



1/2020

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



*Иллюстрация на обложке – Портрет Л.В. Бетховена
кисти К. Штилера (1820)*

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание. Его учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

ISSN: 2587-9731

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

121069 Москва, ул. Поварская д. 30–36

телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesis-academy.ru

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal founded by the Gnessin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 17.00.02 – Musical Art. We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

ISSN: 2587-9731

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations

INFORMATION ABOUT THE PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesins Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

30–36 Povarskaya street 121069 Moscow, Russia

phone: +7 (495) 691-15-54
fax: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesis-academy.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Вермайер Андреас (Andreas Wehrmeyer), доктор наук, приват-доцент музыковедения в Университете Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut (Регенсбург, Германия)

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, зав. кафедрой истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова (Казань)

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Белорусская государственная академия музыки. Минск, Белоруссия)

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе и связям с общественностью (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования, проректор по стратегическому развитию профессионального музыкального образованию (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе (Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород)

Ханнанов Ильдар Дамирович, доктор наук, профессор (Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США)

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Юэлл Филип (Philip Ewell), доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки (Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США)

EDITORIAL BOARD

Vadim Robertovich Dulat-Aleev, Doctor in Art Studies, Head of Music History Department at Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov (Kazan, Russia)

Ekaterina Nikolaevna Dulova, Doctor in Art Studies, Professor, Rector of Belarusian State Academy of Music (Minsk, Belarus)

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory at Hunter College, City University of New York (USA)

Larissa Lvovna Gerver, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Natalia Sergeevna Gulyanitskaya, Doctor in Art Studies, Professor of the Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Ildar Damirovich Khannanov, Ph.D., Professor at Peabody Conservatory, Johns Hopkins University (Baltimore, USA)

Dina Konstantinovna Kirnarskaya, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for scientific work and public relations at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Tatyana Ivanovna Naumenko, Doctor in Art Studies, Professor, Head of Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Alexander Sergeevich Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor of the Choral Conducting Department, Vice-Rector for Strategic Development of Professional Music Education at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Tatyana Borisovna Sidneva, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for Research at Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russia)

Tatyana Vladimirovna Tsaregradskaya, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Vera Borisovna Valkova, Doctor in Art Studies, Professor of Music History Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Andreas Wehrmeyer, Ph.D., Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut (Regensburg, Germany)

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Федосья Васильевна Табысова К ИДЕАЛЬНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ АРНОЛЬДА ШЛИКА.....	3
--	---

ЗАМЕТКИ АРХИВАРИУСА

Александр Евгеньевич Майкапар БЕТХОВЕН. ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ПАИЗИЕЛЛО. – ПАИЗИЕЛЛО? (БЕТХОВЕН САМ НЕ ЗНАЛ, ЧТО ПИСАЛ)	23
---	----

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ПИСЬМАХ И ДОКУМЕНТАХ

Елена Викторовна Сидорова ШЕДЕВР НА ЗАКАЗ. ПОЗДНИЕ СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА	45
--	----

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО РУБЕЖА XX–XXI ВЕКА

<i>Екатерина Викторовна Макарцева</i> «СЕРЬЕЗНАЯ» И «НЕСЕРЬЕЗНАЯ» МУЗЫКА НАТАЛЬИ ХОНДО.....	89
---	----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ.....	106
--------------------------------------	-----





Федосья Васильевна Табышова

К ИДЕАЛЬНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ АРНОЛЬДА ШЛИКА

Статья посвящена некоторым аспектам творчества гейдельбергского органиста, лютниста, композитора и органного эксперта эпохи Возрождения Арнольда Шлика (1445–1460 – после 1521). Мастер Арнольд-слепой, как его называли современники, сопровождал на органе торжественные церемонии, посвященные особо важным историческим событиям. Известно, в частности, что он играл в 1486 году на коронации правителя Германского королевства Максимилина I, который впоследствии стал императором Священной Римской империи (1508). Возможно, на этом мероприятии Шлик познакомился с *monarcha organistarum*, придворным органистом императора (и по совместительству – эрцгерцога Сигизмунда в Иннсбруке) Паулем Хофхаймером (1459–1537). В 1495 году оба музыканта украсили своим импровизационным искусством праздничный турнир на рейхстаге в Вормсе.

В настоящее время Арнольд Шлик известен благодаря своему трактату «Зерцало органостроителей и органистов» (1511). Это первая немецкоязычная работа, посвященная органу, которая была напечатана с императорской привилегией (см. иллюстрацию 1). По словам Шлика, в трактате им собраны «некоторые правила построения и усовершенствования органа, являющегося самым

История исполнительства

благородным музыкальным инструментом, способным воспроизводить большинство голосов – шесть или семь, которые может исполнить один человек одновременно. Он служит в церкви для восхваления Бога и поддержки хорового пения, для отдохновения человеческого разума и исцеления огорчения; его применение требует напряженных и продолжительных занятий и многих затрат, а невежество в этой работе может легко привести к неудаче и к тому, что все расходы окажутся напрасными» [9, 13].

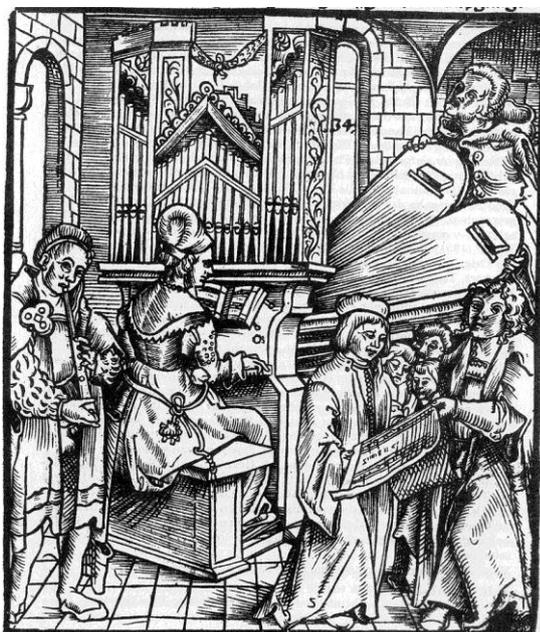


Иллюстрация 1. Гравюра на титульном листе трактата А. Шлика «Зерцало органостроителей и органистов», 1511¹

Идеальный орган Шлика

В десяти главах трактата Шлик, помимо характеристики органостроительной и органной исполнительской практик, бытовавших на юге Германии и, в особенности, на территориях вдоль течения Верхнего Рейна² в первой четверти XVI века, также дает

¹ Иллюстрация размещена на сайте: https://en.wikipedia.org/wiki/Arnolt_Schlick.

² Помимо немецких к этим территориям также относятся ныне французские и швейцарские земли.

История исполнительства

описание некоего идеального органа³.

Перечислим некоторые положения трактата, непосредственно связанные с представлениями Шлика об образцовом инструменте.

Так, Шлик рекомендует устанавливать орган на стене или посередине церковного здания для того, чтобы его было хорошо слышно отовсюду. Один из немногочисленных сохранившихся ренессансных образцов – орган-ласточкино гнездо⁴ Эберта 1561 года в придворной церкви в Иннсбруке.

Согласно Шлику, орган – украшение церкви. «Он является вопросом престижа и внушает живописными фигурами и картинами благоговение» [9, 15]. Этому тезису мы также находим соответствие в практике XVI века: орган Домского собора в Шпейре, неоднократно инспектированный Шликом, по словам Теодора Рейсмана,

«... парит очень высоко,
Словно в поднебесье
Расправляет он свои огромные крылья,
Простирающиеся столь далеко,
Что едва хватает на то широты собора...» [6, 115].

Как и другие современные Шлику органы – и большие, и малые – он имел прекрасные расписные створки, закрывавшиеся на время Адвента и Великого Поста и имевшие не только эстетическое, но и

³ По рекомендациям, содержащимся в трактате, в Германии планируется историческая реконструкция инструмента Шлика. Согласно устному сообщению органного эксперта, музыковеда, профессора Михаэля Кауфманна в рамках личной встречи (индивидуального занятия по диссертационному исследованию), орган Шлика будет построен в ближайшие несколько лет в церкви, служащей учебным помещением для занятий студентов-органистов Высшей школы музыки во Франкфурте-на-Майне. При его планировании и строительстве будут учтены все пожелания Арнольда Шлика – от его внешнего вида и диспозиции до метода темперации, в том числе при изготовлении предполагается также использование инструментов XVI века.

⁴ Орган-ласточкино гнездо обычно крепится на большой высоте к одной из внутренних стен церкви. Ранние органы такого типа опирались на консольные конструкции, которые имели форму коробов, как например, орган 1435 года в базилике Валер (Сьон/Зитген, Швейцария).

История исполнительства

прагматическое значение (см. иллюстрацию 2). По словам Шлика, они защищали орган и проспект с трубами от пыли, насекомых и т.д., в том числе, и от летучих мышей и птиц, залетающих внутрь церкви, садящихся на трубы и засоряющих лабиальные отверстия.



Иллюстрация 2. Орган-ласточкино гнездо в придворной церкви (Иннсбрук) с раскрытыми створками⁵

В то же время другие встречающиеся элементы современных Шлику органов вызывали у него неприятие: это не только так называемые «легкомысленные непристойные проделки» (иллюстрация 3) – регистры, приводящие в движение механических кукол-марионеток Rohraffen (в переводе с нем. – трубные обезьяны), но и, казалось бы, безобидные Sterne mit Schellengeklingel, о которых Шлик пишет: «Даже вращающиеся звезды со звонкими колокольчиками и прочее не принадлежат церкви, ведь там, где наш

⁵ Иллюстрация размещена на сайте: <https://www.pinterest.ru/pin/22236591890630401/>.

История исполнительства

Господь держит ярмарку, дьявол сооружает свой балаган рядом» [9, 15].



Иллюстрация 3. Куклы-марионетки Rohraffen.

Человек слева играл на трубе, Самсон в центре открывал и закрывал пасть льва, а последний размахивал кренделем⁶

Шлик предостерегает от того, чтобы орган находился против влажных стен, сводов, окон или под карнизами, которые направляют воду от крыши к органу. Межи органа также не должны располагаться под крышей, на которую светит солнце.

Важно также, чтобы педаль не только использовалась как «подвешенная» к мануалу клавиатура (как, например, на органе Эберта в Иннсбруке), а имела самостоятельные голоса. Достаточное оснащение регистрами педального отдела демонстрировал, к примеру, в 1515 году хоровой орган⁷ в церкви Святого Георга г. Хагенау (Эльзас). После дополнительных работ, совершенных по рекомендациям Шлика органостроителем Гансом Дюнкелем (он же Динкель) к уже имеющимся трем регистрам – Prinzipal 16', Oktav 8', Zimbel – в педали

⁶ Иллюстрация размещена на сайте: <https://strasbourgdailyphoto.blogspot.com/2016/03/rohraffe.html>.

⁷ Хоровой орган – это малый инструмент, находящийся в хоровом пространстве церкви, который используется для музыкального оформления небольших, камерных богослужений.

История исполнительства

прибавились Krummhorn и Heerpauke [8, 74].

Желаемый объем педали по Шлику – дуодецима⁸. На педальной клавиатуре должно быть возможным взятие двух звуков одной ногой, чтобы воспроизводить на ней два или три голоса одновременно.

Шлик критикует органы, перегруженные крупными трубами, которые делают инструмент «жестким и грубым, пригодным для свиней, ведь они визжат, как свиноматки» [9, 32].

Мануальная клавиатура должна иметь такой легкий и удобный характер трактуры, чтобы можно было играть колоратуры. Шлик сетует, что часто мануальные клавиши пригодны не для игры, а для ударов по ней кувалдой или молотом – «такие жесткие, тугие и грубые». Интересное и проясняющее замечание по этому поводу делает российский исследователь и органист А.А. Панова: «Органы приблизительно до второй половины XV века не были очень большими по размеру, диапазон их клавиатур, как правило, не превышал двух октав. В то же время клавиши мануалов были столь широкими и длинными, а трактура (Tractur, Traktur) столь тяжелой, что органист мог играть на них только *кулаками*. Отсюда и появилось выражение *Orgel schlagen*. Аналогичное объяснение значения данного термина (*Orgelschlagen*) обнаруживается в словаре Андерта (1829, с. 336)...» [3, 37].

Идеальный орган Шлика имеет одно механическое приспособление, которое транспонирует на тон выше. Оно включается при помощи регистровой рукоятки. Шлик упоминает в трактате, что только его служебный орган имел такое устройство.

⁸ Упомянем в связи с этим орган Андреаса Кремера (1730–1799), современника Моцарта. Неоднократно подвергавшийся ремонту двухмануальный орган установлен в 2018 году в гейдельбергской Критускирхе. Для сравнения – объем педали на нем также не превышает дуодецимы.

История исполнительства

Кроме того, Шлик предлагает свой авторский метод настройки как модификацию среднетоновой темперации. Ориентированный на практику, он отличался от распространенного в его время способа тем, что позволял расширить транспозиционный круг церковных ладов. Таким образом, становилось возможным чистое звучание в ладах с более чем двумя знаками при ключе. То, насколько Шлик опережал свое время, говорит тот факт, что о предложенном им методе неравномерной темперации вновь заговорили лишь 180 лет спустя⁹.

Шлик предпочитает F-настройку С-настройке, исходя из удобства транспонирования при сопровождении органистом хорового пения. Орган Эберта в Иннсбруке – это орган С.

Рекомендуемая диспозиция идеального органа Шлика включает в себя:

- два разновеликих и разнохарактерных по строению отдела с функциональным разделением на главный и побочный (соответственно, *Hauptwerk* с более плотным, массивным звучанием и *Rückpositiv* с более ясным и светлым). Не удивительно, что корпус органа, состоящий из двух отдельных частей, создавал у зрителя впечатление наличия двух инструментов или же одного двойного. *Organa duo* (в переводе с латинского – двойной орган) – так называет Рейсманн в своем стихотворении «*Pulcherrimae Spiraе, summique in ea Templi Enchromata*» (1531) орган в Домском соборе г. Шпейера, полностью построенный по рекомендациям Арнольда Шлика [6, 115];
- уже развитый pedalный отдел с самостоятельными голосами;
- копуляцию регистров с отдела *Hauptwerk* к педали (см.

⁹ Речь идет о немецком музыканте и теоретике Андреасе Веркмайстере, также занимавшимся расширением круга пригодных для игры тональностей. Он является автором известного труда «Музыкальная темперация» (1691).

История исполнительства

таблицу):

Hauptwerk	Rückpositiv	Pedal
Prinzipal 8' eng und weit	Prinzipal von Holz oder Zinnpfeifen nach Art des Holz- prinzipals intoniert	(Prinzipal 16')
Oktave 4'		Prinzipal 8'
Gemshorn 4' weit (Oktave 2') (Gemshorn 2')	Gemshörnlein	Oktave 4'
Hintersatz	Hintersätzlein	Hintersatz
Zymbel	Zymbelchen	Trompete oder Posaune
Rauschpfeife oder auf Schalmeien Art	[Sesquialtera]	[Oktave 2']
Zink		[Zymbel]
Regal		
Hultze Glechter		
[Schwiegel]		
[Quinte 5 1/3']		

*Таблица. Вальтер Р. Рекомендуемая Арнольдом Шликом
органный диспозиция, 1969 [10]*

В комментарии к таблице Р. Вальтер отмечает: «В круглые скобки взяты голоса (регистры), которые мастер применяет только к большим инструментам, в квадратных скобках – регистры, которые он упоминает, однако уклоняется от них. В отличие от сегодняшней практики, Шлик рассчитывает, что хауптверк и педаль будут базироваться на 8-футовой основе, то есть с одной и той же высотой звука» [10].

Описание служебного органа Шлика

Примечательно, что Шлик также дает в своем трактате краткое (всего несколько строчек), но достаточно емкое описание органа, с

История исполнительства

которым он, по-видимому, имел дело по долгу службы в Гейдельберге до конца своей трудовой деятельности после получения контракта в палатинском дворе в 1509 году:

«... [орган] с рюкпозитивом, с двумя мануалами, педалью и всеми регистрами, которых много и странных (редких). Транспонируется на тон выше посредством регистровой рукоятки так часто, как органист этого пожелает, а также по мере необходимости сопровождения им хора и других песнопений. Таков орган, на котором я играю ежедневно», – пишет «мастер Арнольд-слепой» [9, 20].

Орган на титульном листе трактата Шлика

Как можно заметить, описание служебного органа, данное Шликом в самых общих чертах, вторит диспозиции его идеального инструмента. Другое дело – орган, изображенный на гравюре титульного листа трактата (см. иллюстрацию 1). На ней мы видим гораздо более скромный инструмент – одномануальный позитив, впрочем, наделенный педальной клавиатурой. Представляется, что такое изображение не случайно попало на титульный лист «Зеркала». Возможно, в большинстве церквей во времена Шлика можно было увидеть именно такой инструмент, если таковой имелся вообще – одномануальный орган-позитив с педальной клавиатурой.

Здесь мы не можем не поставить знак вопроса. Несмотря на упоминание в трактатах Шлика и Бухнера¹⁰ игры на разных мануалах, по мнению российского исследователя М.В. Распутиной, практически вся музыка Южной Германии предназначалась для игры на одном мануале вплоть до XVII века [2, 29]. Имеет смысл задуматься о тех возможностях, которые могли предлагать не только идеальный

¹⁰ Ганс Бухнер (1483–1538), ученик Пауля Хофхаймера – автор первой органной школы «Fundamentum sive ratio vera quae dicet...» (ок.1520).

История исполнительства

инструмент Шлика и другие редкие, передовые для своего времени экземпляры, возникшие в результате успешных экспериментов (как, например, инструмент, на котором играл Шлик), но и среднестатистические органы того времени.

Органье композиции Шлика и их исполнение

Спустя год после выхода в свет трактата Шликом был издан сборник «Табулатуры некоторых хвалебных песнопений» (1512). Этот сборник создавался по просьбе его сына Арнольда и имел дидактические цели. Шлик планировал выпустить и второй том с более сложными по содержанию и уровню исполнения композициями, однако о реализации этого плана ничего неизвестно.

Органье композиции из сборника Шлика отличаются большим своеобразием и оригинальностью письма, непохожего на произведения его итальянских, французских и нидерландских современников. Зарубежные исследователи отмечают у Шлика свойственные только ему методы работы с *cantus'ом firmus'ом*. Например, Шлик проводит его в басовом голосе, т.е. в необычайно низком регистре, что (почти) не встречается у его нидерландских современников. Эта особенность, по всей видимости, связана с исполнительскими возможностями немецких органов, у которых pedal'ный отдел появился значительно раньше, чем в других европейских странах, и имел более широкий диапазон ножной клавиатуры. Как упоминает в своем трактате Шлик, «до сих пор за пределами немецких земель играли только мануально» [9, 17]. Думается, амбициозный и дальновидный Шлик использовал эту сильную сторону немецкого органа, дающую преимущество в сравнении с другими странами и возвышающую Германию для того, чтобы создать свой немецкий тип композиции с характерными

История исполнительства

национальными чертами.

Десятиголосное изложение в антифоне «Ascendo ad patrem meum», сочиненного Шликом в честь коронации в Аахене императора Священной Римской империи Карла V (1520), показывает тот максимум возможностей, который могла предложить pedalная клавиатура органа во времена Шлика. В письме-посвящении, отосланном композитором епископу и кардиналу Тринта Бернхардту фон Клезу, на тот момент уже «старый ветеран» Шлик (по его собственным словам) рекомендует играть антифон четырехголосием в педали и шестиголосно на мануале (см. пример 1):

Пример 1. А. Шлик. Начальные такты из антифона «Ascendo ad patrem meum».



В связи с этим возникает важный вопрос – было ли возможным исполнение произведений Шлика на среднестатистических инструментах его современников, в частности, столь сложное по pedalной технике сочинение? Шлик в нем опередил время на века – это произведение до сих пор не имеет аналога в мировой органной литературе в отношении степени насыщенности музыкальной ткани и сложности исполнения pedalной партии. Как отметил Р. Вальтер, издавший в 1970 году органные произведения Шлика, взятие кварт и квинт одной ногой было невозможным на педали Шлика, так как мера ширины была больше, чем сегодня, и даже сегодня чистая квинта на педали не исполнима одной ногой [10].

История исполнительства

Еще более причудливое письмо Шлик демонстрирует в более поздней рукописи цикла из восьми рождественских композиций для органа «Gaude Dei genitrix»¹¹. Он отходит от техники колорирования и создает свой метод хоральной обработки с необычным дублированием кантуса фирмуса другим голосом совершенными и несовершенными консонансами, сообщая об этом в девизе (*obbligato* [1, 36–52]) над нотной строкой в самом начале произведения. Дублируются и контрапунктирующие ему голоса (см. пример 2). По мнению Р. Вальтера [10], корни этой композиционной идеи лежат в технике фобурдона. Похожую структуру с движением параллельными децимами мы можем наблюдать, например, у Якоба Обрехта в мессе «Je ne demande» (*Agnus Dei secundum*) (см. пример 3).

Пример 2. А. Шлик. Начальные такты из обработки «Gaude Dei genitrix»

II. *Discantus ex bassu in decimis*
Vagans ex tenore in quartis

Gau - de De - i ge - ni - trix, quam

Пример 3. Я. Обрехт. Начальные такты из мессы «Je ne demande» (*Agnus Dei secundum*). *Canon Qui mecum resonat in decimis barritonisat*

Agnus II.

A - gnus De - i, a - gnus De - i

¹¹ Имеется в виду цикл из восьми рождественских вариаций «Gaude Dei genitrix» («Радость матери» – лат.) и цикл из двух композиций «Ascendo ad Patrem meum» («Я восхожу к отцу моему» – лат.).

История исполнительства

В двух вариациях этих же рождественских версетов Шлик пошел еще дальше – *cantus firmus* проводится им уже параллельными аккордами (квартсектаккордом и сектаккордом) (см. пример 4). Возможно, Шлик мыслил это качество звучания *cantus*'а как особый прием – яркую краску, терпкий тембр, насыщенный обертонами. И вновь вопрос – можем ли мы трактовать этот прием как преодоление все еще ограниченных возможностей органа? Какой диспозицией обладало большинство органов? Присутствовали ли в ней красочные сольные регистры? Теоретически, аккорды могли быть исполнены тройной педалью. Была ли педаль наделена сольными регистрами или в основном подвешивалась к мануалу, как в более позднем органе Эберта в Иннсбруке?..

Пример 4. Арнольд Шлик. Начальные такты из обработки «*Gaude Dei genitrix*»

VIII. Altus sub discantu in quartis
Tenor sub discantu in sextis
Vagans cum bassu in tertiis

Одной из главных отличительных черт органного письма Шлика является протяженное прямолинейное восходящее и нисходящее движение в голосах, прежде всего в басу, завоевывающее диапазон почти в две октавы в пределах полутора-двух тактов (см. пример 5). Встречаются и скачки на октаву вверх с последующим продолжением восходящего движения (а не уравнивающее скачок заполняющее движение вниз, как у нидерландских композиторов) (пример 6). Этот прием создает иллюзию выключения одного голоса и вступления нового несуществующего/

История исполнительства

дополнительного голоса, тесситура которого располагается выше.

Пример 5. А. Шлик. Обработка «Salve Regina», тт. 1–11

I. Salve regina
[c.f. im Tenor]

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 11. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The lower bass clef staff is mostly empty, indicating that the notes are played on the pedals.

Пример 6. А. Шлик. Обработка «Salve Regina», тт. 7–10

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment, continuing from the previous example. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The first system contains measures 7 through 10, and the second system contains measures 11 through 14. The notation is similar to the previous example, with a focus on rhythmic patterns and the use of the lower bass clef staff for pedal accompaniment.

Как мы можем заметить, Шлик как будто постоянно преодолевает имеющиеся возможности – выходит за рамки количества заданных голосов, стремясь охватить весь имеющийся звуковой ряд на мануале, создает подручными средствами краску, насыщенную обертонами, как недостающий желаемый регистр. В том числе он хитроумно преодолевает физические возможности органистов, рекомендуя перенимать один из голосов (верхних) в партию педали в том случае, если голоса находятся слишком далеко друг от друга, чтоб быть исполненными одной рукой (см. пример 7). Шлик в принципе настоятельно рекомендует широко использовать в игре педаль. Он пишет: «Невозможно выполнить безукоризненно любое четырехголосное пение в правильном положении и во взаимном отношении друг к другу мануально. Если взять в помощь

История исполнительства

педаль, то на ней можно сыграть два или три голоса, а на мануале четыре, что по обстоятельствам вместе может быть семь голосов, что только мануально, без участия педали, невозможно» [9, 17].

