

Н. М. СМІРНОВА

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
nat.m.smirnova@gmail.com*

NATALIA M. SMIRNOVA

*Saratov State
L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
nat.m.smirnova@gmail.com*

**И вновь
незримый бой...
Рецензия на книгу
А.И. Демченко
«Appassionata»**

Александр Иванович Демченко хорошо известен музыковедческому сообществу и любителям искусства как автор многочисленных книг, посвящённых самым разным аспектам художественного творчества. Его новая монография (Appassionata, очерки творчества Бетховена, к 250-летию со дня рождения. Монография / Демченко А.И. Москва: Русайнс, 2021. 164 с.), адресованная как специалистам, так и широкому кругу ценителей музыкального искусства, всецело сосредоточена на анализе содержательно-смысловой сути художественного наследия великого композитора, чему подчинены все приводимые факты его жизнеописания и рассмотрение средств музыкальной выразительности. Стержнем изложения являются претворённые в произведениях Бетховена базовые сущности человеческого бытия (жизнедеятельность, лирика, отдохновения) и то, что определяет ведущие константы бетховенского мироотношения (героика, драма, эпос).

Ключевые слова:

эпоха Просвещения, венские классики, творчество Бетховена, базовые сущности человеческого бытия.

**And Once Again
the Invisible Battle...
Review of the book
by A.I. Demchenko
“Appassionata”**

Alexander I. Demchenko is well known to the musicological community and art lovers as the author of numerous books on various aspects of artistic creativity. His new monograph (Appassionata, Essays on Beethoven's Music, Commemorating the 250th Anniversary of his Birth. Monograph. Moscow, 2021. 164 p.), addressed both to specialists and a broad circle of connoisseurs of the art of music, is focused entirely on analysis of the content-semantic essence of the artistic heritage of the great composer, to which all the cited facts of his life and consideration of the means of musical expression are subordinated. The core of the presentation is embodied in the works of Beethoven the basic essence of human existence (life activities, lyrical feelings, repose) and what determines the leading constants of Beethoven's attitude to the world (heroic moods, drama, epos).

Keywords:

the era of the Enlightenment, the Viennese Classicists, the music of Beethoven, the basic essence of human existence.

Для цитирования / For citation:

Смирнова Н.М. И вновь незримый бой: Рецензия на книгу А.И. Демченко «Appassionata» // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 182–190. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.182-190.

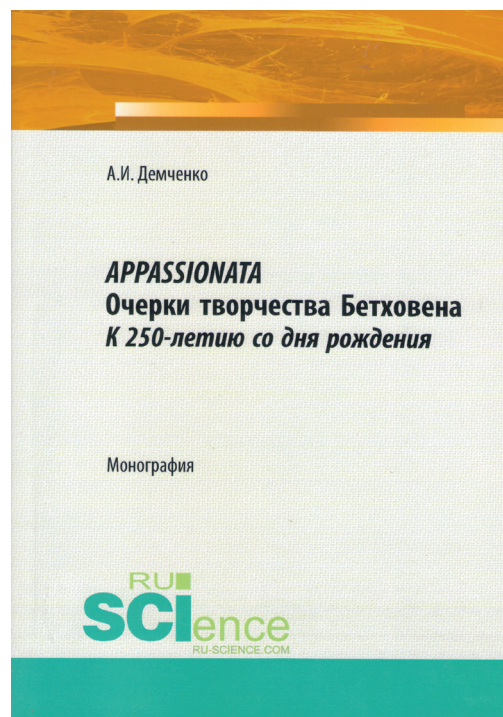
Казалось бы, что можно увидеть нового и неисследованного в жизни и творчестве автора «Аппассионаты»? Прочитав очерки, я убедилась в том, что эта многотрудная задача решена автором убедительно и проникновенно. Убедительно — в плане нахождения неформальных подходов к анализу основных констант бетховенского мироощущения. Проникновенно — в плане погружения в музыкальную сущность произведений, вновь раскрывающих перед слушателями многоликую панораму.

