

Сэму Хэммонду

Сокращения

19CM — музыка XIX века

AfMw — Archiv für Musikwissenschaft — Немецкий музыковедческий журнал

AmZ — Allgemeine musikalische Zeitung — Всеобщая музыкальная газета

BAmZ — Berliner Allgemeine musikalische Zeitung — Берлинская всеобщая музыкальная газета

BGA — Ludwig van Beethoven, Briefwechsel: Gesamtausgabe (Людвиг ван Бетховен. Письма. Полное собрание)

JAMS — Journal of the American Musicological Society — Журнал Американского музыковедческого общества

KdU — Immanuel Kant, Kritik der Urteilstkraft (Иммануил Кант. Критика способности суждения)

KFSA — Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (Фридрих Шлегель. Критические статьи и рецензии)

MQ — Musical Quarterly — Американский квартальный музыкальный научный журнал

NZfM — Neue Zeitschrift für Musik — Новая музыкальная газета

Если не указано иное, выделение текста в цитатах и все переводы авторские.

Иллюстрации

1.1. Титульный лист труда Шарля Баттё “Les beaux arts réduits à un même principe” («Изящные искусства, сведённые к единому принципу». Париж, 1747).

5.1 Фрагмент «Гейлигенштадтского завещания» Бетховена, опубликованный в *Allgemeine musikalische Zeitung* 17 октября 1827, с. 709–710.

5.2. Хуго Хёппенер («Фидус»). Бетховен. *Die Jugend*, № 11, 1903, с. 171.

6.1. Эдуард Жан Конрад Хамман. Гайдн, сочиняющий «Сотворение мира».

Благодарности

Выражаю благодарность Национальному фонду поддержки гуманитарных наук (*National Endowment for the Humanities*), Институту перспективных исследований (*Institute for Advanced Study*) и Австрийскому национальному научному фонду (FWF), чья поддержка в течение 2015–2017 годов позволила мне завершить основную часть данного исследования. Символично, что моё пребывание в Принстоне, в Институте перспективных исследований, стало возможным благодаря стипендии, предоставленной покойным Эдвардом Т. Коуном, чьи труды, посвящённые фигуре композитора, послужили отправной точкой для моего исследования.

Кроме того, мне посчастливилось вынести много важного из бесед с коллегами по кафедре Университета Северной Каролины в Чапел-Хилл, в частности, выражаю признательность Андреа Болману, Тиму Картеру, Аннегрет Фаузер и Стефану Литвину. А также сотрудникам Музыкальной библиотеки — Филиппу Вандермеру, Дайане Стейнхаус и Кэрри Монетте, которые неизменно оказывали мне постоянную поддержку.

В будущем хотелось бы продолжить состоявшиеся беседы с коллегами из других институтов, среди них: Франческа Бриттан (Кейс-Вестерн-Резерв университет), Тодда Кронан и Кевин Карнс (Эморийский университет), Райан Эбрайт (Государственный университет Боулинг Грин), Джеймс Хепокоски (Йельский университет), Уильям Киндерман (Иллинойсский университет), Томас Маколи и Дэвид Триппетт (Кембриджский университет), Кристофер Рейнольдс (Калифорнийский университет в Дэвисе), Уильям Робин (Мэрилендский университет), Гилберт Сьюолл (Академия Филлипса), Элейн Сисман (Колумбия), Кристиан

Торау (Потсдамский университет) и Джереми Юдкин (Бостонский университет). Особенно ценным опытом стал год, проведённый в Вене на стипендию в рамках программы имени Лизе Майтнер, и у меня навсегда останутся самые тёплые воспоминания о дискуссиях с моим спонсором Биргит Лодес (Венский университет) и её коллегами Джоном Д. Уилсоном и Элизабет Райзингер. Вечера с «тремя М» из Венского университета музыки и исполнительского искусства — Мари-Агнес Диттрих, Мартином Эйблом и Мелани Унсельд — были настолько же прекрасны, насколько плодотворны. И я должен выразить особую благодарность Майклу Морсу (Университет Трента), который каким-то образом смог разобрать черновик этой книги и указал на множество путей улучшения подачи материала.

В Издательстве Оксфордского университета Сюзанна Райан снова стала моим идеальным редактором, а Барбара Нортон — идеальным корректором. Как и всегда, моя семья оказала гораздо большую помощь, чем они сами могли бы представить. Хотя эта помощь часто осуществлялась косвенным образом, она оказалась не менее важна для реализации данного проекта. Доротея, Петру и Эндрю: спасибо вам.