Пример 7. Арнольд Шлик. Обработка «Salve Regina», тт. 18–21



Камнем преткновения для исполнителей могут стать четырехголосные хоральные обработки Шлика, в которых неизменно возникают глубокие фактурные перекрещивания. Трехголосные шликовские композиции можно рассматривать в качестве трио, распределив голоса по разным мануалам и педали, таким образом раскрыв полифонический склад многоголосия ансамблем различных тембров. В четырехголосных же композициях поручить проведение *cantus'а firmus'а* отдельному клавиру с сольной регистровкой не удастся по той причине, что два контрапунктирующих *cantus'а* на мануале расходятся временами слишком широко друг от друга для того, чтобы их можно было исполнить одной рукой. Практика перенимания отдельных звуков в проблемных местах другой рукой (исполняющей в данном случае *cantus firmus*) не показывает здесь ни благоприятных условий для такого исполнения, ни определенной логики. Органисты того времени были слишком плотно заняты своими обязанностями для того, чтобы посвящать время разучиванию трюков, а Шлик, будучи слепым, был наверняка заинтересован как в удобстве, так и рациональности способа исполнения. Также представляется недостаточно убедительным предположение того, что четырехголосные обработки исполнялись монолитно в звуковом

История исполнительства

плане, т. е. на одном мануале с педалью, что не позволяло выделить *cantus firmus*. Такое исполнение не раскрывает логику и не выявляет структуру жанра на должном уровне.

Ключом к разрешению данной проблемы может стать гравюра на титульном листе трактата Шлика, служащая иллюстрацией бытовавшей практики *Alternatim* (см. иллюстрацию 1). На ней мы видим две группы музыкантов. Первую составляют ансамблисты: исполнитель на духовом инструменте (цинке), органистка, калькант (помощник органистки, нагнетающий воздух в мехи инструмента). Вторая группа не участвует (паузирует) в процессе музыкального исполнения – это монах (кантор), держащий в руках органную табулатуру, и несколько детей, по всей видимости, певчих из капеллы, а также, предположительно, автор трактата, взгляд которого, как и взгляд цинкиста, направлен на зрителя. Первая группа музыкантов, вероятно, показывает способ исполнения произведения – по всей видимости, органного, в чем позволяет убедиться сам вид нот на пюпитре этого инструмента – органная табулатура. И, наконец, самое главное: человек в благородной одежде с рюшами слева, очевидно, исполняет на цинке *cantus firmus*.

Еще одна подсказка относительно бытовавшей во времена Шлика неоднозначной и разнообразной практики игры органных произведений в тандеме с ансамблистами содержится в табулатуре Иоганнеса Коттера, ученика Пауля Хофхаймера, записавшего версию произведения своего учителя «T'Andernack». В ней автор выписывает *Altus*, т. е. альтовый голос под нотным станом с трехголосием (дискант, тенор, бас), предлагая дополнительную четырехголосную версию обработки. Для ее исполнения автор рекомендует привлечь

История исполнительства

другого музыканта надписью «von ein andern darzu zu schlagen¹²» (в переводе с немецкого – вдобавок к этому ударять кем-нибудь другим). В более поздней композиционной практике мы наблюдаем похожую картину. В частности, Джироламо Фрескобальди прописывает в своих некоторых произведениях obbligo, предлагающее подключение пятого вокального голоса: «Каприччио с заданием петь пятый голос без того, чтобы играть его, всюду обязательно следуя теме, как записано. Если угодно» в Книге каприччио и «Ричеркар с заданием петь пятый голос без того, чтобы играть его» в Fiori mucusali [1, 41–42].

Как мы видим, произведения Шлика и, как можно предположить, других представителей южнонемецкой школы его времени, подчас отличаются сложностью в композиционном воплощении и ставят серьезные задачи перед исполнителями. В этих сочинениях присутствуют характерные черты, свидетельствующие и о самостоятельности органной традиции, и о высоком уровне, отличавшем немецкое органное искусство первой четверти XVI века. Они рисуют облик типично немецкой музыки, еще не подвергшейся влияниям своих более прогрессивных в музыкальном искусстве соседних стран, а значит, не утратившей своей первозданной свежести и уникальности. Именно эта органная музыка, которую отличает особый аромат старины, стояла у истоков великого немецкого музыкального искусства, подарившего позже миру гениальные произведения Баха, Бетховена, Брамса, Мендельсона, Шумана, Регера, Хиндемита.

¹² Термин Orgelschlag (в переводе с немецкого – органный удар), возможно, возник до появления органной клавиатуры, сохранившись по сей день. Мануалы ранних органов, как и карильоны, первоначально состояли из ряда палок или рычагов, ударяя по которым, играл органист.

История исполнительства

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гервер Л.Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018.
2. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие. Второе издание, дополненное, исправленное – М.: ООО «Музиздат», 2008.
3. *Панов А.А.* Практика немецкого органиста XVII-XVIII столетий в зеркале исторических документов. Дис. ... д. иск. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2006.
4. *Распутина М.В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. – Московская консерватория НИЦ. М., 2009.
5. *Aschoff V.* Über die Rohraffen im Strasbourger Münster: Einige Fragen zur Frühgeschichte des Sprachrohres [Electronic source] // Deutsches-museum – URL: <http://www.deutschesmuseum.de/fileadmin/Content/data/Insel/Information/KT/heftarchiv/1982/6-3-178.pdf> (date of the request 19.06.2018).
6. *Kaufmann M.* Organa duo – Die doppelte Orgel. Zu Theodor Reysmanns Preisgedicht „Pulcherrimae Spirae, summique in ea Templi Enchromata“ (1531) //Himmlische Klänge – Grandioses Raumerlebnis. Die Orgeln im Kaiserdom zu Speyer. Herausgegeben von K.M. Ritter, – Verlag Organum Buch, 2015. S. 113–119.
7. *Madelung A.* Inaugural-Dissertation “Zwei süddeutsche Orgeln aus dem frühen 17. Jahrhundert – Quellenforschung, Dokumentation, kulturhistorische Interpretation“. – Universität Augsburg, 2011.
8. *Rücker I.* Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. Freiburg, Breisgau: E. Albert, 1940.

История исполнительства

9. *Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Herausgegeben von E. Flade. Kassel, Basel: Bärenreiter – Verlag, 1951.

10. *Walter R.* Vorwort // SCHLICK Orgelkompositionen. Mainz: Schott Music, 1970.

REFERENCES

1. *Gerver L.L.* Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy texniki vtoroj poloviny XVI - nachala XVII veka. [Inganno and other secrets of polyphonic technique of the second half of the XVI - beginning of the XVII century]. M. [Moscow]: The Gnesins Russian Academy of Music, 2018.

2. *Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI–XX vekov.* Uchebnoe posobie. Vtoroe izdanie, dopolnennoe, ispravlennoe [From the history of world organ culture of the XVI-XX centuries. Tutorial. Second Edition, revised, amended]. – M. [Moscow]: OOO «Muzizdat» [«Music Publishing House»], 2008.

3. *Panov A.A.* Praktika nemetskogo organista XVII-XVIII stoletij v zerkale istoricheskix dokumentov [The practice of the German organist of the XVII-XVIII centuries in the mirror of historical documents]. Habilitat dissertation. M. [Moscow]: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2006.

4. *Rasputina M.V.* Stanovlenie klavirnogo stilya v muzyke yuzhnonemetskogo barokko [Formation of clavier style in South German Baroque music]. – M: [Moscow]: The Scholarly and Printing Center “Moscow Conservatory “, 2009.

5. *Aschoff V.* About the monkeys in Strasbourg Cathedral: Some questions about the early history of the mouthpiece [Electronic source] // Deutsches-museum URL: <http://www.deutschesmuseum.de/fileadmin/Content/data/Insel/Information/KT/heftarchiv/1982/6-3-178.pdf> (date of the request 19.06.2018).

История исполнительства

6. *Kaufmann M.* Organa duo - The double organ. On Theodor Reysmann's award poem "Pulcherrimae Spiraе, summique in ea Templi Enchromata" (1531) // Heavenly sounds – a grandiose spatial experience. The organs in the Speyer Imperial Cathedral. Published by K.M. Ritter. Publisher Organum Buch, 2015. P 113–119.

7. *Madelung A.* Inaugural dissertation “Two southern German organs from the early 17th century - source research, documentation, cultural-historical interpretation”. University of Augsburg, 2011.

8. *Rücker I.* The German organ on the Upper Rhine around 1500. Freiburg, Breisgau: E. Albert, 1940.

9. *Schlick A.* Mirror of Organ Builders and Organists. Published by E. Flade. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1951.

10. *Walter R.* Preface // SCHLICK organ compositions. Mainz: Schott Music, 1970.





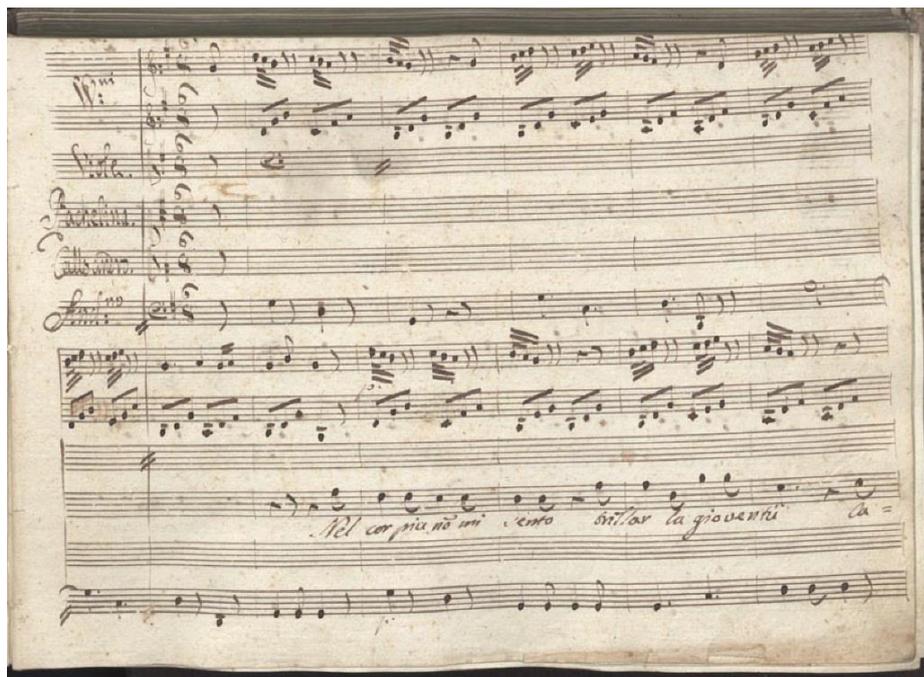
Александр Евгеньевич Майкапар

**БЕТХОВЕН. ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ
ПАИЗИЕЛЛО. – ПАИЗИЕЛЛО?
(БЕТХОВЕН САМ НЕ ЗНАЛ, ЧТО ПИСАЛ)**

...**Б**етховен сам не знал, что писал.

Не всегда, конечно! Но... Вариации на тему Паизиелло «*Nel cor piu non mi sento*» (WoO 70), написанные в Вене в 1795 году, оказывается, совсем не на тему Паизиелло! Вернее, на тему не Паизиелло.

Пример 1. Дж. Паизиелло. Опера “L'amor contrastato, ossia La molinara”. («Любовь с препятствиями, или Мельничиха»). Дуэт Рахелины и Коллоандро “*Nel cor piu non mi sento*”, II акт. Фрагмент [11]



Заметки архивариуса



– А на какую тему?

– На русскую!

– Как же это так? Ведь эта мелодия действительно появилась у Паизиелло, прежде чем на нее обратил внимание Бетховен.

А вот как. Уже сейчас я утверждаю, что это мелодия русской песни «На то-ль, чтобы печали...»¹. Вернее, городского романса. Еще конкретнее – петербургского романса. Как могло получиться, что его мелодия попала в оперу Паизиелло?

Паизиелло долгое время жил в Петербурге. В 1776 году он был приглашен Екатериной II и стал, после Ф. Арайи, Б. Галуппи и Т. Траэтты, четвертым выдающимся итальянским композитором, возглавлявшим музыкальную жизнь столицы Российской империи. Придворным композитором Паизиелло оставался до 1784 года, после чего он

¹ Начало изысканий автора, связанных с темой городского романса «На то ль, чтобы печали», относятся к 2001 году. В статье «Бетховен, Паизиелло и... русская песня», опубликованном в приложении «Искусство» газеты «Первое сентября» (2001. №9 (225)), рассказано об истоках темы Паизиелло и вариациях Гелинека. См.: [1]. В настоящей работе существенно расширен список композиторов, написавших вариации на тему русского романса; в научный обиход вводятся новые имена; впервые приводится полный поэтический текст романса.

Заметки архивариуса

вернулся на родину и стал придворным капельмейстером и композитором короля Неаполя.

Конечно, в России он слышал много музыки, и полюбившиеся ему мотивы использовал в своих произведениях, в частности, в качестве дуэта в опере «Мельничиха», впоследствии поставленной и изданной в Париже. Вот его-то – дуэт – Бетховен и знал. Как приятный мотив (все вариации пишутся на «приятный мотив») он позаимствовал его в качестве темы для своих вариаций. И уж, конечно, указал на... автора, то есть, на Паизиелло.

Пример 2. Бетховен. Вариации на тему Паизиелло G-dur, WoO 70, 1795. Тема и начало первой вариации [4]

Andantino

ТЕМА.

(Vil cor più non mi sento)

Var. 1.

Заметки архивариуса

А собственно, откуда Бетховен мог знать, что это русский городской романс? В Петербурге он не бывал, по его проспектам не гулял, его романсов не слышал. О происхождении этой мелодии мы, может быть, как и Бетховен, не узнали бы, если бы не... Гелинек, аббат, приятель Бетховена в первые годы его пребывания в Вене. Аббат-композитор, распознав дарование молодого боннца, всюду следовал за ним. Бетховен импровизировал в аристократических салонах, а Гелинек наматывал себе на ус эти бетховенские экзерсисы, пока не привел того в бешенство. Судя по всему, Гелинек под впечатлением импровизаций Бетховена написал или, быть может, *записал* их в форме вариаций на эту самую тему «от Паизиелло» Бетховена.

Написал и издал.

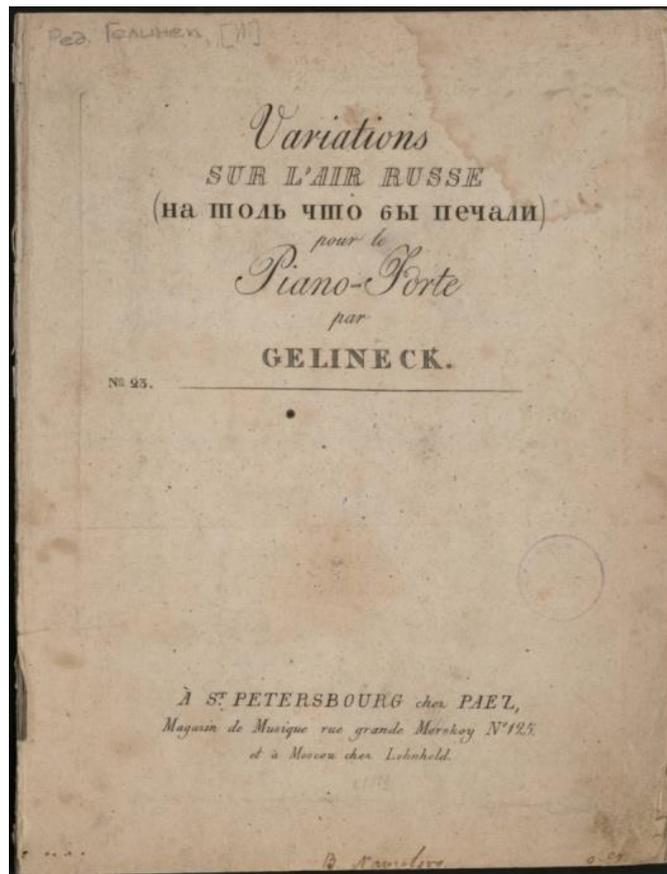
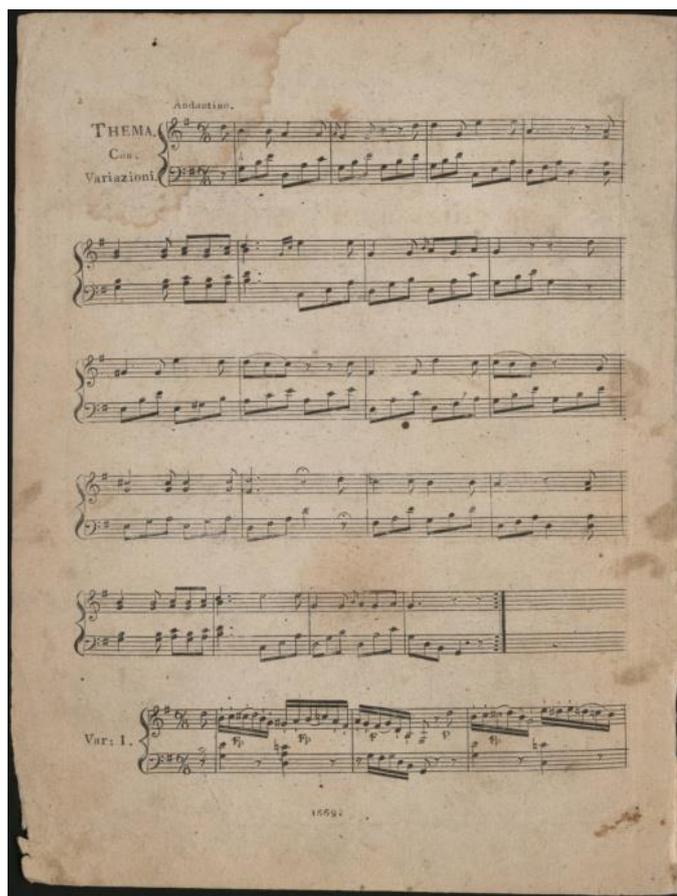


Иллюстрация 1. Й. Гелинек. Вариации на тему русской песни «На толь что бы печали». Титульный лист. СПб. 1814 (?).
Российский национальный музей музыки [9]

Заметки архивариуса

Но не в Вене — упаси бог! — здесь бы они обязательно попались на глаза Бетховену, а на родине этой песни, в Петербурге, где никакая ссылка на Паизиелло не нужна была, поскольку эти петербургские «подмосковные вечера» были всем известны.

Пример 3. Й. Гелинек. Вариации на тему русской песни.
Тема [9]



Итак, Гелинек — в назидание потомкам (то есть нам сейчас, чтобы тоже в курсе были) опубликовал свои вариации — кстати, тоже шесть, как у Бетховена (и в тех же фактурных «преломлениях», как у Бетховена) — под *правильным*² названием песни. Десятилетиями они

² Интересно, что немного позже Гелинек также опубликовал эти вариации и в Париже у Антонио Пачини (1778–1866), между 1817 и 1820 годами, причем в названии фигурировала тема Паизиелло: [8].

Заметки архивариуса

лежали не запрашиваемыми – по причине их неизвестности, тривиальности – в фондах Российского национального музея музыки. Там-то они и попались мне на глаза, когда я захотел больше узнать об экскурсоводе Бетховена по венским аристократическим домам.

Но вот что особенно интересно: совсем недавно мне удалось найти полный текст этого стихотворения – в издании 1859 года: «Пѣсни для русскаго народа: с приложеніем куплетов, в которых помѣщено 478 пѣсн и 328 куплета: в двух томах. Собранныя Михаиломъ Смердинымъ. В Тип. Департамента внѣшней торговли. 1859» [2]. Между прочим, Бетховен написал свои вариации более чем за 50 лет до выхода в свет издания Смердина – в 1795 году!

Примечательно, что Паизиелло заимствовал только мелодию песни, а не ее слова. И даже не ее содержание! По-итальянски “Nel cor più non mi sento” – «Как сердце замирает...». Русский текст гораздо глубже:

НА ТО-ЛЬ ЧТОБЫ ПЕЧАЛИ

На то-ль чтобы печали
В любви нам находить,
Нам боги сердце дали,
Способное любить?

Одно лишь чувство, страсти
Без бед, без злой напасти
На свете есть-ли где?
Нигде, нигде, нигде!
С ним горести жестоко
Везде, везде, везде!

Любил-ли кто в вселенной
И мук не испытал?

Заметки архивариуса

Какой, какой влюбленный
Не плакал, не вздыхал?

Минута утешенья —
Год лютого мученья;
А часто и на век —
Беда, беда, беда!
О жалкое творенье
Влюбленный человек!
Всё сердцу грусть, мученье
Отрады ни на час;
Невольник в заключеньи
Спокойнее сто раз.

Коль страстно сердце в горе —
Как лодка гибнет в море,
На что-ж оно дано?
На зло, на зло, на зло!
Возьмите-ж боги сердце
Назад, назад, назад!

Эта песня фигурирует в романе Тургенева «Новь» (опубликован в 1877). Приведу фрагмент из главы XIX:

«Паклин начал просить старичков спеть какой-нибудь романсик... Они оба посмеялись и удивились, какая это ему пришла мысль; однако скоро согласились, но только под тем условием, чтобы Снандулия села за клавесин и аккомпанировала им — она уж знает что. В одном углу гостиной оказалось крошечное фортепиано, которого никто из гостей сначала не заметил. Снандулия села за этот “клавесин”, взяла несколько аккордов... Таких беззубеньких, кисленьких, дряхленьких, дрябленьких звуков Нежданов не слыхивал отроду; но старички немедленно запели:

*На то ль, чтобы печали, —
начал Фомушка, —
В любви нам находить,
Нам боги сердце дали,
Способное любить?*

Заметки архивариуса

Одно лишь чувство страсти, —
отвечала Фимушка, —
Без бед, без злой напасти
На свете есть ли где?
Нигде, нигде, нигде! —
подхватил Фомушка,

Нигде, нигде, нигде! —
повторила Фимушка.

С ним горести жестоки
Везде, везде, везде! —
пропели они вдвоем,
Везде, везде, везде! —
протянул один Фомушка.

– Bravo! – закричал Паклин. – Это первый куплет; а второй?
– Изволь, – отвечал Фомушка, – только, Снандулия Самсоновна, что же трель? После моего стишка нужна трель.
– Извольте, – отвечала Снандулия, – будет вам трель.
Фомушка опять начал:

Любил ли кто в вселенной
И мук не испытал?
Какой, какой влюбленный
Не плакал, не вздыхал?

А тут Фимушка:
Так сердце странно в горе,
Как лодка гибнет в море...
На что ж оно дано?
На зло, на зло, на зло! —
воскликнул Фомушка – и подождал, чтобы дать время Снандулии пустить трель.
Снандулия пустила ее.

На зло, на зло, на зло! —
повторила Фимушка. А там оба вместе:

Заметки архивариуса

*Возьмите, боги, сердце
Назад, назад, назад!
Назад, назад, назад!* [3]

Интересно, знал ли Тургенев о хождении этой песни в Европе в каких-либо вариантах?..

Мелодия пошла гулять по свету с «прикарманенным» Паизиелло. Список композиторов, воспользовавшихся темой, широк. Упомяну лишь несколько примеров.

Так, на эту тему написал свои вариации граф Мориц Лихновский (1771–1837), друг Бетховена. Они были опубликованы тем же самым венским издателем И. Трэгом, который напечатал и бетховенский цикл.

Вариации на ту же тему сочинили Иоганн Ванхаль (1739–1813), оспаривавший, как симфонист, пальму первенства у Бетховена, Фердинанд Кауэр (1751–1831), автор комических опер, Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837), любимый ученик Моцарта.

