнение высказывал и корреспондент «*Zeitung für die elegante Welt*», резко критиковавший либретто, однако оговаривавший: «Музыка, впрочем, мастерская, и Бетховен показал, чего он может достичь в дальнейшем на этом вновь избранном пути. Больше всего понравились первый дуэт и оба квартета»<sup>45</sup>.

Роковую роль во вторичной неудаче с «Фиделио» сыграл скандал, разыгравшийся, если верить Рёккелю, 11 апреля за кулисами в приемной директора театра Ан дер Вин барона Петера фон Брауна. Рёккель зашел туда по какой-то административной надобности и застал там Бетховена, предъявлявшего директору финансовые претензии: он счел тантьему, выплаченную ему за состоявшиеся спектакли, недостаточной (может быть, именно потому, что своими глазами видел, как возросло к 10 апреля количество слушателей и как тепло они принимали оперу). «Однако Браун заметил на это, что Бетховен является первым композитором, которому дирекция сочла возможным, признавая его чрезвычайные заслуги, предоставить долю от прибыли. Недостаточность же кассовой выручки Браун объяснил тем, что, хотя все ложи и нумерованные кресла были заняты, этого, однако, нельзя было сказать о местах, которые приобретаются простым народом и приносят высокую прибыль при постановке опер Моцарта. Барон подчеркнул при этом, что музыка Бетховена пользуется пока успехом лишь у сословия образованных людей, между тем как оперы Мо-

<sup>44</sup> Цит. по: ПБ 1. С. 239.

<sup>45</sup> Цит. по: Prieger 1905. S. VIII.





Сцена из II акта «Фиделио» (1814)

царта вызывают восторг у всего народа, толпы. Бетховен с возмущением забежал по комнате и громко крикнул: “Я не пишу для толпы, я пишу для образованных”. “Но увы, — спокойно возразил ему барон, — одних лишь образованных мало, чтобы заполнить театральный зал. Для того, чтобы мы могли обеспечить себе нужный доход, нам необходима “толпа”. И поскольку Вы, сочиняя музыку, ничем тут не хотите поступиться, то именно этим и объясняется скудность Вашего дохода со сбора. Если бы такую же тантьему от постановки его опер мы выплатили Моцарту, он стал бы богачом”. Это невыгодное сравнение с его знаменитым предшественником больно задело Бетховена. Ни слова не ответив, он вскочил и воскликнул с неистовством: “Верните мне партитуру”. Барон медленно поднялся, и словно оглушен-

ный, выпучил глаза на взбешенного композитора, который, однако, повторил со страшной силой: “Я требую свою партитуру — сейчас же, на месте”. Барон позвонил в колокольчик, вошел один из служителей. “Отдайте этому господину партитуру вчерашней оперы”, — сказал он с достоинством, и служитель тотчас принес ее. “Я сожалею, — добавил барон, — но думаю, что, рассудив спокойно...” Бетховен не дослушал эти слова. Он выхватил из рук служителя огромный том и побежал с ним через приемную на лестницу. Он был так взволнован, что даже не заметил моего присутствия<sup>46</sup>.

Этот эпизод интересен не только с психологической точки зрения (каждый из оппонентов был тут по-своему прав), но и, так сказать, с социологической. Конечно, сравнение с Моцартом оказалось для Бетховена чрезвычайно болезненным, поскольку в своей опере он всячески полемизировал с ним, как в идейном, так и в художественном отношении. Поздние оперы Моцарта, в том числе недопустимо «фривольная», по мнению Бетховена, «Так поступают все женщины», изощренно сложны; говоря об их популярности у публики с галерки, Браун лукавил — галерка такого искусства не понимала совсем или понимала на свой лад, упрощенно и сниженно. В начале XIX века оперы Моцарта ставились в Вене довольно редко; в интересующий нас период 1803–1806 годов «Дон Жуан» не шел вообще; лишь эпизодически появлялись на сцене «Волшебная флейта» и «Так поступают все женщины» (с переименованным либретто, переведенным на немецкий язык под названием «Девичья

<sup>46</sup> Kerst I. S. 118–119. Цит. по: ПБ I. С. 238.

верность»), и в качестве совсем экзотического исключения в 1806 году был вдруг поставлен «Идоменей». Основу репертуара венских музыкальных театров (впрочем, как и повсюду в Германии) составляли произведения легкого жанра: бытовые и волшебные зингшпили, оперы-буффа, французские комические оперы, пародии и т. д. Каждый сезон появлялись новые опусы Фердинанда Кауэра (автора популярнейшей «Дунайской русалки»), Йозефа Вейгля, Венцеля Мюллера, Игнаца фон Зейфрида. Последний вообще был мастером на все руки, с одинаковым рвением сочинявший псевдогероические эпопеи, музыкальные комедии, сказки, пародии, вставные номера к чужим операм и т. д. Некоторые из опер перечисленных композиторов, особенно в жанре зингшпиля, были очень симпатичными и пользовались вполне заслуженным успехом. Однако даже барон фон Браун понимал, что сравнивать Бетховена можно было только с Моцартом, а никак не с Зейфридом или Кауэром.

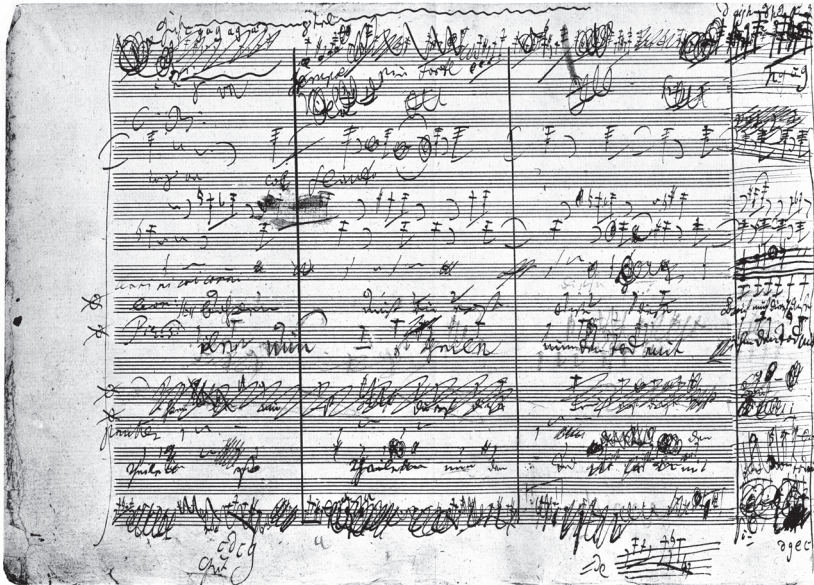
Бетховенская «Леонора», заведомо создававшаяся как произведение уникальное и исключительное, в этот поток развлекательно-коммерческой продукции совершенно не вписывалась. А. А. Альшванг справедливо усмотрел причину снятия «Леоноры» с репертуара именно в новаторстве этой оперы, однако, развивая свою мысль в духе ценностей собственной эпохи, завершил ее довольно неожиданным образом: «В оперном жанре демократическое мировоззрение композитора выступило в открытом, недвусмысленном виде и заставило по-новому зазвучать героическую тему, связав ее с народностью в революционном значении этого слова. В этом смысле Бетховен шагнул далеко вперед по сравнению с другими композиторами той эпохи, в том числе Керубини»<sup>47</sup>.

На мой взгляд, всё случившееся после премьеры 1805 и 1806 года, в том числе ссора Бетховена с Брауном, свидетельствует совсем не о «демократической», а напротив, о крайне «элитарной» и «авангардной» эстетической позиции Бетховена в период утверждения в его творчестве высокого героического стиля. «Я пишу для образованных!» — это касалось и «Героической симфонии», и «Крейцеровой сонаты», и создававшихся в 1806 году «Русских» квартетов ор. 59, и Скрипичного концерта ор. 61. Все они были рассчитаны на понимание таких искушенных ценителей, как князь и княгиня Лихновские, князь Лобковиц, граф Разумовский, и тут Бетховен не обманул: в этой среде его произведение восприняли так, как должно. Лобковиц изъявил желание исполнить оперу у себя во дворце (неизвестно, состоялось ли это концертное исполнение, намечавшееся на 4 мая 1806 года), а также послал копию партитуры прусской королеве Луизе — возможно, надеясь на постановку в Берлине. Но Пруссии, над которой также сгущались грозные военные тучи, было тогда не до новых опер. Не состоялась ни готовившаяся в 1807 году постановка «Леоноры» в Праге, ни вроде бы предполагавшееся в мае 1809 года венское возобновление (город был вновь оккупирован французами<sup>48</sup>).

Нельзя сказать, что Бетховен смирился с неудачей и отправил партитуру оперы в архив. Клавираусцут второй редакции «Леоноры» был издан Г. Гер-

<sup>47</sup> Альшванг 1977. С. 204.

<sup>48</sup> Frimmel 1926. I. S. 139.



«Леонора» (1805), фрагмент квартета из III акта. Автограф Бетховена

телем в 1810 году, а со следующего года издательство начало распространять партитуру в рукописных копиях, которые, правда, долго оставались невостребованными. Лишь в 1815 году вторая редакция была с умеренным успехом поставлена в Дрездене и Лейпциге, но затем была надолго отодвинута в тень последней авторской версией оперы. В наше время вторая редакция также практически не звучит, поскольку действительно является компромиссной.

В 1814 году, когда Бетховен был облакан венченосными участниками Венского конгресса и оказался на пике славы, дирекция императорских театров вновь захотела поставить злополучную оперу. Инициаторами ее воскрешения стали три именитых певца, пожелавшие дать ее в свой бенефис: Карл Вейнмюллер (Рокко), Игнац Зааль (Министр) и Иоганн Михаэль Фогль (Пицарро); роль Леоноры должна была исполнить неизменная Анна Мильдер. Бетховен согласился сделать *третью редакцию*, литературный текст которой принадлежал теперь уже Георгу Фридриху Трейчке. По-видимому, к тому времени композитор уже мог взирать на свое создание более хладнокровно, чем в 1805–1806 годах, и на сей раз сокращал и перекраивал партитуру совершенно бестрепетно. В результате опера была принята с восторгом и наконец-то понравилась всем без исключения, и «образованным», и «толпе».

Именно в третьей редакции опера Бетховена обрела благополучную сценическую судьбу. Никогда не являясь по-настоящему репертуарным произведением, «Фиделио» вместе с тем и не исчезал надолго с афиш европейских театров. Приведем краткую хронику ближайших к премьере исполнений.

21 ноября 1814 года «Фиделио» был поставлен в Праге по инициативе и под руководством К. М. Вебера; в 1815 году «Фиделио» прозвучал в Берлине (11 октября) и в Веймаре, в 1816-м в Пеште и в Касселе, где местная пресса

назвала это важнейшим событием во всей оперной истории города<sup>49</sup>. Затем последовали постановки в Петербурге (группа Немецкого театра, один спектакль в 1818-м и один в 1819 году)<sup>50</sup>, в Риге (1818), еще раз в Вене (1822, с юной Вильгельминой Шрёдер-Девриент в главной роли), в Дрездене (1823, вновь под управлением Вебера)...

Уже известный нам Йозеф Август Рёккель, возглавивший Аахенский театр, поставил там «Фиделио» в 1828 году. Сам он уже не выступал на сцене, однако партию Флорестана пел другой тенор, лично знавший Бетховена, Антон Хайцингер, исполнявший сольные партии в Девятой симфонии и частях из «Торжественной мессы» на венской премьере 1824 года<sup>51</sup>. В сезоне 1829–1830 года аахенская группа показала «Фиделио» в Париже (в роли Леоноры выступила Шрёдер-Девриент). Именно этот уже прославленный спектакль видел в июле 1830 года по возвращении труппы в Аахен М. И. Глинка. Причем, как писал композитор, ««Фиделио» в первый раз мы с Ивановым не поняли, второе же представление довело нас до слез»<sup>52</sup>. Глинка полюбил эту оперу настолько, что в 1847 году сказал несколько ошарашенному А. Н. Серову: ««Фиделио» я не променяю на все оперы Моцарта вместе!»<sup>53</sup>... Горячими поклонниками «Фиделио» являлись столь не похожие друг на друга музыканты, как Берлиоз, Шуман, Вагнер...

Значит ли все это, что третья редакция — действительно самая совершенная в художественном отношении? Уже в XIX веке появились люди, которые ставили это под сомнение (среди них, например, музыкальный критик А. Вендт и О. Ян, которые исходили из сравнения «Фиделио» со второй редакцией, клавиш которой был опубликован). Однако лишь в начале XX века появилась возможность сопоставить все три редакции. К столетию первой постановки «Леоноры» опера в первоначальной версии была исполнена 20 ноября 1905 года в Королевской опере в Берлине под руководством Рихарда Штрауса. Клавиш и партитура первой редакции были опубликованы Эрихом Пригером соответственно в 1905–1907 и 1908–1910 годах за собственный счет совершенно ничтожным тиражом. Этого, однако, оказалось достаточно, чтобы в 1920-х годах швейцарский гимназист Вилли Хесс раздобыл партитуру первой «Леоноры» и собственноручно переписал ее для себя. Так было положено начало его более чем 50-летней работе над изучением бетховенской оперы, увенчавшейся изданием в 1953 году монографии о всех трех редакциях оперы и собственной научной публикацией партитур обеих ранних версий (1967 и 1970)<sup>54</sup>.

Теперь три редакции оперы можно сравнивать, имея в руках и нотный материал, и качественные записи первой и последней из них. Каждый волен предпочитать то, что ему более близко (или привычно), но многие знатоки

<sup>49</sup> Lebe 1964. S. 50.

<sup>50</sup> Губкина 2003. С. 79, 139, 284.

<sup>51</sup> Об Аахенском театре и его артистах см. подробнее: Тышко — Мамаев 2002. С. 200–204.

<sup>52</sup> Спутником композитора был тенор Николай Иванов. См.: Глинка 1988. С. 39.

<sup>53</sup> Глинка 1973. С. 428.

<sup>54</sup> См.: Hess 1977.

творчества Бетховена (в их числе и восторженный романтик Роллан, и академически дотошный текстолог Хесс) склонны признавать правоту композитора, который на совещании у князя Лихновского героически отстаивал каждую ноту первоначальной редакции. Она действительно не только наиболее длинная из всех, но и самая смелая, глубокая и богатая смысловыми и эмоциональными нюансами.

Эта внутренняя психологическая наполненность «Леоноры» была обусловлена не только художественной сверхзадачей — создать некую «оперу опер», но и личными причинами.

## ЖОЗЕФИНА ДЕЙМ

В период работы над первой и второй редакциями Бетховен был поглощен любовью к графине Жозефине Дейм (1779–1821), урожденной Брунsvик. Бетховен познакомился с ней еще в мае 1799 года, когда она вместе с матерью и старшей сестрой Терезой (1775–1868) приехала из Венгрии в Вену и в течение чуть более двух недель брала у Бетховена почти ежедневные уроки игры на фортепиано. Ни о каких романтических чувствах в тот период речь не шла; отношения Бетховена с семьей Брунsvиков оставались сугубо приятельскими. 23 мая 1799 года Бетховен записал в альбоме Терезы и Жозефины песню на стихи Гёте «Близость любимого» («Ich denke dein» WoO 74), сопроводив ее вариациями для фортепиано в четыре руки — жест вполне галантный, однако ничего особенного не означающий; похоже, что тогда его симпатии принадлежали обеим сестрам поровну (с третьей сестрой, Шарлоттой, он познакомился позже; их отношения были любезными, но далекими от доверительности).

Летом того же 1799 года Жозефина против ее воли была выдана замуж за влюбившегося в нее с первого взгляда немолодого графа Йозефа Дейма фон Штжжитежа (1750–1804) — человека с нелегким характером и не без странностей. Когда-то после дуэли, повлекшей за собой опалу, он был вынужден уехать в Италию, где обучался скульптуре и достиг больших успехов в изготовлении восковых копий с античных оригиналов. Вернувшись в Вену, граф принял нейтральную фамилию Мюллер (равнозначную нашему «Иван Иванович Иванов»), но жил на широкую ногу. Вероятно, именно это и произвело впечатление на графиню Анну фон Брунsvик, мать Жозефины, которая сочла 49-летнего богатого сумасброда вполне подходящей партией для 20-летней дочери. По этому случаю «господин Мюллер» вновь превратился для окружающих в графа Дейма.

Еще примерно в 1789 году Дейм создал в Вене художественную галерею, где устроил, в частности, мемориальный зал в честь знаменитого австрийского военачальника, фельдмаршала и генералиссимуса Гидеона фон Лаудона (1716–1790). В зале находился механический орган с часами (Flötenuhr), и музыка для этого инструмента была заказана Моцарту (отсюда — «реквиемный» характер Фантазии f-moll KV 594, исполняемой ныне обычно на большом органе). Для какого-то из деймовских органчиков (у графа их было несколько) написал свои Пять пьес WoO 33 и Бетховен. Впрочем, Дейма трудно было назвать знатоком искусств в полном смысле этого слова. Он коллекционировал не шедевры жи-

вописи и ваения, а преимущественно слепки античных скульптур, механические игрушки и курьезные раритеты. Из-за давней дуэльной истории путь в венское великосветское общество и тем более ко двору оказался для графа и его молодой супруги закрыт. Единственной отрадой Жозефины были еженедельные музыкальные вечера, участие в которых иногда принимал и Бетховен. Однако в 1800–1803 годах он был страстно увлечен кузиной Брунсвиков, Джульеттой Гвиччарди. К Жозефине он питал в то время лишь дружескую симпатию; в семейной переписке Брунсвиков нет ни намека на нечто большее.

Тереза Брунсвик в своих мемуарах описывала замужество Жозефины с графом Деймом как изначально злосчастное и психологически мучительное. Вероятно, Тереза слишком неприязненно относилась к супругу сестры, а, возможно, Жозефина делилась с незамужней Терезой только горестными переживаниями, счастливые же таила в себе. О том, что приятные и радостные моменты в этом браке все-таки были, говорит сохранившаяся переписка супругов, включающая более 100 любовных писем<sup>55</sup>.

Жозефина родила трех детей и была беременна четвертым, когда 27 января 1804 года граф, гостивший с женой в Праге у родственников, неожиданно скончался. Обрушившиеся на молодую вдову тягостные переживания и всевозможные заботы (состояние финансов покойного оказалось совсем не благополучным) сильно подорвали ее здоровье. Жозефину, едва оправившуюся от последних родов, мучили истерические нервные припадки, сопровождавшиеся страшными головными болями. Пытаясь выбраться из депрессивного состояния, в декабре 1804 года Жозефина возобновила у себя дома музыкальные собрания и опять начала брать уроки у Бетховена. Душевное сближение учителя и ученицы не ускользнуло от внимания Шарлотты Брунсвик, жившей тогда с Жозефиной; 19 декабря Шарлотта писала сестре Терезе в Венгрию: «Бетховен часто здесь бывает, он дает Пэпи уроки: признаюсь тебе, это немножко опасно». И почти то же самое 21 декабря брату Францу: «Бетховен бывает у нас почти ежедневно, он дает Пипшен уроки — ты понимаешь меня, сердце мое!»<sup>56</sup>...

Сохранившиеся тринадцать писем Бетховена к Жозефине и черновики некоторых ее ответов долгое время оставались семейной тайной и были опубликованы Й. Шмидт-Гёргом только в 1957 году, произведя настоящую сенсацию в бетховенистике. До этого считалось, что после разрыва в 1803 году с Джульеттой Гвиччарди музой Бетховена стала старшая из сестер Брунсвик — Тереза (об этом писали и Ла Мара, и Роллан, и Эррио, и Альшванг). В создании этого убеждения была во многом повинна сама Тереза, нарисовавшая в своих воспоминаниях слишком романтическую картину собственных взаимоотношений с Бетховеном. Не исключено, что, так и оставшись незамужней, она впоследствии мысленно пересматривала пережитое и принимала воображаемое за действительное, подобно другой знаменитой мечтательнице, Беттине

<sup>55</sup> BL. S. 197.

<sup>56</sup> [Schmidt-Görg] 1986. S. 10, 11. Пэпи, Пипшен — уменьшительные от имени Жозефина.



Жозефина Дейм

Брентано<sup>57</sup>. Однако письма Бетховена ясно свидетельствуют о том, что в период с осени 1804-го по осень 1807 года его мечты о счастье были связаны только с Жозефиной.

Этот роман был с самого начала обречен на безнадежность и безысходность, хотя чувства были взаимны. В одном из писем Жозефины к Бетховену есть удивительная фраза — «Моя душа рвалась к Вам еще до встречи с Вами». Что здесь имелось в виду? Среди подписчиков на бетховенские Трио ор. 1, опубликованные в 1795 году, значилась и семья Брунсовиков, жившая тогда в своем венгерском имении Мартонвашар, и именно одно из этих трио исполняла Бетховену на первом уроке Тереза<sup>58</sup>. Вполне

возможно, что сестры, еще не зная Бетховена лично, обсуждали между собой, каким незаурядным должен быть человек, написавший столь удивительную музыку. О том, что Жозефина понимала масштаб гениальности своего учителя, свидетельствуют и строки из ее письма к Терезе от 12 ноября 1801 года: «У меня есть новые сонаты Бетховена, уничтожающие всё, что было до этого». Ранее это письмо датировали 1802 годом, полагая, что речь идет о трех сонатах ор. 31, однако уточненная датировка говорит о том, что тут могли иметься в виду только совершенно новаторские «сонаты-фантазии» — ор. 26 и ор. 27<sup>59</sup>.

Но, любя Бетховена, восхищаясь его творческим гением и душевным благородством, Жозефина оставалась тверда в своем решении воздержаться от последнего шага, который мог стать для нее роковым. Гордость и обостренное чувство собственного достоинства не позволяли ей пойти на обычную любовную связь, чреватую скандалом, а выйти за Бетховена замуж мешало слишком многое: противодействие семьи, интересы ее четырех малышей — и, наконец, чрезвычайно непрочное положение самого Бетховена, почти не изменившееся с момента их знакомства в 1799 году. Он по-прежнему оставался «свободным художником», не имевшим никакого официального поста и никаких постоянных источников дохода, кроме субсидии в 600 флоринов, вы-

<sup>57</sup> Так, она рассказывала на старости лет своей юной собеседнице Мариам Тенгер о том, что, якобы, тайно обручилась в Бетховенем в 1806 году в Венгрии, и эта помолвка длилась до 1810 года, когда уставший от тщетного ожидания Бетховен разорвал их отношения. Тереза полагала, что бетховенская Леонора написана с нее, и уверяла, будто практически все значительные произведения Бетховена этого периода были негласно посвящены ей. См.: Tenger 1893. P. 12–13, 75–76.

<sup>58</sup> На это обратил внимание А. Кёрнией (см.: Kőrnyei. S. 14).

<sup>59</sup> VL. S. 197–198.

плачавшейся ему князем Лихновским. Гонорары, получаемые от издателей и почитателей, были немаленькими, однако поступали от случая к случаю. Этих денег вполне хватало для безбедной одинокой жизни, но достойно содержать большую семью Бетховен, конечно, не мог, особенно если учесть, что Жозефина привыкла жить во дворцах, замках и загородных виллах в окружении многочисленных слуг.

Весна 1805 года стала кульминацией в развитии этой мучительной, хотя и взаимной любви. Бетховен обращает свои письма уже не к «милрой, доброй графине», как зимой предыдущего года, а к «возлюбленной, единственной Жозефине», и вместо привычного «Вы» иной раз — правда, редко — переходит на интимное «Ты». Однако роман остается, судя по всему, платоническим вплоть до самой развязки.

Это состояние постоянно подавляемой страсти угнетало обоих. По-видимому, оставшись однажды с Жозефиной наедине, Бетховен посмел укорить неприступную возлюбленную в неискренности и кокетстве; это вызвало ее горестную отповедь, дошедшую до нас в виде отрывочного черновика: «Вы не знаете, какую боль причиняете моему сердцу — Вы обращаетесь со мной совершенно неправильно — Вы не понимаете, что Вы зачастую делаете! — Как глубоко я переживаю — Если Вам дорога моя жизнь, обращайтесь со мною бережнее, и главное, *не сомневайтесь во мне*. — Я не могу выразить, как больно мне сознавать, что при всех приносимых мною жертвах добродетели и долгу Вы, пусть даже лишь мысленно, при малейшем подозрении ставите меня вровень с какими-то низшими существами. — *Поверьте мне, м[илый] д[обрый] Б[етховен], что я страдаю гораздо больше, гораздо больше, чем Вы — гораздо больше!*... Эти подозрения, которые Вы зачастую столь болезненно даете мне почувствовать, приносят мне совершенно невыразимые муки. Избавьте меня от них. — Я презираю все эти низменные, крайне низменные уловки и ухищрения нашего пола. Я стою неизмеримо выше их — и, мне кажется, в них не нуждаюсь. Только уверенность в Ваших душевных достоинствах заставила меня полюбить Вас. Если Вы не так благородны, как мне думается, то и я не должна обладать в Ваших глазах ни малейшим достоинством — ведь я могу рассчитывать на это лишь при допущении, что Вы способны ценить хороших людей»<sup>60</sup>.

В свою очередь, Бетховен писал ей: «Как только мы снова окажемся наедине, Вы узнаете о том, что меня мучает, и о борьбе между жизнью и смертью, которую я вел в последнее время с самим собой. Одно событие заставило меня надолго усомниться в существовании всякого *земного счастья*, но теперь это почти миновало, я склонил *Ваши сердце*, о, я прекрасно знаю, как я должен это *ценить*, мое усердие снова умножится, и я свято Вам обещаю, что в скором времени стану более достойным *как себя, так и Вас*. О, если б Вы почли стоящим составить и умножить *мое счастье* Вашей любовью, о, возлюбленная Ж[озефина], не влечение к другому полу меня притягивает к Вам, нет, *только Вы, все Ваше Я*, со всеми Вашими достоинствами, приковало к Вам мое внимание — все мои чувствования, всю мою способность ощущения. <...> Долгой-

<sup>60</sup> [Schmidt-Görg] 1986. S. 24.



долгой — постоянной — пусть станет наша любовь. Она так благородна, так прочно зиждется на взаимном уважении и дружбе — даже на сильном сходстве во многих отношениях, в помыслах и в чувствах. О дайте мне надежду, что *Ваше сердце* будет долго биться для меня; *мое же* может лишь тогда перестать для Вас биться, когда его *биение прекратится совсем*<sup>61</sup>...

Рукою Жозефины оказались зафиксированными и другие, еще более страстные и восторженные слова, либо сказанные Бетховеном при их свидании, либо имевшиеся в его несохранившемся письме: «Для Вас — всегда для Вас — только Вы — вечно Вы — до гроба лишь Вы — моя отрада — мое всё. О Создатель, береги ее — и благослови ее дни — все несчастья ее отведи от нее на меня. Только *ей* дай силы, ниспошли благодать и утешение в этом жалком и все же часто счастливым бытии смертных людей. — И даже не будь она тою, благодаря которой я снова вернулся к жизни, все равно, она была бы мне дороже всего»<sup>62</sup>.

Столь пылкие признания не отправлялись, конечно, ни по почте, ни с лакеем; обычно они вкладывались в книги или ноты, которыми обменивались влюбленные (вероятно, большинство их встреч происходило на глазах у слуг или родственников графини). Но сохранить отношения в полной тайне не удалось. Помимо сестер и брата Жозефины, совсем не заинтересованных в распространении слухов, вскоре о романе догадался князь Лихновский, случайно увидевший у Бетховена рукопись песни на стихи К. А. Тидге «К Надежде» (ор. 32) с посявительной надписью Жозефине. Поскольку автограф не сохранился, мы не знаем, какова была эта надпись, и насколько она могла скомпрометировать графиню (при публикации песни в 1805 году Бетховен был вынужден вообще снять посвящение)<sup>63</sup>. И хотя Лихновский ручался Бетховену, что сам он лишь приветствует его близкие отношения с Жозефиной, возникло подозрение, что от князя эти сведения могли пойти дальше, что было чревато сплетнями и даже скандалом.

Родственники графини также были встревожены, и хотя многие из них хорошо относились к Бетховену, видеть его супругом Жозефины совершенно не желали. 20 января 1805 года Тереза Брунsvик писала сестре Шарлотте: «Пэпи и Бетховен — что из этого получится? Она должна быть настороже <...>. Ее сердце должно найти в себе силы сказать: нет! Печальная обязанность, если не печальнейшая из всех»<sup>64</sup>. А Шарлотта в письме от 26 апреля 1805 года внушала Жозефине: «Никогда не оставайся с ним наедине»<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> ПБ 1. № 116.

<sup>62</sup> ПБ 1. № 118.

<sup>63</sup> Текст песни был взят из религиозно-философской поэмы Тидге «Урания», появившейся в печати в 1801 году, и к 1808 году выдержавшей не менее 10 изданий. «Песня к Надежде» фигурирует в первой главе поэмы, где герой, терзаемый религиозными сомнениями, приходит на могилу своей любимой супруги и обращается с мольбой к звездному небу (см.: Lühning 1994 // BISW I. S. 264). Второй раз Бетховен положил на музыку эти стихи в 1815 году (ор. 94), придав им совершенно другую форму и настроение.

<sup>64</sup> Цит. по: ПБ 1. С. 218.

<sup>65</sup> Goldschmidt 1977. S. 124.

Военные события осени 1805 года заставили Жозефину покинуть Вену и провести несколько месяцев в семейных имениях в Венгрии. Она не присутствовала на премьере «Леоноры» в ноябре 1805 года и вернулась в Вену лишь в феврале 1806-го. Отношения между нею и Бетховеном замерли на неопределенной ноте. По-видимому, под натиском близких Жозефина дала ему понять, что разумнее всего будет некоторое время не видеться. Эта политика принесла ожидаемые плоды. Графиня вернулась в свой круг; она пользовалась успехом на балах и светских приемах, в нее влюблялись, за ней изящно ухаживали, и хотя она никому из поклонников не отвечала явной взаимностью, всё это не могло не льстить ее женской и аристократической гордости. По-видимому, постепенно она сама стала склоняться к мысли о том, что союз с Бетховеном для нее невозможен. По мнению Г. Гольдшмидта, Жозефина могла присутствовать на одном из спектаклей второй редакции «Леоноры»<sup>66</sup> — однако никаких свидетельств ее реакции на это событие не сохранилось.

Между тем Бетховен, несомненно, возлагал на «Леонору» не только творческие, но и житейские надежды. Имей опера ожидавшийся автором громкий успех, всё могло бы обернуться иначе. За венской постановкой должны были последовать другие; Придворный театр мог бы заключить с Бетховеном постоянный контракт или дать ему новый заказ; императрица, симпатизировавшая Бетховену, могла бы способствовать его назначению придворным композитором — всё это, вероятно, складывалось в определенную стратегию «завоевания» Жозефины.

Но, как мы видим, борьба за «Леонору» закончилась вынужденным и напрасным компромиссом, а борьба за возлюбленную — полным поражением.

Весной 1807 года настроение Жозефины в корне изменилось: она явно приняла решение постепенно свести на нет этот тягостный для нее роман и не сглаживать очередных размолвок. В сентябре она уже откровенно избегала встреч, отговариваясь нездоровьем, а однажды и просто приказала лакею не впускать Бетховена в дом, — без каких-либо извинений и объяснений.

Относительно датировки завершения их переписки нет единого мнения. Автор первой публикации, Й. Шмидт-Гёрг, и некоторые другие комментаторы полагали, что разрыв произошел осенью 1807 года, но З. Бранденбург отнес последнее, принужденно-вежливое письмо Жозефины и исполненный едкой горечи ответ Бетховена к осени 1809 года<sup>67</sup>. Однако роман закончился в 1807 году, поскольку отношения, не имевшие никаких перспектив, явно себя исчерпали.

Жозефине словно было на роду написано постоянно привлекать к себе мужские сердца, хотя ни внешне, ни внутренне она не принадлежала к типу «роковых женщин». В 1808 году она уехала вместе с сестрой Терезой в Швейцарию, чтобы познакомиться со знаменитым педагогом И. Г. Песталоцци. В его окружении был и выходец из Прибалтики, барон Кристоф Штакельберг, с которым у Жозефины вспыхнул роман, повлекший за собой рождение внебрачной дочери и последующее запоздалое венчание (в 1810 году). В этом бра-

<sup>66</sup> Goldschmidt 1977. S. 131.

<sup>67</sup> ВГ. № 403, 404.

ке она родила еще двух дочерей, однако отношения между супругами складывались непросто. Временами они жили врозь, а в 1815 году расстались навсегда. Штакельберг, получивший наследство, уехал в Россию, забрав с собой трех своих дочерей; Жозефина отказалась за ним последовать, поскольку вновь была беременна — на сей раз от случайного светского поклонника (родившаяся девочка была отдана на воспитание отцу, но прожила совсем недолго)<sup>68</sup>...

Хотя жизнь Жозефины после ее расставания с Бетховеном по меркам того времени может показаться скандальной, сама она вовсе не стремилась эпатировать светское общество и не афишировала своих увлечений. О них стоит рассказать только затем, чтобы тот образ целомудренной страдальницы, который она сама создавала в глазах влюбленного в нее композитора, не выглядел бы слишком односторонним.

Встречалась ли она с Бетховеном в более поздние годы? По этому поводу у биографов нет единого мнения. Отсутствие каких-либо документальных подтверждений их дальнейших встреч позволяет считать, что разрыв был окончательным (этой точки зрения придерживался Й. Шмидт-Гёрг). Но, поскольку Франц Брунsvик оставался близким другом Бетховена, да и с Терезой Брунsvик композитор изредка виделся, опосредованные контакты все же могли иметь место. Отчасти это подтверждается странноватой фразой из письма 1814 года Терезы к Жозефине, написанного, как иногда бывало между сестрами, по-английски: «with Beth. it is nothing to do» («С Бетх. ничего не поделаешь»). По мнению Г. Гольдшмидта, Жозефина могла попросить сестру выступить посредницей в возобновлении прерванных некогда отношений, но миссия Терезы не увенчалась успехом<sup>69</sup>. Что касается «брата Франца», то он, видимо, деликатно предпочитал не вмешиваться в эту печальную историю, хотя, вероятно, мог сочувствовать и Жозефине, и Бетховену.

Некоторые исследователи полагали, что Жозефина, несмотря ни на что, все-таки могла быть той загадочной «Бессмертной возлюбленной» Бетховена, к которой он обращался в своем знаменитом письме 1812 года: «Мой ангел, мое всё, мое я»... К этой истории нам предстоит в свое время вернуться. Сейчас же заметим лишь одно: сожаления о несостоявшемся союзе гения и его музы неоднократно выражала позднее та самая Тереза Брунsvик, которая, по-видимому, приложила немало усилий к тому, чтобы удержать сестру от «неразумных» поступков: «Не несет ли Жозефина кару за страдания Луиджи? — Его супруга! Чего бы она не сделала из этого героя!» (Дневник, запись от 12 июля 1817 года); «Бетховен! Ныне кажется сном то, что он был другом и поверенным тайн нашего дома — этот великий дух! Почему моя сестра Ж[озефина] не вышла за него замуж, став вдовой Дейма? Она была бы с ним счастливее, чем с Ш[такельбергом]. Материнская любовь заставила ее отказаться от собственного счастья» (Мемуары, 1846)<sup>70</sup>.

Действительно, отвергая «слишком чувственную» страсть Бетховена, Жозефина ссылалась на «долг», «добродетель», «святые узы». Как замечал

<sup>68</sup> BL. S. 198.

<sup>69</sup> Ibid. S. 143–145.

<sup>70</sup> [Schmidt-Görg] 1986. S. 23, 31.

Н. Л. Фишман, «известную роль в отказе Жозефины от Бетховена сыграло, конечно, и чувство аристократической гордости, проявлявшееся у нее достаточно сильно»<sup>71</sup>. Но сознательной мотивацией ее поведения была верность долгу, и здесь она, не обладая той силой духа и смелостью, которой Бетховен наделил свою героиню, могла показаться ему действительно в чем-то сродни бетховенской Леоноре. Трагическое несовпадение заключалось в том, что Жозефина категорически не желала видеть в Бетховене своего Флорестана. Она сама нуждалась в защитнике и спасителе, вряд ли будучи способной сполна разделить с Бетховеном его тревоги и беды. Ни героиней, ни подвижницей Жозефина явно не была. Однако в период сочинения «Леоноры» он видел в ней родственную душу и продолжал надеяться, что именно она, познавшая страдание и отчаяние, вызовет его в конце концов из темницы одиночества.

Слова «скорбь» («Gram») и «надежда» («Hoffnung») стали для него в 1804–1806 годах ключевыми; к ним иногда добавлялось также слово «долг» («Pflicht»). Они мелькали в письмах Бетховена к Жозефине, они звучали в стихах Тидге, положенных им для нее на музыку, и они же то и дело попадались в речах его оперных героев, особенно Леоноры. Сравним:

«К Надежде» ор. 32, (I строфа):	О ты, столь благосклонно озаряющая святую ночь и тихо смягчающая скорбь, что мучит нежную душу, о Надежда, дай страдальцу, вознесенному тобой ввысь, поверить, что там, в небесах, ангел положит предел его слезам.
«Леонора», квартет I акта, партия Леоноры	Как велика опасность, как слаб свет надежды! Она любит меня, это ясно, о невыразимая боль!
Ария Леоноры	Приди, надежда, не дай угаснуть последней звезде в усталой душе! Приди, озари ее цель, и пусть та еще далеко, любовь, любовь сможет ее достигнуть...
Хор узников	Надежда нежно шепчет мне: мы будем свободны, мы обречем покой! О небо! Спасение! Какое счастье!

Великий художник, разумеется, не отображал в искусстве свои переживания напрямую, и даже в наиболее субъективно окрашенной первой редакции оперы образы Леоноры и Флорестана нельзя рассматривать как «портреты» Жозефины и самого Бетховена. И все же трепетный нерв непрдуманной жизненности и личной прочувствованности каждого жеста и слова героев ощущался здесь гораздо сильнее, чем в третьей редакции — да, самой классической из всех, самой краткой, строгой и ясной, самой доступной для восприятия и понимания, но именно поэтому вряд ли самой лучшей.

## ОТ «ЛЕОНОРЫ» К «ФИДЕЛИО»

Подробное сравнение музыкальной драматургии трех редакций бетховенской оперы и тем более решение спорных текстологических вопросов не входит в наши задачи, однако на некоторых важных моментах остановиться необходимо.

<sup>71</sup> ПБ I. С. 226.

Ключом к концепции любой значительной оперы, начиная с творчества Глюка, служила увертюра. Нельзя утверждать, что Глюк был первым, кто связал характер симфонического вступления с содержанием драмы (до него это делали и Гендель, и Рамо), но именно в его реформаторских операх появилась идея уникальности драматургического решения увертюры. Затем эта идея развивалась во всех операх Моцарта, начиная с «Идоменей», а также в творчестве Керубини и Мегюля. В идеале увертюра должна была выражать самую суть драмы, не сбиваясь на торопливый «пересказ» событий и не подменяя собою последующего действия.

Бетховен эту точку зрения полностью разделял, коль скоро писал новую увертюру к каждой из постановок своей оперы. В результате появились три увертюры к «Леоноре» и одна — к «Фиделио». Прежде считалось, что посмертно опубликованная «Леонора» № 1 (ор. 138) предназначалась для спектакля 1805 года, но еще до премьеры была забракована самим композитором и заменена «Леонорой» № 2. Однако А. Тайсон на основе эскизов и других архивных материалов доказал, что «Леонора» № 1 была создана в 1806–1807 годах для предполагавшегося спектакля в Праге<sup>72</sup>, и ныне эта датировка принята всеми специалистами.

Иной, нежели было принято думать раньше, порядок сочинения увертюры, высвечивает и совсем иные творческие проблемы. Прежнее расположение трех «Леонор» (№ 1, 2, 3) обнаруживало логику постепенного приближения к идеалу, а увертюра «Фиделио», по-своему привлекательная, означала некий шаг в сторону. Вновь восстановленная хронология (№ 2, № 3, № 1, «Фиделио») заставляет увидеть совсем другую логику — логику нарастающих компромиссов. «Леонора» № 2 в этой цепочке выглядит наиболее сложной и смелой. Сонатная форма подвергается здесь столь радикальной драматической трансформации, что даже утрачивает тематическую репризу: вслед за развязкой в конце разработки, где звучит спасительный сигнал трубы, сразу идет торжествующая кода в главной тональности C-dur. Вообще-то формы, в которых заведомо предполагавшаяся реприза отсутствовала или сильно модифицировалась, встречались и у предшественников Бетховена, причем обычно в музыке, связанной с текстом или сценическим действием (назовем хотя бы увертюру к «Идоменю» Моцарта, где в репризе «гибнет» побочная тема). Но масштабы бетховенской «Леоноры» № 2 фактически превращают эту увертюру из вступления к спектаклю в самостоятельную симфоническую драму. Столь смелое решение, по-видимому, никем не было понято и принято — даже преданнейшими почитателями Бетховена, собравшимися на совещание о судьбе оперы у князя Лихновского.

«Леонора» № 3, прозвучавшая в 1806 году, содержала небольшую, но важную уступку привычным представлениям о сонатной форме: будучи почти идентичной первой увертюре по тематическому материалу, она все же восстанавливала в правах репризу. Однако именно «Леонора» № 3 при первом исполнении подверглась настоящей обструкции, особенно заметной на фоне благожелательного отношения к опере в целом. Керубини, находившийся в

<sup>72</sup> Tyson 1975. Ср.: Крауклис 1976. С. 4.

1806 году в Вене в связи с постановкой своей «Фаниски» и присутствовавший на представлении оперы Бетховена, иронически говорил впоследствии, что из-за пестроты модуляций в увертюре так и не смог определить ее тональности. Корреспондент газеты «Der Freimüthige», откликаясь на исполнение увертюры в симфоническом концерте, писал 11 сентября 1806 года: «Все беспристрастные знатоки и любители музыки единодушно признали, что никогда еще в истории не писалась музыка, настолько бессвязная, резкая, путаная, противная слуху. Резчайшие модуляции следуют одна за другой в поистине отвратительной последовательности [Harmonie], и некоторые мелочные идейки, далекие даже от намека на возвышенность, — наподобие, к примеру, соло почтового рожка, *предположительно означающее прибытие губернатора!* — дополняют неприятное и оглушающее впечатление. Отнюдь не являются истинными друзьями г-на Бетховена те, кто восхищаются подобными вещами, боготворят их, бурно навязывают другим свое мнение и с низменной завистью преследуют все иные таланты, стремясь превратить в руины творчество всех прочих композиторов и воздвигнуть из этих обломков алтарь в честь одного Бетховена»<sup>73</sup>.

Возможно, подобные отзывы повлияли на решение композитора сделать следующую увертюру более доходчивой и краткой. Именно поэтому «Леонора» № 1 оказалась намного проще своих предшественниц, хотя еще не совсем порвала связи с оперой. Изъяв из кульминации соло трубы, вызвавшее приземленные ассоциации с «сигналом почтового рожка», композитор сохранил ключевую цитату — тему арии Флорестана, создав на ее основе медленный эпизод, заменивший разработку. Как отметил Г. В. Крауклис, «случайно или намеренно, Бетховен повторил в общих чертах принцип построения увертюры Моцарта к “Похищению из серала” (там также срединный эпизод был связан с арией героя). <...> При этом программная конкретизация содержания решается в увертюре методом сопоставления энергичной и жизнерадостной музыки сонатного *allegro* в целом и темы Флорестана, отражение героической борьбы по существу отсутствует»<sup>74</sup>.

Отсутствует отражение драматического конфликта и в увертюре «Фиделио», обнаруживающей следы воздействия уже не Моцарта, а Керубини (в частности, несомненна ее связь с увертюрой к «Водовозу»). Увертюра «Фиделио» полностью порывает с линией трех «Леонор»: она написана в другой тональности (E-dur вместо C-dur), в более традиционной форме (обычной сонатной с медленным вступлением), в ином образном ключе — радостно-праздничном, а не возвышенно-героическом. Тематические связи с оперой были полностью исключены. Бетховен создал по-своему безупречное произведение, не противоречившее концепции всей оперы и прекрасно вводившее слушателей в настроение первых сцен третьей редакции. Однако общая картина эволюции увертюр к «Леоноре» / «Фиделио», как и история трех редакций, ассоциируется ныне не столько с образом победного восхождения к высотам совершенства, сколько с образом мучительного отступления с арьергардными боями

<sup>73</sup> Цит. по: Prieger 1905. S. IX.

<sup>74</sup> Крауклис 1976. С. 4.

и тяжелыми потерями. Ради чего?... Ради сохранения сценической жизни любимого детища. «Эта опера принесет мне терновый венец», — говорил Бетховен с горькой усмешкой, и можно признать, что он был недалек от истины<sup>75</sup>.

Наиболее счастливой оказалась судьба «Леоноры» № 3. Прославленная восторженными отзывами музыкантов-романтиков (Шумана, Берлиоза, Серова, Вагнера), она стала чаще всего исполняться в качестве самостоятельной симфонической поэмы и завоевала прочное место в концертном репертуаре. На оперную сцену она тоже вернулась, причем с триумфом: хотя ни первую, ни вторую редакцию оперы вплоть до XX века не ставили, «Леонору» № 3 уже в XIX веке начали включать внутрь «Фиделио» сначала в качестве антракта перед II актом (венская постановка 1841 года под руководством Отто Николаи), а затем отыскав ей более удачное место перед заключительной картиной II акта, где волей-неволей возникал перерыв, обусловленный необходимостью смены декораций (так делал в Венской опере Густав Малер).

«Леоноре» № 2 повезло гораздо меньше, хотя именно она лучше всего соответствует музыкальной драматургии первоначальной редакции оперы. Роллан, восхищаясь эпическим размахом увертюры, писал о резком смысловом перепаде между грандиозностью ее образов и «болтовней в семье тюремщика»<sup>76</sup>. Однако нужно учитывать, что в версии 1805 года опера открывалась вовсе не комическими препирательствами Марцеллины и Жакино, напоминавшими аналогичную сцену будущих супругов в начале «Свадьбы Фигаро», а меланхолически-мечтательной арией Марцеллины *c-moll*, которая звучала после увертюры абсолютно уместно и органично. Разумеется, эта музыка также слегка отдавала моцартовским духом, поскольку *c-moll* означал здесь не скорбь, а легкую грусть наивной и милой девушки, никак не решающейся объяснить с робким возлюбленным (то есть, с переодетой в юношу Леонорой). Однако, например, паэровская Марцеллина подобных душевных нюансов была вообще лишена; она оставалась всецело верна амплу субретки, что отражалось как в ее речах, так и в музыке<sup>77</sup>.

68 (a)

Паэр

*Allegro non molto*

Fi - de - le mio di - le - tto fa pre - sto non tar - dar

Detailed description: This is a musical score for the first part of the aria 'Fidelio' by Paer. It is written for a single voice on a treble clef staff. The tempo is marked 'Allegro non molto' and the time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of several measures of music, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

68 (б)

Бетховен

*Andante con moto*

O wär' ich schon mit dir ver-eint und dürf - te Mann dich nen - nen!

Detailed description: This is a musical score for the first part of the aria 'Fidelio' by Beethoven. It is written for a single voice on a treble clef staff. The tempo is marked 'Andante con moto' and the time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is more expressive and includes some chromaticism. The lyrics are written below the notes.

Тревожный минорный блик в самом начале оперы давал слушателю понять, что, несмотря на видимость чисто бытового характера предлагаемой ис-

<sup>75</sup> ПБ 2. № 496.

<sup>76</sup> Роллан 1938. С. 251.

<sup>77</sup> Ср.: «Фиделио, мой милый, не медли, приди скорей» (Паэр); «О если б я наконец соединилась с тобой и могла назвать тебя мужем! Но ведь девушке подобает лишь наполовину намеком высказывать свои чаяния» (Бетховен).

тории, речь в дальнейшем пойдет о вещах серьезных и важных<sup>78</sup>. Пресловутая «болтовня» начиналась лишь после этой многозначительной прелюдии.

Необходимо вообще заметить, что в первой бетховенской «Леоноре» персонажи, сохраняя более или менее привычные амплуа, были прописаны сочувственно и подробно, и почти никому из них, за исключением негодяя Пицарро, не было отказано в праве на многогранную характеристику. Между тем в опере Гаво роль Пицарро — только разговорная, а у Паэра этот образ обрисован схематичнее, чем у Бетховена; Рокко у Паэра вообще не имеет ни одного сольного номера. Заметны отличия и в вокальной диспозиции. Возможно, наличие в опере Паэра трех теноров (Флорестан, Пицарро и Дон Фернандо) было вызвано тогдашним составом дрезденской труппы, однако чувствуется и следование давней итальянской традиции: персонажи высокого происхождения поют высокими голосами, а низкого — низкими (у Паэра басы — Рокко и Жакино). У Бетховена индивидуализация происходит совсем по другому принципу. Тенора — Флорестан (благородный герой) и Жакино (герой юный и простодушный), басы — Пицарро (жестокий тиран) и Рокко (солидный отец семейства), баритон — Дон Фернандо (символ мудрой власти и восстановленной гармонии).

Особенно интересны оба женских образа, Леоноры и Марцеллины. Внешне они соответствуют типам примадонны и субретки (вроде Констанцы и Блондхен в моцартовском «Похищении из сераля»). Конечно же, партия Леоноры требует мощного, «валторнового» голоса с крепкими нижними нотами (до *h* малой октавы), а партия Марцеллины — более легкого и прозрачного. В XX веке Леонору стали петь преимущественно драматические сопрано, в том числе вагнеровские певицы (назовем хотя бы Кирстен Флагстад, Марту Мёдль, Биргит Нильсон, Гвинет Джонс, Хильдегард Беренс). Отсюда и тенденция трактовать ее образ в сугубо героическом духе, когда Леонора выглядит прямой предтечей вагнеровской Брунгильды.

Однако лишь в третьей редакции Леонора превратилась в решительную воительницу, готовую на всё, чтобы спасти своего мужа. Нежданная любовь к мнимому Фиделио со стороны дочери тюремщика вносит в этот образ досадный оттенок слегка комической двусмысленности. Между тем в начальном варианте взаимоотношения Леоноры и Марцеллины образуют драму в драме: со стороны Леоноры это почти невыносимая ситуация вынужденного, но от того не менее тягостного обмана (одно дело — перехитрить тирана и его приспешников, другое — погубить счастье доброй и славной девушки), а со стороны Марцеллины — история крушения первой любви (усмотрев свой идеал в возвышенном и утонченном Фиделио, она уже не видит себя женой заурядного, грубоватого и явно недалекого Жакино).

В первой версии эти психологические линии протянуты от первой сцены до самой последней. Речи Леоноры-Фиделио, произносимые в семейном кругу

<sup>78</sup> Можно лишь гадать о том, не сказалось ли здесь влияние моцартовского «Идомедея», также открывавшегося минорной арией влюбленной героини. Ведь в одном из писем Бетховена к Жозефине от зимы 1804–1805 года имеется фраза: «Если Вам не нужен “Idomeneo”, то на несколько дней дайте мне его» (ПБ 1. № 111). При этом между ариями Марцеллины и Илии в музыкальном отношении нет ничего общего.



Рокко, удивительным образом и абсолютно искренни, и уклончиво двусмысленны: поставленная в ложную ситуацию, она всегда говорит только правду, которую, однако, все понимают превратно. Это происходит и в знаменитом квартете-каноне (№ 4, «Mir ist so wunderbar», G-dur), и в последнем терцете из I акта (№ 6, «Gut, Söhnchen, gut», F-dur), звучащем после арии Рокко о золоте:

*Рокко:* Что ж, сынок, хорошо, будь мужествен, и тебе всё удастся. Сердца ожесточаются при нынешних ужасных делах.

*Леонора:* У меня есть мужество, я буду хладнокровно стремиться вперед; ради высокой награды любовь способна вынести и величайшие страдания.

*Марцеллина:* Твое доброе сердце будет испытывать боль в этих тяжелых страданиях, но затем настанет счастье и несказанная радость.

*Рокко:* Ты несомненно достигнешь счастья.

*Леонора:* Я уповаю на Бога и справедливость...

Очень сильно изменился контекст — а вместе с ним и смысл — арии Леоноры.

1805, II акт	1806, конец I акта	1814, конец I акта
Вступление <sup>79</sup>	Марш	Марш
Ария Пицарро с хором	Ария Пицарро с хором	Ария Пицарро с хором
Дуэт Пицарро и Рокко	Дуэт Пицарро и Рокко	Дуэт Пицарро и Рокко
Дуэт Марцеллины и Леоноры		
<b>Речитатив и ария Леоноры</b>	<b>Речитатив и ария Леоноры</b>	<b>Речитатив и ария Леоноры</b>
	Дуэт Марцеллины и Леоноры	—
	Терцет Марцеллины, Жакино и Рокко	—
Финал	Финал	Финал

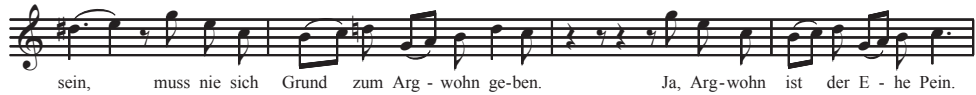
События II акта в редакции 1805 года развиваются следующим образом: Пицарро, узнав о скором приезде в Севилью посланца Короля, решает немедленно уничтожить своего врага, чтобы тот не мог его разоблачить, и поначалу хочет поручить тайное убийство Флорестана тюремщику Рокко. Однако Рокко, вопреки страху перед комендантом, твердо заявляет, что умерщвление заключенных не входит в его обязанности. Самое большее, на что он согласен — приготовить могилу для жертвы; остальное его не касается. В это время, еще не зная о планах Пицарро, Леонора ласково разговаривает с Марцеллиной, с которой фактически уже помолвлена под видом Фиделио. Обе они мечтают о тихом супружеском счастье, и каждая при этом думает о своем.

69 Marzelline:

Um in der E - he froh zu Le - ben, muss man vor al - lem treu sich

<sup>79</sup> Существует мнение, что марш был введен лишь во вторую редакцию, а в 1805 году исполнялась какая-то другая пьеса (Tusa M. // ССВ 2000. P. 205).

Leonore:



sein, muss nie sich Grund zum Arg - wohn ge-ben. Ja, Arg-wohn ist der E - he Pein.

Музыка дуэта — один из красивейших номеров оперы; чарующей перекличке женских голосов вторят солирующие скрипка и виолончель; почти непрерывные фигурации сопровождения, «баркарольный» размер 9/8 и форма рондо с ее тематическими приливами и отливами создают ощущение бесконечного колыхания на волнах трепетной нежности. Очень выигрышным оказывается и глубокий контраст между двумя номерами с участием низких голосов (Пицарро, его свита и Рокко) и двумя номерами с участием сопрано. Это выглядит как лобовое столкновение двух миров: мужского, с его воинственностью, агрессией, мстительностью и жесткими отношениями власти и подчинения, и женского, идеалом которого является гармония, любовь, покой и согласие. Однако именно эта вставшая на миг перед глазами иллюзия мира и счастья вызывает в душе Леоноры боль и смятение. «О, не разбейся, слабое сердце! — поет она в своем речитативе, оставшись одна. — В эти страшные дни тебе приходится с каждым ударом переживать все новые муки. О, не разбейся, слабое сердце!»

70

Allegro

Leonore

Ach, brich noch



nicht, du mat - tes Herz!

Далее следует ария Леоноры — «Приди, надежда». Ее текст звучит здесь как ответ на душевные терзания героини, вынужденной до этого, вопреки своей натуре, лгать и притворяться: «Я следую внутреннему зову, я не колеблюсь, меня укрепляет чувство долга и истинная супружеская любовь!»...

Во второй редакции ситуация изменена. Ария следует сразу же после дуэта Пицарро и Рокко, и стало быть, является реакцией Леоноры на подслушанное ею ужасное известие о грядущей расправе (так происходит и в опере Паэра). Не желая пожертвовать дуэтом Леоноры и Марцеллины, Бетховен по-

местил его на сей раз после арии Леоноры, что было не очень логично и крайне неудобно для певицы, нуждавшейся после труднейшей арии в некоторой передышке. Но поскольку переход от дуэта к финалу выглядел совсем уж неестественным, пришлось перенести сюда из начала I акта еще и терцет, в котором Марцеллина в присутствии отца решительно отказывается стать женой Жакино. Это решение оказалось намного хуже первого: оно сильно затягивало окончание I акта, но, кроме того, вновь низводило героико-психологическую драму на уровень бытовых неурядиц.

В третьей редакции нет ни этого терцета, ни дуэта Леоноры и Марцеллины, но сохранена ситуация с подслушиванием Леонорой разговора Пиццарро и Рокко. Поэтому Бетховен, совершенно убрав весь прежний контекст, переделал речитатив, начав его возмущенным возгласом: «Негодяй! Куда ты так спешишь?»... К этому времени Бетховен знал «Леонору» Паэра, и его новое решение очень близко к паэровскому и текстуально, и музыкально.

71 (a)

Бетховен

*Allegro agitato*

Ab-scheu - li - cher wo eilst du hin

71 (б)

Паэр

*Allegro*

E - se - cra - bil Piz - za - rro! do - ve va - ci?

Лишившись прежнего речитатива и немалой части слишком «извилистых» колоратур, ария Леоноры стала более простой и даже прямолинейной в эмоциональном отношении. В ней остались лишь три сильных аффекта: гневная ярость — возвышенная молитва — героический порыв. Эта Леонора

стала куда менее совестливой, мятущейся, нервной и ранимой, чем ее предшественница из первой редакции.

Ария Леоноры имеет множество точек соприкосновения с прошлым и будущим. С одной стороны, тональность E-dur и тембр валторн, символизирующий героический настрой Леоноры, могли восходить к рондо Фьордилиджи «Deh, per pietá» из II акта оперы «Так поступают все женщины» — прообразу довольно-таки удивительному, если учесть отвращение Бетховена к «фривольному» сюжету. Однако именно в данном рондо склоняемая к измене Фьордилиджи пытается сохранить верность прежнему возлюбленному. Поэтому здесь, возможно, имело место не только влияние Моцарта (вполне реальное, если вспомнить, что эта опера в период работы над «Леонорой» шла на венских сценах), но и полемика с ним: «так *должны* поступать все женщины» — словно бы провозглашает устами своей героини Бетховен.

