

АЛЛА GERMANOVNA KOROBOVA

kor.all@list.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

620014 Екатеринбург,
просп. Ленина, д. 26

ORCID 0000–0003–3115–4099

ALLA G. KOROBOVA

kor.all@list.ru

Doctor of Fine Arts, Full Professor of Music Theory Subdepartment at Mussorgsky Ural State Conservatory

26 Lenina Ave.,
620014 Yekaterinburg
Russia

ORCID 0000–0003–3115–4099

АННОТАЦИЯ**«Пасторальная» Бетховена: между музыкальным портретом природы и симфонической «психоделией»**

Статья посвящена рассмотрению Шестой симфонии Бетховена в контексте традиций пасторальной инструментальной музыки и — шире — жанра европейской пасторали, проявившей себя практически во всех видах и родах музыки. Основное внимание направлено на пересечение ретроспективных и перспективных парадигм жанра, что позволяет объемнее высветить феномен «Пасторальной». Для репрезентативности исторического сравнения автор использует обобщенную схему «вчера — сегодня — завтра», помещая в её центр опус венского классика. Данная схема мыслится не механически как необратимый вектор времени, а скорее типологически, когда «вчера» может присутствовать в «сегодня» и даже «завтра». Данная схема помогает акцентировать значимые моменты в контрапункте таких линий, определяющих жанровую «текстуру» произведения Бетховена, как старая традиция рождественской пасторали, «натурализованная» георгика эпохи Просвещения, характеристическая инструментальная музыка с происходящей в ней модуляцией от риторического изображения природы к ее чувственно-эмоциональному переживанию. Подчеркивается значение «Пасторальной симфонии» Бетховена в последующей истории — и как образца жанра, и как побуждающей к культурному диалогу этико-философской концепции («Фантастическая симфония» Г. Берлиоза), и как узнаваемого музыкального топоса классической пасторали, утраченной дисгармоничным миром посмодернистской эпохи («Симфония» Л. Берлиоза).

Ключевые слова: Шестая симфония Бетховена, пастораль, «Времена года» Й. Гайдна, музыкальная георгика, Ю. Г. Кнехт, характеристическая музыка, топос грозы, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, Симфония Л. Берлиоза

АБСТРАКТ**“Pastorale” by Beethoven: Between a Musical Portrait of Nature and Symphonic “Psychedelia”**

The article is devoted to the consideration of Beethoven’s Sixth Symphony in the context of the traditions of pastoral instrumental music and, more broadly, the genre of European pastoral, which manifested itself in almost all types and kinds of music. The main focus is on the intersection of retrospective and prospective paradigms of the genre, which makes it possible to highlight the “Pastoral” phenomenon in more detail. For the representativity of historical comparison, the author uses the generalized scheme “yesterday — today — tomorrow”, placing the opus by Vienna Classic in its center. This scheme is not thought of mechanically as an irreversible vector of time, but rather typologically, when “yesterday” can be present in “today” and even “tomorrow”. This scheme helps to accentuate significant moments in the counterpoint of such lines defining the genre “texture” of Beethoven’s work as the old tradition of the Christmas pastoral, the “naturalized” georgics of the Enlightenment, characteristic instrumental music with the transition occurring in it from a rhetorical depiction of nature to its sensory-emotional experience. The significance of Beethoven’s “Pastoral Symphony” in subsequent history is emphasized — both as an example of a genre, and as an ethical-philosophical concept stimulating a cultural dialogue (*Symphonie Fantastique* by H. Berlioz), and as a recognizable musical topos of a classical pastoral, lost by the disharmonious world of the postmodern era (*Sinfonia* by L. Berio).

Keywords: Sixth Symphony by Beethoven, pastoral, *Die Jahreszeiten* by J. Haydn, musical georgic, J. G. Knecht, characteristic music, thunderstorm topos, *Symphonie Fantastique* by H. Berlioz, *Sinfonia* by L. Berio

«ПАСТОРАЛЬНАЯ» БЕТХОВЕНА: МЕЖДУ МУЗЫКАЛЬНЫМ ПОРТРЕТОМ ПРИРОДЫ И СИМФОНИЧЕСКОЙ «ПСИХОДЕЛИЕЙ»

22 декабря 1808 года состоялась академия в театре Ан дер Вин. Концерт, программа которого включала произведения только одного композитора — Людвига ван Бетховена, — стал, по выражению Л. В. Кириллиной, «автопортретом мастера в расцвете творческих сил» [4, 477]. Д. Джонс в своей монографии, подробно описывая это событие и его фон, приводит статистику концертного представления симфоний композитора за первое десятилетие XIX века: 1808 год стал кульминацией — 12 исполнений (тогда как в другие годы одно или два, четыре лишь в 1807)! Ни один из 22 упомянутых здесь других венских композиторов, включая Гайдна и Моцарта, не удостоился в эти годы такого внимания. Таким образом, декабрьская академия завершала, отмечает Джонс, «период интенсивного публичного экспонирования бетховенских симфоний» [10, 9].

Среди прочего в этот вечер прозвучали две новые симфонии, которые были написаны одновременно: F-dur'ная и c-moll'ная. Тогда они значились как №5 и №6, впоследствии номера поменялись местами. Эти опусы часто трактуются теперь как некий диптих, обозначивший разные стороны бетховенского симфонизма: c-moll'ная с ее почти романтическими «бурей и натиском» устремлена вперед, F-dur'ная (в которой тоже есть своя «буря») воспринимается скорее ретроспективной для нового XIX века. Как заметил Карл Неф, «Пасторальная» Бетховена, «замыкающая собой множество пасторалей и пасторальных настроений музыки XVII–XVIII века», в целом «носит отпечаток идей Руссо — с одной стороны, а с другой — рационалистических воззрений эпохи просвещения на мудро и целесообразно устроенную природу», вследствие чего «непосредственное чувство природы, как оно еще в эпоху Бетховена открылось романтикам <...>, заслонено еще в Шестой симфонии наследием пасторальности и указанными влияниями» [7, 227].

