

Тарасов Сергей Васильевич

кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой академического пения и оперной подготовки Астраханской государственной консерватории

РОЛЬ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА¹

Творчество Л. Бетховена по праву принято считать одной из вершин в истории мирового художественного искусства. Могучий расцвет бетховенского гения совпал с началом XIX столетия, что определило совмещение в музыке композитора два векторно-разнонаправленных стилистических потока — Классицизм, оставшийся в веке минувшем, и Романтизм, ознаменовавший век наступивший. Мощным художественным вдохновением, которым отмечены магистральные жанры бетховенского творчества — симфонии, концерты для солирующего инструмента и для ансамбля инструментов с оркестром, мессы, квартеты, фортепианные сонаты, безусловно, озарены многие другие так называемые «периферийные» жанры его наследия. С позиций современных представлений творчество Бетховена, казалось бы, уже давно разносторонне и исчерпывающе изучено. И всё же в данном аспекте панорама бетховенского искусства в начале XXI века остаётся неполной. Явно в тени других бетховенских сочинений остаются некоторые бесценные страницы камерно-ансамблевого письма, прежде всего струнные трио, которые почти не известны широкой публике и недостаточно изучены специалистами и вокальная лирика, являющаяся редким украшением репертуара крупнейших исполнителей.

Несмотря на многочисленность зарубежных работ о Бетховене, важнейшие проблемы, касающиеся его песен, точнее кристаллизации в них многообразных романтических приёмов музыкальной выразительности в ракурсе процесса формирования камерно-вокального жанра, происходящего в недрах Венской классической школы, ещё не нашли обстоятельного научного описания. Исследования, затрагивающие специальные вопросы песенного творчества композитора весьма малочисленны, имеют обзорный характер и не раскрывают его уникальность с позиций возникновения признаков романтической *Lied*. Среди них — книга *H. Boettcher «Beethoven als Liederkomponist»* («Бетховен как песенный композитор»), статьи в «*Beethoven-Jahrbuch*» («Бетховенский ежегодник» 1925 года) и некоторые другие.

В большинстве музыковедческих работ период расцвета немецкой вокальной лирики XIX века, как правило, принято начинать с Шуберта. Большинство учёных на протяжении всего XX столетия, в том числе *M. Friedländer* и *E. Ballin*, методично считали значительную часть XVIII века «глухим» временем в истории *Lied*. А, например, в ценном труде *G. Krechmara «Geschichte des neuen deutschen Liedes»*, вышедшем в свет в

¹ В данной работе частично представлены материалы, опубликованные ранее в статье: *Тарасов, С. В.* Некоторые актуальные вопросы песенного наследия Бетховена // *Успехи современного естествознания*, № 10, 2009. – С. 90–92.

1911 году, венской песенной школе посвящено только три страницы из числа трёх с половиной сотен. Примечательно, что песням старшего современника Бетховена — Моцарта в нём не было уделено даже абзаца.

Часто биографы и исследователи бетховенского творчества считают возможным обходить проблемы бетховенской вокальной музыки. И, как справедливо замечает А. А. Хохловкина, многие из них рассматривают песенное наследие композитора «*в общем итоге бетховенского искусства как вид несущественный и самостоятельно малоинтересный*» [3, с. 562].

В отечественной науке камерно-вокальные сочинения Бетховена не часто вводятся в круг рассматриваемых явлений: песня заняла определённое место в работах А. А. Альшванга, А. К. Кенигсберг, Р. Роллана, однако в них не уделяется специального внимания проблеме трактовки вокального жанра с точки зрения предвосхищения ряда романтических открытий. При этом романтический образ композитора неоднократно воссоздавался, в частности и прежде всего, в работах знаменитого современника композитора — Э.Т.А. Гофмана, в книге А. Schmitz «*Das romantische Beethovenbild*» (Berlin, 1927), в трудах Ю. А. Кремлёва «*Фортепианные сонаты Бетховена*» (1953) и R. Rozenberg «*Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*», Olten und Lausanne (1957), в статье Н. С. Николаевой «*Бетховен и романтизм*», где песенный жанр выносился «за скобки».