Интрига осложняется, однако, тем, что в аналогичной арии Леоноры из оперы Паэра, написанной в сходной форме, но в другой тональности (медленный раздел — B-dur, быстрый — F-dur), также имеется солирующая валторна. Знал ли об этом Бетховен, сочиняя свою «Леонору»?... Точно сказать невозможно. В любом случае инструментовка Бетховена оказывается наиболее неординарной: арию сопровождают *три* валторны (как в «Героической симфонии»!) и фагот, также трактованный как виртуозный инструмент, а в аккордах звучащий как четвертая валторна. Моцарт очень любил вводить в свои арии концертирующие инструменты, иногда даже целой группой, но именно такого состава у него нет нигде; Паэру же, воспитанному в традициях итальянской школы, ничего подобного просто не могло бы прийти в голову. Бетховенская мрачноватая и грузноватая инструментовка контрастирует с солирующим сопрано и подчеркивает, с одной стороны, не женственный в целом характер данной арии, а с другой стороны — ее особый, едва ли не сакральный, строй: молитва переходит в клятву, и для сугубо личных душевных излияний почти не остается места. В первой редакции оперы жалобы и метания героини еще звучали в речитативе и в середине быстрого раздела, где Леонора мысленно обращалась к Флорестану, мечтая смягчить его боль, но в последней редакции эта часть оказалась сильно урезанной. По сути, всё личное здесь оказалось спрятано в подтекст, во многом зависящий от окружения данной арии. Однако композиторы XIX века расслышали в ней то, что было отчасти скрыто Бетховеном даже от самого себя, и узнали в арии Леоноры романтическое откровение под звездным небом.

Как полагал Ф. Липман, «ни одна итальянская или французская ария первой половины XIX века не произвела такого необычайного резонанса, как ария Леоноры»<sup>80</sup>. В этой связи исследователь приводил арию Агаты в I акте «Волшебного стрелка» Вебера и арии Ады и Лоры во II акте ранней оперы Вагнера «Феи». Если учесть чрезвычайную популярность «Волшебного стрелка», то от арии Агаты нить потянется еще дальше, к сцене Лизы во 2-й картине I акта «Пиковой дамы» Чайковского. Таким образом, ария Леоноры оказывается центральным и переломным моментом эволюции определенного опер-

<sup>80</sup> Lippmann 1985. S. 14.

ного топоса (обозначим его как «ночной монолог героини») от итальянской «сцены и арии» конца XVIII века к романтической «сцене», построенной на сквозном развитии, но все еще содержащей узнаваемые черты.

Примерно то же самое можно сказать о сцене Флорестана, открывающей III акт в первой редакции, и II акт — в обеих последующих. Х. Люнинг обратила внимание на то, что эта сцена стала кульминационным обобщением очень старой традиции «тюремных сцен» (*ит. carceri, нем. Kerkerszene*), восходившей еще к барочной опере. Свой обзор исследовательница начала с либретто Метастазиио «Сирой» (1726), указав, что всего у Метастазиио имеется пять подобных эпизодов, где герой, обычно будучи невиновным, брошен в темницу и произносит свой монолог в ожидании казни<sup>81</sup>. Есть такие сцены и у Моцарта («Луций Сулла», «Милосердие Тита», неоконченный зингшпиль «Заида»). Среди ближайших предшественников тюремной сцены в «Фиделио» Люнинг выделила не только аналогичные сцены в операх на тот же сюжет Гаво, Паэра и Майра, но и в «Юлии Сабине» Джузеппе Сартти (1781)<sup>82</sup>. Число примеров нетрудно умножить. Суть не в количестве (хотя и оно важно), а в том, чем отличалась эта сцена в трактовке Бетховена от всех остальных.

На наш взгляд, отличалась она тем же самым, чем и ария Леоноры — предельной индивидуализацией «общих мест». Большая оркестровая интродукция, написанная в стиле *ombra* (*ит. «тьень»*), характерном для ночных и призрачных сцен оперы-серия, содержала как будто те же самые элементы, что и аналогичные вступления в операх Гаво, Паэра и Майра. Это мрачные бемольные тональности (у Бетховена — *f-moll*, у всех прочих — *c-moll*), медленный темп, внезапные динамические контрасты, чередование скорбных унисонов или аккордов оркестра со зловещими высказываниями отдельных инструментов (в частности, заунывных валторн). Однако при всем этом смысловая насыщенность бетховенской сцены была намного интенсивнее — по видимому, не только в силу превосходства гения над талантами, но и в силу личной выстраданности каждой интонации и каждого такта.

От монолога Флорестана нити тянутся не только к итальянской опере-серии и французской «опере спасения», но и к собственным сочинениям Бетховена. Совершенно четко прослеживается связь начальных тактов интродукции арии и оркестрового вступления к юношеской «Кантате на смерть императора Иосифа II», открывавшейся возгласом «Мертв! Мертв!» («*Todt! Todt!*»). Застенок, в котором томится Флорестан — это не просто тюрьма, это

<sup>81</sup> Lühning 1989. S. 144–147. Однако следует заметить, что не Метастазиио был изобретателем этого топоса, который существовал и ранее, причем развивался в XVIII веке одновременно в разных странах. Он был известен во Франции, где появился, возможно, раньше, чем в Италии («Амадис Гальский» Люлли, «Дардан» Рамо), и в Англии («Юлий Цезарь в Египте» Генделя, его же оратории «Самсон» и «Теодора»).

<sup>82</sup> Lühning 1989. S. 159. Фабула последней оперы также отчасти напоминает «Фиделио»: верность и стойкость Эппонины, жены Юлия Сабина, вынуждает императора Тита помиловать своего уже осужденного на смерть противника и даровать свободу обоим супругам.

подземное преддверие могилы, и герой уже не надеется выйти отсюда живым. О смерти говорит и характерный нисходящий ход баса, *katabasis*. «Рыдания» струнных (тт. 11–13) напоминают нам аналогичную фигуру в Траурном марше из «Героической симфонии». Но интродукция по своему жанру является не траурным маршем (к нему ближе решения Гаво, Паэра и Майра), а скорее сарабандой. Она выдержана в трехдольном метре, и это придает ей зыбкую вязкость, не позволяющую музыке делиться на четкие двутакты и полутакты. Флорестан говорит в своем речитативе о царящем вокруг мраке и тишине, однако благодаря музыке этот мрак оказывается полным кошмарных видений, а тишина состоит из всевозможных зловещих звуков и отзвуков. Самый жуткий из них — биение литавр, настроенных в тритон (единственный случай во всей классической музыке!). Стоит, однако, вспомнить, о той роковой символике, которую приобрели солирующие литавры у Бетховена в интродукции к «Христу на Масличной горе». Этот смысловой слой здесь также присутствует, обнаруживая, помимо оперных, еще и пассионные истоки сцены Флорестана.

Связи монолога Флорестана с речитативом и арией Христа в начале бетховенской оратории несомненны и обусловлены не только влиянием итальянской традиции, но и психологической погруженностью композитора в переживания обоих своих героев. Вероятно, немалую роль сыграла и созвучность текстов либретто. Речитатив Флорестана начинается словом «Бог» («Gott»), речитатив Иисуса — «Иегова, Отец мой!»; далее Флорестан говорит: «О тяжкое испытание! Но праведна воля Господня! Я не ропщу: мне ведома мера страданий!», то есть вспоминает о муках Христа. Этой аналогии совершенно не было во французском либретто Буйи. Там Флорестан произносил нечто вроде бы близкое, но по сути совсем иное: *«Боже! Что за мрак! Что за вечное молчание! Как! Вдали от всех, один в целой вселенной! Когда же, о великий Бог, прекратятся мои страдания? Неужели мне суждено закончить свои дни в этих позорных оковах?»*... Точно таков же текст в итальянском переводе, положенном на музыку Паэром (где, правда, чуть далее Флорестан, испанец и католик, странным образом взывает к «богам» — «Numi»; эта нелепость была, вероятно, вызвана строгостью итальянской цензуры, запрещавшей обращаться со сцены к единому Богу христиан). Чем было вызвано важное смысловое изменение, внесенное Зонлейтнером? Набожностью либреттиста или, может быть, желанием самого композитора придать этой сцене (да и всей опере) более глубокий и менее мелодраматический смысл?...

Первый раздел арии Флорестана («In des Lebens Frühlingstagen», As-dur) внешне очень напоминает ставшую традиционной в этом месте «тюремных сцен» каватину, написанную к тому же в жанре романса (у Буйи данный раздел и был обозначен как «романс»). Однако некоторые детали ставят бетховенский вариант данного топоса совершенно особняком. Возьмем для сравнения хотя бы аналогичный фрагмент из оперы Паэра<sup>83</sup>:

<sup>83</sup> Текст: «Нежный предмет моей любви, я целую тебя и прижимаю к груди, ты даешь жизнь этому сердцу, ты поддерживаешь во мне дух».

## 72 (a)

Паэр

*Andante sostenuto*

Dol - ce og - ge - tto del mio a - mo - re io ti  
 bac - cio e strin - go al se - no

## 72 (б)

Бетховен

*Adagio cantabile*

In des Le - bens Früh - lings - ta - gen ist das Glück von mir ge - floh'n

Здесь перед нами — нежный герой-любовник, всецело поглощенный мечтой о возлюбленной. Это изящная музыка, очень красиво инструментованная (в оркестре выделяются солирующие валторна, флейта, кларнет, альт и скрипка), но не содержащая никакого тайного подтекста. У Бетховена он есть, и хотя восстановить его детали способны лишь знатоки творчества композитора, ощутить его присутствие способен всякий чуткий слушатель<sup>84</sup>. Арию в опере Бетховена поет не герой-любовник, а герой-мученик, и главное здесь — убежденность Флорестана в правильности избранного им пути и готовности принять смерть за свои слова и поступки. Н. Л. Фишман сравнивал начало арии Флорестана с эскизами дуэта Иисуса и Серафима из «Христа на Масличной горе», риторически вопрошая: «Нужно ли пояснять, что эскизные варианты, не будь они подтекстованы словами, могли бы быть отнесены как к оратории, так и к опере?»<sup>85</sup>...

Между тем текст дуэта из оратории кое-что высвечивает и в арии Флорестана:

*Иисус:* Так пусть со всей тяжестью ляжет на меня, Отец мой, твой приговор; обрушь на меня поток страданий, но не гневайся на детей Адама;

*Серафим:* Я вижу, как высочайший низвергнут и погружен в смертельные страдания; я трепещу, и даже меня охватывает могильный страх, ощущаемый им».

Тональность *As-dur*, использованная Бетховеном в обоих случаях, означает именно этот «могильный страх», испытываемый, однако, не обычным смертным, а избранником Божьим. Но Флорестан, носящий в себе Христа, при этом все-таки остается человеком — отсюда романсовость и чрезвычайно возвышенная менуэтность (ритм процитированной темы предвосхищает ритм будущей первой песни из цикла «К далекой возлюбленной», и, учитывая влюбленность Бетховена в Жозефину Дейм при сочинении оперы, эта переключка не случайна).

<sup>84</sup> Приведем текст первого раздела арии: «В дни весны моей жизни счастье покинуло меня. Я отважился сказать правду, и уделом моим стали цепи. Я охотно вытерплю все муки и встречу ужасный конец, но в моем сердце царит сладкое утешение: я исполнил свой долг».

<sup>85</sup> Фишман 1982. С. 82.

Тема романса Флорестана была Бетховену исключительно дорога — вспомним свидетельство Рёккеля, вспоминая, что Бетховен был готов слушать арию бесконечно, и она означала для него не меньше, чем вся опера. Поэтому, шаг за шагом сдавая свои радикальные позиции в трех увертюрах к «Леоноре», последнее, чем он пожертвовал, оказалась именно эта мелодия. Бетховен готов был отречься от новаторской формы увертюры, от программного замысла, даже от кульминационного соло трубы — но тему Флорестана сохранял везде, перемещая ее с места на место: в «Леоноре» № 2 она — и эпитафия, и смысловая сердцевина произведения, в «Леоноре» № 3 — только эпитафия, в «Леоноре» № 1 — только сердцевина. Совсем не присутствует эта тема лишь в увертюре «Фиделио».

В редакциях 1805 и 1806 годов за романсом Флорестана шел еще один раздел, который, вопреки традициям «тюремных сцен», предполагавшим в конце некое оживление, был не виртуозным, а сдержанно-печальным<sup>86</sup>.

73

Andante un poco agitato

Cl., V-ni con sord.

Fag.

Ach! Es  
wa - - - ren schö - - - ne Ta - ge als mein  
Blick an dei - - - nem hing

<sup>86</sup> Текст: «Ах, то были прекрасные дни, когда мой взор пересекался с твоим, когда я крепко обнимал тебя с радостным сердцебиением. Любовь, умерь свои жалобы, спокойно следуй по своему пути. Скажи своему сердцу, скажи ему: Флорестан поступил правильно».



Показательно, что необычная ремарка в этом разделе (*Andante un poco agitato*) перекликается с еще более удивительным указанием (*Adagio agitato*) в бетховенском речитативе Иисуса перед его первой арией. Музыкального сходства между этими фрагментами нет, но глубокая серьезность второй части арии Флорестана и отказ в ней от каких-либо претензий на «героическую» виртуозность или подчеркнутый пафос придают ей поистине христианский смысл.

О том, насколько сильно это решение отличалось от обычного, традиционно оперного, свидетельствует сравнение окончаний двух арий, бетховенской (в первой редакции) и паэровской.

74 (a) Бетховен

mil - dre Lie - be, dei - ne Kla - ge sa - ge dei - nem Her - zen sa - ge, sa - ge  
 Flo - res - tan hat recht, hat recht ge - than sa - ge dei - nem Her - zen  
 sa - ge: Flo - res - tan Flo - res - tan hat recht, hat recht ge - than.

74 (б) Паэр

in me - - - - - so - stie - - - - ni l'al - ma in me

В третьей редакции Бетховен изменил стоически тихое окончание арии в пользу более воодушевленного, хотя и не менее осмысленного в психологическом отношении. Об этом вспоминал либреттист «Фиделио» Г. Ф. Трейчке:

Бетховен хотел дать бедному Флорестану блеснуть в его арии, я же выразил мое мнение о том, что человек, почти умирающий от голода, вряд ли способен на бравурное пение. Мы пробовали так и сяк, и наконец, меня осенило. Я написал слова, которые изображали последнюю вспышку жизни перед ее угасанием:

Разве я не чувствую мягкое, сладостное дуновение,  
 и разве не озаряется моя могила сиянием?  
 Мне кажется, будто некий ангел в розовой дымке  
 стоит рядом со мной, утешая меня.  
 Этот ангел так похож на мою жену Леонору!  
 Она ведет меня к свободе — в царство небесное!

<...> Бетховен пришел ко мне около семи вечера. После разных разговоров о другом он спросил, как обстоит дело с арией. Она была готова, я протянул ему листок. Он прочел — и начал туда и сюда ходить по комнате, бурчал, ворчал, как у него это обычно получалось вместо пения, затем бросился к фортепиано. Моя жена часто и тщетно просила его сыграть — сегодня же он положил перед собою текст и начались чудесные фантазии, которые, к сожалению, невозможно было запечатлеть никакими волшебными средствами. Из них он, похоже, выколдовал мотив арии. Прошли часы, а Бетховен всё фантазировал. Миновало время ужина, который он хотел разделить с нами, но он не позволил себя прервать. Лишь много позднее он обнял меня, отказавшись от пищи, и поспешил к себе. Через несколько дней великолепная музыка была готова<sup>87</sup>.

Этот рассказ свидетельствует о том, что и на сей раз Бетховен подошел к своей задаче неформально и арию Флорестана вновь воспринял как выражение очень личных чувств — однако теперь уже совсем иных, нежели прежде. Флорестан 1814 года сродни не Христу, а скорее гётевскому Эгмонту, и экзотическое явление Леоноры в виде ангела, ведущего Флорестана в небесное царство, очень напоминает аналогичный эпизод из предсмертного монолога Эгмонта, в котором герою является сама Свобода в образе его возлюбленной Клерхен. При этом, будучи весьма трудной в вокальном отношении, партия Флорестана и здесь остается декламационной, а не виртуозной — в его характере опять-таки усилены черты борца, а не мученика, и тем более не сладкоголосого оперного «премьера». Это решение тоже очень сильно отличалось от паэровского, точно следовавшего итальянской традиции, где исключительную доблесть (*virtù*) героя было принято передавать именно через виртуозное пение. Бетховенский же Флорестан чем-то предвосхищал вагнеровского Тристана, яростно срывающего со своих ран повязки при вести о появлении на горизонте корабля Изольды и исчерпывавшего в этой героической вспышке страсти последние капли душевных сил.

В третьей редакции была заметно усилена идея борьбы и победы, но при этом пострадала идея «супружеской любви», лежавшая в основе драматургии первой версии. В 1805 году ни Леонора, ни Флорестан не боялись показаться слабыми и уязвимыми, и фактически опера была о том, как великая сила любви и сострадания превращает душевно тонких людей в героев, способных на подвиги. В «Фиделио» эта смысловая линия подверглась ретуши, сведшей ее к трудноуловимым намекам.

Прием трагедии, который ныне будоражит воображение некоторых любителей околмузыкальных проблем, в первой редакции оперы имел очень важное психологическое значение: сама Леонора постоянно ощущала мучительный диссонанс между вынужденно присвоенным мужским обликом, да еще и со зловещими атрибутами уничтожения (наручники в I акте, заступ для рытья могилы и пистолет в III акте) и глубокой женственностью своей натуры. На протяжении всей оперы она пребывала в невыносимом душевном напряжении, временами доводившем ее почти до срыва. Леонора 1805 года,

<sup>87</sup> Kerst I. S. 181–182.

в какой-то мере вобравшая в себя черты Жозефины, была существом не только аристократически доблестным, но также и аристократически нервным и тонким. Под стать ей был и тогдашний Флорестан — просвещенный идеалист с нежным сердцем и несгибаемым духом (революционная эпоха рождала не только Наполеонов и Робеспьеров, но и романтических героев, шедших на смерть за свои убеждения). Видимо, именно коррекцией главных образов оперы, а не художественной слабостью прежней музыки, было вызвано изъятие в 1814 году речитатива перед дуэтом Леоноры и Флорестана «O namenlose Freude» и радикальное изменение финала.

В первой редакции, как и в либретто Буйи, герои, все еще находясь в подземелье после сигнала трубы и вести о прибытии Министра, долгое время не знают, какова будет их участь. Не вернется ли Пицарро, чтобы убить их обоих, не решит ли Рокко помочь ему (уходя, Рокко отнимает у Леоноры пистолет, и герои остаются безоружными), успеет ли Министр вмешаться и захочет ли он сделать это. Поэтому дуэт, выражающий льющуюся через край радость, в первой редакции обозначал экстаз уже по ту сторону жизни и смерти: в речитативе о готовности умереть вдвоем говорилось совершенно недвусмысленно. В 1814 году Бетховен, убрав речитатив, придал дуэту совсем другой смысл: Леонора и Флорестан бурно радуются спасению, будучи уверенными, что их страдания кончились. То же самое произошло с финалом.

В третьей редакции напрямую сопоставляются крошечный мрак и ослепительный свет; застенок и многолюдная площадь, сольные голоса и мощное звучание хора и оркестра. Мы не знаем, как именно решалась в прижизненных постановках «Фиделио» проблема смены декораций (возможно, дуэт Леоноры и Флорестана звучал на авансцене, а в это время за занавесом происходила трансформация места действия); утвердившаяся в XX веке практика исполнения здесь в качестве симфонического антракта увертюры «Леонора» № 3 вполне оправдана в драматургическом отношении, поскольку в ней не только упоминается о пути, пройденном героями, но и содержится выход в ослепительным светом пространство Свободы.

Всё это очень эффектно, но в психологическом отношении редакция 1805 года предлагает более интересное решение. На первом плане остаются Леонора и Флорестан, которые из глубины подземелья слышат отдаленные голоса, призывающие к мести.

Поначалу героям, затаившим дыхание, кажется, что это кричат пришепники Пицарро, и сейчас последует расправа. «Я умру в твоих объятиях», — утешают супруги друг друга. Постепенно к ним приходит смутная догадка о том, что слово «месть» относится к Пицарро, и звучит оно из уст народа, ворвавшегося на тюремный двор. Наконец, в застенок спускается сам посланец Короля — Дон Фернандо, давний друг Флорестана. В. Хесс восхищался этим местом в первоначальной редакции: «Как сверхъестественно прекрасно звучит вслед за этим чудовищным напряжением мягкий A-dur после слов Фернандо: “Я пришел, чтобы спасти вас!” В окончательной редакции, после ликования народа и при ярком свете дня, эта музыка не может произвести такого

же впечатления, как здесь, где она освещает мрак застенка, подобно светлomu лучу доброты и человечности»<sup>88</sup>. И тогда в сердцах всех участников и свидетелей этой сцены возникает спонтанный возглас «О Боже, какое мгновение!» — а в оркестре, выражая нечто невыразимое, тихо всплывает так называемая «тема человечности» — автоцитата из «Кантаты на смерть Иосифа II», где она была подтекстована словами «и тогда человечество поднялось к свету».

75

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction marked *pp*. The vocal line enters with the word "Zur". The lyrics "Ra - che, zur Ra - che" are sung in a solemn, prayerful manner. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Величие этого священного момента чувствуют все, и потому все поют — как молитву — одно и то же. В третьей редакции при сохранении в оркестре той же темы каждый персонаж произносит нечто свое:

*Леонора:* О Боже! Какое мгновение!

*Флорестан:* О невыразимое счастье!

*Фернандо:* Праведен, о Боже, твой суд.

*Марцеллина и Рокко:* Ты подтвердил, что не оставил нас.

<sup>88</sup> Hess 1977. S. 168.

Отсутствует в третьей редакции и другой чрезвычайно важный для характеристики героев нюанс, имевшийся в первой. В версии 1814 года, узнав о злодеяниях Пицарро, Министр просто приказывает схватить его и увести прочь, и хор одобряет его решение: «Зло должно быть наказано!». Это происходит еще до появления «темы человечности». В редакции же 1805 года эпизод с Пицарро следовал за нею. Дон Фернандо, охваченный порывом гнева, приказывал приковать Пицарро к тому же камню, у которого томился Флорестан; хор находил этот приговор слишком мягким, но Флорестан и Леонора просили Министра помиловать того, кто причинил им столько страданий. Хотя данный текст имелся в либретто, и придумал его вовсе не Бетховен, он прекрасно вписывался в христианскую основу характеристики Флорестана и демонстрировал высочайшее моральное превосходство обоих героев над их гонителем. Только после этого наступал финальный апофеоз — прославление Леоноры, где цитата из «Оды к Радости» Шиллера («Кто обрел милую супругу, возликуй вместе с нами!») дополнялась мыслью, которую со всей страстью провозглашал сам Бетховен: «Невозможно воспеть более высокий подвиг, чем подвиг спасительницы своего супруга!»... Финал 1814 года, начинавшийся и завершавшийся праздничным ликованием, был в чем-то несомненно импозантнее и монументальнее, но в чем-то намного проще и однозначнее первоначального, с его трудным и постепенным восхождением «от мрака к свету».

Невзирая на то, что «Фиделио» продолжает вызывать живой интерес у театров, режиссеров и публики (в наибольшей мере, конечно, в Германии, но отнюдь не только там), споры об этой опере не утихают. Едва ли не самое крайнее из отрицательных мнений отразилось в записных книжках Э. В. Денисова: «Бетховен — дутая фигура (во многом). Его беспомощность особенно ярко проявилась в “Фиделио”»<sup>89</sup>. Конечно, резкость этого суждения определялась несовместимостью эстетических установок двух композиторов. Однако даже музыканты и исследователи, искренне любящие музыку Бетховена и считающие «Фиделио» выдающимся произведением, не могут пройти мимо драматургических странностей этой оперы. Ее трудно отнести к какому-то определенному жанру или типу — даже к «опере спасения» (французские образцы этого направления лишены того символизма, который столь важен для понимания «Фиделио»). В третьей редакции опера начинается как бытовой зингшпиль, ко II акту перерастает в высокую драму, а заканчивается как оратория или кантата. К. Дальхауз полагал, что в «Фиделио» оказались сплавленными оба популярных в конце XVIII века театральных жанра: «сентиментальная комедия» («*comédie larmoyant*», «*weinerliches Lustspiel*») и «бюргерская трагедия» («*bürgerliches Trauerspiel*»)<sup>90</sup>. Сходное мнение высказывал У. Киндерман, сравнивавший жанровое и сюжетное двуединство «Фиделио» с аналогичным свойством «Волшебной флейты»: «Как и в “Волшебной флейте” Моцарта, суть вещей здесь оказывается иной, чем кажется в начале»<sup>91</sup>. К. Кюстер считал объективным недостатком «Фиделио» прак-

<sup>89</sup> [Денисов] 1997. С. 36.

<sup>90</sup> Dahlhaus 2002. S. 225.

<sup>91</sup> Kinderman 1995. P. 102.

тическое отсутствие в нем сценического действия<sup>92</sup>. Однако в истории музыкального театра известно немало признанных шедевров, в которых действия ничуть не больше, а то и гораздо меньше (в XVIII веке это «Орфей» и «Альцеста» Глюка в их венских редакциях; в XIX веке — «Тристан и Изольда» Вагнера и «Иоланта» Чайковского; в XX веке — «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Святой Франциск Ассизский» Мессиана, «Прометей» Ноно). Вообще необходимо различать понятия сценического *действия* и сценического *события* — последним может стать не обязательно некий поступок, а всё, что угодно: слово, взгляд, жест, особая интонация. Таких событий в «Фиделио» вполне достаточно, чтобы удерживать не только слушательский, но и зрительский интерес, и чуткие режиссеры и исполнители этим мастерски пользуются. Однако принадлежность «Фиделио» к обозначенному выше «недраматическому» ряду, в котором преобладают произведения либо сугубо лирические, посвященные раскрытию чувства любви и анализу внутреннего мира героев, либо мистериальные, либо сочетающие в себе то и другое, заставляет о многом задуматься. Образ «Фиделио» как «политической» оперы оказывается крайне упрощенным, если не учитывать лирическую составляющую этого произведения (особенно заметную в первой редакции) и его религиозно-философский смысл, вписывающий «Фиделио» в линию, ведущую от музыкальных драм Глюка к мистериям конца XX века.

Отсюда — уникальное разнообразие почти взаимоисключающих возможностей, которое представляет опера Бетховена для сценических и смысловых интерпретаций. «Фиделио» может пониматься как опера, ставшая кульминационным завершением многих традиций XVIII века, в первую очередь французской «оперы спасения» и немецкого зингшпиля, стоявшего на пороге превращения в романтическую оперу — в этом случае вполне допустима трактовка «Фиделио» в реалистически-бытовом ключе, как это, собственно, и подразумевалось театральной практикой эпохи Бетховена. С другой стороны, виртуозность сольных партий и размах симфонического развития заставляют вспомнить о связях «Фиделио» с поздней оперой-серия и с классицистским театром (любопытно, что в произведении Бетховена строго соблюдается правило трех единств). Так что величественная статика «высокого стиля» также может оказаться вполне оправданным сценическим решением, неожиданно сближающим «Фиделио» с «Царем Эдипом» Стравинского или с «Жанной д'Арк на костре» Онеггера. Подобным образом поступил Виланд Вагнер, ставя оперу Бетховена в 1954 году в Штутгарте и введя вместо разговорных диалогов роль Чтеца; спустя 30 лет в том же Штутгарте при концертном исполнении «Фиделио» эти вставки были превращены в монологи-воспоминания Рокко<sup>93</sup>. Образ Рокко неожиданно стал ключевым в постановке Леопольда Линтберга на Зальцбургском фестивале 1982 года. В отличие от большинства прежних трактовок, в которых Рокко выступал в полукомическом амплу добродушного тюремщика, в данном спектакле его фигура приобрела почти зловеющий смысл. «Рокко: бетховенское изображение функционера» — красноречиво называлась статья М. Вагнера, посвященная

<sup>92</sup> Küster 1994. S. 185, 191.

<sup>93</sup> Osthoff 1987. S. 219.

зальцбургскому спектаклю. По мнению автора, в опере Бетховена содержатся предпосылки для беспощадного анализа феномена «среднего» человека, воплощенного в этом образе: «Рокко — попутчик по своей природе, функционер, который выполняет свою функцию после нажатия определенной кнопки, не размышляя о последствиях. Рокко слепо признает власть, не задаваясь вопросами о ее справедливости»<sup>94</sup>. Возможно, М. Вагнер несколько сгустил краски, увидев в Рокко отражение «фашизоидной системы», однако не будем забывать и о бетховенской иронической характеристике венского плебса: «...покуда австриец располагает темным пивом и сосисками, он на восстание не поднимется»<sup>95</sup>. Поэтому в музыкальной характеристике Рокко нет никакого руссоистского умиления перед добродетелями «простого народа», но нет и сниженно-опереточного комизма: этот персонаж честен и благодушен, однако неумен до тупости, труслив, душевно не тонок и способен лишь на самые банальные суждения и реакции (может быть, он потому и не догадывается о маскараде Леоноры, что такой ее поступок совершенно выходит за пределы обычного). Его совесть не позволяет ему самому совершить преступление, однако вполне позволяет помогать убийце скрыть следы содеянного. Просветительские и романтические взгляды на народ долгое время питались иллюзиями, между тем в XX веке сделалось ясно, что никакая диктатура не может долго просуществовать без широкой опоры на массы. И, по-видимому, именно в «Фиделио» впервые в истории музыкального театра всерьез ставится вопрос о причастности «маленького» человека к социальному злу и его ответственности за творимое его руками насилие.

После Второй мировой войны «Фиделио» воспринимался прежде всего как опера, воспевающая освобождение от фашизма. Символично, что в 1955 году спектакли Венской государственной оперы в здании, восстановленном после разрушительных бомбежек 1945 года, начались именно оперой Бетховена, и не менее показательно то, что идею фильма-оперы «Фиделио», осуществленного В. Фельзенштейном и Г. Эйслером в 1956 году, предложила именно советская администрация, контролировавшая одну из зон Вены<sup>96</sup>.

Во многих постановках 1960–1980-х годов политизированность «Фиделио» подчеркивалась еще сильнее, а краски еще более сгущались. Тюрьма, на фоне которой разворачивались события, откровенно трактовалась как концлагерь с железными решетками, вышками надзирателей и прожекторами, а Пицарро и его приспешники были одеты в военную форму. Однако здесь возникал вопрос о том, как возможно соотнести эту мрачную обстановку с лучезарным *C-dur*'ом финала. На помощь приходило лишь одно объяснение: бетховенский финал — это утопия. Ибо такой развязки на самом деле не может быть. Не существует ни таких Министров, как Дон Фернандо, не боящийся признать своим близким другом политического узника, ни таких монархов, как упоминаемый в тексте мудрый и справедливый Король, озабоченный нарушением прав заключенных в провинциальной тюрьме. Поэтому в боннской постановке 1983 года (режиссер Николаус Ленхофф) после всех ужасов концлагерно-тюремной реальности Министр появлялся в облике Христа с золотой

<sup>94</sup> Wagner 1982. S. 377–378.

<sup>95</sup> ПБ 1. № 12.

<sup>96</sup> Фельзенштейн 1984. С. 349.

пальмовой ветвью и голубем мира в руках, символизируя тем самым предельную иллюзорность благополучной развязки<sup>97</sup>.

Сакральный мифологизм «Фиделио» получил совсем иную трактовку в книге М. Соломона. В его понимании спуск Леоноры в подземелье и освобождение Флорестана являются «повторением процесса рождения, проникновением в основную тайну творения»<sup>98</sup>. Поэтому в основе «Фиделио» лежит мистерия о воскрешении умершего бога (он же — царственный «культурный герой») некоей двуполой богиней, разрушающей злые козни бога зимы (Пидарро). Однако описанный исследователем архетип имел слишком универсальное значение, чтобы связывать его исключительно с «Фиделио». По сути, эта мифологема, восходящая к древним мистериям, сделалась, благодаря флорентийским интеллектуалам-неоплатоникам XVI века, исходной основой жанра музыкальной драмы с его орфическим прасюжетом. «Фиделио» не открывает здесь что-то новое, а скорее на свой лад варьировует «коллективное бессознательное» западноевропейской оперы.

Юнгианская трактовка образов «Фиделио», насколько нам известно, не вдохновила пока ни одного режиссера. Однако мистериальный и литургический оттенок этой опере время от времени придавали, отесняя на задний план бытовую и политическую стороны сюжета. В 1974 году Николаус Ленхофф привлек для постановки «Фиделио» в Бремене известного поэта Ханса Магнуса Энценбергера, философско-поэтические тексты которого, заменившие разговорные диалоги, произносил Чтец, размещенный прямо в зрительном зале. На сей раз Ленхофф приблизил оперу к пассиону, но не с трагическим концом, а с благополучным, причем вместо Министра на сцену в финале вышел Чтец, поскольку «в царстве свободы нет никаких министров»<sup>99</sup>.

Трактовок «Фиделио» существует великое множество, и ни один из вариантов не может быть принят как единственно верный. Видимо, это и заставляет воспринимать «Фиделио» как произведение великое, но при этом живое и актуальное во все времена.

## НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ОПЕРНЫЕ ПРОЕКТЫ

После «Фиделио» Бетховен не написал больше ни одной оперы, хотя многие из окружающих побуждали его к этому (а в 1820-х годах и активно требовали). Некоторые его замыслы остались на стадии разговоров, чтения и обсуждения либретто, другие доходили до эскизов — впрочем, слишком кратких и отрывочных, чтобы говорить о сколько-нибудь серьезном погружении в работу. Тем не менее, интересно взглянуть, какие тексты предлагались Бетховену, и какие привлекали его особенное внимание.

Перечислим лишь некоторые из этих замыслов (всего в письмах и разговорах Бетховена так или иначе фигурировало более 50 названий предполагаемых опер).

<sup>97</sup> Deisinger 1983. S. 27–28.

<sup>98</sup> Solomon 1977. P. 200.

<sup>99</sup> Beuth 1974. S. 449.



**1808.** Г. фон Коллин предложил Бетховену либретто опер «Брадаманта» и «Альцина» на сюжеты из «Неистового Роланда» Ариосто, отвергнутые Бетховеном за их «фееричность». Та же судьба постигла два «индийских» зингшпиля, идея которых исходила от видного ориенталиста Й. Хаммера фон Пургшталя.

**1809.** «Макбет» на либретто Г. фон Коллина по Шекспиру (Viamonti 454). Эскизы этой оперы хранятся ныне в архивах и библиотеках Берлина (книга эскизов «Ландсберг 5»), Лондона (книга эскизов к «Пасторальной симфонии») и Бонна (1 лист).

Голландский композитор Альберт Виллем Хольсберген, один из создателей сайта «Неслыханный Бетховен» ([www.unheardbeethoven.org](http://www.unheardbeethoven.org)), отважился ради эксперимента попробовать соединить разрозненные эскизы увертюры к «Макбету» с темами Largo из Трио op. 70 № 1 (они послужили материалом для вступления). Получившаяся фантазия по мотивам Бетховена была в 2000 году выложена на указанном сайте в компьютерном звучании, а в 2001 году исполнена в Вашингтоне Национальным симфоническим оркестром под управлением Леонарда Слаткина. Специалисты не склонны называть этот опыт «реконструкцией», поскольку, как указывал М. Соломон, нет никакой бесспорной связи между эскизами предполагавшейся увертюры и тематизмом Largo<sup>100</sup>. Однако у публики эта сенсация имела успех, и ныне благодаря интернету некоторые меломаны пребывают в уверенности, что Бетховен действительно написал увертюру «Макбет», что, к сожалению, не соответствует истине. Коллин не закончил либретто, сочтя сюжет слишком мрачным; возможно Бетховен в какой-то мере разделял его точку зрения.

**1811–1812.** Поэт Теодор Кёрнер предложил Бетховену три либретто: «Рудокопы», «Битва с драконом» и «Возвращение Улисса на родину». Последнее из них заинтересовало Бетховена, поскольку основывалось на мотивах любимой им «Одиссеи». Даже после гибели Кёрнера на поле боя в 1813 году «Улисс» еще некоторое время занимал мысли Бетховена, однако до эскизов дело не дошло.

В том же 1812 году Бетховен обратился к Августу фон Коцебу с просьбой создать для него текст оперы: «Будет ли она романтической, совершенно серьезной, героической, комической, сентиментальной — словом, любой по Вашему выбору, — я примусь за нее с удовольствием. Конечно, наиболее желанным для меня явился бы сюжет величественный, взятый из истории, особенно древних веков, например, из времен Аттилы и т. д.»<sup>101</sup>. Имя Аттилы всплыло здесь, возможно, не без влияния драмы Цахариаса Вернера «Аттила, король гуннов», появившейся в 1808 году. Однако, учитывая, что в 1811 году Бетховен написал музыку к двум пьесам Коцебу, поставленным в Пеште, возможно, мысль о сюжете «Аттилы» была связана с расчетом на венгерскую сцену. Коцебу, насколько известно, на просьбу Бетховена не откликнулся.

**1814–1815.** Внимание Бетховена привлекли другие сюжеты «из древних времен». Георг Фридрих Трейчке предложил ему либретто оперы «Ромул

<sup>100</sup> The New York Times. 2001. 23 August.

<sup>101</sup> ПБ 2. № 367.

и Рем», и композитор даже провел предварительные переговоры с дирекцией театров, однако получил не слишком вдохновляющий ответ и, вероятно, вскоре остыл к этой идее<sup>102</sup>.

Более прочный интерес вызвало у Бетховена либретто Рудольфа фон Берге «Бахус», присланное ему в 1815 году Амендой<sup>103</sup>. На страницах 52–53 «Миллеровской» книги эскизов (Принстон, США) имеются несколько набросков к этой опере, как нотных, так и словесных. Последние поражают своей смелостью: «Это надо вывести из м[отива] [Б]ахуса»; «Диссонансы по всей опере оставлять без разрешения или разрешать совсем по-другому, так как в те времена наша утонченная музыка была невысказана»<sup>104</sup>. По мнению Н. Л. Фишмана, прекратить работу над «Бахусом» Бетховена могла заставить смерть его брата Карла Каспара, случившаяся осенью 1815 года и повлекшая за собою для Бетховена многолетнюю тяжбу по поводу опеки над племянником, что, видимо, отразилось в дневниковой записи 1816 года: «Бросить оперы и все остальное, писать только для своего сироты — а потом лачуга, где ты закончишь несчастную жизнь»<sup>105</sup>.

Тем не менее, именно в 1816 году Бетховен рассматривал еще ряд сюжетов, связанных с древностью и античностью. Это «Антигона» по Софоклу, «Орестея» по Эсхилу, «Брут» (идея Эдуарда фон Бауэрнфельда), «Валтасар» по Библии, а также несколько неожиданная «Ундина» по Фридриху де ла Мотт Фуке.

Затем на некоторое время наступает пауза, и оперные проекты вновь оживляются в 1820-е годы, когда после громкого успеха возобновленного в 1822 года на венской сцене «Фиделио» музыкальная общественность начинает видеть в Бетховене композитора, способного создать немецкую национальную оперу в противовес набирающей влияние итальянской в лице Россини, а родственники и друзья настаивают на сочинении Бетховеном опер по причине очевидной доходности этого ремесла.

Какие только сюжеты не предлагали ему в 1820-х годах! Некоторые абсолютно экзотичны и, конечно, не могли восприниматься Бетховеном сколько-нибудь всерьез («Основание Пенсильвании, или Прибытие Пена в Америку» Иоганна Баптиста Рупрехта, «Апофеоз в храме Юпитера-Аммона» и «Владимир Великий» Иоганна Хризостома Шпоршиля). Другие исходили от талантливых и интересных людей, и потому не отвергались сходу, однако ни разу не пробуждали у Бетховена желания писать музыку. В 1820-х годах в Вене вошли в моду сюжеты из старинной чешской истории. Приятель Бетховена Карл Йозеф Бернгард предлагал ему свои либретто «Либусса» («Либуша») и «Ванда» (последняя — по драме Цахариаса Вернера); с Грильпарцером обсуждался, среди прочих, сюжет его трагедии «Драгомира». В разговорах с последним вновь всплыл шекспировский «Макбет».

Сетования Бетховена на то, что он никак не мог найти достаточно возвышенный и волнующий сюжет, опровергаются простым перечнем названий, об-

<sup>102</sup> Там же. № 586.

<sup>103</sup> Изложение сюжета см.: Ре́рман 1981. С. 67.

<sup>104</sup> Цит. по: ПБ 2. С. 274.

<sup>105</sup> Цит. по: Там же. С. 275.



Генрих Йозеф фон Коллин

суждавшихся с ним в 1823–1825 годах: «Ромео и Джульетта» по Шекспиру, «Саунтала» по драме Калидасы, «Меропа», «Заира» и «Магомет» по трагедиям Вольтера, «Орлеанская дева» по Шиллеру, «Федра» по Расину в переводе Шиллера, «Самсон» и «Валтасар» по Библии и еще раз «Антигона» и «Орест» (о них с Бетховеном говорил в 1825 году Людвиг Рельштаб, готовый написать либретто).

Наиболее подробно обсуждалась «Мелузина», либретто которой было предоставлено Бетховену в 1823 году Францем Грильпарцером. Трудно понять, что побудило композитора согласиться на этот сказочный сюжет (речь шла об очередной водяной нимфе, ставшей супругой рыцаря, что в итоге погубило обоих)<sup>106</sup>. Так или иначе, от «Мелузины» не осталось даже беглых эскизов, хотя разговоры о ней велись вплоть до 1826 года. Родные и друзья постоянно напоминали Бетховену об «опере Грильпарцера», но тщетно — по-видимому, этот сюжет ему не был близок.

Этого нельзя сказать еще об одном нереализованном оперном плане Бетховена, много лет занимавшем его мысли — о «Фаусте». Идея оперы по трагедии Гёте возникла еще в 1808 году, а может быть, и раньше. Во время личных встреч Бетховена и Гёте в Теплице в 1812 году они, вероятно, обсуждали возможность такого сотрудничества, но потом в их отношениях настало охлаждение, и контакты надолго прервались. В 1820-х годах Бетховен вновь вернулся к идее «Фауста», но на сей раз взяться за работу ему мешало чувство огромной ответственности и отсутствие достойного либретто (просто переложить на музыку текст философской драмы с ее пространными монологами было невозможно, а создать адекватную оперную версию было по силам только самому Гёте; во всяком случае никому из знакомых литераторов Бетховен поручить эту работу не решался). Поэтому причины неосуществленности замысла «Фауста» имели совсем другую природу, чем во всех прочих подобных случаях.

Думается, что, говоря о проблеме постоянных преткновений, возникавших у Бетховена с оперными проектами после «Леоноры» / «Фиделио», не следует упрощать ситуацию. В какой-то мере правы те, кто видит причину этого в нетеатральности мышления композитора, с чем ему волей-неволей пришлось примириться. Но правы и те, кто склонен рассматривать это явление на более широком фоне. Как писал Р. Печман, «неосуществленные оперные планы Бетховена — это окно в его душу, однако они кое в чем отражают и проблематику музыкального театра начала XIX века, когда старая опера была еще жива, а новая романтическая опера уже рвалась наружу»<sup>107</sup>. В «Фиделио» Бетховену удалось создать произведение ярко новаторское, но при этом глубоко укорененное в традиции. Поэтому можно предположить, что под «хорошим» сюжетом

<sup>106</sup> Изложение сюжета см.: Ре́шман 1981. S. 109–110.

<sup>107</sup> Ibid. S. 121.

он подразумевал не обязательно образчик высокой драматургии, основанный на литературном шедевре, а тот, который позволил бы ему достичь такого же уровня смысловой концентрации и обобщенности, каким отличалось его единственное оперное произведение.

### «КОРИОЛАН»

И все же Бетховен еще несколько раз заявлял о себе в качестве театрального композитора, сочиняя музыку к драматическим спектаклям.

Самый удивительный и во многом загадочный опыт такого рода — созданный в 1807 году увертюра к трагедии Генриха Йозефа фон Коллина «Кориолан» (ор. 62). Это была первая увертюра Бетховена к сугубо драматическому спектаклю, и единственная, за которой не следовали другие музыкальные номера.

Пьеса Коллина шла в Бургтеатре с ноября 1802 года и была на пике популярности в 1804–1805 годах. За главную роль играл уже упоминавшийся на этих страницах Йозеф Ланге — талантливый и серьезный актер, который не только стал первым Гамлетом на венской сцене, но и был в состоянии читать драмы Шекспира в оригинале<sup>108</sup>. О взыскательном вкусе Ланге говорит и тот факт, что в качестве музыки к спектаклю использовались фрагменты оперы Моцарта «Идомея» в аранжировке аббата Штадлера. Поэтому, собственно говоря, в музыке Бетховена особенной надобности не было. А заключительный спектакль трагедии был дан 24 апреля 1807 года специально ради новой увертюры, уже исполненной в марте того же года в концерте у князя Лобковица. В таком случае, как отмечал В. Штейнбек, бетховенский «Кориолан» должен считаться первой в истории концертной увертюрой, заложившей основы романтической программности<sup>109</sup>.



Г. Ланди. Ветурия у ног Кориолана.  
Рим, дворец Питти

Ныне упоминание о «Кориолане» сразу же вызывает ассоциации с трагедией Шекспира и побуждает искать в музыке Бетховена «шекспировский» дух (Рихард Вагнер был убежден, что между ними есть самая прямая связь). Однако, поскольку «Кориолан» Шекспира не был тогда переведен на немецкий язык, существует мнение, что композитор просто не мог знать этой пьесы. Более того, ее не читал и Коллин, о чем он сам честно говорил Людвигу Тику в 1808 году (знал ли шекспировского «Кориолана» Ланге, нам неизвестно)<sup>110</sup>. Тем не менее, обе драмы, а вместе с ними и бетховенская увертюра, восходили к одному ис-

<sup>108</sup> Hildesheimer 1981. S. 316.

<sup>109</sup> Steinbeck // BISW I. S. 474.

<sup>110</sup> Frimmel 1926. I. S. 100.



Йозеф Ланге

точнику — к Плутарху. Поэтому, помимо идей и сюжета трагедии Коллина, при рассмотрении «Кориолана» следует учитывать и античный контекст.

Что можно узнать из плутарховского жизнеописания Гая Марция, прозванного Кориоланом и жившего в V веке до н. э.? Он происходил из чрезвычайно знатного рода, рано лишился отца и с юных лет пристрастился к военным состязаниям. Плутарх характеризует его как человека исполинской силы, прямодушного и бескорыстного, однако с крайне тяжелым характером. Единственной, к кому он питал всепоглощающую любовь, была его мать Волумния, посвятившаяся себя воспитанию сына: «Другие были отважны ради славы, он искал славы, чтобы порадовать мать», — писал Плутарх, добавляя: «Он и женился по ее желанию и выбору»<sup>111</sup>. Почетное прозвание «Кориолан» он получил после взятия города Кориолы — оплота народа вольсков, соседей и врагов Рима. Гай Марций отказался от своей доли военной добычи, зато попросил освободить своего друга-вольска, попавшего в плен. Всеобщее восхищение его благородством через некоторое время сменилось отчужденностью и ненавистью со стороны плебса, видевшего в нем надменного аристократа, не желавшего заискивать перед толпой. Кориолана обвинили в намерении сделаться тираном и предали суду народа, который большинством всего в три голоса обрек героя на пожизненное изгнание. Гай Марций решил отомстить неблагодарным согражданам, перейдя на сторону вольсков. Будучи блестящим военачальником, Кориолан захватил несколько городов и осадил Рим. Предотвратить катастрофу смогло только вмешательство матери Кориолана, которая, взяв с собой его жену и детей, явилась к нему в лагерь и упала к его ногам, умоляя не совершать насилия над родиной. Кориолан не мог ей отказать и отвел войска от Рима. Вольски сочли его изменником и, не дав ему произнести оправдательной речи, убили его.

Из этого материала Шекспир создал остроконфликтную политическую драму с чрезвычайно импульсивным главным героем, несчастье которого во многом заключается в том, что он сначала действует, и лишь затем ищет оправдания своим поступкам. Действие драмы начинается накануне взятия Кориол, а развязка точно следует повествованию Плутарха.

В драме Коллина образ Кориолана трактован совершенно иначе. Пьеса начинается с изгнания героя, который совершает трагическую ошибку, перейдя на сторону врага и принеся клятву, нарушить которую он, как человек чести, уже не может. Кориолан предстает здесь не столько воином, сколько своеобразным философом, строящим концепцию своей жизни на принципах, которые в итоге оказываются ложными. Это выясняется во время его бесед с политическим противником (сенатором Минуцием), с другом (Сульпицием) и, наконец,

В драме Коллина образ Кориолана трактован совершенно иначе. Пьеса начинается с изгнания героя, который совершает трагическую ошибку, перейдя на сторону врага и принеся клятву, нарушить которую он, как человек чести, уже не может. Кориолан предстает здесь не столько воином, сколько своеобразным философом, строящим концепцию своей жизни на принципах, которые в итоге оказываются ложными. Это выясняется во время его бесед с политическим противником (сенатором Минуцием), с другом (Сульпицием) и, наконец,

<sup>111</sup> Плутарх 1961. I. С. 249 («Гай Марций», IV).

с матерью, олицетворяющей всё, что для него свято. В итоге не внешний конфликт, а внутренний разлад приводит героя к гибели. Чтобы сдержать слово, данное вольскам, Кориолан в самом буквальном смысле осуществляет свое обещание хранить им верность «до самой смерти» — и кончает с собою, бросившись на собственный меч.

Коллиновский Кориолан кажется почти романтическим героем, младшим братом шиллеровских бунтарей (Карла Моора, Дона Карлоса, Фиеско, Валленштейна) и предтечей байроновского Манфреда. Однако вряд ли случайно то, что интерес к этому сюжету возник в наполеоновскую эпоху, как и то, что именно эта пьеса вызвала у Бетховена столь мощный творческий отклик.

Внутренней программой увертюры, конечно же, является трагедия Коллина, а не Шекспира. Она многое объясняет в своеобразном строении бетховенского произведения. И все же в ее смысловое поле входит и чтение Бетховеном Плутарха, и его собственные размышления о Наполеоне. Увертюра «Кориолан» выглядит как мрачное послесловие к Героической симфонии, тем более, что ее тональность, *c-moll*, совпадает с тональностью Траурного марша. Она тоже написана «на смерть героя», однако герой здесь не божественный избранник, жертвующий собой ради счастья людей, а гордый индивидуалист, восставший против всех и посчитавший, что его личная честь превышает блага отечества. Еще раз вспомним возмущенную инвективу Бетховена в адрес Наполеона: «Теперь он будет попирает все человеческие права в угоду своему тщеславию; он поставит себя выше всех прочих и сделается тираном!» (а ведь именно в таких намерениях обвинял римский плебс Кориолана)...

Отсюда, вероятно, и желание Бетховена как-то высказаться на эту тему. Трагедия Коллина послужила лишь подходящим поводом к выражению гораздо более обобщенной идеи распада и крушения личности изначально великого героя, поддавшегося соблазну мстительного тщеславия и слишком поздно осознавшего свою трагическую ошибку. Подобные мотивы содержались еще в оратории Генделя «Саул», хорошо знакомой Бетховену, однако Кориолан, в отличие от Саула, не безумец, и его поступки не могут быть объяснены душевным помрачением. Поэтому в оратории Генделя гибель Саула вызывает умиротворенное просветление (знаменитый тихий Траурный марш в *C-dur*), а увертюра Бетховена завершается жестко и беспощадно.

Исследователями неоднократно отмечалось сходство начала увертюры «Кориолан» с началом «Кантаты на смерть императора Иосифа II» и оркестровой интродукции перед сценой в темнице в «Фиделио». Но есть и важные различия. В кантате переключка струнных и духовых звучит тихо и печально, в «Фиделио» приглушенному унисону струнных отвечает достаточно плотный аккорд духовых (динамика *f*), здесь же на слушателя сразу обрушивается *fortissimo*. Заметно превышен в «Кориолане» и уровень диссонантности: тоника *c-moll* противопоставляется субдоминанте, а затем двум уменьшенным септаккордам. Звучность же начальных аккордов «Кориолана» напоминает о кульминации в разработке «Героической симфонии», где аналогичное сопоставление групп символизирует смертельный поединок — и завершение увертюры подтверждает правомерность этой ассоциации.

Главная партия увертюры совершенно необычна для классического сонатного *allegro*. Иногда начальные такты (тт. 1–14) расценивают как вступление, но, на наш взгляд, Пауль Мис был прав, полагая, что это — первая часть главной темы, за которой следует вторая часть (тт. 15–28)<sup>112</sup>. Такое строение темы соответствует внутреннему надлому в душе героя, причем надлому неуклонно разрастающемуся. Об этом говорит и аномальная структура второй части темы (два предложения по 6+1 тактов, причем последний такт — генеральная пауза), и ее гармония (первое предложение — *c-moll* с остановкой на доминанте, второе — *b-moll* с остановкой на  $D \frac{5}{6}$  к *f-moll*), и преобладание в ней не утвердительных, а вопросительных интонаций, и сам мелодический рисунок, состоящий из мелких трохеических субмотивов, характерных не для властных и величественных образов, а для страдающих и смятенных. В опере XVIII века такой тематизм был свойствен арии *concitata* и арии *parlante*; у Моцарта он лег в основу главной темы Симфонии № 40, *g-moll*. Бетховен создавал темы подобного склада лишь в камерных сочинениях (фортепианные Сонаты *op. 10* № 1, финал; *op. 31* № 2, I часть), в симфонических же до сих пор предпочитал строить главные темы на фанфарных интонациях, пусть и внутренне усложненных, как в Героической симфонии. В результате такой жанрово-интонационной необычности главная тема оказывается «слабее» побочной, представляющей собой гораздо более цельный образ.

Побочная тема связана, по-видимому, с образом Волумнии (в трагедии Коллина мать героя названа Ветурией), но также вообще с женственной ипостасью героического идеала. По своим качествам она практически противоположна главной теме: вместо отрывистых восклицаний, перемежающихся паузами — прекрасная мелодия широкого дыхания; вместо нисходящей гармонической секвенции — восходящая; вместо угловатых несимметричных структур — двутактовые фразы, и, наконец, вместо патетического *c-moll* — возвышенно-героический *Es-dur* (такое соотношение тональностей для минорной экспозиции совершенно типично, однако тональная символика также имела для Бетховена большое значение). Обе темы связаны поистине кровными узам: альты и контрабасы на всем протяжении побочной партии исполняют упрямую ритмическую фигуру, почерпнутую из главной партии. Именно на этой фигуре построена разработка — опять-таки несколько странная для симфонических сонатных форм Бетховена, но вполне соответствующая смыслу драмы: в настойчивом повторении почти одинаковых кусков, сплошь построенных на «мотиве упрямства» и не содержащих никаких иных тем, равно как и отклонений в далекие тональности, слышится мучительная борьба героя с самим собой (ибо, как Цицерон говорил о Цезаре в ситуации начавшейся гражданской войны, «он один сильнейший противник себе»<sup>113</sup>). Решающий сдвиг происходит в репризе. Увертюра «Кориолан» — единственный случай субдоминантовой репризы в симфонической музыке Бетховена, и обусловлено это, конечно же, трагическим накалом страстей. Реприза не примиряет, как

<sup>112</sup> Mies 1969. S. 265.

<sup>113</sup> Att. X, 8. Цит. по: Цицерон 1994. II. С. 307.

обычно, сферы главной и побочной партии, а напротив, максимально разъединяет их: главная звучит в *f-moll* (тональность смерти), побочная — в *C-dur* (тональность торжества светлых сил). Возвращение в исходный *c-moll* происходит лишь в заключительной партии, однако тоника звучит весьма неустойчиво, и вместо завершения музыка как бы еще раз проходит разработочный круг. По своей функции и местоположению заключительный раздел, несомненно, является кодой, однако он лишен традиционных признаков этого раздела: многократного уверенного кадансирования, победоносного утверждения главной тональности, растворения тематизма в общих формах движения. Именно в этом месте происходит, наконец, тональное объединение побочной и главной партий (*C-dur* — *c-moll*) и возвращение главной темы к своему началу — роковыми аккордами вступления, которые в данном случае обретают свой истинный страшный смысл: они символизируют острие меча, пронзающего грудь героя. Печальный конец Кориолана изображается посредством постепенного «умирания» интонаций главной партии (партия виолончелей).

76



Это окончание очень напоминает прощальное проведение темы в конце Траурного марша из «Героической симфонии». Но если в симфонии за маршем следовало скерцо и праздничный финал, то увертюра «Кориолан» не предполагает никакого другого продолжения. Более того: в самых последних тактах увертюры (троекратное «с» струнных) нет даже полнозвучной тоники. Этим же унисоном увертюра начиналась, но там было *ff* — здесь *pp*; там — давящая мощь десятков смычков, здесь — почти бесплотное *pizzicato*. Последние такты словно бы замыкают трагический круг. В них звучит суровая и бесстрастная констатация факта: свершилось.

