

## **Л.В. Бетховен: повествование и «движение мысли» в звуках**

В статье возможно, будет говориться о каких-то известных фактах и метаморфозах, происходящих в музыке. Цель моего сообщения – заострить внимание на особых фрагментах музыкального изложения, встречающихся в музыке Бетховена, которые требуют осмысления с позиций **нарративного анализа**.

Нарративность (повествовательность) со всей очевидностью присутствует в музыке, которая имеет словесное «наполнение» художественных идей – в вокальных, хоровых произведениях. Однако, можно ли говорить **о нарративности в инструментальных произведениях**, не имеющих вербального подтверждения художественного замысла, программы и даже заглавия, которое в общих чертах могло бы определять эту программу? Как быть, когда высказывание композитора в инструментальной пьесе оформляется лишь обобщенным заглавием: «соната», «симфония», «квартет», или указанием темпа и характера воспроизведения нотного текста? На наш взгляд, какое бы ни было заглавие или указание композитора в начале пьесы, во всех случаях – это его **личное высказывание** посредством чисто музыкальных средств выразительности, его образный рассказ о себе, о своем состоянии, о своих чувствах, о своей жизни, о своем отношении к миру ...

Высказывания (повествования) могут принимать различные формы по объему, структуре, набору выразительных средств. Каждое повествование обусловлено художественным замыслом композитора. К числу типичных, легко расшифровывающихся образцов, содержащих элементы нарратива можно назвать пьесы, имеющие в качестве основной идеи картинность (изобразительность), или сюжетность. Труднее поддается анализу музыка, выражающая сокровенные чувства, эмоции, мысли. Тут возможны различные трактовки высказывания композитора, произнесенных не только «вслух», но

и «про себя». Для расшифровки таких высказываний композитора необходимо учитывать много факторов – знать историческую и эстетическую обстановку того времени, в которой жил композитор, обстоятельства его личной жизни, обладать образным воображением ...

Среди многочисленных приемов музыкального изложения, подчеркивающих нарративную направленность высказывания в инструментальной музыке, можно выделить **сольные (унисонные) фрагменты** в контексте полнозвучной фактуры пьесы, всевозможные отклонения от последовательного изложения: **остановки** (паузы, ферматы), **повторы, реминисценции**, темповые, динамические, гармонические контрасты. Реминисценции в конце произведения отсылают слушателей к первоначальному облику тем, как бы сравнивая – «что было» и «что стало». Неожиданные остановки позволяют композитору «отключиться» от центробежной энергетики изложения текста и «дать волю» своим собственным размышлениям, оценке происшедших событий. В звуках условно отражается «движение мысли» автора. В эти моменты композитор обладает особой свободой высказывания и **оставляет за собой право – в какое «русло» направить дальнейшее повествование**. Результат всегда непредсказуем.

В простом структурном анализе музыкального произведения подобные фрагменты, как правило, не рассматриваются, т.к. они не нарушают общей конструкции музыкальной формы. Однако, с позиций нарративного анализа подобные остановки получают глубокую семантическую значимость не только полученного результата высказывания, но и всего произведения в целом. Рассмотрим некоторые образцы повествовательности (нарратива) в инструментальных произведениях Л.В. Бетховена.

Примером ярко выраженного нарративного изложения – монолога может служить, начальный фрагмент финала Симфонии № 9, предваряющий «рождение» темы «Оды к радости». Композитор «вслух» высказывается в форме свободного, необычайно напряженного **инструментального**

**речитатива.** Нижний регистр (в басовом ключе), тембровое сочетание контрабасов и виолончелей в унисонном звучании, создают полное ощущение «живого» голоса самого композитора<sup>1</sup>.

Речитатив состоит из шести фраз.

Первая фраза ... (рис. 1)



Рисунок 1. Бетховен. Симфония № 9. IV часть. *Presto*. Тт. 8 – 16<sup>2</sup>.

Вторая фраза ... (рис. 2)



Рисунок 2. Бетховен. Симфония № 9. IV часть. Тт. 24 – 29.

Интонации речитатива полны драматизма и твердой решимости. В этом речитативе Бетховен выступает, как трибун, оратор, обращающийся к огромной массе людей, призывающий к решению глобальных человеческих проблем.

Речитатив неоднократно прерывается проносющимися вихрем коротких тем из предшествующих частей симфонии.

Третья фраза ... (рис. 3)



Рисунок 3. Бетховен. Симфония № 9. IV часть. Тт. 38 – 47. *Tempo I*.

