Людвиг ван

БЕТХОВЕН

КЛАССИКИ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН

А. АЛЬШВАНГ

Людвиг ван БЕТХОВЕН

очерк жизни и творчества

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«МУЗЫКА»
Москва 1966

78
А 59

Л. БЕТХОВЕН

С гравюры Б. Гефеля по рисунку Л. Летронна, 1814

I

СЕМЬЯ. ДЕТСТВО

В течение шестидесяти лет — с 1732 по 1792 год — представители семьи Бетховенов состояли придворными музыкантами у кельнских курфюрстов в Бонне.

Дед композитора Людвиг ван Бетховен, фламандец по происхождению, был сыном торговца кружевами и картинами в городе Мехельне. Получив солидное музыкальное образование в одной из бельгийских певческих школ, он в 1732 году поселился в Бонне, где занял место придворного певца-«басиста», а впоследствии, с 1761 года, почетную должность руководителя капеллы — капельмейстера. Он не без успеха исполнял оперные роли на спектаклях во дворце курфюрста, пел, между прочим, трогательную партию Алексиса из «Дезертира» Монсиньи *, выступал в латинских и итальянских ораториях и умело выполнял сложные капельмейстерские обязанности в церкви и театре.

Типичный немецкий бюргер XVIII века, Людвиг ван Бетховен пополнял свои доходы винной торговлей. Он содержал в Бонне два погребка, где его

* Эта французская опера была настолько популярна в Бонне, что дворцовые башенные часы играли отрывки из ее увертюры.

Данное издание представляет точное повторение издания 1963 года.

жена продавала рейнские вина. Мало-помалу она настолько пристрастилась к спиртным напиткам, что ее пребывание в доме стало угрожать положению «господина капельмейстера». Решившись покончить с семейными неурядицами, он поместил жену в монастырь, где она и умерла.

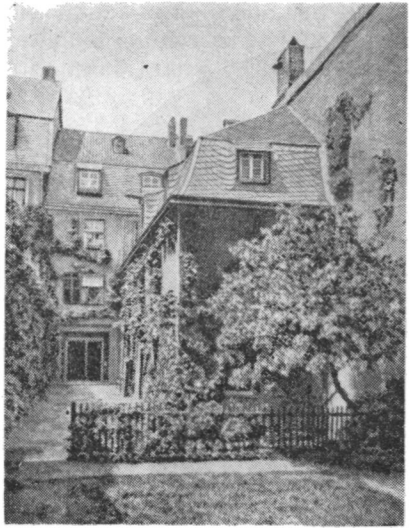
Предприимчивый и энергичный человек, капельмейстер пользовался уважением своих сограждан. Прохожие почтительно кланялись ему, когда он в своей красной мантии проходил по кривым улицам Бонна, направляясь в «доксал»* или во дворец. Сохранившийся портрет рисует нам представительного мужчину с твердым взглядом, серьезным, даже несколько суровым выражением лица, свидетельствующим о сознании долга, большой воле и решительности. Именно таким вставал он в воображении своего внука, будущего великого композитора. Когда дед умер, Людвигу младшему не было еще и трех лет, и помнить его он не мог.

Семейные невзгоды Людвига ван Бетховена старшего не ограничивались пагубной страстью его жены. Бичом семьи был сын Иоганн, будущий отец композитора. Много отрицательного известно об Иоганне Бетховене. Плохую память оставил он по себе. Хуже всего было то, что Иоганн не только не сумел оказать положительного влияния на воспитание своего гениального сына, но подчас приносил ему явный вред. Однако это был, несомненно, музыкально одаренный человек. К сожалению, дурной и истеричный нрав мешал развитию его способностей. Постоянные попойки, буйства и скандалы, создавшие ему сомнительную репутацию, свидетельствуют о крайне легкомысленном характере, полном безволии, душевной неуравновешенности и умственной ограниченности. Красивый, стройный юноша был приятным собеседником и любил повесе-

* Доксал — помещение в церкви, где собирались певчие.

Дед Бетховена Людвиг ван Бетховен

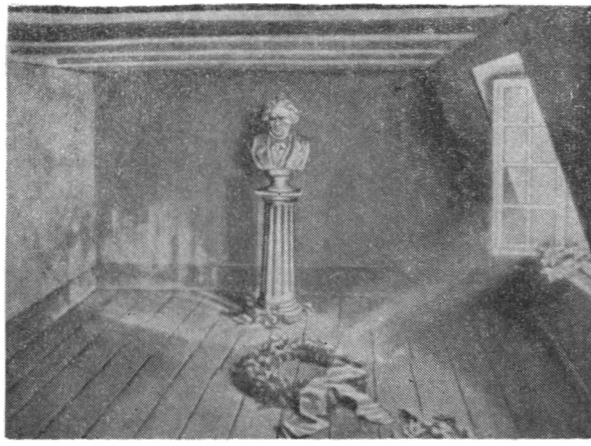
С портрета работы Л. Раду



Дом, в котором родился Бетховен. Вид со двора

Позднейшая фотография

литься. Жизнерадостный, вечно увлекающийся непоседа (отец называл его «бегуном»), любитель хорошеньких женщин и веселой компании, он умел быть обаятельным. С детства начал он заниматься музыкой; уже в десятилетнем возрасте он исполнял в школе роль «ангела» в итальянской оратории, а в двенадцать лет вступил на тернистый путь придворного музыканта. По мере возмужания у подростка обнаружился отличный теноровый голос, и он получил должность придворного «тенориста». Он играл на клавесине и скрипке, успешно занимался преподаванием пения, теории музыки и игры на клавесине. Но неуменье и нежелание систематически работать, невежество и самомнение, а главное — пагубная склонность к алкоголю постепенно привели его к падению, и чем ниже он опускался, тем более чванливым и неуживчивым становился его характер.



Комната, где родился Бетховен

Двадцати восьми лет, в 1767 году, Иоганн женился на дочери главного придворного повара в Кобленце, девятнадцатилетней вдове Марии Магдалине Кеверих. Ее первый муж был придворным камердинером. Брак Иоганна с Магдалиной не был мезальянсом: общественное положение дочери придворного повара не уступало сословному рангу придворного певца. Отец Иоганна резко возражал против этого брака и в конце концов, поссорившись с молодоженами, поселился отдельно от них. Возможно, что причиной ссоры было отсутствие приданого у невесты. Впрочем, отношения были скоро восстановлены.

Мария Магдалина — один из самых светлых образов на жизненном пути великого композитора. Тихий, привлекательный и кроткий нрав не мешал этой женщине проявлять, когда нужно, большую выдержку, волю и твердый ум. Она была тактична, обходительна и со своими и с чужими. В первые

годы брака, пока любовь согревала отношения супругов, Мария Магдалина оказывала благотворное влияние на неустойчивый характер мужа. Но скоро Иоганн вернулся к старым привычкам. Он глумился над своей женой, заболевшей туберкулезом, оставлял ее без денег, пропадал в кабаках, забросил служебные занятия и уроки. Жизнь молодой женщины с каждым годом становилась тяжелее и горестнее. Рождались дети, нужда увеличивалась, здоровье разрушалось.

В декабре 1770 года родился сын, который был назван Людвигом (это был уже второй по счету Людвиг: первый родился на два года раньше и вскоре умер). Точная дата его рождения неизвестна. В те времена не было принято записывать дату рождения младенцев «третьего сословия». Сохранилась лишь запись в метрической книге боннской католической церкви святого Ремигия о том, что Людвиг Бетховен крещен 17 декабря 1770 года. Следовательно, он родился на день-два раньше *. В 1774 и 1776 годах в семье появились на свет еще два мальчика: Каспар Антон Карл и Николай Иоганн.

Людвиг родился в мрачной комнате с низким потолком и косой наружной стеной. Это жилище впоследствии стало бетховенским музеем.

Во второй половине XVIII века Германия была в высшей степени слабой, раздробленной феодальной страной, состоявшей из 360 отдельных государств — от самых ничтожных по размеру и до таких крупных, как Пруссия и Австрия. Во всех этих государствах господствовал один и тот же политический режим, представлявший разновидность абсолютизма **.

* Впоследствии, чтобы вызвать у публики бо́льший интерес к маленькому виртуозу, отец преуменьшал возраст мальчика, называя годом его рождения 1772 г.

** Абсолютная, то есть неограниченная монархия сосредоточивала всю власть — законодательную, исполнительную и

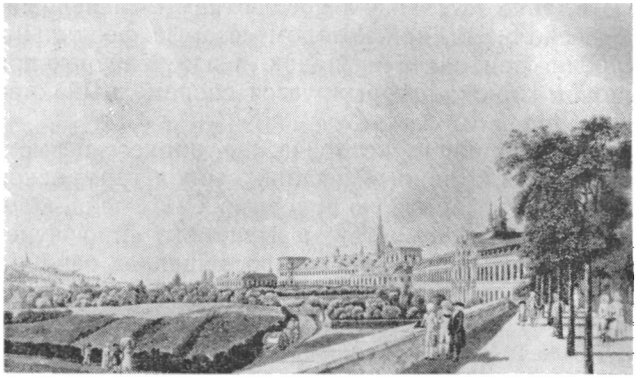
В Европе XVIII века абсолютизм был пережитком феодализма, при котором «старые феодальные сословия приходят в упадок, а из средневекового сословия горожан формируется современный класс буржуазии...» [2]

Эти важнейшие исторические процессы выступают особенно явно в поздний период германского абсолютизма, во вторую половину XVIII века, когда он принимает форму так называемого «просвещенного абсолютизма». Слово «просвещение» означало на языке передовых людей XVIII века борьбу против власти предрассудков, слепой веры в авторитеты, за выработку самостоятельных взглядов и полное, безраздельное господство разума.

Философы-просветители выдвинули теорию «просвещенного абсолютизма». Согласно этой теории, «просвещенным» монархам надлежало проводить для процветания народа в возглавляемых ими государствах буржуазные реформы. На самом деле принципы просветительской философии, как правило, не применялись монархами. Проводимые ими реформы имели целью лишь укрепление абсолютистского режима. Монархи опирались на не окрепшую еще буржуазию для борьбы с феодальной раздробленностью, для усиления своей власти. Идеями просвещения прикрывались безудержная алчность правителей, жестокая эксплуатация трудящегося населения империи (тогдашнее название Германии — «Священная Римская Империя германской нации»).

Кельнское курфюршество, с резиденцией в Бонне, было одним из центров просвещенного абсолютизма в Германии. Князь-епископ (курфюрст) был

судебную — в одних руках. В. И. Ленин в следующих словах определяет функцию абсолютного монарха: он «издает законы, назначает чиновников, собирает и расходует народные деньги *без всякого участия народа в законодательстве и в контроле за управлением*» [1].



Дворец курфюрста в Бонне

С цветной гравюры И. Циглера по картине Л. Янша

абсолютным монархом в пределах своего маленького княжества. Но власть его не передавалась по наследству: после смерти курфюрста преемник его избирался кельнским церковным советом. «Избрание» было фиктивным: церковный совет единогласно голосовал за очередного ставленника римского папы и австрийского императора.

В течение столетий кельнское курфюршество рассматривалось как доходное место для младших сыновей немецких владетельных домов, и этот жирный кусок перепадал обычно кому-нибудь из обделенных наследством «благородных отпрысков» королевских фамилий.

В средние века, в период борьбы городов за свою независимость от феодальных сеньоров, кельнский магистрат изгнал курфюрстов и запретил им пребывание в черте города свыше трех дней подряд. После этого Кельн вошел в число «вольных имперских городов», а курфюрсты обосновались в Бонне.

Постепенно Бонн — резиденция князей — стал

нарядным городом, главным украшением которого был дворец курфюрста *, построенный в середине XVIII века,— один из изящнейших архитектурных памятников немецкого рококо. Прекрасное местоположение Бонна на левом берегу широкого Северного Рейна, живописные холмистые окрестности, здоровый климат делали маленький городок с восемью тысячами жителей весьма привлекательным.

Почти весь город фактически находился на службе у курфюрста. Все жители — от чванного придворного аристократа до скромного сапожника — обслуживали потребности и прихоти двора.

Так как сан курфюрста не был наследственным, никто из князей не заботился о будущем страны, руководствуясь принципом: «после нас хоть потоп». Ценою ужасающей нищеты крестьянства процветали искусства, воздвигались роскошные здания, тратились безумные, ни с чем не сообразные суммы на зачастую нелепые увеселения. Курфюрсты жили в атмосфере беспрерывных развлечений. Многочисленная местная аристократия старалась подражать им. За аристократией тянулись чиновники и военные. Огромный штат придворных требовал больших расходов. «Гофмейстеры», «камергеры», «гофмаршалы», «шталмейстеры» руководили придворной жизнью. Охотничьи команды, многочисленный персонал кухни и погребов, музыканты и актеры, танцмейстеры, фехтовальщики и всевозможная дворцовая челядь заботились о том, чтобы получше наполнять желудки и доставлять побольше удовольствий толпе бездельников. Ремесло и торговля тоже служили преимущественно двору.

Внешние знаки сословной принадлежности отличали жителей курфюршества. В праздничный день

* После разгрома курфюршества французскими революционными войсками в обширных помещениях дворца расположился Боннский университет.

из окрестных деревень приходили крестьяне в грубых ярких одеждах. Аристократы и высшие чиновники в блестящих шелковых камзолах, в париках, туфлях с позолоченными пряжками, панталонах до колен, со шпагами — пешком или в тяжелых каретах — направлялись во дворец для выполнения обряда целования руки курфюрста. Попы в сутанах и париках и роскошно одетые дамы дополняли картину. Контрасты красок, пурпур, золото и серебро говорили о вкусах эпохи.

Среди придворных развлечений важное место принадлежало музыке и театру. По общему мнению, боннская капелла в конце XVIII века занимала одно из первых мест в Германии. Боннские курфюрсты соперничали с самыми богатыми дворами князей, герцогов и гросгерцогов, любивших музыку или просто, следуя моде, покровительствовавших искусству.

Один из кельнских курфюрстов, Климент Август, при котором дед Бетховена начал службу в боннской капелле, славился своей расточительностью. Огромные суммы выбрасывались им на приобретение великолепных экипажей, предметов роскоши, редких художественных произведений, на устройство блестящих придворных празднеств, маскарадов, оперных и драматических спектаклей и балетов.

Значительную статью расходов курфюрста составляло вознаграждение шарлатанам и авантюристам, выдававшим себя за служителей искусства.

Среди беспрерывных празднеств, любовных утех и прочих «занятий» безбрачных ревнителей церкви курфюрсты не забывали и музыки, причем один из них даже мнил себя композитором. В одном письме он рассказывает о своем «чудесном способе» сочинения: «Способ, который я применил, тот же, что и у пчел, которые берут мед у лучших цветов и его собирают. Так же точно все, что я сочинил, взято

Немецкая придворная капелла
С картины Г Д. Маттьё, 1770

мною из чужих сочинений, которые мне нравятся»[3]. Такой способ сочинения не был единичным в те времена, когда авторское право композитора не защищалось. Курфюрсты содержали капеллу певцов и инструменталистов, во главе которой стоял капельмейстер. Капелла обслуживала церковь, дворец и театр. От участников капеллы требовалось немало: каждый певец должен был уметь исполнять церковные арии на латинском, а оперные партии на немецком, итальянском и французском языках.

Состав боннской капеллы в 80-е годы XVIII века достигал тридцати шести человек. Среди них было несколько выдающихся музыкантов, например, виолончелист Бернгардт Ромберг, флейтист — впоследствии знаменитый теоретик музыки — Антонин Рейха, органист Христиан Готлоб Нефе и, наконец, юный Бетховен.

Обычно музыканты жили на окраине города, в маленьких домишках. Материальное положение

их было довольно плачевным. Оклады штатных сотрудников капеллы колебались между семьюдесятью пятью и тысячей гульденов в год. Но тысячу гульденов получали две-три знаменитости, большинство же довольствовалось средним заработком в триста гульденов.

Кроме штатных участников, в капелле работали еще кандидаты, обычно дети придворных музыкантов, не получавшие никакого жалованья и жившие надеждой на освобождение места после увольнения или смерти кого-либо из штатных музыкантов. Штаты были строго ограничены, поэтому, как только освобождалось место, начинались интриги и кляузы.

Боннский архив переполнен безграмотными (даже при всей невзыскательности немецкого правописания XVIII века) льстивыми прошениями на имя «Милостивого Величества, Высокодостойного Архиепископа и Курфюрста, Всемилостивейшего Владыки и Господина», в которых излагались «нижайшие просьбы» о предоставлении должности, о прибавке, а также доносы на собратьев по ремеслу. Резолюции на прошениях (вроде: «всемилостивейше отказано») писались от имени курфюрста после обсуждения на «тайном совете». Прибавки, назначения и перемещения устанавливались особыми декретами. Нередко назначения определялись размером взяток, вручаемых всемогущему главному министру. Любовь к музыке не мешала курфюрстам нищенски оплачивать труд музыкантов и издевательски отказывать им в их «возмутительных претензиях на прибавку».

Это унизительное положение немецких музыкантов сохранилось в маленьких княжествах Германии надолго. Почти ту же картину мы находим в Веймарском гросгерцогстве в середине XIX века, когда там жил Франц Лист. Как и все другие немецкие капеллы, существовавшие за счет князей, боннская

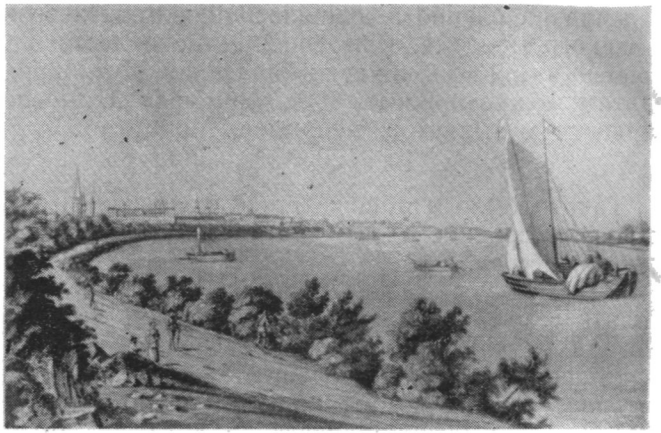
капелла раболепно подчинялась прихотям невежественного монарха. Самоуничижение и лесть в те времена были весьма частым явлением, хотя наряду с этим можно привести ряд примеров сословной гордости музыкантов, например, Моцарта *.

Таково было в общих чертах положение музыкантов в середине XVIII века в столице кельнского курфюршества.

Первые годы жизни Людвига Бетховена проходили в семье, где царили довольство и согласие. Иоганн Бетховен занимал тогда прочное, хотя и скромное, положение. Людвиг старший, дед композитора, морально и материально поддерживал слабого и легкомысленного Иоганна. Но после смерти отца Иоганн уже с трудом может прокормить свое большое семейство. Дела придворного тенориста идут все хуже. В доме, правда, пока еще не умолкают взрывы оглушительного смеха, еще раздаются живые шутки, собирается веселая, шумная и непринужденная компания, но у порога уже встает грозный призрак нужды. Одна за другой распродаются вещи старого капельмейстера; прожорливый кабак поглощает все наследство, и благополучие семьи рассыпается в прах.

Маленький Людвиг почти без надзора проводит время на улице со своими сверстниками, предоставленный заботам часто сменявшихся служанок, у которых и без того находилось достаточно дела. Мать, горячо любимая Людвигом, не имела возможности следить за воспитанием сына. Меньшие дети, нужда и болезнь отнимали у нее все силы. Отец детьми почти не занимался и был с ними то излишне суров, то предоставлял им полную свободу.

* Ф. Шиллер в драме «Коварство и любовь» также вывел образ музыканта Мюллера — носителя чести и достоинства «третьего сословия».



Вид на Бонн с берега Рейна
С современной гравюры

Когда Людвигу исполнилось пять лет, Бетховены перебрались на Рейнскую улицу, в дом булочника Фишера. Из окон квартиры открывался вид на величественную реку, на правый берег Рейна, с его полями и деревушками, на очертания Семигорья *.

Маленький Людвиг иногда часами лежал на подоконнике, глядя на речную ширь, погруженный в глубокую задумчивость. Из этого состояния его трудно бывало вывести. Уже ребенком Людвиг отличался редкой сосредоточенностью и замкнутостью. Впрочем, не надо представлять себе маленького Бетховена самоуглубленным меланхоликом. Напротив, это был здоровый, крепкий мальчуган, не чуждавшийся детских шалостей. По крайней

* Группа гор и плоскогорий, простирающихся на восток от реки Рейн, называется Зибенгебирге — в переводе Семигорье.

мере, таким рисует его рукопись Г. Фишера *. Живой темперамент Людвига сказывается в горячей склонности или нескрываемой антипатии к тем или иным людям, в страстном отношении к событиям окружающей жизни, в чувстве юмора, в способности много и весело смеяться.

До десятилетнего возраста Людвиг посещал начальную школу, где главным предметом занятий являлась латынь, а второстепенными — арифметика и немецкое правописание. Школьные годы дали маленькому Бетховену весьма мало. Он так и не овладел тайнами умножения, а со знаками препинания всегда бывал не в ладу. Среднего образования Людвигу не удалось получить: в семье царила нужда, и десяти лет мальчик уже остался вне школы. Однако, жадно стремясь восполнить пробелы в своих познаниях, Людвиг много читал и пытался заниматься с более развитыми товарищами. Он был настойчив и упорен. Через несколько лет юный Бетховен научился бегло читать по-латыни, переводил речи Цицерона, овладел французским и итальянским языками (впрочем, писал на обоих языках и в зрелые годы не без грубых ошибок).

Непрестанно работая над собой, пополняя свои знания, Бетховен тем не менее до конца жизни терзался мыслью о недостаточности своего образования. Уже будучи знаменитым композитором, Бетховен жаловался своему ученику Черни на плохое музыкальное образование, полученное им в детские годы **.

До десяти лет его музыкальные занятия велись без всякой системы. Несколько лет подряд он учил-

* Сын булочника Фишера, младший товарищ Людвига, оставил воспоминания о детстве Бетховена. При всех неточностях рукопись Фишера остается ценнейшим биографическим источником [4].

** «Но все же я обладал музыкальным талантом» [5],— прибавил Бетховен.

ся у разных педагогов, их было не менее пяти. Исключительный талант мальчика обнаружился очень рано, и отец, в поисках выхода из материальной нужды, мечтал сделать Людвига «вундеркиндом», вторым Моцартом *. Иоганн Бетховен обратился к другу своего покойного отца, престарелому придворному органисту Г. Эдену, который взял на себя бесплатное обучение восьмилетнего Людвига. Неизвестно, ограничивались ли занятия органом. Бетховен сохранил воспоминание о том, что Эден заставлял его спокойно держать при игре тело и руки.

Эдена в скором времени сменил новый учитель, актер Тобиас Пфейфер, веселый собутыльник Иоганна, поселившийся в доме Бетховенов. Это был, несомненно, одаренный человек, хотя и не без склонности к фиглярству. Драматический и оперный артист боннской труппы, он также играл на гобое и флейте, свистал, подражая пению птиц, показывал фокусы. Постоянные скандалы, попойки, непристойное поведение не давали ему возможности надолго удержаться в какой-нибудь театральной труппе. Кочуя с места на место, он так и погиб в неизвестности.

Этот «учитель» применял довольно своеобразные педагогические методы. Являясь с Иоганном ночью из питейного заведения, он внезапно вспоминал, что еще не занимался с Людвигом. Маленького музыканта поднимали с кровати и, не вполне еще проснувшегося, плачущего, сажали за клавесин. Пьяный отец поощрял подобные «уроки», длившиеся иногда до утра. Единственный положительный результат уроков Пфейфера — знакомство Людвига с флейтой, инструментом, столь распро-

* Моцарт был старше Бетховена на четырнадцать лет. В то время, о котором идет речь, все еще помнили неслыханные триумфы гениального ребенка Моцарта.

Семья Моцарта в Париже

С картины Л. Кармонтейля, 1763

страненным в любительских музыкальных кругах Европы XVIII века.

После первого же года пребывания в боннской труппе Пфейфер был оттуда изгнан, и у Людвига появляется новый учитель музыки — францискан-

ский монах Виллибальд Кох. Этот добродушный, жизнерадостный органист сделался монахом по обету, данному им во время страшной бури на океане. Каким педагогом был романтический монах — неизвестно, но, во всяком случае, Людвиг настолько овладел под его руководством игрою на органе, что заменял Коха во время церковной службы.

Известен еще один учитель Бетховена, католический патер из монашеского ордена миноритов («меньших братьев»), по фамилии Ханцман. В Бонне, в церкви миноритов, сохранился маленький орган, на котором упражнялся Людвиг. Мальчик терпеть не мог Ханцмана. Когда монах приходил в дом Бетховенов, Людвиг с досадой говорил: «Он опять тут, лучше бы он сидел у себя за своим молитвенником»[6].

В это время маленький Бетховен уже свободно играл на органе и на клавесине. Кроме того, он учился играть на скрипке и начинал овладевать альтом, под руководством талантливого скрипача Ровантини, родственника Бетховенов и друга всей семьи. Иоганн последовательно и настойчиво добивался воплощения в жизнь своего плана. Людвиг будет «вундеркиндом»! Отец ревниво следил за ходом обучения сына, вмешивался в преподавание и почти насильно заставлял мальчика заниматься музыкой по нескольку часов в день.

Воспоминания Фишера рисуют Людвига стоящим на маленькой скамеечке перед клавесином (иначе он не достал бы до клавиатуры), старательно играющим скучные упражнения. Капризный и взбалмошный отец бывал груб с мальчиком, однако считать его каким-то тираном нельзя — он по-своему любил сына. Людвиг очень быстро усвоил нотную грамоту, свободно играл с листа, но больше всего любил импровизировать, особенно на скрипке. Отец сердился на него, а мальчик возражал:

«А разве получается плохо?» Уже в марте 1778 года нетерпеливый и упрямый Иоганн заставил восьмилетнего Людвига выступать в Кельне. Этот большой город по своей музыкальной культуре стоял значительно ниже Бонна.

Сохранившаяся афиша гласит:

«Извещение. Сегодня, 26 марта 1778 года, придворный тенорист Бетховен будет иметь честь показать в музыкальном академическом зале двух своих учеников: придворную альтистку м-ль Авердонк и своего шестилетнего сынишку. Первая будет иметь честь выступить с различными красивыми ариями, второй — с разными клавирными концертами и трио.

Он надеется доставить высоким господам полное удовольствие, тем более что артистам была оказана милость быть выслушанными, к величайшему удовольствию всего двора. Начало в 5 часов вечера.

Неабонированные господа и дамы платят один гульден» [7].

Из этого извещения видно, что Людвиг выступал уже раньше при дворе курфюрста Макса Фридриха. Но ни этот курфюрст, ни следующий не оценили дарования Людвига и не стали его покровителями. Надо думать, что упомянутый концерт Людвига был в то время не единственным, хотя о других мы ничего не знаем.

Занятия музыкой составляли смысл жизни маленького Людвига. Талант импровизации, впоследствии прославивший молодого Бетховена, проявился у него еще в детстве. Неизвестно, записывал ли Людвиг свои импровизации. Сам он считал началом своей композиторской деятельности 1782 год. Его композиторское дарование развилось позже, чем этого можно было ожидать, если принять во внимание его исполнительский дар, созревший так рано. Моцарт в одиннадцатилетнем возрасте был уже композитором с европейским именем.

Музыкальное развитие мальчика, при всей несистематичности обучения, шло быстро вперед. Несомненно, маленький Бетховен слышал много камерной и оркестровой музыки XVIII века. Уже с ранних лет Людвиг полюбил музыку Моцарта, вступившего к началу 80-х годов в период полной творческой зрелости. Новый стиль классической инструментальной музыки, воплощенный в творчестве Гайдна, Моцарта и Филиппа Эммануила Баха, захватил мальчика. Почва была подготовлена. Оставалось найти просвещенного и авторитетного руководителя, стоящего на уровне передовых музыкальных устремлений эпохи. Такой руководитель нашелся в лице Христиана Готлоба Нефе.

Осенью 1781 года Людвиг совершает первое большое путешествие. В эту осень умер его родственник и учитель, молодой скрипач Ф. Ровантини. Сестра Ровантини, служившая гувернанткой в Роттердаме, поспешила в Бонн, чтобы посетить могилу брата. Ее «мифру» (по-голландски — госпожа) изъявила желание присоединиться к ней вместе с дочкой, и все трое отправились из Роттердама в Бонн, вверх по Рейну, в чудные, ясные осенние дни. Прожив в доме Бетховенов целый месяц, богатая «мифру» пригласила своих гостеприимных хозяев погостить в Роттердам.

Предложение было принято, и поздней осенью 1781 года к возвращающимся трем путешественницам присоединились Людвиг с матерью.

Маленький музыкант выступил в Роттердаме, имел успех, но остался недоволен голландцами. «Я больше туда не поеду,— решительно заявил коренастый крепыш по приезде домой,— голландцы — копеечники» [8].

Уже в детские годы Людвиг приобрел обширный круг знакомств. Дом Иоганна посещали выдающиеся придворные музыканты, среди них композитор и капельмейстер А. Лукези. Нередко во время

каникул отец с сыном путешествовали пешком по живописным окрестностям Бонна и посещали близлежащие замки и селения. Необычайное дарование мальчика всюду вызывало восхищение. К похвалам Людвиг оставался совершенно равнодушным и держал себя независимо. Чувство собственного достоинства проявилось у Бетховена уже с детства.

Новый период в жизни будущего композитора определили занятия с Нефе. Детство великого музыканта кончилось. Перед ним открылись широкие просторы музыкальной мысли и культуры.

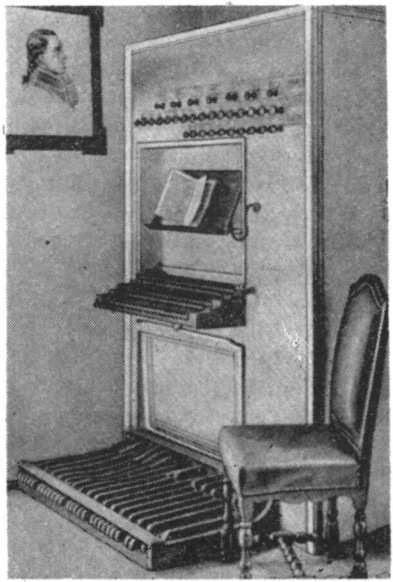
II

ТЕАТР. ЮНЫЙ ОРГАНИСТ

К середине XVIII века появляются новые веяния. Демократическое искусство третьего сословия оказалось настолько ярким и жизненным, что теперь при словах «музыка XVIII века» вспоминаются не окаменевшая опера seria, превратившаяся в пышное, но бессодержательное зрелище, и не бесцветные завитки салонных произведений «галантного стиля», а классический инструментализм и целый мир жизнерадостных «комических опер» и возвышенных музыкальных трагедий, рисующих героические характеры и страсти.

Комическая опера возникла одновременно в Италии и во Франции. В начале XVIII века в Италии появились забавные интермедии — сцены с комическими сюжетами бытового характера, вставляемые между действиями «серьезных опер». Например, хитрая служанка, возбуждая ревность в своем нерешительном барине, заставляет его жениться на ней («Служанка-госпожа» Перголезе). Но довольно скоро интермедии стали самостоятельными музыкально-театральными пьесами. Так возникла «опера-буфф», слава которой с поразительной быстротой распространилась по всей Европе. Успех комической оперы был повсеместный и полный.

Орган, на котором играл юный Бетховен



Публичные театры, открытые в ту эпоху в больших городах, и частные оперные залы вельмож ломились от посетителей. Десятки итальянских композиторов достигли мировой славы.

Победное шествие комической оперы представляет одну из увлекательнейших страниц истории музыки. Показ обыденной жизни ремесленников, крестьян, слуг, купцов, осуждение пороков аристократии, прославление доброты и нежной чувствительности сердца, торжество буржуазной морали — вот чем комическая опера привлекла горячие симпатии слушателей, вот благодаря чему она стала острым орудием социально-политической сатиры и трибуной идеологов третьего сословия. Ее чудесные, доступные мелодии, легкие живые диалоги, реализм в передаче чувств и жизненных ситуаций выгодно

отличали комическую оперу от ее надутой, спесивой сестры — серьезной оперы.

Во Франции комическая опера развивалась иным путем. Она зародилась из балаганных представлений парижских ярмарок; это — подлинное дитя народа, наследница народных фарсов. В начале XVIII века ярмарочные спектакли подвергались гонениям, но к 30-м годам французский комический музыкальный театр победил и упрочился.

Немецкие страны выдвинули свой национальный жанр комической оперы, так называемый зингшпиль (представление с пением), и целая плеяда композиторов посвятила себя его разработке. Комическая опера достигла вершины в последних операх Моцарта: «Похищение из сераля» (1781), «Свадьба Фигаро» (1785), «Дон-Жуан» (1787), «Волшебная флейта» (1791). В этих в полном смысле слова гениальных произведениях Моцарт соединил жизнерадостный блеск итальянской и французской комической оперы с редкой глубиной чувств и народностью. Борьба за свободу, крепкая буржуазная мораль, осмеяние аристократии («Свадьба Фигаро»), осуждение «развратного» дворянина («Дон-Жуан»), торжество разума («Волшебная флейта») — вот ведущие идеи «комических», а по существу серьезных опер Моцарта.

В 60-е годы, когда комическая опера уже достигает расцвета, буржуазная опера обогащается новым жанром — музыкальной трагедией. В самой комической опере — особенно французской — намечаются к этому времени серьезные сдвиги. Изображение народного быта на оперной сцене быстро перерастает комические рамки, и, наряду с комической оперой развлекательного типа, сохраняющего все свое значение и впоследствии, от этого жанра ответвляется новая разновидность, которую можно назвать «чувствительной» комической оперой.

