

ЦИЦЕРОН И БЕТХОВЕН

В.Н.ХОЛОПОВА

Соната, чего ты от меня хочешь?

Вопрос этот, мучительный для прошлых времен, сейчас стал или совсем нестерпимым, или вообще вышел за пределы сознания наших современников. “Музыка — язык чувств”, “Музыку надо всего лишь слушать”, — эти колыбельные песни, думаю, способны усыпить последние проблески любознательности к смыслу серьезного музыкального искусства. Между тем, ноты, партитуры, особенно современные, представляют собой сущие ребусы, и не только для любителей, но и для завзятых профессионалов. Западной музыке повышенная знаковая была, что называется, на роду написана. В отличие от России, где музыка, пение были изначально душевной народной стихией, в Западной Европе музыка со средневековья и до времен И.С.Баха входила в квадриный, один из двух кругов “семи свободных искусств”, представлявший собой систему математических наук, наряду с арифметикой, геометрией и астрономией. Конечно, музыка по своей природе слишком нежна, тепла, горяча, чтобы какая-либо рациональная система могла ее полностью сковать. И тем не менее клетки математического рационализма постоянно произрастают в организме западной музыки. В силу этого, скажем, Окегем, композитор и астроном XVI века, вносил в ноты ритмические пропорции золотого сечения по образцу устройства небесной сферы. По той же причине И.С.Бах опирался на евангельские цифровые символы, как 3 (Троица), 12 (апостолы), вычислял странные тактовые соотношения наподобие 27:27, 54:54 и т.д. Потому же и для Шенберга в XX веке было вполне закономерным создать настолько жестко регламентированную систему сочинения музыки, которую он сам как музыкант, художник смог выдерживать лишь в какой-то период своей творческой биографии.

Эллинско-латинский дух рационализма прорастал в западной музыке и на основе слова. Наука о слове входила в другой круг “свободных искусств” — тривий, включавший в себя грамматику, риторику и диалектику. Из них риторика, как показывает многовековая история музыки, активнейше воздействовала на музыкальное искусство и сказались здесь не менее, если не более, чем в поэзии, литературе, драме, то есть собственно словесных искусствах.

Особым образом выделилась эпоха барокко, историческое время Баха. В этот период образовалось то счастливое пересечение линий культуры европейской истории, когда музыка стала входить одновременно и в старый для нее квадрий, и новый тривий, то есть, с наступлением Нового времени она оказалась открытой всем традиционным “семи свободным искусствам” и в ней воплотился дух всех муз, как математических, так и гуманитарных. Но даже самая лучшая культурная традиция, будучи бесконечно повторяемой, способна стать помехой в движении художественной мысли. Так случилось с риторикой в XIX веке, когда она была осуждена всеми передовыми художественными силами Европы. Например, Пушкин в конце *седьмой* главы “Евгения Онегина” позволил себе такой иронический пассаж:

*Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд.
О ты, эпическая муза!
И верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь!
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступление есть.*

Антириторическое столетие временно, но капитально отбросило в прошлое всю область художественно-риторических знаний. XX век, в итоге, оказался отрезанным от живой, непрерывной риторической традиции и начал свой поиск заново, открывая отдельные реликвии некогда целостной, всеохватной культуры. К таким археологическим открытиям принадлежит и обнаружение ораторских основ европейской сонаты в период становления ее классического этапа в XVIII веке, когда она обрела статус одной из ведущих инструментальных форм-жанров.

На протяжении XVIII века музыке усилиями ее теоретиков и практиков была оказана исключительная, бесценная услуга. Как раз в этом столетии были выработаны такие условия музыкального языка, которые позволили музыкальному искусству стать, наконец, полностью автономным, независимым, способным полноценно существовать вне синтеза с поэтическим словом, танцем, сценой. В XIX веке такое направление музыки называли “бетховенский путь”. Западноевропейские, особенно немецкие, музыканты-теоретики выковали из этого “мусического искусства” именно “музыкальную речь”, а речь словесную брали в качестве эталона, примера для подражания.