Однако, как представляется, не все столь однозначно. «Пасторальную симфонию» Бетховена нельзя относить только к ушедшему времени: в ней есть «вчера», «сегодня» и «завтра».

ВЧЕРА

Само название — Pastorale — вписывает Шестую симфонию Бетховена в определенную жанровую традицию, имевшую глубокие исторические корни: т р а д и ц и ю

пасторали. Она насчитывает свыше двух тысячелетий, если исчислять от буколик Феокрита и *carmen pastorale* Вергилия. В музыке «метажанр» пасторали постепенно специфизировался в самостоятельный содержательно-выразительный модус пасторальности, несущий в себе основной жанровый код, семантический инвариант — «человек и природа». Характерно и особое наклонение в претворении данного кода: поэтическое видение человеческого существования в гармоничной связи с миром при акцентировании идеалистического ракурса восприятия этого существования.

В музыке пастораль проявила себя практически во всех отраслях: церковной и светской, вокальной и инструментальной, театральной и концертной. Сформировались, обогащаясь со временем собственными традициями, различные типы: пастораль антикизированная (так или иначе связанная с античными прообразами и мотивами), рождественская (связанная с библейским сюжетом о пастырях вифлеемских и иконографическим образом совместного словословия — «концерта» — пастухов и ангелов), галантная (порождение эпохи галантного стиля) и другие¹. Обратимся к симфоническому направлению жанра, выстроив систему координат относительно «Пасторальной» Бетховена.

Начала жанра пасторальной симфонии связаны со вторым из названных типов и идут от сложившихся в христианской церкви обычаев празднования Рождества — как в самом богослужении, так и в паралитургической, девициональной практике. Рождественская пастораль, на формирование музыкального словаря которой влияли церковные и народно-бытовые истоки, традиции рождественских песен и инструментального музицирования (здесь главным прототипом стало звучание итальянских ансамблей *pifferari* и *zampognari*² — дудочников и волынщиков), разнообразно развивалась в искусстве европейских композиторов. Ранний инструментальный образец содержится в собрании «Пасторальных концертов» Франческо Фьяменго (изд. 1637, Венеция): это «Sonata pastorale à 4. Due Violini, Viola, e Trombone, o Leuto». Во второй половине XVII века сложилась венская традиция рождественских трио-сонат (начиная с И. Г. Шмельцера, И. И. Фукса). Пасторальные рождественские симфонии создают музыканты мангеймской школы — Я. Стамиц, К. Каннабих, Ф. И. Бек и др. В Италии в области инструментальной музыки *per il Santissimo Natale* (к Святейшему Рождеству) чаще всего писали тоже симфонии (например, «Sinfonia à tre» Джузеппе Валентини, «Sinfonia da chiesa...» Ф. О. Манфредини), а также концерты или *concerti grossi* (А. Корелли, Дж. Торелли, Ф. О. Манфредини, П. А. Локателли,

¹ О жанрово-стилевых типах европейской музыкальной пасторали см. в монографии автора статьи [6].

² Любопытным представляется почти знаковое для жанра пасторальной симфонии пересечение в терминологии: итальянское (характерное, прежде всего, для Калабрии) название пастушеской волынки, *zampogna*, восходит, как предполагается, к древнегреческому слову *συμφωνία*. Транскрипции последнего известны во многих языках (см.: [9]), и не только европейских. По версии Дж. Штейнера, еще сирийские греки называли *zamponia* многозвучный музыкальный инструмент (типа финикийской волынки); подобное название встречается и в Библии, в Книге пророка Даниила [14]. Впрочем, словом «симфония» и производными от него называли в разное время не только волынку, но и ряд других инструментов — вплоть до барабана, цимбал и многоствольной флейты-сиринги.

Г. М. Скьясси и др.) Во Франции преобладала сюита — сюиты ноэлей создали М.-А. Шарпантье, М. Р. де Лаланд, Ф.-Ж. Госсек (у последнего также есть оратория «Рождество»); немало отдельных пьес — обработок ноэлей для органа, клавира и других инструментов, на основе которых появлялись книги ноэлей (например, для органа — у Ж.-Ф. Дандриё, для клавира — у Л.-К. Дакена). В австро-немецкой музыке также широко использовали песни (здесь они назывались пастореллы) в вокальных и инструментальных рождественских концертах, создавали их инструментальные аранжировки и пьесы на их основе. Примером последних является ряд инструментальных арий: две «Aria pastorella variata» Ф. К. Муршхаузера, «10 Ariae pastorellae» для клавира П. Юстинуса, «10 Pastorellen vor die Weyhnachtszeit» В. Патгебера (заключительные из 60 арий сборника «Musikalischer Zeit-Vertreib auf dem Clavier [Музыкальное времяпрепровождение на клавире]», оп. 22). В отличие от последних из названных, арии Муршхаузера имели литургическое предназначение — видимо, как версет, поскольку включены в связанное с рождественским периодом служб приложение к сборнику «Ost-Tonium novum Organicum» данного автора. В той же литургической функции (для рождественской службы) могли выступать у немецких композиторов фуги — как, например, две фуги со специальным обозначением *Pastorella* Готлиба Муффата, содержащиеся в его сборнике «72 Versetl sammt 12 Toccaten» (1726). Фуги Муффата, однако, основываются скорее не на песенных, а на инструментальных истоках: альпийских пастушеских наигрышах, функционирование которых в качестве музыкального прототипа в пасторальной музыке австро-немецких композиторов столь же характерно, как наигрыши *pifferari* и *zampognari* у итальянцев.