Однако, при всей драматургической уникальности бетховенского «Кориолана», обусловленной связью этого произведения с литературным источником, многое из найденного здесь будет потом использовано Бетховеном в его поздних произведениях. И в данном отношении «Кориолан» представляет совершенно особый интерес. Так, отмеченный П. Мисом тематический контраст внутри главной партии в раннем творчестве Бетховена можно встретить очень редко (например, в не менее экспериментальной, чем «Кориолан», Сонате ор. 31 № 2). В поздних же произведениях он становится почти обычным (Соната ор. 110, Квартеты ор. 130 и 132). Избегание тонико-доминантовых соотношений между главной и побочной партией — также черта позднего стиля. Наконец, странная для классической сонатной формы трехфазность тонального и тематического развития (*c* — *Es*, *f* — *C*, *C* / *c* — *c*) предвосхищает в чем-то аналогичные, хотя столь же уникальные решения: I часть Пятого фортепианного концерта, финал Восьмой



симфонии и I часть Квартета ор. 132. Поэтому значение увертюры «Кориолан» не исчерпывается лишь очевидным фактом ее последовательной программности. Ведь связанные с нею таинственным генетическим родством (причем по многим линиям) более поздние произведения не имели никакого отношения к сюжету трагедии Коллина. Может быть, дело было в том, что в духовной ситуации посленаполеоновской эпохи классическое начало уже не могло существовать в его изначальной, самоутверждающей форме, и Бетховен сознательно или инстинктивно воспользовался опытом своей увертюры «на смерть героя». Она осталась уникальной в его творчестве не только особенностями своей композиции, но и «нисходящей» направленностью образного развития. Это единственное симфоническое произведение Бетховена драматического плана, к которому невозможно отнести звонкую формулу «через борьбу к победе».

### «ЭГМОНТ»

Следующим значительным достижением Бетховена на театральном поприще стала музыка к трагедии Гёте «Эгмонт». Заказ поступил летом или осенью 1809 года от директора Придворных театров Йозефа Хартля фон Луксенштейна. Бетховен работал над музыкой вплоть до июня 1810 года. В последнюю очередь, как обычно, сочинялась увертюра, и к премьере, состоявшейся 24 мая 1810 года в Бургтеатре, Бетховен не успел ее закончить. Второй спектакль также прошел без музыки. Лишь на третьем представлении пьесы, 15 июня, была исполнена увертюра и прочие номера: четыре оркестровых антракта, две песни Клерхен, оркестровый эпизод «Смерть Клерхен» и финальная мелодрама (сон Эгмонта и его предсмертный монолог).

Музыка к «Эгмонту» быстро завоевала популярность. В декабре 1810 года издательство «Брейткопф и Гертель» выпустило в свет голоса увертюры; в 1812 году — песни и антракты. Увертюру при жизни Бетховена публиковали в различных переложениях — от сугубо камерных составов до самого громогласного (военный оркестр), причем уже в 1812 году на титульном листе клавираусцуга значилось: «знаменитая увертюра». В 1813 году в АМЗ была напечатана анонимная рецензия (принадлежавшая на самом деле перу Э. Т. А. Гофмана) на издание всей музыки к «Эгмонту» — естественно, полная восторженных похвал.

Однако обстоятельства, породившие «Эгмонта», заставляют видеть в этой партитуре нечто большее, чем классический образец театральной музыки. Бетховен вдохновился этим заказом, поскольку пафос трагедии Гёте точно соответствовал переживавшемуся тогда жителями Вены историческому моменту.

В середине апреля 1809 года австрийцы начали наступление против наполеоновских войск в Баварии, но довольно скоро успехи сменились поражениями. Наполеон лично возглавил кампанию, и французы стали быстро приближаться к Вене. Император Франц, его семья и двор, а также все знатные или богатые люди покинули столицу. Эрцгерцог Максимилиан с гарнизоном из 16 000 человек и с небольшим народным ополчением, состоявшим в основном из студентов, интеллигенции и бюргеров, пытался защитить город. 10 мая началась короткая, но яростная осада, которая с вечера следующего дня сопровождалась

обстрелом из 20 орудий. Горожане укрывались, кто где мог (Бетховен прятался в подвале дома, где жил его брат Карл Каспар, и лежал, обложив больные уши подушками). Днем 12 мая Вена сдалась, хотя военные действия еще продолжались. Несколько месяцев в городе хозяйничали французы. Лишь 14 октября в Шёнбрунне был заключен весьма тяжелый и унижительный для Австрии мир. А накануне, 12 октября, имело место чрезвычайное происшествие — покушение студента из Саксонии по имени Фридрих Штапс на жизнь Наполеона во время военного смотра в Шёнбрунне. Между императором и схваченным юношей состоялся весьма примечательный диалог. «За что вы хотели меня убить?» — «Я считаю, что пока вы живы, ваше величество, моя родина и весь мир не будут знать свободы и покоя»... — «А что вы сделаете, если я вас отпущу сейчас на свободу? Будете ли опять пытаться убить меня?»... — «Буду, ваше величество»<sup>114</sup>. Полевой суд приговорил Штапса к расстрелу. Перед смертью он успел крикнуть: «Да здравствует свобода! Да здравствует Германия! Смерть тиранам!»<sup>115</sup>...

Именно в это время у дирекции придворных театров возникла идея поставить на императорской сцене гётевского «Эгмонта» и заказать музыку Бетховену. Разумеется, это был совершенно демонстративный жест — думается, что в 1805 году, когда цензура фактически сорвала премьеру «Леоноры», о подобном даже помыслить было бы невозможно.

Бетховен очутился в самом эпицентре событий, о которых только что шла речь. Бежать ему было некуда, и он мог лишь наблюдать, как самые близкие ему люди спешно пакуют вещи и покидают обреченную Вену. О том, как себя чувствовал композитор все это время, можно судить по его письмам 1809 года к Гертелю, в которых Бетховен иногда сбивался с делового тона на дружески-доверительный. Приведем некоторые фрагменты: «Кто может, однако, испытывать тревогу за себя, разделяя нынешнюю участь стольких миллионов?» (письмо от 26 мая). «Какое кругом разрушение и опустошение жизни! Ничего, кроме барабанов, канонады и всяческих людских страданий» (26 июля). Тем не менее, Бетховен продолжает читать и размышлять: «Не могли бы Вы мне предоставить полное собрание сочинений Гёте и Шиллера?... Эти два поэта являются моими любимейшими, так же, как Оссиан и Гомер» (8 августа). И наконец, после заключения Шёнбруннского мира у Бетховена возникает двойственное чувство облегчения и горечи: «После дикого опустошения, после всех претерпленных бедствий наступил какой-то покой. В течение нескольких недель подряд мне казалось, что я работаю скорее ради смерти, нежели ради бессмертия. <...> Что Вы скажете об этом мертворожденном мире? От нынешнего века я более не жду ничего прочного, и ни на что, кроме слепого случая, твердо полагаться нельзя» (2 ноября). «Меня постоянно преследуют роковые события пережитого лета и явственный печальный отзвук поверженного — правда, не совсем безвинно — драгоценного немецкого отечества» (декабрь 1809 года)<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> Цит. по: Тарле 1992. С. 210.

<sup>115</sup> Манфред 1973. С. 634. В этой книге дается несколько иная версия диалога Наполеона со Штапсом — впрочем, по смыслу аналогичная приведенной выше.

<sup>116</sup> ПБ 1. № 219, 220, 223, 229, 236.

Слова о «драгоценном немецком отечестве» здесь отнюдь не случайны. С одной стороны, они вырвались у Бетховена из души, но с другой стороны, они входили в число наиболее популярных тогда выражений. На 1808-й и особенно 1809 годы пришелся пик подъема немецкого и австрийского патриотизма, который одних людей толкал на героические поступки и подвиги, а других вдохновлял на создание произведений, призывавших к борьбе с захватчиками. «Отечественной» война против Наполеона была не только в России, но и во всех других странах, где попрание национального суверенитета вызывало яростный отпор «снизу». Так было и в Испании в 1808 году, и в Австрии, и в Германии, где люди, никогда до этого не державшие оружия, записывались в добровольцы и гибли на полях сражений — или, как Фридрих Штапс, пытались повторить деяние Брута.

Патриотический порыв 1808–1809 годов был массовым и, конечно же, включал все оттенки идеологического спектра — от шовинизма, франкофобии и имперского официоза до искренней жажды спасти родину и отстоять достоинство нации. В борьбу включились и чуждые ранее политике поэты и музыканты. Многих из них Бетховен хорошо знал. Среди них — писатель Игнац фон Кастелли (в то время редактор пронационалистической газеты «Sammler»), композитор Йозеф Вейгль, братья фон Коллины — Матиас (писатель и публицист), отправившийся в армию эрцгерцога Фердинанда, и уже знакомый нам драматург Генрих Йозеф.

Именно Г. Й. Коллин был автором текста патриотической песни «Österreich über Alles» («Австрия превыше всего»), часто звучавшей в это время и воспринимавшейся как гимн. В книге историка В. К. Лангсама приведена программа концерта, состоявшегося в Вене 25 марта 1809 года и с успехом повторенного еще несколько раз<sup>117</sup>:

*Первое отделение*

«Военная симфония» Й. Гайдна<sup>118</sup>

«Военная клятва» — песня для ополченцев. Текст Г. Й. Коллина, музыка Й. Вейгля.

«Молитва» — текст Г. Й. Коллина, музыка А. Гировца.

Большой новый концерт для кларнета Пёзингера.

«Седой старик» — текст Г. Й. Коллина, музыка А. Гировца.

Марш.

*Второе отделение*

«Испанское рондо» для виолончели Б. Ромберга<sup>119</sup>.

«Жених и невеста» — текст Г. Й. Коллина, музыка Й. Вейгля.

<sup>117</sup> Langsam 1970. P. 101.

<sup>118</sup> Симфония № 100, написана в Лондоне в 1794–1795 году. «Военной» ее прозвали из-за того, что в Andante и финале Гайдн ввел инструменты, характерные для полковых оркестров — флейту-пикколо, большой барабан и тарелки. Кроме того, Andante неожиданно завершается боевым сигналом трубы.

<sup>119</sup> Возможно, испанская тематика появилась не случайно, поскольку героическое сопротивление испанцев Наполеону в 1808 году стало примером для других народов Европы.

«Гений Австрии» — текст И. Кастелли, музыка Ф. К. Зюсмайра<sup>120</sup>.

«Прощание ополченца с родителями» — текст И. Кастелли, музыка Й. Вейгля.

«Австрия превыше всего» — текст Г. Й. Коллина, музыка Й. Вейгля.

Взятие французами Вены отнюдь не означало угасания подобных настроений — к 1812–1813 годам они вновь усилились. Кроме того, даже в покоренной Вене Наполеону давали почувствовать, как сильно его ненавидят. Когда 15 августа 1809 года в городе праздновался день рождения Наполеона, среди прочих здравиц висел транспарант, текст которого представлял собой акrostих: начальные буквы помещенных друг под другом слов «Zur Weiche An Napoleons Geburtstag» («В честь дня рождения Наполеона») складывались в лаконичное ZWANG («Насилие»); другой двусмысленный лозунг гласил «Да здравствует император!» (австрийцы заведомо считали настоящим императором только своего Франца, а Наполеона — не более чем узурпатором)<sup>121</sup>.

Бетховен ни в каких шумных патриотических акциях непосредственного участия не принимал. Патриотом «драгоценного немецкого отечества» он, безусловно, был, но шовинистом и франкофобом — нет. Об этом красноречиво говорят, в частности, воспоминания французского офицера, барона Луи де Тремона, который, мечтая еще в Париже о знакомстве с Бетховеном, осмелился, одетый во французскую форму, явиться к нему домой в Вене как раз в тот момент, когда под окнами композитора, жившего близ бастионного вала, закладывали мину, чтобы взорвать старинную городскую стену. Вопреки ожиданиям, Тремон был принят вполне дружелюбно. Беседа протекала со стороны гостя на ломаном немецком, а со стороны Бетховена — на варварском французском, однако носила не просто светский характер, а затрагивала вопросы искусства и политики. Речь зашла, естественно, и о Наполеоне. Когда Тремон предложил Бетховену поехать вместе с ним во Францию, Бетховен заинтересовался: «Буду ли я принужден идти на поклон к Вашему императору, если я приеду в Париж?» «Я уверил его, — вспоминал Тремон, — что этого будет не нужно, разве что его отрекомендуют». — «И Вы думаете, что от меня этого потребуют?» — «Я бы в этом не сомневался, если бы Наполеон знал, что Вы собою представляете. Но Вы ведь уже осведомлены через Керубини, что он мало смыслит в музыке»<sup>122</sup>.

У Тремона появилось подозрение, что Бетховен, невзирая на свои республиканские убеждения, все же в глубине души был бы польщен, если бы Наполеон его как-то отличил. Этому наблюдению не откажешь в психологической тонкости. Тем не менее, всё было и проще, и сложнее одновременно.

<sup>120</sup> Ученик В. А. Моцарта и завершитель его Реквиема, Зюсмайр умер в 1803 году. Вероятно, его мелодия была приспособлена к словам Кастелли.

<sup>121</sup> Langsam 1970. P. 133–134 (со ссылкой на запись от 18 августа 1809 года в рукописном дневнике К. Й. фон Розенбаума из фондов Австрийской Национальной Библиотеки в Вене).

<sup>122</sup> Kerst I. S. 139–140. См. также: Тремон 1964. С. 20.

Для свидания с Наполеоном композитору летом 1809 года вовсе не нужно было ехать в Париж — император часто бывал в Вене. Возможно, Бетховен его даже видел издали, однако не предпринял никаких попыток взглянуть в глаза человеку, вдохновившему его на «Героическую симфонию». Однако вполне вероятно, что Бетховен мысленно «проигрывал» свою воображаемую встречу с Наполеоном. Остается лишь гадать, в каком тоне мог бы протекать их диалог. Пожалуй, явно не в столь взаимно приятном, в каком с Наполеоном беседовал Гёте. И вряд ли в том, в каком говорил с императором отчаянный студент Штапс. Может быть, наиболее близкой «моделью» оказалась бы сцена объяснения Эгмонта с герцогом Альбой из IV действия трагедии?...

По сути, этот не случившийся диалог все-таки состоялся в бетховенской музыке к «Эгмонту» — драме, которая в контексте переживавшихся Бетховеном и его соотечественниками событий прочитывалась ими как животрепещущая современная.

«Эгмонт», правда, был поставлен, когда гроза уже отшумела и Наполеон скрепил мир с Австрией своей женитьбой на дочери императора Франца Марии-Луизе (кантату на их бракосочетание написал И. Н. Гуммель). Но театр, если не иметь в виду агитационные однодневки, всегда несколько запаздывает с художественным осмыслением событий. Кроме того, в период присутствия оккупационных войск в Вене премьера «Эгмонта» вряд ли вообще была возможна — слишком непредсказуемую реакцию могли вызвать реплики, которые в иной ситуации звучали бы почти абстрактно (например, фраза Зооста в начале пьесы — «Какие мы ни есть добродушные дурни, а гнет и презрение — не про нас», общий клич «За свободу и порядок!» в конце первого явления, и тому подобное<sup>123</sup>).

Венский театральный репертуар 1809 года выглядел так, будто никакой войны вокруг в помине не было (нечто подобное произошло в роковом 1938 году после аншлюса Австрии фашистской Германией). На музыкальной сцене преобладали легкомысленные зингшпили и комедии, в том числе французские, ставившиеся французами для французов. Но зато в 1810 году доля серьезных спектаклей ощутимо возросла, и дело тут не в количестве (количественно они все равно оставались в меньшинстве), а в выборе имен и сюжетов. На различных сценах Вены были поставлены героические драмы Глюка «Альцеста» (которая, впрочем, успеха не имела) и «Ифигения в Тавриде», оперы Дж. Николлини «Кориолан» и «Траян в Дакии», «Весталка» Г. Л. Спонтини, «Моисей в Египте» В. Ф. Тучека, «Ричард Львиное Сердце» А. Гретри, «Саул, царь Израиля» И. Зейфрида<sup>124</sup>. О последней постановке лейпцигская АМЗ сообщала, что на сцене была кавалерия, инфантерия, балет и прочие зрелищные эффекты<sup>125</sup>. Из заметных явлений драматического театра в 1810 году следует назвать постановку 24 января «Мессинской невесты» Ф. Шиллера с музыкой

<sup>123</sup> Здесь и далее цитаты из «Эгмонта» (кроме песен Клерхен) даются в переводе с немецкого Н. Ман по изданию: Гёте 1977.

<sup>124</sup> Данные по: Bauer 1955.

<sup>125</sup> АМЗ 1810. Sp. 554–555.

Б. А. Вебера в Придворном театре и 23 июня «Вильгельма Телля» Шиллера с музыкой А. Гировца в театре Ан дер Вин; некий балет-пантомима «Вильгельм Телль» (не по Шиллеру) был также поставлен летом в Ан дер Вин<sup>126</sup>.

Этот репертуарный сдвиг, произошедший в 1810 году, правомерно расценивать как прямое следствие событий 1809 года. Постановка «Эгмонта», очевидно, находилась в том же смысловом ряду. Отсюда следует, что спектакль, к которому писал музыку Бетховен, воспринимался современниками совсем иначе, нежели текст трагедии Гёте — пьесы, не привязанной, в общем-то, ни к какому конкретному моменту («Эгмонт» был задуман еще в 1775 году, создавался с перерывами, был опубликован в 1788-м, а потом еще и переделывался). Гётевское произведение можно понимать как историческую драму о власти и свободе. Венский же «Эгмонт» 1810 года — это в первую очередь злободневная пьеса о войне, иностранной оккупации и попранном национальном достоинстве (именно эти мотивы должны были звучать особенно пронзительно), и лишь затем — о власти и властителях.

Еще Шиллер находил нечто общее между стилем гётевской трагедии и оперой, что отнюдь не казалось ему похвальным. Однако Гёте, по-видимому, понимал, что политическая мысль, лишённая внутренней (да и внешней) музыкальности, на сцене не «прозвучит» — отсюда метафоричность языка монологов Эгмонта, напоминающих оперные арии, отсюда нарастание роли ритма, вплоть до перехода на белый стих, к финалу трагедии, отсюда и подразумевавшееся поэтом с самого начала обилие музыкальных номеров (первым композитором, который по просьбе самого Гёте написал сопровождение к трагедии, был Филипп Кристоф Кайзер)<sup>127</sup>. Вместе с тем не было ни одного крупного композитора, которого текст «Эгмонта» подвигнул бы на создание собственно оперы. Тем важнее значение венской постановки 1810 года, в которой счастливо совпали намерения поэта, композитора, настроение публики и требования исторического момента.

Пожалуй, стоит вкратце напомнить сюжет этой ныне мало кем читаемой и выпавшей из российского театрального репертуара пьесы<sup>128</sup>.

Нидерланды, 1566 год. В Брюсселе зреет восстание против испанского владычества. Наместница Маргарита Пармская, сестра короля Филиппа II, просит помощи у брата. Ожидается прибытие войск беспощадного герцога Альбы. Один из вождей восставших, принц Вильгельм Оранский, осознав безнадежность сопротивления, уговаривает своего друга графа Эгмонта покинуть страну, но тот отказывается. Эгмонта удерживает от бегства чувство чести и долга, а также любовь к простой девушке-горожанке Клерхен, которая ради него отвергает ухаживания рыцарски верного ей Бракенбурга. Эгмонт

<sup>126</sup> Данные по: AMZ 1810. Sp. 333, 674, 853.

<sup>127</sup> Аникст 1986. С. 235–237.

<sup>128</sup> В Германии «Эгмонт» ставится достаточно регулярно, причем в постановках начала XXI века сюжет откровенно модернизируется, вбирая в себя то аллюзии на борьбу против терроризма (Мангейм, 2005, режиссер С. Баумгартен), то сатиру на потребительское общество (Франкфурт-на-Майне, 2008, режиссер А. Петрас). Музыка Бетховена в подобном контексте оказывается уже неуместной.



Граф Эгмонт. Гравюра XVI века

смело идет на встречу с Альбой, и тот арестовывает графа. Бунтовщики, потерявшие вождя, деморализованы. Тщетно Клерхен пытается убедить горожан встать на его защиту: страх перед карателями слишком силен. В отчаянии Клерхен, не желая видеть гибели любимого, принимает яд и умирает. Эгмонта казнят, но в ночь перед казнью его осеняет утешительное видение Свободы в образе Клерхен<sup>129</sup>.

Судя по ремаркам в бетховенской партитуре, подразумевалось, что увертюра и пять актов драмы должны идти на одном дыхании. В антрактах Бетховен стремился не просто создать некое настроение, а психологически связать между собой уже сыгранный и наступающий акты. Поэтому почти все антракты состоят более чем из одного раздела, и обычно первый раздел «договаривает» о только что произо-

шедших событиях, а последующие относятся к предстоящим. Так, в антракте № 1 начальный раздел, мечтательное *Andante A-dur*, связано с безнадежной любовью Бракенбурга к Клерхен, а второй раздел, постепенно разрастающееся *Allegro con brio* — с народными волнениями. Антракт № 2 более однороден, в нем господствует торжественная маршевость — вероятно, потому, что в конце II акта зрители становились свидетелями ухода принца Оранского, а в начале III акта перед ними должна была предстать Маргарита Пармская, и марш символизировал надменное величие власти. Антракт № 3 содержит целых три раздела: начальный построен на мелодии песни Клерхен (возбужденно повторяется фраза «Счастлив лишь тот, кем владеет любовь!»), второй носит характер наступательного марша (прибытие войск Альбы), а третий, минорный, позволяет безошибочно предугадать трагическую развязку неравной борьбы. В антракте № 4 Бетховен сначала дает музыкальную реминисценцию — марш из антракта № 2, ассоциирующийся с образом верховной власти. Затем возникает взволнованная тема струнных, позволяющая догадаться, что музыка изображает метания несчастной Клерхен, пытающейся

<sup>129</sup> Драма Гёте трактовала исторические факты весьма свободно, в чем поэт вполне отдавал себе отчет, признаваясь впоследствии Эккерману: «Изобрази я своего Эгмонта таким, каким он запечатлен в истории, то есть отцом целой кучи детей, и его легкомысленное поведение стало бы чистейшим абсурдом. Следовательно, мне пришлось создавать другого Эгмонта, дабы он лучше гармонировал и со своими поступками, и с моими намерениями. И вот этот-то человек, говоря словами Клерхен, и есть мой Эгмонт» (беседа от 31 января 1827 года // Эккерман 1988. С. 212).

убедить сограждан встать на защиту Эгмонта. Конец антракта, совпадающий с началом V акта — в изнеможении поникающая мелодия кларнета, чей тембр напоминает усталый и тоскующий человеческий голос.

Бетховен всегда воспринимал творчество Гёте как чрезвычайно близкое своим внутренним устремлениям. И если, судя по некоторым цитатам в письмах Бетховена, он иногда узнавал самого себя в маркизе ди Поза из шиллеровского «Дон Карлоса»<sup>130</sup>, то, как уже говорилось, он вполне мог в какой-то момент отождествить себя с Эгмонтом (возможно, отчасти и потому, что предки Бетховена были родом из Нидерландов). В образе же Клерхен он воспевал свой собственный идеал «Бессмертной возлюбленной», хотя вдохновляющие импульсы в данном случае могли исходить и от актрисы, игравшей эту роль.

Исполнительницей роли Клерхен в венском спектакле была юная Антония Адамбергер — личность весьма незаурядная. Антония, родившаяся в Вене 31 декабря 1790 года, происходила из артистической семьи (ее отец, Валентин Адамбергер, был выдающимся тенором, первым Бельмонтом в моцартовском «Похищении из сераля»), но, рано потеряв родителей, она была вынуждена с 14 лет выступать на сцене. Юной актрисе бескорыстно покровительствовали Г. Й. фон Коллин и князь Ф. Лобковиц; она получила прекрасное образование и, в отличие от многих других актрис, была с детства начитана и хорошо разбиралась в искусстве. В 1809 году она уже была «музой» поэта Теодора Кёрнера и стойко хранила ему верность, несмотря на явные знаки внимания со стороны Наполеона. Антония Адамбергер обручилась с Кёрнером в 1812 году, а год спустя он пал в битве под Лейпцигом. В 1817 году Антония, оставив сцену, вышла замуж за историка древности Й. К. фон Арнета (1791–1863). Умерла она в 1867 году<sup>131</sup>.

Незадолго до смерти пожилую Антонию посетил Л. Ноль, записавший с ее слов любопытные воспоминания: «На первой читке гётевского “Эгмонта” ей дали роль Клерхен <...>. Вскоре Бетховен явился к ней по поводу сочинения музыки к песням. Он спросил ее, умеет ли она петь. “Нет”. — “Тогда как же Вы собираетесь играть Клерхен?” — “Как смогу. А если Вы будете шикать на меня из зала, я вынуждена буду это пережить”. Бетховен в изумлении всплеснул руками и весело рассмеялся. Затем она подошла к фортепиано. Там лежали ноты, оставшиеся ей от отца: “Сотворение мира” Гайдна, “Швейцарское семейство” и “Сиротский дом” Вейгля. Бетховен спросил, поет ли она



*Антония Адамбергер прощается со своим женихом Теодором Кернером, уходящим добровольцем на войну*

<sup>130</sup> ПБ 1. № 21.

<sup>131</sup> См., в частности: Frimmel 1926. I. S. 1–3 (с перечнем литературы об Антонии).



что-нибудь оттуда. Да, насколько она смогла перенять это от своего отца. Потом он увидел арию “*Ombra adorata*” (“Возлюбленная тень”) из “Ромео” Цингарелли. “А это Вы тоже можете?” — “Да”. — Он сел за инструмент и стал аккомпанировать ей; она спела. Он не высказал ни похвалы, ни порицания, но сказал под конец: “Что ж, петь Вы все-таки можете, я сочиню эти песни”<sup>132</sup>.

Как можно убедиться из приведенного рассказа, неумение актрисы петь было весьма относительным. Вероятно, она имела в виду, что никогда специально не училась вокалу и не выступала в качестве певицы, но дочь выдающегося певца вряд ли могла совсем не владеть голосом и не разбираться в музыке. Поэтому песни Клерхен сочинялись безо всяких скидок на непрофессионализм исполнительницы.

Песня «Гремят барабаны» («*Die Trommel gerühret!*»), звучащая в I акте, трактована в образном отношении несколько иначе, нежели это представлял себе Гёте. В его драме подразумевался дуэт Клерхен и безнадежно влюбленного в нее Бракенбурга. Мотая шерсть, девушка запекает свою любимую солдатскую песенку, гость ей подпевает. Реплика гласит: «Покуда они поют, Бракенбург то и дело взглядывает на Клерхен. Под конец голос у него срывается, на глазах выступают слезы, он роняет моток и идет к окну. Клерхен одна заканчивает песню, мать кивает в такт и смотрит на нее укоризненно»<sup>133</sup>. У Бетховена с самого начала и до конца Клерхен поет одна. Можно, конечно, предположить, что актер, игравший Бракенбурга, петь действительно совсем не умел, но, вероятно, не в этом было дело. Для Гёте, похоже, было почти не важно, какую музыку будут петь персонажи. И, скорее всего, песенка, которую заводила Клерхен, не должна была отличаться особой сложностью. У Бетховена психологическая драма героев вынесена в подтекст, зато музыкальный портрет Клерхен приобретает удивительную многоплановость. В этой якобы «солдатской» песне нет ничего примитивного; под нее вряд ли можно маршировать или идти в бой на врага. Здесь едва прослеживается четкая структура типа «запев — припев»; форма больше похожа на сквозную (*durchkomponiertes Lied*). И хотя в предпочтении сольного, а не дуэтного решения композитор погрешил против замысла Гёте, в остальном он следовал тексту песни с удивительной тщательностью, бережно преподнося каждое слово и каждый нюанс настроения. В самом начале звучат глухо-раскатистые литавры, предваряя первую фразу Клерхен — «*Die Trommel gerühret!*». Следующая реплика оркестра — троекратный посвист флейты-пикколо, поскольку далее Клерхен поет: «*Das Pfeifchen gespielt!*» (*Pfeifchen* — не просто флейта, а малая флейта, солдатская дудка). «*Wie klopft mir das Herz*» — говорит Клерхен, и у скрипок тотчас появляется фигура, изображающая сильное сердцебиение. Когда в тексте упоминается об отступлении врага, мажор сменяется минором; слова «*wir schießen da drein*» («мы стреляем вослед») подкрепляются пассажем скрипок, в котором слышится свист пули. Подобный подход к тексту нехарактерен для массовых песен, зато вполне типичен для высоких жанров вокальной музыки.

<sup>132</sup> Kerst I. S. 140–141.

<sup>133</sup> Гёте 1977. С. 278.

Вторая песня Клерхен («Радость и горе» — «Freudvoll und leidvoll») — о любви. Но Бетховен снова рисует картину мятущейся души, мгновенно переходящей от задушевной мечтательности к страстному порыву и лихорадочному возбуждению. Верный своему принципу как можно точнее передавать смысл каждого слова, композитор дробит форму и насыщает мелодию резкими контрастами. Удобство интонирования здесь, как это обычно бывает в вокальной музыке Бетховена, принесено в жертву экспрессии. Существуют две авторские версии этой песни, различающиеся тональностями (A-dur и F-dur) и некоторыми деталями инструментовки. Судя по тому, что в первом издании Бетховен предпочел версию в A-dur, она являлась изначальной, а транспозиция в F-dur была сделана для Антонии Адамбергер.

Инструментальный эпизод «Смерть Клерхен» выдержан в сдержанном и благоговейном тоне. На пульсирующую звуковую нить (тоника d-moll, играют две валторны в октаву) нанизываются постепенно сокращающиеся и слабеющие фразы других инструментов. Лампа на сцене, тихо мерцающая и постепенно гаснущая к концу, символизирует уходящую жизнь Клерхен; музыка образует параллельный смысловой ряд, не просто изображая угасание сил героини, но и придавая ему поэтическую красоту, смягчающую безжалостный реализм этого эпизода. По стилю и настроению «смерть Клерхен» напоминает Adagio affettuoso из Квартета op. 18 № 1, в котором, как мы помним, Бетховен представлял себе сцену в гробнице из «Ромео и Джульетты». Сходство музыки предполагаемой «смерти Джульетты» и «смерти Клерхен» подтверждает это, одновременно помогая лучше понять, какой видел Бетховен свою героиню.

Музыкальные вставки в монологах Эгмонта V акта решены в жанре мелодрамы, которым Бетховен уже пользовался в «Фиделио» в сцене спуска Леоноры и Рокко в подземелье. В пьесе использование мелодрамы предполагалось самим поэтом. Бетховен, как обычно, весьма тщательно старался воплотить намерения Гёте, подчиняя музыку тексту. Финальный же эпизод, «Победная симфония», не только связывал воедино конец и начало трагедии, но и способствовал мощному выплеску накопившихся у публики чувств восхищения героем, надежды на скорое избавление от поработителей, патриотического воодушевления — словом, всех прекрасных иллюзий, которые в 1810 году еще казались реальностью и которые рухнули вместе с поверженным Наполеоном. «Покой и порядок», пришедшие на смену великим потрясениям, оказались атрибутами не патриархального, а полицейского государства. С мечтой об идеальном правителе — доблестном рыцаре, справедливом судье, кумире своего народа — пришлось расстаться.

21 августа 1810 года в очередном письме к Гертелю Бетховен говорил о музыке к «Эгмонту»: «Я написал ее только из любви к поэту, и дабы это засвидетельствовать, не стал за нее брать от дирекции театров никакого гонорара. Дирекция пошла мне навстречу и вознаградила меня тем, что по всегдашнему обыкновению обошлась с моею музыкой *крайне небрежно*. Чего-либо более ничтожного, чем наши великие мира сего, не существует»<sup>134</sup>. В последней

<sup>134</sup> ПБ I. № 274.

фразе сказалося, вероятно, как отношение композитора к театральному начальству, так и, возможно, к титулованным властителям вообще. Ни один из окружающих его монархов и принцев не походил на Эгмонта. Его Эгмонта.

Судьбы трагедии Гёте и бетховенской музыки к ней в дальнейшем разошлись. Музыка зажила сама по себе, пьеса — сама по себе. Как отмечал А. Бальштедт, «музыка Бетховена лишь крайне редко исполнялась с оригинальным гётевским текстом 1788 года, для которого она была предназначена. Волей случая премьера 15 июня 1810 года осталась незамеченной в прессе. Затем либо играли музыку других композиторов (в частности, И. Ф. Рейхардта), либо исполняли сценическую переработку Шиллера 1796 года, к которой бóльшая часть музыки Бетховена не подходила из-за обширных купюр в тексте. Или же, наконец, решение принималось в пользу гётевской обработки шиллеровской версии (1806), с которой бетховенская музыка также сочеталась с трудом. Последняя комбинация двух версий чаще ставилась в первой половине XIX века — в результате бетховенский «Эгмонт» существует для нас лишь как «музыкально-исторический фантом»<sup>135</sup>.

Фантом, впрочем, обнаружил удивительную жизнеспособность. Хотя Бетховен следовал уже сложившейся традиции музыки к спектаклю, подразумевавшей наличие увертюры, антрактов и сольных или хоровых номеров, именно его «Эгмонт» сделался классическим образцом данного жанра. Им вдохновлялись и Глинка (музыка к трагедии Н. Кукольника «Князь Холмский»), и Шуман (музыка к байроновскому «Манфреду»), и Лист (многие его симфонические поэмы, как известно, создавались в качестве увертюр к спектаклям Веймарского театра). Так что и в сфере театральной музыки Бетховену удалось создать шедевр, которым он мог по праву гордиться.

## МУЗЫКА К ПЬЕСАМ НА СЛУЧАЙ

Бетховен еще несколько раз создавал музыку к различным спектаклям, однако ни одно из этих «сочинений на случай» не могло сравниться по значительности с «Эгмонтом». Впрочем, в качестве функциональной музыки эти произведения были вполне неплохи, а некоторые из них даже завоевали популярность.

В 1811 году Бетховен (возможно, при содействии Франца Брунсвика) получил почетный заказ из Венгрии на музыку к двум спектаклям, которыми 9 февраля 1812 года должен был открыться Немецкий театр в Пеште. Сюжеты небольших пьес, написанных Августом фон Коцебу, вряд ли воспламенили его воображение, однако выбирать не приходилось.

Действие «**Афинских развалин**» начиналось в Греции. Зевс, якобы разгневанный на Афину за то, что она допустила казнь Сократа, обрек богиню мудрости на двухтысячелетний сон. Пробудившись, Афина решает посетить город, названный ее именем, и обнаруживает, что он находится под властью турок. Богиня приказывает Меркурию подыскать место, в котором изгнанные

<sup>135</sup> Ballstaedt // BISW I. S. 660.

из Афин музы нашли бы приют, и тот приводит ее в Пешт. На сцене нового театра появляются персонажи из драм Лессинга, Шиллера, Гёте, Коллина, а также бюст Короля, которого Афина и Меркурий увенчивают лаврами, а народ славит в громких песнопениях (напомним, что королем Венгрии являлся австрийский император).

Не являясь шедевром, партитура «Афинских развалин» содержит ряд интересных моментов. Пожалуй, это единственный у Бетховена случай, когда композитор пытается передать ориентальный колорит. Отчасти это происходит уже в увертюре, где не слишком явные на наш слух экзотизмы присутствуют и во вступлении (странноватая в ладовом отношении фигура у струнных, по-видимому, намекает на хроматический род в музыке древних греков), и в теме эпизода, имеющей аномальный для классической музыки гармонический план (T — S, S — T) — по свидетельству Карла Черни, Бетховен пытался отобразить здесь античные представления о плагальности. (см. пример 77)

Не случайно самыми известными номерами из музыки «Афинских развалин» стали именно пьесы с восточным колоритом — «Хор дервишей» и «Турецкий марш». Впрочем, марш восходил к теме фортепианных Вариаций ор. 76, сочиненных в 1809 году, однако в яркой оркестровке с использованием «янычарской музыки» и эффектом приближения и удаления (в пьесе марш сопровождал проход турецкого караула) он производит совсем иное впечатление. И «Хор дервишей», и «Турецкий марш» утвердились на эстраде в качестве блестящих концертных пьес благодаря виртуозным фортепианным переложениям Черни («Хор дервишей») и Антона Рубинштейна («Турецкий марш»).

77

Allegro ma non troppo  
Ob. dolce  
Fag.

Вторая пьеса Коцебу, «Король Стефан, первый благодетель Венгрии», также не отличалась ни глубокомыслием, ни увлекательностью. Речь шла о событиях далекого Средневековья (начало XI века), когда за власть в Венгрии боролись князь Дьюла и король Стефан (Иштван) I. Последнему удалось захватить Дьюлу в плен, однако Стефан, который в 997 году ввел в Венгрии христианство, проявил к врагу милосердие и превратил его в своего верного друга (по крайней мере, так исторические события трактованы в пьесе).

Из всей музыки к «Королю Стефану», включающей увертюру и девять номеров, в концертном репертуаре удержалась только увертюра. В ней практически отсутствует помпезность, присущая здесь как хорам, так и оркестровым эпизодам («Победный марш» № 3, «Религиозный марш» № 8). По своей стилистике, форме и жанру увертюра «Король Стефан» представляет собой, по-видимому, первую в истории музыки «венгерскую рапсодию». Она

написана в стиле «вербункош», характерном для венгерских городских музыкантов и нашедшем наиболее яркое художественное воплощение в творчестве Листа и в «Ракоци-марше» из «Осуждения Фауста» Берлиоза. Бетховен, вероятно, был хорошо знаком с особенностями этого стиля, поскольку воспроизвел его с максимальной тщательностью. Как и в рапсодиях Листа, в увертюре после краткого вступления неоднократно чередуются «цыганская» медленная тема и зажигательная быстрая в синкопированном плясовом ритме. Конечно, если ориентироваться на идеал «героического стиля», то увертюра «Король Стефан» может показаться сочинением не слишком значительным, но в качестве эффектной концертной пьесы она стоит вровень с увертюрами к «Творениям Прометея» и «Фиделио».

Дальше творчество Бетховена в этой сфере шло, в силу разных причин, по нисходящей линии. Предлагавшаяся ему драматическая продукция обладала еще меньшими достоинствами, чем откровенно конъюнктурные, но профессионально сделанные пьесы Коцебу, и это не могло не сказаться на музыке.

Так, в марте 1813 года Бетховен написал два номера к трагедии Кристофа Куффнера «**Тарпейя**» — Триумфальный марш и Вступление ко II акту (WoO 2 a, b). Повод был весьма благородный — сбор поступал в пользу ушедшего на пенсию актера Йозефа Ланге (того самого, что ранее блистал в «Кориолане» Коллина). Однако после двух представлений трагедия о римлянке, поставившей любовь выше долга и ставшей предательницей своего народа (женский вариант «Кориолана»), канула в Лету.

Совершенно забытыми оказались и два произведения Г. Ф. Трейчке в популярном тогда жанре «патриотического зингшпиля». Их постановка была приурочена к празднованию победы над Наполеоном и к Венскому конгрессу. Первый из них — «**Доброе известие**» (1814). Сюжет его состоит в том, что зажиточный поселянин Бруно отказывается выдать свою дочь замуж за любимого, пока не завершится война, и лишь известие о взятии Парижа открывает юной паре путь к семейному счастью. Над «Добрым известием» потрудились И. Н. Гуммель, Й. Вейгль, А. Ф. Канне и Бетховен, которому выпала почетная миссия написать заключительную песню для баса с хором: «*Германия, Германия, о как ты воссияла!*» (WoO 94).

Зингшпиль «**Триумфальная арка**» был поставлен в июле 1815 года в честь вторичного взятия Парижа силами союзников; в октябре того же года спектакль возобновили в честь именин императора Франца. Музыка вновь была сборной (помимо Гуммеля и Вейгля в ее создании участвовали Зейфрид, Гировец и Бернхард Ансельм Вебер), и вновь Бетховену доверили самый ответственный номер: заключительную песнь для баса и хором «*Свершилось*» (WoO 97). Правда, песня «Германия» из предыдущего зингшпиля уже стала популярной, и в октябрьских спектаклях исполняли именно ее. Вероятно, она показалась устроителям праздника более импозантной, хотя, на мой взгляд, песня «Свершилось» в музыкальном отношении более интересна. В ней есть что-то от генделевских *Te Deum*'ов. Форма целого — не просто куплетная, как

в «Германии», а строфически-вариационная, причем ближе к концу всплывает цитата гайдновского гимна «Боже, храни императора Франца». Совсем бесполезным этот опыт для Бетховена, похоже, не был, хотя после тираноборческого «Эгмонта» сочинение подобных славословий выглядело как шаг назад — или совсем уж в сторону.

Гораздо менее формально отнесся Бетховен к драме Иоганна Фридриха Дункера «**Леонора Прохазка**» (1815). Дункер прибыл в Вену в свите короля Пруссии и остановился в доме Каэтана Джаннатасио дель Рио, где тогда часто бывал Бетховен. Между ними возникли теплые отношения, и композитор охотно взялся сочинить музыку к его драме. Дункер и Бетховен, однако, не учли, что еще 1 марта 1814 года в Леопольдштадтском театре была поставлена пьеса некоего Пивальда «Девушка из Потсдама» на тот же сюжет. Поэтому их собственное творение так и не увидело света ramпы. Впоследствии текст трагедии Дункера был утрачен, и о его деталях можно судить лишь предположительно.

Скорее всего, Бетховен взялся за эту работу не только из симпатии к автору, но и по другой причине. Героиня драмы Дункера словно бы доказывала своей жизнью и смертью возможность существования наяву таких возвышенных образов, как бетховенские Леонора и Клерхен. Вполне реальная девушка Элеонора Прохазка, родившаяся в 1785 году, была дочерью военного музыканта из Потсдама и сама славилась как искусная флейтистка, дававшая вместе с отцом концерты в Берлине<sup>136</sup>. В 1813 году, движимая, как и многие ее соотечественники, патриотическим порывом, Элеонора переделась мужчиной и под именем Августа Ренца вступила в добровольческий корпус. Она отважно сражалась, 16 сентября была тяжело ранена в бою и 5 октября умерла, удостоившись воинских почестей при погребении.

Эпоха наполеоновских войн действительно рождала не только героев, но и героинь. Подвиг Элеоноры Прохазки не был единственным в своем роде — достаточно вспомнить русскую «кавалерист-девицу» Надежду Дурову или испанку Марию Агостину Доменеч, в критический момент возглавившую оборону Сарагосы (этот смелый поступок был запечатлен Гойей в офорте «Какое мужество!»). С другой стороны, во французской армии долгие годы сражалась женщина-драгун Тереза Фигёр, написавшая об этом в 1842 году мемуары, — ее полк посылали в том числе и в Испанию<sup>137</sup>. В Германии также нашлось несколько женщин и девушек, с оружием в руках отстаивавших свободу отечества (Мария Буххольц, Лина Петерсен, Фридерика Крюгер, Иоганна Штеген, Мари Верде, Анна Унгер, Анна Люринг)<sup>138</sup>. Однако именно Элеонора Прохазка вызвала целый поток посвященных ей стихов, драм, картин — может быть, потому, что именно ее подвиг выглядел в глазах немцев наиболее волнующим, а ее перевоплощение из тонкой музыкантши в солдата — особенно поразительным.

<sup>136</sup> AMZ 1813, Sp. 758.

<sup>137</sup> См.: Фигёр 2007.

<sup>138</sup> Данные по: Hoffmann // BISW II. S. 504.

Необычна и бетховенская музыка к драме Дункера. Многое здесь совершенно уникально. Увертюра отсутствует, а прочие номера включают в себя «Хор ополченцев», «Романс», «Мелодраму» и «Траурный марш».

«Хор ополченцев» (Jäger-Chor) исполняли, по-видимому, сподвижники Леоноры, однако он лишен прямолинейной наступательности и напоминает скорее масонскую песню.

78

Feurig  
2 T.

Wir bau - en und ster - ben, wir bau - en und ster - ben

2 B.

Мы строим и умираем, и из руин встает,  
хотя наш прах давно развеян ветром,  
храм Свободы и Любви.

Нетрудно заметить, что и тональность, и ритм, и интонации этого хора предвосхищают главную тему будущей сонаты ор. 106 (хотя у нее были и другие источники).

«Романс» поручен героине, и эта музыка отражает прелесть и поэтичность ее внутреннего облика. Поэтому, помимо ангельски-чистого тембра сопрано, Бетховен использует здесь арфу (после сцены на Парнасе в «Творениях Прометея» он ни разу больше об арфе не вспоминал). В «Мелодраме», текст которой говорит о смерти Леоноры, звучит еще один экстраординарный для Бетховена тембр — стеклянная гармоника, изобретенная Бенджаменом Франклином и вошедшая в моду в конце XVIII века. Она представляла собой ряд фарфоровых дисков, нанизанных на стержень; стержень вращался при помощи педали, а звук извлекался увлажненными пальцами, скользившими по увлажненным дискам. Возникавший при этом «неземной», прозрачно-протяжный звук производил на публику чарующее воздействие. Для стеклянной гармоники писали Моцарт, Гайдн, Рейхардт и другие композиторы. Очень краткая «Мелодрама» в «Леоноре Прохазке» — единственный у Бетховена случай применения этого инструмента; вероятно, он символизировал голос кристально чистой души погибшей девушки.

Заключительный номер — «Траурный марш» — являлся авторским оркестровым переложением марша из Сонаты ор. 26, транспонированного в h-moll. Этот факт также по-своему примечателен. Бетховен крайне редко обрабатывал собственные произведения, тем более такие значительные, и еще реже выбирал в качестве основной «черную» тональность h-moll. Конечно, исходная тональность марша, as-moll, была чрезвычайно неудобна для оркестра, но, если бы Бетховен заботился только об удобстве, он мог бы транспонировать марш в g-moll, a-moll или f-moll (и тогда бы трио марша оказалось в G-dur, A-dur или F-dur, а не в «экзотическом» H-dur). Видимо, композитору даже при транспозиции казалось важным сохранить необычность тональной

краски. В инструментовке марша ведущую роль играют духовые инструменты; струнные в первой части им только аккомпанируют.

Самым последним театральным сочинением Бетховена стала музыка к торжественному действу Карла Майзля «**Освящение дома**», которым 3 октября 1822 года открылся новый театр в предместье Вены Йозефштадт. Поскольку пьеса была обычной смесью аллегорий и славословий, Бетховен воспользовался своей прежней музыкой к «Афинским развалинам», несколько переработав ее, чтобы приспособить к тексту Майзля. Совершенно новой была лишь Увертюра C-dur op. 124 — монументальная, импозантная и преднамеренно архаичная, в квазигенделевском стиле. Однако, хотя ею и открывался театр, к собственно театральной музыке она уже отношения не имела и с сюжетом представления связана никак не была. Впрочем, этот сюжет был еще более условным, чем сюжет «Афинских развалин».

История взаимоотношений Бетховена со сценическими жанрами, если попытаться изобразить ее графически, будет выглядеть как схема довольно крутого подъема («Творения Прометей»), трудного достижения вершины («Леонора» 1805 года), героических попыток удержаться на достигнутой высоте («Леонора» 1806 года; «Эгмонт», 1810; «Фиделио», 1814) и постепенного спуска в мирную долину, в которой отсутствуют как пропасти, так и утесы, а вокруг мирно трудятся симпатичные таланты, даже не представляющие себе, что такое Олимп или Парнас.

Возникает вопрос, почему так получилось. Одно из объяснений дал сам композитор, прекрасно сознававший, что вокальная (а во многом и театральная) музыка — не его стихия. Жалуясь на трудности в связи с переработкой «Фиделио», Бетховен писал Трейчке: «...когда я пишу инструментальную музыку, то *целое* всегда стоит у меня перед глазами; здесь же это мое целое некоторым образом рассредоточено повсюду, и приходится всё обдумывать заново»<sup>139</sup>. Г. А. Грингер вспоминал и другие слова Бетховена: «Хотя я прекрасно знаю, чего стоит мой “Фиделио”, я столь же ясно сознаю, что симфония — моя подлинная стихия. Когда во мне возникают звуки, я всегда слышу полный оркестр. Инструменталистам я могу доверить всё, а в вокальной композиции я еще должен спросить — можно ли это спеть»<sup>140</sup>. И действительно, достоинства «Фиделио» во многом определяются наличием здесь мощного и постоянно нарастающего симфонического развития, а из всех прочих театральных сочинений Бетховена в репертуаре удержались главным образом увертюры, в которых он никак не был связан ни с возможностями певцов, ни с требованиями сценического действия.

Вместе с тем линия эволюции его драматических сочинений обнаруживает закономерность, обусловленную гораздо более общезначимыми обстоятельствами, чем личные склонности композитора.

Качество театральной музыки Бетховена напрямую зависело от смысловой и психологической наполненности сюжета, его нравственного посыла

<sup>139</sup> ПБ 2. № 496.

<sup>140</sup> Kerst I. S. 86.



и способности пробуждать субъективные ассоциации и переживания. Литературные достоинства текста не играли при этом решающей роли. Но Бетховен явно не мог заставить себя создавать шедевры там, где текст не будил в нем никаких личных импульсов. И чаще всего эта проблема вставала в связи с сюжетами, вроде бы близкими «героической» природе его стиля, однако заданными извне, а не пришедшими изнутри. И так же, как настоящие подвиги обычно совершались вопреки должностным инструкциям, истинная героика никак не желала укладываться в рамки официоза.

Это было бедой не Бетховена, а всей эпохи. В прежние времена композиторам без особого насилия над собой удавалось сочинять прекрасную музыку на самые официозные тексты по сугубо формальным поводам. Такие произведения есть и у Генделя («Ода ко дню рождения королевы Анны»), и у И. С. Баха («Траурная ода памяти королевы Кристины Эберхардины»), не говоря о других весьма достойных композиторах XVIII века (среди них — И. Й. Фукс, К. Г. Граун, Дж. Сарти). Поэтика барокко и классицизма была способна превратить любой внешний импульс в источник чисто художественного вдохновения, порождающего упоительное формотворчество, фантастическое переплетение линий, образов, идей и голосов, сверкание причудливых тропов и блеск риторического остроумия. При этом, хотя реальные монархи и князья были вовсе не безупречны, в сознании людей существовал идеальный образ власти и властителя — собственно, именно его и воспевали в *Te Deum*'ах, одах, гимнах, хвалебных кантатах, «ораториях на случай», операх и театральных серенадах. Крупных художников, писавших подобные произведения, вдохновляла не лесть, а их собственные представления об идеальной государственности.

Ситуация явственно изменилась к рубежу XVIII и XIX веков. Французская революция и последовавшие за нею войны повлекли за собою огромное количество маршей, гимнов, кантат, опер, балетов, батальных пьес и прочих сочинений на общественно значимые темы, однако шедевры получались лишь тогда, когда музыка появлялась в результате спонтанного душевного порыва (знаменитая «Марсельеза» Руже де Лиля), или вообще не была связана с конкретным поводом или заказом («Героическая симфония» Бетховена). Редчайший случай рождения гениальной музыки вследствие государственного заказа — это своего рода «антимарсельеза», гайдновский гимн «Боже, храни императора Франца», созданный в 1797 году. Однако Гайдн вложил в этот гимн всю свою почти религиозную веру в богоданную незыблемость Священной Римской империи германской нации — так же, как год спустя выразил свою страстную убежденность в грядущей победе над Антихристом в «Нельсон-мессе» 1798 года. В других же случаях откровенно революционная, монархическая, националистическая или государственническая тенденциозность приводила обычно к появлению продукции очень среднего качества. Так было и в живописи, и в литературе, и в музыке. «Весталку» Спонтини до сих пор ставят на оперных сценах, но кто исполняет его «Песнь прусского народа» на текст Дункера, написанную в Берлине в 1818 году? «Волшебного стрелка» К. М. Ве-

бера знает каждый любитель музыки, но кто, кроме особо искушенных историков, помнит, что его перу принадлежат песня «Военная клятва» (1812), кантата «Борьба и победа» (1815) и «Юбилейная кантата» в честь 50-летия начала правления короля Саксонии (1818)?...

Жанр парадного портрета монарха или полководца для XVIII века очень органичен, а уже в XIX (не говоря о XX) веке выглядит академическим анахронизмом; оды Ломоносова в честь императрицы Елизаветы Петровны и оды Державина в честь Екатерины Великой — прекрасная и высокая поэзия, но в последующей литературе трудно найти хотя бы одно выдающееся стихотворение, славословившее бы деяния и личные достоинства русских самодержцев от Николая I до Николая II. То же самое касается и произведений в честь других европейских монархов. Можно, правда, вспомнить ряд поэтических шедевров, вызванных к жизни судьбой и личностью Наполеона, однако подавляющее большинство из них было создано после его отречения и кончины, то есть речь в них шла не о действующем монархе, а о трагической фигуре, уже ставшей объектом мифологизации. Показательно, кстати, что «Ода Наполеону» Байрона фактически является анти-одой, поскольку не воспекает, а гневно язвит отречшегося императора за избранную им жалкую участь развенчанного пленника:

Он был как все земные боги:

Из бронзы — лоб, из глины — ноги<sup>141</sup>.

Еще раз вспомним бетховенское высказывание: *«Чего-либо более ничтожного, чем наши великие мира сего, не существует»*. Власть и политика лишились к началу XIX века сакрального ореола, делавшего возможным существование на этой почве высокого искусства. Тема «смерти Героя», звучащая в целом ряде произведений Бетховена 1800–1815 годов, от Сонаты ор. 26 до музыки к «Леоноре Прохазке», включала в себя все возможные варианты: гибель в бою (Героическая симфония), конец на плахе («Эгмонт»), трагическое отступничество и самоубийство («Кориолан»). По сути, это был приговор эпохе, уже неспособной породить художественно убедительный и по-человечески привлекательный образ героя-триумфатора. Единственные герои Бетховена, восторжествовавшие при жизни, а не после смерти — Леонора и Флорестан, которые, впрочем, не принадлежали к «сильным мира сего», да и сама история их спасения слишком отдавала духом утопии, чтобы восприниматься как нечто вполне типичное.

Марксистская историография, которая сама отчасти стала порождением эпохи наполеоновских войн, видела источник подлинного героизма в народе, в восставших и борющихся массах. Действительно, если говорить об эпохе Бетховена, то патриотический и освободительный порыв шел в основном снизу, а правители и политики были склонны заключать с Наполеоном сделки и компромиссы; истинных героев среди августейших особ было очень немного.

<sup>141</sup> Байрон 1985. С. 62. Перевод В. Брюсова.

Сразу вспоминается разве что принц Луи Фердинанд Прусский; честь австрийского оружия отнюдь не безуспешно отстаивал выдающийся полководец эрцгерцог Карл.

Но массовое движение нуждается в массовом же искусстве; другое, высокое искусство, народу зачастую непонятно, и художник, разделяющий героические порывы народа, должен всякий раз решать, пишет он «для образованных» или «для толпы». Искренние попытки Бетховена внести свою лепту в дело общей борьбы неумолимо влекли его к последовательному и безвозвратному упрощению концепции своей оперы, к плакатным, но все еще живым краскам увертюры «Эгмонт» — и, наконец, к участию в создании «патриотических зингшилей», где его имя наконец-то — на радость венским обывателям — встало в один ряд с именами Вейгля, Гировца, Канне и Зейфрида.

Может быть, внутреннее осознание бесперспективности этой ситуации заставило Бетховена отказаться в дальнейшем от попыток писать театральную музыку. Героика, в том числе трагическая, осталась излюбленной темой его творчества, однако выражалась она в той сфере, где композитор уже не был связан сюжетом, текстом и действием — в крупных жанрах инструментальной музыки.

## Глава 8

### **Высокая классика. Концерты. Симфонии. Месса**

В начале XIX века слова «классический» и «романтический», фигурировавшие прежде в литературных спорах, проникли на страницы музыкальной прессы. Уходящая эпоха, перебирая различные понятия и порою путаясь в них, искала себе адекватное имя, однако обрела его лишь тогда, когда следующее поколение творцов согласилось именоваться «романтиками».

Гёте считал авторами понятий «классицизм» и «романтизм» себя самого и Шиллера (об этом он говорил в 1830 году Эккерману)<sup>1</sup>. Если судить об эстетических терминах, то, возможно, так оно и было, однако слова «классика», «классическое», «романтика», «романтическое» встречались и у других писателей — в частности, французских. «Романтическое» мелькает еще в «Исповеди» Руссо (не как стилевое определение, а как обозначение эмоционального состояния). Слово «классическое» применительно к музыке зафиксировано в «Мемуарах» Гретри (1789) и в статье Ж. А. Кондорсе о творчестве Мегюля (1793)<sup>2</sup>.

В немецкой музыкальной печати эти слова начали использоваться примерно с 1801 года, причем, скорее всего, под влиянием Гёте, однако сколько-нибудь точного смысла долгое время не имели. «Классическими» и «романтическими» могли называть подчас произведения одних и тех же композиторов, в зависимости от вкусов пишущего. Так, в 1801 году в отклике берлинской газеты «Vossische Zeitung» на публикацию оратории Гайдна «Семь слов Спасителя на кресте» о ней говорилось как о «классическом, давно признанном всеми знатоками произведении»; а в 1805 году берлинская «Musikalische Zeitung» писала о «гениальных романтических произведениях Гайдна, Моцарта и их последователей»<sup>3</sup>. Э. Т. А. Гофман в своих рецензиях 1810-х годов, публиковавшихся в лейпцигской AMZ, включал в список «романтических» композиторов И. С. Баха, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Список признанных «классиков» в то время выглядел почти также, разве что возглавлял его обычно не Бах, а Гендель. Согласно наблюдениям Х. Х. Эггебрехта и К. Кропфингера, если музыку Генделя в начале XIX века часто называли «классической», то музыку И. С. Баха — никогда<sup>4</sup>. Следовало

---

<sup>1</sup> Эккерман 1988. С. 352.

<sup>2</sup> Blume 1958. S. 1031.

<sup>3</sup> См.: Kropfinger 1980. S. 318, 327.

<sup>4</sup> Ibid. S. 319; Eggebrecht 1991. S. 44.

бы оговорить — почти никогда, за одним важным исключением. В первой биографии Баха, написанной И. Н. Форкелем (1802), слово «классик» повторено в предисловии четырежды на протяжении двух абзацев, а вместе с вариантом «классический» — пять раз<sup>5</sup>. Возможно, это было сделано преднамеренно, с полемической целью, однако позиция Форкеля чрезвычайно знаменательна. Классика для него вовсе не равнозначна академическому классицизму: это великое, высокое, трудное, постигаемое с трудом и даже с напряжением искусство, но притом неисчерпаемо богатое и не подверженное веяниям моды. Поэтому Бах для Форкеля — «первейший классик прошлого, а возможно, и будущего».

