

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская гос. консерватория, 1997. – 413 с. + нотное приложение, илл.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. С дополнениями Р. Штрауса / Г. Берлиоз / Пер., ред., вступ. статья и коммент. С.П. Горчакова. В 2-х тт. М.: Музыка, 1972. – 532 с.
3. Благодатов Г.И. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. – 312 с.
4. Василенко С.Н. Инструментовка для симфонического оркестра. – Т. 1, 2. М.: Госмузизд, 1952, 1959. – 396 с.; – 624 с.
5. Веприк А.М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М.: Советский композитор, 1961. – 454 с.
6. Веприк А.М. Трактовка инструментов оркестра. М.: Госмузизд, 1961. – 301 с.
7. Клебанов Д.Л. Искусство инструментовки. К.: Музична Україна, 1972. – 220 с.
8. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. – 536 с.
9. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. – 752 с.
10. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973, 1982.
11. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
12. Оркестровые стили в русской музыке / Сб. ст. Сост. В.И. Цытович. – Л.: Музыка, 1987. – 231 с.
13. Пистон У. Оркестровка. М.: Советский композитор, 1990. – 464 с.
14. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. Т. 1. М.-Л.: Госмузизд, 1946. – 123 с.
15. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса: Моряк, 2007. – 276 с.

ДМИТРИЙ ДЯТЛОВ

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН. СОНАТА «PATHÉTIQUE» op. 13. НА ГРАНИЦЕ ЭПОХ

Фортепианный стиль Бетховена проявляет свою ярко выраженную индивидуальную характерность уже с первых сонат. Это предельная заостренность контрастов во всем — от динамических противопоставлений до близкого соседства различных штрихов артикуляции; напряженно-пограничное сосуществование грандиозного и угловатого, галантного, грациозного и стихийного, почти грубого; внутренняя сила, каждый миг готовая проявиться на стремительной глади горизонтальных построений; властное и внезапное вторжение минора и неожиданные проясления; непостижимая глубина, отверзтая граница с неизвестным в *Andante* и *Adagio* медленных частей¹. И все это высказано средствами и в рамках эстетики венского классицизма.

Завершая эпоху венского классицизма, Бетховен открывает новые горизонты в еще неизвестные дали новой музыкальной вселенной. Романтические черты проявляются в фортепианной музыке Бетховена с самых первых опусов, но это еще мирное сосуществование. Восьмая соната *c-moll* op. 13 обнаруживает трудно сопоставимые стилевые противоречия — отсюда особая напряженность музыкальной ткани, в которой текут скрытые токи нового романтического мироощущения. Соната своей образной сферой, способом высказывания, драматургическим развитием, средствами выразительности обозначает границу венского классицизма и немецкого романтизма. Е. Либман в своем анализе Сонаты пишет: «<...> то, что предложил Бетховен в опусе 13, ни в какие рамки венских классических традиций не помещалось»². Столкновение тем-образов, предельно заостренная контрастность, стихийность движений, молниеносная акцентность и обилие метро-

ритмических смещений и синкоп создают величайшую степень напряжения, характерную для музыки романтизма. В музыке Сонаты как бы заключено противостояние галантного века и эпохи социальных катаклизмов, времени дворцов и времени площадей. Только гений и личность Бетховена способны были соединить несоединимое, влить новое вино в классицистскую форму, старым языком сказать о новом.

Трагический разлом мира художника романтической эпохи как бы предощущается Бетховеном. Уже первый аккорд вступления в тесном расположении в низком регистре накладывает печать, которая будет довлеть на всем пластичном и юном «теле» первой части Сонаты. И здесь проявляется первый контраст мрачных, тяжелых ударов аккордов и строгого хора, звучание которого подобно тембру деревянных духовых инструментов симфонического оркестра³. Главное свойство этого контраста не в простом сопоставлении обобщенно-мрачного и субъективно-личного начала. Конфликтность заложена уже в метре, который обозначен в самом начале как *C* [8/8]. Пунктирные 32-е определяют нервную, внутренне возбужденную пульсацию не только в хоральных мотивах *piano*, но и в тяжелом дыхании начальных аккордов *forte*. Обилие мелких длительностей во вступлении — 32-х, 64-х и даже 128-х — наполняет всю предгрозовую атмосферу начала Сонаты внутренней энергией, которая сдерживается мерным пульсом восьмых, несет конфликтные противопоставления мотивов-соло и мотивов-тутти. Еще одна характерная черта темы вступления — однозначности начальных аккордов-тутти противопоставлен хорал, в котором верхний и нижний голоса почти «персонифицируются», но не становятся дуэтом (см. пример 1). Внешняя цельность хора скрывает в себе интонационное противоречие крайних голосов. Верхний голос с ощутимым усилием поднимается к интонации

Статья на соискание ученой степени. Сведения об авторе, ключевые слова и аннотацию см. на с. ???.