Наглядным примером такого «вчера» в истории пасторальной симфонии (по отношению к бетховенской эпохе) можно назвать близкий итальянскому стилю инструментальный эпизод в первой части оратории Г. Ф. Генделя «Мессия» (1742) — «Symphonie Pastoral (Pifa)»³. Вполне программное обозначение *Pifa* (от названия итальянского народного пастушьего духового инструмента) связано с рождественским сюжетом о пастухах, со всей радостью простых сердец пришедших по благовестию ангелов поклониться Христу-младенцу. Аналогичная «симфония» — в «Рождественской оратории» И. С. Баха (№10). Среди многочисленных примеров воплощения жанра в виде самостоятельной пьесы — созданная для рождественских праздников «Sinfonia pastorale» Леопольда Моцарта (с альпхорном, G-Dur, ок. 1753 года)⁴.

Музыка, связанная с традициями христианского Рождества, сочинялась и в последующие столетия, но не в виде именно «симфонии». Это, думается, в большой степени было обусловлено процессом специфизации в XIX веке самого жанра симфонии, с его выделением из обширной жанровой сферы полуприкладного инструментального музицирования (разнообразные дивертисменты, кассации, ноктюрны, серенады и, в том же роде, «симфонии»), с его утверждением

³ Известно, что Гендель записывал наигрыши и напевы калабрийских пастухов.

⁴ В 1750-е годы у Л. Моцарта, помимо *Sinfonia pastorale*, появился целый ряд программных инструментальных сочинений, среди которых были и «симфонии»: *Sinfonia burlesca*, *Sinfonia da caccia*, *Divertimento Die Bauernhochzeit*, *Die Musikalische Schlittenfahrt*, *Divertimento militare cioè Sinfonia*, *Chinesische Musik und Türkische Musik* и другие.

в статусе наиболее значительного жанра самостоятельной концертной музыки. Обрело более четкие терминологические границы и обозначение симфония, преодолев прежнюю семантическую множественность и закрепившись именно за данным жанром.

СЕГОДНЯ

Между тем, к рубежу XVIII–XIX веков формируется новый тип пасторальной симфонии, отразивший важную модификацию жанра пасторали в целом. В европейской литературе и театре новая тенденция проявилась в виде перехода от ренессансной трактовки пасторали как прекрасного поэтизированного досуга к просветительской интерпретации эстетически привлекательного образа «простой жизни» и «простого человека». Своеобразным манифестом стала маленькая опера «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо (1752). Руссоистского типа комедия переместила пастораль из буколического лесного пейзажа с его обществом нимф, дриад, сатиров и сельванов в деревню, сняв мифологический слой пасторали, но сохранив идиллический ракурс изображения.

С одной стороны, указанная тенденция влекла снижение стилового регистра (в духе *pastorale rustique* как новой разновидности жанра). С другой стороны, в качестве пасторального жанра актуализируется георгика⁵, долгое время локализовавшаяся в сфере дидактической литературы (философского, лирического, эпического характера). Эти процессы сопровождаются «натурализацией» (демифологизацией) пасторали, и теперь идеализм пасторали базируется на некоей этико-философской утопии. Она близка ренессансно-гуманистической трактовке природы как разумного и благого начала, но Просвещение привносит характерный для него дидактический акцент, отдавая предпочтение деятельному, преобразовательному постижению природы — перед постижением созерцательным, более типичным для Ренессанса. Георгика оказалась созвучна этим переменам, и на данном этапе истории европейской пасторали она, по-своему отражая просветительскую идеологию, открывала для затухавшего было жанра новые перспективы⁶. Как и классическая буколика, пасторальная георгика апеллирует к «естественному человеку», но это уже не пастух мифологизированной Аркадии, а идеализированная фигура современного селянина, со свойственным Просвещению нравоучительством представленная в контексте патриархальных ценностей. На первый план выходят теперь несущие черты современности и «местного колорита» темы родной земли, трудов и досугов близкого к природе сельского жителя, самодостаточного крестьянского быта, добродетельности нравов простых людей и т. д.

⁵ Георгика — от лат. *georgicus* (земледельческий, греч. γεωργικός — земледелец). Ее центральная тема — «похвала простой жизни» — была сформулирована еще Вергилием в знаменитом фрагменте «О fortunatos agricolas [О, земледельцы со счастливой судьбой]» из II книги его «Георгик».

⁶ Пасторальная георгика займет прочное место в творчестве композиторов XIX века, и прежде всего в тех направлениях искусства эпохи романтизма, которым близки были идеи народно-национального подъема. Примеры тому есть и в музыке русской композиторской школы, особенно в том стилевом направлении, которое было задано Глинкой и «Могучей кучкой».

В качестве репрезентанта подобной модификации пасторали в музыке, маркирующей «сегодня» по отношению к Шестой симфонии Бетховена, укажем на практически современную ей ораторию Й. Гайдна «Времена года» (1801), которую с полным основанием можно назвать пасторальной ораторией, уточнив при этом ее жанровое наклонение, определяемое пасторальной георгией.