Они рассуждали так. Подобно тому, как речь словесная, чтобы быть внятной, понятной, имеет грамматику, синтаксис, разделяется на логически соподчиненные предложения, фразы, обособляемые знаками препинания, так и музыка должна иметь логически соотнесенные “отрезки” (“Schnitt”, “Abschnitte”), которые также обособлялись бы слышимыми знаками препинания. “Музыкальная речь”, “Klangrede” была поистине знамением века.

В руководствах по музыкальной композиции рекомендовалось членить музыкальный поток на такие отрезки, которые бы логически соотносились подобно “вопросу и ответу” (фразы с повышением и понижением мелодии, с неустойчивым и устойчивым окончанием), более того, как отрезки, после которых можно было поставить запятую, точку с запятой, двоеточие, точку. Копирование синтаксической логики словесной речи делалось в музыке со скрупулезной точностью! Знаки препинания даже печатались в нотах, наряду с обычными нотными знаками. Например, Франсуа Куперен в одном из своих сборников пьес для клавесина нашел нужным между мелодическими фразами проставить запятые. И вот, после такой усердной грамматической муштры музыки по правилам словесных структур и возникла классическая европейская “музыкальная речь”, посредством которой в конце концов стало возможным высказать все то, что даровано искусству как таковому. Этап становления “музыкальной речи” в том смысле, который мы сейчас обсуждаем, очень не случайно слился с этапом становления “абсолютной музыки”, то есть инструментальной музыки как самостоятельного вида искусства. Центр этой “абсолютной музыки” составило творчество трех великих композиторов — Гайдна, Моцарта и Бетховена, — хронологически охватившее вторую половину XVIII века и начало XIX (Бетховен). Данная группа композиторов получила историческое название “венские классики”, и слово “классик” означило здесь не только принадлежность к классицизму (это — одна из школ европейского классицизма), но главным образом — образец, эталон в области автономного, независимого музыкального искусства, в сфере “абсолютной музыки”.

Венская классика стала классикой, овладев вслед за усилиями всего XVIII века не только музыкально-речевым синтаксисом, но и музыкально-речевой *композицией*. В этом отношении ничем не заменимым прототипом музыкального произведения стала знаменитая античная ораторская речь — ее *диспозиция*. И здесь виден удивительный парадокс музыкальной классики: слово, пропечатав-

шееся на всех уровнях музыкального языка,— и в музыкальной интонации, и в музыкальном синтаксисе, и в музыкальной форме, открывшее свободное движение “чистой музыки”, само как таковое отпало. В том, что музыканты XVIII века столь серьезно заинтересовались композицией ораторской речи, не было ничего странного. Античная риторическая диспозиция, с ее раз и навсегда установленным порядком, истинно классической выверенностью, стала в истории европейской культуры синонимом всякой правильной и совершенной художественной композиции. Также и в музыкальной культуре, когда композиторы Возрождения, барокко, классицизма задумывались над правилами построения музыкальной пьесы, они вольно или невольно мыслили в системе античных понятий — или структуры ораторской речи, или распорядка частей в трагедиях и комедиях. А в XVIII веке один за другим вышли из печати трактаты немецкого теоретика Иоганна Маттезона, давшие прямые рекомендации композиторам в их произведениях следовать точному плану ораторской речи. В 1713 году появилась его ранняя книга “Вновь открытый оркестр”, а в 1739 увидел свет центральный труд его жизни “Совершенный капельмейстер”, ставший эпохальным явлением в истории музыкальной мысли. В 1788 году Иоганн Форкель (первый биограф И.С.Баха) выпустил “Всеобщую историю музыки”, в которой показал, каким образом пункты ораторской диспозиции уже закрепились в музыкальной композиции.