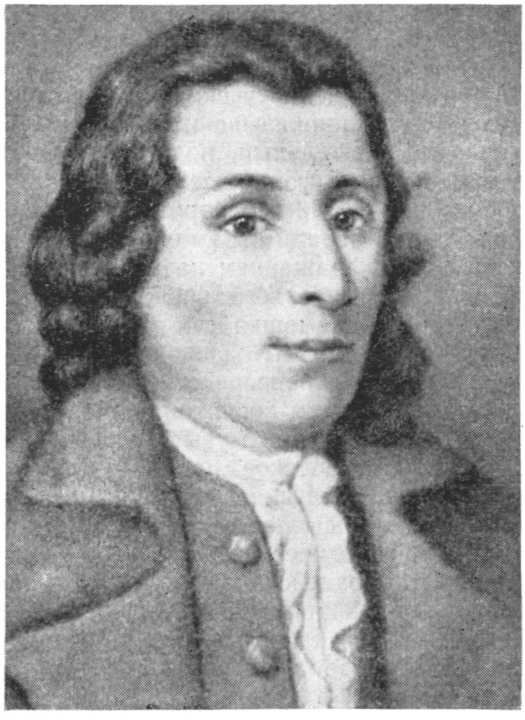
Новые жанры музыкальной трагедии обязаны

своим возникновением великому реформатору оперного искусства Христофу Виллибальду Глюку (1714—1787). Горячий язык страстей, реализм в передаче серьезных человеческих переживаний, высокий дух героики, пронизывающий музыку Глюка, по-новому изобразительный, полный сильных контрастов оркестровый фон — все эти качества глюковских опер произвели переворот в музыке, а персонажи его опер сыграли огромную роль, явившись художественным выражением назревшего перелома в умах идеологов третьего сословия: нужны не только беззлобная насмешка и не только прославление добродетели — нужны героические характеры, предназначенные для непосредственного революционного действия. Целям воспитания таких характеров служил и глюковский музыкальный театр.

Глюк создал творческое направление, влияние которого длилось в течение десятилетий. Последователи Глюка написали множество музыкальных трагедий на мифологические, исторические и современные сюжеты. Воздействие героического оперного стиля эпохи революции и наполеоновских войн на художественную жизнь того времени было огромно. В героической опере глюковской школы, как и в живописи Давида *, в культе возрожденного Шекспира, в немецкой и французской драматургии конца века, нашли свой последний приют возвышенные идеалы общественного долга, личного самопожертвования, братства и свободы — идеалы, нисколько не походившие на действительность и впоследствии сданные в архив победившей буржуазией.

Новый учитель Людвига, Нефе, прибыл в Бонн в 1779 году и занял должность музыкального руководителя боннского «национального театра», создан-

* Жак Луи Давид (1748—1825) — величайший французский живописец эпохи классицизма.



Х. Г. Нефе

С портрета работы неизвестного художника

ного по распоряжению курфюрста в подражание другим немецким владетельным дворам.

В 70-е годы курфюршеством управлял легкомысленный старец Макс Фридрих. Подобно своим предшественникам, он тратил большие суммы на развлечения, но при этом соблюдал экономию в мелочах, что отразилось до известной степени и на состоянии капеллы. Любимым детищем курфюрста был театр.

По всей Германии в 70-е годы XVIII века, под влиянием литературного направления, возглавляемого Лессингом, прошла волна национального театрального движения, выразившаяся в организации ряда трупп, разъезжавших по городам и игравших на родном немецком языке. До этого времени в Германии не существовало национального театра. В больших городах гастролировали итальянские или французские труппы и отдельные актеры. На немецком языке пьесы исполнялись только в народных театриках — балаганах.

Наиболее богатые дворы Германии, уступая духу времени, постепенно стали учреждать у себя собственные «национальные театры» и субсидировали труппы, приглашаемые на постоянную работу.

В Бонне обосновалась одна из лучших немецких трупп, под руководством известного актера и драматурга Г. Гроссмана. Роли исполнялись опытными актерами-профессионалами, среди которых встречались выдающиеся дарования. Давались драматические и оперные представления, исполняемые, впрочем, одними и теми же актерами. Режиссура стояла на большой высоте; имя Гроссмана пользовалось известностью по всей Германии. Его жена — фактический руководитель труппы — считалась одной из умнейших женщин художественного мира. Театр имел самостоятельный оркестр, по составу не меньший, чем оркестр капеллы *. Репертуар театра был по тому времени велик и разнообразен. Ставились лучшие пьесы Лессинга, Вольтера, Бомарше, Мольера и Шекспира. Оперный репертуар включал уже известные Бонну французские и итальянские

* Состав музыкантов капеллы при Максе Фридрихе был следующий: капельмейстер, четыре певца, пять певиц, два органиста, семь скрипачей, два альтиста, два исполнителя на басовой виоле (виолончели), один контрабасист и два флейтиста.

оперы («Дезертир» Монсиньи, «Добрая дочка» Пиччини и много других), а также зингшпили.

Спектакли давались в театре, построенном в одном из боковых флигелей дворца курфюрста, в богато отделанном зрительном зале. Особенной роскошью отличалась огромная ложа курфюрста, помещавшаяся против сцены. По бокам ее теснились ложи аристократии. В партере, по обычаю того времени, зрители стояли: партер предназначался для «заурядной» публики. Сбоку сцены у курфюрста была еще одна ложа, секретная, куда он попадал через особый тайный ход, непосредственно из дворца. Вообще курфюрст был полным хозяином театрального предприятия. От его прихоти зависели репертуар театра, распределение ролей и т. п. Царила чудовищная эксплуатация труда актера.

С 1782 года юный Людвиг систематически посещал театр и даже работал в нем. Этим он был обязан своему новому учителю. Присутствуя на репетициях труппы Гроссмана и разучивая партии с певцами, Людвиг основательно познакомился с комическими операми итальянцев (Дж. Б. Перголезе, Н. Пиччини, А. Саккини, А. Сальери, Д. Чимароза), французов (А. Э. Гретри, Н. Дезед, Ф. А. Филидор, П. А. Монсиньи, Н. Далейрак), немцев (И. А. Гиллер, Х. Г. Нефе) и чеха Г. Бенды. Он познакомился также с лучшими произведениями мировой драматургии — произведениями Шекспира, Лессинга, Мольера.

Соприкасаясь с выдающимися артистами, гениальный юноша учился у них великому искусству перевоплощения, столь же необходимого музыканту, как и актеру. Наконец, Людвиг впервые увидел в театре высокую культуру художественного труда и творческую напряженность, которых и в зачатке не существовало в рутинной, консервативной капелле.

Чтобы оценить значение этого соприкосновения с трудом актеров, достаточно привести один пример.

Восемнадцатилетняя падчерица Гроссмана, Фредерика (Фрице) Флитнер, впоследствии знаменитая актриса в Берлине, блистала на боннской сцене в качестве драматической и оперной артистки. Об исполнении ею роли Нины в одноименной комической опере Далейрака современный критик пишет: «В ней соединяется все, что должно рекомендовать актрису,— обаяние, юность, трогательный тон речи, правда, выразительность, проникновенность в игре, хорошая школа в пении» [1]. Ее отличала феноменальная работоспособность. В письме ее матери изложен распорядок дня Фрице, интересный для понимания тогдашней работы актера: с 8 до 12 утра репетиция, в 2 часа пение, в 3 — рояль, в 4 — французский язык, вечером — спектакль, по ночам штудирование новых ролей. Она нередко играла больная, ставя интересы искусства выше всего. Эта выдающаяся артистка, наряду с другими талантливыми собратьями, не могла не произвести впечатление на Бетховена высоким качеством своего художественного труда.

Театр Гроссмана, ставивший пьесы и оперы, отражавшие передовые идеи того времени, требования растущего «третьего сословия», в то же время льстил курфюрсту. Это противоречие не должно нас удивлять. Перед французской революцией во всей Европе поклонение монарху мирно уживалось с оппозиционными настроениями. Этим особенно отличались немецкие буржуазные идеологи, в головах которых царила невообразимая путаница по основным социально-политическим вопросам. Однако лучшие немецкие театры являлись проводниками прогрессивных представлений о нравственности, общественном долге, о борьбе с насилием. Естественно, что театр Гроссмана стал одним из воспитателей юного Бетховена. Но роль основного воспитателя сыграл новый руководитель Людвига — Нефе. Выдающаяся личность учителя оказала всестороннее

влияние на формирующееся миросозерцание молодого музыканта.

Невзрачный горбун, подверженный припадкам меланхолии, и тем не менее очень энергичный, деятельный человек, Нефе стал для юного Бетховена проводником передовых идей XVIII века. Автор многих зингшпилей, нескольких опер, впервые положивший на музыку оды знаменитого немецкого поэта Клопштока, Нефе прошел строгую школу в лучших традициях немецкой музыки XVIII века. Он учился у известного оперного композитора Гиллера в Лейпциге и одновременно закончил курс университета. Любопытна и характерна для эпохи тема его диссертации: «Может ли отец лишить наследства сына, поступившего в актеры?». Нефе ответил на этот вопрос отрицательно.

Литературный талант Нефе сделал его одним из выдающихся музыкальных писателей Германии конца XVIII века. Он помещал восторженные статьи о Бетховене в различных немецких периодических изданиях, оставил очерки музыкального быта при дворе боннского курфюрста.

Не будучи первоклассным композитором, Нефе выделялся своей разносторонностью, огромной работоспособностью и волей. И если как художник, как композитор он не достиг совершенства, то, во всяком случае, остался одним из самых образованных музыкантов своей эпохи. Нефе отлично знал классическую литературу и философию XVII—XVIII веков. Он писал стихи, журнальные статьи, биографии, приветствия, произносил речи. Его письма отличаются прекрасным языком, а литературные сочинения — подлинной глубиной чувства и возвышенностью мысли. По своим воззрениям и роду деятельности Нефе принадлежал к числу видных немецких просветителей XVIII века.

В автобиографии он называет себя «врагом церемониала и этикета» и «ненавистником льстецов».

Сын бедного портного, Нефе «ненавидел дурных князей больше, чем бандитов».

Эстетические воззрения Нефе заслуживают особого внимания, так как они сходны с некоторыми позднейшими высказываниями Бетховена. От музыкантов Нефе требовал «пламенного воображения», глубокого проникновения в «священную силу гармонии», точного знакомства с различными характерами, с физической и моральной природой человека, с его страстями. Только тогда музыка не будет «пустым звоном, кимвалом бряцающим». Современная ему музыка, по мнению Нефе, хотя и выражает страсти (например, печаль и радость), но дает лишь последний их результат, а не их развитие от первоначального зерна до созревшего плода, не дает переходов одних страстей в другие. Иначе говоря, Нефе требует передачи чувств и страстей в их развитии и, таким образом, предвосхищает основной принцип творчества Бетховена.

В 1783 году Нефе писал о Бетховене в одном из тогдашних музыкальных журналов: «Этот юный гений заслуживает поддержки для своих артистических путешествий. Если он будет продолжать в том же духе, как и начал, из него выйдет второй Вольфганг Амадей Моцарт» [2]. И в дальнейшем Нефе оставался преданным другом Бетховена. Людвиг отдает ему должное, написав в 1793 году: «Если я достигну чего-либо крупного, то в этом, несомненно, будет ваша доля» [3].

Работа музыкального руководителя театра, по-видимому, оплачивалась недостаточно, и Нефе искал возможности занять место штатного музыканта в капелле курфюрста. Это удалось только в 1782 году, после смерти престарелого органиста Эдена. Будучи превосходным органистом, Нефе тем не менее с трудом получил освободившееся место. Кальвинист, он не принадлежал к господствовавшей католической церкви, и поэтому интриги против

Силуэт шестнадцатилетнего Бетховена

По рисунку И. Незена, 1786

него велись с особой яростью. Получив, наконец, место придворного органиста, Нефе тотчас же привлек двенадцатилетнего Людвига в качестве своего помощника («викария»). Так, со скромной должности помощника органиста «без оклада», начинает Бетховен свою службу в придворной капелле.

Воспоминания Фишера дают нам возможность составить ясное представление о наружности юного Бетховена. У Людвига было атлетическое телосложение, приземистая, крепкая фигура, «широкая

кость», быстрая, энергичная походка с наклоном корпуса вперед, большая голова, короткая шея, черные вьющиеся волосы, смуглое, почти коричневого цвета, лицо с крупными чертами и светло-голубыми глазами. Хмурое, сосредоточенное выражение лица отражало упорную работу мысли.

Он — один из молодых кандидатов, терпеливо ждущий своей очереди на занятие штатной должности в капелле, он заменяет Нефе за органом, причем учитель охотно предоставляет ему исполнение ответственных обязанностей органиста капеллы. Прекрасно играя на органе, Людвиг отличается редкой способностью легко импровизировать на любую заданную тему. Отступая от привычного аккомпанемента, юный музыкант длительно импровизирует в церкви, чем вызывает всеобщее восхищение.

По торжественным дням Людвиг был обязан наряжаться в парадную одежду, которая, как и у его взрослых коллег, состояла из зеленого фрака со шнурами, белых или черных шелковых чулок, башмаков с черными пряжками, красиво расшитой и окантованной золотым шнуром жилетки с крошечными карманчиками и белого воротника. На голову он должен был водружать напудренный парик с локонами и косичкой. Парадная одежда Людвига включала еще две изысканные детали: «шапокляк» (складной цилиндр) под мышкой и шпагу с серебряной рукояткой на боку *. Нужно отметить, что придворный наряд мало соответствовал наружности Людвига, который пренебрежительно относился ко всякому этикету и не любил щегольства.

Работал Бетховен напряженно. В десятилетнем возрасте он начал овладевать тайнами композиторской техники, учась у Нефе искусству контрапункта и генерал-баса. Нефе с самого начала обучения по-

* Гете видел в 1762 г. выступающего перед публикой шестилетнего Моцарта во фраке, парике и при шпаге.

нял, что его гениальному ученику, обладающему необузданной фантазией, недостает сдержанности, дисциплины и культуры. Путь к ним лежал через глубокое и всестороннее изучение творчества великих композиторов. В одной из своих журнальных статей Нефе пишет, что изучил с маленьким Бетховеном сборник прелюдий и фуг Иоганна Себастьяна Баха «Клавир хорошего строя» («Wohltemperiertes Klavier»). Имя Иоганна Себастьяна Баха, умершего в 1750 году, было в то время известно лишь узкому кругу музыкантов и высоко чтилось ими. Нефе, научившийся ценить баховские творения при личных встречах с учениками Баха в Лейпциге, счел нужным познакомить Людвига со сборником Баха, труднейшим и сложнейшим во всей тогдашней клавирной литературе. Несомненно, что углубленное изучение произведений Баха обогатило внутренний мир Бетховена, которому принадлежит изречение: «Бах — это не ручей [слово Bach по-немецки означает ручей], а целое море» [4].

Еще большее влияние на Бетховена оказало творчество Генделя, пламенным почитателем которого был Нефе. Личность Бетховена имела много общего с могучей личностью Генделя. Грандиозный масштаб ораторий Генделя, звучавший в них голос народных масс, сила страстей, позволяющая сравнивать Генделя с Шекспиром, редкая проникновенность в выражении человеческого страдания и подъем, с которым Гендель передавал чувство торжествующей радости, его светлое миросозерцание в целом — все это привлекало к нему Бетховена. Десятки лет мечтал он о приобретении полного собрания сочинений Генделя — и не мог позволить себе этой покупки: ноты в то время были очень дороги. Лишь незадолго до смерти Бетховена один лондонский почитатель преподнес ему роскошное издание Генделя, к великой радости больного композитора.

Ф. Э. Бах

С портрета неизвестного художника

И Гендель и И. С. Бах в годы учения Бетховена уже стали «наследием прошлого». После них началось знаменательное развитие новых музыкальных жанров — классической сонаты и симфонии. Создатели этих жанров — Филипп Эммануил Бах, Моцарт, Гайдн — были живыми современниками молодого Бетховена, который внимательно изучал их творчество. Юный Людвиг прошел под руководством Нефе школу фортепианной игры Филиппа Эммануила Баха, играл Моцарта, рано оценив его

универсальный гений, а впоследствии изучал Гайдна и других представителей классического немецкого инструментализма.

К 1782 году относится первое известное нам сочинение Бетховена — фортепианные вариации на тему марша ныне забытого композитора Э. Дресслера. Вариации — распространенный, излюбленный в XVIII веке жанр. Они представляли как бы «рассуждение на тему». Сначала излагалась тема — собственная или заимствованная из популярных опер, песен, маршей и т. п., затем композитор давал ряд разнохарактерных ее изменений.

Бетховен очень любил этот жанр и не расставался с ним в течение всей своей композиторской деятельности. Пристрастие к вариациям стоит в прямой связи со свойственным бетховенской творческой мысли стремлением возможно полнее и разностороннее развить взятую тему, разработать ее, видоизменить, извлечь из нее максимум заложенных в ней возможностей. Впоследствии Бетховен достиг небывалой до него свободы в трактовке варьируемой темы.

Вариации на тему Дресслера, изданные в Мангейме благодаря содействию Нефе, показывают изобретательность молодого автора, крепкую технику и несомненное влияние лучших мастеров немецкой инструментальной музыки того времени.

Следующее произведение, сохранившее некоторое значение до наших дней,— три сонаты для клавесина,— написано в 1783 году, когда Бетховену шел тринадцатый год. Это сочинение посвящено престарелому курфюрсту кельнскому Максу Фридриху. Такие посвящения делались не без практических целей: музыканты надеялись на получение награды. Но посвящение курфюрсту ожидаемых результатов не принесло. Никаких перемен в материальном положении семьи Бетховена не последовало.

В 1784 году Макс Фридрих умер. С его смертью прекратил свое существование и театр. Таков был обычай, вытекавший из взгляда на художественные учреждения, как на личную собственность монарха. Труппу Гроссмана распустили, и актеры разбрелись по разным городам Германии. Новый курфюрст Макс Франц несколько лет не решался возобновить национальный театр, и Бонн довольствовался приезжими итальянскими и французскими труппами.

Новый курфюрст считал себя знатоком музыки. В Вене он любил музицировать вместе со своим братом — австрийским императором Иосифом II. Впрочем, когда оба брата пытались однажды воспроизвести в присутствии Глюка одну из его опер, композитор выразил явные признаки нетерпения и досады и, наконец, решился сказать: «Я скорее согласен бежать две мили вместо почтовой лошади, нежели слушать такое дрянное исполнение своей оперы» [5].

При восшествии на престол курфюрст потребовал сведений о всех тридцати шести сотрудниках капеллы и о желательных изменениях ее состава. О двух Бетховенах в докладе было сказано следующее:

«Иоганн Бетховен обладает совсем негодным голосом, долго служит, очень беден, посредственного поведения, женат, возраст — сорок четыре года, имеет при себе трех сыновей, служит двадцать восемь лет, содержание — триста пятнадцать флоринов *, тенор.

Людвиг Бетховен, тринадцать лет, два года служил без оклада, играл в отсутствие капельмейстера на органе, хорошие способности, еще молод, хорошего, тихого поведения и беден» [6].

Очевидно, автор рапорта относится к семейству Бетховена бережно, чего нельзя сказать о его отно-

* Флорин — около рубля золотом (равен гульдену).

шении к Нефе. Обидно читать следующую характеристику:

«Христиан Готлоб Нефе (тридцать шесть лет, женат, две дочери, служил три года, был капельмейстером в театре, содержание — четыреста флоринов), органист, по моему беспристрастному мнению, может быть уволен, так как неважно играет на органе, кроме того, он приезжий, без всяких заслуг и исповедует религию кальвинистов»[7]. Вывод: «Если Нефе будет уволен, то должен быть назначен другой органист за сто пятьдесят флоринов — он еще маленький мальчик, сын придворного музыканта, и уже исполнял в течение года эти обязанности очень часто»[8]. Так кандидатура Людвига используется как орудие против Нефе.

Интрига против Нефе удалась лишь наполовину: органист был оставлен на своем месте, но с половинным окладом, а Людвиг начинает службу в качестве штатного помощника органиста с ежегодным окладом в сто пятьдесят флоринов.

С этого времени положение молодого музыканта обеспечено. Его известность в Бонне растет, его пламенные импровизации увлекают многих слушателей. Постепенно начинают распространяться и его сочинения. Успех Бетховена возникает стихийно, без малейшего участия двора. Курфюрст-«музыкант» нисколько не интересовался судьбой гениального мальчика.

Однако реформы курфюрста косвенно влияют на дальнейшую судьбу Людвига. Подобно Иосифу II, курфюрст объявляет решительную борьбу светским притязаниям римской церкви, всячески подчеркивая свою независимость от папы. На языке писателей того времени эта антиримская политика носила название «борьбы с фанатизмом». В связи с этой политикой стоят и некоторые реформы Макса Франца: он открывает школы, делает библиотеку дворца доступной для посетителей и однажды сам

появляется во вновь открытой городской библиотеке в качестве простого читателя.

Особое значение для культурной жизни Бонна приобрело открытие университета. Во времена Бетховена преподавание в Боннском университете носило еще явную печать средневековья. Шесть профессоров читали богословие. Одним из главных предметов было церковное право. Естествознание и медицина далеко не были свободны от схоластических привесков. Читались лекции по философии Лейбница, Вольфа, Канта. Несмотря на подчеркнуто католический характер университета, протестантская философия этих мыслителей находила отклик и в Бонне.

Относительная веротерпимость католического церковного князя объяснялась его активной антиримской политикой. Некоторые профессора, по донесениям папских шпионов, прослыли в Риме «вольнодумцами». В ответ на протест папы римского Макс Франц отнюдь не торопился убрать неугодных Риму профессоров и лишил должности только Евлогия Шнейдера, профессора кантовской философии, за крайне радикальный политический образ мыслей. Этот пламенный оратор был одним из наиболее левых немецких интеллигентов в период французской революции. Впоследствии он ушел в революционную Францию, занимал во французской армии командные посты.

Людвигу исполнилось четырнадцать лет. Постоянно озабоченный, хмурый и неприветливый, он кажется старше своих лет. Нескончаемый ряд мелочных семейных невзгод приносит ему много горьких переживаний. Иоганн в эти годы окончательно потерял голос и пил запоем. Заработка не хватало. В семье родился еще один сын, вскоре умерший. При виде больной, страдающей матери у Людвига сжимается сердце. Только раз в год ее муж и соседи оказывали ей традиционное внимание. Это слу-

чалось в день святой Магдалины, в день ее именин, которые торжественно праздновались. Сохранилось описание трогательной сцены ежегодного чествования матери Бетховена. Описание это, сделанное Фишером, рисует типичное семейное празднество немецких музыкантов XVIII века:

«Ежегодно, в день св. Магдалины, семья торжественно праздновала день рождения и именин госпожи ван Бетховен. Приносили из церкви нотные пульты и расставляли их справа и слева в обеих комнатах, выходивших на улицу, устраивали балдахин в комнате, где находился портрет деда — Людвига ван Бетховена, украшали балдахин цветами, лавровыми деревцами и зеленью. Вечером госпожу ван Бетховен просили лечь спать. К десяти часам все бывало принесено и приготовлено в величайшей тишине. После этого начиналось настраивание инструментов. Госпожу ван Бетховен будили, она должна была одеться, ее вели и усаживали на прекрасное, украшенное сидение под балдахином. Тогда начиналась великолепная музыка, которая слышна была у всех соседей; все, приготовившиеся спать, становились бодрыми и веселыми. По окончании музыки шли к столу, ели и пили; когда головы были возбуждены и появлялась охота танцевать, снимали башмаки, чтоб не шуметь в доме, и танцевали в одних чулках. На этом все кончалось» [9].

III

БОННСКАЯ СРЕДА

Творчество четырнадцатилетнего композитора обогащается новыми жанрами. Под влиянием Моцарта он создает три квартета для чембало, скрипки, альта и виолончели. В этот же период Бетховен пишет песни и фортепианные произведения, делает наброски фортепианного концерта (сохранилась лишь фортепианная партия).

В шестнадцатилетнем возрасте Людвиг уже пользовался широкой известностью в Бонне. Он преподавал и выступал в аристократических домах и при дворе. Его импровизации за клавесином, полные огня и воображения, уже тогда поражали слушателей. Первые произведения Людвига — вариации, сонаты, фортепианные квартеты, песни — могли выдержать сравнение с сочинениями признанных немецких композиторов той эпохи и в отдельных случаях обнаруживали упорную самостоятельную работу гениального юноши над созданием нового мира музыкальных образов.

Расширяется общий кругозор юного композитора. Художественная жизнь Бонна уже не дает Людвигу удовлетворения. Страстное желание учиться влечет его из тихой провинции в большой город.

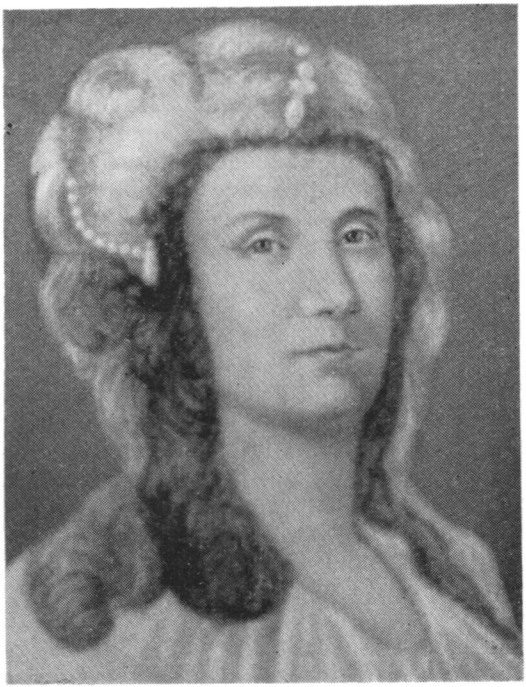
Положение придворного музыканта в Бонне угнетало Людвига. Для его свободолюбивой натуры независимость была дороже всего. Кроме того, он еще не встречался с лучшими немецкими композиторами. По мере знакомства Людвига с сочинениями Моцарта растет его преклонение перед гением этого музыканта. Сыграть ему свои сочинения, услышать его советы, жить рядом с великим человеком становится непреодолимым желанием Бетховена. И в 1787 году юноша отправляется к Моцарту, в Вену. Очевидно, Бетховен, с разрешения курфюрста, получил кратковременный отпуск, надеясь потом, упрочив положение в столице, порвать с боннской придворной капеллой. Так делали многие музыканты.

Откуда у Людвига оказались деньги на поездку? Скорее всего это были сбережения от уроков, быть может, помощь того или иного друга. Средства эти были очень скудны: на обратную дорогу денег не хватило, и Людвиг вынужден был занять небольшую сумму у случайного знакомого И. В. Шадена.

Об этой первой поездке Бетховена в Вену мы знаем очень мало. Известно, что он был там весной 1787 года очень недолгое время. Моцарт, всецело занятый сочинением «Дон-Жуана», все же нашел время прослушать игру Бетховена. Юный композитор блестяще импровизировал на заданную Моцартом тему, поразив всех присутствующих. Моцарт сказал, прослушав игру Бетховена: «Обратите внимание на него. Он всех заставит о себе говорить».

Впоследствии Бетховен, рассказывая Черни об игре великого композитора, говорил, что Моцарт играл исключительно тонко, хотя его игре недоставало legato.

Внезапно получив известие о тяжелой болезни матери, Людвиг спешно уехал из Вены домой. Быстро кончилась «новая жизнь», на которую возлагалось столько надежд! Юноша застал мать при



Елена Брейнинг
С гравюры на меди

смерти. Ее хрупкий организм не выдержал длительной тяжелой болезни, бесконечных семейных невзгод, непрестанной нужды. Она умерла на руках сына. Людвиг впал в глубокое отчаяние, потеряв своего нежно любимого друга. В письме к Шадену (сентябрь 1787 года) Бетховен писал:

«Я застал мою мать еще в живых, но в самом тяжком состоянии; она болела чахоткой и, наконец, умерла около семи недель тому назад, после многих перенесенных болей и страданий. Она была мне такой доброй, милой матерью, моей лучшей подругой.

О! Кто был счастливее меня, пока я еще мог произнести сладостное имя — мать — и оно было услышано! Кому я могу сказать его теперь?»

Дальше Людвиг жалуется Шадену на свою грудную болезнь. Мнительность постоянно поддерживала в нем боязнь наследственного туберкулеза. «К этому присоединяется еще меланхолия, которая является для меня почти таким же большим бедствием, как и сама болезнь» [1].

После кончины матери семейные невзгоды стали почти невыносимыми для больного, измученного юноши. Смерть годовалой сестры, пьянство отца и горькая нужда — все это легло тяжелым гнетом на старшего сына. Платья умершей матери были проданы, средств не хватало на самое необходимое. В этих обстоятельствах Людвиг делает шаг, свидетельствующий о его решимости и незаурядной силе характера: Людвиг берет на себя ответственность за воспитание двух младших братьев и просит курфюрста о выселении спившегося отца из Бонна Иоганн, которому было всего сорок семь лет, уже задолго до этого стал нетрудоспособным, окончательно потеряв голос; его не увольняли из капеллы только потому, что обычно музыканты пожизненно сохраняли должность и жалованье. Поэтому и после изгнания из Бонна Иоганн продолжал бы получать свои двести талеров * в год. Но Людвиг добился и другого, более важного результата. Отныне половина жалованья Иоганна, то есть сто талеров, удерживалась в пользу детей. Однако, пожалев отца, Людвиг не настаивал на буквальном выполнении обоих пунктов приказа курфюрста, и Иоганн не покинул Бонна; получая свои двести талеров лично, он очень аккуратно выплачивал старшему сыну назначенную половину. Еще в течение пяти лет, вплоть до своей смерти, несчастный Иоганн Бетховен был

* Талер — около полутора гульденов.

посмешищем Бонна и позором для собственных детей.

Кое-как наладив жизнь дома, Людвиг снова втягивается в привычные служебные обязанности. Более интенсивно, чем прежде, идет его композиторская работа. Обремененный повседневными заботами о братьях, малообщительный, юноша живет замкнуто, делая исключение лишь для семейства Брейнингов, которое после смерти матери становится для Людвига второй семьей. Вдова придворного архивариуса Елена фон Брейнинг принадлежала к числу лучших представителей боннской интеллигенции. Ее сын Кристоф увлекался поэзией. Дочь, шестнадцатилетняя Элеонора, живая, темпераментная девочка, училась игре на фортепиано. Музыкальной одаренностью обладали и младшие сыновья — тринадцатилетний Стефан и десятилетний Ленц.

Людвиг познакомился с Брейнингами еще в 1784 году (при посредстве Ф. Вегелера): он преподавал музыку детям — Элеоноре и Ленцу. Особенно дружески сблизился Бетховен с семейством Брейнинг в 1787 году, после смерти своей матери. Высокий культурный уровень Брейнингов, личное расположение Елены фон Брейнинг и детей к музыканту, талант которого они сумели оценить и поддержать,— все это составляло резкий контраст с мрачной обстановкой родного дома Людвига.

Проводя у Брейнингов все свободное время, выезжая летом вместе с ними за город, Людвиг многому научился. Прежде всего у него развилась страсть к чтению. В доме Брейнингов он основательно ознакомился с немецкой классической поэзией. Он зачитывался и переводной литературой, начиная от древнегреческой и кончая современной ему английской. Наконец, новые друзья Людвига, особенно мать семейства, оказали огромное влияние на воспитание его неровной и неукротимой натуры.

В доме Брейнингов собирались художники, поэты, музыканты, профессора университета. Здесь высоко ценили немецкую культуру, читали лучших поэтов, здесь процветала чувствительность — «культ сердца», «культ слез». Идеал честной, глубокой дружбы, которому Бетховен был горячо предан всю жизнь, вырос именно здесь — на почве общения юноши с кругом Брейнингов. Стефан Брейнинг остается преданным, горячим другом композитора на всю жизнь, а отношение Людвига к Элеоноре позднее перерастает в первое нежное чувство. К этому времени Лорхен уже не ребенок, а изящная девушка, одаренная, умная и начитанная. Глубоко привязался к Бетховену и младший из Брейнингов — Ленц.

В доме Брейнингов Бетховен нередко встречался со своим горячим почитателем и другом Францем Вегелером, сыном эльзасского сапожника, врачом по образованию, назначенным в 1789 году в Боннский университет профессором медицины. Вегелер оставил ценнейшие воспоминания о молодом Бетховене. Через много лет, в 1802 году, Вегелер женился на тридцатилетней Элеоноре Брейнинг, и Бетховен на многие годы сохранил теплые, дружеские чувства к этой супружеской чете. Собственно, Вегелер сблизил Бетховена с кругами боннской интеллигенции.

Из людей, сыгравших роль в жизни юного Бетховена, нужно назвать еще молодого мецената графа Ф. Вальдштейна. Он был недурным пианистом и горячим поклонником Бетховена. Впоследствии Бетховен посвятил ему свою фортепианную сонату ор. 53.

Отношение Вальдштейна к Бетховену не было бескорыстным. Занимаясь искусством, он пытался сочинять музыкальные пьесы, и одно из его «собственных» сочинений — музыка к «Рыцарскому балету» — было фактически написано для него моло-

дым Бетховеном. Музыка балета сохранилась. Она не сложна и представляет собой ряд маршевых и танцевальных номеров.

Национальный боннский театр, прекративший свое существование в 1784 году, был восстановлен лишь в 1789 году. В этот промежуток в Бонне гастролировали различные оперно-драматические труппы. Так, например, в 1785 году играла труппа Бема, поставившая, между прочим, несколько музыкальных трагедий Глюка и его последователя Сальери. Бетховен впервые услышал «Орфея» и «Альцесту» Глюка — оперы, вызвавшие страстное восхищение молодого композитора. Многие годы Бетховен изучал произведения Глюка, оказавшие на него известное влияние. Сюжеты, заимствованные из античной мифологии, возвышенность характеров, обилие героических ситуаций и глубокая эмоциональность глюковских музыкальных трагедий послужили Бетховену толчком для создания ряда его музыкальных образов.

В эти же годы Бетховену удалось услышать французскую труппу, которая гастролировала в Бонне в 1786 году и ставила легкие комедии и комические оперы Гретри, Дезеда, Филидора и других композиторов. Таким образом Бетховен еще в Бонне услышал французскую комическую оперу в исполнении французских артистов. Знакомое ему раньше исполнение французских комических опер немецкими артистами было лишено изящества и легкости, которыми славились французские комедийные труппы.