В литературе не раз отмечалась близость «Пасторальной» Бетховена оратории «Времена года» Гайдна по содержанию. Так, Джонс пишет (объединяя последние оратории Гайдна): «Как и программные элементы — безмятежного, комического и драматического, — бетховенская симфония разделяет с поздними ораториями Гайдна всепоглощающее чувство благоговения и внутреннего удовлетворения, укрепляемого неподдельным величием природы» [10, 12]. Опусы близки также в плане «циклизации» содержания. Но если в оратории Гайдна представлен цикл сезонов, то в симфонии Бетховена это скорее цикл дня: рассветное утро, пробуждение природы — знойный полдень, когда так приятно укрыться в тени деревьев у ручья и слушать голоса птиц, — праздничное веселье после дневных трудов, которое прерывается внезапно начавшейся грозой, — вечер, приносящий удовлетворение и окончанием грозы, и достойно прожитым днем. Прозрачны «сюжетные» параллели двух произведений. Оба содержат сходно воплощаемые: эпизод пасторального досуга, *otium*'а (речитатив и ария Ганны, № 16 и № 17 «Лета» у Гайдна — вторая часть симфонии у Бетховена), изображение сельского праздника с чередованием пения, танцев, игры на народных инструментах (№ 31 в «Осени» — третья часть симфонии), музыкальную картину грозы (речитатив и хор, № 18 и № 19 «Лета» — четвертая часть симфонии).

Бетховен близок Гайдну по характеру трактовки пасторальной темы в духе георгией: здесь та же неотрывность чувства природы от нравственно-этического начала и ощущение связи того и другого с патриархальной народной традицией. Симфония принадлежит тому же направлению «натурализованной» (демифологизированной) пасторали, причем у Бетховена связей с оперной галантной пасторалью еще меньше, чем у Гайдна, — преобладает народно-жанровая интонационность. Как и у Гайдна, образно-эмоциональному строю произведения Бетховена чуждо состояние пасторальной меланхолии: радость и бодрость, как основное эмоциональное наклонение, определяют общий тонус симфонии, которая открывается выражением «радостных чувств по прибытии в деревню» и завершается «пастушьей песней», воплощающей «радостные, благодарные чувства» (из программных заголовков первой и пятой частей). Наконец, в произведении Бетховена наблюдается заметная также и в оратории тенденция к «масштабированию» пасторальных образов: к восхождению от детализации и конкретики первых частей к лирико-эпическому обобщению финала, связанному с процессом привнесения в музыкальный тематизм гимнического жанрового начала⁷. Для георгией вообще характерен этот переход от сосредоточенности на

⁷ Общую для обоих произведений особенность композиции Д. Джонс трактует следующим образом: «В ораториях Гайдна мастерское сочетание описания и созерцания неизбежно приводит к кульминационным хорам восхваления. В симфонии Бетховена — тот же неотвратимый смысл движения к аффирмации, *Пастушьей песне*» [10, 12]. Можно заметить, что в исследовательской литературе рельефная симфоническая драматургия «Пасторальной» порой «запускает», как выразился Ричард Уилл, «некоторые неожиданные ассоци-

приватном мире чувств к более панорамному «видению» — при сохранении общей для всей жанровой сферы пасторальной фокализации. Благодаря этому переходу изначально лирический жанр пасторали модифицируется в лирико-эпический, примером чему являются и оратория Гайдна, и Шестая Бетховена. Особенно рельефны эти процессы в крайних частях симфонического цикла.

В коде финала симфонии тенденция художественного обобщения пасторальной образности достигает высшей точки, причем не в «громкой», а в «тихой» кульминации (наступающей после предшествующей ей вершины-апофеоза, цифра 57 партитуры). Ее решение в жанровом отношении ассоциируется с молитвенным пением (цифра 59): в фактуре чередуются «запевы» струнного ансамбля (*pianissimo, sotto voce*) и «подхваты» tutti (на *forte*); при этом мелодическая структура главной темы финала здесь синтаксически преобразуется в хорально-попевочную. Таким образом, в этой кульминации синтезируются хоральное и пасторальное начала. Не сказывается ли в этом топосе генезис рождественской пасторали с ее прославлением от лица «пастырей вифлеемских»?

Завершает финал, обрамляя его «наигрышем», далекое, дающее почувствовать широкое пространство, звучание «альпийского рожка» (соло валторны с сурдиной). Это звучание и начальная тема симфонии создают органичную рамку для природной картины «естественного» бытия, созданной Бетховеном и впитавшей в себя просветительски-руссоистские идеалы целой эпохи.

Роднит ораторию Гайдна и симфонию Бетховена, помимо прочего, и уже отмеченный характеристический⁸ (звукоописательный) «сюжет» грозы. Изображение бури, шторма (как и битвы, охоты) давно уже было освоено музыкой⁹. На протяжении веков к нему охотно прибегали в театре, озвучивая впечатляющие сцены разгула стихии или эпизоды, связанные с божественными силами (так, гром и молния — типичные атрибуты громовержца Зевса-Юпитера). Востребован был этот топос и в чисто инструментальной музыке. Один из ранних примеров содержится в «Фицуильямовой вёрджинельной книге». Это Фантазия Джона Мандея (ок. 1555–1630), в которой сменяют друг друга контрастные разделы

ации»: предлагая «прочтение *Пасторальной* как переход от идиллии через деструкцию к нравственному освобождению» [15, 184], музыковед конкретизирует данную «фабулу» в контексте ассоциаций с бетховенской эпохой, ее представлениями о морали и гуманизме. Еще более широкий круг «неожиданных ассоциаций» содержит объемная монография Роланда Шменнера с достаточно интригующим названием «Пастораль: Бетховен, гроза и громоотвод» [13], на которую часто ссылается Уилл.

⁸ «Характеристический» — термин, наиболее часто используемый в XVIII–XIX веках для программной («описательной») инструментальной музыки, где есть текстовое обозначение «предмета» (см.: [15]). Не случайно Бетховен в черновиках употребляет это понятие в отношении Пасторальной: «*Sinfonia caratteristica — oder Erinnerung an das Landleben* [Характеристическая симфония, или Воспоминание о сельской жизни]» (из Книги эскизов за 1808 год; цит. по: [2, 362]).