задержания-разрешения, нижний — исходит, как бы рождается из аккорда-тутти. Нижний голос дает фон двоемыслия, сомнения, что делает неоднозначным усилия хора сопротивляться непреклонной воле аккордов-тутти⁴. Эта неоднозначность, сложность интонационного сознания является также вестником романтизма в образном мире Сонаты⁵. Здесь мы видим, как «новое вино» вливается в «ветхие мехи» венского классицизма. Удивительно, как Бетховен средствами классического музыкального языка выражает интонационные идеи, не свойственные своему времени.

Бетховен нигде не ставит ремарку *sostenuto*, характерную для композиторов-романтиков (Шопен, Лист, Брамс). Однако этот термин как никакой другой мог бы характеризовать огромную силу сдерживания накала внутренней энергии и одновременно способ существования организованной стихии в классической форме. Само это сдерживание обнаруживает темный, стихийный, инфернальный мир образов. Хаос — божество романтиков — заключается в классическую форму. Здесь сказываются особенности личности, характера композитора. Э. Фишер видит в этом проявление нравственной силы: «<...> в жестокой борьбе с внутренним демоном <...>, в умении сохранять меру, равновесие, в способности обуздать инстинкты <...> проявляется подлинное нравственное величие»⁶.

Диалог темы вступления развивается от противопоставления мотивов октавных удвоений и аккордов-тутти в пунктирном ритмическом изложении⁷ до речитативов последних двух тактов вступления, которые размыкают период квадратного строения, чтобы накопленная энергия могла свободно излиться в последующем сонатном *allegro*. Эти речитативы носят характер почти барочной орнаментальности и классицистской грации. Вместе с тем они исполнены романтического томления и страстности (см. пример 2).

На протяжении вступления мы находим различные способы и характеры высказывания, которые приходят в итоге к наиболее характерному для музыки романтизма высказыванию ли-

рического героя — речитативу. Сначала это строгий хорал, затем диалог «оркестровых» групп, в котором различаются солирующие и сопровождающие голоса и, наконец, речитатив. Интонации вопроса, недоуменного восклицания поддержаны рядом неустойчивых гармоний, продлевающих томление неразрешенности. Можно сказать, что интонация неразрешимого вопроса является главной интонацией вступления.

Соотношение длительностей вступления *Grave* и сонатного *Allegro di molto e con brio* математически точно и классически соразмерно: $C\ 8/8$ меняется на $C\ alla\ breve$; 32-е длительности становятся четвертями тремоло баса; изложенное восьмыми, берет свое начало от 64-х длительностей речитатива вступления. Стихия стремительного движения, заключенная в темной «кристаллической решетке» темы вступления, вырывается вовне. То, что угадывалось, предощущалось в сдерживаемой силе и энергии вступления, освобождается во всем своем стальном блеске. Скорость, с которой развиваются последующие интонационные события, скорость смен и сопоставлений мотивов обличают уже романтическую страстность, стихийность высказывания (см. пример 3).

Стремительность движения главной партии организуется средствами метроритма и динамики, сдерживание достигается гармонией и элементами голосоведения. В организации темы главной партии мы находим тот же принцип сдерживания стихии. Словно внутреннее, иррациональное, первобытное и безличное укрощается, сдерживается классицистским разумом. Пульсирующее тремоло баса на тоническом органном пункте во второй фразе вырывается, но уже через два такта сдерживается кадансом. Так же и половинные длительности аккордов второй фразы усиливаются и одновременно «повисают» на задержанной сексте *es—c* (средний голос завершает *crescendo*). Высвободившись из начальной задержанной с четверти стремятся к вершине, «пропускают» сильную долю третьего такта, тут же «падают» в синкопу⁸, бегут дальше... (и все это время автор требует *piano*). Все это рождает романтический образ ирреального, таинственно-стремительного, почти магического движения (см. пример 4).

Казалось бы, цель стремительного подъема достигнута, все должно успокоиться в половинных длительностях. Однако здесь Бетховен ставит ремарку *crescendo*, что на первый взгляд представляется здесь неуместным, противоречащим природе мелодического рельефа⁹. В главной партии все противоречит всему, одно не соответствует другому, «один» противоборствует «всему». Это с одной стороны, с другой — все элементы спаяны, сцеплены в неразрывное единство, рвущегося вовне романтической стихии, сдерживаемой всеми «инструментами» классицизма. В связке (тт. 27–34) внезапно проявляется танцевальное нача-

1. *Grave*

2.

