

А.И. Демченко

Appassionata

Очерки творчества Бетховена

К 250-летию со дня рождения

Монография



Москва
2021

УДК 78.03
ББК 85.3
Д31

Автор:

А.И. Демченко, Центр комплексных художественных исследований при Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, д-р искусств., проф.

Демченко, Александр Иванович.

Д31 Appassionata. Очерки творчества Бетховена. К 250-летию со дня рождения : монография / А.И. Демченко. — Москва : РУСАЙНС, 2021. — 164 с.

ISBN 978-5-4365-6702-0

Монография сосредоточена на анализе содержательно-смысловой сути художественного наследия великого композитора. Этому соответственно подчинены все приводимые факты его жизнеописания и рассмотрение средств музыкальной выразительности. Стержнем изложения являются претворённые в произведениях Людвига ван Бетховена базовые сущности человеческого бытия (жизнедеятельность, лирика, отдохновения) и то, что определяет ведущие константы бетховенского мироотношения (героика, драма, эпос). Пролог даёт экскурс в историческую эпоху, а Эпилог – обзор стилиобразующих компонентов и итоговые обобщения.

Издание приурочено к 250-летию со дня рождения Людвига ван Бетховена и адресовано как специалистам, так и широкому кругу ценителей музыкального искусства.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, основные содержательно-смысловые концепты, наследие.

УДК 78.03
ББК 85.3

ISBN 978-5-4365-6702-0

© Демченко А.И., 2021
© ООО «РУСАЙНС», 2021

Содержание

Пролог	4
Часть первая Грани человеческого бытия.....	33
Глава I. Жизнедеятельность	33
Глава II. Лирика	40
Глава III. Отдохновения.....	63
Часть вторая. Героико-драматический эпос	83
Глава IV. Героика	83
Глава V. Драма.....	89
Глава VI. Эпос	109
Эпилог	135
Основные произведения.....	159
Автор	162

Пролог

Людвиг ван Бетховен (1770–1827) – композитор, пианист (Германия, Австрия). Основные произведения: 9 симфоний (1800, 1802, «*Eroica*» 1804, 1806, 1808, «Пасторальная» 1808, 1812, 1812, 1823); увертюры (11), в том числе «Леонора № 3» (1806), «Кориолан» (1807), «Эгмонт» (1810); 5 концертов для фортепиано с оркестром (1798, 1795, 1800, 1806, 1809), Концерт для скрипки с оркестром (1806); струнные квартеты (16), в том числе № 4 (1800), № 9 (1806), № 11 (1810), № 15 (1825); сонаты для скрипки и фортепиано (10), в том числе № 5 («Весенняя» 1801), № 9 («Крейцера» 1803); сонаты для виолончели и фортепиано (5), в том числе № 3 (1808); сонаты для фортепиано (32), в том числе № 8 («Патетическая» 1799), № 14 («Лунная» 1801), № 17 (1803), № 21 («Аврора» 1804), № 23 («Аппассионата» 1805), № 27 (1814), № 32 (1822); 32 вариации для фортепиано (1806), опера «Фиделио» (1805), Месса *C-dur* (1807), «Торжественная месса» (1823).

Композитор воссоздал в своей музыке всеобъемлющую картину мира, исключительную полноту и богатство жизнеощущения, обрисовал натуру человека, находящегося в расцвете сил и возможностей. Этому отвечает особая объёмность и содержательная насыщенность образов, их чрезвычайная яркость, рельефность и выразительность. Девизом бетховенского героя является высокое напряжение жизненных проявлений, их предельная интенсивность. Отсюда мощный напор энергии, горячее воодушевление, волевая устремлённость, дух настойчивых преодолений. Нередко всё это находится в плоскости действительно-созидательных усилий, связано с бодрими, упруго-динамичными «рабочими» ритмами. Однако чаще всего и с наибольшей активностью отмеченные качества являют себя в сфере героико-драматической образности, которая была для Бетховена определяющей. Стихия жизненной борьбы, столкновение страстей и характеров, всякого рода конфликтные коллизии (подчас в специфическом ракурсе военных баталий) воспринимаются в его музыке как естественное, даже необходимое состояние, вызывающее у человека-борца прилив сил и радостный энтузиазм.

Героика как центральный компонент бетховенской художественной концепции – это стойкость в страданиях и невзгодах, неустанное сопротивление обстоятельствам и упорство в достижении цели, наступательный натиск и всё, что связывается в сознании с понятием жизненного подвига. Этим продиктована суровая лапидарность выражения, страстная и решительная «жестикаляция», чеканность фра-

зы, господство фанфарно-кличевых интонаций, а также характернейшая для музыки композитора «аппассионатность», то есть пламенный, импульсивно-взрывчатый тон высказывания, накал чувств, бурная патетика. Героическое деяние зачастую приобретает отчётливо гражданственную направленность, передавая утверждение достоинства и свободы человека, ненависть к тирании, республиканские идеалы, что определило соответствующую роль декламационно-ораторской выразительности и ассимиляцию жанров, порождённых революционными движениями того времени.

Чувство социального контекста и неразрывного единения лично-го и всеобщего придают музыке Бетховена ощущение титанизма, исполинского размаха, способствуя возникновению героико-драматического эпоса как высшего художественного сплава в стиле композитора. Действием тех же факторов объясняется столь присущие его творчеству всепобеждающий оптимизм, вера в торжество разума и справедливости (типичная траектория многих произведений – от скорби и страданий через борьбу к триумфу и ликованию). Этому магистральному идейно-образному комплексу сопутствует множество дополняющих граней, среди которых особое место заняли скерцозность и философская лирика. Будучи создателем жанра скерцо, Бетховен трактует его в очень широком смысловом диапазоне, но чаще всего как выражение раскованного выплеска человеческих сил или терпкого, простодушно-грубоватого народного юмора (изобретательная игра танцевальных ритмов и неожиданных акцентов, сочность оркестрового звучания). Не менее многообразна философская лирика: от светлой медитативности созерцательного плана и напряжённо-страстных поисков истины до погружения в самые глубины мыслящего «я» и восхождения к высотам отрешённо-абстрагированного универсума (с наибольшей очевидностью – в поздний период, когда Бетховен сосредоточился на композиционно сложных формах и полифонических приёмах).

В историческом отношении наследие композитора занимает рубежное положение. С одной стороны, оно завершило эволюцию Венской классической школы, став её результирующим итогом, окончательно установив свойственные ей нормы и методы, в частности утвердив симфонизм как высшую форму музыкального мышления. С другой стороны, искания Бетховена оказались отправной точкой для развёртывания образно-стилистической системы романтического искусства, и композитору в той или иной степени удалось предвосхитить индивидуальную манеру едва ли не всех крупнейших представителей музыки первой половины XIX века. Кульминационный этап бетховен-

ского творчества приходится на период с середины 1790-х до начала 1810-х годов, когда оно сконцентрировало в себе всё лучшее и наиболее значительное для мирового музыкального процесса – это был совершенно уникальный случай «сверхмонополии» одного автора.

* * *

Время Бетховена – это в основном завершающий этап эпохи Просвещения, что хронологически можно обозначить как *рубеж XIX века*: 1790-е и 1800-е годы с прилегающими к ним отрезками примерно 3–4 года снизу и сверху, что в целом составляет приблизительно тридцатилетие. Это время, когда то, что касается музыкального искусства, почти «монопольно» сконцентрировало в себе творчество великого композитора.

В общеисторическом плане облик этой грандиозной эпохи определили два крупнейшие события – Великая французская революция и наполеоновские войны.

Первое из этих событий имеет все основания именоваться с большой буквы, как **Великая французская революция**, поскольку она оказала колоссальное влияние на весь европейский миропорядок. Но не будем забывать, что этому событию предшествовала своеобразная и весьма существенная «артподготовка», задолго до того прогремевшая за океаном.

Имеется в виду Война за независимость в Северной Америке (1775–1783), которая стала первой буржуазной революцией на далёком континенте. Здесь в 1776 году было образовано новое государство – Соединённые Штаты Америки, и тогда же провозглашена Декларация независимости, в 1787-м утверждена конституция, а в 1791-м под давлением народных масс вступили в силу принятые ещё в 1789 году поправки к ней, провозглашавшие основные демократические свободы.

Из Франции с неослабевающим вниманием и нарастающим сочувствием следили за происходящим в североамериканских штатах, и основополагающие положения названных выше документов перешли впоследствии в программные тексты Французской революции. При этом обращает на себя внимание и совпадение ряда отдельных дат.

Можно напомнить, что в Париже началом народного восстания против королевской власти явился штурм Бастилии в 1789 году. Тогда же была принята Декларация прав человека и гражданина, провозгласившая свободу личности, свободу совести, слова и печати, равенство граждан перед законом, право на сопротивление угнетению и объявившая неприкосновенной частную собственность.

Результатом следующего восстания (1792 год) стало ниспровержение монархии и учреждение республиканской формы правления. В 1793-м был казнён король Людовик XVI, и новое восстание привело к установлению леворадикальной якобинской диктатуры (вожди якобинцев – М.Робеспьер, Ж.Марат, Ж.Дантон, Л.Сен-Жюст). В 1794-м эта диктатура была низвергнута, а государственный переворот, произошедший в 1799 году, знаменовал окончание революции.

В сравнении с предыдущими буржуазными революциями (Нидерланды, Англия, Северная Америка) именно Великая французская приобрела всемирно-историческое значение и стала знаменем борьбы против феодально-абсолютистских порядков для целого ряда других стран. И именно тогда были сформулированы идеи демократического мироустройства, во многом актуальные до сих пор.

Незримой параллелью к происходившему во Франции явилось возникшее в России тех лет либерально-демократическое течение. Наиболее отчётливо оно было представлено в антикрепостнической публицистике Николая Новикова (в 1792 году по приказу Екатерины II заключён в Шлиссельбургскую крепость), в сатирических комедиях Дениса Фонвизина и в раннем творчестве Ивана Крылова, который, прежде чем обратиться к басенному жанру, дал образцы открытого критицизма в памфлетах начала 1790-х годов.

Кульминацией российского либерализма стало, как известно, сделанное Александром Радищевым, и его обличительный пафос наиболее полное выражение получил в знаменитой книге «Путешествие из Петербурга в Москву» – написана в 1790-м, и в том же году её автор был сослан в Сибирь. Таковы те далёкие ростки, которые вылились впоследствии в восстание декабристов.

Другим грандиозным историческим событием рубежа XIX столетия явились **наполеоновские войны**. Приходится признать: в сущности, впервые это была самая настоящая *мировая* война. И хотя она практически ограничилась масштабами Европы (не считая военных действий Франции на Ближнем Востоке), следует учитывать тот факт, что в те времена представления о мировом сообществе сводились собственно к европейскому континенту, и на всём континенте развернулись национально-освободительные движения против наполеоновского нашествия.

Преддверием наполеоновских войн стали, начиная с 1892 года, оборонительные меры, предпринятые в ответ на интервенцию ряда европейских монархий (Австрия, Пруссия, Великобритания, Нидерланды, Испания и др.) против революционной Франции. Собственно

французские завоевания начались с Итальянской кампании 1796–1797 годов и Египетской экспедиции 1798–1801.

С 1800-го в результате блистательных побед французского оружия произошло огромное территориальное расширение империи, фактически включавшей, кроме Великобритании, всю Западную и Центральную Европу. Одной из важных причин успеха в этих войнах было то, что в завоёванных странах активно вводились прогрессивные по своей сути новые буржуазные отношения.

Однако со временем наполеоновские войны всё более превращались в чисто захватнические. Впервые это обнаружилось в 1808 году в Испании, народ которой поднялся против завоевателей. И с катастрофическими последствиями для Французской империи это подтвердилось в походе 1812 года на Россию, который сам Наполеон признал позднее своей фатальной ошибкой.

Далёким прогнозом этой выдающейся победы русского оружия был Итальянский поход А.Суворова 1799 года, которому сопутствовали успехи русского флота в Средиземноморском походе Ф.Ушакова. Уже тогда действия русской армии привели к освобождению Италии от французского господства (в 1800-м она была вновь завоёвана Наполеоном).

Возвращаясь к Отечественной войне 1812 года, стоит подчеркнуть, что именно она явилась кульминацией европейской военной эпопеи рубежа XIX века и впервые обозначила полномасштабный выход России в ранг великой державы. После окончательного разгрома захватчиков при Березинё боевые действия были перенесены за пределы России.

Русская армия составила основное ядро, вокруг которого группировались войска других участников антинаполеоновской коалиции. Заграничные походы русской армии 1813–1814 годов завершились взятием Парижа и падением империи Наполеона I, в результате чего народы Европы были освобождены от чужестранного владычества.

* * *

При всём том, приходится признать, что именно на рубеже XIX столетия французская нация, пройдя полосу рассмотренных выше событий Революции 1789–1799 годов и наполеоновских войн 1796–1814 (с «постлюдией» Ста дней и битвы при Ватерлоо в 1815-м), пережила «звёздный час» своей социально-политической истории. И именно в социально-политической сфере Франция выдвинула одну из четырёх ключевых фигур истории этого времени.

Разумеется, это **Наполеон I** (Наполеон Бонапарт, 1769–1821) – полководец и государственный деятель, император Франции в 1804–1814 и в марте-июне 1815 года. Он выдвинулся в период Революции – двадцати пяти лет достиг чина бригадного генерала, став затем командующим армией. В 1799-м совершил государственный переворот и вскоре сосредоточил в своих руках всю полноту власти. После вступления в 1814 году войск антифранцузской коалиции в Париж отрёкся от престола и был сослан на остров Эльба. Вновь стал императором в 1815-м (так называемые *Сто дней*) и после поражения при Ватерлоо вторично отрёкся от престола. Последние годы жизни провёл пленником на острове св.Елены.

Как выдающийся полководец, Наполеон I, опираясь на возникшие в первые годы Революции плодотворные начинания в военном деле и предоставленные обновлённой страной возможности, сумел создать «Великую армию» с её колоссальными для того времени вооружёнными массами и максимальной технической оснащённостью, всемерно добиваясь её высокой боевой подготовленности и всемерной дисциплины. Его успехи лидера нации в немалой степени базировались на редкой способности находить и выдвигать талантливых людей, в том числе из низших слоёв общества, и на умело построенной системе поощрения.

Он до совершенства довёл мастерство стратегии и манёвренной тактики. Нередко сражаясь против численно превосходящего противника, Наполеон стремился к разъединению его сил и к уничтожению их по частям, создавал превосходство сил своей армии на решающих направлениях, всегда стремился благодаря скорости движений овладеть инициативой.

Примечательно высказывание У.Черчилля – представителя страны, с которой у этого полководца были непрерывные распри: *«Я не выношу, когда сравнивают Наполеона с Гитлером. Я бы оскорбил память о великом императоре и воине, сравнив его с мелким партийным функционером и мясником».*

Воспитанный на передовых идеях Просвещения, Наполеон с энтузиазмом воспринял Французскую революцию и, установив впоследствии личную диктатуру, несомненно, способствовал утверждению и развитию основополагающих завоеваний нового буржуазного миропорядка. Экономическая политика Наполеона была направлена на развитие торговли и особенно промышленности, в которой он видел важнейшее средство укрепления мощи государства. При его личном участии был составлен действующий до настоящего времени Французский

гражданский кодекс 1804 года (Кодекс Наполеона), определяющий правовые нормы буржуазного общества.

Как государственный деятель, Наполеон I стремился к утверждению аналогичных принципов и на завоёванных территориях, проводя на них прогрессивные реформы, что на фоне рутины феодально-абсолютистских режимов зачастую обеспечивало ему поддержку больших масс населения Европы. Ещё раз сошлёмся на У.Черчилля, который считал, что именно благодаря Наполеону Европа восприняла идеи Французской революции.

Блистательные победы «гения войны» и его превращение в повелителя Европы, достигшего за десять лет беспримерного могущества, создавало почву для возникновения всякого рода легенд. Человек огромной одарённости, исключительной работоспособности, сильного ума и непреклонной воли, он в пору своего высшего взлёта являлся олицетворением могучего потенциала восходящего класса буржуазии.

* * *

Помимо Наполеона, другими ключевыми фигурами эпохи рубежа XIX столетия должны быть признаны представляющие Германию Гегель (философия), Гёте (литературное творчество) и Бетховен (музыкальное искусство).

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) всю жизнь преподавал, являясь последние пятнадцать лет профессором философии в университетах Гейдельберга и Берлина. Основные труды: «Феноменология духа» (1807), «Наука логики» (1812–1815), «Энциклопедия философских наук» (1817), а также лекции по философии истории, эстетике, философии религии.

Наследуя традиции Г.Лессинга, И.Гердера, И.Канта, И.Фихте, Ф.Шеллинга, Гегель завершил становление немецкой классической философии с характерным для неё углублённым анализом духовной жизни и стремлением к построению завершённой научной системы. Его мировоззрение складывалось под влиянием идей и событий Великой французской революции и отразило основные противоречия буржуазного прогресса, подводя определённые итоги и в том отношении, что вся немецкая классическая философия являлась своеобразным теоретическим осмыслением этой революции.

На почве объективного идеализма Гегель создал систематическую теорию диалектики, которую он рассматривал как путь к отысканию истины и как подлинно адекватный философский метод. Её центральное понятие – *развитие* как характеристика деятельности абсо-

люта, который в качестве мирового духа дифференцируется на «субъективный дух» (существование индивида), «объективный дух» (право, мораль и нравственность, подразумевающая семью, гражданское общество, государство) и «абсолютный дух» (искусство, религия и философия как формы самосознания духа). Примечательно, что «доверенными лицами» мирового духа Гегель считал великих людей, воплощающих смысл эпохи – в их числе он называл Александра Македонского, Юлия Цезаря, *Наполеона*.

С феноменом абсолюта связаны понятия «абсолютной идеи» и «абсолютного знания». Первое, по его словам, *«это совокупность категорий, которые являются условием формирования мира и человеческой истории»*, то есть то, что охватывает всё мироздание и все аспекты человеческой жизни. Второе – совокупность всех знаний, накопленных человечеством (наука, нравственность, религия, искусство, политико-правовые системы), что в конечном итоге устремлено к осмыслению тех форм и законов, которые управляют всем процессом духовного развития.

Путь этого развития представляет собой постепенное выявление творческой силы «мирового разума». В данном ряду закономерно сменяющих друг друга ступеней развития современную себе эпоху философ рассматривал как время перехода к той формации, в которой явно проступали черты буржуазного общества с его правовыми и нравственными принципами.

Центральное место в диалектике Гегеля занимает учение о *противоречии* как внутреннем источнике и необходимом условии развития. Противоречие описывается в виде триады: тезис (исходный момент), антитезис (переход в противоположность, отрицание), синтез противоположностей в новом единстве (отрицание отрицания и тем самым снятие противоречия).

Таким образом, категорию противоречия недостаточно понимать в виде антиномии – это единство взаимоисключающих и в то же время взаимопредполагающих друг друга противоположностей. Формулируя вытекающий отсюда закон единства и борьбы противоположностей, философ всюду находит напряжённую диалектику, процесс постоянного отрицания каждого достигнутого состояния следующим, вызревающим в его недрах состоянием.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1842) – основоположник немецкой литературы нового времени, мыслитель и естествоиспытатель. В 1770 году стал участником движения «Буря и натиска» и два десятилетия спустя, при достаточной сдержанности отношения к Великой французской революции, после одного из её успехов прозорливо заметил: *«С этого дня начинается новая эпоха всемирной истории»*.

В ряде его произведений тех лет отчётливо просматривается позиция: не принимая революционного насилия, вместе с тем признаётся неизбежность социального переустройства. Так же и в последующий период, когда возобладали романтические тенденции, писатель трезво оценивал баланс их позитивного и негативного потенциала.

Как мыслитель, Гёте восходил к созвучным *Гегелю* прозрениям относительно теории развития и принципов диалектики, рассматриваемой преимущественно в антиномиях добра и зла, созидания и разрушения.

Если трое других из великих личностей рубежа XIX века оказались, в сущности, ровесниками (Наполеон родился в 1769 году, Гегель и Бетховен в 1770-м), то Гёте был старше их на два десятилетия. И если судьбоносный для себя период они пережили в основном в 1790–1800-е годы, то он опередил их, пройдя нечто аналогичное в 1770–1780-е.

На данном, раннем этапе творчества он был не только связан с литературным движением «Буря и натиск», но и стал его несомненным лидером. А движение это отличалось той настроенностью, которая по многим своим признакам предвосхищала дух, идеи и чувства, характерные для времени Великой французской революции.

Стремление возвеличить человека, подвинуть его на служение высоким целям, неприятие закосневшего уклада жизни и максимализм социально-нравственных позиций определили характерный для той поры пафос гордой независимости духа и бунтарских умонастроений. И произведения Гёте особенно ярко выразили суть этого движения.

Наиболее притягательной для штюрмеров являлась драма, и он первым дал её типичный образец в трагедии «Гёц фон Берлихинген» (1771). Излюбленным жанром эпохи Просвещения был эпистолярный жанр, и его лучшим примером стал роман «Страдания юного Вертера» (1774).

Помимо множества стихотворений, среди других примечательных произведений той поры – драмы «Клавіго» (1774), «Стелла» (1775), «Эгмонт» (1775–1787). В них со всей очевидностью заявили о

себе энтузиазм молодой поры жизни, эмоциональная напряжённость, бурное кипение открытых чувств, их свежесть и непосредственность со свойственной всему этому раскрепощённостью художественного выражения, что отражало радикализм жизненных позиций.

Кстати сказать, французский перевод «Вертера» стал настольной книгой семнадцатилетнего *Наполеона*. Как он утверждал позже, этот роман был прочитан им семь раз. И когда, завоевав Германию, император Франции оказался в местах, где жил Гёте, его настоятельным желанием было повидать высокочтимого автора, что и произошло. Так что надо ли говорить, какое воздействие оказал на него этот «бестселлер» конца XVIII века.

* * *

Переходя к последнему из великих представителей времени рубежа XIX века, каким является **Людвиг ван Бетховен** (1770–1827), начнём с сопоставлений по степени духовного родства.

Наполеон и Бетховен. Обоих отличали могучая харизма, исключительная масштабность начинаний, титанизм натуры, отданность стихии жизненной борьбы с её захватывающим темпераментом и героическим накалом.

Примечательна в данном отношении битва с постигшей его глухотой. Казалось бы, большего удара музыканту злосчастный рок нанести не мог. Но композитор продолжал создавать шедевр за шедевром. Лозунгом его жизни стало, по знаменитым словам, стремление «*схватить судьбу за глотку*», и это ему удалось.

Бетховен был истинным стратегом музыкального действия и властителем дум и душ. К примеру, те, кому довелось быть свидетелем его импровизаций на фортепиано, оказывались в состоянии транса, настолько неотразимо покоряющей силой отличалась его фантазия. Как Наполеон безраздельно господствовал в политическом мире 1800-х годов, так и Бетховен тех лет властвовал в мире музыки (и, пожалуй, в искусстве в целом), став в некотором роде некоронованным «императором художеств».

До поры до времени Бетховен испытывал восхищение перед деяниями Наполеона и его исходным республиканизмом. Третью симфонию, это своё первое подлинно грандиозное творение со столь симптоматичным заголовком «*Eroica*», он посвятил великому полководцу, но когда узнал, что тот узурпировал власть и объявил себя императором, в бешенстве разорвал страницу рукописи с посвящением, бросив негодующую реплику: «*И этот — человек!*», вложив в неё всё своё презрение к слабостям людского тщеславия и самовозвеличения.

Гегель и Бетховен. Диалектический принцип единства и борьбы противоположностей (тезис – антитезис – синтез), который в искусстве музыкальной композиции уже активно разрабатывали его непосредственные предшественники Гайдн и Моцарт, Бетховен довёл до высшего совершенства, а фактор развития стал «абсолютом» его художественного мира.

В анналы истории искусств он вошёл как величайший художник-мыслитель с характерной для него неукоснительной логикой архитектурных построений и погружением в глубины интеллектуальной жизни человеческого духа. Но, в отличие от умозрительных абстракций Гегеля, рефлексии в музыке Бетховена всегда пронизаны пульсацией живого человеческого чувства.

Гёте и Бетховен. Оба титана немецкого искусства по многим линиям обнаруживали близость творческих устремлений (в том числе их роднило глубочайшее преклонение перед Шекспиром), питали друг к другу глубокое взаимное уважение, внутренне сознавая себя вершителями национальной художественной культуры.

Композитор неоднократно обращался к произведениям поэта, создав несколько шедевров на его тексты. Об отношении Гёте к Бетховену красноречиво свидетельствует следующий факт: автор трагедии «Эгмонт» категорически настаивал на том, чтобы её постановки осуществлялись только с написанной к ней музыкой Бетховена.

Главное отличие двух великих современников состояло, пожалуй, в их жизненной позиции: компромиссность поведения первого и подчёркнутое чувство собственного достоинства, демонстративная независимость второго. Показателен известный эпизод их совместной прогулки, когда они встретили австрийского императора в окружении свиты: Гёте остановился, пребывая в глубоком поклоне, а Бетховен прошёл сквозь толпу придворных с гордо поднятой головой, едва прикоснувшись к шляпе. Об этом случае, произошедшем в 1812 году, подробно рассказано в одном из писем Бетховена к Беттине Брентано.

*По дороге к себе домой мы встретили вчера всю семью императора. Гёте высвободил руку, за которую я держал его, и встал с краю дороги – что я ему ни говорил, я не мог заставить его сделать шаг вперёд. Тогда я надвинул шляпу на лоб, застегнул на все пуговицы сюртук и, заложив руки за спину, прошёл прямо сквозь толпу. Князя и придворная камарилья выстроились шпалерами, герцог Рудольф снял передо мною шляпу, императрица приветствовала меня первой. Это-то господа **знают** меня. Видеть, как вся эта процессия продефилиро-*

вала мимо Гёте, было для меня подлинной забавой. Он стоял у обочины, сняв шляпу, склонившись.

Позже было доказано, что это письмо, опубликованное в 1839 году, оказалось подделкой Беттины (хотя и по следам действительно произошедшего случая), но Бетховена хотели видеть именно таким – таким он во многом и был, поскольку не раз высказывал полное небрежение к царственным особам, считая, что история всё поставит на свои места.

Приведённые выше сопоставления позволяют утверждать, что в некотором роде Бетховен в своей личности и в своём творчестве вообрал всё самое характерное для времени рубежа XIX столетия, в том числе наиболее ярко отобразив в художественной форме суть центральных исторических событий тех лет, какими были Великая французская революция и наполеоновские войны.

Вот что даёт достаточные основания именовать то время *эпохой Бетховена*. Убедить в этом способен и нижеследующий краткий обзор художественного творчества 1790–1800-х годов с частичными выходами на «предыкт» 1780-х и «постыкт» 1810-х.

* * *

Литературное творчество, представленное прозой (А.Радищев и Н.Карамзин в России), поэзией (Р.Бёрнс, М.Шенье) и особенно значительно драматургией (Ф.Шиллер, И.Гёте, П.Бомарше, В.Альфьери), выдвинуло едва ли не на передний план различные явления предромантизма (Ф. и А.Шлегели, Л.Тик, И.Гёльдерлин, Ф.Новалис, Г.Клейст в Германии, У.Водсворт, С.Колридж, Р.Саути в Британии).

Архитектура проходила на данном этапе завершающую фазу классицизма и исходную стадию формирования стиля ампир (К.Леду и Ж.Шальгрэн во Франции, О.Бове, И.Воронихин, А.Захаров, Ж.Тома де Томон в России).

В живописи основной вклад внесли Ф.Гойя, Ж.Давид, Ж.Энгр, А.Гро, В.Боровиковский, У.Блейк, в скульптуре – Ж.Гудон, Э.Фальконе, А.Канова, Б.Торвальдсен, М.Козловский, И.Мартос.

Музыкальное искусство, помимо позднего творчества Й.Гайдна и В.А.Моцарта, достаточно широко было представлено именами композиторов революционной Франции (Э.Мегюль, Ф.Госсек, Л.Керубини, Ж.Лесюэр).

Этот чисто фактологический перечень имён дополним фрагментарно поданной картиной ведущих содержательно-смысловых линий художественного творчества рубежа XIX века.

Рассматривая эпоху Просвещения в целом (середина XVIII–начало XIX века), нередко акцентируют такие её качества, как свет, гармоничность, жизнелюбие. Действительно, всё это было очень важным для облика данной исторической эпохи (стоит напомнить её ходовое обозначение на французском языке: *siècle des lumiers* – *век света*). Но существовали в жизни тех десятилетий и совсем иные грани, связанные с напряжённым осмыслением проблемных сторон бытия, с его противоречиями и конфликтами. И эти грани выдвинулись на передний план как определяющие именно на рубеже XIX столетия.

В рамках единого исторического времени на данном этапе происходили весьма ощутимые, даже кардинальные перемены, а в искусстве всё ощутимее нарастали предромантические черты.

И характерно, что в то время заметно изменился внешний облик человека, в том числе даже то, как он стал одеваться и какую стал носить причёску. Всё сказанное не замедлило сказаться на портретном жанре. Начнём с женского портрета.

Вот, скажем, принадлежащая кисти *Франсуа Жерара* «**Госпожа Кочубей**» («Портрет М.В.Кочубей», около 1809). Известный французский художник запечатлел в нашей соотечественнице сочетание как будто бы противоположных свойств.

В портретируемой хорошо чувствуется грация и прелесть очаровательной женственности, но в точёных чертах лица читается твёрдость характера, волевой настрой, а в глазах светится острота ума.

Отметим и новизну ракурса. Фигура показана сбоку, с разворотом головы, что опять-таки при обрисованной задумчивости настроения передаёт внутреннюю решимость, готовность к действию.

Кроме того, ощутимо ещё одно качество: при всей элегантности модели – подчеркнутая естественность и простота.



Франсуа Жерар
Госпожа Кочубей

Или, к примеру, «**Мисс Фрэнсис Вэникоум**» *Джорджа Опи* (1796). Примечательно, что и этот портрет, принадлежащий кисти малоизвестного английского художника, даёт настроение, очень характерное для рубежа XIX века.

Сразу же бросаются в глаза перемены в подходе к пейзажному фону. Прежде в нём господствовали исходящие от природного окружения мягкость, умиротворённость, золотистый свет (можно напомнить, допустим, известнейший портрет М.И.Лопухиной работы В.Боровиковского).

Здесь иное: сурово-сумрачное, почти грозное небо, тревожная взвихренность пейзажа – такой фон становится с конца XVIII столетия довольно типичным. И он отвечает облику изображённой молодой женщины с написанным на её лице выражением смелости, решимости.

Опять-таки обратим внимание на её позу: энергичное движение руки, натягивающей перчатку – в этом просматривается та действенно-героическая нота, которая оказалась едва ли не определяющей для данного исторического этапа, который нередко с достаточным основанием именуют *бетховенским*.



Джорж Опи
Мисс Франсис Виникоум

* * *

Перейдём к мужскому портрету. Подобно тому, как у дам отходят в прошлое пышно взбитые причёски, так и мужчины на рубеже XIX века отбрасывают парики. Эта деталь по-своему отмечала проис-

ходившее повсеместно утверждение таких качеств, как естественность и простота.

И почти всегда чувствуется возникшая склонность передать состояние волевой устремлённости. Всё отмеченное присутствует в приводимых ниже автопортретах двух выдающихся живописцев того времени, какими были *Жан Огюст Доминик Энгр* (Франция) и *Франсиско Хосе де Гойя* (Испания).

Энгр подаёт себя в обличье якобинца, то есть как представителя радикального крыла политической жизни времён Французской революции. Разворот головы и всей фигуры, заострённые черты лица, горящие глаза фанатика, обуреваемого гражданскими страстями, характеризуют неистовый темперамент «экстремала» рубежа XIX века.



Огюст Энгр
Автопортрет

В автопортрете-офоре Гойи художник разительно напоминает облик Бетховена тех же десятилетий. Такой же высокий цилиндр, который носил и великий композитор, грива всклокоченных волос, су-

мрачный взгляд, характерная поза (плотно запахнувшись в сюртук) – во всём этом чувствуется подчёркнутая независимость, холодок отчуждения. Очевидно, невольно сказалась близость их судьбы: оба оглохли, что повело к замкнутости, порой доходящей до мизантропии.



Франсиско Гойя
Автопортрет (офорт)

Главное в содержании искусства рубежа XIX можно определить понятием *героика*. Причём многое в ней было связано с атмосферой военных столкновений, с духом батальности.

Вот почему в портретном жанре на важнейшие позиции выдвигается фигура человека войны. В числе самых ярких образцов – картина *Антуана Гро «Генерал Бонапарт в сражении при Арко́ле»* (1796). Арколе – селение в Италии, около которого французские войска под командованием Наполеона нанесли поражение австрийской армии.

Гро впечатляюще идеализировал наружность Наполеона, за что и был произведён в статус придворного живописца французского императора. Разумеется, великий полководец был далеко не таким, но Гро замечательно передал то, что хотели видеть в Наполеоне: бесстрашие, смелый порыв, всепобеждающая героика.

И уже приобретший к этому времени широкую известность Бонапарт предстаёт на полотне в романтизированном облике: красивый, высокий молодой генерал с развевающимся знаменем и клинком, воплощение отваги и боевой решимости. Фигура выписана на фоне пожара – атмосферу баталий с соответствующим азартом воинского дерзания Гро воспроизводил превосходно.



Антуан Гро

Генерал Бонапарт в сражении при Арколе

В военном искусстве эта эпоха, наряду с Наполеоном, выдвинула большое число талантливых полководцев. Особенно в России, где «непобедимый» Бонапарт потерпел сокрушительное поражение.

Вот почему английский живописец *Джордж Дю* по заказу русского правительства выполнил свыше 300 романтически приподнятых портретов участников Отечественной войны 1812-го и заграничных походов 1813–1814 годов (наиболее значительные из этих портретов составили большую галерею в петербургском Эрмитаже).

Один из портретируемых – русский боевой генерал **Александр Петрович Ермолов**. Его фигура подана со спины, в резком развороте головы в профиль, что делает портретируемого олицетворением суровой силы, мужества, воли и доблести.

А.Пушкин в своих путевых записках «Путешествие в Арзру́м» отмечает симптоматичный факт: в 1829 году он сделал крюк в 200 вёрст, дабы повидать Ермолова, жившего в деревне близ Орла. В пушкинской словесной зарисовке есть и такой штрих: *«Когда он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтический портрет, написанный Довом».*



Джордж Доу
А.П. Ермолов

* * *

Стремление времени к героике побуждало к соответствующей трансформации принципов классицизма, который был важнейшим художественным направлением эпохи Просвещения. На рубеже XIX века возникает его разновидность, получившая название *героический классицизм*.

Главой этого направления во французской живописи стал *Жак-Луи Давид*. Герои его картин – исторические личности, которые прославились служением родине. Один из якобинцев назвал Давида художником, *«гений которого приблизил революцию»* (имелась в виду Французская революция). Первой работой подобного рода стала у него *«Клятва Горациев»* (1784).

Картина выполнена в согласии с античным преданием: отец благословляет трёх братьев на ратный подвиг во славу Рима; они должны встретиться в поединке с тремя братьями, выставленными неприятелем, а все так или иначе связаны между собой родственными узами – отсюда реакция женщин, ведь в схватке могут погибнуть их братья и мужья.

Но если не знать этого сюжета, изображение прочитывается как контраст мужества и слабости. И мужество, олицетворяемое центральной группой персонажей-мужчин (выражение решимости, смелого порыва), всемерно высвечено слабостью женщин, находящихся в полуобморочном состоянии. Выполненная с театральной яркостью, картина воспринимается как призыв к самоотверженной борьбе.

Помимо разработки античного мотива, о классицистском характере произведения говорят одеяния античного покроя, архитектурный фон (хотя он скорее ренессансный, но для эпохи Просвещения это тоже прекрасное далёкое прошлое), а также подчёркнутая ясность, чёткость рисунка и цветового решения.



Жак-Луи Давид Клятва Горациев

Произведения подобного рода убеждают в том, что борьба идей и вообще жизненная борьба достигала тогда очень высокого накала. Этот накал страстей, как и обобщённое выражение самих идей, своё высшее воплощение получили в музыке Бетховена.

Драматизм и героика исключительной интенсивности – вот что скрывалось под покровом солнечного сияния «эпохи света». И когда эти подспудные силы смыкались с тем, что шло от людских множеств, когда они приобретали общенародный размах, тогда в искусстве рождался высший художественный сплав – *героико-драматический эпос* как концентрированный синтез важнейших свойств искусства рубежа XIX столетия.

В присущих этому синтезу могучих образах, в мощи и грандиозности художественных форм фиксировалось то, что вся Европа пришла в движение, главным катализатором которого были наполеоновские войны – именно они определили тогда иной масштаб жизни человечества. Их дыхание наполняло многое в искусстве качественно новым содержанием.

Красноречивое свидетельство тому – резкий поворот в творчестве *Николая Карамзина*. Глава русского сентиментализма, автор «Бедной Лизы», пишет в 1803 году (время создания Третьей симфонии Бетховена) историческую повесть «**Марфа-Посадница**». В её основу положен реальный исторический факт – покорение вольного Новгорода Иваном III.

Несмотря на трагический финал, это рассказ о величии человека, о твёрдости его духа. Носительницей столь высокой настроенности становится Марфа Борецкая, гордо и стоически завершившая свою судьбу на эшафоте – там же, где она бросила вдохновенный клич и подняла новгородцев на битву за свободу города-республики.

Вот какой видит автор Марфу, когда она поднимается на помост, чтобы обратиться к новгородцам в ответ на требование царя Ивана III подчиниться Москве.

Она всходит на железные ступени, тихо и величаво, взирает на бесчисленное собрание граждан и безмолвствует... Важность и скорбь на бледном лице её... Но вскоре осенённый горестию взор блеснул огнём, бледное лицо покрылось румянцем, и Марфа вещала...

Обращает на себя внимание используемая писателем лексика: «собрание *граждан*» – это от Французской революции, «*взор блеснул огнём*» – бетховенская нота, а позже прозвучит фраза «язвы *России*» – то есть используя терминологию более позднего времени, так как во второй половине XV века (время действия повести) понятия *Россия*

ещё не существовало. Введение подобных выражений говорит о совершенно явной актуализации исторической тематики.

«...и *Марфа вещала...*» Она вызывает к разуму царя, стремится убедить его в бессмысленности насилия и братоубийственной войны. И опять-таки обратим внимание на манеру и дух её речи.

Да будет велик Иоанн, но да будет велик и Новгород! Да славится князь московский истреблением врагов христианства, а не друзей и братьев земли Русской!

Царствуй с мудростью и славою; залечи глубокие язвы России; сделай подданных своих и наших братьев счастливыми – и если когда-нибудь соединённые твои княжества превзойдут славою Новгород; если мы позавидуем благоденствию твоего народа; если Всевышний накажет нас раздорами, бедствиями, унижениями, тогда придём в царственный град Москву и скажем тебе: «Владей нами! Мы уже не умеем править собою!..»

Ты содрогаясь, о народ великодушный!.. Да идёт мимо нас сей печальный жребий! Не страшись угроз Иоанновых, когда сердце твоё пылает любовью к отечеству, когда можешь умереть за честь предков своих и за благо потомства!

Именно после этой повести, где Карамзин обрёл высокую историческую тему и характерный строй высказывания, он обратился к созданию главного своего труда – «**История Государства Российского**».

* * *

Теперь обратимся к двум разноплановым работам **Михаила Козловского**, выполненным в свойственной ему классицистской манере, подчинённой устремлениям героико-драматического эпоса.

Большой каскад фонтанов Петергофа украшен скульптурами, и центральной из них является «**Самсон, раздирающий пасть льва**» (1800–1802). Могучая фигура библейского титана подаётся в мощном развороте героического деяния (драматическая схватка с диким зверем).

Статуя пронизана неукротимой энергией, в ней запечатлена всё преодолевающая воля – такое впечатление достигается благодаря исключительно энергичной лепке фигуры. Великолепие скульптуры усиливается благодаря декоративному эффекту, достигаемому применением позолоты, что дополняется сиянием струй и брызг воды.



Михаил Козловский
Самсон, раздирающий пасть льва

Создавая **памятник А.В.Суворову в Петербурге** (1799–1801), Козловский, подобно упоминавшемуся выше Антуану Гро с его портретами Наполеона, в изображении лица и фигуры прославленного полководца исходит из идеальных представлений (как известно, Суворов был маленького роста и довольно тщедушным).

Кроме того, он драпирует его в полуантично-полусредневековое одеяние, что дополнено шлемом и боевыми доспехами, так что в целом складывается образ могучего воителя легендарных времён.

Героическая символика усиливается и благодаря тому, что скульптура поставлена на чрезвычайно высокий постамент в форме цилиндра, и это придаёт ей подчёркнутую монументальность. Но при всей монументальности, фигура полна движения и стремительной энергии (общий пружинящий ритм монумента и в особенности – решительный взмах правой руки, держащей меч).



Михаил Козловский
Памятник А.В.Суворову

Своего рода монументом, освящающим высокие исторические деяния, могло стать и здание. В числе таких сооружений в первую очередь следует назвать **Адмиралтейство** в Петербурге (строилось с 1806 года) – главное детище *Андреяна Захарова*.