⁹ Гроза, «*la tempesta*», — один из привлекательных предметов для звукового изображения в музыке. Данный топос обнаруживают уже средневековые каччи. Подобный образец (стихи Франко Саккетти, XIV век) приводит в своей статье Йоханнес Вольф (1902). Вот сюжет этой каччи в переводе Р. И. Грубера: «Юные девушки, разыскивая цветы, резвятся в лесу и в коротких выкриках указывают друг другу на великолепные леса, на зверей, на цветы и грибы, пока внезапный ливень не принуждает их разбежаться» [3, 261].

с программными ремарками «Faire Wether [Хорошая погода]», «Lightning [Молния]», «Thunder [Гром]», «Calme Wether [Тихая погода]», затем еще трижды «Хорошая погода» прерывается «Молнией» и «Громом», пока Фантазия не завершается пятитактовым заключением «A cleare Day [Ясный день]»¹⁰.

Трудно сказать, в какой момент истории «характеристический» топос грозы соединился с пасторалью, но уже XVII век дал достаточно много образцов. Если иметь в виду интересующую нас несценическую инструментальную музыку, то это концерт «Лето» из «Времен года» Антонио Вивальди, где не без юмора сопоставлены традиционно величественный образ грозы с «тучами жуков и роями мух» (не менее традиционный образ предельной ничтожности), равно с грозой вызывающих «отчаяние крестьянина». «Странный аббат» Георг Йозеф Фоглер разворачивает изображение грозы в своей импровизации, прозвучавшей в серии данных им органых концертов середины 1780-х годов (в них он исполнил также импровизацию по картине Рубенса «Страшный суд»). В записанном виде сохранилась только «Пастораль» для клавира (опубликована в 1806), а вся композиция программно называлась «Das vergnügte Hirtenleben von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber wegzieht, und sodann die naive und laute Freude deshalb [Радостная пастушья жизнь прерывается грозой, которая, однако, уходит, что вызывает наивное и шумное веселье]». В 1794 году Юстин Генрих Кнехт издает собственную, но явно опирающуюся на пример Фоглера, импровизацию «Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne, eine musikalische Schilderung auf der Orgel [Грозой прерываемое пастушеское блаженство, музыкальное описание на органе]». Десятилетием ранее Кнехт опубликовал (с посвящением «Месье аббату Фоглеру») опус «Le Portrait musical de la Nature»¹¹, где также содержался эпизод грозы. Спустя почти столетие программная «Пастораль» для органа, в которой ярким контрастом вводилось изображение бури в Альпах, была создана швейцарцем Шарлем Бланше. Можно упомянуть также Фортепианный концерт №3 Даниэля Готлиба Штейбельта (1799), в финале которого — «Rondeau pastorale und L'Orage [Пасторальное рондо и Гроза]».

Сочетание музыкальной модели «грозы» с пасторальностью, таким образом, ко времени бетховенской Шестой симфонии уже закрепилось. Из перечисленных примеров ближе всего к ней, конечно, «Музыкальный портрет Природы» (или «Пасторальная симфония») Кнехта: наличие словесной программы со сходным «сюжетом»; пять частей, следующих без перерыва (у Бетховена *attacca* идут последние три части); эффектная картина грозы. Показательна у обоих композиторов достаточно устойчивая связь данной музыкальной картины с жанром фантазии (вспомним также упомянутые органые импровизации и более ранний опус Мандея). У Бетховена четвертая часть «Пасторальной» сама представляет собой

¹⁰ Пьеса опубликована в издании: Фицуильямова вёрджинельная книга (избранные пьесы) / ред. Н. А. Копчевский. М.: Музыка, 1988. С. 93–96.

¹¹ Полное название: «*Le Portrait musical de la Nature, ou Grande Symphonie à deux violons, alte et basse, avec deux flûtes traversières, deux haut-bois, fagotts, cors, trompettes et timbales ad libitum. La quelle va exprimer par le moyen des sons [Музыкальный портрет Природы, или Большая Симфония с двумя скрипками, альтом и басом, с двумя флейтами траверсо, двумя гобоями, фаготами, валторнами, трубами и литаврами ad libitum. Каковой будет выражаться посредством возможностей звуков]*» (цит. по: [8, 379–380]).

не что иное, как композицию фантазийного типа, форму свободного развертывания с незамкнутым тональным планом. Попутно заметим, что на слушателей бетховенская «сцена грозы» производила особое впечатление. Гектор Берлиоз в конце 1820-х, высказывая свои наблюдения о том, что именно для слушателей становится доминирующим в восприятии, чему они отдают предпочтение, писал: «О произведениях Бетховена говорят: *Гроза* Пасторальной симфонии, *Финал до-минорной, Andante* из ля-минорной¹² симфонии и т. д. и т. п.» [1, 189]. А еще раньше, в 1810 году один из рецензентов, описывая музыку Пасторальной, за четвертую часть назвал композитора «Шекспиром музыкального искусства», чем весьма тронул автора (см.: [2, 439]). В симфонии Кнехта картине грозы отдана почти половина композиции — три средние части, где, быть может, в ущерб динамизму детально описывается, как «гроза приближается медленными шагами [*orage approche à pas lents*], а затем «постепенно стихает».

