

Nadezhda EISMONT, Polina EISMONT «Soliman der Zweite, oder die drei Sultaninen»: can variations by Beethoven retell the opera by Süßmayr?

The paper analyses Acht Variationen über das Terzett «Tändeln und scherzen» aus der Oper «Soliman der Zweite, oder die drei Sultaninnen» von Franz Xaver Süßmayr WoO 76 and proves that the structure, the change of variation tunes and characters reflects the plot of the original opera by F. X. Süßmayr. The authors also retell the story of its composing and analyze the reasons of its popularity in Europe in the second half of XVIII century.

Keywords: L.van Beethoven, F. X. Süßmayr, Sh. S. Favart, variations, piano.

Надежда ЭЙСМОНТ, Полина ЭЙСМОНТ «Солиман II, или Три султанши»: могут ли вариации Бетховена рассказать содержание оперы Зюсмайера?

На примере анализа Восьми вариаций F-dur на тему из оперы Ф. Кс. Зюсмайера «Солиман II, или Три султанши» показывается, что структура вариационного цикла, смена тональностей и характеров отдельных вариаций отражает содержание оперы. Кроме того, рассказывается история оперы Зюсмайера и описываются причины ее популярности в Европе второй половины XVIII века.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, Ф. Кс. Зюсмайер, Ш. С. Фавар, вариации, фортепиано.

Великий немецкий композитор Людвиг ван Бетховен (1770–1827) писал вариации на протяжении всей своей творческой жизни (первый датированный вариационный цикл — Девять вариаций c-moll WoO 63 написан в 1782 году, последний — Тридцать три вариации C-dur op. 120 в 1819–1823 годах). Для фортепиано соло Бетховен сочинил не менее 20 циклов, кроме того есть несколько сонат, некоторые части которых также написаны в форме вариаций (II часть сонаты G-dur op. 14 № 2, I часть сонаты A♭-dur op. 26, II часть сонаты f-moll op. 57, III часть сонаты E-dur op. 109 и II часть сонаты c-moll op. 111) так же, как и вторая половина фантазии для фортепиано g-moll op. 77.

Педагогический опыт показал, что трудно найти более полезные пьесы для начала работы со студентами, чем вариации Бетховена. Во-первых, композитор чрезвычайно остроумен в варьировании выбранных

им тем. Таким образом, в сравнительно небольшом произведении встречается чрезвычайно богатое разнообразие исполнительских задач¹, которое позволяет ученику освоить их и научиться справляться со многими проблемами за достаточно короткий промежуток времени. Во-вторых, варьированные им темы, обычно невелики по размеру, поэтому может быть много вариаций, и, соответственно, много исполнительских тонкостей на протяжении не очень большого количества страниц, что позволяет их быстро освоить. В-третьих, это великолепная музыка, которая, к сожалению, очень редко звучит на концертных площадках, затмеваемая более поздними бетховенскими произведениями. Кроме того, представляется, что вариационный жанр для Бетховена, особенно в начале его творчества в 90-е годы XVIII века — это своеобразная творческая лаборатория для отработки различных артикуляционных,

¹ В анонимной рецензии 1799 года про Бетховена было написано, что «немногие так богаты идеями и так умелы в искусстве их комбинирования» [3, с. 127].

фактурных, технических композиторских приемов, т. е. служит подготовкой к дальнейшему исполнению не только его собственной музыки, но и произведений Гайдна, Моцарта, Шуберта и др. Вариации создавались Бетховеном не только для педагогической работы, но и как виртуозные пьесы для его концертной деятельности, поэтому в них использовано большинство виртуозных приемов конца XVIII века, что также необходимо в современной педагогической практике.

