

УДК 78.071.1+786.2/78.087.1

*Юй Лэ***СОЧИНЕНИЯ Л. БЕТХОВЕНА 1820-х ГОДОВ:
АВТОРСКИ-СТИЛЕВОЙ И КОМПОЗИЦИОННО-
СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

Статья посвящена систематизации сведений о существовании творческих установок Бетховена последнего периода творчества и проявлении в нем религиозных исканий композитора. Приоритетным направлением становится выделение «небарочной» специфики последних Сонат композитора как соответствующей раннеромантическим — бидермайеровским тенденциям европейского и немецкого в особенности музыкального мира.

Ключевые слова: стиль в музыке, жанр сонаты, барокко, необарокко, духовное в музыке.

Актуальность темы исследования определена потребностями творческой практики профессионального инструменталиста, в которой жанр сонаты и Сонаты для фортепиано Бетховена занимают почетное и ответственное место, отчего всегда существенна коррекция смысла исполнения известных композиций соответственно требованиям сегодняшнего дня. И такой коррекцией в данном случае выступает трактовка последних Сонат Бетховена в русле «актуального интонирования» (по Т. Веркиной [3]) в соответствии с установками художественных предпочтений сегодняшнего дня.

Цель работы — наблюдение выразительных особенностей последних Сонат Л. ван Бетховена в его прозрениях стилевых тенденций недавнего прошлого и настоящего академической практики современности.

Фортепиано определилось как сугубо немецкий инструмент — и сложилась техника «праворучной» игры с динамически неравномерным распределением звучаний под руками солиста. Тогда как клавирно-клавесинные, чембальные традиции исключали подобное «разрывание» фактурных построений на диалогически соотносимые фрагменты-мотивы, которые Л. Бетховен определял как «кантианство в музыке» [6, с. 302] и указывал на примеры из Сонаты ор. 14 № 2 [6, с. 303] в качестве образцов стилевых находок его фортепианной игры. Бетховен последовательно вводил оркестральность в фортепиано, что обозначено и у Гайдна, и в определенной мере у Моцарта в его же фортепианных сочинениях — причем у последнего не столько в Сонатах, сколько в Концертах.

Заметим, что такое «оркестроподобие» фортепианной музыки Бетховена впоследствии чрезвычайно усилено Ф. Листом, известным пропагандистом на «неистово»-романтический лад бетховенского творчества. Ибо инструментарий эпохи Бетховена исключал резкие силовые наплывы динамики, ставшие обычными в постлистовской пианистической практике.

Сонаты Венских классиков породили как *тотальную симфонизацию инструментализма*, так и специально «оркестрализацию» фактуры сонатного наследия. Не пафос славления Высшего, а пафос борьбы противоположных начал человеческого мира либо воспевания индивидуальной воли Героя отличает образно-сюжетный, светски театрализованный смысл симфонизированного классического творчества.

Такого рода стиль театрализованно-концертного переосмысления жанра фортепианной сонаты утверждал величие творческой личности композитора и солиста, воспроизводящих в совокупности оркестровый массив фактуры, противостоящей салонной деликатной и принципиальной «недосказанности», предполагающей активность ума и сердца в постижении Высокого — через бытийные приметы предметов-образов, даваемых в звуках. Такая ставка на суету и величие человеческих отношений представляла принципиальную противоположность *sonata da chiesa* конца XVII — первой половины XVIII веков.

Однако указанный смысловой поворот составлял скорее *тенденцию* произведений Венских классиков, тогда как реальность строения инструментов весьма сдерживала динамику «фортепианной оркестральности», о которой так логично стали рассуждать в постлистовский период. Польский исследователь И. Гудель, разбирая специфику звучания фортепиано у Ф. Шопена, не мог не затронуть бетховенское фортепианное наследство. В частности, указано на конструкцию инструментов Графа, которые давали предельную звучность в аккордах, сравнимую с игрой струнного квартета, не более: натяжение струн было порядка 4000 кг, тогда как к концу XIX столетия это было уже более 20 000 кг, то есть в 5 раз в пределах века романтизма повысились динамические возможности этого инструмента [10, с. 505]