Наконец, сходны по замыслу также финалы симфоний: гимн Творцу по завершении грозы, что придает буре, изображаемой вполне реалистически, масштаб аллегории. Последнее отражено и в авторских программах¹³. Так, название финала у Кнехта — «V. L'inno con variazioni [Гимн с вариациями]», его программа: «La Nature, transportée de la joie élève sa voix vers le ciel et rend au créateur les plus vives grâces par des chants doux et agréables [Природа, несущая радость, возносит свой голос к небесам и воздает Творцу самую живую благодарность теплыми и приятными песнями]» (цит. по: [8, 380]). Программа финала у Бетховена, как можно прочесть в любом нотном издании: «Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm [Пение пастухов. Радостные и благодарные чувства после бури]». Однако, как указывает Кириллина, в автографе бетховенской партитуры и в программке премьеры 1808 года надпись была несколько иной: «V. Благодарные чувства после бури, связанные с благодарностью Божеству» [4, 506] — это, заметим, ближе по смыслу программе Кнехта.

«Характеристическая» симфония Кнехта — в духе современной ему французской моды на музыкальное «описание», недаром название и программные заголовки частей этот верхнешвабский композитор в издании, опубликованном в Шпайере, пишет по-французски. В «Музыкальном портрете природы» еще много общих мест. Например, первая часть — типичный пасторальный *locus amoenus*: «1. Прекрасный край, где светит солнце, веют ласковые зephyры, долину пересекают ручейки, щебечут птицы, горный поток журча падает сверху, пастух насвистывает, прыгают ягнята и слышится милый голос пастушки» (цит. по: [8, 380]). Тематизм рефрена этой рондальной формы вполне соответствует данному

¹² Здесь явная опечатка: Берлиоз пишет о Седьмой — *ля-мажорной* — симфонии Бетховена и указывает на вторую ее часть, в партитуре обозначенную как Allegretto.

¹³ Знали ли Бетховен симфонию Кнехта? Прямого и доказательного ответа на этот вопрос на сегодняшний день не существует, но исследователи не исключают такой возможности, учитывая не только общность идеи и наличие сходных черт композиции, но и то, что композиторы в разное время прибегали к услугам одного издателя, Генриха Филиппа Босслера в Шпайере, а значит Бетховен мог познакомиться хотя бы с издательским каталогом. Подобные соображения высказываются уже в одной из первых публикаций, где сопоставляются данные симфонии [8], проблему также обсуждает автор классической работы о музыкальном топосе пасторали Герман Юнг [11].

пасторальному топосу, а два эпизода — *Andante pastorale* и *Villanella grazioso* — вносят черты уместной для него жанровости (это танцевальность, по характеру близкая паспье и гавоту). Тем не менее, в симфонии Кнехта уже ощутим некий сдвиг от риторических *loci communes* в отображении природы предыдущей эпохой к индивидуальному чувствованию, что позволяет говорить о наметившемся преодолении прежней парадигмы музыкального мимесиса в контексте формирования новых художественно-эстетических ориентиров музыкальной картины мира. Именно поэтому симфония Кнехта, появившаяся за 23 года до Пасторальной Бетховена — это по отношению к ней не просто предшественница, но старшая современница, не «вчера», а уже наступившее «сегодня».

ЗАВТРА

Музыкальная модель «грозы» в соединении с пасторальностью присутствует также в третьей части «Фантастической» Берлиоза, «Сцене в полях»¹⁴. Сама эта симфония с ее программностью, расширенной шкалой эмоциональных перепадов, лирической исповедальностью, мотивами одиночества и разлада с действительностью стала эмблемой романтического симфонизма, его новаций. По отношению к «Пасторальной» Бетховена это, безусловно, «завтра».

Сам Берлиоз восхищался «Пасторальной»¹⁵ и видел сходство с ней своей «Фантастической симфонии». Действительно, тому есть основания. Оставив в стороне пятичастность цикла, сосредоточим внимание на сфере пасторальности, связывающей данные симфонии, как на примере воплощения определенной традиции и, одновременно, оригинальности ее проявления.

У Берлиоза в контексте уже другой художественной картины мира обнаруживается иное преломление жанрового «кода». Идиллия пасторалей предыдущих эпох в ней трансформируется в «психоделию». И буря здесь — это не столько силы могучей и благой природы, сколько воплощение сильных эмоций, контрастным оттенением которых служит пастораль, вполне изобразительно развернутая в начале третьей части. Буря происходит прежде всего в смятенной душе героя: линия развития постоянно рвется, кульминации, не разрешаясь, размываются внезапным торможением и диминуэндо или нивелируются на стыке разделов; в тембре деревянных духовых с их пасторальной окраской, подменяя собой основную тему третьей части или соединяясь с ней, появляется *idée fixe* симфонии, словно навязчивая галлюцинация. Наступающее затишье не несет радостного оживления, как в образцах классицизма, но, напротив, нарушается и та первоначальная иллюзия идиллии, которая как будто существовала в окружающей поэта природе. В репризе «пастушескому наигрышу» английского рожка уже

¹⁴ Подробнее, с выходом на «этимологию» разрабатываемого пасторальной музыкой архетипа «грозы», это сочинение Берлиоза ранее было проанализировано автором в отдельной статье [5].

¹⁵ См. эссе о Шестой в его «Критическом очерке о симфониях Бетховена» [1, 183–188]. Анализ «Пасторальной» Г. Берлиоз строит преимущественно на словесном пересказе программных «картин». Сравнивая симфонию, что показательно с точки зрения интересующей нас пасторальной традиции, с «восхитительными поэмами древности» — Феокрыта и Вергилия, — Берлиоз безоговорочно отдает пальму первенства «этому чуду новейшей музыки» [там же, 187].

не отвечает гобой, как в начале. И это отсутствие когда-то бывшего отклика становится поэтической метафорой щемящего чувства одиночества и тоски. В результате семантическая структура «грозы» в симфонии Берлиоза модифицируется под влиянием «минус-приема», что придает данному ее воплощению особую, чисто романтическую, выразительность.