В октябре 1792 года молодой композитор, приехав из небольшого городка Бонна (бывшего в то время столицей Кёльнского курфюршества) в аристократическую Вену для «завоевания» музыкального мира, сначала должен был утвердиться в имперской столице как исполнитель-виртуоз. Ему необходимо было проявить себя на этом поприще и заработать себе имя, чтобы его концерты в различных салонах² пользовались вниманием, его произведения печатались и исполнялись, а сам Бетховен был востребован учениками. Для этого он должен был заявить о себе при первых же выступлениях, исполняя импровизации и собственные сочинения, среди которых могли быть и вариации на какие-нибудь музыкальные новинки — популярные отрывки из опер, песни, танцы и т. д. Вариации в этом смысле чрезвычайно выгодны, так как знакомая тема все время обогащается и поворачивается различными гранями. Кроме того, те авторы, на музыку которых начинающий композитор сочинял вариации, уже были известны, и их именами было легче привлечь публику.

Вариации, написанные в 90-х годах Бетховеном, создавались буквально «на злобу дня». Так, например, Десять вариаций B-dur на тему из оперы Сальери «Фальстаф» написаны в том же 1799 году, что и сама опера, а Восемь вариаций F-dur на тему из оперы Зюсмайера написаны в ноябре 1799 года, притом что опера поставлена в конце октября того же года. Автор относился к своим вариациям этого периода как к чему-то проходящему, не очень значительному настолько, что он даже не давал номера опусов этим циклам, и только Шесть вариаций F-dur, написанные в 1802 году, получили номер опуса 34.

При первом знакомстве с этим циклом бросается в глаза одна особенность — терцовое движение по тональностям, при котором каждая вариация появляется в новой тональности, что прежде никогда и нигде не встречалось. Подобный прием также обнаруживается в 24 вариациях D-dur на тему Ригини WoO 65 в виде последовательности тональностей в коде — D-dur, B-dur, G-dur, а в Восемнадцати вариациях F-dur на тему Зюсмайера WoO 76 сначала появляется последовательность — d-moll, B-dur и возвращение в F-dur, а затем — в противоположность этому ходу — секвенционное движение в последней вариации по терциям вверх (F-dur, A-dur, H-dur, D-dur).

Одна из самых сложных возникающих при работе над любыми вариациями проблем — создание единого произведения из некоторого количества отдельных элементов. Иногда они представляют собой нечто вроде сюиты, состоящей из отдельных пьес, но чаще группы вариаций объединяются в своеобразные микроциклы, возникающие внутри большого цикла. Форма Восемнадцати вариаций F-dur на тему из оперы Зюсмайера является примером последнего.

В начале этого цикла есть группа из четырех вариаций, написанных строго по принципу классической вариационной формы, т. е. принцип орнаментального варьирования с точным соблюдением сохранения строения темы и с учащением ритмических единиц: шестнадцатые, триоли шестнадцатые, тридцать вторые, триоли тридцать вторые. Затем следует группа из трех вариаций, которые звучат как арии для трех различных голосов — для низкого голоса (V), для сопрано (VI) и для колоратурного сопрано (VII). Учитывая название оперы, можно предположить, что они в какой-то степени соответствуют ариям персонажей, о чем говорят, прежде всего, два момента: название оперы, на тему из которой написан цикл, и большая разнохарактерность в тональностях, регистрах, фактурах, хотя мелодия почти полностью повторяет тему.

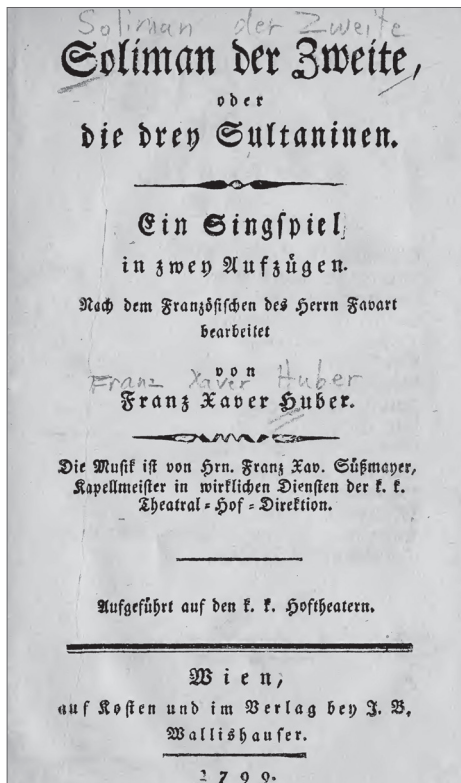
В этом цикле Бетховен впервые в своей композиторской практике в фортепианной музыке нарушает тональный принцип классических вариаций, когда кроме основной тональности может быть использована тональность параллельного или одноименного мажора-минора. V вариация написана в d-moll, VI — в B-dur, VII возвращается в F-dur, т. е. в VI вариации Бетховен нарушает классические правила, но сохраняет принцип движения тональностей по терциям вниз, что позже появится и в Шести вариациях ор. 34.