<sup>1</sup> Л.В. Кириллина, ссылаясь на монографию Уилока Тайера [Thayer, A.W. Ludwig van Beethovens Leben: In 5 Bdn ...], сообщает: «Известно, что в эскизах Бетховена речитативы виолончелей и контрабасов поначалу даже сопровождалась вполне конкретными текстами, от которых композитор по зрелому размышлению отказался». И далее продолжает: «Разумеется, они не предназначались для пения или декламации самими оркестрантами, а помогали понять суть и артикуляцию произносимых музыкальных фраз, в которых поочередно отвергались предлагавшиеся оркестром темы предыдущих частей» [Крлн, II, 362].

<sup>2</sup> Перевод указания под нотным текстом (фр.): «*Selon le caractere d'un recitative, mais in Tempo*» - «По характеру речитатива, но в темпе».

Четвертая фраза ... (рис. 4)



Рисунок 4. Бетховен. Симфония № 9. IV часть. Тт. 56 – 62. *Tempo I.*

Пятая фраза ... (рис. 5)

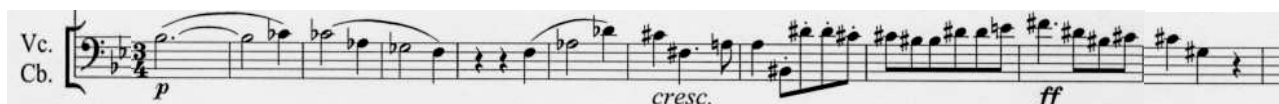


Рисунок 5. Бетховен. Симфония № 9. IV часть. Тт. 65 – 75. *Tempo I. Allegro.*

Шестая фраза ... (рис. 6)



Рисунок 6. Бетховен. Симфония № 9. IV часть. Тт. 80 – 90. *Tempo I. Allegro.*

Укрепляясь в своей силе и непоколебимости, он неуклонно ведет к основной теме победного гимна – теме «Оды к радости» (рис. 7).



Рисунок 7. Бетховен. Симфония № 9. IV часть. Тт. 92 – 99. *Allegro assai.*

Если взглянуть на Финал в более крупном плане, можно обнаружить, что он **весь выстроен «в духе повествования» - нарратива**. Достаточно отметить, что на протяжении 940 тактов (!) продолжительностью в ~ 24:31 минуты, Бетховен меняет темп – 27 раз (!), тональность – 13 раз (!), метр (размер) – 16 раз (!). Причем границы тематических, тональных и метрических перемен не всегда совпадают. Что заставило Бетховена выстроить Финал в таком фрагментарном виде? Несомненно, композитор хотел сказать о **многом, очень важном** и «**по-разному**». Конструктивно Финал включает в себя эпизоды и с речитативом, и вариации, и марш, и сонатную разработку, и даже двойную фугу. Привлекая к звучанию все возможные исполнительские силы – солистов, хора, оркестра – композитор

добился максимально выразительного изложения музыкального содержания, приблизив свое повествование к «живому», взволнованному, полному энергетики и эмоций высказыванию.

Более «скрытые» нарративные фрагменты Бетховена, и с интонацией другого характера мы находим в его Сонатах для фортепиано. Обратимся к Пятой фортепианной сонате Бетховена (III часть), в которой композитор в звуковой форме **условно ставит вопрос** перед слушателями и после остановки (паузы) сам дает «правильный» ответ.

События здесь развиваются следующим образом. В репризе сонатной формы (до минор) побочная партия звучит в одноименной тональности (до мажор), а следующая за ней – заключительная партия готовит нас к традиционному завершению части. Но тут происходит непредвиденное. «Разогнавшееся» заключение из до-мажора неожиданно «перемещается на рельсы» ре бемоль-мажора и готово уже сделать заключительные аккорды. В этот момент Бетховен делает остановку, как бы осознав, что стихийное движение бурного звукового потока явно «занесло куда-то не туда». Остановка ... Осторожное, задумчивое проведение побочной партии в ре бемоль мажоре (т. 17 – 11) с указанием *ri-tar-dan-to* (с ит. – замедляя), длинноты, дважды указывает – *tenuto* (с ит. – задерживая, придерживая), ферматы. И затем звучит **тот самый пассаж, который я называю бетховенским «вопросом»**: он строится по звукам *as-c-es-ges*, который является  $D_7$ -аккордом для ре бемоль-мажора (т. 10 от конца). Подчеркивая особое значение этого пассажа, Бетховен меняет темп, буквально для одного такта – *Adagio* (т. 10 от конца). Происходит энгармоническая замена «задумчивого» мотива: в т. 11 от конца он выражен звуками *ges-es-c*, а в т. 10 от конца он же записан звуками *fis-es-c*. Последний звук «зависает» на длительной фермате (рис. 8).