В то время театральные труппы в Германии часто распадались, так как прочные ангажементы при дворах были редки, и актеры вели полукочевой, полный треволнений образ жизни *. Актеры одной

* Великолепное описание немецкой театральной труппы того времени читатель найдет в «Вильгельме Мейстере» Гете.

из таких распавшихся трупп, вместе с некоторыми актерами старого гроссмановского театра, осевшими в Бонне, образовали труппу боннского национального театра. Во главе его стал талантливый чешский музыкант Йозеф Рейха.

Нефе возобновил свою театральную работу в качестве пианиста и директора оперной сцены. В число артистов оркестра, состоявшего из тридцати одного человека, входили и виолончелист Ромберг, и флейтист Антонин Рейха, близкий друг Бетховена, и, наконец, Бетховен, занимавший должность второго альтиста.

Оркестр частично состоял из музыкантов придворной капеллы. Так, например, Бетховен совмещал должность альтиста в театре с обязанностями органиста и альтиста в капелле. Дирижировал оркестром Йозеф Рейха.

Из актеров надо назвать прежде всего Иосифа Люкса, прекрасного певца (бас), тонкого и блестящего комического актера, знаменитого во всей Германии. Выделялась своим замечательным голосом юная Магдалина Вильман, которая в конце столетия уже блистала на венской императорской сцене.

Семейство Вильманов находилось в дружеских отношениях с Бетховенами. Вильманы часто бывали у Бетховенов, поджидая приезда дворцовой кареты в доме Иоганна, так как улица, на которой они жили, была непроезжая. По воспоминаниям сестры Вильман, Бетховен в 1799 году сделал предложение Магдалине, и она ответила ему насмешливым отказом, так как считала Людвига «безобразным и полупомешанным».

Репертуар театра состоял преимущественно из комических опер и драм. Первое место оставалось за оперными спектаклями. В течение четырех лет — с 1788 года до отъезда из Бонна в 1792 году — Бетховен прошел превосходную практическую школу

Х. В. Глюк

С портрета работы Ж. С. Дюплесси, 1775

оркестровой игры и изучил все популярные оперы того времени.

Наибольшим успехом пользовались в Бонне гениальные оперы Моцарта «Похищение из сераля», «Дон-Жуан» и, в особенности, «Свадьба Фигаро». Бетховен относился к Моцарту с поклонением, возраставшим по мере знакомства с новыми его сочинениями, но он же неоднократно осуждал Моцарта за «галантные» эпизоды в его операх, за обилие «безнравственных» интриг. Передовая молодежь требовала более непосредственного, более сильного призыва к «прямому действию», то есть к борьбе с ненавистным гнетом деспотизма во имя свободы личности и народа. Мир «галантных» образов искусства XVIII века остался чуждым Бетховену.

Из других опер огромным успехом пользовались немецкие зингшпили К. Диттерсдорфа — «Красная шапочка», «Доктор и аптекарь». Эти незатейливые оперы привлекали Бетховена своей народностью. Он написал вставной номер к «Красной шапочке» и вариации на одну из мелодий этого зингшпиля.

Последние годы пребывания в Бонне — период интенсивного духовного развития Бетховена. Гениальный юноша жадно впитывал передовые идеи века, воплощенные в поэзии, драме и опере. Особое значение в этом смысле приобретает литература. Увлечение греческой литературой, от «Одиссеи» Гомера до «Жизнеописаний» Плутарха, подтверждается многими высказываниями композитора. С «Одиссеей» Бетховен не разлучался всю жизнь. По словам близкого к нему Шиндлера, Бетховен любил ее за многообразие характеров, за богатство содержания, за описание мирной трудовой жизни разных стран и народов, за житейскую мудрость и народность. Отдельные пометки на самой книге и выписки свидетельствуют о желании композитора положить «Одиссею» на музыку. «Илиада», также ценимая Бетховеном, не играла, однако, столь вы-

В. А. Моцарт

С портрета работы И. Ланге

сокой роли среди излюбленных им литературных произведений. Зато Плутархом увлекалась вся передовая молодежь того времени. Великие люди античного мира служили для бетховенского поколения образцами подлинного героизма. Бетховен был знаком и с античной мифологией, в его переписке нередко встречаются образы древнегреческих мифов.

Интерес к английской литературе пробудился у Бетховена в молодые годы. Драматургия Шекспира оказала на него большое влияние. Он знал Шекспира так же хорошо, как свои собственные партитуры. Некоторые инструментальные произведения продиктованы Бетховену образами Шекспира: сценой в гробнице из «Ромео и Джульетты» (вторая часть первого квартета), последним произведением великого английского драматурга — «Бурей» (соната с речитативом, соната «Аппассионата»). Одно время Бетховена увлекала мысль написать оперу на сюжет «Макбета». Сохранились четыре тома произведений Шекспира с пометками Бетховена: подчеркнуты отдельные места из «Отелло», «Много шума из ничего», «Ромео и Джульетты», «Венецианского купца» и других пьес. Многие глубокие мысли Шекспира о любви и ненависти, об истине и предрассудках, о добре и зле отмечены карандашом Бетховена. По этим цитатам можно судить о философской направленности его ума. Известно, что Бетховен хорошо знал и английских романистов XVIII века.

Родную немецкую литературу Бетховен тщательно изучал еще в Бонне. Неоднократно он цитировал по памяти стихи Шиллера и афоризмы Гете. Эти два поэта сменили прежнего кумира — Клопштока, приподнятость стихов которого стала казаться Бетховену однообразной после знакомства с творениями Шиллера и Гете. Позднейшие пометки композитора на полях гетевского «Западно-восточ-

ного дивана» обнаруживают не только любовь к прекрасным поэтическим формам, но и живую работу философской мысли, отмечающей глубокую мудрость, заключенную в строфах замечательного произведения Гете. В течение всей своей жизни Бетховен с неослабным вниманием следил за всеми появлявшимися в печати произведениями поэта-мыслителя. С «Вертером» он познакомился еще в юношеские годы, хорошо знал первую часть «Фауста», «Вильгельма Мейстера», лирические стихотворения и, создавая многие свои произведения, часто обращался к жизнеутверждающей поэзии Гете.

Шиллер пленял Бетховена своими высокими моральными принципами, благородным пафосом и гордым требованием общественной свободы. Лучшие драматургические произведения немецких писателей, начиная от «Натана Мудрого» Лессинга, вызывали его восхищение. Примечательной особенностью Бетховена была его связь с литературой, поэзией и драматургией своего времени.

«В его мелодиях,— говорит биограф Бетховена Л. Ноль,— очень скоро обнаружился реализм Лессинга, искренность Гете и более всего возвышенный полет мысли... Шиллера» [2].

Легко можно представить, что произведения молодого Бетховена звучали для прогрессивно настроенных современников не менее выразительно, чем «Разбойники» Шиллера, «Прометей», «Гец» и «Вертер» Гете.

Революционные события 1789 года во Франции произвели огромное впечатление на передовую немецкую интеллигенцию, которая приветствовала взятие Бастилии, как «прекраснейший день человечества», как «первый камень человеческого счастья». В честь этого события Гегель и Шеллинг, сверстники Бетховена, посадили «деревцо свободы». Кант, к тому времени уже прославленный философ, рассматривал революцию как победу разума. Плея-

да поэтов, во главе с престарелым Клопштоком, восхваляла революцию. Пламенный мыслитель-патриот Фихте расценивал французские события как победу принципов Руссо. Известный немецкий художник Ходовецкий изобразил на гравюре развалины Бастилии, освещенные восходящим солнцем.

Пришел в волнение и тихий Бонн со своей довольно многочисленной интеллигенцией. Профессор кантовской философии при Боннском университете Евлогий Шнейдер издал сборник стихов, в которых громил монархию и проповедовал якобинские идеи. Юный Людвиг подписался на это издание и, по-видимому, читал стихи Шнейдера с полным сочувствием. Мысль о священных правах человека-гражданина прочно внедрилась в сознание Бетховена. Восемнадцатилетний юноша обладал в то время достаточно широким общим развитием. Он был в курсе просветительных идей, хотя философия просвещения была знакома ему не по трактатам, а, главным образом, по художественной литературе и театру.

Сознание Бетховена развивалось в духе свободолюбия. Этому способствовали не только Плутарх и Шиллер. Юного Бетховена захватили французские события. На Рейне революция давала себя чувствовать острее, чем в остальной Германии. Начались крестьянские движения и в непосредственной близости к Кельну. Люттих (Льеж), входивший в состав владений Макса Франца, стал центром восстания, направленного против помещиков и духовенства.

Хотя восстания вскоре были беспощадно подавлены войсками, революционное пламя, все больше охватывавшее Францию, угрожало гибелью немецкому феодализму и, в первую очередь, рейнским церковным княжествам. Одной из первых побед французской революционной армии явилось завое-

вание курфюршества кельнского, надолго ставшего французской провинцией.

Но в 1789—1791 годы жизнь в Бонне внешне протекала по-прежнему. Платонические восторги поэтов, художников и философов вскоре улеглись, уступив место отрицательному отношению к революции. Как мы увидим дальше, Бетховен составлял в этом смысле резкое исключение. В Бонне появились французские эмигранты, которых Макс Франц, впрочем, не жаловал особыми милостями. Во всем остальном жизнь боннского двора и города существенно не изменилась.

Осенью 1789 года Людвиг, вместе с Антонином Рейха и знаменитым впоследствии художником Кюгельгеном, поступил на философский факультет Боннского университета, где слушал лекции по логике и метафизике, по греческой литературе. Каким образом Бетховен при небольшой подготовке мог усваивать сложный курс философских наук? По-видимому, сильный и ясный ум помог ему преодолеть все трудности. Достаточно сказать, что Бетховен уже в восемнадцатилетнем возрасте читал Плутарха и Гомера, пусть с трудом, но по-гречески, переводил латинских авторов, читал довольно свободно французские и итальянские произведения в оригинале. Университетские занятия Людвига, впрочем, быстро прекратились. К следующему году записи о «философском кандидате» Бетховене в университетском матрикуле обрываются. Вероятно, усиленная композиторская работа помешала Людвигу продолжать философское образование.

Политические взгляды Бетховена сформировались именно в эти решающие годы революции. Его свободолюбие и ненависть ко всем формам угнетения человека человеком, требование равенства людей, сознание собственного достоинства — все это свидетельствует о глубокой демократичности великого человека из народа. Но этого мало: Бетховен

уже в те годы безусловно проявлял себя как художник, придерживавшийся самых радикальных политических и социальных взглядов. Правда, мы не можем утверждать, что молодой музыкант был последовательным революционером, но он стоял по своим воззрениям гораздо выше многих передовых людей конца XVIII века,— и в том числе такого крупного художника, как Гете. Политический радикализм был подсказан Бетховену не только книгами и речами, но и, главным образом, самой народной жизнью, которая в революционные дни должна была неотразимо действовать на его страстную натуру. Отсюда ведет свое начало народность бетховенского творчества.

Буржуазные биографы представляют Бетховена умеренным либералом, другом порядка, добрым немецким бюргером, ненавидящим французов. Ему приписывают почитание властей и прочие мещанские добродетели. Буржуазные писатели нередко совершенно искажают действительный облик композитора, представляя великого художника-революционера либо убогим мещанином, либо «аристократом духа», презирающим чернь *.

Между тем увлечение якобинскими идеями Шнейдера, резкие политические выпады Бетховена в Вене против существующих порядков, против «княжеской сволочи», подозрения полиции, которые он на себя навлекает,— все это не оставляет ни ма-

* П. Беккер (1911) и Л. Шидермайер (1925) утверждают, что в творчестве Бетховена нет вообще ничего революционного, что он скорее консерватор. Дебюсси считал, что революционный текст оды Шиллера «К радости», делающий заключительную часть девятой симфонии Бетховена гимном освобожденного человечества, не играет никакой роли и введен Бетховеном только «со звуковой точки зрения». А между тем Бетховен упорно работал над музыкальным воплощением этого текста в течение более чем тридцати лет. Французский композитор Венсан д'Энди, автор биографии Бетховена, изображает композитора преданным католиком и врагом революции.

лейшего сомнения в том, что Бетховен разделял революционные убеждения своего времени. Только эти убеждения могут удовлетворительно объяснить нам небывалую до Бетховена, никем не превзойденную после него силу его подлинно революционных музыкальных произведений — от Патетической сонаты до Героической и пятой симфоний. Результатом всей творческой жизни Бетховена является его девятая симфония — произведение, обобщающее все лучшее в революционно-художественной мысли той эпохи.

IV

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ В БОННЕ

В конце 1790 года, по пути из Вены в Лондон, в Бонне остановился на несколько дней Иосиф Гайдн. Знаменитый композитор был встречен с большими почестями. Курфюрст представил Гайдна капелле; музыканты восторженно приветствовали своего великого коллегу. Гайдн пригласил к себе на обед двенадцать лучших музыкантов. Возможно, что среди них был и Бетховен. Более близкое знакомство Людвига с его будущим учителем состоялось значительно позже.

Памятное событие в жизни Бетховена — поездка капеллы в Мергентхейм. Капелла вместе с театральной труппой сопровождала поехавшего туда осенью 1791 года курфюрста.

Капелла разместилась на двух яхтах. Путешествие по Рейну и Майну в ясные теплые сентябрьские дни было желанным отдыхом от придворной службы. Неистощимый на выдумки весельчак И. Люкс объявил себя «великим королем» и распределял в своем плавучем королевстве должности и звания между своими «подданными». Бетховену и виолончелисту Ромбергу достались роли поварят. Людвиг проявил так много усердия, что, не доезжая Мергентхейма, удостоился «повышения». Ему

Ф. Кс. Штеркель

С литографии Г. Винтера

был выдан специальный диплом, скрепленный смоляной печатью с куском морского каната. Этот диплом впоследствии нашел Вегелер среди бумаг Бетховена.

По дороге капелла остановилась в городке Ашаффенбурге, летней резиденции майнцского курфюрста. Придворным пианистом курфюрста был один из выдающихся немецких музыкантов аббат Штеркель, и боннские музыканты, в том числе Рис и Бетховен, сочли своим долгом посетить знаменитого собрата. Штеркель сыграл гостям несколько произведений. Людвиг с напряженнейшим вниманием слушал его утонченную, совершенную по изяществу игру. Но вот Штеркель встает и приглашает юного гостя что-нибудь сыграть, Бетховен не соглашается, и хитрый аббат прибегает к остроумной уловке. Он вспоминает изданные Бетховеном фортепианные вариации на тему песенки майнцского дирижера Ригини «Приди, любовь», ужасается их

А. Ромберг

С гравюры неизвестного художника

невероятной трудности и выражает сомнение, сможет ли сыграть эти вариации сам автор.

Этого было достаточно, чтобы заставить самолюбивого Бетховена сесть за инструмент. Людвиг не только сыграл наизусть свои вариации, но вспомнил и другие сочинения. К величайшему удивлению слушателей, его игра приобретает изящный характер игры Штеркеля: он мастерски подражает аббату и воспроизводит совершенно чуждую ему «галантную», «дамскую» манеру игры пианиста.

Эта метаморфоза свидетельствует о даре перевоплощения, которым обладал Бетховен-пианист. Его собственный исполнительский стиль в корне отличался от преобладавшей в то время изящной виртуозности.

Сохранился подробный отзыв о концертах капеллы в Мергентхейме. Один из тонких музыкаль-

Б. Ромберг

С литографии А. Жантили по портрету Ф. Крюгера

ных критиков XVIII века Карл Юнкер оставил восторженное описание игры боннской капеллы [1]. Он восхищается духовым ансамблем застольной музыки в составе двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн. Музыканты играют как один человек. Они исполняют даже сложные произведения, например увертюру «Дон-Жуана» Моцарта *.

В глазах Юнкера боннский оркестр — выше всяких похвал. Замечательно контрастирование в силе звучности, а также crescendo и diminuendo. По этому поводу Юнкер вспоминает мангеймский оркестр, а боннского дирижера Франца Риса сравнивает с известным руководителем мангеймского оркестра Христианом Канабихом. Критик отмечает нововве-

* Музыка для небольших ансамблей духовых инструментов была очень распространена в XVIII в. Бетховен отдал ей дань, например, в октете для духовых.

дение: дирижер стоит на возвышении у самой рампы так, что виден всему оркестру *.

Из виртуозов Юнкер выделяет братьев Ромбергов и «величайшего пианиста, милого, доброго Бетховена». Этот «молчаливый человек» поражает импровизациями на заданную тему. По сравнению с знаменитым пианистом аббатом Фоглером Бетховен играет не только технически совершеннее, но и более значительно, выразительно, более «говоряще» (sprechender), его игра сердечнее. Игра Бетховена сильно отличается от общепринятой, и создается представление, что он идет по совершенно самостоятельному пути.

Юнкер описывает исполнение юного Людвига более метко и точно, чем кто-либо другой в те годы.

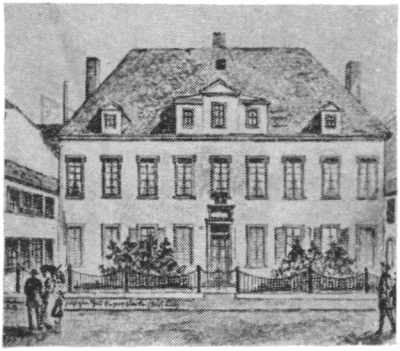
Бетховена действительно следует причислить к первым представителям нового направления музыкального исполнительства — направления, рассчитанного на большую массу слушателей, на симфонические масштабы. По свидетельству Черни, Бетховен обращался с фортепиано, как с органом. Современники нередко отмечали жесткость и грубость игры Бетховена, объясняя эти свойства профессиональной привычкой к органной клавиатуре. На самом же деле Бетховен был одним из родоначальников нового, героического стиля музыкального исполнения.

Стиль этот зародился в мангеймской оркестровой капелле (основоположниками мангеймской школы были, как известно, замечательные чешские музыканты Ян Стамиц и Франтишек Рихтер) и позже распространился на другие области музыкального исполнительского искусства. Большая эмоциональность, проникновенность соединяются в нем с яркостью контрастов. Понятно отсюда недруже-

* Дирижер в то время либо сидел за фортепиано, либо стоял лицом к публике.

Дом Брейнингов в Бонне

С рисунка М. Фрихеля



любное отношение Бетховена к изящному салонному стилю игры, принятому в аристократических салонах (например, к игре Гуммеля, любимого ученика Моцарта).

Бетховен явился зачинателем героического эстрадного пианизма. Крупнейшие представители этого стиля — Ф. Лист, а позже Антон и Николай Рубинштейны.

В июле следующего, 1792 года окончательно решилась судьба Людвига. На обратном пути из Лондона в Вену Иосиф Гайдн ненадолго задерживается в Бонне. Музыканты чествуют его, и Бетховен представляет на его суд свое большое сочинение для оркестра, хора и солистов. Это — написанная в 1790 году «Кантата на смерть Иосифа II», австрийского императора, довольно популярного в буржуазных кругах благодаря своей политике просвещенного абсолютизма, впрочем, не давшей реальных результатов из-за сильной оппозиции дворянства.

Боннское просветительное «Общество для чтения», членами которого состояли граф Вальдштейн и Ф. Брейнинг (дядя учеников Бетховена), решило организовать торжественное заседание памяти им-

ператора-«просветителя». Речь должен был прочесть Евлогий Шнейдер. Профессор-республиканец, за год до этого громивший монархов, решил выступить с речью в честь императора! Не нужно, впрочем, забывать, что в 1790 году в революционной Франции еще царствовал король и что реформами Иосифа в то время увлекались многие передовые люди Германии. Республика пока была мечтой.

Заседание решили начать исполнением торжественной кантаты. Бетховен взялся ее написать. Однако «Общество для чтения» отвергло бетховенскую кантату из-за ее технических трудностей. Та же участь постигла другое сочинение Бетховена, относящееся к тому же году. Иосифа II на австрийском престоле сменил его брат Леопольд, в честь которого композитор написал вторую кантату. Обе кантаты заключали в себе зерна будущего бетховенского симфонизма.

Старый Гайдн по достоинству оценил траурную кантату, и счастливый юноша твердо решил расстаться с Бонном, чтобы продолжать образование в Вене под руководством крупнейшего композитора тогдашней Германии.

Служебные занятия в последние годы пребывания в Бонне очень утомляли Бетховена. Кроме обязанностей по театру, отнимавших много времени, его тяготила работа в капелле. В 1789 году Людвиг был назначен «камермузикусом» — камерным музыкантом, то есть солистом при дворе.

Вся эта деятельность прекращалась только с отъездом курфюрста. К счастью для Людвига, в эти годы Макс Франц часто и надолго выезжал из своей резиденции. Юноша пользовался этими случайными отпусками для усиленных занятий композицией. Кроме того, он охотно совершал далекие прогулки в окрестных лесах, полях, горах и долинах. Много лет спустя он с глубоким чувством вспоминал о своей прекрасной родине, которую ему больше не при-

Бабетта Кох

С портрета маслом неизвестного художника

шлось увидеть. Страстную любовь к природе, зародившуюся на берегу могучего Рейна, Бетховен сохранил на всю жизнь.

Родной дом доставлял ему все меньше радости. Людвиг охотнее проводил свободные часы либо у Брейнингов, либо у других друзей. Обедал он не дома, а в гостинице Кох, где собиралась интеллигенция Бонна. Вдова Кох, образованная, начитанная и сентиментальная дама, называла Людвига своим другом. Притягательным магнитом для молодежи, посещавшей дом Кох, была ее дочь, красавица Бабетта, которую Вегелер считал воплощением грации и ума. Бетховен и его приятели дружили с ней, придерживаясь, очевидно, того же мнения. Семьи Кох и Брейнингов связывала дружба. В среде просвещенной молодежи, собиравшейся у Кохов, Людвиг был кумиром. Но главной ареной его пианистических выступлений оставался

салон Брейнингов, где Бетховен приводил всех в восторг своим искусством импровизации: однажды он играл одновременно с Францем Рисом, импровизировавшим на скрипке. «Это,— писал Вегелер,— быть может, был первый случай совместного фантазирования двух музыкантов» [2]. Вегелер вспоминает также, что темой для импровизации Бетховену часто служило изображение характера какого-либо знакомого лица.

Начиная с 1790 года, немецкие государи прилагали все усилия к тому, чтобы создать военную коалицию против революционной Франции. В Германии была введена строгая цензура, запрещавшая под страхом тюрьмы ввоз и распространение французских газет и политических брошюр; по всей стране свирепствовали карательные экспедиции, направляемые в районы крестьянских восстаний. Между Австрией и Пруссией велись тайные переговоры, закончившиеся военным соглашением. Новый австрийский император Франц, сын недолго царствовавшего Леопольда II и племянник Макса Франца, послал Франции дерзкую ноту. Французский король Людовик XVI втайне вел интриги против собственной страны и рассчитывал на помощь прусского короля; но самостоятельно он был уже бессилен что-нибудь сделать и, под давлением народа, 20 апреля 1792 года объявил войну реакционной коалиции.

В июле народный энтузиазм в революционной Франции достиг такой степени, что армия волонтеров росла не по дням, а по часам. Заговор Людовика XVI был раскрыт. Король был низложен и казнен, восстание в Вандее подавлено. Под напором наступавшей французской армии немцы очистили территорию Франции и отошли к Рейну. Бои на Рейне начались в октябре. 21 октября был взят

Майнц. Недалеко от Бонна бушевала военная буря. Близился конец кельнского курфюршества.

А в Бонне своим чередом шла придворная жизнь. Театр разучивал новые оперы *. Однако к концу октября положение стало очень тревожным.

Через два-три дня Бетховен навсегда покинул Бонн. Его братья Карл (Каспар) и Иоганн были пристроены: первый в качестве музыканта, второй — аптекарского ученика. Молодой композитор мог рассчитывать только на сто талеров — половину отцовского оклада,— причитавшихся по решению курфюрста сыновьям. На эти средства Людвиг мог бы просуществовать безбедно первые годы. Но через два месяца после отъезда он узнал о смерти отца. Возникли трудности с получением денег. Впрочем, это дело вскоре потеряло всякое значение: в марте 1793 года началась вторая франко-немецкая война. Французские войска под командованием генерала Пишегрю 7 октября 1794 года вошли в город. Бонн надолго стал французской провинцией.

Бежавший курфюрст, надеясь сохранить за собой хотя бы мюнстерское епископство, и не помышлял отказываться от своих прихотей. Он собственноручно составил список будущей придворной капеллы. Против фамилии Бетховена появилась отметка: «Остается без содержания в Вене, пока не будет призван»[3]. Однако Максу Францу так и не удалось получить желаемое епископство,— умер он в 1801 году. Для характеристики этого «просвещенного мецената» не мешает вспомнить, что последним его «благодеянием» был отказ в помощи голодавшему Нефе и его семье. Нефе покинул Бонн и переехал в Дессау, где вскоре умер.

Многочисленные друзья, провожая Бетховена в Вену, наперебой старались выказать ему свою пре-

* Возможно, что последней оперой, разученной при Бетховене в боннском театре, была музыкальная трагедия Сальери «Ассур».

Первое исполнение «Марсельезы»
С картины маслом И. Пилса

данность и уважение. Сохранился альбом Бетховена, куда друзья вписали свои пожелания, советы и отвлеченные рассуждения. Служащий русского посольства Струве написал такую сентенцию: «Назначение человека — познать истину, любить красоту, желать хорошего, делать самое лучшее» [4]. Любопытна запись некоего Мальхуса, секретаря австрийского посольства: «Тот, кто считает дозволенным все, что он может, кто не связан никаким законом и не находит в своем сердце великого закона доброты, тот для меня тиран, если даже он властвует над всем миром» [5]. В этих записях боннских друзей Людвига ясно отражена атмосфера «высокого идеализма» (шиллеровских идеалов возвышенной дружбы и верности), сопутствовавшего развитию юноши.

В начале ноября Бетховен выехал в Вену, держа путь на Кобленц — южную границу курфюршества. При переправе на правый берег Рейна молодой композитор впервые столкнулся с воинскими частями, стягиваемыми вдоль реки Пруссией и Австрией. Около Кобленца пришлось наградить чаевыми почтальона. По этому поводу Бетховеном сделана заметка в записной книжке: «Чаевые, так как парень, хотя ему и угрожала порка, провез нас посреди Гессенской армии и несся, как черт» [6].

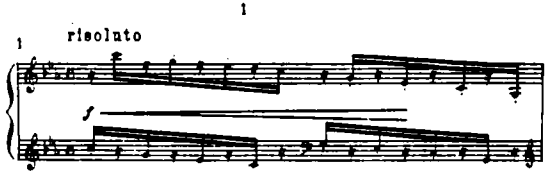
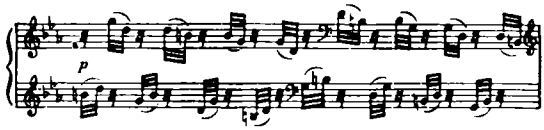
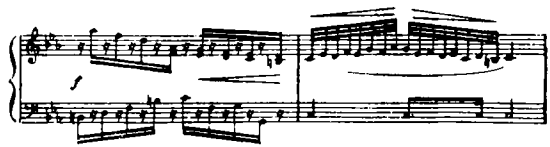
Если вспомнить, что война с Францией длилась уже несколько месяцев, то не исключена возможность проезда Бетховена через области, занятые французами. В этом случае Людвиг, вероятно, слышал исполнение нового гимна революционной Франции — «Марсельезы». Этот рожденный дыханием революции напев, призывный и торжественный, его ясный, могучий ритм сродни многим величественным, полным безудержной энергии, подлинно народным темам бетховенских симфоний и сонат. Эти темы часто называют военными из-за их маршеобразности. Однако правильнее назвать их революционными. В них — пламенное дыхание свободы, одушевлявшее французского саперного капитана Руже де Лиля, когда он впервые вдохновенно пропел страсбургским патриотам великие слова: «Вставайте, дети родины, сбросьте насилие!»

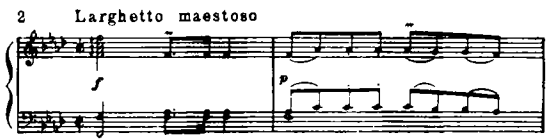
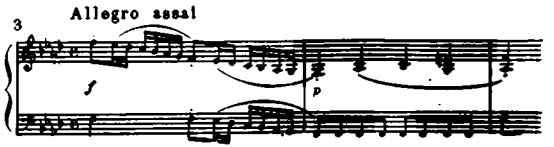
Сквозь трудности и опасности военной обстановки пробрался молодой Бетховен в Вену, к новой жизни, к трудам и славе. С отъездом из Бонна окончилась юность, началась самостоятельная жизнь.

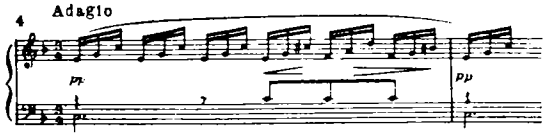
V

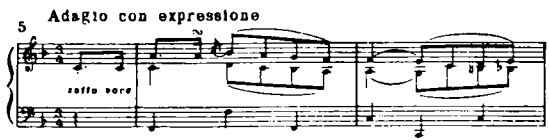
ЮНОШЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Боннский виолончелист Мауфер знал Людвига с семилетнего возраста и утверждал, что первым сочинением мальчика была траурная кантата памяти одного из покровителей семейства Бетховенов — Кресенера. Кантата исполнялась капеллой под управлением А. Лукези; музыканты восторгались ее оригинальностью. Бетховену было тогда одиннадцать-двенадцать лет. Других упоминаний об этом сочинении Людвига не сохранилось.

О его первом известном нам сочинении — вариациях на тему марша Дресслера — мы уже говорили. Это произведение дышит энергией и в то же время оно полно глубокого чувства. В нем нет и следа модной галантности. Его можно считать прямым предшественником знаменитых тридцати двух вариаций. Выдающейся силой отмечена пятая вариация, risoluto, с ее резкими динамическими контрастами:

Гораздо более серьезными композиторскими опытами являются три сонаты для клавира, написанные в 1783 году. Правда, сонатная форма давалась мальчику еще с трудом. Контраст между первой и второй темами недостаточно выявлен, а в первой из трех сонат (ми-бемоль мажор) контрастирующий мотив впервые появляется в заключительной партии. Этот прием часто встречается и у Гайдна.

Вторая соната (фа минор) примечательна своим величественным патетическим вступлением, повторяющимся в середине первой части. Чередование этого торжественного вступления с быстрой мелодией Allegro предвосхищает контрасты Патетической сонаты, написанной через четырнадцать лет:

Все три сонаты трехчастны. Первые части — в сонатной форме, с мало развитыми разработками. Вторые части в сонатах ми-бемоль мажор и фа минор — певучие мелодии в умеренно медленном темпе (Andante); в сонате ре мажор традиционная медленная вторая часть заменена менуэтом с вариациями. Третьи части — веселые хороводы (рондо). Все мелодии просты, бодры, в них слышатся распространенные в то время интонации. Если тематические контрасты еще слабы, то контрасты динамические выражены явственно, даже преувеличенно. Эти три сонаты, так же как и вариации на тему швейцарской песни фа мажор, хорошо известны нашим маленьким начинающим музыкантам.

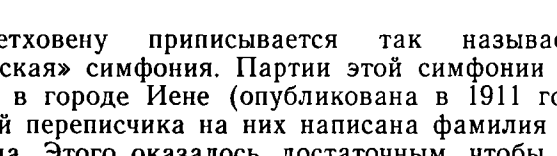
К 1792 году относится последняя из боннских фортепианных сонат, написанная для Элеоноры Брейнинг. Эта двухчастная соната не закончена Бетховеном: несколько заключительных тактов медленной второй части впоследствии присочинены учеником Бетховена Фердинандом Рисом. В этом произведении есть отдельные характерные черты, обнаруживающие руку Бетховена. В журчащих звучностях первой части ясно различимы первая и вторая темы, а также смелая разработка. Вторая часть — благородный простой напев. Как в большинстве медленных сонатных частей молодого Бетховена, эта певучая мелодия уснащена обильными фигурациями, имеющими выразительное значение. Мелодические вариации медленной темы как бы насыщают ее «чувствительными» мотивами. Некоторые интонации и фактура второй части сонаты роднят ее с будущей «Лунной» сонатой:

Два «галантных» рондо и сохранившаяся фортепианная партия концерта ми-бемоль мажор, относящиеся к 1784 году, говорят о виртуозности юного композитора.

Яркое свидетельство моцартовских влияний — три фортепианных квартета, написанных в 1785 году. Это — первая попытка создать крупное сочинение для ансамбля. Квартеты предназначены для фортепиано, скрипки, альта и виолончели. Фортепианная партия в них господствует. Это, в сущности, фортепианные сонаты, с тем же строением трех частей, но в сопровождении трех струнных инструментов. Вторая часть первого квартета до мажор, одно из прекраснейших Adagio молодого Бетховена,— жалобная песня, но жалоба лишена малейшей расслабленности, сдержанна и мужественна:

Adagio вошло в более позднюю сонату для фортепиано фа минор, ор. 2 № 1. Вегелер переложил мелодию для голоса на слова собственного стихотворения «Жалоба».

В те же годы Людвиг писал ансамбли для духовых инструментов. Мы уже знакомы с застольной духовой музыкой курфюрста. Для этого состава Бетховен написал октет ми-бемоль мажор, ор. 103 (сонату для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн

и двух фаготов). Ансамбли для духовых инструментов, с их ограниченными возможностями и характерными тембрами, были распространены в XVIII веке. Не претендуя на глубину выражения, этот жанр прекрасно выполнял развлекательную функцию. Обычно репертуар состоял из маршей и танцев. В бетховенском октете три части: изящное сонатное Allegro, легкий менуэт и веселое рондо. В Бонне Бетховен сочинял и другую «духовую музыку»: дуэты для кларнета и фагота, дуэт для двух флейт и т. п. В этих произведениях особенно заметно, до какой степени Людвиг овладел грациозным инструментальным стилем XVIII века.