3. *Allegro di molto e con brio*

4.

attaca subito il Allegro

ло — пара синкоп рассыпается фейерверком пассажей восьмых. Бытовой венский танец приобретает здесь почти inferнальный характер. Свидетельством тому общий характер главной партии: жесткие четверти сопровождения, синкопы, подчеркнутые резкими акцентами, короткий пассаж восьмых завершается мрачным тремоло баса (особый колорит и остроту звучания создает гармония альтерированной двойной доминанты) (см. пример 5).

Следующий период (тт. 35—50) — эпизод долгого торможения перед побочной партией. Эффект торможения дают *sforzando* целых длительностей, из-под которых как бы «выскальзывают» взлетающие пассажи четвертей. В итоге энергия главной партии укрошается синкопами *sforzando* половинных длительностей с легкими разрешениями на сильных долях такта. «Разработочный» характер этого эпизода размыкает экспозиционность главной партии, классицистская ценность бытия преодолевается романтической ценностью действия, становления (см. пример 6).

Побочная партия в образном отношении неоднозначна. По отношению к главной партии она задает контрастный характер, привносит в высказывание лирический оттенок, субъективное приходит на смену обобщенно стихийному. Побочная партия — это диалог, организованный регистровой переключкой: тема в верхнем регистре как бы отталкивается от мотива нижнего голо-

5.



6.



7.



8.



са (регистр и штрих дают тембр, подобный звучанию фагота). В этом диалоге если и не заключен конфликт, то имеет место некое полемично заостренное отношение мотивного предъема нижнего голоса и теплого эмоционального отклика верхнего. Орнаментика форшлагов и мордентов, задержания и разрешения, чередование тактовых пульсаций (тт. 53, 54) и полутактовых биений, сдвоенных под лигой четвертей (тт. 57, 58) привносят в общий лирический характер побочной партии явные элементы танцевальности. И здесь Бетховен проявляет себя как композитор Вены, музыка которой исполнена изящества и грации. Вместе с тем нервная, подслудно энергичная, стихийная устремленность присуща и побочной партии. Это выражается в непрерывном биении четвертей сопровождения. Их нервность и беспокойство до времени смягчается целыми длительностями баса, на которых держится вся конструкция темы. И вновь внутренняя противоречивость темы выходит за рамки венской классики, превосходит неоднозначность романтических тем-образов (см. пример 7).

Укрошенная внутренняя энергия дважды показывает себя резкими синкопами *sforzando* нижнего голоса (тт. 75 и 79), но все же скрывается под мягким кружением грациозных секвенций. Характерная для Бетховена ремарка *decrescendo* (он почти никогда не ставит *diminuendo*¹⁰) говорит об уходе на второй план беспокойных пульсаций. Внутренняя энергия на короткое время перестает проявлять себя.

Мягкие синкопы заключительной партии (тт. 89—92) интонационно связаны с синкопами побочной партии, берут свое начало, отталкиваются от коротких *sforzando* побочной партии (тт. 75—79) (см. пример 8).

Длинные синкопы заключительной партии (целая и половинная длительности) в данном случае не вызывают волнение в метроритме, но удерживают «кипящие» внутри длинных созвучий восьмые. Точки над крайними нотами ломаных арпеджио обозначают не только мелодическую линию крайних расходящихся голосов, но и легкость их произнесения. «Кипение» восьмых в «раме» горизонталей верхнего и нижнего голосов по мере возрастания *crescendo* меняет свою окраску. В кадансе вместе с просветлением приходит и освобождение от накопленного мелкой пульсацией восьмых напряжения. Мелодия, наполненная изящными опеваниями, стремительно вьется вокруг кадансового оборота Es-dur и буквально врывается в краткое мажорное изложение главной партии (см. пример 9).

И здесь мы встречаемся с романтической неоднозначностью темы-образа. Общий колорит «лазурного» Es-dur затемняется биением восьмых ломаных арпеджио в тесном расположении (тт. 93—98). Стремительность движения прерывается внезапным торможением кадансов (тт. 99—100). До-

стигнутое освобождение (тт. 113 и далее) осложнено начальными синкопами и настойчивым *crescendo*, что и приводит вновь к теме главной партии, мажорное изложение которой дает особый стальной блеск (тт. 121–124). Тема звучит зловеще и через короткую цепь понижающегося тремоло баса, освещаемой холодными «зарницами» секст и терций, приходит к теме вступления в g-moll (см. пример 10).

9.

10.

11.

12.

13.