Между тем позднейшие исследования, освещающие некоторые вопросы вокальной лирики Бетховена — известный труд В. А. Васиной-Гроссман «*Романтическая песня XIX века*», где был проанализирован бетховенский цикл «*К далёкой возлюбленной*», работа 1956 года А. А. Хохловкиной, посвящённая песенному наследию композитора, статья 2002 года Ю. А. Хохлова, в которой также изложен своеобразный глубокий анализ знаменитого бетховенского песенного цикла, — свидетельствуют о том, что без учёта роли *Lied* в творчестве венского классика выводы в отношении процесса развития австро-немецкой песни могут оказаться суженными. Однако список публикаций по вокальной музыке Л. Бетховена чрезвычайно краток в сравнении с огромным нотным материалом, который всё ещё ждёт своего изучения. Таким образом, камерно-вокальное творчество композитора в ракурсе избранной проблематики открывает существенные перспективы для исследовательской деятельности.

* * *

В обширном наследии композитора камерно-вокальный жанр занимает далеко не последнее место. В частности, к песне Бетховен, как и Моцарт, обращался на протяжении всего творческого пути — от боннского периода до заключительного десятилетия. Его перу принадлежат, не считая многоголосных произведений, арий, ансамблей и канонов, около 90 сольных песен с сопровождением фортепиано, в том числе: восемь песен *op. 52*, созданные до 1796 г., среди них — «*Mailied*» («*Майская песня*» на текст И. Гёте), «*Mollus Abschied*» («*Прощание Молли*» на текст Г. Бюргера), «*Die Liebe*» («*Любовь*» на текст Г. Лессинга), «*Marmotte*» («*Сурок*» на текст И. Гёте), «*Das Blümchen*

Wunderhold» («Чудоцвет» на текст Г. Бюргера); 4 ариетты и дуэт *op.* 82, 1790–1809 гг. (№№ 2–5 на текст П. Метастазиио); «*Adelaida*» («Аделаида» *op.* 46, 1795–1796 гг., на текст Ф. Маттиссона); шесть песен на слова Х. Геллерта *op.* 48, 1803 г.; шесть песен *op.* 75, №№ 3–4 — до 1800 г., №№ 1, 2, 5, 6 — 1809 г., среди них — на текст И. Гёте — «*Mignon*» («Песня Миньоны»), «*Neue Liebe, neues Leben*» («Новая любовь, новая жизнь»), «*Es war einmal ein König*» («Песня о блохе»); вокальный цикл из шести песен «*An die ferne Gt Liebte*» («К далёкой возлюбленной» *op.* 98, 1816 г., на текст А. Эйтелиса); «*Der Mann von Wort*» («Честный человек» *op.* 99, 1816 г., на текст Ф. Клейншмида), а также около 170 обработок мелодий разных народов в сопровождении фортепианного трио, среди которых двадцать шесть уэльских народных песен (№ 15 — 1812 г., № 25 — 1814 г., остальные — 1810 г.), двенадцать ирландских народных песен (1810–1813 гг.), двадцать ирландских народных песен (№№ 6–13 в 1814–1815 гг., остальные в 1810–1813 гг.), двадцать пять шотландских народных песен *op.* 108 (1817–1818 гг.), двенадцать шотландских народных песен (1817–1818 гг.), двенадцать песен разных народов (1814–1815 гг.) и двадцать четыре песни разных народов (написанные для английского издателя Г. Томсона, но не опубликованные им, они были изданы только в 1941 г.), в том числе — английские, ирландские, шотландские, датские, шведские, тирольские, швейцарские, немецкие, венгерские, итальянские, венецианские, испанские, португальские, славянские — польские, украинские («Ехал казак за Дунай», 1816 г.), русские («Во лесочке комарочков много народилось», «Ах, реченьки, реченьки, холодные водыньки», «Как пошли наши подружки в лес по ягоды гулять», 1817 г.) и другие. При этом Бетховен в период работы над «Фиделио» сделал немало число набросков вокальных сочинений, оставшихся незавершёнными, среди них на тексты Гёте — «Маргарита за прялкой», «Любовь без покоя», «Лесной царь».