С самой юности Бетховен упорно разрабатывает сонатную форму. Кроме фортепианных сонат и квартетов, к категории сонатных ансамблей боннского периода относятся два трио. Одно из них — для фортепиано, флейты и фагота, соль мажор, сочиненное до 1790 года,— носит черты моцартовского влияния. Лучшая в трио вторая часть, проникновенная и певучая,— пример бетховенских Adagio:

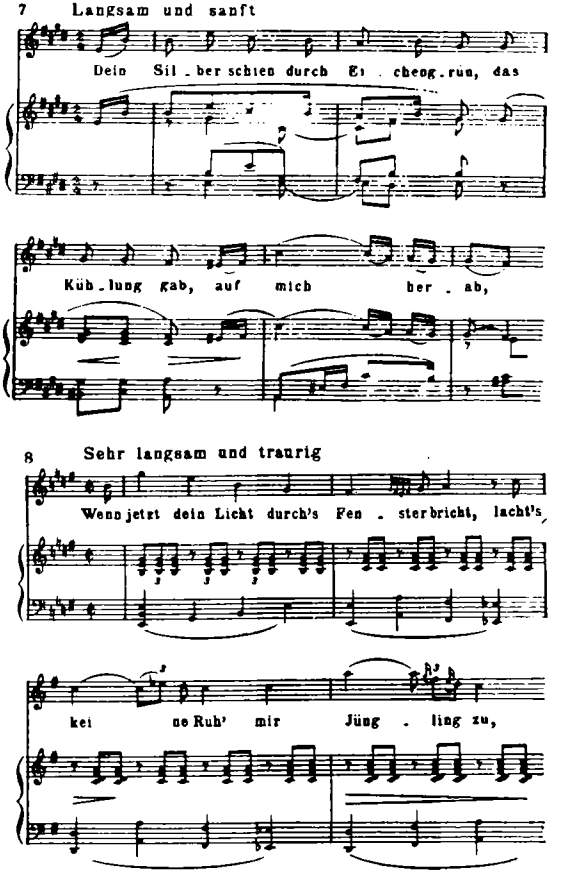


Бетховену приписывается так называемая «Иенская» симфония. Партии этой симфонии найдены в городе Иене (опубликована в 1911 году). Рукой переписчика на них написана фамилия Бетховена. Этого оказалось достаточным, чтобы объявить симфонию юношеским произведением композитора. Находка вызвала сенсацию, но мнения разделились: часть музыкантов признавала, другая отрицала авторство Бетховена. Правы, видимо, вторые. Гладкий, безличный стиль симфонии изобли-

чает опытную руку посредственного композитора конца XVIII века и ничего общего не имеет с полными воли и упорных исканий боннскими сочинениями Бетховена.

Сонатная музыка юного Бетховена стоит значительно ниже квартетов, сонат и симфоний двух великих современников композитора — старших «венских классиков» Моцарта и Гайдна. Как это ни странно, Людвиг медленно осваивает принцип тематических контрастов, которые стали для него впоследствии типичными. Во всяком случае, о систематическом применении им тематической контрастности пока еще нет и речи. Тем более поразительны отдельные находки в этой области, неожиданные переходы, внезапная игра света и тени, смелость, с которой композитор вводит противоположный по содержанию музыкальный материал во вступлениях и разработках. В этих гениальных вспышках уже содержится зародыш того, что мы привыкли называть «бетховенским стилем».

Бетховен в Бонне сочинил много песен. Это либо чувствительные немецкие песни XVIII века с любовным или траурным содержанием на слова современных поэтов (Г. А. Бюргер, Шиллер), либо веселые, шутливые мелодии куплетного типа, близкие к жанру зингшпиля. Во всех этих простых, незатейливых мотивах слышатся отзвуки немецкой народной песни.

Уже среди ранних вокальных сочинений Бетховена мы находим песню с довольно сложной мелодикой. В этой песне («Жалоба», 1790) на слова Л. Хёлти — два раздела: первый — Langsam und sanft (медленно и нежно) — «Твои серебряные лучи лились сквозь зелень дубов, дававших мне прохладу» (нотный пример 7), второй — Sehr langsam und traurig (очень медленно и печально) — «Когда теперь твое сияние льется в окно, это не приносит мне, юноше, покоя» (нотный пример 8):

Мелодии этой песни ни разу не повторяются, следуя развитию сюжета. «Жалоба» представляет собой исключение среди ранних сочинений Бетховена, приближаясь к жанру будущих шубертовских некуплетных песен.

Наиболее крупными произведениями боннского периода нужно считать две «императорские кан-

таты», о которых уже упоминалось. Обе кантаты, не исполнявшиеся при жизни Бетховена, впервые прозвучали и были изданы лишь в конце прошлого столетия. Кантаты написаны на весьма посредственные тексты боннского поэта С. А. Авердонка, о которых можно судить по следующему отрывку (из первой кантаты):

Мертв, мертв,
Мертв — раздается стон сквозь пустынную ночь.
Скалы плачут,
А вы, волны морские,
Воете сквозь ваши глубины...

В тексте второй кантаты льстивый поэт успокаивает слушателей: новый император нисколько не хуже усопшего; возглас «увы» сменяется возгласом «ура»: «Ура! Повергнитесь ниц, миллионы *, у пылающего алтаря!» Обе кантаты написаны для большого оркестра, хора и солистов-певцов. Хор чередуется с речитативами, ариями и ансамблями солистов.

В первой, траурной, кантате, написанной в сильной, полной резких контрастов манере, несомненно, сказалось влияние героических ораторий Генделя и опер Глюка. Смена возгласов скорби и более светлых, спокойных эпизодов заставляет вспомнить о будущем траурном марше из Героической симфонии. Целая сторона бетховенского творчества — героико-патетическая, суровая печаль — находит в траурной кантате свои истоки. Два эпизода из этой кантаты — один трагический, другой светлый — целиком перешли в оперу «Фиделио» (1805).

Вторая, коронационная, кантата много слабее. Однако и здесь можно почувствовать руку Бетховена в длительном, мощном нарастании звучности

* Обращение к миллионам, по-видимому, заимствовано незадачливым боннским поэтом из оды Шиллера «К радости».

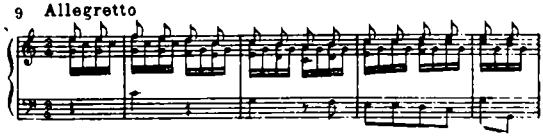
перед коротким взрывом. В обеих кантатах господствует монументальный стиль, без тонких деталей.

В боннских произведениях Бетховен заложил фундамент своего творческого мировоззрения, испробовав силы в различных жанрах; его юношеские сочинения представляют собой заметную художественную величину в немецкой музыке конца XVIII века. Но общее количество композиций боннского периода очень невелико. Написать свыше пятидесяти произведений, большей частью некрупных, за десять лет — немного для композитора той эпохи. Моцарт к двадцати двум годам сочинил около трехсот произведений, среди которых насчитываются симфонии и оперы. И другие композиторы XVIII века были очень плодовиты. Естественно думать, что известный нам список боннских сочинений не полон.

Первые годы пребывания в Вене исключительно плодотворны. За восемь лет — от начала 1795 и до конца 1802 года — Бетховен сочинил и частью издал больше полутораста произведений; среди них — 2 симфонии, балет, 3 концерта, 20 фортепианных сонат, 38 камерно-ансамблевых сочинений для различных составов инструментов, 17 вариационных циклов, 4 рондо, ряд багателей, несколько оперных сцен и арий, множество танцев для оркестра, песню «Аделаида» и другие сочинения. Известно, впрочем, что некоторые произведения этого времени являются новыми редакциями боннских работ.

После 1802 года некоторые юношеские сочинения Бетховена были изданы без разрешения автора. Их продавал издателям тайно от Бетховена его брат Карл. Среди них — сборник песен на слова Бюргера, Лессинга, Гете и других поэтов, появившийся в печати в 1805 году (ор. 52). Эти сочинения вызвали резко отрицательные отзывы. Лейпцигская «Allge-

meine Musikalische Zeitung» писала о них: «Нечто очень низменное, бедное, бледное, частью смешное»[1]. Несправедливое суждение авторитетного в то время органа печати можно объяснить контрастом между простыми песнями и появившимися уже зрелыми бетховенскими симфониями и сонатами. В несколько наивных боннских песнях немало трогательного и выразительного. Заслуженной популярностью пользуется песенка «Сурок» на слова Гете (из «Ярмарочного праздника»), имитирующая монотонно однообразный напев маленького француза-нищего с шарманкой. Бетховен сохраняет типичное для подобных песен сопровождение с предельно простой гармонической формулой: минор — параллельный мажор. Образ маленького нищего создан Бетховеном с редким совершенством.

Замечательная ария Бетховена «Вздох нелюбимого» и «Взаимная любовь» на слова Бюргера написана, видимо, еще в Бонне, закончена, вероятно, в Вене, не позже 1795 года. Это песня о счастье взаимной любви. В более ранних песнях эта тема уже встречалась. Можно назвать, например, песню «К Минне»: «Наша любовь дает нам радости, которые не может сотворить никакое божество, пока я буду без тебя, пока ты будешь без меня. Ты моя жена, я твой муж». Ария на слова Бюргера начинается речитативом отчаяния «Почему я один забыт?». Далее следует медленная певучая первая часть арии. Ее тема — бесцельность жизни без любви. Наконец, вторая часть арии — радостный гимн взаимной любви. Оживленная мелодия выражает полноту радости и счастья:

Мы еще встретимся с этой «песней торжествующей любви»: она составляет тематическую основу хоровой фантазии ор. 80 (1808) и, в измененном виде, возрождается в последней части девятой симфонии, в оде «К радости» (1823).

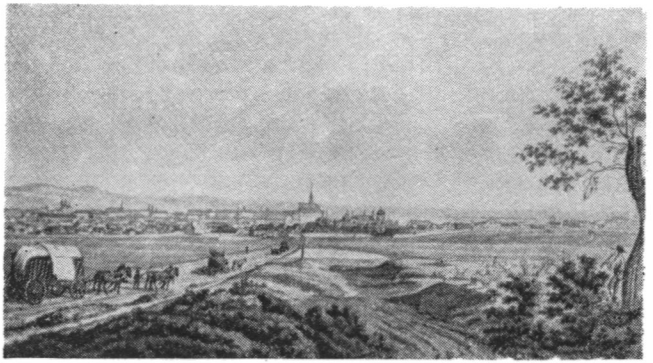
Идеалу счастливой взаимной любви, верного и самоотверженного супружества, гармонично сочетающемуся в творчестве Бетховена с идеей освобожденного человечества, композитор впоследствии создал величественный памятник в опере «Фиделио».

VI

ПРИЕЗД В ВЕНУ. УЧИТЕЛЯ

Достаточно взглянуть на географическую карту Австрии, чтобы убедиться, что эта маленькая страна окружена землями, заселенными различными народами, главным образом славянскими: на севере расположены Чехия и Моравия; на юге — Каринтия, Штирия, Крайна, Хорватия, Славония, Босния, Герцеговина и Далмация; на востоке — Венгрия, Словакия, польские и украинские области; наконец, на западе — Истрия и Тироль, с их полуитальянским населением. Все эти земли входили до 1918 года в состав «лоскутной» Австро-Венгерской монархии, граничившей на юге опять-таки со славянами (черногорцы, сербы), а далее на восток — с Румынией. Кроме того, Австро-Венгрия временно владела также Северной Италией.

Перечисленные народы издавна обладают ценнейшим, изобильным поэтическим и музыкальным фольклором. В феодально-абсолютистской монархии Габсбургов, с ее преобладающим крестьянским населением, все эти народы, несмотря на упорное, жестокое онемечивание, веками сохраняли старые и творили новые мелодии — нетленные памятники свободного национального духа.



Вена. Общий вид в конце XVIII века

С современной гравюры

Вена — центр огромной страны — вбирала в себя эти неисчерпаемые фольклорные богатства. Венский простой люд был очень музыкален. В домах и на улицах города, на многочисленных народных гуляньях в Пратере *, наряду с австрийскими песнями раздавались звуки венгерского чардаша и полных глубокого чувства мелодий сердца Европы — западного славянства. Уличные певцы и певицы распевали песни под аккомпанемент гитары, арфы, скрипки. Процветали австрийские танцы — лендлеры и вальсы. Полное право гражданства приобрели цыганские напевы. Народные мелодии и музыкальные жанры вливались в музыку венских композиторов совершенно естественно, часто неприметно для них самих, а заодно и для их аристократических слушателей.

Богатейший фольклор и органическая связь музицирования с народной стихией составили важную

* Пратер — огромный сад в восточной части Вены, между дунайским каналом и Дунаем. Начиная с середины XVIII в., служит излюбленным местом народных гуляний.

предпосылку возникновения школы музыкального классицизма именно в Вене. Другим фактором была исторически сложившаяся у венцев тяга к инструментальной музыке, начиная от уличных ансамблей и кончая высокопрофессиональными исполнителями, выступавшими во дворцах венской знати. Несмотря на то, что аристократия, и в особенности императорский двор, своими отсталыми вкусами тормозили новаторскую деятельность венских классиков, творчество последних имеет глубоко народную основу.

Расцвет музыкального классицизма начался в Вене во второй половине XVIII века и закончился в 20-е годы XIX века, когда уже распустились нежным цветом ростки романтического искусства (Шуберт). Если высшие достижения классического стиля связаны с Австрией, то классицизм сам по себе не может рассматриваться как явление локальное. Он представляет в ту эпоху господствующее течение художественной мысли. Главные завоевания музыкального классицизма в обеих основных сферах его проявления — в опере и в инструментальной музыке — подготовлены и осуществлены силами многих национальных культур. В большой исторической перспективе ясно видно, что своими грандиозными достижениями венская школа обязана десяткам разноплеменных музыкантов, всесторонне подготовивших эру Гайдна, Моцарта и Бетховена. Весьма значительна, в частности, роль выдающихся представителей чешской музыкальной культуры.

В первое время новое буржуазное направление классицизма довольствовалось жизнерадостными развлекательными формами. Комические оперы, симфонии и сонаты классического направления пленяли нарядностью, чувством меры и оптимизмом, беззлобной насмешкой, легким юмором. Затем музыка стала проникаться серьезными моти-

Университетская площадь в Вене
конца XVIII века

С современной цветной гравюры

вами. Мы уже знаем, что комическая опера выделила «патетический» жанр: возникла музыкальная трагедия Глюка. В инструментальной музыке стало интенсивно развиваться героическое начало. Призыв «назад к природе» соединялся с требованием революционной действенности. После буржуазной революции 1789 года это активное, действенное начало выявляется все полнее, пока, наконец, Бетховен мощным творческим усилием не создает нового в истории музыки героического жанра, насыщенного идеей революционной борьбы и победы масс.

Наша характеристика классицизма была бы неполной, если бы мы не указали на исключительное значение принципа индивидуализма в классическом искусстве. Человек, его горделивый разум, его чувства, страсти, счастье и горе, его порывы к идеалу, его вера — вот что стоит в центре художественных устремлений классицизма и преломляет, подобно призме, все лучи отображаемой действительности.

Эстетика и техника сонатно-симфонической формы — этого высшего завоевания музыкального классицизма — представляют большой интерес.

При рассмотрении сонатно-симфонической формы, обычно носящей упрощенное наименование «сонатной формы», следует отметить две ее особенности: многочастность (цикличность) и внутреннее строение отдельных частей.

В предшествовавшую Гайдну эпоху, закончившуюся около середины XVIII века (ее величайший, хотя и мало отвечавший господствовавшим вкусам того времени, представитель Иоганн Себастьян Бах умер в 1750 году), пользовались широким распространением многие циклические формы: вариации, сюиты, оперные увертюры, церковные сонаты, токкаты. Все они состояли из отдельных пьес или эпизодов, контрастирующих или, вернее, следующих друг за другом в контрастном чередовании: за быстрой частью следовала медленная (или наоборот), за патетической — простодушная, за веселой — грустная, за трехдольной — двухдольная, за песенной — танцевальная. К примеру, возьмем обычный в XVII—XVIII веках состав сюиты: аллеманда (размеренное движение в четыре четверти), куранта (быстрый трехдольный танец), сарабанда (очень медленное движение), жига (очень быстрый танец).

Особенно характерно строение оперных увертюр эпохи барокко — этих истинных предшественниц классической симфонии (нередко симфонии до конца XVIII века именовались увертюрами). В первую очередь это относится к итальянской (неаполитанской) увертюре с ее трехчастной структурой: крайние части в быстром движении окаймляют среднюю медленную часть. Итальянская увертюра, как видим, представляет собою в своих общих чертах прообраз трехчастной симфонии. Цикличность сонатно-симфонической формы классического ин-

струментализма была подготовлена предшествовавшей эпохой. Но сюиты, увертюры и другие циклические формы эпохи барокко строились исключительно по принципу внешнего контраста между частями (медленно — быстро и т. п.). Внутренняя структура каждого танца сюиты, каждой части увертюры оставалась единообразной по ритмике, мелодике, способу изложения. Классический же инструментализм прибавил к этим внешним контрастам частей цикла еще и внутреннее контрастирование в пределах отдельных частей. Ко времени вступления Гайдна на поприще композитора сформировался тип внутренне-контрастных частей цикла — сначала в неаполитанской оперной увертюре (около 1720 года), а затем в симфониях мангеймского музыканта, выходца из Чехии, Яна Стамица, в середине века нашедших живейший отклик в центрах концертной жизни Европы — Париже и Лондоне. В этих первенцах классического симфонизма уже намечаются будущие пути развития инструментальной музыки Гайдна. Во всяком случае, первые симфонии Гайдна не обладали столь выработанными контрастами и таким богатым оркестровым составом, как современные им мангеймские симфонии. Стамиц и его соратники, например выходец из Моравии Ксавер Рихтер, а также многие другие композиторы той эпохи принимали участие в строительстве классического инструментализма. Обобщение их усилий принадлежит великому музыканту — Гайдну.

Уже к 60-м годам Гайдн останавливается в своих симфониях на четырехчастном типе, сохраняющем свое значение не только в продолжение классического периода, но и много позже: первая, быстрая часть — Allegro, вторая, медленная — Adagio или Largo, третья — менуэт, четвертая, финал — Allegro. Иногда первая часть включает медленное вступление. Вообще структура первой части симфо-

нии или сонаты наиболее сложна и вместе с тем типична. Она и составляет то, что обычно называют сонатной формой в узком смысле. При всех своих бесчисленных модификациях сонатная форма имеет твердую конструкцию, основанную на внутренних контрастах. Прекрасно определил эту структуру Р. Роллан: «...«сонатная форма», проистекающая из новых музыкальных потребностей западного духа, во второй половине XVIII века сводится по существу к следующей последовательности:

1) экспозиция двух тональностей, или тем, или групп тем, контрастирующих между собою;

2) конструктивная разработка мотивов или отрывков мотивов, заимствованных у этих двух тем, напряженный и мощный анализ и синтез,— которая мало-помалу образует сердцевину произведения (в этом главным образом и заключалось дело Бетховена);

3) возвращение обеих тем, где в конце концов утверждается основная тональность;

4) в большой «сонатной форме», освященной Бетховеном,— заключение или кода, которая возобновляет в памяти все произведение и мощно подводит ему итог.

Такова диалектика музыкальной речи, послужившая остовом для художественной формы, ясной, логической, волевой, как классическая трагедия» [1].

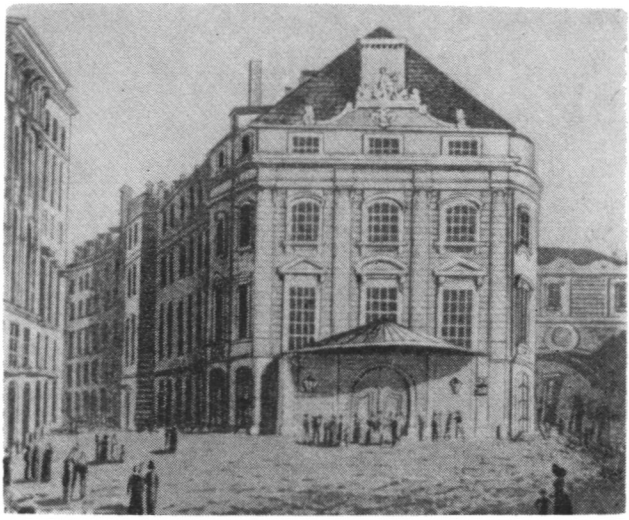
Десятого ноября 1792 года по размокшей осенней дороге дилижанс подъезжал к широко раскинувшемуся огромному городу. Бетховен вновь ощутил шумную суету имперской столицы. На следующий день молодой безвестный артист бодро шагал по тесным улицам Вены. Нужно было устраиваться, искать квартиру, добывать напрокат фортепиано, начинать занятия с Гайдном. Устройство этих дел отняло у Бетховена конец ноября и весь декабрь.

Бетховен приехал в Вену с очень ограниченными средствами. Его материальное положение пока не сулило ему ничего утешительного. Тем более, что несдержанный характер, нежелание подчиняться правилам этикета, плохие манеры, скверный почерк, орфографические ошибки и провинциальное произношение были нетерпимы в аристократических кругах и служили немалым препятствием музыкальной карьере молодого пришельца с берегов Рейна.

Между тем каждый музыкант того времени должен был прежде всего добиться признания в аристократических салонах. Особенно это относилось к Вене, где в течение зимних месяцев собиралась вся австрийская, чешская и венгерская знать. Вена справедливо считалась музыкальным городом. Дворцы князей Лобковиц, Кинских, Лихтенштейн, построенные лучшими архитекторами стиля барокко, предоставляли свои великолепные залы для выступлений крупных артистов, из которых каждый имел своего покровителя. Отсутствие широкой аудитории ставило музыкантов в полную зависимость от меценатов.

В императорских дворцах Вены — Гофбурге, Шенбрунне, Бельведере — нередко слушали выдающихся виртуозов. Иосиф II некоторое время увлекался национальной оперой и покровительствовал Моцарту, написавшему уже гениальный немецкий зингшпиль «Похищение из сераля», но затем поддался влиянию итальянской музыки. Преемники Иосифа II — Леопольд II и Франц — также принадлежали к сторонникам итальянской комической оперы. По приказу Леопольда была написана и поставлена опера «Тайный брак» Д. Чимарозы.

В Вене существовало четыре оперных театра, и все они были в общем далеки от передовых идей своего времени. Императорские театры «Кернтнертор» и «Бург», расположенные в центре города, ста-

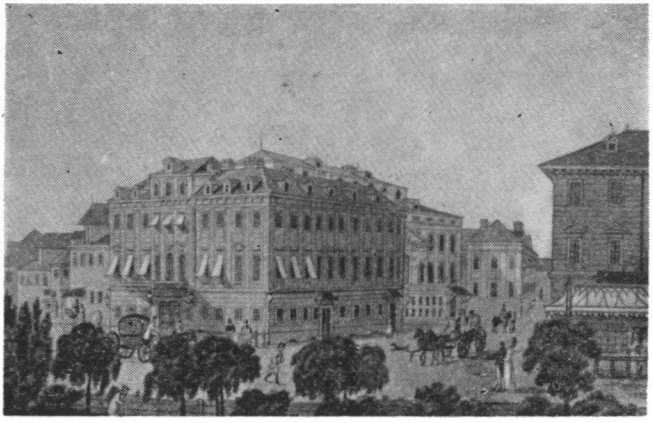


Театр «Кернтнертор» в Вене
С цветной гравюры Т. Молло

вили пантомимы, балеты, итальянские и немецкие оперетты, а также «серьезные» оперы старого стиля. «Дон-Жуан» Моцарта (а впоследствии и «Волшебная флейта») долгое время оставался едва ли не единственным первоклассным оперным произведением немецкого композитора, украшавшим императорскую оперную сцену. Музыкальные трагедии Глюка были возобновлены лишь в 1807 году. Из последователей Глюка один Сальери ставил свои произведения на сцене придворных театров.

Два оперных театра находились не в центре города, вблизи крепостного бастиона *, а в пригоро-

* Нынешний центр Вены — фешенебельное «Кольцо» (Ring) — во времена Бетховена еще не существовал. Вместо этой блестящей круговой улицы в то время возвышался крепостной бастион, окружавший собственно город (Burg). Все, что выходило за пределы этой Bastei, считалось пригородом.



Театр An der Wien

С современной цветной литографии

дах: театр «An der Wien» («У Вены» — так называется мелкая речушка *, протекающая с запада на восток по южной окраине города и впадающая в Дунай) и театр в Леопольдштадте (северо-восточное предместье Вены).

Театр «An der Wien» (в дальнейшем мы будем называть этот театр Венским) был в то время народным театром, с очень низкой входной платой (партер — 17 крейцеров **, а галерея — 7 крейцеров). Фактическим хозяином Венского театра в 1789 году стал Эм. Шиканедер, автор либретто «Волшебной флейты» Моцарта, заработавший на этом гениальном произведении большие деньги в те грустные осенние месяцы 1791 года, когда великий композитор умирал в нужде...

* Эта речка называлась также «Wieden» — отсюда славянское название Вены — «Ведень».

** Крейцер — около $1^1/_4$ копейки.

В Венском пригородном театре дело обстояло немногим лучше, нежели в придворных. Правда, там с 1791 года шла «Волшебная флейта», ставились «серьезные» оперы Сальери, Мегюля, лучшие немецкие зингшпили, среди которых блистал «Директор театра» Моцарта. Но главной приманкой публики служили «волшебные» оперы, с их пышной обстановкой и весьма посредственными сюжетами, музыкой и исполнением. От придворных театров Венский театр выгодно отличался тем, что в нем ставились немецкие зингшпили и немецкие пьесы.

Таким же немецким театром был и другой пригородный театр в Леопольдштадте, так называемый «Касперль» (наименование немецкого Петрушки), во главе которого стоял предприимчивый итальянец Маринелли. «Касперль» ставил веселые комедии, зингшпили — среди них оперетту Фердинанда Кауэра «Дунайская русалка». Но и этот демократический театр не отражал передовых идей во всей полноте.

Популярнейшим композитором немецкой оперы в Вене, ко времени приезда Бетховена, был Венцель Мюллер, написавший свыше двухсот опер на волшебные сюжеты. Кроме него славились Игнац Умлауф, автор комической оперы «Прекрасная сапожница», Франц Ксавер Зюсмайер, друг и ученик Моцарта, Иоганн Шенк, автор зингшпиля «Деревенский цирюльник», и Пауль Враницкий, автор волшебной оперы «Оберон». Все они теперь забыты, но в свое время пользовались большим успехом и оказали влияние на будущую романтическую оперу.

Что касается драматических произведений, то в венских театрах редко ставили Шекспира и почти никогда — Гете и Шиллера.

Такова была венская театральная жизнь в то время, когда Бетховен поселился в столице Австрии. С первых же дней пребывания в Вене он стал завсегдатаем Венского театра. Между прочим,

уже через две недели после приезда Бетховен имел возможность услышать в Венском театре «Волшебную флейту», которая в Бонне не ставилась.

Инструментальная музыка в Вене имела очень широкое распространение. Правда, открытые концерты устраивались очень редко. Лишь немногие знаменитости, как, например, Моцарт, решались объявлять концерты («академии») по подписке среди знати. Регулярно проходили только ежегодные «академии» в пользу вдов и сирот музыкантов. На таких концертах исполнялись оратории, симфонии, причем численность оркестра и хора нередко доходила до нескольких сот человек; эти концерты, которыми дирижировал преимущественно Сальери, являлись крупными событиями в музыкальной жизни. Следует упомянуть о любопытной аристократической затее — утренних концертах оркестра, состоявшего из представителей дворянства, в том числе и дам высшего общества. Концерты происходили в зале Аугартена * в необычное время — от шести до восьми часов утра, когда помещение бывало свободно. Традиция эта, зародившись во времена Моцарта, существовала много лет и после его смерти.

Но эти редкие публичные концерты играли незначительную роль в развитии классического инструментализма. То, что с полным правом называется венской школой инструментальной музыки, развивалось и крепло в салонах. Все лучшие венские композиторы состояли на службе у богатых аристократов, и даже крупнейшие музыканты принуждены были поддерживать связи во дворцах. При некоторых богатых дворах имелись собственные оперные театры или оркестры. Обычно во время обедов и ужинов исполнялась развлекательная духовая музыка. Духовой октет во время

* Аугартен — сад в северо-восточной части Вены.

Карл Лихновский

С портрета маслом неизвестного художника

ужина в «Дон-Жуане» Моцарта относится именно к этому роду музыки. Композиторы за соответствующее вознаграждение выполняли заказы высокопоставленных лиц, причем написанное произведение посвящалось заказчику, который, по обычаю того времени, сохранял права собственности на него в продолжение года. Только по истечении этого срока автор мог издать свое произведение.

Австро-венгерское дворянство владело обширными поместьями, из которых извлекало баснословные доходы. Вена, где жили или куда съезжались на зиму знатные семьи, была городом-поместьем: многочисленные дворцы «правящих» князей, графов, баронов сохраняли все особенности феодального быта, основанного на отсталом хозяйственном строе и рабской подчиненности народа. Многочисленная дворянская челядь кормилась подачками с

Мария Христина Лихновская

С гравюры К. Пфейфера по портрету И. Грасси

барского стола. Очень плохо жилось в Вене рабочим, которых в то время насчитывалось до двадцати тысяч человек. Обилие нищих также показывало оборотную сторону жизни «счастливой Вены».

Ознакомимся поближе с некоторыми из венских меценатов. Молодой Бетховен часто выступал во дворцах Лобковица, Лихновского, Лихтенштейна, Эстергази, Кинского, Апони, Броуна, Эрдёди, Фриса, Зичи, Тун, русского графа Разумовского и других аристократов.

Князь Антон Эстергази, богатейший венгерский магнат, приобрел печальную славу тем, что распустил свою прекрасную капеллу и уволил на старости лет великого Гайдна, который тридцать лет служил семейству Эстергази в Эйзенштадте (Эстергаз) в качестве руководителя капеллы и придворного композитора. Наследник Антона Эстергази, Николай Эстергази, страстный любитель католической

Н. Крафт

С карандашного портрета Дж. Альберти

церковной музыки, восстановил фамильную капеллу.

Горячим поклонником Бетховена стал князь Карл Лихновский, ученик и друг Моцарта. Тонкий ценитель музыки, князь Лихновский содержал струнный квартет из четырех юных виртуозов. Первым скрипачом и руководителем квартета был выдающийся музыкант Игнац Шупанциг, которому в 1792 году исполнилось пятнадцать лет. Этот добродушный толстяк впоследствии сделался приятелем Бетховена, и над ним композитор беззлобно, хотя и не всегда тактично, подшучивал. Альтисту Ф. Вейсу и прекрасному виолончелисту Н. Крафту было по четырнадцать лет. С князем Лихновским и его женой Марией Христиной Бетховен в течение нескольких лет сохранял дружеские отношения, одно время жил в их дворце, бывал в их имении в Чехии. В доме Лихновского, так же как и везде, Бетховен держался

Г. ван Свитен

С гравюры И. Аксмана по портрету П. Фенди

с большим чувством собственного достоинства. Князь даже несколько заискивал перед ним.

Нужно упомянуть еще об одном меценате, с которым встречался молодой Бетховен. Это Г. ван Свитен, содержавший большую капеллу и совместно с другими вельможами устраивавший большие концерты при участии хора и оркестра. Он слыл знатоком музыки и считался законодателем музыкальных вкусов среди венской аристократии. Деятельность ван Свитена в музыкальной жизни Вены имела особое значение потому, что он усердно насаждал вкус к Генделю и Иоганну Себастьяну Баху; почитателем их он сделался, живя в Берлине, где произведения этих двух великих композиторов исполнялись сравнительно часто. Ван Свитен нередко заставлял Бетховена играть ему на сон грядущий прелюдии и фуги Баха. Свитен сочинил

Э. А. Ферстер

С литографии И. Тельчера

двенадцать симфоний («таких же тупых, как он сам» — охарактеризовал их Гайдн).

Особенной любовью пользовалась в Вене камерная музыка. Сонаты для разных инструментов — в это понятие включались также сонатные ансамбли, в том числе и квартеты,— писались десятками, посвящались владетельным особам и для них же исполнялись. Но и симфонии были не редкостью, хотя услышать их бывало труднее.

Наиболее известным композитором инструментальной музыки в Вене того времени был чех Леопольд Кожелух; камерная музыка его была известна далеко за пределами Вены.

Бетховен с глубокой симпатией относился к чешскому композитору Алоису Ферстеру, высокообразованному мастеру камерной музыки. Бетховен называл его своим «старым учителем». Ферстер про-

являл к Бетховену отеческую нежность и высоко ценил сочинения молодого друга. По-видимому, Бетховен некоторое время учился у Ферстера квартетной композиции. Квартеты Ферстера оказали большое влияние на Бетховена.

Известным инструментальным композитором был также Иоганн Вангаль, в свое время оспаривавший как симфонист пальму первенства у Бетховена. Назовем еще Антона Эберля, выдающегося пианиста, с которым Бетховену пришлось соперничать, и известного пианиста, тоже неудачливого соперника Бетховена, плодовитого автора вариаций — аббата И. Гелинека.

Приехав в Вену, Бетховен направился к Гайдну, который еще в Бонне обещал с ним заниматься. Биограф Бетховена А. Тайер дает описание встречи двух великих музыкантов:

«Маленький, худощавый, смуглый, со следами оспы на лице, черноглазый и черноволосый двадцатидвухлетний музыкант прибыл в столицу, чтобы усовершенствоваться в своем искусстве у маленького, тщедушного, смуглого, с лицом, изрытым оспой, черноглазого, одетого в черный парик, старого мастера» [2].

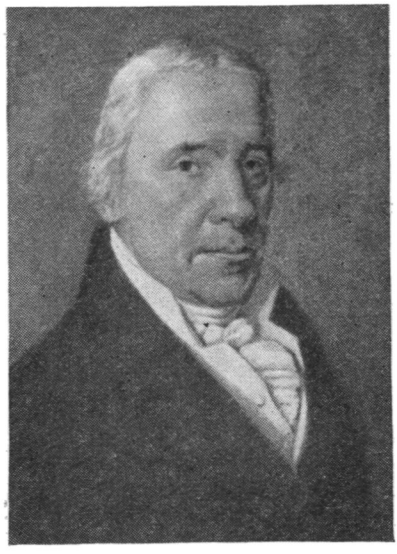
Бывший патрон Гайдна, старый князь Эстергази, называл композитора «мавром». Эта кличка как нельзя более подходила и к молодому пришельцу из Бонна.