В отличие от мрачного и сурового колорита темы вступления в c-moll ее изложение в g-moll носит характер просветленной печали. Простое перемещение темы на квинту вверх, повышение тесситуры дают этот эффект просветления. Новое изложение темы вступления потеряло императивный характер c-moll. Отсюда и оттенок нерешительности, может быть, некоторой растерянности. Как будто случайно найдя новый ракурс, Бетховен останавливается на кадансе к e-moll. С этого момента начинается разработка сонатного allegro. Так много противоречий и столкновений было заложено уже во вступлении и экспозиции Сонаты, что длительная разработка оказалась не нужна (экспозиция занимает только 58 тактов). В плотном сцеплении и сжатии даны основные интонационные идеи экспозиции и «инструменты» их реализации: краткий и динамичный подъем темы главной партии, далее четыре такта из темы вступления (антагонисты — *forte* и *piano*, экспансия и жалоба и тому подобное)¹¹; синкопа как способ создания метроритмической неустойчивости и одновременно быстрого накопления энергии; ломаные октавы и арпеджио, дающие в горизонтальной развертке мелодии ее энергичное наполнение; использование трели, мордента, группетто не как элементов орнаментики, а как усиление экспрессивного выражения прорывающейся силы. Кроме того, вся разработка — это область гармонической неустойчивости, причем в рамках одной тональности G-dur и подхода к ней. Эта неустойчивость связана с тем, что G-dur при первом появлении сразу воспринимается как доминанта к основной тональности сонаты. Сама природа доминантовой сферы как наиболее неустойчивой гармонической области недостаточна для Бетховена. Он длит томление неразрешенности 26 тактов. После этого наступление репризы — проведение темы главной партии в основной тональности c-moll воспринимается как освобождение. При этом сама реприза не отделена от разработки и во многом становится смысловой кульминацией первой части Сонаты. Через несколько десятилетий «сращивание разработки и репризы» станет «ярким завоеванием романтического времени»¹².

Подход к f-moll побочной партии репризы (в экспозиции она начинается в es-moll) усилен тремя секвенциями, каждая из которых крещендирует от *piano* до *forte*, затем «падает» в новую волну секвенции на *piano* (см. пример 11). Окончание каждой секвенции сопряжено с кратким торможением (каждый четвертый такт — целая длительность верхнего голоса с задержанием и разрешением), в момент которого совершается гармонический поворот в следующее звено секвенции. И здесь мы видим явные черты романтизма: неоднозначность характера (стремительность движения вместе с элементами танцевальности), контрастные противопоставления динамики в рамках одной темы, стихийность сдерживаемой силы и зримая «картинность» об-

раза (каждое движение темы, нюансы динамики, гармонические повороты относят к своему жизненному аналогу, провоцируют воображение на создание некоей программы). И все это создано в рамках классической гармонии, техническими средствами венской классической сонаты; оркестральность мышления венского классицизма сказывается здесь в организации «партитуры» голосов, соотношении групп «инструментов», противопоставлении *tutti* и *solo*.

Короткая кода первой части сонаты сконструирована из усеченной темы вступления и сокращенного изложения темы главной партии. Ладовая однозначность репризы, выдержанной в минорных тональностях, потребовала высокой степени неустойчивости медленной части коды. Эта неустойчивость создается благодаря замене аккордов-тутти в теме вступления напряженнейшими полутактовыми паузами (см. пример 12). Словно остались недоуменные реплики хоралов, вопросительные интонации оказались без своего оппонента. Третья, наиболее экспрессивная, реплика усилена *crescendo* и *sf* и одновременно смягчена в самой акцентной точке басом *as*. В самом напряженном месте Бетховен дает в басу как будто преждевременное разрешение (т. 299). С этого момента и до конца *Grave* диатоника замещает хроматику (и в гармонии, и в мелодии). Этим достигается необходимое торможение, после которого естественными и органичными являются краткая реплика главной партии и резкие удары аккордов заключительного каданса первой части Сонаты. Несмотря на это результатом всего драматургического развития первой части Сонаты стала неразрешенность конфликта, классическая соразмерность не удержала стихийной силы предромантической образности, классическая завершенность формы вступила в конфликт с романтической разомкнутостью, принципиальной открытостью.

Adagio cantabile также несет в себе черты граничащих эпох классицизма и романтизма, эстетические основания которых во многом противоположны. «Архитектурность» и ясность строения периодов, предложений и фраз (три проведения темы

14.

15.