Поскольку в строгую гладь стен органично включается пластика, то в некотором роде соавторами А.Захарова выступили скульпторы Ф.Щедрин, В.Дёмут-Малиновский, С.Пименов, И.Теребенёв. Но основную ценность, конечно же, составляет само здание, которое является центром огромной площади (она выступает в функции общественного форума города) и становится как бы камертоном для величественных архитектурных ансамблей северной столицы.

В свою очередь, главным в данном сооружении является взмывающая ввысь башня. Взятая в целом, это величественное здание напрямую резонирует находящемуся на другом берегу Невы Петропавловскому собору (сооружение эпохи Барокко), ощутило отличаясь от него большей гармоничностью и классичностью.

Это соответствие знаковых построек северной столицы подкрепляется тем, что обе они увенчаны шпилем-иглой, а шпиль Адмиралтейства символизировал мощь русского флота и стал эмблемой Петербурга.



Андреян Захаров Адмиралтейство

* * *

Только что названные художественные шедевры приближают нас к ещё одной метаморфозе классицизма, которая вылилась на рубеже XIX века в *стиль ампир*. Это касалось главным образом архитектуры, приобретавшей торжественно-триумфальный характер и подчас гиперболизированно монументальный масштаб, отвечая прямому переводу понятия – *императорский стиль*.

Он зародился во Франции, и в числе его наиболее примечательных образцов – выполненная по проекту *Жана-Франсуа Шальгрена Триумфальная арка в Париже* (воздвигалась с 1806 года). Как помним, тип такого монумента впервые получил распространение в античной архитектуре, во времена триумфов императорского Рима.

Подобные устремления возникли во Франции как бы по аналогии с забытой традицией и с целью прославления побед армии Наполеона. Соответственно в декоре таких сооружений в изобилии были представлены воинские атрибуты и батальные реликвии.

Обращает на себя внимание почти неперенная черта стиля ам-
пир – исключительная тяжеловесность и подчас гипертрофия пропор-
ций (в данном случае ощутима явная несоразмерность грузной верхней
части триумфальной арки остальному).



Жан Шальгрен
Триумфальная арка в Париже

Черты рассматриваемого стиля наблюдались и в изобразитель-
ном искусстве. Одна из самых очевидных иллюстраций тому – картина
Огюста Энгра «Наполеон на императорском троне» (1806). И по
замыслу («... на императорском троне»), и по исполнению перед нами
типичнейший ампир. Причём в той его форме, когда он мог приобре-
тать сугубо парадный и даже помпезный характер.



Огюст Энгр
Наполеон на императорском троне

Гипертрофия изображения в равной степени касается и избыточности аксессуаров (пышное великолепие бархата, ковровой ткани и т.д.), и собственно императорского величия портретируемого (властная поза надменного владыки Европы).

При желании в этой блистательной работе Энгра можно почувствовать и определённый подтекст – в отмеченной выше избыточности улавливается намёк на внешнюю мишуру, недостойную подлинно великого человека (выше отмечалось публично выраженное Бетховеном открытое неприятие подобного).

Однако следует признать, что черты пышного, импозантного ампира появлялись и в некоторых произведениях самого Бетховена (таков его Пятый фортепианный концерт, который не случайно получил название «Император»).

Тем не менее, даже учитывая некоторые «издержки» исторического этапа рубежа XIX столетия, необходимо констатировать: то был совершенно особенный, незабываемый, великий час человечества.

Его значимость в художественной сфере более всего была подтверждена феноменом музыки **Бетховена**, отобразившей движение огромных людских масс, стихию суровых жизненных схваток, грозную атмосферу времени. Одним из ярчайших свидетельств этого является его **Пятая симфония** (1808).

Постоянные отсылки к музыке великого композитора, возникавшие по ходу намеченного выше общехудожественного контекста, были призваны подтвердить, что он являлся центральной фигурой искусства своего времени. И как для гражданской истории рубеж XIX века – в определённом роде наполеоновская эпоха, так и для художественной истории это время – во многом бетховенская эпоха.

* * *

Литература о Людвиге ван Бетховене поистине неисчислима, творчество его рассмотрено за прошедшие два с лишним столетия во всевозможных ракурсах и аспектах, о чём можно составить некоторое представление, перелистывая, к примеру, вышедший недавно в Германии капитальный библиографический каталог (*Dorfmüller K. und andere Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm. – Munich: Henle, 2014. 842 p.*).

Данное обстоятельство снимает необходимость создавать очередное жизнеописание или фундаментальное исследование, посвящённое анализу техники композиции, и позволяет сосредоточить внимание на том, что не находилось до сих пор в фокусе научных изысканий – *содержание* художественного наследия великого композитора.

Исходя из когнитивно-герменевтической направленности предлагаемого текста, его структура формируется из двух взаимодополняющих частей («Грани человеческого бытия» и «Героико-драматический эпос»), каждая из которых, в свою очередь, состоит из трёх глав («Жизнедеятельность», «Лирика», «Отдохновения» и «Героика», «Драма», «Эпос»).

В соответствии с этим всё подчиняется выявлению магистралей *смысловой* сути бетховенского творчества, которая находит себя в системе образов, идей, концепций, определяющих неповторимый облик музыки композитора. В ходе изложения в качестве аргументации по мере необходимости вводятся краткие аналитико-технологические выкладки, всякий раз истолковываемые как *средства* выразительности. Но целью данной книги является именно *выразительность*, то есть то, что хотел и сумел *выразить* Бетховен в своих повествованиях о мире и человеке того времени.

И в заключение – несколько пояснений к нижеследующему тексту.

В основной части книги творчество композитора рассматривается как художественная целостность, и специфика этапов его эволюции затрагивается только эпизодически. Подробнее этот вопрос освещён в Эпilogue.

В предлагаемой работе используются следующие обозначения художественно-исторических измерений:

- вторая половина XVIII века – то, что непосредственно предшествовало творчеству Бетховена, имеется в виду время до 1790-х годов, прежде всего подразумевая основной период деятельности Глюка, Гайдна, Моцарта;
- рубеж XIX века – поздний этап творчества Гайдна и Моцарта, основной период творчества Бетховена (у него это время с середины 1790-х до начала 1810-х годов);
- начало XIX века – и для позднего Бетховена, и для всего искусства, развивавшегося под эгидой романтических принципов, это 1810–1820-е годы.

Для краткости обозначений условимся о следующем:

- поскольку в наследии Бетховена есть только один Скрипичный, один Тройной и пять фортепианных концертов, резонно эти пять концертов для краткости иногда именовать под номерами без дополняющего уточнения «*для фортепиано с оркестром*» (Первый концерт, Второй концерт и т.д.);
- квартеты для двух скрипок, альты и виолончели обычно будут именоваться как Квартет № 1, Квартет № 2 и т.д.;
- в отличие от скрипичных и виолончельных сонат, сонаты для фортепиано будут чаще всего обозначаться без указания «*фортепианная*» – Первая соната, Вторая соната и т.д.;
- под названием «Эгмонт» будет иметься в виду увертюра, а когда речь идёт о музыке к одноимённому спектаклю, это будет оговариваться специально.

Часть первая

Грани человеческого бытия

Казалось бы, поскольку героика и драматизм – определяющие магистральные творчества Бетховена, то все остальные ингредиенты содержания составляют не более чем некую периферию его художественного наследия. Целью данного раздела монографии является утвердить мысль: как и в самой жизни, для мироотношения великого композитора было свойственно видеть базовые сущности человеческого бытия в том, что лапидарно можно обозначить в трёх словах – жизнедеятельность, лирика, отдохновения. Это именно то, что составляет мирные часы нашего пребывания на земле, и Бетховен отдавал им дань в полную меру.

Глава I. Жизнедеятельность

Понятие *жизнедеятельность* в самом широком смысле этого слова охватывает абсолютно всё в существовании человека. Подразумевается система исторически сложившихся способов общественного и индивидуального бытия, всевозможные формы деятельности, познания, общения, поведения и отдыха, процессы телесного, душевного и духовного становления и развития личности, определяющих её самореализацию в контактах со средой обитания, в которой различают социальную, производственную, бытовую и биосферу. Всё это так или иначе запечатлено в творчестве Бетховена, о чём может дать представление изложенное в последующих главах монографии.

Среди отмеченного многообразия проявлений жизнедеятельности выделим для начала то, что можно обозначить как *жизненный процесс*. Опираясь на столь свойственную музыкальному искусству обобщённость претворения реалий окружающего мира, композитор не раз воспроизводил своего рода течение или поток жизни, другими словами – образ вьющейся, уходящей вдаль дороги бытия или его разматывающейся ленты, которая складывается в повесть о пути человеческом (в качестве характерных образцов см. I часть Скрипичного концерта, фугато из II части Седьмой симфонии, сонатное *Allegro* Второй виолончельной сонаты).

Жизненный процесс, каким он воплощается в произведениях Бетховена, легче всего представить как движение во времени и пространстве с естественной сменой разных видов деятельности, состояний, мыслей, настроений, реакций на впечатления и воздействия, идущие как извне, так и изнутри.

Он может протекать в оптимальном режиме или с повышенной активностью, с приоритетом действенного или эмоционально-лирического начала, в спокойном или, напротив, стремительном темпоритме, с безусловной утвердительностью или в рефлексиях сомнений и колебаний, в празднично-игровом ключе или в драматизированном плане, с наплывами напряжённости и моментами её ослабления, с фазами омрачений и высветлений общего тону́са.

Подобное многообразие взаимодействующих сущностей в их гибких связях и с добавлением массы всевозможных градаций и оттенков служит воссозданию широкой картины человеческого пути в волнах житейского моря. При этом скрепой целого, стержнем повествования является фактор неустанного движения вдаль и вперёд, которое является неременным условием жизни как таковой.

Обычное местонахождение этого типа образности – в I части как исходном центре циклической композиции, реже в её финале. Здесь уже сама по себе череда партий сонатного *allegro* предоставляет возможность всестороннего раскрытия данного феномена. Понятно, что в симфонических и ораториальных произведениях он воспроизводится в формах всеобщего бытия, в инструментальных концертах, согласно природе жанра – в диалоге индивидуального (*solo*) и коллективно-массового (*tutti*), что, к примеру, красочно подаётся в I части Второго фортепианного концерта.

Само собой разумеется, что в фортепианных сонатах жизненный процесс репрезентируется в сугубо персональном качестве: допустим, в движении неспешного шага в Тринадцатой и в подчёркнутом деятельном ритме с вспышками героического жизнеотношения в Двадцать четвёртой, а в Двенадцатой – с акцентом на осмыслениях происходящего (во всех трёх случаях имеется в виду их I часть).

Камерные ансамбли разных составов выступают как «номинанты» группового сообщества личностей. В этом отношении в наследии Бетховена особенно выделяются 16 струнных квартетов, и каждый из них в силу однородности тембров олицетворяет содружество близких друг другу натур.

Если для примера обратиться к I части **Восьмого квартета** (1805–1806), то найдём здесь сложную вязь жизненных проявлений, непрерывный бег состояний, впечатлений, эмоциональных реакций. Константами этой изменчивой пульсации ракурсов становятся целеустремлённое движение вперёд и дальше, тонус напряжённой деятельности с её повышенной активностью, чуткое биение нерва четырёх сердец.

Жизнедеятельность в самом узком истолковании – это *деятельность* в прямом значении этого слова, как относящаяся к сфере повседневного, или, говоря более возвышенным языком, *созидание*. Вероятно, здесь таится самое неожиданное с точки зрения привычных представлений о музыке, которую обычно числят искусством эмоций или, как это назвал Л.Толстой, «*стенографией чувств*».

И оказывается, что, в отличие от других видов художественного творчества, именно музыка способна зримо и незримо воспроизводить созидательные процессы без утраты художественности. К примеру, невозможно представить, чтобы беллетристика посвящала этому целые страницы, в то время как в музыкальном искусстве мы постоянно находим подобное в весьма больших объёмах, включая отдельные произведения целиком.

Такой «привилегией» музыки Бетховен воспользовался сполна. В центре множества его сочинений активно действующая натура, и смысл её действенных усилий связан именно с созидательными мотивами. Первостепенными компонентами выразительности при этом являются энергия и динамизм.

Захватывающий поток сил, переполняющих существо человека и всё преодолевающих в своём неотступном движении, оттеняется сопутствующими вкраплениями медитативности или лирических отступлений, но и в них, как правило, внутренне поддерживается общий деятельный настрой.

Впервые сугубо по-бетховенски и во всей полноте проявлений образ созидательной деятельности был претворён в I части **Четвёртой фортепианной сонаты** (1796–1797). Сугубо по-бетховенски, то есть с той мощью силового напора, масштабностью образов, укрупнённостью фактуры и с тем характером развития, которые приближают камерное сочинение к жанру концерта.

«Раскручивание» энергии воспроизводится сосредоточенно и целенаправленно, в неустанном движении вперёд и только вперёд, причём не просто с бодростью, а с повышенной активностью, в тоне горения.

Интенсивность и динамизм звукового потока обеспечивается бесперебойной пульсацией быстрого репетиционного ритма с участием токкатных формул. Труды человеческие предстают в многообразии оттенков, в том числе с приливами высокого напряжения преодолевающих усилий, что компенсируется краткими моментами набегающих раздумий и лирических отстранений.

В оркестровой музыке образы созидания раньше всего были превращены в крайних частях **Первой симфонии** (1799–1800). Воссоздаётся зримая панорама всеобщей плодотворной деятельности – деятельности разумно организованной, целеустремлённой, кипящей на больших пространствах. Именно кипящей, поскольку отмечено это повышенной активностью и энтузиазмом молодости.

Различия между I частью и финалом совершенно естественны с точки зрения содержательной логики построения сонатно-симфонического цикла. Открывает произведение картина более серьёзная по тону, где порой явственно даёт знать о себе героическая настроенность или ненадолго сжимаются пружины внутреннего напряжения (особенно перед репризой, когда резко обостряется диссонантность звучания). А венчает симфонию настоящее извержение жизненной радости с соответствующей ролью празднично-игровых настроений.

Только что приведённые конкретные примеры говорят о многообразии воспроизводимых в музыке Бетховена моделей созидательной деятельности. Действительно, при всей сосредоточенности и целеустремлённости эта энергетика могла носить заведомо мирный характер, являя бодрый, светлый, уравновешенный настрой (первые части Второй фортепианной сонаты и Второго струнного квартета). В других же случаях в силу мощного волевого посыла, повышенной активности и напряжённости преодолений она могла приобретать явственно наступательный склад, в своём натиске как бы завоёвывая пространство и время (первые части Третьей фортепианной и Третьей скрипичной сонат, а также Фортепианного трио *D-dur op. 70 № 1*).

Самую большую группу образцов составляет тот вариант, когда воссоздаётся не только светоносная бодрость и воодушевление, но и открытая радость созидания, упоение способностью жить, двигаться и раскрывать свои возможности. Ощущение особой полноты сил и горячей жажды деятельности выливается в бурное кипение упругих, динамичных, стремительных ритмов (первые части фортепианных сонат № 7, № 25 и Первого квартета, а также финал Тринадцатой сонаты).

Отмеченное чувство радости перерастает порой в ощущение прямого удовольствия и в некотором роде даже в игру. Тогда превалирующим становится шумное бурление сил в праздничном ключе и в радужном колорите, по-юношески неутомонно, с задором и на улыбке, нередко как бы подтанцовывая, с озорством и забавной выдумкой, а также, наконец, со столь чрезвычайной живостью, что движение превращается в бег или вихревой полёт (I часть и финал Шестой фортепианной сонаты, II часть и финал Двенадцатой, I часть Седьмого квартета).

Весьма примечательная грань рассматриваемой образности связана с непосредственным воспроизведением различных форм трудового процесса, работы как таковой. Понимая, что это один из самых рискованных пунктов осмысления художественных возможностей музыкального искусства, всё же попытаемся обсудить его на материале произведений Бетховена.

До него, пожалуй, впервые достаточно отчётливое выражение воссоздание трудового процесса получило в отдельных образцах музыки эпохи Барокко, и было связано это прежде всего с тем, что получило ходовое обозначение *моторика*. Думается, что яркое представление о ней могут дать *allegri* крайних частей инструментальных концертов А. Вивальди или принадлежащие И. С. Баху прелюдии *c-moll* из I тома ХТК, Маленькая прелюдия в той же тональности (*B. 999*) и fuga из органной Токкаты и фуги *d-moll*.

После Бетховена настоящий взрыв соответствующих тенденций произошёл в музыкальном искусстве начала XX века, что определялось вступлением человечества в эру индустриализации. Можно напомнить о появлении во французской музыке композиций типа «Пасифик-231» А. Онеггера или тот факт, что знаменитое «Болеро» сам М. Равель связывал с восхищавшей его силой и мощью современных ему заводов, а в сопряжении двух тем этого произведения находил нечто близкое соединению звеньев фабричного конвейера.

В отечественной музыке 1920-х годов на волне урбанизации всячески прокламировалось так называемое производственное искусство, в качестве разноплановых образцов которого можно привести хор А. Давиденко «Бей молотом» и нашумевший в своё время оркестровый эпизод «Завод. Музыка машин» А. Мосолова.

Ещё раз возвращаясь к вопросу о «несовместности» искусства и рабочих процессов, вновь приходится удивляться «эксклюзивности» музыки в данном отношении. И опять-таки, к примеру, то, что излагается во всевозможных пособиях по различным видам трудовой деятельности, практически невозможно представить в литературном описании (за исключением отдельных штрихов и упоминаний).

Как это ни парадоксально, только музыка оказывается способной к воплощению образов труда. Причём осуществляется это в свойственных ей обобщённых формах, без какой-либо специфичности и «заземлённости», а также с непременным привнесением поэтичности, одухотворённости.

Вот в чём состоит секрет того, что при восприятии подобных образов у слушателя не возникает какого-либо отторжения, и по причине

происходящего «обмана слуха» реципиент интуитивно проживает с потоком звучащей музыки столь хорошо знакомое ему жизненно важное состояние.

Классик марксизма изрёк вряд ли оспоримую истину, констатируя, что «*труд создал человека*», и надо ли говорить о том, что человечество поддерживает существование именно своими трудами. Бетховенская музыка постоянно подтверждает это, и потому так важна для неё фигура *homo faber* (лат. *человек производящий*). И время от времени композитор акцентировал свойственный человеку труда процесс «делания дела» (см. I часть Одиннадцатой фортепианной сонаты, I и III части Восьмой скрипичной).

Теперь можно обозначить круг ресурсов выразительности касательно *homo faber*, что во многом распространяется на сферу созидания в целом:

- упруго динамичные «рабочие» ритмы, обеспечивающие неустанную пульсацию энергетических пучков;
- бурлящая фактура с размашистым движением по звукам трезвучия и с широкими гаммообразными «пробежками»;
- всевозможные двигательные формулы – репетиционные, токкатные, моторно-этюдные, по типу *perpetuum mobile*;
- достаточно активное использование фугированного изложения и техники диалогических переключек голосов, тембров, регистров;
- интенсивное развитие исходного материала, что даёт новые и новые ракурсы деятельного процесса.

Подводя итог рассмотрению сферы созидания, обратимся к двум особенно показательным фортепианным сонатам.

* * *

В числе произведений, практически всецело посвящённых созидательной деятельности, выделяется **Восемнадцатая фортепианная соната** (1801–1803). Действительно, только в III части делается непродолжительная «передышка», но примечательно, что при опоре на певучий тематизм ритм фактуры поддерживает здесь общий деятельный характер сонаты.

В остальном в её музыке так или иначе, в различных гранях воспроизводятся труды человеческие. Причём от начала до конца они исполнены не только воодушевления, но и бурлящей радости. И это работа, что называется, засучив рукава. Пульс неустанного созидания композитор передаёт через многообразные приёмы фигуративного письма, с активным вовлечением токкатной техники, когда подчас слышится перестук механизмов, что особенно ощутимо во II части.

Всё это звучит очень живо, окрылённо, юношески по духу и с тем особым возбуждением, которое вызывает в памяти хрестоматийные строки «*И жизнь торопится, и чувствовать спешит*». Подобная настроенность своего максимума достигает в финале, превращаясь в тарантелльный вихрь празднично-игрового потока, где *Presto con fuoco* скорее напоминает стремительный бег-полёт или азартную галопирующую скачку.

За **Двадцать первой фортепианной сонатой** (1803–1804) закрепились прозвание «*Аврора*», поскольку поклонники бетховенского творчества находили здесь определённый сюжет: на смену шумному дню (I часть) приходит тихая ночь (*Adagio molto*), на исходе которой разгорается утренняя заря (финал). И надо признать, что последняя часть в некотором роде, действительно, выливается в три большие волны «разгорания», завершаемые мощной утвердительностью солнечной коды.

То, что находится в середине сонаты, сам композитор считал вступлением к финалу и обозначил словом *интродукция*, подтверждая её слитность с последней частью посредством *attacca*. Тем не менее, это интермеццо наделено определённой самодостаточностью, концентрируя разбросанные в крайних частях моменты торможения, связанные с выходами в поэтику лиризма (с наибольшей полнотой в побочной партии I части) или с кратковременными погружениями в раздумья.

В интродукции подобные отклонения развёрнуты в достаточно пространственный монолог с напряжёнными осмыслениями рефлексирующего характера, и общему состоянию самоуглублённости с его настойчивыми вопрошаниями отвечает сумеречная атмосфера ноктурна.

Однако это только эпизод, заведомо перекрываемый обширными объёмами окружающих частей, где господствует действительно-созидательное начало. Его претворение с полной отчётливостью представлено в тематизме главной партии I части, который задаёт тон всей сонате. Деятельный процесс, неутомимое кипение рабочих усилий и целеустремлённый поток энергии находят себя в разного рода двигательных формулах с их «мускульной» упругостью, в мерной пульсации репетиционных ритмов и в активной моторике, а также в общей динамичности, включая интенсивное ладогармоническое развитие.

Не упуская из виду диалектику сопряжения мажора и минора, за которой таятся мимолётно набегающие тени напряжённых преодолений (главным образом в предыкте перед репризой и в начале коды I части, а также в середине финала), безусловно определяющим в «Авроре» следует считать дух горячего энтузиазма и восторженно-

приподнятый строй образов. Столь ярко выраженное воодушевление и светоносный колорит, порождённые радостью созидательной деятельности, кульминируют в завершающей части с её открыто праздничным настроением, вырастая в лучезарный гимн трудам человеческим...

Будем надеяться, что проведённый анализ позволяет с достаточным основанием говорить о тех потенциальных ресурсах музыкального искусства, которые обычно остаются за пределами исследовательского поля музыковедения: жизнедеятельность в широком смысле слова, жизненный процесс как фиксируемое движение человека во времени и пространстве, созидание как жизненно важная воспроизводящая функция и её конкретная реализация в формах трудовой деятельности (*homo faber*).

За кажущимся прозаизмом названных категорий таится то, без чего нельзя представить существование человечества, и музыкальное искусство находит возможности их воплощения без утраты таких критериев художественности, как поэтичность и красота. Хотелось бы предположить, что данный феномен, рассмотренный на материале творчества Бетховена, найдёт подтверждение в ходе изучения звуковых артефактов, принадлежащих иным эпохам и национальным школам.

Глава II. Лирика

Как ни может показаться странным, но слово, заявленное в качестве названия данной главы, требует для себя пояснения. В обычном употреблении понятие *лирика* относят к роду литературных, преимущественно поэтических произведений, предметом отображения которых является содержание внутренней жизни или проще говоря – поэзия, выражающая чувства и переживания.

Отсюда следует ряд производных слов и понятий. *Лирик* – автор лирических произведений. *Лирический* – проникнутый соответствующим настроением. *Лиризм* – лирический характер, лирическое настроение, лирическое содержание чего-либо, а также чувствительность в переживаниях и настроениях, мягкость и тонкость эмоционального начала.

Ещё одно толкование вырастает из противопоставления лирического, как чувствительного, рассудочному началу. И тогда лирик – это человек лирического восприятия мира, то есть тот, у кого эмоциональные переживания преобладают над рациональными соображениями. Отсюда в переносном смысле возникает представление о лирике, как чём-то не относящемся к делу, и небрежительное отношение к ней,

подразумевающее проявления сентиментальности в ущерб велениям рассудка.

Тем не менее, как бы негласно все мы понимает, что лирика – это нечто необъятное, жизненно необходимое, это весь наш внутренний мир, мир духа и души человеческой, охватывающий неисчислимый свод всевозможных эмоций, настроений и переживаний, а также мыслительную деятельность и потаённые глубины психологических процессов. Именно этому в преломлении музыки Бетховена и посвящены предлагаемые наблюдения.

Как удастся убедиться, натуру его героя отличала удивительная мягкость, тонкость и душевная деликатность. При всей суровости характера, и самому композитору была присуща теплота чувств, готовность помочь людям. Известно следующее его высказывание: *«Ни один из моих друзей не должен нуждаться, пока у меня есть на кусок хлеба; если же кошелёк мой пуст и я не в силах помочь тотчас – ну что ж, стоит мне только сесть за стол и взяться за работу, и довольно скоро я помогу ему выбраться из беды».*

Потому так часто в его произведениях встречается то, что с полным основанием можно именовать лирическими откровениями, в которых особенно ошутима вся новизна бетховенской трактовки данного типа образности. И естественно, что средоточием лирики в любых её гранях чаще всего являются средние, медленные части (*Adagio* и *Largo*) сочинений крупной формы.

О силе подобных проявлений, как это было ведомо самому композитору, нам могут напомнить некоторые строки из его писем любви, в том числе из письма *«Бессмертной возлюбленной»* (*«Unsterbliche Geliebte»*, 1812), над адресатом которого исследователи гадают до сих пор.

Ангел мой, жизнь моя, едва проснулся, как мысли мои летят к тебе, бессмертная любовь моя! Я могу жить только с тобой, не иначе.

О, какое страстное желание видеть тебя – тебя – тебя, моя жизнь, душа моя, моё самое драгоценное существо. Какая тоска и слёзы по тебе – тебе – тебе – моя жизнь, мое всё.

Ах, где бы я ни был, ты со мной. Мои мысли летят к тебе, моя единственная возлюбленная. Только подле тебя я могу жить, или не жить вовсе – вся жизнь моя заключена в тебе.

Не целое ли небо открывает нам наша любовь – и не так же ли она непоколебима, как небесный свод?

Душа переполнена всем, что хочется сказать тебе. Ах, бывают минуты, когда мне кажется, что язык наш бессилён.

Как бы ты ни любила меня, я люблю тебя все-таки сильнее, мой ангел, мое всё, мое второе я!

Твой верный Людвиг

* * *

Прямым художественным отзвуком того, что было адресовано «бессмертной возлюбленной» стал вокальный цикл «**К далёкой возлюбленной**» (1816). Но прежде вкратце о том, что мы привычно имеем *вокальной лирикой*. Сразу же оговорим известное: слово, положенное на музыку, не относится к магистралям творчества Бетховена. Тем не менее, в этой сфере он работал постоянно и вполне плодотворно. И надо сказать, что эта сторона его наследия не оценена по достоинству.

А ведь перед нами весьма объёмный жанровый спектр: целый ряд арий, вокальных ансамблей и сцен, большой круг превосходных обработок народных песен и главное – множество *Lied*. Приходится признать, что в результате подготовленного опусами великого композитора расцвета австро-немецкой вокальной музыки (прежде всего в творчестве Шуберта и Шумана) их собственная значимость оказалась в глубокой тени.

По части «предшества» любопытен тот факт, что многие из избранных Бетховеном текстов были впоследствии «переинтонированы» Шубертом: «Миньона», «Только тот, кто знал», «Блаженство скорби», «Любовь без покоя», «Лесной царь», «Маргарита за прялкой», «Степная розочка», «Майская песня» Гёте, «Венок из роз» Клопштока, «К Лауре», «Аделаида», «Воспоминание» Маттиссона, «Довольный» Райссига, «К любимой» Штолля и другие.

Лучшие *Lied* самого Бетховена по-настоящему интересны в художественном отношении, отличаются свежестью и оригинальностью – к примеру, можно назвать первые песни из *op.82* («*Hoffnung*», «*Liebes-Klage*», «*L'amante impaziente*»). Впечатляет диапазон их содержания: от простодушия образцов, выдержанных в народном духе, до претворения сложных психологических состояний.

Также и в форме: непосредственно сближаясь с фольклорными прообразами с соответствующим использованием простейшей куплетности (начиная с написанной в юношеские годы песни «Сурок») и совершенно свободно в композиционном отношении, так что каждая следующая строфа поэтического текста идёт с иной музыкой (например,

из песен на стихи Гёте – «Миньона», «Лейтесь вновь, слёзы любви», «Сердце, сердце»).

Присоединим к этому вольную игру контрастов (допустим, во всех деталях тщательно переданный речевой поток и широкая распевность), мастерство взаимодействия голоса и развитой партии фортепиано. Всё это убеждает в том, что Бетховен поднимал искусство *Lied* на качественно новый уровень.

Заключительным аккордом отмеченного процесса обновления следует считать тот факт, что он является автором первого в истории музыки вокального цикла, хотя на этот счёт требуется некоторое уточнение. Дело в том, что далёкие подступы к принципу цикличности обнаруживались уже в позднем творчестве Моцарта (небольшие вокальные серии) и особенно Гайдна («Английские канцонетты»).

И сам Бетховен постепенно, но настойчиво продвигался к объединению малых лирических форм в некое целое, объединяемое общей линией развития отдельных портретов и зарисовок, складывающихся в определённый микрокосм настроений и образов эмоционального мира героя. Такое находим в серии Восемь песен *op.52* и особенно в произведениях, созданных на слова одного поэта: Шесть песен на тексты Х.Ф.Геллерта *op.48*, песни на тексты И.В.Гёте, составившие *op.83*, и написанные в 1809 году Пять песен на тексты К.Ф.Вайссе.

К примеру, Шесть песен на тексты Геллерта (1803), предвосхищая «Зимний путь» Шуберта, имеют «дневниковый» характер, где каждая запись проникнута особым настроением. Отсюда индивидуализированность образов отдельных песен, разнообразие их форм и общая цельность, достигаемая средствами, характерными для инструментальной музыки (симметричность построения цикла, выявляемая в логике тонального плана, драматургическая линия, нарастающая к финалу). Через песни «в народном духе», трагическую песню-монолог «*Von Tode*» («Смерть») и торжественные песни-гимны «*Die ehre Gottes aus der natur*» («Хвала природе») и «*Gottes macht und vorsehung*» («Могущество мысли») движение направлено к завершающей развёрнутой песне-арии «*Bublied*» («Песнь покаяния»).

Итогом подобных исканий стал вокальный цикл «К далёкой возлюбленной», созданный на слова поэта-любителя А.Эйтелеса. Точкой отсчёта здесь становится то, о чём с грустью констатируется в начальной фразе «*Разделены мы горами и долинами*».

Мысли о возлюбленной и в тексте, и в музыке неразрывно переплетаются с пейзажными образами (скажем, в метафорически выраженном стремлении «*Там, где на горном склоне тихо задумался перво-*

цвет и веет ветерок, желаю я быть»). И подобно тому, что будет происходить в шубертовской «Прекрасной мельничихе», герой делится с окружающей его природой своими чувствами (*«Лёгкий западный бриз, отнеси меня своим дуновением к избраннице сердца моего»*).

Определяющее настроение, запечатлённое в цикле, можно обозначить следующей фразой: боготворя и нежно воспевая. Остальной диапазон эмоций составляют трепетные признания и взволнованные порывы, сдержанная печаль о предмете обожания и незримый диалог с ним. Кроме того, герой не раз выступает в роли путника, который спешит в желанную даль, минуя поля, леса и перевалы.

Свободе переходов из состояния в состояние отвечает полная раскрепощённость формы и использование в равной мере ресурсов как романсной кантилены, так и распетой декламации. В результате складывается уникальная циклическая структура, где сюжет о перипетиях любви представлен не чередой шести отдельных песен, а как сквозное развёртывание на сплошном *attacca* с краткими инструментальными интерлюдиями-связками и аркой исходной темы, которая возвращается в конце всплеском гимнического приношения. Подобной композиционной слитности мы не встретим в будущем ни у кого из последователей Бетховена.

* * *

При всей художественной привлекательности вокальной лирики, главное для рассматриваемой тематической сферы разворачивалось у Бетховена в инструментальной музыке. Сразу же обращает на себя внимание многообразие творческих решений, в том числе по их жанровой основе.

Чаще всего подобные высказывания звучат в характере романса с отвечающей ему мягкостью, теплотой и доверительностью тона. Нередко желанной для интимных признаний оказывается атмосфера ноктюрна. Время от времени композитор намечает черты вальсовой лирики, которая широкое распространение получит у романтиков. Наконец, весьма притягательным для него был жанр арии-серенады, к которому обратится на примере двух сходных образцов.

Имеются в виду вторые части **Одиннадцатой и Шестнадцатой фортепианных сонат**. От серенады здесь идёт упоительная усада восторженного воспевания объекта обожания и мечтательное состояние вкупе с чертами светского изящества и непринуждённости изыскания. От арии (она ближе всего к изысканно-грациозной каватине) – широкая кантилена, щедро расцвеченная трелями и кружевными «фиоритурами».

Но есть в рассматриваемой музыке и некоторые различия. Одинадцатая соната серьезнее по тону, включая наплывы меланхолического минора, а Шестнадцатая отличается от неё безоблачно гедонистической настроенностью и артистическим блеском (восхитительная лёгкость «колоратур»).

Бетховенской лирике свойственно многообразие и в содержательном отношении. Вот два контрастных примера.

Покойно-полнокровная, «царственная» эмоция II части **Второго струнного квартета** (1798–1800) передаётся в широких, плавных мелодических очертаниях, с величавой медлительностью, что приближает к представлениям о лироэпике.

И, напротив, особое очарование чисто романтической арабески I части **Тридцатой фортепианной сонаты** (1820) состоит в непредсказуемом витании лирических ощущений. Их индивидуальная неповторимость подчёркнута рафинированной изысканностью пианистической палитры, причём «импрессия» прихотливых переключений определяет непрерывную смену тематизма, темпоритма, фактуры. Столь акцентированная фантазийность естественным образом выражает себя в формах свободной импровизации, а технически – в обилии виртуозных пассажей.

* * *

Чтобы высветить высокую культуру воссозданного в музыке Бетховена мира лирических эмоций, обратимся к его инструментальным концертам. Одной из кульминаций в этом отношении стал **Концерт для скрипки с оркестром** (1806).

Ко времени его создания композитор был уже автором девяти скрипичных сонат и двух сочинений под названием *Романс для скрипки с оркестром*. И, учитывая факт его обучения с детских лет на этом инструменте, можно утверждать, что он был в данном отношении во всеоружии.

Отмеченные моменты несомненно способствовали появлению первому из классических шедевров в жанре скрипичного концерта – в их ряду вслед за Бетховеном обычно называют произведения Паганини, Мендельсона, Брамса, Сибелиуса, Чайковского, Глазунова, Хачатуряна.

Отвечая общей лирической предрасположенности данного бетховенского концерта, его центром становится средняя, медленная часть. Максимальное торможение темпа знаменует в этом *Larghetto* состояние полного умиротворения и безмятежного спокойствия. Воз-

вышенные улады бытия, их созерцание и воспевание рожают чувство блаженства, что великолепно передано в «руладах» солирующей скрипки.

Очарование нежнейшего лиризма запечатлено в удивительной тонкости её интонирования, чему резонирует прозрачная ткань камерного звучания оркестра (здесь присоединившиеся к струнным кларнеты, фаготы и валторны создают пейзажную подсветку). Бескрайнее развёртывание парящей эмоции осуществляется на основе варьирования, в ходе которого меняется тембровая окраска, а мелодика насыщается узорчатой орнаментикой *solo*.

Как для Скрипичного концерта, взятого в целом, центром является медленная часть, так и для его I части фокусом эмоционального притяжения оказывается тема побочной партии. Это подлинная жемчужина произведения, совершенно замечательная в своей певучести и лирической проникновенности, что особенно ощутимо в элегической грусти минорных проведений.

Она незримо властвует здесь над остальным, склоняя всю часть к интимно-личностным излияниям. Примечательно то, что если временами возникают намёки на героiku, то представлены они только в партии оркестра. И всё подобное очень умеренно в своих проявлениях, начиная с избранного темпа (*Allegro ma non troppo*) и заканчивая кодой с её трепетным звучанием *solo*, возносящимся ввысь.

Финал с его задорно-игровой настроенностью, казалось бы, выводит далеко за пределы лирической соотнесённости. Однако стихия праздничных отдохновений предстаёт в достаточно сдержанном тоне, без бурлящей энергии и шумной бравуры. Общая мягкость колорита дополняется появлением в центре рондо минорной мелодии солиста опять-таки в элегических тонах, а в ритмах лендлера уже чувствуется дыхание нарождавшегося венского вальса.

В целом от Скрипичного концерта прежде всего остаётся впечатление сердечной теплоты и задушевности, что определяется значением пластики напевной кантилены романсного типа и ведущей ролью солирующего инструмента, который выступает здесь в сугубо лирическом амплуа.

В драматургически-смысловом отношении определённую параллель к Скрипичному концерту составляет **Концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром** (1803–1804). Формально его II часть может трактоваться как лирическое интермеццо между крайними частями с их активно-деятельным настроением и значительно большей протяжённостью.

Но в том-то и дело, что с точки зрения вполне сложившихся к тому времени норм бетховенского стиля при всём высоком качестве музыки они представляют собой привычное, общеизвестное, к чему подчас примешивается ощущение некоторой суетности в развитии материала. *Largo* же предстаёт как безусловно из ряда вон выходящее.

Здесь воссоздано состояние души человеческой, в счастливом упоении не только созерцающей, но и словно вкушающей блага бытия. Эта своего рода «нирвана» возвышенного наслаждения (характерно полное торможение темпа) рождает песнь блаженства, и вокруг её бескрайней мелодической ленты плетут свои нежные узоры другие голоса. Звучание терцета солистов, пребывающее в умиротворяющей ауре оркестрового фона, воспринимается олицетворением близости глубоко родственных сердец.

В том же ряду находится и *Adagio* **Пятого фортепианного концерта** (1808–1809), которое будет рассмотрено в рамках данного произведения в конце следующей главы.

* * *

Герою бетховенской музыки, которого обычно связывают с представлением о суровом мужестве и титанизме, был присущ не только нежный лиризм, но порой и проявления человеческой слабости. Тогда в произведениях композитора слышались трогательные *lamenti*, страдальческие излияния, «слёзные песни» (см. II часть Фортепианной сонаты № 25). Возникавший в этих случаях субъективный тонус меланхолии и элегичности, сопровождаемой экспрессией душевных переживаний, особенно часто давал знать о себе в струнных квартетах.

II часть **Первого квартета** (1798–1800) – из числа подлинных откровений Бетховена. Эта элегическая поэма воспринимается как лирическая исповедь, где в интимно-задушевное признание вложено чрезвычайно много сердечного тепла и жажды сочувствия (через переключки инструментальных партий). Вот почему певучую романсную кантилену так активно дополняют «говорящие» интонации декламационной речи, а превосходно разработанная многоплановая звуковая ткань служит раскрытию внутренней насыщенности передаваемого состояния.

Из стремления успокоить душевные волнения время от времени возникают нежные высветления, но вновь и вновь приходит печаль – вплоть до наплывов острой экспрессии, которая на кульминациях вырастает до открыто болевых ощущений (характерны резкие обрывы звучания). И тогда становится понятно, почему в указании автора так

настойчиво акцентируется переданное различными словами понятие *страстно* (*Adagio affetuoso ed appassionato*) – он слышит в этой музыке песнь страждущего сердца.

III часть **Седьмого квартета** (1805–1806) – из самых проникновенных созданий Бетховена. Композитор делится здесь очень личными, интимно-сокровенными переживаниями. Всё передано через пение струнных, основанное на исключительно выразительной интонационной пластике сугубо романского склада. Основная мелодия часто обволакивается певучими линиями других голосов ансамбля (в русском песнетворчестве это именуется подголосками), которые создают эмоциональное поле сочувственности.

Дважды в этом поле возникают моменты высветления, когда ласкающие движения фактуры пытаются врачевать боль души. Однако новые приливы глубокой печаленности настойчиво подтверждают справедливость авторской ремарки *Adagio molto e mesto*, привнося в исповедь тоскующего сердца ламентозные сетования, стонущие обороты, скорбные вздохи.

Композитор длит и длит это горестное признание, варьируя средства и приёмы изложения, краски и оттенки звуковой палитры, а в конце вводя дополняющую тему, так что столь развёрнутую часть произведения (свыше 13 минут) легко представить в качестве самостоятельного опуса по типу инструментальной поэмы.

* * *

Отдельное русло бетховенской лирики составили те её образы, которые находятся в связях с пейзажными мотивами, что было для композитора особенно драгоценной темой. Он боготворил природу, которую считал самым близким, порой едва ли не единственным своим другом. Вот почему в его наследии есть несколько замечательных сочинений с заголовком «Пасторальная», в том числе Серенада в семи частях для флейты и фортепиано, где ведущий тембр сам по себе предрасполагает к пасторальности.

