

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

«АППАССИОНАТА»

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

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

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

¹¹ Eggebrecht 1994 // BISW I. S. 410.



«Аппассионата».

Первая страница автографа Бетховена

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

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

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

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

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

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

¹² МФРБ. С. 296.

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

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

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

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

¹³ Там же. С. 296–297.

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

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

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

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

¹⁴ Kerst I. S. 286.

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

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

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

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

¹⁵ Вегелер — Рис 2001. С. 106.

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

ЗАГАДКА 32 ВАРИАЦИЙ C-MOLL

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

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

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

¹⁶ Kerst I. S. 55.

¹⁷ Kerst II. S. 195.