Внешне строение книги выглядит традиционно, но это только на первый взгляд. Жизнеописание автор превращает в увлекательное путешествие, и в его первой части затрагиваются базовые проблемы человеческого бытия — жизнедеятельность, лирика, отдохновение. Это мгновенно приковывает внимание к тексту, так как захватывает интрига повествования и усиливается желание проникнуть в авторскую логику изложения известных или малоизвестных фактов.

Во второй части книги выделяются ведущие константы бетховенского мироощущения, которые А.И. Демченко определяет как «героикку», «драму», «эпос». Данное разделение представляется логичным и оправданным, так как при всём оптимистическом настрое эпохи Просвещения именно Бетховен вывел названные выше художественные качества на недостижимую высоту.

Размышлять о Бетховене, как, впрочем, и о любом композиторе, без погружения в определённое историческое время невозможно. И этим аспектам посвящён Пролог. В данном случае автор находит оригинальный ракурс, освещая общественные и социально-политические события в переплетении с образцами художественного творчества того времени.

Пролог «открывается» так, как и положено сценической Увертюре, — торже-



ственно и внушительно. Что может быть для композитора более знаменательно и волнительно, как не перечисление всего, что им создано? Автор монографии подчёркивает, что девизом бетховенского героя всегда было «высокое напряжение жизненных проявлений, их предельная интенсивность», которые в определённом смысле и обеспечили «сверхмонополию» Бетховена в это рубежное время.

И мы хорошо понимаем пафос вступления — ещё раз почувствовать величие и колоссальный объём созданного за не слишком уж долгую прожитую жизнь, наполненную сложными, не всегда радостными, событиями.

Незаметно, как это и случается в хорошей музыкальной увертюре, автор настраивает слушателей на время и место последующего действия. Исторический ракурс концентрируется вокруг двух главных событий — Великой французской революции и наполеоновских войн. Но как много собрано деталей, уточнений, расшифровок вокруг этих, казалось бы, давно пережи-

тых событий! Некоторые нити пролонгируются и на отечественную историю, что чрезвычайно важно для дальнейшего повествования.

Подчеркивая «звёздный час» социально-политической истории, происходящей во Франции, А.И. Демченко выделяет знаковые ключевые фигуры, среди которых, наряду с Наполеоном, Гегелем и Гёте, обеспечившими судьбоносные лидирующие позиции национальной идеологии, философии и литературы, возвышается фигура Бетховена, провозгласившего новую эру в музыкальном искусстве рубежного времени.

Аксиомой в музыковедении считается тот факт, что обычно на рубеже меняющихся друг друга столетий происходят чрезвычайно важные события в художественном творчестве. Как минимум, выделяются два обстоятельства: необходимость принятия и продолжения созданных традиций и ощущение грядущих перемен, осознание перспектив будущего развития.

Так было на рубеже XVII и XVIII, XVIII и XIX столетий. Заглядывая дальше, мы и на рубеже XIX–XX столетий увидим глобальные исторические, философские смещения, отражённые в искусстве, где происходила переоценка ценностей, появлялись новые течения, воспроизводившие различающиеся способы художественного осмысления жизни; переплетались реализм и романтизм, символизм и импрессионизм, экспрессионизм и авангард. Столь же сложные процессы происходят и на рубеже XX и XXI столетий, и они ещё не нашли должного освещения в музыковедческой науке.

А.И. Демченко, рассматривая в целом эпоху Просвещения, фокусируется на определённом времени, последних десятилетиях XVIII века, непосредственно связанных с утверждением Бетховена как представителя Венской классической школы и в то же время демонстрирующих нарастание предромантических черт в художественном творчестве.

В эпоху венских классиков приоритетными были идеи о вершинном предна-

значении «чистой» инструментальной музыки и об установке на художественный канон. В романтизме, напротив, лидирующие позиции заняла идея синтеза искусств. Поэтому выделенная автором монографии художественная панорама культурологического среза последних десятилетий XVIII века представляется ценной и новаторской по сути, преломляющей крайности предстоящего и последующего периодов.

Прекрасно составленная подборка живописных портретных и героических иллюстраций, показ новаций в словесных и пластических искусствах, дополненный увлекательными комментариями, позволяет не только почувствовать самобытность того времени, но и по-новому осмыслить новаторские тенденции в музыкальном творчестве Бетховена, в частности, с других ракурсов взглянуть на так называемый программный метод. Автор постоянно проводит художественные параллели, выявляя взаимосвязь некоторых видов искусств с музыкой Бетховена.