Речь идет об эстетических нормативах, которые выдерживались Бетховеном даже в наиболее радикальных его сочинениях и которые мы нередко трактуем исходя из их преподнесения листовским и постлистовским пианизмом. Не забываем, что фортепианная соната заняла самостоятельное место в наследии и Гайдна, и Моцарта, которые

почти весь объем сочинений в этом жанре создали в сознательном преломлении инструментальных достижений *всей* Западной Европы, соединяя опыт итальянских и немецких мастеров с французским инструментальным достоянием — не забываем, что давние основание Венской сонате ранние Сонаты Гайдна 1760-х годов в качестве постоянной составляющей разнообразно составленного из миниатюр двух-, трех- и четырехчастного и иного цикла *демонстрирует менюэт* в качестве наиболее развернутой и контрастно выстроенной части (см. об этом в работе Н. Ломоносовой, [5]).

Из тридцати двух фортепианных Сонат Бетховена последние пять выделяются откровенным воспроизведением структур доклассической — барочной — сонаты, что естественно вводит их во взаимодействие с раннеромантическими позициями, также противопоставлявшими рационализму классицизма барочную связь с духовными смыслами. Однако указанный «скачок» в индивидуальном бетховенском стиле был тщательно подготовлен событиями предыдущих лет творчества, когда на смену штюрмерскому восхищению революционными свершениями во Франции к Бетховену приходит осознание тупикового результата политико-творческих усилий рационалистов от этики и эстетики социального бытия.

Так, наряду с театрално-оркестральным «гигантизмом» Сонат «*Augora*» и «*Appassionata*» исследователи отмечают также «нарастание симфонизма» в строении фортепианных Концертов, заявляя, что «...два последних фортепианных концерта — четвертый и пятый. — принадлежат к вершинам этого жанра» [1, с. 285]. При этом в поощрительном смысле упоминается «более частое» использование в Пятом концерте звучания медных, а также «контрастное, хотя и недраматичное» соотношение главной и побочной в первой части, отсутствие каденции [1, с. 286].

Как следует из приведенного изложения, симфонизм Бетховена, понимаемый как, прежде всего, драматический симфонизм, рассматривается в виде средоточия художественных достоинств мышления композитора. Очевидные достоинства и величие последних Концертов Бетховена (по хронологии их написания — 1806 и 1809 гг. — это скорее центральный период творчества в целом). Но, заметим, написаны оба произведения после 1804 г., после катастрофы надежд на Бонапарта — коронация последнего под именем Наполеона, политические маневры в пользу Папы Римского и др. были восприняты Бетховеном с возмущением [1, с.186]. Причем речь идет о *повороте*

Бетховена к религиозным идеям, которые оказались жертвой политических интриг вновь появившегося императора Франции.

В 1803 г. была написана оратория «Христос на Масличной горе» — очевидна *театрализация* данного музыкального действия Бетховеном. Но, так или иначе, это последнее управляемо библейскими образами и христианским идеалом Смирения. И такая позиция поддержки *религиозной миссии* высокого Искусства, идущая от эстетических воззрений И. Канта, чрезвычайно ценимого композитором, в конечном счете определила Свет музыки финальной кантаты Девятой симфонии на слова «Оды к радости» Ф. Шиллера. Это сочетание религиозных принципов с завоеваниями симфонической театральности, считаем, многое объясняет и решает в выразительности его произведений, написанных после 1804 года, в том числе это касается и последних Сонат.

Бетховен в пределах исторически определенной ему симфонической — театральной по природе «драматургии контрастов» — системы оказывается способным сохранить «генетический код» музыки, идущей от Духа. Профессор Московской консерватории В. Медушевский с энтузиазмом отстаивает Божественный исток вдохновения Бетховена, ссылаясь в том числе на высказывание композитора о своем Скрипичном концерте: «*Всякая нота моего Скрипичного концерта продиктована Всевышним*» [7, с. 27].