Одновременно, как известно, немало песенных по своей природе тем, в том числе подлинно народных, встречается в инструментальной музыке композитора. Например, в вариациях для фортепиано слышатся английские, швейцарские, австрийские, тирольские, шотландские, украинские, русские напевы. Так, необычайную популярность в исполнительской культуре получили Семь вариаций для фортепиано *C-dur* на тему английской народной песни «*God save the King*», Пять вариаций *D-dur* на тему английской народной песни «*Rule Britania*», Восемь вариаций *B-dur* на немецкую песню «*Ich hab' einkleines Wüttchen nur*», Двенадцать вариаций *A-dur*, написанных на тему русского танца «Камаринская» из балета Павла Враницкого «Лесная девушка» (1796 год) и другие. Интересно, что в бетховенском сочинении «Десять варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки» вторично используется украинская песня «Ехал казак за Дунай» (1817–1818 гг.); ещё одну песню в этом цикле идентифицировали Н. Фишман и Б. Рабинович — это тоже украинская песня «Пожалуйте, сударыня, сядьте со мной рядом». И, как удалось выяснить современным исследователям, в основе широко известных фортепианных Вариаций *G-dur* на тему Паизиелло лежит русская песня «Ой, на горке, на горочке».

Два из трёх «русских квартетов» *op.* 59 (1805–1806 гг.), написанных для русского посла в Вене графа Андрея Кирилловича Разумовского, также включают в себя по одной русской песне — «Ах талант ли мой, талант» (Квартет *F-dur*, финал) и «Уж как слава на небе» (Квартет *e-moll*, трио в Скерцо).

Обе эти песни были взяты Бетховеном из хорошо известного ему сборника «Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач», опубликованного в 1790 году в Петербурге. Интересно, что в предисловии к первому изданию «Собрания» Н. А. Львов писал: «Где охотник нечто доброе примечает, там знаток часто оное находит, и малозначащие вещи становятся внимания достойными: искусный нашего века музыкальный сочинитель [Дж. Паизиелло — примеч. автора] нашёл в наших протяжных песнях столько доброго и образ пения столь правильно хором исполняем, что не хотел верить, чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей» [2, с. 312]. Действительно, не говоря уж о том, что записанные И. Прачем песни вдохновили многих русских композиторов, они вызвали живой интерес и у иностранных музыкантов.

Примечательно, что эскизы полной мечтательности фортепианной Сонаты № 28 *A-dur*, в которой, по словам Бетховена, I и III части — это музыка сновидений, перемежаются с набросками песен «К далёкой возлюбленной». Невозможно не согласиться с мыслью А. К. Кенигсберг о том, что в лирической, интимной бетховенской Сонате № 30 *E-dur*, где слышатся и бытовой венский вальс, и сердечная, полная чувства песня, словно живёт всё тот же нежно хранимый композитором образ «далёкой возлюбленной» [1]. Предшествующую же Сонату № 29 *B-dur*, по определению Р. Роллана, можно считать *эпической песнью возрождения*. А в утончённый возвышенный мир I части вершинной из лирических фортепианных опусов Сонаты № 31 *As-dur* «словно врывается дерзкая уличная песенка II, из скорбного же ариозо с мелодией удивительной проникновенности III части рождается строгая бесстрастная fuga» [там же]. Подобные аналитические наблюдения известных мыслителей позволяют говорить о том, что в условиях художественного континуума бетховенского наследия действует определённый «жанрово-ассоциативный комплекс» (термин Е. В. Назайкинского), вследствие чего выявляется тяготение определённых групп его сочинений или отдельных их частей к конкретным жанрам и в частности к наиболее значимому в избранном ракурсе — к песенному. Так и десятилетиями зревшая в сознании композитора мелодия, которую Бетховен счёл достойной воплотить текст Шиллера в 1822 году в «симфонии радости», прозвучала первоначально в его юношеской песне «*Und Gegenliebe*» («Взаимная любовь» на текст Бюргера, 1794 год), затем — в финале Фантазии для фортепиано, хора и оркестра на текст Куфнера, 1808 год).