Чтобы двигаться дальше, необходимо вспомнить типовую структуру античной ораторской речи, незыблемой классический порядок ее пунктов. Можно использовать опубликованную в 1972 году книгу: Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве; вступительная статья М.Л.Гаспарова. Во вступительной статье приводится следующая схема ораторской диспозиции, состоящая из 7 разделов: вступление, изложение, определение темы (с подразделением), доказательства, опровержение доказательств противника, отступление, заключение. “Отступление” при этом считалось разделом вспомогательным, могущем перемещаться на другие участки речи. Именно данный композиционный порядок, с пропуском “подразделения” и “отступления”, и предложил в “Совершенном капельмейстере” Маттезон для использования композиторами того времени. Когда же Форкель в “Истории музыки” дал риторическое описание музыкального произведения, это было уже обрисовкой определенной музыкальной формы,— формы *сонатной*. А сонатная

форма — главная, центральная из классицистских и классических музыкальных структур. Она составляет обязательную и определяющую принадлежность жанров, стоящих на авансцене музыкального классицизма, — сонаты, симфонии, концерта.

Как же могло произойти, что композиторы XVIII века, причем многие, в сотнях своих произведений вдруг взяли и послушались совета, изложенного в трактате музыкального теоретика, хотя и авторитетного? Прежде всего, риторические идеи носились в воздухе западноевропейского искусства не один век. В том или ином виде общая схема и характерные риторические повороты мысли использовались, например, итальянцами Бенедетто Марчелло (в ариях), Доменико Скарлатти (в более чем 500 сонатах для клавичембало), немцем Иоганном Себастьяном Бахом (в массе инструментальных сочинений), также — многими другими крупнейшими западноевропейскими мастерами. Риторика во времена и позднего Возрождения, и барокко, и классицизма была столь почетной и уважаемой, что сказать “композитор-риторик” означало столь же польстить автору, как в XX веке дать эпитеты “композитор-философ”, “композитор-мыслитель”. С И.С.Бахом в свое время произошла такая история. В 1738 году в еженедельнике “*Critischer Musicus*” было опубликовано заявление одного из передовых музыкантов своего времени Иоганна Шейбе о том, что лейпцигский кантор будто бы не сведущ в риторическом искусстве. 53-летний мастер был весьма задет этим выпадом и попросил знакомого магистра Лейпцигского университета Иоганна Бирнбаума защитить его профессиональную честь и написать опровержение. Дипломированный специалист по риторике вскоре опубликовал следующее: “Бах настолько хорошо знает части и разделы, которые одинаково служат разработке как музыкальной пьесы, так и ораторской речи (*elaboratio, decoratio*), что не только с величайшим удовольствием слушаешь его, когда он ведет свою основательную беседу о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но и восторгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях”¹. Аналогичный спор произошел в XVIII веке между Георгом Филиппом Телеманом и К.Г.Грауном относительно известного французского композитора и теоретика Жана Филиппа Рамо в связи с его оперными речитативами. Острые полемические ситуации вокруг музыкального толкования риторики свидетельствуют о живой актуальности всей этой проблемы в эпоху Просвещения, высокого барокко и классицизма.

Многостороннее взаимодействие музыки с риторикой в течение всего XVIII века было движением необычайно прогрессивным, захватившим наиболее передовых композиторов. В качестве ярчайшего новатора здесь выделился один из сыновей И.С.Баха — Карл Филипп Эмануэль Бах, в течение своей жизни ставший самым знаменитым музыкантом из всего обширнейшего рода Бахов. Авторитет и влияние его были исключительно велики, так что и складывавшаяся во второй половине столетия великая венская классика училась во многом у него. Гениальный Моцарт говорил буквально так: “он — наш отец, а мы — дети. Если кто-либо из нас знает что-то дельное, то он научился этому от него”. Бетховен и сам играл пьесы Филиппа Эмануэля Баха и учил им своих учеников, в частности, Карла Черни. Этот сын И.С.Баха, в свою очередь, как и его братья, учился непосредственно у своего отца и от отца почерпнул многое, в том числе и знания по риторике, по структуре ораторской диспозиции. Филипп Эмануэль Бах, будучи ярко выраженным “бурным гением”, представителем течения “*Sturm und Drang*”, был страстно устремлен к идее “музыкальной речи” и вводил в свои рондо, сонаты, фантазии большое количество музыкальных “тирад” в виде речитативов, которыми с самой живой непосредственностью “говорила” музыка под его выразительными пальцами. Среди многочисленных “речевых” открытий мастера на музыкальных инструментах одному суждена была поистине провидческая роль, предопределившая линию развития музыки на столетие вперед. В одной из клавирных сонат (фа минор) Филипп Эмануэль дерзнул передать античную ораторскую речь по всем пунктам, с соблюдением всего порядка ее диспозиции, со всем эмоциональным пафосом ратора, выступающего с трибуны.