Данное высказывание касается сочинения, созданного в 1806 году, *то есть в год создания также и Четвертого фортепианного концерта, в опережение в три года написания Пятого*. Сказанное побуждает услышать в театральной-симфонической диалогичности фортепианного концертного жанра, в воплощении кантовских «двух принципов» (см. выше) Сонат автора «*Appassionata*» — некоторые *духовные зовы монологичности* старинного *облигатного* концерта и сонат барокко, в которых не «соревнование» волевых импульсов человеческих страстей, но *согласование* разнообразия мира в служении Совершенству Единого образует конечную цель художественного выражения.

Как известно, лирическое мышление романтиков, осознанно черпавшее в барокко, подняло на щит монологичность поэмы, однако такого рода *монологичность часто иллюзорна*, ее существом оказывается *диалог-антиномия*, демонстрирующий *непримиримую противоречивость мировых сущностей*. Выраженность *диалогической анти-тетичности* сонаты и концерта — это, конечно, написанные в этих жанрах произведения для фортепиано Л. Бетховена, тогда как *классикой* этого рода выступают композиции *Ф. Листа*, хотя религиоз-

ный энтузиазм Ф. Листа обращал его и к духовной музыке, в которой индивидуалистское самоутверждение не может иметь специального места, — но это уже отдельная тема.

Обобщая сказанное, отмечаем:

1) сущность театрально-светского тонуса симфонической диалогичности, созданной в инструментальной музыке представителями Венской школы, которая породила художественную выразительность сонатного жанра, в том числе фортепианных Сонат Бетховена, определившегося в самостоятельном качестве в драматургии *драматического — театрального по своей природе типа*;

2) оркестральная обусловленность сонатного фортепианного наследия Бетховена, определенная в том числе стимулами, идущими от баховского барокко, получила дополнительный вес в условиях политических-религиозных переоценок, свершившихся после коронации Наполеона в 1804 году, определивших базисные моменты «религиозного возрождения» в творчестве автора «Героической» симфонии, а это последнее стилистически демонстративно обнаружило необарочные качества в поздних сочинениях, прежде всего, в последних фортепианных Сонатах;

3) сочинение Бетховеном своего Скрипичного концерта в 1806 году и прямая ссылка композитора на религиозный смысл его вдохновения определяют значимость монологического лирического принципа в представляемой в этом Концерте и близких по времени создания Двадцать пятой и Двадцать шестой сонатах симфонической театрализованной образности, идущей от старинных барочных форм первой половины XVIII столетия.

Уже в Сонате № 26 c-moll (1809) мы обнаруживаем тот тип программности («характеристическая соната»: «Прощание», «Разлука» и «Свидание»), который совершенно напоминает знаменитое баховское «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» и в котором героический комплекс художественного мира классицизма явно заслонен бытовизмами и патриархальной скромностью выражения. Соответственно, тональность c-moll, столь значимая в ее «патетической» выразительности в Восьмой сонате, образ которой синонимизирован с выразительным комплексом указанной тональности, в данном случае звучит достаточно «прозрачно», камерно, соответствуя монологической подаче программных смыслов, охватывающих единым аффектом-образом каждую из трех частей сонатного цикла, в том числе первую, написанную в сонатной форме, но темы которой не

содержат драматических оппозиций, демонстрируя разные ракурсы одного состояния-смысла.

И ведущей оказывается — а это уже совершенно в духе патриархальных устремлений народившегося бидермайера! — надличностная риторическая значимость тем-знаков. Такова хорально оформленная мелодическая последовательность *catabasis* в начале сочинения. Эта же фигура в хроматизированной подаче *passus duriscuelas* имеет место в начале *Allegro*. Ее обращенный вариант — в побочной (т. 35) и т. д.