Занятия Гайдна с Бетховеном продолжались с перерывами немного больше года, так как уже в январе 1794 года Гайдн вторично уехал в Лондон и позже не возобновлял более занятий с Людвигом.

Уроки с Бетховеном, вначале увлекшие Гайдна, вскоре стали тяготить великого старца, вступившего в полосу позднего творческого расцвета. Поглощенный сочинением симфоний и ораторий, он мало был склонен заниматься скучными элементарными упражнениями по контрапункту. А между тем

И. Шенк

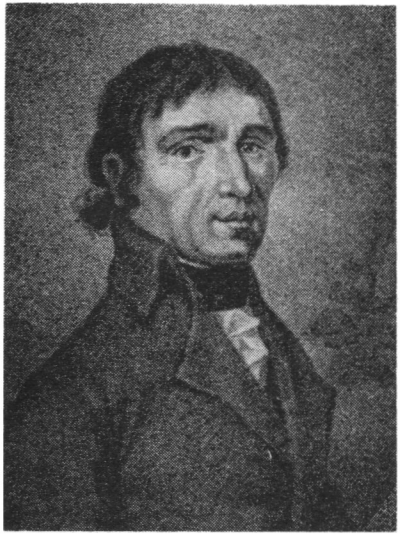
С портрета маслом неизвестного художника



молодой боннский музыкант настойчиво требовал именно этого. Не имея достаточного музыкально-теоретического образования, Бетховен стремился упорядочить свои знания; для овладения техникой музыкального письма он готов был пересмотреть все уже усвоенное им, начать с азов под опытным и, как он полагал, твердым руководством старого композитора.

Гайдн вел занятия «по старинке» — так же, как учили его самого. Вначале он восторженно отзывался о своем ученике. С мягкой иронией писал он знакомым в Бонн, что теперь не будет сочинять опер, а поручит это сложное дело Бетховену.

Но вскоре у Бетховена возникло глухое раздражение против своего маститого учителя. Людвиг шел к Гайдну не для того, чтобы черпать у старого композитора творческие идеи. Их было достаточно у него самого; к тому же все то, что в музыке



И. Гелинек

С гравюры К. Риделя по портрету И. Липса

Гайдна могло бы оказать влияние на Бетховена, было известно молодому композитору еще с отроческих лет.

И вот, благодаря чистой случайности, Бетховен узнал, что Гайдн занимался с ним небрежно. Вышло это так. Автор известных немецких зингшпилей Иоганн Шенк однажды встретился в 1793 году с Бетховеном в доме аббата Гелинека * и был совершенно потрясен импровизацией Людвига. В своей автобиографии Шенк так описывает свои впечатления:

* К тому времени, вероятно, уже состоялось музыкальное состязание между Бетховеном и Гелинеком, о котором рассказывает Черни, со слов своего отца. Как-то отец Черни встретил Гелинека, одетого с иголочки. «Куда вы?» — «Я должен состязаться с молодым, вновь прибывшим пианистом и хочу поставить его на место». Через несколько дней они встречаются вновь. «Ну, как было дело?» — «Ах, это не человек, это черт, он заиграет всех до смерти! А как он фантазирует!» [3]

«Мое сердце с радостью отдалось восприятию музыки, когда Бетховен, весь предавшись своему воображению, с жаром юности смело вторгался в отдаленные тональности, чтобы выразить могучие страсти... Вот он начал путем приятных модуляций подготовлять небесные мелодии — высокие идеи, часто встречающиеся в его произведениях. После того как артист так мастерски показал свою виртуозность, он изменил нежные, печальные, страдальческие, трогающие эффекты на радостные звуки, доходя до шутливой небрежности. Во всей этой импровизации не было ни бледных повторений, ни бессодержательного склеивания неподходящих друг к другу мыслей, ни, тем более, лишенного силы дробления аккордов на арпеджио. Это был ясный день, полный света» [4].

Вскоре после первой встречи Шенк посетил Бетховена. На его конторке он увидел несколько простейших упражнений в контрапункте и сразу обнаружил ошибки, не исправленные Гайдном... Взбешенный Бетховен тут же согласился на предложение Шенка заниматься с ним втайне от Гайдна. После исправлений Шенка Бетховен переписывал упражнения заново и относил их Гайдну.

У Гайдна, в свою очередь, накапливалось раздражение против Бетховена. Как бы сухо и формально ни велось преподавание контрапункта, отношения учителя и ученика не могли замкнуться в эти тесные рамки. Страстный свободолюбец и поклонник революции, ученик пугал резкими мнениями и выходками старого, богобоязненного, исполненного величайшего уважения к князьям Гайдна. Гайдну не могли нравиться и полные революционного пыла музыкальные идеи его ученика. Так, например, в 1793 году Бетховен исполнял у князя Лихновского свои фортепианные трио. Среди приглашенных присутствовал и Гайдн. Он очень сдержанно отозвался о третьем трио (до минор),—

с нашей точки зрения, бесспорно, лучшем и наиболее характерном для Бетховена,— и не рекомендовал издавать его в таком виде *. Бетховен огорчился и заподозрил Гайдна в зависти. Между тем старик выразил лишь свое искреннее мнение. Он чистосердечно не сочувствовал пламенному духу музыки Бетховена.

В заметках Луи Друэ, знаменитого флейтиста, имеется запись диалога Гайдна и молодого Бетховена. Роллан считает эту запись вполне заслуживающей доверия.

Когда Бетховен попросил старика Гайдна высказать свое откровенное мнение о его первых работах, то тот после ряда комплиментов по поводу большого, неслыханно большого, почти чудовищного богатства его воображения сделал следующее глубокое замечание: «Вы производите на меня впечатление человека, у которого несколько голов, несколько сердец и несколько душ».

И после уговоров Бетховена: «Я буду огорчен, если вы не доскажете своей мысли»,— добавил, боясь его огорчить:

«Хорошо, раз вы этого хотите, я скажу, что, по-моему, в вашем творчестве есть нечто, я не сказал бы странное, но неожиданное, необычное — разумеется, ваши вещи прекрасны, это даже чудесные вещи, но то тут, то там в них встречается нечто странное, мрачное, так как вы сами немного угрюмы и странны: а стиль музыканта — это всегда он сам...» [5].

Вскоре после отъезда Гайдна прекратились и занятия с Шенком. Однажды летом 1794 года Шенк пришел к Бетховену и нашел его записку: композитор в теплых выражениях прощался со своим учителем, благодарил его за помощь и обещал отпла-

* Не исключена возможность, что у Лихновского исполнялась не окончательная, а предварительная редакция.

И. Г. Альбрехтсбергер

С портрета маслом неизвестного художника

тить ему тем же. Он не мог предупредить Шенка заранее, так как ему пришлось неожиданно выехать в имение Эстергази. Несмотря на сердечный тон, в этом письме сквозил решительный отказ от дальнейших занятий. Бетховен начал заниматься у Альбрехтсбергера и Сальери.

Иоганн Георг Альбрехтсбергер, капельмейстер католического собора святого Стефана, автор ценного учебника композиции, глубокий знаток контрапункта, был одним из ученейших музыкантов Вены, дельным, строгим педагогом, но сухим, посредственным композитором. Бетховен занимался у него около полутора лет и прошел с ним почти весь курс контрапункта. Бетховен учился ревностно, но явно раздражал Альбрехтсбергера своим упрямством. Известен резкий отзыв Альбрехтсбергера о Бетховене, высказанный значительно позже: «Этот ничему не научился и ничему не научится» [6]. У Бет-

А. Сальери

С рисунка Ф. Реберга, 1821

ховена мы не находим никаких упоминаний о суровом учителе.

Совершенно иными были взаимоотношения между Бетховеном и Антонио Сальери. Маститый композитор, известный в истории музыки как один из лучших представителей школы Глюка *, с вниманием и симпатией относился к молодому Бетховену, который в продолжение нескольких лет изучал под руководством итальянского маэстро искусство легко, свободно и выразительно писать оперные партии.

Бетховен упорно стремился овладеть итальянской манерой сочинения для голоса, но, достигнув цели, претворил это искусство по-своему, никогда

* Сальери известен и своими злостными интригами против Моцарта. Легенда о том, будто Сальери отравил Моцарта, послужила Пушкину поводом к созданию одной из его глубочайших психологических драм — «Моцарт и Сальери».

не опускаясь до подражания. Существовавшими жанрами вокального сочинения, как и приемами различных национальных школ, Бетховен овладел в совершенстве. Однако его творческие принципы расходились с требованиями господствовавшего в ту пору итальянского bel canto. Бетховен добивался максимальной драматической выразительности.

Занятия с Сальери давали большое удовлетворение Бетховену. Его хорошее отношение к Сальери оставалось неизменным и после прекращения занятий. Как-то в 1809 году, зайдя к Сальери и не застав его дома, Бетховен оставил записку следующего содержания: «Сюда заходил ученик Бетховен»[7].

Итак, Бетховен учился у лучших музыкантов-педагогов Вены. Воспитанный на передовой художественной мысли Европы XVIII столетия, Бетховен искал у педагогов имперской столицы не деклараций общеэстетического порядка, а технических навыков в разных областях музыкального искусства.

Моцарт и Гайдн, величайшие из его предшественников, показали ему образец творческого труда в новом классическом направлении. Альбрехтсбергер основательно прошел с ним контрапункт, мастерским владением которого Бетховен справедливо прославился. Сальери ввел молодого композитора в круг художественных проблем буржуазной музыкальной трагедии. Алоис Ферстер учил Бетховена искусству квартетной композиции. Одним словом, гениальный композитор с жадностью впитал в себя не только передовую музыку своего времени, но и богатейший творческий опыт наиболее знающих музыкантов-современников. В соединении с невероятной трудоспособностью вся эта усвоенная и переработанная им музыкальная культура сделала Бетховена образованнейшим музыкантом своей эпохи.

VII

ВЕНСКИЙ ВИРТУОЗ

Вначале Бетховену жилось в Вене трудно. Его первое жилище находилось в полуподвале. Юноша страдал от сырости и холода. Надо было позаботиться о мебели, инструменте, о дровах, парикмахере, о том, чтобы быть прилично одетым,— иначе ни о какой карьере в Вене нечего было и думать. Появились и непредвиденные столичные расходы. Людвиг начал учиться танцам. Однако это искусство давалось Бетховену с трудом, и он никогда не научился хорошо танцевать. Бетховен был весьма неуклюж и в пылу разговора легко мог опрокинуть стакан, графин и все, что подвертывалось под руку. Учился Бетховен и верховой езде *.

На фоне светского общества фигура Бетховена резко выделялась как своим внешним видом, так и всем поведением. Об этом можно судить по рассказу его современницы, записанному с ее слов в 1865 году биографом композитора Л. Нолем: «Когда он приходил к нам в дом, он прежде всего просовывал голову в дверь, чтобы удостовериться, что там нет никого, кто ему не нравится... Одежда его была

* «Несчастная лошадь»,— замечает по этому поводу Р. Роллан.

самая простая и далека от изысканности, обычной в то время, особенно же в нашем кругу... Он был очень горд; я видела, как мать княгини Лихновской, старая графиня Тун, стоя на коленях перед Бетховеном, сидевшим на диване, просила его сыграть что-нибудь. Бетховен не сыграл-таки. Графиня Тун была, впрочем, женщина очень эксцентричная... Я отлично помню, как Гайдн и Сальери сидели рядом на диване в маленькой комнате [в доме Лихновских], где собирались играть, одетые оба по старой моде: с косой, в башмаках и шелковых чулках, между тем как Бетховен являлся обыкновенно одетый не так и почти небрежно» [1].

Через два года после приезда в Вену материальное положение молодого музыканта улучшилось. С 1794 по 1796 год он гостит во дворце князя Лихновского. Бетховен держался в доме Лихновских независимо, редко обедал с княжеской четой, не желая стеснять себя этикетом *, и предпочитал трактир изысканной столовой мецената. Из чувства гордости композитор завел своего слугу (учитывавшего непрактичность хозяина и ловко его обиравшего) и даже держал собственную лошадь, подаренную ему одним из почитателей, графом Броуном. Впрочем, Бетховен часто забывал, что лошади, как и всякому живому существу, нужно пропитание. Слуга же представлял неслыханные счета за корм животному, так что Бетховен в конце концов вынужден был подарить ему лошадь.

Средства Бетховена складывались из подарков аристократов, в салонах которых он выступал, а позже и из авторских доходов. Ему удалось начать печатать свои произведения чуть ли не с первых

* Бетховен выражал недовольство строгим распорядком дня Лихновских. Ежедневный обед в четыре часа представлялся ему невыносимым. «Я должен быть дома ежедневно в 4 часа, немного приодеться, позаботиться о бритье и т. д. Этого я не выдержу!» [2] — жаловался он Вегелеру.

шагов композиторской деятельности в Вене, что было тогда делом нелегким. В первые годы пребывания в Вене доходы Бетховена пополнялись также открытыми концертными выступлениями и концертными поездками. К педагогической деятельности он не питал склонности, но все же давал уроки — преимущественно молодым девушкам-аристократкам. Обычно они брали уроки музыки до выхода замуж, а затем почти забрасывали свои занятия. Но надо отметить, что среди венских женщин, учениц Бетховена, встречались незаурядные, одаренные пианистки (Тереза Брунсвик, Доротея Эртман).

Личность Бетховена неотразимо действовала на окружающих.

Несмотря на то, что оспа обезобразила и без того некрасивое лицо композитора, по свидетельству почти всех современников, знавших Бетховена, невыгодное впечатление от его наружности быстро исчезало, благодаря прекрасным лучистым глазам и обаятельной улыбке.

Бетховен умел быть хорошим собеседником и преданным другом. Исключительная искренность и подлинная доброта уравновешивали многие недостатки его неистового, страстного характера. С глубоким уважением относясь к семейной жизни, всегда лелея мысль о настоящей любви, о единственной женщине, он уже в те годы серьезно думал о браке, но попыток жениться (если не считать упомянутого уже предложения Магдалине Вильман) пока не делал.

Верный друг композитора, доктор Вегелер, двадцатидевятилетний ректор Боннского университета, осенью 1794 года бежал от французов в Вену, где вновь сблизился с Бетховеном. Этой дружбе мы обязаны ценными воспоминаниями об образе жизни молодого Бетховена. Происшедший по пустячному поводу кратковременный разрыв с Вегелером вызы-

Ф. Г. Вегелер

вает бурное раскаяние композитора. Бетховен пишет патетическое письмо оскорбленному другу: «В каком отвратительном свете ты показал мне самого себя! О, я признаю, я не заслуживаю больше твоей дружбы. Я не нарочно совершил этот злой поступок, это было моим непростительным легкомыслием». После трех страниц излияний он заявляет: «Однако довольно об этом,— я приду и брошусь тебе в объятия и буду просить возвращения потерянного друга»[3]. Бетховен всегда пылко стремился

к дружбе, связывая это чувство с представлениями о верности и человеческом благородстве. Его бурная натура не всегда оказывалась на высоте этих требований, но раскаяние бывало всегда чистосердечно.

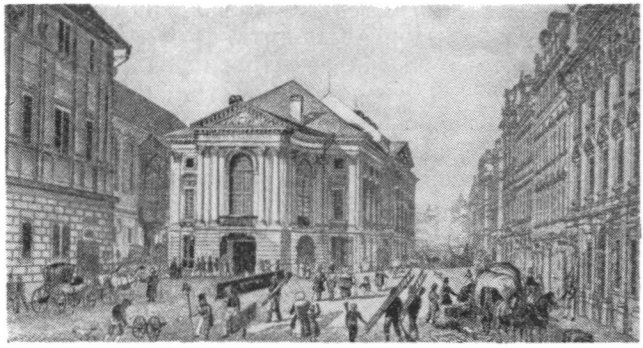
Вегелер описывает, первые публичные выступления Бетховена, состоявшиеся весной 1795 года. 29 марта Бетховен исполнил свой фортепианный концерт (по всей вероятности второй концерт, ор. 19). 31 марта он принял участие в бенефисном спектакле в пользу вдовы Моцарта Констанцы. В перерыве между актами оперы «Милосердие Тита» он сыграл ре-минорный концерт Моцарта, высоко им ценимый.

Бетховен написал финальное рондо своего концерта только за день до «академии»; четыре переписчика, сидя в его передней и скрипя гусиными перьями, торопливо переписывали свежие черновые страницы рондо. На репетиции Бетховену пришлось играть свою партию на полтона выше, так как рояль был настроен на полтона ниже духовых. Эту труднейшую задачу композитор выполнил с поразительной легкостью.

Вегелер отмечает исключительное умение Бетховена читать с листа. «В быстрых темпах нельзя различать отдельных нот,— замечает по этому поводу Бетховен.— Это и не нужно: когда быстро читаешь, то не замечаешь массы опечаток, если только язык тебе знаком» [4].

18 декабря того же года состоялась «академия» Гайдна. Несмотря на натянутые отношения между старым маэстро и Бетховеном, Гайдн все же пригласил своего уже знаменитого ученика участвовать в «академии». Бетховен играл свой концерт и имел огромный успех.

В этот же период самолюбие Бетховена было удовлетворено еще одной победой. Для ежегодного бала художников лучшие композиторы Вены



Национальный театр в Праге

С акварели В. Морштадта

писали танцы: вальсы, экосезы, немецкие танцы, контрдансы (кадрили), менуэты и т. д. Танцы Гайдна, Кожелуха, Диттерсдорфа, Зюсмайера и других композиторов имели успех, но никогда вторично не исполнялись. На долю бетховенских танцев, написанных в 1795 году, выпала редкая честь: они были повторены через два года с тем же успехом и, кроме того, изданы в переложении для фортепиано.

В том же 1795 году вышли в свет три трио (ор. 1) для фортепиано, скрипки и виолончели, сразу завоевавшие огромную популярность. Свыше ста любителей подписалось на это издание. Крамер, прослушав в Лондоне только что вышедшие трио, сказал: «Этот человек вознаградит нас за потерю, понесенную со смертью Моцарта!» [5]

Значительное событие в жизни и деятельности Бетховена — концертная поездка в Прагу, Дрезден и в Берлин (1796). Молодой артист, в полном расцвете своих творческих сил, после блестящих триумфов в салонах венской аристократии и публичных коцертах, отправился в Прагу, куда его повез

князь Лихновский. Семь лет назад тот же Лихновский представил Праге Моцарта.

Художественная жизнь Праги была скромнее венской. Спектакли не носили столь пышного характера. Зато чешская публика, по-настоящему любящая музыку, легче и лучше оценивала новые явления музыкальной культуры. Творчество и исполнительское мастерство Бетховена привлекло общее внимание. Правда, публично он в Праге не выступал, но местная аристократия, по-видимому, высоко оценила и щедро одарила молодого венского музыканта. Бетховен пишет 19 февраля своему брату: «Мои дела хороши, очень хороши. Мое искусство порождает уважение окружающих и привлекает друзей... Также и денег получу я на сей раз достаточно» [6].

Из Праги Бетховен направился в Берлин. Прусская столица жила значительно менее полной музыкальной жизнью, чем Вена, и не располагала крупными творческими силами. Единственный значительный композитор, автор песен и зингшпилей, Иоганн Рейхардт, был выслан из Берлина за политическую неблагонадежность и симпатии к французской революции. Инструментальная музыка не пользовалась большим вниманием, зато Берлин мог гордиться хоровым коллективом в девяносто человек, именуемым «Певческой академией». «Академия» исполняла многоголосные хоровые произведения Генделя, Иоганна Себастьяна Баха и руководителя «Академии» К. Ф. Фаша. Здесь процветала преимущественно церковная музыка, и оба руководителя «Академии» — Фаш и К. Ф. Цельтер (впоследствии друг Гете) — отнюдь не стремились к знакомству с передовыми идеями в музыке.

Однако гениальные импровизации Бетховена при дворе и в «Певческой академии» вызвали необычайный восторг. Бетховен написал для придворного виолончелиста короля прусского, француза

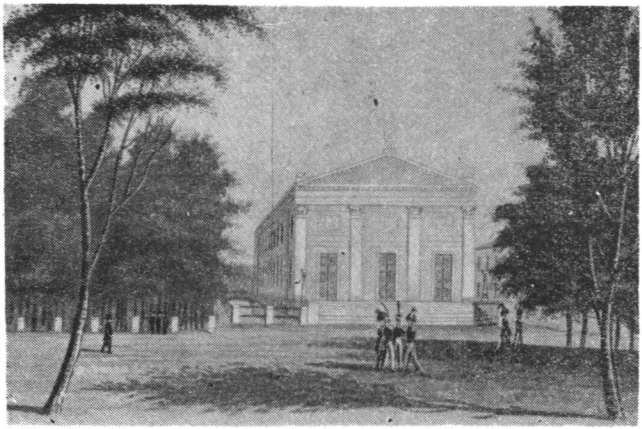
К. Ф. Цельтер

С гравюры Б. Х. Бендикса по портрету П. Ж. Бардона

II. Дюпора, две сонаты (ор. 5). Впрочем, Берлином Бетховен остался недоволен. Публика показалась ему «романтической», то есть попросту сентиментальной, неглубокой: его возмущало, что она выражает восторги не овациями, а слезами.

Черни* со слов очевидцев так описывает берлинские импровизации Бетховена: «Его импровизация была в высшей степени блестяща и достойна удивления. В чьем бы обществе он ни находился, Бетховен умел на каждого слушателя произвести такое впечатление, что ни одни глаза не оставались сухими, а многие разражались громкими рыданиями... Однажды, кончив одну из своих импровизаций, он разразился громким смехом и стал изде-

* Знаменитый педагог Карл Черни был в то время мальчиком шести лет. Впоследствии, сделавшись учеником Бетховена, он много лет подряд наблюдал великого композитора и оставил о нем множество воспоминаний, частью напечатанных в английских газетах.



Певческая академия в Берлине

С литографии Э. Финдена по рисунку Ф. В. Клозе

ваться над своими слушателями, столь несдержанными в выражении душевных движений, коих он был причиной. «Глупцы! — говорил он, точно чувствуя себя оскорбленным подобными знаками участия.— Кто может жить среди этих избалованных детей?»[7]

В 1812 году Бетховен сам рассказывал об этом Гете и Беттине Арним: «Слушатели со слезами на глазах теснились около меня, не аплодируя. Я им сказал: «Это не то, чего мы, художники, желаем. Мы требуем аплодисментов»[8]. «Романтизм» берлинцев послужил одной из причин, по которой Бетховен отклонил предложение прусского короля занять место придворного музыканта в Берлине.

С берлинскими музыкантами Бетховен сходился туго. Цельтер, консерватор по убеждениям, терпеть его не мог и много лет поддерживал предубеждение Гете против Бетховена. О взаимоотношениях Бетховена с берлинскими музыкантами можно судить по

следующему любопытному инциденту. Лучший берлинский пианист Ф. Г. Гиммель импровизировал в модной, столь ненавистной Бетховену, сентиментальной манере. Бетховен долго слушал его и вдруг произнес: «Когда же вы, наконец, начнете играть?» В ответ на возмущение Гиммеля Бетховен спокойно сказал: «А я думал — вы только слегка прелюдируете!» [9] Гиммель не остался в долгу. Внешне оставаясь с Бетховеном в приятельских отношениях, Гиммель в отместку однажды сообщил Бетховену в Вену о «новом изобретении» — «фонаре для слепых». Бетховен поверил в этот абсурд. Проявляя живейший интерес ко всем новым идеям и изобретениям, он возбужденно рассказывал о чудодейственном фонаре друзьям и знакомым и требовал от Гиммеля подробностей. Гиммель всласть посмеялся над наивной доверчивостью композитора.

Бетховен покинул Берлин в июне 1796 года. Лето 1796 года остается до сих пор мало освещенным периодом жизни Бетховена. Осенью он поехал в Венгрию (Пресбург и Пешт), где 23 ноября должен был состояться его концерт.

Поздней осенью 1796 года мы вновь встречаем Бетховена в Вене. Политическая обстановка стала тревожной. Войска генерала Бонапарта разгромили австрийцев в Италии, вызвав панику австрийского правительства и командования.

Австрийские войска отступили, и к концу года Вену наводнили немецкие беженцы из Италии. Приехали в австрийскую столицу и знаменитые виртуозы братья Ромберг (скрипач Андрей и виолончелист Бернгардт), товарищи Бетховена по бонской капелле. В начале 1798 года они объявили «академию» в Вене. В те тревожные времена публика мало интересовалась концертами. Чтобы привлечь слушателей, требовалось что-нибудь из ряда вон выходящее. Братья Ромберг пригласили к участию Бетховена — и не ошиблись: в известной мере

успех их предприятия был обусловлен именем Бетховена, всегда интересовавшего публику.

Исполнение сочинений Бетховена становится все более частым. Издатель К. Артариа, после блестящего успеха первых произведений, объявил в 1796 и в начале 1797 года о выходе в свет двух «берлинских» виолончельных сонат, струнного трио (ор. 3), вариаций на русский танец и других сочинений.

Как виртуоз, Бетховен занял первое место в музыкальной жизни не только Вены, но и всех немецких стран. Только один Иосиф Вельфль, ученик Моцарта, мог соперничать с Бетховеном-пианистом. Беспримерная чистота и точность, спокойствие, изящество, небольшой, но красивый звук, техническое мастерство, отсутствие «романтических затей», вроде модного тогда сокращения длительности звуков (якобы под влиянием нахлынувших чувств),— все это делало игру Вельфля единственной в своем роде. Но Бетховен имел преимущество перед Вельфлем: он был не только совершенный пианист, но и гениальный творец. «Дух его,— по выражению современника,— рвал все сдерживающие оковы, сбрасывал иго рабства и, победно торжествуя, летел в светлое эфирное пространство. Его игра шумела, подобно дико пенящемуся вулкану; душа его то поникала, ослабевая и произнося тихие жалобы боли, то вновь возносилась, торжествуя над преходящими земными страданиями, и находила успокаивающее утешение на целомудренной груди священной природы» [10]. Эти восторженные строки свидетельствуют о впечатлении, производимом игрою Бетховена на слушателей.

Война с Францией возобновилась и закончилась позорным для Австрии миром в Кампоформио. Бонапарт явно издевался над Австрией, предложив среди мирных условий пункт об учреждении в Вене специального французского театра для посла Франции.

Первым послом в Вене был назначен молодой ге-

БЕТХОВЕН

С гравюры И. Нейдля по рисунку Г. Штейнгаузера, 1796

И. Вельфль

С гравюры И. Г. Шеффнера

нерал Бернадотт. Герой австрийского похода, тридцатидвухлетний французский генерал поселился в Вене в феврале 1798 года. Общество отнеслось к послу более чем сдержанно. Император его не принял, ссылаясь на болезнь. В ожидании приема Бернадотт жил очень замкнуто. Тем не менее Бетховен нашел путь в посольский дворец. Страстно интересуясь революционной Францией, он втайне сочувствовал врагам императорской Австрии. Частые встречи с Бернадоттом привели к дружбе двадцатисемилетнего музыканта с послом и сопровождавшим его известным парижским скрипачом Рудольфом Крейцером. Бетховен верил тогда в освободительную миссию походов Бонапарта. Через семь-восемь лет Бетховен резко изменил свое отношение к французским оккупантам. А пока новая дружба крепла, и лишь неожиданное происшествие разлучило друзей. Бернадотт через два месяца после своего приезда поднял над зданием посольства трех-

цветный флаг революционной Франции. Это привело к искусственно созданному правительством «народному возмущению», и послу пришлось покинуть Вену.

Надо думать, что разговоры Бетховена с Бернадоттом не ограничивались музыкальными темами, а касались и политических вопросов. Бернадотт, сын провинциального французского адвоката, выдвинутый революционными событиями на видный пост, был подлинным порождением буржуазной революции и тем импонировал композитору-демократу. Возможно, что Бетховен получил первый импульс к написанию революционной Героической симфонии именно под влиянием встреч с Бернадоттом.

Бетховен сохранил большое уважение к скрипачу Крейцеру, посвятив ему впоследствии знаменитую «Крейцерову» сонату (ор. 47). К сожалению, офранцуженный немец Крейцер высокомерно относился к немецким музыкантам.

Артистические триумфы Бетховена продолжались, несмотря на напряженную политическую обстановку. В 1798 году он концертировал в Праге и дважды выступал там публично, исполнив фортепианные концерты (ор. 15 и ор. 19); на этих произведениях еще лежит печать гайдновской традиции, но они уже дышат подлинно бетховенской энергией (особенно рондо из первого концерта, написанного позднее второго); кроме того, Бетховен играл изящную вторую сонату (ор. 2 № 2, ля мажор) и вариации. Один из лучших пражских музыкантов, будущий знаменитый педагог Венцель Томашек, тогда еще молодой человек, назвал Бетховена «исполином среди пианистов» *[11].

* Ко времени пребывания Бетховена в Праге в 1798 г. относится следующий случай. Одна дама спросила Бетховена, часто ли он слушает оперы Моцарта. Бетховен, любивший шутки и мистификации, ответил: «Нет, сударыня, я их не

Д. Драгонетти

С гравюры Ф. Бартолоцци

В 1799 году Бетховен встретился с крупнейшими виртуозами — контрабасистом Д. Драгонетти, с которым он играл свою виолончельную сонату, и пианистом Джоном Крамером. Драгонетти привел Бетховена в такое восхищение идеально точным исполнением виолончельной партии его сонаты на контрабасе, что композитор, вскочив с места, горячо обнял и контрабас и контрабасиста. Оркестровые контрабасисты, которых Бетховен до той поры презрительно именовал «водовозами», вскоре почувствовали результаты знакомства Бетховена с Драгонетти. Контрабас, бывший не в чести у композиторов и обычно не имевший в оркестре самостоятель-

знаю. Вообще я неохотно слушаю чужую музыку, так как боюсь нанести ущерб своей оригинальности»[12]. Подобные шутки и давали повод говорить о непомерном самомнении Бетховена.

ной партии *, привлек с этого времени внимание Бетховена, повысил его интерес к инструменту и требования к мастерству контрабасистов.

Общение с Крамером также оказалось благотворным. Английский пианист один из первых среди музыкантов Европы по достоинству оценил новый язык произведений Бетховена. Поклонник Иоганна Себастьяна Баха, Крамер написал свои известные, исполняемые и поныне фортепианные этюды с целью облегчить пианистам изучение и понимание баховского сборника прелюдий и фуг. Этюды Крамера оказали известное влияние и на композиторскую технику Бетховена. Наконец, игра Крамера, отличавшаяся не только исключительно богатой техникой, но и вкусом, благородной выразительностью, настолько восхитила Бетховена, что Крамер остался единственным пианистом, признаваемым им без оговорок. Со своей стороны, Крамер считал Бетховена несравненным пианистом, особенно после того, как ему удалось подслушать его импровизацию.

Позднее, вспоминая о Бетховене, Крамер отзывался о нем несколько более сдержанно. Игру Бетховена он находил неровной. «Одну и ту же вещь Бетховен играл различно,— говорил он.— Сегодня с подъемом и характерной выразительностью, завтра капризно до неясностей, часто спутанно» [13]. Он осуждал также резкие политические высказывания Бетховена. Действительно, в этом отношении Бетховен мало стеснялся всю свою жизнь, и, очевидно, здесь и следует искать причину охлаждения Крамера.

Другой замечательный пианист и известный композитор, с которым временно сблизился Бетховен,— юный И. Н. Гуммель, любимый ученик Моцарта,

* У Моцарта и Гайдна контрабас только удваивал октавой ниже партию виолончели.

впервые выступивший в Вене весной 1799 года в «академии» Шупанцига. Юноша часто встречался с Бетховеном, относившимся к нему дружески.

Индивидуальности обоих художников глубоко различны; тонкий мастер Гуммель создал немало салонно-виртуозных пьес в филигранном «бриль-янтном» и сентиментальном стиле. Игра Гуммеля, изящная, лишенная глубины звука и певучести в передаче мелодии, осталась чуждой Бетховену, представителю героического стиля фортепианного исполнения. Гуммель едва ли понимал все значение бетховенского творчества.

Среди людей, близких Бетховену в эти годы молодости, особенное значение приобрели двое. Один из них, богослов и хороший скрипач Карл Аменда, исключительно дружески и преданно относившийся к Людвигу, был самым близким для него человеком. Бетховен никогда не ссорился с ним и после отъезда в 1799 году Карла на родину в Курляндию, где он сделался пастором, поддерживал с ним теплые, сердечные отношения. Сохранившиеся письма к Аменде освещают лучшие стороны Бетховена-человека.

Другой преданнейший друг Бетховена, Н. Цмескаль фон Домановец, был чиновником придворной венгерской канцелярии в Вене, виолончелист, завсегдатай музыкальных вечеров князя Лихновского. Бетховен широко пользовался услугами заботливого Цмескаля, который чинил ему гусиные перья, отыскивал слуг и квартиры, исполнял всяческие поручения и безропотно подчинялся требованиям и даже капризам композитора. Вообще в Вене Бетховен находил самоотверженных друзей, по мере сил помогавших ему и тем скрашивавших его одинокую и не слишком уютную жизнь.

VIII

ПЕРВАЯ «АКАДЕМИЯ». УЧЕНИКИ

В течение пяти лет (1795—1799) Бетховен создал много разнообразных произведений. Самые значительные из них — фортепианные сонаты. Уже в первых трех сонатах 1795 года (ор. 2) обнаруживаются черты, характерные для творческого облика композитора. В 1796—1799 годах Бетховеном изданы соната для фортепиано ор. 7 и три фортепианные сонаты ор. 10, сонаты со скрипкой ор. 12, три струнных трио ор. 9, которые входят в число лучших произведений молодого Бетховена, трио ор. 11 для фортепиано, кларнета и виолончели, рондо для фортепиано ор. 51 № 1.

Некоторые из этих произведений еще не порывают с «галантным» развлекательным искусством салонов, но вместе с тем в них ощущаются и бетховенская мощь и бетховенский юмор.

В эти же годы зреют замыслы замечательных струнных квартетов (ор. 18) и первой симфонии — произведений, открывающих собою подлинно новый инструментальный стиль.

