

DOI 10.25991/VRHGA.2021.22.3.014

УДК 78.03

*Л. О. Акопян**

ЧЕМ БЕТХОВЕН БЫЛ ДЛЯ АВАНГАРДА (И ЧЕМ АВАНГАРД СТАЛ ДЛЯ БЕТХОВЕНА)**

Статус Бетховена как центральной фигуры европейской музыки не был поколеблен ни модернизмом начала XX в., ни «вторым», послевоенным авангардом. Ведущие мастера обоих течений высказывались о Бетховене крайне уважительно и признавали его влияние на свое творчество, но в целом нельзя сказать, чтобы Бетховен имел какое-то особое значение для большинства из них. В творчестве некоторых видных композиторов послевоенного авангарда (П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена, М. Кагеля) встречаются произведения, прямо отсылающие к Бетховену или посвященные ему (в т. ч. с ироническими подтекстами); для Ж. Барраке Бетховен как вершина всего искусства музыки оставался главным ориентиром в течение всей его творческой жизни. Вместе с тем идеолог авангарда Т. Адорно полагал, что «Бетховен — его язык, его материал, <...> — безвозвратно потеряны для нас». Вне зависимости от того, как те или иные представители «первого» и «второго» авангарда относились к Бетховену, присущий обеим эпохам дух обновления музыкального языка повлиял на репутацию и восприятие по меньшей мере одного его опуса, не понятого и недооцененного XIX, а отчасти и XX веком, — «Большой фуги» для струнного квартета. В статье рассматривается эволюция отношения к «Большой фуге» — от отрицания ее ценности или замалчивания до признания ее «абсолютно современным сочинением», которое «навеки останется авангардным» и в котором «уже все есть».

Это вторая статья автора, посвященная связям Бетховена с музыкой XX в.

Ключевые слова: Бетховен, авангард, «Большая фуга», Шёнберг, Веберн, Стравинский, Булез, Барраке, Адорно, *ars subtilior*.

L. O. Hakobian (Akopyan)

WHAT BEETHOVEN WAS TO AVANT-GARDE (AND WHAT AVANT-GARDE BECAME TO BEETHOVEN)

Beethoven's stature as the central figure of European art music was not shaken either by the modernism of the early 20th century or by the post-war avant-garde. Though the leading

* Акопян Левон Оганесович, доктор искусствоведения, заведующий отделом теории музыки Государственного института искусствознания (Москва); levonh451@yandex.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в зеркалах рецепций и интерпретаций».

representatives of both movements used to express their respect for Beethoven and even to recognize his influence upon their art, it cannot be said that Beethoven was especially important for the majority of them. Some notable post-war «avant-gardists» (P. Boulez, L. Nono, K. Stockhausen, M. Kagel) wrote pieces directly referring to Beethoven or dedicated to him (sometimes with ironic subtexts); for J. Barraqué Beethoven, as the summit of the whole art of music, was the principal landmark. At the same time the ideologist of the avant-garde Th. Adorno wrote that «Beethoven — his language, his substance <...> — is irrecoverably lost to us». Irrespective of how Beethoven was regarded by the proponents of the «first» and «second» avant-garde, the innovatory spirit of both epochs influenced the reputation and perception of at least one of his works that remained largely misunderstood or unappreciated during the 19th and, to an extent, the 20th century, namely the *Grosse Fuge* for string quartet. The article examines the evolution of the attitude towards Beethoven's «Great Fugue» — from the negation of its value to its recognition as an «absolutely contemporary work», which is «eternally avant-garde» and «contains already everything».

The present article is this author's second publication on Beethoven's relations with the 20th century music.

Keywords: Beethoven, avant-garde, *Grosse Fuge*, Schoenberg, Webern, Stravinsky, Boulez, Barraqué, Adorno, ars subtilior.

Вначале следует уточнить, что имеется в виду под авангардом. Говоря обобщенно, термин «авангард» охватывает любые формы радикального и демонстративного новаторства в искусстве; такие композиторы, как Чарлз Айвз (1874–1954), Арнольд Шёнберг (1874–1951) и его ученики Антон Веберн (1883–1945) и Альбан Берг (1885–1935), Эдгар Варез (1883–1965), Александр Скрябин (1872–1915) начиная с «Прометей» (1910), молодые Игорь Стравинский (1882–1971) и Сергей Прокофьев (1891–1953), были «авангардистами» своего времени. Художественная ситуация первых десятилетий XX в. благоприятствовала авангардным экспериментам, но авангард того времени — иногда его называют «первым авангардом» — не сложился в целостное течение.

Авангард в более специальном смысле («второй авангард») — тенденция, сформировавшаяся в западной музыке во второй половине 1940-х гг., когда вместе с ликвидацией нацизма и фашизма в странах Европы, освобожденных англо-американскими войсками, были сняты запреты на любые проявления эстетического неконформизма. Послевоенный европейский авангард, сосредоточенный вокруг нескольких взаимодействовавших центров в ФРГ, Франции и Италии, стремился максимально дистанцироваться от всей совокупности жанров и форм традиционной музыки; его представителей объединила приверженность экспериментальным техникам композиции, необычным приемам инструментального и вокального исполнительства, нестандартным способам письменной фиксации музыки. Среди ведущих европейских авангардистов первого поколения, чей профессиональный дебют пришелся на первые несколько послевоенных лет, — Луиджи Ноно (1924–1990), Пьер Булез (1925–2016), Жан Барраqué (1928–1973), Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007). С некоторым опозданием, в 1960-х, авангардные тенденции проникли в музыку композиторов, творивших в СССР.