Завершая Пролог, А.И. Демченко раскрывает перед читателями структурные особенности монографии, определяя её главное предназначение как выражение содержательной, смысловой сути бетховенского творчества, «что хотели и сумел выразить Бетховен в своих повествованиях о мире и человеке того времени» [с. 32].

Первая часть, состоящая из трёх крупных разделов, представляет «Грани человеческого бытия». Интересно трактуется одна из граней, которую автор формулирует как *жизненный процесс*, представляемый в виде движения во времени и пространстве с бесконечной сменой, скажем так, впечатлений. Это прекрасно отражено в фортепианных бетховенских сочинениях, и не только в первых частях, в частности, но и в финалах — например, в заключительной части Сонаты ор. 54 *F dur* (№ 22). Непрерывное движение шестнадцатых с «вклиниванием» пунктирного ритма передаёт собственную радость от движения, ощущение

ние «приятного путешествия в дорожной карете», обилие не успевших сформироваться впечатлений. Здесь присутствуют и изобразительные моменты, резкое подпрыгивание по кочкам и пружинистость рессор, слышится переключка сигнальных рожков, однако все эти детали растворяются в неутомном движении одних только шестнадцатых.

Оптимальный режим повышенной активности, хорошо знакомый пианистам, А.И. Демченко раскрывает через множество разных граней, и наш слух наполняется звучащей музыкой. В частности, вспоминается празднично-игровой ключ двигательной активности финала Сонаты ор. 31 № 3 *Es dur* (№ 18), где основу составляют только восьмые, но как эффектно композитор «работает» с простейшим ритмом, показывая разные образные грани.

С самого начала внимание приковано к вращающемуся, словно юла, аккомпанементу с «приперчёнными» секундами вводного тона *Es dur*. В мелодии ощущается энергетика сильных долей. Далее затактивный ритм смягчается при помощи лиг, превращаясь в игривый мотив, порхающий и в то же время ускользящий, подобно уличной плясунье, балансирующей между гуляками в толпе. Пятизвучные последовательности с пропущенной сильной долей на фоне общих форм движения передают азартный гомон или скороговорку участников праздника. Впечатляет кульминация в *Des dur* с героическими интонациями, имитирующими фанфарные звучания!

Невозможно вообразить более изобретательное использование театральных возможностей общих форм движения, которое и является стержнем повествования и непременным условием проявления жизни как таковой. Как отмечает автор монографии, «многообразие взаимодействующих сущностей в их гибких связях и с добавлением массы всевозможных градаций и оттенков служит воссозданию широкой картины человеческого пути в волнах житейского моря» [с. 34].

Примеры из симфонической (Первая симфония), камерной (Восьмой квартет) музыки, других фортепианных сонат подчеркивают это многообразие воспроизводимых Бетховеном моделей созидательной деятельности.

В разделе, посвящённом лирике, автор монографии представляет её как «нечто необъятное, жизненно необходимое» [с. 41], суммирующее практически все проявления внутреннего духа: переживания, эмоции, психологические погружения, переливы чувств и настроений — от простейших проявлений до трансцендентных глубин.

Средоточием лирики становятся, как правило, медленные части бетховенских сочинений. Однако А.И. Демченко начинает с вокального цикла «К далёкой возлюбленной» на слова А. Эйтелеса, который оказался в некоторой тени музыковедческих предпочтений. Размышляя о природе песенного начала в бетховенском стиле, автор убедительно доказывает первородство и уникальность циклической вокальной структуры с признаками сквозного драматургического действия.

Песенность, вокальность — хорошо известные пианистам черты бетховенской лирики. Они проявляются в протяжённости ариозных частей сонатного цикла — например, так можно сказать об абсолютно классической Сонате ор. 22 *B dur* (№ 11), в многочисленных психологических оттенках речитативной декламации Сонаты ор. 81а *Es dur* (№ 26), в уникальном «длении» медленной части Сонаты ор. 106 *B dur* (№ 29).