* * *

Отрывки из третьей и пятой глав опираются на моё эссе «Ирония и непостижимость: Струнный квартет “Serioso” Бетховена фа минор Op. 95: путь к образцам позднего стиля», JAMS 70 (2017): 285–356. Краткие описания из седьмой главы появлялись раньше в иной форме в тринадцатой главе моей книги «Абсолютная музыка: история идеи» (New York: Oxford University Press, 2014).

Введение

Композиторское «я» в инструментальной музыке

На протяжении своей жизни Бетховен вынужден был находиться в противоборстве со многими силами, тем не менее фигура композитора всегда оставалась в центре внимания. К моменту смерти Бетховена в 1827 году комментарии современников к его музыкальному наследию были столь обширны, что даже самая последняя антология критических статей насчитывала около 700 страниц¹. Однако — за исключением нескольких рецензий последних лет жизни композитора, в которых авторы размышляли о влиянии прогрессирующей глухоты на его творчество, в этих комментариях практически нет попыток обнаружить взаимосвязь между его наследию и судьбой.

В действительности же подавляющее большинство критиков того времени не имели почти никакого представления о жизни композитора, кроме самых общих сведений о его творчестве; те же, кому были хорошо известны повороты его судьбы, проживали в основном в Вене и даже не предполагали, что композиторское «я» Бетховена может как-то влиять на создаваемую им музыку.

В 1812 году Эрнст Людвиг Гербер, работая в далёкой Тюрингии над биографическим словарём для музыкантов, указывал на «серьёзный и мрачный» характер большинства произведений

¹ Ввиду исключительного внимания автора к рецензиям на концерты и публикуемой музыке, даже антология Кунце, при всех её размерах, опускает множество актуальных в то время источников. См. [Kunze 1987].

Бетховена, но объяснял эту особенность условиями военного времени, в которых находились многие композиторы в период, казалось бы, бесконечных конфликтов в немецкоязычных странах². Иными словами, во времена Бетховена ещё не появилось предпосылок для восприятия его музыки как выражения выпавших на его долю печалей и радостей.

Однако к середине XIX века отношение слушателей значительно изменилось: стало привычным воспринимать музыку композитора как некое откровение, идущее из глубин души. В свою очередь, именно душа теперь представлялась ключом к пониманию его музыки. Критики охотно сравнивали жизнь и творчество Бетховена, отмечая, как отразились события жизненного пути композитора на его творчестве — и наоборот. Новый взгляд распространился не только на одно лишь бетховенское наследие: публика была настроена оценивать творчество всех композиторов, в особенности их инструментальные произведения, как излияние чувств, своего рода автобиографию в звуке.

Что же изменилось? Почему за столь короткий промежуток времени слушатели начали воспринимать музыку совершенно по-новому? И почему, в свою очередь, к этому подходу стали относиться с подозрением в последние сто лет? Стремление слушателей «обнаруживать» в музыке композиторов их душевные переживания — «синдром Бетховена» — настолько глубоко укоренилось в сознании масс, что сейчас не так-то легко представить, насколько новаторским и мощным для своего времени был подобный подход на протяжении почти целого столетия. Не будет преувеличением назвать это явление «синдромом».

Как и в медицине, в интересующем нас контексте этот термин используется для обозначения совокупности симптомов, в данном случае — поведенческих, тех, что указывают на «основное заболевание». Склонность к восприятию музыки как некой формы автобиографии произросла из реакций на музыку Бетховена, но вскоре распространилась на творчество других композиторов и стала доминирующей тенденцией в музыкальной

² См. [Gerber 1812–1814, 1: 316–317].

критике на протяжении почти ста лет. Публика регулярно обращалась к биографии композитора для разъяснения с её помощью как самых общих закономерностей того, что она слышит в том или ином музыкальном произведении, так и любых исключений из них.

Эта «привычка» довольно быстро сошла на нет в 20-е годы XX века, что явилось следствием всеобщего признания того, что она не обосновательна, но зашла слишком далеко.