Эпоха «бури и натиска» авангарда дала ряд выдающихся произведений, в которых новаторские, часто экстравагантные композиционные методы и находки служат решению серьезных, масштабных художественных задач. К концу

1960-х гг., если не раньше, самодовлеющий нонконформизм послевоенного авангарда утратил актуальность, и ведущие авангардисты в большинстве своем стали писать в более гибкой манере, допускающей определенные компромиссы с исторической традицией и преобладающими общественными вкусами.

* * *

Бетховен еще при жизни стал для музыки, можно сказать, всем и сохранял за собой этот статус на протяжении всей романтической эпохи и долгое время после нее: «...весь XIX век, с тех пор как он усвоил Бетховена, и первая половина XX века видят в Бетховене центр истории музыки» [15, с. 35]. По существу о том же говорит инициатор российско-советского авангарда: «Бетховен абсолютно самодостаточен, в нем всё есть» [10, с. 299]. Нетрудно привести великое множество аналогичных по смыслу высказываний, сделанных представителями самых разных эпох и мировоззрений, музыкантами и нем музыкантами. В сходном духе можно трактовать даже суждения, продиктованные антипатией к классику, — например, слова Андрея Битова о том, что на Бетховене ««ломается» история музыки» (цит. по: [16, с. 23]). Кому-то мог быть милее Бах или Моцарт, иных смущали недостаточная «коммуникабельность» позднего бетховенского творчества или приписываемые Бетховену и будто бы запечатленные в его музыке «трудные» черты характера — высказывания выдающихся людей на эти темы широко растиражированы и хорошо известны, — но примерно до середины XX в. образ истории музыки в сознании просвещенных европейцев оставался по преимуществу «бетховеноцентричным». Волна т. н. первого авангарда, захлестнувшая музыку в начале прошлого столетия, мало что изменила в этом смысле. Для пионеров музыкального радикализма того времени, Айвза и Шёнберга, Бетховен оставался «всегда современным» [37, с. 105], верным помощником в решении собственных трудных композиционных проблем [23, с. 445]. Конечно, часть модернистского истеблишмента, дистанцированная от австро-немецкой линии (французские импрессионисты, русские «парижане»), ориентировалась в основном на другие исторические образцы, и Клод Дебюсси (1862–1918), признаваясь в симпатии к Девятой симфонии [7, с. 13, 149], мог критиковать Бетховена за недостаток вкуса [7, с. 212] и иронизировать над его культом (ср. [7, с. 207]), но, к примеру, Прокофьев скомпоновал одну из своих самых радикальных по языку партитур парижского периода — двухчастную Вторую симфонию (1924) — по модели бетховенской фортепианной Сонаты соч. 111, о чем прямо написал в автобиографии [17, с. 173], Стравинский же в своей автобиографии, признавая влияние Бетховена на свою фортепианную Сонату 1925 г., выразил восхищение его разносторонним мастерством и «высоким качеством звукового содержания его музыки» [21, с. 88–89].

Как бы то ни было, новации первых десятилетий XX в., при всей сенсационности самых ярких из них, не коснулись некоторых важнейших, глубинных принципов «высокой» композиторской музыки. Один из них — наличие отчетливо выраженной линии развертывания, вдоль которой располагаются события неодинаковой значимости, включая напоминания о том, что уже было, и «жесты», указывающие на определенную направленность (телеологичность)

формообразующего процесса. Конечно, данный принцип сложился задолго до Бетховена, но именно Бетховен воплотил его так разнообразно, как никто другой, порой весьма решительно отступая от утвержденных традицией и правилами схем, но безусловно сохраняя саму идею целенаправленного процесса, основанного на не всегда простой, но в конечном счете внятной логике. И даже самые радикальные классики «модерна», как бы далеки они ни были от Бетховена, в сущности не помышляли о том, чтобы поставить эту идею под сомнение.

Другой, казалось бы, незыблемый принцип, также воплощенный в музыке Бетховена с беспрецедентной изысканностью и изобретательностью, — опора на то, что обобщенно принято называть тематизмом, т. е. на относительно небольшие по объему структуры (целостные мелодии или короткие мотивы, аккордовые последования, ритмические фигуры), наделенные запоминающимися признаками, останавливающие на себе внимание, распознаваемые при повторениях. Своей высочайшей репутацией Бетховен был обязан не в последнюю очередь исключительному мастерству работы с такими структурами путем их развития, варьирования, комбинирования и т. п. При всех стилистических изменениях, которые претерпела музыка после Бетховена, удачно найденный, рельефный тематизм и умело выполненная тематическая работа оставались главными показателями качества музыкального материала.

Наконец, третий принцип, вызревший на протяжении XVIII в. и прочно утвердившийся именно у Бетховена, определяет высший этос творчества: постоянно стремиться к новому, не бояться нарушать устарелые каноны, не повторять того, что уже было, не эксплуатировать собственные прежние достижения. Весь путь Бетховена, от ранних фортепианных сонат и трио до поздних квартетов, свидетельствует о его неукоснительном следовании этой максималистской установке, и ее же в той или иной степени придерживались самые яркие из тех, кто пришел в музыку после него.