Расцвет творчества Бетховена пришелся как раз на период поисков самоопределения уходящей эпохи. Понятие «барокко» давно уже утвердилось в музыкальных словарях (Руссо, 1768; Кох, 1802 и 1807), однако тщетно мы бы искали в них «классику» или «классицизм». Впрочем, и слово «барокко» использовалось подчас не как историко-стилевая дефиниция, а как вкусовое понятие (синонимом «барочного» было «готическое», не в смысле «средневековое», а в смысле «причудливое», «вычурное», «мрачно-странное»). Поэтому те, кому музыка Бетховена нравилась, могли называть ее «классической», то есть совершенной и образцовой, ставя композитора в один ряд с Генделем, Гайдном и Моцартом — или «романтической», то есть вдохновенной, страстной, захватывающей. А те, у кого она вызывала отторжение или недоумение, именовали ее «барочной», «учёной» и «причудливой» («bizarrr»), сближая тем самым Бетховена с «неправильным» классиком — И. С. Бахом. Так продолжалось вплоть до последних лет жизни Бетховена, и хотя, как все понимали, по рангу он безусловно принадлежал к «классикам», дух нонконформизма в его творчестве был столь силен, что порою озадачивал даже сторонников его причисления к лику «классиков».

«Героический период», охватывающий в творчестве Бетховена примерно десятилетие (1802–1812), стал кульминацией сразу обеих тенденций: «классической», направленной на создание безусловных шедевров (*opus perfectum et absolutum*), и «авангардной», новаторской, стремящейся к радикальному обновлению музыкального языка, форм, жанров (именно эту сторону бетховенской поэтики современники именовали, за неимением других терминов, «барочной» и «вычурной»). При этом «авангард» органически уживался с «классикой». Если поиски Бетховена подчас внешне совпадали с тем, что делали тогда же или чуть позже в сфере формы, гармонии и звукового колорита ранние романтики (Шпор, Вебер, Шуберт), то внутренние различия оставались весьма существенными. Они коренились и в мироощущении, и в концепции искусства, и в отношении к традиции, которую Бетховен виртуозно умел поворачивать совершенно неожиданными сторонами, но никогда не воспринимал как досадную помеху вдохновению. «Классика всегда по своей сущности синтетична», — замечали по совсем другому поводу П. В. Луцкер и И. П. Су-

<sup>5</sup> Форкель 1987. С. 4–5 (перевод адекватен немецкому оригиналу).

сидко<sup>6</sup>. Этот постулат вполне справедливо отнести и к творчеству Бетховена, в котором нерасторжимый сплав образовали немецкая ученость и немецкая же мечтательность, античное ощущение Судьбы и классицистский максимализм в утверждении этического и эстетического идеала, барочный вкус к хитроумным изобретениям, романтическая субъективность и постоянное стремление поступать наперекор привычному — то есть быть впереди всех, в авангарде. Отсюда не утихающие до наших дней споры о стиле, эстетике и исторической роли Бетховена. Был ли он «революционером в искусстве» или последним защитником величественно умиравшей на его глазах традиции; адептом «абсолютной музыки» или «первым романтиком», воплощавшим в искусстве прежде всего собственное неповторимое «я»; строгим мастером логики, риторики и диалектики или «поэтом звуков», создающим из тончайшей эфирной материи неслыханные фантастические миры?... У каждого — свой Бетховен, и все эти образы имеют право на существование, обогащая и дополняя друг друга.

## ПЕРВЫЙ В ИМПЕРИИ

«В империи все знают, кто первый», — загадочно ответил однажды Бетховен на вопрос о его отношении к Моцарту<sup>7</sup>. После смерти Моцарта и Гайдна «первым в империи» был, безусловно, Бетховен, и это признавалось даже теми, кто не любил ни его музыку, ни его самого.

Удивительно, но, хотя он почти не выезжал из Вены, к началу XIX века его слава распространилась по всей Европе: имя Бетховена знали и в России (по меньшей мере с 1803 года), и в Англии. В частности, авторитетнейший историк музыки Чарльз Бёрни (1726–1814), в юности игравший в оркестре под управлением самого Генделя и лично знавший едва ли не всех выдающихся музыкантов второй половины XVIII века, писал о Бетховене, известном ему только понаслышке: «В настоящее время (1804) он так быстро продвигается к славе, что позволительно предсказать: если он будет жив, то станет великим человеком меж музыкантами наступившего столетия, каким был Моцарт в конце столетия минувшего. Говорят, он еще молод, но пишет со свободой и смелостью, свойственной очень опытному человеку, и с таким богатством фантазии, которое кажется неистощимым»<sup>8</sup>. А ведь в 1804 году Бетховен представил публике лишь две симфонии (о существовании «Героической» знали только в кругу князя Лобковица), и самые дерзновенные его свершения были впереди.

Однако, в отличие от пожизненных полномочий монарха, почетный статус властителя дум требовалось постоянно подтверждать, соревнуясь уже не столько с Гайдном и Моцартом, сколько с самим собою — прежним. Бетховен

<sup>6</sup> Луцкер — Сусидко 2004. С. 313.

<sup>7</sup> Из воспоминаний И. Р. Шульца о встрече с Бетховеном в 1823 году. См.: Kerst II. S. 62.

<sup>8</sup> Из статьи Бёрни «Симфония» для «Энциклопедии, или Всеобщего словаря искусств, наук и литературы». Цит. по: Zaslav 1989. P. 511.

не мог позволить себе опустить планку трудности, новизны и оригинальности, заданную в его музыке изначально на очень высоком уровне, однако он был вправе сменить ракурс, решая эту задачу каждый раз в ином ключе и на ином материале.

Примечательно, что в творчестве зрелых лет композитор явственно отходит от почтенной барочно-классической традиции: публиковать крупные инструментальные сочинения сериями по 12, 6 или 3. Триада циклов под одним опусным номером встречается у Бетховена после 1806 года лишь однажды (Три квартета ор. 59); изредка встречаются пары — но только в камерной музыке (два трио ор. 70, две виолончельные сонаты ор. 102). Обычно же каждое произведение мыслится как уникальное, ни на что не похожее и не соотносимое ни с чем, кроме себя самого, — как и его автор. Дж. Керман очень верно замечал по этому поводу: «После “Героической симфонии” сочинения Бетховена обретают чрезвычайно ярко очерченную индивидуальность. <...> Я бы сказал, что зрелое произведение Бетховена — своего рода личность [a person], с которой можно встретиться и пообщаться с той же степенью приватности, интимности и уважительности, которая уместна по отношению к человеческим существам»<sup>9</sup>.

Конечно, нечто подобное можно отметить и в отношении поздних произведений Моцарта, в том числе сугубо инструментальных. Но установка на создание шедевров, сплошь уникальных по своему эмоциональному строю и эстетической организации, появилась, вероятно, как сознательная парадигма творчества только у Бетховена, который, в отличие от большинства композиторов классической эпохи, в зрелые годы не состоял ни на какой службе и почти ничего из крупных сочинений не писал на заказ (кроме театральной музыки и Мессы C-dur).

Особое положение Бетховена заставляло его искать иных публичных способов самоутверждения, нежели те, что практиковались его предшественниками и современниками. Начиная с 1800-х годов он уже не видел себя в роли виртуоза, зарабатывающего на жизнь выступлениями и гастролями, хотя некоторое время продолжал играть в концертах собственные произведения. Конечно, очевидным ограничителем была нараставшая глухота, но истинная причина лежала глубже — в безусловном предпочтении композиторского творчества, причем творчества совершенно свободного. Бетховен сумел настоять на своей суверенности во всех отношениях: никто не смел ему диктовать, что сочинять, к какому сроку, где исполнять и где издавать.

Посвящение же возникало, как правило, лишь после завершения произведения и могло меняться в зависимости от обстоятельств или от желания композитора. Некоторые посвящения делались совершенно бескорыстно; другие подразумевали денежную благодарность, но в любом случае власть автора над судьбой его творений была неоспоримой.

<sup>9</sup> Kerman 1978. P. 117.

То же самое касалось отношений с издателями. Бетховен никогда не связывал себя эксклюзивным контрактом с одним издательством, а умело играл на соперничестве конкурирующих фирм. Основным его партнером в период 1802–1812 годов был Г. К. Гертель, возглавлявший лейпцигское издательство «Брейткопф и Гертель» (его компаньон К. Г. Брейткопф скончался в 1800 году), но многие произведения Бетховена впервые публиковались в Вене (у целого ряда издателей), Бонне (у Н. Зимрока), Лондоне, Эдинбурге, а в поздние годы также в Париже, Берлине и Майнце. Собственно, именно поэтому, когда Бетховен в 1820-х годах начал вынашивать планы издания полного собрания своих сочинений, эта идея не встретила поддержки издателей: помимо огромных производственных затрат, такое предприятие потребовало бы выкупа права собственности на отдельные опусы у множества фирм, как венских, так и заграничных. Зато такая ситуация позволяла Бетховену сохранять независимость. Всё чаще он предлагал одно и то же сочинение разным фирмам, выбирая ту, которая платила более высокий гонорар или соглашалась взять целый пакет произведений, включавший как легко продаваемые, так и заведомо убыточные, но важные для композитора крупные вещи. И, хотя Бетховен считал необходимым подчеркивать в письмах к издателям отсутствие у него коммерческих способностей, на самом деле он вел дела довольно жестко и умел, когда нужно, и торговаться, и настаивать на своем — а в случае неприятия своих требований решительно рвал отношения.

Возможно, именно внутренним стремлением к независимости определялось и противоречивое отношение Бетховена к идее получения им официальной должности при австрийском или каком-то ином дворе.

Он постоянно об этом думал и вроде бы даже стремился к этому. Ведь статус капельмейстера или придворного композитора, престижный сам по себе, означал пожизненную должность с солидным окладом, который выплачивался, даже если музыкант уже не был в состоянии выполнять свои служебные обязанности (так было и с пережившим два инсульта Глюком, и с впавшим в многолетнее душевное расстройство Сальери). Однако Бетховена, в отличие от Глюка и Сальери, при дворе не слишком жаловали, и эта неприязнь, исходившая от самого императора Франца, была взаимной. Бетховен бывал в императорских резиденциях, поскольку давал уроки эрцгерцогу Рудольфу, но нет никаких сведений о том, что он имел какие-то контакты с самим императором. Благоволившая к Бетховену и отличавшаяся тонким музыкальным вкусом императрица Мария Терезия Сицилийская скончалась в 1807 году; эрцгерцог Рудольф был слишком молод и маловлиятелен, чтобы составить Бетховену мощную протекцию. Поэтому приходилось искать другие возможности, которым, однако, всякий раз что-то мешало осуществиться.

Осенью 1807 года Бетховен направил в Дирекцию императорских театров обращение, в котором предлагал ангажировать себя в качестве композитора и дирижера с ежегодным окладом 2400 флоринов (этот оклад был бы примерно аналогичен пенсии, которую Гайдн получал от князя Эстергази). Взамен Бетховен брал на себя обязательства сочинять каждый год одну



большую оперу и одно сочинение более легкого жанра. Бетховен оговаривал также свое право устраивать в одном из театров ежегодную бенефисную академию. Он отчетливо намекал, что до сих пор его удерживало в Вене не только расположение к нему местной публики, но и «чувство германского патриотизма», однако, если у него не останется никаких перспектив, он будет вынужден покинуть австрийскую столицу<sup>10</sup>.

Дирекцию императорских театров возглавлял с января 1807 года не барон Петер фон Браун, с которым у Бетховена ранее произошел конфликт по поводу второй редакции «Леоноры», а коллегия во главе с князьями Ф. Лобковицем, И. Шварценбергом, Н. Эстергази и графом Ф. Пальфи. В прошении звучал намек на то, что сама идея такого договора возникла у Лобковица, вероятно, полагавшего, что дирекция пойдет Бетховену навстречу. Этого, однако, не случилось. По каким причинам, остается только гадать. Либо «вето» наложил сам император, либо даже расположенные к композитору члены дирекции, памятуя о неудаче с «Леонорой», скептически отнеслись к его обещанию сочинять каждый год по опере. Возможно, тут сыграли роль голоса других членов коллегии, считавших непредсказуемого Бетховена персоной *non grata*.

И вдруг совершенно неожиданно в начале ноября 1808 года Бетховен получил приглашение, чудесным образом отвечавшее всем его запросам и чаяниям. Лучшего нельзя было и желать! Жером Бонапарт, младший брат Наполеона, ставший в 1807 году королем Вестфалии, предлагал Бетховену пост придворного капельмейстера в Касселе. «Мне предложили, — писал Бетховен, — 600 дукатов золотом и 150 дукатов дорожных денег, за что не требуется ничего иного, кроме дирижирования королевскими концертами, каковые бывают недолгими и не часто устраиваются. Мне даже не вменяется в обязанность дирижирование оперой, которую я сочиню. Из всего этого следует, что я там обрел бы возможность целиком отдаться сочинению крупных произведений, что составляет важнейшую цель моего искусства, а также получил бы в свое распоряжение оркестр»<sup>11</sup>. Ежегодные 600 дукатов — это не менее 2550 флоринов, то есть даже больше, чем просил Бетховен за свои услуги от театральной Дирекции.

Почему вдруг брат Наполеона пожелал иметь своим капельмейстером Бетховена, которого никогда не видел и не слышал?...

Жером Бонапарт (1784–1860) — совсем еще молодой и жизнелюбивый человек — не имел особых военных и политических амбиций, но задумал превратить провинциальный Кассель в «немецкие Афины». Правда, он послушно выполнял предписания грозного брата, требовавшего с Вестфалии всё больше и больше «пушечного мяса» в виде рекрутов для Великой армии. За это в народе Жерома ненавидели. Но двор и кассельские бюргеры, не пострадавшие от военных наборов, не слишком жалели о бегстве из страны законного курфюрста Вильгельма I. Период правления Жерома (или, как его звали в Гер-

<sup>10</sup> ПБ 1. № 163.

<sup>11</sup> Там же. № 193.

мании, Иеронима) остался в памяти кассельцев как время «немыслимо веселой и блестящей общественной жизни»<sup>12</sup>.

В этих начинаниях ему помогал его главный министр, барон Карл Август фон Мальхус, с которым Бетховен когда-то по-приятельски общался в Бонне (может быть, Мальхус и порекомендовал королю Бетховена?). Едва взойдя на престол, Жером уже в 1807 году основал Королевский театр, учредив при нем французскую, немецкую и итальянскую оперные труппы, а также балетную труппу во главе с танцовщиком и хореографом Филиппо Тальони (отцом и учителем Марии Тальони, будущей легенды романтического балета). Кассельским капельмейстером с зимы 1808 года являлся видный композитор и музыкальный писатель Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814), посланный ближе к осени в Вену и Прагу для ангажемента певцов в немецкую труппу. Между тем уже в это время король, видимо, твердо решил отказаться от дальнейших услуг Рейхардта, что, несомненно, сильно задело последнего.

Сам Рейхардт был личностью весьма примечательной. Уроженец Кёнигсберга, получивший хорошее музыкальное образование и слушавший в юности лекции Канта, он уже в 23 года без всякой посторонней помощи сделался капельмейстером Фридриха Великого; следующий король Пруссии, Фридрих Вильгельм II, сохранил за Рейхардтом этот пост (который он делил с Винченцо Ригини). Чрезвычайно общительный и обладавший разносторонними интересами и талантами, Рейхардт был знаком со многими знаменитыми людьми своей эпохи, включая Гёте и Гердера, и страстно любил путешествовать. Эта черта характера привела его в 1792 году в революционную Францию. Весьма сочувственное описание событий тех месяцев в книге очерков «Доверительные письма о Франции» (1793) стоило Рейхардту карьеры. Хотя книга была опубликована под псевдонимом «J. Frei» («Свободный»), ее авторство недолго оставалось секретом. Рейхардт, объявленный республиканцем, был в 1794 году уволен с поста капельмейстера без права получать пенсию. Голодать ему, впрочем, не пришлось: у Рейхардта было имение в Гибихенштейне, а композиторская и журналистская деятельность приносили ему дополнительный доход. Возможно, приглашение Рейхардта в 1807 году в Кассель было своего рода компенсацией за разрушение его имения французами в ходе военных действий. Но с Жеромом Бонапартом или его министрами стареющий капельмейстер почему-то не сработался, так что в момент приглашения Бетховена отставка Рейхардта была делом решенным. Тем не менее, Рейхардт был явно обижен тем, что его вздумали заменить Бетховеном, и приложил все усилия к тому, чтобы новое назначение так и не состоялось.



*Жером Бонапарт.  
Портрет работы Лиенар*

<sup>12</sup> Lebe 1964. S. 15.

С одной стороны, Рейхардт распространял слухи о том, что именно ему было поручено ангажировать Бетховена (и, стало быть, исход дела зависел от позиции Рейхардта). Это было, конечно, неправдой: переговоры велись через оберкамергера вестфальского короля, графа Трухзеса-Вальдбурга<sup>13</sup>. С другой стороны, еще не дождавшись окончательного решения Бетховена, который, поколебавшись, все-таки собирался дать утвердительный ответ, Рейхардт обратился к Рису, предлагая ему занять тот же пост за меньшее жалованье, поскольку, дескать, Бетховен уже от него отказался. Одновременно, вероятно, Бетховену дали понять, что Рис ведет интригу за его спиной, и между учителем и учеником возник раздор, в результате которого Рис потерял возможность получить столь престижное и выгодное место: когда Бетховен осознал свою ошибку и решил загладить ее, подав свой голос за Рису, время оказалось упущено<sup>14</sup>.

К началу нового года переговоры с Касселем достигли финальной стадии. 7 января 1809 года композитор писал Гертелю: «Не далее как сегодня я отослал по почте согласие на приезд, и теперь ожидаю лишь получения указа, чтобы собраться в дорогу»<sup>15</sup>. Известия об этом решении крайне встревожили венских меценатов Бетховена. По воспоминаниям Людвиг Шлёссера, сам Бетховен рассказывал ему в 1823 году о тех событиях следующим образом: «Мой почитатель и ученик, принадлежащий к императорской фамилии, эрцгерцог Рудольф, был чрезвычайно взволнован, узнав о моем решении. “Нет, нет! — воскликнул он. — Этого никак нельзя допустить! Вы не должны покидать город, освященный до Вас такими людьми, как Моцарт и Гайдн. Где Вы в мире найдете вторую Вену? Я поговорю с моим братом, императором Францем, поговорю с Эстергази, Лихтенштейном, Пальфи, Лобковицем, Кароли, со всеми князьями, чтобы Вам было гарантировано твердое и подобающее содержание, которое избавило бы Вас от всех житейских забот”»<sup>16</sup>. Любопытно, что имя князя Кароли среди бетховенских меценатов никогда не фигурировало — значит, его назвал сам эрцгерцог (Шлёссер не мог придумать таких подробностей).

В переговорах об условиях, на которых Бетховен соглашался остаться в Вене, принимали участие также двое его близких друзей: графиня Мария Эрдёди, в доме которой он тогда проживал, и барон Игнац фон Глейхенштейн. Согласно общему мнению, меценаты должны были гарантировать Бетховену пожизненное жалованье, не ниже обещанного ему в Касселе, но притом не возлагать на него никаких рутинных обязанностей, «так как это помешало бы достижению главной цели его искусства, то есть созданию новых сочинений»<sup>17</sup>. Обеспечить композитору такие условия жизни и творчества взялся «триумvirат», включавший в себя эрцгерцога Рудольфа, князя Лобковица и князя Фердинанда Кинского.

<sup>13</sup> ПБ 1. № 208.

<sup>14</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 104–105.

<sup>15</sup> ПБ 1. № 191.

<sup>16</sup> Kerst II. S. 11–12.

<sup>17</sup> Ibid. P. 305.

Поскольку этот документ многое определил в последующей жизни композитора, приведем его, опустив лишь подписи.

Каждодневные проявления необычайных талантов и гения, которые выказывает в качестве музыканта [Tonkünstler] и композитора господин Людвиг ван Бетховен, заставляют желать, чтобы он превзошел те великие ожидания, которые оправданы его предыдущими достижениями.

Но, поскольку доказано, что лишь человек, освобожденный, насколько это возможно, от насущных забот, способен всецело посвятить себя своему делу и, не занимаясь ничем другим, создавать великие [grosse], возвышенные и облагораживающие искусство произведения, то нижеподписавшиеся решили обеспечить господину Людвигу ван Бетховену такое положение, при котором его существование не омрачали бы житейские потребности, препятствующие развитию его могучего гения.

С этой целью они объединились, дабы ежегодно выплачивать ему установленную сумму в 4000, то есть четыре тысячи, гульденов, следующим образом:

Его императорское высочество эрцгерцог Рудольф — 1500 фл[оринов]

Его высокоблагородие князь Лобковиц — 700

Его высокоблагородие князь Фердинанд Кинский — 1800.

Итого: 4000 фл.,

которые господин Людвиг ван Бетховен сможет получать раз в полгода у каждого из названных высоких участников, по квитанции согласно доле каждого из них.

Нижеподписавшиеся обязуются платить это ежегодное содержание, пока господину Людвигу ван Бетховену не удастся получить должность с доходом, равным означенной сумме.

Если же такого назначения не последует, и господин Людвиг ван Бетховен в результате несчастного случая или по старости лет не сможет больше заниматься своим искусством, то господа участники договора согласны обеспечить ему таковое содержание до конца его жизни.

Взамен, однако, господин Людвиг ван Бетховен обязуется избрать местом своего жительства Вену, где пребывают и участники данного договора, либо же другой город, находящийся в наследственных владениях Его величества австрийского императора, и не покидать свое место жительства иначе, нежели временно, в особых случаях, обусловленных его деловыми или художественными интересами, однако лишь при уведомлении высоких участников договора и с их неопременного согласия.

Дано в Вене, 1 марта 1809<sup>18</sup>.

В предварительном наброске документа, записанном Глейхенштейном, вероятно, со слов Бетховена, имелись некоторые дополнительные нюансы:

Целью, к которой должен быть устремлен каждый истинный художник, является достижение жизненных условий, позволяющих целиком посвятить себя созданию крупных сочинений и быть свободным от необходи-

<sup>18</sup> TDR III. S. 125–126. Оригинал документа хранится в Городском музее Вены.

мости отвлекаться какими-то другими делами или меркантильными расчетами <...>.

Однако Бетховен отдает своему пребыванию в здешней столице такое предпочтение, он так горячо благодарен за многие, полученные здесь свидетельства доброжелательности, он настолько, наконец, преисполнен патриотических чувств к своей второй отчизне, что никогда не перестанет относить себя к числу австрийских артистов и ни за что не променяет свое нынешнее местожительство на какое бы то ни было другое, если ему будут предоставлены указанные ниже некоторые преимущества. <...>

<...> Бетховен желает, чтобы плательщики этого жалованья считали себя потом причастными к его новым большим произведениям, так как они дали ему возможность посвятить себя их созданию и тем самым освободили его от занятий другими делами.

За Бетховеном постоянно должно сохраняться право предпринятия артистических поездок, ибо только таким путем он может достигнуть широкой известности и приобрести какое-то имущество.

Его сильнейшее, горячее желание — поступить, когда представится возможность, на императорскую службу, с тем, чтобы получив оклад, положенный ему по соответствующей должности, быть в состоянии полностью или частично отказаться от вышеупомянутого жалованья. Тем временем, однако, он почел бы за счастье присвоение ему титула придворного капельмейстера, благодаря чему его здешнее местопребывание стало бы для него еще привлекательнее. <...><sup>19</sup>.

Приведенные тексты отражают исключительность положения, занятого в начале XIX века Бетховеном. Моцарту, к примеру, те же венские меценаты ничего подобного не предлагали. Даже с учетом инфляции, усилившейся к 1809 году, сумма в 4000 флоринов выглядит очень впечатляющей: таких денег не платили никому из тогдашних капельмейстеров, а ведь от Бетховена даже не требовали исполнения каких-либо определенных обязанностей. Правда, дальнейшие военные события, обесценившие австрийскую валюту и приведшие к катастрофической девальвации 1811 года, резко уменьшили реальный вес этой суммы, и Бетховену пришлось бороться за ее индексацию и за регулярность выплат. Безупречно точным в денежных вопросах оказался только эрцгерцог Рудольф; Лобковиц вскоре разорился, а Кинский в 1812 году умер, так что Бетховену пришлось вести долгие переговоры с их наследниками, чтобы продолжали выплачиваться хотя бы оговоренные в договоре суммы.

В результате, формально будучи застрахован от нищеты до конца своей жизни, Бетховен начиная с 1812 года постоянно испытывал нужду в деньгах, и ему приходилось занимать их у знакомых и писать на заказ то, что имело сбыт — театральную музыку «на случай» или обработки британских песен. Излюбленным каламбуром Бетховена стало выражение «Gehalt ohne Gehalt» («бессодержательное содержание», то есть жалованье, лишённое реальной субстанции). Девальвированной субсидии категорически не хватало на мало-мальски безбедную жизнь, притом, что Бетховен вовсе не роскошествовал: он

<sup>19</sup> ПБ 1. С. 306–307.

не имел ни собственного дома, ни загородного имения, ни экипажа; не предавался дорогостоящим или разорительным развлечениям; не коллекционировал раритеты и даже не слишком тратился на портных и прислугу и т. д. Вместе с тем он уже не мог отказаться от подписанного соглашения: другого стабильного источника дохода у него так и не появилось.

Впоследствии Бетховен жалел, что поступился своей свободой, соблазнившись мечтой о прочном благополучии: «О злосчастный декрет, обольстительный, как сирена, почему не велел я, подобно Улиссу, заткнуть себе уши воском и накрепко себя связать, чтобы не подписаться!» — сетовал он в 1814 году в письме к Францу Брунсвику<sup>20</sup>. Но всё же недооценивать благородную инициативу «триумvirата» нельзя. Сама ситуация *пожизненного* содержания композитора *группой меценатов*, не преследовавших никакой собственной выгоды, но радевших о некоей общественной пользе (сохранить для отечества «первого в империи» композитора), почти не имеет исторических аналогов. Отдаленное подобие этого можно найти во взаимоотношениях Чайковского и Н. Ф. фон Мекк или Вагнера и короля Людвига Баварского, однако те истории имели совсем иную психологическую подоплеку, связанную с сугубо личными пристрастиями покровителей к своим подопечным. При заключении же договора Бетховена с тремя меценатами этот мотив практически отсутствовал — никто из троих не требовал от него исключительного к себе отношения, не питал к нему чувства, близкого к восторженной влюбленности, и не претендовал на какую-либо душевную доверительность. Более того, кандидатура князя Кинского возникла, вероятно, в результате переговоров «в верхах» — до 1809 года связь Бетховена с этим меценатом вообще не прослеживается, да и позднее особенно теплых взаимоотношений между ними не возникло, хотя Кинскому была посвящена Месса C-dur, а его супруге Каролине — песни op. 75, op. 83 и op. 94.

Благодаря этому договору Бетховен остался «венским» классиком, а не превратился в «кассельского». Трудно сказать, как могли бы сложиться при неровном характере мастера его взаимоотношения с молодым королем Вестфалии, и какая судьба ожидала бы Бетховена после того, как волна послевоенной реставрации смела с европейских тронов всех родственников Бонапарта, включая потерявшего в 1813 году вестфальский престол Жерома. Возможно, ощущение опасной непрочности и исторической невсамделишности всех этих новых монархий, насажденных в Европе мечом завоевателя, стало одним из аргументов, склонивших решение Бетховена (как и в 1792 году) в пользу имперской столицы. Однако это же решение обязывало его соответствовать своему исключительному положению.

## РАННИЕ КОНЦЕРТЫ

После создания «Героической симфонии» и «Леоноры» Бетховен сформулировал для себя в качестве основной творческой задачи создание *крупных*

<sup>20</sup> ПБ 2. № 454.



Князь Кинский.  
С гравюры Й. Крихубера

произведений. Немецкое *gross* означает и «крупный» («большой»), и «великий» («выдающийся»); по-видимому, подразумевалось и то, и другое сразу, поскольку в рамках классической поэтики значительность содержания требовала масштабной формы и сложного языка. У Бетховена эта установка на монументализацию коснулась даже камерной музыки, но сильнее всего ощущалась в сочинениях, рассчитанных на публичное исполнение, — в симфониях и концертах.

Обычно, говоря о Бетховене-симфонисте, мы подразумеваем именно симфонии, хотя все его концерты также являются произведениями прежде всего симфоническими. До сих пор мы упоминали о них только вскользь, однако настало время представить целостную картину развития концертного жанра в творчестве Бетховена.

В чем-то концерты опережали симфонии, как в хронологическом, так и в художественном отношении. Вспомним, что первым оркестровым произведением подростка Бетховена стал именно фортепианный концерт *Es-dur* (1784), да и в Вене он публично дебютировал сначала с фортепианными концертами, а потом только с симфониями.

Период 1802–1809 годов стал особенно щедрым на произведения для солирующих инструментов с оркестром:

- |           |   |
|-----------|---|
| 1802/1803 | завершение и публикация Романса для скрипки с оркестром <i>G-dur</i> ор. 40                               |
| 1803/1804 | завершение и публикация Третьего фортепианного концерта <i>c-moll</i> ор. 37 (первая редакция — 1800)     |
| 1804/1805 | Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром <i>C-dur</i> ор. 56                      |
| 1806      | Скрипичный концерт <i>D-dur</i> ор. 61  |
| 1804/1807 | Четвертый фортепианный концерт <i>G-dur</i> ор. 58  |
| 1807      | фортепианная версия Скрипичного концерта ор. 61   |
| 1808      | Фантазия для фортепиано, оркестра и хора ор. 80   |
| 1809      | Пятый фортепианный концерт <i>Es-dur</i> ор. 73   |
| 1809      | ряд каденций к собственным фортепианным концертам и две каденции к Концерту <i>d-moll</i> KV 644 Моцарта. |

Для того, чтобы понять, что нового внес в жанр концерта Бетховен в «героический период» своего творчества, нам на некоторое время придется вернуться далеко назад — в конец XVIII века.

Самый ранний из венских фортепианных концертов Бетховена, **Второй (*B-dur*, ор. 19)**, обычно оценивается как изящное подражание Моцарту, что в целом справедливо<sup>21</sup>. Ныне установлено, что предварительный вариант концерта мог возникнуть еще в 1787–1788 годах в Бонне, но композитор пос-

<sup>21</sup> См., например: МФРБ. С. 260; Друскин 1981. С. 23–24.

ле этого как минимум трижды его переделывал, прежде чем в 1801 году выпустил в свет — позже, нежели Первый, что и обусловило обратную нумерацию<sup>22</sup>. Но, если в предполагаемом боннском варианте концерта Бетховен мог действительно желать максимально приблизиться к стилю своего тогдашнего кумира, Моцарта, то при выработке в 1798 году окончательной версии произведения его ведущая идея, скорее всего, была уже другой: «бетховенизировать» моцартовский тип концерта. От Моцарта здесь — общая стилистика концерта, создаваемого как «лакомый кусочек», который должен понравиться всем без исключения, и знатокам, и любителям (а среди них, прежде всего, дамам). Многие темы также выдержаны в моцартовском тоне, да и фортепианное письмо рассчитано здесь скорее на ювелирно отточенную мелкую технику, чем на мощные «силовые» приемы, которыми славилась игра Бетховена. Тем не менее, бетховенское начало ощущается совершенно отчетливо.

Оркестровая экспозиция I части, исторически выросшая из ритурнеля арии *da capo* и потому обычно однотональная, в этом *Allegro con brio* напоминает разработку. Хотя тональный план в итоге оказывается замкнутым, он содержит чрезвычайно далекие отклонения в зоне побочной партии: В — F — f — Des — b — F — В. Причем модуляция из f-moll в Des-dur осуществляется чисто по-бетховенски, при помощи резко контрастного сдвига на полутон — подобные модуляции будут потом свойственны ему вплоть до самых поздних произведений.

79

*Allegro con brio*

Это красивое и неожиданное отклонение порождает в I части цепочку бемольных «оазисов», возникающих всякий раз как мечта или мираж (в сольной экспозиции — Des-dur, в разработке — Es-dur, в репризе — Ges-dur). В фортепианных концертах Моцарта встречаются чрезвычайно смелые и индивидуальные тональные планы, но логика их обычно совсем иная, чем в этом раннем произведении Бетховена. Уход в глубокую бемольную сферу у Моцарта часто связан с «помрачением» образа и поэтому подается как нечто особенное и единичное. У Бетховена в ряде случаев далекие тональности могут использоваться как изысканная краска или как внезапное переключение мысли в иной регистр. Особенно это свойственно его мажорными произведениям лирического плана, к которым принадлежит и большинство концертов.

<sup>22</sup> Согласно Х.-В. Кютену, замысел мог появиться еще в 1787–1788 годах, первый вариант был написан не позднее 1790, второй — в 1793, третий — в 1794–1795, четвертый — в 1798 (Küthen 1984. S. 5). Возможно, перед публикацией в 1801 году в концерт были внесены еще какие-то изменения.



*Adagio* Es-dur — также типично бетховенское, а не моцартовское по своему складу. Медленные части концертов Моцарта, как было принято в XVIII веке, ориентированы на стилистику оперных жанров. Сольное, певучее начало в них преобладает, и именно здесь Моцарт создает такие свои абсолютные мелодические шедевры, как темы медленных частей Концерта C-dur (№ 21) и Концерта A-dur (№ 23). В бетховенском *Adagio* присутствуют сразу два жанровых прототипа, причем первым из них становится оркестровый хорал, и лишь вторым — ария. Такая образная диспозиция характерна именно для Бетховена и будет потом с разными вариациями воспроизведена в его концертах (в Третьем и Пятом фортепианных, Скрипичном, Тройном) и в некоторых камерных сочинениях.

Строение темы *Adagio* также оригинально. Она сложена из угловатых структур, создающих подспудное напряжение и порывающих со всеми намеками на благостную хоральность: экспозиционные 7 тактов (2+5), за которыми с метрическим наложением следуют еще 7 (середина) и, опять с наложением, еще 5 (реприза в партии фортепиано). Такая техника характерна именно для Бетховена, которому было свойственно «взламывать» квадратные метрические структуры, в то время как Моцарт их обычно «растягивал» за счет дополнений и расширений (в лирической музыке) или остроумно перекомпоновывал (в быстрой).

Финал Второго концерта (*Allegro molto*) также весьма далек от моцартовского идеала непринужденного изящества. Он плебейски задорен и юношески грубоват. Его исходный жанр — швабская аллеманда с нарочито подчеркнутыми синкопами, напоминающими кукование с акцентом. Это «куку» впоследствии отзовется в I части фортепианной Сонаты op. 79, а образ захватывающего кругового танца перейдет в финалы Скрипичного и Пятого фортепианного концертов.

**Первый концерт op. 15 (C-dur)**, начатый в 1795-м, но обретший свой окончательный вид в 1798–1800 годах, еще дальше уходил от идеального — и потому недостижимого — моцартовского прототипа. Если Второй концерт был рассчитан на типовой раннеклассический состав (струнные, флейта, по паре гобоев, фаготов и валторн), то Первый — на состав, типичный для поздних симфоний Гайдна (струнные, парный состав духовых, включая кларнеты, валторны, а также трубы и литавры). В произведениях Моцарта 1780-х годов используется обычно лишь одна флейта и нет либо гобоев, либо кларнетов (исключение — Концерт c-moll № 24). Трубы и литавры присутствуют почти во всех поздних фортепианных концертах Моцарта, включая минорные (№ 20 и 24), что для XVIII века было отнюдь не типично.

В отличие от Первой симфонии, где Бетховен с удовольствием переразвивал предшественников, но притом старался выглядеть «комильфо», в Первом концерте подобный иронический подтекст отсутствует. Галантная рыцарственность I части, *Allegro con brio*, сменяется возвышенной лирикой истинно бетховенского, глубокого и целомудренного *Largo* As-dur. Для Моцарта такие тональные контрасты между частями совсем не характерны, да

и тональность As-dur у него встречается редко. Между тем, Бетховен очень ценил глубину и серьезность этой тональности, сочинив в ней ряд прекрасных ранних Adagio. Ее затененный колорит придавал музыке особое настроение, подчеркнутое в инструментовке: фортепианное бельканто контрастирует здесь с сумрачными и холодноватыми тембрами кларнетов, фаготов и валторн (и может быть, запомнив этот эффект, Бетховен потом радикально усугубил его в Арии Леоноры).

Финал (Rondo: Allegro scherzando) — самая виртуозная часть концерта, требующая отнюдь не салонного пианизма. Опубликованная версия, по-видимому, была гораздо проще той, которую реально исполнял на публике Бетховен. Рис вспоминал, как учитель показывал ему, где в теме финала можно добавить двойные ноты, чтобы придать ей еще больше блеска<sup>23</sup>. По форме этот финал — рондо, по жанру — контрданс, по стилю — финал оперы-буффа, причем буффонада здесь граничит с мальчишеским хулиганством. Так, трубы и литавры, традиционно символизировавшие помпезность и героику, буквально пускаются в пляс при проведении залихватски веселой темы рондо у оркестра tutti. М. С. Друскин обращал внимание на то, что в побочной теме финала Бетховен цитировал широко известную австрийскую песню (мелодия которой потом чудесным образом преобразилась в мелодию советской песни «Молодая гвардия»)<sup>24</sup>. Однако цитируется песня с ужимками и гримасами в виде акцентов на самых слабых долях тактов и синкопированного продолжения. Комична и тема эпизода, звучавшая в конце XVIII века как уличная «дразнилка».

Если сопоставлять два первых концерта с двумя первыми симфониями напрямую, не учитывая хронологии, то концерты могут показаться более скромными, но на самом деле в чем-то они были даже смелее симфонического дебюта Бетховена, поскольку в жанре концерта он, как и Моцарт, позволял себе то, чего никогда не делал в симфониях.

Сказанное относится и к **Третьему концерту c-moll op. 37**. Вероятно, его предварительная (не дошедшая до нас) версия возникла еще в конце 1790-х годов. В первоначальном варианте концерт сложился около 1800 года, был впервые исполнен в бетховенской академии 5 апреля 1803 года, но окончательно отделан, по-видимому, лишь в 1804 году при подготовке к печати. Концерт посвящен принцу Луи Фердинанду Прусскому, который, сам будучи пианистом и композитором, несомненно сумел оценить такой подарок.

Работа над Третьим концертом сопровождала мучительный процесс «рождения Героя» в душе Бетховена и в его искусстве. В академии 1803 года этот концерт по праву оказался в одном ряду не только с Первой и Второй симфониями, но и с ораторией «Христос на Масличной горе», открывающейся, как мы помним, Интродукцией в es-moll и Арией Христа в патетическом c-moll.

<sup>23</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 110.

<sup>24</sup> Друскин 1981. С. 35.

Третий концерт стал первым большим симфоническим произведением Бетховена в минорной тональности, и в этом смысле он стал предтечей увертюры «Кориолан» (1807) и Пятой симфонии (1808). Однако и сам по себе он содержал очень много нового и неожиданного. Тут и экстраординарный тональный план (с — E — с), и решительный отказ от «развлекательной» концепции жанра, и совершенно необычные качества бетховенской оркестровки.

Поскольку в классическую эпоху концерт трактовался как музыка, находящаяся между «серьезной» и «легкой», минорных концертов, тем более драматического содержания, создавалось тогда очень мало. У Моцарта их всего два — d-moll (№ 20) и c-moll (№ 24). Бетховен настолько любил моцартовский Концерт d-moll, что написал к нему две каденции (WoO 58) и как минимум дважды исполнял его публично: в первый раз 31 марта 1795 года в антракте спектакля «Милосердие Тита» (сбор поступал в пользу Констанцы Моцарт), а вторично, как предполагается, в концерте 8 января 1796 года<sup>25</sup>. Что касается моцартовского Концерта c-moll, то, хотя Бетховен не выступал с ним на сцене, знал он его очень хорошо, и это знание сполна ощущается в Третьем концерте. Это первый из концертов Бетховена, в котором фортепиано трактуется не просто как солист, а как личность, противостоящая роковым обстоятельствам.

Идея драматического сопоставления солиста и оркестра, которая ныне кажется изначально присущей жанру концерта, сформировалась на самом деле лишь к концу XVIII века. Пока оркестр (а то и ансамбль), сопровождавший солиста, оставался камерным, а солист в эпизодах *tutti* играл вместе с оркестром, речь могла идти только о взаимодополняющем диалоге. Концерты для сугубо мелодических инструментов (струнных смычковых, флейты, гобоя, кларнета) чаще всего трактовались как «арии без слов», где оркестр бережно поддерживал солиста, как бы восхищаясь его мастерством.

Тенденция к персонификации солиста и к развитию драматургии антиitez появилась в некоторых клавирных концертах К. Ф. Э. Баха, но по-настоящему сформировалась лишь в поздних концертах Моцарта (не только фортепианных, но и в кларнетовом A-dur KV 622). Этому способствовало значительное увеличение оркестра, ведь полный оркестр способен перетянуть центр тяжести на себя. Оркестр в моцартовских Концертах C-dur и D-dur (№ 25 и 26) ничем не отличается от оркестра в его Симфонии № 41 («Юпитер»), а в Концерте c-moll (№ 24) даже богаче, поскольку включает кларнеты. Это диктовало иное, нежели прежде, соотношение сольной и оркестровой партий.

В Третьем концерте Бетховена принцип диалога был распространен и на партию оркестра, поэтому идея «они» и «я», «хор» и «солист», приобрела гораздо более сложный характер.

Императивное начало воплощено в первых тактах оркестровой экспозиции. Барочный генезис, еще воспринимаемый у Моцарта и восходящий, видимо, к теме баховского «Музыкального приношения», в бетховенской теме уже совсем не прослеживается, а глубокий моцартовский трагизм сменяется воинственным драматизмом.

<sup>25</sup> KHV. S. 504.

80 (а)

Бетховен



80 (б)

Моцарт



80 (с)

Бах



Чеканная тема-афоризм, звучащая у струнных, лишена даже малейших признаков напряжения и неустойчивости (которые отчетливо присутствуют моцартовской теме). Унисонное изложение, маршеобразный ритм, метрическая четкость, абсолютная утвердительность, подчеркнута двукратным квартовым кадансом. Никаких возражений это тихое, но властное высказывание не предполагает. Однако они тотчас следуют. Вторая фраза темы — на том же материале и в том же ритме — интонируется гобоями, фаготами и валторнами. Сама инструментовка придает звучанию несколько траурный характер, подчеркнутый выделением страдальчески диссонирующего нонаккорда. Казалось бы, после этого настойчивость струнных должна резко усилиться. Но продолжение оказывается неожиданным и неоднозначным.

Скрипки поют жалобную секвенцию, низкие струнные играют контрапункт, варьирующий первый элемент главной темы — и одновременно со всем этим вступают трубы и литавры, интонирующие откровенно повелительную фигуру с пунктированным ритмом, поддержанную большинством духовых (кроме первой флейты, которая примыкает к скрипкам). Лишь в кадансе темы оркестр приходит к единодушному, но мрачному выводу (поневоле вспоминается фраза из «Гейлигенштадтского завещания», обращенная к смерти: «Приходи, когда хочешь, я встречу тебя мужественно»)...

Уже по главной теме понятно, что в полемические отношения вступают здесь друг с другом не персонажи, а скорее идеи, и потому роли различных групп могут резко меняться (так, в начале связующей партии «жалуются» струнные, а духовые отвечают им жестко и бесстрастно). Но картина оказывается еще более сложной: в оркестре начинают выделяться отдельные тембры, трактуемые как более или менее самостоятельные звукообразы, взаимодействующие потом как с оркестром, так и с солистом. Прекрасную мелодию побочной темы, исполняемую в оркестровой экспозиции первыми скрипками, подчеркивают своим изысканным звучанием кларнеты, в то время как линию басов помогают углубить валторны.

The musical score on page 81 features the following instruments and dynamics:

- Fl.:** *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff*
- Ob.:** *sf*, *sf*, *sf*, *ff*
- Cl. (B):** *sf*, *sf*, *sf*, *ff*
- Fag.:** *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff*
- Cor. (Es):** *sf*, *sf*, *ff*
- Tr-be:** *sf*, *sf*, *sf*, *ff*
- Timp.:** *sf*, *sf*, *ff*
- V-ni I:** *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff*
- V-ni II:** *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff*
- V-le:** *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff*
- V-c. C-b.:** *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff*

Тембр кларнета будет далее ассоциироваться с благородно-рыцарственной лирикой, чуть холодноватой — скорее вследствие гордой сдержанности, чем от недостатка чувства. Хотя эта краска используется Бетховеном очень экономно, кларнет на протяжении всего концерта в данном качестве становится alter ego солирующего фортепиано. Что касается валторн, то они либо присутствуют как тревожный фон, создавая своими выдержанными звуками ощущение длительной напряженности, либо выступают в роли громогластных глашатаев, соединяясь в победном мажорном варианте главной темы то с кларнетами (конец экспозиции, тт. 219–222), то с трубами (конец репризы, тт. 395–398). Заметим, что ни в одном из этих проведений трезвучного мотива не заняты литавры, которым отведена в концерте особая роль. Их появление уже не обязательно связано с оркестровым tutti или со звучанием труб; пар-

тия литавр подчас имеет самостоятельный ритмический рисунок и собственное тематическое наполнение. Именно они произносят «роковую» интонацию кварты, причем *pianissimo*. В первый раз это случается ближе к концу разработки (тт. 292–295), а второй раз — в знаменитой коде I части.

Образ солиста так же внутренне противоречив, как и образ спорящего с самим собою и далеко не единого даже на уровне групп оркестра. В партии фортепиано конфликт трех начал — властной силы, жалобных стенаний и аристократически сдержанной лирики — значительно обострен. Сила иногда приобретает черты героической брутальности; жалобные интонации обрастают экспрессивными украшениями и распевами (как, например, в начале сольной экспозиции) или, наоборот, сводятся к лаконичным репликам, обладающим речевой выразительностью. Поэтому «герой» концерта, воплощенный в партии солиста, хотя и лишен стоической беззащитности «героя» моцартовских минорных произведений, носит в себе и вертеровскую меланхолию, и гёльдерлиновскую устремленность к идеалу, и античный стоицизм («Плутарх научил меня смирению»), о которых говорилось в связи со стилистикой «Гейлигенштадтского завещания». Однако вся эта лирика нанизывается на стальной стержень морального императива, что позволяет нам рассматривать Третий концерт как произведение строго классическое по своей концепции.

Впрочем, по отношению ко II части, *Largo* E-dur, этот вывод можно оппорить. Черты романтической ноктюрновости, прораставшие уже в *Adagio* ранних концертов, достигают здесь такой степени отчетливости, что даже в музыке романтиков подобные откровения появятся еще очень не скоро — пожалуй, лишь в 1830-е годы. Отсюда — парадоксы ретроспективного восприятия: мы слышим в *Largo* из Третьего концерта то философскую лирику Брамса, то упоительные «соловьиные» колоратуры Шопена. Между тем при создании этой музыки Бетховен не мог исходить даже из общей с ними жанровой основы, поскольку романтический ноктюрн как особый жанр или топос еще не сложился. На какие же прототипы он мог ориентироваться? Отчасти — на созданные ранее им самим певучие *Adagio*, отчасти — на почерпнутые из оперных ассоциаций.

Необычное тональное соотношение между частями достойно особого внимания. Красочные медиантовые сопоставления тональностей появились в музыке Бетховена с первых же опусов, и нет никакой причины видеть в них нечто исключительно романтическое. Однако до Третьего концерта Бетховен использовал такие соотношения лишь в мажорных произведениях, причем в камерных, поэтика которых подразумевала значительную степень творческой свободы.

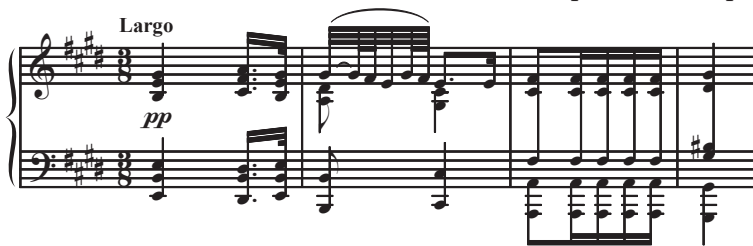
Неверно думать, будто наиболее типичные для классической музыки тональные соотношения между частями цикла (субдоминанта, доминанта, параллель, одноименная тональность) мыслились в классическую эпоху как обязательные. Так, Й. Рипель еще в середине XVIII века утверждал, что композитор вправе избрать для средней части цикла всякую тональность, тоника которой составляет консонанс с предыдущей тоникой или, точнее, имеет с прежним трезвучием хотя бы один общий тон — или даже любую, какая

понравится, если между частями имеется модуляционный переход<sup>26</sup>. Именно так обстоит дело в оркестровой Симфонии № 1 К. Ф. Э. Баха (D — Es — D), где экстравагантный тональный план «обоснован» при помощи кратких связок. Однако в поздней гайдновской фортепианной Сонате Es-dur с таким же тональным планом (Es — E — Es) переходов нет: разные сферы сталкиваются напрямую. Поэтому редкостное соотношение тональностей в бетховенском Третьем концерте не было совсем уж беспрецедентным. Но композитором руководило здесь, конечно, не желание выделиться, а свойственное ему особое ощущение тональных красок. Музыку этого Largo невозможно перенести ни в Es-dur, ни в F-dur, поскольку при этом резко изменится образ «вечерней песни под звездным небом» — а именно такой семантикой чаще всего наделялся у Бетховена E-dur (вплоть до песни 1820 года, название которой мы только что процитировали). И точно так же, как в лирике Моцарта можно найти некий сводный образ Adagio Es-dur, так и в музыке Бетховена уже к началу 1800-х годов сложился образ Adagio (чаще — Largo) E-dur.

Любопытно, что почти одновременно с концертом Бетховен работал в 1800-1801 годах над Сонатой ор. 27 № 1, медленная часть которой открывается очень похожей фразой.

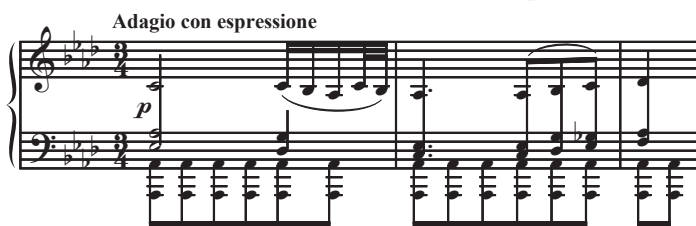
82 (a)

Третий концерт



82 (б)

Op. 27 №1, ч. III



Но тем рельефнее выступают различия. В Adagio из Сонаты образ внутренне монолитен; суть его — сдержанное томление, рождающееся из напряжения между гулким биением октав и мелодией, разворачивающейся с нарочитой медлительностью и постепенно переходящей из баритонального регистра в альтовый, а затем в сопрановый.

В Largo Третьего концерта лирика носит гораздо более созерцательный характер. Мелодия складывается из декламационных фраз в «хоровой» аккордовой фактуре. А на место монолитного As-dur приходит изъеденный внутренней рефлексией E-dur, в котором минорных аккордов оказывается едва

<sup>26</sup> Riepel 1755. S. 79; Riepel 1757. S. 23–26.

ли не больше, чем мажорных. Прерванный оборот в самом начале темы, который в рамках галантного стиля символизировал изящную томность, здесь переосмысливается как знак сомнений и раздумий. В результате, не успев настоящему утвердиться, основная тональность сменяется доминантовой, а середина темы вообще начинается с неожиданного сдвига в G-dur. Реприза первого предложения сильно трансформирует материал. И если до этого играл солист, то при возвращении E-dur он внезапно умолкает, предоставив завершение темы оркестру. Таким образом, оставаясь в рамках классических представлений о простой трехчастной форме, Бетховен словно взрывает ее изнутри, наделяя все ее структуры смысловой неустойчивостью.

Точно так же обстоит с формой всей части. По своим очертаниям и пропорциям она вполне типична: это одна из принятых тогда форм арии, которая в классификации А. Б. Маркса определялась как вторая форма рондо, а в современной нам теории получила название «сложной трехчастной с переходами» или «Adagio-формы». В принципе, такими же были формы медленных частей предыдущих концертов Бетховена. Однако здесь из-за постоянного тематического обновления и тембровых контрастов связующие разделы — ходы — оказываются гораздо более яркими, чем скромная побочная тема, не имеющая собственной индивидуальности (тт. 32–37). Именно в ходах прорывается то упоительно-виртуозная кантилена рояля, то переменчивая и таинственная, словно звуки эоловой арфы, музыка ночи (доносящаяся сквозь тени и шелесты перекличка фюгата и флейты). Вся кода Largo — это, по сути, выписанная каденция, в которой солист в пантеистическом восторге уподобляется птице, чьи рулады не имеют ничего общего с человеческим пением. Лишь в последних тактах всплывают интонации начальной темы, звучащей здесь с усталой умиротворенностью.

Музыкальная драматургия Третьего концерта закладывает те принципы, которые развивались на протяжении всего XIX века. После патетического Allegro и созерцательного Largo следует бойкое рондо на тему плясового склада. В предшествующих камерных минорных циклах Бетховен придерживался несколько другой логики: финал либо возвращался к драматическим коллизиям первой части и бывал еще более бурным и страстным, либо уводил в сферу элегической меланхолии. Однако в некоторых камерных сочинениях, рассчитанных не на салонное, а на концертное исполнение, Бетховен поступал иначе, завершая минорный цикл подчеркнуто виртуозной мажорной частью (виолончельная Соната op. 5 № 2, «Крейцера соната» op. 47). В Третьем концерте композитор воспользовался, вероятно, примером Моцарта, чей Концерт d-moll неожиданно увенчивается мажорной кодой. У Моцарта такие внезапные повороты от минора к мажору всегда звучали озадачивающе и заставляли заподозрить какой-то иной смысл, поскольку предыдущее развитие вовсе не обещало благополучной развязки. Зато «оптимистические» концы были чрезвычайно органичны для Гайдна, у которого они встречались и в симфонической музыке, и в камерной.

Тема рондо Третьего концерта — контрданс в «венгерском» стиле — выделяется неординарным началом: гармонией нонаккорда и скачком на уменьшенную септиму в мелодии, что совсем не типично для музыки в народном



стиле, но очень характерно для тем барочных фуг. И действительно, в разработке, следующей после центрального эпизода, Бетховен строит на этой теме небольшое фугато. Однако, при всей своей эффектности, граничащей с театральностью, настоящего драматизма финал лишен. Главная тема внутренне не конфликтна, побочная выдержана в том же «венгерском» духе, а тема центрального эпизода (*As-dur*) у солирующего кларнета выглядит подобно аристократу, заглянувшему на народный праздник, но не желающему смешиваться с толпой.

Третий концерт уже вскоре после своего появления завоевал заслуженную популярность. Примерно через год после авторской премьеры Бетховен дал еще не опубликованный концерт Рису для его первого публичного выступления 19 июля 1804 года; это исполнение также имело успех; пресса хвалила и само произведение, и мастерство дебютанта. В 1805-м концерт был издан, и в рецензии *AMZ*, в частности, говорилось: «Этот концерт принадлежит к самым значительным произведениям, написанным за последние несколько лет гениальным мастером, и выгодно выделяется даже между ними»<sup>27</sup>.

Неудивительно, что именно Третий концерт оказал сильное влияние на трактовку данного жанра композиторами-романтиками. Здесь вырисовывается длинная линия преемственности, начатая, вероятно, фортепианным Концертом *cis-moll* Риса (1812), явно производным от бетховенского образца, но обнаружившим тенденцию к смягчению характерной для Бетховена жесткости конструкции и резкости контрастов. То же самое можно сказать о прекрасном фортепианном Концерте *g-moll* Мошелеса (1820). Концерт Риса, как и Третий концерт Бетховена, был высоко ценен Шуманом, и в его собственном Концерте *a-moll*, невзирая на всю самобытность шумановского стиля, воспроизводится та же драматургия, приводящая в финале к изживанию начального конфликта в стихии бурной, но не мрачной танцевальности. Концерт Шумана, в свою очередь, послужил моделью для фортепианного Концерта *a-moll* Грига, разве что и пафос I части, и плясовая энергия финала окрашены здесь в норвежские тона. В конце XIX века эта драматургическая схема воспринималась уже как общепринятая для минорных циклов и с разными вариациями присутствовала в Первом фортепианном концерте Брамса, в Первом фортепианном концерте Чайковского, в Виолончельном концерте Дворжака, в Скрипичном концерте Сибелиуса и т. д. Лишь в XX веке концепция минорного цикла приобрела отчетливо трагический уклон, и появился целый ряд концертов, завершавшихся «смертью» солиста — но их героем, заметим, стало уже не фортепиано, а другие инструменты (Скрипичный концерт Берга, Концерт для фагота и низких струнных Губайдулиной, Второй и Третий скрипичные, Альтовый и Первый виолончельный концерты Шнитке).

В творчестве самого Бетховена подобных концертов больше не было: почти все последующие сочинения развивали другой тип, лирико-эпический, причем каждый — по-своему.

<sup>27</sup> *AMZ* 1805. Sp. 445.

## «GRAND CONCERTO CONCERTANT»

**Тройной концерт ор. 56** звучит ныне довольно редко и либо игнорируется исследователями, либо вызывает критические оценки. Следует, по моему, прислушаться к мнению К. Шёневольфа, полагавшего, что, если воздержаться от некорректных сравнений, то «можно безмятежно наслаждаться также и этим прекрасным и благородным сочинением»<sup>28</sup>. Ключ к специфике концерта Шёневольф видит в его жанровом обозначении, фигурировавшем в первом издании (1807) и не поддающемся адекватному переводу: «Grand Concerto Concertant». Такое качество, как «концертантность», означало в ту эпоху уклон в сторону светскости и развлекательности, нежели в жанре «серьезного» концерта. С другой стороны, слово «Grand» указывало как раз на значительность содержания. Поэтому в Тройном концерте присутствует и то, и другое, порождая странный диссонанс между эпической масштабностью формы и полным отсутствием внутренних коллизий. Но, может быть, в этом диссонансе и заключается самое главное и интересное?