Совершенно ясно, что в те времена понятия *пейзажное* и *пасторальное* были практически синонимами, но и тогда слово *пастораль* (от лат. *пастушеский*) отнюдь не обозначало изображение мирных, преимущественно любовных сцен пастушеской жизни, хотя и фиксировало преобладающую значимость идиллического мировосприятия. Для Бетховена в этом понятии определяющими были поэзия природы и благотворное единение человека с природным миром.

В массе произведений композитора хорошо ощутимы флюиды ландшафтных далей и чувство благоговения, исходящее из души того,

кто озирает эти просторы, вдыхая ароматы полей и лесов. Но сейчас остановимся только на тех сочинениях, где пейзажная лирика заявлена посредством программы.

В 1801 году Бетховен написал сразу два таких произведения: **Соната для фортепиано № 15 («Пасторальная»)** и **Соната для скрипки и фортепиано № 5 («Весенняя»)**.

Фортепианная соната в своей основе очень бодрая по настроению, её лирико-скерцозная в жанровом отношении I часть и финал созвучны друг другу изящной «приятностью» и чертами пасторальности, претворяемой через мягкое танцевальное покачивание в духе хороводных.

Отличие крайних частей состоит в том, что умиротворённость состояния первой из них несколько нарушается проникновением тревожных предчувствий (тени несколько драматизирующих рефлексий), а последняя склоняется к фантазийно-игровой прихотливости.

Средние части Пятнадцатой сонаты – это два очень различающиеся между собой скерцо (первому из них будет уделено специальное внимание в конце данной главы), и оба не имеют никакого отношения к пасторальности. Зато всецело она превалирует в Пятой скрипичной сонате.

Как и в только что рассмотренной фортепианной сонате её драматургическим базисом является арка очень близких между собой крайних частей с той же разницей, что в первой из них в ходе развития возникают моменты напряжения и преодолевающих усилий, а в последней всё от начала до конца настроено на волну игры и веселья.

В остальном обе эти части отличает не только общий светлый, но временами и открыто лучезарный лирический тон, радостное чувство отрады земного существования, несущей с собой печать благодушия, идилличности и нежной восторженности.

Романсная напевность главной партии I части самым непосредственным образом проецируется на медленную часть с её чудесной кантиленой серенады, воспевающей тихие улады жизни. А следующее затем скерцо подготавливает финал не только по своей настроенности, но и оказываясь своеобразным «стартом» к завершающей части – это поистине *миг* безудержного веселья (всего минута с небольшим звучания *Allegro molto* против десяти минут I части и семи минут II-й и IV-й части каждая).

Именно «Весенняя» соната приближала появление Шестой симфонии, написанной в том же «пасторальном» *F-dur* – приближала радужностью колорита, идилличностью настроения и даже такой деталью, как трели коды II части, предвещавшие птичий щебет в «Сцене у ручья».

Симфонии № 6 («Пасторальная», 1807–1808) предпослан дополняющий подзаголовок: *«Воспоминание о сельской жизни»*. С этого здесь начинается не просто серия звуковых картин, а тщательно разработанный литературный сюжет. Напомним названия, данные композитором всем частям симфонии:

- *Пробуждение радостных чувств по прибытию в деревню;*
- *Сцена у ручья;*
- *Весёлое времяпровождение поселян;*
- *Гроза. Буря;*
- *Пастушья песня. Благодарение после бури.*

И надо признать полное соответствие музыкального воплощения заявленной программе, а следование сюжетной канве подкреплено в трёх последних частях благодаря приёму *attacca* и тематическим связкам, что делает развитие фабулы непосредственно продолжающимся. Кроме того, единство целого усилено действием интонационных переключек и введением изобразительных деталей (наиболее очевидно в имитации голосов перепёлки, кукушки и соловья).

В художественно-ценностном отношении осью становятся II и V части. Находящиеся между ними III и IV части вносят контраст не только ввиду быстрых темпов, но и отстранением от главенствующего умиротворённо-благодного состояния.

Первая из них – зарисовка выплясывания «пейзан» в ритмах лендлера и с воспроизведением элементов крестьянского музицирования, включая уподобление звучанию волынки. Вторая – вторжение чужеродной стихии, что следует скорее воспринимать как напоминание о всечасно грозящих человеку испытаниях и возможных бедствиях.

Что касается исходного *Allegro ma non troppo*, то оно становится своего рода прелюдией ко II части – согласно программе, неспешно приближая нас к месту действия и уже в полной мере изъясняя радостное чувство единения с природой (об этом многократно «сигнализируют» отзвуки пастушьяго рожка). И хотя здесь порой мелькают приметы житейской суеты (характерна преобладающая опора на общие формы движения) в целом уже безусловно устанавливается определяющий для симфонии тонус благодушия, добросердечия и счастливого довольства мирной жизни.

Сказанное выше призвано подтвердить, что главное для этого произведения сосредоточено в его медленных частях. Трудно сказать, что подразумевал композитор, вводя название *«Сцена у ручья»*. Но, судя по характеру музыки, здесь самое важное для него было заложено

в словах «у ручья», понимаемых расширительно: водная гладь, озёрные дали.

И для обеих рассматриваемых частей характерно мягкое баркарольное покачивание плавного ритма – как бы на тихом, баюкающем колыпании волн. В этом более всего выразилось заложенное в музыке Шестой симфонии чувство соприродности и через него – всепроникающее ощущение гармонии мира.

Очень много общего между II и V частями и во всех других отношениях, а основное различие между ними состоит, пожалуй, в следующем: если в первой из них приношение на алтарь света, покоя, любви выдержано в лирически-интимных тонах, то во второй оно неоднократно перерастает в гимнически-восторженное славение жизни.

В остальном концепционный стержень этих частей совершенно един в нацеленности на то, чтобы передать чувство несравненной душевной отрады от созерцания красоты и всеблагости Божьего мира. Уловленное здесь состояние блаженства композитор стремится длить бесконечно, находя новые и новые грани великолепной мелодической пластики, всячески расцвечивая её темброво и фактурно. И как бы это ни было непривычно для представлений о творческом облике Бетховена, всё отмеченное в сумме своей позволяет утверждать, что Шестая в полном смысле слова *симфония-идиллия*...

Подводя итог сказанному, на основе приведённых выше наблюдений можно утверждать, что великий композитор был действительно велик в любых ипостасях своего творческого «я». Это становится особенно очевидным, если мы присоединим к рассмотренной сфере лирики (в самом узком понимании этого слова) то, что именуют медитативной лирикой и лирикой, отображающей психологические глубины внутреннего мира человека.

* * *

Сделав обзор лирики как таковой, в прямом значении этого слова, переходим к той грани мира лирики, которая связана с *мыслительной деятельностью*.

В Прологе уже затрагивались вопросы соприкосновения музыки Бетховена с философскими исканиями его времени и, воспринимая её, мы в полной мере сознаём, что рубеж XIX века был не только эпохой героев и грандиозных исторических событий, но и эпохой мысли и мыслителей.

Можно напомнить, что на те годы приходится один из кульминационных этапов развития философии, и её главным достижением

стала немецкая классическая философия в движении от Лессинга и Канта к Гегелю, а в художественной литературе философские тенденции получили своё высшее выражение в «Фаусте» Гёте.

Прямой параллелью к этому в музыкальном искусстве явилось то, что мы находим в интеллектуальных концептах бетховенского творчества. Насколько мысль была значимой для него можно судить по тому факту, что она проникала в виде различного рода вкраплений (в функции осмыслений происходящего) во множество произведений, что уже отмечалось выше и будет отмечаться позже неоднократно. Красноречивым примером подобных «инъекций» может послужить II часть **Третьей симфонии**.

По внешнему обличью перед нами всего-навсего похоронный марш, в формах которого воссоздаётся зримая картина траурного обряда. Однако эта ритуальная сцена обретает многомерность и глубину благодаря привнесению одухотворяющего её подтекста. В ходе развёртывания композиции всё явственнее становится биение ищущей мысли, и в репризе части она выдвигается на передний план.

В сосредоточенно-напряжённых раздумьях о происходящем дух поднимается к философским высотам, и его внутренние борения рожают вздымающиеся волны трагедийного пафоса. И именно ввиду наполнения этого обрядового действия мыслительной материей его масштаб раздвигается беспредельно, ощутимо превышая по времени даже эпопею I части.

Приступая к непосредственному рассмотрению сферы мыслительной деятельности, выделим последовательный ряд из трёх позиций по принципу нарастания углублённости интеллектуального процесса: созерцание, медитативность, философская лирика.

Если попытаться дать суммарную характеристику *созерцательных настроений*, то в первую очередь следует выделить светлое, спокойное, подчёркнуто уравновешенное расположение духа. Пребывая в благостно-умиротворённом состоянии, бетховенский герой наслаждается высокой поэзией уединения. Отсюда общая заторможенность мерного движения, черты идеального и тихой восторженности.

И это именно лирика, поскольку превалирует не строгость тона и тем более отрешённость, а теплота чувства, эмоциональная наполненность. Более того, при всей возвышенно-величавой настроенности эти раздумья несут в себе ощущения душевного отдохновения (см. характер кантилены и элементы светской «вальжности» во вторых частях Пятой фортепианной сонаты, Седьмой скрипичной сонаты и Восьмого квартета).

Очень часто созерцательная лирика Бетховена выступает в сопряжении с пасторальностью, когда рисуется натура человека, который находится наедине с природой, любит картину окружающего бытия, выказывая преклонение перед красотой мира. Это особенно ощутимо в произведениях с участием оркестра, создающего пейзажную ауру (*Adagio* Первого фортепианного концерта и Четвёртой симфонии, *Largo* Второго концерта и *Larghetto* Второй симфонии).

Прекрасными образцами лирики размышлений, «произрастающей» на лоне природы, являются медленные части Третьего концерта и Девятой симфонии (они будут рассмотрены в конце Главы VI).

* * *

В сравнении с созерцательной лирикой, *медитативность* (от лат. *размышление*) подразумевает запечатлённую в музыке ощутимо большую сосредоточенность и углублённость интеллектуального процесса.

Здесь самое время припомнить, что ввиду материальных затруднений Бетховен вынужден был подростком оставить школу, и с этого момента активно занимался самообразованием, знал латынь, итальянский и французский языки, много читал и гордился тем, что способен понять тексты любой степени трудности. Для него это было не самоцелью, а исходило, по его словам, из стремления «*понять сущность лучших и мудрейших людей каждой эпохи*».

Так что не приходится сомневаться в образованности великого композитора, в его приобщённости к глубокой интеллектуальной жизни. И вовсе не был случайностью тот факт, что он некоторое время занимался на *философском* факультете Боннского университета, что опять-таки прервалось по причине внешних обстоятельств.

Бетховенская медитативность — явление во многом исключительное. Эта уникальность подтверждается в частности тем, что, в отличие от других типов образности, у неё почти не обнаруживается истоков в творчестве предшественников. Одну из редких крупниц её преддверия можно отметить в моцартовской Фантазии и сонате *c-moll*. Эпизод рондо её II части, написанный в *As-dur*, стал «матрицей» для темы аналогичной части Восьмой сонаты Бетховена (в том же *As-dur*).

Характерный для себя строй медитативности композитор настойчиво разрабатывал с самых первых фортепианных сонат. И уже в *Adagio Третьей* (1795) находим впечатляющее соединение самоуглублённости, значительности духовного погружения с мудрым спокойствием и гармоничностью общего тону́са.

Одной из важнейших опор подобного симбиоза становится хоральность, подаваемая в темброво насыщенном «виолончельном» регистре и придающая мыслительному потоку модус сакральности. Сам же поток, при поддержании строгого единства состояния, в ходе развёртывания неустанно множит число его граней и ракурсов, обеспечивая непрерывную процессуальность в движении мысли.

Ещё раньше, в *Largo appassionato* **Второй сонаты** (1795) был явлен ставший не менее важным принцип «*перипатео*» (от греч. *прогуливаться, прогуливаюсь*). Согласно преданию, Аристотель читал свои лекции, прохаживаясь с учениками в саду или в крытой галерее. Основанная им в 335 году до н.э. философская школа просуществовала около тысячелетия и получила название *перипатетическая*. В некотором роде перипатетиком был и К.Маркс, после кончины которого на ковре в его кабинете обнаружили протоптанную тропинку – то есть, обдумывая какие-либо философские положения, он прохаживался из угла в угол.

Перипатетизм, как естественное состояние, способствующее умственному процессу, нашёл отображение в музыке Бетховена в формах неспешно-мерного шагового движения. Ритмически это организуется линией баса (обычно *non legato*), поддержанной репетиционным пульсом сопровождающих голосов. Помимо упомянутого произведения, в ряду многочисленных вариантов бетховенского «перипатео» можно в качестве показательных назвать III часть Тринадцатой сонаты и II часть Четвёртой симфонии.

* * *

По мере нарастания степени глубины, масштабности и концентрированности воссоздаваемой мысли медитативность переходит на уровень того, что обычно именуют *философской лирикой*. Понимая определённую «сниженность» данного словосочетания («глубокомыслие» и нечто «ветреное»), всё-таки позволим себе использовать это ходовое речение хотя бы потому, что высокоинтеллектуальные процессы в данном случае опосредуются искусством.

«*Век света и разума*», как часто называют эпоху Просвещения, в своей второй составляющей (*разум*) нашёл в музыке Бетховена высшее выражение. В целом ряде его произведений находим поразительные откровения мыслящего духа.

В упомянутой выше Второй фортепианной сонате был не только открыт принцип «перипатео», но и наблюдалось прямое приближение к высотам запечатления философской мысли. При этом существенна

также роль диалогичности: через контрасты регистров и типов фактуры, через включение вопросно-ответных структур и вплоть до прямого диалога (с т.37). Законченное качество всё это приобрело в *Largo Четвёртой сонаты* (1796–1797).

В опоре на уже апробированные в предыдущих сонатах ресурсы хоральной фактуры и «шагового» ритма композитор добивается здесь особой возвышенности состояния, подчёркнутой серьёзности и строгости высказывания. Сокровенные раздумья передаются посредством декламационной речи, сопровождаемой жестами рассуждения, но речь эта глубоко прочувствованная (характерна ремарка *con gran espressione*).

При всей уравновешенности величаво-спокойного тона, что в том числе задано и медлительностью темпоритма, и при преобладающе светлом колорите, в ходе развёртывания мыслительной материи естественным образом возникают зоны напряжения с набегающей тенью сумрачной рефлексии и с патетическими акцентами императивно-волевого начала. Это сообщает интеллектуальному процессу многообразие ракурсов и оттенков.

Многообразие ракурсов и оттенков, передающее диалектику движения мыслительного потока, Бетховен нередко раскрывал на основе вариационной формы. Один из примеров – III часть **Фортепианного трио № 6** (op.97, 1811).

Начальным этапом становления становится прекрасная хоральная тема, олицетворяющая мир возвышенных дум с их особой сосредоточенностью и самоуглублённостью. В ходе последующего изложения происходит постепенная активизация расцветивающих элементов, всё большая детализация фактурного контура и неуклонное дробление ритма (вплоть до тридцатьвторых). С каждой новой вариацией образ предстаёт в иных гранях, чему служит поразительное разнообразие средств бетховенского инструментализма и многокрасочность его звуковой палитры.

При этом неизменно сохраняется состояние светлого душевного покоя, покоряющая одухотворённость, подчёркнутое благородство изъяснения и чувство парения в эмпиреях мысли. Вот почему столь необходимым оказывается возвращение в конце к исходному облику тематического материала.

Аналогичную драматургическую траекторию находим и в других подобных страницах философской лирики, прежде всего в медленных частях фортепианных сонат, в том числе в «Аппассионате».

Только что рассмотренная философичность «олимпийского» плана не раз сменялась у Бетховена тем высоким напряжением осмыс-

лений, которые насыщались чертами мучительной рефлексии и экспрессией душевной боли, тем самым подводя сознание подчас на грань трагизма и как бы подтверждая библейское «во многих мудрости много печали».

Именно этому мы становимся свидетелями в скорбном монологе II части **Седьмой фортепианной сонаты** (1796–1798), где зафиксирован углублённый духовный поиск. Обилие тягостных дум о печалях бытия потребовало для себя развёрнутой сонатной формы с разработкой, включающей новую тему, с динамизированной репризой и большой кодой. Изредка делаются попытки выхода из состояния подавленности (высветления в начале среднего раздела и в начале коды), однако неотступный мрак неизменно возвращается и всё поглощает.

Напряжённейший интеллектуальный анализ в этой поэме страданий приобретает характер исповеди, в которой сквозит мысль об одиночестве человеческой души (в репризе это подчёркнуто фрагментами одноголосной ткани). *Largo e mesto* становится чередой *lamenti* с их предельным торможением темпа, тоскливо понижающими интервалами и уменьшёнными гармониями, что дополняется экспрессией патетических нагнетаний и всплесков отчаяния.

* * *

В ряде поздних произведений философская лирика Бетховена приобретает всё более отрешённый характер, выходит за пределы привычных измерений и, абстрагируясь, становится в некотором роде «вещью в себе» либо, наделённая особой кристалличностью, поднимается в царство духовного идеала, устремляясь к некоему «абсолюту» (В.Бобровский говорил об уходе в «надзвёздные выси»).

Подобное могло происходить даже в сфере фортепианной миниатюры (Багатель *op. 126 № 3*), но в полной мере развернулось в медленных частях последних фортепианных сонат и струнных квартетов.

В сонатах, начиная с Двадцать восьмой (1816), а затем в Двадцать девятой (1817–1819), Тридцатой (1820), Тридцать первой (1821 или 1822) и Тридцать второй (1821–1822) погружение в мыслительный процесс сопровождается нарастанием психологической углублённости. Эзотерика замкнутости в своём духовном мире и отрешённости от внешнего ведёт к очищению от «суеты сует», позволяя витать в «горних высях». Для конкретизации остановимся на двух образцах.

Тема вариаций III части **Тридцатой сонаты**, которая открывает и венчает изложение, звучит как величаво-мудрая «олимпийская философама», воспаряющая над обыденностью бытия в царство идеально-

возвышенных раздумий. Это своего рода «Откровение от Людвиг», звучащее в мерном пульсе подчёркнуто спокойного движения, несёт в себе благостную целомудренную чистоту и требует предельной бережности пианистического произнесения.

Вторая из двух частей последней, **Тридцать второй сонаты** Бетховена получила безыскусное название *Arietta*. И, действительно, для неё характерна напевная мелодика, но в сочетании с фактурой хорального склада и в условиях чрезвычайно замедленного темпа всё приобретает характер замкнутости «в себе» с самопогружением в сокровенно-заповедное.

И параллельно тому созерцательная медитация, очищенная от всего суетно-преходящего, отстранённая от «дольного», дышащая в своей молитвенности смирением и кроткостью, облачена ризой просветлённого *lamento*, в котором заложена опечаленность на предмет тщеты человеческого существования. Об этом напоминают следующие затем вариации, раскрывающие различные грани «нисхождения на землю», завершаемого окончательным вознесением духа человеческого во ввысь с его истаянием в небесных дальях.

В III части каждого из двух последних квартетов (**Пятнадцатый**, 1825; **Шестнадцатый**, 1826) в опоре на хоральную фактуру и предельно замедленный темп (*Molto adagio* и *Lento assai*) происходит восхождение к тому типу возвышенно-созерцательной лирики, который созвучен понятию кантовского «чистого разума», сближаясь с категориями отвлечённо-абстрактного мышления и в духовном отношении соприкасаясь с представлениями о легендарном Граале...

Будем надеяться, что выше удалось выявить основные градации бетховенского интеллектуализма: от светлой медитативности созерцательного плана и напряжённо-страстных поисков истины до погружения в самые глубины мыслящего «я» и восхождения к высотам отрешённого абстрагированного универсума.

К этому следует присоединить то, что присутствовало в ходе изложения в качестве подтекста – выверенная диалектичность в развертывании художественного материала с подчинением всего и вся принципу развития. И, само собой разумеется, сделанное композитором в данной сфере открывало совершенно новые горизонты музыкальной выразительности, что отмечалось неоднократно.

Вывод однозначен: конечно же, Людвиг ван Бетховен – величайший композитор-мыслитель. Таким до него был Иоганн Себастьян Бах, после него – Дмитрий Шостакович.

Последнее, что необходимо обсудить в данной главе – *психологизм*. «Формула» этого понятия, принятая для искусства: углублённое изображение душевных переживаний, что безусловно соотносится с лирикой, понимаемой как всё касающееся внутреннего мира человека (можно напомнить исходный пункт всей подобной терминологии – Психея, в греческой мифологии олицетворение человеческой души).

Герой Бетховена – человек сложной душевной организации, о чём можно судить хотя бы по только что проделанному анализу запечатлений мыслительной деятельности. В добавление к сказанному тогда в качестве примера обратим внимание на II часть **Двадцать шестой фортепианной сонаты** (1809–1810).

Посредством тончайшей психологической звукописи здесь обрисовано таинство души, пребывающей в меланхолии глубоко личных раздумий. Зыбкая, призрачная, сумеречная тишина – фон для сгущённой рефлексии. Сомнения, колебания, напряжённые и противоречивые блуждания разума «зациклены» на том, что позднее, в музыке романтиков стали обозначать как «мотив вопроса» (основан на прямом претворении речевых интонаций).

Он звучит то сокровенно, то с фатальной окрашенностью (болезненные «уколы» *sforzandi*) и сплошь пронизывает всю часть. Его настойчивые, неотступные, мучительные вопрошания приобретают характер *idée fixe*, которая не даёт покоя, тревожит, бередит сознание.

Своё представление о бетховенском психологизме дают внутренние противоречия и всякого рода подтексты, которые насыщают содержание таких произведений, как Третий фортепианный концерт, Пятая симфония и увертюра «Кориолан» (см. завершающий раздел Главы VI). В том же ряду находится и уникальное художественное решение II части **Четвёртого фортепианного концерта** (1805–1806).

Уникальное резко подчёркнуто тем, что она находится в окружении роскошных звуковых полотен крайних частей, наполненных ощущениями радости, где наслаждение благами бытия щедро расцвечено многоцветием красок и бликами лучезарного света. Но при всей своей масштабности эти *Allegro* и *Vivace* оказываются скорее обрамлением того, что несёт в себе *Andante*, которое в данном концерте становится центром притяжения.

Здесь разворачивается диалог противостояния оркестра и солиста, что подчёркнуто полным смысловым разноречием их материала. Мощный трёхоктавный унисон низких струнных звучит громогласно, в характере гневной, «порицающей» речи – это суровые императивы

долженствования, грозные инвективы социума. Тихо произносимые фразы фортепиано исполнены поэтичности, просветлённой грусти, и в их проникновенной певучести рефлексии воспринимаются как нечто очень личное.

В столь заострённом проблемном ключе через сопоставление *solo* и *tutti* воочию фиксируется конфликт индивида с его окружением. При этом примечательна такая деталь: порой рояль ещё не закончил изложение своей мысли, а оркестр уже вторгается в его «речь» со своими вердиктами требовательно и безапелляционно (посредством наложения звуковых пластов один на другой).

Не менее примечательно и то, что *solo*, поначалу замкнутое в себе, затем своими умиротворяющими рассуждениями стремится мягко увещевать, склонить к примирению, и монодия *tutti* постепенно смягчает исходный категорический тон, в том числе переходя к аккордовому изложению.

Таким образом, не только воспроизводится кардинально новая для музыкального искусства той эпохи ситуация, но и выстраивается целый сюжет, повествующий о движении от конфронтации к примирению враждующих сторон.

В своё время остро почувствовал исключительную оригинальность и необычность данной концепции П. Чайковский, воспринявший её с позиции волновавшей его проблематики: «*Andante* этого концерта – перл бетховенского творчества, заключающий в себе одну из самых сильных по патетичности идей, когда-либо выраженных в музыке. Бессильные и тщетные порывы человеческой души, сражённой в борьбе неотразимыми ударами фатума – вот мысль, которая выражена в этом *Andante*, сжато по форме, просто по изложению, но по изумительной силе вложенного в него вдохновения представляющим одно из капитальнейших созданий музыкального творчества».

* * *

Главенствующей осью бетховенского психологизма является *амбивалентность* образного строя. Стоит уточнить, что *ambi* (лат. *вокруг, около, с обеих сторон*)), как первая часть сложных слов, обозначает двойственность, двойную функцию чего-либо. Происходящий отсюда термин *амбивалентность* (от лат. *оба* и *сила*) передаёт двойственность восприятия того или иного объекта, который может вызывать одновременно противоположные чувства (например, любовь и ненависть).

В приложении к искусству речь идёт о заложенном в том или ином образе внутреннего противоречия, что порождает в ходе воспри-

ятия двойственность возможных оценок и трактовок. Как правило, это связано с таящимися в образной структуре художественного произведения подтекстами, которые время от времени могут подниматься на поверхность повествования, открыто заявляя о себе.

Один из вариантов такой амбивалентности находим в багателях *op.33 № 3* и *№ 4*, где внешне всё незатейливо, безыскусно и светло, но внутренне обнаруживает сложность, неоднозначность и душевную хрупкость на грани надломленности, а также изысканность «элитарного» наклона. Здесь же находим то тонкое мерцание мажор-минорной светотени, которое у Шуберта привело к симбиозам «мажорный *moll*» и «минорный *dur*».

В подобных случаях обнаруживается явная парадоксальность художественного мышления. Яркие примеры тому дают вторые части **Пятнадцатой сонаты** (1801) и **Седьмой симфонии** (1811–1812).

Andantino фортепианной сонаты может произвести впечатление едва ли не безмятежно-беззаботной жанровой картинки, написанной в характере «подтанцовывающей» песни-марша. Обманчивость этого впечатления усиливается в репризе с появлением восхитительного контрапункта с его пленительной певучестью, светской непринуждённостью, «изяществом манер». И уж совсем откровенно беспроблемной оказывается музыка среднего раздела с её игривой легковесностью и «порхающим» юмором, одетым в театральнo-бравурный наряд.

Но всё это оказывается только неким «квази», под вуалью которого скрывается по меньшей мере состояние томительности, насторожённого ожидания, смутного беспокойства, а по сути – горькая ностальгия, чувство потерянности и глубокой усталости, так что за внешне деятельным движением ощущается образ безотрадного жизненного пути. Отсюда внутренняя скованность (ввиду неукоснительно выдержанного оstinatного ритма), поникающие попевки, щемящие звучания и в некотором роде леденящая звуковая атмосфера.

Обнаружение истины происходит в коде с её затемнённой колоритом и углублённостью драматического состояния. Материал среднего раздела пытается здесь напомнить о себе, однако он рассыпается в бранные осколки под напором рефлексирующих вопрошаний и гневных реплик осуждения. Отбрасывая «маски» и соответствующий камуфляж, тем самым разрешается психологическая загадка печального танца.

Переходя к написанному десятилетием позже знаменитому *Allegretto* **Седьмой симфонии**, остановимся на его экспозиции, поскольку данный раздел представляет собой конденсат того, что композитор вкладывал в художественную выразительность II части.

Суть этой выразительности базируется на смысловой парадоксальности, что вкупе с таинственно-многозначной природой музыкального образа создаёт почву для его самых различных толкований. И первый парадокс состоит в том, что внешне тематический остов очень прост, основан на элементарной интонационно-ритмической фигуре, а целое оказывается неожиданно глубинным, труднообъяснимым и в чём-то непостижимым.

Парадоксальность таится и в жанровом нонсесе: в опоре на танцевальное движение раскрывается, по меньшей мере, эмоция печали, хотя можно говорить о большем: чувство скорби, состояние оплакивания, что побуждает сделать вывод о том, что творится обряд погребения. Таким образом, траурная процессия воспроизводится в форме танца-шествия, а неотступно «выстукивающий» остигатный ритм привносит фатальный оттенок, и это приближает происходящее к своего рода *danse macabre*.

Ещё один парадокс скрыт в устремляющейся ввысь кантилене струнных. В струящихся линиях их голосов сокровенно переданное ощущение боли и муки бытия удивительным образом обретает особую притягательную силу сладостного плача с отсветами божественной меланхолии. Так танец-*lamento* вырастает в проникновенную экзистенциальную поэму.

Восходя к более обобщённому восприятию содержания *Allegretto*, можно отметить два заложенных в нём смысла. С одной стороны, оно прочитывается как повесть о нелёгком, даже тягостно-подневольном жизненном пути человека, и потому в пении струнных отчётливо прослушивается нота страдания с болезненно-щемящим оттенком. С другой стороны, в диалоге с группой струнных духовые, акцентируя жёстко выдержанную ритмическую поступь, накладывают на всё роковую печать, и когда они выходят на передний план, в их звучании открывается нечто подавляющее.

Тогда очевидной становится заявленная композитором проблема противостояния личностно-субъективного (струнные) и внеличного (духовые). И как можно заключить, лирически-индивидуальное оказывается под неумолимой дланью императивов извне, под диктатом суровой необходимости, в оковах предписаний судьбы и внешних обстоятельств.

В сфере амбивалентной образности Бетховена целую группу составляют «странные» скерцо. Формально, «по происхождению» и метроритмической организации они относятся к данному жанру, но всей сутью бесконечно далеки от «шутки». Очень показательны в данном отношении вторые части **Шестой** (1796–1798) и **Девятой** (1798–1799) сонат для фортепиано.

Их роднит, с одной стороны, пафос напряжённых раздумий, чутких вглядываний-вслушиваний в себя и окружающий мир, тенёты рефлексирующего сознания с его блужданиями и тоскливыми вопрошаниями, а с другой – явная соотнесённость с признаками *lamento* (горестные «придыхания» и стонущие обороты).

С учётом чрезвычайного торможения темпа и того, например, что характерные для жанра острые акценты и синкопы предстают как «уколы» переживания, столь парадоксальный сплав (скерцо-медитация, скерцо-*lamento*) превращает подобные образцы в самые настоящие «антискерцо».

Но если II часть Шестой сонаты не переходит черту печальной меланхолии, тревожной насторожённости и состояния потерянности, то аналогичная часть Девятой в своей трагедийной философичности и душевной подавленности напоминает рассмотренную выше II часть Седьмой сонаты.

К только что упомянутым образцам можно присоединить «антискерцо» II части **Девятого квартета** (1805–1806). Такое же *lamento*, причём болевые *sforzandi* проставляются на всём протяжении столь настойчиво, что становятся лейтмотивом этой музыки. Отличие состоит в свойственной струнным инструментам душевной теплоте (в их певучем тематизме хорошо прослушивается жажда сочувствия) и в значимости «нарратива», что делает целое печальной лирической повестью.

Особняком среди амбивалентных скерцо стоит III часть **Восьмого квартета** (1805–1806). Своей игровой настроенностью она соответствует исконной природе жанра, однако, если воспользоваться названием известного фильма, это «*опасные игры*». Всё здесь настолько нервно, импульсивно, к чему прибавляется болезненно колющая острота синкоп, что целое превращается в вихрь тревог.

Глава III. Отдохновения

Заявленное название данной главы, вряд ли требует подробной расшифровки. Тем не менее, сразу же обозначим основные ракурсы, по которым пойдёт последующее изложение.

Сфера отдохновений с соответствующим состоянием духа и души призвана выводить за пределы жизненно необходимых трудов и занятий. Прямой синоним этого понятия – досуг человеческий – по-своему точно был поименован в программном заголовке одной из частей Шестой симфонии Бетховена: *«Весёлое времяпровождение поселян»*. Такое времяпровождение, свободное от дел, подразумевает разного рода развлечения, игры, всевозможные радости бытия, шутки, веселье, празднества.

Названные проявления представлены в музыке Бетховена очень широко и многообразно. Как в предыдущей главе говорилось о том, что средоточием лирических откровений обычно являются средние, медленные части произведений крупной формы, так и в отношении образов отдохновения можно констатировать, что их привычное местоположение в циклических композициях – прежде всего финалы, а также части, написанные в жанре скерцо.

Однако подобное порой может встретиться и в начальной части, особенно в зонах заключительной партии вполне серьёзных сонатных *allegri*. Из самых общих соображений остаётся упомянуть, что эта образность зачастую базируется на танцевальных ритмах и при всей лёгкости настроения носит у Бетховена ярко выраженный деятельный характер.

Временами Бетховен мог «снизойти» до откровенно развлекательной продукции, то есть до абсолютно непритязательной «музыки быта». Таковы, к примеру, сочинённые для оркестра танцевальные сери «12 контрдансов», «6 менуэтов», «12 менуэтов» (1795) и «12 менуэтов» (1799), «12 немецких танцев» (1795) и «12 немецких танцев» (1800), «11 венских танцев», а также множество танцевальных пьес для фортепиано и различных камерно-инструментальных ансамблей.

Близки к этому вещи, предназначенные для любительского музицирования – допустим, написанные для виолончели и фортепиано «12 вариаций» на тему из оратории Генделя «Иуда Маккавей», «7 вариаций» и «12 вариаций» на темы из оперы Моцарта «Волшебная флейта».

Не всегда претендовали на художественные высоты и некоторые из безусловно «академических» сочинений, акцентирующих мотивы отдохновения с целью сознательного отстранения от драматических

напряжений, героики и, тем более, титанизма. Кроме того, иногда встречаются страницы (прежде всего в струнных квартетах), созданные скорее в расчёте на знатоков, способных оценить тонкость и красоту камерно-ансамблевого звучания.

Наконец, особый разряд составляют опусы очень обаятельные в своей грации и артистической непринуждённости, что несомненно соотносилось с «приятностью манер» светского образа жизни и времяпровождения (см. фортепианные вариации *Andante favori*, 1803–1804).

* * *

Отдельные произведения Бетховена дают целый «букет» мотивов отдохновения, то есть широкий спектр взаимодополняющих граней. Присмотримся с этой точки зрения ко II части **Сонаты для скрипки и фортепиано № 9** (1802–1803).

Цель этого *Andante con variazioni* – обеспечить отраду высоких утех существования среди бурных борений окружающих частей. Композитор множит и множит череду вариаций, в каждой из них с искусной изобретательностью преподнося всё новые ракурсы наслаждения радостями бытия. Здесь есть лирическая идиллия с пасторальным оттенком, нежная созерцательность, чувствительные обертоны музыки сердца, восторженная мечтательность, дважды происходит переключение в скерцозно-игровую плоскость – и всё это разнообразие скрепляется радужным колоритом, мягкостью, лёгкостью, изяществом изъяснения.

Настоящий микрокосм отдохновения дают багателли для фортепиано. Три серии (*op.33* – 7 пьес, *op.119* – 11 пьес, *op.126* – 6 пьес) составляют набор из 24 миниатюр, к которым может быть добавлена пьеса «К Элизе», также поименованная багателью. В некотором роде это были «дневниковые записи» композитора, делавшиеся им походя на протяжении многих лет жизни: *op.33* (1782–1802), *op.119* (1800–1804 и 1820–1822), *op.126* (1823–1824 и, возможно, 1826). Но более всего эти музыкальные «развлечения» (*багатель* – нем. *безделица, пустяк, мелочь*), как расценивал их сам автор, служили для него паузами в процессе создания его основных творений.

Работая над этими миниатюрами, Бетховен стремился к предельному лаконизму. Их хронометраж весьма разнолик: от более или менее привычной продолжительности в 3–4 минуты до пьес, звучащих 30–40 секунд, причём имеется чистейший «нонсенс» – № 10 из *op.119*, где *Allegrementе* пролетает всего за 8 секунд.

В основе своей это милые, изящные вещицы, беззаботные по настроению, без малейших претензий на какие-либо глубины, чему

сопутствует заведомо игровая атмосфера с великолепным чувством юмора и остроумными «сюрпризами». Хотя следует признать, что в последней серии (*op.126*) общий тон становится несколько серьезнее, и составляющие её пьесы уже не столь склоняются к сугубому миниатюризму.

Родовое свойство бетховенских багателей – склонность к жанру каприса, с характерной для него установкой на артистический блеск, затейливую выдумку и непредсказуемость поворотов композиции (включая неожиданные модуляции).

В числе парадоксов своеобразного, точнее своевольного – последняя из этих пьес (*op.126 № 6*), где обширный средний раздел, обращённый к сосредоточенным раздумьям, длится четыре с половиной минуты и оказывается в обрамлении двух резко контрастных ему «клочков» стремительного движения (всего по 6 секунд), создающих обрамляющую «рамку» картины.

Для конкретизации бетховенских «капризов» приведём два очень различающихся между собой образца. *Allegro ma non troppo* (*op.33 № 5*) при всём лаконизме на разные лады обыгрывает возможности виртуозного, затейливого до изощрённости *brillante*.

Бурлескный сюжет Багатели *op.126 № 4* построен на перипетиях заострённых контрастов с неожиданными прерываниями движения. В эпизодах *Presto* господствует вполне земное – это громогласное *expansio*, угловато-грубоватое в своём мятежном напоре с угрожающими наскоками и диссонантными «занозами». И во внезапно возникающей тишине, как сказочные миражи, возникают таинственно-загадочные ирреалии.

* * *

Как уже можно было заключить, практически неотъемлемым элементом сферы отдохновений является *игровое начало*, и, следовательно, категория *homo ludens* (лат. *человек играющий*) была для бетховенского творчества чрезвычайно важна. К её разработке композитор нередко подключал ресурсы театрального «представленчества». Скажем, в финале **Двенадцатой сонаты** (1800–1801) в подобном ключе творится музыкальное действо, полное выдумки, и творится оно с грациозной лукавинкой, недомолвками, блёстками остроумия.

Столь же естественным в воссоздании игровой стихии было активное подключение средств сочного жанризма. Примером может служить **Турецкий марш** из музыки к пьесе А.Коцебу «Афинские развалины» (1811), который обычно исполняется в переложении для фор-

тепиано. Наследуя традицию столь же популярного Рондо *alla Turca* из Одиннадцатой сонаты Моцарта, этот бетховенский «шлягер» выполнен в манере комедийного шаржа на восточную экзотику. Отсюда в этой эффектно-живописной зарисовке нарочитая забавность прямолинейно-огрублённого ритмоинтонационного контура (включая фовизм «завывающих» форшлагов).

Но то был только «эпизод» творческой биографии композитора – основной же почвой игрового жанризма являлось то, что исходило от корней народной культуры. Поколение рубежа XIX века – это преимущественно люди, реализующие демократическую программу третьего сословия, а Бетховен являлся великим представителем именно этого сословия, поэтому жанрово-бытовая стихия была исконно близка ему. Кроме того, он мог подписаться под словами Чайковского, раскрывавшими программу финала его Четвёртой симфонии: *«Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам»*.

Душевное здоровье, свойственное народной среде, Бетховен особенно явственно и колоритно передавал в образах, соприкасавшихся с просторечием уличного, площадного искусства, в том числе в его карнавальная ипостаси. Когда Р.Роллан писал о II части Тридцатой сонаты, он с удивлением подметил, что в мир этого произведения *«врывается дерзкая уличная песенка»*. То же можно сказать и о финале Восемнадцатой сонаты.

В финалах Третьего и Восьмого квартетов, а также Трио для кларнета, виолончели и фортепиано находим зарисовки уличных сценок праздничного досуга среди весёлой людской толчеи. Захватывающий вихрь простодушной радости и шумного, терпкого юмора базируется на рельефно поданной интонационной сочности тематизма фольклорного происхождения (в Трио композитор непосредственно обращается к популярной итальянской мелодии *«Pria ch'io impegno»*).

В этой музыке с её необыкновенной живостью и поразительным задором, с её забавными затеями и шутивными проказами есть что-то подростковое – она мчится стремглав, как бы вприпрыжку (быстрый маршевый шаг Восьмого квартета и тарантелльный ритм Третьего).

* * *

«Персонально» остановимся на финале Первого фортепианного концерта. В сравнении с музыкальным искусством второй половины XVIII века качественно новое ощущение народно-жанровой стихии в её деятельно-праздничных проявлениях пришло к композитору в фи-

нале Второго концерта (1795). Но здесь ещё не доставало характерно бетховенской остроты тематического рельефа. И она появилась в финале следующего концерта – **Первого** (1796). Именно так, поскольку он написан годом позже Второго, но был издан раньше него – отсюда «перепутанная» нумерация.

Его *Allegro scherzando* – не только скерцо, но это и танец, и празднество, переполненное молодым задором, брызжущим весельем, искромётным озорством. Сугубо игровая настроенность поддерживается общей нарядностью звуковой палитры, радужным мельканием «солнечных зайчиков», разнообразием юмористических эффектов (например, острые *sforzandi* на последней восьмой или «щекочущие» слух диссонирующие созвучия септим).

Свежесть и новизна запечатлённого здесь поразительно яркого жизнелюбия во многом определяется фольклорными корнями этой музыки (в том числе использованием элементов народной ладовости). И, к примеру, если в сольных проведениях рефрена акцентируется тонкость, даже определённое изящество (*p*, прозрачность звучания), то в оркестровых – материальная плоть (тяжеловесная фактура с выделением баса), шумная бравура и характер выплясывания.

