

## Бетховен и Гелинек: соперничество в вариациях

«Никогда бы ничего подобного не стал я писать. Но мне уже не раз здесь в В[ене] доводилось примечать, что когда я — обычно в вечерние часы — тут или там импровизировал, то объявлялось некое лицо, которое на следующий день записывало многие мои приемы и кичливо выдавало их потом за свои. Так вот, предвидя, что эдакие пьесы могут вскоре появиться на свет, я и решил предупредить их. Многие из них — мои смертельные враги, и я хотел таким манером отомстить им, так как знал наперед, что тут или там им предложат сыграть в[ариации], и тогда господам этим не избежать конфуза»<sup>1</sup>. Так объяснил Бетховен 2 ноября 1793 года технические трудности своих вариаций WoO 40 на тему из оперы Моцарта «Свадьбы Фигаро» в письме Элеоноре фон Брейнинг, которой и посвятил это произведение. По свидетельству Ф. Вегелера, под «неким лицом» композитор подразумевал аббата Й. Гелинека, который в это время поселился неподалеку от Бетховена<sup>2</sup>.

Дело в том, что Йозеф Гелинек (1758—1825) был не только духовным лицом, но и довольно известным в то время музыкантом — пианистом-виртуозом и весьма плодовитым композитором. Он сочинил более 100 циклов фортепианных вариаций, которые пользовались большой популярностью. При этом за основу брал преимущественно темы из наиболее репертуарных опер («Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Мельничиха» Паизиелло, «Вольный стрелок» Вебера и др.), инструментальных произведений (Гайдна, Бетховена, Гуммеля и др. авторов), а также народные мелодии (в том числе и русские). Преобладание у Гелинека вариаций на заимствованные темы, как, впрочем, и у многих других виртуозов этого времени, побудило К.М. фон Вебера написать меткую эпиграмму:

*Властитель тем любых — варьируешь всегда,  
Простейшие ж свои — не смеешь никогда*<sup>3</sup>.

Вариации Гелинека не отличались особой фантазией и изобретательностью. Лейпцигская *Allgemeine musikalische Zeitung* и вовсе отмечала отсутствие в них какого-либо внутреннего содержания<sup>4</sup>. Излюбленным приемом варьирования у этого автора было сопровождение мелодии темы различными пассажами. Не удивительно, что несколько позже Р. Шуман воскликнул в одной из своих статей: «...упаси нас боже от варьирования в манере Гелинека, который заставляет одну из рук сопровождать тему бегущими вверх и вниз гаммами...»<sup>5</sup>. Справедливости ради, однако, следует заметить, что современники Гелинека отмечали и определенные достоинства его вариаций, в частности, полезность их использования в педагогическом репертуаре.

Как пианист-виртуоз, Гелинек некоторое время был одним из соперников Бетховена. Более того, вскоре после приезда молодого Бетховена в Вену в 1793 году между ними состоялось открытое состязание. В результате Бетховен превзошел Гелинека, особенно в искусстве импровизации. К. Черни со слов своего отца, передает впечатление Гелинека от игры Бетховена: «Ах, это не человек, это черт, он заиграет всех до смерти! А как он фантазирует!»<sup>6</sup>.

Признав свое поражение в области фортепианной игры, Гелинек, тем не менее, продолжал соперничать с Бетховеном в композиции. Ученик И.Г. Альбрехтсбергера, он довольно основательно изучил контрапункт и поначалу чувствовал некоторое превосходство над Бетховеном, который в то время такими знаниями еще не обладал, поскольку Гайдн в своих занятиях с ним уделял этой области недостаточно внимания. Как вспоминает В. Томашек, Гелинек однажды заявил, «что всем его [Бетховена] произведениям недостает внутренней взаимосвязи и что они также нередко перегружены»<sup>7</sup>. Такое мнение, однако, не мешало Гелинеку копировать бетховенские приемы варьирования, превращая их оригинальность в некий шаблон.