Здесь мы сделаем отступление, чтобы обратиться к какой-либо подлинной античной ораторской речи и представить в живом материале ее логос и пафос. Из известного сборника “Памятники позднего античного и ораторского и эпистолярного искусства” (М., 1964) возьмем, скажем, речь Либания (или Ливания, крупнейшего греческого оратора IV века) под названием “К тем, кто не хочет выступать с речами”. Как всякая классическая древняя речь, она очень длительна, но организована по той твердой схеме, которая уже приводилась выше в этой статье. Отберем из нее те инициальные строки, которые начинают собой каждый из семи (шести) внутренних разделов словесного текста; обратим внимание на их инто-

нацию. Откроется следующая интонационно-смысловая диспозиция:

Вступление — “Всякий, кто заметит, как упорно вы храните молчание в судах, может, пожалуй, пролить, горькую слезу и надо мной, и над нашим городом, и над вами самими, и над вашими отцами...”

Изложение
(Рассказ) — “Поэтому я умоляю богов, хранящих наш город, дать мне толково по порядку изложить вам мои советы — ради чего я и пришел сюда...”
”Пусть кто-либо ответит мне хотя бы на один вопрос: “Какое звание имеете вы все?” Он, конечно, скажет: “Мы — члены городского совета”. В чем же заключается смысл этого названия? В том, чтобы сознательно выполнять свои общественные обязанности, вносить в своих речах необходимые предложения...”

Определение
темы — “Это и есть подлинное дело членов совета, а не забота о дровах, дорогах...”

Доказательства — “А что вы, вернувшись домой к обеде, могли сказать своим матерям? Если вы обманули их, говоря, что вы пришли к ним после произнесения речи, то вы поступили дурно...”
”А что может быть хуже вашего молчания? И какую вы найдете отговорку, чтоб оправдать себя?”
”Вы были ничем не хуже их, пока учились в школе, от природы вы достаточно одарены для того, чтобы воспринять основы искусства речи...”

Опровержение
доказательств
противника — “Но ведь мне могут возразить: “сладостно безделье, а то, о чем ты говоришь, требует труда”. Да, и что же в этом страшного — отстать от вредных удовольствий и обратиться к полезному труду?”

Сладко проводить жизнь, не произнося речей; а разве, если будешь молчать в судах, это не приведет к беде? Чтение портит глаза — а разве плод его не слаще всего прочего?”

Заключение — “Станьте же великими, мощными и знаменитыми...”