В качестве темы побочной партии Бетховен использовал тирольский напев, известный с середины XVIII века. В начале XIX-го он преобразился в «Песню о Гофёре», предводителя антинаполеоновского восстания в Тироле, а через столетие стал гимном спартаковской молодёжи в Германии, в России же трансформировался в мелодию песни «Молодая гвардия». Перерабатывая его, композитор подчеркнул характеристически-игровые черты, преподнося как бы с грубоватыми притоптываниями и хлопками.

И сколько во всём выдумки, неожиданных поворотов разыгрываемого «сюжета»! Помимо непрерывных диалогических переключек, примечательны такие детали, например, как происходящее с темой главной партии в начале коды: модуляция из *C-dur* в очень далёкий *H-dur* или аккордовая «каверза» тоники с секстой.

Едва ли не главную интригу финала составляет второй эпизод рондо-сонаты. Бетховен позволяет себе дерзкую шалость, вбрасывая в игру не просто «уличное», а нечто совершенно экстравагантное – песенку откровенно «бульварного пошиба». Словно в пику «приличиям», он не скупится на проведения этой темы (она звучит трижды), изобретательно расцветчивает её, но более всего полагается на впечатляющую силу острохарактерного рельефа, тем самым задолго предвосхищая введение «сомнительного» материала в симфониях Малера и в балете «Петрушка» Стравинского.

Позже отзвуком столь яркого жанризма в фортепианной музыке композитора стало **Рондо-каприччио** *op.129*, за которым не случайно закрепилось название «*Ярость по поводу потерянного грошя*». Вещь юмористического плана и бросакая по материалу, эта захватывающая своей раскрепощённой энергией бурлеска выполнена с тем шумным азартом и открыто демократическим посылом, который соотносит её с атмосферой площадного искусства.

* * *

Важнейшей составляющей игровой стихии бетховенской музыки стали всевозможные *скерцо*.

Как известно, музыкальные сочинения с таким обозначением (ит. *шутка*) появлялись уже с XVI века – то были вокально-инструментальные опусы на тексты шутливого характера, а также различные инструментальные пьесы (К.Монтеверди и др.), в том числе включаемые в состав инструментальной сюиты (например, у И.С.Баха). С конца XVIII столетия, постепенно вытесняя менуэт, скерцо становится частью сонатно-симфонического цикла (прежде всего в жанрах симфонии, сонаты, струнного квартета).

Первые опыта такого рода принадлежали Й.Гайдну (одна из фортепианных сонат и струнные квартеты *op.33 №№ 2–6*, 1781). Но классический тип скерцо сложился именно в творчестве Бетховена (начиная с Первой фортепианной сонаты, 1795). Он и утвердил характерные для скерцо быстрый темп, трёхдольный размер, острую игру динамических акцентов, резкие контрасты образов, а также широкий диапазон содержания (от весёлой шутки до образов драматической окрашенности).

С этим многообразием трактовок мы уже соприкоснулись в разделе о психологизме в предыдущей главе и неоднократно встретимся в последующем изложении, но пока что ограничимся теми гранями скерцо, которые восходят к его изначальному назначению и соответствуют образной сфере откровений.

1795 – год начала «настоящего» Бетховена, и вот как это было отмечено в его первых трёх фортепианных сонатах: финал Сонаты № 1 утвердил характерные черты героико-драматического стиля, II часть Сонаты № 2 стала истоком медитативной лирики, а III часть Сонаты № 3 открыла путь жанру скерцо.

И поскольку в данном случае нас интересует именно скерцозность, заметим, что аналогичную часть Сонаты № 1 композитор определяет как Менуэт, хотя в его музыке ощутимы некоторые эле-

менты будущих скерцо (главным образом в метроритме), а такую же часть Сонаты № 2 он уже помечает как Скерцо, но при том, что многое здесь искрится юмором, ещё не сложилась типичная ритмическая организация.

Всё необходимое и достаточное для контуров нормативного бетховенского скерцо пришло только в III части **Третьей сонаты**. Поток радостных эмоций преподносится здесь через разворот чрезвычайно деятельной энергии в её сугубо игровых формах, с шутливостью и озорством. В этом развороте явственно ощутим оттенок простодушия и грубоватости, потому можно говорить о специфике скерцо-бурлески.

Теперь отметим некоторые типовые разновидности данного жанра в бетховенской музыке:

- в формы скерцо может выливаться энергия созидания, обретающая контуры веселья и горячей нетерпеливости (финал Первой виолончельной сонаты);
- подчас до максимума активизируется двигательное начало, которое превращает музыку в скерцо-танец (III часть Второго квартета);
- столь же активно могут вводиться театральнопредставленческие элементы, создающие своего рода скерцо-зрелище (финал Первого квартета);
- сильный акцент на прихотливо-затейливой выдумке даёт арабеску (III часть Второй фортепианной сонаты);
- радужная живописность звучаний рождает сияющую светом пиктореску (финал Третьей фортепианной сонаты);
- включение фантазийно-сказочного начала придаёт скерцозному действу флёр загадочности (III часть Пятнадцатой сонаты);
- наконец, есть вещи, где во главу угла поставлено игриво-шаловливое озорство с чертами лукавства и добродушной иронии (III часть Седьмой скрипичной сонаты).

В числе подобных разновидностей скерцо находим то, что представлено во II части **Четвёртой скрипичной сонаты**. Своеобразие этой лиризованной «шутки» отмечено авторской ремаркой *Andante scherzoso. Più Allegretto*, то есть снимаемая привычный для данного жанра быстрый темп.

Воспроизводя атмосферу живого досуга, композитор вводит разного рода юмористические детали, в том числе используя игру пауз и эффект эха или, к примеру, подавая связующую партию как «учёное» фугато. К тому же здесь разыгрывается нечто вроде оперной сценки – отсюда интригующие повороты музыкального действия и дух добродушного лукавства.

Скерцо – важнейшее достояние бетховенской музыки, и о его значимости свидетельствует тот факт, что данный жанр присутствует едва ли не в любом циклическом произведении композитора. Кроме того, весьма нередко встречается то, что структурно с полным основанием можно квалифицировать как *скерцо-финал* (Скрипичный концерт и Фортепианный концерт № 2).

Ещё одно свидетельство значимости скерцо – его «удвоение» в цикле. Обычно это происходит, когда за скерцо в его нормативном назначении следует скерцо-финал (такое началось с Третьей фортепианной сонаты, другие примеры подобного рода находим в Первом и Четвёртом квартетах).

Но даже это не предел. Допустим, к двум скерцо последних частей Седьмой фортепианной сонаты незримо присоединяется трагическая философия II части, которая при ближайшем рассмотрении по своей метроритмической организации оказывается далёкой трансформацией скерцо, поданного в сверхторможении темпа.

А Десятая фортепианная соната во всех отношениях соната-скерцо, целиком посвящённая удовольствиям беззаботно-беспечного существования и где празднично-игровая настроенность идёт по нарастающей от лиризованной I части через комедийно-бытовую картинку II-й к «театру-буфф» финала, который самим автором заявлен как скерцо.

Смысловые функции рассматриваемого жанра в его игровом «амплуа» состояли прежде всего в снятии высоких напряжений и в отстранении от накала драматических страстей. Таково узко драматургическое назначение, а в широком содержательном плане к этому присоединяется запечатление человеческой природы рубежа XIX века как чрезвычайно жизнелюбивой, в высшей степени способной к шутке, остроумию, веселью и радостному досугу. Кроме того, скерцо служило особой формой воплощения энергии как раскованной игры жизненных сил.

Данный жанр в его бетховенском истолковании обозначил определённые грани качественно нового мироощущения, когда на смену галантной манере (менуэт) пришла сочная «земная» плоть, непосредственность проявлений с их порой открытой «буйственностью», идущая от народной «закваски» терпкость и нередко грубоватость изъяснения. Неповторимое своеобразие бетховенского стиля нашло себя в соответствующих выразительных средствах, круг которых сводится в основном к следующим:

- очень живо, стремительно по темпу (трёхдольность пролетает, как говорится, на счёт «раз»);
- исключительная интенсивность развития, исходя из базового краткого мотива-импульса с характерной для него отточенностью рельефа;
- упругость ритмов, угловато-форсированные метрические синкопы, ударная сила *sforzandi* и «отрубающих» кадансов, острота артикуляции, включая использование *staccato*;
- нередко вводятся элементы театрализации – через торможение и возобновление движения, неожиданные прерывы звучания, яркие сопоставления уровней динамики и абриса фактуры, широкое использование прихотливой акцентуации и звукоизобразительных штрихов;
- возможно эпизодическое привнесение минорной окрашенности, чем усиливается игра контрастов благодаря мимолётному подключению состояний собранности и сосредоточенности;
- наиболее сильный контраст дают Трио, где вольная фантазийность порой предстаёт в драматизированных формах виртуозной этюдно-пассажной техники.

* * *

Непредвзято перелистывая страницы творческого наследия Бетховена, вновь и вновь приходишь к выводу, что он был настоящим поэтом жизненных радостей. Вот почему даже в самых серьёзных по своей сути произведениях он периодически позволял себе «легковесность», отдавая по целых две последних части циклического сочинения на откуп беззаботному досугу.

Так, в **Четвёртой фортепианной сонате** (1796–1797) после деятельно-напряжённой I части и строго философичной II-й следуют два отдохновения от трудов и мыслительных напряжений, где в мягких лирических тонах передаётся светлое, лёгкое, приятное расположение духа, когда всё делается в удовольствие. Разумеется, подаётся это с разнообразием. И если III часть предстаёт в обличье галантно-изящного скерцо-танца, то финал трактован в песенном ключе и не без флёра трепетной мечтательности.

Однако заметим, что и здесь в центре каждой из этих частей-отстранений возникают вспышки драматизма, словно напоминающие о главном. В первой – наплыв душевной смуты с приступами тревожной ностальгии (на «пугающих» эффектах фортепианной тремоляции), во второй – накаты бурной наступательной героики с характерной для неё отрубающей «жестикულიей». И в обоих случаях господствует пате-

тика чисто романтических токкатно-этюдных форм, выдержанных в характере сумрачной балладности.

Следовательно, надо признать, что бетховенский драматизм время от времени заявлял о своей гегемонии даже в самых жизнелюбных опусах, причём подчас весьма неожиданно. С этой точки зрения примечательную драматургическую траекторию даёт **Шестой квартет** (1798–1800), смысл которой можно обозначить как *концепция предупреждения*. I и III части задают циклу определяющий для него тон «легкокрылой» радости.

Особенность I части состоит в том, что свойственная ей исключительная бодрость сопряжена с жадной деятельностью, с переданной здесь полнотой сил в их неустанном стремлении вперёд и только вперёд. Именно от созидающей нацеленности воспроизводимых усилий идёт возникающее в разработке кратковременное состояние определённой сосредоточенности и некоторого напряжения.

Независимо от подобного отклонения всюду поддерживается стремительность движения, упругость «рабочих» ритмов, репетиционная пульсация голосов сопровождения, а лёгкость общего настроения высвечена в кадансах, ведущих своё происхождение от оперы-буффа.

Отличие скерцо III части в его чисто игровом характере, с избытком наполненным затейливой прихотливостью, задором, шаловливостью (шутливые «уколы» синкоп). Необыкновенная живость происходящего определяется не просто стремительным, а летучим темпом, и в живописном мельтешении образов угадываются сказочные лики эльфов.

Отмеченное в рассмотренных частях дополняется во II-й и «подтверждается» в финале. Медленная часть развивает линию мягкого, ласкающего лиризма, заложенного в побочной партии предыдущей части, в очертаниях серенады, как бы наслаждаясь созерцанием предмета воспевания. Эти нежные воздыхания выдержаны в рамках светской учтивости, наделены «приятностью» манер и вместе с тем исполнены искреннего чувства.

Формальная функция финала — окончательно закрепить гегемонию «легкокрылой» радости, вовлекая ресурсы танцевальности в её вальсообразных формах. Но именно здесь появляется камень преткновения.

Дело в том, что эту часть открывает вступление, и оно настолько развёрнуто, что вместе с последующими реминисценциями по времени занимает более половины. Следовательно, логично считать финал построенным из двух равноправных разделов.

Первый из них – словно гром среди ясного неба. И хотя это *Adagio* обозначено всего-навсего как *La Malincolia*, в нём таится бездна мрачных предчувствий, скорбно-экспрессивных акцентов, гнетущих мыслей о том, что в существовании далеко не всё просто, легко и безоблачно.

И когда, пренебрегая подобными психологическими осложнениями, музыка возобновляет радостный бег, реминисценции тематизма начального раздела дважды напоминают о возможных драматических испытаниях: весьма пространный эпизод в точке золотого сечения (здесь возвращение «легковесности» происходит только со второй попытки) и момент резкого торможения перед кодеттой.

Завершается повествование всплеском радости, однако это «пиррова победа» – в восприятии поневоле остаётся тяжёлый осадок печальной отягощённости.

И всё же, несмотря на возникающие временами предостережения, безусловной доминантой бетховенского творчества оставалось горячее жизнеутверждение, что особенно ярко преломилось в воспевании радостей бытия. Их поток чаще всего кульминировал в образах праздничного ликования, обычное местопребывание которых – финалы произведений.

Однако притяжение подобной настроенности было для композитора настолько сильным, что в ряде случаев в её орбиту втягивалась и I часть, которая в привычных представлениях почти обязательно сопряжена с серьёзной проблематикой (см. начальную часть Десятой фортепианной или Второй скрипичной сонаты).

* * *

«*Ода радости*» – как помним, так называется стихотворение Фридриха Шиллера, на текст которого Людвиг ван Бетховен создавал знаменитый финал своей Девятой симфонии. В некотором роде этот последний симфонический монумент композитора стал его духовным завещанием человечеству («*Обнимитесь, миллионы...*»).

Теперь задумаемся в одно явное недоразумение, касающееся нашего отношения к наследию Бетховена. Очевидно, ввиду того, что ряд центральных произведений Бетховена отличается сильнейшим драматизмом (припомним, к примеру, среди его известнейших фортепианных сонат «Патетическую», «Лунную», «Аппассионату»), порой невольно складывается представление об общем преобладающе сумрачно-напряжённом колорите его музыки.

Однако на самом деле реальное положение дел совсем иное, и удельный вес позитивно-оптимистического в его наследии чрезвычай-

но высок. Не говоря о множестве сочинений, всецело находящихся в этой плоскости, достаточно привести тот факт, что практически все его остроконфликтные концепции завершаются ярко жизнеутверждающим финалом.

И даже в этом ряду тот круг светоносных партитур, который мы находим в бетховенском творчестве конца 1800-х и самого начала 1810-х годов, выделяется как нечто совершенно уникальное. Имеются в виду написанные одна за другой Шестая, Седьмая, Восьмая симфонии и примыкающий к ним Пятый фортепианный концерт. Надо думать, что их появлению способствовала историческая ситуация: после бурных событий целого десятилетия наполеоновских войн обстановка на европейском континенте стабилизировалась и установилось шаткое, но достаточно длительное затишье. Вот в чём видится объективная причина того, что в творческой траектории Бетховена на рубеже 1810-х годов возник настоящий «оазис счастья».

К только что названным монументальным партитурам можно присовокупить целый ряд сочинений близкой направленности, но более скромного масштаба, написанных на том же этапе творчества.

Сошлёмся на **Сонату для виолончели и фортепиано № 3** (1807–1808), которая находится в «симметричном» окружении остальных виолончельных сонат и по их числу, и по датировке, и по составу цикла: двухчастные № 1 и № 2 (1796) и «полнометражные» № 4 и № 5 (1815).

Обе эти пары корреспондируют к написанным тогда же фортепианным сонатам: ранние виолончельные к таким же двухчастным фортепианным № 19 и № 20 (тот же 1796, номера получили позднее), а виолончельные № 4 и № 5 вместе с Сонатой для фортепиано № 28 (тот же 1815) открывали поздний период творчества композитора.

Остаётся заметить, что он открыл жанр виолончельной сонаты для Венской классической школы, так как Гайдн и Моцарт не писали сонат для этого инструмента.

Будучи наиболее значимой среди виолончельных сонат, Третья в своих крайних частях демонстрирует характерный для подобной музыки Бетховена горячий энтузиазм, раскрывающий себя не просто в бодрой, деятельной настроенности, а в неумной жажде движения, в восторженном приятии жизни, в молодом задоре и юношеской окрылённости. Со всей наглядностью это предстаёт в «гарцующей» бравуре тематизма связующей и заключительной партий I части.

И если в той же части изредка набегают облачка внутренней напряжённости или возникают вспышки героики преодолений, они

мимолётны и ничем не омрачают радужного колорита тональности *A-dur*, а в финале общая лёгкость настроения набирает новые обороты благодаря ещё большей оживлённости, штрихам юмора и подключению танцевально-игровых элементов.

Свой свет несут в себе обширные лирические отступления, оброщённые к нежному чувству, мягкости, душевной теплоте. Вступление в I части, задающее лирический тон, и широко развёрнутое вступление в финале, в сущности, компенсируют отсутствие медленной части – тем более что к этому присоединяются в I части не только правомерно ожидаемые лирические эпизоды побочной партии, но и величаво-раздумчивый зачин главной партии, а затем вырастающая из её интонационного абриса элегическая тема в разработке, и, наконец, дважды пропеваемая песенная кантилена Трио II части.

Всё это истинная анакреонтика любования и наслаждения, что своего апогея достигает в мечтательной серенаде начала финала (*Adagio cantabile*) с её романсной основой, расцвеченной трепетной вибрацией трелей.

Казалось бы, столь благостную картину несколько нарушает контраст основных разделов II части. На первый взгляд, перед нами драматизированное скерцо (одноимённый *a-moll*). Но если это и сценка противоборства, то решена она во многом в игровом ключе, что отчётливо сказывается в особой упругости ритма и остроте синкоп.

* * *

Если иметь в виду ведущий жанр творчества Бетховена, то непосредственным преддверием к «оазису счастья» Шестой, Седьмой и Восьмой симфония была **Четвёртая симфония** (1806). К Шестой от неё протянулись нити пасторальности (в «воркующей» побочной партии I части, в «пейзажности» II-й и в «пейзанстве» среднего эпизода III-й), а Седьмую и Восьмую предвещал её облик симфонии-празднества.

«Центром тяжести» Четвёртой являются её крайние части, к которым в качестве дополняющих граней присоединяются светлая созерцательность *Adagio* и буйственная весёлость скерцо.

Окружающие их *Allegri* очень близки между собой с той разницей, что если в I части стремительно-полётный характер передан через «галопирующие» ритмы, то в IV-й он базируется на подобии *perpetuum mobile*, и если в I-й достаточно ощутимо созидательное начало, то в финале практически всё решено в скерцозно-игровом ключе, выливаясь в вихревой фейерверк праздничных эмоций.

В остальном всё в них едино:

- и частично наследуемый от героического эпоса активный напор наступательной энергии;
- и изредка возникающие в ходе развития островки напряжения, ничего не меняющие в картине заведомо внедраматического действия;
- и главное – бурный поток радости, раскрепощённое кипение могучих сил, восторг пьянящего ощущения самого по себе феномена жизни как таковой;
- наконец, немаловажно театральное облачение происходящего – начиная с таинственно-загадочного вступительного *Adagio*, здесь во многом ощутима сюжетная подоплёка, антураж праздничного представления с его интригующими поворотами.

Таким образом, всё отмеченное в этом блистательном музыкальном полотне, включая черты театральности, предваряло появление в бетховенском творчестве роскошного «оазиса счастья» (симфонии №№ 6, 7, 8), в немалой степени возникшего как реакция на пик остро-конфликтного драматизма, пройденный в Пятой симфонии (1804–1808).

Казалось бы, не всё безоблачно в двух первых из этих симфоний – с картиной бури в IV части Шестой и мрачной тенью начала II части Седьмой. Причём в обоих случаях как будто присутствует оттенок фатальности, то есть подразумевается то, что не зависит от человека, но всегда подстерегает его угрозой бедствий и катастроф.

Но там и там это оказывается скоропреходящим. Бушевание грозы в Шестой симфонии быстро стихает, и к тому же оно носит во многом внешний, декоративно-театральный характер.

С *Allegretto* Седьмой симфонии дело обстоит несколько сложнее, однако совершенно очевидно, что горестная ностальгия в полной мере присуща только экспозиционному разделу II части (он был рассмотрен в конце Главы II), а в последующем происходит общее высветление колорита, исходный образ напоминает о себе только в очень краткой репризе и как бы рассеивается, что почти наглядно представлено в коде («рассыпающиеся» блики).

Следовательно, отмеченные моменты оказываются почти случайными «помехами» для пребывания в счастливом расположении духа. А что касается Восьмой симфонии, то она всецело подчинена стихии радостных ощущений.

О Шестой симфонии с её программным авторским обозначением «Пасторальная» говорилось в Главе II, поэтому сразу же перейдём к следующим двум. Ввиду прямого сходства **Седьмой и Восьмой симфоний** (обе 1811–1812), сделаем сводный обзор присущих им определяющих свойств.

Симфония-празднество – именно так с полным основанием можно именовать каждое из этих произведений. В утверждении такого их облика ключевую роль играют крайние части. В Седьмой симфонии после развёрнутого вступления (постепенное вызревание искомого эмоционального тонуca), а в Восьмой «с места в карьер» происходит поистине извержение потока радости во всевозможных её гранях.

Помимо всего прочего, в этом захватывающем потоке прослушивается исполненный горячего энтузиазма пульс всеобщего созидательного процесса. В звуковом великолепии блистательных партитур (с неременной авторской ремаркой *con brio*) нашло себя неотразимое упоение жизнью, изобилием сил и возможностей.

И даже после столь несравненного изъяснения чувства радости финалы предстают как более высокая ступень праздничных эмоций. Бурное веселье ликующих толп превращается здесь в настоящее пиршество, кипящее огненным темпераментом. Зажигательная энергия «массовки» являет себя чрезвычайно шумно, открыто, «во всеуслышание», в «скачущих» ритмах вихревого полёта (постоянное указание *vivace*).

Средние части преподносят свои ракурсы праздничной настроенности. Один из них – в совершенно необходимом для бетховенских симфоний скерцо. И если во II части Восьмой акцентируется радужная лёгкость шутливо-игривого состояния в атмосфере пёстрой суеты уличной сценки, то *Presto* III части Седьмой передаёт вольную игру человеческих сил и их брызжущее веселье с буйственным азартом.

Иная грань воссоздаваемых празднеств представлена в Трио III части Седьмой симфонии и в аналогичной части Восьмой. Их музыка вызывает ассоциации с картинами некоего официального торжества, обрядового шествия, дворцового приёма, светского раута. Отсюда пышный декоративизм атрибутики: медлительно-величавое движение с важной церемонностью поступи, *rotoso* насыщенной тяжеловесной гармонической вертикали и фактуры, громогласие провозглашений парадных фанфар (трубы с литаврами).

Жанризму этих зарисовок порой сопутствует налёт патриархальности (посредством подключения элементов пасторального «пейзан-

ства»). В Седьмой симфонии для этого использована австрийская народная песня, а в Восьмой подобное особенно отчётливо в имитациях звучания «вальдхорна».

Заведомо гедонистический тонус обеих симфония, настроенность на волну радостного времяпровождения, увеселений и удовольствий досуга отнюдь не исключает присутствия небольших лирических вкраплений и моментов некоторой драматизации.

Что касается лирики, то она вполне вписывается в «оазис счастья», так как обычно выдержана в характере серенады, воспевающей радость земных утех (см. чарующую напевность темы побочной партии I части Восьмой симфонии).

Возникающие время от времени в «беспроblemном» пространстве обеих симфония островки драматизации (самый памятный из них – *Allegretto* Седьмой) прежде всего призваны напомнить о неизбежной диалектике жизненного процесса, который таит в себе всяческие препятствия и преграды на пути к человеческому благополучию, подспудно намекая на непрочность всего в земном мире.

Пометами на этот счёт служат разного рода и разной силы нагнетания и завихрения напряжённости, а также торможения и прерывы движения, в которых фиксируются набегающие тени рефлексии. Любопытно то, что все эти моменты наблюдаются именно в крайних частях той и другой симфонии, которые были названы выше главными композиционными опорами сферы жизнелюбия. И узлы напряжения, возникающие главным образом в их разработках, в результате мощного напора преодолевающих усилий приводят к радостно-ликующему избытванию любых противоречий.

* * *

Естественным спутником ярко выраженного жизнелюбия обеих симфоний становится игровое начало, которое в ряде случаев выливается в формы карнавального действия. Но самое замечательное состоит в том, что игровая стихия зачастую приобретает театральные черты. Менее осязательные в Седьмой симфонии, они выдвигаются на передний план в Восьмой, особенно в её II части.

Прихотливая вибрация ритмов (например, взаимодействие триолей и дуолей), диалогические переключки инструментов и оркестровых групп, динамика сильных контрастов (в том числе звуковые нарастания, прерываемые таинственными *subiti*), разного рода интригующие «сюрпризы», масса параллелей с оперой-буффа – всё это делает музыку данной части подобием увлекательного зрелища с некой событий-

ной канвой, в которой проскальзывают штрихи лукавства и добродушной иронии.

Ещё одним фактором жизнелюбия и оригинальности рассматриваемых произведений является то, что они сплошь базируются на танцевальности. Когда обычно говорят о Седьмой симфонии, непременно напоминают определение, данное ей Р.Вагнером: «*анофеоз танца*». Ещё в большей степени этот эпитет можно отнести к Восьмой. Сказанное относится даже к стоящему особняком *Allegretto* первой из этих симфоний, поскольку оно представляет собой своего рода ритуальный танец-шествие с «подтанцовывающей» фигурой восьмых на второй доле и с добавлением нонлегатной артикуляции.

В этих симфониях представлены танцевальные ритмы самого разного происхождения, но обращает на себя внимание явное предпочтение трёхдольности, что начинается с сонатных *Allegri* первых частей. В том же ряду танец-скерцо (III часть Седьмой и финал Восьмой) и тарантелльный вихрь финала Седьмой. В лирических отступлениях её I части тема побочной партии начинает «вальсировать», что частично проецируется и на III-ю, однако для этой части важнее другое: лендлер, скрывающийся «под маской» ремарки *Tempo di Minuetto*, фактически преобразован в торжественный полонез.

Итак, симфония-празднество, симфония-танец. Но при всём том, оба рассматриваемые произведения остаются в координатах исконно бетховенской эпики, хотя её «удельный вес» колеблется в разных частях симфоний, и в Седьмой он более осязаем, чем в Восьмой.

Поэтому в целом, многие страницы обеих партитур отличаются мощью, размахом и бьющий ключом водоворот могучих сил. Их наступательный напор от начала до конца пронизан чувством радостной борьбы и победного торжества. Мужественный тон, волевая устремлённость и своеобразный «экспансионизм» этой героики нередко смыкается с представлениями о воинском эпосе.

Соответствующий колорит со всей отчётливостью осязаем, когда на передний план выдвигаются духовые (особенно в моменты экстазического «рёва» медных) и грохочущие акценты туттийной массы (с характерно бетховенскими решительными «ударами кулаком»).

В любом случае, на основе синтеза отмеченных выше черт сложился уникальный эстетико-смысловой «гибрид»: победоносное празднество-торжество могучих натур, справляющих своё пиршество-ликование в ритмах героизированного танца.

Особую нишу в пространствах бетховенского «оазиса счастья» рубежа 1810-х годов занимает **Пятый фортепианный концерт** (1808–1809). Только что говорилось о праздничной настроенности и победоносной героике Седьмой и Восьмой симфоний – в Пятом концерте эти качества вознесены на предельную, недостижимую высоту. Всё в этом произведении озарено светоносным сиянием и дышит радостью цветения духовных и телесных человеческих сил.

Определяющая роль по праву принадлежит I части, а для неё, в свою очередь, определяющим является пафос наступательности, набегаящий волна за волной мощный напор преодолений, исполненный волевой целеустремлённости поток энергии жизнеутверждения. В этой энергии нередко прослушивается горячий энтузиазм больших деяний созидательного плана, а повествование данной части, взятой как целое, может восприниматься в формате эпической картины жизненного пути в его процессуальном развороте.

Другая важнейшая грань облика I части связана с её подчёркнуто триумфальным характером. Это начинается с вступительного раздела, который репрезентирован в роли грандиозного портала и где ослепительные каскады фортепианных пассажей всевозможной конфигурации с предписанием их исполнения на педали вызывают впечатление вольной импровизации вне метрической организации материала.

И затем партия солиста оркестральностью своего звучания поддерживает монументальную фундаментальность общей фактуры, а пышное «громогласие» туттийной массы, маршевая поступь и фанфарно-гимническое интонирование становятся слагаемыми образа всенародного шествия с исходящими от него торжественными славлениями и лучезарно-ликующими возгласами.

После «антракта» II части (о нём чуть погодя) финал с новой силой возобновляет атмосферу бурного празднества, привнося в неё свои акценты. Один из них состоит в активном подключении танцевальных ритмов, включая вальсовость, что само собой переводит происходящее во многом в плоскость отдохновений. И параллельно этому бурлящий поток радости насыщается блеском и шумной бравурой (в том числе через *brillante* звуковых россыпей рояля), блёстками юмора и духом карнавального веселья.

В крайних частях время от времени мелькают лирические «ми-молётности». И если в финале это связано только с темой побочной партии рондо-сонатной формы, то в I части они встречаются чаще, возникая бликами мечтательности или островком «романтики леса».

Всё это в I части так или иначе служит прелюдией к лирическому откровению *Adagio*, а в финале как бы воспоминанием о нём.

Вспоминать же есть о чём! Эта «тихая музыка» несёт с собой абсолютное отстранение от круговерти битв, трудов и триумфов. Задающая тон всему начальная тема оркестра, написанная в характере колыбельного напева с отвечающим этому умиротворяющим колыханием фактуры, по-матерински ласкает и убаюкивает, озаряя блаженством полного покоя.

В лоне столь величаво-проникновенной лироэпики рождается песнь возвышенной отрады души, источником чему является сокровенное раздумье, вызванное благодным созерцанием красоты Божьего мира. Чарующая мелодия солиста парит над оркестровой тканью, а их сопряжение олицетворяет гармоничное единение души человеческой и духа матери-природы.

В мелодии этой, основанной на романсных интонациях, ощути-мо и идущее от серенады, что вместе с «фиоритурами» фортепианной партии (трели и плетение фигураций) передаёт благоговейное состояние лирического героя.

Только что был затронут вопрос взаимоотношений *solo* и оркестра. Конечно же, это ещё один пункт, ставящий Пятый концерт в особое положение сравнительно с рассмотренными Шестой, Седьмой и Восьмой симфониями. Присутствие рояля неизбежно выдвигает на существенные позиции некое персональное начало, а вместе с ним и сочленение *индивидуально-субъективное – коллективно-массовое*.

В Пятом концерте это сочленение предстаёт двояко: как слияние личного и всеобщего в едином потоке (солист в данном случае выступает в качестве корифея) и как дифференциация названных сущностей (к слову, тогда в соответствии с героико-эпическим наклоном произведения его «индивид» подчас предстаёт в роли трибуна).

* * *

Круг рассмотренных произведений ввиду их ярко выраженной настроенности на волну радостей бытия кардинально отличался от проблемно-драматической образности таких сочинений, как Третий фортепианный концерт, Третья, Пятая и будущая Девятая симфонии. Вектор художественных пристрастий композитора временно повернул в сторону от исторических катаклизмов, яростных борений, гражданского пафоса и философского глубокомыслия. И мы должны быть благодарны судьбе за эту возникшую тогда в творческой эволюции Бетховена гавань затишья, благодаря которой появилась череда шедевров, воспевающих благоденствие мирных дней жизни человечества.

Так композитор запечатлел финальный пункт Просвещения как *«эпохи света»*, и возделанный им «оазис счастья» обозначил этап её высшего цветения накануне перехода к Романтизму. Помимо сказанного, позволительно утверждать, что Людвиг ван Бетховен, пожалуй, как никто другой в мировом музыкальном искусстве, сумел с необычайной силой и воодушевлением выразить радостно-праздничный модус человеческого существования.

Часть вторая.

Героико-драматический эпос

В отличие от того, что в главах Части первой репрезентировало в образах бетховенской музыки мирные часы земного бытия, содержание данного раздела монографии обращено к трём категориям, которые стали определяющими векторами бетховенского мироотношения: героика, драма, эпос. И понятно, что за ними стояло воспроизведение в звуках грандиозных движений больших людских масс, мощь преобразующих прорывов человеческого духа, стихия жизненных конфликтов и ратной страды.

Глава IV. Героика

Нелишне напомнить, что понятие *героика*, как героическое содержание чьей-либо деятельности или каких-либо событий, происходит от слова *герой* (греч. *полубог, богатырь*), что подразумевает соответствующий уровень мужества, храбрости, доблести, способность в критической ситуации к самоотверженности и подвигу.

Категория *героика* в высшей степени присуща содержанию музыки Бетховена и характеру самой его личности как человека и художника. Примечательно, что самыми любимыми книгами композитора были поэмы Гомера и «Жизнеописания» Плутарха. Цитаты из этих книг в дневнике композитора говорят о его восхищении упорством античных героев в преодолении любых испытаний.

Самым страшным испытанием для него, как музыканта, стало в начале 1800-х годов осознание того, что поразившая его глухота неизлечима. И в те трагические дни он принимает решение, достойное выдающейся личности и человека-борца.

Мне казалось немыслимым покинуть мир раньше, чем я исполню всё то, к чему чувствовал себя предназначенным. Надеюсь, что я смогу надолго утвердиться в моей решимости, пока неумолимым Паркам не будет угодно перерезать нить.

Итак, решено. Если смерть придёт раньше, чем мне представится случай полностью раскрыть свои способности в искусстве, то, несмотря на жестокость моей судьбы, приход её будет всё-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.

Именно тогда Бетховен приступил к созданию Третьей симфонии, которой он дал название «*Eroica*».

Являя собой пример героической личности, композитор был сыном своей эпохи. Общий героический подъём рубежа XIX столетия выразился во множестве революционных и военных акций, а также в выдвижении крупнейших фигур типа Суворова и Наполеона, адмиралов Ушакова и Нельсона, ряда русских военачальников страды 1812 года. Бетховен прекрасно сознавал потребность в подобных фигурах, о чём свидетельствует принадлежащая ему фраза: «*Наше время нуждается в людях, мощных духом*».

Из искусства уходит характерный для второй половины XVIII века дух лучезарной лёгкости, галантной грациозности, пасторальной идилличности, оно наполняется серьёзностью, проблемностью, действительно-героической окрашенностью. Ведущим выразителем подобной настроенности стал Бетховен.

Причём зачастую она проникала во многие произведения, как будто бы далёкие от героики. К примеру, её «инъекции» активно вводятся в созерцательное блаженство медленной части Пятой фортепианной сонаты и в картину празднества финала Шестой скрипичной сонаты. Посредством таких «встрясок» персонаж бетховенской музыки словно напоминает: да, иногда можно позволить себе то или иное отклонение, но главное – активное, всё преодолевающее деяние.

И сразу же о многообразии преломлений героики у Бетховена на двух конкретных примерах из фортепианной музыки.

Allegro molto vivace II части Тринадцатой сонаты (1800–1801) подаётся в характере драматической бурлески, где тревожно-беспокойное состояние перемежается нервной импульсивностью воинственных «наскоков», а в повышенной интенсивности этюдных форм чувствуется бунтарская закуска (в язвительных трелях среднего эпизода это дополняется иронией «мефисто»).

И, напротив, героика I части Шестнадцатой сонаты (1801–1803), в которой, если исключить высокое напряжение преодолений в разработке, царит удивительно жизнерадостное настроение, высвеченное юмористическими деталями, танцевальными ритмами и колоритными тональными сопоставлениями, так что всё оказывается в полуигровой плоскости (это особенно ощутимо в зонах побочной партии).

«Нормативный» тип бетховенской героики в самом широком смысле определяется представлениями о стойкости в страданиях и невзгодах, о неустанном сопротивлении обстоятельствам, об упорстве в достижении цели, а в высшем значении – тем, что связывается в со-

знании с понятием подвига. Соответствующее жизнеотношение, как оно стало фиксироваться, начиная с I части Первой фортепианной сонаты (1795), подразумевало следующее:

- сильный, мужественный тон;
- волевая устремлённость и ярко выраженное состояние суровой решимости;
- наступательная энергия и стремительный натиск преодолевающих усилий;
- нередко особая приподнятость духа и публицистический нерв высказывания.

Всему этому отвечает подчёркнутая острота тематического рельефа, чеканность мелодических формул с ходами по звукам трезвучия, с самым активным использованием фанфарно-кличевых оборотов и маршевых ритмов, мощные динамические нагнетания с яркими контрастами *p-f* и с бурными вспышками кульминаций, властные аккорды-жесты (с синкопами *sforzando* они звучат как неожиданные удары) и «росчерки» рублено-отсекающих кадансов, а также общая собранность и целеустремлённость драматургического развёртывания с характерной лапидарностью выражения.

* * *

В героике, о которой идёт речь, отдельное русло составили образы, связанные с социальными, гражданскими, революционными идеями. Для этого были все основания, поскольку, помимо Французской революции, как главного события рубежа XIX столетия, Европа бурлила взрывами свободолюбия в различных его проявлениях: Брабантская революция 1789–1790 гг., Польское восстание под руководством Костюшко 1794 г., борьба за независимость в Италии, включая восстание в Неаполитанском королевстве 1799 г., и т.д.

В главном это означало, что на данном этапе бурно самоутверждавшееся третье сословие перешло «от слов к делу», в том числе под лозунгами тираноборчества энергично занявшись переустройством миропорядка.

Под влиянием этих устремлений соответствующее русло возникло в просветительском классицизме. Так называемый героический или революционный классицизм во главу угла поставил служение высоким гражданским идеалам (под эгидой знаменитой триады «*свобода, равенство, братство*»). Его лидерами во Франции стали Гудон (скульптура) и Давид (живопись).

В музыкальном искусстве всё самое значительное в данном отношении создал Бетховен с его республиканско-демократическими

убеждениями и пафосом служения общественному благу. Симптоматичен тот факт, что вскоре после взятия Бастилии он написал песню «Свободный человек», где воспевалось бесстрашие борца против деспотии.

Подробно исследовано воздействие музыки Французской революции на творчество Бетховена. И надо признать, что для этого воздействия были основания. Дело в том, что, по существу, впервые в истории мирового музыкального искусства рождаются и приобретают столь важное значение революционные массовые жанры. В качестве их далёкого преддверия можно назвать такие прецеденты в прошлом, как гуситские гимны в Чехии, песни гёзов в Нидерландах, псалмы гугенотских войн во Франции и особенно протестантские хоралы времён Реформации в Германии (наиболее известный из них – «Господь – наш оплот», который Ф.Энгельс назвал «Марсельезой» XVI века).

Но то, что принесла с собой Французская революция, стало настоящим художественным открытием: песни «*Ça ira*» («Всё вперёд»), «Карманьола», «Марсельеза», революционные гимны, марши для духовых оркестров, музыкальное оформление траурных обрядов и народных празднеств. В этих жанрах работала целая плеяда композиторов революционной Франции: Ф.Госсек, Э.Мегюль, Ж.Лесюэр, Л.Керубини и др. Они сформировали тот новый интонационно-ритмический фонд, который был воспринят Бетховеном и активно претворён в его композиторской практике (в том числе декламационно-ораторская выразительность мелодики и черты плакатности).

Приведём несколько конкретных примеров подобного претворения:

- во многих произведениях так или иначе ощутимы «обертоны» массовых революционных жанров, мелькают зёрна их музыкальной выразительности, звучит соответствующая публицистическая нота (начальные части Первого и Третьего фортепианных концертов, главная партия I части Четвёртой скрипичной сонаты, кода финала «Аппассионаты»);

- ряд музыкальных тем обнаруживает непосредственную близость к песням Французской революции (связующая и побочная партии I части Второй симфонии), а прямой их аналог находим в песне Клерхен «Гремят барабаны» из музыки к трагедии Гёте «Эгмонт»;

- излюбленный жанр композитора – «революционная тарантелла», часто в её синтезе с быстрым маршевым шагом (финалы Девятой скрипичной сонаты и Третьей симфонии);

- революционные образы особенно ощутимы в картинах грандиозных всенародных шествий (финалы Пятой симфонии и оперы «Фиделио»);

- особый раздел составляют траурно-патетические ритуалы гражданской скорби, переданные в жанровых очертаниях похоронного марша (II часть Третьей симфонии и III часть Двенадцатой фортепианной сонаты, обозначена как *Marcia funebre sulla morte d'un eroe* – *Похоронный марш по случаю смерти героя*).

* * *

Революционное движение рубежа XIX столетия временами приобретало крайне радикальные формы под названием *якобинство*. Это название возникло по месту заседаний группы парижских радикалов в помещении бывшей библиотеки монахов-якобинцев (так во Франции именовали членов доминиканского ордена).

В 1793 году, когда республика оказалась на грани катастрофы, якобинцы установили диктатуру и путём террора, направленного против монархистов и спекулянтов, спасли революционные завоевания. Их программой было полное политическое равенство и преодоление резких контрастов богатства и нищеты.