Последняя группа представлена заключительной вариацией и кодой. Эта вариация — фугато для трех голосов — тоже вызывает аналогию с терцетом, послужившим темой для всего цикла, а в коде присутствуют мотивы из предпоследней медленной вариации, так же, как, например, в финале сонаты Es-dur ор. 27 № 1 звучит реминисценция из третьей части.

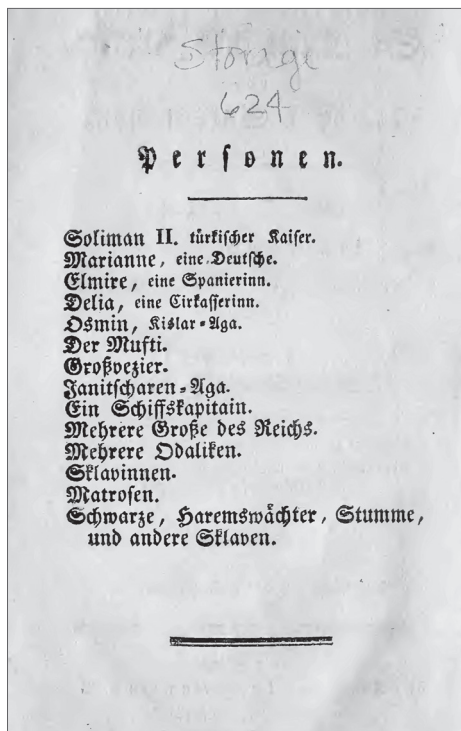
Что же привело к такому нарушению классических норм построения вариационного цикла и подобной игры с тональностями? Опираясь на название и приблизительно представляя себе сюжеты и стилистику литературы XVIII века, можно предположить, что арии олицетворяют трех султанш и каждая из них имеет свой ярко выраженный характер. Фугато говорит о возможном конфликте, который развился между ними и который закончился победой третьей султанши.

В каталоге Венской городской библиотеки хранится партитура оперы Зюсмайера, однако авторам не удалось побывать в библиотеке и познакомиться с ней. Поэтому мы решили найти возможную основу этой оперы.

² Первый концерт в театральном зале у Бетховена состоялся в октябре 1800 года [3, с. 127].



Либретто оперы Ф. Кс. Зюсмайера «Солиман II, или Три султанши» (Wien: Wallishäuser, 1799).
 Обложка



Персонажи оперы Ф. Кс. Зюсмайера «Солиман II, или Три султанши»

Пару лет назад в одном из романов о жизни Франции XVIII века внезапно встретилось упоминание о постановке в театре пьесы «Солиман II и три султанши». Возможно, эта пьеса имеет какую-то связь с оперой и, может быть, является ее литературной основой? Ее автор — французский поэт, писатель, публицист Шарль Симон Фавар (1710–1792), написавший вместе со своей женой, знаменитой актрисой «Комеди франсез» Мари Жюстин Фавар (1727–1772), более 90 пьес, водевилей и оперных либретто, которые пользовались большим успехом не только во Франции, но и в других странах. Семья Фаваров была настолько известна во Франции, что сто лет спустя Жак Оффенбах (1819–1880) написал оперетту «Мадам Фавар» (1878). В ней действовал и Месье Фавар, которого за свободомыслие даже разыскивала королевская полиция, причем в преамбуле к либретто сказано, что «сюжет опирается на реальные исторические факты» [2, с. 47].