Вместе с тем музыкальные революции начала столетия не могли рано или поздно не привести к снижению значимости всех трех упомянутых принципов. Логика т. н. атональности, открытой Шёнбергом и со временем преобразованной им же в додекафонию, предполагающую равноправие всех двенадцати тонов хроматического звукоряда, должна была неизбежно войти в противоречие с принципом линейной направленности музыкальной формы, естественно вытекающим из логики иерархически организованной мажор-минорной тональности. Далее, атональность оказалась чревата девальвацией тематизма: в сплошном атональном контексте темы рискуют утратить свою характерность, различия между тематически значимыми элементами и связующим или развивающим материалом стираются. Наконец, максималистское отношение к идее новизны грозило девальвацией самой этой идеи и, как следствие, ослаблением общественного интереса к новой музыке. Это побуждало ее ведущих адептов к определенным компромиссам; сознавая, что чем «прогрессивнее» музыка, тем ниже степень ее «постижимости» (*Faßlichkeit*) Шёнберг в 1927 г. заявил: «Если постижимость затруднена в одном отношении, то в другом она должна быть облегчена» [6, с. 342], — иначе говоря, если в одних отношениях традиционные слушательские ожидания нарушаются,

то в других они должны компенсироваться подходами, более «дружественными» по отношению к слушателю. В большинстве опусов Шёнберга 1920–1940-х гг. новейшая додекафонная, она же серийная техника — т. е. метод композиции, основанный на преобразовании упорядоченной последовательности (серии) 12 равноправных тонов, — используется в контексте форм музыки прошлого, а в Четвертом струнном квартете (1936) он совершенно откровенно ориентируется на Бетховена. Перефразируя ироническое замечание Стравинского, относящееся к другому произведению Шёнберга того же периода, если ««подчистить» гармонизацию» квартета (и вдобавок «подкорректировать» профиль его тем), то он «охотно вернется в свои исторические рамки» [20, с. 326].

Ученик Шёнберга Веберн не был склонен к столь далеко идущим компромиссам и сделал свои выводы из сложившегося положения вещей. С одной стороны, он был беззаветно предан Бетховену как дирижер и педагог и полагал, что день рождения Бетховена «должен быть для всего человечества самым лучшим праздником!» (цит. по: [22, с. 72]); с другой стороны, музыка зрелого Веберна строится на принципах, по существу противоположных бетховенским. Не вдаваясь в детали использованной Веберном серийной техники, отметим, что веберновская форма в наиболее характерных случаях подобна не столько связанной континуальной линии, сколько совокупности разбросанных в пространстве дискретных «точек» и «пятен» (звуков, созвучий, небольших звуковых конгломератов, кратких мотивов), и слушатель, в идеале, не столько следит за тем, как разворачивается и куда ведет линия музыкального «повествования», сколько сосредоточивается на каждом отдельно взятом моменте, наделенном собственной звуковысотной, тембровой, ритмической индивидуальностью. По всем объективным показателям негромкое, сдержанное, созерцательное искусство Веберна — прямой антипод искусства Бетховена; вместе с тем это закономерный этап эволюции музыки от Бетховена и далее. В своей двухчастной десятиминутной камерной Симфонии соч. 21 (1927–1928) Веберн, казалось бы, отрицает все, что в нашем сознании ассоциируется с симфонизмом Бетховена, — и все же данное жанровое наименование присвоено ей не случайно: это именно симфония, но редуцированная, так сказать, до субстанции жанра (значительное ансамблевое сочинение, содержащее контрастные разделы, но при этом обладающее внутренним единством) и свободная от акциденций, уподобляющих бетховенские и другие традиционные симфонии сюжетным повествованиям или драмам, — таких, как масштабность, конфликтность, активное тематическое развитие и т. п.

Вскоре после смерти Веберна, в первые годы после Второй мировой войны, его открытия были освоены и развиты молодым западноевропейским авангардом. У его адептов, во главе с Булезом, Ноно и Штокхаузеном, не было особых резонов выделять Бетховена из общего ряда классиков прошлого, т. к. свою сверхзадачу они видели ни много ни мало в преобразовании эстетического пейзажа новой музыки на основе серийной техники, изобретенной Шёнбергом, развитой Веберном и доведенной до своего логического предела в ряде радикально авангардных партитур конца 1940-х — 1950-х гг. Не имея возможности останавливаться на музыкально-теоретических аспектах авангардных новаций этого периода, ограничимся самым общим описанием

эстетических принципов, которые так или иначе разделялись названными мастерами и их единомышленниками. Музыкальный текст, выполненный по правилам высокоразвитой серийной техники, мыслится как совокупность более или менее автономных и уникальных событий или их конгломератов с тщательно рассчитанными и детализированными параметрами; явные ассоциации с известными музыкальными жанрами исключаются; упомянутые выше принципы линейного развертывания и тематической работы не должны играть принципиально важной роли, ибо стоящая за серийной техникой художественная философия отвергает примат континуальности над дискретностью, свойственный музыке предыдущих эпох. К значительной части авангардной продукции того времени применимы слова Штокхаузена: «Музыкальные события не выстраиваются по заданной траектории, ведущей от установленного начала к неизбежному концу, и моменты вовсе не являются следствиями того, что им предшествует, и предшественниками того, что следует за ними» (цит. по: [42, с. 25–26]). Говоря о том, что «события не выстраиваются по заданной траектории», Штокхаузен допускает некоторое преувеличение: конечно, последовательность событий не хаотична, между ними существует определенная внутренняя связь и стилистическое единство, они вполне могут выстраиваться по сложным, трудноуловимым, иногда лабиринтоподобным, но в своем роде логичным траекториям — достаточно упомянуть такие шедевры, как «Контра-пункты» и «Группы» Штокхаузена, «Молоток без мастера» и «Складка за складкой» Булеза, «Прерванная песнь» Ноно (на эту тему см.: [34]), — но идея автономности событий все равно превалирует над идеей последовательного целенаправленного развертывания. Выражаясь философски, серийная музыка мыслится не в терминах гегелевской диалектики, а скорее в терминах лейбницеvских монад.