Близкие к якобинству организации создавались в Италии, Польше, Германии, и в том числе в Вене в 1794 году возник якобинский заговор (антимонархическая группа Ф.Хабеншрейта – «Общество равенства и свободы»).

Бетховен открыто высказывал сочувствие деятельности этой группы и по своим убеждениям был настоящим якобинцем, провозглашая себя приверженцем самых смелых социально-политических идей своего времени. Он никогда не стеснялся в выражениях по поводу власть предержащих, позволяя себе гневные тирады против «знатных ослов» и «великих мира сего, ничтожнее которых нет ничего на свете».

Его бунтарский темперамент подчас находил музыкальное выражение через категорические императивы воинственных инвектив, взвихренные порывы всё сметающей энергетики и тот неистово-яростный напор, который способен вызывать ассоциации с тем, что делали «бешеные» (так во Франции называли левых радикалов).

Это звуковое «якобинство» можно обозначить как своего рода бетховенский «экспансионизм». Его черты были намечены в Первой фортепианной сонате, а затем в I части Четвёртой скрипичной и законченное выражение получили в двух произведениях для струнного квартета, которые рассмотрим именно с этой точки зрения.

Образцом бетховенского «экспансионизма» можно считать III часть **Десятого квартета** (1809). То, что претворено в этой музыке –

именно нападая, дерзко, яростно, мощными наскоками, воистину «*буря и натиск*». Её чрезвычайно стремительная (*Presto*) огнедышащая стихия пронизана внутренней радостью всепоглощающей отданности героическому порыву, чему отвечает оркестральность звучания и его массивированный напор – массивированный, насколько это позволяет насыщенная многослойная фактура четырёх струнных инструментов.

Большая fuga для струнного квартета (1825, *op.133*), первоначально предполагалась в качестве предпоследней части Тринадцатого квартета (*op.130*). Однако, справедливо почувствовав её несовместимость с изящным гедонизмом всего остального, а также непомерность объёма (около 17 минут звучания) в сравнении с другими частями, композитор вывел эту музыку из прежней структуры и сделал её самостоятельным опусом.

В данном случае возник некий экстремальный вариант того, что можно определить как бетховенский «экспансионизм». Буря мятежной героики, её яростный натиск разворачивается не только с привкусом фанатизма (безостановочное биение пунктирного ритма), но и с невероятно обострённой экспрессией (нервно-судорожная импульсивность доведена до состояния, когда исполнитель, что называется, рвёт струны).

Большую фугу чаще всего играют полным составом струнного оркестра, что дополнительно и в данном случае правомерно усиливает неистовую мощь звучания.

* * *

Завершающий чисто героический «жест» Бетховен сделал в I части своей последней, **Тридцать второй сонаты** (1821–1822). Этот финальный взлёт его пианистического гения, реализованный в излюбленной композитором драматической тональности *c-moll*, посвящён дерзаниям и горделивому самоутверждению незаурядной человеческой личности, исключительность которой приобретает здесь титанические очертания (обозначены особой весомостью и истинно эпической мощью звучания).

В мятежном непокорстве образов I части ощутимы отсветы прометеевского богоборчества, что отчасти шло от так распространившегося тогда в Европе байронизма, но всё же более значимо в этой музыке то, что ассоциируется с представлениями о фаустианстве.

Вступительному *Maestoso* можно предпослать метафорический заголовок «*Титан-мыслитель*» – напряжённость ораторской патетики медитаций-рассуждений подчеркнута здесь заострённостью дважды пунктирного ритма.

За исходным философским посылом следует то, что столь же естественно предполагает название «*Титан-борец*». Могучие борения духа, его волевой напор, взрывчатость действенных порывов, вскипающая лава преодолевающих усилий – всё это исполнено того горячего темперамента, который у Бетховена традиционно требует соответствующей ремарки: *Allegro con brio ed appassionato*.

Исключительной выпуклости интонационно-гармонического рельефа данной части отвечает резкость переключения контрастов. Бурную наступательную экспансию суровой героики периодически сменяют краткие эпизоды полного торможения – либо для рефлексивных осмыслений происходящего, либо для лирических отступлений с чертами мечтательной экзальтации. В этих отстранениях чрезвычайно насыщенной, укрупнённой фактуре основного образного слоя противопоставлена хрупкая, сверхпрозрачная звуковая ткань...

Героика, как центральный компонент бетховенской художественной концепции, постоянно предстаёт в неразрывном симбиозе с такими категориями, как драма и эпос, что и составляет суть всего последующего изложения в данной части монографии.

Глава V. Драма

Под драмой и драматизмом в самом широком плане мы обычно понимаем нечто несомненно серьёзное, связанное с напряжёнными жизненными ситуациями либо с открытыми конфликтами отдельно взятых людей или человека с обществом.

По мере усиления внутренних противоречий или коллизий личности с окружающим миром драма приобретает остроконфликтный характер, что сопровождается всё более тяжёлыми переживаниями. Крайняя степень драматизма приближает к грани трагедии, когда противоречия оказываются почти неразрешимыми, а страдания человека безысходными.

Все эти градации находим и в музыке Бетховена, и в его личной судьбе. Сгущённый драматизм, изначально присущий ряду его произведений, в своё время мог даже отпугивать.

Симптоматичен тот факт, что, поселившись в Вене, молодой композитор получил несколько уроков у Й.Гайдна, и тот отказался продолжить обучение, достаточно откровенно написав на этот счёт следующее: «*То тут, то там в Ваших вещах встречается нечто странное, мрачное, так как Вы сами немного угрюмы и странны, а стиль музыканта – это всегда он сам*».

Что касается личной судьбы, то самым драматичным в ней было общеизвестное: с 1796 года, когда ещё только начался расцвет его творческих сил, Бетховен начинает терять слух, и это подчас приводило его на грань самоубийства.

В 1802 году по совету врачей он уединился в селении Хайлигенштадт под Веной и, убедившись в бесполезности лечения, написал братьям письмо, вошедшее в историю как **Хайлигенштадтское завещание** (в иной транскрипции – Гейлигенштадтское или Хейлигенштадтское завещание, нем. *Heiligenstädter Testament*).

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 ослабевающий слух, заставляя скорбеть с удвоенной силой. Я не мог сказать людям: «говорите громче, кричите, ведь я глух» – разве мыслимо мне было признаться в слабости того чувства, которым я должен был обладать в большем совершенстве, чем кто-либо другой. 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. Такие случаи доводили меня до отчаяния, и недоставало немногого, чтобы я не покончил с собой.

* * *

Среди инструментальных произведений Бетховена с наибольшей экспрессией черты человеческой драмы выражены в **Семнадцатой фортепианной сонате** (1801–1803), основные образы которой создавались в год составления Хайлигенштадтского завещания. Её можно с достаточным основанием назвать «Горестной» или сонатой-*lamento*.

Ключевой знак крайних частей, составляющих суть и основу данного произведения – предельная взволнованность, за которой стоит бесконечное беспокойство души, встревоженность, смятение, эмоция почти болезненного переживания. В I части с её бурным драматизмом, передающим метания человека в море жизненных испытаний, это носит характер мучительных терзаний, возбуждённо-судорожных порывов (нервно-импульсивный склад интонирования).

В финале внимание сконцентрировано на песенной жемчужине рефрена. Особая прелесть безыскусного лирического напева, поддержанного трепетной вибрацией фигураций «журчащего» пианизма, состоит именно в простодушно-трогательной «горючей слезе», раскры-

вающей щемящее чувство беззащитности. Истоком образа послужила ария Барбарины из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», но Бетховен предельно ускоряет темп этого жалобного излияния и обнажает в нём черты плача-причета.

Сущность драматического противоречия, определяющего смысл Семнадцатой сонаты, состоит в противостоянии «слабости», о которой только что говорилось, и «силы».

В I части «силу» олицетворяет мысль. На резко выраженном контрасте «медленно – быстро» в эпизодах *Largo* и *Adagio* следуют монологи рефлексирующего сознания с погружением в раздумья-осмысления. Монологичность в данном случае всемерно подчёркнута чисто декламационной манерой произнесения (не случайно за этим произведением закрепилось название «Соната с речитативом»).

Прямой проекцией этих медитаций становится интермеццо II части, где герой всецело предаётся раздумьям, согретым здесь теплотой лирической эмоции.

В финале «сила» – это прямое действие, властно перебивающее прозрачное кружево горестного *lamento* и представляющее в двух взаимодополняющих ипостасях: с одной стороны, экспансивный натиск мужественной энергии (грубо топочущая фактура), с другой – демоническое «мефисто» с его нарочито бурлескным вызовом и саркастической насмешкой (шестикратное «вдалбливание» язвительного мордента).

Как ни удивительно, невзирая на столь фатальные вспышки горделиво-героического бушевания вкупе с дьявольской иронией, за «слабостью» человеческой остаётся последнее слово – финал завершается исповедальными вопрошаниями, утверждая тем самым приоритет проникновенного лиризма.

* * *

Драмой в прямом значении этого слова, то есть по своей жанровой принадлежности, является «**Фиделио**» (1803–1805, 2-я редакция 1806, 3-я редакция 1814), единственная опера Бетховена. Но ей предшествовали два предварительных опыта композитора в музыкально-сценическом искусстве: «Рыцарский балет» – проба юношеских лет (1790–1791) и балет «**Творения Прометея**» (1800–1801), где примечателен факт обращения к образу титана, так много сделавшего для счастья людей.

Нередко пишут о сделанной здесь попытке коренного обновления жанра, о принципе сквозного развития и приёмах симфонизации танца, однако приходится признать, что бетховенский «Прометей» су-

пешественной вехой балетного искусства не стал, и след в истории музыки оставила только увертюра к нему, намечавшая в самом начале 1800-х годов контуры героического эпоса.

Тем не менее, оба названные балета знаменовали приобщение композитора к сцене, что сыграло свою необходимую роль в работе композитора над оперой, которая стала замечательным приобретением мирового музыкального театра. Остаётся заметить, что предварительным опытом было также написание сцены к опере «Огонь Весты».

И само создание «Фиделио» имело собственную предысторию. Согласно преданию, Бетховен как-то услышал оперу французского композитора П.Гаво «Леонора, или Супружеская любовь» (1798) и рассыпался в похвалах, которые, однако, были адресованы не музыке, а либретто Ж.-Н.Буйи, и тогда же вознамерился создать на тот же сюжет своё произведение.

По его инициативе И.Зонгейтнер и Г.Ф.Трейчке переработали исходный текст, заодно изменив и название на «Фиделио» (под этим мужским именем Леонора проникает в тюрьму, где томится её муж Флорестан).

Импульсом первоначального либретто послужила подлинная история из эпохи Французской революции, рассказывающая о том, как жене политического узника удалось спасти мужа от гибели. Но в обеих операх действие перенесено в Испанию XVII века, хотя для слушателей была совершенно ясна связь с актуальными событиями. И оба произведения в равной мере принадлежали особому жанру, возникшему во времена Французской революции и получившему наименование *«опера спасения»*.

Стоит напомнить её полное обозначение: «опера ужасов и спасения», где «ужасы» – драматические ситуации с исключительно сильным накалом страстей, а «спасение» – счастливое избавление героев от грозившей им гибели. В лучших образцах всё это приобретало формы гражданской драмы с мотивами самоотверженности и тираноборчества. Классиком жанра считался Л.Керубини, французский композитор итальянского происхождения (оперы «Лодоиска» 1791, «Элиза» 1794, «Два дня» 1800), но эволюция «оперы спасения» оказалась увенчанной именно творением Бетховена.

* * *

Непосредственному развороту драмы в «Фиделио» предшествует вводная интрига первых пяти сцен, замешанная на том, что Леонора выдаёт себя за мужчину, и Марселина, дочь зрителя тюрьмы Рокко,

испытывая к ней самые нежные чувства, отвергает ухаживания привратника тюрьмы Жакино.

Жанрово-бытовые перипетии этого «треугольника» выливаются в лирическую жемчужину оперы – квартет названных персонажей (№ 3), где каждый говорит о своём, но соединяет их некая снизошедшая тихая благодать чудесного сновидения (сладостная кантилена мягкого, баюкающего покачивания баркаролы-серенады).

Завязка социального конфликта происходит с появлением губернатора Пизарро, жертвой мстительности и произвола которого стал пленённый борец за справедливость Флорестан. Раскрытие этой коллизии основано на категорическом противопоставлении безусловно положительных героев (Леонора, Флорестан) и безусловно отрицательно-го персонажа (Пизарро).

Пизарро во всей полноте негативных качеств представлен в своей арии, что начинается с «инфернального» текста: *«Жить не должен он! Я суд свершу кровавый. Да, он должен умереть – вождя проклятой черни! Конец, конец им всем!»*.

Ожесточённая экспрессия с её лихорадочным возбуждением и мрачным неистовством основана здесь на угловато-резком интонировании сигнального типа или в характере заклинания с гиперболизированными скачками в вокальной партии, на диссонантности уменьшённой и альтерированной аккордики (к примеру, вступление целиком выдержано на малом доминантнонааккорде) и клокочущей фактуре оркестра с «кричащими» *sforzandi*.

Причём эта ария предусматривает участие мужского хора (солдаты Пизарро), и данный новаторский приём служит средством дополнительного усиления и без того остро негативной характеристики, что опять-таки начинается с текста, к тому же ещё более зловещего (*«Забить свинцом им глотки, залить их кровью грязной – нам это не впервой!»*). Возможно, именно подобные тирады, передающие цинизм наёмных убийц, вызвали к жизни, помимо устрашающего тремоло, цепящую краску долго удерживаемого увеличенного трезвучия.

Экспрессия присуща и носителям позитивного начала, но это экспрессия совсем иного рода, что со всей очевидностью представлено в кульминационной драматической сцене – № 14 (Квартет). Здесь в непосредственном сопоставлении с яростными инвективами Пизарро (он с обнажённым кинжалом приближается к беззащитному узнику) звучат полные гордого достоинства, решимости и отваги слова Флорестана (*«Убийца, не страшен мне твой нож»*) и Леоноры, заслоняющей собой мужа.

Их благородство и присущая им поэтика возвышенных помыслов с отсветами идеально-прекрасного всеми силами подчёркнуты в больших монологических сценах (№ 9 – Леонора, № 11 – Флорестан) средствами декламационной речи и широкого мелодизма с присоединением хорально-молитвенной выразительности. И обоих героев независимо от их ситуации одухотворяет твёрдая уверенность в победе сил добра («О, нет, тиран! Не за тобой грядущий день» – это Леонора; «Свети, далёкая звезда, звезда надежды» – это Флорестан).

В согласии со спецификой жанра спасение приходит извне (далёкая фанфара, возвещающая о прибытии министра Фернандо, олицетворяющего законность и порядок), но именно пронизывающая всё произведение устремлённость к конечному торжеству справедливости определяет правомерность завершающего действие всенародного праздника, создающего арку к радостно-триумфальной коде увертюры.

* * *

В одних произведениях Бетховена могла главенствовать героика, в других – драматическая образность. Но особую художественную ценность в его музыке представляет их сплав. Как правило, это связано с воссозданием стихии жизненной борьбы, и тогда, естественно, резко обостряется конфликтное начало, возрастает сила драматических столкновений.

Рождение бетховенской драматической героики подготавливалось в отдельных сочинениях позднего Моцарта. Вот отдельные примеры:

- главная партия финала его Симфонии № 40 стала прямым прототипом аналогичной партии начальной части Первой фортепианной сонаты Бетховена с той лишь разницей, что лирическая взволнованность, тревожность и смятение преобразуются в решимость и волевой напор;
- целый ряд предвосхищений даёт I часть моцартовского Фортепианного концерта № 20 – её связующая партия исполнена героической приподнятости и суровой мятежности, заключительная партия с ещё большей драматической заострённостью развивает трезвучный мотив связующей, а центральный эпизод разработки даёт прямую параллель к основному тематизму финала бетховенской «Лунной».

Вызрел в позднем творчестве Моцарта и сам тип бетховенской героико-драматической концепции, свидетельством чему является Фантазия и соната *c-moll* (излюбленная тональность драматических произведений Бетховена), где «заготовлен» целый ряд образов (в том

числе характерное сопряжение драматической патетики и взволнованного лиризма) и средств выразительности (собранность маршево-пунктирных ритмов, решительно отсекающие кадансы, непрерывное модуляционное движение краткой тематической фразы, «оркестральность» фортепианной фактуры).

Всё подобное наблюдаем в ранних сонатах Бетховена (№№ 2, 3, 5), а фанфарные интонации основного мотива главной партии I части моцартовской сонаты напоминают стержневой оборот такой же части «Аппассионаты».

Истоком собственно бетховенской героико-драматической концепции стала Первая фортепианная соната (1795), отчётливо обозначившая качественно новый тип композиторского мышления: преобладающее тяготение к воплощению жизненных конфликтов, насыщенный динамизм, страстность художественного высказывания, большая роль разработанности, предпочтение, отдаваемое четырёхчастной сонатной форме и тем самым её сближение с симфоническими композициями. При этом чрезвычайно любопытно, что в ходе развёртывания данного цикла как на глазах происходит «взросление» героя.

В самом деле, I часть внешне демонстрирует все необходимые параметры искомой образности: «нападающий» стиль с чеканностью звуковой атаки, целеустремлённость энергетического потока с его учащённой пульсацией, собранно-сосредоточенный волевой настрой с оттенком суровости.

Перед нами словно уже совсем иной мир, чем у Гайдна и Моцарта, и всё-таки это только преддверие иного. В музыке с её «задиристым» тоном и привкусом наивности слишком много юного, даже мальчишеского, и к тому же предельная компактность I части говорит о чрезмерно «коротком дыхании».

Adagio в какой-то степени развивает заложенное Моцартом, но столь же очевидно здесь и созревание бетховенской возвышенной философичности. Следующая часть ещё на пути к будущим скерцо, однако менуэт-лендлер получает здесь неожиданно серьёзное истолкование и своей внутренней встревоженностью подготавливает финал, который во всех отношениях оказывается центром и кульминацией сонаты.

И главное – он являет собой практически полную творческую зрелость автора, доказательством чему может служить тот факт, что здесь отчётливо намечены контуры той бурной динамики, которую мы знаем по I части Восьмой сонаты и финалу Четырнадцатой.

Мощный силовой напор, кипение жизненных схваток, пламенный, «аппассионатный» тон – всё это заложено в исходном ядре глав-

ной партии: мотив-импульс из трёх аккордов тонико-доминантового соотношения с их рублено-ораторской «жестикულიацией» и вихрь триолей бурлящей фактуры сопровождения.

С этим мотивом связаны ещё два примечательных момента. Средний эпизод финала призван внести в шквал драматических бит ноту лирической теплоты, и на этапе перехода к репризе в его звучание троекратно вторгаются нарушающие лиризм вторжения фраз тематизма главной партии, чтобы, постепенно набирая силу, вновь вовлечь в героическую борьбу.

И второе: непосредственно связанная с основополагающим мотивом тема заключительной партии, завершая экспозицию, а затем репризу, звучит как гимн бушеванию людских страстей – гимн тому, что является желанным для мужественного человека, человека-борца.

* * *

Рассмотренная соната предвляла центральный этап разработки бетховенской героическо-драматической концепции. В данном жанре её средоточием стали три знаменитые произведения, каждое из которых вовсе не случайно получило свой памятный заголовок: Восьмая – «Патетическая», Четырнадцатая – «Лунная», Двадцать третья – «Аппассионата».

Восьмая фортепианная соната (1798–1799) при жизни Бетховена пользовалась наибольшей известностью. Распространено мнение, что «Патетической» её назвал сам композитор. Однако, на самом деле, почитатель бетховенского таланта князь К.Лихновский, которому было посвящено это сочинение, отдавая его в издание и будучи под большим впечатлением от него, написал на титульном листе: «*Великая патетическая соната*».

Предваряя рассмотрение этого произведения, позволим себе небольшое отступление на предмет его тональности: *c-moll* – сумрачная, «тёмная», что особенно явственно в её сопоставлении с одноимённым светлым, «белым» *C-dur*. Впервые по-настоящему Бетховен открыл для себя суровый драматизм этой тональности в Пятой фортепианной сонате (1796–1798), и с тех пор она становится для него излюбленной для претворения подобной образности. Вот краткий перечень подобных обращений, помимо Пятой и Восьмой сонат, в их хронологической последовательности:

Струнный квартет № 4 (1798–1800),

Третий фортепианный концерт (1800–1802),

Соната для скрипки и фортепиано № 7 (1801–1802),

32 вариации на собственную тему (1806),
увертюра «Кориолан» (1807),
Симфония № 5 (1804–1808),
часть «Буря» в Симфонии № 6 (1807–1808),
Соната для фортепиано № 32 (1821–1822)
и т.д.

Из других драматических тональностей к *c-moll* только отдалённо приближается *f-moll*: Соната для фортепиано № 1 (1795), Соната для фортепиано № 23 (1804–1805), увертюра «Эгмонт» (1809–1810), Струнный квартет № 11 (1810).

Определение «*Патетическая*» более всего может быть отнесено к I части и даже конкретно – к тому, что обычно именуют вступлением. На этот счёт требуются серьёзные оговорки. Дело в том, что по своей драматургической функции оно не только равноправный компонент композиции, но и её основополагающий тезис, который интонационно проецируется на всё остальное в данной части и троекратно вводится в ключевых пунктах формы: как исходная фаза, затем открывая разработку и коду.

Grave здесь «тяжёлое» не только по фактуре (давящие аккордовые «глыбы»), но и по самому состоянию: сурово, мрачно, а ввиду отчётливо декламационного характера передавая скорбную и гневную речь. Она несёт в себе печать гнетущих, мучительных раздумий, фиксируя сильнейшее духовное напряжение с обнажающимся временем оттенком трагизма и некой фатальности. Задаваемые тягостными рассуждениями вопросы каждый раз подводят к одному и тому же выводу: единственный выход из столь драматичной ситуации – в борьбе.

Именно таков ответ всего остального в I части. Бушевание жизненных бурь, огнедышащий водоворот драматической энергии – вот плацдарм действий человека-борца с его страстным горением, целеустремлённостью, активной наступательностью и всё преодолевающей волей.

Определяющий для этой части тематизм главной партии изначально носит разработочный характер, что обеспечивает максимум для воплощения кипящей лавы столкновений (и, допустим, примечательно, что связующая партия оформлена как сугубо развивающий раздел).

Лихорадочное возбуждение происходящего запечатлено в клочущих фигурациях фактуры, а острота состояния передана через жёсткий гармонический профиль (к примеру, в коде композитор вводит обращение уменьшённого септаккорда с квартой *la b-si b-re b-*

mi – sol, см. т.297). И здесь уже совсем не тот камерный вариант героико-драматической образности, в котором выдержаны ранние сонаты – на смену ему пришли мощь, масштабность и, можно сказать, симфонизированность.

Море жизненной борьбы с её накатами и откатами, приливами и отливами захватывает в свою орбиту даже побочную партию, где временно возникает некоторое ослабление драматического напряжения и благодаря лиризирующему высветлению несколько смягчается силовой напор, хотя в полной мере сохраняется учащённо-стремительный деятельный пульс и тем самым поддерживается главенствующий нерв бескомпромиссных противоборств.

Характерный для I части сильнейший конфликтный строй и повышенная активность преодолений естественным образом требуют для себя разрядки, что и происходит в *Adagio*. Царящая здесь уравновешенность и просветлённость покоится на удовлетворённости сущим. В возвышенной мысли, созерцающей Божий мир, хорошо ощутима высокая умудрённость, впечатляющая глубина и полнота (в том числе благодаря звучанию темы в «виолончельном» регистре).

В величаво-плавно колыхании голосов сопровождения угадываются умиротворяющие колыбельные тона. Кроме того, фактура внутренне наполнена деятельным движением, что говорит о *работе* интеллекта, а с другой стороны, эту работу согревают привнесения лирической нежности и теплоты (симптоматична авторская ремарка: не просто *Adagio*, но *Adagio cantabile*).

Итак, оазис света и покоя, после которого возвращение к тягостным раздумьям и кипению жизненных битв кажется уже невозможным. И, действительно, финал воспринимается скорее отголоском происходившего в I части. Его рефрен, сохраняя серьёзность тона и взволнованно-порывистый характер, многое переводит в плоскость смягчённой, «женственной» настроенности, порой в оттенках драматизированной игры.

Этому служит песенно-танцевальный склад, завуалированная нота ламентозности и даже такой штрих, как введение грациозно-светских форшлагов. Не случайно данный тематизм ведёт своё происхождение от побочной партии I части, в том числе наследуя пульсацию альбертиевых басов (подобные связи особенно ощутимы в эпизодах рондо-сонаты).

И всё-таки героико-драматическая патетика время от времени напоминает о себе яркими вспышками *forte*, оставляя за собой последнее слово в завершении коды с её волевой собранностью, жестами му-

жественных утверждений и решительными росчерками рубленых канторов.

* * *

Тем не менее, анализируя Восьмую сонату как целое, приходится признать, что при всём стремлении поддержать героико-драматический тонус, в финале, в сравнении с I частью, происходит весьма ощутимое снижение его интенсивности и наблюдается совершенно очевидное смысловое *diminuendo*.

Эту несбалансированность порой ставили в упрёк данному произведению, когда его рассматривали с позиций композиционно-смысловой выверенности инструментальной драмы. Прямо противоположный случай – **Четырнадцатая фортепианная соната** (1801) с её траекторией неуклонного наращивания действенности (то есть своеобразное *crescendo*).

Можно напомнить, что закрепившийся за этой сонатой заголовок «Лунная» принадлежит немецкому поэту Л.Рёльштабу, который в одной из своих заметок сравнил музыку I части с прогулкой по озеру, посеребрённой луной.

Можно также выводить определённые параллели из посвящения сонаты Джульетте Гвиччарди, впервые вызвавшей в душе композитора глубокое чувство, послужившее источником тяжёлых душевных переживаний, и это позволило Р.Роллану говорить о том, что здесь «*больше страдания и гнева, чем любви*».

Как бы там ни было, совершенно ясно, что общее название сонаты относится только к исходному *Adagio*, и именно оно наделено особой притягательной силой, а его притягательность состоит прежде всего в том, что здесь раскрыто очень интимное, сокровенное.

Сложилась лирическая поэма-исповедь, полная неизъяснимой меланхолии (один из акцентов меланхоличности связан с введением низкой II ступени минора), где полному погружению в глубины души отвечает сумеречность колорита с «лунными» мерцаниями ладогармонической светотени.

Этот ноктюрн с его атмосферой полузабытья внутренне одухотворён благодаря тому, что эмоции предстают здесь в неразрывном сопряжении с медитативным состоянием. Самоуглублённость мыслящего духа и свойственная ему интеллектуальная дисциплина определяют сдержанность и строгость выражения.

Авторской ремарке *Adagio sostenuto* отвечают подчёркнутая сосредоточенность бесконтрастного изложения и сплав трёх *ostinati*:

фундамент басовой линии в целых и половинных нотах, мерное струение триолей среднего пласта фактуры и повторяющийся пунктирный ритм неизменного тона квинты лада основной мелодической ячейки.

При всём том, хорошо ощутима затаённая экспрессия переживаемого состояния, насыщенного внутренним драматизмом. И она прорывается в малосекундовых опеваниях, в щемящих диссонансах большой септимы и малой ноны, перерастая на кульминации в ностальгию страстных вопрошаний (почти внетональные блуждания фигураций по звукам малого доминантноаккорда и уменьшённой вводной двойной доминанты).

Своё восприятие I части И.Бунин передал фразой «*сомнамбулчески-блаженная грусть*» (рассказ «Чистый понедельник»). В конечном счёте, эти печальные раздумья, согретые нотой лирической меланхолии и притягивающие своей исповедальностью, несут в себе тоску по манящему неизведанному, олицетворяя романтическую мечту о недосыгаемом.

В следующих частях происходит нисхождение из «лунных миров» на землю.

Allegretto, вероятно, допустимо соотносить с обликом Джульетты Гвиччарди, поскольку оно выдержано в модусе свойственной для девической поры лирической нежности и светлой беззаботности. Отсюда акварельные краски и мягкие танцевально-игровые формы, в которых синтезированы черты менуэта и скерцо. От первого – прелесть грациозных движений, деликатность изящных манер; от второго – пикантность прихотливых синкопированных рисунков, «порхающее» *staccato* и оттенок лукавства.

Allegretto – всего-навсего «легкокрылое» интермеццо между глубинами крайних частей. И его буквально сметает следующий *attacca* громоподобный взрыв финала, где запечатлена прямо противоположная ипостась земного бытия. Могучее бушевание, яростное кипение, клокочущий водоворот, огнедышащая лава – любая из приведённых метафор подстать тому невероятному накалу и той пламенной страстности, с какими воссоздаётся здесь стихия жизненных битв.

В абсолютном соответствии авторскому обозначению *Presto agitato* колоссальный динамический напор реализуется через чрезвычайно ускоренный пульс, бурный «моторный» бег, вихревой характер движения, что только изредка перемежается мгновеньями лирико-медитативных «передышек».

В драматический поток непрестанно вклиниваются штрихи ярко выраженной героики: таковы, к примеру, мощные утверждения закли-

нательного характера в заключительной партии, а в основном тематизме буквально «выстреливающие» акценты на пассажных взлётах к кансансам (словно удары клинком).

Надо признать, что ввиду предельной концентрации выразительных ресурсов здесь, пожалуй, был достигнут пик подобной образности – пик для фортепианной музыки Бетховена, а возможно, и для всего его наследия.

Как видим, уникальность Четырнадцатой сонаты состоит в том, что в её начале вместо привычного *Allegro* вводится медленная часть, а центр циклической структуры перемещается в финал. Но ещё важнее впечатляющая целеустремлённость драматургической траектории: от полной замкнутости «в себе» и статики I части через «оживание» и выход вовне в *Allegretto* к вулканической магне жизненной активности в финале, и соответственно этому *crescendo* – нарастание темпа от полной заторможенности до предельной стремительности.

* * *

Вершиной в претворении индивидуально-личностной модели героико-драматической сферы является **Двадцать третья соната** (1804–1805), известная как «*Appassionata*» (ит. *страстная*). Это название дано не композитором – под заголовком *Sonata appassionata* в 1838 году вышло её издание в Гамбурге, и ввиду соответствия сути произведения он закрепился за ним прочно и неотъемлемо.

Написанная в годы работы над Пятой симфонией, Двадцать третья, подобно ей, стала самым концентрированным выражением идеи жизненной борьбы (к слову, в I части в басу многократно выстукивается краткая реплика, прямо напоминающая «мотив судьбы» из Пятой симфонии).

Не случайно Бетховен считал её своей лучшей фортепианной сонатой. И нелишне сослаться на отношение к ней со стороны такого адепта революционной героики, каким был В.Ульянов-Ленин: «*Ничего не знаю лучше “Appassionata”, готов слушать её каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью думаю: вот какие чудеса могут делать люди!*»

Возможно, Двадцать третью сонату следует признать вершиной и с точки зрения разработки диалектического метода у Бетховена и в мировой музыке вообще. Даже «статуарную» форму вариаций II части композитор подчиняет неуклонному процессуальному развитию. Что же касается крайних частей, то они всецело разворачиваются согласно движению логики гибкого взаимодействия двух сущностей, образующих двуединство «мысль – действие».

I часть в данном отношении особенно отличается непрерывной вибрацией состояний по типу подъёмы–спады, нагнетания–ослабления, вспышки–разряды. «Откаты» связаны с разного рода рефлексиями и осмыслениями, после которых следуют очередные «накаты» энергии жизненной борьбы.

Её могучее кипение идёт по нарастающей в четыре большие волны: от экспозиции через разработку и репризу к коде. Портретируется мыслящий герой, наделённый горячим темпераментом борца, идущий в своих преодолениях до самого конца.

В финале медитативно-психологические отступления сведены к минимуму и воспринимаются скорее как краткие торможения-передышки перед новым броском в бушующее море противоборств. Степень драматического напряжения и пламенного горения доводится до предела. Бурлящая лава неистового напора, основанного на этюдной моторике, превращается здесь в вихревой шквал. Доводя это яростное *furioso* до «точки кипения», музыка вырывается в коду финала, где новый тематизм, выдержанный в ритмах шествия-пляса, знаменует победоносное завершение жизненных схваток и утверждает сурово-мужественное сознание их неизбежности и необходимости.

Теперь, возвращаясь к средней части, необходимо подчеркнуть, что её *Andante*, с одной стороны, является непродолжительным отстранением от главенствующей конфликтной стихии, но с другой – безусловно поддерживает общую диалектическую платформу произведения, по-своему развивая формулу «мысль – действие».

Широко развёрнутая тема вариаций – образец философского раздумья в его «олимпийском» наклонении: возвышенно, величаво, сдержанно и уравновешенно по тону. Вместе с тем, исходящие от неё теплота, покой, тишина олицетворяют собой свет души.

При всём том заложена в этой теме внутренняя динамика, которая на протяжении трёх вариаций постепенно «набирает обороты» (дробление длительностей и активизация фактуры), что дополняется всё большим высветлением колорита вплоть до радужной окрашенности (сдвиг в верхние регистры).

В концепционном отношении рассмотренная соната-драма категорически отвергает имеющую широкое хождение (в том числе и у самого Бетховена) традицию «сюитности» сонатного цикла. Поразительная цельность Двадцать третьей определяется не только хорошо ощутимым интонационным единством всех частей, но и скрепами «сюжестроения». Основные из этих скреп таковы:

- тематизм финала рождается из заключительной партии I части, а его кода – из кодетты той же части, к тому же в драматический

пляс этой коды переплавлены жанрово-танцевальные элементы первой и третьей вариаций II части;

- многое в *Andante* оказывается проекцией светлого, спокойно-величавого лиризма побочной партии I части;
- в конце I части гул битв временно стихает, уходя в туманную дымку, и тем самым отодвигая исход борьбы на последующее;
- светлые мгновенья *Andante* нарушаются прерванным кадансом-арпеджиато на доминанте, который становится связкой-*attacca* к бурному водовороту финала, словно предвосхищая блоковское «*И вечный бой! Покой нам только снится...*»

Пожалуй, максимальной концентрации героико-драматического потенциала Бетховен добился в **32 вариациях на собственную тему** (1806). Он всю жизнь с увлечением работал в данном жанре, опубликовав около 30 вариационных циклов (не говоря уже о многочисленных отдельных частях ряда произведений, написанных в вариационной форме), и это произведение можно считать бесспорной вершиной.

Казалось бы, природа жанра предрасполагает к разного рода контрастам-отступлениям, которые присутствуют здесь – прежде всего в виде кратких погружений в раздумья-осмысления. Но они только оттеняют главенствующую образную стихию, оказываясь приготовлениями к очередному броску в неё, и через цепь вариаций воссоздаётся чрезвычайно динамичный процесс полыхания жизненных схваток во всевозможных гранях.

Сублимация этого процесса запрограммирована в самой теме с её предельной лапидарностью сурово-драматического импульса-императива. Вырастающая из исходного ядра форма столь же компактна и монолитна, являясь шедевром истинно сквозного развития.

Относясь к числу наиболее «огнедышащих» опусов композитора, 32 вариации являют собой образец титанизма преодолевающих усилий и бурного мятежного темперамента, что находит себя в мощных разрядах воинственно-наступательной энергии и в опоре на этюдно-токатную лаву виртуозной пианистической техники.

* * *

Свои краски в панораму героико-драматической образности внесли отдельные скрипичные сонаты Бетховена. В них, в отличие от «моно» фортепианных произведений, диалогическая природа звуковой ткани самим фактом взаимодействия двух тембров насыщает картину жизненного процесса своими гранями и нюансами.

Если взять, к примеру, I часть **Четвёртой скрипичной сонаты**, то окажется, что она очень близка к финалу написанной в том же 1801

году «Лунной». Однако его «градус» поднят ещё выше ввиду умножения тембровой палитры.

Это неистовое *Presto* наполнено столь же мятежным духом и столь же мощным напором настойчивых преодолений. До лихорадочности горячее полыхание сгустков энергии находит себя в бурных порывах взвихренного бега, в стремительно-учащённом тарантельном ритме, в непрерывной смене тональностей. Исключительное внутреннее напряжение подчёркнуто завершающей кульминацией с её открыто болевой настроенностью.

Более умеренный тонус жизненной борьбы демонстрирует **Седьмая скрипичная соната** (1802), где музыка I части скорее напоминает «формат» взволнованной повести о жизни. Тем не менее, характерно бетховенская деятельная активность весьма интенсивна, и к тому же она насыщена обертонами революционной героики с соответствующей опорой на маршевые ритмы.

В развёртывании данного сонатного цикла умеренность общего тонуса как будто бы идёт по нарастающей, так как в покойно-созерцательной II части драматизм заявляет о себе только спорадически (неожиданные всплески резких акцентов), а в скерцо и вовсе уходит в тень. Однако в финале стихия жизненной борьбы опять-таки становится доминирующей, хотя и в ином ключе – преимущественно как суровое празднество с героической подсветкой.

Соната для скрипки и фортепиано № 9 (1802–1803) известна и как «Крейцера соната», поскольку композитор посвятил её выдающемуся французскому скрипачу Р.Крейцеру. Всё главное для содержания этого произведения сосредоточено в двух *Presto* крайних частей.

Первому из них предшествует развёрнутое вступление, в котором для последующего важны два момента.

Во-первых, характерная для этого *Adagio sostenuto* аура раздумий отзовётся затем в основных разделах сонаты цепочкой кратковременных откатов в сомнения, колебания, вопросительность либо в приливы лирической нежности (наиболее заметные из них связаны с песенной темой побочной партии I части), что также в той или иной степени проецируется на всю среднюю часть.

И, во-вторых, драматургически вступление становится преддверием предстоящего действия, подготавливая разворот дальнейших событий. И по его подобию, возникающие впоследствии торможения и прерывы движения оказываются только мгновеньями передышки перед тем, чтобы с новой силой броситься в море жизненной борьбы.

Именно это и составляет суть Девятой скрипичной сонаты, и её I часть – из самых интенсивных в бетховенском творчестве воплощений бушевания драматического противоборства, причём в его вихрях мы наблюдаем за совместными действиями двух персонажей.

И оба они в равной мере наделены такими качествами, как упорство и целеустремлённость, решимость и отвага, раскрепощённость свободного волеизъявления, пламенный темперамент борца, жаждущего больших деяний и самоутверждения. В целом, проведение и разработка череды тем сонатного *Allegro* способствует созданию объёмной картины: кипящая лава жизненной борьбы, оттеняемая островками рефлексии и лирических отступлений.

Говоря о темах, следует выделить значимость последней из них. Как в экспозиции, так и в репризе, именно в зоне заключительной партии кульминирует бурлящий поток жизненных схваток, что акцентировано чрезвычайно ярким интонационно-ритмическим рельефом (героика экспансивных росчерков звуковых фигур – как бы отсекая клинком).

Мало того, подобно упоминавшемуся выше завершению «Аппассионаты», в коде здесь появляется новая тема, которая подводит итог драматическому действию, выводя его на предельный уровень художественного обобщения.

При всём высоком напряжении происходящего в I части его отличает безусловно оптимистическая настроенность, которая основана на уверенности в конечном торжестве усилий преодоления и согрета внутренней радостью от самого процесса преодолений. После гавани затишья в интермеццо средней части (она была рассмотрена в Главе III) как раз эта нота становится определяющей в *Presto* финала.

Состояние напряжённой сосредоточенности здесь сохраняется, но теперь оно соединяется с открытым чувством горячего воодушевления и молодой окрылённости, так что бурлящий напор героики преодолений выливается в формы победного «боевого» празднества, причём с активным деятельно-созидательным акцентом.

Столь любопытный синтез рождается во многом благодаря опоре на «зажигательный» ритм тарантеллы, вихревой бег-полёт которой ко всему прочему временами привносит впечатление карнавальной круговерти (тому же способствует и светоносный *A-dur* финала после одноимённого минора I части).

Рассмотрев основные проявления бетховенской драматической героики как таковой, обратимся к возникшим на её основе «эксклюзивным» концепционным решениям.

Одиннадцатый квартет (1810) – это чрезвычайно редкий для сонатного цикла случай сквозной разработки единой драматургической идеи, причём случай уникальный не только для творчества Бетховена, но и для мировой инструментальной музыки в целом. Вслед за обозначением III части (*Allegro assai vivace, ma serioso*) за данным произведением закрепилось название *Quartetto serioso*, и надо признать, что это совершенно правомерно.

К разворачивающемуся здесь остродраматическому повествованию вполне приложима оппозиция «война и мир». На протяжении всего квартета происходит непрерывный диалог двух начал – «агрессивного» и умиротворяющего.

Эскизом к этой своеобразной концепции послужила I часть **Пятой фортепианной сонаты** (1796–1798), где всё основано на противостоянии *экспансивное – умиротворяющее*.

Первое драматургически выступает как действие: яростный натиск с его предельной решимостью и с поистине якобинским темпераментом, что базируется на бурной импульсивности двигательного напора, исключительной остроте тематического рельефа с определяющей ролью пунктирного ритма (в его сочетании с максимально быстрым темпом) и взрывных бросков-взлётов по звукам трезвучия, напоминающих разящие взмахи клинка.