Как видим, монологический принцип в этой Сонате явно «подавляет» симфонически-театральную диалогичность, тем самым «высветляет» патетику *c-moll*, ассоциируемую у Бетховена с Сонатой № 8, написанной по типу симфонической увертюры. При этом явное «бахианство» Сонаты № 26 и связи с барочной структурой отнюдь не оборачиваются предромантическими чертами, указанная «бадермайеровская» обобщенность смысла («великое в малом», бахианство в пределах «малой» Сонаты) обнаруживается в *типологичности музыкального* высказывания, не сочетаясь с индивидуализацией романтического толка. Но при этом очевидна Одухотворенность выражения, демонстративное подчеркивание связи с хоральной фактурой (см. первую и исходную по отношению к остальным), символизирующей *в инструментализме Венской сонаты* — апелляцию к церковным знакам.

Предпринятый аналитический обзор Сонаты № 26 позволяет уловить своеобразие *последних пяти Сонат Бетховена*: в них явные цитаты из барокко сопряжены с индивидуализацией *предромантического* порядка. Для пояснения высказанной мысли обращаемся к первой из ряда «последних» Сонат, к Сонате № 27, сочиненной в 1814 году, то есть почти пять лет спустя после Двадцать шестой.

Ее двухчастное строение, с выраженной, хотя и свободно трактованной сонатностью в первой части, с очевидной установкой на медленную часть сонатного цикла во второй, — очевидно ассоциируется с романтической «незаконченностью» типа двухчастной же Восьмой симфонии Ф. Шуберта. Предромантическим оказывается также размещение в качестве исходной темы не надличностного образа-темы, но откровенно песенного-лирического. Этот последний «почти поромантически, по-демонически» порождает образ-отрицание связующей (от т. 25), патетической, речитирующей, — а затем оркестральную вторую побочную (т. 55).

Однако указанные «предвосхищения романтизма» весьма своеобразно связаны с «барочными цитатами». В частности, выделение

фактурное и тональное (С/а) связующей явно указывает на символику этого рода тем у Моцарта, а этот последний, «разбивая» фактурно сонатное *allegro*, выстроенное итальянской сонатной клавишной традицией, создавал напоминания барочной разбросанности изложения — в границах классицистской строгой стилиевой выстроенности выражения. Бетховен «по-бетховенски усилил» названную моцартовскую конструктивно-выразительную находку, тем самым резко отмежевываясь от разработанных им самим принципов *героического революционного классицизма*.

При всей привлекательности очевидного для нас с исторической дистанции уподобления рассматриваемой Сонате Неоконченной симфонии Шуберта (а к идее такой трактовки цикла Бетховен возвратится в Тридцать второй сонате, ставящей точку в ряду творческих открытий композитора), — все же не забываем об особом рода смысловой «барочной тяжести» этой второй финальной части произведения. Соединение в ней рондальности, вариационности и сонатных показателей структуры создают поистине многосоставное целое по сравнению с медленной сонатностью второй части названной Симфонии Шуберта. Эта последняя — ближе к раннеклассической итальянской сонате Самmartини — Мартини, «умноженной» на мощь и тембровую гибкость оркестрового изложения.

В фактуре Сонаты № 27 имеются два момента приближения к характерной полифонической фактуре частей «церковной» старинной сонаты. Это особого рода аккордовая строгость типа полифонической канцоны в начале Сонаты (см. пример выше), а также «припев» в основной теме второй части (тт. 9–12), в котором мелодический ход на характерный интервал, секвенцированно проводимый в теме, явно воспроизводит характерный признак мелодики тем Фуг И. С. Баха.

Как знаем, в Тридцать второй сонате Бетховен усилил указанную выше аллюзивность, введя фугированное изложение в экспозицию главной партии первой части. Во второй части Бетховен выписал жанровое определение темы — *Arietta*, — соответствующее не оперной, но церковной традиции трактовки соответствующего жанра, облеченного в фактуру хора.

Пяти-семичастность Двадцать восьмой и Двадцать девятой сонат сами за себя свидетельствуют в пользу связи с барочной многосоставностью старинной формы. Однако и здесь причудливая комбинаторика и стилиевые «самоотрицания» у Бетховена создают явные *предромантические* крены, весьма индивидуализируя изложение.