В книге «Синдром Бетховена: музыка как автобиография» исследуется процесс изменения восприятия музыки как субъективного проявления композиторского «я». Бетховен — центральная фигура этого повествования, поскольку именно его инструментальная музыка явилась важным катализатором, который послужил появлению нового подхода к восприятию музыки, прочно занявшего свои позиции во второй четверти XIX века. Но все эти изменения нельзя связывать только лишь с творчеством Бетховена. Они стали результатом слияния эстетических, философских, культурных, экономических и технологических факторов. Новые представления о природе всех искусств, изменение понимания роли личности в творческом процессе, возрастающая философская значимость эмоций и развитие массовой культуры — всё это способствовало новому восприятию музыки — прежде всего инструментальной — как сердечного откровения композитора.

Дискурс восприятия композиционной субъективности сосредоточен на изменяющихся концепциях музыкального самовыражения и делится на три крупных этапа:

(1) 1770–1830. Лишь в последние десятилетия XVIII века внимание критиков обратилось к поиску взаимосвязи между творчеством композитора и его внутренним «я». Интерпретаторы долгое время разделяли эти два понятия, поскольку они рассматривали экспрессию не как субъективное проявление себя, но как объективную конструкцию, то есть как проекцию текста (в случае вокальной музыки) или репрезентацию эмоции (в случае инструментальной музыки), сознательно создаваемую с расчётом на определённый слушательский отклик.

(2) 1830–1920. Растущая популярность инструментальной музыки в конце XVIII — начале XIX века подняла фундаментальные вопросы об источнике и характере высказывания, звучащего в этих произведениях. Критики по-прежнему воспринимали вокальную музыку в первую очередь как проекцию словесного текста, но инструментальную музыку теперь они стали расценивать как форму проявления неповторимой индивидуальности её автора. В течение всего нескольких лет после смерти Бетховена тенденция усматривать отражение внутреннего «я» композиторов в их инструментальном творчестве удивительно быстро набрала обороты. Авторы поощряли подобное восприятие, пропагандируя эстетику субъективизма в своих трудах о музыке и используя стратегии самопродвижения на становящемся все более публичным и конкурентным музыкальном «рынке».

(3) С 1920 по настоящее время. После Первой мировой войны предположение о том, что всякая выразительность исходит из внутреннего «я», утратило доминирующую позицию почти так же быстро, как и завоевало её: многие ведущие композиторы и критики вернулись ко взглядам, открыто признававшим выразительность и искусство в целом своего рода трюком. Эта обновлённая концепция выразительности как некоторой объективности стала ключевым элементом модернистской эстетики — начиная с Нового объективизма межвоенных лет и заканчивая высоким модернизмом середины века. Тем не менее тенденция восприятия музыкального произведения как звукового проявления сущности композитора оказалась удивительно жизнеспособной. Концепт «произведение как жизнь» продолжает существовать в общественном сознании, особенно в сфере популярной музыки, и продолжает влиять на то, как мы воспринимаем произведения композиторов прошлого и настоящего.

Во всех трёх частях данной книги так или иначе прослеживается взаимосвязь между этими изменяющимися концепциями музыкальной выразительности. В первой части под названием «Парадигма объективной выразительности» исследуются тенденции периода приблизительно между 1770 и 1830 годами, когда

музыка подчинялась системе риторики, в то время как композиторам (и действующим «от их лица» исполнителям) приходилось направлять слушателя, внушать ему определённые чувства.

Риторика представляет собой раздел теории поэтики: некогда она устанавливала структуру композиции как в ораторском, так и в музыкальном искусстве, и внутри этой установленной структуры аффекты являлись исключительно важным средством, позволявшим вызвать у публики желаемый отклик.

Художники, работавшие согласно риторическим предписаниям в сферах музыкального и вербального искусства, предвосхищали её реакцию и соответствующим образом применяли хитрости своего ремесла.

Слушатели того времени, в свою очередь, относились к музыкантам как к искусным мастерам, чей творческий почерк можно было определить по характерному индивидуальному стилю, не принимая во внимание творческую индивидуальность самого композитора и влияние его внутреннего мира на творчество.

Во второй части, которая называется «Парадигма субъективной выразительности», исследуется период примерно с 1830 по 1920 год, когда на слушателя легло бремя самостоятельного толкования воспринимаемой музыки, и впервые за всю историю музыки ему пришлось прикладывать усилия для проникновения в замысел музыкального произведения. Особую сложность представляла интерпретация инструментальной, то есть не сопровождающейся словесным текстом, музыки. Герменевтика, в отличие от риторики, предоставляет возможность рецепции без акцента на творческий, «производственный» процесс. В рамках новой парадигмы субъективизма слушатели вынуждены были понимать выразительность как нечто личное, высказанное композитором, и были готовы слышать в музыке, особенно в инструментальной — откровение самого композитора.