Бетховен же, как это видно из его письма Элеоноре фон Брейнинг, специально «перегружал» фактуру своих сочинений, чтобы ввести в заблуждение Гелинека. Так, в коде вышеупомянутых Двенадцати вари-

аций для фортепиано и скрипки на тему из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» – своего первого сочинения, изданного в Вене, – Бетховен применил довольно необычное для того времени одновременное сочетание в партии правой руки пианиста мелодии темы и трели<sup>8</sup>, причем мелодия дублировалась еще и в партии скрипки. Впрочем, Гелинек едва ли мог оценить истинный смысл столь намеренного усложнения фактуры.

Но как бы то ни было, с середины 1790-х годов соперничество в жанре вариаций между Бетховеном и Гелинеком развивается особенно остро. Гелинек пишет вариационные циклы на те же темы, что и Бетховен. Например, в 1796 году он сочинил Шесть вариаций на тему «Nel cor più non mi sento» из оперы Дж. Паизиелло «Мельничиха», которая годом ранее была использована Бетховеном в Шести вариациях WoO 70. А еще один цикл – Восемь вариаций для фортепиано C-dur – Гелинек создал на ту же самую популярную тему «Menuett a la Viganò» из балета Я. Хайбеля «Расстроенная свадьба», которая в 1795 легла в основу Двенадцати вариаций Бетховена WoO 68.

В последнем случае явно обнаруживается разное отношение композиторов к заимствованной теме. У Бетховена она является своеобразной пародией на менуэт (*пример 1*). Едва ли не гротескный характер

### Пример 1

Бетховен

### Пример 2

Гелинек

придает ей *staccato* на восьмых в сочетании с синкопами, подчеркнутыми аккордами *sforzando*. Возникающее при этом смещение акцента на вторую долю создает ощущение трехдольности, к которой композитор в конце концов приходит в финальной вариации. Гелинек, в отличие от Бетховена, применяет «галантные» форшлаги, смягчает синкопы, добавляя паузы. А главное – вводит нисходящие пассажи и указание *alla breve*, из-за чего на первый план в теме выходит сугубо виртуозное начало (*пример 2*).

В дальнейшем развитии Бетховен гармонически обогащает достаточно непритязательную тему. Например, в 4-й (минорной) вариации он многократно применяет отклонение в тональность II низкой ступени, подчеркивая звук *ges* в тональности *c-moll*. К этому можно добавить и то, что в бетховенских вариациях (в том числе и в виртуозных) проявляется тенденция к полифонизации фактуры. Так, в 12-й вариации композитор применяет имитации октавами (*пример 3*). Гелинек же подражает Бетховену, используя этот прием во 2-й и 6-й вариациях (*пример 4*).

### Пример 3

Бетховен

### Пример 4

Гелинек

Однако если у Бетховена при этом на первый план выходит мотивное развитие, к тому же явно усиливается «гротескное» начало, заявленное еще в теме, и таким образом цикл получает логичное завершение, то у Гелинека канон по сути превра-

шается в типичный инструктивный этюд, в котором во главу угла ставится точность в исполнении октавных пассажей.

Своей кульминации соперничество Бетховена и Гелинека достигает в конце 1790-х годов, особенно в вариациях на тему «Prio ch'io l'impegno» из оперы Й. Вейгля «Любовь моряка». Бетховен вводит свои вариации в качестве финала в Трио для фортепиано, кларнета и виолончели op. 11 (1797), что, кстати, является для него единственным случаем включения вариаций на заимствованную тему в состав крупного циклического произведения. Не преминул воспользоваться этой темой и аббат Гелинек, тем более что в то время она пользовалась огромной популярностью, являясь по сути «уличной» песней (Hassenhauer).