К теме обратились итальянский контрабасист, композитор и дирижер Джованни Боттезини (1821–1889, см. *пример 4*), немецкий композитор, флейтист, инструментальный мастер, разработчик конструкции поперечной флейты Теобальд Бём (1793–1881, см. *пример 5*), французский флейтист и композитор Луи Друэ (1792–1873, см. *пример 6*):

Заметки архивариуса

Пример 4. Дж. Боттезини. Вариации на тему Ариетты Паизиело для контрабаса и клавира. Тема [6]

The image displays a musical score for the piece "Andantino mosso" by Giuseppe Bottesini. The score is written for Piano (Pianoforte) and Contrabasso (CONTRABBASSO). The tempo is marked "Andantino mosso". The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system features a section marked "sempre cresc." (always crescendo) leading to a piano (p) dynamic. The third system includes a section marked "poco rall." (slightly ritardando) with a piano (p) dynamic. The fourth system concludes with a section marked "poco rall." and a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Заметки архивариуса

Пример 5. Т. Бём. Вариации для флейты и клавира ор.4. Партия флейты.
Интродукция и начало темы [5]

The image displays a musical score for a flute part, consisting of two systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Andante." and the instruction "SOLO." above the staff. The music starts with a 3-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The key signature is one sharp (F#). The second system continues the melodic line with various ornaments, including trills and grace notes, and features a sixteenth-note triplet. The tempo marking "Andante." and "SOLO." are repeated above the first staff of the second system. The word "ТЕМА." (Theme) is written to the left of the first staff of the second system. The time signature changes to 6/8. The music continues with a series of eighth and sixteenth notes, maintaining the melodic character of the introduction.

Заметки архивариуса

Пример 6. Л. Друэ. Вариации на тему Паизиелло для двух флейт. Тема [7]

Andante

Flauto traverso I

Flauto traverso II

6

11

16

Variation I

5

Заметки архивариуса

А вот Интродукция и вариации Паганини (1782–1840) на эту тему:

Пример 7. Н. Паганини. Интродукция и вариации на тему Паизиелло [10]

The image shows a page of a musical score titled "A Capriccio ad lib." by Niccolò Paganini. The score is written for violin and consists of several staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate patterns, including trills (tr), slurs, and various dynamic markings such as *pp*, *f*, *cresc*, and *dim*. The score includes a variety of rhythmic and melodic figures, some of which are marked with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and breath marks (V). The overall style is highly technical and virtuosic, typical of Paganini's compositions.

И вот новый сюрприз. У меня в руках опять та самая мелодия из оперы Паизиелло (а на самом деле русская песня).

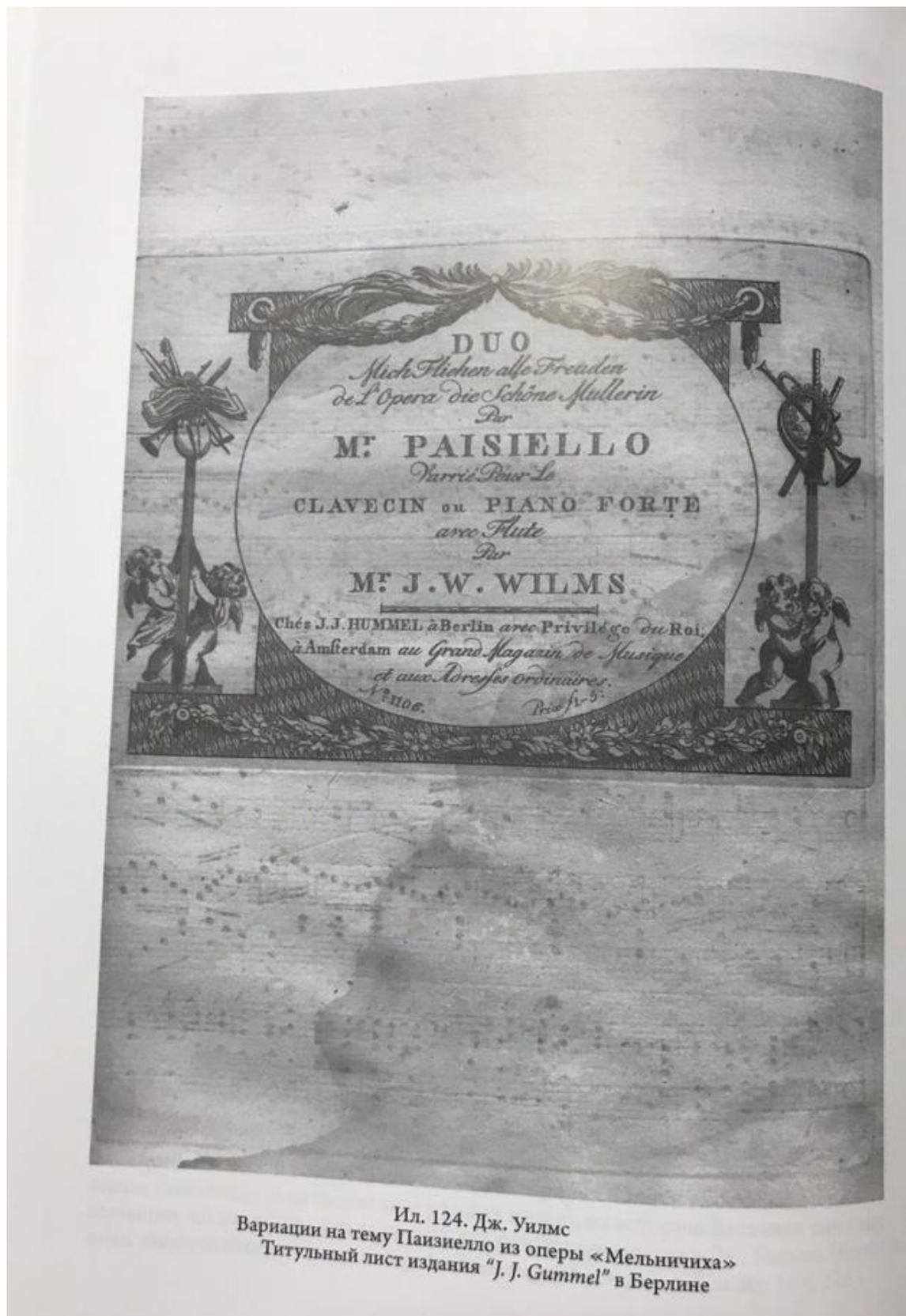
...Как важно вовремя оказаться на свалке! Нет, конечно, не то чтобы выкинули тебя, а самому взглянуть – что же новенького (в смысле – старенького) там появилось. Вот уж где хороший товар не за-

Заметки архивариуса

леживается! Раньше я как-то об этом не задумывался, но недавно убедился на собственном опыте. Мне всегда казались сказочно-фантастическими рассказы о нахождении на свалках чего-то необыкновенного.

Дождлся и я праздника на моей улице. Вернее, в моей подворотне, а еще точнее, на... помойке моего дома. Кто-то из жильцов избавился от двух больших стопок нотного «хлама». Подхожу, смотрю: что-то обычно-букинистическое, а вот добротные «петерсовские» издания (три тома оперных увертюр в переложении для фортепиано в четыре руки). И вдруг вижу два больших тома, явно старинные. Открываю первый. Плотная голубоватая бумага с водяными знаками, так хорошо мне знакомая по моим архивным штудиям, мелькнувшие несколько титульных листов: венский издатель Андре (помню, он основал свою фирму в Оффенбахе в 1774 году), Герстенберг (приехал в Россию из Германии и много нот издавал в Петербурге) – сразу видно, что переплетены были эти издания конца XVIII века в один том каким-то любителем музыки. Заглянул во второй том. Это уже XIX век. Прижизненные издания сонат Гайдна. Просто бесценно!

И, наконец, главное для нашей темы. Опять та самая мелодия из оперы Паизиелло – то есть, русская песня, на которую писал Бетховен! Но на сей раз, это вариации для флейты и клавесина некоего J.W. Wilms'a. Внизу, после изображения титульного листа издания (см. *иллюстрацию 2*), можно увидеть русский перевод названия сочинения и фамилию автора – Дж. Уилмс. Однако, по всей видимости, это немецко-нидерландский композитор, пианист, органист и флейтист Иоганн Вильгельм Вильмс (1772–1847):



Ил. 124. Дж. Уилмс
Вариации на тему Паизиелло из оперы «Мельничиха»
Титульный лист издания "J. J. Gummel" в Берлине

Иллюстрация 2. Иоганн Вильгельм Вильмс.
Вариации на тему Паизиелло из оперы «Мельничиха».
Титульный лист. [12]

Заметки архивариуса

Пример 8. И.В. Вильмс. Вариации на тему Паизиелло из оперы «Мельничиха». Тема и первая вариация [12]

The image shows a page of a musical score. At the top left, the number '2' is written. The tempo is marked 'ANDANTE' and the mood 'dolce'. The instruction 'con Variazione' is written below the first staff. The score consists of two systems of staves. The first system is the main theme, and the second system is labeled 'Var. I'. The third system is labeled 'Var. II'. The score is written in 6/8 time and the key of D major. The page number '1108' is visible in the bottom right corner.

Как же понравилась эта тема в Европе – и Паизиелло, и Гелинеку, и Вильмсу, и Паганини, и Боттезини, и Бёму, и Друэ... И Бетховену!

Заметки архивариуса

И разве не поразительно, что «визитной карточкой» Паизиелло стала мелодия русского городского романса? – С легкой руки Бетховена!

Бетховен не раз обращался к русскому фольклору. Список его сочинений с цитатами из русских и украинских народных песен опубликован мной в статье «Бетховен, Паизиелло и... русская песня». Приведу его также здесь:

1796 год. Двенадцать вариаций для фортепиано A-dur на тему русского танца из балета Павла Враницкого «Лесная девушка». Танец этот – Камаринская.

1805–1806 годы. Три «русских» квартета op. 59. «Русские» они по двум причинам: во-первых, они были написаны Бетховеном для русского посла в Вене графа Андрея Кирилловича Разумовского, и, во-вторых, два из них включают в себя по одной русской песне – «Ах талан ли мой, талан» (Квартет F-dur, финал) и «Уж как слава на небе» (Квартет e-moll, трио в скерцо). Обе эти песни были взяты Бетховеном из сборника Прача.

1816 год. Шесть обработок народных песен, № 6 – украинская песня «Ехал казак за Дунай».

1817 год. Песни разных народов (написаны для английского издателя Г. Томсона, но не были им опубликованы; они увидели свет только в 1941 году). Здесь три русские песни: «Во лесочке комарочков много уродилось», «Ах, реченьки, реченьки, холодные водыньки» и «Как пошли наши подружки в лес по ягоду гулять».

Заметки архивариуса

1817–1818. Вторично используется украинская песня «Ехал казак за Дунай» в цикле «Десять варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки». Еще одну песню в этом цикле лишь сравнительно недавно удалось идентифицировать Н.Л. Фишману и Б.И. Рабиновичу – это тоже украинская песня «Пожалуйте, сударыня, сядьте со мной рядом» [1].

Сегодня мы можем дополнить этот список и Вариациями на тему русского романса «На то-ль чтобы печали» WoO 70. Примечательно к тому же и то, что это сочинение в академическом каталоге произведений Бетховена оказалось рядом с Вариациями на тему Враницкого (русский танец), WoO 71 – совпадение случайное, но символичное.

Конферансье на концерте:

«Русская песня “На то-ль чтобы печали...”. Слова неизвестного автора. Музыка известного автора. Бетховена».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Майкапар А.Е.* Бетховен, Паизиелло и... русская песня [Электронный ресурс] // Beethoven.ru. 2020. URL: <http://www.beethoven.ru/node/514>.
2. Пѣсни для русскаго народа: с приложением куплетов, в которых помещено 478 пѣсн и 328 куплета: в двух томах. Собранныя Михаиломъ Смердинымъ. С. Петербургъ: Тип. Департамента внѣшней торговли, 1859.

Заметки архивариуса

3. *Тургенев И.С.* НОВЬ [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». 25/11/2013. URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0300-1.shtml.

НОТНЫЕ ИСТОЧНИКИ

4. [*Beethoven L.v.*]. Variations pour Pianoforté. Composé par L.v. Beethoven [Electronic source]. Offenbach a/M, bei Johann André, London by Ewer & Co, n.d. (ca.1820). // IMSLP Petrucci Music Library. URL: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP217739-SIBLEY1802.13461.ada9-39087012841211no2.pdf>.

5. *Boehm Th.* Op.4. Nel cor piu. Air varié de La Molinara. Flauto principale. Paris: Richault, n.d.(ca.1862) [Electronic source] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP426092-PMLP691851-Boehm_Nel-corpiuOp4_Flute.pdf.

6. *Bottesini J.* Nel cor più non mi sento (Arietta di J. Paisiello). Tema e variazioni per contrabasso e pianoforte. Milan: Ricordi, 2015.

7. *Drouet L.* Non cor più non mi sento. La Molinara – Giovanni Paisiello. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1997 [Electronic source] // Sheetmusicplus. 1997–2020. URL: https://assets.sheetmusicplus.com/product/Look-Inside/large/2470929_01.jpg.

8. [*Gelinek J.*] L'Air della Molinara. Musique de Paisiello – Varié par Gelinek // IMSLP Petrucci Music Library. URL: [https://imslp.org/wiki/Variations_on_a_theme_by_Paisiello_\(Gelinek%2C_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Variations_on_a_theme_by_Paisiello_(Gelinek%2C_Joseph)).

9. [*Gelinek J.*]. Variations Sur l'Air Russe (На толь что бы печали) puor le Piano-Forté par Gelineck. A St. Petersbourg cher Paez, 1814(?).

Заметки архивариуса

10. *Paganini N.* Introduction et Variations sur le Thème Nel cor piu non mi sento pour le violon seul. Mainz: B. Schott's Söhne, n.d.(1829). [Electronic source] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP17618-Nel_Cor_Piu.pdf.

11. [*Paisiello J.*] La Molinara. L'Amor Contrastato. Musica del Sig-r Giovanni Paisiello. Acto secondo. Manuscript, n.d. (ca. 1788). [Electronic source] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP484948-PMLP72296--B.54-_L'amor_contrastato_2.pdf.

12. [*Wilms J.W.*] Duo Mich Flichen alle Freuden de L'Opera die Schöne Mullerin par Mr. Paisiello. Varrié Pour le Clavecin ou Piano Forte avec Flute par Mr. J.W. Wilms. Berlin: chez J.J. Hummel, [?].

REFERENCES

1. *Maykapar A.E.* Bethoven, Paiziello i... russkaya pesnya [Beethoven, Paisiello and ... Russian Song] [Electronic source] // Beethoven.ru. 2020. URL: <http://www.beethoven.ru/node/514>.

2. Songs for the Russian people: with the application of verses, which contain 478 songs and 328 verses: in two volumes. Sobrannaya Mihailom Smerdinym [Collected by Mikhail Smerdin]. St. Petersburg: Tip. Departamenta vneshnej trgovli [Foreign Trade Department Printing House], 1859.

3. *Turgenev I.S.* Nov' [Virgin soil] [Electronic source] // Lib.ru: «Klassika» [“Classic”] 25/11/2013. URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0300-1.shtml.

Заметки архивариуса

SCORES

4. [*Beethoven L.v.*]. Variations for Piano. Composed by L.v. Beethoven [Electronic source]. Offenbach a/M, by Johann André, London by Ewer & Co, n.d. (ca.1820) // IMSLP Petrucci Music Library. URL: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP217739-SIBLEY1802.13461.ada9-39087012841211n02.pdf>.

5. *Boehm Th.* Op.4. Nel cor piu. Aria with variations on a theme from the opera “La Molinara”. Flute part. Paris: Richault, n.d.(ca.1862) [Electronic source] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP426092-PMLP691851-Boehm_NelcorpiuOp4_Flute.pdf.

6. *Bottesini J.* Nel cor più non mi sento (Arietta by J. Paisiello). Theme and variations for double bass and piano. Milan: Ricordi, 2015.

7. *Drouet L.* Non cor più non mi sento. La Molinara – Giovanni Paisiello. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1997 [Electronic source] // Sheetmusicplus. 1997–2020. URL: https://assets.sheetmusicplus.com/product/Look-Inside/large/2470929_01.jpg.

8. [*Gelinek J.*] Aria from the opera “La Molinara” Music by Paisiello - Variations by Gelinek [Electronic source] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: [https://imslp.org/wiki/Variations_on_a_theme_by_Paisiello_\(Gelinek%2C_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Variations_on_a_theme_by_Paisiello_(Gelinek%2C_Joseph)).

9. [*Gelinek J.*]. Variations on Russian Air (Na tol' chto by pechali [For sadness only]) for the Pianoforte by Gelineck. A St. Petersbourg cher Paez, 1814(?).

10. *Paganini N.* Introduction and Variations on the Theme Nel cor piu non mi sento for solo violin. Mainz: B. Schott's Söhne, n.d.(1829). [Electronic source] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP17618-Nel_Cor_Piu.pdf.

Заметки архивариуса

11. [*Paisiello J.*] The miller. Love with obstacles. Music by S-r Giovanni Paisiello. The second act. Manuscript, n.d. (ca. 1788). [Electronic source] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP484948-PML P72296 --B.54- _L'amor_contrastato_2.pdf.

12. [*Wilms J.W.*] Duo Mich Fatten all the joys of L'Opera the beautiful Mullerin by Mr. Paisiello. Variations for the Harpsichord or Piano Forte with Flute by Mr. J.W. Wilms. Berlin: J.J. Hummel, [?].





Елена Викторовна Сидорова

ШЕДЕВР НА ЗАКАЗ. ПОЗДНИЕ СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА

I. Заказ

«Шедевр можно создать на заказ?» – такой вопрос был задан Родиону Щедрину в одном из интервью, на что композитор ответил: «Почти все, что мы имеем в истории музыки, было написано по заказу. И уже далеко-далеко во времени определялась истинная ценность произведений. <...> Все расставляет по своим местам время» [15].

Сочинение на заказ – вполне типичная ситуация в композиторской практике. Вместе с тем, интересно попытаться установить, при каких условиях возможно появление «шедевра на заказ»? Имеет ли значение момент совпадения поступления заказа и личных устремлений композитора? Имеет ли значение личность самого заказчика?

В другом интервью с Р. Щедриным мы частично получаем ответы на некоторые из этих вопросов [16].

В. Познер: «Вы очень убедительно, кстати, высказывались относительно того, что <...> сочинять на заказ – это абсолютно нормально... так делали всегда ... так делаете вы <...> так человек зарабатывает на жизнь, и ничего зазорного нет <...> Бах, Чайковский, Моцарт – всем им приходилось писать по необходимости. Любой профессионал должен уметь выполнять заказ, будь то маркграфа, князя или первого секретаря ЦК КПСС <...>».

История музыки в письмах и документах

Р. Щедрин: «Конечно, я некоторую разницу вижу, потому что, скажем, Баху заказал сочинения Фридрих Второй, который играл на флейте и славился в своем королевском кругу. И он пригласил Баха, чтобы Бах поимпровизировал при нем, был совершенно потрясен и отпустил ему даже некоторую сумму денег. И, скажем, первым секретарем ЦК, который, я не думаю, что играл на флейте» [там же].

Следовательно, для появления «шедевра на заказ» важны не только личность заказчика, но и благоприятное стечение обстоятельств, при котором устремления самого композитора (как выразился Щедрин, «если у человека жжет желание творить») совпадают с поступившим заказом. Именно так случилось с последними струнными квартетами Бетховена ор. 127, 130, 131, 132, 135¹.

В обширной бетховениане заметное место принадлежит исследованиям, посвященным его поздним квартетам. Наиболее известные крупные работы отечественных авторов принадлежат Е.В. Вязковой ([3], [4], [5], [6]), И.О. Цахер ([10], [11], [12]), Л.В. Кириллиной (специальная глава в: [9]), П.Н. Долгову² [7]. Из зарубежных работ отметим последние публикации американских исследователей У. Киндермана (W. Kinderman, [19]), Р. Хэттена (R.S. Hatten, [18]), а также скрипача, участника струнного квартета *Takács Quartet* Э. Дусинберре, высказавшего полезные наблюдения и рекомендации по интерпретации бетховенских квартетов (E. Dusinberre, [17]). Среди вопросов, освящаемых исследователями – история появления квартетов, их музыкальный

¹ Как известно, Бетховен никогда не нумеровал свои квартеты. Он обозначал их по тональности (cis-moll, a-moll, «квартет in Es»), или по последовательности сочинения – «новый квартет», «новейший», «другой», «большой».

² Однако работы последнего автора нельзя причислить к музыковедческим. П.Н. Долгов – ученый-астроном, продолжительное время играл партию первой скрипки в любительском квартете при Доме ученых. Его книга «Смычковые квартеты Бетховена» и другие публикации, посвященные творчеству Бетховена, содержат обширные сведения общекультурного плана.

История музыки в письмах и документах

стиль и техника композиции, внутренняя организация каждого сочинения, рассмотрение квартетов как сверхцикл и ряд других. И все же, обращаясь к этим произведениям вновь и вновь, каждый ученый находит свой ракурс видения истории их создания, новые грани творческого процесса великого композитора. Главная идея настоящей работы заключается в том, чтобы на основе писем Бетховена восстановить, по возможности, наиболее полную и хронологически точную картину возникновения замысла и работы над поздними квартетами.

Известно, что создание трех из пяти последних квартетов (ор. 127, 132 и 130) было инициировано внешним импульсом – заказом князя Николая Борисовича Голицына. «Диалог в письмах» между Бетховеном и Голицыным можно проследить по письмам Бетховена³. Конечно, заказ имеет немаловажное значение, как внешний импульс, «подстегивающий» композитора к творчеству, дающий возможность свободного высказывания и надежду на реализацию замыслов в конкретных нотных изданиях. В ситуации с поздними квартетами Бетховена это обстоятельство сыграло немаловажную роль. Сочинив три квартета на заказ, Бетховен продолжал творить в этом жанре до конца жизни.

Рассмотрим небольшую предысторию этого заказа.

В 1820-е годы Бетховен работал над крупными произведениями – Торжественной мессой (ор. 123, 1819–1823), Увертюрой «Освящение дома» (ор. 124, 1822), Девятой симфонией (ор. 125, 1822–1824).

Для публикации сочинений композитор поддерживал связь с издателями Германии, Франции, Австрии. Это А.М. и М.А. (отец и сын) Шлезингеры (Берлин, Париж), Ф. Бретано (Франкфурт-на-Майне), П.Й. Зимрок (Бонн), М. Артария и К. (Вена), К.Ф. Петерс (Лейпциг, Вена), «Сыновья Б. Шотта» (Майнц).

³ В статье приводятся цитаты из переписки Бетховена по изданию: [1].

История музыки в письмах и документах

В апреле 1820 года Бетховен писал издателям, предлагая к изданию свою Торжественную мессу, циклы Вариаций ор. 107 и 108, пьесы для разных инструментов и составов. Первое упоминание о квартетах после десятилетнего перерыва работы⁴ в этом жанре находится в письмах А.М. Шлезингеру:

<...> Мы могли бы, я думаю, предпринять издание и бóльшего числа более крупных сочинений, вроде трио и квартетов. [Здесь и далее курсив мой – Е.С.]. Будьте добры сообщить свое мнение по этому поводу, дабы я мог иметь Вас в виду при подходящих случаях (письмо от 30 апреля 1820 года, [1, 445]).

... Что касается упомянутых Вами далее трио и квартетов, то о них я подробнее напишу Вам позже. – О гонораре мы договоримся. Вообще-то, издавая свои произведения, я ставлю своей целью не только получение гонорара. Прежде всего, я руководствуюсь стремлением приносить какую-нибудь пользу искусству (письмо от 31 мая 1820 года, [1, 451]).

... В другой раз я сообщу Вам кое-что касательно квинтетов и квартетов (письмо от 12 декабря 1821 года, [1, 505]).

Не найдя поддержки у А.М. Шлезингера, Бетховен обращается с предложением издать свои произведения к Карлу Фридриху Петерсу в Лейпциге. Перечисляя готовые к изданию опусы (большая месса, фортепианные вариации, арии, песни, инструментальные сочинения разного рода), композитор указывает желаемую для себя оплату за каждый из них. То же касается незавершенного на тот момент квартета ор. 127:

За квартет для двух скрипок, альты и виолончели, который Вы могли бы получить также вскоре, — 50 дукатов (письмо от 5 июня 1822 года, [1, 524]).

⁴ Напомним, что последний квартет ор. 95, f-moll был создан в 1810 году.

История музыки в письмах и документах

Получив от Петерса ответ и поняв, что тот заинтересовался квинтетом, но предлагает за него более низкую цену, Бетховен пишет вновь:

Что же касается смычкового квартета, который еще не совсем закончен, так как пришлось отвлечься ради кое-чего другого, то тут мне трудно пойти на снижение указанного Вам гонорара. Ибо как раз за сочинения такого рода мне платят самые высокие гонорары, причем — почти не могу удержаться от того, чтобы сказать это, — вопреки достойному презрению дешевому вкусу большинства, зачастую стоящему в мире искусства несоизмеримо ниже индивидуального вкуса. Но со временем, пожалуй, я предоставлю Вам другой квинтет, если окажется возможным» (письмо от 6 июля 1822 года, [1, 532–533]).