В письме к Гертелю от 26 августа 1804 года Бетховен замечал, что «конечно, концерт с тремя сольными партиями представляет собой нечто новое»<sup>29</sup>. Разумеется, это не так: в эпоху Барокко группа *concertante* нередко включала нескольких солистов — трех, а то и четырех. Чаще всего подобные сочинения принадлежали к жанру *concerto grosso*, но иногда и к жанру сольного концерта. Таких образцов немало и у Вивальди, и у И. С. Баха. В раннеклассической музыке существовал жанр «концертной симфонии» («*symphonie concertante*»), почти не отличимый от концерта для двух или трех солистов с оркестром. Этот жанр очень любили во Франции (Виотти, Крейцер, Даво); есть такие сочинения и у Моцарта.

Однако, невольно отступив от исторической правды, Бетховен не погрешил в своем суждении против сути. Поэтика классического концерта начала мыслиться в конце XVIII века как диалог или противопоставление «индивидуальности» и «общности». В этом смысле введение сразу *трех* разнородных, но притом равноправных солистов действительно было новым в рамках данной концепции. Избранный Бетховеном ансамбль представлял собою классическое фортепианное трио, и, помимо диалога солистов и оркестра, в производстве возникал и контрапункт жанров — камерного и симфонического. Эта образная идея действительно являлась уникальной и почти не имела последователей (за исключением, пожалуй, Шпора, написавшего в 1808 году Концерт для двух скрипок и арфы с оркестром, а в 1845-м — Концерт для струнного квартета с оркестром).

Может быть, в силу своеобразия такого замысла сольное виртуозное начало в Тройном концерте оказалось приглушенным. При том, что партии солистов весьма трудны, дух ансамблевой гармонии преобладает в них над состязательностью.

<sup>28</sup> Schönewolf 1961. I. S. 414–415.

<sup>29</sup> ПБ I. № 99.



Мария Биго.  
С рисунка XIX века

Согласно Шиндлеру, концерт предназначался для эрцгерцога Рудольфа, скрипача Карла Августа Зейдлера (1778–1840) и виолончелиста Антона Крафта (1749–1820)<sup>30</sup>. Это утверждение Шиндлера, как и многие другие, требует критического отношения. Нет никаких достоверных данных о том, что занятия Бетховена с юным Рудольфом начались уже в 1804 году. К тому же, если бы концерт писался для эрцгерцога, он был бы ему и посвящен, однако на титульном листе значится имя князя Лобковица. Известно также, что еще до публичной премьеры Тройной концерт был сыгран в некоем приватном кругу (возможно, у того же Лобковица?) в конце 1806 или начале 1807 года, и вместе с Зейдлером и Крафтом в качестве солистки выступила Мария Биго — жена Поля Биго де Морожа, библиотекаря графа Разумовского<sup>31</sup>. Уж не для нее ли и сочинялась фортепианная партия? Ведь именно к этому времени относится период наиболее тесной дружбы Бетховена с супругами Биго (и, возможно, легкой платонической влюбленности композитора в красивую, чуткую и талантливую Марию).

К сожалению, не сохранилось сведений о том, каков был состав солистов на премьере, состоявшейся в мае 1808 года в концертном зале парка Аугартен. Вероятно, партию фортепиано вновь играл не Бетховен, иначе это должно было бы отразиться в рецензии AMZ: композитор в то время уже редко появлялся на публике в качестве пианиста. Всё это заставляет предположить, что изначально Бетховен писал эту партию не для себя, и потому ни фортепиано, ни какой-либо другой из солирующих инструментов не становится в Тройном концерте истинным лидером (стоит, правда, отметить, что темы всех частей излагает прежде всего виолончель, причем в высоком, практически скрипичном, регистре, — не дань ли это почтения пожилому Антону Крафту, которого композитор, шутливо перефразируя его фамилию, называл «старой силой»?<sup>32</sup>). Вместе с тем Бетховен явно старался уравнивать солистов в правах, из-за чего неконтрастный тематический материал нередко излагается трижды, и в результате форма, особенно в I части, оказалась более рыхлой, чем обычно. Словно бы спохватившись, во II части вместо развернутой медленной части Бетховен написал красивое, но очень краткое интермеццо *As-dur*, непосредственно приводящее к финалу — *Rondo alla polacca*. Это импозантное рондо с его яркой и мгновенно запоминающейся темой в жанре бального полонеза считается самой удачной частью концерта.

Исследователи, благожелательно настроенные к этому произведению, склонны подчеркивать его мирный и праздничный характер (Г. Гольдшмидт даже характеризовал главную тему I части как «свадебный марш», рассматривая Тройной концерт в ряду произведений, вдохновленных любовью Бет-

<sup>30</sup> Schindler 1973. S. 170.

<sup>31</sup> ПБ 1. № 140.

<sup>32</sup> ПБ 1. № 212. Kraft означает «сила»; помимо «старого» Крафта существовал и «молодой» — его сын Николаус, также виолончелист.

ховена к Жозефине Дейм)<sup>33</sup>. Однако впечатление, производимое Тройным концертом на слушателей, во многом зависит от его исполнения. Так, в записи под управлением Г. Караяна (солисты — С. Рихтер, Д. Ойстрах и М. Ростропович) концерт приобретает декоративную монументальность ампирной архитектуры — слишком импозантной и роскошно отделанной, чтобы в ней захотелось поселиться и жить.

Едва ли не противоположное ощущение способно вызвать исполнение в «аутентической» манере на исторически достоверных инструментах и с небольшим количеством оркестрантов. В таком случае Тройной концерт начинает восприниматься как своеобразный роман в звуках — частная история трех тесно связанных друг с другом людей, отношения которых развиваются на фоне эпохальных событий: рокошущих в отдалении войн, марширующих войск, балов во дворцовых залах и празднеств на площадях.

В творчестве великого художника нередко случается так, что какие-то новые тенденции появляются в произведениях вроде бы скромных или «проходных». И лишь знание будущего помогает понять, почему эта стадия поиска и осмысления собственных находок оказалась для мастера необходимой. Поэтому к разговору о новизне Тройного концерта мы еще вернемся.



Ф. О. Рунге. Эскиз к картине «Мы втроем» (1805)

## ЧЕТВЕРТЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ

Четвертый фортепианный концерт G-dur op. 58, посвященный эрцгерцогу Рудольфу, стал последним, в котором сольную партию на премьере играл сам Бетховен. Академия, устроенная в марте 1807 года во дворце князя Лобковица, занимала два вечера и включала весьма обширную программу: четыре первых симфонии, новый фортепианный концерт, увертюру «Кориолан» (первое исполнение) и несколько арий из «Леоноры» / «Фиделио». Еще раз Бетховен сыграл Четвертый концерт в своей академии 22 декабря 1808 года, и больше при его жизни, насколько это известно, произведение публично не исполнялось. Знатоки его оценили, однако этот концерт показался слишком необычным и невыигрышным, чтобы привлечь внимание других виртуозов.

Самая поразительная часть Четвертого концерта — *Andante con moto* e-moll. Это единственная медленная часть во всех концертах Бетховена, форму которой невозможно определить иначе, как оперную сцену, состоящую из ряда речитативов и ариозо. Такая форма могла быть вызвана к жизни только программным замыслом, о котором, однако, сам композитор умолчал — возможно, именно потому, что для его современников этот замысел был вполне

<sup>33</sup> Konzertführer 1988. S. 127.

очевиден, и любые словесные комментарии могли показаться претенциозным излишеством. Музыканты-романтики предпочли поставить точки над *i*, прямо указав на внутренний сюжет *Andante* Четвертого концерта: диалог глюковского Орфея и фурий. В XX веке эта идея была подробно развита О. Джандером<sup>34</sup>.

Между тем вопрос о связи этой музыки с глюковским «Орфеем» не столь прост, как может показаться. Конечно, Бетховен хорошо знал эту оперу, хотя в Вене она после 1781 года не ставилась. Черни вспоминал о том, как восхитительно Бетховен играл на рояле глюковские партитуры; по-видимому, в их число входил и «Орфей». Миф об Орфее — а, стало быть, и оперу Глюка — Бетховен должен был воспринимать особенно близко к сердцу. Ведь в 1804 году он позировал Мэлеру для своего портрета в облике «нового Орфея», а борьба за сердце и руку Жозефины Дейм, продолжавшаяся во время работы над Четвертым концертом, могла ассоциироваться у него с историей Орфея и Эвридики.

Однако легендарное *Andante con moto* имело прообразы не только в оперной, но и в инструментальной музыке. Поскольку в XVIII веке медленная часть сонаты или сольного концерта нередко мыслилась как аналог вокальной формы, в произведениях композиторов берлинской школы можно встретить не только разделы, напоминающие речитатив и ариозо, но и обнаружить сами эти обозначения. Медленные части, обозначенные *Arioso*, есть и во флейтовых концертах И. Й. Кванца (например, в Концерте № 187 h-moll и в Концерте № 161 G-dur, написанных соответственно в 1748 и 1754 годах), и во флейтовых сонатах короля Фридриха Великого. Но, если музыку Фридриха или его учителя Кванца Бетховен мог и не знать, то сочинения К. Ф. Э. Баха он с удовольствием играл и тщательно штудировал. Вероятно, ему была известна «Прусская» соната f-moll (1742), в медленной части которой чередуются меланхолическое ариозо и патетический речитатив<sup>35</sup>.

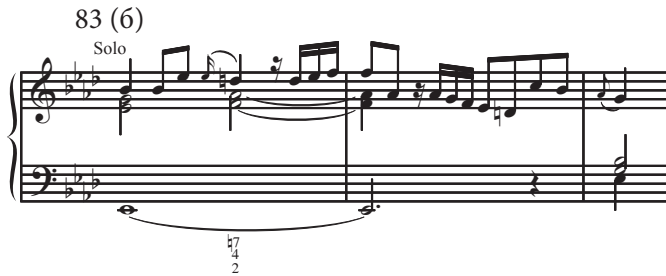
Наиболее близко к Четвертому концерту стоит решение, предложенное К. Ф. Э. Бахом в его фортепианном Концерте c-moll Wq 31 (1753). *Adagio* баховского концерта также представляет собою цепь ариозо и речитативов, однако не в монологической, а в остро драматизированной манере. Поначалу ариозные фрагменты исполняет оркестр, а фортепиано отвечает несколькими отрешенными речитативами.

83 (a)

*Adagio*  
Tutti

<sup>34</sup> Marx 1902. II. S. 79. (Такого же толкования придерживался Лист); Jander 1984. P. 195–212.

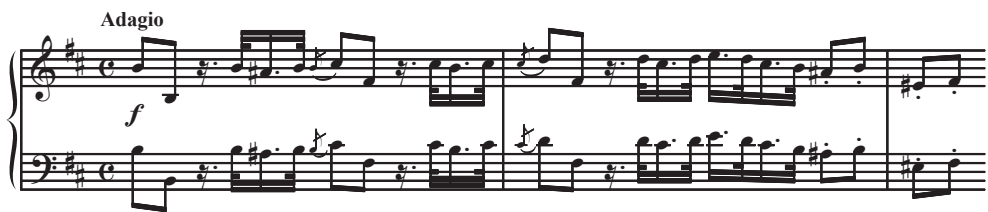
<sup>35</sup> См. подробнее: Кириллина 2007. Ч. III. С. 202–204.



Но постепенно краски сгущаются, и роли меняются: оркестр переходит на речитатив, солист же начинает «петь» ариозо. К. Ф. Э. Бах не мог избрать своим образцом созданного десятью годами позднее глюковского «Орфея», но явно драматический характер этой части заставляет предположить, что некий сюжет все же имелся в виду, причем речь в этом сюжете шла о любви и смерти (об этом говорит и семантика тональности *As-dur*, и экстраординарный тональный план, включающий даже энгармоническую модуляцию из *Es-dur* в *E-dur*, и мелодика и фактура ариозо, использующая самые экспрессивные идиомы «галантного стиля»). Х.-Г. Оттенберг прямо сравнивает это баховское *Adagio* с *Andante* из Четвертого концерта Бетховена<sup>36</sup>, и возможно, между ними действительно существовала некая связь, хотя нет данных о том, что Бетховен был знаком с данным концертом Баха-сына.

Однако есть еще одно произведение, начало медленной части которого поразительно напоминает бетховенское *Andante* — это Концерт для виолончели с оркестром № 2 *D-dur* Й. Гайдна (Ноб. VII b/IV, 1772). Эту музыку Бетховен, видимо, знал, поскольку концерт входил в репертуар Антона Краффта (существует даже предположение, что и сочинен он был самим Крафтом, и только впоследствии приписан Гайдну)<sup>37</sup>.

84



Это, в сущности, развитие той же самой традиции, восходящей к берлинской школе, а не к Глюку. Все приведенные примеры заставляют сделать вывод о том, что в отношении музыкальной формы и выбора средств выразительности сцена с фуриями из глюковского «Орфея» вовсе не являлась прототипом *Andante* из Четвертого концерта. У Глюка эта сцена устроена по-другому. Ее форма — не столько сквозная, сколько рондообразная. Референтом служит хор фурий, эпизодами — три ариозо (арии) Орфея, а речитати-

<sup>36</sup> Ottenberg 1988. S. 267.

<sup>37</sup> Концерт был издан (в качестве гайдновского) лишь в 1894 году, но Бетховен, тесно общавшийся с Крафтом, мог видеть его рукописную копию. Вероятно также, что Крафт исполнял этот концерт в присутствии Бетховена.

вы отсутствуют. Поэтому, даже если Бетховен действительно имел в виду миф о сошествии Орфея в Аид, то в конкретном воплощении своей идеи он опирался не на Глюка, а скорее на К. Ф. Э. Баха и, быть может, на Гайдна. Так что наиболее новаторская часть Четвертого концерта оказывается на самом деле и наиболее архаичной, апеллирующей к раннеклассическим образцам — только Бетховен, как всегда, обходится с традицией по-своему.

Строгие реплики струнных написаны в полном соответствии с правилами речитатива-сессо: они лишены распевов (так что на каждую ноту приходится один слог воображаемого текста), их фразы несимметричны, а в тт. 17–18 звучит традиционная для речитатива кадансовая формула. Бетховен ограничивается нарочито скупой и даже аскетичной унисонной звучностью, где струнная группа выступает как единый монолит, лишь в самых последних тактах части расслаивающийся на отдельные голоса.

Фортепиано ассоциируется с образом Орфея не только потому, что суровым сентенциям струнных противостоят его певучие жалобы, но и потому, что сам инструмент играет роль и певца, и его лиры. Бетховен избегает «арфовых» фигураций, но лирное полнозвучие отражено в многоголосной аккордовой фактуре: поначалу господствует пятиголосие, а в наиболее экспрессивный момент диалога со струнными появляются даже девятизвучные аккорды.

85



При этом динамика партии фортепиано все время — за исключением кульминационной каденции — остается тихой. Бетховен предписывает играть *una corda* («на одной струне»). Но в таком случае звучность рояля реально приближалась к арфовой (нажатие правой педали помогало создать вокруг суховатых аккордов «плавающий» звуковой ореол). При переходе к каденции композитор указал тембровое *crescendo*, предписав постепенно подключить две и три струны, чтобы каденция исполнялась *ff*, а в завершении каденции надлежало вновь постепенно вернуться к *una corda*. Подобные переключения регистров были характерными для клавишинного исполнительства, однако, конечно же, не в такой манере и не с такими экспрессивными целями, как здесь. Старинный прием используется Бетховеном для создания совершенно нового — и по сути мистического — эффекта тембровой метаморфозы. Ведь каденция имеет здесь заведомо не тот смысл, который в нее вкладывался обычно. Это не демонстрация вирту-

озности солиста и не лирическая импровизация в духе оперного бельканто. Бетховен пишет здесь нарочито странную, очень жесткую по гармонии (каденция стоит на уменьшенном септаккорде) и чрезвычайно резкую по звучности музыку, от которой слушателя должно пробрать холодным ужасом. На протяжении нескольких тактов музыка находится вне тональности, вне метра и вне всяких жанровых ассоциаций — то есть в некоем ином мире, где не действуют никакие земные законы. Может быть, в момент каденции перед взором остолбеневшего певца наконец разверзаются врата Аида и он видит то, чего никогда не видел никто из живущих?... По мнению О. Джандера, именно в этот момент Орфей встречает и окончательно теряет вновь обретенную было Эвридику. Однако, думается, музыка заключительных тактов не позволяет ни подтвердить, ни опровергнуть столь однозначное истолкование<sup>38</sup>. Несомненно лишь одно: подобная форма не могла сложиться у Бетховена вне сюжетных ассоциаций.

В этой связи уместен вопрос: является ли *Andante* Четвертого концерта очередным образцом «локальной» программности, характерной для раннего творчества Бетховена, или в данном случае «орфический» сюжет относится не только к *Andante*, но и к другим частям, как полагает О. Джандер?

Вопрос этот так же тонок и сложен, как проблема смысловой интерпретации *Andante*, которая, вероятнее всего, принципиально не может иметь одного-единственного решения, даже если бы его предлагал сам композитор. Поэтому допустимо высказать лишь некоторые осторожные предположения.

Мы преднамеренно начали рассмотрение Четвертого концерта со II части, поскольку она в какой-то мере помогает понять странности, содержащиеся в *Allegro moderato* и в финале.

Четвертый концерт, вопреки обычаю, начинается сольным высказыванием фортепиано, причем в подчеркнуто спокойной и сдержанной манере. Фактура начальной фразы концерта представляет собой то же самое «лиричное», многострунное пятиголосие, которое мы отмечали как особенности сольной партии *Andante* — но здесь эта фактура сопровождает не ариозо, а скорее хоральную псалмодию, что сразу настраивает слушателя на медитативный лад. Для жанра концерта такой круг ассоциаций совершенно нетрадиционен. Зато это доверительное соло напоминает последнюю миниатюру из цикла Шумана «Детские пьесы» — «Поэт говорит» («Der Dichter spricht»), написанную, кстати, в том же просветленном G-dur и, возможно, созданную под влиянием именно данного бетховенского образа.

86 (a)

Бетховен

*Allegro moderato*

<sup>38</sup> Ср.: Kerman // BISW I. S. 424.



86 (6)

Шуман



Между тем слово «поэт» («Dichter») было чрезвычайно значимым для немецкой культуры уже во времена Бетховена и Гёте. Бетховен, говоря о сочинении музыки, иногда даже использовал понятие «dichten» вместо более прозаического «komponieren»; в лексикон эпохи вошли и такие труднопереводимые на русский язык понятия, как Tondichter и Tondichtung. Первое из них возникло, видимо, в качестве кальки барочного Melopoëta, «сочинителя музыки», то есть композитора, но в контексте раннеромантической эстетики приобрело совсем другой смысловой оттенок («поэт звуков»). В возвышенном толковании сочинитель как стихов, так и музыки уподоблялся тогда античному певцу, который в силу ниспосланного богами дара являлся единственным во всех своих творческих проявлениях. Поэтому «певцом» часто именовали поэта, а «поэтом звуков» — музыканта. Идеальным архетипом такого творца — одновременно певца, поэта, композитора и виртуоза — являлся, конечно же, Орфей. В главе «Рождение Героя» мы говорили о том, какое значение этот образ имел для Бетховена. В 1805–1806 годах данные ассоциации могли лишь усилиться и углубиться, приобретая трагические обертоны, но не изменив своей светоносной сути. Если учесть, что в культуре XVIII — начала XIX веков фортепиано нередко выступало как метафора античной лиры (причем само изображение лиры нередко появлялось в декоре инструментов и в оформлении пюпитра), то гипотеза об «орфическом» строе Четвертого концерта не покажется сильной натяжкой.

Примечательно и темповое обозначение I части — *Allegro moderato*. В трех предыдущих фортепианных концертах стояло неизменное *Allegro con brio*, в Тройном концерте — просто *Allegro*. Исследователи иногда писали о «лирическом *Allegro*», но, думается, можно согласиться с мнением о том, что Бетховен фактически открыл здесь новый тип «медленного *Allegro*», не существовавший в столь явном виде в музыке его предшественников<sup>39</sup>. Речь идет не о медленной части в сонатной форме, что было для венских классиков обычным явлением, а о части, обозначенной как *Allegro* (иногда — как *Allegro moderato*), но разворачивающейся в ином внутреннем темпе, нежели тот, что был присущ действительно быстрым частям.

Говоря о внутреннем темпе, я имею в виду не буквальное метрономическое выражение скорости движения, а нечто иное: эпически неспешное раз-

<sup>39</sup> Такое мнение, в частности, высказал А. И. Белоусов — кандидат физико-математических наук и знаток классической музыки, развивавший эту мысль в двух своих докладах, прочитанных в 2005 году в Москве в Российском государственном гуманитарном университете, а также в нашей частной переписке.

витие тематизма, построенного не на коротких активных мотивах вопросо-ответного характера, а на длинных, хотя и не песенных по своей структуре, мелодиях, спокойно достигающих своего логического конца и плавно сменяющих друг друга. В таких случаях замедляется и ритм гармонических смен, и сам характер гармонии, приобретающей более колористический, нежели драматический характер.

Этот тип первых частей восходил, вероятно, к некоторым лирическим *allegri* зрелого и позднего Моцарта (I части Концерта A-dur № 23, Симфонии Es-dur № 39, Квинтета для кларнета и струнных A-dur). Однако узнаваемо типичными эти парадоксальные медленные *allegri* стали в творчестве Бетховена, причем именно в «героический период», и прежде всего в концертах, а не в симфониях.

В Четвертом концерте I часть представляет собою эпически развернутую пастораль — топос, также весьма необычный для виртуозного произведения, но характерный для некоторых опер с орфическими или аркадскими сюжетами. Этот топос подразумевал определенный круг тональностей (сюда входил и G-dur), особое внимание к колориту, как оркестровому, так и гармоническому, рельефное выделение деревянных духовых с их свирельными или «птичьими» тембрами. Характерно для пасторали отсутствие в инструментовке труб и литавр (в концерте они появляются лишь в финале).

Однако определить *Allegro moderato* только как симфоническую пастораль значило бы упростить ее содержание. Бетховен вовсе не стилизует здесь жанровые приметы пасторали (чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить I часть концерта с аналогичной частью Шестой симфонии), а скорее создает мир, в котором солист — поэт-певец («новый Орфей») и природа ведут философский диалог. Отсюда — подчеркнуто возвышенный и строгий характер некоторых тем: хоральность вступительного соло, сдержанная маршеобразность побочной темы в оркестровой экспозиции, гимничность второй побочной темы в сольной экспозиции. Для пасторали такой жанровый строй тематизма совсем не типичен (ее жанры — гавот, мюзет, менуэт, сицилиана). Более того, серьезность музыки по мере развития постоянно усугубляется. Ритм псалмодической начальной темы, вычлняясь и попадая в другой контекст, приобретает значение почти что «лейтмотива судьбы», а в середине разработки происходит модуляция в тритонанту, *cis-moll*, что по гармонической смелости сравнимо только с аналогичной модуляцией в I части «Героической симфонии» (в концерте также появляется намек на новую тему, которой контрапунктирует «ритм судьбы» в партии низких струнных).

Пожалуй, лишь в репризе, где даже вступительная речитативная фраза украшается колокольными перезвонами, созерцательное настроение сменяется восторженным, а виртуозность солиста перестает скрываться под маской изящной безыскусности.

Пасторальная образность возвращается в финальном рондо, однако и там она преподнесена не в чистом виде, а в сочетании с другими мотивами. Сияние солнечного C-dur в начале темы рондо после мглистого сумрака e-moll явно носит символический смысл. Эти тональности объединяет общий звук e,

которым завершалась II часть и с которого начинается мелодия финала. Поэтому здесь нет резкого противопоставления «мрака» и «света», а есть мягкий и естественный переход «от страдания к радости».

Бетховен избегает здесь глубоких минорных теней, придававших задумчивость «аполлонической» красоте I части. Рельефный контраст главной и побочной тем носит характер неконфликтного сопоставления «земного» и «небесного», «вакхического» и «серафического» образов, между которыми, кажется, нет ничего общего, кроме четного метра и мажорного лада (однако главная имеет субдоминантовый уклон, а побочная написана в изысканном гармоническом мажоре). Но соло фортепиано в обоих случаях звучит поверх выдержанных нот виолончели (другие инструменты молчат), что придает темам тембровое родство. В коде финала это родство углубляется: «небесная» побочная тема сходит на землю и обретает весомую плоть (диалогическое проведение у виолончелей и скрипок, вырастающее в tutti), а задорная главная проникается мягким лиризмом (проведение у «воркующих» в терцию кларнетов и фаготов, к которым чуть позднее пристраивается с шаловливым каноном фортепиано)<sup>40</sup>. Сочетание безудержной радости, безмятежной лирики и пасторальной скерцозности заставляет предположить, что миф об Орфее, если он и присутствовал в воображении Бетховена при сочинении Четвертого концерта, трактован здесь все-таки не в трагическом, а в жизнеутверждающем ключе, с традиционным для оперы XVIII века «счастливым концом» — «lieto fine».

## НОВЫЙ ПУТЬ?

Классическая и даже классицистская по своим эстетическим параметрам идея, преподнесенная в крайне необычной жанровой и формальной оболочке — особенность не только Четвертого концерта, но и других, начиная с Тройного. Именно Тройной концерт обозначает в концертном жанре некий водораздел, отделяющий «раннее» творчество Бетховена от, условно говоря, «зрелого», а вместе с тем и венско-классический стиль в его победно-наступательной фазе от него же, но в стадии углубленной саморефлексии, проникнутой, впрочем, не духом разрушительного самоотрицания, а духом царственной свободы по отношению к средней норме, которая перестает восприниматься как закон для художника.

Рассуждая о многообразии стилей в музыке начала XIX века, Ж.-Ж. де Моиньи замечал: «Классика — это то, где наилучшим образом сочетаются разум и чувство, а не то, что ретивые педагоги рассудочно измеряют линейкой»<sup>41</sup>. Сам Бетховен около 1820 года говорил Фридриху Вэннеру: «В искусстве нет такого правила, которое не могло бы быть отменено правилом более высоким»<sup>42</sup>. Речь шла, обратим внимание, не об отрицании всяких норм, а о рассмотрении

<sup>40</sup> «Шалость» заключается в задержаниях верхнего голоса, составляющих с нижним ряд параллельных нон и септим.

<sup>41</sup> Encyclopédie méthodique (1818). P. 401.

<sup>42</sup> Kerst II. S. 100.

их с иной точки зрения. По сути, Бетховен разделял точку зрения Канта, писавшего в «Критике способности суждения»: «Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, то есть произвол, который полагает в основу своей деятельности разум»<sup>43</sup>.

Одной из основополагающих норм классической музыки была ясность и отчетливость начала — особенно если создавалось произведение, адресованное многочисленной аудитории. Вызывающий жест, который Бетховен позволил себе в Первой симфонии, начав с отклонения в субдоминанту, потому и прозвучал столь эффектно, что норма была у всех на слуху. Однако это был именно эпатаж, а не подрыв устоев; в дальнейших своих крупных произведениях Бетховен до определенного момента следовал правилам. Если произведение открывалось вступлением, то модуляции внутри него могли быть сколь угодно смелыми, но первый аккорд определенно указывал на тонику. Если же в начале излагалась главная тема, то даже при тихом звучании она обладала тональной устойчивостью и совершенно определенным характером. Бетховен позволял себе экспериментировать с «неясными» началами в камерной музыке. Прежде всего это проявилось в финалах (Трио ор. 3, Соната ор. 7, Соната ор. 10 № 3), затем распространилось и на первые части (Сонаты ор. 28, ор. 31 № 2 и № 3). Но в оркестровых сочинениях он все-таки придерживался классической нормы.

В Тройном концерте ситуация явно изменилась, причем вовсе не с целью кого-либо удивить или ошарашить.

87

**Allegro**  
V-c., C-b.

Archi  
*pp*

*pp*

Концерт начинается с еле слышной мелодии виолончелей и контрабасов, которая строится не как утверждение и даже не как традиционный классический диалог, а как ряд повисающих в воздухе вопросов, завершающихся вопросительным же кадансом. Секвенционность придает ей гармоническую неустойчивость, хотя даже самый придирчивый критик не усомнился бы в тональной принадлежности этой темы. Поначалу ускользает от точного определения слухом и метр (акцентно выделяется слабая доля), и жанр. Четырехдольность и пунктированный ритм вроде бы указывают на марш, но марши, даже звучащие негромко, обычно не бывают такими загадочными и уклончивыми — достаточно вспомнить четкую маршеобразную главную тему Первого концерта.

<sup>43</sup> Кант 1966. С. 318.

Вопреки внешней скромности этого начала, перед нами то самое потрясение устоев классической поэтики, которое для Бетховена означало переход к «более высокому» правилу. Согласно этому новому правилу, главная тема представляет собою уже не только и не столько готовый целостный образ, а некую потенцию, смысловое зерно, из которого затем развивается нечто грандиозное и неожиданное (хотя и строго обусловленное законами музыкальной «генетики»). Классическая сосредоточенность на остановленном в момент достижения пластического совершенства «прекрасном мгновении», на некоем «здесь и сейчас», сменяется в творчестве Бетховена острым интересом к процессу последовательного — как в природе — становления сущностей и формирования на наших глазах «космоса» из «хаоса».

Эту черту бетховенского творчества исследователи связывали с глубокими, поистине революционными, изменениями в философском мышлении той эпохи, отразившимися в трудах Канта, Гегеля, Фихте. Но не менее интересно проследить ее происхождение «изнутри», исходя из самой музыки Бетховена.

Возможно, идея изменения принципа экспонирования материала возникла у композитора под воздействием его собственного творческого процесса, для которого характерно постепенное складывание тематического образа и пытливый поиск всевозможных вариантов его развития. В ранних произведениях Бетховен прятал эту предварительную стадию от посторонних глаз, предъявляя слушателю уже готовый результат. Отсюда — подчеркнуто рельефный, словно бы скульптурный или чеканный характер тематизма ранних сонатных *allegri*, начиная с Трио ор. 1 и Сонат ор. 2 и кончая Третьим концертом и Пятой симфонией.

В бетховенистике часто ссылаются на высказывание Бетховена, известное из воспоминаний Черни (оно уже приводилось в связи с Сонатой ор. 28): «Меня мало удовлетворяют мои прежние работы. Отныне я выберу новый путь»<sup>44</sup>. Каждый исследователь по-своему понимает смысл, который Бетховен вкладывал в понятие «нового пути». И меньше всего, как кажется, оно применимо к Сонате ор. 28, совершенно не отличающейся какой-либо «революционностью» формы и языка. Между тем сонатное *allegro* этой сонаты начинается тихо и таинственно, словно бы даже не излагая, а договаривая или подтверждая уже где-то ранее высказанную мысль, — почти как в будущем Тройном концерте.

При этом Бетховен, в отличие от Жан-Поля, с которым его часто сравнивали, не был художником романтического склада и не подвергал пересмотру классическую точку зрения на творчество как на процесс создания *opus perfectum et absolutum*. Он лишь вносил в эту установку еще один параметр — параметр движения и становления (*das Werden*), благодаря чему произведение, не утрачивая качества самодовлеющей «скульптурной» законченности, словно бы выросло на наших глазах из внешне почти аморфной или гетерогенной материи, достигая в итоге эстетического совершенства.

<sup>44</sup> Kerst I. S. 46.

Разумеется, при этом менялась и направленность музыкальной драматургии. В классическом сонатном *allegro* (особенно в моцартовском, темы которого зачастую напоминают живых персонажей) интрига или драма состоит обычно в том, что изначально целостный образ в процессе развития и взаимодействия с другими образами или некими стихийными силами (будь то вихрь пассажей, водоворот секвенций или поток модуляций) утрачивает свою самость, дробится и распадается. В репризе эта целостность так или иначе восстанавливается — либо тема-персонаж «гибнет» (это касается моцартовских минорных *allegri*, где смена лада побочной темы с мажора на минор равнозначна ее жертвенной обреченности).

Во многих произведениях Бетховена, созданных после решения «пойти по новому пути», драматургия строится иначе. Она состоит в постепенном обретении совершенной целостности и в последующей борьбе за ее удержание. Поэтому по первым тактам сонатного *allegro* зачастую трудно сказать, каким станет образ в конечном результате. Это не данность, а скорее импульс.

Можно, конечно, возразить, что и в музыке XVIII века имелось немало сонатных тем, начинавшихся нейтральными оборотами и раскрывавших свой интонационный потенциал лишь в процессе развития. Однако типовые идиомы классического стиля как раз обладали полной определенностью, сразу говорившей слушателю о том, что далее последует, к примеру, праздничная музыка в тональности C-dur с трубами и литаврами — или музыка «охотничьего» склада с валторнами. Героическая музыка не могла начинаться лирически, а пастораль — воинственно. У Бетховена это стало возможно, при том, что количество главных тем, обозначавших некие «общие места», резко сократилось. Темы его сонатных *allegri*, созданных после 1802 года, настолько индивидуальны, что аналогов им в предшествующей музыке найти невозможно (или же обнаруженное сходство окажется сугубо внешним)<sup>45</sup>.

В концертах Бетховена эта тенденция проявилась гораздо отчетливее, чем в симфониях, где композитор — вплоть до Девятой — искал и находил решения, в которых конвенции «коллективного» жанра сочетались бы с их индивидуальной трактовкой. Что касается концерта, то его поэтика включала в себя ожидаемую неожиданность, и Бетховен этим пользовался, распространив данный принцип не только на сольную, но и на оркестровую экспозицию. Так, если в Тройном концерте главную тему исполняют низкие струнные, но все же понятно, что это именно *тема*, то в Четвертом концерте у слушателя могут возникнуть сомнения, звучит ли в самом начале тема

<sup>45</sup> Обычно в этой связи упоминается о сходстве главной темы *Allegro* «Героической симфонии» и увертюры к детскому зингшпилю Моцарта «Бастьен и Бастьенна». Думается, что здесь имело место случайное совпадение: мало ли в классической музыке тем, построенных на звуках трезвучия? Но главное в теме из «Героической симфонии» — не фанфарный мотив сам по себе, а тот весьма сложный тембровый, гармонический и ритмический контекст, в который он помещен, и аналогов которого в детском сочинении Моцарта, конечно же, нет.

или вступление. Мало того, что ни один классический концерт не начинался сольным высказыванием, так ведь и само это высказывание напоминает некое прелюдирование, а не жанрово и структурно определенную тему-тезис.

## СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ

Совершенно невероятно начинается **Скрипичный концерт ор. 61**, созданный в 1806 году для выдающегося скрипача Франца Клемента (1784–1842). Первый мотив тихо интонируют солирующие литавры; им отвечает ансамбль духовых (гобои, кларнеты, фаготы).

88

*Allegro ma non troppo*

The musical score shows the beginning of the Violin Concerto, Op. 61. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Bassoon, and Timpani. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The Violin I and II parts are marked 'p dolce' and 'a 2'. The Bassoon part is marked 'p dolce'. The Timpani part is marked 'p' and plays a simple rhythmic pattern. The first measure is a whole note chord in the strings, followed by a series of eighth notes in the violins and bassoon.

Такое начало беспрецедентно по многим параметрам. Во-первых, никому до Бетховена не приходило в голову открывать концерт для самого певучего инструмента темой, важнейший элемент которой рассчитан на инструмент самый немелодический. Солирующие литавры, правда, звучали в первых тактах «Рождественской оратории» И. С. Баха, но это была праздничная музыка, заимствованная к тому же из баховской кантаты (*dramma per musica* BWV 213) в честь дня рождения польско-саксонской королевы Кристианы Эберхардины. Текст кантаты начинался словами «Гремите, литавры!» — так что инструментовка была вполне естественной. Вообще тональность D-dur, символизировавшая в XVIII веке царственное величие, подразумевала использование труб и литавр, которые являлись атрибутами верховной власти. Отзвук этой трактовки D-dur можно уловить и в Скрипичном концерте (само сочетание литавр и духового ансамбля указывает на «военную» стилистику), но эта трактовка столь же нетрадиционна, как и «загадочный марш» в начале Тройного концерта или «лирическая псалмодия» в начале Четвертого. В первом предложении главной темы Скрипичного концерта присутствует и очень сдержанная маршевость, определенная ритмом литавр, и опосредованная хоральность (духовые играют *piano dolce*, ассоциируясь не только с военным оркестром, но и с органом). Всё это, безусловно, воплощает некое коллективное начало, хотя и крайне далекое от стереотипных представлений. Так, например, Никколо Пиччинни говорил:

«Оглушительные литавры звучат совершенно воинственно, и когда я их слышу, мне кажется, будто я вижу стройные ряды кавалерии»<sup>46</sup>. Здесь, при наличии литавр, духовых, маршевого метра и тональности D-dur, нет ни «оглушительности», ни «воинственности», хотя потенциально в теме заключена возможность подобных трансформаций.

Интонационный «взрыв» осуществляют в главной теме Скрипичного концерта не кто иной, как струнные, вступающие в т. 10 и сразу же оспаривающие спокойное течение музыкальной мысли. Звук *dis* у первых скрипок подвергает сомнению власть тоники и практически никак не соотносится с последующей гармонией доминанты: он отделен от нее и ритмически, и динамически (контраст *p* и *f*), и интонационно.

89



Этот резкий диссонанс никуда не разрешается и заставляет ждать еще более серьезных потрясений, которые происходят в связующей партии, где вступают валторны и трубы, а модуляция из тоники в тонику идет через драматические отклонения в глубокие субдоминанты (B-dur, g-moll). Производность побочной темы от главной в оркестровой экспозиции совершенно очевидна: то же квазихоральное звучание мелодии у деревянных духовых, тот же стучащий мотив в сопровождении (на сей раз не у литавр, а у первых скрипок), и то же раздвоение образа на объективно-утвердительный и субъективно-сомневающийся, что в побочной теме приводит к оминориванию ее второго проведения.

В классическом концерте проведение обеих тем в оркестровой экспозиции в главной тональности было нормой. Однако Бетховен далеко не всегда придерживался этого принципа, заменив его другим: оркестровая экспозиция, завершаясь на тонике, не обязательно должна была быть однотональной. Так, в Третьем концерте побочная тема в оркестровой экспозиции излагается не в C-dur, а в Es-dur; в Четвертом концерте в сольной экспозиции вводится еще одна побочная тема, а прежняя меняет тональность с e-moll на a-moll. Поэтому однотональность экспозиции Скрипичного концерта обусловлена не соблюдением традиции, а особым замыслом этого произведения. Как замечал Л. Н. Раабен, сонатность I части «определяется не отношениями между темами, а отношениями оркестра и солиста с литаврами, которым придана драматургическая функция. Такой вид сонатности — единственный случай во всем концертном симфонизме Бетховена»<sup>47</sup>. Скрипка при этом выступает в качестве не антагониста, а «поющей души» оркестра, охотно присоединяясь к изло-

<sup>46</sup> Цит. по: Orloff 1824. S. 175.

<sup>47</sup> Раабен 2000. С. 120.



жению обеих тем и украшая их строгие очертания то нежными распевами, то сияющими трелями.

Что касается роли литавр, то она наиболее рельефно выступает не в оригинальной скрипичной версии концерта, а в его **фортепианном переложении**, сделанном Бетховеном в 1807 году по заказу Клементи, купившего у него ряд сочинений для издания в Англии. Это переложение считается не слишком удачным, поскольку композитор, не прибегая к глубокой переработке сольной партии, фактически просто перенес ее на клавиатуру фортепиано. Так возникла удивительная параллель «мужского» варианта (скрипичного), посвященного Стефану фон Брейнингу, и «женского» (фортепианного), посвященного его юной супруге Юлии, урожденной фон Феринг.

В результате то, что казалось при исполнении на скрипке трудным или блестящим (игра в высоких позициях, двойные ноты, октавы, хроматические пассажи), на фортепиано вовсе не вызывало ощущения «покорения высот». Однако именно к I части этого переложения Бетховен написал позднее (повидимому, в 1809 году) поразительную каденцию — колоссальную по размерам (125 тактов против 535 тактов всей I части), преисполненную героической виртуозности и, что было совсем уж неслыханно, содержавшей партию концертирующих литавр. Одна эта каденция превращает фортепианную версию Скрипичного концерта в отнюдь не механическое переложение оригинала. И, конечно же, она рассчитана прежде всего на героическое «амплуа» фортепиано и не очень подходит для скрипки, явно не способной на равных состязаться в воинственной риторике с литаврами<sup>48</sup>.

Впрочем, и имеющихся особенностей достаточно для того, чтобы придать пасторальной лирике Скрипичного концерта напряженный и временами тревожный характер. Драматургия I части и всего цикла в целом — не конфликтная, а эпическая, так же, как в Тройном и в Четвертом концертах. Однако, в отличие от них, Скрипичный концерт (и особенно его фортепианная версия) воспринимается как произведение, написанное в военное время — *in tempore belli* — но воспеваящее «вечные» ценности: любовь, природу, единение личности с Богом и Человечеством.

Героєм здесь становится скрипка, причем героєм весьма своеобразным, не претендующим на властное лидерство. При анализе «Крейцеровой сонаты» мы говорили о характерном для конца XVIII — начала XIX веков изменении образа скрипки в сторону его мужественной героизации. Более того, существует мнение, что Скрипичный концерт Бетховена мог сочиняться по модели весьма популярного тогда Двадцатого концерта D-dur Виотти — одного из провозвестников этого нового амплуа сладкозвучного инструмента<sup>49</sup>. Не будучи профессиональным скрипачом, Бетховен должен был хотя бы просмотреть считавшиеся тогда образцовыми произведения концертного жанра и, естественно, что-то взял себе на заметку. Однако в контексте бетховенского творчества Скрипичный концерт встает в ряд сочинений не героического, а лирического характера,

<sup>48</sup> Некоторые скрипачи исполняют переложение этой фортепианной каденции.

<sup>49</sup> Раабен 2000. С. 103, 118.

что всячески подчеркивается в партии скрипки. Конечно, сочиняя ее, Бетховен должен был учитывать индивидуальность Франца Клемента, который являлся питомцем венской, а не французской школы, и был больше склонен к «певучему» амплу своего инструмента. Но, видимо, в 1806 году эта поэтика отвечала и собственным устремлениям композитора.

Образ «Героя» в Скрипичном концерте лишен наступательной агрессивности; скрипка не бросается в атаку, не противопоставляет себя массе и почти не прибегает к брутальным приемам игры (которые в изобилии использовались в «Крейцеровой сонате»). Герой, воплощенный в партии скрипки — не властитель и не полководец, а скорее поэт и мыслитель. Он пропускает через себя все тревоги мира, эмоционально реагирует на все внешние воздействия, но остается самим собой и одерживает в конце концов мирную победу, приводя в коде к единому знаменателю интонации всех тем I части.

В двух прочих частях нет даже намеков на какие-либо скрытые или явные конфликты. В *Larghetto G-dur* господствует безмятежная, но сдержанная лирика. Стилистически эта часть напоминает романс — в том смысле, в каком этот жанр трактовался в XVIII веке. В словаре Зульцера, в частности, говорилось: «В настоящее время романсами называют небольшие повествовательные песни, выдержанные в крайне наивном и несколько патриархальном тоне старинных рифмованных романсов»<sup>50</sup>.

Романс обычно создавался в ритме медленного гавота или сицилианы и нередко имел форму рондо. Этим норм Бетховен придерживался в своих инструментальных романсах, которых к моменту создания Скрипичного концерта было уже три: написанный еще в Бонне и немного не доведенный до завершения **Романс e-moll Hess 13** для флейты, фагота и фортепиано с оркестром и два для скрипки с оркестром — **Романс F-dur op. 50** (1795–1798, опубликован в 1805 году) и **Романс G-dur op. 40** (1800–1802, опубликован в 1803 году).

*Larghetto* из Скрипичного концерта внешне уподобляется им, предлагая слушателю весь типичный набор выразительных средств (пасторальную тональность *G-dur*, короткие фразы, простое аккордовое изложение темы), однако содержит тонкие и изысканные отступления от традиционной модели. Тема *Larghetto* лишь хочет казаться простой; на самом деле она довольно сложна и жанрово (романс, но притом отчасти и хорал, и медленный марш), и структурно, и гармонически. Ни один бытовой романс или марш не писался тогда в форме большого предложения с дополнением (8+2), и не имел промежуточной каденции на доминанте к III ступени. Такие темы с резко обостренным гармоническим рельефом встречались только в музыке Бетховена (в частности, в *Largo e mesto* из Сонаты op.10 № 3, или в медленных частях Второго и Третьего концертов). Однако эта черта остается внутренним качеством темы *Larghetto*, никак не влияя на созерцательный характер этой музыки. Гармоническая напряженность темы сочетается здесь с «расслабленностью» формы, которая трудно поддается однозначному определению. Поначалу она развивается как тембровые вариации: тема не меняет мелодических и гармоничес-

<sup>50</sup> Sulzer 1794. IV. S. 110–111.

ких очертаний, но лишь обогащается новыми красками (1-я вариация — тема у валторн, кларнета и скрипок; 2-я вариация — тема у фагота, альтов и виолончелей; 3-я вариация — тема в диалогическом изложении у струнных и духовых; две первые вариации сопровождаются «комментариями» солирующей скрипки). С выходом солиста на первый план слух ожидает еще одну вариацию или переход к контрастному эпизоду. Эпизод следует, но он совершенно не контрастен: сохраняется та же тональность, тот же возвышенно-гимнический склад, то же единство солиста и оркестра. Тема эпизода напоминает начало терцета из II акта «Фиделио», открывающегося фразой Флорестана: «Вам воздастся в лучших мирах, небо послало мне вас».

## 90 (a)



## 90 (б)

**Moderato**  
Florestan

Euch wer - de Lohn in bes - sern Wel - ten

Это сходство могло возникнуть случайно, в силу подсознательной ассоциации, однако родственность образов налицо. После эпизода следует еще одна вариация (тема едва слышно звучит у струнных *pizzicato*, поверх которых вьется голос солирующей скрипки) — и вновь возвращается эпизод в той же тональности, только вместо струнных скрипку поддерживают аккорды кларнетов и фаготов. Затем валторны и скрипки делают попытку вернуться к теме, но струнные внезапно прерывают их властным речитативом, и после небольшой сольной каденции без перерыва вступает финал. В итоге форма *Larghetto*, вопреки очевидной прозрачности ее граней, оказывается многозначной. Для вариаций нетипично наличие двух свободных эпизодов и «недосказанность» темы при ее последнем появлении. Для рондо нехарактерно отсутствие модуляций и связок. Прототипы формы *Larghetto* еще вполне узнаваемы, однако целое не совпадает с каким-либо из своих источников, поскольку следует собственной художественной логике.

Молитвенно-пасторальный тон *Larghetto* сменяется народным весельем финального *Рондо*. Этот жанр был совершенно обычным и для классических, и для романтических концертов, разве что Бетховен придает ему более эпический размах. Безудержное праздничное гуляние возглавляет солирующая скрипка, которая до сих пор играла роль тонко чувствующего и глубоко мыслящего «лирического героя». В первом изложении рефрена скрипка имитирует грубоватое звучание деревенского инструмента (тема играет на баске); в связующей партии скрипка резвится в компании щеголеватых «охотников» (пара валторн, сменяемая гобоем и кларнетом); в побочной щеголяет слегка «венгерским» акцентом; в центральном эпизоде вальсирует,

ласково флиртуя с меланхолически настроенным фаготом — и, наконец, уже после виртуозной каденции инициирует совершенно экстраординарное для музыки в «народном» стиле проведение главной темы в тональности тритонанты — *As-dur* (т. 292). Возможно, таким неожиданным образом обыгрывается чуждый тонике звук *dis*, проникший в тему I части: в финале он переосмысливается в *es* и оборачивается остроумным розыгрышем «под занавес». Подобные переключки на очень больших расстояниях для Бетховена вполне обычны (точно так же в финале Третьего концерта вдруг возникал *E-dur*, напомилавший о тональности медленной части). Они свидетельствуют о том, что, даже трансформируя классическую модель и расширяя ее до максимально возможных пределов, композитор продолжает слышать ее как органически единое «тело».

Скрипичный концерт Бетховена, как и Третий фортепианный, оказал значительное влияние на развитие этого жанра в творчестве композиторов XIX века (совершенно бесспорные «потомки» этого шедевра – скрипичные концерты Брамса и Чайковского). Предельно симфонизированный и монументализированный концерт для самого певучего инструмента, скрипки, воплощал в себе идею вечной юности и красоты, равно близкую как классикам, так и романтикам.

## ПОЭТИКА АМПИРА: ПЯТЫЙ КОНЦЕРТ

Самым крупным произведением Бетховена для солирующего инструмента с оркестром стал **Пятый концерт *Es-dur* op. 73** (1809). В зарубежной, и прежде всего англоязычной, литературе за ним закрепилось название «Император» (*Emperor*), порожденное, вероятно, общим впечатлением от необычайно масштабного и величественного характера его музыки и от захватывающей виртуозности фортепианной партии. Сам Бетховен этот концерт публично уже не играл; премьера состоялась 28 ноября 1811 года в Лейпциге, где солистом выступил Фридрих Шнейдер. В Вене при жизни Бетховена не нашлось пианистов, способных надлежащим образом представить публике Пятый концерт (исполнение Карла Черни в 1812 году оказалось не вполне удачным). Полностью этот концерт покорился только «королю пианистов» — Листу. Даже в наше время, когда общий уровень пианистической техники поднялся очень высоко, Пятый концерт относится к труднейшим вершинам фортепианной литературы, и обычно его играют мужчины: хотя пианистки зачастую не уступают им в виртуозности, это произведение требует огромной физической силы и недюжинной выносливости. В самой его фактуре есть нечто сверхчеловеческое.

Слово «император» в контексте эпохи начала XIX века связывается с Наполеоном, а ощущение колоссальной мощи, веющей от Пятого концерта, невольно вызывает в памяти «Героическую симфонию». Однако концерт посвящен эрцгерцогу Рудольфу — личности гораздо более симпатичной, чем Наполеон, но напрочь лишенной любых претензий на титанизм и героику. Это дало повод К. Кюстеру назвать одну из глав своей книги о Бетховене «Ру-



Шёнбрунн. Фасад дворца. Фото автора.

дольф и Наполеон. Властители и герои»<sup>51</sup>. Мы также не обойдем эту дилемму стороной — хотя бы потому, что для Бетховена в 1809 году, когда создавался концерт, она имела немалое значение. Композитору, безвыездно находившемуся в оккупированной французами Вене, было невозможно избавиться как от раздумий о Наполеоне, резиденцией которого стал императорский Шёнбрунн, так и от мыслей о своем ученике и покровителе, фактически

возглавившем «триумвират» бетховенских меценатов.

Эрцгерцог **Иоганн Йозеф Райнер Рудольф** (1788–1831), младший из шестнадцати детей императора Леопольда II и сводный брат императора Франца, был человеком артистических наклонностей, мягкого нрава и деликатных манер. Страдая эпилепсией и другими хроническими болезнями, он не мог сделать ни военно-политическую карьеру, ни стать отцом семейства. С юности единственной отрадой эрцгерцога стала музыка; позднее его духовные интересы смогли реализоваться и в религии (к этой теме мы вернемся в связи с «Торжественной мессой»).

Рудольф был последним из Габсбургов, в ком свойственная этому роду любовь к музыке приобрела вид несомненного, пусть и не совсем оригинального, композиторского таланта. Судя по посвященным ему бетховенским произведениям (а это, помимо Четвертого и Пятого концертов, Сонаты ор. 81-а, 106 и 111, скрипичная Соната ор. 96, Трио ор. 97), Рудольф был превосходным пианистом. К сожалению, высокое общественное положение не позволяло ему выступать публично, и отзывы о его игре современники не оставили.

Собственные сочинения эрцгерцога также выполнены на крепком профессиональном уровне. Всего сохранилось 27 законченных опусов; самая масштабная партитура — Септет e-moll для того же состава, что и бетховенский ор. 20. Лишь немногие из сочинений эрцгерцога были опубликованы при его жизни (например, 40 вариаций для фортепиано на тему Бетховена — «О Hoffnung» WoO 200, а также fuga, вошедшая в 1824 году в коллективный сборник вариаций на тему Диабелли). Другие были извлечены из архива архиепископского замка Кремзир (ныне Кромерж в Чехии) лишь в XX веке, став для многих приятным открытием: оказалось, что августейший ученик Бетховена был отнюдь не бездарен<sup>52</sup>. Конечно, Рудольф подражал Бетховену — но Бетховену

<sup>51</sup> Küster 1994. S. 248.

<sup>52</sup> О композиторской одаренности Рудольфа свидетельствуют, например, Восемь вариаций для скрипки и фортепиано на тему принца Луи Фердинанда (около 1810) и Соната f-moll для скрипки и фортепиано (около 1812). Они записаны на диск Йозефом Суком и Сюзан Каган (с. 1992. Koch International Classics 3–7082–2H1). Каган также написала монографию о творчестве Рудольфа и составила каталог его произ-

подражал и Рис, причем временами гораздо более прямолинейно. Кроме того, выбор в качестве ориентира именно бетховенской музыки, воспринимавшейся тогда многими как «дикая» и «причудливая», делает честь художественному вкусу Рудольфа.

Итак, моральное противопоставление напрашивалось само собой. С одной стороны, в 1809 году перед глазами Бетховена был его прежний кумир, император-самозванец, превратившийся в тирана, поработителя и захватчика. С другой стороны — представитель древней династии, лишенный всех типичных отрицательных черт самодержца и при этом страстно любящий, понимающий и поддерживающий искусство.

Значит ли это, что Пятому концерту следовало бы присвоить название не «Император», а «Эрцгерцог»?... Думается, все-таки нет. Хотя «героем» бетховенской музыки могла выступать и личность совсем не воинственная (некий «новый Орфей», как в Четвертом концерте, или художник-философ, приводящий дисгармоничный мир к радостной гармонии, как в Скрипичном концерте), все же именно Пятый концерт пронизан исторической атмосферой великих победоносных свершений, и в этом смысле его последующее возведение в «императорский» сан вполне справедливо.

I часть Пятого концерта исключительно грандиозна: 582 такта, или 20 с лишним минут звучания (столько в XVIII веке могла длиться целая симфония в четырех частях).

Концерт открывается выписанной бравурной каденцией солиста, фрагменты которой располагаются между тремя мощными «колоннами» — аккордами оркестрового tutti (T — S — D). Три гармонических столпа классического музыкального мироздания, подобно величественному порталу, вводят в «храм славы» — первое Allegro. Именно они придают маршеобразному строю этой части торжественно-сакральный характер, являясь, в сущности, неотъемлемой частью главной темы, а не просто импровизированной прелюдией (это подтверждается сохранением вступительного раздела в репризе).

Поучительно сравнить такое начало с другими, в какой-то мере аналогичными, но притом взаимоисключающими случаями — двумя аккордами tutti в «Героической симфонии» и троекратной попыткой «свергнуть» тонику в начале увертюры «Кориолан». Первые такты «Героической», при всей своей необычности, являлись на самом деле модификацией обычного для классической музыки непререкаемого утверждения тоники во вступлении (как в увертюре к «Волшебной флейте» Моцарта) или в начале главной темы (как в симфонии «Юпитер»). В увертюре «Кориолан» этот принцип трагически оспаривался: страшная тяжесть начального унисонного с противостояла яростному натиску центробежных сил (субдоминанты и двух уменьшенных септаккордов на том же басу). Пятый концерт предлагает нечто третье: сочетание величественной статики и массивного движения. Аккорды тоники, субдоминанты и доминанты расставлены максимально широко — не по мерке обычного че-

ловеческого роста. Поэтому звуковая энергия полного гармонического оборота приобретает вселенский характер, вызывая прилив одического восторга в партии фортепиано. Это не мускулистая героика «революционного» классицизма, а пышная героика торжествующего ампира. Она все еще питается духом подлинных исторических свершений и ратных побед, но в ней уже нет места даже для отдаленной мысли о «смерти Героя».

Жанр главной темы — походный марш.

91

Allegro  
V-ni I

Державная наступательная властность составляет суть этого образа, и потому здесь неуместны никакие признаки внутренней рефлексии. Стилистика этой темы напоминает описание марша у К. Ф. Д. Шубарта: «Марш или военная песнь задает поступь целому войску, направляя его на путь славы. При пешем ходе его движение патетично, при конном — скоро»<sup>53</sup>. В данном случае подразумевается, конечно, «патетичный» (то есть плавный и неспешный) марш пехоты, сопровождаемый величавой песней, своего рода пэаном. Вместе с тем главная партия отнюдь не отличается «солдафонской» прямолинейностью. Чеканить шаг под нее невозможно: ее структура — 7+7 тактов с наложением, чего в обычном марше никогда не бывает. Мелодия же, будучи наступательно-призывной, украшена «белькантовым» группетто, что, опять-таки, совсем не характерно для массовых песен. Более того, во втором предложении эту мелодию (с ремаркой *dolce*) исполняет кларнет — в музыке Бетховена носитель аристократической рыцарственности. В сольной же экспозиции главную тему берет на себя фортепиано, и она утрачивает воинственно-походную статью. Этот контраст еще очевиднее в начале репризы, где на маршевый зачин оркестра (первое предложение темы) отвечает лирически-галантное развитие в партии фортепиано.

Побочная тема изначально дуалистична, и в процессе разворачивания I части это ее свойство обостряется до крайнего предела. В оркестровой экспозиции оба варианта побочной по крайней мере имеют общую тонику, хотя и в контрастном ладовом наклонении (*es* — *Es*), и каждый из них по-своему связан с заявленным в главной теме топосом марша. В минорной своей ипостаси этот марш имеет скрытно-настороженный характер, в мажорной — сдержанно-гимнический. Кажется, будто издали доносятся звуки духового оркестра, но это впечатление создано весьма изысканными средствами, совсем не свойственными «полковой» музыке: тему плавно поют две валторны, сопровождаемые литаврами *pp* и педалью фоготов; сильные доли упруго подчер-

<sup>53</sup> Schubart 1977. S. 272.