Противодействие предстаёт в прямо противоположных характеристиках и, в отличие от только что рассмотренного тематизма главной партии, весьма многогранно:

- связующая и заключительная партии звучат мягко, ласково, убаюкивающе (в плавном, чуть вальсообразном движении);
- побочная – по-моцартовски светлая, грациозная, в танцевально-скерцозном настроении;
- эпизод в разработке, напротив, выдержан в нежных элегических тонах и основан на широко льющейся кантилене.

Непрекращающееся противостояние этих двух сфер осуществляется путём резкого переключения столь кардинальных контрастов. Допустим, связующая партия категорически отграничена от главной, без каких-либо приготовлений сразу же вводя *As-dur* после *c-moll*.

Как ни удивительно, лирическая образность здесь безусловно доминирует – так, в экспозиции зона связующей, побочной и заключи-

тельной партий по объёму в два с половиной раза превосходит главную. Следовательно, в данном случае по типу своей натуры бетховенский герой предстаёт как лирик отнюдь не в меньшей мере, чем суровый борец.

В Одиннадцатом квартете «мир» – это разного рода лирические отступления, пронизанные стремлением остудить пыл нападающей стороны, убагатворить её светом покоя, красоты и душевного тепла.

Цепь подобных переключений, наблюдаемых в I, III и IV частях, казалось бы, прерывается в медленной части, но диалог противостоящих начал незримо продолжается, поскольку лиризм теперь приобретает психологическую углублённость, наполняясь насторожённо-тревожным биением ищущей мысли и в конце застывая на вопросе.

Что касается «войны», то она с подчёркнутой однозначностью представлена в I части в заострённых формах того, что уже было выше обозначено как бетховенский «экспансионизм». Неистовый активизм, зажигательное буйство бурных наскоков, яростное клокотание жизненных схваток основаны на импульсивных вспышках и резких перепадах, порождая как бы «разорванную» звуковую ткань (толчки-броски отдельных фраз и мотивов, словно отсекаемые клинком реплики).

В последующем напор героико-драматической энергии внешне не ослабевает, но приобретает всё более противоречивый характер.

III часть оказывается воинственной метаморфозой скерцо, но её взбудораженно-нервная пульсация наполняется смятением и оголённым эмоционализмом взываний. В финале в драматический натиск привносится нота тоскливости и едва ли не страдальчества, что подчёркнуто экспрессией обнажено речевой выразительности.

Таким образом, сюжет выстраивается как самоизживание «войны», а кода закрепляет победу «мира» стремительным вихрем радости.

* * *

По-своему уникальна и **Двадцать седьмая соната** (1814), смысловая суть которой базируется на оппозиции *дисгармония – гармония*. Именно эти противостоящие друг другу грани мироощущения раскрываются в двух частях композиции.

В свою очередь, начальную часть отличает резко выраженная поляризация образного строя, отражающая крайнюю неустойчивость и противоречивость состояния.

С одной стороны, сильнейший напор мятежно-драматических борений, грозные вспышки героической решимости, и тогда на кульминациях подобного волеизъявления композитор вводит сверхострые,

буквально режущие диссонирующие звучания *fortissimo* (см., к примеру, завершение побочной партии, с т.51).

С другой стороны, напряжённо-рефлексирующее сознание, наполненное вопрошаниями, горькими взываниями, томлением духа и жгучей неудовлетворённостью (это становится явным уже в заключении главной партии, с т.17). И показательно, что изложение так и повисает в коде на ноте сомнений, неведения, обессиленности и манфредовской разочарованности.

Всё в I части основано на перебросах и перепадах отмеченных образов-антитез, на непрерывной мнущейся вибрации накатов и откатов, приливов и отливов. Коллизии этих контрастов складываются в психологическую драму мучительных исканий, что определяет специфику прерывистой «речи» и всеохватывающей диалогичности звуковой ткани.

С подобной переусложнённостью образно-смыслового субстрата в качестве прямой противоположности сопоставлена «беспроблемная» II часть. Течение жизни предстаёт здесь в ореоле душевной отрады, незамутнённого света и безусловной удовлетворённости. И потому движение деятельного ритма выступает в неразрывном единении с лиризмом высокого отдохновения.

Свежесть весенне-юношеских упований и пасторальный оттенок говорят о несомненном согласии с природным окружением. Ясность и обаятельное простодушие покоятся на открыто песенном слоге (о том же гласит и сделанная на немецком авторская пометка: «*Не слишком подвижно и очень певуче*»).

Полное переключение в сферу абсолютно позитивного приятия мира репрезентирует в рамках этой разомкнутой концепции *гармонию* как альтернативу *дисгармонии*. Однако следует понимать, что две столь категорически контрастные сущности являются принадлежностью одной личности. Подобно тому, как у Луны две стороны («тёмная» и «светлая»), но это стороны одной и той же Луны, а «двуликий Янус» – двуликий, но тот же Янус. В Двадцать седьмой сонате такое внутреннее единство подтверждается внутренними интонационными связями обеих частей.

Определённую параллель к Двадцать седьмой сонате можно найти в другой двухчастной сонате. Это последняя по счёту – Тридцать вторая, и писавшие о ней пытались обозначить контраст её частей через следующие антитезы: борьба – успокоение, могущество – безмятежность, отпор – смирение, земное – трансцендентное...

Сфера героико-драматической образности была в музыке Бетховена безусловно определяющей, породившей целый ряд его высших

шедевров. Эту тему он варьировал с неисчерпаемым разнообразием и неизменным вдохновением.

Тезис *жизнь есть борьба* следует считать краеугольным основанием его творческого кредо. Композитор обеими руками мог бы подписаться под одной из результирующих формул «Фауста» Гёте: *«Лишь тот достоин жизни и свободы, // Кто каждый день за них идёт на бой»*.

Драматизм у него проникает в обрисовку любых жизнедеятельных процессов, порой даже в самые светлые страницы его творчества, постоянно заявляя о себе как об абсолютно необходимой грани бытия. Амплитуда драматической героики простирается от общего высокого напряжения жизненного тонуса до того бушевания противоборств, которые лучше всего можно обозначить итальянским словом *furioso*.

Столь же уместно и понятие *аппассионатность*, которое в приложении к натуре бетховенского героя, как и самого композитора, означает страстный, пламенный тон высказывания, обжигающий накал чувств и нередко взрывчато-бунтарскую патетику.

Концепция музыкальной драмы Бетховена далека от прямолинейности и однозначности. Его герою подчас присущи сомнения, колебания, даже смятенность чувств, однако, в конечном счёте, как правило, он неизменно проявляет твёрдость духа, демонстрируя героическое мироотношение, что в повествовании венчается радостью победы.

Вслед за Бетховеном в музыкальном искусстве XIX столетия стихию жизненной борьбы наиболее интенсивно разрабатывали Брамс (особенно в своей лучшей, Четвёртой симфонии) и Чайковский (три последние симфонии). И если для них она нередко связана с мучительными переживаниями и воспринимается как неизбежное, вынужденное, тяжкое бремя человеческого существования, то для Бетховена и его героев это состояние не только необходимое, но и желанное, дающее возможность полнокровной самореализации.

Глава VI. Эпос

Слово, вынесенное в заглавие данной главы, будет означать для нас всё, что в музыке Бетховена отвечает представлениям о категории эпического, а также свод основных произведений композитора, выдержанных в соответствующем стиле.

Если в двух предыдущих главах речь шла преимущественно о том, что было обращено к сфере индивидуально-личностных проявлений, и потому рассматривались только сочинения камерных жанров, то теперь всё внимание будет сосредоточено на симфониях, инструментальных концертах и мессах.

Хотя сразу же следует оговорить, что в отдельных случаях опусы камерного плана по тем или иным признакам вполне могут быть отнесены к эпическому роду. Таковы, к примеру, Большая fuga для струнного квартета или Тридцать вторая соната и Вариации на тему Диабелли для фортепиано, а Двадцать девятую с её авторским обозначением *Grosse Sonate* нередко квалифицировали как симфонию для рояля.

Ещё одна оговорка требуется на тот счёт, что бетховенский эпос в определённой степени был подготовлен поздним творчеством его старших современников. В более общей форме это относится к Гайдну, у которого дыхание коренных исторических перемен коснулось отдельных поздних симфоний (особенно под № 99) и последовавших с середины 1790-х годов месс и ораторий с их широкими картинами народной жизни.

Зато целый ряд конкретных свидетельств находим у Моцарта. Например, в мятежной патетике Концерта для фортепиано с оркестром № 20 или в драматической героике Концерта № 24, который справедливо называют самым бетховенским (написан в любимом Бетховеном *c-moll*) и, услышав который, юный композитор воскликнул: «*Мы никогда не сможем сочинить что-либо подобное!*» А далее – величественная ария Заратро и суровый Хорал двух воинов из «Волшебной флейты», грозная энергия общенародного шествия III части Симфонии № 40 и уже законченный эпос симфонии «Юпитер».

Тем самым был намечен переход от лёгкости, изящества и прозрачной камерности «частной жизни» к запечатлению движений огромных людских масс на широких общеевропейских просторах с невиданным дотоле размахом и динамизмом больших энергий. Этот дух социального контекста изменившегося мира рубежа XIX века Бетховен чувствовал как никто другой. Отсюда монументальный разворот его музыкальных повествований, их исключительная внутренняя наполненность, значительность всечеловеческого содержания вплоть до ощущения титанизма и планетарного масштаба (к примеру, в эпопеях типа Третьей и Девятой симфоний). Вот для чего понадобились капитальное раздвижение композиционных форм, исполинская укрупнённость звуковых линий, подчёркнутая фундаментальность оркестрово-хоровой фактуры.

Всё это представлено и в эпосе внедраматического характера, что можно показать на примере очень близких по складу **Мессы C-dur** (1807) и «**Торжественной мессы**» (1819–1823).

Обратившись в них к вербальной канве главного богослужения католической церкви, композитор менее всего был озабочен соответ-

ствием своей музыки ритуальному предназначению, хотя ей присуща достаточная строгость и безусловная возвышенность общего тона. Более того, здесь иногда находят себе место проникновенные молитвенные напевы, звучащие, как правило, в устах солистов (см. разделы *Venedictus* и *Miserere*).

Тем не менее, определяющим оказывается внекультовое содержание и, помимо сходной художественной трактовки традиционных сакральных текстов, близость обеих месс состоит в их равной соотнесённости с представлениями об эпосе. Это величественные звуковые сооружения, подчёркнуто торжественные по настроению (во втором случае как бы подтверждая обозначение *Missa Solemnis*), чрезвычайно масштабные по размаху (опять-таки вторая из месс рассчитана на исполнение в течение всего вечера).

В сравнении со многими другими произведениями Бетховена, мощь и титанизм образов дополняется в обеих мессах безусловной объективностью и уравновешенностью тонуса, что особенно хорошо ощутимо в грандиозных фугах. Примечательна в этом отношении гармония общенародного и индивидуального: ансамбль солистов – это как бы корифеи, выступающие из хорового массива наподобие горельефа.

Наконец, с точки зрения эпического монументализма очень важно то, что всё здесь построено на укрупнённых обобщениях, устремлённых к воплощению категорий всечеловеческого и надвременного, а глубинной философской подоплёкой становится осмысление сущности мироздания, воздавая ему хвалу.

Во главу угла обеих месс поставлен пафос жизнеутверждения, что с особой силой преподносится в частях *Gloria* и *Credo*. Могучая поступь наступательной энергии и напряжение деятельных преодолений завершаются победными фанфарами и возгласаниями, гимническими славлениями, изъявлениями всеобщей радости.

Уже в Мессе *C-dur* прослушивалась мысль об увещании, укрощении столь характерного для музыки Бетховена «буйства» воинственной энергии. Ко времени «Торжественной мессы» эта мысль сложилась в осознанную идею, роднящую данное произведение с законченной в том же 1823 году Девятой симфонией. Авторская надпись на партитуре «*От сердца – к сердцам*» созвучна шиллеровскому «*Обнимитесь, миллионы!*» Девятой и устремлена к последней фразе мессы: «*Dona nobis pacem*» («*Даруй нам мир*»). «Торжественную мессу» композитор считал своим величайшим произведением в том числе и потому, что создавал его как завещание человечеству. По его разумению, высшим благом, объединяющим людей, должно быть просветлённо-

благостное умиротворение духа, творящего приношение на алтарь извечной жизни. Именно это с особенной настойчивостью проповедуется в прологе месс «*Kyrie*» и в завершении их эпилогов («*Agnus Dei*»), а в Мессе *C-dur* значимость подобной арки проакцентирована реминисценцией темы I части в финале.

* * *

Эпос приобретал в произведениях Бетховена различную окрашенность. Очень важной и чрезвычайно актуализированной для рубежа XIX века была та его ипостась, которая ещё со времён древней словесности получила название *воинский эпос*. Таковы, к примеру, гомеровская «Илиада» и индийская «Махабхарата» или наше «Слово о полку Игореве», то есть поэмы, где в центр повествования поставлены события какой-либо памятной войны.

Говорить о том, насколько *памятной* для мировой истории была эпопея наполеоновских войн, всколыхнувшая всю Европу, не приходится. И именно в ряде партитур Бетховена этот грандиозный катаклизм получил наиболее яркое отображение.

Самым очевидным свидетельством тому явилась знаменитая Третья симфония. Но почти за десятилетие до неё тогда ещё совсем молодой композитор уже намечал для себя контуры столь значимого для него феномена в **Первом фортепианном концерте** (1795–1796, переработан в 1798).

Прежде всего непривычной была уже сама по себе эпическая трактовка данного жанра. Но в том-то и дело, что партия фортепиано по преимуществу следует здесь традициям венских предшественников (основное предпочтение отдаётся моцартовскому изяществу), а эпическую нагрузку берёт на себя оркестр. И с точки зрения стиливого обновления примечательно, что как раз туттийные эпизоды оказываются наиболее выразительными в художественном отношении, именно они становятся опорными пунктами композиции (см., например, в I части соответствующие эпизоды перед каденцией и в коде).

Помимо обращающей на себя внимание масштабности образов и грузности фактуры, в подобные моменты обнаруживаются такие качества, как мужественный, волевой тон (не без привкуса некоторой грубоватости и прямолинейности), интонационно-ритмические фигуры маршевого склада, «удары кулаком» массивной аккордики, грохочущие эффекты *tutti* с лидирующей ролью медных и литавр – всё это привносит «армейскую ноту» и весьма наглядно продемонстрировано в оркестровой экспозиции I части.

Крупнейшими подступами к эпосу Бетховена, своё законченное воплощение получившему в Третьей симфонии, стали две исходные партитуры данного жанра.

Первая симфония (1799–1800) во всех отношениях была многообещающей творческой заявкой молодого композитора. В том числе здесь уже достаточно явственно вырисовывались контуры его будущей эпической концепции.

Отталкиваясь от тех высот, которые в данном направлении были достигнуты в Сорок первой симфонии Моцарта, он раздвигает масштабы циклической композиции, в отдельных моментах привносит в неё невиданную ранее мощь звучания, сообщая ей заряд категорий всеобщего и заодно проставляя то тут, то там акценты героического волеизъявления.

Искомое эпическое начало во всей очевидности предстало в скерцо III части и, вероятно, не случайно она оказалась художественно наиболее яркой в данном произведении. Причём это было для Бетховена открытием не просто эпоса, а воинского эпоса. На исторической волне уже повсюду грохотавших наполеоновских войн возник и особый тип скерцо, в котором раньше всего во всей отчётливости обнаружились признаки соответствующей образности.

Но прежде отметим весьма любопытную постепенность движения композитора к кардинальному для него открытию. Дело в том, что средние части данного произведения – это, в сущности, два менуэта. В первом из них ещё ощутима традиция Гайдна, но нет и следа светского антуража, характерного для данного жанра у Моцарта, а главное – происходит его преобразование в картину организованного шествия слитной людской массы.

После столь качественного обновления трактовки менуэта (тем более с учётом завуалированной маршеобразной ритмики) в следующей части осуществляется поистине революционный прорыв в сферу образности, где черты воинского эпоса предстают во всей отчётливости.

В этом первом по счёту симфоническом скерцо, чисто бетховенском по духу и стилю, они заявляют о себе в мощном волевом напоре, в целеустремлённости настойчивых преодолений, а также в специфической характерности выразительных средств («атакующие» взрывные акценты-удары, «рубленое» кадансирование и опять-таки некоторая прямолинейность и грубоватость звуковой лексики).

Важнейший из признаков героизированной окрашенности состоит в том, что это в полном смысле слова скерцо-игрище – отсюда бурно летящий поток (стремительность его движения по-своему удвоена в

авторской ремарке *Allegro molto e vivace*), «скачущая» артикуляция и как бы взмывающее ввысь поступенное восхождение мелодики, подчёркнутая упругость ритмической пульсации. Стоял за всем этим буйственный размах молодых сил с присущим им задором и раскованностью проявлений, что выливается в шумное выплясывание.

Открыв для себя возможности оркестрового скерцо, Бетховен в следующей симфонии предпринимает сразу два опыта в этом направлении, потому что именно таковы III и IV части. Различие между ними состоит, пожалуй, прежде всего в том, что первая из них склоняется к воспроизведению форм досуга, отдохновения, а финал обращён к стихии празднеств.

В остальном обе части в равной мере передают вольную игру могучих человеческих сил, их горячий задор и экспансивную настроенность. Обращают на себя внимание резкие контрасты, подчёркивающие воинственный характер происходящего (*f* – *p*, сопоставление оркестровых групп), а также специфические средства выразительности с воспроизведением энергичной жестикуляции и гортанных возгласов (включая, например, эффект терпкой остроты звенящих секунд).

Остаётся заметить, что этим двум скерцо несколько недостаёт привычной для Бетховена центрального этапа отточенности жанровой характерности и не прослушивается с полной явственностью героический посыл. То и другое во всей своей максимальной отчётливости предстало в III части Третьей симфонии.

Знаменитое *Allegro vivace* захватывает мощным напором энергии веселья, искрящейся всеохватывающей радости. Сугубо игровой склад претворения шумного досуга дополнен зримо воспроизводимыми зарисовками пёстрой суеты людского «муравейника». Пронизывающий музыку воинский дух в его соединении с юмористическим началом приобретает в трио откровенно буффонную окраску: в используемой здесь тембровой натурализации («роговой оркестр» квартета валторн) сквозит добродушная усмешка.

Обобщая, признаки «типового» воинского скерцо в названных и последующих произведениях Бетховена можно обозначить следующим образом:

- воплощая могучую игру раскованных жизненных сил, оно исполнено горячего молодого воодушевления, порой с буйственным запалом выливаясь в азартное игрище с чертами выплясывания и терпкого, грубоватого «солдатского» юмора;
- исходя от лица больших людских множеств, это действие в своём эпическом размахе способно приобретать богатырский характер;

- среди ресурсов соответствующей выразительности – «мото-рика» стремительного движения, импульсивные разряды бурной энергетики, резкие образные переключения, особая упругость ритмов, острота синкоп, сильнее акценты оркестрового *tutti*.

* * *

Если Первая симфония открывала движение к бетховенскому эпосу, то **Вторая** (1800–1802) продемонстрировала весомое наращивание соответствующего идейно-образного потенциала. Всё самое существенное в данном отношении сконцентрировано в I части.

Надо признать, что в ней ещё присутствуют «следы» прямой преемственности с музыкой предшественников, в том числе отголоски грациозности моцартовских оперных увертюр. Но всё это подвергнуто активному преобразованию. Показательно, к примеру, как в тематизме главной партии группетто, заимствованное из арсенала галантного стиля, превращается из фигуры украшения в действенный фактор развития, пульсируя энергичными импульсами-толчками.

В конечном счёте, чисто бетховенское здесь безусловно прева-лирует, что сказывается прежде всего в утверждении по-новому трактуемого эпоса. Тон этому задаёт вступительное *Adagio molto* с его масштабным разворотом, мощным волевым посылом и атмосферой собирания сил, увенчанного подобием «артподготовки».

Последующая панорама событий I части Второй симфонии явно подразумевает происходящее на больших земных просторах. И действует на них коллективно-всеобщее «я», предстающее в исключительной полноте сил. Силы эти заряжены устремлённостью вперёд, в дальние дали, их наступательный напор наделён духом решимости и воинственным пылом.

Как ни парадоксально это с точки зрения функционального рас-порядка в соотношении партий сонатной формы, более всего отмеченными чертами насыщен тематизм побочной (с такта 73), а присущая ей окры-лённость и молодецки-гарцующая бравура наилучшим образом передаёт ликующе-победоносную настроенность всей I части, что распространя-ется затем на рассмотренные выше два скерцо III и IV частей.

Звуковой строй только что охарактеризованного *Allegro con brio* определяет упругая ритмическая пульсация энергетического потока с её опорой на репетиционный «мотор», массивная оркестровая фактура с выделением медных духовых в моменты грохочущих *sforzandi*, обра-щение к семантике быстрого маршевого шага (со всей очевидностью опять-таки в побочной партии, особенно в репризе). В интонационной

сфере чрезвычайную значимость приобретают разного рода призывно-кличевые обороты и властно-императивные фанфары, что дополняется решительно «отсекающими» кадансами.

И, наконец, огромная действенная сила заложена в интенсивнейшем использовании факторов развития. Активная разработка исходного тематического ядра начинается уже в экспозиции главной партии, вызывая рост напряжённости и вспышки драматизма (первый узел такого напряжения приходится на связующую партию). Естественно, что своего максимума всё это достигает в разработке со свойственным ей пафосом преодолений и противоборств.

* * *

Во всей концепционной полноте и законченности контуры воинского эпоса, каким его можно представить в музыкальном искусстве, были обозначены в **Третьей симфонии** («*Eroica*», 1802–1804). Её драматургически-смысловую опору составляет арка крайних частей. Воинский дух совершенно очевиден и в финале (например, в эпизоде революционного шествия, о котором говорилось в Главе IV), но с особой осязаемостью он ошутим в I части.

Основными здесь становятся два образных пласта: мерно-поступательное движение (заложено в тематизме главной партии) и экспансивно-воинственный напор (передается через «скачущий» ритм второй темы связующей партии, которую иногда считают побочной партией, хотя она носит развивающий характер).

По объёму главенствует то, что исходит от главной партии и что можно обозначить в лексемах типа *на марше, в походе, ратная страда* или *война – это работа*. Подразумеваются будни воинской жизни и бранных трудов, повествование о дорогах войны, о дальних переходах большой армейской массы и сопутствующий этому оттенок озабоченности.

Вместе с тем начальной части в полной мере соответствует общий для всей симфонии авторский эпитет *Eroica*. И вовсе не случайно А.Серов, большой почитатель этого произведения, красочно обозначил его I часть как «*музыкальный Аустерлиц*», имея в виду одно из самых грандиозных сражений, ставшее решающей победой Наполеона.

Целый ряд эпизодов с их основным средоточием в разработке связан с раскрытием стихии противоборства: волевой напор, концентрация мужества, твёрдости и решимости, нагнетание напряжения и сгущение драматизма, вскипающие волны мощной энергетики преодолевающих усилий.

Именно в такие моменты со всей зримостью предстаёт атрибутика военного действия, основу которой составляют маршевые ритмы, фанфарно-сигнальные интонации (особенно действенные у медных духовых), воспроизведение призывных возгласов и кличей, «отсекающая» аккордика.

Один из показательных штрихов находим в эпизоде сразу после генеральной кульминации с её «режущим» звучанием духовых на малой секунде *mi+fa*: многозначительная цезура, за которой на чеканной аккордике следует удаляющийся (от *f* к *p*) маршевый шаг организованного в монолит людского множества.

Сразу же следует оговориться, что военное в Третьей симфонии отнюдь не носит некий тотальный характер. Как уже можно было понять, сама по себе героика предстаёт многообразной, а общая образная палитра начального *Allegro* оказывается объёмной и весьма неоднородной.

Так, в ходе изложения многократно возникают островки лиризации, что вносит в главенствующую суровую атмосферу смягчающую ноту душевной теплоты. Уже в экспозиции в этом ряду можно назвать первую тему связующей партии, одну из тем заключительной партии, к которым затем добавляется тема-эпизод в разработке.

В материале побочной партии ощутим оттенок рефлексии и впоследствии основному действенному пласту образности постоянно сопутствуют вкрапления осмыслений, сомнений, внутренних колебаний, а также психологически сложные моменты томительного ожидания и даже проявления минутной «слабости» (намёки на опечаленность и ламентозность).

* * *

Что касается средних частей Третьей симфонии, то о скерцо в его именно воинском облике выше уже говорилось подробно, а *Adagio assai* было затронуто в Главе II, но только с точки зрения его медитативного наполнения. Поэтому теперь самое время обосновать несомненную принадлежность данной музыки общему замыслу «военной симфонии».

То, что обозначено композитором как *Marcia funebre* (траурный, похоронный марш) безусловно таковым и является от начала до конца II части. В контексте симфонии, взятой как целое, это однозначно воспринимается траурной эпитафией памяти павших героев, в чём прочитывается мысль о том, что любая война неизбежно несёт с собой жертвы.

Зримо очерченная картина траурной процессии пронизана силой могучего духа и сурово-мужественной настроенностью в сочетании с идущей изнутри проникновенностью чувства скорби. Акт погребения трактован как возвышенно-торжественный гражданский ритуал, что определяет его величаво-эпический характер и публицистические акценты (ораторские возгласения, патетические тираты).

Разворачивая обрядовое действо в настоящую эпопею, Бетховен добивается поразительной многогранности единого образа-состояния. Наиболее контрастный из множества взаимодополняющих ракурсов представлен в среднем разделе, где вместе с переходом в одноимённый *C-dur* и смысл происходящего «модулирует» в плоскость славления подвига павших.

И остаётся воздать должное композитору: создавая столь грандиозное полотно, в том числе сообщая ему монументальный размах посредством использования интенсивного развития исходного образа, Бетховен поднял прикладной жанр к высотам большого искусства.

Рассматривая средние части Третьей симфонии как рядоположенные, мы наталкиваемся на своеобразный парадокс, поскольку с точки зрения привычной логики их можно расценивать, согласно хрестоматийной строке Пушкина, как «две вещи несовместные»: высокая патетика скорби – и вдруг невеста откуда ворвавшееся игрище смеха.

Думается, что столь неожиданное композиционное решение можно истолковать в согласии с расхожим присловьем «*Король умер! Да здравствует король!*» В переводе на фабулу Третьей симфонии это можно вербально передать так: кого-то из товарищей по оружию мы потеряли и прощаемся с ними, но жизнь продолжается и да будет в ней радость. Или в более обобщённой форме – время траура и время веселья.

Столь звучно проставленный в III части жизнеутверждающий акцент более всего находит себя в пронизывающем симфонию духе победоносного торжества воинского братства. В I части при всей сосредоточенности ратных трудов господствует светлая окрашенность звукового строя и энтузиазм неустанного движения вперёд и вдаль – это могучая героика, уверенная в своих силах и в достижимости поставленных целей.

Победоносный дух, свойственный Третьей симфонии, во всей полноте раскрывается в празднестве её финала. И опять-таки, как в первых двух частях, мы имеем дело с чрезвычайно объёмным и множественным спектром граней единого образа. Единство определяется темой, которая становится исходным ядром огромного вариационного цикла.

Эта тема впервые появилась в финале балета «Творения Прометей» (1800–1801), затем стала точкой отсчёта 15 вариаций с фугой для фортепиано (1802), подготавливая Третью симфонию тональностью *Es-dur*, а также наименованием *Eroica*, и, наконец, получила предельно масштабную разработку в знаменитой симфонии (1802–1804).

Подобной цепочкой творческого процесса с поэтапным становлением художественной идеи данная тема стала двойником «темы радости» из Девятой симфонии – как в том смысле, что обе они постепенно «прорастали», обретая окончательное функциональное назначение в завершающем опусе, так и в отношении того, что финиш своей эволюции каждая из них прошла в симфонии, как главном жанре бетховенского наследия.

Будучи одной из вершин вариационного мастерства по части изобретательности и беспредельной фантазии, финал Третьей симфонии являет собой образец неуклонного наращивания многообразия и насыщенности воссоздаваемого потока всеобщего торжества. Этот процесс претворён в виде последования цепи из шести волн-стадий.

Многое построено на сопоставлении героико-эпического *grandioso* и эпизодов танцевально-игрового либо радужно-питtoresкного характера. С мощными ораторскими возгласаниями соседствуют нежные лирические вкрапления, чему отвечает массивно-тяжеловесная фактура в её контрасте с камерным звучанием. Кроме того, в минорных вариациях возникают моменты «осерьёзничания» – так, в эпизоде *Poco andante*, который можно считать «тихой кульминацией», медитативно-молитвенное излияние воспринимается как просветлённое напоминание о трауре II части. И, в свою очередь, как бы в параллель буйственному скерцо следующей части кода финала даёт бурный разворот победного ликования с необычайно шумной бравурой и буквально «включиванием» заключительного громогласия.

Будучи произведением открыто социального звучания, «*Eroica*» в известном смысле стала важным документом своего времени. Обретая качественно иной масштаб художественного мышления и образного мира, Бетховен воссоздал в ней эпопею могучих деяний больших человеческих масс, разворачивающуюся в общеевропейском пространстве.

Вся композиция подчинена воплощению идеи движения через борьбу к победе. Реализации этой идеи всемерно служит доведённая до высочайшего уровня способность к интенсивному сквозному развитию единой мысли в диалектической взаимосвязи всех её составляющих.

Ввиду отмеченного, именно в Третьей симфонии произошло коренное преобразование жанра, и потому надо признать справедливость

мнения П.Чайковского о том, что лишь в ней «*раскрылась впервые вся необъятная, изумительная сила творческого гения Бетховена*».

* * *

В последующем воинский эпос Бетховена либо трансформировался в титанизм героико-драматического эпоса (Пятая и Девятая симфонии), либо заявлял о себе отзвуками разной силы (Седьмая и Восьмая симфонии).

В качестве иллюстрации можно привести **Четвёртую симфонию** (1806), где в пасторально-созерцательную лирику II части неоднократно вторгается призывная сигнальность, как бы напоминающая о том, что в окружающем мире всё ещё неспокойно, а следующая часть – опять-таки, как и в предыдущих симфониях, воинское, своенравно-дерзкое скерцо-игрище.

Далёким отзвуком Третьей симфонии стала написанная десятилетием позже оркестровая композиция «Победа Веллингтона, или Сражение при Виттории» (1815), которую в литературе о Бетховене нередко определяют по жанру как *батальную симфонию*. Здесь на смену «*музыкальному Аустерлицу*» пришло «*музыкальное Ватерлоо*» (в европейской традиции место, где произошла последняя битва с Наполеоном именуется как *Виттория*, в том числе связывая это с итальянским словом *победа*).

Данный опус можно считать образцом «абсолютно» воинского эпоса. Он целиком посвящён звукописанию приготовлений к сражению, самой битвы и триумфа победителей. К симфоническому оркестру присоединяются два военных оркестра, а также ряд шумовых устройств, имитирующих ружейную перестрелку и пушечную канонаду. Перенасыщенную армейскую атрибутику составляют бой барабанов, трубные сигналы, всякого рода пространственные эффекты и использование мелодий популярных песен, что призвано обозначить национальную принадлежность воюющих сторон.

Скепсис большинства исследователей в отношении художественной ценности этого сочинения достаточно оправдан. Если бы не столь крупный формат (около 20 минут), его можно было бы отнести к тому роду музыкальных пьес, которые сам Бетховен называл багателями (нем. *безделица, пустяк, мелочь*).

Более того, можно говорить о сугубо декоративно-прикладном назначении этой музыки, где всё сделано в расчёте на внешний эффект. К тому же свою роль в её игрушечно-бутафорском колорите сыграло то обстоятельство, что первоначально она была написана для механи-

ческого инструмента под названием *пангармониум* (своего рода усовершенствованная шарманка, соединявшая звучания всех инструментов военного оркестра).

Фантастический успех, сопровождавший первые исполнения «Победы Веллингтона» объясняется политической конъюнктурой: всеобщий ажиотаж ввиду окончательного освобождения Европы от наполеоновского владычества. Кстати, на премьере этого опуса в пару к нему состоялось первое исполнение гениальной Седьмой симфонии, которую не только не заметили, но и посчитали досадной помехой. Так что «кунштюк», ставший вершиной прижизненной славы композитора, можно считать и насмешкой судьбы.

К счастью, тот казус не стал послесловием бетховенского воинского эпоса. Ещё через десятилетие была закончена грандиозная Девятая симфония, где соответствующая образность получила многомерное и фундаментальное концепционное наполнение.

* * *

Переходя к последнему разделу данной главы, припомним основные содержательно-смысловые магистрали творчества Людвига ван Бетховена. Вербально они были обозначены следующим образом: жизнедеятельность, лирика, отдохновения, героика, драма, эпос.

В последней из этих образных сфер, в свою очередь, можно выделить эпос как таковой (в его «мирных» проявлениях), героический эпос (здесь особой строкой проходит то, что со времён древней словесности именуется воинским эпосом), драматический эпос (где во главу угла поставлены жизненные конфликты) и **героико-драматический эпос**.

Понятие, завершающее приведённую последовательность, является для бетховенского ключевым, являя собой высший художественный синтез. Представленный во множестве произведений, он в концентрированном виде определяет облик таких центральных созданий композитора, как увертюры «Кориолан», «Леонора № 3», «Эгмонт», Третий фортепианный концерт, Пятая и Девятая симфонии.

Как видим, в этом перечне соседствуют достаточно компактные одночастные и масштабно развёрнутые многочастные композиции. Тем не менее, попытаемся подняться над несоответствием «весовых категорий», чтобы выйти на выявление принципиально важных характеристик бетховенского героико-драматического эпоса с обобщениями, касающимися всего массива названных произведений.

Первое из этих обобщений касается разного рода отстранений от героико-драматической магистрали. Их образность, являясь только со-

путствующей к основному содержательному слою концепций, тем не менее, заметно обогащает спектр смысловой субстанции, заодно выполняя функцию необходимых разрядок и переключений в полыхании жизненных битв.

Конечно же, в этой роли чаще всего выступает то, что мы привычно именуем лирикой. Представлена она может быть в очень разной степени. К примеру, контрасты побочной партии к главенствующему материалу достаточно ощутимы в I части Третьего концерта и аналогичной части Девятой симфонии (особенно в репризе), а вот «отдушины» нежности души, высвеченные в мгновениях побочной партии I части Пятой, всегда остаются сугубо «побочными», начисто исчезая затем из следующих частей симфонии.

Существенно различаются лирические вкрапления и по своему смысловому предназначению. Допустим, в увертюре «Эгмонт» они призваны вносить в атмосферу грозных инвектив умиротворяющую ноту, а в увертюре «Кориолан» на фоне трагической предопределённости подобные островки очень личного воспринимаются как спасительная отрада среди моря нескончаемой жизненных битв – отрада, которую хочется длить и длить (отсюда особая широта певучей кантилены).

Самые пространные отступления от героико-драматической магистралы находим в медленных частях Третьего концерта и Девятой симфонии, причём в Третьем концерте степень этого «отступления» усилена необычным колористическим соотношением тональностей: *E-dur* после *c-moll* I части. Обе эти части несут в себе ощущение покойной умиротворённости человеческого духа, что подчёркнуто медлительной величавостью движения (*Largo* Третьего концерта, *Adagio* Девятой симфонии).

И в обоих случаях это вдохновенная песнь о возвышенных чувствах и помыслах, которая разворачивается в естественной опоре на изумительную пластику и красоту бескрайнего в своём течении мелоса. Его поток наполнен просветлёнными раздумьями, которые рождаются в созерцании даров природы, когда на человека нисходит душевная благодать и хочется повторить вслед за Гёте: «*Остановись, мгновенье, ты прекрасно!*»

Основное различие между рассматриваемыми частями проистекает, пожалуй, из специфики жанра и фактуры. В *Largo* концерта доминирует партия фортепиано, и это неизбежно привносит сильный личностный акцент. К тому же медитации рояля отличаются здесь углублённостью, погружением «в себя» и некоторой отрешённостью (хоральный строй тематизма придаёт звучанию оттенок молитвенности).

Adagio симфонии соотнесено с категориями всеобщего и даже вневременного, в нём более отчётливо ощущение всеобъемлющей соприродности. И если первая из основных тем этой части наделена чертами строгости и сосредоточенности, вознося над земными страстями, то особое обаяние второй темы – в открытой эмоциональности её проникновенного лиризма.

По характеру и песенному складу она близка II части Шестой симфонии. Часть та, как помним, известна с авторским заголовком «Сцена у ручья». В отношении же рассматриваемой темы уместнее было бы воспользоваться названием аналогичной части Фантастической симфонии Берлиоза – «Сцена в полях».

Наконец, ещё одно различие медленных частей концерта и симфонии состоит в том, что *Largo* от начала до конца пребывает в единой плоскости философского созерцания, а в *Adagio* оно дважды прерывается вторжением громогласных фанфар публицистического характера, призванных напомнить о страждущем человечестве и вернуться на стезю активных деяний. Этот императив долга предваряет разворот гражданственных «акций» финала.

Ещё одно отличие системы отстранений в Девятой симфонии от Третьего концерта демонстрирует средний раздел её II части. В некотором роде это тоже прогноз на финал с его ярко жизнеутверждающей настроенностью, но здесь она претворена в празднично-игровом ключе на танцевальной основе. И поразительно то, что эта фольклорно-идиллическая зарисовка выполнена на «исконно» русском интонационном материале в жанре хоровода-величания.

Бетховен и раньше не раз обращался к разработке русского народно-песенного материала (в данном отношении особенно известны так называемые «квартеты Разумовского»), но в данном случае подобное происходит без посредства цитирования, как вольная игра собственной композиторской фантазии.

И можно только поражаться органике ощущения национального стиля во всех его составляющих: от способа развития краткой тематической ячейки с использованием вариантного изложения до приёмов оркестрового письма и подголосочного звуковедения.

* * *

Теперь можно перейти к главному – то, на чём стоит героико-драматический эпос: художественное воплощение происходящего на полях жизненных битв и всякого рода противостояний, конфликтов, катаклизмов. Данная образная материя представлена в творчестве Бет-

ховена во множестве градаций. Начнём с того, что она воссоздаётся с весьма различающейся «температурой кипения» – от достаточно умеренной до клокочущей.

Примером первого рода может служить **Третий фортепианный концерт** (1800–1802). Он был написан непосредственно перед Третьей симфонией, как бы формулируя для неё окончательно сложившиеся контуры героико-драматического эпоса, причём отличаясь от неё большей суровостью колорита (при одинаковом числе бемолей – *c-moll* против *Es-dur* Третьей симфонии).

В сравнении с предыдущими концертами, Третий выделяется не только масштабом и глубиной идей, богатством образом, смелостью выразительных средств, но и теми признаками, которые делают его скорее симфонией с концертирующим фортепиано. Дело в том, что в определяющем для данного произведения начальном *Allegro* ведущие фрагменты во многом берёт на себя оркестр, а рояль выступает скорее в качестве корифея, во всём резонируя произносимому оркестровой массой.

В столь тесном взаимодействии инструментальных пластов разворачивается повествование о жизни – деятельной, сосредоточенно-напряжённой, наполненной энергией и целеустремлённым движением. Это вроде бы «будни» существования, но в их недрах таится могучая потенция героической драмы борений и преодолений. Импульс всему задаёт тематизм главной партии, первый элемент которой фиксирует состояние затаённости и приготовлений к действию, а второй – мощный бросок вперёд, обнаруживающий лавиную хватку.

Нарастающий затем поток воли, собранности, наступательного напора содержит в себе явные приметы того, что с полным основанием относят к воинскому эпосу: маршевые ритмы, существенная значимость фанфарно-сигнального интонирования с опорой на кварту, решимость рубленного кадансирования – всё это принадлежности бойцовского темперамента.

Тем не менее, I части свойствен уравновешенный баланс таких оттенков образного конгломерата, как сила и мягкость, мужество и нежность, а следующие части только опосредованно наследуют пафос героико-драматической концепции (и, кстати, в них уже лидирует солист). Так что, опять-таки в сравнении с Третьей симфонией, общая концентрация рассматриваемых черт здесь ощутимо скромнее.

Подобной умеренности категорически противостоит **Пятая симфония** (1804–1808). Именно в силу своей «экстремальности» (предельная сублимированность всех параметров рассматриваемой образ-

ности) её можно считать кульминацией героико-драматического эпоса. То была у Бетховена первая симфония в миноре и, подхватывая заявленное в Третьем концерте, композитор вновь обращается к своей любимой драматической тональности *c-moll*, значительно обостряя суровость колорита.

Анализируя смысловые послы данного произведения, невозможно не затронуть авторские пометы на этот счёт. Самые известные из них связаны с мыслью о роковых обстоятельствах: «*Так судьба стучится в дверь*» (в другой передаче – «*стук Смерти в дверь*»), «*Схватчу судьбу за глотку*». Идею симфонии Бетховен определял фразой «*Борьба с судьбой*», а ключевое тематическое ядро он обозначил как «*мотив судьбы*».