Ясно, что такая философия отстоит от основ бетховенской музыки так далеко, как только возможно. Отсылки к Бетховену у авангардистов малочисленны. Самый явный случай — Вторая фортепианная соната Булеза (1948), скомпонованная по бетховенской четырехчастной схеме и при этом выполненная новым «поствебернианским» языком: образец утопической веры ранних авангардистов в то, что этот язык пригоден для монументальных концепций в бетховенском духе. Некоторые комментаторы, возможно со слов самого Булеза, возводят родословную Второй сонаты Булеза к грандиознейшей и сложнейшей Сонате соч. 106 Бетховена [38, с. 29]. Здесь Булез до некоторой степени шел по стопам Шёнберга с его упомянутым Четвертым квартетом; немного времени спустя в некрологе Шёнбергу, красноречиво озаглавленном «Шёнберг мертв» ([29], первая публикация 1952), он раскритиковал первооткрывателя серийной техники за компромиссы, аналогичные своим собственным, допущенным в этом сравнительно раннем опусе. Своеобразный «оммаж» Бетховену есть у позднего Ноно: сорокаминутный квартет «Фрагменты–Тишина, к Диотиме» (Fragmente–Stille, an Diotima), написанный для Бетховенского фестиваля в Бонне (1980) и обращенный к идеальному образу женщины, воспетому ровесником Бетховена Фридрихом Гёльдерлином (1770–1843) по следам Платона; в партитуре Ноно неоднократно фигурирует ремарка *mit innigster Empfindung* («с проникновеннейшим чувством»), заимствованная из медленной части

Пятнадцатого струнного квартета Бетховена — «Благодарственной молитвы выздоравливающего».

Особое значение имел Бетховен для Жана Барраке — композитора, который относился к своему делу как к «прометеевскому акту сотворения мира» и, сохраняя верность строгой серийной технике, работал исключительно в крупных, монументальных формах, ставя перед собой только задачи высшей степени сложности (о жизни и творчестве Барраке см. [1]). Бетховен как вершина всего искусства музыки оставался для Барраке главным ориентиром на протяжении всей его недолгой творческой жизни: «У Бетховена музыкальные формы достигли высшей степени совершенства. Все, что ему предшествовало, было всего лишь подготовкой; все последующее — не более чем копирование» [27, с. 581]. Показательны, в частности, его гигантская двухчастная Соната (1950–1952), которую иногда также связывают с опусом 106 Бетховена [33, с. 75–76], и кантата «Возвращенное время» (1956–1968) на тексты из философского романа Германа Броха «Смерть Вергилия», допускающая ассоциации с «Торжественной мессой» в том, что касается общего композиционного плана и масштабности концепции (последняя — часть еще более грандиозного, побетховенски трансцендентного, лишь частично осуществленного замысла всесторонней музыкальной интерпретации романа Броха). Стоит добавить, что перу Барраке принадлежит огромный по объему, чрезвычайно подробный анализ Пятой симфонии [27, с. 401–578].

Конечно, отношение сообщества авангардистов (где Барраке был скорее аутсайдером) к Бетховену невозможно свести к общему знаменателю, но, по-видимому, есть основания полагать, что следствием моды на авангард стало некоторое снижение интереса к Бетховену. Речь идет, конечно, не о месте Бетховена в концертных программах — можно не сомневаться, что здесь его позиции останутся незыблемыми, пока существует наша цивилизация, — а о его воздействии на развитие новой музыки. Ее идеолог Теодор В. Адорно прямо заявил: «Бетховен — его язык, его материал, <...> то есть вся система буржуазной музыки — безвозвратно потерян для нас...» [26, с. 6], и при всем своем величии Бетховен, как и близкий ему по духу Гегель, принадлежит прошлому; впрочем, Адорно признает, что в позднем Бетховене есть нечто от «критики» гегелевской философии [26, с. 12–13]. В 1970 г., к двухсотлетию со дня рождения Бетховена, Булез опубликовал текст под названием «Бетховен: скажи мне» — оригинальный по форме и, в контексте эпохи, предсказуемый по содержанию. Своеобразная «поэма» Булеза открывается словами (цитирую как обычную прозу, без авторской разбивки на строки): «Бетховен — это Имя; самый бесспорный, общепринятый и общепризнанный символ нашей музыкальной культуры» [30, с. 205], а ближе к концу содержит следующий пассаж:

Всё то, что представляет Бетховен, — эта великая эпоха нашей истории — уступает место другой, которая только начинается. <...> Так отправимся же, преисполненные страсти, навстречу неизвестному, но возьмем с собой бюст этого нашего предка, чтобы он ободрял нас; сохраним его в качестве покровителя нашего путешествия [30, с. 210].

В том же юбилейном году среди многочисленных приношений Бетховену выделились работы Штокхаузена и другого авангардиста того же поколения,

Маурисио Кагеля (1931–2008). Штокхаузен представил коллажную композицию в жанре «живой электроники» под каламбурным заглавием не самого лучшего вкуса — «Штокховен — Бетхаузен»; признанная «абсолютной неудачей» [35, с. 112], она не была включена композитором в авторский каталог. Опус Кагеля под названием «Людвиг ван» снискал относительную известность и доступен в форматах аудио и видео; в нем предпринята масштабная театрализованная «деконструкция» большого массива музыки Бетховена, откровенно непочтительная по отношению к исходному материалу, но местами довольно забавная. Видные, даже выдающиеся музыканты могли проявлять себя как еще бóльшие «экстремалы», утверждая, к примеру, будто «значение Бетховена в истории музыки сильно преувеличено» [8, с. 36] (позднее эта мысль, по иным основаниям, стала идеей-фикс феминистского музыкознания).