В трёх поздних сонатах лирические проявления концентрируют философскую концептуальность, задавая исполнителям бесконечные вопросы, почему композитор избрал новую драматургию завершения сонатного цикла — медленные вариации или фугу.

А.И. Демченко выделяет углублённое чувство и медитативный лиризм как ингредиенты новой драматургии, нового видения мира, новой поэтики классического искусства. В то же время

мы видим, что комплекс музыкальных выразительных средств Бетховен использует в соответствии с традициями ушедшего Барокко: минор, насыщенный диссонансами, нисходящие секунды, фигуры *suspuration* и *passus duriusculus*. Всё это пианист наблюдает и воспроизводит, например, в медленной части Сонаты op. 110 *As dur* (№ 31). Вначале замечаем непривычное для классики сочетание темповых терминов — *Andante adagio*. В данном случае *Andante* является основным обозначением, *adagio* указывает на характер, так как его известное определение связано с выразительной и спокойной певучестью. Это не классический *tempo ordinario*, а близкий романтикам *tempo affettuoso* — темп, «чувствующий и передающий движения души».

Вокальность отражена в обозначении следующего далее *Arioso dolente*. На фоне аккордового *ostinato* в сумрачной тональности *as moll*, затуманенной большим количеством бемолей, скорбно звучит одинокий мелодический голос. Нисходящее течение, задержки движения на синкопах, окончания из залигованных секунд — композитор использует выразительный комплекс арий *Lamento*, воспроизводя погружение героя в состояние безысходности и горя.

Знаменательно, что при повторе меняется тональное освещение, опускаясь ниже на полтона в *g moll*, и главным выразительным средством становится ритм: мелодическая линия прерывается паузами, становится разорванной, будто «всхлипывающая» звучат краткие нисходящие интонации. В реальной жизни человек должен испытать сильное потрясение трагического плана, если его дыхание становится настолько прерывистым, что он не может повествовать спокойно, это признаки «сердечной аритмии».

Невозможно не согласиться с автором монографии, что бетховенской лирике свойственны многообразные проявления. Уникальной во всех отношениях является Соната op. 27 № 2 (№ 14 «Лунная»), особенно

её первая часть, где показана концентрация выразительных приёмов, обеспечивающих глубокое погружение в лирические глубины.

Прежде всего, это три вида ритмического *ostinato*. Линия басового голоса размеренно двигается целыми нотами с кратным делением, создавая фундамент. Неизменна пульсация триолей восьмыми. Эта ритмическая формула, обладающая необыкновенным выразительным эффектом, была известна задолго до Бетховена как графическое отражение математической формулы бесконечности. И, наконец, мелодическое *ostinato* в традиционной для похоронного марша формуле с пунктиром. Композитор воплощает глубину трансцендентного состояния через единство объективного и субъективного, рационального и эмоционального, внутренней напряжённости и внешнего спокойствия.

Конечно, приводя примеры, связанные со спецификой скрипичного звучания (Второй струнный квартет, 1798–1800; Концерт для скрипки с оркестром, 1806; Концерт для скрипки, виолончели и фортепиано, 1803–1804), автор монографии *a priori* наслаждается выразительным интонированием и тонкими интонационными деталями.

Фортепиано сложно воспроизводит богатейшую гамму оттенков льющегося и дрящегося оркестрового звучания. Однако у этого инструмента есть свои преимущества, связанные с возможностями педалей, раскрывающими акустические горизонты и содержательные ракурсы.

Например, знаменитые речитативы Сонаты op. 31 № 2 *d moll* (№ 17) часто сравнивают с речитативами из Девятой симфонии, один из которых на слова «О, братья, не надо этих звуков» имеет текстологическую общность с первым фортепианным речитативом. В бетховенском тексте указана длинная (на весь речитатив) правая педаль при динамическом уровне *pianissimo*. В начале второго речитатива — ремарки *mezzo piano*, *mezzo forte*, левая педаль.

Бетховенская педаль усложняет задачу современному пианисту, так как рассчитана на венские или английские инструменты того времени. Композитор, видимо, хотел добиться эффекта мистических призвуков, когда заветные слова, доступные лишь чуткому слуху, произносятся в закрытом пространстве и потому окутываются акустическими вуалями. Произнесение речитативов становится художественной задачей, и каждый пианист решает её по-своему. Многие трактуют речитативы как мотивы, провозглашающие тайное знамение или знаменующие божественное откровение.