кивает *pizzicato* низких струнных, а скрипки обвивают мелодию мягкими фигурациями, в которых подчеркнута лирическая интонация сексты (но, между прочим, этот мотив является ритмически уменьшенным вариантом темы).

92

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система — скрипка I (V-ni I) с мелодией из восьмых нот. Вторая система — корангли (Cor.) с аккордами. Третья система — виолончель (V-c. pizz.) с ритмическим рисунком. Динамика обозначена как *sempre p*.

В сольной экспозиции контраст двух обликов одной и той же темы превращается в полярную оппозицию с неслыханным для классической музыки тональным раздвоением. Минорная часть темы попадает в мистический *h-moll* (с продолжением в *Ces-dur*), звучит у фортепиано в сопровождении *pizzicato* струнных, и из марша превращается в таинственный и ритмически зыбкий перезвон хрустальных колокольцев. Мажорная же часть — триумфальный марш — идет в *B-dur* и исполняется всей мощью оркестрового *tutti*, ударными аккордами, колонны которых украшены лишь завитками ликующих шлейферов.

Здесь уже неоднократно говорилось об интересе Бетховена к тем гармоническим связям, которые обычно считаются свойственными романтической музыке или даже музыке XX века — тритонантам и однотерцовым тональностям. В классической музыке они использовались чрезвычайно редко — не потому, что представляли какую-то непреодолимую сложность при модуляции, а потому, что в условиях сравнительно небольшой и легко обозримой конструкции классического *allegro* такие модуляции могли нарушить гармонию целого. Бетховенское *allegro* — явление совсем иного масштаба, и хотя до определенного времени незыблемость тонико-доминантового каркаса формы у него сохраняется, внутри этого каркаса становятся возможными самые неожиданные переходы. Однако до Пятого концерта такие изыски, как модуляции в тритонанту, тональность вводного тона или однотерцовую, встречались лишь в разработках (I часть «Героической», I часть Четвертого концерта) или в частях скерцозно-игривого характера (скерцо из Сонаты ор. 2 № 2, менуэт из Первой симфонии). Ни одна побочная тема сонатного *allegro* до сих пор не страдала у него подобным «раздвоением личности». Означало ли это острый внутренний конфликт? Как ни странно, нет. Побочная тема Пятого концерта очевиднейшим образом производна от главной, что особенно заметно в оркестровой экспозиции (начальный мотив главной содержит ход *es-f-g*, начальный мотив побочной — его обращение, *ges/g-f-es*).

93

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система: полнота G, четвертная F, четвертная G. Вторая система: четвертная G, четвертная F, четвертная G. Ноты соединены штрихом.



Поэтому в экспозиции противопоставляются не темы-антагонисты, а лишь разные варианты одного и того же героически-властного («императорского») образа, который обнаруживает огромное богатство оттенков и способность к различным эмоциональным превращениям. Сольная экспозиция оказывается крайней точкой поляризации контрастных начал, и далее этот эффект постепенно сглаживается. В разработке побочная тема вообще не затрагивается; в репризном проведении резкость однотерцового сдвига сменяется красочностью соотношения *cis / Des — Es*, а в сольной каденции и примыкающей к ней коде восстанавливается изначальное мажоро-минорное родство: *es — Es*. Замыкание тонального круга подтверждает почти монотематический характер драматургии I части: в ней властно царит главная тема, а все остальные, сколь бы контрастными они ни выглядели, являются ее модификациями.

*Adagio un poco mosso* открывается мистическим хоралом в исключительно редкой у венских классиков тональности H-dur. Конечно, эта тональность отчасти была «предсказана» еще в экспозиции I части. Но по отношению к Es-dur такой контраст равнозначен уходу в другой мир — мир поистине неземной и отрешенный от бытовых реалий. О хорале здесь, конечно, можно говорить лишь как о топосе, но не как о жанре. В теме нет конкретных «ссылок» на церковный стиль в его католическом или протестантском варианте — лишь весьма тонкие аллюзии (размеренная четырехдольность, «хоровая» фактура, приглушенное звучание *con sordini*, легкий намек на модальность гармонии, особенно в тт. 9–10).

Второй образ *Adagio* — ария-ноктюрн — отчасти знаком нам по медленным частям других бетховенских концертов, и в дальнейшем диалогическое сопряжение сакрального и лирического найдет развитие в ряде других произведений вплоть до *Adagio* из Девятой симфонии. Форма *Adagio* близка форме *Largo* из Третьего концерта, хотя еще более парадоксальна: вступление фортепиано ясно указывает на появление новой темы, но по своей структуре эта тема является ходом «туда и обратно», как в первой форме рондо, вовсе не предусматривавшей, однако, столь глубоких тематических и гармонических контрастов (H — D — H). В репризе оба начала — хоральное и ариозное — сливаются, поскольку фортепиано «поет» мелодию хорала в манере бельканто поверх аккордового *pizzicato* струнных.

Стихия всенародного гуляния, причем с сугубо венским оттенком блистательно-элегантной танцевальности, знакома нам по финалам Второго фортепианного, Тройного и Скрипичного концертов; отзовется она впоследствии и в Седьмой симфонии. Во всех упомянутых случаях, кроме Тройного концерта с его парадным полонезом, перед нами один и тот же тип танца — «немецкий», вобравший в себя и зажигательное веселье деревенского пляса с дерзкими синкопами (швабская аллеманда), и упоительное кружение романтического вальса, и отголоски светской галантности, свойственной уходящему XVIII столетию — а иногда также и красочные фольклорные обороты («венгерские» акценты в побочных темах финала Скрипичного концерта и *Allegro* Седьмой симфонии).

В финале Пятого концерта (Rondo. Allegro), помимо всего прочего, присутствует еще и оттенок победного празднества в честь героя-триумфатора. Отсюда — сочетание радостной воинственности и живописной пленэрности. Последняя достигается не только тембровыми, но и гармоническими средствами. Разработка этой рондо-сонаты по яркой контрастности тональных сдвигов превосходит разработку I части, суммируя все тональные перипетии предыдущих частей концерта. Ее план одновременно и безупречно симметричен, и абсолютно функционален (в центре — субдоминанта), и дерзостно смел, поскольку в конце достигает однотерцово́й тональности (с — С — As — E — e), откуда следует стремительное возвращение на доминанту Es-dur. Однако подчеркнутая разграниченность и тематическое тождество разделов модуляции (С — As — E) заставляют воспринимать их не как подлинно сонатную разработку, а скорее как сюиту танцев, ради большей эффектности нанизанных на стержень увеличенного трезвучия (вспомним, что Бетховен использовал в своих оркестровых бальных танцах терцовые соотношения). Что касается воинственности, то ее носителями выступают в финале прежде всего валторны, всегда сопровождающие появление главной темы в главной тональности, и литавры, которые вместе с солистом играют в последней каденции. Этот прием напоминает нам о каденции к фортепианному переложению Скрипичного концерта, но тут возникает вопрос, повлияла ли та каденция на эту или наоборот. В Пятом концерте каденция намного скромнее (она идет на *diminuendo* и *ritardando*), но, возможно, экстраординарная идея дуэта литавр и фортепиано появилась именно здесь, а затем из этого зерна выросла грандиозная батальная фантазия в фортепианной версии Скрипичного концерта.

Разумеется, такую каденцию нельзя было оставить на усмотрение солиста. Но полный отказ в Пятом концерте от традиционных импровизированных соло и повсеместная замена их краткими выписанными каденциями, идущими почти всегда в сопровождении оркестра, был важным явлением.

Процесс вытеснения из музыкальной практики свободной импровизации происходил и в опере, где произвол певцов был сведен на нет в сочинениях Глюка, Моцарта, а затем и Россини. В инструментальных жанрах отмирала традиция исполнительского варьирования тематического материала при его повторных проведениях; все чаще композиторами выписывались мелкие каденции в камерных сочинениях — и, наконец, дело дошло до концерта. Некоторые композиторы писали отдельные каденции к своим концертам — так делал, в частности, Моцарт, предназначавший их, конечно, не для себя, а для своих учеников. Примерно таким же был поначалу и подход Бетховена. Рис вспоминал о том, что, когда он готовился выступить с Третьим концертом и попросил Бетховена написать для него каденцию, тот категорически отказался. И тем не менее авторские каденции ко всем венским концертам Бетховена, кроме Тройного и Скрипичного, существуют, и некоторые — в нескольких вариантах.

Считается, что Бетховен писал эти каденции для эрцгерцога Рудольфа, и что почти все они были сочинены в 1809 году (вероятно, как раз в период

французской оккупации). Косвенно в пользу такой датировки свидетельствует и звуковой объем каденций (они включают звуки, отсутствовавшие на венских фортепиано конца XVIII — начала XIX веков, но имевшиеся на эраровском рояле, подаренном Бетховену в 1803 году), и их стиль, явно отличавшийся от стиля ранних концертов. Так, контраст мощной каденции к I части Второго концерта с «моцартовским» обликом этого произведения производит впечатление стилистического диссонанса. Примерно так же обстоит дело с одной из трех каденций к I части Первого концерта: она очень трудна и включает 127 тактов (всего в части 478 тактов). Гораздо в меньшей степени ощутим перепад уровней сложности в Третьем концерте. Каденция увенчивает развитие драматических коллизий I части, и без нее вообще трудно представить себе это *Allegro*<sup>54</sup>. Однако в Третьем концерте появились и каденции, уже вписанные в текст — это небольшая «фантазия» в коде *Largo* и два пассажных фрагмента в финале.

К I части Четвертого концерта Бетховен написал две каденции — одну весьма развернутую (100 тактов), другую поменьше (50 тактов), а к III части — одну, короткую и энергичную. Именно они воспринимались впоследствии как возможные, но не обязательные. Для этого концерта существует множество каденций, созданных композиторами и виртуозами XIX и XX веков (И. Мошелесом, К. Шуман, К. Рейнеке, Г. фон Бюловым, А. Г. Рубинштейном, Э. д'Альбером, Ф. Бузони, Н. К. Метнером, С. Е. Фейнбергом и другими).

В Пятом концерте всему этому разнообразию был положен конец, и свобода творческого самовыражения солиста была принесена в жертву художественному единству произведения. Все каденции сократились в размерах, и даже каденция I части, сохраняя разработочный характер, ужалась до 19 тактов (против 582 тактов, составляющих всё *Allegro*). Оставить ее на волю солиста было нельзя, поскольку для Бетховена было крайне важным замкнуть круг тональных перевоплощений побочной темы и сделать незаметным переход от сольного изложения к оркестровому. Пожалуй, последнее стало одним из ведущих композиционных приемов Пятого концерта. Ведь все прочие выписанные каденции играют здесь с оркестровым сопровождением, начиная со вступительных тактов I части и кончая дуэтом фортепиано и литавр в коде финала. Тем самым логически завершается линия, связанная с симфонизацией жанра классического концерта.

В качестве послесловия добавим, что в 1814–1815 годах Бетховен начал работу над очередным, **Шестым фортепианным концертом (D-dur)**. Это произведение осталось незавершенным, и с ним связано немало загадок. Неясно, для кого этот концерт мог предназначаться (сам Бетховен к тому времени как пианист публично не выступал, о каких-либо заказах на концерт, в том числе и со стороны эрцгерцога Рудольфа, ничего не известно). Композитор довольно далеко продвинулся в сочинении I части: сохранились многочисленные эс-

<sup>54</sup> В эскизах Бетховена сохранилась и другая каденция к той же части (KHV. S. 94).

кizes, составляющие в целом более 60 страниц партитуры<sup>55</sup>. Потому еще более интригующе звучит вопрос о том, что заставило его оставить концерт на стадии записи сольной экспозиции. Большинство исследователей сходятся на том, что, вероятно, Бетховен просто разочаровался в своем произведении, самокритично расценив его как «повторение пройденного». Действительно, начало главной темы чем-то напоминает Скрипичный концерт, а вступление фортепиано уже в оркестровой экспозиции заставляет вспомнить о Пятом концерте.

94

The image shows a page of a musical score for the Piano Concerto in G major, Op. 15, by Ludwig van Beethoven. The score is in G major and 2/4 time. It features parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Piano (Cembalo). The piano part begins with a piano (pp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'fp' (fortissimo) and 'loco' (loco). The score is arranged in five systems, with the first system showing the Oboe and Clarinet parts, and the subsequent systems showing the Piano part. The piano part includes a series of eighth notes and sixteenth notes, with some measures marked with '8' and '5' above them, indicating fingerings. The score ends with a fortissimo (fp) dynamic marking.

Американский музыковед Н. Кук решил даже осуществить «реконструкцию» I части Шестого концерта, заполнив имеющиеся в партитуре пробелы; он полемизировал с Л. Локвудом, считавшим причиной охлаждения Бетховена к концерту известную вторичность произведения<sup>56</sup>. Однако, имея дело с эскизами Бетховена, вряд ли можно делать определенные выводы о том, каким в итоге должно или могло быть готовое произведение. Ведь даже очень

<sup>55</sup> См.: ПБ 2. С. 18–20; Lockwood 1970. P. 624–646.

<sup>56</sup> Дискуссия между ними развернулась на страницах «Журнала Американского музыковедческого общества». См.: Journal of the American Musicological Society. 1989. Vol. 42. P. 376–382; Ibid. 1990. Vol. 43. P. 376–385.

подробный эскиз мог обозначать лишь предварительный вариант, и если бы, например, от «Героической симфонии» уцелели только эскизы, музыковеды несомненно нашли бы в них немало изъянов, не позволяющих считать это произведение великим и гениальным.

В ряду концертных произведений Бетховена совершенно особняком стоит **Фантазия для фортепиано, хора и оркестра оп. 80**, сочиненная в 1808 году для завершения бетховенской академии, состоявшейся 22 декабря. Однако на этом концерте фортепианная партия фактически импровизировалась; окончательную форму сочинение приобрело лишь в 1809–1810 годах — то есть уже после написания Пятого концерта. Таким образом, именно Фантазии оп. 80 суждено было стать последним законченным произведением Бетховена в концертном жанре, причем волей судьбы линия развития этого жанра оказалась примерно такой же, как линия развития симфонии: жанр как бы исчерпал возможности классического инструментализма и вышел за его границы, вобрав в себя поэтическое слово и человеческие голоса. Между Фантазией оп. 80 и финалом Девятой симфонии существовала вполне определенная связь, поскольку, как признавал сам мастер, Фантазия являлась композиционным прообразом «Оды к радости».

Фантазия оп. 80 даже в своем итоговом виде вряд ли может рассматриваться как *opus perfectum et absolutum*. По концепции это скорее записанная импровизация, чем четко выстроенная готовая «вещь». Однако, как мы могли убедиться, в крупных произведениях Бетховена того периода отчетливо проявлялась тенденция к озадачивающей слушателя «импровизационности» начала, позволявшей сосредоточить всё внимание на процессе формирования и утверждения музыкального образа. В Фантазии этот принцип достигает своего предела: виртуозная сольная каденция располагается в самом начале, и произведение буквально вырастает из «хаоса» — из атематических аккордовых арпеджио и ритмически почти аморфных пассажей, из непредсказуемых гармонических переходов (с — E — G — b — с). Раздел, обозначенный *Finale* (т. 27), также весьма неоднороден. У него есть собственное вступление, где маршевые фразы оркестра чередуются с лирическими репликами солиста — почти как в *Andante* Четвертого концерта, но без имевшихся там трагических обертонов. Затем, словно бы в результате совместных поисков, появляется мелодия в *C-dur* — здешняя «тема радости», непосредственно предвосхищающая аналогичную тему из финала Девятой симфонии. Эта мелодия представляет собой автоцитату из песни на стихи Г. А. Бюргера «Взаимная любовь» WoO 118, написанной еще в 1794–1795 годах.

Стихи, весьма спешно сочиненные для Фантазии на уже готовую мелодию Кристофом Куффнером, Бетховену не слишком нравились. При подготовке произведения к публикации он даже предложил Г. Гертелю подыскать другой текст, настаивая лишь на сохранении в кульминации слова «Kraft» («сила») <sup>57</sup>. Действительно, стихи Куффнера, воспевающие Искусст-

<sup>57</sup> ПБ 2. № 374.

во, трудно назвать шедевром, однако выраженная в них идея была очень близка Бетховену. Приведем лишь подстрочный перевод третьей, итоговой строфы:

«Всё великое, что таилось в сердце, переживает новый прекрасный расцвет, и для каждого устремленного ввысь духа звучит хор других духов. Так примите же радостно, о прекрасные души, дары чудесного искусства. Когда сочетаются браком Любовь и Сила, человек наслаждается милостью богов».

Фантазию ор. 80 можно, конечно, рассматривать как причудливый одностанный фортепианный концерт, в завершении которого к оркестру вдруг присоединяется хор, или как не менее странную кантату, большую часть которой занимают фортепианная каденция и симфонические вариации — но, возможно, естественнее было бы понимать ее как «Оду к Искусству», не только воспевающую, но и наглядно показывающую захватывающий процесс рождения из Хаоса — Гармонии, из бушующей Стихии — художественной Формы, а из непонятного инструментализма — Смысла и Слова, воплощенного в звучании человеческих голосов.

## АКАДЕМИЯ 1808 ГОДА

Каждое из крупных произведений Бетховена 1800-х годов мыслилось и создавалось как уникальное. Этих произведений не могло быть много, и всякая премьера превращалась в важное событие музыкальной жизни. Особое значение имели концерты-академии, где композитор как бы давал публике отчет о том, что им было сделано за несколько лет — и вместе с тем обозначал новые горизонты искусства в целом. Таких в буквальном смысле эпохальных концертов он за всю свою жизнь дал очень немного (1800, 1803, 1808, 1814, 1824). В какой-то мере сюда относятся и две академии 1807 года, устроенные во дворце князя Лобковица, однако они имели полузакрытый характер — и, соответственно, неширокий резонанс.

Возможно, центральное место в этой цепи авторских концертов принадлежит академии, состоявшейся в театре Ан дер Вин 22 декабря 1808 года. Ее обширнейшая программа ничуть не менее концептуальна и символична, чем программа дебютной академии 2 апреля 1800 года. Но, если тогда молодой мастер заявлял на весь мир о своем праве наследовать Моцарту и Гайдну, то восемь лет спустя он, составляя программу исключительно из собственных сочинений, создавал для современников и потомков тот «образ Бетховена», который впоследствии распался на ряд почти взаимоисключающих черт, хотя замысел, вероятно, состоял как раз в демонстрации их органического единства. Это был автопортрет мастера в расцвете творческих сил.

*Первое отделение:*

Пасторальная симфония (под № 5)

Ария «Ah, perfido!» в исполнении Жозефины Килицки

Gloria из Мессы C-dur

Четвертый фортепианный концерт в исполнении автора

*Второе отделение:*

Пятая симфония (под № 6)

Sanctus и Benedictus из Мессы C-dur

Фортепианная импровизация Бетховена

Фантазия для фортепиано, оркестра и хора. 80

Если первое отделение носило преимущественно лирический характер, то второе было выдержано в резких и ярких красках («от мрака к свету», от c-moll к C-dur), смягченных возвышенной созерцательностью частей из Мессы.

Однако, невзирая на все старания Бетховена превратить этот концерт в своего рода «сверхтекст» или в *summa summarum* собственного творчества, подготовка академии протекала в такой нервной и скандальной атмосфере, что вместо ощущения триумфа у автора несомненно остался крайне горький осадок. И немудрено, что следующая академия состоялась лишь шесть лет спустя.

Композитор был вынужден сам заниматься всеми организационными вопросами, что само по себе непросто даже для человека, обладающего соответствующими навыками и легкого в общении (Бетховен таковым явно не был). Поэтому, помимо обычных забот, которые в наше время ложатся на плечи импресарио или коммерческого директора (переговоры об аренде зала, подготовка оркестровых голосов, продажа билетов, афиши, реклама и т. д.), ему приходилось сталкиваться и с совсем неожиданными неприятными сюрпризами.

Так, примадонна Анна Мильдер сначала согласилась, а затем отказалась петь концертную арию «Ah, perfido!», поскольку Бетховен поссорился с ее женихом, ювелиром Петером Хауптманом, и исправить ситуацию не помогли даже уговоры их общего приятеля, тенора Августа Рёккеля. В последний момент была найдена другая певица — молоденькая свояченица Шуппанцига, Жозефина Килицки (1790–1880), которая, выйдя на сцену, так оробела, что фактически провалила свой номер<sup>58</sup>.

Пришлось похлопотать и о цензурном разрешении на включение в программу частей из Мессы C-dur. Исполнять музыку на литургические тексты вне храма было официально запрещено, но запрет, как правило, обходили, подтекстовывая соответствующие произведения немецкими словами и называя «гимнами в церковном стиле». Так было сделано и на сей раз.

Занятый всеми этими заботами и не имевший возможности много упражняться на рояле, Бетховен не хотел сам солировать в Четвертом концерте, но упустил время для поиска другого пианиста, и всего лишь за неделю до выступления пытался возложить эту миссию то на Риса, то на Фридриха Штейна

<sup>58</sup> Впоследствии Килицки (в замужестве — Шульце) сделалась известной певицей. В 1810 году она стала примадонной в Бреслау (Вроцлаве), а затем — первой Леонорой в берлинской постановке «Фиделио» (TDR III. S. 82).

(брата Нанетты Штрейхер). Рис, увидев ноты, честно отказался, испугавшись взять на себя такую ответственность; Штейн вроде бы согласился, но буквально накануне премьеры выяснилось, что концерт он так и не выучил, и Бетховену пришлось все-таки играть самому<sup>59</sup>.

Попутно возник конфликт с Сальери. В письме к Гертелю от 7 января 1809 года Бетховен жаловался: «Мои противники из Общества “Концерты в пользу вдов”, среди которых первое место принадлежит господину Сальери, выкинули из ненависти ко мне премерзкую штуку: каждому из музыкантов, состоящему членом их Общества, они угрожали исключением, если он станет играть у меня»<sup>60</sup>. Но, если разобраться в причинах описанного запрета, то выяснится, что в его основе была не личная неприязнь Сальери к Бетховену, а принципиальные соображения. Именно в те самые дни, 22 и 23 декабря, возглавляемое Сальери на протяжении многих лет Общество давало традиционные предрождественские благотворительные концерты в помещении Бургтеатра. Отток публики в театр Ан дер Вин, где одновременно устраивал свой концерт Бетховен, грозил Обществу финансовыми убытками, а уход к Бетховену ряда музыкантов мог вызвать непреодолимые сложности, поскольку там и там исполнялись крупные вокально-оркестровые произведения. Жесткая позиция Сальери выглядела оправданной; он заботился не о собственной выгоде, а о сборах в пользу музыкантских вдов и сирот. Для ежегодных концертов Общества выбирались произведения, которые должны были привлечь максимум публики; в 1808 году это была оратория Гайдна «Возвращение Товия», к которой 22 декабря добавлялась оркестровая фантазия Сигизмунда Нейкома, а 23-го — Третий концерт Бетховена в исполнении Штейна. Думается, что, если бы Сальери действительно питал к Бетховену «ненависть», то, наверное, не включил бы в программу его концерт. Но ситуация создалась почти безвыходная: ни один из совпавших по времени концертов перенести было невозможно; после Рождества (25 декабря) завершался пост и возобновлялись спектакли, и театральные залы были вечерами заняты.

Зачем, собственно, Бетховену понадобилось привлекать дополнительные силы? В 1808 году оркестр театра Ан дер Вин включал в себя 12 скрипок, 4 альты, 3 виолончели, 3 контрабаса, парный состав деревянных и медных духовых и литавры — то есть всего 35 человек<sup>61</sup>. Для исполнения обычных классических симфоний этого бы вполне хватило, но в Пятой должны были играть, помимо прочего, флейта-пикколо, контрафагот и три тромбона, и количество прочих партий желательно было увеличить, чтобы сбалансировать звучность и сделать более мощным *tutti*. То же самое касалось *Gloria* из Мессы.

Между тем с театральными оркестрантами Бетховен также находился в ссоре. Ныне, зная всё вышеописанное, мы понимаем, что любой человек, даже очень сдержанный, вряд ли смог бы в таких обстоятельствах сохранить ангельское терпение. Бетховен такими качествами не обладал и, вероятно, срывался на окружающих чаще, чем обычно. Резкость композитора на репети-

<sup>59</sup> Вегелер — Рис 2001. С. 115.

<sup>60</sup> ПБ 1. № 191.

<sup>61</sup> ВК 1992. С. 343.



циях привела к тому, что оркестранты отказались играть не только под его руководством, но даже в его присутствии. Управление оркестром взяли на себя Зейфрид и Клемент, которые время от времени наведывались за кулисы, где сидел Бетховен, и справлялись о его замечаниях и пожеланиях. По-видимому, дела шли не блестяще, коль скоро Бетховену пришлось вычеркнуть большое повторение в III части Пятой симфонии. Из-за спешки и неразберихи оказалось невозможным устроить полный «прогон» всей программы на генеральной репетиции (об этом свидетельствовал Рейхардт).

Сам концерт также протекал в нервной и скандальной обстановке. Вопреки ожиданиям, публики было мало (большинство любителей музыки пошли, вероятно, в Бургтеатр, на благотворительную академию, устроенную Сальери), а молодая певица, как уже говорилось, провалила тот единственный номер, который должен был сорвать дружные аплодисменты.

Более того, во время исполнения Фантазии ор. 80, задумывавшейся как блистательное завершение щедрого музыкального пиршества, случилось почти неизбежное: оркестр и солист «потеряли» друг друга. Бетховен впоследствии возлагал всю вину на оркестрантов: «...ибо, когда они споткнулись по небрежности на самом что ни на есть ровном и гладком месте, какое только может быть на свете, я внезапно прекратил играть и громко закричал: *«еще раз!»*. С чем-либо подобным им не приходилось прежде сталкиваться. Публика же, напротив, выразила тут одобрение»<sup>62</sup>.

Об этом инциденте рассказывали многие очевидцы, но каждый немного по-своему. Рис считал виновником кларнетиста, пропустившего знак репризы; Зейфрид полагал, что Бетховен сам забыл об указании, сделанном им на репетиции — не повторять первый раздел второй вариации — и начал играть повтор, в то время как оркестр ушел вперед. Лаконичное «еще раз!», приведенное в письме Бетховена, превращалось в воспоминаниях очевидцев то в диалог композитора с концертмейстером («*Еще раз!*» — «*С повторами?*» — «*Да*», — у Зейфрида), то в целую тираду («*Стойте, стойте! Так не годится! Еще раз, еще раз!*» — в корреспонденции AMZ), то в гневную нотацию («*Ошибка! Скверно! Ошибка! Еще раз!*» — у Черни) или даже в «*грубейшую брань*» (Рис)<sup>63</sup>. Все, однако, сходилось на том, что, не остановив Бетховен оркестр, исполнение Фантазии потерпело бы катастрофу. Но музыканты были глубоко задеты этим резким публичным выговором и поклялись больше никогда не выступать вместе с Бетховеном. Показателен, впрочем, комментарий Зейфрида по этому поводу: «Поначалу он даже не понял, что таким образом оскорбил музыкантов. Ему казалось, что его долгом было исправить ошибку, и что публика имела право, заплатив деньги, услышать надлежащее исполнение. Но он охотно и откровенно попросил у оркестрантов прощения за то унижение, которому он их подверг, и выказал изрядную честность, распространяя эту историю от собственного имени и беря на себя полную ответственность за свое необдуманное поведение»<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> ПБ 1. № 191.

<sup>63</sup> TDR III. S. 110. См. также: ПБ 1. С. 303; Вегелер — Рис 2001. С. 97.

<sup>64</sup> Seyfried 1832. Anhang. S. 15.

То ли из-за параллельно дававшегося концерта Общества музыкантских вдов и сирот, то ли по другим причинам, в зале, где царил леденящий холод, было очень мало публики. Тем не менее, присутствовали знатные покровители и поклонники Бетховена (в том числе князь Лобковиц), его ученики, друзья и коллеги (среди последних — ревниво относившиеся к нему Рейхардт и Долецалек), а также остановившийся в Вене по пути из Франции в Россию юный граф Михаил Юрьевич Виельгорский (1787–1856), за краткое время сделавшийся страстным почитателем бетховенского творчества и одним из его первых пропагандистов в России. Поэтому, вопреки всем трудностям и неурядицам, концерт все же вызвал немалый резонанс. В январской корреспонденции АМЗ 1809 года академия Бетховена была названа «бесспорно самой значительной из всех, данных в театральных залах в преддрождественскую неделю»<sup>65</sup>.

Интересен сдержанный укор, обращенный рецензентом к композитору: воспринимать должным образом программу мешали изобилие и длина произведений. Подобные упреки стали «общим местом» в отзывах на бетховенские премьеры, начиная с «Героической симфонии». Сложность и интенсивность музыкальной мысли достигала такого уровня, что у слушателей возникало ощущение «космических» перегрузок, как если бы эта музыка была рассчитана на некое сверхчеловеческое восприятие.

Этот важный момент имеет прямое отношение к затронутой в начале главы проблеме классического и романтического — а, точнее, к постепенной смене эстетических установок, которая в музыке произошла на рубеже XVIII и XIX веков.

## ПРЕКРАСНОЕ КАК ТРУДНОЕ

Поэтика классической музыки, тесно связанная с просветительским мироощущением, подразумевала благожелательное общение с публикой, и человек, обладавший определенной степенью вкуса, воспитания и образования, должен был воспринимать такую музыку без сильного напряжения. Существовали, конечно, жанры и формы, которым полагалось и дозволялось быть сложными и «учёными». Но в целом классическая музыка XVIII века была обращена к слушателю, она писалась ради него и ориентировалась на его запросы, уровень которых постепенно возрастал и, наконец, достиг того, что «образцовыми» стали считаться отнюдь не простые для исполнения и понимания произведения Гайдна и Моцарта. Последнего, впрочем, в последние годы его жизни иногда упрекали за излишнюю тягу к странному и непонятному (однако никто в XVIII веке даже отдаленно не догадывался о том, насколько на самом деле фантастически сложны по мысли и композиторской технике даже внешне прозрачные моцартовские произведения).

Бетховен вроде бы начал с того, на чем закончили Моцарт и Гайдн — но на самом деле радикально сменил парадигму взаимоотношений композитора

<sup>65</sup> АМЗ 1809. Sp. 267.

со слушателями. Тот уровень внешней сложности, который у Моцарта и Гайдна встречался в исключительных случаях, был принят Бетховеном за эстетическую норму. И в дальнейшем этот отрыв от «средних» параметров постоянно увеличивался. В чем-то критики были правы: писать понятно, просто, приятно и красиво Бетховен позволял себе лишь там, где речь не шла о «крупном» произведении (*grosses Werk*). Последнее должно было быть не только «длинным», но и «великим» — а значит, трудным во всех смыслах этого слова.

Пожалуй, самым революционным свершением Бетховена в период «героического десятилетия» стало не какое-то единичное новшество и не достижение абсолютной вершины в том или ином жанре, а смена всей эстетической парадигмы. Место поэтики «постижимого» или «понятного» (*fasslich*) заняла поэтика «трудного». Таким был новый облик высокой классики.

Ухватившись за эпитет, которым «*Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*» в рецензии от 9 января 1817 года наделила его Седьмую симфонию — «трудноисполнимая», Бетховен то ли в шутку, то ли всерьез предложил издателю З. А. Штейнеру («генерал-лейтенанту») поместить это слово и на титульном листе Сонаты ор. 101. «Правда, моего милейшего г[енерал]л[ейтенан]та это может ошеломить; он подумает, что трудность — понятие относительное, и то, что одному трудно, другому легко, и этим-де, ничего не сказано. Но да будет известно г[енере]л-л[ейтенан]ту, что этим *сказано всё*, ибо то, что трудно, является *прекрасным, добрым, великим*, и т. д.; каждый человек, таким образом, усмотрит в этом названии самую щедрую похвалу, какая только может быть, ибо *трудное вгоняет в пот*»<sup>66</sup>.

Рассуждая таким образом, Бетховен был вовсе не одинок. По сути, он сознательно распространял на свою музыку идеи, сформулированные мыслителями позднего Просвещения. Так, одним из любимых идейных «лейтмотивов» Бетховена было кажущееся ныне вполне тривиальным словосочетание «прекрасное и доброе». Оно, в частности, фигурировало в тексте положенной им на музыку «Жертвенной песни» Маттиссона («*das Schöne zum Guten*»), и в разных вариантах многократно встречалось в письмах разных лет. Однако в ту эпоху люди еще помнили о происхождении этого выражения от греческого понятия «*kalos k' agathos*», означавшего человека, достигшего совершенства в своем телесном, духовном и нравственном развитии. Гердер в трактате «Каллиопа» (1800) писал: «Отсюда часто встречающиеся у греков поговорки: прекрасное трудно, прекрасного немного, прекраснейшее — это превосходнейшее, высшее. Прекрасное и высокое, прекрасное и достойное у них сочетались; *kalos k' agathos* было всегда у них на устах. Наиболее благородными из искусств считались у них как раз самые трудные, они учили превосходнейшему и сами принадлежали к нему»<sup>67</sup>. Гердер противопоставлял «прекрасное» более поверхностному понятию «приятного» («*Angenehm*») и критиковал в этой

<sup>66</sup> ПБ 3. № 750.

<sup>67</sup> Гердер 1959. С. 200–201.

связи эстетическую концепцию Канта, в которой искусство ассоциировалось с «праздной» игрой (впрочем, к Канту мы еще вернемся).

Единомышленником Гердера был и Гёте. В романе «Избирательное сродство» он вложил в уста праведной героини, Оттилии, ряд собственных афоризмов: «Предмет искусства — трудное и доброе»; «Видя, как трудное исполняется с легкостью, мы получаем наглядное представление о невозможном»; «Трудности возрастают, чем ближе мы к цели»<sup>68</sup>.

Так рассуждали не только немецкие мыслители, и не только на рубеже XVIII и XIX столетий. В трактате английского художника Уильяма Хогарта (1697–1764) «Анализ красоты» речь шла не только о правилах, которыми должен руководствоваться живописец или ваятель, но и о самых общих эстетических законах. Исходя из того, что человеку вообще свойственна тяга к преодолению трудностей и преследованию некоей цели, Хогарт распространяет эту «нравственную потребность» на искусство. По его мнению, сложность формы, складывающаяся из своеобразия составляющих ее линий и заставляющая сознание азартно следовать за ними, составляет основу ее красоты — и далее говорит о «красоте организованной сложной формы»<sup>69</sup>. «Сложное», сопряженное с «огромным», порождает особые этико-эстетические представления: «Формы больших размеров, даже неприятные по своим очертаниям, в силу величия все же привлекают к себе наше внимание и вызывают наше восхищение. Огромные бесформенные скалы таят в себе устрашающую прелесть, а обширный океан внушает трепет своей необъятностью. Но когда глазу предстают красивые формы огромных размеров, то наше сознание испытывает удовольствие, и страх переходит в чувство благоговения»<sup>70</sup>.

Здесь высказывания Хогарта перекликаются с учением о динамически возвышенном, изложенном в «Критике способности суждения» Канта. Гердер в своей полемике с этим философским трактатом был не совсем прав, поскольку понимал концепцию Канта слишком упрощенно. На самом деле Кант, по сути, говорил почти то же самое. Он также четко различал «приятность» и «красоту» («Приятное ощущают и животные, лишённые разума; красоту — только люди»)<sup>71</sup>, а его понятие «прекрасного» как «игры» основывалось на понятии творческой свободы, порождаемой к жизни «силами познания» (а вовсе не пресловутой «праздностью»). Кант утверждал, что представление о «возвышенном» также всецело исходит из свойств человеческого восприятия. Перечислив все внешние проявления «возвышенного» в неживой природе (грозные скалы, черные тучи, чреватые громом и молнией, извергающиеся вулканы, разрушительные ураганы, бушующий океан, и т. д.), он утверждал: «в нашем эстетическом суждении природа рассматривается как возвышенная не потому, что она вызывает в нас страх, а потому, что будит в нас нашу силу»;

<sup>68</sup> Гёте 1978. С. 355.

<sup>69</sup> Хогарт 1987. С. 130, 132.

<sup>70</sup> Там же. С. 133.

<sup>71</sup> Кант 1966. С. 211.

«возвышенность содержится не в какой-либо вещи в природе, а только в нашей душе, поскольку мы можем сознавать свое превосходство над природой в нас, а тем самым и над природой вне нас»<sup>72</sup>.

Концепция прекрасного как сложного, трудного, великого и возвышенного, органически связанная с представлением о «крупном произведении», выражавшем некую этико-философскую идею, была унаследована от Бетховена композиторами-романтиками, у которых она достигла крайних пределов своего развития (в опере этот предел обозначила тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга», превзойденная, правда, уже в наше время гепталогией Карлхайнца Штокхаузена «Свет»; в оркестровой музыке — творчество Брукнера и Малера, особенно Восьмая симфония последнего, длящаяся 1 час 45 минут и называемая «симфонией тысячи участников»). Нельзя сказать, что в музыке других эпох ничего подобного не было — многие барочные оперы и оратории длились по три-четыре часа и отнюдь не ориентировались на идеал «простоты» и «приятности». Однако барокко потому и получило впоследствии такое название, что вкус к причудливой сложности и избыточности формы и содержания составлял одну из основ этого искусства. Классика же поначалу строилась на иных предпосылках — но, как мы видим, к началу XIX века пришла, на новом витке развития, примерно к тем же тенденциям. Поэтика прекрасного как трудного и грандиозного присутствует и в поздних произведениях Моцарта (в том числе в «Волшебной флейте»), и в мессах и ораториях Гайдна, и — практически с самого начала — в творчестве Бетховена.

Вероятно, эта же поэтика вызвала к жизни понятие симфонизма, введенное Б. В. Асафьевым и обозначающее скорее диалектическую сложность и внутреннюю процессуальность музыкальной мысли, нежели конкретные признаки какого-либо жанра: симфонизм, по Асафьеву, не обязательно связан с произведениями для симфонического оркестра — он может присутствовать и в опере, и в камерной, и в фортепианной музыке. Последнее свойственно прежде всего Бетховену и композиторам последующей эпохи. Однако наиболее органичным жанром, в котором проявлялись эти свойства нового мышления, была, разумеется, симфония.

## ЧЕТВЁРТАЯ СИМФОНИЯ

Давно замечено, что симфонии Бетховена, за исключением, быть может, двух первых, образуют ряд диад, причем произведения, имеющие нечетные номера, носят более героический характер (начиная с Третьей), а четные — лирический или скерцозный. В какой-то мере это случайность (мы знаем, что поначалу Пятая симфония числилась как Шестая), но во многом — закономерность, поскольку две эти линии отражали нерасторжимое единство «героики» и «лирики» в личности и в творчестве Бетховена.

<sup>72</sup> Там же. С. 269–270, 272.

**Четвертая симфония B-dur op. 60**, написанная в 1806 году и впервые исполненная в марте 1807-го во дворце Лобковица, кажется типичной «четной» симфонией — вдохновенным поэтическим интермеццо между Третьей и Пятой. Однако, если учитывать, что Четвертую композитор написал, уже вчерне завершив две части будущей Пятой симфонии, и что параллельно созревала замысел Шестой, то ситуация будет выглядеть более сложной. Четвертую симфонию можно рассматривать и как «пару» к «Героической», и как пролог к будущему диптиху Пятой и Шестой симфоний.

В Четвертой симфонии проблема «Бетховен и XVIII век» оборачивается совершенно неожиданной стороной, поскольку композитор, завоевавший репутацию ниспровергателя традиций, вдруг возвращается к идеальной модели, воплощенной в Парижских и Лондонских симфониях Гайдна (особенно № 89 и 102) или в Симфонии № 39 Моцарта. Внутренние трансформации этой модели происходят в Четвертой симфонии естественным путем и не призваны производить впечатление революции, хотя иногда оказываются очень глубокими.

Впрочем, образцами для Бетховена в данном случае послужили не только классические симфонии 1780–1790-х годов, но и поздние мессы и оратории Гайдна. Основным контрастом в I части Четвертой симфонии является, как и в симфониях Гайдна, контраст между медленным вступлением и сонатным *allegro* в целом. Однако вступления в Лондонских симфониях не содержат столь резкой, как здесь, антитезы мрака и света. У Бетховена же сила контраста такова, что ближайшие аналогии можно найти лишь в начале «Сотворения мира» Гайдна (контраст между симфоническим «Изображением хаоса» и хоровым возгласом «*И стал Свет*»). Узнаваемы в Четвертой симфонии и театральные ассоциации. Во вступлении господствует глубокий и устрашающий мрак, как и в интродукции ко II акту «Фиделио». Первый звук *tutti* (*b*) кажется из-за перевеса духовых инструментов по-органному темным, а первая фраза струнных звучит как некое «*temento mori*». противопоставление двух первоначальных мировых сил — тьмы и света, или хаотического небытия и победоносного бытия, напоминает нам о знаменитом переходе к финалу Пятой симфонии.

Контраст между *b-moll* и *B-dur* в начале Четвертой симфонии очень важен для музыкальной драматургии всего произведения. Выбор главной тональности у Бетховена — это решающая предварительная стадия творческого процесса, тесно связанная как с традицией тональных характеристик XVIII века (а в оркестровой музыке и с возможностями различных инструментов), так и с личными предпочтениями композитора. *B-dur* обычно выражал радостную праздничность без тяжеловесной помпезности и поэтическую возвышенность без психологических изысков. Вероятно, подобное значение *B-dur* имел в поздних мессах Гайдна, четыре из которых написаны в этой тональности. У Шубарта *B-dur* символизировал «радостную любовь, доброе расположение духа, надежду, устремленность к лучшему миру»<sup>73</sup>. Сфера *B-dur* лежит между героикой (*Es-dur*) и пасторалью (*F-dur*); она родственна им обеим, но ни одной из них не равнозначна. Его антагонист (*b-moll*) считался одной

<sup>73</sup> Schubart 1977. S. 284.

из самых темных тональных красок и у классиков использовался лишь изредка (в большинстве тональных характеристик он даже не упоминается, так как не входил в число распространенных тональностей). Шубарт характеризовал b-moll как «нелюдима, большей частью облаченного в ночные одеяния <...>. Насмешки над Богом и миром, недовольство собою и всем вокруг, приготовления к самоубийству содержатся в этом тоне»<sup>74</sup>. Внутренняя сложность b-moll породила необычные гармонические планы. Так, второй звук вступления к Четвертой симфонии — *ges* (позже превращающийся в энгармонический *fis*) — приобретает важное значение для всей симфонии, что неоднократно отмечалось аналитиками<sup>75</sup>.

Вопреки столь озадачивающе-сумрачному началу, первое *allegro* лишено какого-либо драматизма. «Интрига» этой части состоит в мастерской игре деталями. Так, в главной теме I части три элемента: энергичная тирата, ломаное арпеджио и нисходящий гаммообразный каданс.

95



Поначалу тирата и ломаное арпеджио объединены, затем они разъединяются, и эта идея кладется в основу разработки (в эпизоде Es-dur контрапункт двух элементов сменяется разработкой второго из них, а перед репризой до гигантских размеров разрастается первый — тирата). Третий элемент — плавный ход, кончающийся «реверансом» выглядит как этикетный жест, но содержит лирическую потенцию, раскрывающуюся затем в теме *Adagio*.

96 (a)



96 (б)



Побочная и заключительная темы своей пасторальной стилистикой напоминают темы I части Шестой симфонии. В переключках фагота, гобоя и флейты (тт. 107–117) слышатся птичьи голоса. Но «порхающий» мотив побочной темы является вариантом сумрачного мотива вступления.

<sup>74</sup> Ibid. S. 285.

<sup>75</sup> Schlütterer // BISW I. S. 441.

97 (a)

Fag.

*p*

97 (б)

*pp*

Принципы, лежащие в основе разработки, роднят Четвертую симфонию со столь различными произведениями, как «Героическая» и «Пасторальная». От Третьей симфонии здесь (как и в Четвертом концерте) унаследована идея введения в разработку новой темы. В данном случае этот прием не должен вносить сильного контраста, поскольку новая тема возникает исподволь, как «попутная песня», и ее появление не подчеркивается ни кадансом, ни далекой модуляцией. Гармонический план разработки красочен, но не конфликтен. Даже гармоническая кульминация — ложная реприза на доминанте к H-dur — является скорее ярким звуковым «пятном», чем драматическим событием, хотя Бетховен здесь очевидно еще раз вспоминает о сумеречной атмосфере вступления и о роковом звуке *ges*, который, превратившись в энгармонический *fis*, мог увести далеко за пределы светлого мира B-dur. Чрезвычайно интересно решено возвращение главной темы: ему предпослан гигантский преддыкт не на доминанте, как обычно, а на тонике, подчеркнутой длительным тремоло литавр.

*Adagio* Es-dur — шедевр бетховенской лирики. Как мы знаем, в период работы над Четвертой симфонией композитор был влюблен в Жозефину Дейм, и, возможно, сложный комплекс переживавшихся им тогда чувств, включающий в себя и восторженное преклонение, и сладостную надежду, и предчувствие обреченности этой любви, отозвался в его музыке тех лет, и в частности, в данном *Adagio*.

Тональность Es-dur, выбранная для *Adagio*, изменила к началу XIX века свою семантику. Шубарт во многом следовал барочной и раннеклассической традиции, описывая Es-dur как «Тон любви, благоговения, доверительной беседы с Богом, выражающий святую Троицу своими тремя бемолями»<sup>76</sup>. Таков Es-dur, в частности, у Моцарта, в том числе в «Волшебной флейте». Однако, будучи удобным для духовых инструментов, Es-dur часто использовался в военной музыке, приобретая «героический» ореол. Ю. Г. Кнехт полагал, что Es-dur звучит «великолепно и торжественно»<sup>77</sup>.

Неоднозначно трактована эта тональность и в *Adagio* Четвертой симфонии. Мелодия главной темы — «песнь любви», начинающаяся с высшей точки и медленно спускающаяся вниз, чтобы затем вновь вернуться к кульминации.

<sup>76</sup> Schubart 1977. S. 284.

<sup>77</sup> Knecht 1814. S. 59.



Однако во вступительном такте звучит квартетный мотив, ритм которого затем будет сопровождать тему, и в момент достижения кульминации прорвется оркестровым *tutti* (т. 9).

98



Роберт Шуман был склонен трактовать эту квартетную фигуру в комическом плане, сравнивая ее с незадачливым влюбленным Фальстафом<sup>78</sup>. Однако, учитывая дальнейшее развитие, в котором присутствуют драматические и даже трагические ноты, этот мотив, поначалу почти нейтральный, можно интерпретировать и как символ Судьбы, или, следуя поэтике классицистской трагедии, бесстрастного Долга, противостоящего Любви. Квартетный мотив звучит властно и грозно, когда он усиливается трубами и литаврами, и пророчески-зловеще перед репризой (т. 64), где его исполняют валторны и литавры *pp*.

Остинатный мотив исчезает из виду, когда вступает побочная тема, созданная словно бы из ничего, из вздохов, грез и мимолетных ощущений. Мелодия, звучащая у солирующего кларнета, разорвана паузами и, взятая сама по себе, не кажется даже красивой. Завораживающее впечатление создается изысканным сочетанием тембров и линий. То, что недосказано кларнетом, договаривают нежно вздыхающие первые скрипки, фон которым составляет «арфовое» *pizzicato* вторых скрипок и прочих струнных.

*Adagio* написано в редкой форме рондо с сонатной разработкой: главная тема (тт. 1–17), связка (тт. 18–26), побочная тема (тт. 27–34), заключительная тема (тт. 35–41), сокращенное проведение главной (тт. 42–49), разработка (тт. 50–64), реприза (тт. 65–95), кода (тт. 96–104). В разработке основной образ подвергается резкой трансформации: внезапно вторгается трагический *es-moll*, в трезвучии которого кроется столь символически важный для этой симфонии звук *ges*; нисходящая мелодическая линия, воплощавшая ранее мечтательное томление, превращается в цепочку экспрессивных фригийских оборотов, подчеркнутых на каждой доле *sforzato* труб и литавр; остинатный ритм сопровождения сменяется «грозовым» тремоло альтов и виолончелей. По-видимому, именно здесь отозвалось мрачное пророчество, произнесенное во вступлении к I части.

Зато в репризе царствует лирика. Вместо квартетного мотива в сопровождении появляются заимствованные из побочной темы «вздохи», мелодию же поют не скрипки, а деревянные духовые, причем флейта украшает ее фигурациями, словно певец — мелодию чувствительной арии *patetica*. Собственно,

<sup>78</sup> Schumann 1891. S. 48.

эта часть и является своеобразной оркестровой арией, имеющей даже каденцию перед репризой<sup>79</sup>.

Жанр III части Бетховен поначалу определил для себя как «Menuetto». Это обозначение имелось в рукописной партитуре и сохранилось в первом издании голосов, однако, по замечанию М. Унгера, в дальнейших изданиях «удивительным образом исчезло»<sup>80</sup>. Возможно, причиной этого был быстрый темп (*Allegro vivace*), ассоциирующийся скорее со скерцо, нежели с менуэтом. Однако прецеденты существовали, причем не только у самого Бетховена (Первая симфония), но и у Гайдна (Симфония № 94 — *Allegro molto*). По-видимому, сам композитор воспринимал жанр подобных частей неоднозначно, иногда колеблясь в их обозначении. Отсюда — ремарка после трио (т. 179): «*Scherzo da capo*». Разумеется, в таких случаях под менуэтом подразумевался не изящный светский танец, а его веселый простонародный собрат, мало озабоченный хорошими манерами и легко переходящий в модный лендлер или немецкий танец с синкопами. Впрочем, за нарочитой грубоватостью менуэта Четвертой симфонии скрываются тонкие находки. Тут и ритмическое смещение в самом начале главной темы, и вторая фраза, содержащая канон в обращении, и середина, напоминающая по интенсивности гармонического и тематического развития сонатную разработку. Кстати, ступенчатый восходящий ход по звукам трезвучия в теме менуэта отражает соответствующий нисходящий ход в главной теме I части, ненавязчиво способствуя тематическому единству цикла.

Бетховен вводит в скерцо Четвертой симфонии трех-пятичастную форму (АВАВА') с точными повторениями первой части и трио, и с сокращенным проведением первого раздела в конце. Эта форма, совершенно не характерная для Гайдна и Моцарта, становится типичной для аналогичных частей в большинстве циклических произведений Бетховена 1806–1812 годов, как камерных, так и симфонических<sup>81</sup>. Ее появление было вызвано, вероятно, потребностью композитора изменить внутренние пропорции цикла, увеличив протяженность и смысловой вес двух последних частей, которые у предшественников Бетховена обычно трактовались как облегченное дополнение к интеллектуально насыщенному *Allegro* и эмоционально глубокому *Andante*.

Финал не отличается ни крупными масштабами, ни яркостью контрастов. Неординарность композиторских идей спрятана здесь за мнимой привычностью оболочки, в качестве которой выступает типичный для классических финалов жанр бойкого контрданса. Этот жанр прекрасно сочетается со стилистикой оперы-буффа или скерцо, что мы видим и в данном случае: из веселой неразберихи главной темы выплывает пара лирико-комических персонажей (побочная тема с переключкой гобоя и флейты), чье появление дает повод к задорной пикировке духовых и струнных, к шуточным угрозам *tutti*

<sup>79</sup> Schlötterer // BISW I. 1994. S. 448.

<sup>80</sup> В комментариях к изданию: Beethoven. Sinfonie № 4. B-dur opus 60 / Revidiert von M. Unger; Einführung von W. Altmann. Leipzig: Edition Peters, 1959. S. 135.

<sup>81</sup> Gülke 1987. S. 43.

(тт. 64–69) и к всеобщему карнавальному передразниванию (бесконечный канон в заключительной партии).

Свойственная сонатной форме сложность тематических процессов обыгрывается в финале как комедийная черта. Главная тема изначально ведет себя «неправильно», она лишена танцевальной симметричности или четкости диалогических структур. Первое предложение строится как 3 + 1 — случай в классической музыке крайне редкий. Второе предложение непропорционально велико (16 тактов) и почти аморфно по структуре: ядро темы превращается в фигурацию наподобие *perpetuum mobile*, поверх которой неожиданно возникает отрывок мелодии. Всё это напоминает логику не классического «стихотворного» периода, а скорее барочного, построенного по формуле «ядро — развертывание — каданс», или тему виртуозной фуги (как в начале финала Квартета *op. 59 № 3*). «Обещание» полифонической формы шутивно реализуется в разработке, где, однако, вместо назревающего серьезного фугато звучит незамысловатый, но завораживающий мельканием тембровых красок канон деревянных духовых (т. 137 и далее). Юмор этого финала не столь бросок, как почти мальчишеское веселье финала Первой симфонии или гротескная буффонада финала Второй. Он заключается скорее в деталях письма, чем во внешних комических эффектах. Последние сосредоточены в коде, где есть и нарочитое проведение виртуозной главной темы у грузных виолончелей и контрабасов (т. 323), и два «повисших в воздухе» вопроса, перемежаемых генеральными паузами (тт. 345–348), и попытка первых скрипок словно бы уже сквозь сон вспомнить начало главной партии (т. 349), продолжение которой подсказывает, тут же погружаясь в прострацию, фагот — и громогласный смех заключительного каданса.

Слушателей Четвертая симфония пленяет своей красотой и жизнерадостностью, но музыкант, будь то исполнитель или исследователь, не может пройти и мимо других ее достоинств. Прежде всего это безупречная взаимосвязь всех деталей и наличие сквозных композиционных идей, придающих четырем частям цикла внутреннее единство.

Уж упоминавшаяся сквозная роль звука *ges* сказывается не только на тональных планах I, II и III частей, где самые далекие отклонения связаны с сумрачными бемольными тональностями. Этот звук порой выделяется то сам по себе (трио III части, тт. 134–137), то появляется в составе какой-либо гармонии — доминантового нонаккорда (финал, переход к репризе, тт. 169–186) или уменьшенного септаккорда. Последний становится гармоническим «лейтмотивом» произведения, появляясь во всех частях то на первом плане (III часть, второй элемент главной темы), то в глубине фактуры (*Allegro*, партия фагота в тт. 69–72), то внутри арпеджио, предваряющего тему (II часть, т. 26). В результате основным видом доминанты к *B-dur* в Четвертой симфонии становится не обычное трезвучие *F-dur*, а гораздо более индивидуально звучащий малый доминантовый нонаккорд (*f-a-c-es-ges*) — результат проникновения внутрь *B-dur* его антагониста *b-moll*.

Строгая контрапунктическая школа, пройденная Бетховеном у Альбрехтсбергера, способствовала насыщению фактуры его гомофонных сочинений

имитациями и канонами. Ткань Четвертой симфонии пронизана краткими эпизодами такого рода. В форме канонов написаны побочная и заключительная партии I части и заключительная партия финала. Среди еще более мелких фрагментов можно обнаружить, в частности, имитацию в обращении на звуках септаккорда или нонаккорда (I часть, т. 157; III часть, тт. 5–8), канон по звукам трезвучия (I часть, разработка), бесконечный канон на двух нотах перед ложной репризой I части и т. д.

99 (a) I, п.п.

*Allegro vivace*

Ob.

Fag.

99 (б) I, з.п.

Cl.(B)

Fag.

*p dolce*

*p dolce*

99 (в) I, разработка

V-ni I

V-ni II

*sempre pp*

Подобную технику применял и Гайдн, однако чаще в камерной музыке, чем в симфониях, где он ориентировался скорее на восприятие широкой публики, чем знатоков. Бетховен же во внешне традиционной Четвертой симфонии делает еще один шаг в сторону интеллектуализации этого жанра. Недаром молодому К. М. фон Веберу данная симфония, которая нам представляется классически стройной и ясной, показалась хаотическим скоплением надуманных трудностей и оркестровых экстравагантностей<sup>82</sup>.

В Четвертой симфонии Бетховен достигает мудрого равновесия в своем диалоге с традицией XVIII века. Он уже не видит необходимости дерзить учителям или нарочито переиначивать правила игры, но пока не ощущает и потребности в ностальгической стилизации музыки «золотого века», как это случится в Восьмой симфонии. Потому Четвертая представляет собой очень типичный для XVIII века, но довольно редкий у Бетховена случай симфонии, замысел которой остается в сфере чистого искусства и не обременен никакими внемузыкальными задачами. Однако, наряду с созданными в тот же период Тройным, Скрипичным и Четвертым фортепианным концертами, Мессой C-dur и Квартетами ор. 59, она прекрасно воплощает ту сторону творческой

<sup>82</sup> Weber 1975. S. 46.

личности композитора, которая очень далека от расхожих представлений о Бетховене-громовержце, но вполне соответствует позднеклассическому взгляду на суть гения и искусства.

## СИМФОНИЧЕСКИЙ ДИПТИХ: ПЯТАЯ И ШЕСТАЯ

В 1808 году Бетховен завершил сразу две симфонии — **Пятую c-moll op. 67** и **Шестую (Пасторальную) F-dur op. 68**. Казалось бы, трудно найти пару более контрастных произведений, но исследователи впоследствии нередко называли эти симфонии «сестрами-близнецами», и к тому имелись веские основания. В композиции обеих симфоний много общего, а их содержание соотносится по принципу полярной противоположности (как «Война» и «Мир»).

Пятая симфония еще при жизни композитора завоевала исключительную популярность. Поэт Куффнер, однако, рассказывал, что на вопрос одного знакомого о том, какую из своих симфоний Бетховен предпочитает, тот ответил: «“Гм, гм — Героическую”. — “А я думал, что c-moll’ную”. — “Нет, Героическую”»<sup>83</sup>.

Если верить А. Шиндлеру, сам Бетховен говорил о начальных тактах симфонии: «Так судьба стучится в дверь!»<sup>84</sup>. С другой стороны, Карл Черни вспоминал, что «тему Симфонии c-moll ему наваял крик лесной птицы»; совершенно независимо от Черни «крик известной птицы» узнавал в этом мотиве и бременский капельмейстер В. К. Мюллер<sup>85</sup>. Как ни странно, одно могло вовсе не исключать другого. Случайное впечатление было способно породить в воображении Бетховена мощный импульс, конечный смысл которого выходил далеко за пределы обыденного (современники обычно поражались феерическим импровизациям Бетховена, построенным на малозначительных мотивах из нескольких нот).

