

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Александр Демченко

ВЕЛИКИЙ МЫСЛИТЕЛЬ

Заявленная тема предлагаемой статьи — «Великий мыслитель» — многократно затрагивалась в обширной литературе о творчестве Людвига ван Бетховена, о чем свидетельствует недавно изданный библиографический справочник [7]. На подступах к внимательной разработке данной темы уже были отдельные труды с середины XIX до середины XX века [1], [3], [4]. Более детальная работа в этом направлении велась в различных ракурсах в последние десятилетия [8], [6], [9], [12], главным образом в фундаментальных монографиях [2], [7], [10], [11], [13]. Тем не менее подробного рассмотрения интеллектуальной составляющей наследия великого композитора до сих пор не предпринималось, что и поставлено целью настоящей работы.

Говоря о соприкосновениях музыки Бетховена с философскими исканиями его времени, мы в полной мере сознаем, что рубеж XIX века был не только эпохой героев и грандиозных исторических событий, но и эпохой мысли и мыслителей. Можно напомнить, что на те годы приходится один из кульминационных этапов развития философии. Главным достижением ее стала немецкая классическая философия в движении от Лессинга и Канта к Гегелю, в художественной литературе философские тенденции получили свое высшее выражение в «Фаусте» Гете.

Прямой параллелью к этому в музыкальном искусстве явилось творчество Бетховена. Приступая к непосредственному рассмотрению сферы мыслительной деятельности, выделим последовательный ряд из трех позиций по принципу нарастания углубленности интеллектуального процесса: созерцание, медитативность, философская лирика.

Если попытаться дать характеристику *созерцательных настроений*, то в первую очередь следует выделить светлое, спокойное, подчеркнуто уравновешенное расположение духа бетховенского героя, пребывающего в благостном-умиротворенном состоянии и наслаждающегося высокой поэзией уеди-

нения. И это именно лирика, поскольку превалирует не строгость тона и тем более отрешенность, а теплота чувства, эмоциональная наполненность. Более того, при всей возвышенно-величавой настроенности эти раздумья несут в себе ощущения душевного отдохновения (как, например, характер кантилены и элементы светской «вальжности» во вторых частях Пятой фортепианной сонаты, Седьмой скрипичной сонаты и Восьмого квартета).

Очень часто созерцательная лирика Бетховена выступает в сопряжении с пасторальностью, когда рисуется натура человека, который находится наедине с природой, любит картину окружающего бытия, выказывая преклонение перед красотой мира. Это особенно ощутимо в произведениях с участием оркестра, создающего пейзажную ауру (*Adagio* Первого фортепианного концерта и Четвертой симфонии, *Largo* Второго концерта и *Larghetto* Второй симфонии).

Прекрасными образцами лирики размышлений, произрастающей на лоне природы, являются медленные части Третьего концерта и Девятой симфонии, которые представляют собой пространные отступления от героико-драматической магистралы этих произведений, причем в концерте степень этого «отступления» усилена необычным колористическим соотношением тональностей: *E-dur* после *c-moll* I части.

Обе части несут в себе ощущение покойной умиротворенности человеческого духа, что подчеркнуто медлительной величавостью движения (*Largo* Третьего концерта, *Adagio* Девятой симфонии). И в обоих случаях это вдохновенная песнь о возвышенных чувствах и помыслах, которая разворачивается в естественной опоре на изумительную пластику и красоту бескрайнего в своем течении мелоса. Его поток наполнен просветленными раздумьями, которые рождаются в созерцании даров природы, когда на человека нисходит душевная благодать, и хочется повторить вслед за Гете «*Остановись, мгновенье, ты прекрасно!*»

Основное различие между рассматриваемыми частями проистекает из специфики жанра и фактуры. В *Largo* концерта доминирует партия фортепиано, и это неизбежно привносит сильный личностный акцент. К тому же монолог рояля отличается здесь углубленностью, погружением «в себя» и некоторой отрешенностью (хоральный строй тематизма придает звучанию оттенок молитвенности).