Любопытна реакция Петерса на это письмо:

“То, что Вы высоко оцениваете Ваш скрипичный квинтет, я не ставлю Вам в вину, но, поскольку <...> запрошенный гонорар превышает мои возможности, я лучше откажусь от него, равно как и не тороплю Вас с новым скрипичным квинтетом, потому что в этом году мне предстоит напечатать четыре новых квинтета Шпора, один — Б. Ромберга и один — Роде, и все это прекрасные и превосходные произведения <...> Кроме того, замечу, что вначале мне хотелось получить от Вас не скрипичный квинтет, а квинтет для фортепиано со скрипкой etc., и если Вы когда-нибудь таковой сочините, я с охотой приму его. Но только не делайте его слишком трудным, чтобы он мог порадовать умелых дилетантов, так как при нынешних испорченных вкусах нужно вновь прививать хороший вкус любителям при помощи не слишком трудных, а, скорее, приятных произведений хороших авторов. <...> Как издатель, я часто наблюдал подобное, и очень многие жалуются, говоря, что предпочли бы произведения великих мастеров, если бы их не отпугивало обилие трудностей“» [письмо от 12 июля 1822 года, [1, 533–534]].

Итак, создалась острая ситуация, при которой композитор предложил свой струнный квинтет (над которым, по всей видимости, уже

История музыки в письмах и документах

работал), но издатель отнесся к этому скептически. Реакция Петерса не могла не задеть Бетховена, относившего жанр квартета к числу приоритетных в своем творчестве. Так, 20 декабря 1822 года в письме Петерсу он замечал:

<...> Не все, на что имеется спрос, всегда соответствует желаниям автора. Если бы мое содержание не было бы лишено всякого содержания⁵, я ничего не писал бы, кроме опер, симфоний, церковной музыки и — в крайнем случае — квартетов [1, 568].

Наконец, в том же году Бетховен получил из Санкт-Петербурга письмо следующего содержания:

Г-ну Людвигу ван Бетховену, Вена
Милостивый государь!

Будучи столь же страстным любителем музыки, сколь и большим почитателем Вашего таланта, я позволю себе написать Вам, чтобы спросить Вас, *не согласитесь ли Вы сочинить один, два или три новых квартета, которые мне доставило бы удовольствие оплатить так, как Вы назначите*. Я с признательностью приму посвящение. Будьте добры дать мне знать, какому банкиру я должен адресовать сумму, которую Вы желаете получить. Инструмент, на котором я играю, — виолончель. Я жду Вашего ответа с самым живым нетерпением. Будьте добры написать мне по следующему адресу <...>.

Прошу Вас принять уверения в моем глубоком восхищении и высоком уважении.

*Князь Николай Голицын*⁶
(письмо от 9 ноября 1822 года, [1, 569–570]).

⁵ «Один из излюбленных каламбуров Бетховена относительно оклада (субсидии), получаемого от Кинских, Лобковицев и Рудольфа <...>» [1, 569].

⁶ Князь Николай Борисович Голицын (1794–1866) – русский виолончелист, поэт, критик, музыкально-общественный деятель, меценат, большой поклонник творчества Бетховена. В 1824 году Голицын организовал мировую премьеру Торжественной мессы Бетховена в Санкт-Петербурге. Бетховен посвятил Голицыну три струнных квартета ор. 127, 132 и 130, а также увертюру «Освящение дома» ор. 124 [2, 602].

История музыки в письмах и документах

Вот он, счастливый момент совпадения устремлений композитора и получения заказа! Это неожиданное предложение пришлось как нельзя кстати. Замысел Бетховена получил мощный стимул.

В ответ на письмо *Голицына* Бетховен пишет 25 января 1823 года:

<...> Я был очень рад узнать, что Ваше сиятельство питает симпатию к созданным мной произведениям. Вы желаете иметь несколько квартетов, и так как я вижу, что Вы играете на виолончели, то позабочусь о том, чтобы угодить Вам в этом отношении. Вынужденный обеспечивать себе возможность существования продуктами своего духа, я должен взять на себя смелость установить гонорар в 50 дукатов за каждый квартет. Если Ваше сиятельство согласны, то прошу Вас поскорее поставить меня в известность <...> Я же обязуюсь предоставить первый квартет в конце февраля или, самое позднее, в середине марта⁷.

Изъявив Вам свой искренний интерес к Вашему музыкальному таланту, я благодарю Ваше сиятельство за то внимание, которое Вы благоволили мне оказать, избрав меня для усиления, если это удастся, Вашей любви к музыке.

Имею честь быть Вашего сиятельства покорнейший слуга
Луи ван Бетховен» [2, 86–87].

Итак, Бетховен приступил к осуществлению намерения, которое несколько лет не находило творческого выхода.

II. От замысла – к опусу

Переписка с Петерсом продолжалась еще некоторое время, но отсутствие взаимопонимания привело к разрыву отношений. В письме от 15 февраля 1823 года Бетховен выражает соболезнование в связи с утратами в семье, постигшими издателя. Сообщается также о состоянии пьес, переданных для публикации:

⁷ Речь идет о струнном квартете Es-dur op. 127.

История музыки в письмах и документах

<...> До следующей среды я напишу Вам как о фортепианном, так и о струнном квартетах <...> [2, 108].

В письме от 20 марта (февраля?) 1823 года читаем:

«Что до смычкового и фортепианного квартетов, то их я не могу Вам предоставить тотчас же. Но если Вы своевременно мне напишете, к какому сроку Вам понадобятся оба произведения, то я приложу все усилия, чтобы удовлетворить Вас <...>» [2, 140].

Вскоре Бетховен получил от Петерса письмо, в котором издатель выражал сильное разочарование по поводу присланных композитором фортепианных багателей, раскритиковав их и отказавшись публиковать. На это последовал резкий ответ композитора:

<...> Увольте меня от Ваших дальнейших писем, ибо Вы сами никогда не знаете, чего Вы хотите. – <...> Будьте уверены, я распознал Вас как с моральной, так еще более с меркантильной и музыкальной стороны (письмо от 17 июля 1823 года, [2, 217].

Получив заказ от Голицына и работая над квартетами, Бетховен ведет активную переписку с другими издательствами – Шлезингер в Берлине и Париже; Шотт в Майнце; Артариа в Вене:

<...> я предлагаю Вам большую торжественную мессу с хорами, солистами и полным оркестром. <...> Далее, я предлагаю Вам партитуру совершенно новой большой симфонии [Девятой] <...> позже Вы получите также *новые квартеты*. Но они сперва должны быть завершены (письмо М. Шлезингеру в Париж от 25 февраля 1824, [2, 274–275].

<...> Относительно новых произведений, которые вы хотели бы получить от меня, предлагаю вам следующее <...> *Новый квартет* для двух скрипок, альты и виолончели⁸; гонорар – 50 золотых дукаатов (письмо фирме «Сыновья Б. Шотта» в Майнц от 10 марта 1824 [2, 276–277].

⁸ «*Квартет ор. 127*, один из первых трех квартетов, заказанных Бетховену Н.Б. Голицыным <...>» [2, 277].

История музыки в письмах и документах

Параллельно Бетховен продолжает переписку с Н.Б. Голицыным:

Квартет, обещанный Вам уже так давно, Вы скоро получите, а возможно, остальные тоже⁹ (письмо от 26 мая 1824 года [2, 314–315]).

Летом 1824 года, вероятно, работа над квартетом ор. 127 еще продолжается, о чем свидетельствует сообщение Бетховена в письмах к фирме «Сыновья Б. Шотта» в Майнце. В письме от 3 июля 1824 года Бетховен пишет: «<...> Я готов вам послать и квартет <...>» [2, 322], а уже 23 ноября 1824 года – «<...> Как о квартете, так и о двух других произведениях не беспокойтесь. До начала будущего месяца все будет передано» [2, 358].

Работа над квартетом ор. 127 была завершена гораздо позже, вероятно, только в январе – феврале 1825 года, но одновременно Бетховен сочинял следующий квартет ор. 132. Ведя перекрестную переписку с разными издателями, композитор пытался организовать публикацию сочинений.

Возобновляя переписку с Петерсом, Бетховен сообщает ему 12 декабря 1824 года:

«<...> Струнный квартет я бы уже отослал Вам, но принужден отдать его издателю, взявшему мессу, который настаивал на предоставлении ему вместе с мессой также и *квартета*¹⁰. Наверняка, однако, *Вы получите вскоре другой*¹¹, или я предложу Вам более крупное произведение в зачет полученной суммы. Только, пожалуйста, потерпите еще немного, и Вы будете полностью удовлетворены. <...>» [2, 360–361].

⁹ Речь идет о квартете ор. 127, а также о будущих ор. 130 и 132. «Несмотря на данное здесь обещание скорой присылки сочинений, Бетховен смог закончить “голицынские” квартеты лишь в 1825 году» [2, 316].

¹⁰ Вероятно, здесь имеется в виду *Квартет ор. 127* и фирма «Сыновья Б. Шотта».

¹¹ Предположительно, имеется в виду следующий по написанию *Квартет ор. 132*.

История музыки в письмах и документах

В этом же месяце Бетховен в письме от 17 декабря 1824 года объясняет причину задержки высылки квартета ор. 127 фирме «Сыновья Б. Шота»:

<...> В квартете еще надобно кой-что доделать только по последней части, а в остальном он закончен, и будет после этого равным образом немедленно передан [2, 363–364].

И в следующем письме к этому же адресату:

<...> Квартет... вы получите с другими сочинениями (письмо от ок. 29 декабря 1824 года [2, 364–366]).

Помимо издателей, Бетховен поддерживает переписку с друзьями. В их число входит Чарльз Нит – английский пианист, виолончелист и композитор, неоднократно обращавшийся к Бетховену с просьбой о приобретении квартетов.

Из письма Бетховена к *Ч. Ниту* в Лондон от 15 января 1825 года:

<...> Вы любезно сообщаете, что прославленное видными артистами Филармоническое общество приглашает меня в Лондон. <...> Новый квартет я возьму с собой»¹² [2, 375–376].

Наступает период, когда Бетховен работает одновременно над несколькими произведениями. Это предположение можно сделать из его последующих писем:

<...> Квартет¹³ будет передан самое позднее через восемь дней; в настоящее время я принужден усиленно заниматься другим произведением»¹⁴ (письмо фирме «Сыновья Б. Шотта» от 25 января 1825 года, [2, 381–384].

В письме Г.А. Пробсту в Лейпциге¹⁵ от 26 января 1825 года Бетховен сообщает:

¹² Квартет ор. 127.

¹³ Квартет ор. 127.

¹⁴ Квартетом ор. 132.

¹⁵ «Пробст (Probst) Генрих Альберт (1791 – 1846), лейпцигский муз. издатель» [2, 737].

История музыки в письмах и документах

<...> В настоящий момент я сочиняю новые скрипичные квартеты¹⁶. Я напишу Вам, как только закончу два или даже один. <...> – Так что, если Вы пожелаете получить два квартета, дайте мне знать. <...> [2, 385–386].

В письме И. Шуппанцигу¹⁷, написанном в третью декаду февраля 1825 года, Бетховен заверяет его право быть первым исполнителем Квартета ор. 127:

...Квартет в течение долгого времени не будет опубликован и, таким образом, будет исполняться только Вами¹⁸ <...> [2, 395].

О завершении Квартета ор. 127 и одновременной работе над другими двумя квартетами (ор. 132 и ор. 130) Бетховен сообщает в письме Ниту в Лондон от 19 марта 1825 года:

Насчет квартетов, о которых Вы писали мне в Ваших письмах, сообщаю Вам, что первый из них уже закончен мною, и сейчас я сочиняю второй, который так же, как и третий, будет закончен в скором времени. Ваше предложение уплатить мне 100 гиней за три квартета я нахожу весьма великодушным» [2, 398–399].

Тем же числом зафиксировано письмо Бетховена к фирме «Сыновья Б. Шотта»:

Сочинение скрипичных квартетов будет продолжено, второй уже близок к завершению¹⁹. <...>» [2, 400–401].

В письме к этому же адресату от 24 марта 1825 года читаем:

¹⁶ По-видимому, речь идет о квартетах ор. 132 и 130 [2, 386].

¹⁷ Игнац Шуппанциг (1776–1830) – австрийский дирижер, скрипач, глава знаменитого коллектива (Квартет Игнаца Шуппанцинга), впервые исполнявшего многие из последних квартетов Бетховена.

¹⁸ «Наряду с Шуппанцигом права быть первыми исполнителями новых квартетов Бетховена добивались также Й. Линке, Й. Майзедер и М. Бём. Премьера Квартета ор. 127 в концерте Шуппанцинга 6 марта не сопровождалась успехом, на который рассчитывал композитор, и партитура квартета была передана Бёму, который сыграл его дважды: 23 марта и 7 апреля 1825; в исполнении Бёма квартет встретил сочувственный отклик слушателей и прессы. Вскоре после этого квартет был исполнен Й. Майзедером <...>» [2, 396].

¹⁹ Речь идет о Квартете ор. 132.

История музыки в письмах и документах

Милостивые государи!

Ниже следуют номера опусов: <...>

Квартет – № 127

Метрономические обозначения темпов сообщу дополнительно; мой метроном захворал, и его постоянный ровный пульс будет восстановлен часовых дел мастером. <...> Мне было бы очень желательно, чтобы и квартет, который приготовлен уже к отсылке, в течение какого-то времени еще не появлялся в печати²⁰. Его очень высоко оценивают, этот квартет, *ut dicunt*²¹, что он – величайший и прекраснейший из всех, мною исписанных. Наилучшие виртуозы наперебой добиваются права исполнять его здесь <...> [2, 402–403].

Письмо Бетховена к Ниту в Лондон от 25 марта 1825 года свидетельствует о намерении композитора продать в Англию три квартета, которые он сочинил по заказу Н.Б. Голицына (ор. 127, 132 и 130):

Из Вашего письма я вижу, что *при наличии двухгодичного срока использования* гонорар за *квартеты* составит 100 фунтов стерлингов <...> [2, 404].

Во второй половине апреля состояние здоровья Бетховена резко ухудшилось, он готовится к переезду в загородный Баден. Об этом он сообщает в своем письме фирме «Сыновья Б. Шотта» от 7 мая 1825 года:

Милостивые государи! Так как я готовлюсь к переезду за город и только что едва оправился от кишечного воспаления, то пишу вам лишь несколько слов. <...> Квартет²² вы, должно быть, теперь уже получили. Это — тот самый, который вам обещан. Здешние издатели мне предлагали за него гонорар в 60 [дукатов], но я предпочел сдержать слово, данное вам. <...>» [2, 417–418].

²⁰ Речь идет о Квартете ор. 127. По всей видимости, Бетховен не хотел, чтобы сочинение было опубликовано раньше, чем его получит заказчик – Н.Б. Голицын [2, 403].

²¹ «*ut dicunt*» – *лат.* «говорят».

²² Речь идет о Квартете ор. 127.

История музыки в письмах и документах

6 марта 1825 года состоялась премьера Квартета ор 127. В письме своему племяннику Карлу Бетховен рассказывает о том, как было принято сочинение публикой и просит написать Петерсу:

...В первый раз, когда квартет играл Шуппанциг, исполнение не удалось <...> Зато другими артистами квартет был отлично исполнен шесть раз и имел огромный успех <...> На одном из вечеров его играли два раза подряд и еще один раз после ужина. Один скрипач, по фамилии Бём, исполнил его в своем бенефисе. <...>

В письме к Петерсу в Лейпциг укажи: «*Большой квартет*». Поспеш с этим, чтобы он поскорее ответил²³. <...> (письмо от 13 июля 1825, [2, 445–447]).

Из писем Бетховена этого периода очевидно, что в его поле зрения постоянно находятся все события, связанные с исполнением «голицынского» квартета. Его волнует не только реакция слушателей, но и качество исполнения музыки. Для него важна любая деталь, касающаяся исполняемого пассажа, любого штриха, или ритмической фигуры, интерпретируемые исполнителем.

Так, в письме к Н.Б. Голицыну, написанном в первой половине июля 1825 года, Бетховен соглашается с мнением пианиста и композитора К.Т. Цойнера по поводу не очень разборчиво написанного места в рукописи *Adagio* из Квартета ор. 127²⁴. Далее композитор сообщает об

²³ «Карл написал Петерсу по поручению дяди 19 июля 1825, предлагая к изданию *Квартет ор. 132* <...>» [2, 486].

²⁴ «<...> В этом споре Цойнер совершенно прав — у альта в этом пассаже ре бемоль <...> Мотивы для такого написания могут быть усмотрены в теме, но сверх того, в мелодии, что всегда заслуживает предпочтения. Помимо прочего, этот пассаж основан на $\frac{6}{4}$, невзирая на соль бемоль у первой скрипки <...>, что является не более чем нахшлагом или антиципацией, которую сделал бы любой хороший певец, ибо искусство основывается на природе, равно как и природа на искусстве. Если бы я, однако, написал так, <...> то ход мелодии был бы нарушен, а почему? Потому, что вместо находящегося на этом месте квартсекстаккорда <...>, у которого основным тоном является [вписан звук *ре* *малой октавы* в басовом ключе] тут оказался бы секстаккорд <...> имеющий своим основным аккордом фа-минорный аккорд <...>, который оказался бы чуждым и противоречащим всему ходу гармонии и мелодии. Короче, Цойнер совершенно прав, и я рад, что столь одаренный артист сразу же понял мои намерения» [2, 450–451].

История музыки в письмах и документах

окончании квартета а-moll (ор. 132) и завершении работы над ор. 130, заверяя князя в своей искренней признательности:

«<...> Новый квартет в а-moll уже закончен; я постараюсь переправить его В[ашей] с[ветлости] как можно скорее. В моем следующем письме я напишу обо всем подробнее и надеюсь, что это рассеет мрачные тучи, которые, как мне кажется, В[аша] с[ветлость] уже готовы собрать над моей головой. Поверьте, моя высшая цель состоит в том, чтобы мое искусство находило доступ к благороднейшим и образованнейшим людям. Однако, к несчастью, земные заботы слишком уж грубо совлекают нас с надземных высот искусства. <...> —

Да благословит Небо Вас и Ваше семейство! Меня же прошу причислить к самым благодарным своим знакомым, и таковым, В[аша] с[ветлость], я пребуду до конца дней. — и т. д.

Третий квартет тоже почти закончен»²⁵. [2, 450–452].

19 июля 1825 года Бетховен пишет издателю Шлезингеру в Берлине с предложением издать два струнных квартета (ор. 132 и ор. 130):

Откликаясь на Вашу просьбу, уведомляю Вас, что мог бы предоставить Вам два новых больших скрипичных квартета. <...>

Если Вы сообразоволяете принять мое предложение, сообщите мне поскорее, поскольку дело это не терпит отлагательств. [2, 458–459].

Однако для окончательного завершения работы над этими сочинениями Бетховену потребовалось еще несколько месяцев, о чем свидетельствуют письма к К. Гольцу – скрипачу, участнику Квартета Шуппанцинга (письмо от 10 августа 1825 года [2, 473–474]; письмо от 15 августа 1825 года [2, 480–481]). Из них мы узнаем о кропотливой работе по пере-

²⁵ Квартет ор. 130.

История музыки в письмах и документах

писке нотного текста партитуры, ее корректуре, разведению партий по голосам²⁶, согласованию действий между переписчиками, кандидатами на первое исполнение квартетов²⁷, издателями.

В письме к Петерсу от 22 августа 1825 года Бетховен сообщает:

«<...> Я писал Вам, что квартет (и более того – большой квартет) для Вас приготовлен²⁸. <...> ... некое лицо желает взять у меня как этот, так и другой – недавно законченный мною – квартет²⁹, но предпочел бы получить оба вместе, а не один-единственный³⁰. <...> ... Я иду на отделение этого квартета от последующего, тоже уже законченного» [2, 485–486].

Здесь наступает поистине драматический момент в истории создания «голицинских» квартетов. Сочинения, заказанные Бетховену Голицыным, почти готовы. Крупные издательства – К.Ф. Петерса (Лейпциг, Германия), «Шлезингер и сыновья» (Берлин, Германия; Париж, Франция), «Сыновья Б. Шотта» (Майнц, Германия) претендуют на первенство в их публикации. Но появляется еще одно издательство – Матиаса Артариа (Вена, Австрия), которое предлагает Бетховену более выгодные условия. Обратиться к одному из крупнейших венских издателей Артариа композитора убедил Гольц. В письме к последнему от 24 августа 1825 года мы понимаем, что Бетховен принял эту идею:

²⁶ Так, переписка Квартета ор. 132 «осуществлялась следующим образом: Й. Линке разводил авторскую партитуру по голосам, а уже с них В. Рамплъ делал чистовые копии; посредником был К. Гольц» [2, 475].

²⁷ «Й. Линке был в числе тех, кто добивался права быть первым исполнителем *Квартета ор. 127*. Отдав этот квартет Й. Шуппанцигу, Бетховен обещал Линке следующий, и 6 ноября 1825 Линке в своем бенефисном концерте впервые исполнил публично *Квартет ор. 132*» [2, 476].

²⁸ «Карл написал Петерсу по поручению дяди 19 июля 1825, предлагая к изданию *Квартет ор. 132*» [2, 486].

²⁹ «“Другим” квартетом мог быть *Квартет ор. 130*, над которым Бетховен в момент написания комментируемого письма еще работал» [2, 486].

³⁰ «Переговоры об издании квартетов *ор. 132* и *ор. 130* велись с А.М. Шлезингером <...> и М. Шлезингером <...>» [2, 486].

История музыки в письмах и документах

«... Я пишу сейчас Карлу, чтобы с письмами к Петерсу и Шлезингеру он повременил; иными словами, я ожидаю ответа от г(оспо)дина А(ртариа) из Мангейма³¹. [2, 486–487].

Племяннику Карлу ван Бетховену композитор сообщает о своей новой стратегии в тот же день:

Я уже составил план: теперешний квартет мы отдадим Арт(ариа), а последний – Петерсу³². Смотри же, разве я кое-чему не научился? Да уж, вижу, ради твоего блага мне пришлось загодя превратиться в торговца, чтобы ты мог следовать проторенным путем.

<...> Третий квартет тоже состоит из шести частей, и через десять, самое позднее, двенадцать дней он будет вполне закончен³³ [2, 489–490].

Между 4 и 10 сентября 1825 года Бетховен написал Шлезингеру: «Карлу поручено обсудить с Вами деловую сторону соглашения³⁴» [2, 500].

³¹ Матиас Артариа (1793–1835) был уроженцем Мангейма.

³² «Квартеты *op. 132* и *130*. К.Ф. Петерс отказался от издания Квартета *op. 132*, и это произведение вышло в свет в издательстве «Шотт». Квартет *op. 130* был опубликован М. Артариа» [2, 490].

³³ Квартет *op. 130*.

³⁴ «Во время первого визита Шлезингера к Бетховену в Баден 4 сентября 1825 между ними был согласован *предварительный текст контракта на издание двух квартетов*; этот документ был написан рукою Шлезингера по-французски <...>. Второй документ, написанный рукой неустановленного лица, составлен по-немецки и датирован 10-м сентября 1825: „Настоящим удостоверяю получение 80 дукатов от г-на Морица Шлезингера за переданный ему манускрипт и право собственности на мои квартеты для двух скрипок, альты и виолончели *op. 132* и *134* — 12-й и 17-й квартеты. Людвиг ван Бетховен” <...> Под *op. 134* здесь мог подразумеваться будущий квартет *op. 130*, находившийся еще в стадии сочинения. Этого произведения Шлезингер не получил; ему был предоставлен, помимо *op. 132*, последний квартет Бетховена — *op. 135*. Что касается порядковой нумерации квартетов, то в расписке допущена неточность: *op. 132* был по очередности сочинения тринадцатым квартетом Бетховена, но впоследствии за ним закрепился порядковый номер Пятнадцатый, поскольку *поздние квартеты издавались в другой очередности, чем сочинялись* (порядок создания: *op. 127*; *op. 132*; *op. 130* — с фугой в качестве финала; *op. 131*; *op. 135*; новый финал для *op. 130* и издание Большой фуги как самостоятельного произведения под *op. 133*; *op. 134* — четырехручное фортепианное переложение Большой фуги).