Рис. 8. Соната для фп № 5 op. 10 № 1, *c-moll*. Часть III. *Finale. Prestissimo*.  
Тт. 20 – 7 от конца.

Можно предположить, что Бетховен останавливается перед выбором: закончить сонату в *Des-dur*, или вернуться к исходному *C-dur*? Решение приходит довольно быстро. Путем энгармонической замены *ges* на *fis*  $D_7$ -аккорд к *Des* превращается в  $DD$  вводный септаккорд к *C-dur*. После «вопроса» и остановки (ферматы), Бетховен в бурном темпе (*Tempo I*) решительно переходит к кадансовому квартсекстаккорду, доминанте и дает «однозначный ответ» - стремительное и решительное заключение в до мажоре. Весь заключительный фрагмент занимает всего 21 такт, но как много сказано в этих тактах! Здесь и порывы, и «заносы», и остановки, и задумчивость, и сомнения, и «вопрос», и бурный ответ. Удивительная свобода выражения «движения мысли вслух» достигается посредством темповых, ладовых, гармонических, мелодических, динамических, артикуляционных средств в предельно кратких временных границах.

Другой пример беспрецедентного высказывания Бетховена мы находим в 16-й Фортепианной сонате op. 31. № 1 *G-dur*. В 3-й части, которая написана в форме рондо-сонаты, в темпе *Allegretto* Бетховен выстраивает огромную композицию (275 тактов), наполненную бурной энергетикой, юмором, изобретательностью.

Начало части развивается вполне традиционно. Экспозиция, разработка и начало репризы демонстрируют неуёмную фантазию композитора к проработке основных тем. Подходя к завершению формы, остановившись на

кадансовом квартсекстаккорде (когда слушатели уже достаточно подготовлены к тому, чтобы прозвучал  $D_7$ -аккорд и тоника), Бетховен задерживается на доминантовом органном басу и как бы «оттягивая» момент разрешения и ... «пускается в размышления». Темп замедляется, появляются «ползущие» интонации, выводящие звучание из устойчивого лада в предельную гармоническую неустойчивость. Композитор нарочито усиливает напряженность момента, повторяя широкий интервал септимы ( $d_{1\text{окт.}} - c_{2\text{окт.}}$  – это крайние звуки доминантсептаккорда к соль-мажору), повторив его **пять раз** в разных октавах!!! Более того – в **шестой** раз он еще на полтона расширяет этот интервал –  $d_1 - cis_2$  – но разрешения так и не следует (рис. 9).



Рисунок 9. Соната для фп № 16 op. 31 № 1, G-dur. Часть III. Rondo.

**Три раза** пытается композитор подойти к завершению этого фрагмента и каждый раз находят другие решения, уводящие повествование от логического конца. И только в **четвертый** раз, усилив доминантовый органный бас еще и квинтой с трелью, длящийся **семь тактов**, Бетховен



посредством назойливого опевания доминантового тона набирает достаточную силу, чтобы дать достойное разрешение затянувшейся доминантовой гармонии (рис. 10).



Рисунок 10. Соната для фп № 16 оп. 31 № 1, G-dur. Часть III. Rondo.

Что этим хотел сказать Бетховен? Возможно то, что решение, казалось бы, очевидных вопросов не всегда дается легко и просто. В этом фрагменте Бетховен как бы **рассуждает «вслух»** и озвучивает весь процесс рассуждения.

Подобных примеров в музыке Бетховена великое множество. Поражает та смелость и свобода, с которой композитор может неожиданно остановить лавину бурлящей звуковой стихии (а у Бетховена этот тип изложения является преобладающим) и предаться размышлениям, или общению со слушателем.