Интересно узнать, что происходит в реальной исполнительской практике? Прослушаем несколько записей Сонаты *d-moll*. М. Юдина и М. Гринберг играют речитативы без педали. Так же поступает Д. Мацуев, однако он незаметной педалью сопровождает каждый звук, что порождает эффект растворения единичного звука в акустическом пространстве. На лёгкой вибрирующей педали играет Г. Соколов. Д. Баренбойм использует авторскую длинную педаль. М. Поллини первый речитатив играет на педальных отзвуках трезвучия *A dur*, а второй — без педали. Таким образом, прослушанные записи подтверждают тезис А.И. Демченко о разных гранях углублённости интеллектуального пространства лирики Бетховена. Сами речитативы он определяет как «монологи рефлексии сознания» [с. 91].

В главе третьей монографии А.И. Демченко выделяет разные ракурсы отдохновения, связанные с шуткой и юмором. Особо ценным в этом разделе представляется то, что автор при показе музыкальных примеров, даже не претендующих на глубину откровений, подчёркивает деятельный характер бетховенского воплощения. Даже в багателях (безделушках) находятся детали, выводящие их на иной уровень, чем просто развлекательные миниатюры. С великолепным чувством юмора раскрывается игровая стихия и грани

комического. В памяти невольно возникает в качестве откровенно озорного примера *Ten Variations on the Air "La stessa, La stessissima" from Salieri's opera "Falstaff"*. В оригинальном оперном варианте Сальери обыгрывает комические проделки Фальстафа, а Бетховен в инструментальных вариациях усиливает игровое впечатление, демонстрируя необыкновенную живость выразительных средств. Контрасты показаны не только в традиционной горизонтальной последовательности вариаций, но и в срезе вертикальном, где противопоставляются разные виды артикуляции и метроритмические сдвиги.

Конечно, важнейшим достоянием бетховенской музыки является скерцо, которое композитор включал практически в любое циклическое произведение, и не всегда только один раз. В монографии рассматриваются примеры, подтверждающие сказанное, выводятся типовые разновидности, определяется круг выразительных средств, необходимых для этого жанра.

Отмечая разные грани проявления скерцозности, А.И. Демченко развенчивает сложившиеся в обыденном восприятии неточности и «выправляет» явные недоразумения, касающиеся преобладания напряжённого драматизма и общего сумрачного колорита в музыке Бетховена. Он доказательно подтверждает наличие позитивного и оптимистического концепта во множестве сочинений, что, в частности, породило формулировку «оптимистическая драма», признанное амплуа «от мрака к свету».

Представление «светоносных» симфонических партитур дополняет Соната для виолончели с фортепиано № 3, а ведь с именем Бетховена связано подлинное открытие этого жанра в классическом искусстве. Победоносную героиню Симфоний № 7 и № 8 продолжает Концерт для фортепиано с оркестром № 5 *Es dur*. Для каждого пианиста это сочинение представляет образ внутреннего самоутверждения и монументальной фресковости пианизма.

Пожалуй, сопоставление возможно только с Концертом Брамса *B dur* № 2, ко-

торый также покоряется далеко не каждому исполнителю. Безусловно, отправной точкой для Брамса послужили бетховенские концерты, и общепризнанным и доказательным считается факт, что именно Концерт № 2 *B dur* наиболее ощутимо вычерчивает параллели с бетховенским Концертом № 5 *Es dur* монументальностью, классическим мироощущением, мужественной лиричностью, чертами мощного *al fresco* с преобладанием крупной аккордовой фактуры.

Думается, что А.И. Демченко не случайно поставил «императорский» бетховенский концерт в завершение третьей главы первой части монографии, подчёркивая, что «Бетховен, пожалуй, как никто другой в мировом музыкальном искусстве, сумел с необычайной силой и воодушевлением выразить радостно-праздничный модус человеческого существования» [с. 82].

Часть вторая посвящена тем определяющим векторам бетховенского мироощущения, которые не забудет ни один музыкант, интерпретирующий сочинения великого композитора. Это героико-драматический эпос, показанный также в многоликости проявлений в разных жанрах и разных произведениях.