История музыки в письмах и документах

В конце сентября 1825 года Бетховен сообщает Н.Б. Голицыну: «<...> Имею честь послать Вам *второй квартет* и уведомить Вас о том, что *третий будет мною закончен в ближайшее время*³⁵» [2, 510].

В письме к фирме «*Сыновья Б. Шотта*» от 25 ноября 1825 года Бетховен подтверждает свое решение об издании *Квартета op. 127* именно здесь: «<...> Возможно, Вы еще не получили свидетельства о праве собственности на *Квартет in Es*. Прилагаю его при сем³⁶» [2, 525–526].

Следующее упоминание о квартетах находится в письмах Бетховена спустя четыре месяца. Все это время Бетховен был не здоров и занят бытовыми неурядицами.

Приглашая к себе на обед К. Гольца, в письме от 3 марта 1826 года Бетховен добавляет: «<...> Захватите с собой все, что осталось по *квартету В*³⁷» [2, 560–561].

Помимо соглашения об издании двух струнных квартетов темами переговоров Шлезингера с Бетховеном были также: предполагавшийся заказ Шлезингером еще одного квартета и трех струнных квинтетов; издание Шлезингером всех трио, квартетов и квинтетов Бетховена; планы издания Полного собрания сочинений композитора. <...> По этим пунктам, однако, никаких конкретных соглашений заключено не было». [2, 500–501].

³⁵ «*Квартет op. 130*, третий из «голицынских», был закончен в декабре 1825». [2, 510].

³⁶ «Свидетельство, как и все письмо, было написано рукой Карла и подписано Бетховеном:

„Удостоверяю настоящим своей подписью, что господа «Сыновья Б. Шотта» получили от меня *Квартет in Es* для двух скрипок, альты и виолончели и что он является их исключительной собственностью. Вена, 25 ноября 1825. Людвиг ван Бетховен“.» [2, 527]. *Квартет op. 127* был издан фирмой «Сыновья Б. Шотта» в Майнце (Германия) в июне 1826 года.

³⁷ «*Квартет op. 130*, изданный М. Артариа посмертно, в мае 1827. Гольц, на глазах которого этот квартет создавался, вспоминал в письме от 16 июля 1857 В. Ленцу: „Для него [Бетховена] венцом всего его квартетного творчества и любимейшей пьесой была *Каватина Es 3/4 из Квартета В-dur*. Он поистине сочинил ее в слезах и душевной тоске (летом 1825 года) и признался мне, что никогда еще собственная музыка не производила на него такого впечатления и что даже воспоминание об этой пьесе всегда стоило ему новых слез“ <...>. Гольцу Бетховен (вероятно, после того как Артариа закончил гравировку) подарил рукопись четвертой части квартета, *Alla danza tedesca*. Впоследствии *рукопись op. 130* подверглась расчленению,

История музыки в письмах и документах

В письме М. Шлезингеру от 22 апреля 1826 года Бетховен уточняет состояние квартетов:

<...> Сообщаю Вам, что еще один *новый квартет будет закончен самое позднее через две или три недели*³⁸. Поэтому позаботьтесь, пожалуйста, о том, чтобы сумма в 80 императорско-королевских золотых дукатов была мне выплачена немедленно. И пусть это произойдет без задержек, ибо *квартеты ныне требуются повсеместно*, и поистине создается впечатление, что наш век тут делает шаг вперед.

Из Вашего письма я увидел, что Вы неправильно поняли то, что я написал, поскольку *квартет я отдал* не моему брату, а *Матиасу Артариа*³⁹. Однако мой брат тоже находился в соприкосновении с Бидерманом. Так что Вам станет очевидно, что с этим квартетом ничего уже не поделаешь. Что же касается *других квартетов* и квинтетов, то, если бы Вы захотели иметь их, я постарался бы закончить их как можно скорее⁴⁰. От всего сердца благодарю Вас за Ваши дружеские чувства. Относительно же поездки в Лондон я изложу свое мнение в другой раз.

Поторопитесь, пожалуйста, перевести гонорар и одновременно дать мне знать, где я могу получить его после доставки *нового квартета*⁴¹. В этом же самом месте я оставляю и партитуру *квартета ля*

части ее разлетелись по всему миру. <...> *эскизы Квартета ор. 130* находятся в основном в Вене (архив ВОЛМ), Бонне (ДБ) и Москве (ВМОМК имени М. И. Глинки)». [2, 561].

³⁸ «*Квартет ор. 135*, изданный в Париже у М. Шлезингера, был закончен Бетховеном лишь в октябре 1826 <...>». [2, 570].

³⁹ «За период с конца сентября 1825 по середину апреля 1826 переписка Бетховена и М. Шлезингера не сохранилась. Однако по косвенным данным можно восстановить следующую картину: 10 сентября 1825 *Бетховен заключил со Шлезингером контракт на издание двух квартетов* и одновременно получил гонорар за *первый из них (ор. 132)* – 4 октября Бетховен поручил племяннику осведомиться у банкира С. Бидермана, поступало ли к нему указание от Шлезингера о выплате гонорара за *второй квартет (ор. 130? <...>)*. Поскольку выплаты не последовало, Бетховен занялся поисками другого издателя для законченного *Квартета ор. 130* и в конце концов остановил свой выбор на *М. Артариа* (что произошло уже зимой 1826). Вероятно, существовало письмо Бетховена М. Шлезингеру, в котором излагались эти обстоятельства» [2, 570–571].

⁴⁰ «М. Шлезингер, мечтавший осуществить издание всех струнных трио, *квартетов* и квинтетов Бетховена, *склонял его к написанию еще одного квартета* (помимо двух обусловленных соглашением) и трех квинтетов <...>. Бетховен не смог выполнить это пожелание, хотя оно соответствовало и его собственным намерениям» [2, 571].

⁴¹ Ор. 135.

История музыки в письмах и документах

минор⁴², который я давным-давно послал бы Вам, имей я от Вас какие-нибудь известия [2, 569–570].

Сочинение квартетов сопровождалось активной перепиской Бетховена с издателями. Вслед за Квартетом ор. 127 Бетховен принимает решение предложить к изданию новый Квартет ор. 131 фирме «Сыновья Б. Шотта» в Майнце, о чем сообщает в своем письме от 20 мая 1826 года⁴³:

Будучи перегружен делами и постоянно нездоров, я до сего времени не имел возможности ответить вам на ваше почтенное письмо от 6 апреля⁴⁴. К тому же *квартет, теперь уже законченный, тогда еще не был готов*⁴⁵.

Как вы сами понимаете, я не имею особого желания отказываться от гонорара по 80 [дукатов], предложенного мне и уплаченного за *оба предыдущих квартета*, которые были написаны вслед за *вашим*⁴⁶. <...>

Метрономические обозначения вы получите по почте в течение ближайших восьми дней. Задержка объясняется тем, что мне приходится щадить свое здоровье. Я не получил от вас еще ни одного экземпляра *Квартета in Es*⁴⁷. <...> Я вынужден еще раз попросить, чтобы у вас даже и в мыслях не было, будто я способен дважды продать то или иное сочинение.

<...> По поводу же обвинения во вторичной продаже вашего квартета Шлезингеру, я не считал возможным отвечать, так как, право же, такое обвинение уж слишком недостойно того, чтобы я стал защищаться⁴⁸ [2, 575–576].

⁴² Ор. 132.

⁴³ «Письмо написано рукой племянника Карла и подписано Бетховеном <...>» [2, 576].

⁴⁴ Письмо не сохранилось [2, 576].

⁴⁵ Квартет ор. 131.

⁴⁶ «Под «*вашим*» подразумевается *Квартет ор. 127*, изданный у Шоттов. Два другие квартета — *ор. 132*, проданный М. Шлезингеру, и *ор. 130*, проданный М. Артари.

Напомним, что опусные номера, присвоенные при издании, не соответствуют порядку написания квартетов: ор. 127, ор. 132, ор. 130, ор. 131, ор. 135» [2, 576].

⁴⁷ «*Квартет ор. 127*. Голоса были изданы Шоттами в марте 1826, но партитура вышла в свет только в июне» [2, 576].

⁴⁸ «М. Шлезингер мечтал осуществить полное издание струнных квартетов и трио Бетховена и был заинтересован в приобретении издательских прав на Квартет *ор. 127*. В июне 1826 квартет вышел в свет не только в Майнце, но и в Париже — однако

История музыки в письмах и документах

В письме к А.М. Шлезингеру от 31 мая 1826 года Бетховен сообщает о *Квартете* op. 132.

Уже очень давно жду я от Вашего почтенного сына известий касательно моего *последнего квартета*⁴⁹. Вероятно, в задержке повинна постигшая его беда⁵⁰. Однако мне кажется, что в любом случае отец и сын — это одно и то же. Поскольку я, рассчитывая на него, написал об отказе многим другим издателям, то *квартет могли бы взять Вы сами* [2, 577–578].

К фирме «Сыновья Б. Шотта» Бетховен обращается в письмах от 12 июля 1826 года: «<...> Насчет выплаты мне первой причитающейся половины гонорара за *мой новейший квартет*⁵¹, — сообщаю вам, что упомянутое произведение уже закончено и готово к отправке» [2, 582–583], а также от 29 июля 1826 года: «<...> Сообщаю, что *квартет*, как и письмо ваше, передам господам Франкам через несколько дней⁵². Я сделал бы это и раньше, когда б не стремился представить вам произведение для гравировки в совершенно безупречном виде, что и побудило еще раз тщательнейшим образом проверить рукопись. <...>» [2, 585–586].

В письме к К. Гольцу от конца июля 1826 года раскрывается загадка эпиграфа к *Квартету* op. 135. В своем письме Бетховен весьма эмоционально выражает свое отношение к событию: «<...> Что за негодяй

не у Шлезингера, а у Шоттов. Как установил З. Бранденбург, лишь в 1827 году Шлезингер договорился с Шоттами о праве издания этого сочинения (*Brandenburg S. Die Quellen von Beethovens Quartett Es-dur op. 127//VJ 10. S. 272*).» [2, 576–577].

⁴⁹ «*Квартет* op. 132 был опубликован М. Шлезингером лишь в сентябре 1827» [2, 578].

⁵⁰ «В 1826 году здание парижского издательства М. Шлезингера было уничтожено пожаром, в огне погибли или были повреждены и автографы ряда писем Бетховена» [2, 578–579].

⁵¹ Речь идет о *Квартете* op. 131.

⁵² «*Квартет* op. 131 был передан фирме «Франк и К°» 14 августа 1826; тогда же была выплачена первая половина гонорара, о чем сохранилась расписка Бетховена <...>» [2, 586].

История музыки в письмах и документах

Я хочу только сообщить, что *квартет* вот уже неделю назад *сдан* у Франка⁵⁵. Вы написали, что нужен действительно *оригинальный квартет*; это меня задело. *Ведь я только шутки ради снабдил название припиской, что он составлен из украденных там и сям клочков; на самом деле он совершенно с иголочки*⁵⁶.

Метрономические обозначения (черт бы побрал все механизмы) к вам придут — придут — придут —.

Меня постигло большое несчастье, но с Божьей помощью все, возможно, еще обернется благоприятно.

Преданнейший вам по-дружески Бетховен.

P. S. Тот, кто уже много раз записывал мои письма к вам, мой дорогой приемный сын, чуть было не лишил себя жизни, но еще возможно спасти его⁵⁷» [2, 597].

Судьба Квартета ор. 130 решилась в издательстве М. Артария. В письме, датированном августом — началом сентября 1826 года, Бетховен сообщает: «*М[анускрипт] данного клавираусцуга надлежит либо оплатить, либо вернуть автору*⁵⁸.» [2, 602]. В письме к К. Гольцу, да-

⁵⁵ «*Квартет ор. 131*, рукопись которого Бетховен передал фирме «Франк и К°» в обмен на выплату первой части гонорара 14 августа 1826 <...>» [2, 597].

⁵⁶ «Бетховен имеет в виду надпись, сделанную им на партитуре *Квартета ор. 131*, хранящейся до сего времени в архиве издательства «Шотт»: „4-й квартет (из новейших) для 2 скрипок, альты и виолончели Л. в. Бетховена. №6: *составлен из украденных там и сям клочков*“ <...>. В этой шутливой надписи Бетховен, вероятно, намекнул на *необычное построение семичастного цикла с отсутствием перерывов между частями и резкими сменами настроений, темпов, тональностей*.

Однако «аннотация» Бетховена могла ввести издательство в заблуждение и заставить заподозрить, что в квартете использован материал каких-то других сочинений» [2, 597].

⁵⁷ «Карл был помещен в больницу 7 августа 1826 года и пробыл там до 25 сентября. <...>» [2, 598].

⁵⁸ «Артария, приобретший у Бетховена *Квартет ор. 130*, убедил композитора написать для квартета новый, более простой финал вместо первоначальной фуги, а фугу издать как отдельное сочинение. Одновременно с *Большой фугой ор. 133* Артария намеревался издать ее четырехручное переложение для фортепиано, сделать которое было поручено А. Гальму. Гальм закончил свою работу 24 апреля 1826, о чем известил Бетховена почтительным письмом <...>. Бетховен в присутствии Гальма просмотрел выполненный им клавираусцуг и высказал упрек: „Вы слишком часто прибегаете к разделению голосов между первой и второй партией“. Гальм оправ-

История музыки в письмах и документах

тированном концом августа – началом сентября 1826 года, Бетховен подробно сообщает о своей позиции в истории отделения Большой фуги от Квартета ор. 130, образования из него самостоятельного Квартета ор. 133 и переложения его для двух фортепиано под номером ор. 134.

<...> Здесь для г. Матиаса⁵⁹, четырехручное фортепианное переложение⁶⁰ и да будет воля Господня, чтобы он его принял.

Он поймет, что мне было невозможно потратить впустую так много времени. Кроме того, теперь *это стало моим собственным самостоятельным сочинением*, а я же прошу всего о 12 золотых дукатах. Учитывая, что я немедленно согласился сам сделать фортепианное п[ереложение], никто не предложил бы мне меньше, чем 25 или 30 дукатов. Но ввиду того, что А[ртариа] тоже потерял 100 флоринов венской [валютой], я буду удовлетворен вышеуказанной суммой. Вы понимаете, что в этой сделке я *не выигрываю*, а скорее несу большие *потери*. К тому же если быть честными, то *штраф*, о котором мы условились, все еще причитается выплатить, учитывая, что наш дражайший г-н Матиас *жестоко оскорбил меня в связи с квартетом, который он сперва хотел взять, а потом отказался*⁶¹. Впрочем, господин М[атиас] в любом случае понимает, что мы всегда рады помочь и часто будем делать это бесплатно. Но теперешняя оказанная мною ему *услуга с фортепианным переложением представляет слишком каторжный труд, чтобы я не настаивал на компенсации*. Ныне я назначаю Вас своим душеприказчиком в этом деле и прошу Вас, почтеннейший, выступить в качестве принимающей стороны. Ваш Бетховен» [2, 603–604].

дывал эти случаи (“разрыв“ одного тематического голоса между двумя исполнителями) удобством для игры и тем, что результат остается тем же самым для слуха, хотя и не для глаза <...>. Артариа уже выплатил Гальму гонорар за его работу, когда Бетховен, не удовлетворенный ею, решил сделать авторское четырехручное переложение Большой фуги, о котором и идет речь в комментируемом письме. Издатель не очень хотел идти на дополнительный расход (Бетховен просил гонорар в 12 дукатов), однако 5 сентября 1826 оплатил бетховенский клавираусцуг. В мае 1827 это переложение было издано как *ор. 134* одновременно с *квартетной версией Большой фуги ор. 133 и Квартетом ор. 130*. Полный бетховенский автограф клавираусцуга Большой фуги был обнаружен лишь в 2005 году в США. Он был продан с аукциона и ныне хранится в библиотеке Джульярдской школы музыки» [2, 602–603].

⁵⁹ Матиас Артариа.

⁶⁰ Ор. 134.

⁶¹ «Возможно, *квартет ор. 135*» [2, 604].

История музыки в письмах и документах

Наконец, наступил день, когда Бетховен получил свой первый Квартет ор. 127, заказанный Н.Б. Голицыным. С момента заказа прошло четыре года, с момента написания квартета – полтора года. В письме фирме «Сыновья Б. Шотта» от 16 сентября 1826 года Бетховен сообщает:

<...> Вчера я наконец-то получил экземпляры симфонии, *квартета*⁶² etc. – за что приношу мою глубочайшую благодарность.

<...> Вы, наверное, уже получили *квартет*⁶³, так взгляните же, стоят ли там бекары перед «ре» в первой части при вступлении второй скрипки? <...> Сам я, по крайней мере в своей партитуре, их позднее не обнаружил [2, 609–610].

Письмо тому же адресату от 29 сентября 1826 года: «<...> *Квартет в cis-moll*, как я думаю, вами уже получен⁶⁴. Не пугайтесь четырех диезов. В скором времени это сочинение будет здесь исполнено в пользу одного артиста⁶⁵. <...>» [2, 625].

Находясь в Гнейксендорфе (пригороде Вены) в письме к Т. Гаслигеру от 2 октября 1826 года Бетховен сообщает о своих тяжелых предчувствиях и приближающемся конце жизни⁶⁶. В последующих письмах он отдает последние распоряжения относительно струнных квартетов.

В письме к А.М. Шлезингеру в Берлине от 13 октября 1826 года Бетховен сообщает:

С городской суетой покончено, и я ощущаю себя обновленным.
– *Квартет закончен*, но еще не целиком переписан, однако через несколько дней можно будет его отослать⁶⁷.

⁶² «*Квартет ор. 127*, изданный в июне 1826; Бетховен с нетерпением ждал его получения еще с января месяца <...>» [2, 610].

⁶³ Квартет ор. 131.

⁶⁴ «*Квартет ор. 131* был отправлен в Майнц 14 августа 1826» [2, 625].

⁶⁵ «Сведений об этом исполнении не сохранилось <...>». [2, 625].

⁶⁶ «<...> Несмотря на мрачные предчувствия, Бетховен работал в Гнейксендорфе над такими жизнеутверждающими произведениями, как *Квартет ор. 135* и *новый финал для Квартета ор. 130*. Оба эти сочинения стали последними законченными опусами Бетховена» [2, 630].

⁶⁷ «*Квартет ор. 135*. В Г. невозможно было найти копииста, и Бетховену пришлось самому переписывать партии произведения для отправки издателю» [2, 632].

История музыки в письмах и документах

<...> Я сейчас лишь начал собираться с силами, ибо это лето протекало у меня чрезвычайно беспокойно [2, 631–632].

В письме фирме «Тендлер и Манштейн» в Вене от 30 октября 1826 года Бетховен сообщает: «Пересылаю вам через посредство моего брата мой *новейший струнный квартет*, предназначенный для господина Шлезингера⁶⁸» [2, 635].

Находясь в Гнейксендорфе, Бетховен обращается в своем письме от 11 ноября 1826 года к Т. Ганслингеру с просьбой о передаче М. Артариа нового финала для Квартета ор. 130: «На Ваш адрес придет пакет для г-на Матиаса Артариа. Как только он будет получен, будьте добры, сообщите ему, что у Вас находится этот пакет, который, однако, Вы вручите ему только за выкуп в 15 дукатов золотом⁶⁹» [2, 638].

Теперь, когда квартеты закончены и отосланы издателям, Бетховен уделяет много времени выверке нотного текста, его корректуре. В письме фирме «Сыновья Б. Шотта» в Майнце от 27 января 1827 года он сообщает: «Остальные ошибки касаются *квартета в Es*⁷⁰. Они имеются как в парижском, так и в майнцском издании. В партитуре *квартета in Es*, страница 30, строка 2, в пятом такте в партии второй скрипки имеется ошибка, как было уже указано» [2, 661].

В следующих двух письмах фирме «Сыновья Б. Шотта» Бетховен уточняет номера опусов квартетов и посвящения к ним. Так, в письме от 22 февраля 1827 года композитор сообщает: «Издаваемому вами опусу (*квартет в cis-moll*) предшествует тот, что находится у Матиса Артариа⁷¹. Таким образом, вы можете легко определить номер опуса.

⁶⁸ «*Квартет ор. 135*, предназначенный для отправки в Париж М. Шлезингеру» [2, 636].

⁶⁹ «новый *финал Квартета ор. 130*, сочиненный по настоянию издателя вместо *Большой фуги ор. 133*. Гонорар за него в 15 дукатов Артариа передал Гаслингеру 25 ноября 1826» [2, 638].

⁷⁰ Ор. 127.

⁷¹ «У М. Артариа находился *Квартет ор. 130*, изданный посмертно. Поскольку Шоттам было неизвестно его опусное обозначение, в номерах возникла путаница <...>» [2, 667].

История музыки в письмах и документах

Посвящение: моему другу Иоганну Непомуку Вольфмайеру⁷²» [2, 666–667].

В следующем письме к тому же адресату от 10 марта 1827 года сообщается: «Как я писал вам, *квартет* надлежало посвятить тому лицу, чье имя я ранее вам сообщал⁷³. Произошло, однако, событие, заставившее меня внести тут изменение – этот *квартет* необходимо теперь посвятить здешнему генерал-лейтенанту, барону фон Штуттерхейму, которому я очень обязан⁷⁴» [2, 679].

Последним документом при жизни Бетховена, было его Завещание от 23 марта 1827 года, подписанное собственноручно: «Мой племянник Карл – единственный наследник, но оставляемый мною капитал должен перейти к его естественным или нареченным наследникам. Людвиг ван Бетховен. m[anu] p[ro]p[ri]a⁷⁵» [2, 689].

По письмам Бетховена, его эскизам и разговорным тетрадям установлена последовательность сочинения, издания и посвящения поздних *квартетов*:

– *Квартет op. 127 Es-dur* сочинен в феврале 1825, издан фирмой «Сыновья Б. Шотта» в Майнце (Германия) в июне 1826 года, посвящен Н.Б. Голицыну;

– *Квартет op. 132 a-moll* сочинен в июле 1825, издан А.М. и М. Шлезингерами (Берлин, Париж) в сентябре 1827 года, посвящен Н.Б. Голицыну;

⁷² «Вольфмайеру был посвящен впоследствии *Квартет op. 135*, а посвящение *Квартета op. 131 (cis-moll)* было переадресовано Й. Штуттерхейму» [2, 667].

⁷³ «*Квартет op. 131* Бетховен намеревался посвятить своему другу И.Н. Вольфмайеру» [2, 680].

⁷⁴ «Й. фон Штуттерхейм принял кадетом в свой полк племянника Бетховена Карла после его попытки суицида, что считалось тогда уголовным преступлением, и избавил таким образом от ответственности за это деяние» [2, 680].

⁷⁵ Рукоплещите, друзья, комедия окончена (лат.).

История музыки в письмах и документах

– *Квартет ор. 130* B-dur (с «Большой фугой» в финале) сочинен в декабре 1825 года, издан М. Артариа (Вена) в мае 1827 года, в версии с новым финалом посвящен Н.Б. Голицыну;

– «*Большая fuga*» *ор. 133* B-dur издан М. Артариа (Вена) в мае 1827 года, посвящен Эрцгерцогу Рудольфу;

– *Квартет ор. 131* cis-moll сочинен в мае 1826, издан фирмой «Сыновья Б. Шотта» в Майнце (Германия) в июне 1827 года, посвящен Й. Штутгерхейму;

– *Квартет ор. 135* F-dur сочинен в октябре 1826 года, издан А.М. и М. Шлезингерами (Берлин, Париж) в сентябре 1827 года, посвящен И. Вольфмайеру.

Последним в этом каскаде квартетов и в жизни Бетховена стал *новый финал к Квартету ор. 130*, который появился в начале ноября 1826 года, издан М. Артариа (Вена) в мае 1827 года.

III. «Цель мира искусства... свобода и движение вперед»

Казалось бы, незначительный вопрос «Шедевр можно создать на заказ?» применительно к музыке Бетховена становится мощным импульсом к глубоким размышлениям о судьбе великого композитора и его творений. Чтобы приблизиться к ответу на него, необходимо пройти вместе с Бетховеном весь путь создания его поздних квартетов. Его письма к издателям, выдающимся деятелям культуры, друзьям, племяннику позволяют обрисовать жизнь великого мастера не только с творческой стороны, но и высветить его моральные убеждения и принципы, как в деловых отношениях, так и в простых житейских ситуациях.