Разумеется, очень соблазнительно довериться приведённым комментариям автора и напрямую соотносить с ними содержание его шедевра, ведь действительно в годы его создания композитор мучительно боролся с наступающей глухотой и с особой остротой переживал обрушившийся на него недуг.

Но реально музыка говорит об ином, и перипетии личной жизни в лучшем случае послужили только импульсом для творческой фантазии, стремящейся запечатлеть в звуках коренные проблемы всеобщего бытия, которые в своей грандиозности разворачиваются на огромных земных пространствах. Не личностно-субъективный повод с привкусом фатализма, а именно этот реально-жизненный общечеловеческий процесс вызвал к жизни титанический эпос Пятой симфонии.

И сразу же ещё об одном определении, часто адресуемом её драматургической модели: «*от мрака к свету*». Подразумевается движение от драматизма I части к жизнеутверждающему пафосу финала. Но возникает вопрос: что есть мрак первого *Allegro*?

Колоссальное напряжение стихии могучего противоборства и преодолений отнюдь не является синонимом мрака. Для бетховенских героев это в некотором роде желанная стихия и даже свет жизни, поскольку именно на ристалище бытия они в полной мере раскрывают свой потенциал и добиваются самоосуществления сил, дарованных им природой («*А он, мятёжный, ищет бури...*»). Отсюда горение, энтузиазм, вдохновение, радость пребывания в захватывающем водовороте жизненных схваток.

И, повторимся, в этом их принципиальное отличие, например, от персонажей будущих симфоний Чайковского и Малера – симфоний, в которых образы жизненной борьбы зачастую будут приобретать мучительный, страдальческий, подчас болезненный оттенок, когда в ней

видят только жестокую неизбежность и остаётся только оплакивать горькую участь людей.

Огнедышащая лава жизненных схваток, бушевание катаклизмов, высочайший драматический накал – всё это имело своим истоком то особое качество бетховенской героики, которое лучше всего определяется понятием «экспансионизм», имея в виду мощный волевой напор, открыто наступательный натиск, взрывчато-импульсивный характер энергетики и нередко воистину яростный тон.

Всё это запрограммировано в двух мотивах главной партии I части Пятой симфонии: грозный, властный призывный клич и в качестве реакции на него – вспыхивающее пламя социальных баталий (его «разгорание» передаётся наслоением имитаций). Разработка этих мотивов идёт цепью нарастающих волн нагнетания драматического напряжения, выводя вначале к динамизированной репризе, где первый мотив звучит буквально устрашающе, а затем к коде, в которой появлением новой темы подводится итог героической эпопеи.

* * *

Только что в рассмотрении I части Пятой симфонии говорилось о запечатлении таких черт, как суровое мужество, непреклонная воля, могучая сила, и отмечалось, насколько желанной и животворной для героя бетховенской музыки является стихия жизненной борьбы.

Но диалектика реального видения бытийных процессов и понимание человеческой природы побуждала композитора в рамках героико-драматической концепции не раз проставлять иные акценты, фиксируя проявления «слабости». Берём это слово в кавычки по причине достаточной условности применения данного понятия, поскольку речь идёт о естественных отклонениях в системе героического жизнеотношения.

Важнейшим из таких отклонений была для героя бетховенских произведений рефлексия, когда его душу посещали разного рода сомнения и колебания. Подобные веяния наблюдаются, к примеру, в I части **Третьего концерта**, и тогда набегают сумрачные тени, а пафос решимости и безусловной уверенности сменяют настроения с оттенком ламентозности и даже страдальческой нотой (особенно в партии фортепиано и более всего в проведениях третьей темы связующей партии).

В меньшей степени, но присутствует подобное и в I части **Пятой симфонии**, где неоднократно возникают моменты психологического торможения. Особенно в этом отношении выделяется возникающее в одном из эпизодов *solo* гобоя, звучащее как печальный глас человеческого существа, затерянного в лаве глобального катаклизма.

Однако более существенное и, можно сказать, уникальное для творчества Бетховена находим в средних частях этой симфонии. Прежде отметим факт конкретизации их адресата: после всечеловеческого масштаба I части здесь происходит перемещение на особенности жизни армейской массы и, таким образом, эпос всеобщего бытия переходит на более частный уровень воинского эпоса. Главное же состоит в том, что в музыку привносится особый психологический подтекст, который чрезвычайно усложняет её восприятие.

Внешне в обоих случаях зримо рисуется картина шествия больших сплочённых людских колонн, идущих походным маршем. Однако столь же явственно ощутима определённая подоплёка. Над происходящим витает дымка усталости, чутко подмечено состояние индифферентности, порождённое буднями и тяготами затянувшейся военной страды с её дальними переходами. Отсюда червоточина внутренних сомнений, вопрошаний, насторожённости и неуверенности, затаённого беспокойства, тревоги.

«Утомлённые солнцем» – именно так, если воспользоваться метафорическим названием одного из отечественных фильмов. Внимательно вслушиваясь в музыку II части, в её медленном маршевом шаге можно почувствовать флюиды погребального ритуала. Трагический оттенок ощутим и в приглушённо-таинственном колорите следующего затем квази-скерцо.

Драматургия рассматриваемых частей тождественна, и смысл вводимых резких контрастов заключается в стремлении вдохнуть в «понурое» воинство дух бодрости и отваги, напомнить «о подвигах, о славе» былых времён.

И тогда во всей красе предстают атрибуты воинской героики: призывные кличи, гимнические возгласения, парадные реляции и триумфальные тирады, а соответственно – плакатные краски громогласных *tutti*, ведущая роль медных духовых с выделением горделиво-блестящих трубных звучаний, фанфарно-сигнальное интонирование в открытых маршевых ритмах.

Разница состоит в том, что во II части подобные наплывы при всей их настойчивости (они вторгаются четырежды) каждый раз быстро сникают, а в III части их противодействие настроениям «утомлённости» активнее (включая энергичное фугато струнных в Трио), и после долгого затишья-выжидания в репризе музыка посредством *attacca* окончательно прорывается к победоносному финалу.

В общем контексте творчества Бетховена крайний вариант «героической слабости» даёт самая драматичная из его увертюр – «Ко-

риолан» (1807). К слову, почти одновременно с ней композитор создавал фортепианные 32 вариации *c-moll*, где маршрут острых жизненных схваток завершается не победным финишем, а быстрым спадом накала борьбы, удалением с «театра военных действий» и вместо привычного для композитора «восклицательного знака» проставляется «многоточие».

В «Кориолане» к сходному решению в какой-то степени обязывали литературные первоисточники: как известные Бетховену анналы римских времён, так и написанные по их следам трагедия У.Шекспира и пьеса австрийского драматурга Г.Коллина, к постановке которой композитор создавал музыку увертюры.

Стоит напомнить, что Кориолан – историческая личность, римский полководец I века до н.э. Вовлечённый в социальные конфликты (противостояние патрициев и плебса) и побуждаемый честолюбивыми амбициями, он идёт на предательство родины, что приводит его к гибели.

Как видим, судьба Кориолана – клубок сплошных противоречий, и это получило своё выражение в музыке увертюры через поляризацию образных сущностей.

С одной стороны, передаётся донельзя суровая, грозная атмосфера нескончаемых тревог и потрясений, бушевание гражданских страстей и поистине смертоносных баталлий, что находит себя в повышенной остроте контрастов и подчёркнутой жёсткости звучания (показательны начальная тема как олицетворение надличного императива и кульминация с резко синкопированными аккордами-ударами перед кодой). Герой повествования являет себя при этом непреклонно мужественным, отважным борцом, и его могучий дух, его упорство очевидны в сквозной роли кличевых восклицаний, в мощной моторике боёв и в устрашающих накатах оркестровой массы.

С другой стороны, передаётся неуклонное сгущение драматизма, связанное с нарастающей значимостью ощущений отягощённости, мучительности, страдальческого восприятия жизненных битв, и желание отрешиться от них. Мятущегося героя преследуют приступы тоски (они отмечены отзвуками стонов-стенаний) и в конце концов настигает фатальный исход: молниеобразные росчерки клинка и быстрое угасание жизни («А дальше – тишина»).

Таково естественное истолкование коды увертюры с позиции тех, кому известен литературный сюжет. Музыка же, взятая сама по себе, с её томительной рефлексией, растворяясь в мрачном безмолвии, как бы повисает в глухоте трагических вопрошаний.

Ещё один вектор дифференциации типов героико-драматического эпоса связан с пространственными координатами, имея в виду более локальный или, напротив, глобальный масштаб места действия того или иного бетховенского произведения.

Примером первого рода может служить увертюра «Эгмонт» (1809–1810), где происходящее «литературно» связывается с Нидерландами, а ввиду существования этой страны под иноземным владычеством в музыке отчётливо представлен испанский колорит.

В данном случае увертюра вписывается в полнометражное музыкальное оформление спектакля, которое в последовательности своих номеров даёт полное представление о сюжете одноимённой пьесы Гёте (1787). Этому после увертюры соответствуют четыре антракта, перемежающие пять актов трагедии, две песни Клерхен (одна из них – «Гремят барабаны» выделяется ярко выраженным пафосом революционной героики), оркестровый эпизод, передающий сцену смерти Клерхен, мелодрама к последнему монологу Эгмонта и в качестве финала – «Победная симфония», основанная на заключительном материале увертюры.

Таким образом, в отличие от увертюры «Кориолан», несмотря на смерть Эгмонта, действие заканчивается народным празднеством: благородный герой погибает в борьбе за освобождение родины, но дело, за которое он отдал жизнь, торжествует.

Собственно увертюра концепционно сложилась как бы по модели непосредственно предшествовавшей ей Пятой симфонии, но сжатой в компактную одночастную форму, в которую при всём её лаконизме (около 8 минут звучания) по содержанию и наполнению впрессован целый роман.

Разумеется, «написан» этот роман в сугубо обобщённой форме, и о степени обобщённости говорит, например, тот факт, что тематизм, который обычно связывают с ситуацией испанского порабощения, в ходе развития преобразуется в нечто прямо противоположное по смыслу.

Точно так же тяготы сумрачного существования, гнёт роковых сил и чувство скорби с чертами трагизма (этот оттенок привносит использование жанра сарабанды) постепенно преодолеваются в ходе активизации героического жизнеотношения, когда в полный рост встаёт фигура человека-борца с его пламенным социальным темпераментом, наступательным динамизмом и неустрашимой устремлённостью только вперёд.

Вершиной бетховенского глобализма стала **Девятая симфония** (1817 и 1822–1823). Завершая героико-драматическую эпопею, она стала самым грандиозным созданием композитора ввиду всечеловеческого, планетарного масштаба, чему отвечают монументальный размах композиции (произведение звучит около 70 минут), предельная укрупнённость форм и образов, титаническая мощь разворота сил и духовного потенциала *homo sapiens*.

Врастая могучей скалой Просвещения в художественный массив первых десятилетий Романтизма, Девятая симфония несла на себе печать вневременного, что своеобразно отмечено А.Серовым в отношении I части: *«Это – глубочайшее философское воплощение в звуках страниц вечной борьбы, вечных сомнений, вечной печали...»*

В первых двух частях симфонии в различных ракурсах воссоздаются драматические картины жизни Европы того времени. При всей напряжённости общей атмосферы в воспроизводимых деятельных процессах внутренне ощутима пульсация созидательных усилий, что придаёт происходящему безусловно позитивную окрашенность.

Тем не менее, мирный час существования человечества отнюдь не является определяющим для тонуса этих частей. Доминируют грозы и бури, героика столкновений и противоборств – отсюда мятежная вздыбленность фактуры с отзвуками грохота баталий и большая роль призывных декламационно-ораторских оборотов, включая сурово-повелевающие инвективы, побуждающие быть готовым к всечасным испытаниям.

Свою отдельную грань героико-драматического действия Девятая симфонии даёт II часть, что более всего связано с той жанровой спецификой, которую можно обозначить понятием *военное скерцо*. Его наступательный, собранно-сосредоточенный, исключительно целеустремлённый энергетический поток основан на чрезвычайно стремительном, остроимпульсивном движении, в пульсации которого токатность совмещена с галопирующе-скачущей ритмикой. Этот мощный динамический напор время от времени венчают всплески фанфарно-ликующих мотивов.

Чередой возникающих смысловых оттенков данной музыки прорывается весьма многообразно: своего рода демонстрация силы и волевой решимости, упорные труды военной поры, празднество жизненных битв, захватывающий энтузиазм больших деяний-преодолений и, наконец, то, что А.Блок в самом широком плане определял как *«стремление жить удесятёрённой жизнью»*.

Остаётся отметить одну любопытную деталь, касающуюся архитектоники симфонического цикла. Дело в том, что Бетховен нарушил

правило классики, согласно которому в четырёхчастной композиции после центральной по значению I части делалось «отступление» в виде медленной II-й, а затем происходило ускорение темпа от III части (менуэт или скерцо) к финалу.

Что побудило автора Девятой пренебречь этим законом? Если понять её логику как движение от «войны» (конфликты и катаклизмы эпохи) к «миру» (разумные основы жизнеустройства и радость всеобщего братства), то III часть нужно воспринимать как пролог высвобождения от суровой необходимости бесконечной жизненной борьбы.

* * *

Девизом бетховенского героико-драматического эпоса можно считать сакраментальное *«через борьбу к победе»* – именно так выражала себя неугасимая вера композитора в жизнь и в торжество добрых начал. И естественно, что сублимат этого сконцентрирован в завершающих разделах и финалах рассматриваемых произведений.

Что касается «Леоноры № 3», то имеет смысл напомнить: как известно, помимо композиции, которую мы знаем как увертюру к опере «Фиделио», Бетховен по разным причинам ещё трижды обращался к идее сделать удовлетворяющий его вариант оркестрового вступления к «Фиделио».

Так возникли сочинения, одинаково обозначенные именем героини оперы и получившие соответствующие номера. В каждом из них прочерчивается достаточно единый сюжет: от состояния ожидания и приготовлений к решительным действиям через энергичные преодоления жизненных препятствий к итоговому победным утверждениям.

Наибольшее признание по справедливости получил опус, обозначаемый как **«Леонора № 3»** (1806) – вещь блистательная, благодаря обилию драгоценных тематических зёрен воссоздающая жизненный процесс в многообразии его граней. Это одно из самых оптимистичных произведений композитора, и в этом отношении особенно примечательны два момента: эпизод перед кодой (радужное «воркование» флейты с «подыгрывающим» ей фаготом) и сама кода как всеохватывающий вихрь радости, расцвеченной фанфарами торжества.

Увертюра **«Эгмонт»**, о которой говорилось выше, ведёт к аналогичному результату от более сильного контраста (скорбная омрачённость начального раздела), и тем ослепительнее выглядит завершающее празднество с его ликующими возгласиями.

Особенно широко развёрнуто всенародное триумфальное действо в финале **Пятой симфонии**. Оно суммирует соответствующие

импульсы радостно-победных утверждений заключительной партии I части, громогласно-императивные «реляции» начального эпизода коды II-й и праздничные звучания Трио III-й, вознося эти «извлечения» на уровень тотального извержения светоносной магмы. В ходе развития основных разделов финала неуклонно нарастает роль танцевальных ритмов, так что в коде кипение могучих сил выливается в воинственное выплясывание победоносной рати.

Три только что рассмотренные произведения представляют собой «типовой» вариант завершения концепции «*через борьбу к победе*». Из анализируемых в данном разделе сочинений героико-драматического эпоса остаются два, и они прямо противоположны по своей направленности.

Финал **Третьего концерта** в силу ведущей здесь роли партии фортепиано даёт в трактовке праздничной стихии яркий индивидуально-личностный акцент, но главное состоит в «облегчённом» её преподнесении. Происходит перемещение в плоскость танцевально-игровых настроений с участием театрально-представленческих штрихов, чему отвечает подчёркнутая живость и острота ритма.

И всё-таки этот радостный жанризм сохраняет достаточно серьёзную подоплёку – и по причине главенствующего минорного наклона, и ввиду высокой активности действенной энергии с прорывами драматических эффектов, благодаря чему осуществляется героизация танца.

Тем не менее, в целом эта музыка остаётся в сфере досуга-отдыхновения, и совершенно иную картину наблюдаем в финале **Девятой симфонии**. Это определяется уже самим по себе характерным для всего произведения всечеловечески-планетарным масштабом повествования.

Иное состоит и в общеизвестном факте кардинальной трансформации жанра: впервые в практике мирового музыкального искусства в симфонию был введён литературный текст и соответствующие вокально-хоровые ресурсы, что знаменовало рождение синтетической композиции с её принципиально новыми возможностями воплощения авторского замысла. К тому же здесь активно взаимодействуют конструктивные возможности сонатной формы, рондо, вариаций, фуги.

Рука об руку с разработкой «технологии» подобного преобразования симфонического жанра Бетховен столь же новаторски и впервые претворяет в звуках диалектику поэтапного процесса поиска и обретения истины с её последующим всесторонним закреплением, что венчается заключительным апофеозом.

Этап наиболее интенсивного поиска истины приходится на вступительный раздел, который ввиду масштабности и смысловой значимости становится в прямом значении этого слова *прологом* финала. Точкой отсчёта здесь служит резко очерченная картина всеобщего разлома, хаоса и дисгармонии мира.

После только что отзвучавшей предыдущей части с её покойной, возвышенно-божественной аурой этот громоподобный взрыв мятущейся, вздыбленной энергии разрушения воспринимается как устрашающее *inferno* (чего только стоит «скрежет» исходного квартаккорда *la-re + fa-si b*), в заострённой экспрессии которого прослушиваются стоны-стенания жертв безумия мировых катастроф.

Звучащая в ответ гневная отповедь – это, несомненно, авторский голос. Его мощь и суровость запечатлены в унисоне низких струнных (контрабасы и виолончели), самым непосредственным образом воспроизводящем специфику декламационной речи. А далее в ответ на страстные вопрошания «автора» (варианты речитации унисона низких струнных) одна за другой выдвигаются альтернативы.

В их качестве выступают перемежаемые тирадами унисона реминисценции основного тематизма предыдущих частей, причём ещё одной реминисценцией можно считать то, что появляется в разработке финала – напоминание о героико-драматических бушеваниях I части. Последовательная цепь этих реминисценций как бы отмечает вехи пройденного пути, подводя, наконец, к искомому – зарождению «темы радости».

Стоит напомнить, что эта поистине ключевая для Девятой симфонии тема вызревала в сознании Бетховена длительное время. Первоначально её контур возник в его юношеской песне «Взаимная любовь» (1794, текст Г.А.Бюргера). Затем он обратился к этой мелодии в Фантазии для фортепиано, хора и оркестра (1808, слова К.Куфнера). Здесь она ещё не имеет того принципиально значимого наполнения, как в Девятой симфонии, и служит прославлению искусства, но на ней базируется заключительный раздел («финал») одночастного сочинения и понятно, насколько существенным был сам акт введения хора в инструментальную композицию.

«Темой радости» эта мелодия стала в последней симфонии Бетховена в согласии с заголовком положенной на музыку оды Ф.Шиллера «К радости» (1785, переработана в 1793). Композитора вдохновлял заложенный в тексте горячий призыв к свету, миру, благоденствию и единению людей доброй воли: «Обнимитесь, миллионы! Слейтесь в радости одной!». Не могли не привлечь его и следующие строки остро гражданственного характера –

*Гордость пред лицом тирана
(Пусть то жизни стоит нам),
Смерть служителям обмана,
Слава праведным делам!*

Как всё содержание финала чрезвычайно многообразно (всевозможные ракурсы торжества, включая завершающие битвы созидания), так и лики «темы радости» каждый раз предстают в новом преломлении: как символ спокойного течения жизни или в ранге героического шествия, в формах лирического гимна или с сильнейшим публицистическим запалом (вплоть до открыто плакатного изъяснения, когда на кульминации хор буквально скандирует).

Так многокрасочно разворачивается великая бетховенская утопия всечеловеческого братства, эта итоговая грандиозная фреска с воззванием к миру о мире, ставшая пиком его героико-драматического «Эвереста».

Эпилог

Итак, 9 симфоний, 11 увертюр, 5 фортепианных, а также Скрипичный и Тройной концерты, 16 струнных квартетов, 32 фортепианных, 10 скрипичных и 5 виолончельных сонат, 2 мессы и опера «Фиделио», около 60 фортепианных пьес (в том числе три серии багателей), около 90 песен (в том числе вокальный цикл «К далёкой возлюбленной»), множество других сочинений практически во всех жанрах музыкального искусства той эпохи. За этим массивом перечисленных и неназванных произведений, помимо всеохватывающего многообразия художественного содержания, о чём шла речь выше, стоит столь же всеохватывающий спектр стилевых компонентов – как принадлежащих своему времени, так и выходящих за его пределы.

Прежде чем рассмотреть контакты Бетховена с непосредственно предшествовавшей ему венской классикой второй половины XVIII, отметим изредка возникавшие в его творчестве отсылки к музыке эпохи Барокко. Происходило это у него, как правило, в полифонических построениях, которые особенно характерными стали в поздний период творчества. Один из первых примеров – фугированный эпизод в репризе II части Третьей симфонии. Подобные стилистические аллюзии всегда носили приподнято-возвышенный характер, приобретая оттенок «легендарности».

Многочисленные фуги, разбросанные по различным произведениям Бетховена, чаще всего опираются на традицию Баха. И мы помним одно из принадлежащих Бетховену «крылатых слов», адресованных Иоганну Себастьяну: *«He ручей! Море должно быть имя ему»*. Это изречение не требует комментариев на тот счёт, как читал Бетховен своего далёкого предшественника.

Несомненно, привлекал композитора и опыт ораториального монументализма Генделя. Об этом говорят фуги «Торжественной мессы» с характерными юбилеями, двойная fuga финала Девятой симфонии и особенно хоровое письмо Мессы *C-dur*. Начиная со Второй симфонии, наследовал Бетховен и упругую силу плагальных оборотов, которые, к примеру, являются определяющим элементом «Аллилуйи» из «Мессии» Генделя.

Из более частных моментов можно отметить *rompso*, идущее от так называемых французских увертюр (скажем во вступлении I части той же Второй симфонии) или отзвуки патетической риторики Тартини в I части Девятой скрипичной сонаты.

Разумеется, всё это несопоставимо с влиянием музыкальной классики Просвещения, созданной ко времени выдвижения Бетховена

его выдающимися предшественниками. Будучи их наследником, он творчески впитывал от каждого из них самое существенное и драгоценное.

В сравнении с магистралью более лёгкого, светлого и светского искусства Гайдна и Моцарта, мир возвышенно-драматических образов Глюка был во второй половине XVIII века до известной степени явлением побочным. Однако на рубеже XIX столетия уже качественно преобразованный Бетховеном в героико-драматическом ключе этот исток выдвигается на самый передний план (степень преобразования хорошо видна на примере особенно близкой к будущему Бетховену увертюры к опере «Ифигения в Авлиде»). Очень важно и то, что именно вслед за Глюком композитор стремился насытить мелодику речевой выразительностью.

По-своему близкими Бетховену оказалось простодушие и здоровая народная основа музыки Гайдна. Это совершенно очевидно в безыскусности юношеских (*Es-dur, f-moll, D-dur, C-dur, F-dur*), а затем в ряде первых «опусных» фортепианных сонат. И позднее композитор не раз посылал уважительный поклон «папаше Гайдну» в сочинениях, где главенствует чувство жизненной удовлетворённости и нет ни намёка на драматизм или мятежную героику (скажем, в Третьем и Шестом квартетах). И не будем забывать постепенно накапливавшихся в творчестве Гайдна существенных элементов будущих скерцо Бетховена (из наиболее ранних «предтечей» – III часть Симфонии № 45 «Прощальной»).

Преклонение перед лучезарным гением Моцарта Бетховен выказывал в своей музыке многократно. Отчётливые блики моцартианства мелькали в его произведениях вплоть до начала 1800-х годов (два фортепианных рондо *op.51*, Первая виолончельная и Пятая скрипичная сонаты). Более того, в творчестве композитора периодически заявляло о себе своеобразное «ретро», когда среди воссоздаваемых бурь и тревог он как бы обращал взгляд в «добрые старые времена», с нежностью вспоминая о былой гармоничности, красоте, изяществе, безмятежности (фортепианные сонаты №№ 3, 10, 15 и особенно 19 и 20, представляющие собой почти чистейшие стилизации).

В наследовании Бетховена от своих ближайших старших современников порой невозможно дифференцировать принадлежащее Гайдну или Моцарту, что касается прежде всего технологических норм и конструктивных приёмов. Но подобное различие достаточно явственным становится, когда речь идёт о предвосхищениях бетховенского стиля в позднем творчестве этих венских классиков (с конца

1780-х годов), что в обоих случаях доказывает непреложную закономерность появления данного феномена.

Оратории Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года», а также его поздние мессы несомненно предвляли эпос Бетховена (к примеру, тематизм и характер вступления I части бетховенской Второй симфонии поразительно совпадает с началом гайдновской «*Harmoniemesse*»). Черты нового чаще всего обнаруживались во вступительных разделах последних симфоний Гайдна и, наоборот, в оратории «Семь слов» после семи обширных частей, утверждающих художественные принципы второй половины XVIII века, неожиданно следует краткое финальное *furioso* («Землетрясение»), олицетворяющее бурное вторжение иного миропорядка.

Особенно много таких предвосхищений у Моцарта, причём не только на заключительной фазе его эволюции. К примеру, ростки бетховенского стиля обнаруживаются в Концерте № 10 для двух фортепиано (1779) и Симфонии № 34 (1780), а главная партия I части Третьей симфонии Бетховена имела своим истоком тему увертюры к опере «Бастьен и Бастьена» (1768).

Значимость Моцарта в данном отношении тем ощутимее, что в его поздних произведениях встречались не только отдельные прорывы к новой образности (скажем, в I части Фортепианного концерта № 20, в финале Симфонии № 40 или в эпизоде трёх дам из Интродукции к опере «Волшебная флейта»), но и вызревали целостные концепции бетховенского типа (Фантазия и соната *c-moll*, Фортепианный концерт № 24, Сорок первая симфония).

* * *

В давно сложившихся у нас представлениях Венская классическая школа выступает в прямом сопряжении с понятием *классицизм*, который с 1800-х годов неоднократно приобретал стилевую метаморфозу под названием *ампир* (от франц. *империя*). В музыкальном искусстве его главным представителем был Бетховен. Черты этого стиля вызревали во Второй и Третьей симфониях, а затем они давали знать о себе либо в отдельных частях циклических произведений (III часть Восьмой симфонии, крайние части Тройного концерта, в котором задействованы все основные солирующие инструменты, и многое в обеих мессах).

Исключая случаи эффектной помпезности и внешнего декоративизма (Фантазия для фортепиано, хора и оркестра и особенно оркестровая композиция «Победа Веллингтона»), в качестве отличительных

признаков ампира следует отметить величественность и торжественную приподнятость образов, подчёркнутый монументализм, включая фундаментальность звуковой конструкции, особую насыщенность фактуры и масштабность форм. В отличие, например, от статики архитектуры, где ампир проявил себя наиболее заметно, бетховенский вариант этого стиля всегда наполнен энергией движения, бурной динамикой и пламенной страстностью.

Ампир мог обретать и драматическую окрашенность (особенно ярко в Девятой симфонии), но его основной прерогативой была сфера победоносно-триумфальных утверждений. Таковы Пятый фортепианный концерт, известный под названием «Император» и Фортепианное трио № 6 (*op.* 97), которое в среде ценителей получило заголовок «Эрцгерцог-трио» (эрцгерцог до 1804 года был титулом австрийского монарха, а затем так именовали наследных принцев императорской династии). Неотразимая импозантность этих полотен обеспечивается укрупнённостью циклической композиции, царственной роскошью звукового облачения и великолепной бравурой виртуозного блеска, а также размахом мелодической линий и широким разбросом регистров, что сообщает фонике пространственную полноту.

Будучи, согласно терминологии эпохи Просвещения, «гражданином мира», Бетховен постоянно включал в свою стилевую палитру идущее из различных инациональных источников. О музыкальных жанрах Французской революции и их влиянии на его творчество говорилось в Главе IV, а из других инациональных компонентов выделим два особенно примечательных.

Первый можно обозначить словосочетанием «*итальянский жанр*» (оно получило в начале XIX века широкое хождение в среде целого ряда живописцев, искавших на итальянской почве прибежище для своих творческих устремлений). В музыке Бетховена это стало целой главой. На волне общего увлечения того времени итальянской оперой он с видимым удовольствием и весьма широко использовал различные её элементы. Так, отзвуки оперных увертюр отчётливо слышатся в связующей партии II части Седьмой фортепианной сонаты и во вступительном разделе Первой симфонии.

Но главное было связано с идущим от итальянской оперной практики искусством кантилены – например, представленные в инструментальном преломлении «каватины» вторых частей Одиннадцатой и Шестнадцатой фортепианных сонат с характерными «фиоритурами». Истинными жемчужинами бетховенского бельканто являются медленная часть Тройного концерта и собственно в вокальной музы-

ке – № 3 (Квартет) из оперы «Фиделио», выдержанный в характере баркаролы. К слову, в наследии композитора своё место занимают ариетта «Под камнем могильным» (*«In questa tomba oseura»*) и 12 вокальных ансамблей, написанные на итальянские тексты и напоённые певучестью отнюдь не австро-немецкого толка.

Пожалуй, ещё более важная магистраль «итальянского жанра» связана с исключительно интенсивным использованием возможностей тарантеллы (порой в её трудноопределимом различении от сальтареллы). К ритмам этого танца Бетховен обращался столь многократно, что можно с полным основанием утверждать: то был излюбленный жанровый компонент его музыки. О диапазоне содержательных истолкований легко судить по двум последним частям Седьмой симфонии и по II и IV частям Восьмой, а также финалам Третьего квартета, Девятой скрипичной и Восемнадцатой фортепианной сонат.

Единым оставалась идущая от итальянской национальной натуры особая живость и пылкость темперамента, что выливалось в вихревой поток энергетики. С другой стороны, надо признать, что тарантелльность упомянутых сочинений подготовила праздничную моторику *buffa* Россини, а II часть Шестнадцатой фортепианной сонаты напрямую предвосхищала упоительные кантилены этого композитора.

С определённым допущением можно говорить о «русском стиле» Бетховена. Но прежде стоит упомянуть проделанную им, начиная с 1790 года, огромную работу по обработке песен разных народов. В расположении по алфавиту их перечень оказывается более чем внушительным: австрийские (включая тирольские), английские (включая уэльские), венгерские, датские, ирландские, испанские, итальянские (включая венецианские), немецкие, польские, португальские, русские, украинские, чешские, шведские, швейцарские, шотландские и другие, причём около 170 песен в аранжировке для голоса и фортепианного трио. Надо ли говорить о том, что композитор испытывал самый серьёзный интерес к инонациональным музыкальным культурам и фольклору как таковому – конечно же, так или иначе впитывая всё это в своё творческое сознание!

Обращает на себя внимание его неоднократное обращение к славянскому песнетворчеству – чешскому, польскому, русскому, украинскому (примечателен тот факт, что в Шестую симфонию он ввёл хорватские мелодии). При этом русский фонд оказался наиболее значимым. В самом деле, помимо обработок ряда песен (к примеру, «Ах, реченьки, реченьки», «Во лесочке комарочков много уродилось», «Как пошли наши подружки»), из-под бетховенского пера вышли 12 вариаций

ций на тему русского танца из балета «Лесная девушка» (1796) и 10 вариаций на темы двух тирольских, шести шотландских, украинской и русской народных песен (1817–1818).

Но главное – это так называемые «квартеты Разумовского». Стоит напомнить, что князь А.К.Разумовский, будучи послом России в Вене, находился в дружеских отношениях с Гайдном, Моцартом и особенно с Бетховеном. Сам он был хорошим скрипачом, в 1805–1815 содержал домашний струнный квартет, который впервые исполнил ряд сочинений Бетховена, разученных под руководством автора. Композитор посвятил ему три струнных квартета *op.59* (1805–1806).

И заодно о другом русском почитателе Бетховена. Князь Н.Б.Голицын был видным деятелем, виолончелистом, критиком, поэтом. По его инициативе именно в России впервые была полностью исполнена «Торжественная месса» Бетховена (1824, Петербург). Он состоял в переписке с композитором, аранжировал для струнного квартета несколько частей из его фортепианных сонат. По заказу Голицына Бетховен написал и посвятил ему увертюру «Освящение дома» и три струнных квартета *op.127, 130 и 132* (так называемые «голицынские квартеты»).

Возвращаясь к «квартетам Разумовского» (иначе их именуют «Русские квартеты»), следует отметить превосходную разработку использованных в них двух мелодий («Ах, талан ли мой, талан» и «Слава»), заимствованных из «Собрания народных русских песен с их голосами» И.Прача (издание 1790 года). Не может не удивить чуткое претворение особенностей национального характера – душевной теплоты, с одной стороны, и молодецкого задора, с другой. Об изобретательности и мастерстве инструментального письма говорить не приходится, в этом русским музыкантам того времени было преподнесено предметное наставление.

Далее русский «след» можно было почувствовать во II части Десятого квартета, в Трио III части Седьмой симфонии и в теме главной партии финала Восьмой. Но подлинным откровением и кульминацией «русского стиля» Бетховена стало Трио II части Девятой симфонии – великолепный урок симфонической разработки национального тематизма, прямым образом предвосхитившим «Камаринскую» Глинки за четверть века до её создания (1848). То было пророчество грядущего выдвижения русской композиторской школы и шире – констатация уже состоявшегося выхода России на мировую арену, что с полной отчётливостью обозначилось в результате Отечественной войны 1812 года.

Несмотря на относительно непродолжительную жизнь, Бетховен после конца летоисчисления Просвещения успел пройти практически весь первый период эпохи Романтизма (1810–1820-е), так как ушёл из жизни пятью годами позже Гофмана, годом позже Вебера и всего годом раньше Шуберта. При всём том, его миссией было первооткрытие этой музыкальной эпохи. Поэтому почти обязательной «рубрикой» бетховенианы является перечень сделанных композитором стиливых прогнозов.

Уже на рубеже XIX века, то есть на центральной фазе своего творчества, Бетховен самым активным образом разрабатывал то, что обычно относят к «юрисдикции» предромантизма, когда при главенстве классической основы по нарастающей шло вызревание романтических образов и настроений, исподволь формировались соответствующие выразительные средства. Композитор явственно намечал целый ряд характерных творческих идей:

- столь притягательная для романтиков «ночная» лирика (I часть «Лунной»);
- не менее манящая их сфера идеального (ария Флорестана из оперы «Фиделио»);
- излюбленный ими «мотив вопроса» – впервые заданный во II части Двадцать шестой сонаты, он напрямую отзовется в увертюре к опере Вебера «Вольный стрелок», в череде фортепианных пьес Шумана (включая знаменитое «*Warum?*») и текстуально повторится в «лейт-мотиве судьбы» из вагнеровской тетралогии;
- в параллель к неистово-виртуозному «демонизму» Паганини Бетховен начал разработку патетико-драматической этюдной формы – начиная с середины скерцо Третьей фортепианной сонаты, и во всей полноте в 32 вариациях *c-moll*.

Непосредственным «предыктом» Романтизма стали Седьмая и Восьмая симфонии. Что касается *Allegretto* первой из них, то легко представить, как воздействовала эта музыка на души младших современников Бетховена. Это стало не просто прогнозом романтического мироощущения, а прямым прорывом к нему. Здесь была заповедана столь характерная для романтиков ностальгия по недостижимому и недостижимому, и то, что позже стали относить к категории мотивов «мировой скорби».

Наконец, оказалось заложено здесь и зерно проблемы бытия романтической личности в её отношениях с окружающим миром. По психологическому тону это более всего приближало к Шуберту, а по

характеру взаимодействия персонального и внеличного начал оказалось прямой моделью для завершающего раздела увертюры Вагнера к «Тангейзеру».

Взятые в целом, Седьмая и Восьмая симфонии открывали «шлюз» расцвету гедонистической ветви музыкального искусства 1810–1820-х годов, наиболее ярко представленной в творчестве Вебера. И в этих симфониях-танцах, и в ряде других произведений (например, в увертюре «Леонора № 3» или в Третьей виолончельной сонате) Бетховен отчётливо намечал черты веберовской восторженной экстаичности. К слову, он испытывал большое расположение к музыке начинающего тогда композитора, с удовольствием просматривал его первые партитуры, и, когда тот побывал в гостях у великого маэстро, самолично угощал его за столом.

Творчество Бетховена обнаруживает особенно много предвестий Шуберта. Багатели и танцевальные миниатюры (экосезы, менуэты, лендлеры, вальсы) открывали путь к его экспромтам и музыкальным моментам. Бетховенские *Lied* типа «Аделаиды» или «*Lied ans der Ferne*» приближали к песням Шуберта, а объединение миниатюр (с вершиной в серии «К далёкой возлюбленной») подготовило первые вершины австро-немецкого вокального цикла. Семнадцатая фортепианная соната давала пример песенной трактовки тематизма сонатно-симфонического цикла, причём острота конфликта уже содержала потенцию романтических антитез.

Амбивалентность психологического состояния, получившая такое распространение в музыке Шуберта, была заповедана ему в медленных частях Шестой, Девятой и Пятнадцатой сонат Бетховена. В I части Сонаты № 24 дважды появляется фраза, предвосхищающая патетико-драматический разворот I части Восьмой симфонии Шуберта, а Соната № 27 в разомкнутости своей концепции оказывается прямым аналогом этой симфонии, которую называли «Неоконченной».

И всё-таки только что сказанное о связях Бетховен – Вебер, Бетховен – Шуберт было непосредственным преддверием музыки его младших современников, а то, что композитор прогнозировал за пределы своей жизни, не может не поразить даром предвидения.

Если начать с более общих моментов, то важнейшим из них следует считать выход к жанру свободных вариаций. На протяжении всего творческого пути Бетховен очень интенсивно работал с вариационной формой. Располагая даром бесконечно множить грани исходной темы-образа, он настойчиво продвигался ко всё большему раскрепощению от канонов строгих вариаций, что в конечном счёте привело к глубокому

преобразованию коренных принципов этой композиционной структуры, имевшей многовековые традиции.

Путь к кардинально обновлённому жанру, в котором допустима любая степень образной трансформации, был проложен в целом ряде произведений и прежде всего в «32 вариациях на собственную тему» (явились моделью для «Симфонических этюдов» Шумана) и в масштабнейшем цикле «Вариации на тему Дябелли», состоящем из 33 вариаций.

Другой существенный момент – именно Бетховен открыл горизонты программной музыки в её современном понимании, что не умаляет исторического вклада композиторов эпохи Барокко и прежде всего французских клавесинистов. Сила и осязаемость образов бетховенской музыки побуждала ценителей «присваивать» ряду произведений заголовки типа «Патетическая», «Лунная», «Аврора», «Аппассионата» или «Ярость по поводу потерянного гроша».

Не считая этого, как и сугубо обобщённых посылов вроде «Весенней» (Соната для скрипки и фортепиано № 5), произведений с открытой авторской программой всего два: Соната для фортепиано № 26, в которой сюжетная канва трёхчастного цикла помечена предельно лаконично («*Характеристическая соната: прощание, разлука, возвращение*»), и особенно Шестая симфония с более развёрнутыми поясняющими заголовками.

С присоединением Девятой симфонии, где благодаря введению в финал полнометражного текста с солистами и хором произошло коренное реформирование жанра, подобных опытов оказалось вполне достаточно, чтобы романтики во главе с Берлиозом и Листом смогли свободно оперировать новыми возможностями. Кроме того, не будем забывать, что композиции, подобные увертюрам «Кориолан», «Леонара № 3», «Эгмонт», ввиду отчётливой сюжетности стали прямым подступом к жанру программной симфонической поэмы.

* * *

Персоналию последователей Бетховена из второго поколения романтиков, выдвинувшихся в 1830–1840-е годы, начнём с Мендельсона:

- *Presto* финала бетховенского Струнного квинтета *op.29* (к струнному квартету добавлен второй альт) самым непосредственным образом предвосхищало сказочное скерцо увертюры «Сон в летнюю ночь»;
- Скрипичный концерт Мендельсона буквально вырос из побочной партии Скрипичного концерта Бетховена (та же элегическая лирика с характерно сердечной нотой);

- II часть Двадцать пятой сонаты – это уже готовая «песня без слов» в варианте баркареры венецианского гондольера с её глубокой меланхолией;

- финал Седьмой симфонии подготовил революционную танталеллу «Итальянской симфонии» Мендельсона;

- кроме того, как известно, этот романтик, наряду с Шубертом, весомо представлял музыкальный бидермайер, и в данном направлении великий маэстро готовил определённую почву (см. *Andante favori* для фортепиано или Десятую скрипичную сонату, где всё мило, приятно, «по-домашнему» и с ощущением довольства).

Поздний Бетховен чаще и более всего подготавливал стиль Шумана, так что этого композитора можно считать его самым прямым наследником. Прежде всего это касается романтической героики, представляющей как в эпостаси бурного бунтарского порыва (Багатель *op.126 № 4*, II часть Тридцатой сонаты), так и в формах остроимпульсивного скерцо с настойчиво фиксированным пунктирным ритмом (вторые части Двадцать восьмой и Двадцать девятой сонат, III часть Пятой скрипичной сонаты).