Motto I части действительно ведет себя как «мотив судьбы», во многом определяя драматургию и архитектуру симфонии. И хотя образ «поединка с судьбой» стал частью бетховенского мифа, это именно тот случай, когда миф заключает в себе зерно истины. Понятие Судьбы было для Бетховена чрезвычайно важной философской категорией, постоянно присутствующей в сознании композитора. Пафос Пятой симфонии отражал конфликтно-героическую стадию этого страстного диалога с высшими силами, знакомую нам по письмам начала 1800-х годов и по «Гейлигенштадтскому завещанию». Однако, в отличие от романтической трактовки Судьбы как слепого и жестокого фатума, противостоящего одинокому страдающему герою, бетховенскую концепцию, при всей резкости ее антитез, отличает почти полное отсутствие коллизии внутреннего и внешнего, «Я» и «Оно». Особенно заметно это в I части

<sup>83</sup> Kerst II. S. 196.

<sup>84</sup> Schindler 1973. S. 179.

<sup>85</sup> Kerst I. S. 54, 261. Черни назвал эту птицу «Ammerling», что иногда переводят как «иволга», но зов иволги звучит иначе, и на самом деле подразумевалась либо овсянка, либо еще какая-то птица.

симфонии, которая, вопреки своему накаленному драматизму, по сути монотематична и монологична. Зато Бетховену, как музыканту, хорошо знакомому с традициями XVIII века, свойственна прочная связь с риторикой и театром, что придает музыке Пятой симфонии огромную суггестивную силу и в то же время столь ценимую тогда ясность, которая, конечно, вовсе не означает здесь простоты.

Я. Г. Вебер упрекал Бетховена за тональную неопределенность начального мотива, звуки которого теоретически могли бы принадлежать не только *c-moll*, но и *Es-dur*. Для нас этот упрек звучит нелепо, но придирчивый критик недаром почувствовал, что для начала главной темы классической симфонии здесь что-то неправильно («*auffalend*»)<sup>86</sup>. Эта тема начинается не с утверждения, а с вопроса. Подобные фигуры со «стучащим» ритмом нередко встречались в произведениях современников Бетховена, однако почти никогда не стояли в самом начале — чаще всего в развивающих разделах или в преддыктах<sup>87</sup>. Эти мотивы являлись инструментальным аналогом риторической фигуры вопроса, и смысл их мог варьироваться от шуточного до глубоко трагического. В творчестве Бетховена, помимо Пятой симфонии и Сонаты *op. 57 f-moll* (I часть), в этой связи можно вспомнить 32 вариации *c-moll WoO 80* (вариации 4, 6, 24), Квартет *op. 74* (III часть).

Присутствие в симфонии, особенно в ее *Allegro*, неких роковых сил ощущалось современниками совершенно однозначно и заставляло воспринимать эту музыку как сугубо романтическую, полную стихийных порывов и грозных катаклизмов. Наиболее ярко это отразилось в рецензии Э. Т. А. Гофмана, опубликованной в 1810 году в *AMZ* и несомненно известной Бетховену; большинство музыкантов-романтиков от Берлиоза до Вагнера разделяли эту точку зрения, воспринимая Пятую симфонию скорее эмоционально, чем конструктивно. Ныне, с внушительного исторического расстояния, симфония, напротив, выглядит выстроенной исключительно четко. В I части куда меньше отступлений от классической модели сонатного *allegro*, нежели в «Героической» или даже в «Пасторальной».

Экспозиция *Allegro* без натяжек укладывается в рамки риторической диспозиции, описанной в трудах И. Маттезона и И. Н. Форкеля<sup>88</sup>. Более того, эта экспозиция вполне может быть понята в категориях теории музыки XVIII века как «большой период» — целостная мысль, завершающаяся полной каденцией и расчлененная на ряд «абзацев» с промежуточными цезурами, подобным знакам препинания (наиболее подробно эта форма была описана Г. К. Кохом, но фигурировала и в других источниках)<sup>89</sup>. Особенно заметна ориентация на эту модель в ранних эскизах I части, сохранившихся в конволютной книге эскизов «*Landsberg 19e*», где производность всех тем экспозиции решительно доминирует над контрастом.

<sup>86</sup> Weber II. 1818. S. 248.

<sup>87</sup> Ряд примеров из произведений К. Диттерсдорфа, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Дж. Крамера приведен в книге: Кириллина 2007. Ч. III. С. 37–39.

<sup>88</sup> Forkel 1788. S. 49.

<sup>89</sup> Koch 1787. S. 342–345; Koch 1793. S. 231; Türk 1789. S. 343.

100

SINFONIA

Однако сонатное *allegro* устроено отнюдь не элементарно. *Tutti ff* на трех первых восьмых заставляет воспринимать их не как затакт, а как сильную долю; ферматы разной продолжительности не позволяют сразу понять темп. Он определяется лишь с т. 7, но и тут есть свой секрет. Реальный, метрический такт в этом *allegro* равен двум графическим (это определяется гармоническими функциями и мотивной структурой)<sup>90</sup>. Необходимость авторской записи в размере 2/4, а не С, объясняется различным характером акцентуации в этих тактах, что для музыкантов классической эпохи было очень важно (в 2/4 — один акцент в такте, в С — два). Истинная же структура периода, выявляющая логические функции тактов, такова:

	Вступительная часть ( <i>motto</i> )			Период (первое предложение)							
Графич. такты	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16	17–18	19–20	21–22
Метрич. такты	1	2	2	1'	2'	3	4	5	6	7	8
Гармония	T	D	D	T	T	D	D	T, D	T, D	T, DD	D

Производность побочной темы от главной подчеркнута не только их мотивным единством, но и некоторым сходством построения: в обоих случаях за кратким начальным предложением следует гораздо более развитое второе, приводящее к решительному кадансу в *Es-dur*, где «мотив судьбы» превращается в ликующую фанфару — однако, заметим, не восходящую, а нисходящую.

Разработка, следующая в тематическом отношении плану экспозиции, содержит гармонические странности. Первую фазу тонального движения

<sup>90</sup> Я пользуюсь терминологией и методикой Ю. Н. Холопова. См.: Холопов 1978. С. 123, 128.

составляет ход по квинтам: f — c — g — c — f. Объединяющей тональностью на этом этапе является тоника, c-moll, дважды появляющаяся в своем непосредственном виде и представленная ближайшими «родственниками», доминантой и субдоминантой. Это крайне нетипично для классических и тем более для бетховенских разработок, особенно в ранний и центральный период творчества, где композитор часто экспериментирует с самыми далекими модуляциями. Зато следующая фаза, где из первого мотива побочной темы вычленяется секундовый шаг, резко уводит в сторону от тоники — сначала в b-moll (тт. 206–209), а затем, через энгармонизм *Des / Cis* — в тритонанту, fis-moll (тт. 216–220). Нечто подобное было в разработках «Героической симфонии» и Четвертого концерта. Хотя в разработке Пятой симфонии звук *fis* довольно скоро переистолковывается как входящий в состав двойной доминанты к c-moll, этот краткий эпизод введен вовсе не ради игры в гармонические парадоксы. Он имеет важный образный смысл. Вместо ожидаемого в середине разработки энергичного фугато или бурной кульминации все процессы таинственно замедляются, звучность убывает, доходя до *pp*; двузвучный мотив секвенции распадается на отдельные точки. Прозрачная, нематериальная звучность аккордов деревянных духовых (флейта, кларнеты, фаготы) словно завораживает струнные, покорно отвечающие им теми же аккордами. Все это создает впечатление чего-то надчеловечного, бесстрастного и даже зловещего. Скорбная переключка аккордов струнных и духовых еще раз вызывает в памяти начальные такты юношеской «Кантаты на смерть Иосифа II» («Мертв! Мертв!»), реминисценции которых встречались в ряде других произведений Бетховена 1805–1807 годов (вступление к сцене Флорестана в «Фиделио» и начало увертюры «Кориолан»)<sup>91</sup>. Во всех случаях речь идет о смерти или о могильном мраке. Можно вспомнить в этой связи и сцену Оракула из I акта «Альцесты» Глюка, также выделенную внезапной далекой модуляцией, инструментовкой и бесстрастным произнесением мелодии на одном тоне. И если в Пятой симфонии присутствует образ Судьбы как безликой силы, изъясляющей себя в загадочных откровениях, то это происходит именно здесь.

Словно бы отвечая на вторжение этой силы, в репризе появляется новый, ярко личностный элемент — соло гобоя в т. 268. Собственно, гобой ведет свою мелодическую линию (отсутствовавшую в экспозиции) еще с т. 254, как бы создавая лирический вариант главной темы. Можно истолковать этот эпизод в романтическом ключе, как субъективное авторское высказывание. Однако не менее сильны и оперные аллюзии, хотя данное соло, называемое нередко «речитативом», по стилистике таковым не является — скорее это краткая каденция<sup>92</sup>. Прецедент подобного противопоставления «общего» и «личного» (причем также через соло гобоя) встречался еще в главной партии Симфонии № 25 g-moll Моцарта, хотя неизвестно, мог ли Бетховен знать это юношеское произведение мастера.

<sup>91</sup> Об этом писал, в частности, У. Киндерман: Kunderman 1995. P. 20–26, 120.

<sup>92</sup> Mies 1968. S. 80.



Прекрасная мелодия, открывающая II часть, *Andante con moto*, слишком известна, чтобы нынешние слушатели удивлялись необычности ее темпового, тонального и жанрового облика. Однако среди венских классических симфоний трудно найти медленную часть, в которой главную лирическую тему «пели» бы альты и виолончели в сопровождении контрабасов *pizzicato*. Интерес к низким тембрам проявлял, правда, высоко ценимый Бетховеном Э. Н. Мегюль (начало увертюры к опере «Ариодант», 1799, и *Andante* из Симфонии № 4 E-dur, 1810), но именно в симфонических произведениях Бетховена смена инструментального колорита обозначилась как стойкая тенденция. Скрипки воплощали столь важный для эстетики XVIII века идеал бельканто в исполнении высоких голосов, низкие же струнные ассоциировались со звучанием мужского голоса, и Бетховен, поручая им главные темы, сразу же персонифицировал личность «героя» своей музыки (вспомним сонатные *allegri* Второй и Третьей симфоний или Тройного концерта). В *Andante* Пятой симфонии тембр альтов и виолончелей придает лирической теме мужественную сдержанность и даже некоторую суровость, подчеркнутую тональностью As-dur, у которой, как уже неоднократно упоминалось, в ту эпоху была довольно сумрачная аура.

Жанр главной темы двойственен. Эскизы свидетельствуют о том, что отправной точкой для Бетховена был менуэт (*Andante quasi Menuetto*), и тема имела более плавный мелодический рисунок, украшенный задержаниями<sup>93</sup>.

101

The image displays a page of musical notation for the beginning of the second movement of Beethoven's Fifth Symphony. The score is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled "Andante quasi Menuetto" and "quasi Trio". The piano part begins with a rhythmic pattern of eighth notes, followed by a fermata. The second system continues the piano part. The third system introduces the Trombe (Trumpets) and Corni (Horns) with a melodic line, marked with a question mark. The fourth system continues the instrumental parts.

<sup>93</sup> Пример из книги «Lansberg 19e». Цит. по: Gülke 1977. S. 28.

В окончательной версии, избавившись от рудиментов галантности, тема приобрела риторически-декламационный характер, не утратив плавной «перфектной» трехдольности. Благодаря этому получился уникальный сплав жанра менуэта, маршевых ритмов и ораторских «жестов», энергия которых сходит на нет в плавных мелодических линиях дополняющего предложения (тт. 10–14).

Вторая тема, содержащая эффектную энгармоническую модуляцию в C-dur и задуманная изначально как трио, звучит подобно торжественному гимну, воинственный оттенок которому придает мощное вступление валторн, труб и литавр. Однако гимн оказывается недопетым: вторая его фраза превращается в повисающий в воздухе вопрос, ответом на который служит возвращение варьированной главной темы.

Форма этой части интересна и необычна. Внешне это двойные вариации, следующие гайдновской традиции (у Гайдна контрастные темы обычно родственны друг другу в мотивном и ритмическом отношении, а более интенсивному варьированию подвергается, как правило, первая из них — см., например, *Andante* из Симфонии № 103). Однако Бетховен придает этой форме непрерывность развития, по возможности избегая совершенных кадансов на гранях разделов и меняя структуру обеих тем путем добавлений и расширений, что совсем не свойственно классическим вариациям. Похоже, что целью композитора даже не являлось фигуративное и тембровое варьирование как таковое: так, первая тема почти всегда, кроме минорной вариации и вариации-канона, проводится у альтов и виолончелей, а облик второй темы определяется блестящей звучностью медных (изменения в сопровождающих фигурациях не имеют принципиального значения).

Сутью процесса, разворачивающегося в этом *Andante*, является сонатный по своему уровню конфликт двух тем и двух тональных сфер (темноватый As-dur и лучезарный C-dur), получающий разрешение в коде<sup>94</sup>. В последних тактах коды два образа практически сливаются воедино, причем вопросительные интонации главной темы наполняются торжествующим пафосом побочной. Такая драматургия не характерна ни для двойных вариаций, ни для классической сонатной формы, в которой обычно доминирует главная тема. Здесь в роли «победителя» оказывается побочная тема, более сильная, чем главная, вопреки своей гармонической неустойчивости. Однако главная тема ничуть не противится этой победе, поскольку с самого начала жаждет получить четкий ответ на свой вопрос, звучащий в тт. 7–8, и наконец получает его в последних тактах части (кстати, интонацию вопроса, как и в «мотиве судьбы», образует нисходящая терция — *es-c*). Таким образом, медленная часть цикла вовлекается в единую драматургическую линию, дополняя своей контрастностью динамичное, но не контрастное сонатное *allegro*.

В III части эта линия получает дальнейшее развитие. Первый ее раздел строится на чередовании двух тем, соотношение которых является резко драматизированным вариантом соотношения двух тем *Andante* — тихой первой и агрессивно наступательной второй.

<sup>94</sup> Об этом упоминал В. Конольд. См.: [Konold] 1989. S. 49.

A	b	a'	b'	a''	b'' (Coda)
тт. 1–19	тт. 20–43	тт. 44–71	тт. 72–95	тт. 96–132	тт. 133–140
c-moll	c-moll — es-moll / V	b-moll — c-moll / V	c-moll — f-moll / V	c-moll	c-moll

Причем, если в *Andante* «мотив Судьбы» появлялся лишь в качестве смутной аллюзии (тт. 76–77, 88–96), то в III части симфонии он вновь выходит на поверхность, становясь основой второй темы.

Есть и другие черты, сближающие III часть с первым *allegro*. Как и в сонатном *allegro*, метрический такт равен здесь двум графическим, и анализ выявляет преднамеренные «сбои» в строении обеих тем первого раздела. Так, структура темы *a* — 2+2, 3+2 метрических такта; структура темы *b* — 4+5+4 тактов (последний такт накладывается на первый такт следующего проведения темы *a*). Совершенно не свойствен частям в жанре скерцо или менуэта и тональный план данного раздела, который вместо показа главной тональности включает в себя отклонения в довольно далекие тональности, причем сплошь минорные (*es-moll*, *b-moll*, *f-moll*).

Уникальная форма первого раздела вкупе с драматическим характером музыки, по-видимому, заставила Бетховена отказаться от какого-либо жанрового определения этой части. В рецензии Гофмана, вероятно, в силу привычной условности, эта часть постоянно называется *Menuett*, хотя здесь нет никаких намеков на менуэтную стилистику. В современной литературе III часть обычно фигурирует как скерцо, однако и это наименование вряд ли адекватно. Бетховен был всегда очень точен в терминах и придавал важное значение словам, сопровождавшим его музыку, причем эта тенденция с течением лет лишь усиливалась. Поэтому отсутствие того или иного обозначения столь же существенно, как и его наличие. По-видимому, для Бетховена понятие «скерцо» относилось только к той музыке, в которой царила атмосфера игры и шуток. В III части Пятой симфонии это понятие с некоторой натяжкой можно отнести лишь к трио, но весь первый раздел *Allegro*, невзирая на метрические и гармонические неожиданности, крайне далек от шуточных настроений. Трагическое ощущение постепенного ухода в небытие вызывает и сокращенная реприза первого раздела, где от обеих тем остаются лишь призрачные тени (первую интонирует одинокий фагот в сопровождении *pizzicato* виолончелей, вторую — кларнет *pp* вместо прежних двух валторн *ff*, и т. д.). После этого мистический переход к финалу воспринимается как чудо воскрешения или перерождения. Столь драматичную музыку Бетховен никак не мог назвать скерцо, не желая вводить слушателей в заблуждение.

В последние десятилетия XX века в музыковедении велась дискуссия о форме III части, инициированная в 1978 году Петером Гюльке, который, исследуя различные источники при подготовке для издательства «Peters» новой, критически выверенной редакции партитуры Пятой симфонии, пришел к выводу, что необходимо восстановить первоначально имевшееся у Бетховена повторение первого раздела и трио, дабы форма всего *Allegro* стала пяти-

частной — АВАВА'. Помимо ссылок на автограф партитуры, на оркестровые голоса, использовавшиеся на премьере 1808 года и на свидетельства современников, слышавших симфонию в «полном» виде, Гюльке указывал, в частности, и на то, что пятичастная форма встречается в циклических произведениях центрального периода в общей сложности *десять раз*, в том числе в Четвертой, Шестой и Седьмой симфониях — и хотя бы по данной причине не может считаться случайным экспериментом<sup>95</sup>.

Наиболее существенный аргумент против восстановления первоначальной формы состоит в том, что повторение, фигурировавшее в рукописных оркестровых голосах премьеры, было вычеркнуто из них самим Бетховеном, и композитор не пытался отстоять его при издании оркестровых голосов Гертелем в 1809 году. Последнее, впрочем, могло объясняться тем, что композитор заметил отсутствие знака повторения слишком поздно, чтобы требовать столь существенных изменений. Что касается премьеры, то, по мнению В. Конольда, «очевидно, Бетховен еще на первом исполнении счел эту часть слишком длинной и сократил форму скерцо до трехчастного последования А — В — А — Coda»<sup>96</sup>.

Думается, однако, что это решение было вынужденным. Достаточно вспомнить, в каких тяжелых обстоятельствах шла подготовка к академии 22 декабря 1808 года, и какие критические ситуации возникали на самом концерте. Возможно, еще на репетиции Бетховен (изгнанный оркестрантами из зала) понял, что театральные музыканты просто не справятся с трудным трио III части, и потому предпочел отменить повторение. Ведь мы не знаем, в каком темпе оно звучало, синхронно ли играли контрабасисты с виолончелистами, и не запаздывали ли со вступлениями духовые. Любая неточность могла испортить всё впечатление, а повтор раздела только усугублял этот риск. Между тем Гюльке обратил внимание на свидетельство Франца Оливы, возмущавшегося в беседе с Бетховеном в апреле 1820 года «сокращенным» исполнением III части венскими дилетантами («это произвело очень плохое впечатление»)<sup>97</sup>. Из этого следует, что при жизни Бетховена данная часть звучала в Вене также и в первоначальном пятичастном варианте, и публика об этом прекрасно знала.

Наиболее взвешенно-примирительный характер имеет точка зрения З. Бранденбурга, который, расценивая трехчастную версию *allegro* как «окончательную», признавал: «Однако именно пятичастная версия отвечала художественным намерениям Бетховена»<sup>98</sup>. Любопытно, что дирижеры, приверженные практике исторической интерпретации, чаще всего соглашаются лишь с последним утверждением. Пятичастная структура *Allegro* восстановлена, например, в интерпретациях К. Хогвуда, Н. Арнокура, Дж. Э. Гардинера, К. Аббадо.

Нетрудно убедиться, что от решения этого вроде бы формального вопроса зависит трактовка всей симфонии. В представлениях романтиков и унасле-

<sup>95</sup> Gülke 1978. S. 43.

<sup>96</sup> [Konold] 1989. S. 12.

<sup>97</sup> Gülke 1978. S. 44.

<sup>98</sup> Brandenburg 1984. S. 198.

довавших их эстетические ценности музыкантов XX века, в творчестве Бетховена преобладают титанические и почти стихийные силы волевого становления и непрерывного конфликтного развития, неуклонно ведущие к финальному апофеозу света и радости. Процесс этот однонаправлен, и в нем, как в жизненной или театральной драме, невозможно повернуть развитие событий вспять, в точности повторив уже пережитый отрезок времени. Бетховен воспринимается в таком случае как предтеча Вагнера или Малера, у которых любое возвращение музыкальной мысли обязательно сопровождается ее изменением. Отсюда — тенденция к снятию в произведениях Бетховена даже предписанных автором повторений, включая повторение экспозиции в сонатной форме (что, в частности, нередко делается при исполнении финала Пятой симфонии).

Между тем соотношение процессуальности и архитектоники имеет у Бетховена совсем иную природу, нежели у романтиков. Композитор ставил (либо не ставил) знаки репризы, руководствуясь важными соображениями. Обладая поистине античным ощущением пропорций, он не боялся повторений, если от них зависела архитектура целого. Так, в симфониях он сразу отказался от повторения разработки и репризы сонатного *allegro*, но вплоть до Девятой сохранял повторение экспозиции. Поскольку разработка и кода у него сильно увеличились в масштабах, то повторение экспозиции было необходимо для соблюдения временных пропорций целого. Время у Бетховена никогда не протекает само по себе; оно всегда четко артикулировано, измерено и подчинено творческой воле. И именно напряжение между строгой формой и обладающим огромной взрывной силой материалом составляет важнейшую особенность бетховенской поэтики.

Восстановление повторений в III части Пятой симфонии и повторение экспозиции финала вовсе не делают идею победы «света» над «мраком» менее драматичной. Напротив, то упорство, с которым здесь вновь и вновь сталкиваются *c-moll* и *C-dur*, придает идее их яростной борьбы еще большую наглядность. Вторая тема III части, построенная на «лейтмотиве судьбы», возвращается в общей сложности *восемь* раз, включая внезапное появление в разработке финала. С другой стороны, триумфальная главная тема финала звучит при соблюдении предписанных повторений трижды, а не дважды. После всех этих перипетий кода с ее настойчивым громогласным провозглашением *C-dur* вовсе не кажется несоразмерно длинной: она соответствует пропорциям целого.

Соблюдение всех повторений делает более очевидной и другую важную особенность Пятой симфонии. Центр тяжести цикла ощутимо перемещается на его вторую половину, и переломным моментом становится переход к финалу. Это означает появление у Бетховена новой концепции сонатно-симфонического цикла, не характерной для его предшественников, у которых финал обычно был не только легче по содержанию и проще по форме, но и короче I части (сам Бетховен следовал этой модели во всех предыдущих симфониях)<sup>99</sup>. Для позднего периода творчества Бетховена типичным становится как раз обратное соотношение.

<sup>99</sup> Показательные подсчеты см. в статье Р. Каденбаха: Cadenbach // BISW I. 1994. S. 489, 491.

Тональная драматургия цикла Пятой симфонии, несмотря на единство основного тона (С), оказывается разомкнутой. С-dur финала в семантическом отношении не равен С-dur в репризе I части или С-dur в трио III части. В финале С-dur не просто сменяет с-moll, а словно бы ниспровергает его в решающем победоносном усилии. Все это определяет коренное отличие драматургии этой симфонии от других классических минорных сочинений с мажорными финалами (вроде Симфонии № 95 с-moll Гайдна), где совершенно неприменимы такие категории, как «борьба» и «победа». Зато подобная разомкнутость встречалась в театральной и в церковной музыке, где начало и конец произведения могли составлять два смысловых полюса (Гайдн, Месса «Нельсон»: d-moll — D-dur), и где могли возникать неожиданные отступления. Поэтому театральные и ритуальные аллюзии, возникающие при восприятии Пятой симфонии, не случайны. Позднее найденное здесь решение привело к еще более радикальной концепции Девятой симфонии, где первая и последняя части цикла различны еще и в жанровом отношении (симфония и кантата).

Триумфальный характер главной темы финала подчеркнут и мелодикой с ее гимническими интонациями, и ритмикой (марш), и инструментовкой. На последнее обстоятельство Бетховен обращал особое внимание. В письме к графу Опперсдорфу композитор, умалчивая о прочих достоинствах симфонии, отмечал: «В последней части симфонии применены три тромбона и пикколо. Хоть это и не три литавры, но они смогут произвести больший шум, нежели шесть литавр, и шум этот получится более эффектным»<sup>100</sup>. Выражение «Lärm machen», как и русское «наделать шуму», помимо буквального смысла, имело и фигуральный. Действительно, это был поистине революционный момент. Ведь в симфониях венских классиков тромбоны и контрфагот, не упомянутый в письме Бетховена, до сих пор не использовались, а флейта-пикколо — лишь в единственном случае, в гайдновской Симфонии № 100 («Военной»). Тромбон считался атрибутом церковной и оперной музыки, контрфагот появлялся в военном оркестре и изредка — в других случаях (например, в поздних ораториях Гайдна), флейта-пикколо также применялась либо в военной или бытовой музыке, либо в операх и ораториях.

Этот необычный для классической симфонии инструментарий означал полный разрыв с прежним отношением к симфонии как к жанру «камерной музыки», допускавшему исполнение в приватном кругу.

Бетховен изначально смотрел на симфонию как на жанр, рассчитанный на широкий общественный отклик и предназначенный для больших помещений. Но если даже «Героическую симфонию», не говоря о более скромной Четвертой, еще можно было сыграть во дворце князя Лобковица камерным составом оркестра, то по отношению к Пятой симфонии такая приватность была бы неуместной. В ее финале выстраивается колоссальная пирамида звучностей наподобие органного pleno: наверху — пронзительное пикколо, две флейты, гобой и кларнеты, в центре — трубы, валторны и тромбоны, внизу — два фа-

<sup>100</sup> ПБ 1. № 169. Пятая симфония писалась по заказу Опперсдорфа, однако впоследствии оказалась посвященной А. К. Разумовскому и Ф. Лобковицу, Опперсдорфу же была посвящена Четвертая симфония.

гота и контрафагот. Чтобы уравновесить такую группу духовых, нужна была довольно внушительная масса струнных (трех виолончелистов и трех контрабасистов, имевшихся в театре Ан дер Вин, для создания звукового фундамента явно не хватало). Кроме того, в сравнительно небольшом помещении такое *tutti* должно было производить оглушающее впечатление. Показательно, что именно это ставилось рецензентом АМЗ в укор Фридриху Витту, автору «Турецкой симфонии» № 6, который позволил себе пренебречь «камерной» природой жанра, введя в оркестр большой барабан и «янычарскую музыку»<sup>101</sup>. Между тем Бетховен уже в Первой симфонии начал проводить линию, направленную на эмансипацию духовых, выделяя их как группу, поручая отдельным инструментам сольные пассажи и увеличивая количество (три валторны вместо обычных двух в «Героической»). Можно согласиться с мнением Н. Л. Фишмана, полагавшего, что именно с Пятой симфонии медная группа приобрела самостоятельное значение<sup>102</sup>. До этого лишь в некоторых оперных и ораториальных партитурах валторны, трубы и тромбоны трактовались как единый хор. В симфониях же трубы и литавры составляли одну группу, а валторны — другую.

Впрочем, валторны имеют в этой симфонии, как и в Третьей, свою линию. Они «поют» или «декламируют» начала побочных тем во всех частях симфонии, придавая традиционному лирическому амплу этих образов подчеркнуто героический характер. В других симфониях Бетховена мы ничего похожего не наблюдаем, это индивидуальная особенность данного произведения.

Введенные в финал духовые инструменты привносят сюда отчетливую семантику массового действия с громкой пленэрной музыкой. Здесь мы подходим к дискуссионной проблеме возможной связи финала и некоторых других тем Пятой симфонии с песнями и маршами французской революции. Действительно, гимническая вторая тема *Andante* разительно напоминает начало «Марсельезы», а темы финала обнаруживают сходство с мелодиями других революционных песен. Эти аналогии в качестве убедительного доказательства «революционной» направленности Пятой симфонии обычно приводятся историками, разделяющими мнение о Бетховене как выразителе идеалов французской революции<sup>103</sup>.

Однако, вопреки очевидности тематических аллюзий, эта проблема вряд ли допускает однозначное решение. И дело тут не только в отсутствии фактов или высказываний Бетховена, которые говорили бы о его восторженном отношении к революции не в 1789 году, когда она только что совершилась (впрочем, таких свидетельств не было и тогда), а двадцать лет спустя. Между тем на 1808 год, когда была завершена Пятая симфония, пришлась кульминация национально-патриотического подъема, охватившего Австрию и Германию. В Вене широко звучали «Боже, храни императора Франца», «Австрия превыше всего» и другие песни подобного содержания. Трудно вообразить себе, что именно в такое время Бетховен решил бы спеть в Пятой симфонии

<sup>101</sup> АМЗ 1809. Sp. 517.

<sup>102</sup> ПБ 1. С. 282.

<sup>103</sup> Gülke 1978. S. 49–53; МФРБ. С. 192, 197.

гимн Французской революции. Скорее напротив. 26 апреля 1807 года Бетховен писал в Париж (!) Камиллю Плейелю, что охотно взял бы в пример древнеримского полководца Камилла (IV век до н. э.), который «выгнал из Рима злых галлов»: «Я бы с радостью назвался тем же именем, если бы это помогло мне прогнать их отовсюду, где им не положено находиться»<sup>104</sup>.

Откуда же возник эффект почти цитатного сходства некоторых тем Пятой симфонии с революционными песнями? По-видимому, корни этого сходства следует искать в общности музыкального лексикона, служившего для выражения воинственно-героического топоса у самых разных композиторов классической эпохи. Этот топос сформировался в опере 1770-х — 1780-х годов, в том числе в творчестве авторов, которых невозможно заподозрить в симпатии к революционным идеям (Глюк, Сальери, Саккини). Один и тот же комплекс выразительных средств — маршевый ритм, гимнические интонации, использование в оркестре труб и литавр — использовался тогда для воплощения самых разных идей: монархических, республиканских, религиозных.

Этим же общезначимым языком говорит с нами и Пятая симфония, возвышая личную драму художника (его собственный поединок с Судьбой) до универсальной парадигмы борьбы и победы. Бетховен предстает здесь не столько как революционер, сколько как выразитель высокого классического стиля «великой эпохи» — «*eroque de grande importance*» (так он сам охарактеризовал ее в письме 1823 года к шведскому королю Карлу XIV Юхану — бывшему наполеоновскому генералу Бернадотту)<sup>105</sup>. Судьба, если она и присутствовала в сознании Бетховена при сочинении Пятой симфонии, воспринималась как сила, испытывающая на духовную стойкость не только отдельного человека, но и то целое, что Бетховен, именовал «бедным страждущим человечеством», «нуждающимся» или «страдающим человечеством»<sup>106</sup>. Переживая тяготы французской оккупации Вены 1809 года, Бетховен писал Гертелю: «Кто может, однако, испытывать тревогу за себя, разделяя нынешнюю участь стольких миллионов?»<sup>107</sup>. Возможно, потому Пятая и сделалась самой популярной симфонией Бетховена, послужив прообразом для ряда других сочинений композиторов XIX и XX веков (вплоть до Седьмой симфонии Шостаковича).

Если яркость образов Пятой симфонии заставляет воспринимать ее почти как программную музыку, то программность **Шестой, «Пасторальной», ор. 68**, прямо заявлена автором.

Это было весьма смелым поступком. Бетховен не мог апеллировать к достойным классическим прецедентам. У Моцарта нет ни одной симфонии с авторским названием, у Гайдна их всего три, причем все — ранние («Утро», «Полдень», «Вечер», № 6–8). Программные симфонии других авторов отличались наивной иллюстративностью и вряд ли могли служить эталонами. Скорее

<sup>104</sup> ПБ 1. № 147.

<sup>105</sup> ВГ. № 1601.

<sup>106</sup> «*arme leidende*», «*bedürftige*», «*Nothleidende Menschheit*» (ВГ. № 531, 747, 1841).

<sup>107</sup> ПБ 1. № 219.





Титульный лист Симфонии Ю. Г. Кнехта

Проблема выражения музыкальными средствами внемузыкальных образов — а, по сути, проблема границ и возможностей музыкального искусства — очень интересовала тогда музыкантов. Программные сонаты или симфонии в конце XVIII — начале XIX века называли «характеристическими»; этим термином пользовался и Бетховен. А. Ф. Коллман в своем учебнике композиции 1799 года дал классификацию таких произведений. Первую группу составили произведения с наиболее подробной программой (как «Кораблекрушение» ор. 6 самого Коллмана); вторую — с менее конкретной, предоставляющей слушателю свободу ассоциаций (гайдновские «Семь слов Спасителя на кресте»); третью — с обобщенным указанием характера (театральные увертюры)<sup>109</sup>. Любопытно, что в симфоническом творчестве Бетховена представлены все три названных типа. «Героическая симфония» дает общее направление мыслям слушателей, «Пасторальная» конкретизирует образы каж-

симпатичными, чем значительными были и 12 симфоний Диттерсдорфа на сюжеты «Метаморфоз» Овидия и симфонии Леопольда Моцарта — «Охотничья», «Пасторальная» («Sinfonia pastorale») и другие. Ближайшей предшественницей «Пасторальной симфонии» считается изданная в 1785 году Симфония G-dur Ю. Г. Кнехта «Музыкальный портрет природы» («Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie») <sup>108</sup>. Фактически это большая симфоническая фантазия в пяти частях, непрерывно следующих друг за другом и объединенных программой, действительно предвосхищающей программу «Пасторальной симфонии», хотя это могло быть всего лишь совпадением, поскольку темы сельских радостей, грозы и общей радости по ее окончании были типичным для самых разных произведений на эту тему.

<sup>108</sup> Факсимиле титульного листа см.: [Unverricht] 1988. S. 38. Перевод программы: «1. Красивая сельская местность, где сияет солнце, веют нежные ветерки, по долинам журчат ручьи, щебечут птицы, шумит вздымающийся поток, играет на флейте пастух, а резвые овцы внимают сладкому голосу пастушки. 2. Небо начинает заволакиваться сумрачными облаками. Всё вокруг затаило дыхание от страха. Идут черные тучи, ветры начинают яростно завывать, гремит гром, и медленно приближается гроза. 3. Гроза с буйным ветром и ливнем обрушивается со всей силой. Шумят кроны деревьев, а гремучий поток наполняется пеной. 4. Постепенно гроза стихает, облака рассеиваются, а небо очищается. 5. Преисполненная радости природа возвышает свой голос, воздавая Творцу живейшую благодарность в сладостных и приятных напевах».

<sup>109</sup> Kollmann 1799. P. 15–16.

дой части, а «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» иллюстрирует каждый момент событий. Если прибавить сюда Девятую симфонию с ее «Одой к Радости», делающей произведение фактически программным, то выяснится, что появление Шестой симфонии было отнюдь не случайным.

Тем не менее характеристическая симфония представляла собой сложную эстетическую проблему. Идея разграничения искусств, намеченная трактате Г. Э. Лессинга «Лаокоон» (1766) и развивавшаяся на протяжении всего XVIII века, в начале XIX столетия была все еще актуальна. Музыка, понимаемая как «язык чувств», не должна была покушаться на изображение предметов (сферу изобразительных искусств) или пересказ сюжетов (сферу литературы). С этим полностью соглашались и музыканты<sup>110</sup>. В низших жанрах картинность или четкая сюжетность еще допускались (таковы многочисленные батальные пьесы наполеоновской эпохи, фортепианные фантазии «Казнь Марии Антуанетты» Дуссека или «Пожар Москвы» Штейбельта), а в театральной музыке всё это даже поощрялось. Но в произведениях, принадлежавших к высоким жанрам, изобразительность считалась проявлением легкомыслия, вульгарности и безвкусицы. Исключений не делалось ни для кого. Так, Гендель, фигурирующий в энциклопедическом словаре Зульцера в одном ряду с Гомером и Фидием (статья «Genie»), в другой статье («Gemähd») подвергается резкому осуждению за свою ораторию «Израиль в Египте», где он «унизил себя и свое искусство до того, что попытался изобразить нотами прыжки саранчи, тучи вшей и прочую безвкусицу. Более необузданного злоупотребления искусством вряд ли можно себе представить»<sup>111</sup>. Неприятием «живописания звуками» («Tonmalerei») проникнуты и другие статьи этого словаря («Ausdruck», «Empfindung», «Mahlerey (Musik)»), который, что особенно важно для нас, несомненно был известен Бетховену (напомним, он подробно конспектировал статью «Речитатив»). Хотя публике эти живописные моменты нравились, в эстетике господствовало негативное отношение к музыкальной изобразительности.

Из сказанного ясно, что Бетховен сильно рисковал своей репутацией серьезного художника, сопровождая симфонию словесными пояснениями и откровенно изображая в ней звуки природы. Вряд ли его при этом прельщали лавры победителя в творческом состязании с Кнехтом. У него имелся свой взгляд на предмет дискуссии.

Об этом, в частности, свидетельствуют авторские заметки, разбросанные между эскизами Шестой симфонии, хранящихся в ВОЛМ. Среди этих тезисов есть утверждения, в которых Бетховен словно бы заранее оправдывается от обвинений в «ребячестве»: «Слушателю предоставляется определить ситуации. *Sinfonia caratteristica* — или Воспоминание о сельской жизни. *Всякая живописность, если ею злоупотребляют в инструментальной музыке, проигрывает.* *Sinfonia pastorale*. Тот, кто имеет понятие о сельской жизни, и без множества надписей поймет, чего хочет автор. — Даже без описаний целое можно понять

<sup>110</sup> См. например: Rameau 1760/1965. P. 169–170; Sulzer. Bd. I. 1792. S. 271; Koch 1802 [2001]. Sp. 924.

<sup>111</sup> Sulzer. Bd. II. S. 357.

скорее как выражение чувств, а не звуковую картину»<sup>112</sup>. Подобные взгляды высказывались Бетховеном и позже, например, в письме от 15 июля 1817 года к поэту Вильгельму Герхарду: «Изображением картин занимается живопись. Также и поэт, чья область не столь ограничена, может считать тут свою музу более счастливой, нежели моя. Зато в других регионах она простирается дальше, и не так-то легко проникнуть в наше царство»<sup>113</sup>. Потому, признавая в целом классицистскую идею разделения искусств, Бетховен, в отличие от Лессинга, почти игнорировавшего музыку, и Канта, отводившего ей наименее уважаемое место, помещал ее на вершину этой иерархии — именно благодаря способности музыки выразить даже то, что не подвластно живописи и поэзии.

Если понимать идею «Пасторальной симфонии» таким образом, то можно увидеть в ней не «портрет природы», а философскую концепцию Творения как образа идеального бытия, основанного на гармонии Природы, Человека и Бога. В этой концепции несомненно отразились некоторые идеи Руссо. Подзаголовок симфонии («Воспоминание о сельской жизни») и названия I и III частей говорят о том, что природа видится здесь глазами горожанина, «одинокое мечтателя», то есть в несколько идеализированном облике, явленная в прекрасный день поздней весны или раннего лета.

Заметим, кстати, что в автографе партитуры и в программке премьеры 1808 года названия I, IV и V частей формулировались несколько иначе, нежели в издании Гертеля и, соответственно, во всех последующих публикациях и исполнениях. Вероятно, бетховенские заголовки показались издателю слишком многословными, и он скорректировал их в сторону лаконизма, утратив при этом некоторые важные смысловые нюансы<sup>114</sup>.

#### **Авторская версия**

- I. Приятные чувства, которые пробуждаются в человеке по прибытии в деревню.
- IV. Гром, буря.
- V. Благотворные чувства после бури, связанные с благодарностью Божеству.

#### **Первое издание**

- I. Пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню.
- IV. Гроза, буря.
- V. Пастушеская песнь. Радостные, благодарные чувства после бури.

Было бы ошибкой ограничивать круг идейных источников «Пасторальной симфонии» только руссоистскими мотивами. Собственно, о возможном интересе Бетховена к творчеству Руссо мы можем только догадываться, исходя из того, что в его время «Общественный договор» и «Новую Элоизу» знал всякий начитанный человек, а любому музыканту был известен «Музыкальный словарь». Никаких прямых упоминаний Руссо в переписке Бетховена нет, и вряд ли этот писатель принадлежал к числу его излюбленных авторов.

Скорее, Бетховену была более знакома иная, немецкая традиция теологической и философской концепции красоты и величия природы. В круг

<sup>112</sup> Цит. по: [Unverricht] 1988. S. 29–30.

<sup>113</sup> ПБ 3. № 822.

<sup>114</sup> Nottebohm 1887. S. 378; [Unverricht] 1988. S. 30.

чтения композитора входили труды отечественных поэтов, философов и религиозных писателей (Клопштока, Гердера, Виланда, Гёте, Шиллера, Штурма). Важный вклад в художественное развитие этих натурфилософских идей внес в своих поздних ораториях Гайдн. Его «Сотворение мира» рисует грандиозную картину гармонично устроенного и пока еще безгрешного мира, а «Времена года» показывают мир, в котором люди ведут праведную жизнь среди дружественной природы — это своего рода земной Эдем, созданный потомками Адама и Евы. Это мир, в котором случаются бури и даже присутствует смерть, но нет государственных институтов, угнетения, войны и ненависти. Опыт художественного создания такого мира приобрел особую актуальность в военные годы, когда писалась Шестая симфония.

Важно также отметить: эту симфонию создал человек, не только читавший Клопштока и Гёте и детально знавший «Мессию» Генделя и поздние оратории Гайдна, но и обладавший собственным исключительно тонким и глубоким, совсем не книжным, чувством природы. Весной 1810 года он писал Терезе Мальфатти: «Я испытываю такое блаженство, когда получаю возможность бродить по лугам и лесам, среди деревьев, кустарников и скал. Никто так не может любить природу, как я — ведь леса, деревья и скалы отвечают человеку эхом, которое он жаждет услышать»<sup>115</sup>. Косноязычный Бетховен был способен создать даже нечто вроде стихотворения в прозе, проникнутого пантеистическим благоговением:

На Каленберге, конец сентября 1815.  
 Всемогущий, в лесу  
 я блажен, я счастлив,  
 каждое дерево говорит через тебя  
 О Боже, какое великолепие  
 в этой лесной местности,  
 на вершинах покой —  
 покой, чтобы ему служить<sup>116</sup>.

К этому же году относится другое поэтическое рассуждение на страницах записной книжки:

Мой декрет предписывает мне оставаться в этой стране: как же легко это выполнить, отправившись в любой ее уголок! Здесь мой злосчастный слух меня не терзает.  
 ведь как будто  
 каждое дерево говорит мне  
 на лоне природы: Свят! Свят!  
 в лесу чудесно  
 кто может всё это выразить  
 Даже если всё плохо,  
 остается деревня,  
 даже зимой —

<sup>115</sup> ПБ 1. № 258.

<sup>116</sup> TDR III. S. 159. Каленберг — лесистая гора в окрестностях Вены, откуда открывается красивый вид на город.

например, Гаден под Брюлем и прочее  
 в это время, пожалуй,  
 легко снять недорогое жилье  
 у какого-нибудь крестьянина.

О сладостная тишина леса! Ветер, который начинает дуть на второй же день хорошей погоды, уж точно не удержит меня в Вене, ибо он мой враг<sup>117</sup>.

Понятие пасторали включало в себя очень разные смыслы, поскольку имело сложный жанровый генезис. Ренессансная аркадская пастораль была способна вбирать в себя философские и даже эзотерические идеи, которые вращались вокруг коллизии любви, смерти и бессмертия. Известный девиз «Et in Arcadia ego» («И я [есмы] в Аркадии»), понимавшийся в XVII веке как «emento mori», начал толковаться в XVIII веке гедонистически<sup>118</sup>, однако сохранил изначальный смысл в «Орфее» и «Эхо и Нарциссе» Глюка. Антитезой этого утонченного жанра была бытовая пастораль, представленная в комической опере начиная с «Деревенского колдуна» Руссо. Там не было места ни богам, ни сильным страстям, ни тем более смерти, а действовали условные пейзажи, над которыми можно было с симпатией пошутить. Существовала и традиция религиозной трактовки пасторали в музыке, связанной с Рождеством: рождественские оратории, концерты, «пасторальные мессы». Наконец, во времена Бетховена появилось и то понятие пасторали, которое с наивной непосредственностью было зафиксировано в программе симфонии Кнехта, но было очень перспективным для нарождающейся романтической эстетики: пастораль как лирический пейзаж, вызванный к жизни субъективными впечатлениями художника.

В «Пасторальной симфонии» Бетховена мы совсем не обнаружим лишь признаков придворной пасторали, а все остальное, включая натурфилософскую, религиозную, пейзажную и даже комическую пастораль, здесь есть. При этом в ней еще нет свойственного романтикам разлада между внутренним и внешним — между сложным духовным миром одинокого героя и благостным спокойствием пейзажа.

Отношение к «Пасторальной симфонии» колебалось в XIX веке от восторженного (Берлиоз) до уничтожительного (Дебюсси). И если юный Н. А. Римский-Корсаков считал в 1859 году, что лучше «Пасторальной» нет симфонии на свете<sup>119</sup> (позднее это впечатление отозвалось и в его собственной Симфонии 1885 года, и — совсем неожиданно — в «Сказании о невидимом граде Китеже», в интродукции которого слышны голоса тех же самых птиц, что у Бетховена), то Б. В. Асафьев полагал, что человек XX века уже не способен слышать природу так, как воспринимал ее Бетховен<sup>120</sup> — то есть связывал эту симфонию с прошлым, а не с будущим.

Ныне «Пасторальная» кажется произведением, которое требует свежего взгляда. Кажущаяся простой до наивности, она на самом деле далеко не такова ни в концепционном, ни в композиционном отношении.

<sup>117</sup> Цит. по: Landon 1994. S. 185.

<sup>118</sup> Panofsky 1983. P. 364.

<sup>119</sup> Римская-Корсакова 1995. С. 94.

<sup>120</sup> Асафьев 1963. С. 290.

В начале I части обыгрывается традиционный пасторальный топос: типичная тональность F-dur («приятность и покой» по Шубарту)<sup>121</sup>; квинтовый бурдон у альтов и виолончелей; характерные для фольклора многократные повторения одной фразы; терцовые удвоения (гобои в т. 48)... Мы, однако, по прошествии двух веков перестали замечать необычность начала Шестой симфонии: *piano* и как бы вполголоса. Так могло бы начаться произведение камерной музыки, но не классическая симфония (за исключением разве что моцартовской Симфонии g-moll № 40). Принцип «неопределенности» начала, характерный для музыки Бетховена данного периода, основан здесь не на гармонической или метрической многозначности, а на неуловимости перехода от полной тишины к тишине музыкальной (квинтовый бурдон) и к исподволь вырастающей из нее мелодической фразе.

Хорватский фольклорист Ф. К. Кухач обнаружил вероятный источник главной темы — хорватскую детскую песню «Сирвония»<sup>122</sup>:

102



Однако сравнение этой мелодии с бетховенской темой показывает, насколько велика дистанция между народным напевом и его художественной версией. Интенсивная и поистине ювелирная мотивная работа начинается уже в тт. 5–6: два мотива первой фразы разъединяются, причем начало второго дается в обращении. Заодно образуется цепь имитаций терцовой интонации в обращении и в увеличении.

103

**Allegro ma non troppo**

The image shows the beginning of the first movement of Beethoven's Sixth Symphony, measures 1 through 6. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The music is in F major and 2/4 time. The first violin part starts with a melody marked 'p' (piano). The second violin part enters in measure 5 with a similar melody. The viola and cello parts provide harmonic support with sustained notes. The score includes annotations 'a', 'b', 'c', and 'a+b' indicating specific motifs and their variations.

<sup>121</sup> Schubart 1806/1977. S. 284

<sup>122</sup> Цит. по: Schönewolf 1953. S. 695. Эта мелодия приведена также в очерке Н. С. Николаевой (см.: МФРБ. С. 207).

The image shows a musical score for a section of a symphony. It includes staves for Cor. (F), V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Cor. (F) part starts with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) dynamic. The V-ni I and V-ni II parts feature a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The V-le part features a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The V-c. part features a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The C-b. part features a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The score also includes articulation markings 'a' and 'c'.

Все эти элементы будут участвовать в тематической игре и дальше, включая кварттовую интонацию, возникающую в тт. 13–14 в партии валторн и выведенную из партии вторых скрипок и альтов в тт. 9–10.

Достойна внимания и тонкость бетховенской оркестровки. Вероятно, менее искусный мастер заставил бы контрабасы играть вместе с виолончелями с первых же тактов, придавая бурдону «органную» солидность. Бетховен же вводит их лишь вместе с валторнами в т. 13, причем записывает на отдельной строчке (эмансипация партии контрабасов намечалась еще в «Героической симфонии», но в Пятой и Шестой превратилась в тенденцию). Для симфонии, не чуждой «звуковой живописи», удивительно экономное использование тембров, характеризующих собственно пастораль: гобой и кларнет вступают лишь в начале второго предложения главной темы (тт. 27–28), а флейты молчат вплоть до tutti (т. 37). Валторны создают в главной партии воздушный фон и лишены обычной сигнальной семантики. Принцип «скорее выражение чувств, чем живопись» сказывается здесь и в преобладании струнных с их «очеловеченными» тембрами.

Как и в Пятой симфонии, Бетховен пишет экспозицию в форме «большого периода» с непрерывным тематическим и гармоническим развитием (Т — DD — D). Однако, в отличие от мускулистой сжатости и риторической четкости высказывания Пятой симфонии, здесь все контрасты сглажены, развитие изобилует многократными повторениями фраз и мотивов, а кадансы по возможности сделаны несовершенными. Экспозиция заканчивается не столько в C-dur, сколько на доминанте F-dur, поскольку это отклонение не содержит экскурсов в побочные доминанты, а в тт. 94–108 акцентируется субдоминанта к C-dur, то есть трезвучие F-dur. Новый элемент — фигура с триолями — появляется в начале связующей партии (т. 53), но затем исчезает из

виду. Композитор, однако, не забывает о нем. В заключительной партии (т. 115) суммируются все основные мотивные и ритмические элементы экспозиции: кварта (деревянные духовые), наигрыш (скрипки), триоли (басы и валторны).

В разработке Бетховену пришлось решать специфическую задачу: создать ощущение непрерывного движения без выхода за пределы основной образной сферы. Поэтому основным средством развития становится экстенсивное гармоническое движение в сочетании с подчеркнутой повторностью отдельных фраз и больших фрагментов музыки. Обращает на себя внимание и то, что разработка начинается и заканчивается в главной тональности. Это создает ощущение созерцательной расслабленности. Для динамичных бетховенских разработок такие приемы необычны, как необычен и плагальный подход к репризе вместо доминантового (тт. 275–278).



О. Новак. Бетховен на прогулке.

F-dur	B-dur	D-dur	G-dur	E-dur	A-dur	g-moll	C-dur	F-dur
т.139–145	146–162	163–190	191–208	209–236	237–254	255–262	263–267	268–
T/D	S/T	T/D	T	T/D	T	T/D	T/D	T

Тональный план разработки описывает плавный круг, движение внутри которого подчинено четкому замыслу, сочетающему красочность и функциональную логику. Так, в терцовых парах B — D und G — E вторая тональность превращается в доминантовую для последующей. Выбор красок тоже не случаен. В музыкальной эстетике XVIII века движение в сторону диэзов связывалось с нарастанием эмоционального напряжения. Минор представлен лишь мимолетным бликом (g-moll), все остальные тональности мажорные. Наиболее ярко высвечены самые далекие от F-dur по колориту: D-dur и E-dur (каждый звучит по 28 тактов). Внутри этих крупных построений, вопреки их внешней статике, идет собственное развитие: в каждом из четырехтактов что-то меняется — мелодическое положение аккорда, инструментовка, группировка тактов. Если взять, к примеру, эпизод в D-dur, то после относительно монолитных 16 тактов (4+4+4+4) начинается дробление. В тт. 179–182 переключки басов и первых скрипок образует структуру 2+2, далее повторение этой фразы скрипками дает 1+3, а затем вычленение квартового «кукующего» мотива приводит к еще более мелкому членению на полутакты, образующие в сумме 1+1+2 (тт. 187–190). Техника, применявшаяся ранее классиками, в том числе Бетховеном, по отношению к компактным периодическим структурам (например, к предложению), распространяется здесь на большие участки формы. В разработке I части Пасторальной симфонии можно — в шутку или всерьез — увидеть прообраз репетитивной (минималистской) музыки XX века.



Идея господства главной мысли, которая в Пятой симфонии привела к появлению сквозного лейтмотива, в Шестой породила идею неконтрастной вариантности. В сонатных *allegri* обеих симфоний начала реприз сплавлены с концами разработок, но в Пятой реприза знаменует кульминацию, а в Шестой, наоборот, начинается почти незаметно (т. 279). Соло гобоя в Пятой приносит острый драматизм, а в Шестой каденция скрипок в аналогичном месте (т. 283–288) возникает как безмятежное лирическое отступление. Идиллическое блаженство не нарушается в репризе даже краткими отклонениями: господствует диатонический F-dur. Лишь кода содержит отклонение в B-dur, уравновешивающее доминантовый уклон экспозиции. И хотя введение субдоминанты в заключительных разделах вполне обычно для классической формы, плагальность с ее ослабленным тяготением характерна для произведений созерцательного свойства, будь то пастораль или церковная музыка.

II часть, «Сцена у ручья», изумительна своей тончайшей лирикой и изысканным оркестровым колоритом. Многое здесь уникально и не очень типично ни для Бетховена, ни для классического симфонизма вообще. В «Сцене у ручья», написанной, как и I часть, в сонатной форме, резкие контрасты отсутствуют, а грани разделов завуалированы несовершенными или прерванными кадансами. Ф. Рохлиц оценил эту часть как «крайне простую», «очень мягкую», «очень единообразную» и «несколько затянутую»<sup>123</sup>. Первая и последняя из этих оценок кажутся ныне поверхностными, но они указывают на то, что эта музыка воспринималась тогда как не слишком привычная. Ее ровное и созерцательное течение в сочетании с «импрессионистической» оркестровкой заставляло слух утрачивать формальные ориентиры.

Классическая тема-мелодия в медленных частях обычно укладывалась в рамки периода или песенной формы с точными или варьированными повторениями разделов. Главная тема «Сцены у ручья» — период из двух предложений, но его структура преднамеренно искусно размыта. Зато на протяжении всей части звучит как бы единая «бесконечная мелодия». Причем, если несколько вольно использовать понятие Шёнберга и Веберна, ее можно назвать *Klangfarbenmelodie*, в которой тембровый колорит играет не меньшую роль, чем метр и гармония.

Впечатление простоты здесь, как и в I части, обманчиво. Размер 12/8 придает музыке широкое дыхание, позволяя создать в партитуре визуальный рисунок переливающихся волн (неожиданный отголосок эстетики барокко, в которой звукопись нередко отражалась в нотной графике). Однако метрический такт здесь вдвое меньше написанного (6/8), и анализ помогает выявить прихотливое строение начального якобы 7-тактового предложения со смещенным центром тяжести и внутренними расширениями.

Графич. такты	1	2	3	4	5	6	7
Метрич. такты	1, 1'	1", 2	3, 4	4', 4"	5, 6	7, 7'	8, 1'
Гармония	T	T	D	D	T, Sp	D	T

<sup>123</sup> AMZ 1808/1809. Sp. 435.

В тт. 8–13 эта структура (без вступительного такта) повторяется, далее следует дополнение и каданс (тт. 13–18), причем все разделы идут в метрическом наложении.

У венских классиков, при всей красоте и тонкости их оркестровки, функциональность обычно преобладает над колоритом. При экспозиционном изложении тем используются, как правило, одна-две доминирующих краски, а смешение тембров происходит в развивающих разделах. В связи со «Сценой у ручья» поучительно вспомнить почти аналогичный по настроению эпизод во II акте «Армиды» Глюка, где очарованный Рено погружается в блаженный сон под журчание ласковых волн и шелест листьев. Волны у Глюка изображаются колыханием фигураций у скрипок с сурдинами, идиллическое настроение создает солирующая флейта, басы создают ощущение глубокого покоя. Это музыка дивной красоты, но ее тембровое решение не содержит никаких неожиданностей. Глюковскую «Армиду» Бетховен знал — она упоминается в одном из его писем<sup>124</sup>, и композитор мог присутствовать на венских спектаклях этой оперы 9 января 1808 года в театре Ан дер Вин или 3 апреля в Бургтеатре.

«Сцена у ручья» отличается от всех предыдущих образцов звукописи почти импрессионистическими приемами оркестровки, граничащими с пуантилизмом. Вся картина действительно вырастает из «точки» — звука *B*, который уже в т. 2 расслаивается на мелодию (первые скрипки), многослойную фигурацию (вторые скрипки, альты, две солирующие виолончели с сурдинами) и фон (две валторны и *pizzicato* басов). Это тембровое решение столь же естественно, сколь нетривиально. Инструментовка Бетховена здесь сродни французской барочной манере с ее уплотненным средним регистром и облегченными басами, однако это явно случайное совпадение, поскольку в конце XVIII века во Франции так уже не писали, а партитурами Люлли и его современников Бетховен, насколько это известно, не интересовался.

В первом предложении мелодию поют первые скрипки, ассоциирующиеся с личностью подразумеваемого «одинокое мечтателя». Но в т. 8 мелодия переходит к кларнету и фаготу, которые выступают здесь как единый составной тембр наподобие некоего органного язычкового регистра. У первых скрипок появляются «соловьиные» трели, а у валторн — синкопы, превращающие фон в ритмический контрапункт к основному метрическому пульсу, который подчеркивается педалью гобоев и «солнечными» бликами флейт на сильных долях. Эта вариация словно бы символизирует отсутствие границ между личностью и надличным миром природы и возможность их полного слияния; в дальнейшем эта идея получит еще более наглядное развитие.