Князь Н.Б. Голицын, предлагая Бетховену «*сочинить один, два или три новых квартета*» [1, 569], возможно, не предполагал, что именно эти произведения (ор. 127, 132, 130/133), созданные на заказ,

История музыки в письмах и документах

впоследствии станут отражением глубинных творческих процессов композитора и будут оценены как подлинные шедевры музыкального искусства. Вдохновение, возникшее в процессе их создания, способствовало рождению не менее значимых последующих квартетов ор. 131 и 135. Охваченный творческим порывом, Бетховен, выполняя заказ, одновременно выражал собственные художественные замыслы.

По музыкальному языку и композиционному решению поздние квартеты Бетховена выделяются среди других произведений этого жанра. Сложность содержания квартетов вызвала разноречивые оценки современников композитора. Только по прошествии двух столетий грандиозность и глубина содержания гениальных творений проявилась во всей полноте. Многогранность взаимоотношений процессов и явлений, сопровождавших работу композитора над квартетами, порождает множество вопросов и предположений. Доступная информация, содержащаяся в письмах Бетховена, эскизных набросках его сочинений и разговорных тетрадах, не позволяет в полной мере прояснить многие аспекты творческого процесса композитора⁷⁶. В поле зрения ведущих зарубежных и отечественных исследователей остаются вопросы единства цикла не только в рамках каждого квартета в отдельности, но и в пределах комплекса пяти квартетов, получивших общее определение – «поздние». «[Бетховен] бросил вызов основной форме композиции квартета, заново изобразив, как четыре части связаны друг с другом, и создав пять шедевров, которые смело сопоставляют самые сложные и возвышенные отрывки с музыкой детской простоты. Никто никогда не писал группу работ, которые ставят так много вопросов о форме и эмоциональном содержании струнного квартета и дают так много разных ответов» [17, 6⁷⁷].

⁷⁶ «Работе над квартетами посвящено девять эскизных тетрадей и книг 1825–1826 годов: три “настольные” и шесть “карманных”» [2, 38].

⁷⁷ Здесь и далее перевод с английского автора статьи.

История музыки в письмах и документах

Далеко неисчерпанными остаются исследования новаторских приемов художественного выражения и вытекающие отсюда конструктивные особенности музыкальной формы произведений, а также предтечи возникновения основных тем квартетов и их интонационно-ритмические связи.

Особого внимания заслуживает сложная история Квартета ор. 130 (последнего из трех «голицынских»): как известно, первоначально этот грандиозный квартет увенчивала fuga небывалых масштабов и сложности. По настоянию издателя М. Артария она была изъята из цикла и опубликована как самостоятельное произведение с отдельным опусным номером («Большая fuga» ор. 133); ее авторское четырехручное фортепианное переложение также получило свой номер — ор. 134. Трудно сказать, кто дал название «Большая fuga» квартету ор. 133. Вероятно, это сделал сам издатель — М. Артария, и Бетховен согласился с этим предложением.

Проблемы «двойственной» концепции финала Квартета ор. 130 затрагиваются в любом исследовании о квартетах Бетховена. Среди них статьи и книги И.О. Цахер [11; 12; 13], исследования Е.В. Вязковой [3; 4; 5; 6], монография Л.В. Кириллиной [9], работы ведущих зарубежных музыковедов [18; 19] и исполнителей [17]. Каждый исследователь, прикасаясь к «Большой fugе», находит нечто свое, новое.

По замечанию И.О. Цахер, «сама судьба “Большой fugи”, непостижимой для слушателей, и потому отсеченной от целого (Квартета ор. 130), — свидетельство ее феноменальности, как в творчестве Бетховена, так и в мировом искусстве» [12, 44]. Интерес к ней не ослабевает вплоть до наших дней, осмысление идейного и образного содержания квартета ор. 133 продолжается.

История музыки в письмах и документах

Приведем несколько наблюдений, касающихся становления основных тем «Большой фуги» – монотемы, пронизывающей все сочинение, и главной партии. Заряженные колоссальной энергией, эти темы, соединившись в контрапункте, явились источником неиссякаемой фантазии композитора в области тематического развития и преобразования. Вопрос о происхождении интонационной основы этих тем привлекло внимание многих музыковедов, высказавших разные мнения на этот счет [3, 4, 9]. Е.В. Вязкова, опираясь на концепцию единства цикла в квартете ор. 130, находит истоки тематизма «Большой фуги» в его предыдущих частях, последовательно прослеживая тематические связи от начала к концу шестичастной композиции⁷⁸. Другой, более обобщенный подход демонстрирует Л.В. Кириллина, вводя понятие «сверхтемы» и «сверхцикла»⁷⁹. Приведя примеры стержневых тем квартетов ор. 127, 130, 133, 132, 131, 135, автор убедительно показывает их интонационное родство⁸⁰. Учитывая достаточно полное и всестороннее рассмотрение этого аспекта, представляется возможным привести лишь некоторые соображения о тематических предтечах основных тем «Большой фуги», дополняющие предыдущие трактовки.

⁷⁸ «В циклах поздних сочинений Бетховена особенно очевидным становится сквозное развитие действия, устремленного к финалу как итогу и синтезу всего предыдущего. В последних квартетах эта тенденция усиливается еще более, проявляясь концентрированнее, в совокупности различных средств. От того, каким является финальный «синтез», какие черты из предыдущего поддержаны, получили новое, на более высоком уровне развитие, зависит образно-психологическое звучание всего произведения» [3, 22–23].

⁷⁹ «Эскизы Бетховена к поздним квартетам подтверждают догадки об их «матричном» единстве. <...> Поэтому искусственное выявление «сверхтемы» поздних квартетов — отнюдь не плод чрезмерно развитого воображения ученых музыковедов, склонных всюду выискивать интонационные связи и лейтмотивы» [9, 435].

⁸⁰ «Нечто вроде такой «сверхтемы» в квартетах действительно имеется (правда, не во всех в равной мере). Более всего этот интонационный комплекс напоминает типично барочные обороты наподобие симметричных «тем креста» (один из ее вариантов — монограмма ВАСН), риторической фигуры *saltus duriusculus* (со скачком на нисходящий уменьшенный интервал кварты или септимы), фигуры вопроса (скачок на восходящий интервал). Если тщательно изучать партитуры квартетов, можно обратить внимание и на частое мелькание звуков, входящих в монограмму ВАСН, причем в разных комбинациях и в разном контексте» [9, 435–436].

История музыки в письмах и документах

Развивая мысль Л.В. Кириллиной о присутствии в темах поздних квартетов типичных мелодических оборотов «темы креста», риторических фигур «вопроса», монограммы VACH, можно предположить, что рождению уникальных тем «Большой фуги» ор. 133 предшествовал длительный путь поисков, который, на наш взгляд, пролегал от квартета ор. 127 через ор. 132 к ор. 130 (с его финальной «Большой фугой»). Следуя этой версии можно предположить, что первоначально «Большая фуга» в качестве финала должна была выполнять функцию итога развития драмы не только в рамках квартета ор. 130, но и всех трех квартетов, сочиненных по заказу русского князя Н.Б. Голицына. С этой точки зрения было бы правомернее называть «сверхтемой» именно монотему «Большой фуги», а «сверхциклом» — комплекс трех квартетов ор. 127, 132 и 130⁸¹. В качестве заключительного итога к ним примкнул отделенный позже финал (шестая часть квартета ор. 130), получивший собственный статус «Большой фуги» и опусный номер 133⁸². Последние струнные квартеты (ор. 131 и 135) создавались, на наш взгляд, в русле иных смысловых и эмоционально-энергетических посылов.

Вопрос тематических связей произведений Бетховена затрагивается почти во всех исследованиях позднего периода творчества композитора. В исканиях музыковедов заметна тенденция выявлять интонационные связи как в рамках пяти поздних квартетов⁸³, так и — в целом

⁸¹ В поддержку этой версии выступает и хронологическая последовательность сочинения этих квартетов, отраженная в письмах Бетховена.

⁸² Примечательно, что по решению Бетховена квартет ор. 130 (с новым финалом) был посвящен Н.Б. Голицыну, а «Большая фуга» ор. 133 — эрцгерцогу Рудольфу.

⁸³ «Оценивая положение пяти поздних квартетов в развивающемся стиле Бетховена, я остановлюсь особенно на втором, третьем и четвертом из этих сочинений в порядке композиции... Различные авторы, начиная с Пола Беккера, описывают эти работы как триптих, ввиду их очевидного тематического сходства. Эти три квартета представляют собой самые смелые эксперименты Бетховена с формальным дизайном многоходовой композиции, выходящей за рамки традиционных четырех частей» [17, 281].

История музыки в письмах и документах

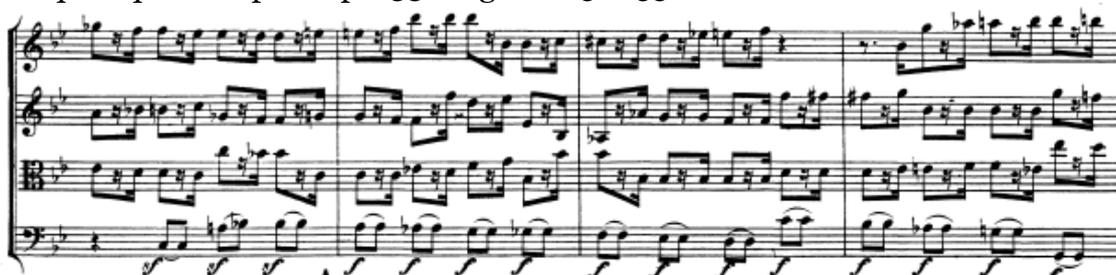
– в произведениях Бетховена позднего периода разных жанров⁸⁴. Вместе с тем, представляется возможным в качестве дополнения привести некоторые наблюдения, подчеркивающие непосредственные признаки родства тематического материала «Большой фуги» в пределах трех «голицынских» квартетов.

Истоки своеобразной взволнованной, метущейся темы главной партии ор. 133 можно обнаружить в квартете ор. 127. Сопоставим фрагменты из этих сочинений:

Пример 1. Квартет ор. 127. Scherzando vivace. Тт. 90–96.



Пример 2. Квартет ор. 133. Fuga. Тт. 52–55.



При всем различии интонационного содержания, оба фрагмента имеют сходные черты: характерный оstinatный пунктирный ритм, сходное тесситурное расположение партий инструментов в фактуре.

Более яркие интонационные связи можно выявить, сопоставляя начальную тему первой части ор. 132 и монотему ор. 133 (см. примеры 3 и 4).

⁸⁴ В частности, о тематических связях в поздних симфониях, фортепианных сонатах и квартетах говорится в статье Е.В. Вязковой «О некоторых особенностях творческого процесса Бетховена» [4, 190–194].

История музыки в письмах и документах

Пример 3. Квартет ор. 132. Тт. 1–8.

Assai sostenuto.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Во вступлении ор. 132 обороты мотива креста звучат настороженно, при динамике *pp*, последовательно передаваясь от одного инструмента к другому, вовлекая их в состояние раздумья. Совершенно иначе те же интонации звучат в начале ор. 133:

Пример 4. Квартет ор. 133. Тт. 1–10.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Здесь тема приобрела уверенность, героический пафос. Она звучит как мощное монолитное высказывание, не допускающее возражений. Унисон инструментов в 3 октавы, общая динамика *f*, *ff*, наконец, скандирование каждого звука *sf*, приводит к мысли, что поиски «сверхтемы» приводят к победному логическому завершению. Если в первом случае (пример 3) тема продвигалась от вводных звуков к устойчивым, приводя при этом к напряженным созвучиям, в результате чего обороты «темы креста» как бы зависали в состоянии «вопроса», то во втором (пример 4) – все вопросы приводят к окончательному «ответу» – разрешению в основной тон. Этим разрешением композитор как бы ставит точку в своих поисках и сомнениях. Символично, что после этого

История музыки в письмах и документах

музыкального тезиса стоит фермата над паузой, отделяя эпиграф от дальнейшего изложения.

«Голицынские» квартеты связаны между собой не только тематически – в них обнаруживаются и сходные композиционно-конструктивные моменты. Например, идея начать квартетный цикл с «темы-эпиграфа» возникла у Бетховена еще в процессе сочинения квартета ор. 132⁸⁵. Впоследствии эта идея получила развитие в ор. 133, позволившее теме-эпиграфу вырасти до значения монотемы. Кроме того, аналогично – на основе тематического контраста – устроены начала квартетов ор. 132 и ор. 133. Сравнения можно было бы продолжить.

Обнаруженные признаки родства в квартетах Бетховена не случайны. В статье «Поздние квартеты. Бетховен и Н.Б. Голицын» Н.Л. Фишман отмечает: «Из писем можно понять, что квартеты, создававшиеся единым потоком, как бы переплетались между собой: над одним квартетом Бетховен работал, другой отдавал в переписку, третий уже находился в издательстве и требовал корректурной сверки и т.д. Эскизные тетради 1825–1826 годов позволяют увидеть воочию, что поздние квартеты действительно составляли одно целое, поскольку не только хронологически «цеплялись» друг за друга, но и «обменивались» музыкальным материалом, перекликаясь подчас и с другими произведениями этого периода» [2, 38].

Квартет насыщен новаторскими приемами: то, что долгое время относили к достижениям композиторов-романтиков – монотематизм, сочетание полифонических и гомофонных способов изложения, соединение фугированного развития и сонатности в форме, предвосхищение

⁸⁵ «Эта строгая, загадочная тема, «тема-сфинкс», концентрирует в себе основную образную сущность произведения. Лаконичная до афористичности, но чрезвычайно насыщенная, она действительно служит темой-эпиграфом. Вполне естественно, что в ней заложена и главная конструктивная идея квартета, в ней – источник и разгадка его индивидуальности» [16, 43].

История музыки в письмах и документах

фактурной «полифонии пластов» – все это мы видим уже в Большой фуге. Бетховен в своем квартете проявил себя как художник, опережающий свое время, истинный композитор-новатор.

Есть у него и такие «находки» художественного выражения, которые мы не найдем ни у его современников, ни у композиторов последующих поколений. Остановимся на двух фрагментах, заслуживающих особого внимания. Оба они имеют аналогичную семантику, но выражены по-разному.

В первом фрагменте – это происходит в репризе, на границе побочной и заключительной партий (тт. 510–531) – неожиданно наступает момент «отвлечения» от последовательного изложения, появляются своеобразные «длинноты», паузы, трели. Внезапный «уход» в область воспоминаний или мечтаний, характерный для литературных произведений, – пожалуй, один из самых ранних случаев в музыкальной практике. Это своеобразное «движение мысли» композитора, выразившее некое «лирическое отступление» в повествовании:

Пример 5. Квартет ор. 133. Тт. 510–531.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves (treble and bass clefs) with the tempo instruction *poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo* at the top. It features dynamic markings *dim.* and *p*. The second system also consists of four staves, with dynamic markings *più p* and *pp*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, illustrating the 'divagations' mentioned in the text.

История музыки в письмах и документах

«Отключение» от инерции развития сонатной формы основано на первоначальной интонации монотемы и сопровождается агогическими пояснениями: «*росо а росо sempre più allegro ed accelerando il tempo*»⁸⁶. Затем «мысль возвращается», и как ни в чем не бывало звучит заключительная партия.

Вторым таким «отходом» от повествования является фрагмент, находящийся в конце квартета, перед эпилогом (начиная с т. 608). Здесь «отключение» инерции движения строится на интонациях монотемы и главной партии:

Пример 6. Квартет ор. 133. Тт. 602–609.



Этот «уход от действительности» не так продолжителен и глубок, как в предыдущем примере. Образуя контрапункт, обе темы вступают в паритетное «силовое равновесие». Но дальнейшее развитие показывает, что монотема одерживает верх и приводит к победному логическому завершению драмы⁸⁷.

⁸⁶ «постепенно все больше и больше веселого и ускоряющегося времени» (ит.).

⁸⁷ Е.В. Вязкова в статье «К вопросу о единстве...» связывает этот фрагмент с динамикой процесса перерождения темы фуги, обнажая ее трагический облик. «Это скорее воспоминание, вскрывающее в новом облике темы фуги глубинные черты, оттолкнувшись от которых она и преобразовалась в энергичную мужественную тему <...> В цикле квартета с финалом-фугой развитие сквозной философской, жизнеутверждающей идеи доведено до логического конца. Решение в нем драматургической проблемы конфликта с помощью лейтмотивной техники можно назвать уникальным явлением в бетховенском наследии» [3, 32–33].

История музыки в письмах и документах

Пример 7. Квартет ор. 133. Тт. 610–631.

«Мысль – повествование» опять возвращается. Переход от размышлений к утверждению подчеркнут всеми средствами выразительности: от отрывистых звуков, прерываемых паузами – к назойливо повторяемой интонации монотемы, сопровождаемой учащением ритмического пульса, разделением партий исполнителей на два тематических пласта и эффектом полиритмии, динамическими сопоставлениями (тт. 632–655). Наконец, все голоса приходят к единому созвучию доминантовой функции (т. 656). Бетховен образно «ставит точку» в своем повествовании и после генеральной паузы (как бы «беря новое дыхание») переходит к подведению итогов всей истории.

Заключение-эпилог (тт. 656–688) демонстрирует другие новаторские приемы. Последовательное проведение тем главной и побочной партии, а затем и монотемы, почти точно воспроизводящей свое первоначальное звучание, является «зеркальным отражением» пролога Большой фуги (тт. 1–29) – это прием, который впоследствии будут применять композиторы современности⁸⁸.

⁸⁸ Достаточно вспомнить строение цикла «Ludus tonalis» П. Хиндемита и «Полифонической тетради» Р. Щедрина.

История музыки в письмах и документах

Отмечая новаторские приемы письма Бетховена, необходимо обратить внимание на еще один фрагмент в коде квартета (т. 716–741), обнаруживающий сходство с «полифонией пластов», которую принято относить к достижениям композиторов-романтиков⁸⁹:

Пример 8. Квартет ор. 133. Тт. 714–727.

В Примере 8 (коде квартета) наглядно просматривается разделение фактуры на «пласты»: контрапункт монотемы (в партиях второй скрипки и виолончели) и темы главной партии фуги (у первой скрипки), а также гармонический фон (у альты).

Размышляя об уникальности композиции и музыкального языка этого сочинения, И.Ф. Стравинский необычайно тонко отметил: «В семьдесят лет я обрел новую радость в Бетховене, и Большая фуга кажется мне теперь – так было не всегда – совершенным чудом. <...> Это абсолютно современное сочинение, которое всегда будет современным <...> Почти свободная от примет своего времени, Большая фуга,

⁸⁹ Рассматривая особенности полифонической фактуры в Allegro a-moll op. 144 для фортепиано в 4 руки Ф. Шуберта, В.В. Протопопов отмечает, что здесь «...находим зачатки “полифонии пластов”, ставшей примечательным явлением в стиле Шумана и позднее Чайковского» [8, 33].

История музыки в письмах и документах

хотя бы с точки зрения ритмики, утонченнее любой музыки нашего века» [10, 296].

И хотя «Большая fuga» изначально была представлена лишь в качестве финала квартета ор. 130, тем не менее, получив статус самостоятельного произведения, она заслуженно встала в ряд бетховенских шедевров последнего периода творчества.

Прогрессивная и новаторская, устремленная в будущее музыка поздних струнных квартетов Бетховена ставит перед исследователями задачи, которые на сегодняшний день далеко не решены в полной мере. «Музыка, которая вызывает такие противоречивые реакции, заслуживает более внимательного изучения», – подчеркивает У. Киндерман [19, 280]. Современным музыковедением ведутся поиски новых подходов к изучению позднего творчества Бетховена. Одним из них является метод интерпретации сочинений классико-романтической эпохи с позиций новейшей теории музыкального жеста, предложенной американским исследователем Робертом Хэттенем⁹⁰.

Провозглашая идею свободы и прогресса в творчестве, Бетховен писал своему меценату и ученику эрцгерцогу Рудольфу 29 июля 1819 года: «... Целью мира искусства, так же как и всего великого творения⁹¹, являются *свобода и движение вперед*. И если мы – новые – еще не продвинулись так далеко в *мастерстве*, как наши *предшественники*, то утончением наших манер тоже кое-что развито⁹²» [2, 323].

⁹⁰ «Мой основной акцент делается на венской классической традиции, от Моцарта до Бетховена и Шуберта. Возникновение романтической субъективности отражено в Моцарте, и еще более заметно в Бетховене и Шуберте, но следует подчеркнуть, что каждый был обучен жестовым практикам более классической традиции, которая формирует основу для их отдельных жестовых исследований» [18, 2].

⁹¹ «Под “великим творением“ подразумевалась природа, Вселенная, мироздание» [1, 325].

⁹² «“Утончением манер“ здесь назван, по-видимому, стиль музыкальных произведений послебаховской эпохи. Можно предположить, что под словами „мы – новые“ подразумевались классики: Гайдн, Моцарт и сам Бетховен» [1, 325].

История музыки в письмах и документах

Работая над квартетами, Бетховену пришлось отложить другие свои замыслы⁹³. В начале апреля 1823 композитор собственноручно написал на обороте 8 листа 28 разговорной тетради: «Я пишу вовсе не то, что мне больше всего хотелось бы, а то, что нужно ради получения денег. Я не хочу сказать, что пишу только ради денег. Как только пройдет этот период, я надеюсь, наконец, написать то, что считаю для себя высочайшим в искусстве – Фауста» [2, 48–49]. Этой мечте Бетховена не суждено было реализоваться. Однако, вслушиваясь в его музыку последних лет, можно предположить, что некоторые из замыслов композитора могли быть запечатлены в музыкальной ткани поздних квартетов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бетховен Людвиг ван*. Письма. В 4 т. Т. 3: 1817–1822. Изд. 2-е, доп. / Сост., авторы вступ. ст. и комм. Н.Л. Фишман и Л.В. Кириллина. Пер. Л.С. Товалёвой, Н.Л. Фишмана и Л.В. Кириллиной. М.: Музыка, 2013.
2. *Бетховен Людвиг ван*. Письма. В 4 т. Т. 4: 1823–1827 / Сост., перевод и комм. Н.Л. Фишмана и Л.В. Кириллиной; вступ. ст. Л.В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011.
3. *Вязкова Е.В.* К вопросу о единстве цикла в Тринадцатом квартете Бетховена // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XX. М., 1976. С. 22–43.
4. *Вязкова Е.В.* О некоторых особенностях творческого процесса Бетховена // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XX. М., 1976. С. 189–212.

⁹³ Список незаконченных произведений и неосуществленных замыслов, о которых Бетховен упоминает в своих письмах, приводится в конце 4-го тома издания «Бетховен. Письма» [2, 760–761].

История музыки в письмах и документах

5. *Вязкова Е.В.* Людвиг ван Бетховен. Московская тетрадь эскизов за 1825 год. Факсимиле / Исследование, расшифровка и комментарии Е.В. Вязковой. М., 1995.
6. *Вязкова Е.В.* Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 1998.
7. *Долгов П.Н.* Смычковые квартеты Бетховена / Ред. и вступит. Статья Б. Доброхотова. М.: Музыка, 1980.
8. История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 4. Западноевропейская музыка XIX- начала XX века / Протопопов В.В. М.: Музыка, 1986.
9. *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 2. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.
10. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971.
11. *Цахер И.О.* Проблема финала в Квартете В-dur op.130 Бетховена // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975. С. 379–406.
12. *Цахер И.О.* Поздние квартеты Бетховена: Особенности драматургии. М.: Музыка, 1997.
13. *Цахер И.О.* Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович). М.: Композитор, 2005.
14. *Чигарёва Е.И.* «Тема-эпиграф» Пятнадцатого квартета // Советская музыка. 1970. № 12. С. 43–46.
15. Щедрин-сюита. Новые произведения композитора прозвучат на фестивале в Москве. А. Шалашов. Интервью с Р. Щедриным [Электронный ресурс] // Российская газета. Федеральный выпуск № 290 от 17.12.2012. URL:<https://rg.ru/2012/12/16/shedrin-site.html>.
16. Щедрин Р. – гость программы «Познер». Выпуск от 17.12.2012 [Электронный ресурс] // Познер Онлайн. URL: <https://pozneronline.ru/2012/12/3762/>.

История музыки в письмах и документах

17. *Dusinberre E.* Beethoven for a Later Age. Living with the String Quartets / Ed. Dusinberre. The University of Chicago Press. Chicago, USA, 2016.