Весною 1800 года венские любители музыки были обрадованы «концертным извещением», напечатанным в «Wiener Zeitung»: «После того как

императорская королевская дирекция придворных театров предоставила г-ну Людвигу ван Бетховену право воспользоваться залом Национального придворного театра в свою пользу, вышеупомянутый извещает уважаемую публику, что определено число второго апреля» [1].

Предстоящий концерт был крупным событием столичной музыкальной жизни. Лучший пианист Германии впервые, на тридцатом году жизни, объявил собственную «академию». Немногие решались в те времена на столь смелое предприятие: лишь единицы могли рассчитывать одним своим именем привлечь публику.

Большая «академия» знаменитого виртуоза или певца отличалась от обычных в наше время сольных концертов. «Академия» в те времена начиналась большим оркестровым номером, в ней принимали участие и другие солисты. Если «академию» давал пианист, то существенной частью концерта являлась импровизация. Если к тому же концертант был композитором,— а тогдашние пианисты в большинстве писали музыку,— то большая часть программы состояла из его собственных произведений. «Академия» длилась не менее четырех часов, обыкновенно с половины седьмого до половины одиннадцатого вечера. Если какой-либо вельможа благоволил к артисту, то он закупал бóльшую часть билетов, преподносил концертанту деньги и ценные подарки.

На рубеже XVIII—XIX столетий в Германии еще не было тех широких слоев музыкальной публики, которые могли бы создать артисту имя без содействия знати. Демократическая публика приобрела большое значение в музыкальной жизни лишь впоследствии. Именно она в конце концов по-настоящему оценила бетховенское творчество.

В своих немногочисленных больших венских «академиях» Бетховен видел прежде всего средство

ознакомить широкую публику со своими новыми произведениями. Вот программа концерта 2 апреля 1800 года: «1. Симфония покойного господина капельмейстера Моцарта.

II. Ария из «Сотворения мира», сочинение господина княжеского капельмейстера Гайдна — споет мадемуазель Зааль.

III. Большой концерт для фортепиано собственного сочинения — сыграет господин Людвиг ван Бетховен.

IV. Всеподданнейше посвященный ее величеству императрице и сочиненный Л. ван Бетховеном септет для четырех струнных и трех духовых инструментов [следуют фамилии исполнителей во главе со скрипачом Шупанцигом].

V. Дуэт из «Сотворения мира» споют господин и мадемуазель Зааль.

VI. Господин Л. ван Бетховен будет фантазировать за пиано-форте.

VII. Новая большая симфония для полного оркестра, сочиненная господином Л. ван Бетховеном» [2].

Исполнение новых, непривычных для музыкантов и слушателей произведений всегда было делом ответственным и трудным. Первые исполнения крупных произведений Бетховена, содержавших новые и смелые музыкальные мысли, редко проходили гладко. Революционный дух бетховенского искусства встречал глухое, а иногда и явное сопротивление со стороны многих музыкантов-исполнителей и враждебное отношение светской аудитории, заполнявшей ложи больших «академий». Поэтому все большие венские «академии» Бетховена, начиная от выступления 2 апреля 1800 года и кончая последними «академиями» 7 и 23 мая 1824 года, когда впервые исполнялась девятая симфония, сопровождались более или менее значительными трениями между композитором и музыкантами, нередко вызы-

вали недоумение публики и почти всегда — резкие выпады прессы.

К участию в «академиях» обычно привлекались оперные оркестры, не привыкшие исполнять сложную симфоническую музыку. Крупные симфонические произведения Бетховена представляли для этих оркестров большие и с каждым годом все возраставшие трудности. К этому следует прибавить ремесленное отношение оркестрантов к своим обязанностям, интриги соперников и, наконец, поразительную неловкость Бетховена в отношениях с людьми. На репетициях он нередко бывал груб с исполнителями, восстанавливая их против себя. Сосредоточенный на своих художественных замыслах, Бетховен не считался ни с самолюбием музыкантов, ни с необходимостью «дипломатических» отношений с администрацией, в результате чего на репетициях к первой «академии» оркестр итальянской оперы небрежно аккомпанировал солистам и плохо исполнил вторую часть его симфонии.

Пресса отозвалась о бетховенской «академии» очень благожелательно. Однако первая симфония заставила критику насторожиться. Рецензент лейпцигской «Allgemeine Musikalische Zeitung» пишет: «Симфония отличается мастерством, новизной и богатством идей; только духовые инструменты применены слишком обильно, так что получилась скорее духовая музыка, нежели звучание полного симфонического оркестра»[3]. Каким смехотворным покажется это суждение уже через пять лет, после первого исполнения Героической симфонии! Впрочем, здесь могла идти речь не о количественном составе духовых, а о мощных контрастах струнной и духовой групп, которые уже в первой симфонии удивляли слушателей своей необычностью и силой.

В остальной части программы рецензент не усматривает никаких дефектов: «Наконец-то господин Бетховен также получил театральный зал. Это была

И. Штих, прозванный Джованни Пунто

С гравюры С. Мигера по портрету Ш. Н. Кохина

поистине самая интересная «академия» за долгое время. Бетховен играл концерт своего сочинения, обладающий очень многими достоинствами, особенно в двух первых частях. Затем был исполнен септет, который написан с большим вкусом и чувством. Потом Бетховен мастерски фантазировал...»[4]

Через две недели, 18 апреля, Бетховен участвовал в «академии» знаменитого чешского валторниста Иоганна Венцеля Штиха, который восхитил Бетховена виртуозным мастерством. В необычайно короткий срок Бетховен написал для него свое единственное произведение для валторны — сонату ор. 17. Из-за спешки Бетховен выписал точными нотными знаками лишь партию валторны, отметив свою фортепианную партию немногими иероглифами. Так он поступал обычно, когда приходилось спешно готовить фортепианную партию. Соната имела большой успех, и оба партнера в следующем сезоне исполнили ее вновь в концерте певицы-дилетантки, приятельницы Бетховена, Кристины Франк.

В 1800 году Бетховену пришлось встретиться с

Д. Штейбельт

С гравюры Э. Кенеди

сильным соперником — парижским пианистом Даниэлем Штейбельтом, выдающимся виртуозом, но неглубоким художником. Это был если не создатель, то, во всяком случае, большой мастер длительного тремоло, при помощи которого Штейбельт умел производить впечатление приближающейся и удаляющейся грозы, звона колокольчиков и т. п. Несмотря на то, что сочинения Штейбельта отличались убожеством замысла, бедностью и банальностью музыки, они пользовались шумным успехом в больших городах Европы *.

В Вене, во дворце графа М. Фриса, модный парижский пианист встретился с Бетховеном. Штейбельт с успехом сыграл свою заученную «импрови-

* Успех Штейбельта обусловливался, впрочем, не только пианистической его техникой. Обычно он приглашал светских дам сопровождать его игру аккомпанементом тамбуринов, уроки игры на которых за солидную плату давала жена Штейбельта. Во всех поездках Штейбельта сопровождал целый воз тамбуринов, распродаваемых в городе, куда он ехал концертировать.

зацию». Когда он кончил играть, публика стала просить выступить Бетховена. Хотя никто не произнес слова «состязание», всем было ясно, что начиналось соревнование двух пианистов. Бетховен рассвирепел: он всегда приходил в глубокое негодование при столкновении со всяким неполноценным искусством, со всем поверхностным, дутым и ничтожным и в творчестве и в жизни. После импровизации Штейбельта предполагалось исполнение его фортепианного квинтета. Пульты с нотами стояли уже на местах. Бетховен схватил виолончельную партию квинтета, поставил ее вверх ногами, сыграл одним пальцем нелепую последовательность звуков, получавшуюся от перевернутых таким образом нот, и затем стал импровизировать на эту, с позволения сказать, тему. Штейбельт незаметно скрылся и никогда не мог забыть нанесенной ему обиды. А по музыкальным салонам разнеслась весть о новой победе Бетховена. Штейбельту вскоре пришлось оставить Вену.

Лето 1800 года Бетховен провел в деревушке Нижнем Деблинге. Каждое лето он покидал душный город и проводил летние месяцы в окрестностях Вены, лишь изредка уезжая в далекие места — в Чехию, Венгрию — на курорты. Больше всего его влекли малолюдные сельские местности, прохлада лесов, безграничные поля, вид отдаленных горных цепей. Все это в какой-то мере заменяло могучие рейнские просторы. Длительные прогулки в Венском лесу*, сельская жизнь, отсутствие забот и полное одиночество благотворно действовали на Бетховена. Почти каждое лето, проведенное в деревне, приносило новые крупные музыкальные произведения.

Родовая аристократия Вены с наступлением

* Wiener Wald — окрестности Вены к юго-западу от города.

лета разъезжалась по своим имениям. А семьи венской интеллигенции искали, подобно Бетховену, летнего убежища в окрестных деревушках. Соседкой Бетховена по дому в Нижнем Деблинге оказалась жена известного венского адвоката Грильпарцера с детьми. В это лето Бетховен не только сочинял, но много и с увлечением играл, привлекая внимание соседей. Девятилетний сын Грильпарцера, Франц, будущий немецкий поэт-романтик, прислушивался к могучим звукам бетховенской музыки, а его мать попросту подслушивала игру, приложив ухо к двери. Бетховен не переносил подобного «внимания». Однажды, услышав во время игры шорох за дверью, композитор резко прервал музыку, вскочил со стула и стремительно распахнул дверь. Убедившись, что его подслушивают, Бетховен больше уже не играл в течение всего лета, и никакие просьбы и раскаяние соседки не могли изменить его решения.

В это лето Бетховен почти закончил одно из своих замечательных произведений — третий фортепианный концерт, впервые исполненный лишь несколько лет спустя.

С осени круг друзей Бетховена ширится. Новый ученик его, двадцатилетний чех Долецалек, виолончелист и пианист, в будущем знаменитый венский педагог, становится одним из преданнейших друзей Бетховена. В следующем, 1801 году в Вену приезжают старые боннские друзья Бетховена — Стефан Брейнинг и Антонин Рейха.

Трогательная любовь Брейнинга к Бетховену, благородная личность этого друга юности, его готовность взять на себя заботы, обременявшие великого композитора, отмечались всеми биографами. Брейнинг гордился своим другом и скромно стушевывался в его присутствии. Высокоинтеллигентный человек, рано усвоивший лучшие литературные традиции, Брейнинг впоследствии помог Бетховену переделать либретто оперы «Фиделио». Он обнару-

А. Рейха

С рисунка К. А. Куниса, 1825

жил редкое по тому времени понимание бетховенского гения.

Антонин Рейха вскоре занял в Вене хорошее положение. Оперы Рейха ставились при венском дворе, и имя его пользовалось всеобщим уважением. Рейха писал, что он и Бетховен были неразлучны четырнадцать лет (1785—1792 и 1801—1808). Есть основания полагать, что крупные теоретические изыскания Рейха в области гармонии содействовали обогащению средств музыкальной выразительности у Бетховена. Антонин Рейха — один из тех замечательных чешских музыкантов, которым многим обязана немецкая культура. Кожелух и семья Бенда, Йозеф и Антонин Рейха, Алоис Ферстер, большинство артистов знаменитой мангеймской капеллы и некоторые другие чехи, творя реформаторское дело в тяжелых условиях немецкого абсолюти-

зма, внесли ценнейший вклад в мировое музыкальное искусство.

В конце 1801 года в Вену приехал из Бонна семнадцатилетний Фердинанд Рис, сын талантливого скрипача и капельмейстера Франца Риса, близкого друга семейства Бетховенов. Рис прибыл в Вену с семью талерами в кармане и явился к Бетховену с письмом от отца. Юноша Рис прекрасно играл на фортепиано, виолончели и скрипке и владел даром композиции. Бетховен очень участливо принял Риса и, прочитав письмо, сказал: «Передайте вашему отцу, что я никогда не забуду, как умирала моя мать» *[5].

Бетховен неохотно давал уроки, но Риса обучал добросовестно, внимательно и терпеливо. Мало обращая внимания на технические неточности в игре Риса, он тщательно следил за правильным толкованием произведений. Техническую неточность он считал случайностью, неправильное же исполнение — «невежеством, отсутствием чувства и внимания» [6]. Ученик Бетховена, Рис не стал его последователем. Игра Риса, по воспоминаниям современников, была мастерской, филигранной, но холодной. Впоследствии Рис переселился в Лондон, где приобрел заслуженный авторитет.

Бетховен всегда с любовью относился к своим землякам. Вегелер, Брейнинг, Рис остались его верными друзьями; Бетховен противопоставлял их «венским друзьям», которых он считал вероломными. Бонн, Рейн, образы юности, родная природа постоянно жили в памяти Бетховена. Его воображение наделяло боннских жителей высокими качествами. Молодой музыкант мечтал о рейнских берегах. Но этой мечте никогда не суждено было осуществиться...

* В тяжелые минуты жизни Бетховенов Франц Рис проявлял к ним горячее дружеское участие.

К. Черни

С гравюры К. Майера

Почти одновременно с Рисом в доме Бетховена появился очень одаренный мальчик — Карл Черни. В 1800 году, в девятилетнем возрасте, он впервые публично выступил в Вене с исполнением фортепианного концерта Моцарта. С детства мальчик вращался в среде профессиональных музыкантов. Его отец, Венцель Черни, был дельным, добросовестным и очень знающим чешским музыкантом-педагогом.

В доме Венцеля Черни встречались лучшие музыканты столицы.

Убедившись в исключительных способностях своего сына, Венцель Черни повел мальчика к Бетховену. Квартира композитора произвела на них впечатление заброшенного жилья: всюду были беспорядочно разбросаны вещи, валялись бумаги, не нашлось ни одного удобного и прочного стула. Их встретил непричесанный, небритый человек с коричневым лицом, одетый в темносерую меховую куртку и такие же штаны. Мальчик принял его за Робинзона Крузо. Но это был сам Бетховен, который, внимательно прослушав игру маленького Карла, согласился заниматься с ним.

Бетховен высоко ценил способности Черни. 7 декабря 1805 года композитор выдал своему ученику удостоверение, в котором отмечал «исключительные успехи» четырнадцатилетнего мальчика и его «достойную удивления музыкальную память». Черни играл наизусть все опубликованные сочинения Бетховена. Князь Лихновский заставлял Черни два раза в неделю играть сочинения любимого им композитора, причем называл только номера опусов, и Черни немедленно начинал играть требуемую пьесу Бетховена. Впрочем, Бетховен не одобрял игры наизусть. Он говорил о Черни: «Если он в целом и правильно играет, то все же разучивается быстро читать с листа, а также теряет правильное выражение» [7].

Бетховен категорически запрещал всякое, хотя бы незначительное, изменение авторского текста. Он не делал исключения и для своих друзей. Однажды, в 1815 году, при исполнении фортепианной партии бетховенского квинтета, Черни позволил себе небольшие уклонения от нотного текста. Бетховен сделал своему ученику публичный выговор. Правда, композитор, по обыкновению, скоро раскаялся в своей гневной вспышке и написал Черни

И. Мошелес
С гравюры К. Майера

письмо: «Сколь ни прекрасным, впрочем, было Ваше исполнение, Вы должны простить автору, который предпочел бы услышать свое произведение таким, каким он написал его» [8].

Среди преданных и верных Бетховену учеников Рис и Черни занимают первое место. Но их игра никогда не удовлетворяла Бетховена. В дальнейшем к этим ученикам присоединился молодой Мошелес, впоследствии весьма известный пианист,

Доротея Эртман

С современной миниатюры

композитор и педагог. Все трое признавали бетховенские принципы музыкального исполнения, но никто из них не унаследовал героической мощи игры учителя. Зато биографам Бетховена они оказали неоценимую услугу: в своих воспоминаниях они осветили его личность лучше и полнее, чем многие другие современники.

Основные принципы бетховенского исполнения усвоила и воспроизвела с непревзойденным совершенством только одна из учениц Бетховена, замечательная пианистка Доротея Эртман. Она брала уроки у Бетховена одновременно с Черни и Рисом. После 1803 года уроки, по-видимому, прекратились,

но отношения Бетховена с его бывшей ученицей оставались теплыми и дружескими вплоть до ее отъезда из Вены в 1818 году, когда муж Доротеи, майор австрийской армии, был переведен в Милан. Композитор восхищался исполнением Эртман и шутливо называл ее «своей Доротеей-Цецилией» *. Ей посвящена чудесная соната ор. 101, № 28.

Вот что пишет Рейхардт об этой удивительной пианистке: «Высокая, статная фигура и прекрасное, полное одушевления лицо вызвали во мне при первом взгляде на благородную женщину напряженное ожидание, и все-таки я был потрясен, как никогда, ее исполнением бетховенской сонаты. Я еще никогда не встречал соединения такой силы с проникновеннейшей нежностью,— даже у величайших виртуозов. На каждом кончике пальца — поющая душа, и в обеих, одинаково совершенных, одинаково уверенных руках такая сила, такое владение инструментом, который и поет, и говорит, и играет, воспроизводя все великое и прекрасное, чем обладает искусство. Великая художница вдохнула в инструмент свою полную чувства душу и принудила его к таким эффектам, которых он, пожалуй, не способен был давать под другими руками» [9]. Рейхардт особенно был поражен ее исполнением «Лунной» сонаты.

Феликс Мендельсон-Бартольди посетил в 1831 году, через четыре года после смерти Бетховена, супругов Эртман в Милане. Доротея рассказывала ему, что, когда она потеряла своего последнего ребенка и была в безутешном горе, Бетховен пригласил ее к себе и сказал: «Я буду беседовать с вами посредством музыки». «Он импровизировал целый час и, в конце концов, утешил меня» [10].

* Цецилия — католическая «святая», покровительница музыки, обычно изображается играющей на органе.

Изумительная пианистка оставила в истории музыкального исполнительства гораздо менее заметный след, чем многие ее коллеги-мужчины, что объясняется общественным положением женщины в то время. И все же, несмотря на ограничение артистической деятельности рамками салонов, Эртман вошла в историю как лучший из современных Бетховену исполнителей его творений.

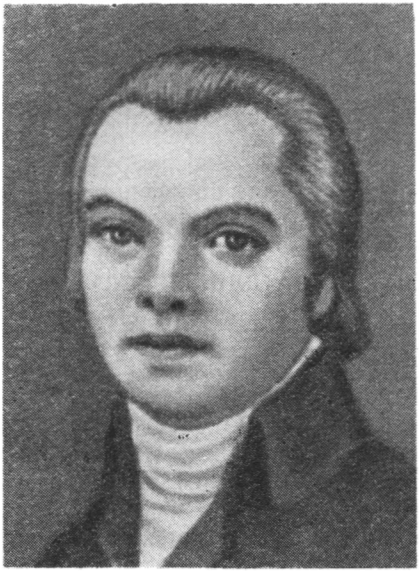
IX

ТЯЖЕЛЫЙ НЕДУГ. ИЗДАТЕЛИ. ПРЕССА

После отъезда Карла Аменды из Вены Бетховен остро чувствовал отсутствие своего лучшего друга. Ему первому он поведал в письме о страшном бедствии, тщательно скрываемом им от окружающих.

«Ты не принадлежишь к числу венских друзей, нет, ты один из тех, кого порождает земля моей родины. Как часто жажду я видеть тебя рядом с собой, ибо твой Бетховен живет очень несчастливо, в споре с природой и создателем. Не раз уж проклинал я последнего за то, что он подвергает свои творения мельчайшим случайностям, и таким образом прекраснейшие цветы часто надламываются и погибают. Знай, что благороднейшая часть моего существа, мой слух, очень ослабел. Я чувствовал признаки этого уже тогда, когда ты жил со мной, но скрывал. А теперь это все ухудшается. Смогу ли излечиться — вопрос будущего... Надеюсь, хотя и сомневаюсь,— ведь эти болезни принадлежат к числу неизлечимых...»[1] (1 июня 1801 года).

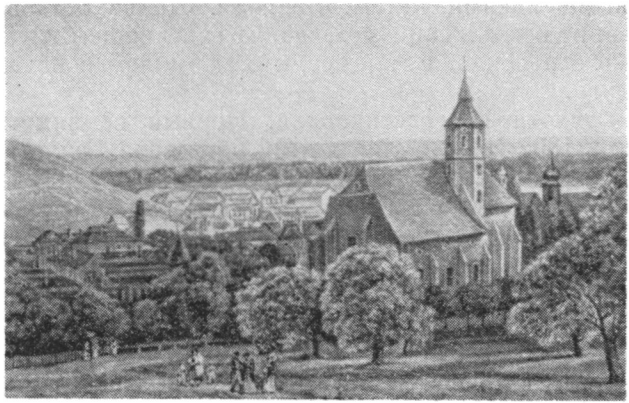
Более обстоятельно болезнь описана в письмах к Вегелеру (29 июня и 16 ноября 1801 года). Бетховен обращается тут не только к старому верному товарищу, но и к дельному, знающему профессору



К. Аменда
С рисунка, 1798

медицины. «Вот уже три года мой слух все слабеет»[2]. Врачи приписывали ослабление слуха заболеванию брюшной полости. Бетховен смолоду страдал этой болезнью, явившейся, вероятно, результатом тяжелого тифа, перенесенного летом 1796 года. Он всю жизнь жаловался на колики — «мою обычную болезнь».

Ни ванны, ни миндальное масло, ни пилюли не улучшали слуха. «День и ночь у меня беспрерывный шум и гудение в ушах. Могу сказать, что моя жизнь жалка; уже два года я избегаю всякого общества... Если бы у меня была другая специальность, то это бы куда ни шло, но при моей специальности это состояние ужасно; притом, что скажут мои враги, которых не так уж мало! Чтобы дать тебе понятие об этой удивительной глухоте, скажу



Гейлигенштадт. Общий вид
С гравюры И. Герстмейера

тебе, что я вынужден в театре занимать место в непосредственной близости к оркестру, чтобы понять [речь и пение] актера. Я не слышу высоких звуков инструментов и голосов, находясь в некотором отдалении; удивительно, что есть люди, не замечающие этого при разговоре: меня считают рассеянным, каким я очень часто и бываю. Иногда я еле слышу говорящего тихо, правда, я различаю звуки, но не слова; и все же, когда кричат, это для меня еще более невыносимо... Я часто проклинал свое существование; Плутарх привел меня к смирению... Смирение! Какое жалкое прибежище, но только оно и остается мне»[3].

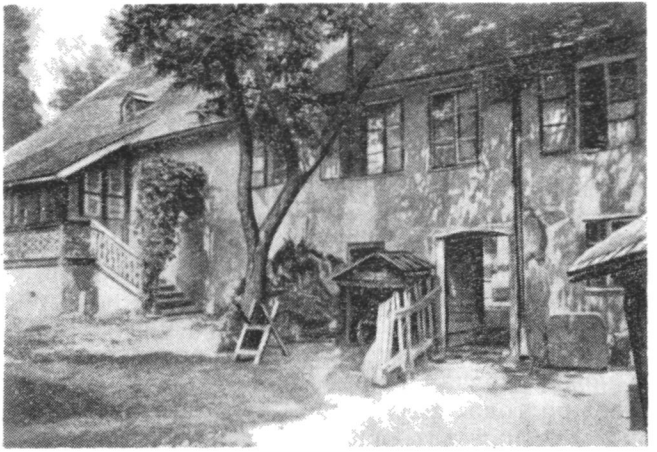
Через несколько месяцев Бетховен пишет Вегелеру, что его врач, Веринг, прописал ему очень мучительное лечение — мушки на руки. Композитор советуется со своими другом о смене врача: он хочет начать лечиться у профессора И. А. Шмидта. «Я меняю неохотно,— пишет он,— но, как мне кажется, Веринг чересчур практик, он не обогащается

новыми идеями путем чтения»[4]. Далее Бетховен говорит о «гальванизме», якобы излечившем глухонемого ребенка. Вот и все, что мы знаем о начале недуга.

Глухота прогрессировала. Первый ее заметил Рис в 1802 году. Гуляя в лесу близ села Гейлигенштадта, где летом жил композитор, Рис обратил внимание Бетховена на интересную мелодию пастушеской свирели. «В течение получаса Бетховену не удавалось ничего расслышать, и он сделался необыкновенно тих и мрачен, несмотря на то, что я его уверял, будто тоже ничего уже не слышу (чего в действительности не было)»[5]. Как ни тщательно скрывал Бетховен свой недуг, через несколько лет глухота настолько возросла, что перестала быть тайной. В 1814—1816 годах он оглох настолько, что уже не мог воспринимать речь и ему пришлось пользоваться тетрадями для записи разговоров.

Вопросу о глухоте Бетховена посвящена обширная литература. Чаще всего болезнь приписывается склерозу. Однако характер глухоты Бетховена исключает это предположение. Точно так же ни тиф, ни грипп, ни сотрясение мозга, ни другие приводимые в литературе причины не объясняют потери слуха, протекавшей и развивавшейся так, как это описал сам композитор.

Следует указать на точку зрения Ромена Роллана, выдвинутую им совместно с парижским врачом Маражем. До начала глухоты слух Бетховена отличался необыкновенной тонкостью и повышенной чувствительностью. Крайняя сосредоточенность, как бы одержимость, составляющая особенность творческого процесса Бетховена, по мнению Роллана и Маража, привела к переутомлению мозга и воспалению сверхчувствительных слуховых центров, что явилось причиной шума в ушах и прогрессивно развивающейся глухоты. «Если бы у Бетховена был склероз уха,— пишет доктор Мараж,— то



Дом в Гейлигенштадте, где жил Бетховен

есть если бы он был intus et extra (внутри и снаружи) погружен в слуховую ночь, начиная с 1801 года, то возможно, чтобы не сказать — несомненно, он не написал бы ни одного из своих произведений. Но его глухота, лабиринтного происхождения *, представляла ту особенность, что, отделяя его от мира внешнего, она зато поддерживала его слуховые центры в состоянии постоянного возбуждения, производя музыкальные вибрации и шумы...»[6] Доктор Мараж отмечает, что люди с больным лабиринтом часто слышат восхитительную музыку, не удерживаемую памятью. Впрочем, субъективные жалобы Бетховена скорее указывают на обычные симптомы заболевания слухового нерва. «При заболевании нервного слухового аппарата прежде всего страдает восприятие высоких тонов... Наконец, следует указать на субъективные расстройства слуха в

* То есть гнездилась во внутреннем ухе.

виде жалоб на шум и восприятие мнимых звуков, характерных для начальной стадии некоторых заболеваний слухового нерва. Иногда подобные шумы вызываются сосудистыми заболеваниями, аневризмами, спазмами вблизи слухового нерва»[7].

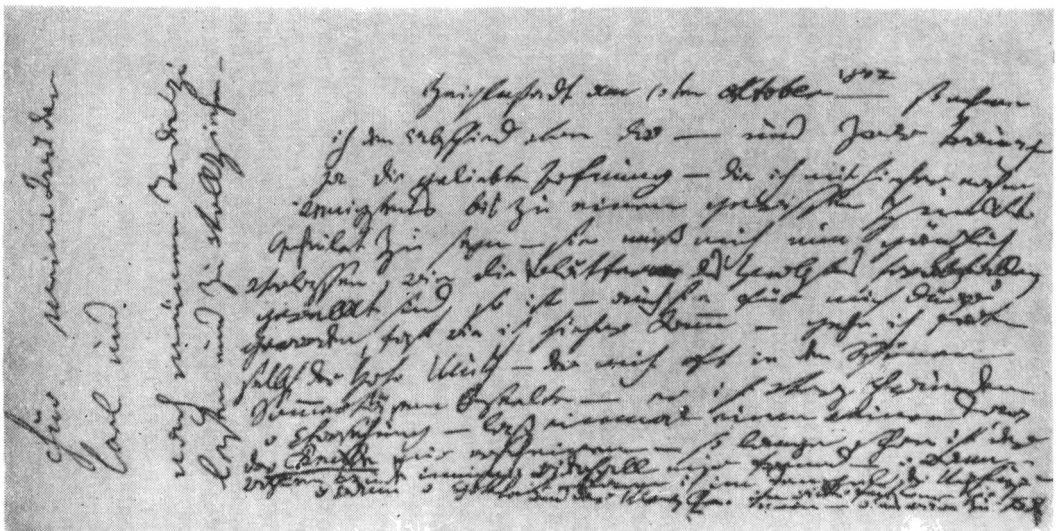
Нет сомнения, что Бетховен особенно болезненно воспринимал свое несчастье именно в первые годы. Высшая степень его отчаяния выражена в знаменитом «Гейлигенштадтском завещании», найденном среди сокровенных документов после смерти композитора. Оно было написано в октябре 1802 года, в крестьянском доме селения Гейлигенштадт, недалеко от Вены, где, по предписанию своего нового врача — профессора Шмидта, Бетховен провел полгода (с весны до осени 1802 года) в полном уединении. Его окружали леса и поля, вблизи протекал Дунай, и на горизонте виднелась голубоватая полоска Карпатских гор. К этому времени он закончил одно из наиболее жизнерадостных своих произведений — вторую симфонию и среди благодатной тишины напряженно работал над такими светлыми сочинениями, как соната ор. 31 № 3 и вариации ор. 34 и ор. 35. Однако несколько месяцев жизни в общении с природой нисколько не улучшили его слуха. К концу пребывания в Гейлигенштадте Бетховен впал в глубокую меланхолию. Его воображению рисовались мрачные картины будущего. Результатом угнетенного состояния и явилось известное письмо к братьям, впоследствии названное «Гейлигенштадтским завещанием». Вот оно:

«Моим братьям Карлу и...* прочесть и исполнить после моей смерти.

О люди, считающие или называющие меня неприязненным, упрямым, мизантропом, как несправедливы вы ко мне! Вы не знаете тайной причины

* Имя Иоганна нигде не упомянуто, вместо него всюду оставлен пропуск.

того, что вам мнится. Мое сердце и разум с детства склонны были к нежному чувству доброты. Я готов был даже на подвиги. Но подумайте только: шесть лет, как я страдаю неизлечимой болезнью, ухудшаемой лечением несведущих врачей. С каждым годом все больше теряя надежду на выздоровление, я стою перед длительной болезнью (излечение которой возьмет годы или, должно быть, совершенно невозможно). От рождения будучи пылкого, живого темперамента, склонный к общественным развлечениям, я рано должен был обособляться, вести замкнутую жизнь. Если временами я хотел всем этим пренебречь, о, как жестоко, с какой удвоенной силой напоминал мне о горькой действительности мой поврежденный слух! И все-таки у меня недоставало духу сказать людям: говорите громче, кричите, ведь я глух. Ах, как мог я дать заметить слабость того чувства, которое должно быть у меня совершеннее, чем у других, чувства, высшей степенью совершенства которого я обладал,— как им обладают и обладали лишь немногие представители моей профессии. О, этого сделать я не в силах. Простите поэтому, если я, на ваш взгляд, сторонюсь вас вместо того, чтобы сближаться, как бы мне того хотелось. Мое несчастье для меня вдвойне мучительно потому, что мне приходится скрывать его. Для меня нет отдыха в человеческом обществе, нет интимной беседы, нет взаимных излияний. Я почти совсем одинок и могу появляться в обществе только в случаях крайней необходимости. Я должен жить изгнанником. Когда же я бываю в обществе, то меня кидает в жар от страха, что мое состояние обнаружится. Так было и в те полгода, которые я провел в деревне. Мой врач благоразумно предписал мне насколько только возможно беречь мой слух, хотя и шел навстречу естественной моей потребности; но я, увлеченный стремлением к обществу, иной раз не мог устоять перед соблазном. Ка-



Гейлигенштадтское завещание 1802 года

кое, однако, унижение чувствовал я, когда кто-нибудь, находясь рядом со мной, издали слышал флейту, а я ничего не слышал, или он слышал пение пастуха, а я опять-таки ничего не слышал!..

Такие случаи доводили меня до отчаяния; еще немного, и я покончил бы с собою. Меня удержало только одно — искусство. Ах, мне казалось немыслимым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным. И я влачил это жалкое существование, поистине жалкое для меня, существа чувствительного настолько, что малейшая неожиданность могла изменить мое настроение из лучшего в самое худшее! Терпение — так зовется то, что должно стать моим руководителем. У меня оно есть. Надеюсь, что решимость моя претерпеть продлится до тех пор, пока неумолимым паркам угодно будет порвать нить моей жизни. Возможно, станет мне лучше, возможно, что и нет: я готов ко всему. Уже в двадцать восемь лет я вынужден быть философом. Это не так легко, а для артиста еще труднее, чем для кого-либо другого. О божество, ты с высоты видишь мое сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что в нем живет любовь к людям и стремление к добру. О люди, если вы когда-нибудь это прочтете, то вспомните, что вы были ко мне несправедливы; несчастный же пусть утешится, видя собрата по несчастью, который, несмотря на все противодействие природы, сделал все, что было в его власти, чтобы стать в ряды достойных артистов и людей.— Вы, братья мои, Карл и..., тотчас после моей смерти попросите от моего имени профессора Шмидта, если он будет еще жив, чтобы он описал мою болезнь; этот же листок вы присоедините к описанию моей болезни, чтобы люди хоть после моей смерти по возможности примирились со мною.— Вместе с тем объявляю вас обоих наследниками моего маленького состояния, если можно так назвать его. Поделитесь честно, живите мирно

и помогайте друг другу. Все, что вы делали мне неприятного, как вы знаете, давно уже вам прощено. Тебе, брат Карл, особенно благодарен я за привязанность ко мне, выказанную в это последнее время. Желаю вам лучшей, менее отягченной заботами жизни, чем моя. Внушайте вашим детям добродетель. Не деньги — лишь она одна может сделать человека счастливым. Говорю по опыту. Она поддерживала меня в бедствиях. Ей и искусству моему я обязан тем, что не покончил жизнь самоубийством. Прощайте, любите друг друга. Всех друзей благодарю, особенно князя Лихновского и профессора Шмидта. Желаю, чтобы инструменты князя Лихновского сохранялись у одного из вас, лишь бы из-за этого не вышло у вас ссоры. В случае надобности, продайте их. Как радует меня, что и после смерти я могу быть вам полезен!

Итак, пусть свершится. С радостью спешу я навстречу смерти. Если она придет раньше, чем мне удастся развить все мои артистические способности, она явится слишком рано; я бы желал, несмотря на жестокую судьбу свою, чтобы она пришла позднее. Впрочем, и тогда я был бы рад ей: разве не освободит она меня от бесконечных страданий? — Приходи, когда хочешь: я мужественно встречу тебя.— Прощайте и не забывайте меня совсем после смерти. Это я заслужил перед вами, так как при жизни часто думал о том, чтобы сделать вас счастливыми. Будьте же счастливы.