В третьей части — «Двойственная парадигма: становление новых взглядов начиная с 1920 года» — исследуется, каким образом в разные периоды в творчестве разных композиторов сосуществовали и взаимодействовали между собой противоположные представления о выразительности.

Ключевым вопросом для всех трёх периодов (и всей этой книги) является не то, в какой степени композиторы стремились выразить своё внутреннее «я», и не то, в какой степени то или иное произведение может рассказать о внутреннем «я» композитора, а скорее то, в какой степени слушатель воспринимал творчество композитора как субъективное выражение его внутреннего «я».

Субъективность, надо сказать, в наши дни представляется более широким понятием, чем это было прежде, особенно когда речь идёт о музыке. За последние 30 с лишним лет многие критики прибегали к этому понятию в попытке описать систему условных обозначений, заложенную в том или ином произведении³; другие же предписывали свойство субъективности самой музыке⁴; третьи считали, что она является функциональным фактором, ёмким концептом⁵.

Отмечая ценность каждого из этих подходов, всё же стоит заметить, что они по большому счёту не отражают вкусы и восприятие минувших эпох, когда слушатель понимал субъективность прежде всего как проекцию композиторского «я». В настоящем исследовании, изучающем историю слушательского восприятия, термин «субъективность» используется в том значении, в котором он понимался в музыкальном дискурсе на протяжении XIX и большей части XX века — иными словами, в более широком значении, обозначая проявленность внутреннего мира композитора в его творчестве.

Сейчас нам интуитивно кажется привычным восприятие музыки как отражения внутреннего мира её автора. Однако действительно поражает тот факт, насколько долгий путь пришлось пройти иску-

³ См., например, [McClary 1994: 205–233]. См. также [Cumming 2000]; [Kramer 1998]; [Massow 2001]; [McClary 2004]; [Butt 2010: 36–96]; [Peraino 2011]; [Klein 2015].

⁴ «Речь идёт не о субъективности композитора или какой-то другой фигуры вне самой музыки. <...> Субъективность относится к самой музыке. <...> Поэтому субъективность музыки не может быть поглощена субъектной позицией композитора или слушателя». См. [Steinberg 2004: 9].

⁵ См., например, [Maus 1988–1989: 31–43, 56–73]; [Monahan 2013: 321–371]; [Thompson 2015: 331–348]; [Klorman 2016]; [Hatten 2018].

ству, чтобы выразительность стала свойством не только литературы, но и музыки. Поэты и литературные критики осознали необходимость культивирования эстетики субъективности ещё в 1770-х годах, в период расцвета движения «Буря и натиск». Лирическая поэзия, акцентирующая внимание на восприятии текста от первого лица, в те годы обрела необычайное признание, в то время как Гёте, лидер своего поколения, прямо относился к слову как средству самовыражения. С самых ранних лет, как утверждал поэт, он с завидным постоянством трансформировал свои переживания, как приятные, так и мучительные, в поэтические образы и стихи. Благодаря этому он установил тесный контакт со своей внутренней природой. Поэтому поэт охарактеризовал свои сочинения как «фрагменты одной грандиозной исповеди». Гёте утверждал, что художник должен действовать в согласии со своим внутренним голосом, поскольку «как бы он ни плутал, он [художник] всегда может проявить только собственную индивидуальность»⁶.

Гёте полагал, что между его поэзией и жизнью можно поставить знак равенства. Он побуждал молодых поэтов задаваться в каждом стихотворении следующим вопросом: «...включает ли он подлинно пережитый опыт и способствовал ли этот опыт духовному развитию?» Поэзия, как он однажды выразился, «заставляет своего обладателя раскрыть себя до дна. Поэтические высказывания — невольная исповедь, которая приоткрывает наши внутренние устремления»⁷.

⁶ См. [Гёте 2018]. См также [Goethe 1981, 9: 283]. Гёте в своих работах пишет: “Ein Bild, ein Gedicht... Bruchstücke einer grossen Konfession.” См. [Goethe 1981]. «Слово к молодым поэтам» Гёте (заголовок добавлен И. П. Эккерманом) впервые было опубликовано посмертно (1833) среди его работ. См. [Goethe 1981, 12: 360]: “...denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, gebärde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördern wird.”