Заметим «от имени пианистов», что в фортепианных сочинениях эта черта проявилась в преобладании крупного звукового росчерка, в ораторском волеизъявлении, в декламационном интонировании и властной энергетике.

Автор монографии расширяет исторический ракурс, показывая истоки «революционной» тематики, включая крайне радикальные формы, связанные с понятием *якобинство*, и раскрывая бетховенский *экспансионизм*.

Героика, как центральный компонент бетховенской художественной концепции, представлена в неразрывной связи с такими понятиями, как «драма» и «эпос», чему в книге уделено значительное внимание. Социальная драма с мотивами самоотверженного противостояния любым проявлениям тиранизма

убедительно показана на примере оперы «Фиделио».

Бетховенская драматическая героика выводится из позднего творчества Моцарта. При количественном преимуществе мажорных сочинений, у автора «Дон Жуана» не слишком много минорных произведений, но именно они демонстрируют концептуальный прорыв в новую образность, отражая полярность драматургии зрелого и позднего Моцарта. Это происходит не только в фортепианных Концертах *d moll* KV 466 или *c moll* KV 491. Концентрация средств драматической героики наблюдается в сольной Фантазии *c moll* KV 475 и одноимённой Сонате, написанной несколькими годами ранее — KV 457. Внутренний мир моцартовского героя раздвоен и подвержен рефлексиям, которые невозможно открыть в полной мере окружающим, они хранятся в глубинах души, от чего возникают «гробовые» видения и фатальность мироощущения. У Бетховена лирическая взволнованность и тревожная смятенность преобразуются в героическую приподнятость и суровую мятежность, которые проявляются, начиная с ранних фортепианных сонат. Увлечённо следим мы за «взрослением» героя в Сонате *f moll* op. 2 № 1, которую рассматривает А.И. Демченко, и наш внутренний слух поддерживает его размышления, «загружаясь» звучащей музыкой.

Конечно, в центр бетховенской героики поставлены «Патетическая» соната, «Лунная» соната и «Аппассионата», последняя и дала приоритетное название для всей книги о Бетховене. «Огнедышащие» сонатные опусы дополнены 32 вариациями *c moll* на собственную тему, которые не имеют собственного опуса. Так они представлены в классификационном разделе систематического каталога сочинений Бетховена WoO — *Werke ohne Opuszahl*, что означает «произведения без номера опуса».

Рассмотрев основные проявления бетховенской героики как таковой, А.И. Демченко «не забыл» и об исключениях, так

называемых «эксклюзивных образцах», необычных решениях композитора, которые автор раскрывает на примерах его фортепианных и скрипичных сонат, а также Одиннадцатого квартета. Все примеры подтверждают, что «концепция музыкальной драмы Бетховена далека от прямолинейности и однозначности» [с. 109].

В главе шестой «Эпос» внимание концентрируется на крупных масштабных полотнах, соответствующих заявленному тезису. Образная сфера эпического также дифференцируется автором монографии. Он выделяет эпос «мирный» и «воинский», конфликтный и героико-драматический.

Наибольший концентрат исследовательской мысли отмечается в Эпilogue, который, как и положено художественному Послесловию, завершает повествование, подводит итоги, формулирует исследовательские «находки», определяет перспективы.

Однако и эти традиционные, казалось бы, задачи автор многократно расширяет, включая в орбиту размышлений новые компоненты, в данном случае — стилевые. И первый среди них, конечно, эпоха Барокко с непревзойдённым полифоническим мастерством Баха и ораториальным монументализмом Генделя. Второй стиливой компонент — это классика с возвышенно-драматическими образами Глюка, простодушием Гайдна, лучезарностью Моцарта. А.И. Демченко выделяет и «обратное» движение — от Бетховена к поздним творениям Гайдна и Моцарта. Необычный поворот раскрывается в бетховенском стиле через понятие «ампир» и трансформацию его победоносно-триумфальной статики в импозантном показе великолепия инструментальных и симфонических полотен.