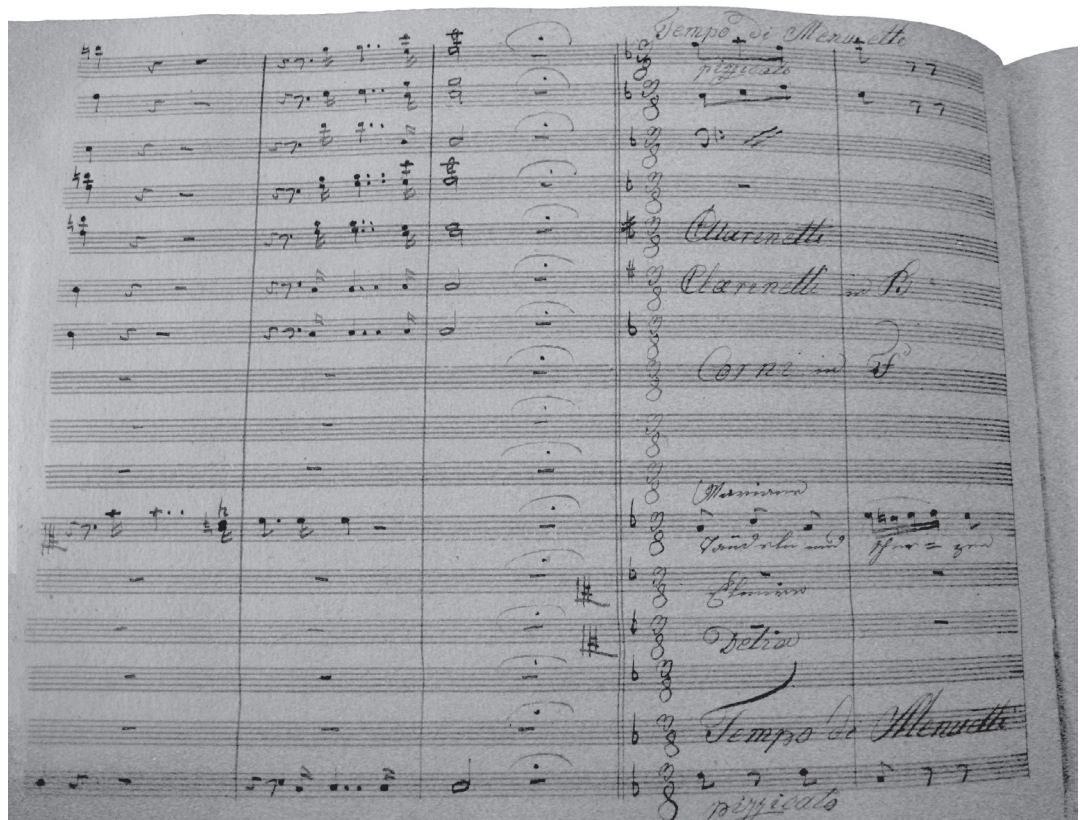
«Солимана II» Фавары написали в 1761 году. Для этой пьесы самим Фаваром было создано семь вокальных номеров, мадам Фавар играла Роксолану. В 1776 году было написано еще несколько музыкальных номеров анонимным автором в западноевропейском стиле [7]. Пьеса оказалась очень яркой, послужила основой для нескольких опер. Так, например, в 1770 году в Королевском театре Копенгагена была поставлена опера Джузеппе Сарти (1729–1802) «Солиман II». В 1789 году шведский композитор Йозеф Мартин Краус (1756–1792) написал одноименную оперу, поставленную в Королевском театре Стокгольма. Опера Франца Ксавьера Зюсмайера (1766–1803), для которой пьеса Фавара была переработана Францем Ксавьером Хубером (1755–1814), была написана, как уже упоминалось ранее, в 1799 и шла с успехом в Вене до 1836 года [8], а сама пьеса Фавара шла в «Комеди франсез» вплоть до 20-х годов XX века [5]. Она пользовалась таким успехом, что в 1810 году, когда уже не было в живых ни Фавара, ни Зюсмайера, была написана комедия в стихах «Замужняя Роксолана, или Продолжение трех султанш», которую приписывают Пиго-Лебрёну [6].