⁷ См. [Goethe 1981, 12: 361]. “Poetischer Gehalt... ist Gehalt des eigenen Lebens... [D]en jungen Dichtern, sprech' ich hierüber folgendermaßen... fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte und ob dies Erlebte euch gefördert habe.” См. также [Goethe 1962–1967, 4: 326]. Гёте — Людвигу I Баварскому, 14 апреля 1829 года: “Die Gabe der Dichtkunst hat das Eigne besonders darin, daß sie den Besitzer nötigt, sich selbst zu enthüllen. Dichterische Äußerungen sind unwillkürliche Bekenntnisse, in welchen unser Innres sich aufschließt.”

Представление о литературном творчестве как огне, рождающемся изнутри, ознаменовало постепенный уход от изначально-го убеждения в божественном происхождении вдохновения, к концу эпохи Просвещения больше не способного объяснить закономерности, по которым существует гений.

«Критика чистого разума» Иммануила Канта заставила современников пересмотреть основополагающие представления о человеческом восприятии, а его другая работа, «Критика способности суждения», написанная в 1790 году, распространила применение этих эпистемологических представлений также и на область эстетики. После Канта искусство перестало считаться лишь источником удовольствия: к нему начали относиться как к источнику знания, где важно также и активное участие субъекта, воспринимающего произведение искусства. Понятие субъективности теперь стало занимать центральное место как в вопросах творчества, так и в области восприятия искусства⁸.

В Англии непрерывная кампания, посвящённая субъективности, была начата Уильямом Вордсвордом, который оказал прямое влияние на восприятие своей поэзии читателями, а также в одночасье стал законодателем поэтических тенденций в целом. Сборник «Лирических баллад» поначалу был принят неблагоприятно, и поэтому поэт писал в предисловии ко второму изданию (1800), что «истинная поэзия представляет собой стихийное излияние сильных чувств», таких чувств, к которым «мы в спокойствии мысленно возвращаемся», но до тех пор, «пока благодаря некой реакции спокойствие постепенно не исчезнет и чувство, родственное тому, над которым мы только что размышляли, постепенно не возникнет и не закрепится в нашем сознании»⁹. Таким образом, в основу своих доводов поэт положил личные переживания, основанные на реально пережитом опыте, являющемся движущей силой творческого процесса.

Читатели, на которых также повлияли изменения, произошедшие в восприятии поэтами своего места и творчества, также

⁸ См. [Bowie 2003]; [Bonds 2006]; [McAuley 2013].

⁹ См. [Дмитриев 1990].

одобряли такое отношение к субъективности. И здесь Гёте вновь сыграл ключевую роль. Он утверждал, что субъективное «я» может культивироваться благодаря одной лишь силе воли, и этот акт становления личностного «я» является ведущим в человеческом опыте. Его идеал постоянного духовного и личностного развития (*Bildung*) был наиболее полно воплощён в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796), где он представил собственные аргументы в пользу индивидуальности, недавно ставшей предметом всеобщих разговоров. Идея развития, заложенная в *Bildung*, побуждала индивида исследовать аспекты личности за гранью сознания и социальных правил — иначе говоря, под этим подразумевалось исследование области стихийных неосознаваемых эмоций.

Согласно представлениям, возникшим в конце эпохи Просвещения, эмоциональные проявления больше не требовалось сдерживать, подавлять или контролировать. Тот феномен, который Питер Гэй окрестил «путешествием к себе», «погружённостью в себя вплоть до невроза», без сомнения, имел своих предшественников. Но поколение, достигшее творческой зрелости к середине XIX века, по словам Гэя, первым смогло прийти к возможности самоосознания и сделать его «доступным настолько, что встреча с самоосознанием была практически неизбежна и для широкой публики», и в наибольшей степени это проявлялось через искусство, к которому все больше и больше относились как к выражению самого сокровенного, что есть в человеческой душе. По прошествии времени Исая Берлин считал это «отшелушивание самости» квинтэссенцией романтической традиции¹⁰.

Инструментальная музыка содействовала значительному расслоению личностного «я», поскольку действовала за пределами языковых структур, и всё более распространённым становилось мнение о её происхождении из недр первобытных, подлинных глубин человеческого «я». В сущности, именно инструментальная музыка привела к концептуальной перестройке понимания природы связи между композитором и его творчеством. Вокальная

¹⁰ См. [Gay 1995: 5, 3, 6]. См. также [Berlin 1999: 95].