Adagio симфонии соотнесено с категориями всеобщего и даже вневременного, в нем более отчетливо ощущение всеобъемлющей соприродности. И если первая из основных тем этой части, вознесенная над земными страстями, наделена чертами строгости и сосредоточенности, то особое обаяние второй темы — в открытой эмоциональности ее проникновенного лиризма. По характеру и песенному складу она близка II части Шестой симфонии с авторским заголовком «Сцена у ручья».

Наконец, еще одно различие медленных частей концерта и симфонии состоит в том, что *Largo* от начала до конца пребывает в единой плоскости философского созерцания, а в *Adagio* оно дважды прерывается вторжением громогласных фанфар, призванных напомнить о страждущем человечестве и возвращении на стезю активных деяний. Этот императив предваряет финал.

* * *

В сравнении с созерцательной лирикой, *медитативность* (от лат. *размышление*) подразумевает запечатленную в музыке осязаемо большую сосредоточенность и углубленность интеллектуального процесса¹.

Бетховенская медитативность — явление во многом исключительное. Одну из редких крупниц ее преддверия можно отметить в моцартовской Фантазии и сонате *c-moll*. Эпизод рондо ее II части, написанный в *As-dur*, стал «матрицей» для темы аналогичной части Восьмой сонаты Бетховена (в том же *As-dur*).

Характерный для себя строй медитативности композитор настойчиво разрабатывал с самых первых фортепианных сонат. И уже в *Adagio* Третьей (1795) находим впечатляющее соединение самоуглубленности, значительности духовного погружения с мудрым спокойствием и гармоничностью общего тонуса.

Одной из важнейших опор подобного симбиоза становится хоральность, подаваемая в темброво насыщенном «виолончельном» регистре, придающая мыслительному потоку модус сакральности.

Еще раньше, в *Largo appassionato* Второй сонаты (1795), был заявлен ставший не менее важным принцип «перипатео» (от греч. *прогуливаться, прогуливаюсь*). Согласно преданию, Аристотель читал свои лекции, прохаживаясь с учениками в саду или в крытой галерее. Основанная им в 335 году до н.э. философская школа, просуществовавшая около тысячелетия, получила название перипатетическая.

Перипатетизм, как естественное состояние, способствующее умственному процессу, нашел отображение в музыке Бетховена в формах неспешно-мерного шагового движения. Ритмически это организуется линией баса (обычно *non legato*), поддержанной репетиционным пульсом сопровождающих голосов. Помимо упомянутого произведения, в ряду многочисленных вариантов бетховенского «перипатео» в качестве показательных можно назвать III часть Тринадцатой сонаты и II часть Четвертой симфонии.

* * *

По мере нарастания степени глубины, масштабности и концентрированности воссоздаваемой мысли медитативность переходит на уровень того, что обычно именуют *философской лирикой*.

В упомянутой выше Второй фортепианной сонате был не только открыт принцип «перипатео», но и наблюдалось прямое приближение к высотам запечатления философской мысли. При этом существенна также роль диалогичности: через контрасты регистров и типов фактуры, через включение вопросно-ответных структур, вплоть до прямого диалога (с т. 37). Законченное воплощение философской мысли представляет *Largo* Седьмой сонаты (1796–1797).

В опоре на хоральную фактуру и «шаговый» ритм композитор добивается особо возвышенных состояний, серьезности и строгости высказывания. Сокровенные раздумья передаются посредством декламационной, глубоко прочувствованной речи (характерна ремарка *con gran espressione*).

При всей уравновешенности величаво-спокойного тона, заданного в том числе и медлительностью темпоритма, и при преобладающем светлом колорите в ходе развертывания мыслительной материи естественным образом возникают зоны напряжения с набегающей тенью сумрачной рефлексии и с патетическими акцентами императивно-волевого начала. Это сообщает интеллектуальному процессу многообразие ракурсов и оттенков.

Многообразие ракурсов и оттенков, передающее диалектику движения мыслительного потока, Бетховен нередко раскрывал на основе вариационной формы. Один из примеров — III часть Фортепианного трио № 6 (ор. 97, 1811).