Как и в I части, связующая партия представляет собою неторопливый ход, включающий небольшой контрастный элемент.

Если в I части смысл этой фигуры озадачивает, то здесь, благодаря характерному ходу валторн, он может восприниматься как очень отдаленный

<sup>124</sup> В конце 1807 или начале 1808 года Бетховен послал Коллину партитуру «Армиды», заимствованную у некоего третьего лица (ПБ 1. № 166).

(*pp*) звук охотничьих сигналов. В ту эпоху топос охоты непременно включался в картины сельской жизни. Он присутствует и у Вивальди, и у Леопольда Моцарта, и у Гайдна («Времена года», Симфонии № 31 и 73), причем Гайдн изображал охотничьи сигналы с полным знанием дела: будучи очевидцем роскошно обставленных охот князей Эстергази, он хорошо разобрался в соответствующих правилах и ритуалах.

104



У романтиков образ охоты и охотника сделался многозначным, нередко заключающим в себе опасность и зло (это есть уже в «Прекрасной мельничихе» Шуберта и станет совершенно очевидным в «Вольном стрелке» Вебера; далее линия «страшной охоты» потянется к «Закату богов» Вагнера и «Песням Гурре» Шёнберга). Бетховен же оставляет лишь очень смутный намек на существование этого топоса, вынося его за пределы своего мира. В его пасторали, словно в Эдеме, никто ни за кем не охотится. Ручей, человек, деревья, птицы, ветер и свет — всё едино.

В побочной теме (т. 30) мелодию ведут флейта и фагот, а у первых скрипок появляется арпеджио, взятое из фигурации в предыдущем такте, но трактуемое в разработке как самостоятельная фигура. Когда эта фигура в т. 58 звучит у флейты, она воспринимается как птичий посвист.

105



По мнению О. Джандера, здесь подразумевалось пение вполне определенной птицы, а именно щегла (*carduelis carduelis*). Это доказывается, в частности, разительным сходством бетховенской фигуры с восходящим арпеджио солирующей флейты в концерте Вивальди «Il Gardellino» («Щеглёнок») <sup>125</sup>. Однако череда тембровых превращений данной фигуры в «Сцене у ручья», продолжающихся в репризе, уводит ее смысл далеко за пределы обычной звукоподражательности.

В основе тонального плана разработки, как и в I части симфонии, — ряд красочных сопоставлений с ослабленными функциональными тяготениями. В данном случае это цепь из больших терций: G — Es — C / H, внутри которой по пути в *Ces-dur* имеется важное отклонение в *es-moll* и *Ges-dur*. Однако смысл разработки заключается не только в игре гармонических красок, словно бы придающих новое освещение уже знакомым образам. Здесь продолжается линия тембровых трансформаций, осуществляемых с помощью искусной ком-

<sup>125</sup> Jander 1993. P. 520.

бинаторики шести элементов. Обозначим их как Мелодию (А), Бас (В), Фигурацию (С), Педаль (D), Трезвучный мотив (F) и Песню щегла (Е). Стабильным во всех случаях остается лишь бас, исполняемый виолончелями и контрабасами, и отчасти фигурация, в которой всегда участвуют вторые скрипки. Все остальные элементы перемещаются по вертикали и меняют инструментальную окраску: E D A B F C (тт. 58–61), A D B E F C (тт. 69–72), F B' C A B C (тт. 79–82). Комбинаторная техника контрапунктических перестановок (*Versetzungen*), усвоенная Бетховеном из занятий с Альбрехтсбергером, применяется здесь по отношению к тембровой вертикали — прием несомненно остроумный и новый.

Эти же преобразования продолжают в репризе (т. 91), где все прежние элементы появляются в новом сочетании (A D' E F D C B) и в усложненных вариантах, с дублировками и контрапунктами.

В результате, хотя часть не содержит контрастов и главная тема возвращается множество раз, возникает ощущение богатства и разнообразия, поскольку всякий раз меняются инструментовка и вертикальное соотношение элементов. Такая манера оркестрового письма предсказывает открытия поздних романтиков вплоть до Дебюсси. И почти так же, как в «Послеполуденном отдыхе фавна», в «Сцене у ручья» эта манера служит для выражения просветленной пантеистической концепции, лишенной, правда, у Бетховена какого-либо эротического оттенка.

Соло птиц в коде «Сцены у ручья» — наиболее часто обсуждавшийся фрагмент этой части, вызывавший то упреки в разочаровывающе примитивном звукоподражании, то умиление детским простодушием этого места, то поиски его мистического смысла<sup>126</sup>. В структуре всей части этот фрагмент занимает место виртуозной каденции — тем самым композитор как бы выносит его за скобки, позволяя себе напоследок некоторую вольность. Это своеобразный «театр природы», в котором Бетховен собрал наиболее узнаваемых «солистов», чьи песни легко поддавались музыкальной стилизации: соловей (флейта), перепел (гобой) и кукушка (кларнет). Компания, нужно сказать, несколько странная, поскольку соловей и кукушка — птицы лесные, но первый обычно поет в сумерках и ночью, а вторая при свете дня. Перепел, также дневная птица, обитает в лугах и полях, так что собрать их вместе могло лишь воображение художника. Вообще же птичьих голосов в «Пасторальной симфонии» гораздо больше. Если учитывать традиционные для XVIII века приемы передачи птичьего пения, то в I части можно узнать воркующих голубей или горлиц и чирикающих воробьев (тт. 33–52), забавных кур (тт. 476–482), жаворонка (тт. 483–492); во второй выделяется, как уже говорилось, щегол. Эти ассоциации легко прочитывались тогдашними слушателями, еще не разучившимися различать птичьи голоса в природе и умевшими узнавать их в музыкальных произведениях.

Однако смысл данного эпизода — вовсе не шутка в духе «Детской симфонии», которую раньше приписывали Гайдну, но теперь обычно считают произведением Леопольда Моцарта. В тематическом отношении в коде «Сцены у ручья»

<sup>126</sup> Ibid. Исследователь полагал, что в мотиве соловья зашифрован метрически обращенный ритм «мотива судьбы», и потому содержание всей этой части имеет отношение к главной драме жизни Бетховена — к его глухоте.

происходит кристаллизация и идентификация мотивов, которые звучали уже раньше, и в I и II частях симфонии. Прежде всего это касается мотивов кукушки (I часть, тт. 187–189; II часть, т. 39) и соловья (I часть, т. 182; II часть, тт. 7–12; 33–37). Последний теснейшим образом связан с обоими элементами главной темы — фигурацией ручья и певучей «человеческой» темой первых скрипок.

106 (a)

Nachtigall  
Fl.

t. 1 t. 2 t. 7 t. 33

106 (б)

Kuckuck  
Cl. a 2

t. 5 t. 39

106 (в)

Wachtel  
Ob.

t. 27 t. 87 tr

Каденция птиц означает со стороны Бетховена раскрытие секрета тематического единства всей части. В 1825 году композитор писал князю Н. Б. Голицыну: «...искусство основывается на природе, а она, в свою очередь, на искусстве»<sup>127</sup>. В какой-то мере эта мысль помогает понять замысел «Сцены у ручья». Природа неживая (ручей), живая (птицы), одухотворенная (человек) и сублимированная (творчество) имеют общий божественный источник и основываются друг на друге. Эта идея выражается не только при помощи тембровых взаимопревращений, но и более тонкими средствами. В основе всех тем «Сцены у ручья» и финальной песни соловья лежит фигура круга и ее риторический аналог *circulatio*, символизирующий гармонию мироздания. Она составляет начальную ячейку фигурации ручья и *initio* главной темы (т. 1), она охватывает все первое предложение темы, начинающейся со звука *B* и возвращающейся к нему; эта же фигура лежит в основе дополнения (тт. 13–14); затем она переходит в побочную тему (тт. 33–35) и так далее. Мелодия дополнения к главной теме, повторяемая затем как своеобразный рефрен в заключительной партии (тт. 48–50), в разработке (тт. 66–68, 77–78) и репризе, звучит еще раз в коде, прославляя соло птиц. Смысл этой мелодии трудно определить иначе, как выражение благоговейного восторга и умиления.

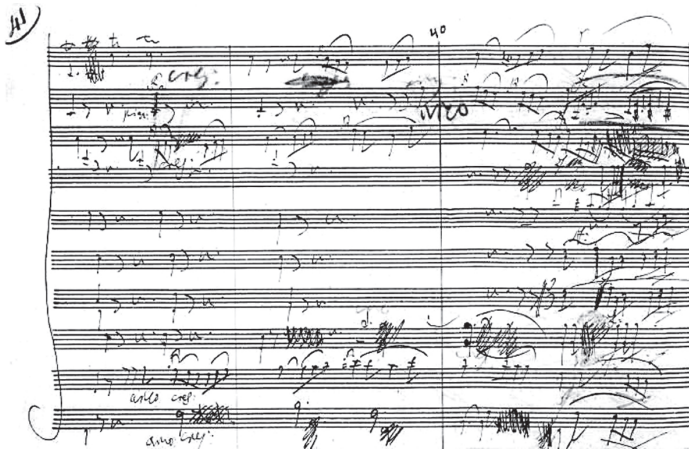
<sup>127</sup> «in der Kunst Natur <...> und sie wiederum die Natur in der Kunst gegründet ist» (BG. № 2003).



Траговка этой части О. Джандером как «пророческой беседы» художника с птицами, возвещающими ему о трагической неотвратимости наступающей глухоты, кажется несколько надуманной. Идея о том, что песни птиц в коде содержат ритмическую инверсию «мотива Судьбы» из Пятой симфонии, не выглядит убедительной хотя бы потому, что на слух эта связь совершенно не воспринимается, а Бетховен, в отличие от некоторых мастеров прошлого (И. С. Бах) и будущего (А. Берг), никогда не был склонен к использованию буквенных или числовых шифров. Но более важным представляется отсутствие в музыке «Сцены у ручья», как и во всей «Пасторальной симфонии», каких-либо признаков трагизма, внешнего или внутреннего. Это идиллия, пусть и проникнутая пантеистическими мотивами: «...каждое дерево говорит мне на лоне природы: Свят! Свят!»...

Классицистский и раннеромантический пейзаж не бывает совершенно лишенным примет человеческого бытия, будь то архитектурные сооружения или фигуры персонажей. В этом смысле «Пасторальная симфония» — вполне классицистское произведение, невзирая на всю утонченную колористику II части. В III части — «Веселом сборище поселян» — появляются крестьяне, которые не совсем идеализированы, но и не совсем реальны. Подобно жителям Аркадии, эти поселяне беззаботно проводят дневное время не в трудах, а в играх, танцах и шутках, однако для аркадцев их манеры явно грубоваты. Перед нами вновь картина, отражающая пристальный авторский взгляд, а не просто бытовая зарисовка. Для бытовой картинке здесь вполне хватило бы обычной части в традиционной форме с трио (АВА), стилизующей типы деревенских танцев, как это нередко бывало в симфониях Гайдна. Между тем форма этой части имеет гораздо более сложную структуру (пятичастная с двумя трио, идущими подряд: АВСАВСА'), да и внутреннее строение разделов весьма прихотливо.

Идея этой формы весьма нетривиальна: развитие не как усложнение, а как прогрессирующее упрощение структуры и гармонии разделов. Раздел А — весьма развитая песенная форма, где первое колено повторено (с измененной инструментровкой), а второе — нет. Эта тема содержит яркий контраст: в ней сопоставляются два элемента, идущие в разных тональностях, F-dur und D-dur. Первое трио (раздел В) заметно проще по структуре, но тут все внимание обращено на персонажей: танцующая парочка (гобой и кларнет) и играющий невпопад фаготист. Второе трио (раздел С) вызывающе лапидарно. Размер меняется на 2/4 с резкими акцентами на сильных долях. Тема представляет собой даже не период, а пару без конца повторяемых фраз. Деревенская грубость мужицкого пляса отражена и в варварской модуляции, вопреки всем правилам, из F-dur в B-dur. Музыка сложена из квадратных «кирпичей» без каких-либо сбоев и усложнений. Зато к оркестру, помимо обычных для сельских праздников инструментов (деревянных духовых и струнных) присоединяются невесть откуда взявшиеся трубы, порывающиеся исполнить военный сигнал (тт. 201–204).



Фрагмент «Сцены у ручья». Автограф Бетховена

В этой части господствует юмор без уничижительной иронии. Художник хорошо знает и понимает своих персонажей, но не сливается с ними, взирая на сцену народного праздника со стороны и с удовольствием подмечая комические детали. Однако, еще раз подчеркнем, здесь еще нет романтического противопоставления тонкой «души поэта» простому и крепкому народному быту (как в «Серенаде горца из Абруццы» из Симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии»).

Слияние личного и общего происходит в двух последних частях Пасторальной симфонии под воздействием всеохватных чувств ужаса и восторга перед грозным могуществом стихии, и последующего благодарственного обращения к Божеству.

Образы грозы и бури имелись в XVIII веке едва ли не в каждой музыкальной пасторали и во многих операх, начиная с «Альционы» Марена Маре и кончая произведениями Моцарта (две бури в «Идомеене», гроза в I акте «Дон Жуана»). Отдал дань этой традиции и Бетховен, начав с «Бури» («Tempesta») свой балет «Творения Прометея». Поэты, писатели и философы второй половины XVIII века учились видеть в бурной природе нечто большее, чем проявление божьего гнева или слепой ярости стихии. Как уже говорилось выше, дикие скалы, бушующие воды, раскаты грома и прочие природные катаклизмы стали восприниматься через призму этических и эстетических суждений, включаясь в поэтику возвышенного. Топос бури (Sturm) составляет неотъемлемую часть бетховенской картины мира, — не забудем, что Бетховен неоднократно ассоциировал себя с шекспировским Просперо<sup>128</sup>.

С формальной стороны данный эпизод выполняет в «Пасторальной симфонии» функцию разработки, причем этой разработке парадоксальным образом не предпослано никакого устойчивого изложения тем. Бетховенская буря предельно «аморфна»; в ней развивается ряд нарочито разрозненных мотивов и фигур. При этом гармонический план всей части типичен именно для сонатной разработки. Первая его стадия — показ f-moll и близких к нему тональностей, далее следует отклонение в d-moll (тт. 56–62) и постепенное углубление

<sup>128</sup> Мы говорили об этом в связи с Сонатой ор. 31 № 2 в главе «Бетховен и XVIII век».

в бемольную сферу (g-moll, b-moll, Des-dur, es-moll), откуда мы попадаем в зону полной тональной неустойчивости с преобладанием уменьшенных септаккордов, а затем возвращаемся на доминанту f-moll / F-dur. Тем самым восполняется недостаток бемольных и особенно минорных тональностей в предыдущих частях. «Буря» выглядит как оркестровая импровизация с непредсказуемым течением мысли, но, как мы видим, здесь есть своя логика и своя система повторений (так, дважды возвращается секвенция с мелодией у виолончелей и контрабасов). У этой бури, как у всякого природного и художественного явления, имеется начало, середина и конец. В ней отсутствует лишь персональное начало, носителем которого у классиков обычно является тема, и ratio, проявляющее себя в кристаллических структурах классических форм.

Многое здесь было найдено впервые или впервые нашло столь убедительное воплощение. Напомним, что, наряду с Пятой, Шестая симфония стала первой классической симфонией, в которой использовались тромбоны (они вступают именно в «Буре»). Вполне традиционно изображение свиста ветра с помощью флейты-пикколо, но и эта краска применена Бетховеном лишь в кульминации. С такой же эффектной экономностью используются литавры, молчавшие на протяжении всех предыдущих частей и не принимающие участие в финале. Отдаленные раскаты грома изображаются поначалу с помощью остинатных фигур низких струнных, а литавры лишь усиливают их резкими акцентами. Обращает на себя внимание не только примечательный факт разделения в этой части партий виолончелей и контрабасов, но и нетрадиционное сонористическое использование этих инструментов. Этот принцип получил развитие у выдающихся мастеров оркестровки XIX века, старавшихся избегать прямолинейных решений (Берлиоз, Римский-Корсаков и др.).

Новаторский характер носит и удивительное начало финала «Пасторальной симфонии» с его наложением тонической и доминантовой функций и перекличкой сигналов кларнета и валторны. Здесь создается почти визуальное ощущение огромного пространства, во влажном воздухе которого мягко рассеиваются солнечные лучи и гулко разносится эхо.

Название финала — «*Hirtengesang. Frohe und Dankbare Gefühle nach dem Sturm*» — изначально носило гораздо более религиозный смысл. В автографе титульного листа голосов значилось: «*Hirtengesang — Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm*» (обратим внимание на многозначное *Gottheit*, фигурировавшее еще в «Гейлигенштадтском завещании» вместо определенного *Gott*). Позднее Бетховен назвал III часть своего Квартета op. 132 «Священное благодарственное песнопение выздоравливающего Божеству» («*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit*»), и фактически финал «Пасторальной симфонии» является подобным «священным благодарственным песнопением», невзирая на присутствующие в нем намеки на бытовую пастораль. Действительно, первый мотив главной темы мог быть заимствован из подлинного сигнала альпийского рога (возможно, из того же самого сигнала, который использовал Л. Моцарт в своей «Пасторальной симфонии» и Гайдн в арии «*Nun beut die Flur*» из «Сотворения мира»). Однако Пастух выступает здесь не столько



как реальный образ, сколько как символический «Добрый пастырь» (*Pastor bonus*). Мелодия этой части слишком гимнична и торжественна, чтобы выражать только лишь простодушную радость сельского жителя. За исключением вступительных тактов, звукоизобразительность в финале вообще отсутствует. Использование в мелодии почти исключительно аккордовых звуков придает ей первозданную цельность; она вырастает из мотива альпийского рога подобно тому, как сам он вырос из натурального звукоряда, прообраза всякой музыки.

Финал написан в форме рондо, которое отличается подчеркнутым единством настроения и не содержит существенных контрастов ни в тематизме, ни в гармонии, движение которой ограничивается доминантой и субдоминантой: F — C — B — F (показательно сравнить этот аскетический план с необычайно красочным тональным планом финального рондо Пятого концерта). Тем не менее развитие здесь идет очень интенсивно, хотя осуществляется в основном при помощи варьирования. Трактовать форму этой части как вариационную было бы натяжкой, но все же, если учесть все полные и неполные проведения главной темы, включающие начальный четырехтакт, окажется, что она звучит 11 раз (а ее заглавный мотив еще чаще), и всякий раз в ней меняется фактура, оркестровка или и то и другое вместе. Так, в экспозиции имеется три полных проведения, соотносящихся как тема и две вариации; четвертое проведение завершает экспозицию (тт. 64–71), пятое, модулирующее в B-dur, вводит в разработку. Затем следуют три варьированных проведения в репризе (т. 117) и три в коде (тт. 177, 206, 237).

Развитие при помощи фактурных и тембровых трансформаций роднит эту часть со «Сценой у ручья», однако вместо почти случайной комбинаторики элементов, примененной там, здесь варьирование подчинено определенной идее. Она выявляется в первых трех проведениях темы: мелодия постепенно опускается в нижний регистр (в первый раз ее поют первые скрипки, во второй — вторые, в третий — альты и виолончели вместе с кларнетами и валторнами). Зато фигурация перемещается в верхний регистр, а педаль постепенно уплотняется (первое проведение — педаль у кларнета и фагота; второе — те же и валторны; третье — флейта, гобой, фагот, тромбоны, трубы). Постепенный охват всей звуковой вертикали символизирует всеобщность «радостных и благодарных чувств» и единение земной и неземной (космически-божественной) природы. В репризе развитие этой идеи находит свое продолжение; мелодия также спускается там от первых скрипок к альтам и виолончелям, но попутно утрачивает четкие контуры и превращается в фигурированную юбилею (т. 117), затем приобретает каноническое эхо (т. 125, скрипки и альты) и перерастает в радостный «колокольный» гул tutti, в котором уже почти неразличимы отдельные голоса (т. 133). Идея нисхождения божественной благодати с небес на землю и объединения обоих начал во вселенском звучании претворилась позднее у Бетховена в *Benedictus* из «Торжественной мессы», где также, кстати, использован топос пасторали.

Эти литургические аллюзии расшифровываются в коде финала, в последнем проведении темы, возвращающей себе четкие мелодические очертания и трактованной как церковный гимн в манере *alternatim*: хору *a cappella* (струнные, т. 237) отвечают фразы органа (деревянные духовые и валторны).

В эскизах именно этого фрагмента имеется помета Бетховена: «Выражение благодарности: Господи, благодарим тебя» («Ausdruck des Dankes Herr, wir danken dir») <sup>129</sup>. Обратим внимание и на то, что в финале используются такие атрибуты церковного «торжественного стиля» (*stilus solemnis*), как трубы и тромбоны (без участия литавр), совершенно не свойственные пастушеской музыке.

108

т. 237

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabass. The second system includes Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horns. Dynamics range from *pp* to *f*, with markings like *sotto voce* and *dolce*.

**System 1:**

- V-ni I: *pp sotto voce*, *cresc.*, *p*
- V-ni II: *pp sotto voce*, *cresc.*, *p*
- V-le: *pp sotto voce*, *cresc.*, *p*
- V-c.: *pp sotto voce*, *cresc.*, *p*
- C-b.: *pp*

**System 2:**

- Fl.: *f*
- Ob.: *f*, *p dolce*, *p*
- Cl.: *f*, *p*
- Fag.: *a 2*, *f*, *p dolce*, *p*
- Cor. (F): *f*, *p dolce*, *p*
- V-ni I: *f*, *sotto voce*
- V-ni II: *f*, *sotto voce*
- V-le: *f*, *sotto voce*
- V-c.: *f*, *sotto voce*
- C-b.: *f*, *sotto voce*

<sup>129</sup> Nottebohm 1887. S. 375.

Заключительные такты этой части чем-то напоминают конец «Торжественной мессы», позволяя увидеть в ее *Dona nobis pacem* расет отдаленное и очень сложно преломленное отражение гораздо более гармоничной концепции финала «Пасторальной симфонии» — но, с другой стороны, глубже понять фило-софско-религиозную суть последней.

## MECCA C-DUR

Мечта об идеальном «храме Природы и Человечества», высказанная в конце «Гейлигенштадтского завещания», нашла художественное воплощение и в первом церковном сочинении Бетховена, остававшемся единственным в его творчестве вплоть до создания «Торжественной мессы».

**Месса C-dur op. 86** была написана в 1807 году по заказу князя Николая П Эстергази и исполнена в Эйзенштадте на воскресной службе 13 сентября в честь именин княгини Марии Герменегильды. Именины княгини отмечались в день рождения Богородицы (в том году оно приходилось на 8 сентября), но празднества в княжеской резиденции обычно растягивались на несколько дней и включали балы, банкеты, театральные представления, иллюминации, салют и т. д. Торжественные мессы исполнялись во время воскресной службы в Бергкирхе — крупнейшей и красивейшей по архитектуре и убранству церкви Эйзенштадта, расположенной чуть в стороне от княжеского дворца, на холме под названием Голгофа (Кальвариенберг)<sup>130</sup>.

В 1796–1802 годах для этих торжеств были созданы шесть поздних месс Гайдна, и Бетховену предстояло продолжить уже сложившуюся традицию. «При вручении Вам моей мессы, — писал Бетховен князю 26 июля, — я буду испытывать трепет, ибо ведь Вы, светлейший князь, привыкли к тому, чтобы у Вас исполнялись неподражаемые шедевры великого Гайдна»<sup>131</sup>. Нужно сказать, что в 1803 году престарелый Гайдн окончательно ушел на покой, и его обязанности по руководству княжеской капеллой разделили между собой вицекапельмейстер Иоганн Непомук Фукс, концертмейстер Иоганн Непомук Гуммель (принятый в 1804 году на службу по рекомендации Гайдна), и опытный дирижер и скрипач Луиджи Томазини. Самым значительным композитором из них был, конечно, Гуммель, который между 1804 и 1808 годами написал пять месс в честь различных событий при дворе Эстергази.

Бетховенской Мессе C-dur непосредственно предшествовала Месса C-dur Гуммеля, написанная, правда, не к именинам княгини, а к свадьбе ее дочери княжны Леопольдины Эстергази в марте 1806 года. Месса Гуммеля, произведение радостное, обаятельное и в меру пышное, была, на мой взгляд, продолжением традиций не столько Йозефа Гайдна, сколько его брата Михаэля Гайдна — признанного мастера церковной музыки. Впрочем, в партитуре Гуммеля имелись и черты современного стиля: непринужденная мелодичность, подлинно симфоническое дыхание, смелые гармонии (например, в эпизоде

<sup>130</sup> В боковом приделе этой церкви находится Мавзолей, где в мраморном саркофаге упокоены останки Гайдна, перенесенные сюда еще в XIX веке из Вены.

<sup>131</sup> ПБ 1. № 156.

Stuxifixus из Credo), ненавязчивая, но эффектная инструментовка.

Если сопоставить поздние мажорные мессы Йозефа Гайдна, Мессу C-dur Гуммеля и Мессу C-dur Бетховена, то становится совершенно ясной их принадлежность к одной линии и вполне сопоставимый уровень художественного совершенства.



*Церковь в Эйзенштадте. Фото автора*

Трудно сказать, что именно ожидал услышать в 1807 году князь Эстергази, но бетховенская Месса C-dur ему решительно не понравилась. Князь сообщал графине Генриетте Зелинской: «Месса Бетховена невыносимо смешна и дурна, и я не уверен, чтобы ее вообще можно было пристойно исполнить; из-за этого я испытываю гнев и стыд»<sup>132</sup>. Возможно, Бетховен несколько приукрашивал положение дел, сообщая Гертелю в письме от 8 июня 1808 года о том, что Месса «с большим успехом исполнялась в разных местах, в том числе и в Эйзенштадте, в день именин княгини»<sup>133</sup>.

О том, что произошло после премьеры, известно из уст Шиндлера, который, естественно, лишь пересказывал то, что услышал много лет спустя: «По обычаю этого двора после окончания богослужения все местные и приезжие музыкальные знаменитости собирались в покоях князя, чтобы обсудить исполнявшееся произведение. Едва Бетховен вошел, князь обратился к нему с вопросом: “Но, любезный Бетховен, что же Вы там опять натворили?” Этот странный вопрос, за которым, вероятно, последовали дальнейшие критические замечания, произвел на нашего мастера тем более чувствительное впечатление, что он увидел, как смеется стоявший рядом с князем капельмейстер. Он принял это на свой счет и не пожелал больше оставаться там, где с таким презрением отвергли его труд, тем более, что ему казалось, будто по этому поводу злорадствует его собрат по искусству. В тот же день он покинул Эйзенштадт»<sup>134</sup>.

Шиндлер почему-то полагал, что смех, так обидевший Бетховена, исходил со стороны Гуммеля, и что данный случай послужил поводом к разрыву их приятельских отношений вплоть до 1827 года. Однако это совершенно не соответствует действительности: Гуммель, в частности, принимал участие в благотворительном концерте Бетховена в декабре 1813 года и в его академиях 2 января и 27 февраля 1814 года, руководя группой ударных в «Битве при Виттории» (по этому поводу Бетховен шутливо писал ему: «Если мне как-нибудь доведется стрелять из пушек ради тебя, то я буду рад тебе служить и душой, и телом»<sup>135</sup>).

<sup>132</sup> Landon 1994. S. 138.

<sup>133</sup> ПБ 1. № 170.

<sup>134</sup> Schindler 1973. S. 205.

<sup>135</sup> ПБ 2. № 488.



Князь и княгиня Эстергази

Во-вторых же, Гуммель вовсе не являлся капельмейстером Эстергази. Этот титул номинально сохранял за собой старый Гайдн, но, как уже говорилось, его первым заместителем и ответственным за церковную музыку был Фукс, а Гуммель занимал лишь третью позицию. Скорее всего, невольным виновником инцидента был Фукс, и даже если он веселился после премьеры Мессы, то, возможно, совсем по другому поводу.

Конечно, после всего этого Бетховен не мог посвятить Мессу ни князю, ни его супруге, хотя княгиня Мария Герменегильда в описанном недоразумении не участвовала и, судя по всему, продолжала относиться к Бетховену благосклонно.

История посвящения Мессы оказалась довольно причудливой. В 1810 году у Бетховена мелькнула совсем диковинная мысль: не посвятить ли Мессу Наполеону (вероятно, в честь его бракосочетания с эрцгерцогиней Марией Луизой<sup>136</sup>); затем композитор намеревался порадовать посвящением Беттину Brentano, которая во время их встречи в 1810 году произвела на него сильное впечатление. Возможно, он даже связывал с Беттиной определенные личные надежды, коль скоро, прося Гертеля в 1811 году снять посвящение, аргументировал это тем, что «девушка вышла замуж», и философски замечал: «потом найдется святой и для этого произведения»<sup>137</sup>. Роль такого «святого» некоторое время отводилась барону Цмескалю, но в итоге обладателем посвящения Мессы стал князь Кинский, один из членов меценатского «триумвирата».

Что же все-таки так не понравилось князю Эстергази в бетховенской Мессе? Ответы могут быть лишь сугубо предположительными. Скорее всего, Мессу плохо выучили и неудачно исполнили (12 сентября князь направил Фуксу сердитое письмо, в котором выговаривал ему за отсутствие на генеральной репетиции полного состава певцов)<sup>138</sup>. Другая версия с трудом поддается объяснению, хотя напрашивается сама собой: князю, привыкшему к мессам Гайдна, бетховенское произведение показалось причудливым и непонятным. Однако всякий, кто представляет себе поздние мессы Гайдна, согласится с тем, что Месса C-dur выглядит несколько не радикальнее по концепции и музыкальному языку, чем любая из них. Напротив, она куда благообразнее и сдержаннее, чем взрывчато-патетическая «Нельсон-месса» d-moll, или безудержно радостная Месса «Терезия».

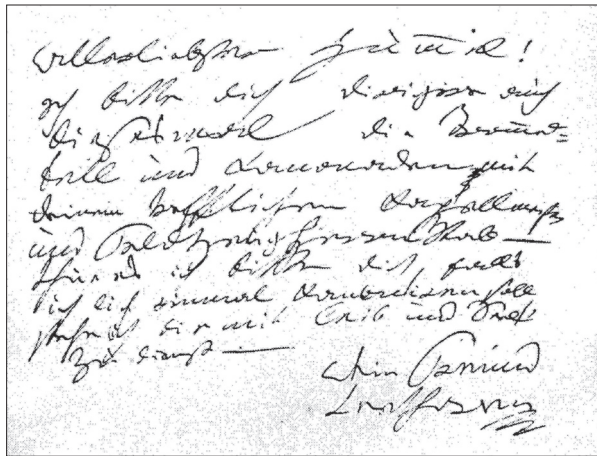
Почему-то князя Эстергази несколько не коробило то, за что Гайдн ругали впоследствии рдетели «истинной» церковной музыки (в их числе

<sup>136</sup> См.: Schmidt 1971. S. 207, № 494.

<sup>137</sup> ПБ 1. № 326.

<sup>138</sup> Landon 1994. S. 137.

Э. Т. А. Гофман и Я. Г. Вебер): исключительная яркость и живость образов, сквозное симфоническое развитие, виртуозный стиль вокальных партий, нетрадиционное решение многих частей — вроде гневно-яростного Кюрие из Мессы d-moll, или, наоборот, исключительно веселого Кюрие из Мессы C-dur («In tempore belli»). Так, Гофман писал, что «даже в самых что ни на есть серьезных работах его, написанных для церкви, многое воспринимаешь на слух так, словно под столом, за которым сидит гость, грызутся собаки» — и решительно предпочитал в этом жанре творчество его брата Михаэля Гайдна<sup>139</sup>. При всем благоговении, которое к Гайдну испытывали в Англии, в 1826 году критик журнала «Harmonicon» замечал по поводу гайдновской Мессы «Heilig»: «...когда мы слышим Кюрие eleison, звучащее как менуэт, наши чувства и суждение <...> заставляют нас предполагать, что такой стиль есть нарушение церковной правильности и оскорбление доброго чувства. Первые 16 тактов написаны как настоящий менуэт, предназначенный будто бы для танцзала или симфонии»<sup>140</sup>.



Письмо Бетховена к И. Н. Гуммелю

Защитники чистоты церковного стиля даже не предполагали, какие скандальные тайны содержатся в поздних мессах Гайдна. В той же Мессе «Heilig» раздел Et incarnatus построен на гайдновском каноне с благочестивым названием «Gott im Herzen», но с весьма фривольным текстом: «Бог в сердце, хорошенькая бабенка в объятиях — одно дает святость, другое — тепло». Гайдн постарался скрыть от всех эту кощунственную автоцитату, не включив данный канон в сборник своих 42 канонов, вышедший в 1810 году. В мессах Гайдна присутствуют и другие, пусть не столь вопиющие по смыслу, цитаты и аллюзии на светские произведения.

Ничего подобного в бетховенской Мессе нет. Ни светского или театрального стиля, ни чрезмерного пафоса или веселья, ни иронических автоцитат, ни затушевывания (и тем более изъятия) тех слов литургического текста, которые могли вызывать у композитора внутреннее неприятие. Однако при этом здесь нет ни холодного академизма, ни пресного благочестия. Бетховенская Месса проникнута тем же духом лирической созерцательности, что и ряд других сочинений данного периода, прежде всего концерты и Шестая симфония.

Сам Бетховен не только высоко ценил свою первую мессу, но и испытывал к ней самые трепетные чувства. Об этом свидетельствует его переписка с Гертелем, который долгое время не соглашался принимать ее к публикации,

<sup>139</sup> Гофман 1982. С. 25–26. Статья была опубликована в AMZ 1814.

<sup>140</sup> Перевод Е. Ю. Матвеевой. Цит. по: Матвеева 1997. С. 82.

отговариваясь тем, что «на церковные вещи нет спроса», и что вообще выпуск партитур убыточен, даже если речь идет о шедеврах Гайдна и Моцарта. Бетховену, однако, удалось сломить сопротивление издателя с помощью уговоров и даже ультиматумов: «О своей мессе, как и вообще о себе, я неохотно что-либо рассказываю. Но, как мне кажется, я обработал текст мессы так, как его редко когда обрабатывали»; «Мессу Вы должны взять непременно, в противном случае я не могу отдать Вам и другие произведения, ибо я сообразуюсь не только с тем, что обеспечивает выгоду, но и с тем, что приносит славу. Вы утверждаете, что на “церковные вещи нет спроса”, и если говорить о музыке, которую пишут сочинители генерал-баса, то Вы правы. Но дайте-ка там в Лейпциге исполнить мессу в концерте и поглядите, не объявятся ли тут же любители, готовые ее приобрести. А если Вы выпустите в свет ее клавираусцуг с немецким текстом, то я Вам ручаюсь, успех будет обеспечен»<sup>141</sup>. Бетховен настолько жаждал увидеть свою Мессу изданной, что готов был вообще отказаться от гонорара: «Я пришлю ее Вам, стало быть, в дар, и даже стоимость переписки Вам не придется оплачивать. <...> Она особенно мила моему сердцу, несмотря на всю прохладность нашего века к вещам подобного рода»<sup>142</sup>.

Гертель сдался: в октябре 1812 года партитура Мессы C-dur вышла в свет как с латинским, так и со свободным немецким переводом, делавшим ее пригодной для концертного исполнения в качестве оратории. Ведь в протестантских странах большая месса с каноническим латинским текстом не могла свободно использоваться в литургии (для этого нужен был совершенно особый повод), а в католических запрещалось исполнять церковные произведения в театральных залах, где обычно устраивались академии. Против практики светского исполнения церковной музыки выступали не только официальные лица, но даже сами музыканты. Тот же Гофман писал: «Месса в концерте — что проповедь на театре, — невысказано, чтобы во время даже очень хорошего концертного исполнения дух, отвлекаемый тысячей мелочей, воспламенялся и предавался чувству благоговения с той же силой, что в церкви с ее торжественными обрядами»; «Реквием, исполненный в зале, — не то: всё равно что появиться святому на балу!»<sup>143</sup>

Позиция вольнодумца Бетховена, как мы видим, была прямо противоположной; он даже настаивал на ораториальном исполнении обеих своих месс, поскольку для него религиозное чувство не связывалось напрямую с церковными обрядами, зато музыка понималась как «священное искусство», а такие понятия, как «проповедь» и «театр» вовсе не казались несовместимыми. Кроме того, необходимо учитывать, что в литургии разделы ординария, на тексты которых сочинялись мессы, перемежались песнопениями проприя, чтениями из Священного Писания и обрядами, поэтому для композитора, привыкшего слышать свое произведение как единое целое, предпочтительнее было именно исполнение в концерте, наподобие своего рода вокальной симфонии.

Обе мессы Бетховена принадлежат к традиции «симфонической мессы», сформировавшейся к концу XVIII века в музыке венских классиков. Показа-

<sup>141</sup> ПБ 1. № 170, 171.

<sup>142</sup> ПБ 1. № 172.

<sup>143</sup> Гофман 1982. С. 30–31.

тельно, что Моцарт, воспитанный в более консервативной зальцбургской традиции, до конца жизни сохранил приверженность к «кантатному» типу, для которого было характерно дробное членение текстов и большое количество музыкальных номеров (в такой манере написаны и Месса с-moll, 1783, и Реквием, 1791). Что касается братьев Гайднов, то в их творчестве произошел переход от «кантатного» типа к «симфоническому», в котором текст делится на крупные разделы, а внутри их господствует единое музыкальное развитие. У Йозефа Гайдна месса настолько уподобляется симфонии, что Кюрие порой пишется в сонатной форме, причем безотносительно к смыслу текста. Формы других частей также пронизаны у Гайдна симфоническим развитием: в них есть рефрены, развитые модуляционные ходы, мотивное развитие, тональные и тематические арки и т. д. Симфоничны и мессы Гуммеля, с которыми Бетховен был несомненно знаком, и мессы других современников, звучавшие в венских храмах. К этому имелись не только музыкальные, но и литургические основания: еще в эпоху императора Иосифа II в Австрии старались уложить всю обедню примерно в час или даже менее того — поэтому для «кантатной» мессы, где каждая фраза кладется на музыку отдельно, просто не хватало времени.

Бетховен не был склонен драматизировать Кюрие, понимая его как просветленное вступление к величественному целому. Отсюда — уравновешенность трехчастной структуры с отчетливым, но не слишком ярким выделением раздела *Christe eleison*. По-видимому, такое решение было обусловлено не только музыкальными причинами, но и религиозными взглядами композитора, в сознании которого четко разделялись величественный Бог-Отец и воплощающий любовь и сострадание Иисус. В Кюрие из Мессы C-dur начальная тема постепенно модулирует из «белого» C-dur в невинно-страдальческий e-moll и останавливается на его доминанте; побочная тема — *Christe eleison* — вступает в «небесной» тональности E-dur. Кюрие написано во второй форме рондо (или *adagio*-форме), и после каданса в E-dur следует обратная модуляция и реприза с умиротворенной кодой.

Невзирая на смелый тональный план, стиль Кюрие в целом стоял гораздо ближе к тогдашнему идеалу церковной музыки, чем стиль аналогичных частей в мессах Йозефа Гайдна (и, возможно, Бетховен ориентировался здесь скорее на музыку Михаэля).

Как и многие другие бетховенские сочинения этих лет, Месса начинается таинственно: в полной тишине рождается всего один звук — начальное *c* в партии басов, из которого понемногу вырастает, поднимаясь к небу и раскрываясь как нежный цветок, мелодия сопрано и альтов, бережно поддерживаемая нежными терциями скрипок. Плагальность гармонии придает этой теме ощущение спокойного движения, подобного плавному жесту воздымаемых в молитве рук.

109

*Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo*

*S. p* *cresc.* *f*

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



В гармоничном духовном строе этой музыки есть нечто палестриновское, хотя здесь нет даже намека на стилизацию. Любопытны замечания, которые Бетховен делал Гертелю по поводу немецкого текста, созданного Х. Шрайбером: «Хотя начало “Tief im Staub anbeten wir”<sup>144</sup> вполне соответствует, но такие выражения, как “ew’gen Weltherrscher” и “Allgewaltigen”<sup>145</sup> оказались бы более уместными не в Kyrie, а в Gloria. Общий характер Kyrie (я считаю, что перевод такого рода должен показывать именно общий характер каждой части) — это искренняя преданность, глубокая правдивость религиозного чувства, но без унылой подавленности. В основе выразительности Kyrie — нежность, и такие выражения, как “Allgewaltigen” и тому подобные, не кажутся мне пригодными для выражения смысла. За исключением “Eleison erbarme dich unser”<sup>146</sup>, эта месса проникнута бодростью. В воскресенье католик направляется в церковь в своем лучшем платье и в празднично-веселом настроении. К тому же Kyrie eleison является вступлением ко всему произведению. Если здесь будут использованы столь сильные выражения, то что потом останется для тех частей, где они действительно требуются»<sup>147</sup>.

Gloria, в которой Бетховеном использованы гораздо более резкие контрасты, написана в сквозной форме с непрерывным перетеканием одного раздела в другой. Тонально эта трехчастная форма (C — f — C), однако она не имеет тематической репризы. Расположение музыкальных образов вполне традиционно для позднеклассических месс: декламационное начало с применением риторических фигур; выделенный другим темпом и тональностью (f-moll) раздел «Qui tollis»; возвращение радостного ликования в «Quoniam». Больше всего эта часть примечательна своей гармонией. Как и в Kyrie, избегая прямого подражания «старинному стилю», Бетховен создает ощущение торжественной архаики при помощи особых гармонических средств. Плагальность, ненавязчиво заявленная в Kyrie, усиливается здесь до миксолидийских звучаний.

110

Музыкальный фрагмент из мессы Бетховена, Kyrie eleison. Показаны вокальные партии (Soprano, Alto, Tenor, Bass) и фортепиано. Текст: be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te. Динамика *p*.

111 (a)

Бетховен

Allegro ma non troppo

Фортепиано к фрагменту 111(a). Темп: Allegro ma non troppo. Динамика: *ff*.

<sup>144</sup> В глубокий прах мы склоняемся (нем.).

<sup>145</sup> Вечного владыку мира; Всемогущего (нем.).

<sup>146</sup> Смилуйся над нами (нем.).

<sup>147</sup> ПБ 1. № 296.

111 (б)

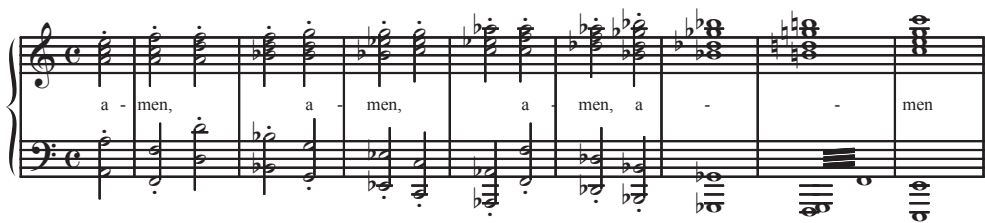
Мусоргский



Откровенно модально гармонизована начальная тема раздела «Quoniam», что вызывает у отечественного слушателя забавные ассоциации с темой Пимена из «Бориса Годунова» Мусоргского.

Однако, наряду с модальностью, Бетховен использует и самые современные гармонические средства: так, в тт. 258–270 из Gloria ощущение нарастающего восторга выражено при помощи квинтовой цепочки мажорных трезвучий (H — E — A — D — G — C), а возглас «amen» в тт. 314–322 гармонизован терцовым рядом, уводящим от тоники в мажорную тритонанту с внезапным эффектным возвратом назад.

112



Gloria в мессах XVIII века нередко завершалась фугой. Бетховен написал на слова «Cum sancto spiritu» двойное фугато, первая тема которого перекликалась с главной темой увертюр «Леонора» № 2 и № 3, а заключительное «amen» — с триумфальной темой финала Пятой симфонии.

113 (a)



113 (б)

«Леонора»



113 (в)



113 (г) Пятая симфония, ч. III



## 113 (д) Пятая симфония, ч. IV



В симфонических мессах часть Credo по композиции обычно напоминает Gloria, что вызвано структурным подобием их текста. Главной проблемой для композиторов было здесь сочетание контрастности, связанной с точным выражением смысла конкретных слов, и непрерывного развития, устремленного к обычной для Credo финальной фуге «Et vitam venturi». Подобные задачи никогда не стояли в оперной или ораториальной музыке, где тексты, предназначенные для пения, всегда были короче и писались в стихах. Бетховен справился с этими трудностями весьма успешно.

Первый большой раздел его Credo — декламационный, преисполненный ораторско-проповеднического пафоса и нарочито лишенный всякой певучести. Строй этой музыки определяет начальная фраза, словно бы выражающая изумленный восторг только что обретенной страстной веры; фигурация же, звучащая в оркестре, становится объединяющим лейтмотивом всего первого раздела.

В большинстве месс Гайдна лирический раздел, от слов «Et incarnatus» до «Sepultus est», выделен очень рельефно. В Мессе «Нельсон» он даже образует отдельную часть внутри Credo. В Мессе «Терезия» Гайдн выбирает для «Et incarnatus» совсем не идиллическую тональность b-moll. Подобный же контраст (C-dur — c-moll) присутствует в Мессе «In tempore belli». В других случаях Гайдн использует субдоминантовые или медиантовые соотношения (B-dur — G-dur в Мессе «Сотворение»).

Бетховен пошел по последнему пути, написав данный раздел в Es-dur, внутри которого, однако, находится место и траурным b-moll и es-moll («Crucifixus»), и другим экспрессивным краскам. Подобной эмоциональной переменчивости в мессах Гайдна, пожалуй, все-таки не было. И если учесть, что бетховенский «Et incarnatus», как и всё Credo, выдержан в декламационной манере (между тем как Гайдн любил начинать этот раздел чарующе красивыми соло сопрано), то отчасти понятно, почему такая музыка могла вызывать неудовольствие князя Эстергази.

Заявленная еще в Kyrie логика медиантовых сопоставлений, обладающих одновременно и свежей красочностью, и ослабленностью функциональных связей, развивается на протяжении всего цикла, демонстрируя самые разные возможности: C — E — C (Kyrie), C — Es — C (Credo), C — A (соотношение Credo и Sanctus), A — F — A (Sanctus — Benedictus — Hosanna), A — c (соотношение Hosanna и Agnus Dei) — и, наконец, замыкающая этот круг модуляция C — E — C, содержащаяся в конце Dona nobis pacem. Такая гармоническая логика была совсем не характерна для бетховенских симфоний данного периода, хотя встречалась в концертах, начиная с Первого, на уровне соотношений между частями. Зато медиантовые тональные планы стали типичной приметой позднего стиля композитора, на чем мы подробнее остановимся в должное время.

Пожалуй, самым удивительным эпизодом Мессы С-dur можно назвать начало Sanctus. Первые такты, полные тихого благоговения, играет оркестр; в т. 5 к нему присоединяется хор, звучащий далее на протяжении четырех тактов а саррелла. И именно здесь происходит совершенно головокружительная модуляция из А-dur в однотерцовую тональность b-moll и обратно.

114

Adagio

*sempre p*

San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - mi - nus De - us

san - ctus

Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth,

Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth,

«Мне ни разу не доводилось слышать, чтобы наши хористы спели это место чисто, если органист не подсобит им тихим взятием септаккорда», — признавался Бетховен Гертелю и предлагал, ради облегчения интонирования, не отмечать энгармоническую смену бемолями, а оставить везде диезы<sup>148</sup>.

Зачем же композитору понадобилось нагромождать здесь почти непреодолимые трудности? Ведь не для демонстрации же своей изысканной гармонической техники, и не для того, чтобы лишний раз озадачить исполнителей и слушателей. Видимо, его замысел был связан с содержанием и трактовкой данного текста.

Молитва Sanctus считается древнейшей частью христианской литургии. Она восходит к восторженному описанию пророком Исайей гимна серафимов, услышанного им в Иерусалимском Храме (740 год до н. э.):

...видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. (2). Вокруг Его стояли серафимы; у каж-

<sup>148</sup> ПБ 2. № 399.

дого из них по шести крыл; двумя закрывал он лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. (3). И взывали они друг к другу, и говорили: свят, свят, свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его! (4) И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, и дом наполнился курениями (Исайя, 6).

В полном соответствии с этим описанием для большинства торжественных и даже заупокойных месс XVIII — начала XIX века характерно мощное и громогласное звучание Sanctus, с трубами и литаврами, маршеобразным ритмом и прочими музыкальными атрибутами воинствующей царственности. Если Sanctus создавался не как самостоятельная часть, а лишь как вступление к Benedictus, то ему иногда придавали более скромный характер. Так поступал в своих поздних мессах Гайдн. Аккордовый, объективно-хоральный склад свойствен Sanctus в мессах «Свят» и «Нельсон», несколько более лирический — в мессах «In tempore belli», «Терезия» и «Harmonie». Однако вряд ли применительно к гайдновской музыке во всех этих случаях можно говорить о какой-либо мистике. Нет мистики и в Sanctus из Мессы C-dur Гуммеля, хотя он очень лиричен и открывается кантиленой солистов на фоне мягких фигураций струнных.

У Бетховена в обеих его мессах в начале Sanctus присутствует не просто глубоко лирическая, но и мистическая атмосфера. Вероятно, отсюда и требуемое композитором сакральное *a cappella*, и «сверхъестественная» модуляция на словах «Господь Бог Саваоф». Можно несколько удивиться тому, что, в отличие от Gloria и Credo, где образ Бога-Отца всегда выражается «сильными» музыкальными средствами (громкая звучность, tutti и унисоны, тембры труб и литавр, размашистые интонации, резкие сопоставления аккордов), в Sanctus он, напротив, трактуется с исключительной — почти беспрецедентной — задушевной сердечностью и в исключительно мягких красках. По-видимому, здесь отразился тот смысл, который Бетховен вкладывал в собственное понятие верховного Бога: это не столько карающий Иегова, сколько таинственное, но всепонимающее Божество (Gottheit), у престола которого молящийся может испытывать лишь священное благоговение, а не страх.

Радостное ликование следующего раздела, «Hosanna», по смыслу связано с образом входящего в Иерусалим Христа, чему посвящена часть Benedictus. Евангелисты по-разному передавали возгласы народа, приветствовавшего Иисуса: «Осанна! Благословен грядущий во имя Господне!» (Марк XI, 10); «Осанна сыну Давидову! Благословен грядущий во имя Господне! Осанна в вышних!» (Матфей XXI, 9); «Осанна! Благословен грядущий во имя Господне, Царь Израилев!» (Иоанн XII, 13); «Благословен Царь, грядущий во имя Господне! Мир на небесах и слава в вышних!» (Лука XIX, 28).

Эти нюансы отражались и в музыкальных трактовках Benedictus. Чаще всего Христос трактовался в них как Агнец — отсюда пасторальная стилистика, которая, в свою очередь, ассоциировалась с тематикой Рождества и с образом Иисуса-младенца. В то же время к пасторали имела отношение и другая миссия Христа — Добрый пастырь, которая имела отношение и к его обличению Царя небесного.

Именно в поздних мессах Гайдна мы дважды встречаемся с менее традиционной, но вполне возможной трактовкой Benedictus как торжественной

музыки в честь Царя. Из ряда вон выходящий случай — это скорбный маршевый *Benedictus* в Мессе «Нельсон», завершающийся апокалиптическим звучанием труб и литавр (этой необычной трактовке, хотя и без грозных фанфар, последовал в Мессе *C-dur* Гуммель). Маршевость присутствует и в *Benedictus* из Мессы «Heilig», да и в других мессах Гайдна эта часть носит совсем не благостный, а очень серьезный характер, что сказывается и на его композиции. В Мессе «Harmonie» *Benedictus* написан в сонатной форме, а в Мессе «Сотворение» — в форме полифонических вариаций.

Бетховен с такой трактовкой *Benedictus* был категорически не согласен. В обеих его мессах это чрезвычайно нежная и лирическая музыка пасторального склада. Здесь композитор следует старинной традиции, однако понимает эту традицию по-своему. Как и в Шестой симфонии или в Скрипичном концерте, перед нами скорее философская пастораль, нежели стилизация обычного топоса. В Мессе *C-dur* нет даже характерного пасторального размера 6/8 или 12/8: *Benedictus* написан в простом и строгом метре 2/4. Тональность — совершенно типичная для пасторали (*F-dur*), сколько-нибудь затейливые модуляции, равно как и тематические контрасты, в отличие от других частей, здесь отсутствуют, но форма — сонатная, пусть даже с небольшой связкой вместо настоящей разработки. В оркестровом сопровождении господствуют мягкие тембры струнных, деревянные духовые специально не выделяются (хотя именно они часто служили эмблемой пасторали). Тональность, метр, общий характер музыки и даже рисунок сопровождающих фигураций роднят *Benedictus*, как ни странно, с первым хором узников из финала I акта «Фиделио», который также является молитвой под открытым небом.

Финал бетховенской Мессы строится весьма причудливым образом. Возможно, здесь Бетховен вновь ориентировался на самые смелые опыты своего учителя (гайдновские мессы «Свят» и «Терезия»). Скорбный и страдальческий бетховенский *Agnus Dei* (*c-moll*, 12/8, *Poco adagio*) напоминает не столько минорные *Agnus* из гайдновских месс, сколько знаменитое «*Lacrimosa*» из Реквиема Моцарта. Отличаясь тревожной неустойчивостью, эта часть останавливается на доминанте и практически незаметно переходит в мягкое и текучее *Dona nobis pacem* (*C-dur*).

115

**Allegro ma non troppo**

do - na no - bis pa - cem, pa - cem

Однако вскоре вновь вторгается *c-moll* и возвращается текст *Agnus Dei*. (Подобный эффект «вторжения» был много лет спустя применен Бетховеном в «Торжественной мессе»). Испуганный шепот «*miserere*» вызывает почти театральные ассоциации. Еще раз начинается *Dona nobis pacem*, но без точного повторения прежней музыки: после проведения главной темы возникает небольшое фугато и относительно новый, красочно гармонизованный «припев» (тт. 124–131 и тт. 148–154).

Тут Бетховен столкнулся с проблемой, которую ему никогда еще не приходилось решать в инструментальных опусах. Согласно классическим нормам, конец произведения в еще большей мере, чем начало, не имел права быть сколько-нибудь неопределенным. Загадочная недоговоренность и мечтательное устремление в туманную даль — черты романтической поэтики. Единственное классическое произведение, финал которого построен на идее «развоплощения», перехода из бытия в небытие — это «Прощальная симфония» Гайдна (№ 45), в которой вообще всё сделано принципиально не так, как обычно, начиная с никогда не использовавшейся в симфониях тональности *fis-moll* и кончая театрализованным поочередным уходом музыкантов со сцены.

Однако классическая концепция финала как утверждения неких истин (чаще оптимистических, нежели печальных) не вполне сочеталась с текстом мессы. По-видимому, для Бетховена, крайне внимательного к словам, которые он клал на музыку, текст *Dona nobis pacem* расет не вязался ни с бурным весельем, ни с громогласной торжественностью. Гайдн не видел тут никакой проблемы, поскольку его личное религиозное чувство было проникнуто сияющим светом и радостью. В Мессе «Свят» раздел *Dona nobis* написан в духе торжественного менюэта с фанфарами труб и литавр; примерно так же трактован финал Мессы «Терезия». Откровенное веселье царит в *Dona nobis* из Мессы «Нельсон».

Бетховен выразил в своем *Dona nobis* не столько радость по поводу обретения долгожданного мира, сколько светлую надежду на него. И, поскольку краткие и разрозненные темы этой части не позволяли придать всей композиции надлежащую уравновешенность, композитор буквально замкнул смысловое кольцо, процитировав в конце Мессы ее начало — первые такты *Kyrie*, подтекстованные словами *Dona nobis pacem*. Этот прием также не был изобретением Бетховена; он использовался в ряде весьма известных церковных произведений — в Реквиеме Моцарта, в Магнификатах И. С. Баха и К. Ф. Э. Баха. Однако во всех этих случаях завершением служила музыка весьма звучная и эффектная. Бетховенская же Месса кончается, как и начиналась, тихо и почти незаметно. Возможно, слушатель даже не успевает понять, что последняя страница произведения почти точно повторяет первую — цитата невелика по объему и подана слишком ненавязчиво, чтобы сразу восприниматься рассудком (примерно так же «закольцует» впоследствии Брамс уникальную драматургию своей Третьей симфонии).

116



Бетховен не вводит эту реминисценцию механически. В последних тактах он дополняет ее важным обобщающим штрихом. На нисходящий мотив валторны, почерпнутый из музыки *Dona nobis*, отвечает восходящий ход деревянных духовых, заимствованный из темы *Kyrie*. Эта переключка несомненно символична: на человеческую мольбу о мире тихим, но твердым обещанием отвечает милосердное Божество.

Месса *C-dur* была впоследствии оттеснена в тень «Торжественной мессы» и редко исполнялась даже в концертах. Однако это незаурядное произведение ценно как своей замечательной, почти античной «беломраморной» светлой красотой, так и той важной ролью, которое оно сыграло в развитии бетховенского стиля.

Как нередко случается, важные открытия порою сначала делаются в стороне от основного хода эволюции. В Мессе *C-dur* это касается новизны и ее гармонического языка, и вокального письма, далекого от норм как оперной, так и традиционной церковной стилистики, и других параметров (вроде концепции «начала» и «конца»). В то же время эта Месса, будучи во многом произведением симфоническим, составляет интересный смысловой контрапункт к крупным инструментальным композициям 1806–1808 годов и помогает увидеть в несколько ином свете проблематику и концертов, и симфоний, и некоторых камерных циклов.



Кириллина Лариса Валентиновна  
Бетховен. Жизнь и творчество  
В двух томах  
Том 1

Редактор  
Г. А. Моисеев

Компьютерная верстка  
Е. А. Лариной

ЛР – 021207 от 03.04.1997.

Подписано в печать 15.09.09. Бумага офсетная.  
Формат бумаги 70x100 1/16. Гарнитура «Миньон»  
Печать офсетная. Усл. печ. 33,5. Тираж ??? экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»  
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского  
Москва, ул. Б. Никитская, д. 13.

Отпечатано в ???