

СЦЕНА *AH! PERFIDO* И ТРАДИЦИИ ЖАНРА КОНЦЕРТНОЙ АРИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА

SCENE *AH! PERFIDO* AND THE TRADITIONS OF THE CONCERT ARIA
IN BEETHOVEN'S OEUVRE

Аннотация. Людвиг ван Бетховен, гениальный симфонист, яркий новатор в области камерно-инструментальных жанров, нечасто фигурирует в исследовательской литературе как оперный композитор. Тем не менее, оперные произведения составляют важную часть его наследия. Помимо единственной завершенной оперы «Фиделио» Бетховен создал ряд высокохудожественных опусов в жанре концертной арии, свидетельствующих о его постоянном интересе к крупномасштабным сочинениям в оперной стилистике. Музыка для театра привлекала Бетховена не только по причине личных художественных предпочтений. Он прекрасно осознавал, что в его время умение писать развернутые музыкально-сценические произведения по-прежнему остается важным показателем композиторского мастерства. Концертные арии, сцены и ансамбли стали значимыми шагами Бетховена на пути к освоению оперных форм. Некоторые из его ранних оперно-вокальных сочинений появились в результате занятий вокальной композицией с Антонио Сальери; большая часть опусов была создана до первой редакции «Фиделио». Статья сосредоточена на одной из самых известных и, в то же время, загадочных концертных арий композитора — сцене для сопрано и оркестра *Ah! Perfido* op. 65. Сочинение до сих пор вызывает множество вопросов. Это и неизвестный повод к его написанию, и странные обстоятельства первой публикации, и таинственная певица-адресат, и даже музыка сцены с многочисленными заимствованиями из произведений Вольфганга Амадея Моцарта. Автор ищет ответы на эти вопросы, рассматривая историю создания и стилистические особенности сочинения сквозь призму традиций жанра концертной арии, а также бетховенского следования или отклонения от них. Еще одна задача статьи — анализ и осознание сцены *Ah! Perfido* как оригинального бетховенского произведения. Несмотря на отсылки к чужим сочинениям, композиционная техника этого опуса выдает почерк мастера, хорошо известный по его инструментальной музыке, а его тематизм непосредственно предвосхищает одно из зрелых сочинений Бетховена.

Ключевые слова: Бетховен, Моцарт, Сальери, концертная ария, *Ah! Perfido*, Йозефина Клари-Альдринген, Йозефа Душек, «К далекой возлюбленной»

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Нагина Д. А. Сцена *Ah! Perfido* и традиции жанра концертной арии в творчестве Бетховена // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 123–135. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-123-135>

Abstract. Ludwig van Beethoven's extensively studied legacy has one important layer which up to now has rarely attracted the attention of researchers. It is his operatic music, which demonstrates another aspect, a most unusual one, in the work of the ingenious symphonist and master of the main chamber genres. Despite his numerous plans and conceptions, Beethoven composed only one opera. However, his concert arias, scenes and ensembles show the composer's continuous interest in large-scale compositions in the genre of opera. Beethoven's turning to concert arias was for him a tribute to a long-standing and powerful tradition. Similar works had been composed by most composers during the time period from the late 17th to the 18th centuries. In work of Wolfgang Amadeus Mozart, Beethoven's direct forerunner and idol, the genre of concert aria reached its genuine true efflorescence. At the turn of the 18th and the 19th centuries the ability to compose extended musical stage works continued to present an important indicator of mastery, and Beethoven was not planning to ignore that fact. His concert arias appeared as a result of his lessons with Antonio Salieri and under the impression of his studies of the significant operas composed at the end of the century (most notably, Mozart's). Most of these oeuvres by Beethoven are highly artistic works which are inscribed in the tradition of the genre and, at the same time, not devoid of originality. The author of this presentation concentrated on one of the most famous and, at the same time, enigmatic concert arias by Beethoven, *Ah! Perfido* opus 65. This composition arouses many questions. Up to the present day, the author of the text and the precise occasion for composing this aria are unknown. Scholars have not been able to determine unequivocally who was the singer for whom the aria was intended, despite their knowledge of possible candidates the job of singing this work. But the main problem of this composition is in its style. To what extent can an aria, based on an impressive circle of almost verbatim quotations from Mozart's music, be considered an original work of Beethoven? The article is devoted to reflections and searches for answers to these questions.

Keywords: Beethoven, Mozart, Salieri, concert aria, *Ah! Perfido*, Josephine von Clari-Aldringen, Josepha Duschek, *An die ferne Geliebte*

ВВЕДЕНИЕ. НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОБ ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА

Людвиг ван Бетховен вошел в историю музыки прежде всего как гениальный симфонист и выдающийся мастер камерно-инструментальных жанров. Крайне редко он вспоминается как оперный композитор, обычно в связи с «Фиделио» — оперой с «трудной судьбой» и неоднократно переделками партитуры и либретто [3, с. 131–132]. Однако этим сочинением оперная музыка Бетховена не ограничивается. Весьма интересный пласт его наследия составляют концертные арии, сцены и ансамбли, появившиеся на протяжении значительного периода жизни композитора и свидетельствующие о его постоянном интересе к крупномасштабным сочинениям в оперной стилистике. Перечень завершенных¹ оперных опусов Бетховена спосо-

¹ Лариса Валентиновна Кириллина сообщает о более 50 неосуществленных оперных замыслах Бетховена [1, с. 399–403]. Некоторые эскизы этих проектов оказали влияние на музыку других

бен заставить нас посмотреть на композитора с иной, быть может, несколько неожиданной, стороны:

Номер описания	Название сочинения	Время создания	Жанр
WoO 89	<i>Prüfung des Küssens</i> («Испытание поцелуем»)	1790–2	ария для баса и оркестра
WoO 90	<i>Mit Mädchen sich vertragen</i> («С девочками смеяться»)	1790–2	ария для баса и оркестра
WoO 92	<i>Primo amore, scena and aria for soprano</i> («Первая любовь»)	1790–2	ария для сопрано и оркестра
WoO 91	<i>O welch ein Leben! ein ganzes Meer</i> («О, что за жизнь! целое море »)	1795	вставная ария к зингшпилю И. Умлауфа «Прекрасная башмачница» для тенора и оркестра
WoO 91	<i>Soll ein Schuh nicht drücken</i> («Чтоб ботинок вам не жал»)	1795	вставная ария к зингшпилю И. Умлауфа «Прекрасная башмачница» для сопрано и оркестра
Op. 65	<i>Ah! perfido</i> («Ах, коварный»)	1795–6	сцена (речитатив и ария) для сопрано и оркестра
WoO 92a	<i>No, non turbarti</i> («Нет, не тревожься»)	1802	сцена (речитатив и ария) для сопрано и оркестра
WoO 93	<i>Ne' giorni tuoi felici</i> («В дни твоего счастья»)	1802	дуэт для сопрано, тенора и оркестра
Op. 116	<i>Tremate, empi, tremate</i> («Трепещите, нечестивцы»)	1802	терцет для сопрано, тенора, баса и оркестра
Op. 72	<i>Fidelio</i> («Фиделио»)	1804-5	опера (1-я редакция с названием «Леонора, или Супружеская любовь»)
		1805-6	опера (2-я редакция с названием «Леонора, или Супружеская любовь»)
		1814	опера (3-я редакция с названием «Фиделио»)
WoO 94	<i>Germania</i> («Германия»)	1814	песня; вставной номер к зингшпилю Ф. Трейчке «Доброе известие» для баса, хора и оркестра
Op. 97	<i>E ist Vollbracht</i> («Свершилось»)	1815	песня; вставной номер к зингшпилю Ф. Трейчке «Триумфальная арка» для баса, хора и оркестра

Таблица 1. Оперные сочинения Бетховена²

опусов. Так, Роберт Хаттен указывает на связь музыки Фортепианного трио D-dur op. 70 с набросками для оперы «Макбет» [11, с. 34].

² Список составлен в опоре на Указатель произведений Бетховена, приведенный в монографии Кириллиной [2, с. 559–570].

Наиболее многочисленные в этом списке концертные арии — сочинения, именовавшиеся в XVIII — начала XIX века просто «ариями» или «сценами». Прилагательное «концертные» появилось позже благодаря сразу нескольким особенностям таких произведений. Одна из них — предназначение для исполнения в концерте (академии). Существовали и другие формы их бытования — в виде вставок в оперы, свои или чужие, а также в качестве эффектных номеров, которые певцы исполняли на кастингах в театральные группы. Еще одно важное качество всех разновидностей этого жанра — виртуозно-концертная стилистика³: проявляющаяся в блестящих, технически сложных вокальных партиях, крупномасштабных формах и нарядной оркестровке, нередко с включением солирующего инструмента или даже концертирующей группы. То есть, концертная ария представляла собой уникальное сочетание специфики вокального жанра арии и концертности в самых разных смыслах — концерта как публичного исполнения музыки, концертного стиля, концертности как состязательного принципа между солистом и оркестром, между вокалистом-виртуозом и концертирующим инструментом. Главной же целью создания концертных арий была демонстрация вокального и артистического мастерства певца [6, с. 151]. Немногие из оперных композиторов конца XVII–XVIII века обошли стороной этот жанр, а в творчестве кумира Бетховена — Вольфганга Амадея Моцарта — он достиг своего расцвета.

На рубеже XVIII–XIX столетий опера все еще занимала одну из лидирующих позиций в жанровой иерархии, и достижения в этой области оставались важным показателем композиторского мастерства. Бетховен не собирался игнорировать этот факт, стремясь обрести должный уровень профессионализма в оперной сфере. В монографии Кириллиной подчеркивается мысль об увлеченности композитором оперной идеей и последовательных шагах к ее воплощению [1, с. 343–426]. Такими шагами и были концертные арии, появившиеся в том числе благодаря занятиям вокальной композицией с Антонио Сальери в конце 1790-х — начале 1800-х годов⁴, а также изучению опер и арий конца XVIII века (прежде всего, моцартовских).

КОНЦЕРТНАЯ АРИЯ *AH! PERFIDO* И ЕЕ ТАЙНЫ

Из всех концертных арий Бетховена сцена для сопрано и оркестра *Ah! Perfido* op. 65 — самая известная, но в то же время самая загадочная, порождающая многочисленные вопросы исследователей.

Один из них — девятилетний разрыв между временем создания и публикации арии. Объясняется он, скорее всего, жанровой традицией: композиторы не стремились к изданию подобных сочинений. Каждая концертная ария сочинялась для определенного случая — разового исполнения или же единич-

³ Характеристику концертного стиля см. в: [5, с. 245–246].

⁴ В частности, в результате занятий с Сальери появились ария WoO 92a, дуэт WoO 93 и трио op. 116; ария и дуэт были «просмотрены, откорректированы и одобрены Сальери» [9, p. 215].

ных повторений и, самое важное, для конкретного певца-адресата с расчетом на особенности его голоса и мастерства. Моцарт говорил, что ария должна прийти «певцу впору, словно хорошо скроенное платье» [13, S. 304]. Дальше рукопись — единственный автограф или копия — перешла во владение певца. Бетховен относился к своим концертным ариям аналогично: не нумеровал (благодаря чему большинство из них оказались в каталоге Кински–Хальма среди произведений без опуса) и изначально не планировал их издание.

Были у бетховенских концертных арий и определенные поводы для сочинения, и, в ряде случаев — адресаты. Однако, история арией *Ah! Perfido* в этом смысле довольно запутанная.

Сочинение было завершено в Праге, где Бетховен пребывал с февраля по апрель 1796 года в рамках концертного турне. Там он познакомился с разносторонне одаренной чешской музыкантшей графиней Йозефиной фон Кларри-Альдринген (в замужестве Клам-Галлас). Графиня была любителем, однако ее игра на мандолине и пение ценилось современниками. На страницах «Ежегодника музыкального искусства Вены и Праги» за 1796 год в разделе «Виртуозы и дилетанты» отмечалось, что она «поет с большим изяществом» [12, S. 120]. Молодой Бетховен посвятил ей несколько собственных сочинений (и посвящения значатся на автографах) — несложных, но изящных пьес для мандолины, а также концертную арию *Ah! Perfido*. Однако графиня ее так и не спела, во всяком случае, публично. Более того, когда Бетховен все же решился издать арию в 1805 году, она вышла без посвящения, из чего следует, что Йозефина, скорее всего, не была ее настоящим адресатом, а имя на автографе — лишь дань уважения и, вероятно, восхищения композитором.

Первой исполнительницей арии стала другая чешская певица-сопрано — Йозефа Душек. Однако в том, что она и есть истинный адресат арии, согласия среди ученых нет. В анонсе лейпцигского концерта 21 ноября 1796 года, в котором состоялась премьера бетховенского сочинения, упоминалась итальянская сцена, написанная специально для нее. Бетховенист Юлия Ронге ставит это оповещение под сомнение, замечая, что оно «не должно было соответствовать действительности, поскольку уже в то время реклама не была правдивой, а сочинение еще не появилось в печати» [14]. У Ронге есть еще один аргумент против предназначения арии для Душек — несоответствие «масштаба и структуры произведения» репертуару профессиональной исполнительницы [ibid.], из чего можно заключить, что сочинение создавалось для певицы-любительницы. Насколько этот довод весомый?

В профессионализме Йозефы Душек сомневаться не приходится: во второй половине XVIII века она была одной из самых известных и востребованных в Европе чешских сопрано. Чаще она выступала как концертная певица и исполнительница сольных партий в кантатно-ораториальных жанрах. В ее послужном списке — оперные и концертные арии Моцарта, Иоганна Готтли-

ба Наумана, Фридриха Дионисия Вебера, сопрановые партии в Коронационной кантате Леопольда Кожелуха, ораториях «Сотворение мира» и «Времена года» Йозефа Гайдна, «Мессии» Георга Фридриха Генделя. Обширная география ее выступлений включала в себя Вену, Зальцбург, Берлин, Дрезден, Лейпциг, Веймар, Варшаву и, конечно, Прагу. Если графине Клари в Ежегоднике музыкального искусства посвящена одна фраза, то Душек в том же издании удостоена развернутой характеристики. О ней сказано как о «знаменитой и выдающейся профессиональной певице-мастере» с «чарующем голосом и приятной прочувствованной манерой исполнения», особенно эффектной в бравурных ариях, а также как о талантливом композиторе и пианистке-виртуозе [ibid.].

Дарование Душек высоко ценил Моцарт, он написал для нее с разницей в десять лет две концертные арии-сцены *Ah, lo previdi* KV 272 и *Bella mia fiamma, addio* KV 528. Поскольку это одни из немногих сочинений, специально создававшихся в расчете на особенности голоса певицы, да еще и столь необычайно чутким к оперному искусству композитором, как Моцарт, мы можем составить по ним представление о ее вокальном портрете.

Ah, lo previdi появилась в Зальцбурге в 1777 году. Текстовая основа сочинения — сцена из III акта оперы Джованни Паизиелло «Андромеда» (либретто Витторио Амедео Чинья-Санти). Сюжетный смысл таков: отец Андромеды не дает своего согласия на ее брак с возлюбленным Персеем, не взирая на то, что тот спас девушку от ужасной гибели (Андромеду принесли в жертву чудовищу). Ее пламенная обвиняющая речь сменяется отчаянием, а затем и решимостью покончить с собой.

В моцартовской сцене четыре раздела: речитатив, ария, еще один речитатив и каватина. Ария довольно скромна в вокально-техническом плане, однако впечатляет стремительным темпом, размашистыми мелодическими скачками и напряженными верхними нотами (*as-b* второй октавы). Нежная каватина выдержана в кантабильном стиле и наполнена выразительной нюансировкой — изящными мелизмами и фиоритурами. Главный эффект сцены связан с постоянными эмоциональными переключениями, с масштабной образной модуляцией от драматической экспрессии начального речитатива и решительной героини арии к ламенту второго речитативного раздела и, наконец, смиренной созерцательности каватины. Этим сочинением Моцарт явно стремился подчеркнуть артистическое дарование Йозефы.

У сцены *Bella mia fiamma, addio*, созданной Моцартом в 1787 году во время поездки в Прагу, есть своя легенда, авторство которой приписывается сыну композитора Карлу Томасу. Ария якобы была написана в беседке возле виллы Бертранка, принадлежащей семье Душек. Йозефа заключила Вольфганга в шуточный плен, выдав ему чернила и нотную бумагу и заявив, что выпустит его на свободу только тогда, когда получит давно обещанную ей арию. Мо-

царт подчинился, сочинив роскошный сольный номер, однако в качестве мести пригрозил уничтожить рукопись, если певица не сможет исполнить свою партию с листа без ошибок. Моцартоведы, как правило, готовы согласиться с правдивостью этой истории — по крайней мере, частично. Так, Альфред Эйнштейн указывает на фрагмент из *Andante* арии, словно специально созданный для испытания чистоты интонации — он выстроен на хроматическом секвентном развитии тритонового мотива, гармонизованного эллиптической последовательностью [8, с. 353] (см. *Пример 3*).

В арии сконцентрировано немало других вокальных трудностей — колоратур, пассажной техники, арпеджированных ходов и уже знакомого по предыдущей сцене частого употребления верхних нот диапазона. Сцена стала эффектным украшением концертного репертуара певицы. Кстати, строение арии в ней близко типу рондо — модной в конце XVIII века структуре большого сольного номера [4, с. 141], предназначенного для виртуозов звездного ранга [5, с. 534]. Ария необычайно виртуозна, имеет двухчастное строение с характерной сменой темпов «медленно-быстро»⁵, и единственный признак, говорящий не в пользу рондо — вторая часть в виде коды-стретты. Яркие темповые и образные контрасты, сопоставление кантиленного и виртуозного стиля делают это сочинение схожим со сценой *Ah, lo previdi*: очевидно, что Моцарт продолжал делать ставку не только на великолепную вокальную технику, но и на драматическое мастерство певицы.

Насколько бетховенская сцена *Ah! Perfido* могла соответствовать этим качествам? Начнем с того, что Бетховен написал образцовую арию-рондо, словно продолжив моцартовскую идею контрастной двухчастности. Первая медленная часть арии *Per pietà, non dirmi addio* с нежнейшими темами в итальянском кантиленном стиле написана в форме двухтемного рондо с остановкой срединного эпизода на доминанте. Вторая часть с четной рондальной структурой выстроена на ярких образных антитезах: в ней размашистые героико-драматические эпизоды чередуются с одухотворенной темой в темпе *Adagio*, выполняющей здесь функцию рефрена и при этом создающей интонационную арку к первой части. Речитатив также богат на внезапные смены настроений и темпа: в нем семь разделов, и каждый раз эмоция меняется на противоположную.

Столь частые образные переключения всецело подчинены тексту арии, авторство которого, кстати, также является еще одной загадкой сочинения. Источник слов речитатива известен — это сцена из III акта метастазиевского либретто «Ахилл на Скиросе», момент, когда Ахилл отправляется на битву, покидая свою возлюбленную принцессу Деидамию, и та бросает ему горькие упреки. Автор текста арии неизвестен, однако ее слова по смыслу гар-

⁵ Эта особенность рондо подчеркивается в диссертации Нины Владимировны Пилипенко: [7, с. 54].

монично встраиваются в напряженную сцену. Героиня словно разрывается на части, то проклиная коварство любимого, то моля его о пощаде, то признаваясь в любви, и в этом драматургия сочинения не может не напомнить моцартовскую *Ah, lo prevedi*. Музыка Бетховена психологически точно рисует образ отчаявшейся женщины, стремящейся любыми средствами остаться рядом с любимым.

Что же касается трактовки вокальной партии, то в ней можно найти все, что Моцарт предназначал Душек в своих ариях. Отмечаю внимание к верхнему *b*, фиоритуре в кантиленных темах, пассажи и арпеджио в быстрой части арии. Многие из этих фигур словно списаны с вокальной партии сцены *Bella mia fiamma*. Ян Кайерс высказывает мнение, что с этой моцартовской арией Бетховен, скорее всего, был «хорошо знаком» [9, с. 106]; согласившись с мнением ученого, добавим, что и сцену *Ah, lo prevedi* композитор мог знать – по-видимому, на оба сочинения он ориентировался как на стилевые и композиционно-драматургические модели. Он словно бы поставил в моцартовских исканиях вокального стиля Йозефы Душек логическую точку, подчеркнув ее главные достоинства — непревзойденную сценическую игру и впечатляющее виртуозное мастерство.

Из всего этого, казалось бы, можно сделать однозначные выводы об адресате бетховенской сцены, если бы не одно «но»: отдельные наброски этого сочинения были созданы композитором еще до его отъезда в Прагу, до его встречи и с графиней Клари, и с Йозефой Душек. То есть, изначально он не писал арию ни для одной из них. Вспомним: в то время Бетховен осваивал итальянский вокальный стиль и структуру большого сольного оперного номера под руководством Сальери. Он мог задумать арию как учебное упражнение, которое в итоге вылилось в талантливый опус. Признаки ученической работы ощущаются в том, что музыка сцены буквально соткана из чужих цитат.

Так, Роберт Каммингс обнаружил близость начала арии Бетховена главной теме *Adagio* из моцартовской Серенады для духовых KV 361 [10]. Мелодика обеих тем выдержана в кантиленной оперной стилистике и схожим образом поддерживается трепетной пульсацией аккомпанемента. Их начальные фразы выстроены вокруг одних и тех же опор, используют схожие типы движения: выдержанный тон, продолжающийся взволнованным поступенным спуском, мягкие фигуры вращения, изысканные задержания. Обе темы открываются излюбленной Моцартом гармонической последовательностью, в которой после тоники следует прерванный оборот с VI ступенью.

Отметим и другие тематические аллюзии. Продолжение главной темы первой части арии Бетховена – фактически, инверсия начального мотива партии Фьордилиджи из ее дуэта с Дорабеллой (*Così fan tutte*, I акт, *Примечания 1, 2*).

Fl. *Fiordiligi*
 O sieh doch nur, Schwe-ster, o sieh doch nur,
 Ah guat - da - so - sel - la, ah guat - da - so -

str.

Пример 1. Моцарт. Дуэт Дорабеллы и Фьордиллиджи

Tu lo sai, bell' I - dol mi - o, bell'
 Ach, du kennst, mei - ne Leiden, du

p

Пример 2. Бетховен. Концертная сцена *Ah! Perfido* (ария, фрагмент 1 части)

Во второй части арии выписанный дважды нисходящий хроматизированный пассаж напоминает аналогичный фрагмент моцартовской *Bella mia fiamma* (Примеры 3, 4):

mf
mf
mf
 In no - que - sto pas - so è ter - ri - bi - le per me, è ter - ri - bi - le, ter -

Пример 3. Моцарт. Концертная сцена *Bella mia fiamma, addio* KV 528

p
p
 - no non son
 - dennicht des

Пример 4. Бетховен. Концертная сцена *Ah! Perfido* (фрагмент 2 части)

Здесь речь идет уже не столько о моделировании, абсолютно естественном для молодого автора, сколько о заимствовании чужих тематических идей — моцартовских. Если вновь попытаться ответить на вопрос, для какой певицы создавалась сцена *Ah! Perfido*, на наш взгляд, будет корректней сказать так: у этого сочинения не было адресата. Постигая искусство написания оперной композиции, Бетховен вкладывал в этот опус собственные представления об образцовой арии — о совершенной вокальной форме, о красоте и технике пения. На тот момент эти представления были явно связаны со стилем опер и концертных арий Моцарта. Однако, если Моцарт заботился о том, чтобы ария подходила певцу, то в случае со сценой *Ah! Perfido* Бетховена все случилось наоборот: певица — Йозефа Душек — идеально подошла его арии. Так была нарушена одна из важнейших традиций жанра концертной арии — создание сочинения с расчетом на индивидуальные особенности голоса певца.

AH! PERFIDO КАК БЕТХОВЕНСКОЕ СОЧИНЕНИЕ

Последний вопрос, который хотелось бы затронуть в связи с бетховенской сценой — ее художественное своеобразие. Несмотря на обилие цитат, сочинение выдает технику Бетховена, о чем можно судить хотя бы по одной важной композиционной идее. Речь идет о постепенном становлении главной темы арии. Истоки ее закругленной, словно мягко обволакивающей, мелодии можно увидеть уже в стремительно вращающейся фигуре вступления, во фразах речитатива, почти всегда имеющих ариозный оттенок за счет плавных ходов-опеваний. Важный этап на пути образования главной темы — последний раздел речитатива *Adagio*, в котором круговые элементы складываются в лирико-меланхолическую мелодию у кларнетов. Ее сопровождает ритмическое остинато струнных, и от этого фрагмента всего лишь один шаг к схожей по рисунку и фактуре теме арии. Именно так происходит формирование новых тем в сонатно-симфонических циклах Бетховена — путем поэтапной, целенаправленной выводимости материала, в отличие от моцартовского метода, основанного на создании новых комбинаций из элементов ранее отзвучавшей темы.

И, пожалуй, самое важное. От арии Бетховена, проникнутой моцартовским духом, протягиваются нити к появившемуся спустя 20 лет циклу «К далекой возлюбленной». Сходства тем арии и начальной песни цикла — интонационные, ритмические, тонально-гармонические — настолько очевидны, что вторая воспринимается как вариация первой (*Примеры 5, 6*):

Per pie-tà, non dir-mi ad-di-o, non dir- - - miad-di-o, di te
 Wel-che Qual, von dir zu schei-den, von dir zu schei-den, wen-de

pri-va che fa-rò? di te pri-va che fa-rò?
 dich nicht von mir ab! wen-de dich nicht von mir ab!

p *sf*

Пример 5. Бетховен. Концертная сцена *Ah! Perfido* op. 65 (тема арии)

N^o 1.
 Ziemlich langsam und mit Ausdruck. Composit im April 1810.

Singstimme.
 Auf dem Hü-gel sitz-ich spä-hend in d-s blau-e Ne-bel-

PIANOFORTE.
 ♪. * ♪. * ♪. *

land, nach den fer-nen Trif-ten se-hend, wo ich dich, Ge-lieb-te, fand. Ausdrucksvoll.

espressivo

Пример 6. Бетховен. К далекой возлюбленной. №1 *Auf dem hügel sitz ich spähend* (тема)

Между ними есть лишь одно принципиальное различие — иная жанровая природа. Тема песни словно освобождена от изысков оперной кантилене-

ны, она гораздо более простая, однако не менее завораживающая невероятной пластикой фразировки и поэтической красотой. Эта музыка вплотную соприкасается с образностью и стилистикой романтических вокальных миниатюр, однако ее истоки — в арии Бетховена, написанной в моцартовских традициях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 1.
2. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 2.
3. Кириллина Л. В. Опера Бетховена «Фиделио» в России XIX века // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 131–140.
4. Коровина А. Ф. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2017.
5. Лущер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. Изд. 2-е, испр. М.: Классика-XXI, 2015.
6. Нагина Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М.: РАМ имени Гнесиных, 2015.
7. Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и венский музыкальный театр: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02: в 2 т. М., 2018. Т. 2.
8. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс. М.: Классика-XXI, 2007.
9. Caeyers J. *Beethoven, a Life*. Berkeley: University of California Press, 2000.
10. Cummings R. Ludwig van Beethoven. *Ah! perfido! ... Per pieta, non dirmi addio, scena and aria for soprano & orchestra, Op. 65* // ALLMUSIC, 2021. URL: <https://www.allmusic.com/composition/ah%21-perfido%21---per-pieta-non-dirmi-addio-scena-and-aria-for-soprano-orchestra-op-65-mc0002355074> (accessed: 1.12.2021).
11. Hatten R. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
12. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, 1796. Wien [u.a.]: Schönfeld, 1796.
13. Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe: in VIII Bänden. Bd. II / hrsg. v. W. A. Bauer, O. U. Deutsch, U. Konrad. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005.
14. R[ongé] J. “Ah perfido!”, Scene and Aria for Soprano and Orchestra op. 65 // Beethoven-Haus Bonn, [2021]. URL: <https://www.beethoven.de/en/work/view/6698193085530112/%26quot%3BAh+perfido%21%26quot%3B%2C+scene+and+aria+for+soprano+and+orchestra++op.+65?fromArchive=6233187378266112> (accessed: 1.12.2021).