В данном структурно-смысловом раскладе Тридцать первая соната ор. 110 As-dur выглядит довольно традиционно-классицистски: ее четыре части, включая финальную Фугу, образуют нечто соотносимое с «фортепианной оркестральностью» подобных сочинений раннего и центрального периода, при этом явно уступая некоторым из них в общей протяженности звучания. В статье Н. Николаевой в книге «Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен» [8, с. 266–239] анализу этой Сонаты вообще не уделяется места. В монографии А. Альшванга описание этого произведения достаточно лаконично, хотя оценка — «одно из глубочайших произведений в фортепианной музыке Бетховена» [1, с. 411] — очевидно отмечает некоторое вершинное его положение в совокупном наследии композитора. *По-романтически* названный автор выделяет в качестве наиболее яркой точки развития *Adagio dolente*, медленную часть цикла:

«Соната в общем невелика по размерам, но полнота чувства, выраженного в каждом из ее лаконичных разделов, так значительна, что оставляет ощущение большого напряжения в развитии музыкальных образов. Особенно это относится к центральному разделу сонаты — к знаменитому *Adagio dolente* (скорбное ариозо)...» [1, с. 411–412].

Столь неоднозначная характеристика Сонаты ор. 110 определена, конечно, откровенно переходными стилевыми показателями данной Сонаты, тональность которой As-dur в романтической музыке XIX века определилась в качестве одной из главных тональностей «Тристана» Р. Вагнера — тональности избавительной-возвышающей героев смерти.

В обобщение сказанного отмечаем:

1) барочные черты строения последних Сонат Бетховена не образуют их исключительного стилевого качества, имеют место и в более ранних сочинениях этого жанра;

2) сравнение Сонаты № 26 и Сонат № 27–32 демонстрирует особого рода активность субъективно задаваемой комбинаторики в этих последних, что обуславливает заметные *предромантические* в них черты;

3) указание на высокие художественные достоинства Сонаты ор. 110 сопрягается с констатацией выраженных предромантических показателей, тогда как барочные признаки не выделяемы, тогда как именно они образуют специфику *всех* последних пяти сонат великого представителя Венского классицизма.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — М. : Сов. композитор, 1971. — 560 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. ; Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 — музичне мистецтво / Т. Веркіна. — Одеса, 2008. — 16 с.
4. Ма Вей. Концепция формы в музыке Китая и Европы: композиция и исполнение фортепианных сочинений : [рукоп. библ. ОГМА] / Ма Вей. — Одеса, 2003.
5. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтеграції / Н. Ломоносова. — Київ, 1998. — 17 с.
6. Маркус С. История музыкальной эстетики : в 2 т. / С. Маркус. — М. : Музгиз, 1959. — Т. 1. — 316 с.
7. Медушевский В. Основы духовно-нравственного воспитания и образования в школе. Концепция / В. Медушевский. — М. : Ред-издат. отдел Московской консерватории, 2001. — 65 с.
8. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. — М. : Музыка, 1967. — 443 с.
9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 — музичне мистецтво. — Одеса, 2006. — 16 с.
10. Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. — Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. — S. 503–512.

Юй Ле. Твори Л. Бетховена 1820-х років: авторські-стильовий та композиційно-стилістичний аспекти. Стаття присвячена систематизації відомостей про сутність творчих установок Бетховена останнього періоду творчості і прояв в ньому релігійних пошуків композитора. Пріоритетним напрямком стає виділення «необарочної» специфіки останніх сонат композитора як відповідної романтичним бідермайеровским тенденціям європейського та німецького музичного світу.

Ключові слова: стиль в музиці, жанр сонати, бароко, необароко, духовність в музиці.

Yu Le. Works by Beethoven 1820s author stylistic and compositional and stylistic aspects. The article is devoted to systematize information about being creative installations Beethoven's last period of creativity and expression of it religious quest composer. Becomes a priority allocation of «neo-baroque» specificity of the last sonatas romantic composer as appropriate — Biedermeier trends in European and especially German musical world.

Keywords: music style, genre sonatas, Baroque, Neo-Baroque, spiritual music.