рефрена и два эпизода); стройность и строгость тонального плана (*As-dur* — *f-moll* — *As-dur* — *as-moll* — *E-dur* — *As-dur*)¹³; «оркестральность» звуковой перспективы и сопряжений голосов; простое чередование рефрена-*tutti*, эпизодов-*solo* и эпизодов-*due*. Классцистские черты сопрягаются с предромантическим характером высказывания. Прежде всего это пасторальность, в которой «выражение» доминирует над «изображением»¹⁴. Везде ощутим не только авторский «взгляд» на идеальный мир (может быть, мир природы), но и восторженное приятие этого мира, почти религиозное поклонение ему¹⁵. Субъективное высказывание от первого лица усиливается в первом эпизоде за счет речитативного произнесения темы (т. 17–28) и во втором эпизоде средствами переключек голосов в дуэте согласных «инструментов» (т. 37–50). Близкое соседство восторженной кульминации (т. 45–50) и мистики ответного *pp* (т. 45–50) как бы приоткрывает завесу тайны (см. пример 13).

В музыке слиты объективное выражение красоты и субъективное ее переживание — восторженное преклонение перед миром, залитым солнцем истины, и напряженное внимание тайне, в которой романтический герой взыскует и находит правду идеального мира¹⁶. Четырехголосный склад «партитуры» выдержан практически на всем протяжении *Adagio*. Расположение и тесситура голосов отсылают к звучанию струнного квартета или камерного оркестра с последующим включением деревянных духовых и других инструментов симфонического оркестра. Имея общий нейтральный тембр, а также возможность изменять окраску звука, фортепиано способно до известной степени подражать оркестру, вызывать в памяти оркестровые тембры, играть в характере того или иного инструмента оркестра. Начиная с девятого такта и далее, происходит повышение тесситуры, в сопровождающие голоса включается тенор, уплотняется фактура и усложняется звуковая палитра. Это напоминает удвоение деревянными духовыми инструментами струнного оркестра. «Оркестровое» *tutti* сменяется звучанием солирующего голоса в первом эпизоде *f-moll* (т. 17–22). Тема высказывается как бы от первого лица и постепенно переходит от *cantabile* к патетической речитации. Сама речитация становится здесь выразительной кульминацией (т. 21–22), напряженность которой снимается переключками голосов *piano cantabile* (т. 23–28). Широкие ходы затактов продолжают «вздохи» сдвоенных под лигой тонов (см. пример 14).

Второй эпизод представлен диалогом разных «инструментов» (разницу в их характерах создают тесситура, направление мелодических линий, штрихи (т. 37–50)). Уже вторая фраза диалога приводит к кульминации, которая усилена модуляцией в далекую тональность *E-dur* (см. пример 15).

Яркость кульминации подчеркивает и оттеняет внезапное *pianissimo* второго предложения в E-dur. Углубляет тихую мистическую длину задержанный в мелодии тон *d* на фоне пульсирующего уменьшенного септаккорда и гулких ударов баса, подобных звучанию литавр симфонического оркестра (см. пример 16).

Состояние очарованности и восхищенности речитатива, кульминация на фоне модуляции в далекий E-dur, увеличенные длительности тем¹⁷ предвосхищают музыку одного из первых композиторов-романтиков — Франца Шуберта.

Финал Сонаты — рондо — несет в себе черты галантной танцевальности, венской грации; здесь же и синкопы народного танца, взрывные кадансы, образы стихийных движений, мятежная кода. Элементы фактуры в теме рефрена мелодизируются, что предвосхищает фактурные поиски композиторов романтиков¹⁸. Подспудная энергия таится в самых покойных и мягких поворотах мелодий, скрыта в арпеджио аккомпанемента, в метроритмических дроблениях пульсаций¹⁹. Повсюду мы встречаем приметы неустойчивости, непрестанное балансирование между метроритмической опорностью и безпорностью, между гармоническими функциями плаговых и автентических оборотов, между совпадениями метрических и ритмических акцентов и их нарушениями. Краткий фрагмент хорала (тт. 43–50) также неустойчив, балансирует на гармонии секундакорда. При внешней благообразности в хорале быстро созревает внутреннее движение, которое прорывается стремительным бегом триолей (см. пример 17).

Важным фактором в нарушении спокойного течения музыкальной мысли становятся синкопы. В теме рефрена они провоцируют «жесткий» каданс, взрывное окончание темы.

16.

17.

18.

В первом эпизоде внешне грациозные и мягкие синкопы готовят переход от квартольного изложения мелодии к триольному — плавное течение мелодии сменяется «кипением» триолей, которое поддержано синкопой в голосах сопровождения²⁰ (тт. 31–34).