Если мы сравним возникшие при этом сочинения Бетховена и Гелинека, то легко обнаружим, что сама тема и в том, и в другом случае изложена в виде, казалось бы, достаточно близком оригиналу. Однако в бетховенском варианте обнаруживаются некоторые существенные отличия. Если Гелинек сохраняет оригинальную тональность темы Es-dur, то Бетховен транспонирует ее в B-dur (в соответствии с общей тональностью Трио), к тому же усложняет фактуру сопровождения, добавляет в середине темы восходящие

### Пример 5

### Пример 6

ходы по трезвучиям и (как и в случае с темой Хайбеля в Вариациях WoO 68) подчеркивает синкопы и вводит *staccato* на восьмых. Оставляя без изменения темп Вейгля (*Allegretto*), Бетховен обозначает тактовый размер как  $\mathfrak{C}$  вместо оригинального указания *alla breve* (пример 5). В то же время Гелинек сохраняет размер, но уточняет темп как *Andante quasi Allegretto* (пример 6).

Вообще же складывается впечатление, что Вариации Гелинека на тему Вейгля являются своеобразной пародией на классический вариационный цикл и, в частности, на бетховенский. Уже в теме применяется двойственное обозначение темпа, которое нередко встречается в сочинениях Бетховена. Также, подражая Бетховену, Гелинек вводит в свой цикл две вариации в одноименном миноре (6-ю и 9-ю)<sup>9</sup>. Но если минорные вариации в бетховенском цикле (4-я и 7-я) резко отличаются от темы, характеризуясь мрачным настроением и достаточно интенсивным развитием, то у Гелинека они противопоставлены теме лишь внешне.

Вновь соперничество двух композиторов проявилось в вариациях на известную тему «Ein Mädchen oder Weibchen» из «Волшебной флейты» Моцарта. При сравнении Вариаций для фортепиано и виолончели op. 66 Бетховена и Шести вариаций для фортепиано Гелинека отчетливо проявляется их различие в драматургии.

Бетховен и Гелинек используют в теме материал обоих разделов арии Папагено и выстраивают ее в простой двухчастной форме квадратного строения (16 тактов). Однако внутренняя структура оказывается различной. Гелинек в конце темы повторяет последние четыре такта ее первой части (схема строения темы — *abcb*), а также вводит повторения каждой части. В теме Вариаций Бетховена какая-либо репризность отсутствует. Оба автора выставляют при этом разные темповые обозначения: Гелинек — *Andante*, а Бетховен — *Allegretto* (в то время как у Моцарта указание темпа вовсе отсутствует). Что касается изложения материала первого раздела арии, то Гелинек имитирует достаточно прозрачную фактуру оркестрового вступления

Пример 7

Пример 8

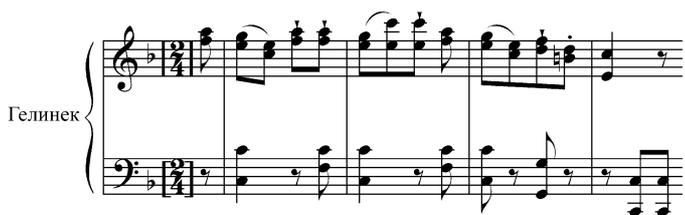
Пример 9

(пример 7), в то время как у Бетховена фактура темы более насыщенная и охватывает большой диапазон. К тому же в начале темы образуется фактурный контраст: тяжеловесным октавам четвертями первых двух тактов в левой руке противопоставлены восьмые *staccato* последующих двух тактов (пример 8).

Что же касается материала второго раздела моцартовской арии (*Allegro*), где в оригинале размер меняется с 2/4 на 6/8, то и Бетховен, и Гелинек сохраняют единый размер и темп, приближая его по характеру и фактуре к материалу первого раздела. Но при этом у Бетховена образуется наиболее динамичная форма темы, в которой присутствуют все основные тематические элементы оригинала, в том числе важный тематический элемент второго раздела арии — восходящий ход (*c-d-e-f-g-a-b*) с фермой на доминантсептаккорде, который, как и у Моцарта, является кульминационным (пример 9). У Гелинека же этот элемент полностью отсутствует, поскольку после краткой развивающей середины, приходящейся на 9–12 такты (пример 10), он вновь возвращается к материалу начала темы.