18. *Hatten R.S.* Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert — (Musical meaning and interpretation) / R. S. Hatten. I. Title. II. Series. Indiana University Press, USA, 2017.

19. *Kinderman W.* Beethoven's Last Quartets. Threshold to a Fourth Creative Period? // The string quartets of Beethoven / ed. by William Kinderman. Publication of the University of Illinois at Urbana-Champaign, USA, 2006. P. 279–322.

REFERENCES

1. *Beethoven Ludwig van.* Pis'ma [Letters]. V 4 t. T. 3: 1817–1822 [In 4 volumes. Vol. 3]. Izd.2-e, dop. [Ed. 2, suppl.] / Compilers, introductory authors and commentators N.L. Fishman and L.V. Kirillina. Transl. by L.S. Tovaleva, N.L. Fishman and L.V. Kirillina. Moscow: Muzyka [Music], 2013.

2. *Beethoven Ludwig van.* Pis'ma [Letters]. V 4 t. T. 4: 1823–1827 / Compilation, translation and comments by N.L. Fishman and L.V. Kirillina; introd. article by L.V. Kirillina. Moscow: Muzyka [Music], 2011.

3. *Vyazkova E.V.* K voprosu o edinstve cikla v Trinadcatom kvartete Bethovena [On the unity of the cycle in Beethoven's Thirteenth Quartet] // Voprosy polifonii i analiza muzykal'nyh proizvedenij [Questions of polyphony and analysis of musical works]. Trudy GMPI im. Gnesinyh [Proceedings of the Gnesins State Music and Pedagogical Institute]. Iss. XX. Moscow, 1976. P. 22–43.

4. *Vyazkova E.V.* O nekotoryh osobennostyah tvorcheskogo processa Bethovena [About some features of Beethoven's creative process] // Voprosy polifonii i analiza muzykal'nyh proizvedenij [Questions of polyphony and analysis of musical works]. Trudy GMPI im. Gnesinyh [Proceedings

История музыки в письмах и документах

of the Gnesins State Music and Pedagogical Institute]. Iss. XX. Moscow, 1976. P. 189–212.

5. *Vyazkova E.V.* Lyudvig van Bethoven. Moskovskaya tetrad' eski-zov za 1825 god. Faksimile [Ludwig van Beethoven. Moscow notebook of sketches for 1825. Facsimile] / Research, transcript and comments of E.V. Vyazkova. Moscow, 1995.

6. *Vyazkova E.V.* Processy muzykal'nogo tvorchestva: sravnitel'nyj tekstologicheskij analiz. [The processes of musical creativity: a comparative textual analysis]. Avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya [Abstract of the dissertation of a Doctor in Art Studies]. Moscow, 1998.

7. *Dolgov P.N.* Smychkovye kvartety Bethovena [Beethoven String Quartets] / Ed. and introd. article by B. Dobrokhotov. Moscow: Muzyka [Music], 1980.

8. Istoriya polifonii. V 7-mi vyp. Vyp. 4. Zapadnoevropejskaya muzyka XIX – nachala XX veka [History of polyphony. In 7th volumes. Vol. 4. Western European music of the 19th – early 20th centuries] / *Protopopov V.V.* Moscow: Muzyka [Music], 1986.

9. *Kirillina L.V.* Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t. T. 2 [Beethoven. Life and work: in 2 volumes. Vol. 2] Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya» [Scientific and Publishing Center “Moscow Conservatory”], 2009.

10. *Stravinsky I.F.* Dialogues. Leningrad: Muzyka [Music], 1971.

11. *Tsacher I.O.* Problema finala v Kvartete V-dur op.130 Bethovena [The problem of the finale in the Quartet of B-dur op. 130 Beethoven] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of music science]. Vyp. 3. [Iss. 3] Moscow, 1975. P. 379–406.

12. *Tsacher I.O.* Pozdnie kvartety Bethovena: Osobennosti dramaturgii [Late Beethoven Quartets: Features of Dramaturgy]. Moscow: Muzyka [Music], 1997.

История музыки в письмах и документах

13. *Tsacher I.O.* Fuga kak fenomen muzykal'nogo myshleniya (Bethoven, Hindemit, Taneev, SHostakovich) [Fugue as a phenomenon of musical thinking (Beethoven, Hindemith, Taneev, Shostakovich)]. Moscow: Muzyka [Music], Kompozitor [Composer], 2005.

14. *Chigareva E.I.* «Тема-эпиграф» Pyatnadcatogo kvarteta [Theme-Epigraph of the Fifteenth Quartet] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1970. № 12. P. 43–46.

15. Shchedrin-syuita. Novye proizvedeniya kompozitora prozvuchat na festivale v Moskve. A. Shalashov. Interv'yu s R. Shchedrinym [Shchedrin Suite. New works of the composer will be performed at the festival in Moscow. A. Shalashov. Interview with R. Shchedrin] [Electronic source] // *Rossiyskaya gazeta. Federal'nyj vypusk № 290 ot 17.12.2012.* [Russian newspaper. Federal issue No. 290 of December 17, 2012.] URL: <https://rg.ru/2012/12/16/shedrin-site.html>.

16. Shchedrin R. – gost' programmy «Pozner» [R.Shchedrin is the guest of the Pozner-program]. 12/12/2012 [Electronic source] // pozneronline.ru. URL: <https://pozneronline.ru/2012/12/3762/>.

17. *Dusinberre Ed.* Beethoven for a Later Age. Living with the String Quartets / Ed. Dusinberre. – The University of Chicago Press. Chicago, USA, 2016.

18. *Hatten R.S.* Interpreting musical gestures, topics, and tropes : Mozart, Beethoven, Schubert — (Musical meaning and interpretation) / R. S. Hatten. I. Title. II. Series. — Indiana University Press, USA, 2017.

19. *Kinderman W.* Beethoven's Last Quartets. Threshold to a Fourth Creative Period? // *The string quartets of Beethoven* / ed. by William Kinderman. Publication of the University of Illinois at Urbana-Champaign, USA, 2006. P. 279–322.





Екатерина Викторовна Макарецва

**«СЕРЬЕЗНАЯ» И «НЕСЕРЬЕЗНАЯ» МУЗЫКА
НАТАЛЬИ ХОНДО**

Имя композитора Натальи Александровны Хондо хорошо известно в отечественной и зарубежной музыкальной среде. Участник многих фестивалей, таких как «Московская осень», «Музыка России», «Созвездие мастеров», она является автором симфонических и камерных сочинений для разных составов, фортепианных опусов, вокальных циклов, хоров, детских песен. Однако смело можно утверждать, что основным жанром в ее творчестве стала музыка для народных инструментов и русского народного оркестра.

Знакомство и первые пробы пера в этой области пришились еще на годы учебы в Российской академии музыки имени Гнесиных, где Н. Хондо сейчас преподает. Как рассказывает она сама, в результате тесного сотрудничества кафедр композиции и народных инструментов возникла соната для баяна «Сократ» (1998) и концертная пьеса для домры с баяном «Разговор на равных» (1999)¹.

¹ Из интервью с Н. Хондо: «Во время моей учебы в академии по средам в аудитории 8 на собраниях класса моего педагога, профессора, в то время – заведующего кафедрой композиции и инструментовки К.Е. Волкова мы слушали и обсуждали новую музыку. И как-то раз на такое собрание пришел Ф.Р. Липс, заведующий кафедрой баяна и аккордеона, с предложением содружества двух кафедр: студенты-композиторы пишут, а студенты-народники исполняют. Убиваются сразу два “зайца”: композиторы получают заинтересованных исполнителей, а исполнители обеспечиваются репертуаром. С тех пор началась творческая дружба кафедр. И

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

В дальнейшем произведения часто создавались по инициативе исполнителей. Так, по просьбе И.И. Сенина была написана пьеса для секстета балалаек «Одинокий путник» (2014). На премьере, однако, она прозвучала именно в оркестровом варианте в исполнении Национального академического оркестра народных инструментов России (НАОНИР) имени Н.П. Осипова, затем вошла в детский абонемент Московской филармонии, посвященный сказке «Волшебник изумрудного города» (вольный перевод А.М. Волкова сказки Л.Ф. Баума «Волшебник из страны Оз»). Пьеса «Одинокий путник» стала прекрасной музыкальной иллюстрацией к знакомой всем картине: маленькая девочка Элли шагает по дороге из желтого кирпича. Написанная простым языком, она прекрасно воспринимается детьми, но не меньшим успехом пользуется и у взрослой аудитории при исполнении в концертных программах.

К стилистике «Одинокого путника» примыкают и три сюиты для ОРНИ: «Несерьезная музыка для серьезных людей» (2012), «Музыка дождя» (2015) и сюита по сказкам С.Г. Козлова «Правда, мы будем всегда?» (2016). «Говорящее» название первой сюиты, как заметила сама Хондо, – попытка не столько пошутить², сколько защититься от возможной критики тех качеств музыкального языка и стилистики, которые несут на себе отпечаток популярной музыки³. «Обще-

меня это тоже “зацепило”» (Из беседы автора статьи с Н. Хондо 17 февраля 2017 г.).

² В диссертационном исследовании А.А. Ромашков подчеркивает юмористический характер этой сюиты [6, 32]. Нам кажется это суждение не совсем верным.

³ Из интервью с Н. Хондо: «Наверное, каждый композитор когда-нибудь оказывается перед дилеммой: либо ты в силу своих композиторских амбиций пишешь серьезную академическую музыку, проводишь тщательную композиторскую работу, оставаясь на каком-то своем, сугубо профессиональном уровне. И у исполнителей чаще всего не возникает желания возвратиться к твоему произведению. Либо намеренно снижаешь планку, меняешь стилистику, упрощаешь язык – и музыка живет на сцене. Композитору же важно, чтобы музыка звучала» (17 марта 2017 г.).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

доступная» интонация в сочетании с прекрасной фактурной и композиционной отделкой партитуры обеспечила успех. Части из сюиты музыканты не раз выбирали для исполнения на конкурсах.

Изначально «Несерьезная музыка...» и «Музыка дождя» возникли как ансамблевые пьесы с последующей оркестровой редакцией. В строении сюит много общего. Обе состоят из четырех частей с лирическим центром в третьей части⁴ и ярким динамичным финалом, обеим предпослана литературная программа: в одном случае сочиненная автором⁵, в другом – взятая из рассказа К.Г. Паустовского «Избушка в лесу». Наконец, обеим присуща тонкая музыкальная работа с мастерским, совершенно непринужденным применением полифонических приемов и россыпью оркестровых находок. Это и «застревающие» капли флейты в «Капели», «разгоняющиеся» четырьмя мощными волнами канонические секвенции между оркестровыми группами в неквадратном размере 5/8 в «Грозе», ритмически наступательное фугато в «Северном ветре», покачивающиеся звенящие триоли вибратона и над ними – словно «парящее» соло гобоя в «Звездах». Благодаря подчеркнутой демократичности языка и незамысловатости форм, сюиты довольно часто исполняются, входят в постоянный репертуар многих оркестров, в том числе и региональных, и – что немало важно – молодежных.

«Правда, мы будем всегда?», сюита по сказкам Козлова, – одно из последних произведений Хондо в этом жанре, написанное для абонементного академического оркестра им. Н.П. Осипова [1]. В оригиналь-

В этом отношении интересно мнение другого ученика К.Е. Волкова, одного из самых востребованных современных композиторов, пишущих для ОРНИ, – Г. Зайцева, считающего, что, наоборот, необходимо поднимать уровень публики [3].

⁴ «Несерьезная музыка для серьезных людей»: 1. Здравствуй! 2. Оранжевый остров. 3. Звезды. 4. Северный ветер; «Музыка дождя»: 1. Ожидание дождя. 2. Гроза. 3. Капель. 4. Босиком по лужам.

⁵ В противовес мнению А. Ромашкова [6, 132], мы придерживаемся позиции взаимосвязанности частей сюиты «Несерьезная музыка», что отражено и в литературной программе.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ном варианте сюита включает восемь частей⁶, каждая из которых связана с определенной сказкой. И вновь направленность на детскую аудиторию вызвала необходимость синтезированной формы концерта – литературно-музыкальной композиции, с чтением фрагментов сказок под музыку. Тем не менее такая до некоторой степени прикладная роль не лишила музыку сюиты яркой образности и выразительности.

Другая область творчества, по словам композитора, более «серьезная». Она охватывает, прежде всего, сочинения для ОРНИ с солистами: «Восемь восьмых» для баяна с оркестром (2000), Концерт-поэму для балалайки с оркестром (2013) и триптих «Диалоги» для двух домр с оркестром (2014; более ранняя редакция триптиха – для оркестра, 2006), а также стоящее несколько особняком «Болгарское концертино» для ОРНИ (2001). Все они возникали в творческом содружестве с исполнителями⁷ и так или иначе демонстрируют основные черты композиционной манеры Хондо.

Необычное название раннего опуса («Восемь восьмых») побуждает остановиться на одной из важнейших, пожалуй, сторон стиля Хондо – метроритме. В этой пьесе внимание акцентировано на восьмой как основной «мерной» длительности: из различных комбинаций «восьмушек» возникает жесткий упругий ритм, пронизывающий все произведение, рождается причудливая игра акцентов:

⁶ Названия частей: 1. «Друзья» 2. «Солнечный Заяц». 3. «В сладком морковном лесу». 4. «Осенние корабли». 5. «Огонь». 6. «Новогодний вальс». 7. «Медвежонок болеет». 8. «Весна».

⁷ Так, «Восемь восьмых» для баяна с ОРНИ было написано по инициативе известного баяниста, лауреата престижнейших международных конкурсов Александра Севастьяна, в то время студента факультета народных инструментов РАМ им. Гнесиных и однокурсника Н. Хондо, который и стал первым исполнителем этого произведения. Для оркестра ДМШ им. М.М. Ипполитова-Иванова под управлением А.И. Цепа, доцента кафедры оркестрового дирижирования РАМ им. Гнесиных сочинено «Болгарское концертино». Виртуоз-балалаечник, профессор РАМ им. Гнесиных А.А. Горбачев стал вдохновителем создания Концерта-поэмы для балалайки с ОРНИ.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Пример 1. Н.А. Хондо. «Восемь восьмых» для баяна с оркестром. Фрагмент

Allegro vivo



The musical score for 'Eight Eighths' is presented in two staves. The upper staff is for the piano, marked 'pp' (pianissimo) and 'cresc. poco' (crescendo poco). The lower staff is for the bayan. The tempo is 'Allegro vivo'. The score consists of eight measures, each containing a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part features a complex, syncopated rhythm, while the bayan part provides a steady accompaniment.

Именно ритму, достаточно сложному, синкопированному, но, тем не менее, весьма четкому⁸, обязан своей энергией также динамичный финал триптиха «Диалоги». В основе же метроритмической организации праздничного финала Концерта-поэмы для балалайки лежит «игра» неквадратными размерами (5/4, 5/8, 7/8). Неквадратные, а также переменные метры встречаются у Хондо достаточно часто⁹. Так, большая часть «Болгарского концертино» написана в размере 7/8, напоминающем о сложной метроритмической организации в болгарских традиционных песнях¹⁰. Идея произведения как музыкального приветствия¹¹ нашла воплощение в форме свободно трактованной рондо-сонаты. Весь начальный раздел сонатного аллегро построен на народных болгарских мелодиях, танцевальных (в главной теме и связующем разделе):

Пример 2. Н.А. Хондо. «Болгарское концертино» для ОРНИ. Главная тема

Allegro



The musical score for 'Bulgarian Concertino' is presented in two staves. The upper staff is for the piano, marked 'f' (forte). The lower staff is for the bayan. The tempo is 'Allegro'. The score consists of eight measures, each containing a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part features a complex, syncopated rhythm, while the bayan part provides a steady accompaniment.

⁸ Авторская ремарка *ben ritmato* – «очень ритмично».

⁹ В этом смысле композитор оказывается в русле тенденций последних десятилетий, когда переменность размера становится явлением весьма распространенным и часто наделяется определенными функциями [8].

¹⁰ Метрическое разнообразие, а также сложные комбинации размеров (простых и сложных), в том числе и неквадратных, являются особенностью ритмической организации болгарского фольклора. Этот вопрос подробно освещен в трудах по музыкальной фольклористике болгарских музыковедов [5].

¹¹ Сочинение было создано для выступления школьного оркестра в Болгарии.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV

и песенных (обе темы побочной партии):

Пример 3. Н.А. Хондо. «Болгарское концертино» для ОРНИ. Побочная партия

Фл.
Гоб.
Д. м.
Д. а.
Д. б.

В эпизоде появляется цитата русской народной песни «На море утушка купалася» (ц. 16). «Русское» начало отмечено и оркестровым штрихом – *pizzicato* балалаек:

Пример 4. Н.А. Хондо. «Болгарское концертино» для ОРНИ. Эпизод

Д. а.
Б. пр.
Б. с.
Б. а.
Д. б.
Б. б.
Б. к-б.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Интонационная близость одной из болгарских тем и русской позволила в репризе дать их в контрапункте, то есть пойти по пути, намеченному Глинкой в «Камаринской» [7].

Пример 5. Н.А. Хондо. «Болгарское концертino» для ОРНИ. Реприза. Фрагмент

The musical score for Example 5 shows two staves: Oboe I (Д.м. Д.а.) and Oboe II (Гоб.). Both parts are in a key of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The music is marked *p* (piano). The Oboe I part features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a more rhythmic pattern. The Oboe II part provides a harmonic accompaniment with a similar melodic contour.

Лирический пятидольный вальс в лучших традициях русской школы¹² из Концерта-поэмы для балалайки с оркестром – еще один пример замечательного метроритмического мастерства автора. Так, весьма интересно структурное решение темы второго эпизода (вальс написан в форме рондо), преодолевающее слушательскую инерцию (3/4+2/4+3/4):

Пример 6. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром

Poco più mosso

The musical score for Example 6 is for the piece «Концерт-поэма для балалайки с оркестром» by N.A. Khondo. It is marked *Poco più mosso*. The score includes parts for Oboe I (Д.м. I), Oboe II (Д.м. II), Clarinet I (Д.а. I), Clarinet II (Д.а. II), and Bassoon (Д.б.). The music is marked *mp* (mezzo-piano). The score shows a complex rhythmic structure with changes in time signature from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. A box with the number 8 is present above the first measure of the Oboe I part.

¹² И это не только вальсы П.И. Чайковского из Шестой симфонии, но и «Шахматово» из «Русских усадебных вальсов» учителя Н. Хондо, композитора, профессора, заведующего кафедрой композиции и инструментовки РАМ им. Гнесиных К.Е. Волкова.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

В последнем же проведении рефрена благодаря переритмизации основной темы в размере 3/4 возникает трехдольность на разных уровнях – прием, корнями уходящий в знаменитый «Вальс-фантазию» Глинки¹³.

Пример 7. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром.
Основная тема Вальса

Пример 8. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром. Последнее проведение рефрена:

Два наиболее значительных произведения Хондо для ОРНИ с солистами – Концерт-поэма для балалайки с оркестром и триптих «Диалоги» для двух домр с оркестром. Нельзя не отметить сходство в строении, в отношении к разработке тематизма, оркестрового письма. Оба произведения представляют собой традиционные еще со времен венских классиков трехчастные циклы с медленными средними частями и яркими, динамичными финалами. Оба отличает достаточно сложная работа с тематизмом в разработочных разделах, контрапунктические соединения тем. Наконец, диалогичность – качество, свой-

¹³ Имеются в виду так называемые такты высшего порядка – группировка тактов по три с акцентом на первый.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ственное концерту как жанру, ярко проявляется как в триптихе, так и в Концерте-поэме.

Отправной точкой Триптиха «Диалоги» послужила пьеса для домры и баяна «Разговор на равных» (1999). Это произведение известно в нескольких авторских редакциях, инициаторами которых, опять же, выступали исполнители. В 2006 году В.К. Петров, руководивший в то время русским народным оркестром РАМ им. Гнесиных, предложил сделать оркестровую редакцию пьесы для исполнения в концерте, приуроченном к 100-летию со дня рождения Д.Д. Шостаковича. Главной идеей концерта стала творческая «беседа» с великим композитором, так что диалогичность, послужившая основой композиции в пьесе Хондо, совпала с нею как нельзя более точно. Возникла мысль о добавлении частей и создании цикла, в результате чего появился триптих под названием «Диалоги», поскольку в двух других пьесах, в первой и второй частях («Разговор на равных» в конечном итоге оказался финалом), постоянный обмен репликами между инструментами тоже играет важную роль. А спустя несколько лет, в 2014 году, по инициативе замечательных домристок А. Скрозниковой и Е. Мочаловой возникла авторская редакция триптиха для двух домр с оркестром.

Диалогичность у Хондо в этом сочинении проявляется разнообразно. Это и интонационные переключки, как например, в первой части – скерцо-аллегретто «Почти серьезно», где мотив с уменьшенной терцией и остинатным ритмом, пронизывающий всю часть, отсылает ко второй части Пятой симфонии Прокофьева. Диалогичность реализуется и в соотношении инструментов, что в принципе свойственно концерту. Три проведения основной темы первой части – три варианта «диалогов»: между солистами, между солистами и оркестром и

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

между оркестровыми группами. В первом проведении (ц. 1) солисты обмениваются двутактовыми фразами-«репликами»:

Пример 9. Н.А. Хондо. «Диалоги». Часть I. «Почти серьезно». Фрагмент

Allegro

Музыкальный фрагмент «Почти серьезно» из «Диалогов» Н.А. Хондо. Темп *Allegro*. Фрагмент начинается с двутактовой фразы контрабаса (Д.б., к.-б.) в динамике *p*. Затем следует реплика первой домры (Домра соло I) в динамике *mp*, за которой следуют реплики второй домры (Домра соло II) и контрабаса. Фрагмент заканчивается четверной группой (4), включающей все три инструмента.

Пример 10. С.С. Прокофьев. Пятая симфония. II часть. Фрагмент

Allegro marcato

Музыкальный фрагмент из второй части Пятой симфонии С.С. Прокофьева. Темп *Allegro marcato*. Фрагмент начинается с реплики кларнета (Cl.) в динамике *mp*, помеченной «I solo». Затем следует реплика первой скрипки (V-ni I) в динамике *f*. Фрагмент заканчивается четверной группой (4), включающей все три инструмента.

Второе проведение (ц. 3) основано на переключках оркестровых групп (домр и деревянных духовых). Наконец, в третьем, кульминационном (ц. 6), диалогичность распространяется на все фактурные уров-

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ни: с одной стороны – имитации в партиях солистов, с другой – «обмен репликами» внутри группы деревянных духовых и, наконец, общий «разговор» солистов и оркестра.

Более камерный, интимный характер имеет вторая часть «Наедине», выдержанная в жанре колыбельной с «покачивающейся» фактурой, «скрытым» двухголосием в голосоведении, характерными синтаксическими особенностями (повтор фраз), – проникновенный неспешный диалог двух солирующих инструментов:

Пример 11. Н.А. Хондо. «Диалоги». Часть II. «Наедине». Главная тема

The musical score is presented in two systems. The first system contains two staves for Domras (D-A-D), labeled 'Домра соло I' and 'Домра соло II'. The second system contains four staves for Balalaikas: 'Балалайки примы', 'Балалайки секунды', 'Балалайки альты', and 'Балалайки басы, контрабасы'. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' for the Domras and 'pp' for the Balalaikas. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

И, наконец, «всеобщий» непрерывный диалог солистов друг с другом, оркестровых групп между собой, солистов с оркестром, звучит в финале триптиха – динамичной пьесе «Разговор на равных». Калейдоскоп оркестровых красок, напряженное интонационное развитие, ритмическая острота и выстроенность формы «по возрастающей» – все это способствует созданию яркого и энергичного образа.

«Разговорность» Концерта-поэмы для балалайки с оркестром решена в несколько ином образном ключе, по крайней мере, в первой его части – эпико-драматической¹⁴. Нельзя не отметить здесь также влияние эпической ветви русской симфонической школы, ярко пред-

¹⁴ По словам самой Н. Хондо, эта часть сочинена под впечатлением Первой части «Симфонических танцев» Рахманинова.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ставленной творчеством А.П. Бородина, А.К. Глазунова, С.И. Танеева, Н.Я. Мясковского¹⁵. Это проявляется, во-первых, в характере отдельных тем, порой рождающих определенные интонационные аллюзии¹⁶. И главную, и связующую партии¹⁷ отличает суровый, архаичный, «богатырский» колорит, чему в немалой степени способствуют созвучия с «пустыми» квинтами, в том числе и в параллельном движении:

Пример 12. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром.
I часть. Главная тема

The musical score is presented in two systems. The first system features the balalaika solo part and the balalaika ensemble parts (primas, seconds, thirds, basses/contrabasses). The balalaika solo part is marked 'Möderato con moto' and 'ff'. The balalaika ensemble parts are marked 'Moderato con moto' and 'ff > mf', with the final measure marked 'simile'. The second system includes the four bayan parts (I, II, III, IV), all marked 'p'.