«Кориолан» был подступом к той нервно-сумрачной атмосфере, которая господствует, например, в шумановской увертюре «Манфред». «Диабелли-вариации» с их до парадоксальности множественным конгломератом всевозможных настроений и непредсказуемостью контрастов стали «трамплином» к созданию «Карнавала».

Можно было бы подробно говорить о массе сближений в отношении гармонических новшеств, фактуры, пианистической техники – вплоть до текстуальных совпадений, из которых отметим особенно поразительное: № 5 («Лунная ночь») из шумановского «Круга песен» *op.39* практически дословно повторяет мелодию начального номера вокального цикла «К далёкой возлюбленной».

Как ни удивительно, менее всего бетховенская традиция повлияла на Вагнера. Отметить можно очень немного: мрачная героика арии Пизарро из оперы «Фиделио» готовила нечто подобное в «Летучем голландце» и в облике Тельрамунда из «Лоэнгрина»; начальную часть Третьей виолончельной сонаты можно считать истоком вагнеровской праздничной бравуры с её динамизмом и красочностью гармоний; побочная партия I части Второй симфонии предваряет черты вагнеровской экзотичности (вслед за Вебером); связующая партия I части Седьмой симфонии (той самой, которую Вагнер назвал «*анофеозом танца*») содержит в себе зерно мелодики этого композитора с характерными большесекундовыми задержаниями.

И столь же удивительно, как многие страницы фортепианной музыки Бетховена предвосхищают поэтику лирической утонченности и духовного аристократизма Шопена (медленные части Второго, Третьего и Четвёртого концертов). И как много у Бетховена для будущих чарующих ноктюрнов с их нежной меланхолией и флёром мечтательности, с сокровенностью потаённых состояний и совершенно характерной мелизматикой (медленные части Пятого концерта и Сонаты № 20, первая вариация в III части Сонаты № 30 или I часть «Лунной» как преддверие шопеновской Прелюдии *e-moll*).

А рядом встречаем одинаково «эксклюзивное» для обоих композиторов: запечатлённое во II части Сонаты № 22 Бетховена и финале Второй сонаты Шопена ускользающее-неуловимое *perpetuum mobile* смутных ощущений, полуфантастическое видение, мчащееся как бы вне времени и пространства, а также практически и вне тональности.

Почти неприметные у Бетховена мерцания листианства (штрихи «мефисто» во II части Тринадцатой сонаты и в финале Семнадцатой) дали в последней фортепианной сонате неожиданно мощный «взрыв». Её I часть – впечатляющий абрис написанной тридцатилетием позже Сонаты *h-moll* как по типу пианизма, так и по резким контрастам приподнято-ораторской патетики (с ответами демонизма) и утончённо-лирического «интимата», а заодно намечалось прямое приближение к принципам монотематизма.

Итак, припомним названные имена: Паганини, Россини, Вебер, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Вагнер, Берлиоз, Шопен, Лист – то есть весь свод ведущих фигур романтического искусства! Дополним представление о столь невероятном феномене предвосхищения основных индивидуальных стилей первой половины XIX века теми отдельными прогнозами великого композитора, которые были нацелены на последующую перспективу.

Ближайший исторический этап этой перспективы – вторая половина XIX столетия. И здесь прежде всего приходится говорить о Брамсе. Его симфонизм складывался на почве бетховенского наследия (особенно отталкиваясь от начальных частей Третьей и Девятой симфоний), поэтому не случайно Первую симфонию композитора символически называли Десятой Бетховена.

Оркестровый номер «Смерть Клерхен» из музыки к трагедии «Эгмонт» в своей лирической проникновенности уже предвещал Чайковского, а от III части Третьей симфонии Бетховена тянутся нити к скерцо его Четвёртой симфонии. Добавим к этому, что лиризм II части Десятого квартета вполне можно представить в эстетике и стилистике квартетов Бородина и Чайковского.

Из других деталей на данный период: основная тема финала Третьей фортепианной сонаты и главная партия финала Первого концерта предваряли радужно-скерцозные образы фортепианных концертов Сен-Санса, III часть Шестой симфонии и особенно финал Восьмой отзовутся в «Славянских танцах» Дворжака.

А далее, приближаясь к началу XX века, заметим, что выдержанные в жанровом ключе страницы вокального цикла «К далёкой возлюбленной» предвосхищали подобное в вокальной музыке Малера, поляризованные сопоставления титанического размаха и изысканной эстетизированности I части Тридцать второй сонаты были далёким преддверием скрябинской концепции «*высшей грандиозности и высшей утончённости*».

И должны ли нас смущать те факты, что при непредвзятом восприятии Большая fuga для струнного квартета *op. 133* производит впечатление неоклассического опуса, словно бы принадлежащего перу Бриттена, Барбера или Вайнберга, fuga финала Двадцать девятой сонаты ввиду заострённой импульсивности и «разорванности» ритмического рисунка с параллельным этому расшатыванием тональных устоев вызывает ассоциации с экспрессионизмом, а противостояние *solo* и *tutti* во II части Четвёртого фортепианного концерта воссоздаёт конфликт личности и среды (подобное в практику музыкального искусства реально вошло только в 1960-е годы, то есть полтора столетия спустя).

* * *

Рассмотренный многообразный спектр стилевых компонентов дополнялся теми естественными переменами стиля, которые происходили в ходе творческой эволюции Бетховена.

Её исходный этап по местопребыванию юного композитора правомерно именуют боннским. Раннее вхождение в мир искусства определялось тем, что дед и отец были музыкантами, так что Людвиг с детства проходил интенсивное обучение игре на клавире, скрипке, альте, органе, по материальной необходимости вскоре приобщившись к профессиональной деятельности на музыкальном поприще (позднее он являлся концертмейстером камерных ансамблей и оркестров, многократно выступал в качестве дирижёра).

Его первое изданное сочинение появилось, когда мальчику было 12 лет («9 вариаций на тему марша Э.К.Дресслера», 1782). В течение следующего десятилетия было написано более полусотни произведений в разных жанрах, в том числе шесть сонат (естественно, не вошедших в круг общеизвестных 32 сонат), две кантаты (обе 1790), юноше-

ский концерт для фортепиано с оркестром (1784) или, к примеру, получившая популярность песня «Сурок».

Пробуя силы в разных творческих направлениях, юный композитор более всего склонялся к манере почитаемых им мэтров Венской классической школы, поэтому из его вещей того времени обычно выделяют «моцартовский» Фортепианный квартет *C-dur* (1785) и «гайдновское» Фортепианное трио *Es-dur* (ок.1791).

С точки зрения творческих результатов то был, конечно же, сугубо «предварительный» этап, но внимательный взгляд позволяет обнаружить в этих опытах порой весьма ощутимые проблески индивидуального почерка, вот почему впоследствии композитор не раз использовал отдельные извлечения из написанного тогда (так, две темы из упомянутого выше Фортепианного квартета *C-dur* были перенесены в Первую и Третью фортепианные сонаты).

И, может быть, стоит припомнить, что, согласно легенде, Моцарт, прослушав импровизацию 17-летнего Бетховена, воскликнул: «Он всех заставит говорить о себе!».

* * *

Двадцатилетие первого венского периода (с 1792 и примерно по 1812) стало центральным по своей значимости в творческой траектории Бетховена, и на этом историческом отрезке достаточно явственно различаются два десятилетних этапа.

Первый этап (1792–1802): завершающие накопления на пути к «начальной» зрелости, которая отчётливо проступила в 1795 году (два первых фортепианных концерта и фортепианные сонаты №№ 1–3), а затем с точки зрения художественной инициативности с сильным опережением шла фортепианная соната (№№ 4–15, включая «Патетическую», «Лунную» и «Пасторальную»).

Второй этап (1803–1812): «окончательная», высшая зрелость, о которой красноречиво свидетельствуют свершения симфоний №№ 3–8, все основные увертюры, опера «Фиделио», Месса *C-dur*, три последних фортепианных концерта, Тройной и Скрипичный концерты, квартеты №№ 7–11, четыре последние скрипичные сонаты и Виолончельная соната № 3, фортепианные сонаты №№ 16–26 и 32 вариации *c-moll*.

На первом из этих этапов ещё ощутимы непосредственные связи с поздним творчеством старших современников, особенно Моцарта. В качестве показательных опусов переходного плана обратимся к первым двум фортепианным концертам и Первой симфонии.

Симфония по целому ряду позиций вписывается в систему образности последней симфонии Моцарта, в частности её главная партия

очень близка аналогичной теме «Юпитера». Фортепианные концерты ещё тяготеют к мягкости, лёгкости, изяществу изъяснения, к прозрачности фактуры, что прежде всего свойственно партии солирующего инструмента, и, например, I часть Второго концерта прямо напоминает о бодрых жизнедеятельных натурах героев «Свадьбы Фигаро».

Но в тех же произведениях черты преемственности предстают в активном обновлении. Всё большую силу набирают напор энергии, ярко выраженное волевое начало с чеканностью звуковых формул и рублеными кадансами, материальная наполненность и прямота изъяснения с чертами угловатости. Нарастание творческой самостоятельности идёт от первой части к финалу, хотя I часть симфонии уже «шокирует» тем, что начинается доминантсептаккордом. Тем не менее, в этой симфонии бетховенское по-настоящему открывается в скерцо III части и в мощных динамических акцентах финала, а в концертах именно медленные части обретают статус царства бетховенской мысли, финалы же становятся прорывом в игровую стихию молодого Бетховена.

Вслед за тем на передний план в его творчестве выдвигается героико-драматическая насыщенность и проблемно-гражданственный строй образов, их эпическое наполнение, подразумевающее особую значительность содержания, фундаментальность звучания и общую масштабность композиции. В частности рождается новый пианизм – на смену камерному, деликатному, «*кошачьему*» (выражение Р.Роллана) туше Моцарта приходит «львиная», оркестральная манера Бетховена.

Самоочевидное новаторство и наступательный дух его симфонизма рождали поначалу у широкой публики категорическое неприятие. Так, один из критиков в газете с симптоматичным названием «*Die elegante Welt*» красочно живописует своё впечатление от Второй симфонии: «*Крикливое чудовище, пронзённый, бешено мечущийся дракон, который, истекая кровью, яростно сокрушает всё вокруг страшными ударами хвоста*». Близкая реакция последовала и на следующую симфонию, новизна выразительных средств которой ошеломляла и отпугивала. В упрёк этой музыке ставились «грубая» сила и резкость звучания, «непомерно» огромные размеры композиции.

* * *

Полуторадесятилетие второго венского периода (1813–1827) всегда привлекало к себе повышенное внимание исследователей ввиду возникшего в творчестве Бетховена этого времени целого ряда стилизованных особенностей. Среди них особенно заметным были возросший интерес к передаче индивидуально-субъективных эмоций и психологиче-

ская углублённость образов, а в последних произведениях – тяготение к возвышенно-отвлечённой философичности, в том числе в медленных финалах фортепианных сонат №№ 29 и 32 (нечто подобное наблюдалось на завершающем витке творчества Баха и Шостаковича).

В связи с этим композитор вёл настойчивый поиск новых средств выразительности, вплоть до опытов открыто экспериментального характера (например, в квартетах №№ 12–16). Усиливается роль детализированности и импровизационности звукового письма и резко возрастает значение полифонических приёмов с частым обращением к форме фуги.

Многое в стилевых новшествах позднего Бетховена объяснялось его реагированием на вызовы утверждавшегося Романтизма. Но не будем забывать, что всевозможные проявления соответствующей стилистики накапливались в творчестве композитора уже с середины 1790-х годов (начиная с III части Первой сонаты) настолько широко, что его с полным основанием следует считать в музыкальном искусстве первым романтиком.

А собственно на последней фазе художественной эволюции находим у него такие склонности, как подчеркнуто личностный посыл (монологичность, лирическая исповедальность), всякого рода субъективные штрихи (включая возникающий подчас оттенок экзальтированности и аффектации), резкие перепады состояний и противопоставления образов, доводимые до уровня антитез, отсветы идеального, так называемые «божественные длинноты», ярко выраженная фантазийность (открыта в *Sonata quasi una Fantasia* под № 13) или любопытная деталь национальной романтики, выразившаяся в переходе от общепринятых итальянских обозначений к ремаркам на немецком языке (с Сонаты № 27) и т.д.

Вместе с тем, внимательный анализ показывает, что по своей внутренней сути Бетховен оставался сыном породившей его эпохи Просвещения, в основном развивая принципы центрального периода своего творчества с их определённой трансформацией. Об этом свидетельствуют завершавшие его творческую эволюцию грандиозные звуковые монументы – «Торжественная месса» и Девятая симфония (обе закончены в 1823), где возвращаются идеи всеобщего и общезначимого. А то, что это не было каким-то атавизмом и отвечало запросам времени, подтверждается появлением на том же этапе очень близкой по духу Девятой симфонии «стопроцентного» романтика Шуберта («Большая», 1825–1828).

Тем не менее, следует признать, что на поздней стадии интенсивность творчества композитора заметно снизилась, безусловные ше-

девры появлялись реже. Блистательно открыв на рубеже 1810-х годов «шлюз» Романтизму и оставаясь общепризнанным авторитетом, читаемым мэтром, Бетховен уступает определяющие художественные позиции своим молодым современникам.

* * *

Будем понимать, что отмеченный выше огромный стиливой разброс, включая всевозможные предвосхищения с соответствующими перечнями имён прошлого и будущего, а также только что рассмотренные особенности стиля на различных этапах творческой эволюции – всегда и во всём ничто иное как сам Бетховен, его колоссальный по своей многосторонности художественный конгломерат. У этой многосторонности существуют совершенно определённые скрепы, превращающие данный конгломерат в единое целое.

Первая из подобных скреп – временная координата. В отличие от периода становления эпохи Просвещения (середина XVIII столетия, это время можно назвать Ранним Просвещением), сменивший его этап (в основном 1770–1780-е годы) можно с полным основанием именовать Высоким Просвещением, когда музыкальное искусство (прежде всего в лице Глюка, Гайдна и Моцарта) прошло стадию своего истинно классического развития, сформировав нормы образности и средств выразительности – от мелодики и гармонии до драматургии и формообразования.

Следующий период (приблизительно 1790–1800-е годы, иначе – рубеж XIX века) естественно обозначить как Позднее Просвещение. То была стадия активного расширения, обогащения и обновления художественных принципов, сложившихся во второй половине XVIII столетия, и всё основное по этой части выпало совершить Бетховену, потому данный этап по справедливости именуется бетховенским. Но и позже, в 1810–1820-е годы, многое сделав для утверждения восходившего Романтизма, композитор по преимуществу оставался адептом породившего его времени, поддерживая основополагающие критерии эпохи Просвещения – свет, разум и гармоничность.

Другая скрепа безмерного бетховенского конгломерата связана, конечно же, с присущим композитору *«лица необыим выраженьем»*. В параллель рассмотренному многообразию стиливой палитры можно говорить о ещё большем многообразии художественного содержания, так как, наряду с концепционными полотнами грандиозного масштаба и всечеловеческой проблематики типа «Торжественной мессы» или Девятой симфонии, из-под пера композитора могли выходить безыс-

кусные миниатюры наподобие песни «Сурок» или багатели «К Элизе». И точно так же столь характерные для него титанизм и глубина образов выступали в сочетании с демократизмом донесения художественной мысли.

Важнейшим цементирующим началом музыки Бетховена является собственно натура её главного героя. Это человек, предстающий в цветении своих сил и возможностей, во всей полноте жизненных проявлений, открытый радостям бытия и красоте лирических эмоций, но при всём том во главу угла ставящий значимость высоких смыслов существования и пафос больших деяний. Отсюда доминанта героики и мысли с предпочтением таких черт характера, как серьёзность, суровость, прямота, простота.

Родовым признаком искусства Бетховена был страстный художественный темперамент. Многие у него звучат на подъёме жизненных сил, с горячим воодушевлением. Этот энтузиазм в равной мере касался и воплощения гражданственно-публицистических мотивов, которые композитору удавалось доносить очень искренне, без малейшей выпренности. Другая ипостась бетховенского темперамента – огромная эмоциональная сила его творений, причём понятно, что в ней могла быть как экспрессия драматических борений, так и экспрессия душевных переживаний. Удивительно, но факт, что при всём том композитор добивался достаточного равновесия *emotio* и *ratio* – равновесия, которое Р.Роллан охарактеризовал фразой «*пламенный поток в гранитном русле*».

Ещё одно родовое свойство бетховенской музыки – высочайшая интенсивность жизненных проявлений, неустанная устремлённость к активному действию. Отсюда мощный напор энергии, дух настойчивых преодолений, учащённая пульсация деятельных ритмов, а в случае нарастания наступательно-волевой взрывчатости и того, что композитор часто обозначает ремаркой *risoluto* – своеобразный «экспансионизм».

Естественно, что отмеченному сопутствовала динамизация всех компонентов музыкальной выразительности, в ряду которых очень важным стало обострение контрастности, что начинается с резкоакцентной звуковой атаки и частого использования *sforzando*, *subito* (*p*, *f*), а венчается порой почти парадоксальным сопоставлением «отвергающих» друг друга эпизодов или даже отдельных фраз.

В отмеченном сказывалось более общее качество звукового материала – его подчёркнутая рельефность, что касалось прежде всего яркого, отточенного, чрезвычайно выпуклого тематизма с его речевой

выразительностью («говорящая» мелодика), чеканностью и остротой ритма, чёткостью кадансирования. В самом широком плане это качество заявляло о себе в резко выраженной индивидуализации каждого из создаваемых произведений. Поэтому Бетховен нередко длительное время вынашивал свои творческие замыслы, исключая что-либо типовое, как было это, к примеру, у Гайдна с его невероятной продуктивностью (свыше ста симфоний, восьмидесяти квартетов, пятидесяти фортепианных сонат, двадцати опер и т.д.).

Прямым следствием такого подхода стало кардинальное преобразование классических форм, сопровождавшееся свободой циклообразования. Допустим, Четвёртый концерт открывается монологом солирующего рояля, чем отменялась обязательность оркестровой экспозиции и акцентировался субъективно-личностный акцент. Только с очень большими оговорками можно говорить о неких схемах трёх- или четырёхчастного цикла. В первом случае складывается последование:

- деятельно-энергичная I часть драматического или активно-созидательного плана;
- снимающая двигательный напор медленная часть медитативного или созерцательного склада;
- стремительный финал, обращённый к радостям жизни.

К этому «комплекту» во втором случае присоединяется в качестве одной из средних частей излюбленное композитором скерцо, и тогда в предельно упрощённой трактовке стоящее за этим содержание жизненного цикла можно представить в виде цепочки «дело – лирика – досуг – праздник».

Отступления от подобного распорядка происходят в сочинениях Бетховена сплошь и рядом. Допустим, мы находим у него целый ряд двухчастных сонат, с одной стороны, и шестичастные квартеты № 13 и № 14, с другой).

* * *

Характернейшая особенность творческого наследия композитора касается его жанровой системы. Он много работал в сфере, связанной с использованием певческих голосов. Помимо оперы «Фиделио» и множества вокальных сочинений, которые выше упоминались неоднократно, это были две мессы и кантатно-ораториальные произведения, в том числе оратория «Христос на Масличной горе» (1803), кантаты на смерть императора Иосифа II и на воцарение императора Леопольда II (обе 1890), «Славное мгновение» (1814), «Морская тишь и счастливое плавание» (1815), а также отдельные драматические сцены.

При всём том, безусловный приоритет у Бетховена всегда оставался за инструментальной музыкой, где он с наибольшей полнотой и впечатляющей силой выразил свои художественные идеи. В его творчестве высочайшего расцвета достигли симфония, оркестровая увертюра, инструментальный концерт, сольная и ансамблевая соната, камерно-инструментальный ансамбль с верховенством струнного квартета, вариационный цикл, и именно бетховенские образцы стали отправной точкой последующего развития названных жанров.

Инструментализм Бетховена – это прежде всего фортепиано и оркестр. Что касается фортепиано, то Гайдн и Моцарт неуклонно продвигались от клавиесина к нему, однако только их младший брат по-настоящему открыл эру пианизма. Преодолевая то, что ещё шло от клавиесинизма, он в полной мере утверждал такие качества, как широкое применение педали, употребление массивной аккордики, протвопоставление крайних регистров, а также всевозможные приёмы виртуозного письма.

И.Стравинский, особенно высоко оценивая в бетховенской фортепианной музыке то, что идёт от специфики инструмента, отмечал в отношении композиторов: одни из них *«сочиняют музыку для фортепиано, а другие – фортепианную»*, и исключительная органичность того, что делал Бетховен (сочинял *фортепианную* музыку) он объяснял выдающимся исполнительским мастерством. И, действительно, его фортепианная игра поражала новизной исполнительского стиля и эмоциональной силой, а его импровизации – несравненным богатством фантазии.

Он слыл лучшим пианистом Вены, что впоследствии подтвердили концертные выступления в Берлине, Дрездене, Праге, Будапеште и других городах. И целый ряд его произведений свидетельствует не о подступах, а о прямом вхождении в эпоху романтического виртуозного исполнительства с характерным для него блеском и артистизмом (очень показательны в этом отношении Четвёртый и Пятый фортепианные концерты).

Огромный музыкальный материк составляют его фортепианные сонаты, которые, вне сомнения, являются высшей кульминацией в эволюции данного жанра. Х.фон Бюлов называл их «Новым Заветом» для пианистов, в то время как ХТК Баха, по его словам, был «Ветхим Заветом». Этот жанр стал для композитора особенно притягательной сферой художественного высказывания – не случайно он обращался к нему на протяжении 27 лет и оставил в нём наибольшее число опусов (32 сонаты).

Относительно сделанного в оркестровой сфере можно констатировать почти аналогичное. В сравнении с ближайшими предшественниками, Бетховен увеличил состав симфонического оркестра, в том числе включая новые инструменты (например, флейту-пикколо, тромбон, контрафагот), доведя его до той численности, которую обозначают понятием *большой симфонический оркестр*. Так, в Девятой симфонии находим парный состав духовых деревянных с дополнительными инструментами (Piccolo, контрафагот), 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона и расширенный состав ударных (литавры до 3-4, треугольник, тарелки, малый и большой барабаны), причём разрастание этих групп повлекло за собой увеличение состава струнных: *Violini I* до 14-16, *Violini II* до 12-14, альты до 10-12, виолончели до 8-12, контрабасы до 6-8.

Параллельно этому композитор расширил диапазон оркестровых инструментов, придал самостоятельную роль тем из них, которым ранее отводилась аккомпанирующая функция, неизмеримо поднял значимость духовых (зачастую активно используя их в диалоге со струнными) и первым утвердил медные инструменты в качестве самостоятельной группы.

В результате он добился исключительной мощи звучания с его яркими контрастами и многообразием тембровой палитры, и тем самым в партитурах Бетховена окончательно сформировался современный симфонический оркестр с его потенциалом неисчерпаемых выразительных возможностей.

* * *

Именно в сфере инструментализма с наибольшей полнотой и отчётливостью представлен кардинально важный для творческого мышления этого композитора *принцип развития*. Первейшим условием его реализации является наличие исходного зерна, которым может быть не только тема (прежде всего как основа главной партии сонатного *allegro*), но и её начальная фраза, порой даже отдельный мотив.

В силу своего редкого дара к отмеченной выше яркой рельефности звукового материала, Бетховен всегда умел найти такое ядро, на базе которого ему удавалось разворачивать музыкальное пространство любой протяжённости. Это исходное ядро становилось эмбрионом всего последующего, что поражало, например, Э.Т.А.Гофмана и что он метафорически описал как «*организм растения с его листьями, цветами и плодами, вышедшими из одного зерна*».

Следующим важнейшим условием реализации принципа развития оказывается воплощение процессуальности как непрерывного движения по спирали, в волнообразном колыпании накатов и откатов, в

смене сгущений напряжённости и её разрежения, что сопровождается интенсивной модуляционностью. В частности эффективным средством передачи процессуальности может служить использование приёмов фугированного изложения, когда зримо воссоздаётся разрастающийся множественный поток (например, в I части и особенно в финале Третьей симфонии).

В целях обеспечения непрерывности развития Бетховен усиливает роль связующей и заключительной партий, со временем отказывается от повторения экспозиции (начиная с фортепианной сонаты № 23), динамизирует репризу, а в инструментальных концертах утверждает традицию записи сольной каденции, тем самым полностью подчиняя движение материала авторской концепции (впервые это произошло в Пятом фортепианном концерте).

Сильнейшим фактором развития является разработочность, благодаря которой обостряется ощущение процессуальности, происходит естественное разрастание формы, а сам звуковой материал обретает дополнительную многогранность. У Бетховена разработочность активно проникает уже в экспозицию, но понятно, что с максимальной интенсивностью она действует в собственно разработочных разделах. Их масштабы расширяются чрезвычайно, и если у Гайдна и Моцарта разработка по объёму не превышала экспозицию, то в I части Третьей симфонии Бетховена разработка намного превышает экспозицию.

Более того, в ряде случаев кода трактуется как вторая разработка и становится настолько развитой, что сонатная форма из трёхчастной (экспозиция, разработка, реприза) превращается как бы в четырёхчастную (I часть «Аппассионаты»). К тому же в конце коды нередко вводится новая тема в качестве резюмирующего итога и высшей кульминации (такая тема может появиться даже в заключительном разделе вариационного цикла, как это происходит в 32 вариациях *c-moll*).

Будучи композитором-мыслителем, Бетховен в полной мере раскрыл намеченные предшественниками возможности музыкального искусства в отношении диалектичности воссоздания жизненных процессов. Это касалось и тесной взаимосвязи всех элементов целого, и безупречно мотивированной логики развития. Но главное состояло в том, что контрастные сущности выступают в диалектическом сопряжении борьбы и единства противоположностей, а возникающее при этом противоречие как раз и оказывается источником развития. Таким в сонатной форме у Бетховена зачастую выглядит переданное через контраст главной и побочной партий взаимодействие двух естественных жизненных начал – «мужского» (энергия, воля) и «женского» (мягкость, лиризм).

В своих наиболее значимых творениях композитор стремился распространить диалектику подобного драматургического принципа на всю конструкцию сонатно-симфонического цикла. Это находило себя в тесных интонационно-тематических связях частей и в сквозном развитии многофазной жизненной эпопеи с его общей направленностью к финалу, на который приходится генеральная кульминация.

С наибольшей очевидностью такая диалектика представлена в Пятой симфонии. Абсолютный композиционный монолит её I части содержит в себе всё для дальнейшего повествования, включая «слабость» рефлексий, которая проецируется на II и III части, и торжество грядущей победы, предвещающее IV-ю. Единство цикла цементируется проведениями «мотива судьбы» во всех частях, что подкреплено реминисценцией тематизма III части в финале и связкой *attacca* между ними.

Диалектический характер мышления, осуществляемый средствами музыкального искусства, с некоторых пор получил определённое наименование – *симфонизм*. Этот художественный метод, предполагающий способность к строго логическому, целеустремлённому и крупномасштабному развёртыванию музыкальной мысли, позволяет отображать процессы становления и роста явлений действительности в динамике, развитии, борьбе и сложном переплетении противоречивых начал, утверждая при чрезвычайно широком спектре образных граней идею единства многообразия.

Как метод, симфонизм формировался ещё в эпоху Барокко (от месс Палестрины к развитым инструментальным и ораториальным полотнам Баха и Генделя), а затем в творчестве представителей Венской классической школы и в своих законченных очертаниях предстал в музыке Бетховена – в музыке не только симфонической, но и концертной (с полной отчётливостью в двух последних фортепианных и в Скрипичном концерте), а в ряде случаев также и в камерных сочинениях (прежде всего в наиболее значительных сонатах и струнных квартетах).

Бетховен утвердил симфонизм как высшую форму музыкального мышления, что вслед за его творениями подтвердили симфонии Чайковского и Шостаковича.

* * *

Итак, в историческом отношении наследие композитора занимает рубежное положение. С одной стороны, оно завершило эволюцию Венской классической школы, став её результирующим итогом, окончательно установив свойственные ей нормы и методы, в частности

утвердив симфонизм как высшую форму музыкального мышления. С другой стороны, искания Бетховена оказались отправной точкой для развёртывания образно-стилистической системы романтического искусства, и ему в том или иной степени удалось предвосхитить индивидуальную манеру едва ли не всех крупнейших представителей музыки первой половины XIX века.

Находясь на грани эпох, синтезируя принципы этики и эстетики Просвещения и Романтизма, композитор создал уникальный, грандиозный художественный сплав. Воссоздавая на его основе всеобъемлющую картину мира, исключительную полноту и богатство жизнеощущения, он выдвинул в центр своего творчества личность, утверждающую в неустанной борьбе идеалы разума, справедливости и добра.

В этом отношении Бетховен, подобно Гёте – могучая «скала» Просвещения, вставшая в пространство Романтизма. И коренной чертой в претворении идеалов Просвещения являлся для героя музыки Бетховена пафос всепобеждающих преодолений. Его младший современник, австрийский поэт Н.Ленау выразил это путём сравнения: *«Моцарт может говорить на детски-нежном языке ангелов и поднять нас на небо, Бетховен говорит дерзким языком титана и призывает нас штурмовать небо»*.

Однако локализовать масштаб сделанного композитором историческим отрезком рубежа и начала XIX века было бы совершенно неправомерно. По его собственному признанию, он *«с детства стремился осмыслить то лучшее и мудрое, что создано всеми эпохами»*. По степени соотнесённости с категориями всечеловеческого и надвременного наследие Бетховена сродни творчеству Шекспира, которое оказало на композитора огромное влияние (известно, что на вопрос о художественном содержании сонат № 17 и № 23, он советовал прочесть пьесу «Буря»).

Но вернёмся ещё раз к центральному периоду творческой эволюции Бетховена – времени рубежа XIX века. Истории было угодно сконцентрировать в его произведениях всё лучшее, самое существенное для мирового музыкального процесса настолько, что сложилась практически полная «монополия» – ситуация совершенно уникальная и единственная в своём роде. Если присоединить к этому сказанное в Прологе о том, что в личности Бетховена «отпечаталось» всё характерное для таких его современников, как Наполеон, Гегель, Гёте, у нас будут достаточные основания именовать его время *бетховенской эпохой*.

Могучая харизма демиурга оставила свой след в самосознании композитора, в его самооценке и в чувстве собственного достоинства.

Памятна данная им отповедь одному из высокопоставленных ценителей его искусства: *«Князей существуют и будут существовать тысячи, Бетховен же – только один».*

Думается, многие из живущих могли бы присоединиться к Чайковскому, который, назвав имена Гайдна и Моцарта (при этом Моцарта как своего самого любимого композитора!), оценил наследие их младшего собрата по Венской классической школе следующим образом: *«величайшие произведения гениальнейшего из всех композиторов Бетховена»*, добавляя затем такие знаки своего преклонения, как *«колосс Бетховен»*, *«дух этого музыкального Саваофа»*, *«этот гигант между всеми музыкантами»*.

И последнее. Может быть, не все согласятся с нижеследующим аксиологическим наблюдением, но представляется, что музыкальное искусство за свою многовековую историю выдвинуло четырёх композиторов, которых по масштабу их творчества можно считать подлинно великими: Бах, Бетховен, Чайковский и Шостакович.

Примечательно, что рождались они с интервалом примерно в одну человеческую жизнь: Бетховен (1770–1827) через 85 лет после Баха (1685–1750), Чайковский (1840–1893) через 70 лет после Бетховена и Шостакович (1906–1975) через 66 лет после Чайковского. Как можно видеть из приведённых датировок, примерно равновелики и паузы между кончиной одного и рождением другого: 20 лет от Баха к Бетховену, 13 лет от Бетховена к Чайковскому и столько же от Чайковского к Шостаковичу.

В отмеченном алгоритме можно усматривать определённую закономерность, а сокращение интервала (85, 70 и 66 лет) следует отнести на счёт другой исторической закономерности – постепенное ускорение эволюционного процесса.

Основные произведения

- Симфония № 1 (*C-dur*, *op.21*, 1799–1800)
Симфония № 2 (*D-dur*, *op.36*, 1800–1802)
Симфония № 3 (*Es-dur*, «*Eroica*», *op.55*, 1802–1804)
Симфония № 4 (*B-dur*, *op.60*, 1806)
Симфония № 5 (*c-moll*, *op.67*, 1804–1808)
Симфония № 6 (*F-dur*, «Пасторальная», *op. 68*, 1807–1808)
Симфония № 7 (*A-dur*, *op.92*, 1811–1812)
Симфония № 8 (*F-dur*, *op.93*, 1811–1812)
Симфония № 9 (*d-moll*, *op.125*, с вокально-хоровым финалом на текст оды «К радости» Шиллера, 1817 и 1822–1823)
«Кориолан», увертюра (*c-moll*, *op.62*, 1807)
«Леонора № 3», увертюра (*C-dur*, *op.72*, 1806)
«Эгмонт», музыка к спектаклю, в том числе увертюра (*f-moll*, *op.84*, 1809–1810)
Месса *C-dur* (*op. 86*, 1807)
Торжественная месса (*Missa Solemnis*, *D-dur*, *op.123*, 1819–1823)
«Фиделио», опера (либретто И.Зонлейтнера и Г.Ф.Трейчке по сюжету пьесы «Леонора, или Супружеская любовь» Ж.-Н.Буйи, 1-я редакция 1803–1805, 2-я редакция 1806, 3-я редакция *op.72*, 1814)
«Творения Прометея», балет (сценарий С.Вигано, *op.43*, 1800–1801)
Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (*C-dur*, *op.15*, 1795–1796; переработан 1798)
Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (*B-dur*, *op.19*, 1-я редакция 1794–1795, 2-я редакция 1798; написан раньше Концерта № 1, но издан позже – отсюда несоответствие нумерации)
Концерт для фортепиано с оркестром № 3 (*c-moll*, *op.37*, 1800, окончательное завершение – 1802)
Концерт для фортепиано с оркестром № 4 (*G-dur*, *op.58*, 1805–1806)
Концерт для фортепиано с оркестром № 5 (*Es-dur*, «Император», *op.73*, 1808–1809)
Концерт для скрипки с оркестром (*D-dur*, *op. 61*, 1806)
Концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром (Тройной концерт, *C-dur*, *op.56*, 1803–1804)
Соната для скрипки и фортепиано № 4 (*a-moll*, *op.23*, 1800–1801)
Соната для скрипки и фортепиано № 5 (*F-dur*, «Весенняя», *op.24*, 1800–1801)

- Соната для скрипки и фортепиано № 7, (*c-moll*, *op.30 № 2*, 1801–1802)
- Соната для скрипки и фортепиано № 8 (*G-dur*, *op.30 № 3*, 1801–1802)
- Соната для скрипки и фортепиано № 9 (*A-dur*, «Крейцера», *op.47*, 1802–1803)
- Соната для виолончели и фортепиано № 3 (*A-dur*, *op.69*, 1807–1808)
- Соната для виолончели и фортепиано № 4 (*C-dur*, *op.102 № 1*, 1815)
- Соната для виолончели и фортепиано № 5 (*D-dur*, *op.102 № 2*, 1815)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 1 (*F-dur*, *op.18 № 1*, 1798–1800)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 2 (*G-dur*, *op.18 № 2*, 1798–1800)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 3 (*D-dur*, *op.18 № 3*, 1798–1800)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 4 (*c-moll*, *op.18 № 4*, 1798–1800)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 5 (*A-dur*, *op.18 № 5*, 1798–1800)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 6 (*B-dur*, *op.18 № 6*, 1798–1800)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 7 (*F-dur*, *op.59 № 1*, 1805–1806)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 8 (*e-moll*, *op.59 № 2*, 1805–1806)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 9 (*C-dur*, *op. 59 № 3*, 1805–1806)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 10 (*Es-dur*, *op.74*, 1809)
- Квартет для двух скрипок, альты и виолончели № 11 (*f-moll*, *op.95*, 1810)
- Большая fuga для двух скрипок, альты и виолончели (*B-dur*, *op.133*, 1825 или 1826)
- Соната для фортепиано № 1 (*f-moll*, *op.2 № 1*, 1795)
- Соната для фортепиано № 2 (*A-dur*, *op.2 № 2*, 1795)
- Соната для фортепиано № 3 (*C-dur*, *op.2 № 3*, 1795)
- Соната для фортепиано № 4 (*Es-dur*, *op.7*, 1796–1797)

- Соната для фортепиано № 5 (*c-moll*, *op.10 № 1*, 1796–1798)
 Соната для фортепиано № 6 (*F-dur*, *op.10 № 2*, 1796–1798)
 Соната для фортепиано № 7 (*D-dur*, *op.10 № 3*, 1796–1798)
 Соната для фортепиано № 8 (*c-moll*, «Патетическая», *op.13*, 1798–1799)
 Соната для фортепиано № 9 (*E-dur*, *op.14 № 1*, 1798–1799)
 Соната для фортепиано № 10 (*G-dur*, *op.14 № 2*, 1798–1799)
 Соната для фортепиано № 11 (*B-dur*, *op.22*, 1799–1800)
 Соната для фортепиано № 12 (*As-dur*, *op.26*, 1800–1801)
 Соната для фортепиано № 13 (*Es-dur*, «*Sonata quasi una Fantasia*», *op.27 № 1*, 1800–1801)
 Соната для фортепиано № 14 (*cis-moll*, «*Sonata quasi una Fantasia*», «Лунная», *op.27 № 2*, 1801)
 Соната для фортепиано № 15 (*D-dur*, «Пасторальная», *op.28*, 1801)
 Соната для фортепиано № 16 (*G-dur*, *op.31 № 1*, 1801–1803)
 Соната для фортепиано № 17 (*d-moll*, *op.31 № 2*, 1801–1803)
 Соната для фортепиано № 18 (*Es-dur*, *op.31 № 3*, 1801–1803)
 Соната для фортепиано № 21 (*C-dur*, «Аврора», *op.53*, 1803–1804)
 Соната для фортепиано № 22 (*F-dur*, *op.54*, 1804)
 Соната для фортепиано № 23 (*f-moll*, «*Appassionata*», *op.57*, 1804–1805)
 Соната для фортепиано № 25 (*G-dur*, *op.79*, 1809)
 Соната для фортепиано № 26 (*Es-dur*, «Прощание, разлука, возвращение», *op.81a*, 1809–1810)
 Соната для фортепиано № 27 (*e-moll*, *op.90*, 1814)
 Соната для фортепиано № 29 (*B-dur*, *op.106*, 1817–1818)
 Соната для фортепиано № 30 (*E-dur*, *op.109*, 1820)
 Соната для фортепиано № 31 (*As-dur*, *op.110*, 1821 или 1822)
 Соната для фортепиано № 32 (*c-moll*, *op.111*, 1821–1822)
 7 багателей для фортепиано (*op.33*, 1782–1802)
 6 багателей для фортепиано (*op.126*, 1823–1824)
 32 вариации для фортепиано на собственную тему (*c-moll*, без опуса, 1806)
 33 вариации для фортепиано на тему А.Диабелли (*C-dur*, *op.120*, 1819–1823)
 «К далёкой возлюбленной», вокальный цикл из 6 песен на слова А.Эйтелеса (*op.98*, 1816)

Автор

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель организованного им Центра комплексных художественных исследований, председатель Фонда композитора Елены Гохман, действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В. Ломоносова (председатель отделения «История и теория искусств»), заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, почётное звание «Основатель научной школы», сертификат «Золотая кафедра России». Главный редактор журнала «Манускрипт» (из числа рецензируемых ВАК по специальностям Исторические науки, Философские науки, Искусствоведение), член редакционной коллегии ряда российских и зарубежных журналов. Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учебно-методическое пособие (2009), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2009 года (2010), 2018 года (2019) и 2019 года (2020), лауреат I премии конкурса «Лучшая книга 2017 года» (2018), лауреат премии имени Д.Д. Шостаковича (2010), лауреат премии для научно-педагогических работников высшего образования «Высота» (2020). В 2017 году ему присуждена Международная премия имени Николая Рёриха, которой отмечают особые заслуги в сфере служения культуре и общественному благу. Знак Министерства культуры РФ «За достижения в культуре» (2001), Золотая медаль имени В.И. Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), медаль П.А. Столыпина (2012), Золотая медаль «За новаторскую работу в области высшего образования» (2013), Почётная грамота Саратовской городской думы (2015 и 2019), почётный гражданин города Саратова (2016), Почётный знак Губернатора Саратовской области (2018). Автор свыше 1.300 научных публикаций и более 200 книжных изданий, в том числе опубликованных в московских издательствах «Наука», «Высшая школа», «Музыка», «Композитор», «Русайнс», «Юрайт», а также за рубежом. Его творческой деятельности посвящено около 200 публикаций.

А.И. Демченко

Appassionata

Очерки творчества Бетховена

К 250-летию со дня рождения

Монография

Подписано в печать 11.01.2021.

Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 10,5.

Тираж 1000 экз.

ООО «Русайнс».

117218, г. Москва, ул. Кедрова, д. 14, корп. 2.

Тел.: +7 (495) 741-46-28.

E-mail: autor@ru-science.com

<http://ru-science.com>