В разбираемой речи Либания несколько необычно “Вступление”, которое начинается скорее как “Изложение”, с соответствующей поясняющей, повествовательной интонацией. Наиболее же типичное ораторское “Вступление” содержит начальный призыв ко вниманию с императивным возгласом, например: “Сенаторы!”, “Квириты!” (римляне), “Мужи!”. “Изложение” (или “Рассказ”) насчитывает несколько пояснительных построений, повествовательного звучания. Важнейший в форме момент — “Определение темы”; он подчеркнут устойчивой, утвердительной интонацией. “Доказательства” (“Аргументация”) занимает в античной речи львиную долю словесного времени, с множеством риторических вопросов, интонационно подобных друг другу. В конце огромной территории “Доказательств” наступают драматургически важные перипетии — “Доказательство от противного” и “Опровержение доказательств противника”. Они следуют взаимосвязанной парой и представляют собой наиболее острый в речи диалог двух противоположных начал. В ораторской речи закрепился самый настоящий “диалектический момент” в позднейшем смысле слова, который может быть рассмотрен внутри знакомой диалектической триады “тезис — антитезис — синтез”, где “антитезис” — “Возражение”, а “синтез” — “Опровержение возражения и тем самым утверждение тезиса”. В других античных речах это, скажем, такие вопросо-ответные единства: “Какое хорошее дело — мир! Как тяжело содержать большое войско! ... Нужно вносить деньги, нужно содержать в порядке имеющееся в наличии войско, отнюдь не распускать его в полном составе”. Наконец, “Заключение” — эмоционально приподнятый итог речи, призывающий аудиторию к конкретным действиям. Как данной речи Либания, так и другим речам, в последнем разделе присуща усиленная призывность: “Стань же нынче таким, Аполлон...”.

Таким образом, когда Филипп Эмануэль Бах впервые сочинил свою чисто риторическую сонату для клавира, внутренний герой которой встал в позу Цицерона перед

народом римским, из-под пера музыкального штюрмера вылилась пламенная музыкальная речь, идущая при этом точно по пунктам ораторской диспозиции. Автор сделал лишь одно сокращение, допустимость которого объяснил в своем труде музыкальный историк Форкель: “маленькие пьесы, как сонаты, могут не иметь вступления”. Именно так, без “Вступления” и “Рассказа” началась и соната фа минор Ф.Э.Баха. Началась она утвердительно, с “определения темы”, в котором мелодия, насыщенная острыми драматическими ритмами, стала совершать размашистые подъемы и решительные спады. Продолжившись музыкальными “Рассуждениями” на исходную тему, ее музыкальная мысль пришла к диалектике “Возражения” и “Опровержения”: в ответ на несколько печальные вопрошения обрушилась целая буря несогласия, со стремительным патетическим пассажем. Далее последовало усиленное утверждение первоначальной музыкальной мысли сонаты, затем — “Отступление” в виде неопределенно-замедленных фраз и лаконичное, итожащее “Заключение” на мотивах главной музыкальной темы. Этому музыкально-риторическому образцу в дальнейшем, на протяжении всей жизни старался подражать Бетховен, от молодости до старости.

Между тем, внедрение в музыкальные формы структуры античной речи, горячо рекомендованное Маттезоном, шло не только в сравнительно крупном масштабе сонаты. Композиторы находили интерес и в том, чтобы диспозицию огромной, многочасовой ораторской речи расположить в малом масштабе, в пределах всего лишь одной музыкальной темы. Поразительное свойство музыки венских классиков состояло в том, что строительными единицами их великих произведений были минимальные ячейки — протяженностью в 1 такт, практически без протяженности во времени. И из этих крошечных единичек в одну или несколько нот возводились такие гиганты мирового симфонизма, как 9 симфония Бетховена. Из подобных единичек могла быть соткана и ораторская диспозиция в пределах всего лишь одной музыкальной темы. Один из мастерских примеров — в фортепианной сонате Гайдна ми-бемоль мажор. Соната эта в целом как раз принадлежит к роду торжественных сочинений приподнятого “риторического стиля”. Подстать общему ее стилю — и строение одной темы (для профессионалов это “первая побочная”). Ее риторические этапы таковы. Начинается тема без вступления, с утвердительно “Определения темы” — здесь торжественного и украшенного пышным виртуозным пассажем. Продолжается музыка

как “Подразделение”, то есть дробление на мельчайшие ячейки. Внезапным контрастом становится выжидательное затишье “Возражения”, которое перебивается несколькими резко-восклицательными “Опровержениями”. Энергично-моторное “Заключение” усиливает основной аффект темы. После неожиданно возникшего “Отступления” (тормозящее “топтанье на месте”) тема приподнято и радостно завершается. Подобный случай показывает, что словесные риторические принципы образовали не только сонату, но и “сонату в сонате”, или “сонату в квадрате”. Совершенно аналогичная структура “сонаты в сонате” появляется позднее и у Бетховена, бывшего прямым учеником Гайдна по сочинению музыки. И хотя Бетховен многими линиями преемственности связан и с Гайдном, и с Моцартом, и с Иоганном Себастьяном Бахом, идею “риторической сонаты” он продолжил по композиционной модели той сонаты фа минор Филиппа Эмануэля Баха, которую мы разбирали ранее.