Первые кварто-квинтовые ходы мелодии второго эпизода (тт. 78 и далее) задают характер размеренного шага, но уже в третьем такте синкопа баса нарушает покой половинных длительностей и провоцирует дальнейшую неустойчивость. Спокойные разрешения фраз сменяются синкопами кварто-квинтовых ходов. «Статическое» напряжение синкопирующих половинных длительностей постепенно разряжается противосложением бегущих восьмых. И вновь акцентно-динамическая синкопа *sf* (т. 105) провоцирует мгновенный переход от тематического изложения горизонтали к общим формам движения с преобладанием гармонической экспрессии. Высвобождение энергии, накопленной частым синкопированием, вновь приводит к «закипанию» звуковой материи. На короткое время романтическая стихийность побеждает классицистское равновесие. Последующие триоли с акцентами на второй половине такта воспринимаются как борение, обуздание стихии, заковывание ее в стройные формы классической нормативности. Это торможение происходит на доминантовом органном пункте в течение восьми тактов²¹ (тт. 113–120). Тем больше требуется усилия сдерживания — под руками исполнителя будто бы деформируется нечто пластичное и невероятно сильное. С каждым тактом маятник отнюдь не классицистского времени раскачивается все шире — до *ff* третьей октавы наверху и *sf* малой октавы внизу.

Тем безмятежней после этого звучит тема рефрена. В отличие от первого и второго проведений, которые ограничены от последующих эпизодов кадансами, третий рефрен через затемненное гармониями уменьшенного септаккорда и низкой тесситурой проведение темы мягко перетекает в последний эпизод. Активность синкоп здесь снижена. В эпизоде хорала (тт. 159, 161, 163 и далее) они выявляют внутреннюю, скрытую до времени, энергию противлениями интонаций среднего голоса. Внешне бесконфликтное проведение тем третьего рефрена и третьего эпизода выливается в патетические возгласы коды (см. пример 18).

Классицистская однозначность характеров сменяется романтической неопределенностью, устойчивостью сдерживаемой силы — ее высвобождением. Из абсолютной упорядоченности прорывается стихийное движение, вместо галантности интонаций и танцевальной грации приходит патетика высказывания. Несмотря на то что последний возглас коды относит нас к подобному окончанию первой части, создавая интонационную и смысловую арку²², остается впечатление неустойчивости и незавершенности, недосказанности и недоказанности. Конфликт, заложенный внутренним противлением «персонажей» темы вступления первой части, неразрешен. И в этом мы тоже слышим неопределенность, невысказанность мироощущения, близкой и по духу, и по времени эпохе музыкального романтизма; чувствуем и тоску романтической ментальности по

идеальному миру, и острое переживание трагического раскола мира земного, и невозможность здесь разрешить болезненные вопросы бытия, преодолеть фатальное одиночество художника.

Стройное здание Сонаты, быть может, «населенное» героями античности, идеалами Французской революции и немецкой классической философии, «архитектура» которого создана в «парковом» ансамбле венского классицизма²³, стоит особняком среди ранних сонат Бетховена. «Стальная» конструкция, отточенные средства «языка», ясная и лаконичная драматургия высказывают не свойственные этим средствам выражения художественные идеи, романтическое мироощу-

щение едва вмещается в венскую классическую сонату²⁴. Это противостояние языковых средств и чуждой им ментальности создает необычайное напряжение, небывалое по силе и остроте высказывание, формуют новый индивидуальный стиль Бетховена²⁵. Тем, как он использовал классическую форму сонаты для выражения самых разных музыкальных и немusикальных идей, он завещал ее будущему искусству. Именно благодаря Бетховену сонатная форма стала на все времена существования тональной музыки универсальной формой, способной вместить в себя практически бесконечное море идей, высказанных самыми разными языковыми средствами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вспомяна Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. М.: Классика-XXI, 2001. – 224 с., илл.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. – 528 с., нот.
3. Как исполнять Бетховена. М.: Классика-XXI, 2003. – 236 с.
4. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х тт. / Т. 1. Л. Кириллина. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 536 с.
5. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена: Исслед. Л.: Музыка, 1979. – 176 с., илл.
6. Кудряшов Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, Лань, 2010. – 432 с., илл. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
7. Либерман Е. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4-х вып. М.: Музыка, 2003. Вып. 1. – 88 с., нот.

8. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. – 528 с.
9. Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Л.: Музыка, 1965. – 216 с. ПIANИСТЫ РАССКАЗЫВАЮТ. Вып. 3 / Сост., общая ред. и вступ. ст. М. Соколова. М.: Советский композитор, 1988. – 176 с., илл.
10. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие в 8-ми вып. Вып. 5: Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Апассионаты» / Коммент. В. Брянцевой. – М.: Музыка, 1990. – 285 с., нот., портр.
11. *Kinderman W. Beethoven*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2009. – 414 p.
12. *Rumph St. C. Beethoven after Napoleon: political romanticism in the late works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004. – 295 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ромен Роллан называет предельно заостренную контрастность в музыке Бетховена «естественным балансиrom могучего равновесия». Роллан Р. Музыкально-историческое наследие в 8-ми вып. Вып. 5: Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Апассионаты» / Коммент. В. Брянцевой. М.: Музыка, 1990. С. 96.