Гейлигенштадт, 6 октября 1802 года

Людвиг ван Бетховен»[8]

10 октября композитор делает приписку. Он прощается с надеждой несколько улучшить свой слух на лоне природы.

«Даже высокое мужество, часто вдохновлявшее меня в прекрасные летние дни, исчезло. О провидение! Дай мне хотя бы один день чистой радости,—

Аллея Бетховена в Гейлигенштадте

уже давно внутреннее эхо действительной радости мне чуждо. О, когда, когда, о божество, я его услышу в храме природы и человечества? Неужели никогда? Нет,— о, это было бы слишком жестоко!» [9]

Это письмо при жизни Бетховена не было известно. Оно не является, как думали многие биографы, завещанием перед попыткой к самоубийству или в ожидании близкой смерти. Достаточно прочесть этот волнующий документ, чтобы убедиться, что Бетховен подавил мысли о самоубийстве и не собирался уйти из жизни, не создав всего, на что способен.

Могучая натура художника преодолела и этот взрыв отчаяния: через короткое время после «завещания» композитор уже поглощен работой над Героической симфонией, этим величественным произведением, дышащим революционным пафосом.

Возвращаясь к 1801 году, следует отметить, что в материальном отношении Бетховен мог считать себя удовлетворенным. Князь Лихновский предоставил ему ежегодную пенсию в шестьсот флори-

Джульетта Гвиччарди

С портрета неизвестного художника

нов. Каждое новое произведение предлагали издавать несколько фирм: «...шесть, семь и еще больше издателей хотят издать каждое мое произведение. Со мной более не торгуются: я требую, и мне платят» [10].

Бетховен мечтает поселиться вновь на Рейне, хочет помогать своим искусством беднякам. «Вы меня увидите не только выросшим в отношении искусства, но также лучшим и более совершенным человеком»[11],— пишет он Вегелеру. Словом, все было бы отлично, если бы не «завистливый демон», поразивший самое уязвимое место — его слух.

Но осенью 1801 года жизнь еще улыбается Бетховену. Он признаётся Вегелеру, что любит «милую, чудесную девушку» и любим ею. Он помышляет даже о браке, несмотря на то, что эта девушка принадлежит к аристократии. Но он утешает себя

тем, что будет концертировать, приобретет деньги и славу, добьется независимости, и тогда брак станет возможным.

Девушка, вызвавшая столь пылкие чувства Бетховена, была на редкость неподходящей кандидаткой в его супруги. Это его семнадцатилетняя ученица — графиня Джульетта Гвиччарди, недавно приехавшая в столицу из провинциального города, кокетливая, бойкая, но пустая и легкомысленная барышня, обладавшая, впрочем, хорошими музыкальными способностями. Неудивительно, что Джульетта пожелала брать уроки у кумира венской аристократии, тем более что Бетховен с 1800 года был близок с кузинами и кузеном девушки, молодыми венгерскими графами Брунсвик[12]. Он импонировал Джульетте своим именем и даже своими странностями. При всей строгости взглядов, Бетховен был неравнодушен к женской красоте и никогда не отказывался давать уроки молодым красивым девушкам. Не отказался он и на этот раз. Денег за занятия с Джульеттой он не брал, и Джульетта дарила ему рубашки — под тем предлогом, что она их собственноручно для него вышивала. Во время уроков композитор нередко раздражался и даже швырял ноты на пол, но тем не менее быстро поддался очарованию своей сиятельной ученицы. Увлечение, по-видимому, было взаимным. Лето 1801 года Бетховен провел в Венгрии в имении Брунсвиков — Коромпа. Там сохранилась беседка, в которой, по преданию, написана «Лунная» соната, напечатанная в 1802 году, с посвящением Джульетте. Лето, проведенное с Джульеттой, было счастливейшим временем для Бетховена.

Но вскоре все изменилось. Появился соперник — молодой граф Р. Галленберг, мнивший себя композитором. Происходя из обедневшей аристократической семьи, Галленберг решил сделать музыкальную карьеру, хотя и не обладал достаточными дан-

ными для этого. Пресса отмечала, что увертюры «некоего графа Галленберга» столь рабски подражают Моцарту и Керубини, что в каждом отдельном случае можно указать, откуда именно он брал тот или иной музыкальный оборот. Но легкомысленная графиня не на шутку увлеклась графом и его сочинениями, искренно верила, что «талант» Галленберга не находит признания из-за интриг. Она отдавала предпочтение Галленбергу перед Бетховеном не только как претенденту на ее руку, но и как музыканту!

В 1802 году между Бетховеном и Джульеттой произошло охлаждение, в следующем году она вышла замуж за Галленберга и уехала в Италию. Материальное положение Галленберга не улучшалось, и графиня не постеснялась позднее обратиться к Бетховену за денежной помощью. Увлечение Джульеттой прошло. Много лет спустя Бетховен сообщил Шиндлеру, что Джульетта, возвратясь в Вену, где ее муж получил должность директора театра, приходила к нему: «..она разыскала меня, плакала, но я пренебрег ею» [13].

О глубоком и длительном чувстве Бетховена к Джульетте говорить не приходится. Нужно удивляться близорукости некоторых бетховенских биографов, наделявших Джульетту «роковыми» чертами, приписывавших ей глубокое влияние на творчество Бетховена (образ Леоноры, «Аппассионата») и, наконец, отождествлявших ничтожную кокетку с «бессмертной возлюбленной».

Бетховен начал свою композиторскую деятельность ко времени первых успехов музыкально-издательского дела в Германии. В конце XVIII века в Вене, Лейпциге и в других немецких городах появились новые издатели, причем — любопытная деталь — преимущественно из числа музыкантов-неудачников. К началу XIX столетия сочинения Бет-

ховена привлекали внимание всех издательских фирм, стремившихся, конечно, купить произведения знаменитого музыканта подешевле. Препирательства по поводу гонорара, недовольство из-за допущенных опечаток, определение сроков выпуска, наконец, возмущение нечестностью некоторых издателей — все это, к сожалению, занимает много места в переписке, да и в жизни Бетховена. Неудивительно, что он пригласил брата Карла исполнять секретарские обязанности, вести переговоры с фирмами, а также делать необходимые переложения (Карл получил музыкальное образование и даже сочинял). Бетховен нередко назначал непривычно высокие цены, издатели торговались и жаловались на неприемлемые условия, и, в конце концов, непрактичный композитор терпел урон, хотя считал себя «деловым человеком».

Впрочем, с некоторыми издателями он поддерживал дружеские отношения. Поэтому в его переписке с Ф. А. Гофмейстером, Гертелем и Н. Зимроком, а впоследствии со Штейнером и другими мелькают интересные замечания и важные соображения общего порядка. Так, например, после окончания одной сделки с Гофмейстером композитор пишет: «Ну вот, неприятное дело закончено; я называю его так, ибо желал бы, чтобы на этом свете господствовал иной порядок. Во всем мире должен был бы существовать только один художественный магазин, куда художнику достаточно было бы отнести свои творения, чтобы взамен этого получить все то, в чем он нуждается» (1801) [14]. Об этой своеобразной «плате натурой» для художников великий композитор мечтал, видя постоянную нужду музыкантов, живших продажей своих сочинений. Во времена Бетховена зависимость от вельмож начала уступать место зависимости от рынка, и композитору впоследствии пришлось испытать на себе всю тяжесть этой зависимости.

Бетховен смотрел на издательства не только как на коммерческие предприятия, но и как на культурно-просветительные учреждения. Он бурно радовался тому, что Гофмейстер издал в 1801 году сочинения Иоганна Себастьяна Баха. «Мое сердце сочувствует великому и высокому искусству этого праотца гармонии» [15]. Бетховен одним из первых подписался на баховские сочинения и принимал деятельное участие в организации материальной помощи впавшей в нищету последней, оставшейся в живых, дочери «бессмертного бога гармонии» [16] — Регине Сусанне Бах.

Нередко в переписке с издателями композитор высказывал довольно смелые мысли. Так, например, боясь, что экземпляр септета, подаренный им императрице, попадет в руки придворных мошенников и будет размножен, прежде чем издатель успеет его выпустить, Бетховен пишет Гофмейстеру: «...напечатайте мой септет несколько скорее [чем сонату], так как чернь * его ждет, и, как вы знаете, императрица имеет его, а негодяев достаточно в имперской столице, как и при императорском дворе...» (1802) [17].

Когда Карл приступил к исполнению обязанностей секретаря своего знаменитого брата, он уже занимал в Вене солидную по тем временам должность кассира. Это был несимпатичный, подверженный бурным припадкам гнева, не очень умный и заносчивый человек. Бетховен сообщил издателям, что его брат Карл «ведет все его дела». О том, как он их вел, дает представление следующий отрывок делового письма Карла к издателю Андрэ в Оффенбахе:

«В настоящее время мы не можем ничего предложить, кроме симфонии, затем большого концерта для фортепиано, за первую 300 фл., за второй столь-

* Бетховен имеет в виду «светскую чернь».— *А. А.*

ко же. Если б вы захотели 3 фортепианные сонаты, то я мог бы их отдать не меньше, чем за 900 фл., и то не сразу все, а с промежутком в 5 или 6 недель, так как мой брат мало занимается такими пустяками и пишет только оратории, оперы и т. д. Затем мы должны получить 8 экземпляров каждой награвированной вами вещи... Еще у нас есть также два адажио для скрипки и полного инструментального сопровождения, которые стоят 135 фл., затем две маленькие легкие двухчастные сонаты, которые предоставляются к вашим услугам за 280 фл.

Карл ван Бетховен, императорский королевский кассовый чиновник» (23 ноября 1802 года) [18].

Зимрок, бывший валторнист и коллега Людвига по боннской капелле, оставшийся в Бонне после занятия его французами, однажды не вытерпел и на одно из подобных писем Карла ответил: «Я еще не разучился немецкому языку, но не понимаю, что вы хотите сказать словами «наши издатели» и «мы»... Я был того мнения, что Людвиг ван Бетховен сам сочиняет свои произведения» [19].

Карл, как уже говорилось, продавал тайно от брата старые боннские сочинения и вообще действовал, мало считаясь с мнениями и желаниями композитора. Это привело в 1809 году к разрыву между братьями. Впрочем, родственные отношения восстановились; Карл поселился у Бетховена и с грехом пополам избавлял его от мелких житейских забот.

Одновременно с оживлением музыкально-издательского дела появляются периодические издания, посвященные вопросам музыки. Издатели отлично учитывали, что круг любителей музыки расширяется и что посетители концертов и покупатели нот охотно купят и музыкальный журнал.

Во времена Бетховена самым солидным музыкальным журналом являлась «Allgemeine Musikalische Zeitung», издаваемая лейпцигской фирмой

Брейткопфа и Гертеля. Она начала выходить с 1798 года под редакцией лучшего музыкального критика Германии И. Ф. Рохлица. Однако Бетховен вначале был не в большой чести у этого музыканта, а потому статьи о нем, помещаемые в этой газете, часто выводили композитора из себя — и недаром: этот музыкальный орган редко давал правильную оценку его произведениям.

Так, в 1799 году о вариациях Бетховена на тему Гретри газета писала следующее: «Г-н Бетховен является очень умелым пианистом, это известно, — и если бы даже не было известно, это можно было бы предположить по «Вариациям». Является ли он, однако, столь же счастливым композитором — вот вопрос, на который трудно ответить положительно, имея перед собой эти опыты. Рецензент не хочет этим сказать, что ему не понравились все вариации... Однако г-н Бетховен менее счастлив в вариациях на первую тему (12 вариаций на тему «Девушка или женщина»), где он себе позволяет, например, такие обороты и такую жесткость в модуляциях, которые очень далеки от красоты [здесь приведены примеры смелых гармонических ходов]. Подобные переходы тем более плоски, чем более они претенциозны и широковещательны» [20]. Далее автор рецензии жалуется на обилие плохих вариаций и ставит в пример Бетховену вариации Форкеля на английский гимн. Не менее характерен отзыв о трио с кларнетом ор. 11: «Это трио, местами нелегкое, однако более гладкое, чем многие другие произведения композитора, представляет очень хороший ансамбль. Композитор, при своих необыкновенных гармонических познаниях и любви к серьезному складу, дал бы нам много хорошего и оставил бы далеко позади плоские шарманочные произведения знаменитых нередко композиторов, если бы он хотел писать естественно, а не изысканно» [21].

Другой рецензент, высказываясь об ор. 12, пишет в июне 1799 года, что он испытывал при проигрывании этих скрипичных сонат такое чувство, точно, собравшись совершить развлекательную прогулку по приятному лесу, он каждый момент наталкивался на враждебные препятствия, пока, наконец, усталый и обессиленный, с отчаянием не покинул этот лес. «Бесспорно, г-н ван Бетховен идет своим собственным путем; но что это за странный и утомительный путь! Ученость, ученость и все время ученость! — и ничего естественного, ничего певучего. Если точно определить, то тут лишь куча учeностей, без хорошего метода, шершавость, к которой чувствуешь мало интереса, выискивание резких модуляций, отвращение к обыкновенным связям, нагромождение трудностей, заставляющее терять всякое терпение и удовольствие... Если бы г-н Бетховен больше обуздывал себя и пошел бы по естественному пути, то он мог бы написать безусловно много ценного для инструмента, которым он так необыкновенно владеет»[22].

По поводу вариаций на тему Сальери помещена резкая рецензия: «...вариации тупы... неестественны... жесткие тирады... безобразно...» [23]

Но уже с октября 1799 года тон рецензий заметно меняется. «Несомненно, — пишет газета, — что г-н ван Бетховен обладает гениальностью, оригинален и следует своему собственному пути... Обилие идей... заставляет его слишком часто прибегать к дикому нагромождению музыкальных мыслей. Желательно, чтобы этот богатый воображением композитор стал несколько более экономен в своем творчестве» [24].

Тут же дается и новая оценка скрипичных сонат ор. 12, жестоко раскритикованных за четыре месяца до этого: «Изобретательность, серьезный, мужественный стиль, правильная связь музыкальных мыслей, выдержанный характер каждой партии, не

И. Ф. Рохлиц

С литографии К. Ланге по портрету И. Д. Бёма

превышающий меру, занимательные гармонические последования — все это очень возвышает сонаты Бетховена над другими произведениями этого рода»[25].

С 1800 года начинается восхваление композитора. Слава его быстро растет, и в течение нескольких лет становится вполне привычным сочетание имен «Гайдн — Моцарт — Бетховен».

Бетховен приобретает все большее признание в светском обществе, но все более презрительно и нетерпимо относится к своим знатным слушателям. Однажды, играя в салоне графа Фриса свой марш ор. 45 в четыре руки с Рисом, композитор заметил, что некий молодой граф беседует с красивой дамой. Взбешенный музыкант немедленно прекратил игру и воскликнул: «Для таких свиней я не желаю играть!»[26] Усиленные просьбы и извинения не помо-

гли: Бетховен не только отказался сам, но запретил играть и Рису.

Слава Бетховена в светском обществе была столь велика, что одно его имя создавало успех музыкальному произведению. Однажды Рис был на курорте Бадене, близ Вены, куда часто наведывался и Бетховен. В отсутствие учителя Рис в каком-то светском салоне импровизировал марш и выдал его за бетховенский. Поднялась буря восторгов. Приехавший композитор поддержал шутку, а потом сказал Рису: «Видите, милый Рис, каковы эти большие знатоки, которые претендуют на правильные суждения о всякой музыке. Дай им только имя их любимца, и больше им ничего не нужно» [27].

Однако пристрастные и злобные выпады прессы все же продолжались. В письме к Гофмейстеру Бетховен писал: «Что касается лейпцигских олухов (то есть критиков «Allgemeine Musikalische Zeitung».— *А. А.*), то пускай болтают; их болтовня не сделает никого бессмертным, точно так же, как не отнимет бессмертия у того, кому оно предназначено Аполлоном» [28].

Но иногда композитор раздражается. «Мне жалко потратить хотя бы слово на несчастных рецензентов. Что можно сказать о них, если они поднимают самых жалких пачкунов на небывалую высоту и вообще грубейшим образом судят о художественных произведениях и не могут судить иначе вследствие своей неповоротливости, мешающей им сразу подыскать привычную мерку, подобно тому, как это делает сапожник со своей колодкой. Рецензируйте, сколько хотите, желаю вам получить много удовольствия. Когда кого-нибудь слегка укусит мошка, то боль сейчас же проходит, и становится смешно»,—пишет он Гертелю в октябре 1811 года [29].

Бетховен имел достаточно оснований жаловаться на критиков. Но при этом он с глубоким уважением относился к крупнейшим представителям музыкаль-

ной критики и музыкальной науки. Когда Рохлиц поместил в своей газете несправедливый отзыв о Героической симфонии, Бетховен в письме к Брейткопфу и Гертелю 5 июля 1806 года просит передать привет Рохлицу: «Я надеюсь, что его злоба против меня несколько улеглась. Скажите ему, что я не так невежествен... чтобы не знать, что г-ном Рохлицем написаны очень хорошие работы, и если бы я приехал в Лейпциг, то несомненно мы сделались бы добрыми друзьями, несмотря на его критику...» [30] В следующем письме, от 3 сентября 1806 года, Бетховен настойчиво подчеркивает искреннюю доброжелательность, с которой он относится к Рохлицу. Впоследствии, познакомившись лично, они подружились.

X

ТВОРЧЕСТВО 1793—1802 годов

Согласно принятой периодизации, 1802 год составляет грань, отделяющую первый период творчества Бетховена от второго (Героическая симфония, 1802—1804). Однако новые творческие принципы, нашедшие выражение в «Героической», выросли уже в предшествующий период: поэтому безусловно ошибочен взгляд, будто в течение первого десятилетия пребывания в Вене Бетховен довольствовался подражанием Моцарту и Гайдну. На это указывал еще Антон Рубинштейн. «Вообще в сочинениях его [Бетховена] первого периода только проглядывают еще формулы прежних сочинений, так же как и костюмы остаются еще некоторое время те же самые, но и в этих произведениях слышится уже, что вскоре собственные волосы заменят напудренный парик с косичкой, что сапоги, вместо башмаков с пряжками, изменят походку мужчины (также и музыкальную), что сюртук, вместо широкого фрака со стальными пуговицами, придаст ему другую осанку. И в этих произведениях звучит уже подле сердечного (как у Гайдна и Моцарта) задушевный тон (у них отсутствующий). А вскоре после того является у него рядом с эстетикой (как у них) этика (у них отсутствующая), и чуешь, что он

вскоре переменит менуэт на скерцо и этим придаст своим сочинениям более вирильный, серьезный характер, что с ним инструментальная музыка достигнет драматического выражения и дойдет до трагизма, что с ним юмор в ней дойдет до иронии, что вообще музыка приобретет совершенно новые выражения. Его величие в адажио изумительно — но в чем он просто непостижим — это в своих скерцо (некоторые из них я бы сравнил с шутом в «Короле Лире»)» [1].

Творчество молодого Бетховена отмечено необычайным разнообразием жанров: наряду с «развлекательными» произведениями в духе традиций дворянского салона XVIII века, возникают одно за другим сочинения, в которых композитор смело прокладывает новый путь, значительно отличающийся от пути его предшественников. Таким образом, музыкальный язык «зрелого Бетховена» всесторонне подготовлен более ранними произведениями.

Опираясь на традиции своих предшественников — Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховен развивает эти традиции, вносит в музыкальное искусство много нового. Он говорит иным, более смелым языком, он строит более цельные, крупные музыкальные формы на основе нового героического революционного содержания.

Все это — результат стремления Бетховена к более реальной, более глубокой передаче конкретной действительности: с одной стороны, внутреннего мира борющегося, страдающего и в конечном счете побеждающего героического индивидуума, а с другой стороны — борьбы масс за свое освобождение.

Сначала элементы героического музыкального языка выступают разрозненно, потом композитор ищет их соединения. Этот долгий и трудный процесс «собирания» длится до 1803 года. Проследим его по отдельным жанрам.

В первый период пребывания в Вене Бетховен продолжал писать в большом количестве камерные ансамбли для различных инструментальных составов: струнного трио (скрипка, альт, виолончель), квинтетов, секстетов, септета для струнных и духовых и т. д. В большинстве своем эти ансамбли представляют разновидности развлекательной музыки, которую юный Бетховен слушал еще в Бонне при дворе и в салонах знати.

В XVIII веке музыка этого рода носила название «дивертисментов» («развлечений», «бесед»), иногда — «серенад» («восхвалений»). Обычно дивертисменты состоят из нескольких (более четырех) разнообразных частей. Единство между частями соблюдается только в отношении тонального плана (как в старинной сюите). В остальном части дивертисмента не связаны друг с другом.

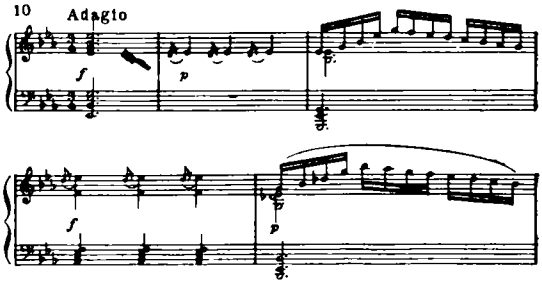
Начиная с 1803 года, Бетховен уже не обращается к этим формам и даже пренебрежительно отзывается о собственных прежних сочинениях такого рода. Но в последнее десятилетие XVIII века он еще отдает этому жанру обильную дань, что объясняется в первую очередь спросом на такие произведения в среде венской аристократии.

Лишь постепенно идет процесс преодоления развлекательных тенденций, и все чаще возникают ансамбли иного рода, принадлежащие к сонатному типу и заключающие в себе новое музыкальное содержание. «Серьезные» ансамбли мы встречаем уже в первый венский период творчества Бетховена. Таковы три фортепианных трио ор. 1 (1795) и шесть смычковых квартетов ор. 18 (1800). Эти произведения, с их драматичностью, контрастностью и широким развитием музыкальных мыслей, составляют значительный этап в истории камерной сонатной музыки.

Но и в недрах развлекательного жанра у Бетховена заметны сдвиги в сторону серьезных идей, на-

пример, в лучшем из камерных произведений этого жанра — септете ор. 20.

Септет ор. 20 (1800) для скрипки, альта, виолончели, контрабаса, валторны, кларнета и фагота * состоит из шести частей. Хотя первая и последняя части написаны в форме сонатного аллегро и хотя эти сонатные формы созданы уже после ряда драматических по содержанию фортепианных сонат (в частности, после «Патетической»),— здесь не заметно сильных контрастов между темами главной и побочной партий. Вообще эти сонатные аллегро изящны, жизнерадостны и относятся к тем сонатным формам XVIII века, где сохраняется характер легкой светской беседы. Зато вступительное Adagio к первой части по своей серьезности не уступает другим медленным вступлениям сонат и симфоний молодого композитора:



Вторая часть — одно из лучших и проникновенных Adagio молодого Бетховена. Широкое развитие кантилены, динамические контрасты, глубина чувства типичны для бетховенского инструментализма.

* Самый состав инструментов характерен для дивертисментов и серенад: вспомним серенаду в первом акте «Севильского цирюльника» Россини.

Третья часть — знаменитый менуэт — сменяется вариациями на нижнерейнскую народную песню «Рыбак, милый рыбак». Пятая часть представляет собой одно из первых бетховенских скерцо. В данном случае скерцо заменяет собой второй менуэт (обычный в дивертисментах XVIII века). В шестой очень краткая медленная маршеобразная часть служит как бы вступлением к сонатному финалу *.

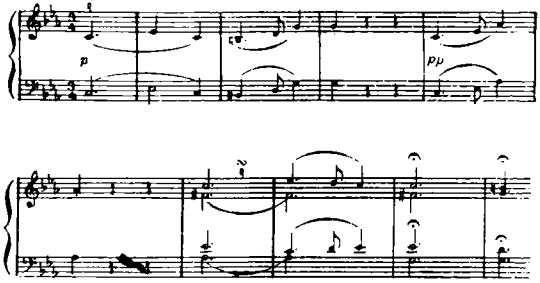
Благородство, свежесть музыки, поразительное богатство музыкальных тем возвышают бетховенский септет над другими сочинениями того же жанра. Образцом для септета послужил последний дивертисмент Моцарта, ре мажор. В целом септет, как и ряд других ранних сочинений Бетховена, представляет собой переходную форму от старинного танцевального дивертисмента к сонатному ансамблю **.

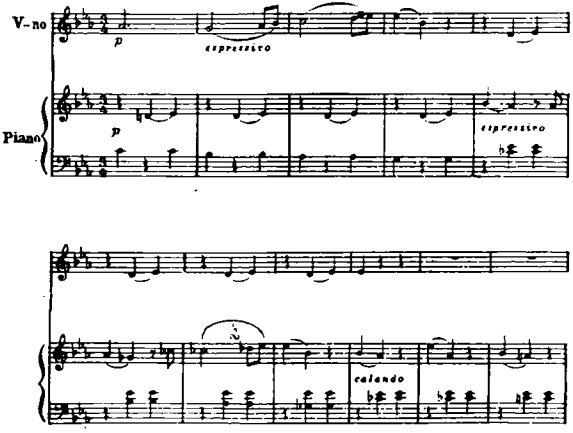
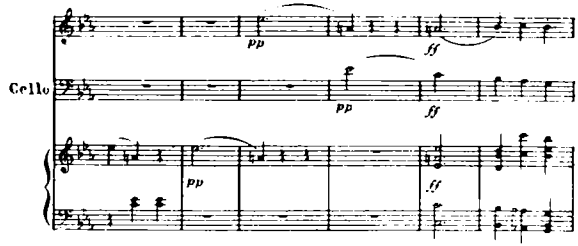
Композитор недолюбливал септет. Его как будто оскорбляла популярность этого модного сочинения, в то время как новые идеи, вложенные Бетховеном в другие произведения, оставляли ту же публику равнодушной. «В септете есть непосредственное чувство, но нет искусства»,— говорил композитор. Однажды, раздраженный славословиями по адресу своего раннего произведения, он даже пожелал, чтобы септет сгорел [2].

Три фортепианных трио ор. 1 носят уже явно выраженные новаторские черты. Напомним трио до минор. В главной теме первой части много моцартовского:

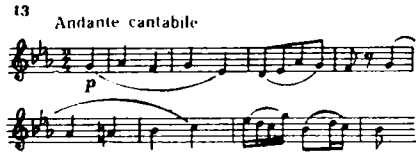
* Такие краткие медленные части перед оживленными финалами, носящие вступительный характер, часты у классиков (Гендель, Гайдн, Бетховен).

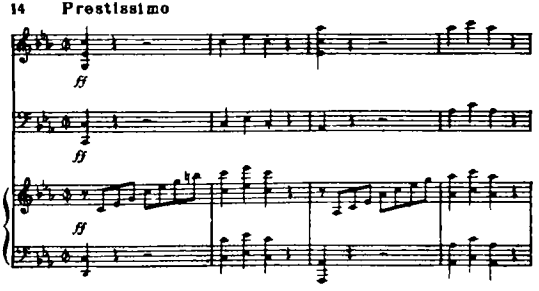
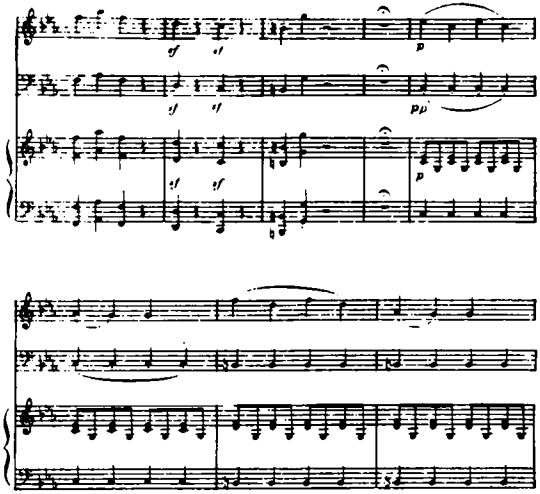
** Учитывая успех септета, Бетховен переложил его для трио (фортепиано, скрипка, виолончель) и посвятил переложение своему новому врачу профессору Шмидту. Септет стал известен преимущественно в различных транскрипциях, главным образом для фортепиано.

11 Allegro con brio

Но динамика всей первой части трио резко индивидуальна и не имеет прецедентов в камерной музыке XVIII века. Вот пример динамического контраста в побочной партии первой части:

12 Allegro con brio



Остальные части трио, хотя и в меньшей степени, также обнаруживают новые черты. Например, во второй части — Andante с вариациями — появляется характерная для Бетховена мелодия народного склада:



В финале звучит тема, выражающая нежную жалобу. Она подана композитором в темпе Prestissimo и после контрастирующего энергичного вступления:

Шесть смычковых квартетов ор. 18, написанные одновременно с септетом, обнаруживают, по сравнению с ним, бóльшую полноту воплощения творческих принципов Бетховена.

Квартеты для смычковых инструментов утвердились как самостоятельный камерный жанр лишь во второй половине XVIII века. Особенность этого ансамбля состоит в том, что звучность всех четырех инструментов более или менее однородна и подчас слитна. Смычковый квартет представляет собою как бы один инструмент, гибкий, способный давать разнообразнейшие оттенки звучания. Квартетная музыка в большинстве случаев сохраняет более или менее интимный характер. Бетховен придал жанру квартета небывалую сложность, разнообразие и повысил требования к технике исполнителей.

Над квартетами ор. 18 композитор работал долго и с любовью. Но квартеты его не сразу получили широкое распространение, хотя их достоинства не

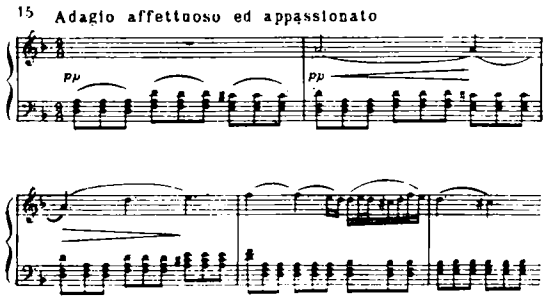
прошли незамеченными. В наше время они представляются идеалом благозвучия и принадлежат к наиболее популярным сочинениям Бетховена. А после их появления лейпцигская «Allgemeine Musikalische Zeitung» писала: «Квартеты дают полноценное доказательство искусства; их надо лишь часто и притом очень хорошо исполнять, так как они трудны для игры и ни в какой мере не популярны» [3]. И действительно, несмотря на внешнюю близость ор. 18 к классическому жанру моцартовских и гайдновских квартетов, новые индивидуальные черты отличают язык этих произведений от языка их предшественников.

Следует отметить, что здесь Бетховен пошел по пути одного из своих учителей, выдающегося чешского композитора Ферстера. О том, каков был этот путь, мы узнаём из отзыва «Allgemeine Musikalische Zeitung» на квартеты Ферстера, появившиеся в те же годы:

«Воплощение основной мысли, смелые модуляции и единство целого — таковы качества этих трех квартетов... Несомненно, композитор даст в этом роде музыки не только много хорошего, но даже и превосходного, при условии, что он подчинит свои работы самокритике и будет остерегаться того, чтобы пламенность влекла его к модуляциям, которые делают произведения непонятными, странными и мрачными» [4].

Отзыв кажется написанным о Бетховене. Оба композитора стремились к одному и тому же: выразить средствами камерной музыки глубочайшие явления душевной жизни, освободив квартетную музыку от развлекательных функций. Стремление к психологизации квартетной музыки заметно уже в квартетах Моцарта. Отзыв о квартетах Ферстера — одно из доказательств того воздействия, которое оказала на западноевропейскую (в частности, немецкую) музыку чешская музыкальная культура.

При кажущейся однотипности квартеты ор. 18 довольно разнообразны.

Во второй, медленной части первого квартета ор. 18, ре минор, жанр певучего «чувствительного» Adagio XVIII века достигает высшего совершенства:

Все инструменты поют, мелодии передают разнообразные оттенки жалобы, сменяясь более спокойными эпизодами. Бетховен указывал, что это Adagio подсказано сценой в гробнице из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Adagio из первого квартета по глубине мысли, по широте развития сонатной формы, по длительности мелодических построений, по выразительной силе контрастов стоит в центре произведений этого жанра, имевшего исключительно большое значение в творчестве молодого Бетховена.

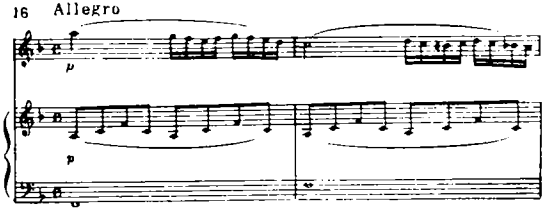
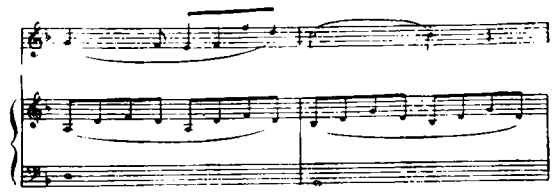
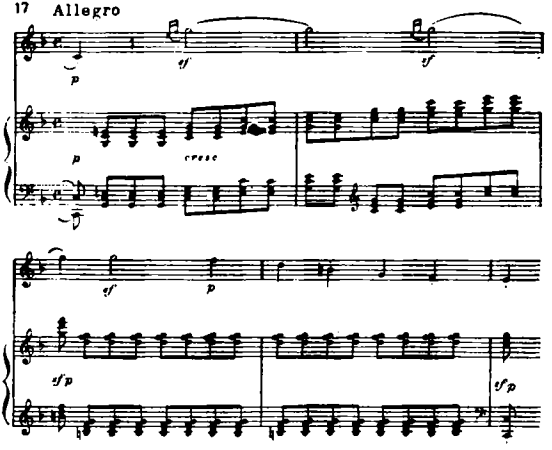
Особое место занимает другое замечательное Adagio, из шестого квартета си-бемоль мажор, так называемая «Меланхолия». Другие медленные части, написанные Бетховеном в тот же период, представляют законченную в себе часть циклической формы, элементы которой нигде больше не встречаются. «Меланхолия» непосредственно связана с

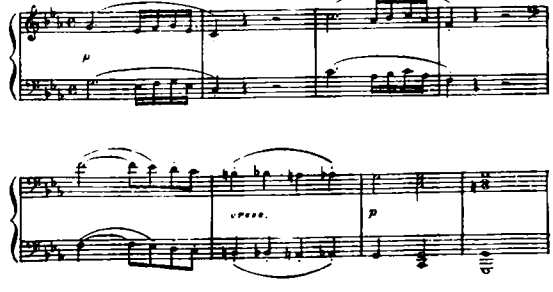
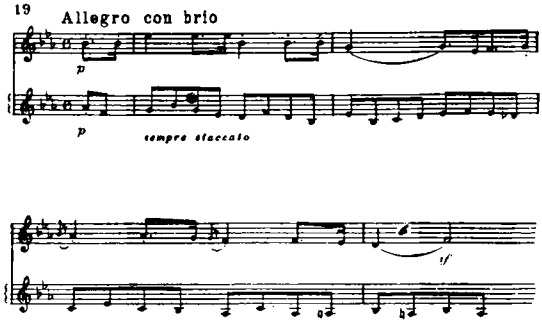
легким, грациозным танцевальным (типа лендлера) финальным Allegretto, составляя введение к нему. Кроме того, элементы Adagio дважды вторгаются в музыку финала. Такое своеобразное объединение контрастных элементов — глубоко выразительного Adagio и беспечного светлого Allegretto — встречается в музыке Бетховена впервые.