Сама пьеса Фавара основывалась на одной истории из «Нравоучительных сказок» («Contes Morales») французского писателя, философа, драматурга Жана-Франсуа Мармонтеля (1723–1799), которая в свою очередь опиралась на «Персидские письма» французского писателя, философа, правоведа Шарля-Луи Монтескье (1689–1755). «Нравоучительные сказки» вышли в свет в Париже в 1756 году, получили известность по всей Европе и уже в 1764 году были переведены на русский язык³, а в феврале 1765 года написанная по мотивам одной из сказок комическая опера Шарля-Симона Фавара «Солиман II, или Три султанши» была поставлена при дворе Екатерины II [1].

Отвечая присущей второй половине XVIII века моде на экзотическую культуру Востока, Фавар построил свою пьесу как манифест и пропаганду западной европейской культуры, французского стиля жизни, носителем которого стала Роксолана⁴ [4]. Идеологические противоречия западной цивилизации и необученного Востока представляли в «Солимане II» в форме социальной сатиры, которая стала возможна только после изменения политической ситуации в отношениях Османской империи со странами Западной Европы. После тяжелых событий XVI века, когда войска Сулеймана Великолепного стояли под стенами Вены, и многочисленных войн XVII века Турция в XVIII веке завязла в войнах с Россией, начиная с азовских походов Петра I до прихода России в Крым при Екатерине II. Как подсказывает психология, когда у людей исчезает страх, они могут начать шутить и смеяться над тем, кого или чего прежде боялись.

³ Произведения Мармонтеля были настолько широко известны в России, что А. С. Пушкин даже упомянул их в главе V «Евгения Онегина».

⁴ Сам Фавар в письме писал, что цель пьесы — противопоставление французской национальной морали турецкой (цит. по [5]).



Ф. Кс. Зюсмайер.
«Солиман II,
или Три султанши».
Страница партитуры

Сюжеты всех этих произведений отличаются лишь в деталях. Например, из трех султанш одна — естественно Роксолана, но у Монтескье ее зовут Роксана, у Мармонтеля — Роксолана, а у Зюсмайера — Марианна. Отличается национальность Роксоланы: у Фавара она француженка, у Зюсмайера — немка.

По сюжету пьесы, Солиман устал от азиатских наложниц и приказал доставить ему наложниц из Европы. Ему доставили трех девушек — испанку, черкешенку и Роксолану, об историях которых рассказывается по очереди. Сначала рассказ идет об испанке по имени Эльмира, которая хочет вернуться домой и просит султана, чтоб он ее отпустил. Милосердный султан предлагает ей подождать месяц, пока он будет за ней ухаживать, и лишь потом решать, захочет ли она вернуться. Через месяц она, покоренная поведением и поступками Солимана, отказывается уезжать и становится его наложницей. Но проходит какое-то время, и Солиман хочет послушать другую из привезенных девушек, которую зовут Делия и которая очень хорошо поет. Дело закончилось тем, что Солиман приблизил к себе эту девушку, отчего Эльмира начала страдать. Но и Делия привлекла султана ненадолго: он увидел Роксолану. Она ни на каких условиях не хотела подчиняться и только смеялась над всеми попытками ее покорить. Однако Солиман, восхищенный ее красотой и характером, решил во что бы то ни стало увлечь ее. А Роксолана задумала его приобщить к европейской культуре, не соглашаясь ни на что, находясь в неволе. В конце

концов Роксолана вынудила Солимана дать ей свободу и сделать ее официальной женой.

В комедии Фавара, как и в операх Крауса и Зюсмайера, были и чисто комические номера. Например, терцет «Tändeln und Scherzen» («Кокетство и шутки»), тему из которого выбрал Бетховен для цикла вариаций, относится к одной из таких сцен, когда Роксолана обучает султана французской манере приема пищи.