Многообещающую проблему “Бетховен и риторика” следовало бы начинать решать с фактов биографии композитора. “Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал”, — говаривал о себе Пушкин. Бетховен же (не знаю, как насчет Апулея) Цицерона как раз читал. Мальчиком, до 10 лет он занимался в начальной школе, где на первом плане стояло преподавание латыни. В предмете этом юный композитор весьма преуспел и был в состоянии довольно свободно читать латинские тексты и переводить на немецкий речи Цицерона. То есть, Бетховен получил познания в риторике из первых рук. А что касается структуры диспозиции, то во всей Европе (также и в России) из века в век выпускались адаптированные инструктивные издания Цицерона и других великих раторов с точной разметкой пунктов диспозиции в их речах. Аналогичным же образом в культурной области на основе правил церковной риторики (гомилетики) с незапамятных времен печатались проповеди и тексты других жанров. К риторическим влияниям у Бетховена было бы важно отнести видную роль речитативов в бестекстовой инструментальной музыке; к примеру, одна из фортепианных сонат № 17 ре минор в среде музыкантов именуется “соната с речитативом”. Кроме того, им использовалась символика сугубо условных музыкально-риторических фигур — многочисленные тираты как знаки героики, подвига, трагедии, разного рода паузы, символизирующие то “вздохи”, то “смерть”, и т.д. Однако нас сейчас интересует подспудное присутствие в бетховенских произведениях ораторской диспозиции, с твердой последова-

тельностью ее разделов. Как это было и у предшественников Бетховена, речевая диспозиция помогла сформироваться в его творчестве сонатной форме. Как и у других композиторов, у Бетховена сонатная форма заняла первенствующее место и в симфонии, и в концерте, и в сонате для различных инструментов. Но именно в сонате, больше всего в фортепианной сонате (I части) сонатная форма обнаружила наиболее явное присутствие логики ораторской диспозиции.

Все началось с I-й фортепианной сонаты Бетховена фа минор. Историки музыки давно обратили внимание, что она попросту похожа на сонату Ф.Э.Баха фа минор. Та же тональность, те же размашистые подъемы мелодии, по тем же нотам, тот же суровый, решительный характер музыки. Добавим, что и та же последовательность обязательных пунктов ораторской диспозиции, которую этот титан музыкальной мысли, смелый ниспровергатель старых и творец новых традиций, будет затем упорно удерживать из произведения в произведение. Структура же “музыкальной речи” I-й сонаты Бетховена (I часть, экспозиция) такова. “Вступление” и “Рассказ”, как и в баховском прототипе, отсутствуют. “Речь” начинается с “Определения темы” — утверждающего, призывного, полного патетики, — продолжается в “Расчленении”, дробящем начальный материал на короткие смысловые ячейки. “Возражение” строится как некая “противотема”, “контрмелодия”: вместо размашистых ходов вверх и патетических возгласов — смягченное движение вниз с чувствительной интонацией в конце. Сопровождающее “контрмелодию” скрытое эмоциональное волнение аккомпанемента в конце концов прорывается наружу, и на его кульминационной вершине наступает “Опровержение” — активное, полноголосное мелодическое речитирование. Широкий эмоциональный разлив бетховенского сонатного развития словно властный волевой рукой вводится в основное русло в “Заключении”. Оно — скоро и динамично, в нем тесно пригнаны друг к другу исходные патетические возгласы данной “музыкальной речи”.