Тончайшие следы вокальной музыки заметны в «бесконечных» мелодиях и певучих образах-темах квартетов *op.* 127 и *op.* 132. Заслуживает внимания и тот факт, что многие темы бетховенских инструментальных сочинений — симфоний, квартетов, фортепианных сонат были ассимилированы в качестве

песенных мелодий. Например, *Allegretto* VII симфонии *op. 92 A-dur*, вторые части фортепианных сонат *op. 57 f-moll* и *op. 90 e-moll* с подобранными к ним или даже специально написанными текстами, приобрели большую популярность и распространены в качестве вокальных произведений, в частности, в сборниках *F. Silcher «Melodien aus Bethovens Sonaten und Symphonien zu Liedern für eine Singstimme eingerichtet»*, «*Hymne von Goethe und Beethoen*» и других. И, наоборот, песня 1796 года «*Adelaida*» («Аделаида» на текст Ф. Матиссона), изданная во времена Бетховена в пятидесяти одной редакции, была опубликована двадцать четыре раза — для пения с сопровождением фортепиано, одиннадцать — для голоса с сопровождением гитары и шестнадцать — для фортепиано в четыре руки. Более того, в бетховенской музыке, созданной примерно после 1808 года, интегрируются многие найденные именно в песенной лирике элементы.

Как совершенно справедливо отмечает А. А. Хохловкина, «без бетховенских песен 1808–1810 годов (отчасти и более ранних) нельзя правильно расценить симфоническую и камерную музыку всего огромного, свыше чем двадцатилетнего периода после “Героической” и “Аппассионаты”» [3, с. 563]. Таким образом, в основе единого бетховенского стиля осуществляется взаимообогащение двух принципов мышления — вокального (песенного) и инструментального — отсюда полная свобода в воплощении многообразных явлений действительности.

В результате, несмотря на то, что для Бетховена малые жанры, как известно, играли второстепенную роль, песня как особая их разновидность и шире — «песенность» как тип мелодического мышления, тесно связанного с фольклором, представлена в творчестве величайшего симфониста довольно обстоятельно. С другой стороны, наряду с необычайным богатством и разнообразием камерно-вокальное наследие Бетховена, вслед за песенными миниатюрами его ближайших предшественников — венцев, явило очередную важнейшую веху в развитии жанра, подготовившую качественно неповторимый, высший этап в эволюции немецкой и австрийской песни XIX столетия. Этот бетховенский художественный массив, соединяя прошлое, настоящее и будущее, также органично «прорастал» в культуре Романтизма.

* * *

Между тем, несмотря на бесспорно большую эстетическую и историческую ценность, свыше ста лет, практически до появления книги *H. Boettcher «Beethoven als Liederkomponist»*, существовали многочисленные неточности в хронологизации произведений камерно-вокального искусства композитора. Во многом благодаря списку, приведённому в данном труде 1928 года, перед исследователями более или менее определённо стали вырисовываться важные биографические и стилистические параллели. Интересные наблюдения на этот счёт изложены в статье А. А. Хохловкиной. Так, песня 1798 года «*Der Kub*» («Поцелуй» на текст К. Вайсе) была издана под *op. 128*, став, таким образом, как бы «сверстницей» Девятой симфонии и последних квартетов. Отсюда, несмотря на своеобразные стилевые черты, — немислимая для худо-

жественного склада произведений зрелого и позднего Бетховена словесная и музыкальная лексика.

Добавим, опубликованные в 1810 году под *op.* 75 и потому причисляемые к более поздним произведениям песни на слова Гёте, «Песня о блохе» и «Новая любовь, новая жизнь», в действительности же, были написаны композитором одновременно с квартетами *op.* 18 и Первой симфонией и потому, естественно, отражают светлые настроения, бетховенский юмор тех лет. Гораздо позднее (в июне 1805 года) увидели свет и сочинённые в последнее десятилетие XVIII столетия (до 1793 года), Восемь песен *op.* 52.