И если обратиться к структуре вариационного цикла Бетховена, становится очевидным, что это не просто варьирование какой-то темы, но чуть ли не пересказ содержания оперы. Пятая вариация передает характер глубоко чувствующей Эльмиры, страстно переживающей то, что с ней произошло. Она написана в тональности d-moll, тема проходит в низком регистре в теплом виолончельном тембре с очень резкой краткой страстной кульминацией *fortissimo*: даже в мелочах отражен характер страдающей темпераментной Эльмиры. Шестая (B-dur) — портрет Делии — написана, скорее, не как ария, а как романс. Это портрет певицы, которая сама себе аккомпанируя, поет, развлекая и доставляя удовольствие слушателям. Седьмая вариация (F-dur) олицетворяет, по-видимому, Роксолану. Это роскошная ария в итальянском стиле, со множеством колоратур, с огромным диапазоном, чрезвычайно богатая по выразительности и техническим возможностям. Восьмая, венчающая идущие *attacca* предыдущие три вариации арии, это активное, с остроумными синкопами фугато и кода в том же стиле. Такая легкая переключка трех



«Роксолана за столом». Эстамп. 1825 год. Bibliothèque nationale de France. Département Estampes et photographie. PET FOL-EF-266

голосов по характеру соответствует комической сцене обучения султана европейским манерам, которая заканчивается полной победой Роксоланы, выразившейся финальным возвращением к темпу и характеру седьмой вариации.

Возникает вопрос, только ли в этом цикле Бетховен рассказал содержание оперы или были еще подобные примеры? Трудно ответить на этот вопрос прежде всего потому, что для этого необходимо глубоко и подробно знать те оперы, отрывки из которых послужили Бетховену темами для вариаций, что, к сожалению, сейчас очень трудно выяснить, если вообще возможно.

Так, например, похоже, что *quasi* полиметрия в последней из Десяти вариаций В-dur на тему из оперы Сальери «Фальстаф» связана с той сумятицей, которая всегда присутствует в последних актах шекспировских комедий, а октавный скачок со *sf* на последней ноте говорит или об охотничьих рогах, или о криках осла (и та,

и другая версия, отталкиваясь от текста Шекспира, имеют право на существование). Трудно понять, не зная подробностей, почему менуэт *a la Vignano* из балета Якоба Гейбеля (1762–1826) «La nozza disturbata», на тему которого Бетховен написал Двенадцать вариаций С-dur WoO 68, написан в размере четырех четвертей. Является ли это пародией Гейбеля или насмешкой Бетховена? Подобные вопросы могут возникнуть буквально в каждом вариационном цикле и в этом непочатый край работы для любого заинтересованного исследователя.

Профессия музыканта — это своеобразная «машина времени». При работе над любым произведением хотелось бы знать то, что существовало и звучало до и во время его написания. С другой стороны, можно услышать и понять то, что родилось позже под его впечатлением или влиянием. Думается, что и в исполнительской, и в педагогической практике необходимо учитывать и то, и другое.

Литература

1. Будыка Житкова О. К. Новеллы Мармонтеля в русском и испанском музыкальном театре второй половины XVIII века // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 4. С. 8–13.
2. Михеева Л., Орелович А. В мире оперетты. Л.: Советский композитор, 1982. 383 с.
3. Письма Бетховена: 1787–1811 / сост. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1970. 575 с.
4. Elmarsafy Z. Submission, Seduction and State Propaganda in Favart's Soliman II, ou Les trois sultanes // French Forum. 2001. Vol. 26. № 3. P. 13–26.
5. Hammerbeck D. Les Trois Sultanes: French Enlightenment Comedy and the Veil // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 2004. Spring. P. 55–78.
6. Le Théâtre français de la Révolution à l'Empire. URL: <http://theatre1789-1815.e-monsite.com/pages/pieces-gens-et-lieux/les-pieces/roxelane-mariee-ou-la-suite-des-trois-sultanes.html> (дата обращения: 22.02.2020).
7. Locke R. Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart. Cambridge University Press, 2015. 473 p.
8. Winterberger H. Franz Xaver Süßmayr — die Stationen seines Lebens // Oberösterreichische Heimatblätter. 1966. Heft 3/4. Juli–Dezember. S. 3–11.