Ярчайший риторический этап в сонатном творчестве Бетховена — его “Патетическая соната” до минор. Название “Патетическая”, которое сам автор дал этому своему опусу, как раз и говорит о “высоком стиле”, в котором задумано и выдержано это произведение. Напомним, что в учении о стилях эпохи классицизма термины “высокий”, “патетический”, “торжественный”, “риторический” были синонимичны и обозначали один и тот же

ряд явлений. Таким образом, “патетическая соната” по своему стилю — это “риторическая соната”. И гордый, трибунный риторический дух произведения заявляет о себе с самого начала. В этой музыкальной пьесе композитор намеренно пренебрег традицией и начал сонату с мощного величественного вступления, что не было свойственно данному фортепианному жанру (вспомним приводившиеся слова Форкеля об отсутствии вступлений в сонатах его времени). Вступительное “Grave” (“Важно”) врезается в память как одна из самых впечатляющих тем, когда-либо созданных в музыке. И построено вступление, хотя это всего лишь раздел формы, по всем правилам античной ораторской диспозиции. Но отдельного, местного риторического “Вступления” в сонатном вступлении нет — ведь вступительна вся тема, и она пронизана призывными интонациями типа “Сенаторы!”, “Квиристы”, “Мужи!”. Начинается “Grave” сразу же утвердительно “определением темы” — многозвучным патетическим аккордом, строгим и монолитным, как колонна. В то же время это высокая музыкальная декламация, трагическая музыкальная речь. Следует “Подразделение” начальных фраз, учащение величественного ритма, сменяющегося быстрым речитативным фортепианным пассажем. Аффект внезапно меняется — вносятся “Доказательство от противного” с немедленным “Опровержением”. Музыкальная логика становится здесь подобной драматическому диалогу: “от противного” звучит голос мольбы, сострадания, “опровержение” же составляют грозные аккорды долга и непреклонности. (Бетховен в определенный период считал, что вся его музыка, как в греческой трагедии, выражает борьбу долга и сострадания.) Наконец, наступает последнее патетическое аккордовое восклицание (типа “О боги!” “О Зевс!”). Оно прерывается “Отступлением”, ослабляющим трагическое напряжение, после чего снова подхватывается восклицательная вершина, и без излишнего здесь “Заключения” начинается основной раздел сонаты — *Allegro di molto e con brio* (“Очень быстро, с жаром”). А в *Allegro*, в сильно ускоренном темповом вложении, снова проходит весь круг излюбленной Бетховеном ораторской диспозиции, — в “Патетической” также осуществлен вариант “сонаты в сонате”².

И в самой последней своей фортепианной сонате — 32-й, созданной уже в разгар романтического XIX века (1822), великий Бетховен снова присягнул на верность классической риторике. Как и “Патетическая”, 32-я написана в том же до миноре, тональности гражданской

скорби, так же имеет серьезное, величественное вступление. Трибунный дух древнего ораторства, живший в сознании глухого гения, принес сильнейшую вспышку ораторской музыкальной образности, но вместе со всей музыкой позднего Бетховена соната стала все больше тяготеть к видениям вселенского простора, неба и вечности. И именно в связи с этой сонатой, № 32 опус 111, написанной не в трех, а только в двух частях, мучился догадками Томас Манн, поручив доктору Кречмару в романе “Доктор Фаустус” прочесть почти что в пустое пространство лекцию — “Почему в фортепианной сонате опус 111 Бетховен не написал третьей части?”