Начальным этапом развертывания формы становится хоральная тема, олицетворяющая мир возвышенных дум с их особой сосредоточенностью и самоуглубленностью. В ходе последующего изложения происходит все большая детализация фактурного контура и неуклонное дробление ритма (вплоть до 32-х). С каждой новой вариацией образ предстает в иных гранях, чему служит поразительное разнообразие средств бетховенского инструментализма и многокрасочность его звуковой палитры.

При этом неизменно сохраняется состояние светлого душевного покоя, покоряющая одухотворенность, подчеркнутое благородство изъяснения. Вот почему столь необходимым оказывается возвращение в конце к исходному облику тематического материала.

Аналогичную драматургическую траекторию находим и в других подобных страницах философской лирики, прежде всего в медленных частях фортепианных сонат, в том числе в «Аппассионате».

В скорбном монологе II части Седьмой фортепианной сонаты (1796–1798) отражен углубленный духовный поиск, представленный в развернутой сонатной форме с новой темой в разработке, динамизированной репризой и большой кодой.

Напряженнейший интеллектуальный анализ в этой поэме страданий приобретает характер исповеди, в которой сквозит мысль об одиночестве человеческой души (в репризе это подчеркнуто фрагментами одностольной ткани). *Largo e mesto* становится чередой *lamenti* с их предельным торможением темпа, тоскливо понижающими интервалами и уменьшенными гармониями, что дополняется экспрессией патетических нагнетаний и всплесков отчаяния.

* * *

В ряде поздних произведений философская лирика Бетховена приобретает все более отрешенный характер и, абстрагируясь, становится в некотором роде «вещью в себе», либо, наделенная особой кристалличностью, поднимается в царство духовного идеала, устремляясь к некоему «абсолюту» (В. Бобровский говорил об уходе в «надзвездные выси»²).

Подобное могло происходить даже в сфере фортепианной миниатюры (Багатель ор. 126 № 3), но в полной мере развернулось в медленных частях последних фортепианных сонат и струнных квартетов.

В сонатах, начиная с Двадцать восьмой (1816), а затем в Двадцать девятой (1817–1819), Тридцатой (1820), Тридцать первой (1821 или 1822) и Тридцать второй (1821–1822), погружение в мыслительный процесс сопровождается нарастанием психологической углубленности. Для конкретизации остановимся на двух образцах.

Тема вариаций III части Тридцатой сонаты открывает и венчает изложение, воспаряет над обыденностью бытия.

Вторая часть Тридцать второй сонаты Бетховена получила название Ариетта. И, действительно, для нее характерна напевная мелодика, но в сочетании с фактурой хорального склада и в условиях чрезвычайно замедленного темпа она приобретает характер замкнутости «в себе» с самопогружением в сокровенно-заповедное.

Следующие затем вариации раскрывают различные грани «нисхождения на землю», завершаемого окончательным вознесением духа человеческого в высь с его истаиванием в небесных далях.

В третьих частях последних квартетов (Пятнадцатый, 1825; Шестнадцатый, 1826) в опоре на хоральную фактуру и предельно замедленный темп (*Molto adagio* и *Lento assai*) происходит восхождение к тому типу созерцательной лирики, который созвучен понятию кантовского «чистого разума».

В статье были представлены определенные градации бетховенского интеллектуализма: от светлой медитативности созерцательного плана и напряженно-страстных поисков истины до погружения в самые глубины мыслящего «я» и восхождения к высотам отрешенного абстрагированного универсума.