Не удивительно, что и в процессе дальнейшего варьирования характер темы у Гелинека мало изменяется. Напротив, у Бетховена же тема значительно трансформируется, достигая в минорных вариациях (10-й и 11-й) подлинного драматизма.

## Пример 10



фигуры Бетховена и даже стал проявлять откровенную почтительность к бетховенскому творчеству. В 1804 году он сделал фортепианное переложение Первой симфонии Бетховена, а в 1816 написал Вариации на Allegretto из его Седьмой симфонии.

Несомненно, в творчестве Йозефа Гелинека – автора огромного количества вариаций – сконцентрировались все основные особенности сочинений этого жанра, характерные для рубежа XVIII–XIX веков. Однако сопоставление вариационных циклов Гелинека и молодого Бетховена, созданных на одни и те же популярные темы, наглядно показывает, сколь велико различие между ними. Гелинек обычно использовал одни и те же испытанные приемы варьирования, в то время как Бетховен постоянно изобретал новые, которые Гелинек в свою очередь нередко копировал, не понимая их подлинной сути.

По настоящему соперничать с Бетховеном в жанре вариаций в XIX веке Гелинек уже не мог. В этой связи показателен следующий исторический факт: когда в начале 1819 года Антон Диабелли, издатель и автор модных пьес, обратился к композиторам и исполнителям-виртуозам Австрийской империи с предложением написать вариации на тему вальса его собственного сочинения, Гелинек оказался в числе тех 50 композиторов, которые написали по одной вариации. В 11-й вариации этого коллективного цикла он использовал свой обычный прием, воспроизводя тему в партии правой руки и сопровождая ее пассажами в левой. Как справедливо заметил по этому поводу в «Берлинской всеобщей музыкальной газете» А.Б. Маркс, «Гелинек варьирует самого себя»<sup>10</sup>. Напротив, Бетховен откликнулся на предложение Диабелли грандиозным циклом из 33 вариаций. В этом произведении, как и в некоторых других вариационных циклах, Бетховен достигает подлинно симфонического развития, что в свою очередь является показателем их принадлежности к качественно новому этапу в развитии данного жанра.

## Примечания

<sup>1</sup> Письма Бетховена: 1787–1811 / Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 1970.

<sup>2</sup> Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / Перевод с немецкого, вступительная статья, комментарии Л. Кириллиной. М.: Классика – XXI, 2001. С. 67–68.

<sup>3</sup> Thayer A.W. Ludwig van Beethovens Leben / neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann. Bd. I. Leipzig, 1901. S. 329.

<sup>4</sup> Allgemeine musikalische Zeitung, Jahrgang III. Leipzig, 1800–1801.

<sup>5</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. статей в 2-х тт. / Составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии и указатели Д.В. Житомирского. Т. I. М.: Музыка. 1975. С. 331.

<sup>6</sup> Thayer A.W. Ludwig van Beethovens Leben / neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann. Bd. I. Leipzig, 1901. S. 329.

<sup>7</sup> Thayer A.W. Ludwig van Beethovens Leben. Bd. II. – Leipzig, 1910. S. 155.

<sup>8</sup> Вариации WoO 40 – первое произведение Бетховена, где применяется прием сочетания в одной руке трели и движущегося голоса, характерный для его произведений зрелого периода (финал Сонаты ор. 53, Andante из Концерта ор. 58, I часть и финал Сонаты ор. 106 и т. д.).

<sup>9</sup> Для творчества самого Гелинека это довольно необычный прием, так как в его циклах Minore часто отсутствует.

<sup>10</sup> Шуман Р. Цит. соч. С. 418.