Не задаваясь целью дать образное описание I части 32-й сонаты, дабы невольно не вступить в состязание с художественной прозой Т.Манна, повествующей в гениальном романе о II части той же сонаты, укажу на стойкие риторические принципы, донесенные композитором до этой последней сонаты. Вступление “Maestoso” (“Величественно”), раздел, который ввел сам Бетховен в своей, так сказать, “риторической сонате”, здесь сокращено по количеству разделов до минимума. Начальный трагически-торжественно вопрошающий речитатив аналогичен ораторскому “Вступлению”. Но это вопрошения уже не героя-ритора к толпе, а словно Бога-самодержца ко Вселенной — “Сотворять или не сотворять мир, который так трагичен?” Второй момент “Maestoso” подобен “Возражению”, “мысли от противного” — пронизанная щемящими диссонансами скорбная музыка, словно крестный путь Христа и всего человечества. “Опровержение возражений и тем самым утверждение главной мысли” приходится уже на следующий, основной раздел сонаты “Allegro con brio ed appassionato” (“Быстро, с жаром и страстью”). Начало Allegro — самый волевой момент во всей мировой фортепианной литературе. После нарастающего клокотанья вселенских вихрей в конце вступления — словно простер Он десницу и сотворил мир. Таково “Определение темы”. Далее — поток энергичных действий в разделе “Подразделение”. Главный контраст приносит “Возражение”, которое звучит здесь как голос с неземных, заоблачных высот. Тем не менее и на него следует бурное, как обвал, “Опровержение”, с императивным утверждением главной, божественно-волевой темы. Проносающийся вихрь “Заключения” ставит предел картине великих деяний. Классическая риторическая схема получает еще невиданное образное наполнение.

Последняя, 32-я соната титана музыкальной мысли Бетховена по своей философской сути приносит совершенно неожиданную “новацию вспять” по отношению к развитию стиля композитора. Если “Патетическая”, исходя из логики риторических ходов, давала импульс к концепциям активности, борьбы, столкновений, тому, что в музыке называется “сонатным мышлением”, то 32-я вслед за вознесением противоборства начал на вселенский уровень образности, вслед за невиданной силы утверждением творящей воли, во II ее части осуществляет едва ли не будущую малеровскую идею прощания с землей и последнего любования ее вечной красотой. Манновский доктор Кречмар о II части (Ариэтте) говорит: “Непрерывные трели, фиоритуры и каденции! ... Вот-вот... речь очищается ... не от одной только риторики... Исчезла ее субъективность. Видимость искусства отброшена. ...Третья часть? Новое начало после такого прощания? ... Сама соната как жанр здесь кончается, подводится к концу: она исполнила свое предназначение, достигла своей цели; дальше пути нет, и она растворяется, преодолевает себя как форму, прощается с миром!” А Павел Флоренский под впечатлением исполнения этой сонаты Марией Юдиной по поводу поразительных переключек фраз в бездонности крайних регистров конца Ариэтты думал о встрече Отца и Сына: “О Сын Мой, Я ждал Тебя 300 лет...”

Итак,— соната, чего же ты от меня хочешь?

Музыка исторически была связана с арифметикой, геометрией, астрономией, грамматикой, риторикой, диалектикой (в древнем и новом смысле слова), также была она соединена с танцем, драмой, поэзией, прозой, живописью, кино, кроме того — с философией, этикой, эстетикой, взаимодействует она с семиотикой, психологией, аксиологией,— с бесчисленным множеством интеллектуальных интересов человека. И даже когда она гордо обособляет себя в качестве автономного, “абсолютного”, независимого искусства, то и тогда весь аккорд человеческой культуры звучит в ее напряженной и стройной гармонии.

1 Цит. по книге: О.Захарова. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М., 1983. С. 5.

2 Воспользуюсь моментом, чтобы в связи с сонатами Бетховена коснуться одного популярного советского мифа. “Патетическая” была столь излюбленной у широкой публики, что пианисты постоянно включали ее в свой репертуар. В частности, она была концертным “коньком”

известного артиста Исая Добровейна, который с большим вдохновением исполнял ее и перед Лениным. Ставшие хрестоматийными слова вождя “изумительная, нечеловеческая музыка” в одном из пересказов относились как раз к “Патетической”. Но с подачи Максима Горького вместо “Патетической” стала фигурировать “Апассионата”, ставшая таким путем самым легендарно-сакральным произведением в стране Советов.