* * *

Вне зависимости от того, как те или иные представители «первого» и «второго» авангарда относились к Бетховену, присущий обоим эпохам дух обновления музыкального языка повлиял на репутацию и восприятие по меньшей мере одного опуса венского классика, явно не понятого и недооцененного XIX, а отчасти и XX столетием. Речь о «Большой фуге» соч. 133 для струнного квартета.

С точки зрения формы «Большая фуга» — этот поистине беспрецедентный «кунштюк» продолжительностью в 16–18 минут — представляет собой последовательность трех фуг с разными, но в основном интонационно родственными темами. Первая фуга предваряется сжатой «Увертюрой», где несколько тем демонстрируются подряд, так сказать, для первого знакомства; за первой фугой (быстрой) следует вторая (медленная), она сменяется еще одной, более обширной быстрой фугой с новыми темами, затем наступает кульминационный эпизод на темы медленной фуги, после чего в заключительном разделе воспроизводятся фрагменты того, что уже было. Согласно французскому подзаголовку к первому изданию, «Большая фуга» — «отчасти свободная, отчасти же изысканно разработанная» (*tantôt libre, tantôt recherchée*); иными словами, строгие законы контрапункта соблюдаются не на всем протяжении фуги. По-видимому во всем наследии Бетховена нет другого произведения, которое вызвало бы такое множество разноречивых суждений.

Изначально «Большая фуга» создавалась как финал Струнного квартета си-бемоль мажор соч. 130 (1825). В квартете шесть частей (вместо стандартных для данного жанра четырех). При первом исполнении в марте 1826 г. квартет был воспринят неоднозначно; рецензент авторитетного издания «*Allgemeine musikalische Zeitung*», признавая достоинства первых пяти частей, сравнил финальную фугу с «китайской грамотой» и «вавилонским столпотворением» и заключил, что концерт в целом «мог бы доставить удовольствие разве что марокканцам» (цит. по: [43, с. 35]). Нотоиздатель Маттиас Артариа убедил Бетховена написать для опуса 130 другой, более простой финал (он оказался последним завершённым сочинением композитора), а «Большую фугу» издал отдельно как опус 133.

До начала XX в. «Большая fuga» звучала редко, поскольку охотников играть и слушать ее было крайне мало. В отклике на английскую премьеру 1887 г. (через 60 лет после смерти автора!) она была названа «...самым невразумительным, причудливым, негармоничным образцом музыкального сумасбродства во всей истории камерной музыки», и сам автор, по мнению критика, счел бы ее своей неудачей, если бы только смог услышать, как она звучит (цит. по: [32, с. 502]). В «Британской энциклопедии» издания 1911 г. она была объявлена «неисполнимой» (цит. по: [32, с. 501]). В первом серьезном русскоязычном труде о Бетховене, впервые вышедшем в 1909 г., опус 133 квалифицирован как интересный «для чтения, но не для исполнения <...> интересное для читателя голосоведение звучит в исполнении <...> некрасиво, неприятно <...> В наши дни фугу эту редко приходится слышать, и трудно сказать — кто более от этого выигрывает: публика или слава Бетховена?» [12, с. 668]. Немногим лучше отзыв Ромена Роллана: fuga, вышедшая словно «из-под пера сверхчеловека» [19, с. 196], держит публику в напряжении, «невыносимом для нормального организма», и это нельзя поставить «в заслугу Бетховену, <...> ибо «в искусстве — как говорит Шопенгауэр, — лишь возможное чего-нибудь да стоит», а желать сверх возможности — <...> ошибка в отношении искусства» [19, с. 275] (обратим внимание на абсолютную неуместность этой максимы Шопенгауэра в отношении такого художника, как Бетховен). Французский автор масштабного труда о квартетах Бетховена утверждал, что «Большая fuga» «непонятна и сейчас», т. е. в начале XX в. [40, с. 257], и отказался ее как-либо оценивать. Для идеологизированного советского музыковедения 1920–1940-х гг. во главе с Б. Яворским и Б. Асафьевым «Большая fuga» как образец «другого», не канонического Бетховена, не имела никакого значения (характерно небрежное замечание Яворского из частного письма от августа 1935 г.: «Его [Бетховена] фуги последнего периода — это раскладывание детских кубиков, игра жетонами; принципов конструктивного мышления там нет» [25, с. 508]), а еще более крайние большевистские догматики отвергали всего позднего Бетховена как предтечу того, что они называли формализмом, считая идеологически приемлемым только «героического» и «революционного» Бетховена среднего периода (ср. [18]). Иные авторитетные биографы Бетховена обходили «Большую фугу» молчанием или ограничивались немногими общими словами (ср. хотя бы [45; 24; 3]).