музыка, как и прежде, воспринималась как проекция текста, при этом критики отмечали, что процесс переложения текста на музыку неизбежно заставляет композитора учитывать его содержание и образ лирического героя, наряду с такими формообразующими средствами, как метр, структура и ритмическая организация стихотворного текста.

Кроме того, за редким исключением, вербальные тексты являлись плодами работы поэта, а не самого композитора. Задача композитора состояла в усилении эмоционального воздействия и развитии идей, заложенных кем-то другим¹¹. В последних исследованиях приводятся убедительные аргументы в пользу того, что голос самого композитора звучит в его вокальных сочинениях, и это зачастую приводит к противоречиям между музыкальным языком и текстом, принадлежащим другому автору¹². Но в этом подходе очевиден взгляд на чувственную сферу с высоты нашего времени, а отнюдь не с позиции художника прошлых веков. Даже Гофман в своей восторженной рецензии на Пятую симфонию Бетховена (1810) высказывал предположение, что вокальная музыка — это «то, в чём он преуспел меньше», поскольку «ей доступны лишь те категории, которые обозначаются словами, выражение же неопределённых порывов, проявленных в царстве бесконечного, к которому тяготеет Бетховен, — вне её рамок». Несколько лет спустя в критической статье, посвящённой бетховенской увертюре, песням и антрактам из «Эгмонта» по

¹¹ Бывают, конечно, исключения — случаи, когда композиторы сначала пишут музыку, а слова добавляют потом. Пожалуй, самый известный пример — ария “*Drum beim Barte des Propheten*”, упоминаемая Моцартом в письме к отцу от 26 сентября 1781 года, где он говорит, что уже написал к ней музыку, равно как и музыку к своей опере «Похищение из Сералия», до того как либреттист Иоганн Готлиб Стефани подготовил текст. Однако даже при этом Моцарт заранее знал, каково будет эмоциональное влияние этой арии, и поручил Стефани написать такой текст, который соответствовал бы музыке как с точки зрения содержания, так и просодии. Однако для ничего не подозревающего слушателя завершённое сочинение остаётся проекцией текста даже в этом необычном случае. См. [Mozart 2005, 3: 162].

¹² См., к примеру, [Kramer 1998]; Hoeckner // Music Theory Online. 2001. Vol. 7, No 5.

пьесе Гёте, он подчёркивает наличие дихотомии между вокальной и инструментальной музыкой:

В инструментальной музыке Бетховена слушатель привычно ищет масштабно развёрнутые гениальные контрапунктические обороты, дерзкие модуляции и т. д. Но обсуждаемое сочинение являет нам, до какой степени мастер умеет управляться с дарованным ему музыкальным сокровищем и отдаёт себе отчёт в том, когда его следует использовать в музыкальной ткани: это сочинение во всём следует душевному порыву поэта, управляемое лишь им, оно ни в коей мере не стремится к обособлению. Поэтому рецензент постарался представить материал композитора в выгодном свете и признал его трактовку удачной¹³.

В действительности же Гофман превозносит Бетховена за его удивительную способность бережно относиться к художественному тексту, созданному другими авторами. В этом плане Гофман был не одинок. Двумя годами ранее неизвестный критик, чья рецензия была посвящена песням Бетховена (*Sechs Gesänge* Op. 75), открыто выразил надежду, что инструментальная музыка окажется способна раскрыть «всю неповторимую индивидуальность» Бетховена, её глубину, так, как не способна вокальная музыка:

Все, что выходит из-под пера господина Бетховена, носит в большей или меньшей степени отпечаток его уникального, грандиозного, оригинального даже при его особенной манере письма. Но для того чтобы продемонстрировать своё дарование в полной мере, для творческой деятельности ему

¹³ См. AmZ, 4 July 1810: 633. См. также AmZ, 21 July 1813: 480-481. "Man ist sonst in beethovenscher Instrumental-Musik an eine reiche Ausbeute genialischer contrapunktischer Wendungen, kühner Ausweichungen u.s.w. gewöhnt: wie sehr der Meister aber mit seinem Reichthum hauszuhalten und ihn zu rechter Zeit zu spenden versteht, beweiset die hier in Rede stehende Composition, die, ohne im mindesten für sich selbst glänzen zu wollen, ganz dem Sinne des Dichters folgt, und sich seiner Tendenz anschmiegt. Rec. bemühte sich daher auch, die gelungene ästhetische Behandlung des, dem Componisten gegebenen Stoffs gehörig ins Licht zu stellen und zu würdigen."

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru