



Елена Викторовна Сидорова

ШЕДЕВР НА ЗАКАЗ. ПОЗДНИЕ СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА

I. Заказ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рассмотрим небольшую предысторию этого заказа.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Любопытна реакция Петерса на это письмо:

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

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

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

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

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

Г-ну Людвигу ван Бетховену, Вена
Милостивый государь!

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

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

Князь Николай Голицын⁶
(письмо от 9 ноября 1822 года, [1, 569–570]).

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

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

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

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

<...> Я был очень рад узнать, что Ваше сиятельство питает симпатию к созданным мной произведениям. Вы желаете иметь несколько квартетов, и так как я вижу, что Вы играете на виолончели, то позабочусь о том, чтобы угодить Вам в этом отношении. Вынужденный обеспечивать себе возможность существования продуктами своего духа, я должен взять на себя смелость установить гонорар в 50 дукатов за каждый квартет. Если Ваше сиятельство согласны, то прошу Вас поскорее поставить меня в известность <...> *Я же обязуюсь предоставить первый квартет в конце февраля или, самое позднее, в середине марта*⁷.

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

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

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

II. От замысла – к опусу

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Параллельно Бетховен продолжает переписку с Н.Б. Голицыным:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И в следующем письме к этому же адресату:

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

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

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

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

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

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

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

¹² Квартет ор. 127.

¹³ Квартет ор. 127.

¹⁴ Квартетом ор. 132.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Речь идет о Квартете ор. 132.

Милостивые государи!

Ниже следуют номера опусов: <...>

Квартет – № 127

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

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

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

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

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

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

²¹ «*ut dicunt*» — *лат.* «говорят».

²² Речь идет о Квартете ор. 127.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵ Квартет ор. 130.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³ Квартет *op. 130*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ Ор. 135.

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

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

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

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

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

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

⁴² Ор. 132.

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

⁴⁴ Письмо не сохранилось [2, 576].

⁴⁵ Квартет ор. 131.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Речь идет о *Квартете* *ор. 131*.

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

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

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

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

Преданнейший вам по-дружески Бетховен.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Матиас Артария.

⁶⁰ Оп. 134.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ Квартет ор. 131.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁰ Ор. 127.

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

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

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

Последним документом при жизни Бетховена, было его Завещание от 23 марта 1827 года, подписанное собственноручно: «Мой племянник Карл – единственный наследник, но оставляемый мною капитал должен перейти к его естественным или нареченным наследникам. Людвиг ван Бетховен. m[anu] p[ropria]⁷⁵» [2, 689].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ Здесь и далее перевод с английского автора статьи.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

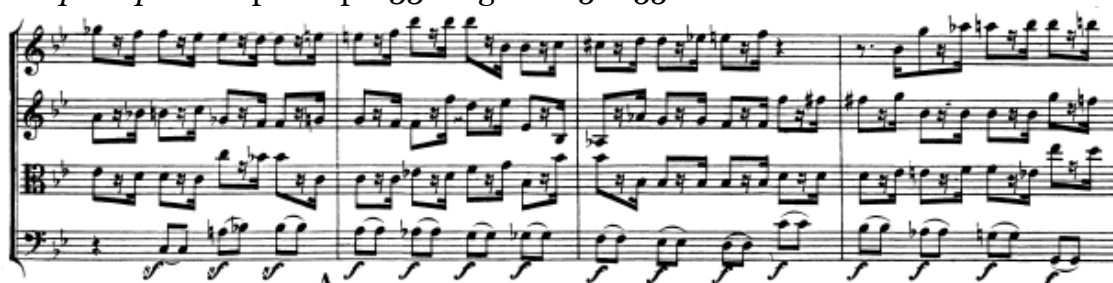
– в произведениях Бетховена позднего периода разных жанров⁸⁴. Вместе с тем, представляется возможным в качестве дополнения привести некоторые наблюдения, подчеркивающие непосредственные признаки родства тематического материала «Большой фуги» в пределах трех «голицынских» квартетов.

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

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



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



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

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

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

История музыки в письмах и документах

Пример 3. Квартет оп. 132. Тт. 1–8.

Assai sostenuto.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

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

Пример 4. Квартет оп. 133. Тт. 1–10.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

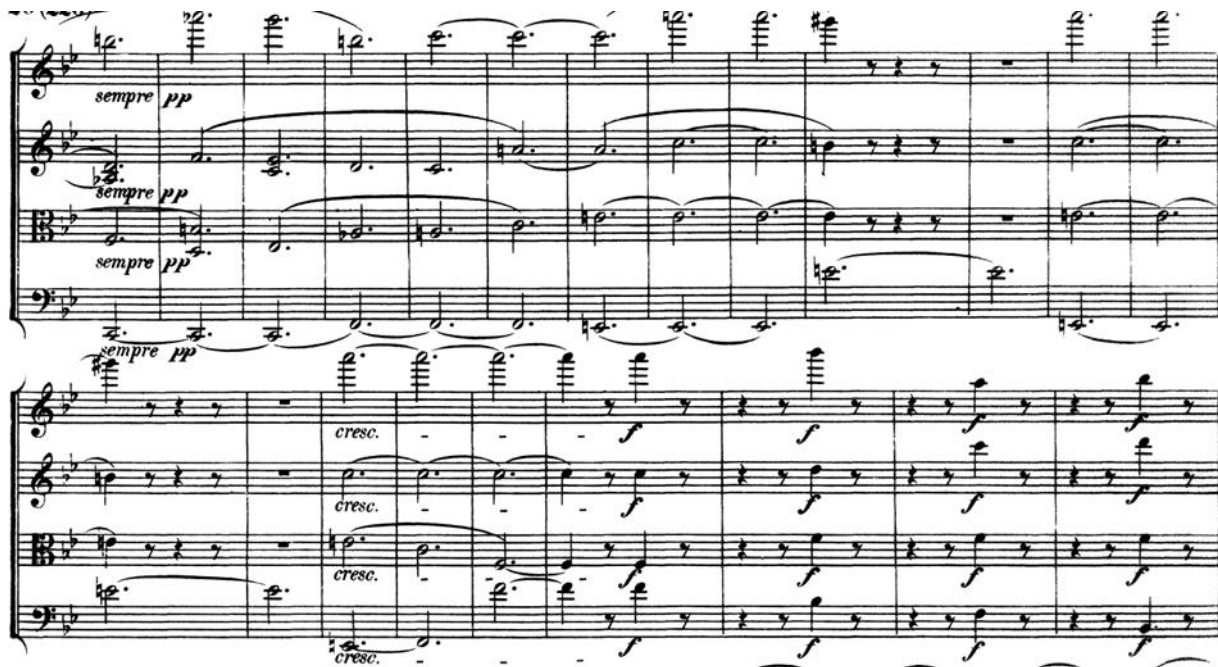


Этот «уход от действительности» не так продолжителен и глубок, как в предыдущем примере. Образуя контрапункт, обе темы вступают в паритетное «силовое равновесие». Но дальнейшее развитие показывает, что монотема одерживает верх и приводит к победному логическому завершению драмы⁸⁷.

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

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

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



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

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

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

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

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



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

Размышляя об уникальности композиции и музыкального языка этого сочинения, И.Ф. Стравинский необычайно тонко отметил: «В 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 фуга,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

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

REFERENCES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