Богатство стиливой палитры обеспечивалось и обращением композитора к инациональным источникам. Среди них — итальянская вокальная музыка. Конечно, мы помним, что XVIII век был временем практически безраздельного господства итальянской оперы, которая «захватила»

музыкальные театры Европы. Слушатели особенно ценили необыкновенную виртуозность певцов, находя в ней самоценную красоту музыкального искусства. С другой стороны, выразительная кантилена раскрывала истинную красоту голоса. Итальянская оперная увертюра стала одним из источников классического жанра симфонии.

Многие эпизоды в бетховенских сочинениях требуют навыков «фортепианной» вокализации и «большого» дыхания, что подтверждает выводы А.И. Демченко о новаторских процессах, в результате которых вокальные по генезису формы обретают инструментальную жизнь.

Конечно, Бетховен вряд ли был настроен демонстрировать самоценную красоту вокала, подобно Моцарту. В то же время он мастерски разрабатывает сценичность, построенную на контрастной смене чувств и эмоций. К росткам итальянской школы относится и особенная любовь Бетховена к жанру тарантеллы, которая представлена и в симфонических, и в камерных, и в инструментальных сочинениях.

Столь же тщательно детализирует А.И. Демченко *русские* влияния, которые не стали предметом особенно пристального внимания музыковедов.

Романтические прозрения отмечаются в абсолютном большинстве исследований о творчестве Бетховена. Однако и здесь автор монографии находит самоценные оригинальные ракурсы и художественные пересечения. Он выделяет «ночную» лирику, сферу идеального и недостижимого, текстуальные повторы романтиками некоторых бетховенских мотивов, парадоксы взаимодействия персонального и внеличного.

Важнейшим предвестием бетховенского романтизма признаётся выход в сферу свободных вариаций и обеспечение пространства для программных пересечений с другими видами искусств, что подтверждается множеством конкретных примеров, созданных Бетховеном и романтиками. Конечно, на одной из лидирующих пози-

ций находится Шуман, который в крупных концептуальных композициях добивается поразительных успехов в радикальном обновлении комплекса средств музыкальной выразительности, выступая продолжателем бетховенских традиций, обновляя их в соответствии с романтическими принципами поэмности и рапсодичности.

Шумановские циклические структуры оригинальны в новой логике объединения целого, где приоритет отдан психологическим мотивам. В то же время его необычные формы опосредованно связаны с *открытой формой* бетховенского цикла «33 вариации на вальс А. Диабелли»: индивидуализация вариаций, соединение сонатной и вариационной форм, многоплановость жанровых аспектов (медитация, скерцо, хорал, фугетта) и т. д.

Свобода циклообразования является одной из «скреп» бетховенского художественного конгломерата, включающего и огромный стилевой разброс, и многочисленные предвосхищения, и эволюционирующий собственный стиль [с. 150]. Среди других факторов, скрепляющих и цементирующих творчество Бетховена, — обусловленность историческим временем; цельность и удивительное равновесие внутреннего мира избранного героя; индивидуализация каждого создаваемого

сочинения; диалектическое сопряжение борьбы и единства противоположностей; расширение жанровой системы; последовательная концентрация новых выразительных средств инструментализма; процессуальность драматургического развития; утверждение симфонизма как высшего принципа музыкального мышления.

Бетховенская монография А.И. Демченко читается с большим интересом прежде всего потому что автор избирает неформальный подход к анализируемому материалу, непредвзято свежим взглядом «прочитывает» несомненно хорошо известный ему материал, предлагая читателю отправиться вместе с ним в «страну» бетховенских открытий.

В заключение необходимо отметить, что эта книга прочитана практикующим пианистом-педагогом, что определило больший удельный вес фортепианных примеров и клавишно-инструментальной конкретики. Возможно, количество примеров могло быть меньшим, но так уж написана эта увлекательная монография, что при многочисленных музыковедческих открытиях и концептуальных выводах в ней просто «звучит» музыка, которую невозможно не услышать, она невольно заставляет «вибрировать» и откликаться исполнительские и педагогические струны.

Об авторе:

Смирнова Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), nat.m.smirnova@gmail.com

About the author:

Natalia M. Smirnova, Ph.D. (Arts), Professor of the Department of Special Piano, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia), nat.m.smirnova@gmail.com