Вписанная в общую «фабулу» лирико-драматической симфонии, «Сцена в полях» не является ни отступлением, ни интермедией, но очередной фазой, обнажающей страдающую душу героя — романтического поэта по самой своей сути. Как и в предыдущей части «Бал», это подтверждение невозможности гармонии внутреннего и внешнего миров, соприкосновение которых мучительно для индивидуума с «болезненной чувствительностью и пламенным воображением» (из авторской программы). Контаминация энергии природной стихии и силы человеческих страстей наблюдалась и в бетховенской «грозе» — в противовес симфонии Кнехта, где, однако, повторимся, уже наметился переход от риторического изображения природы к выражению ее эмоционального восприятия. Но музыка Бетховена телеологически направлена к емкому этико-философскому обобщению, что отличает ее, с одной стороны, от «Портрета Природы», а с другой, — от «Фантастической». Внутренний герой его «Пасторальной» — та же масштабная личность, что и в Пятой, но в других «предлагаемых обстоятельствах», и потрясения для нее («бури») оказываются не разрушением, а созиданием, не несущими разлад с мирозданием, но возвышающими до глубокого осознания его величия. У Берлиоза в соотношении «человеческого» и «природного» тоже прослеживается некий синергизм, но уже на иной основе: в условиях утраты ощущения гармоничности бытия.

Показательная деталь, словно в капле воды отражающая произошедшую трансформацию пасторального модуса, — это «переинтонирование» типичной для пасторали музыкальной «лексики», опирающейся на народно-жанровые истоки. Один из них — жанр пастушеского наигрыша. Выше упоминались наигрыши итальянских пастухов, запечатлевшиеся в музыкальном словаре европейской композиторской пасторали, а также альпийские прообразы. Один из подобных наигрышей под названием «Le rans des vaches» опубликовал в своем «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо как швейцарскую мелодию, и эта песня-наигрыш появлялась потом у многих композиторов: Гретри, Госсекса, Мейербера, Россини и других. Пасторальный тематизм Кнехта и Бетховена опирается на подобные знакомые прототипы. Берлиоз в начале переключки английского рожка и гобоя отталкивается от этой же лексики, но уже вторая фраза начинает уводить от конкретизирующих жанровых ассоциаций, психологизируя посредством минорной трансформации начальную реплику. Не этот ли мелодический изгиб подхватит затем Дебюсси во флейтовой теме своего «Фавна» (третий такт), этой неантической пасторали эпохи модерна?

Герман Юнг в статье «Пастораль» из авторитетной немецкой энциклопедии пишет: «Шестая симфония Бетховена считается ключевым произведением для дальнейшего развития в XIX–XX столетиях музыкальной топики пасторали и природы» [12, 1506]. Но она и сама становится узнаваемым топосом. Так, в качестве знака «природности» цитирует «Пасторальную» Бетховена Лучано Берлио в третьей части «Симфонии» (1968) — произведения, чрезвычайно репрезентативного для

своего времени и ставшего буквально культовым для направления современной полистилистики (шире — музыкального постмодернизма).

Написанная для оркестра и восьми голосов (изначально — для ансамбля “The Swingle Singers”), «Симфония» воспринимается как своеобразный эмоциональный портрет и одновременно интеллектуальный анализ современной ей культурной ситуации. В «Симфонии» взаимодействуют вечное, вневременное (мифологическое) и сиюминутное (хроникальное), трагическое и забавное, утонченное и банальное. В этом контексте концептуализируется сама идея *сим-фонии* как совместного звучания. Центром цикла становится третья часть, по масштабу вполне сопоставимая с окружающими ее четырьмя вместе взятыми. Эта часть, «рамочную структуру» которой создают цитируемые Скерцо (третья часть) из Второй симфонии Г. Малера и роман С. Беккета «Неназываемый», вся буквально соткана из цитат в условиях невероятной плотности семантического контекста, где словесное и музыкальное в сложном единстве преумножают друг друга и информационно, и интонационно.

«Пасторальная» Бетховена словно всплывает после «Камерной музыки №4» Хиндемита перед началом заключительной фазы композиции, когда своеобразным преддиктом становится временное выключение малеровского «*cantus firmus*’а» (по меткому определению А. Шнитке) и постепенный уход в тишину. На проговариваемых первым тенором словах «уже поздно, и никогда не услышать вновь этот мычащий скот, этот тростник у ручья» (литера «Х» партитуры) Берлио коллажирует два такта из разработки второй части, «Сцена у ручья», «Пасторальной» (цифра 10 партитуры). Музыка венского классика становится здесь обобщенным топосом пасторальности, и ее истаивающее звучание вносит ощутимую ностальгическую краску в сложную палитру произведения Берлио. Но обращен ли этот постмодернистский жест именно к Шестой симфонии Бетховена как некоему символу культуры? Если да, то это уже ее ПОСЛЕЗАВТРА...

Использованная литература

1. Берлиоз Г. Критический очерк о симфониях Бетховена // Г. Берлиоз. Избранные статьи / Сост., пер. с фр., вступ. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1956. С. 166–205.
2. Бетховен. Письма: в 4 т. Т. 1: 1787–1811. Изд. 2-е, доп. / Сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана, пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана. Доп. к составу тома, комм., и предисловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011. 616 с.
3. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I, ч. 2. Л.: Музгиз, 1941. 514 с.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 томах. Т. I. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 536 с.
5. Коробова А. Г. Об одном пасторальном «сюжете» у Г. Берлиоза // Семантика музыкального языка: Материалы науч. междунаrod. конф. 27–28 февр. 2002 г. М.: РАМ имени Гнесиных, 2004. С. 236–241.
6. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, 2007. 656 с.