² Либерман Е. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4-х вып. М.: Музыка, 2003. Вып. 1. С. 72.

³ Из этой темы Бетховен конструирует ритмические, метроритмические и интонационные подобиия – темы главной, побочной и заключительной партий первой части, тему второго эпизода второй части, тему рефрена и эпизодов финала, обнаруживая тем самым принцип монотематизма – предвестника романтического формообразования.

⁴ Возможно, что интонационно-содержательным стержнем здесь являются «два принципа» Бетховена – «Противление» и «Мольба». См. об этом: Кудряшов Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, Лань, 2010. С. 176.

⁵ Полисемантика мелодий венских классиков обнаруживает себя в горизонтальной развертке: каждый мотив последовательно привносит в тему новые черты характера. Здесь же противоречивые стремления даны одновременно в рамках одной интонации.

⁶ Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена // Как исполнять Бетховена. М.: Классика-XXI, 2003. С. 15.

⁷ Здесь происходит замена образных значений пунктирного ритма. Вначале это образ преодоления, затем – образ мрачной, враждебной воли. У композиторов-романтиков подобный феномен проявляется в монотематизме, когда музыкальная тема на протяжении произведения претерпевает не только вариационные изменения, но становится строительным материалом для диаметрально противоположных образов.

⁸ Кроме того, синкопы привносят в звучание и некий оттенок танцевальности.

⁹ Подобно рельефу природному вершины мелодического рельефа больше освещены, нисходящие – затемнены, поэтому восходящее движение обычно сопровождается *crescendo*, нисходящее – *diminuendo*.

¹⁰ Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Л.: Музыка, 1965. С. 38.

¹¹ Н. Голубовская напоминает: «В начале разработки I части “Патетической сонаты” часто сливают педалью последнюю сексту 3-й октавы хода четвертями с последующей октавой e¹ – e², приобретающей таким образом значение отражения <...> Между тем эта октава – возвращение мотива вступления». Голубовская Н. Бетховен // Как исполнять Бетховена. М.: Классика-XXI, 2003. С. 107.

¹² Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. С. 87.

¹³ Не по-классицистски звучит модуляция в далекий E-dur, что превосходит самые смелые модуляции Шуберта.

¹⁴ Фердинанд Рис вспоминает, что «при сочинении Бетховен часто имел в виду определенный предмет, хотя сильно смеялся над музыкальными живописаниями и особо потешался над деталями такого рода». Вспомяна Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. М.: Классика-XXI, 2001. С. 93.

¹⁵ Как пишет Л. Кириллина, «если в I части господствует “экстравертный” пафос, типичный для драмы и оперы, то в Adagio cantabile перед нами другая сторона патетического, ассоциировавшаяся у музыкантов XVIII века с церковными жанрами, молитвенными настроениями и возвышенной лирикой». Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х тт. / Т. 1. Л. Кириллина. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 225.

¹⁶ В одной из лекций о романтизме М. Юдина говорит о новом понимании природы романтиками, которое становится, по ее мысли, одной из основ романтизма: «...познание природы, философская лирика, помещение природы в центр тех или иных произведений, разгадывание ее, боготворение...». То, что «слышно» в Adagio «Патетической» очень близко этому пониманию. Юдина М. Романтизм. Истоки и параллели. Стенограмма лекций // ПIANИСТЫ РАССКАЗЫВАЮТ. Вып. 3 / Сост., общая ред. и вступ. ст. М. Соколова. М.: Советский композитор, 1988. С. 87.

¹⁷ Три рефрена: 16 т. – 8 т. – 23 т., первый эпизод – 12 т., второй эпизод – 14 т.

¹⁸ Е. Либерман считает аналогичной фактуру Экспромта As-dur Шопена. Либерман Е. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4-х вып. М.: Музыка, 2003. Вып. 1. С. 82.

¹⁹ В теме рефрена полутактовую и четвертную пульсации сопровождают восходящие мотивы опеваний баса с пропущенным опорным тоном, затем четвертную пульсацию подчеркивают ломаные арпеджио и завершают маркированные четверти каданса на *ff*.

²⁰ Акцентно-динамическая синкопа: половинная длительность *sf* на 3–4 долях такта.

²¹ Органный пункт доминанты способствует накоплению энергии и в данном случае противится торможению движения.