Близки русской симфонической традиции и такие приемы, как контрапунктические соединения тем в разработке и репризе, интонационные «арки» между частями, принцип производности, вариантно-

¹⁵ В одном из интервью автору статьи Н. Хондо в шутку призналась, что ее музыкальный «дедушка» – А.И. Хачатурян (непосредственный учитель К.Е. Волкова), а музыкальный «прадедушка» – Н.Я. Мясковский.

¹⁶ Так, например, несомненно сходство начальной интонации главной темы Концерта-поэмы и «Богатырской» симфонии Бородина.

¹⁷ В статье А. Баушева не совсем верно определены основные темы Концерта – поэмы: то, что Баушев определяет как побочную, на самом деле является связующей партией. Главная же партия представляет собой период из двух предложений повторного строения, первое – на фоне выдержанных педалей (Баушев считает это вступлением), второе – с пульсирующим восьмыми сопровождением. См.: [2, 24].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

го «прорастания» тем. Так, заключительный трихордовый мотив связующей партии является интонационной основой не только побочной, но и новой лирической темы в разработке, что позволяет рассуждать и о жанровых признаках романтической поэмы в Концерте¹⁸. Наконец, важное качество финала – синтез тематизма предыдущих частей (первого эпизода из второй части, побочной партии из первой) – традиция, идущая от симфонических произведений позднего романтизма как западноевропейской, так и отечественной традиции¹⁹.

Контраст «сочных» туттийных эпизодов и «прозрачных» сольных и ансамблевых весьма показателен для оркестрового письма Хондо в целом. Причем последние часто обозначены своеобразным «автографом» композитора – использование тихого тремоло с осторожными ударами треугольника. Таково прозрачное окончание второй части Концерта-поэмы с использованием флажолетной техники, начало среднего раздела из первой части Триптиха (ц. 9) с камерным звучанием диалога солистов в сопровождении балалаечной группы, тончайшее звучание побочной партии у балалайки соло на фоне еле слышимых, тремолирующих в высоком регистре домр и балалаек (первая часть Концерта-поэмы, цц. 16–17).

Диалогичность в оркестровой ткани нередко подчеркивается у Хондо и при помощи гармонических средств. Таково противопоставление хроматизированной партии солиста диатонике оркестра во втором разделе разработки в первой части Концерта-поэмы (ц.11):

¹⁸ О смешанной жанровой природе Концерта-поэмы см. Баушев А. [2].

¹⁹ См. об этом: Макарецва Е. Произведения Г.В. Чернова для оркестра русских народных инструментов: традиции и новаторство // Музыка и время, 2016. № 7. С. 32.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Пример 13. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром.
Разработка. Фрагмент

The image shows a musical score fragment for a Balalaika and Orchestra. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Б. соло' (Balalaika solo) and contains a melodic line with a box around the number '11' and a measure rest. The second and third staves are for the orchestra, showing a rhythmic accompaniment with chords. The bottom staff is the bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte 'f' dynamic.

Здесь уместно отметить, что не только в «легких», но и в «серьезных» жанрах автор придерживается тональной ясности, определенности. Даже при достаточно сильной хроматизации (финал «Диалогов») ощущение тонального центра не исчезает. Более того, встречаются целые части – «островки» чистейшей диатоники. Так, вторая часть Триптиха – некий «концентрат» плагальности (на протяжении всей части нет ни одного аккорда доминантовой функции, более того, тональный план не выходит за пределы основной тональности f-moll).

В заключение хочется подчеркнуть, что пьесам для ОРНИ Натальи Хондо – все равно, считает ли сам автор их «легкими» или «серьезными» – присущи многие сходные качества в оркестровой технике, метроритмических и фактурных особенностях, общем строении композиции и тематическом развитии. Каков бы ни был «адрес» сочинения и повод для его создания, все композиторские задачи решаются ею в высшей степени профессионально. В этом смысле она, несомненно, принадлежит к гнесинской традиции, в которой музыка для оркестра народных инструментов была и остается одной из важнейших творческих областей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абонемент «Маленькие сказки для маленьких друзей» [Электронный ресурс] // Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Н.П. Осипова. URL: <http://www.ossipovorchestra.ru/concerts/all/2016-11-06>
2. *Баушев А.В.* Специфика синтетического жанрового толкования Концерта-поэмы для балалайки и русского народного оркестра Натальи Хондо // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 23–26.
3. Григорий Зайцев: «Народный оркестр может повлиять на симфонический, я в этом убежден». Интервью композитора Г. Зайцева журналу «Народник» // Народник: Информационный бюллетень. М.: Музыка, 2008. № 4. С.29-34.
4. *Келдыш Ю.В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978.
5. *Крыстев В.Г.* Болгарская музыка // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 1. А – Гонг. М., 1973. Ст. 505–513.
6. *Ромашков А.А.* Жанровая модель сюиты для оркестра русских народных инструментов. Дисс. кандидата искусствоведения. Тамбов, 2015. 239 с.
7. *Цуккерман В.А.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957.
8. *Шарабарин М.И.* Новаторские проявления метроритмического начала в музыке для смешанных ансамблей русских народных инструментов (период 1960-х – 2010-х гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016, № 3 (23). С. 166–171.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

9. *Fuller D. Suite* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. Vol. 18. Nisard – Palestrina. London, 1980. P. 333–350.

REFERENCES

1. *Nacional'nyj akademicheskij orkestr narodnyh instrumentov Rossii im. N.P. Osipova* [National academic orchestra of folk instruments of Russia by N. P. Osipova]. [Electronic resource] URL: <http://www.ossipovorchestra.ru/concerts/all/> 2016-11-06.

2. *Baushev A.V. Specifika sinteticheskogo zhanrovogo tolkovaniya Koncerta-poemy dlya balalajki i russkogo narodnogo orkestra Natal'i Hondo* [Baushev A. Specificity of synthetic genre interpretation of the Concert-poem for balalaika and Russian folk orchestra by Natalia Hondo // *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. Tambov: Gramota [Charter], 2016. № 1 (63). P. 23–26.

3. *Grigorij Zajcev: «Narodnyj orkestr mozhet povliyat' na simfonicheskij, ya v etom ubezhden»* [Grigory Zaitsev: «Russian folk orchestra can influence the Symphonyc, I am convinced of this»]. Interv'yu kompozitora G. Zajceva zhurnalu «Narodnik» [Interview of the composer G. Zaitsev magazine «Narodnik»] // *Narodnik: Informacionnyj byulleten* [Newsletter]. Moscow: Muzyka [Music], 2008. № 4. P. 29-34.

4. *Keldysh Yu.V. Ocherki i issledovaniya po istorii russkoy muzyki* [Essays and studies on the history of Russian music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet composer]. 1978. 512 p.

5. *Krystev V.G. Bolgarskaya muzyka. Muzykal'naya enciklopediya* [Bulgarian music. Music encyclopedia]. [Electronic resource] URL:

http://enc-dic.com/enc_music/Bolgarskaja-Muzyka-983/ (accessed date: June 11, 2016).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

6. *Romashkov A.A.* Zhanrovaya model' syuity dlya orkestra russkih narodnyh instrumentov [Genre model suites for Russian folk instruments]. Dissertaciya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Tambov, 2015. 239 p.

7. *Cukkerman V.A.* «Kamarinskaya» Glinki i ee tradicii v russoj muzyke. [Glinka's Kamarinskaya and its traditions in Russian music]. Moscow: Muzgiz [Muzgiz], 1957. 495 p.

8. *SHarabarin M.I.* Novatorskie proyavleniya metro-ritmicheskogo nachala v muzyke dlya smeshannyh ansamblej russkih narodnyh instrumentov (period 1960-h – 2010) [Innovative manifestations of the metro-rhythmic principle in music for mixed ensembles of Russian folk instruments (period 1960-2010)]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie: [Bulletin of Tomsk state University. Cultural studies and art history]. 2016, № 3 (23). P. 166–171.

9. *Fuller D.* Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Vol. 18. London, 1980. P.333–350.





СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ

ТАБЫИСОВА Федосья Васильевна — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных, старший преподаватель кафедры истории и теории музыки Высшей школы музыки имени В.А. Босикова (Якутск).

Fedosia W. TABYISOVA is postgraduate of the Gnesins Russian Academy of Music, senior lecturer of the Department of History and Theory of Music at the V.A.Bosikov Higher School of Music (Yakutsk).

E-mail: fedossia@inbox.ru



К ИДЕАЛЬНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ АРНОЛЬДА ШЛИКА

Аннотация. Известно, что пфальцграфский органист, композитор и органнй эксперт эпохи Возрождения Арнольд Шлик написал органостроительный трактат «Зерцало органостроителей и органистов» (1511), в котором представил некий идеал органа, сложившийся в его представлении. Также им был издан с имперской привилегией сборник «Табулатуры некоторых хвалебных песнопений» (1512), органнне композиции которого отличаются большим своеобразием и оригинальностью письма, непохожего на произведения его итальянских, французских и нидерландских современников. Еще более причудливое письмо Шлик демонстрирует в более поздней рукописи с композициями для органа, сочиненных в честь коронации императора Священной Римской империи Карла V (1520).

В содержании статьи отражена попытка установления взаимосвязи между органннм письмом Шлика и особенностями того инструмента, для которого были предназначены его сочинения. Для какого инструмента

писал знаменитый слепой музыкант: идеального, о котором говорится в его трактате «Зерцало...», или же того реального, на котором он играл, возможно, до конца своей жизни после получения пожизненного контракта в палатинском дворе в 1509 году? Следующий аспект исследования, особенно волнующий органистов, посвящен проблематике интерпретации и исполнения органнх произведений Шлика, отличающихся необычайной сложностью.

Южнонемецкая органная традиция, вошедшая в эпоху Ренессанса в пору расцвета, до сих мало изучена как в зарубежном, так и в отечественном музыковедении. И восхитительные церковные инструменты, из которых сохранилось всего несколько экземпляров с оригинальным органнм корпусом и начинкой из более позднего времени, и столь же немногочисленная органная музыка того периода представляют собой не только огромный интерес, но и определенную сложность для исследователя. В качестве методологической основы в статье используются исторический и культурологический подходы, а также традиция изучения старинного музыкального искусства с позиций исторически информированного исполнительства. Материал статьи может быть востребован как в музыковедческой, так и в исполнительской среде.

Ключевые слова: альтернатив, Арнольд Шлик, Гейдельберг, григорианский хорал, органная табулатура, органнне произведения, Ренессанс, среднетоновая темперация, южнонемецкое органостроение

TO THE PERFECT INSTRUMENTS OF ARNOLT SCHLICK

Abstract. Arnolt Schlick was a Palatine organist, composer and organ expert of the Renaissance who is best known for *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511), a treatise on building organs. In this work he presented a certain ideal of the organ seen from his own perspective. Schlick also published *Tabulaturen etlicher Lobgesang* (1512), a collection that enjoyed an imperial privilege and featured organ works of great originality of skill so much different from his Italian, French and Dutch contemporaries. Schlick demonstrates an even more bizarre technique in a later manuscript of compositions marking the coronation of the Holy Roman Emperor Charles V (1520).

The article is an attempt to establish a relationship between Schlick's organ writing and the features of the instrument his works were written for. What instrument did the famous blind musician write for? Did he write for the ideal instrument he described in his treatise *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*? Was it the one he played until the end of his life after landing a lifetime contract with the Palatine court in 1509? The next aspect of the study, which may be of special interest to organists, focuses on the interpretation and execution of Schlick's organ works.

The South German organ tradition, with its heyday in the Renaissance, is still little studied by Russian and international musicologists alike. Only a few

delightful church instruments have survived since that time. They usually feature original organ cases, while all other structural parts are dated later. No less rare is the organ music of that period which does not only spark an interest, but also creates a certain difficulty for researchers. The methodology of the study combines historical and cultural approaches as well as the tradition of studying ancient musical art based on historically informed performance. The research findings contribute to the development of musicology and may inform music performers.

Keywords: alternatim, Arnolt Schlick, Heidelberg, Gregorian chant, meantone temperament, organ pieces, organ tablature, Renaissance, Southern German organ building



МАЙКАПАР Александр Евгеньевич – заслуженный артист РФ, доцент, профессор кафедры органа и клавесина Российской академии музыки имени Гнесиных.

Alexander E. **МАУКАРА** is Honored Artist of Russia, Professor at the Department of Organ and Harpsichord of the Gnesin Russian Academy of Music.



E-mail: mkpr@mail.ru

БЕТХОВЕН. ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ПАИЗИЕЛЛО. - ПАИЗИЕЛЛО? (БЕТХОВЕН САМ НЕ ЗНАЛ, ЧТО ПИСАЛ)

Аннотация. В статье рассматривается проблема музыкального первоисточника «*Nel cor piu non mi sento*» (WoO 70) Бетховена – произведения, известного как Вариации на тему Паизиелло. Притом, что Бетховен действительно заимствовал эту мелодию из оперы Паизиелло «Мельничиха», сам Паизиелло, однако, не является ее «изобретателем». Живя много лет в Петербурге, он «подобрал» ее из городского – петербургского – музыкального обихода конца XVIII века. «Инкорпорированная» в оперу «Мельничиха», ставшую известной в

Европе, эта тема привлекла к себе внимание Бетховена (а вслед за ним и многих других композиторов, перечисленных в докладе).

Вывести «на чистую воду» Паизиелло удалось благодаря обнаруженным автором в архиве Российского национального музея музыки Вариациям на эту тему... аббата Гелинека. Он опубликовал свои вариации в Петербурге, где ему не нужно было апеллировать к Паизиелло, а достаточно было привести название русского романса на эту тему. Это название – первая строка стихотворения «На то-ль чтобы печали...» (В статье приводится его источник, а также свидетельства его бытования).

Это открытие позволило расширить список русских источников бетховенских произведений, а также попутно высветить источник вдохновения Паизиелло при создании произведения, ставшего в полном смысле слова «визитной карточкой» этого итальянского композитора.

В целом статья проливает новый свет на музыкальную ситуацию в русско-австрийских (и итальянских) связях конца XVIII – XIX века.

Ключевые слова: *Nel cor piu non mi sento*, Бетховен, Паизиелло, Гелинек, русский романс, «На то-ль чтобы печали...»

BEETHOVEN'S VARIATIONS ON PAISIELLO'S DUET. PAISIELLO INDEED? LOOKS LIKE BEETHOVEN DID NOT REALISE WHAT HE WAS ACTUALLY WRITING

Abstract. The paper explores the original material for Beethoven's *Nel cor piu non mi sento* (WoO 70), also known as the variations on Paisiello's duet. There is no denial that Beethoven borrowed the tune from Paisiello's opera *La molinara* (The Miller-Woman), however, it was not actually Paisiello who composed it in the first place. During his many years living in St Petersburg, Paisiello 'picked up' a local tune that was popular among the city dwellers late in the 18th century. Once the tune became part of *La molinara*, whose popularity in Europe was immense, it attracted Beethoven. Consequently, many other composers, whose names will be listed in the paper, also used the theme.

The truth about Paisiello was only revealed when, quite unexpectedly, the Variations on the same theme written by the Abbe Joseph Gelinek were found in the archive of the Russian National Museum of Music. He published his Variations in St Petersburg. There, he did not have to refer to Paisiello—it was enough to simply give a title of the Russian musical romance on the same theme. The title is the first line of the poem *Na tol chtoby pechaly* (Is it for the sake of sorrow...). The paper refers to the original source and provides the evidence that it really existed.

This finding adds to the list of Russian original material used by Beethoven. It also allowed to identify the source that inspired Paisiello on writing the duet that, in every sense of the word, became his signature tune.

In sum, the paper sheds new light on musical ties between Russia, Austria and Italy in the late 18th – 19th centuries.

Key words: *Nel cor piu non mi sento*, Beethoven, Paisiello, Gelinek, Russian romance, «Na to-l' chtoby pechali...» (“*In love God gave a heart / Of burning passion to inspire...*”*)

*transl. by R. S. Townsend: Turgenev I.S. *Virgin Soil* / transl. by R.S. Townsend [Electronic source] // The Project Gutenberg EBook. 2009–2016. URL: https://www.gutenberg.org/files/2466/2466-h/2466-h.htm#link2H_4_0021.



СИДОРОВА Елена Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации.

SIDOROVA Elena V. is a Candidate in Art Studies, Associate Professor at the Analytical Musicology Department of the Gnesin Russian Academy of Music, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation.



E-mail: evs268@mail.ru

ШЕДЕВР НА ЗАКАЗ: ПОЗДНИЕ СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Л. БЕТХОВЕНА

Аннотация. Сочинение на заказ – вполне типичная ситуация в композиторской практике. Вместе с тем, изучение конкретных произведений заставляет задуматься, как ситуация заказа влияет на творческий процесс и конечный результат. Какую роль в появлении музыкального шедевра играют личность заказчика, совпадение или расхождение момента поступления заказа и личных устремлений композитора?

В этой связи особого внимания заслуживают последние струнные квартеты Л. ван Бетховена (op. 127, 130, 131, 132, 133 «Большая fuga», 135).

В исследовательской литературе об этих сочинениях сказано немало. Тем не менее, остаются вопросы о причинах того или иного поворота в последовательности событий и продвижения творческой мысли Бетховена, отразившиеся на своеобразии его поздних творений.

Известно, что создание квартетов было инициировано внешним импульсом – заказом русского мецената, виолончелиста и музыкального критика Н.Б. Голицына. Обширная переписка Бетховена с Голицыным, издательскими фирмами, музыкантами, друзьями дает представление о последовательности событий и основных вехах сочинения квартетов – от зарождения замысла произведений до издания музыкальных опусов.

Особого внимания заслуживает необычная история финала квартета ор. 130. Его грандиозный масштаб, сложность и необычность содержания вызывали разноречивые оценки и суждения современников Бетховена. Вследствие этого по настоянию издателя М. Артариа финал был заменен другим, получил самостоятельное существование и особое название – «Большая фуга для струнного квартета» (ор. 133). Интерес к этому шедевру не ослабевает вплоть до наших дней, осмысление идейного и образного содержания квартета ор. 133 продолжается.

Ключевые слова: Бетховен, поздние струнные квартеты, шедевр, заказ, письма Бетховена, Голицын

MASTERPIECES MADE TO ORDER: BEETHOVEN'S LATE STRING QUARTETS

Abstract. Making music to order is a common practice for many composers. At the same time, as one explores specific music pieces a question inevitable begs itself: how writing music to order affects the creative process and the final result. How do such things as the personality of a customer and the relevance of the order to personal aspirations of the composer contribute to the emergence of a musical masterpiece?

In this regard, special mention should be given to Ludwig van Beethoven's last string quartets (Op. 127, 130, 131, 132, 133 "Big Fugue", 135). These pieces have already received a considerable degree of attention in the research literature. Nevertheless, questions remain about the reasons for this or that turn in the sequence of events and the development of Beethoven's creativity that impacted the originality of his later works.

It is known that the quartets emerged due to an external impulse – an order of the Russian philanthropist, cellist, and a music critic N. B. Golitsyn. Beethoven's extensive correspondence with Golitsyn, publishing houses, musicians, and friends recreates the sequence of events and the main milestones in the composition of quartets – from the conception to the publication of musical opuses.

Of particular interest is the unusual story behind Op. 130. Its grandiose scale, complexity and unusual content created a lot of controversy in assessments and judgments among Beethoven's contemporaries. As a result, at the insistence of the publisher M. Artaria, the finale was replaced, and this piece received an independent existence and a special name – Grand Fugue for String Quartet” (Op. 133). This masterpiece has not lost its relevance even today: it still sparks interest and debate about ideological and figurative content of Quartet Op. 133.

Keywords: Beethoven, late string quartets, masterpiece, order, Beethoven’s letters, Golitsyn



МАКАРЦЕВА Екатерина Викторовна – аспирант, старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных

Ekaterina V. MAKARTSEVA – Postgraduate student, Senior Lecturer, Analytical musicology Department, the Gnesins Russian Academy of Music



E-mail: makkon69@gmail.com

«СЕРЬЕЗНАЯ» И «НЕСЕРЬЕЗНАЯ» МУЗЫКА НАТАЛЬИ ХОНДО

Аннотация. Статья посвящена творчеству нашего современника, композитора, педагога кафедры оперно-симфонического дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных Наталье Хондо. Являясь автором произведений в самых различных жанрах, автор отдает предпочтение музыке для оркестра русских народных инструментов (далее – ОРНИ). Материалом для анализа послужили произведения, относящиеся, казалось бы, к полярным жанрам, обозначенным самим автором не без доли шутки как «серьезная» и «несерьезная» музыка.

В качестве характерной стилиевой особенности пьесы «Одинокий путник» и трех сюит для ОРНИ отмечена подчеркнутая демократичность языка и незамысловатость форм. Благодаря этим качествам сочинения довольно часто исполняются, в том числе и в качестве конкурсных произведений. Направленность на детскую аудиторию диктует необходимость синтезированной формы концертов, в которых они, как правило, звучат – литературно-музыкальные композиции. Произведения более «серьезных» жанров («Восемь восьмых» для баяна с оркестром, «Болгарское концертно», «Диалоги» для двух домр с оркестром, Концерт-поэма для балалайки с оркестром) объединяет достаточно сложная работа с тематизмом, полифоническая техника, диалогичность. Отмечено влияние эпической ветви русской симфонической школы, ярко представленной творчеством Бородина, Глазунова, Танеева, Мясковского. Сделан акцент на метроритмическом мастерстве композитора. Акцентируется мастерское владение оркестром и красочность оркестровой палитры, особенностью которой является контраст туттийных эпизодов и «прозрачных» сольных и ансамблевых.

Вне зависимости от «адреса» сочинения и повода для его создания, все композиторские задачи решаются Натальей Хондо в высшей степени профессионально. В этом смысле Хондо – продолжатель гнесинской традиции, для которой музыка для ОРНИ является одной из важнейших областей.

Ключевые слова: оркестр русских народных инструментов, сюита, «серьезная и «несерьезная» музыка, Концерт, диалогичность, тематизм, метроритм, оркестровое письмо

‘SERIOUS’ AND ‘NON-SERIOUS’ MUSIC BY NATALYA KHONDO

Abstract. The article is devoted to Natalia Hondo’s works, our contemporary, composer, Opera and symphonic conducting cathedra’s teacher of the Gnesins Russian Academy of music. Being the author of works in various genres, the author prefers music for orchestra of Russian folk instruments (below – ORNI). The material for the analysis were the works relating, it would seem, to the polar genres, formulated by the author not without a share of jokes as «serious» and «unserious» music.

As a characteristic stylistic feature of the piece «The Lonely traveler» and three suites for ORNI, the emphasized democratic nature of the language and the simplicity of the forms are noted. Thanks to these qualities of the Suite are quite often performed, including the performance as competitive works. The focus on children's audience dictates the need for a synthesized form of concerts, in which they usually sound- literary and musical compositions. More «serious», according to the author, genres («Eight-eighths» for accordion with orchestra, «Bulgarian Concertino», «Dialogues» for two domras with orchestra, Concert-poem for balalaika with orchestra) are united by a rather

complex work with thematism, polyphonic technique, dialogicity. The influence of the epic branch of the Russian Symphony school, which is clearly represented by the works of Borodin, Glazunov, Taneyev, and Myaskovsky, is noted. Emphasis is placed on the metrorhythmic skill of the composer. Mastery of the orchestra and the colorfulness of the orchestral writing are noted which is characterized by the contrast of tutti episodes and lightweight solo and ensemble ones, are noted.

However, regardless of the «address» of the composition and the reason for its creation, all composing tasks are solved by it in the highest degree professionally. In this sense, Natalia Hondo is the successor of the Gnesin tradition, for which music for ORNI is one of the most important areas.

Keywords: Russian folk orchestra, suite, ‘serious’ and ‘non-serious’ music, Concert, dialogue, thematic invention, meter and rhythm, orchestral writing



Современные проблемы музыкознания
Contemporary Musicology

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

© 2020, Российская академия музыки имени Гнесиных