7. *Heф K.* История западноевропейской музыки. 2-е изд. М: Госмузиздат, 1938. 304 с.
8. *B[ischoffs] L.* Die Pastoral-Sinfonieen von Justin Heinrich Knecht (1784) und Ludwig van Beethoven (1808) // *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreude und Künstler.* XIV Jahrgang. Nr. 48 (1. December 1866). S. 379–381. [Electronic resource]. URL: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmntabi18661201-01.2.3> (дата обращения: 05.07.2020).
9. *Brown H. M.* Symphonia [I, II] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by St. Sadie. 2nd ed. Vol. 24.* London; New York: Macmillan, 2001. P. 165–173.
10. *Jones D. W.* Beethoven: The Pastoral Symphony. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995. 107 p.
11. *Jung H.* Justin Heinrich Knecht (1752–1817). Ein oberschwäbischer Komponist im Umfeld der Wiener Klassik // *BC-Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach.* Jg. 26 (2003). H. 1. S. 24–34. [Electronic resource]. URL: <http://www.gfh-biberach.de/Hefte/BC-Heimatkundliche-Bl%C3%A4tter-f%C3%BCr-den-Kreis-Biberach/J26HIS24.pdf> (дата обращения: 04.07.2020).
12. *Jung H., Engel H.* Pastorale // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 26 Bd. 2-e, neubearb. Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Sachtel 7.* Kassel, Basel: Bärenreiter, 1997. Sp. 1499–1509.
13. *Schmerrer R.* Die Pastorale: Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter. Kassel: Bärenreiter, 1998. 356 S.
14. *Stainer J.* Wind Instruments — Sumponyah; Sampunia; Sumphonia; Symphonia (Chapter VII) // *J. Stainer. Music of the Bible, with Some Account of the Development of Modern Musical Instruments from Ancient Types.* New edition by Fr. W. Galpin. London: Novello, 1914; reprint New York: Da Capo Press, 1970. — [Electronic resource]. — URL: <http://www.katapi.org.uk/MusicOfTheBible/Ch7.htm> (дата обращения: 02.07.2020).
15. *Will R.* The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. XI, 329 p. (New Perspectives in Music History and Criticism).

References

1. Berlioz, H. (1956). Kriticheskiy ocherk o simfoniyaх Beethovena [A Critical Essay on Beethoven's Symphonies]. In H. Berlioz. *Izbrannye stat'i* [Selected Papers], edited, translated and commented by V. N. Aleksandrova and E. F. Bronfin, 166–205. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
2. – (2011). *Beethoven. Pis'ma* [Letters]: in 4 vols, 2nd ed., Vol. 1: 1787–1811, edited and commented by N. L. Fishman and L. V. Kirillina, translated by L. S. Tovaleva and N. L. Fishman. Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Gruber, R. I. (1941). *Istoriya muzykal'noy kul'tury* [History of Musical Culture], Vol. I, Part. 2. Leningrad, Muzgiz. (in Russian).
4. Kirillina, L. V. (2009). *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Work], Vol. I. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
5. Korobova, A. G. (2004). Ob odnom pastoral'nom “syuzhete” u H. Berlioza [On One Pastoral “Plot” From H. Berlioz]. *Semantika muzykal'nogo yazyka* [Semantics of Musical

- Language], Proceedings of International Conference, 236–41. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music. (in Russian).
6. Korobova, A. G. (2007). *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra* [Pastoral in the Music of the European Tradition: Towards the Theory and History of the Genre], Doctor Thesis. Yekateringburg, Mussorgsky Ural State Conservatory. (in Russian).
 7. Nef, K. (1938). *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki* [History of West-European Music], 2nd ed. Moscow, Gosmuzizdat. (in Russian).
 8. B[ischoffs], L. (1866). Die Pastoral-Sinfonien von Justin Heinrich Knecht (1784) und Ludwig van Beethoven (1808). *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreude und Künstler*, XIV Jahrgang, Nr. 48 (1. December 1866), 379–81. Available at: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabi18661201-01.2.3> (accessed 05.07.2020).
 9. Brown, H. M. Symphonia [I, II]. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by St. Sadie, 2nd ed, Vol. 24, 165–73. London and New York, Macmillan.
 10. Jones, D. W. (1995). *Beethoven: The Pastoral Symphony*. Cambridge and New York, Cambridge University Press.
 11. Jung, H. (2003). Justin Heinrich Knecht (1752–1817). Ein oberschwäbischer Komponist im Umfeld der Wiener Klassik. *BC-Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach*, Jg. 26, H. 1, 24–34. Available at: <http://www.gfh-biberach.de/Hefte/BC-Heimatkundliche-BI%C3%A4tter-f%C3%BCr-den-Kreis-Biberach/J26H1S24.pdf> (accessed 04.07.2020).
 12. Jung, H. und Engel, H. (1997). Pastorale. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2-e Ausgabe, herausgegeben von L. Finscher, Sachteil 7, 1499–509. Kassel, Bärenreiter.
 13. Schmenner, R. (1998). *Die Pastorale: Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter*. Kassel, Bärenreiter.
 14. Stainer, J. (1914). Wind Instruments — Sumponyah; Sampunia; Sumphonia; Symphonia (Chapter VII) // J. Stainer. *Music of the Bible, with Some Account of the Development of Modern Musical Instruments from Ancient Types*, new edition by Fr. W. Galpin. London, Novello. Available at: <http://www.katapi.org.uk/MusicOfTheBible/Ch7.htm> (accessed 02.07.2020).
 15. Will, R. (2002). *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge, Cambridge University Press.