Тема непонимания и неприятия «Большой фуги» на протяжении столетия после смерти ее автора затрагивается в одной из первых специально посвященных ее разбору англоязычных статей [32], и в ней же отмечено, что с середины 1920-х гг. что-то стало меняться: «Большую фугу» начали включать в свой репертуар отдельные ансамбли и, в переложениях для струнного оркестра, крупные дирижеры. Автор статьи не без вызова заявляет, что «Большая fuga» — это, в противоположность сложившемуся мнению, «подлинный Бетховен, и он отличается от привычного нам Бетховена только тем, что духовное начало здесь воплотилось в форме еще более передовой и величественной» [32, с. 506]. В тот же период сходным образом высказался известный польский поэт и прозаик: в опусе 133 «форма фуги доведена до пределов своих возможностей и даже до невозможной вершины»; богатством своих «музыкальных реалий» она «густо заполняет пространства, освоенные ранее искусством звуков,

и визионерским жестом преодолевает их границы» [36, с. 356–357]. Упомянем также восторженный текст о «Большой фуге» авторства выдающего дирижера, пропагандиста новейшей музыки Германа Шерхена [41].

Но по-настоящему всерьез «Большой фугой» заинтересовались уже в послевоенные годы. Именно тогда, в связи с охватившим музыкальный мир стремлением к обновлению языка и расширению эстетических горизонтов, возникла потребность в том, чтобы выявить в прошлом музыкального искусства прототипы новых открытий и тем самым указать на их историческую обусловленность. Неслучайно «Большая фуга» стала единственным образцом музыки XIX в. в программе инаугурационного сезона концертного общества «*Domaine musical*» («Владение музыки»), основанного Булезом в Париже в 1954 г. [38, с. 72]; репертуар концертов общества вплоть до его роспуска в 1973 г. состоял из классики XX в. и новейшего по тому времени авангарда, с добавлением редких образцов музыки XV–XVIII вв., и включение «Большой фуги» в программу одного из первых концертов символически утвердило Бетховена в ряду своего рода почетных модернистов. К тому времени Бетховен уже был досконально изучен музыковедами, освоен исполнителями и аудиторией, в его наследии почти не осталось белых пятен и неразгаданных загадок, и «Большая фуга» оказалась самой большой и интригующей из таких загадок, о чем свидетельствуют следующие слова Адорно, датированные 1967 г.:

Поздние произведения Бетховена <...> прежде всего «Большая фуга» <...> внушают ощущение чего-то исключительного, ощущение величайшей серьезности, какую трудно найти во всей остальной музыке. В то же время очень трудно сказать, в чем именно <...> состоит эта исключительность и эта серьезность [26, с. 187].

Посвященная «Большой фуге» специальная литература стала быстро разрастаться начиная с важной статьи 1963 г., где опус 133 квалифицируется как бетховенский вариант «Искусства фуги» — прозрение в будущее через обобщение всего полифонического искусства прошлого [39]. Авторы, пишущие о «Большой фуге», то и дело подчеркивают ее «современность»; по словам одного из них, «эта музыка навеки останется авангардной» [44, с. 893]. К этому мнению присоединяются и крупные композиторы. На склоне лет Шёнберг признал, что в «Большой фуге» слышится предвосхищение его открытий: «...я слышал, как многие хорошие музыканты, слушая Большую фугу Бетховена, восклицали: «Звучит как атональная музыка»» (из автобиографического текста 1949 г., цит. по: [23, с. 434]); тогда же в письме Шёнбергу друживший с ним художник Оскар Кокошка высказался так: «Теперь я точно знаю, что <...> твоя колыбель — это Большая фуга» (цит. по: [28, с. 3]). Шостакович знал «Большую фугу» наизусть и говорил: «Как я люблю Большую фугу! <...> Там уже всё есть» [14, с. 472] (отметим переключку этого высказывания со словами Волконского, процитированными в начале этой статьи). Симптоматичны часто цитируемые слова Стравинского, сказанные в 1962 г. — к тому времени он освоил серийную технику и, таким образом, до некоторой степени сблизился с годившимися ему в сыновья «авангардистами»:

В восемьдесят 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 fuga, хотя бы только с точки зрения ритмики, утонченнее любой музыки нашего века <...>. Это чисто интервальная музыка, и я люблю ее больше всякой иной [20, с. 296–297].

Словосочетание «чисто интервальная музыка» (в оригинале — *pure interval music*) не входит в музыковедческий лексикон и поэтому требует истолкования. Позволим себе предположить, что имеется в виду выдвигание отдельно взятого интервала на роль мотива или темы, т. е. элемента, как правило, более объемного и значимого. По ходу произведения такой интервал, возведенный в ранг тематически осмысленной единицы, подвергается разнообразному варьированию — растяжению, сжатию, обращению, — но связь между вариантами распознается независимо от того, насколько существенны формальные (внеконтекстные) различия между ними. Попытаемся показать это на нотном примере, разобрать в котором сможет каждый владеющий элементарной нотной грамотой. На первой строке примера — «эпиграф» «Большой фуги»; его конструктивное ядро — восходящая уменьшенная септима — отмечено квадратными скобками. Далее выписаны некоторые из множества вариантов этой фигуры; в нашем примере они отделены друг от друга двойными тактовыми чертами, «ядерный» интервал всякий раз также отмечен квадратными скобками. Достаточно проследить за ее интервальными и ритмическими метаморфозами на пространствах «Большой фуги», чтобы догадаться, что мог иметь в виду Стравинский как под «интервальной музыкой», так и под ее особой утонченностью «с точки зрения ритмики».

The image displays six staves of musical notation, likely representing different variations of a core intervallic motif. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (such as 3/8, 2/4, and 3/4), and complex rhythmic patterns. Square brackets are used to highlight specific intervals within the notes. The music is written in a style characteristic of Stravinsky's 'The Great Fugue', featuring sharp rhythmic contrasts and chromatic movement.