К этому следует присоединить то, что присутствовало в ходе изложения в качестве подтекста — выверенная диалектичность в развертывании художественного материала с подчинением всего и вся принципу развития. В данной сфере это открывало совершенно новые горизонты музыкальной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшванг А.* Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчество. Издание пятое. Москва: Музыка, 1977. 447 с.
2. *Кириллина Л.* Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х т. Москва: Московская консерватория, 2009. Т. 1, 535 с., Т. 2, 595 с.
3. *Роллан Р.* Гете и Бетховен // *Р. Роллан* Музыкально-историческое наследие. В 8 выпусках. Выпуск 6. Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 208 с.
4. *Серов А.* Девятая симфония Бетховена, ее склад и ее смысл // *А. Серов А.* Критические статьи, т. 1. Санкт-Петербург: Тип. деп. уделов, 1892. С. 483–491.
5. *Davies P.* The Character of a Genius: Beethoven in Perspective. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. 376 p.
6. *DeNora T.* Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803. Berkeley, California: University of California Press, 1995. 232 p.
7. *Dorfmueller K. (und andere)* Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm. Munich: Henle, 2014. 842 p.

8. *Geck M.* Beethoven. London: Haus, 2003. 173 p.
9. *Hatten R.* Musical Meaning in Beethoven. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994. 350 p.
10. *Kropfinger K.* Beethoven. Verlage Bärenreiter/Metzler, 2001. 334 p.
11. *Rosen C.* The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W. W. Norton, 1998. 560 p.
12. *Sachs H.* The Ninth: Beethoven and the World in 1824. London: Faber, 2010. 225 p.
13. *Solomon M.* Late Beethoven: Music, Thought, Imagination. Berkeley: University of California Press, 2003. 344 p.

REFERENCES

1. *Al'shvang A.* Lyudvig van Bethoven. Ocherk zhizni i tvorchestvo. Izdanie pyatoe [Alschwang A. Ludwig van Beethoven. Essay on life and creativity. Fifth edition]. Moscow: Muzyka, 1977. 447 p.
2. *Kirillina L.* Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo. V 2 t. [Kirillina L. Beethoven. Life and work. In 2 volumes]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. T. 1, 535 p. T. 2, 595 p.
3. *Rollan R.* Gyote i Bethoven // Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. V 8 vypuskah. Vypusk 6 [Rolland R. Goethe and Beethoven // Rolland R. Musical and historical heritage. In 8 issues. Issue 6]. Moscow: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2018. 208 p.
4. *Serov A.* Devyataya simfoniya Bethovena, eyo sklad i eyo smysl // Serov A. Kriticheskie stat'i, t. 1 [Serov A. The Ninth symphony of Beethoven, its warehouse and its meaning // Serov A. Critical articles, vol. 1]. Sankt-Peterburg: Tip. dep. udelov [Saint Petersburg: Tip. DEP. udelov], 1892. P. 483–491.
5. *Davies P.* The Character of a Genius: Beethoven in Perspective. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. 376 p.
6. *DeNora T.* Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803. Berkeley, California: University of California Press, 1995. 232 p.
7. *Dorfmüller K. (und andere)* Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm [Dorfmüller K. (and others) Ludwig van Beethoven. Thematic-bibliographical catalogue of works. Revised and substantially expanded new edition of the catalogue raisonné of works by Georg Kinsky and Hans Halm]. Munich: Henle [Munich: Henle], 2014. 842 p.
8. *Geck M.* Beethoven. London: Haus, 2003. 173 p.
9. *Hatten R.* Musical Meaning in Beethoven. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994. 350 p.
10. *Kropfinger K.* Beethoven [Kropfinger K. Beethoven]. Verlage Bärenreiter/Metzler, 2001. 334 p.
11. *Rosen C.* The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W. W. Norton, 1998. 560 p.
12. *Sachs H.* The Ninth: Beethoven and the World in 1824. London: Faber, 2010. 225 p.
13. *Solomon M.* Late Beethoven: Music, Thought, Imagination. Berkeley: University of California Press, 2003. 344 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ввиду материальных затруднений Бетховен вынужден был подростком оставить школу. С этого момента он активно занимался самообразованием; композитор знал латынь, итальянский и французский языки, много читал. Для него это было не самоцелью, а исходило, по его словам, из стремления «*понять сущность лучших и мудрейших людей каждой эпохи*» [3, 151].

Не был случайностью тот факт, что он некоторое время занимался на философском факультете Боннского университета, что опять-таки прервалось по причине внешних обстоятельств.

² Подробнее об этом см.: *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: URSS, 2011. С. 264.