Как далее отмечает исследователь, чёткая хронологизация песенного творчества Бетховена свидетельствует о том, что художественным импульсом для создания ряда сочинений явились важнейшие моменты личной биографии композитора — Шесть песен на слова Х. Геллерта (1803 г.) и первая редакция песни «*An die hoffnung*» («К надежде» на текст Х. Тигде, 1804 г.) были связаны с «гейлигенштадтским кризисом» 1802 года и преодолением его посредством нахождения новых идейных и творческих путей.

Некоторые вокальные миниатюры явились откликами на значительные общественные события — песня «*Der freie mann*» («Свободный человек» на текст Г. Пфэффеля, 1790 г.) навеяна революционными событиями во Франции, а «*Abschiedsgesang an wiens bürger*» («Походная песня» на текст Фридельберга, 1796 год) и «*Kriegslied der Österreicher*» («Военная песня австрийцев» на текст Фридельберга, 1797 год) отражают патриотический порыв его современников при наступлении войск завоевателей.

Лирические песни всех периодов свидетельствуют о тоске по настоящей любви. Многие сочинения песенного жанра существенны как звенья общей идейно-творческой эволюции классика. Последние произведения — «*Das Geheimnis*» («Тайна» на текст И. Вессенберга), «*Resignation*» («Покорность» на текст П. Хаугвица), «*Abendlied unterm gestirnten himmel*» («Вечерняя песня под звёздным небом» на текст Г. Гёбле), вторая редакция песни «*An die hoffnung*» раскрывают глубокие раздумья композитора, его философские искания. Эти ценные наблюдения, безусловно, представляют интерес, свидетельствуя о том, что композитор придавал жанру *Lied* в своём наследии достаточно большое значение.

Однако в наиболее распространённом в исполнительской практике нотном сборнике бетховенских песен под редакцией Н. Богдановой, состоящем из трёх тетрадей, не всегда соблюдается хронология их создания, кроме того, содержатся определённые неточности. Приведём лишь некоторые наблюдения: упоминаемая «*Der Kub*» всё ещё издана как *op.* 128, а отдельные ранние сочинения, в частности 1783 года, — «*An einen Säugling*» («К младенцу» на текст И. Дёринга) или «*Schilderung eines mädchens*» («Песня девушки» автор текста которой, как отмечает автор-составитель, неизвестен, в действительности же слова написаны Г. Бюргером) опубликованы в последней, третьей тетради, к тому же, отсутствует весьма необходимое предисловие. Таким образом, даже самым тщательным образом изучив популярное нотное издание

бетховенских песен, проследить процесс эволюции сочинений камерно-вокального жанра венского классика оказывается весьма сложно.

Учитывая тот факт, что многие вокальные миниатюры Бетховена в третьем тысячелетии всё ещё ждут включения в исполнительский репертуар, актуальным является переиздание существующих нотных сборников с внесением ряда уточнений и обстоятельных редакторских комментариев, учитывающих появление новых фактологических материалов, как и оценок бетховенского песенного творчества в целом, имевших распространение в течение довольно долгого времени. Но это лишь составная часть большой исследовательской работы.

Список литературы и источников

1. *Кенигсберг, А. К.* Людвиг ван Бетховен [Текст] / А. К. Кенигсберг – Л.: Музыка, 1970. / [Электронные текстовые данные] / URL: <http://www.biografia.ru/arhiv/material76.html> – Загл. с экр. – яз. рус.
2. *Львов, Н. А.* О русском народном пении / Львов–Прач «Собрание народных русских песен с их голосами» / Предисловие к 1 изд. (1790) Н. А. Львова // Н. А. Львов. Избранные сочинения. – Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау-Ферлаг; СПб.: Пушкинский Дом; Рус. христиан. гум. ин-т; Изд-во «Акрополь», 1994. – С. 310–315.
3. *Хохловкина, А. А.* Вокальная лирика Бетховена [Текст] / А. А. Хохловкина // Вопросы музыковедения: сб. ст. – Т. 2. – М. : Гос. муз. издат., 1956.