Подобный метод обращения с тематизмом уникален для классико-романтической эпохи, зато он точно соответствует формуле Веберна, использованной им для характеристики собственного метода: «То же, но всё время иное» (цит. по: [9, с. 255]) или, в другой версии, «всегда одно и то же в тысяче различных вариантов» (цит. по: [22, с. 252]). Стравинский мог бы применить эту же формулу к некоторым своим вещам, причем не только поздним, отмеченным влиянием ценимого им Веберна, но и к ранним, стилистически далеким от Веберна, но в своем роде не менее новаторским, — например, к кантате «Свадебка», почти целиком сотканной из вариантов одного и того же трехзвучного мотива. По духу формула Веберна противоположна обычной диалектике крупной классико-романтической формы: все время что-то новое на основе того, что уже было, в движении к логически обусловленному концу. Конечно, «Большая fuga» не настолько далека от всего остального творчества Бетховена, чтобы ее можно было описать как упорядоченную совокупность «монад», подобную зрелым партитурам Веберна; вместе с тем техника работы с интервалами и ритмами здесь явно расходится с тем, к чему нас приучил, среди прочих классиков, тот же Бетховен, и указывает на некие новые возможности, самым Бетховеном уже не реализованные. Столь же «вольно» для своего времени автор «Большой фуги» обращается с диссонансами, и остается только гадать, как бы отреагировали его современники, если бы он все же написал задуманную в 1815 г. оперу «Бахус», где диссонансы следовало повсюду «оставлять без разрешения или разрешать совсем по-другому» (запись Бетховена в тетради эскизов 1815 г., цит. по: [5, с. 294]), — но можно не сомневаться, что модернисты XX в. отнеслись бы к такой идее по меньшей мере сочувственно.

Выделим еще одну — возможно самую главную — особенность «Большой фуги», делающую ее сочинением «всегда современным», где поистине «уже всё есть». Три образующие ее фуги, будучи основаны на одном и том же тематизме, отчетливо различаются по своим конструктивным принципам. Первая быстрая fuga — самая строгая и, при всей своей повышенной экспрессивности, самая консервативная из всех трех (скорее *recherchée*, чем *libre*); в ней достаточно последовательно соблюдаются правила барочного контрапункта, и глубинную основу ее ритма составляет непрерывный мелкий «осевой пульс», присущий именно музыке барокко в отличие от классицизма и романтизма [4, с. 75]. Fuga выдержана в ровной динамике *forte*, что также сближает ее с барочной музыкой, для которой в принципе не характерны постепенные нарастания и убывания силы звука. Более того, у этой фуги обнаруживается черта, восходящая к еще более давней исторической эпохе: ритмическое разнообразие достигается здесь путем чередования и комбинирования устойчивых формул, родственных т. н. ритмическим модусам позднесредневековых песнопений [31]. Вторая, медленная fuga свободнее и «классичнее»: ее ритмика более проста и размеренна, ближе к концу имеется динамическое нарастание, приводящее к кульминации. Что касается третьей фуги, то она не только объемнее двух предыдущих, но и сложнее по форме, разнообразнее по тематизму, изощреннее по способам его комбинирования и варьирования; в отдельных моментах ее фактура, с разбросанными по разным регистрам обрывками тем и частыми паузами, приближается к фактуре высокоразвитой серийной музы-

ки, где дискретность превалирует над континуальностью. В зоне ее золотого сечения, на которую приходится генеральная кульминация всей «Большой фуги», фактура возвращается к классицистской норме; построенный, как уже упоминалось, на материале медленной фуги, этот кульминационный эпизод придает завершенность грандиозной архитектуре целого, и после него остается лишь напомнить о некоторых прошедших событиях и добавить эффектное заключение. Чередование трех столь разных фуг в сжатом виде воспроизводит архетипическую последовательность трех стадий развития искусства, вновь и вновь повторяемую в истории западной музыки начиная с XIV в.: *ars antiqua* (строгий, формализованный тип, «высокий стиль») — *ars nova* (более свободный тип, открытый влияниям со стороны других стилей) — *ars subtilior* («более утонченное искусство», культивирующее сложность, прихотливость, экстравагантность). Соединение трех фуг, производящее впечатление их неслиянности и нераздельности, — это уже *ars subtilior* высшего, трансцендентного порядка. «Второй» авангард отчетливо позиционировал себя как *ars subtilior* по отношению к музыке прошлого, и поэтому вполне логично, что время подъема авангарда оказалось особенно восприимчиво именно к «Большой фуге».

По мере того как вчерашний авангард становился классикой, «Большая фуга», равно как и другая «сложная» классика прошлого, включая остальные поздние квартеты Бетховена (если верить одному французскому роману, еще в 1960-х гг. парижские снобы ценили в музыке только их наравне с додекафонистами [13, с. 129]), также утрачивала флер эзотеричности, и есть своя логика в том, что с некоторых пор «Большая фуга» обычно исполняется так, как она была изначально задумана, — в качестве шестой, последней части Струнного квартета си-бемоль мажор. Подобное решение еще сравнительно недавно казалось как минимум спорным, но с нынешней точки зрения оно идет на пользу как «Большой фуге», так и квартету в целом, — пусть даже при этом «за скобками» остается сочиненный Бетховеном по просьбе издателя привлекательный, но все же несколько легковесный альтернативный финал. В шестичастном варианте с «Большой фугой» пять предшествующих частей квартета, включая внушительную по своим масштабам первую, предстают серией разнохарактерных и, пользуясь упомянутым термином Шёнберга, «постижимых» прелюдий к монументальному финалу, непостижимым «визионерским жестом» преодолевающему границы возможного в музыкальном искусстве своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Жан Барраке (1928–1973) // Акопян Л. О. Великие аутсайдеры музыки XX века. Эдгар Варез. Роберто Герхард. Джачинто Шельси. Жан Барраке. — М.: ГИИ, 2019. — С. 237–307.
2. Акопян Л. О. Чем Бетховен был для Шостакович (и чем Шостакович стал для Бетховена) // Вестник РХГА. — 2020. — Т. 21, вып. 4–2. — С. 352–364.
3. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. 3-е изд. — М.: Музыка, 1966.

4. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. — М.: Библос, 1993.
5. Бетховен Л. ван. Письма. / Сост., автор вступ. статьи и комментариев Н. Л. Фишман. пер. Л. С. Товалева и Н. Л. Фишмана. 2-е изд., доп. — М.: Музыка, 2013. — Т. 2: 1812–1816.
6. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. — М.: URSS, 2007.
7. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. — М.; Л.: Музыка, 1964.
8. [Денисов Э. В.]. Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81, 1986, 1995). — М.: Композитор, 1997.
9. Друскин М. С. О Веберне, его лекциях и письмах // Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. — СПб.: Композитор, 2019. — Т. 6: Избранные статьи. — С. 254–269.
10. Дубинец Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. — М.: РИПОЛ классик, 2010.
11. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. — Т. 2.
12. Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. — М.: Алгоритм, 1997.
13. Кюртис Ж.-Л. Молодожены, роман (окончание) / пер. Л. Лунгиной // Новый мир. — 1971. — № 9. — С. 106–159.
14. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время / пер. Е. Гуляевой. — М.: DSCN; СПб.: Композитор, 1998.
15. Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. Избранные статьи. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1998.
16. Петрушанская Е. М. Подслушать у музыки. — М.: АСТ, 2020.
17. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. 2-е изд., доп. — М.: Музгиз, 1961.
18. Пшибышевский Б. С. Бетховен. Опыт исследования. — М.: Музгиз, 1932.
19. Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный собор / пер. М. П. Рожицыной // Роллан Р. Собр. соч.: в 14 т. — М.: Гослитиздат, 1957. — Т. 12.
20. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. — Л.: Музыка, 1971.
21. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.
22. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М.: Советский композитор, 1984.
23. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2006.
24. Эррио Э. Жизнь Бетховена / пер. Г. Эдельмана. — М.: Музыка, 1968.
25. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. / ред.-сост. И. С. Рабинович; общ. ред. Д. Д. Шостаковича. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Советский композитор, 1972. — Т. 1.
26. Adorno Th. W. Beethoven. The Philosophy of Music / Fragments and Texts ed. by R. Tiedemann; transl. by E. Jephcott. — Cambridge, UK; Maiden, MA: Polity Press, 1998.
27. Barraqué J. Écrits / Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. — Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.
28. Botstein L. Music and the Critique of Culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the Emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna // Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture / ed. by J. Brand and Ch. Hailey. — Berkeley etc., 1997.

29. Boulez P. *Schönberg est mort // Boulez P. Relevés d'apprenti*. — Paris: Seuil, 1966. — P. 265–272.
30. Boulez P. *Orientations. Collected Writings / ed. by J.-J. Nattiez; transl. by M. Cooper*. — London: Faber & Faber, 1986.
31. Cooper B. *Rehearsal Letters, Rhythmic Modes and Structural Issues in Beethoven's Grosse Fuge // Nineteenth-Century Music Review*. — 2017. — Vol. 14. — P. 177–193.
32. Grew S. *Beethoven's «Grosse Fuge» // The Musical Quarterly*. — 1931. — Vol. XVII, is. 4. — P. 497–508.
33. Griffiths P. *La Mer en Feu: Jean Barraqué*. — Paris: Hermann, 2008.
34. Hakobian L. *The Dialectics of Serial Rhetoric and Narrativity in the Masterpieces of the Darmstadt Classics // Lithuanian Musicology*. 21. — Vilnius, 2020. — P. 140–159.
35. Harvey J. *The Music of Stockhausen. An Introduction*. — London: Faber & Faber, 1975.
36. Hulewicz W. *Przybliża Boży. Beethoven: czyn i człowiek*. — Poznań etc.: Księgarnia św. Wojciecha, 1927.
37. Ives Ch. *Essays Before a Sonata*. — Fairfield, IA: 1st World Library — Literary Society, 2004.
38. Jameux D. *Pierre Boulez / Transl. by S. Bradshaw*. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
39. Kirkendale W. *The «Great Fugue» Op. 133: Beethoven's «Art of Fugue» // Acta Musicologica*. — 1963. — Vol. 35, fasc. 1. — P. 14–24.
40. Marliave J. de. *Beethoven's Quartets / transl. by H. Andrews*. — New York: Dover, 1928.
41. Scherchen H. *Beethovens Große Fuge // Die Musik*. — 1928. — Bd. 20. — S. 401–420.
42. Smalley R. 'Momenté'. *Material for the listener and composer — 1 // The Musical Times*. — 1974. — Vol. 115, no. 1571. — P. 23–28.
43. Solomon M. *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*. — Berkeley etc., 2003.
44. Swafford J. *Beethoven: Anguish and Triumph. A Biography*. — Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
45. Thayer A. W. *The Life of Ludwig van Beethoven*. — New York: Schirmer, 1921.