²² В. Киндерман находит в коде финала не только смысловую арку к теме вступления и главной партии первой части, но и тональную и смысловую аллюзию первой темы Adagio. *Kinderman W. Beethoven*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2009. P. 58.

²³ О широте культурных горизонтов и исканий Бетховена пишет А. Климовицкий: «Историческая амплитуда художественных интересов Бетховена характеризуется, с одной стороны, пытливым интересом к искусству Возрождения, с другой – предвосхищением исканий и достижений романтизма вплоть до Вагнера». Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена: Исслед. Л.: Музыка, 1979. С. 21.

²⁴ Для этого потребовалась совершенная форма, способная выразить с предельной достоверностью новые художественные идеи. Бетховенскую форму Г. Нейгауз соотносит с «совершенством, правдой психического процесса, лежащего в основе данного произведения и выраженного в нем». Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. С. 63.

²⁵ Некоторые исследователи находят в позднем стиле Бетховена наряду с чертами барокко стилистические аллюзии ранних сонат. *Rumph St.C. Beethoven after Napoleon: political romanticism in the late works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004. P. 131.

Юлия Монастыршина

МОЦАРТ И «ЭСТЕТИКА БОЛТОВНИ»

Как известно, Моцарт — один из самых трудно понимаемых композиторов в истории музыки. Почему это так? Прежде всего красота и совершенство моцартовского стиля являются серьезной преградой для погружения в содержание: мысль скользит по гладкой, полированной поверхности красоты музыки, не успевая зацепиться за смысл. Многие исследователи говорят о «космизме» Моцарта, когда каждый звук является пересечением многих смысловых «вселенных». Кроме того, музыкальная ткань настолько концентрирована в смысловом отношении, что обычный слушатель просто не успевает «считывать» информацию. Гений Моцарта не думал о соразмерности усредненному человеческому «уху», вкладывая в слишком малое число нот слишком много смысла. Яркий пример — главная партия Фортепианной сонаты KV. 279. Здесь два элемента: первый — разгневанный граф, второй — Сюзанна. Граф задает служанке какие-то неприятные вопросы, а что в музыке? Сперва она скромно отвечает «не знаю», опустил глаза (первые два звена), затем приподнимает бровь и подмигивает графу, кокетливо поводит плечиком (четвертое звено). За несколько секунд на лице героини отразилась богатая гамма чувств: пробежавшая по челу тень, кокетство, жеманство и так далее (см. пример 1). Наверное, поэтому темы Моцарта называют «галереей живых характеров».



Статья на соискание ученой степени. Сведения об авторе, ключевые слова и аннотацию см. на с. ???.

«Здание» моцартовской вселенной настолько совершенно, что порой кажется, что если вынуть оттуда хотя бы один кирпичик, то оно рухнет. Любой исполнитель Моцарта оказывается в ситуации канатоходца, который балансирует в воздухе, прекрасно понимая, что малейшее «недо» и малейшее «пере» — конец. Моцарт сложен также с коммуникативной точки зрения: его музыка при всей кажущейся простоте и общительности совсем «необщительна». Автор «Юпитера» отнюдь «не обнимается» со слушателем. Он, подобно Джоконде, говорит: «Я ничего не расскажу о себе, но я покажу, что я думаю о вас». Не Моцарт снисходит до слушателя, но слушатель должен «дотянуться» до пьедестала, на котором пребывает моцартовское искусство. Чем дольше думаешь об услышанном, тем больше понимаешь, что в Моцарте существует «длинная дистанция постижения», огромное «послепространство». Моцартовское искусство действует по принципу «проявляющейся фотопленки»: это текст для «обдумывания», и чем больше над ним размышляешь, тем больший диапазон смысла «считывается». Автор «Дон Жуана» нуждается не только «в чтении», но и в «перечитывании». Он требует «внутреннего вынашивания», «взгляда на расстоянии», «отложенности во времени». Каждое новое «прочтение» его «музыкальных книг» доставляет все новое эстетическое удовольствие.

Почему это так, почему Моцарт нуждается в «перечитывании»? В ответе на этот вопрос кроется еще одна великая трудность этого гения, о которой мало кто догадывается, а именно — болтовня. Дело в том, что многие важнейшие мысли у Моцарта высказаны в манере «между прочим», мимоходом, скороговоркой, под знаком драматургии междометий «ах, кстати!». Понастоящему серьезные вещи «вставлены» в «оправу» несерьезности, разговора о чепухе.

Представим себе, что научное открытие вдруг сделано в рамках непринужденной светской беседы, и никто из присутствующих даже не догадывается о величии момента. Казалось бы, в проходных, на первый