REFERENCES

1. Kirillina L. V. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Work]: in 2 Volumes. Vol. 1. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. (In Russian).
2. Kirillina L. V. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Work]: in 2 Volumes. Vol. 2. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. (In Russian).
3. Kirillina L. V. Opera Bethovena *Fidelio* v Rossii XIX veka [Beethoven's Opera *Fidelio* in the Nineteenth-Century Russia]. In: *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019*, ed.

- by Irina Susidko, Gnessins Russian Academy of Music, vol. 2, Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019, pp. 131–140.
4. Korovina A. F. *Opera semiseria v evropejskom muzykal'nom teatre pervoj poloviny XIX veka: genezis i poetika zhanra* [Opera Semiseria in the European Musical Theater of the First Half of the 19th Century: the Genesis and Poetics of the Genre]: PhD Thesis. Moscow, 2017. (In Russian).
 5. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Mocart i ego vremena* [Mozart and His Time]. 2nd ed., rev. Moscow: Klassika-XXI, 2015. (In Russian).
 6. Nagina D. A. *Koncertnye arii V.A. Mocarta i vokal'noe iskusstvo ego vremeni* [Concert Arias by W. A. Mozart and the Vocal Art of His Time]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2015. (In Russian).
 7. Pilipenko N. V. *Franc Schubert i venskij muzykalnyj teatr* [Franz Schubert and the Vienna Musical Theater]: Dr. Habil. (Arts) Thesis: in 2 Vols., vol. 2. Moscow, 2018. (In Russian).
 8. Einstein A. *Mozart. Lichnost. Tvorchestvo* [Mozart. Personality. Work], per. s nem. E. M. Zaks. Moscow: Klassika-XXI, 2007. (In Russian translation).
 9. Caeyers J. *Beethoven, a Life*. Berkeley: University of California Press, 2000.
 10. Cummings R. Ludwig van Beethoven. *Ah! perfido! . . . Per pieta, non dirmi addio, scena and aria for soprano & orchestra*, Op. 65. In: *ALLMUSIC*, 2021. Available at: <https://www.allmusic.com/composition/ah%21-perfido%21---per-pieta-non-dirmi-addio-scena-and-aria-for-soprano-orchestra-op-65-mc0002355074> (accessed: 01.12.2021).
 11. Hatten R. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
 12. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, 1796. Wien [u.a.]: Schönfeld, 1796.
 13. Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen. *Gesamtausgabe: in VIII Bänden*. Bd. II, hrsg. v. W. A. Bauer, O. U. Deutsch, U. Konrad. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005.
 14. R[onge] J. “Ah perfido!”, Scene and Aria for Soprano and Orchestra op. 65. In: *Beethoven-Haus Bonn*, [2021]. Available at: <https://www.beethoven.de/en/work/view/6698193085530112/%26quot%3BAh+perfido%21%26quot%3B%2C+scene+and+aria+for+soprano+and+orchestra++op.+65?fromArchive=6233187378266112> (accessed: 01.12.2021).

Нагина Дана Александровна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Dana A. Nagina

PhD, Assistant Professor, Analytical Musicology Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

dnagina@mail.ru