Обратимся к уникальным примерам, которые обнаруживаются в Струнном квартете оп. 133 Бетховена. Поистине, сам Квартет представляет собой грандиозное повествование композитора: можно предположить, что это рассказ Бетховена о своей жизни, о невероятных трудностях и испытаниях, которые ему пришлось испытать. Музыка Квартета насыщена драматизмом, тембровыми, динамическими, тональными контрастами. Рамки статьи не позволяют подробнее остановиться на истории создания и содержании Квартета. Рассмотрим лишь фрагменты, которые очень ярко и



выразительно показывают, насколько раскован и свободен в своем повествовании композитор. Музыкальная форма Квартета необычайно сложна. Имеющая в основе сонатную форму, она содержит фуги (**двойные фуги!**) в качестве Главной и Побочной партии, а также контуры 4-частного цикла. Кроме этого, Квартет имеет Пролог, Эпилог и коду. В репризе, по традиции, после побочной партии мы ждем заключительную, но повествование неожиданно прерывается. Рассказчик предается то ли размышлениям, то ли воспоминаниям... В музыке отчетливо прослушивается «рассеивание» его сознания ... Мысль рассказчика как бы «уходит» ... (рис. 11).



Рисунок 11. Струнный квартет оп. 133, тт. 510 – 539.

«Отключение» от инерции развития сонатной формы сопровождается агогическими пояснениями: «*poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo*»<sup>3</sup>. После непродолжительного полутораминутного отключения от повествования мысль «возвращается» и порядок следования тем восстанавливается: как и положено, после побочной звучит заключительная партия («*Allegro molto con brio*»)<sup>4</sup>.

Вторым таким «отходом» от повествования является фрагмент, находящийся в конце квартета, перед эпилогом (начиная с т. 608). Здесь «отключение» инерции движения строится на интонациях широко интервальных мотивах Монотемы и темы Главной партии.



Рисунок 12. Струнный квартет оп. 133, тт. 602 – 609.

Верхний звук как бы «зависает» в верхнем регистре (тт. 608-609) и на фоне увеличенных длительностей виолончельной партии воспроизводит в партии первой скрипки мелодическую линию Главной партии фуги. В партии второй скрипки звучит Монотема. 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 драмы<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> итал. «постепенно все больше и больше веселого и ускоряющегося времени».

<sup>4</sup> итал. «Очень весело с щегольством».

<sup>5</sup> 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



Рисунок 13. Струнный квартет оп. 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 тематического 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.

Подобное «движение мысли», зафиксированное в нотной записи – примеры удивительные. Внезапный «уход» в область воспоминаний или мечтаний (так называемых «лирических отступлений») – прием, характерный для литературных произведений, – пожалуй, один из самых ранних случаев в музыкальной практике. Здесь Бетховен проявил себя как художник, опережающий свое время, истинный композитор-новатор. Есть у него и

---

идеи доведено до логического конца. Решение в нем драматургической проблемы конфликта с помощью лейтмотивной техники можно назвать уникальным явлением в бетховенском наследии» [1, 32-33].

другие «находки» художественного выражения, которые мы не найдем ни у его современников, ни у композиторов последующих поколений.

Что дает нам нарративный анализ? Несомненно, в каждом высказывании композитор обращается к нам, к слушателям. Делится своими мыслями, сомнениями, рассказывает о себе, о своем состоянии, о своем отношении к происходящим событиям. Главное – научиться понимать эти высказывания. Это поможет не только более глубоко проникнуть в художественный замысел конкретного музыкального шедевра, но и внести дополнительные черты в характеристику стиля композитора, его уникального почерка. Это способствует расширению наших представлений о творческой личности Бетховена.

В заключение хочется привести широко известное высказывание Альфреда Шнитке: «Мы благодарны искусству за то, что оно непрерывно рассказывает что-то о мире и о человеке, чего логически сформулировать невозможно»<sup>6</sup>.

### *Литература*

1. *Вязкова Е.* 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.

2. *Кремлев Ю.* Фортепианные сонаты Бетховена. Изд-е второе. М.: «Советский композитор», 1970. 336 с. [Соната op. 10 № 1 *c-moll* (№ 5) с. 67 – 75. Соната op. 31 № 1 *G-dur* (№ 16) с. 167 – 175].

<https://www.piano.ru/scores/books/kr-son-bet.pdf>

3. *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л.В. Кириллина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 2. —590 с., нот., ил.

4. Партитура: Beethoven: Symphony No. 9 in D minor, Op. 125 © 2009 Center for Computer Assisted Research in the Humanities (CCARH)

<http://www.musedata.org/beethoven/sym-9>

5. *Сидорова Е.В.* Шедевр на заказ. Поздние струнные квартеты Бетховена // Современные проблемы музыкознания, РАМ им. Гнесиных, 2020-1. С. 45 - 88. (2,0 п/л) Статья.

<http://www.piano.ru/scores/sidorova/sidorova-kb.pdf>

---

<sup>6</sup> Цитата служит эпиграфом к книге В.Н. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке» (М.: Изд-во «Композитор», 2008. – 228 с., ил.).