Квартеты ор. 18 с исторической точки зрения занимают промежуточное положение между классической камерной музыкой XVIII века (элементы развлекательности, танцевальность, типичные каденционные формулы финалов, изящество внешней обработки) и новой камерной музыкой «серьезного» жанра (углубленные Adagio, первые признаки органического объединения отдельных частей цикла).

Если попытаться определить крайние, противоположные точки развития скрипичного сонатного творчества молодого Бетховена, то следует сопоставить его сонату ор. 24 (1801) и сонату ор. 30 № 2 (1802). Для того чтобы резко подчеркнуть все различие идиллически безмятежной, так называемой «Весенней» сонаты ор. 24 и драматической сонаты ор. 30 № 2, достаточно сравнить соотношения главной и побочной партий в первых частях обеих сонат.

Мы не можем заметить яркого драматического конфликта внутри главной и побочной партий сонаты ор. 24, так же как и контраста между главной партией, с одной стороны (нотный пример 16), и побочной — с другой (нотный пример 17):

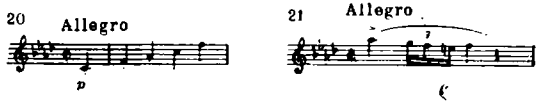
16 Allegro

17 Allegro

Тема главной партии сонаты ор. 30 № 2 носит затаенно драматический, «настороженный» характер:

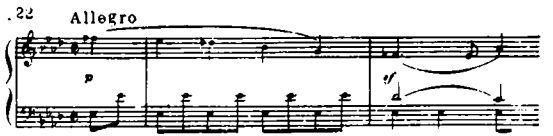
18 Allegro con brio

Связующая партия экспозиции не модулирует; внезапно возникает в параллельном мажоре совершенно контрастная тема побочной партии фанфарного типа, светлая и энергичная. Контрапунктирующее сопровождение придает маршеобразной теме особую эластичность:

Смелым новшеством является отказ от повторения экспозиции в первой части. Содержание сонаты ор. 30 № 2 определяется небывалым по силе контрастом элементов трагизма и героической решимости на общей основе волевой активности; оно близко к содержанию второй симфонии, создававшейся одновременно. В этих произведениях заложены основы героического музыкального стиля Бетховена.

По своему удельному весу в творческом наследии Бетховена фортепианные сонаты занимают то же место, что и «Клавир хорошего строя» в наследии И. С. Баха. Все основные художественные проблемы творчества Бетховена так или иначе затронуты в его фортепианных сонатах. Особо важную роль играют сонаты, созданные в первый период. Из семнадцати больших фортепианных сонат, законченных Бетховеном в 1795—1802 годы, почти

каждая заключает в себе индивидуальные, своеобразные черты.

Достаточно рассмотреть важнейшие произведения из числа этих семнадцати, чтобы убедиться в передовом характере ранних бетховенских сонат. В этой области творчества Бетховен разрешал новые задачи ранее, чем в ансамблях и симфонических произведениях. Фортепианные сонаты смелее по своей реформаторской сущности, чем остальные циклические произведения сонатной формы, относящиеся к тому же периоду. Бетховен широко разработал принцип сонатности, основанный на противопоставлении и развитии контрастирующих между собой тем, а также противоречивых элементов внутри отдельных тем. Бетховенские сонаты выделяются масштабами построения: основной тематический материал подвергается интенсивному развитию, углубляется связь между разделами формы, обостряются противоречия между контрастирующими эпизодами, темами. Особая роль придана финалам и кодам (заключениям). Они призваны выразить и утвердить в сознании слушателей результат развития основных образов произведения.

Уже в первой венской сонате фа минор, ор. 2 № 1, между главной и побочной партиями первой части устанавливаются новые для того времени взаимоотношения. Тема главной партии контрастна, она состоит из двух мотивов:

Второй мотив получает самостоятельное развитие в связующей партии. Этот мотив представляет выписанное группетто, приобретающее у Бетховена мотивное значение, в отличие от украшений, типичных для музыки конца XVIII века.

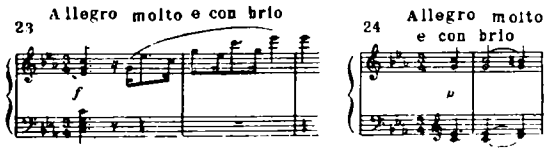
Уже в связующей партии появляется нисходящий мотив, подготовляющий появление побочной партии. Тема побочной партии представляет отражение темы главной партии:

При всех различиях они имеют и общие черты: движение по аккордовым звукам, одинаковая ритмическая структура и протяженность. Таково применение принципа единства и связи тематических элементов при их контрастировании. Масштабы этого сонатного аллегро еще ограничены, но оно дает много материала для анализа типичных бетховенских форм этого рода.

Вторая часть сонаты — Adagio — открывает собою ряд прекрасных медленных частей в музыке Бетховена (см. нотный пример 5 на стр. 75). Такие проникновенные части составляли для слушателей — современников Бетховена — «центр тяжести» сонат. В этих Adagio Бетховен развил благородную классическую традицию Моцарта и Гайдна, обогатив ее новыми контрастами печальных и светлых чувств, чертами мужественной скорби. В медленных частях отразилась не поверхностная мода эпохи (Бетховен был врагом модного сентиментализма), а целая существенная сторона сознания молодого поколения передовой немецкой интеллигенции. Эта сторона сознания нашла, как известно, наиболее полное художественное воспроизведение в «Страданиях молодого Вертера» Гете.

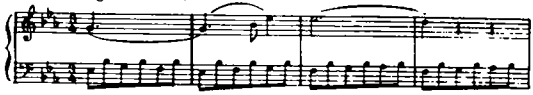
Мелодия Adagio насыщается фигурациями, достигающими большой выразительности, но техника украшений (группетто, задержания, «колоратуры») еще принадлежит к моцартовской манере письма.

Третья часть сонаты — менуэт, сохраняя традиционное строение и движение, в мотивном отношении отличается большей расчлененностью и ритмической остротой. Намечается уже переход в новый жанр — жанр сонатно-симфонического скерцо.

Финал сонаты — Prestissimo — резко выделяется среди финалов того времени. Его бурный, страстный характер, его рокочущие арпеджии, яркие мотивные и динамические контрасты внутри темы — все это дает основание считать заключительную часть первой сонаты начальным звеном целой цепи бурных финалов, вплоть до финала «Аппассионаты». Кроме того, последняя часть первой сонаты перекликается по своему настроению с первой частью, являясь естественным развитием ее основных образов и представляя собою вершину всей концепции в целом.

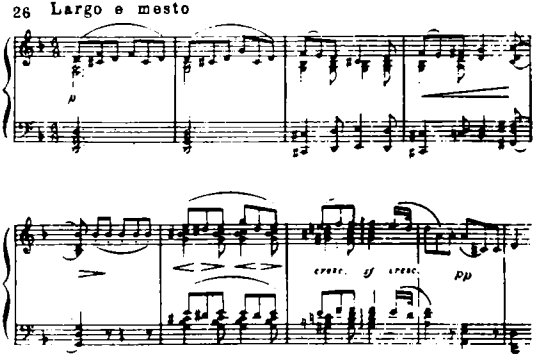
Пятая венская соната ор. 10 № 1, до минор (1798), впервые обогащает палитру Бетховена трагическими мотивами. Ее первая часть служит прообразом позднейших героических сонатных аллегро. Уже тема главной партии дает характерный контраст героической решимости и колебания, страдания:

Связующая часть постепенно выдвигает второй элемент («вздох») на первый план, пока, наконец, он не развивается в тему побочной партии.

По содержанию тема побочной партии спокойно грациозна и составляет контраст к трагической теме главной партии:

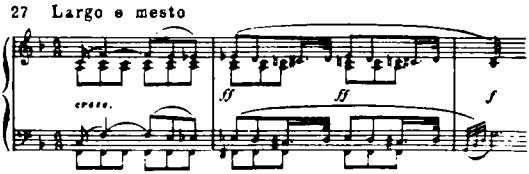
25 Allegro molto e con brio

Так появляется характерное для Бетховена противопоставление и в теме главной партии, и между главной и побочной. Этот контраст пронизывает собою все сонатное аллегро; единство контрастирующих элементов достигается по большей части их общей мотивной основой. Преобразование мотивов происходит в связующей партии, чем достигается интонационное единство.

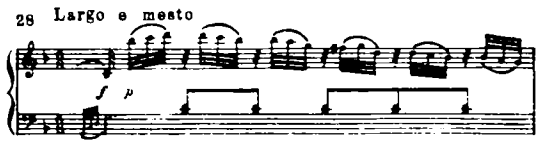
Итак, крайние части сонатного цикла — первая часть и финал — уже претерпевают существенные изменения в сторону героического сонатного жанра.

Медленная часть приобретает новый облик в другой сонате того же ор. 10 № 3. Ее вторая часть — Largo e mesto, ре минор — представляет собой возвышенный образ скорбной патетики. Largo начинается драматическим монологом, прерываемым возгласами отчаяния:

26 Largo e mesto

В этом Largo, как и в Adagio сонаты ор. 10 № 1, мелодия обогащается многими фигурациями. В развернутом построении ширится и углубляется область певучей выразительности. Ясно видно происхождение таких фигураций от оперных арий и их связь с будущим стилем Шопена (трели, «украшения», постоянные выразительные пассажи).

Краткий мажорный эпизод составляет светлый контраст к скорбной мелодии. Разросшийся переход к репризе полон той драматической выразительности, которую Бетховен все более переносит в связующие и разработочные части. В этом переходе ясно различимы два образа. Основной образ — видоизмененный начальный мотив монолога; резко диссонирующие сочетания говорят о чувстве боли и отчаяния:



С ним чередуется «жалобная» фигурация; это — второй образ:

Необычайно разрослась кода, составляющая центр тяжести всего Largo. Фигурация верхнего голоса, впервые возникшая при переходе к репризе и носившая жалобный, беспокойный характер, здесь свидетельствует о полном умиротворении. Largo кончается удалением, постепенным исчезновением темы.

В целом Largo с небывалой глубиной передает сложные душевные состояния — от жалобы до взрывов отчаяния, с общим умиротворенным выводом.

Элемент трагизма, появившийся в сонатах ор. 10, возможно, связан с тяжелым личным переживанием: именно в эти годы Бетховен осознал наступающую потерю слуха. Вместе с тем, как мы уже говорили, эти скорбные Adagio, Largo воспринимались современниками композитора как голос эпохи. В них с наибольшей силой выразились глубокие противоречия, «дисгармония душ», столь характерные для раздвоенного сознания немецкой интеллигенции. Эти мучительные противоречия мужественно преодолевались Бетховеном. Картина его неуклонного стремления к ясности сознания станет очевидной, когда мы проследим дальнейшую эволюцию медленных частей сонатно-симфонического цикла у «зрелого» Бетховена.

Подлинной силы и высокой значительности этот мир трагических переживаний достигает в Патетической * сонате, ор. 13 (1799).

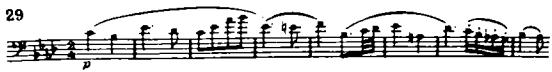
Верно отмечая глюковскую традицию в музыке Патетической сонаты, Ромен Роллан несправедлив к этому значительнейшему произведению молодого Бетховена, сравнивая «Патетическую» с трескучей «мелодрамой». Правда, соната ор. 13, с ее патетическими возгласами, бурными страстями, мрачными диалогами, очень театральна. Но именно эта театральность и делает Патетическую сонату особенно доходчивой, впечатляющей. Ее общий характер соответствует патетическому трагизму Шиллера.

Первая часть сонаты начинается величественным медленным вступлением. В нем — пафос трагической декламации. Оно построено целиком на одном элементарном мотиве, проходящем затем через всю сонату.

* Название принадлежит самому Бетховену.

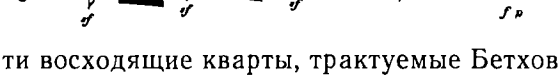
Следующее за вступлением быстрое Allegro полно стремительности и огромного волевого напора. Это — акцентированная возбужденная речь. В вихре непрестанного движения проносятся различные контрастирующие мотивы, лишь усиливающие ощущение единства. Быстрое движение прерывается возвращающимися грозно-торжественными аккордами вступления, чтобы возобновиться с новой силой. Первая часть «Патетической» — это законченный образ трагического переживания, воплощенного в яркие театрально-рельефные формы.

Особая простота мелодии второй части «Патетической» — Adagio cantabile, ля-бемоль мажор,— сближает этот мужественный напев с народной песнью:

29

Эта мелодия лишена «вздохов» (задержаний), ставших обычной мелодической формулой «галантного» стиля XVIII века. Именно эта близость к народнопесенной основе делает мелодии Бетховена достоянием широких масс.

В спокойное, плавное течение Adagio вторгаются внезапные патетические восклицания:

30 Adagio cantabile



Эти восходящие кварты, трактуемые Бетховеном в героическом плане, часто встречаются в творчестве композитора, вплоть до девятой симфонии, где они в медленной части играют такую же роль, как в Adagio Патетической сонаты. Представляется, что эти «героические кварты» вызывают ассоциации с наиболее характерными музыкальными интонациями

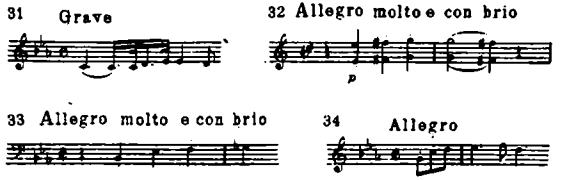
революционной эпохи, может быть, с интонациями «Марсельезы». Вспышка героических чувств сменяется возвращением спокойно-торжественного напева.

Певучее Adagio Патетической сонаты выражает ту высшую степень сурового покоя, которая становится характерной для медленных частей бетховенских сонатных циклов, имеющих своим основным содержанием героизм борьбы. Этот тип медленной части достигает своих вершин в произведениях среднего и позднего периодов («Аппассионата», пятая симфония, девятая симфония). Героическая медленная часть в Патетической сонате совершенно иная, чем описанное выше Largo из сонаты ор. 10 № 3.

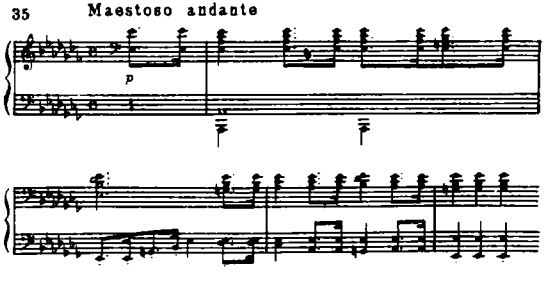
Третья часть «Патетической» — рондо, до минор, легкое, стройное, протекающее в строгом однообразном ритме и увлекающее слушателя свободно льющейся мелодией. В рондо вплетаются контрастирующие эпизоды. Напевы рондо соединяют в себе чувство молодости, радости жизни со светлой грустью. Конец рондо поражает своими сильными динамическими контрастами.

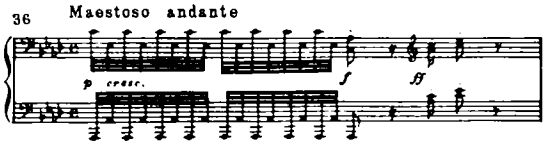
В целом Патетическая соната по основному своему мужественному тону героична и возвышенна. Бурные страсти, призывы к «прямому действию» продиктованы патетикой революции. Конфликты разрешаются в оптимистическом смысле: спокойствие второй части и жизнеутверждающий характер рондо свидетельствуют об этом с полной очевидностью.

В Патетической сонате впервые проявляется теснейшее мотивное объединение медленного вступления со следующими сонатным Allegro первой части и рондо финала. Не говоря уже о том, что вступление дважды повторяется в первой части (перед разработкой и перед кодой), его тематика (нотный пример 31) пронизывает разработку (нотный пример 32) и определяет строение тем побочной пар-

тии (нотный пример 33) и финального рондо (нотный пример 34):

Такое мотивное объединение первой и финальной частей циклической формы представляет собой большой шаг вперед по отношению к творчеству Гайдна и Моцарта и позволяет Бетховену достичь органического развития основных образов произведения.

В сонате ор. 26, ля-бемоль мажор (1801), впервые у Бетховена появляется в качестве медленной части программная музыкальная картина. Она названа композитором «Траурный марш на смерть героя». Этот марш — важное звено в длительном процессе создания героического сонатного цикла. Это прообраз траурного марша из третьей симфонии.

Мелодика марша вытекает из простейшей аккордовой смены. Темой тут является весь комплекс аккордов:

Подобное темообразование характерно для бетховенских эпизодов возвышенного характера (вторая часть «Аппассионаты»). Впоследствии оно перешло к Вагнеру (тема Валгаллы).

Трио марша, в отличие от обычных траурных маршей, построено не на чувствительной мелодии. Оно картинно: слышатся пушечные салюты, нарастающая барабанная дробь, шум многотысячной толпы:

Этот марш, конечно, выходит за пределы обычного типа медленных частей. Здесь гений Бетховена дерзко и решительно ломает традиционную схему классического сонатного цикла, жертвуя ею для раскрытия нового, революционного замысла.

Перед Бетховеном встала важнейшая и труднейшая задача объединения отдельных частей сонаты. Он не довольствуется, подобно своим предшественникам, характерностью отдельных частей, а ищет высшего принципа — музыкального единства сонаты в целом. Такого единства он достигает в сонате ор. 27 № 2, до-диез минор (1801).

Названная автором «Сонатой-фантазией», она получила широчайшую известность под именем «Лунной» сонаты, данным ей берлинским поэтом Л. Рельштабом, современником и страстным поклонником Бетховена.

«Лунная» соната принадлежит к числу наиболее популярных произведений великого композитора и является одним из замечательнейших произведений мировой фортепианной музыки. Своей вполне заслуженной славой «Лунная» обязана не только глубине чувств и редкой красоте музыки, но и ее поразитель-

ной цельности, благодаря которой все три части сонаты воспринимаются как нечто единое, неразрывное. Вся соната — нарастание страстного чувства, доходящего до настоящей душевной бури.

Первая часть «Лунной» резко отличается от первых частей других сонат Бетховена: в ней нет контрастов, резких переходов. Неторопливое, спокойное течение музыки говорит о чистом лирическом чувстве. Композитор отметил, что эта часть требует «деликатнейшего» исполнения. Слушатель точно вступает в зачарованный мир мечты и воспоминаний одинокого человека. На медлительном волнообразном сопровождении возникает полное глубокой выразительности пение. Чувство, вначале спокойное, очень сосредоточенное, разрастается до страстного призыва. Постепенно наступает успокоение, и вновь раздается грустная, полная тоски мелодия, замирающая затем в глубоких басах на фоне беспрерывно звучащих волн аккомпанемента.

Вторая, очень небольшая, часть «Лунной» сонаты полна мягких контрастов, легких интонаций, игры света и тени. Эту музыку сравнивают с танцами эльфов из «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Вторая часть служит чудесным переходом от мечтательности первой части к могучему, гордому финалу.

Финал «Лунной» сонаты, написанный в полнокровной, богатой сонатной форме, составляет центр тяжести произведения. В стремительном вихре страстных порывов проносятся темы — грозные, жалобные и печальные,— целый мир взволнованной и потрясенной человеческой души. Разыгрывается подлинная драма. «Лунная» соната, впервые в мировой истории музыки, дает столь редкий по цельности образ душевного мира художника.

Все три части «Лунной» производят впечатление единства благодаря тончайшей мотивной работе.

Второй мотив главной темы Adagio (нотный при-

мер 37) звучит в первой теме Allegretto (с заполнением диапазона ниспадающей квинты):

Кроме того, многие выразительные элементы, заключенные в сдержанной первой части, развиваются и достигают кульминационной точки в бурном драматическом финале. Стремительное восходящее движение арпеджий в заключительном Presto начинается с тех же звуков, что и спокойное волнообразное начало первой части (тоническое трезвучие до-диез минор). Самое движение вверх через две-три октавы перешло из центрального эпизода первой части.

Существует много попыток сюжетного истолкования «Лунной» сонаты. Из всех попыток образ Рельштаба оказался самым устойчивым. При звуках «Лунной» поэт представлял себе прекрасную лунную ночь на Фирвальдштетском озере в Швейцарии. Но Рельштаб уловил лишь внешнюю сторону этого гениального творения Бетховена. На самом деле за картинами природы раскрывается личный мир человека — от сосредоточенного, спокойного созерцания до крайнего отчаяния.

Биографы связывают содержание «Лунной» сонаты с неудачной любовью композитора к Джульетте Гвиччарди, которой посвящено это произведение. Однако содержание «Лунной» настолько выходит за пределы узко личного переживания, что любовное чувство могло быть лишь поводом к написанию этого произведения, предвосхищающего

Джульетта Гвиччарди

С портрета неизвестного художника

позднейшее творчество лучших композиторов — романтиков. Первую часть «Лунной» было бы справедливо назвать первым ноктюрном XIX века.

«Лунная» соната — значительный этап на пути к созданию произведений с широким идейным содержанием. Соната ор. 31 № 2, ре минор (1802), которую Бетховен считал, как и «Аппассионату», музыкальным воплощением «Бури» Шекспира, была вызвана к жизни революционным сюжетом. Эта соната написана по «плану», предложенному одной дамой через посредство издателя Гофмейстера. План этот можно легко представить на основании ответа композитора Гофмейстеру от 8 апреля 1802 года:

«Черт возьми, господа,— мне предлагают написать такую сонату?

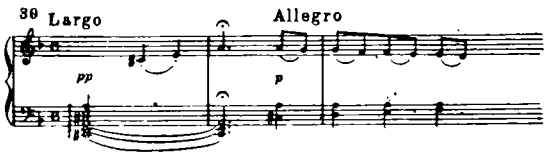
Во время революционной лихорадки — вот когда

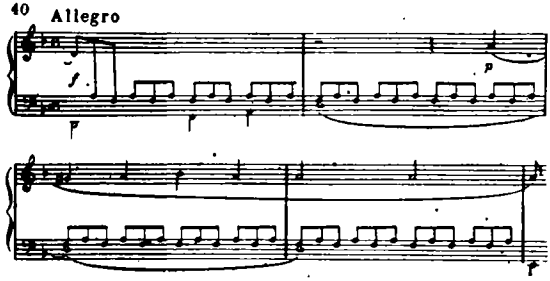
это было возможно. Но теперь, когда все стремится войти опять в старую колею и Бонапарт заключил с папой конкордат,— теперь такая соната?

Если бы это была «месса в честь св. Марии в 3 голоса», либо «вечерня» и т. п.— тогда бы я сейчас же взял кисть в руки и написал бы большими фунтовыми нотами «верую во единого». Но, боже мой, такую сонату — в эти возвращающиеся христианские времена — ого! — Это вы оставьте, из этого ничего не выйдет.

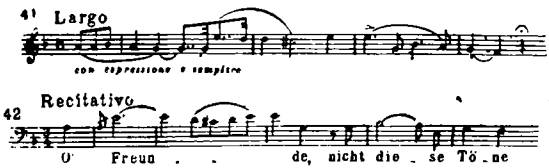
Вот в быстрейшем темпе мой ответ — дама может получить от меня сонату, в эстетическом отношении я готов в общем следовать ее плану...» (далее следуют условия) [5].

Бетховен язвительно издевается над «наступившими христианскими временами»: уже в то время он зорко разглядел в Наполеоне предателя интересов революции. К сожалению, сюжет сонаты до нас не дошел.

Соната ор. 31 № 2 выделяется необычным, не знающим прецедентов строением первой части. Главная партия заключается в дважды повторяющемся чередовании Largo и Allegro:

Здесь даны как бы два начала — одно властное, повелительное, другое страдающее, мятущееся. Борьбой этих двух начал заполнена вся первая часть сонаты. В связующей партии ярко сопоставлены властное (басовый голос) и страдающее (верхний голос) начала на фоне возбужденного сопровождения в средних голосах:



Борьба обоих начал достигает своей кульминации в разработке.

Соната получила название «Сонаты с речитативом»: в репризе первой части после обоих элементов главной партии дважды возникают речитативные фразы в верхнем голосе без сопровождения, в которых композитор достигает предельной выразительности. Рисунок первой из них (нотный пример 41) будет повторен в своих основных линиях в финале девятой симфонии (баритон соло — «О братья, не надо этих звуков», нотный пример 42):

Эта аналогия раскрывает значение, какое имеют речитативные фразы в драматургии первой части сонаты. Здесь, так же как и в финале девятой симфонии, они решительно отвергают все пережитое, в данном случае — элементы страдания, сомнений, колебаний, и служат рубежом, за которым мы уже не встречаем более мотивов Largo и Allegro главной партии. Сомнения преодолены.

Таким образом, еще за много лет до создания девятой симфонии в «Сонате с речитативом» разрабатывалась форма воплощения ее идеи.

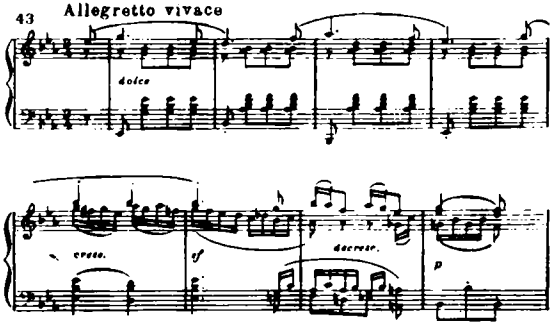
Бетховен в 1802 году написал для фортепиано вариации ор. 34 и ор. 35. Уже в сонате ор. 26 в вариациях первой части намечаются новые для этого жанра черты: тема подвергается весьма значительным трансформациям. Но в полной мере этот принцип осуществлен Бетховеном лишь в вариациях на собственные темы ор. 34 и ор. 35. Композитор высоко ценил оба опуса и вполне сознавал новизну их идеи. Он писал издателям Брейткопфу и Гертелю (письмо от 18 октября 1802 года): «Вариации обработаны действительно в совершенно новой манере, каждая на свой собственный лад... Обычно приходится слышать от других, что я обладаю новыми идеями в то время, как я сам этого не знаю, но на сей раз — должен вас уверить, что в обоих произведениях я применил совершенно новую манеру» [6].

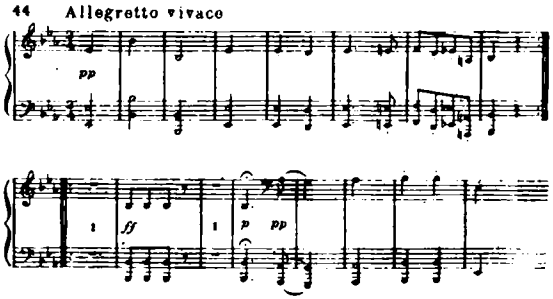
Через два месяца Бетховен пишет тому же адресату: «Вместо всей шумихи о новом методе вариаций... как, например, некий французский композитор мне преподнес фуги «по новому методу», состоявшему в том, что фуга — уже больше не фуга и т. д.— я все же хочу обратить внимание неискушенного на то, по крайней мере, что эти вариации отличаются от других». Далее следует просьба о напечатании краткого предисловия. Оно указывает, что Бетховен включает вариации ор. 34 и ор. 35 в число своих крупных произведений [7].

В шести вариациях ор. 34, фа мажор, Бетховен смело нарушил традицию, применив чередование мажорных тональностей по нисходящим терциям, заканчивающееся параллельным минором от последней из этих тональностей, то есть до минором (пятая вариация). Возвращение от до минора к основной тональности — фа мажору — не менее ново. Нигде в другом месте Бетховен не прибегал к такому от-

крытому применению терцового родства. Налицо и жанровые изменения темы: четвертая вариация — менуэт, пятая — похоронный марш.

Вариации ор. 35 (15 вариаций с фугой), ми-бемоль мажор, написаны на тему контрданса, использованного в финале балета Бетховена «Творения Прометея»:



В вариациях она является в новом, оригинальном виде: звучат только басовые звуки темы. Pianissimo сменяется внезапными громовыми ударами, после чего вновь наступает тишина:

Эта загадочная тема подвергается вариационным изменениям. Ее звуки, словно плющом, обви-

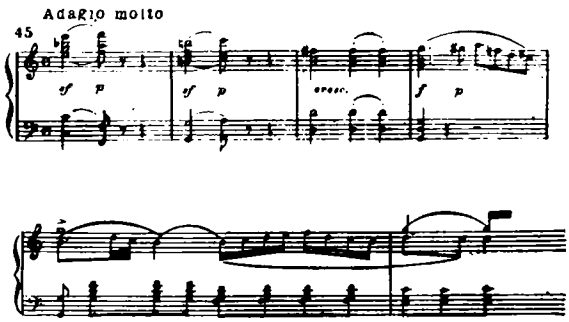
ваются мотивами других голосов. Такой прием первоначального варьирования баса темы с последующим нарастанием количества голосов и напряженности ритмического рисунка в трех идущих друг за другом вариациях на этот одноголосный мотив баса представляет единственное в своем роде явление в мировой музыкальной литературе.

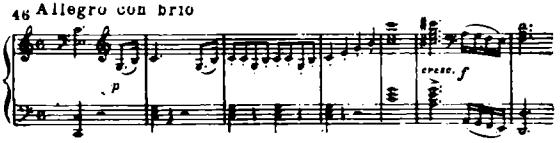
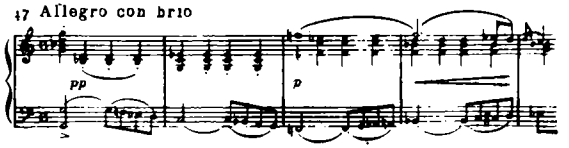
Музыка становится все полнозвучнее, и лишь тогда появляется грациозная мелодия контрданса. Вариации, следующие после появления этой темы, поражают изобретательностью и блеском. В отношении формы ор. 35 построен подобно сонате, где первая часть простирается до четырнадцатой вариации включительно, а длительное adagio пятнадцатой вариации составляет как бы вторую медленную часть; фуга и кода являются финалом всего цикла. Частые смены тональностей в фуге компенсируют тональное однообразие первой и второй частей.

Загадочность варианта темы контрданса раскроется в финале Героической симфонии, в основу которого будут положены вариации ор. 35. Первый мотив этого варианта сыграет большую роль для всей симфонии в целом.

Первая симфония ор. 21, до мажор, законченная весной 1800 года, отличается от большинства симфоний Гайдна и Моцарта прежде всего своим составом. Два кларнета, наряду с двумя гобоями, двумя флейтами и двумя фаготами, входят равноправными участниками в ансамбль деревянных духовых инструментов. До Бетховена кларнеты лишь изредка встречались в симфонических партитурах, чаще всего они заменяли гобои. В последних «Лондонских» симфониях Гайдна встречается полный духовой состав того времени: восьмиголосная деревянная группа (с двумя кларнетами), две валторны и две трубы. Бетховен начал с этого состава и впоследствии сильно расширил его.

Черты своеобразия первой симфонии видны уже с самого начала: основная тональность появляется не сразу, а в результате сопоставления других тональностей:



Это уже, в полном смысле слова, бетховенский прием «становления» тональности в «борьбе за тонику». Главная тема первой части фанфарна и геронична:

Совершенно новым для того времени явлением следует считать минорный вариант побочной темы с сумрачной окраской в басовом голосе:

Эта внезапная «тень» на общем светлом фоне бесследно исчезает, сменяясь блестящей заключительной партией. В целом первая часть составляет вершину симфонических сонатных аллегро XVIII века. Чувство меры в пропорциях соединяется с проблесками необычных героических эмоций, с новыми для того времени оркестровыми контрастами.

Вторая часть — Andante cantabile con moto, с фигурированной главной партией и галантной побочной, с филигранной фигурационной работой,— могла бы служить образцом музыкального изящного диалога XVIII века, если бы не внезапный энергичный эпизод разработки с резкими контрастами, с пунктированным ритмом, с интонациями страдания. Хотя драматизм этого рода свойствен многим моцартовским эпизодам, но в некоторых особенностях (смелые тональные и динамические контрасты) легко узнаётся рука Бетховена.

Третья часть — менуэт, Allegro molto e vivace. Это настоящее скерцо с трио, изобилующее блестящими динамическими и тональными контрастами и тонкой ритмической игрой. На нем можно видеть, как старинный менуэт уступает место жанру скерцо. От менуэта остается лишь формальная схема. Трио, напротив, ближе к менуэту.

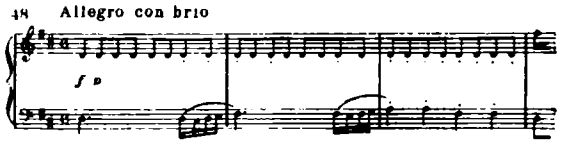
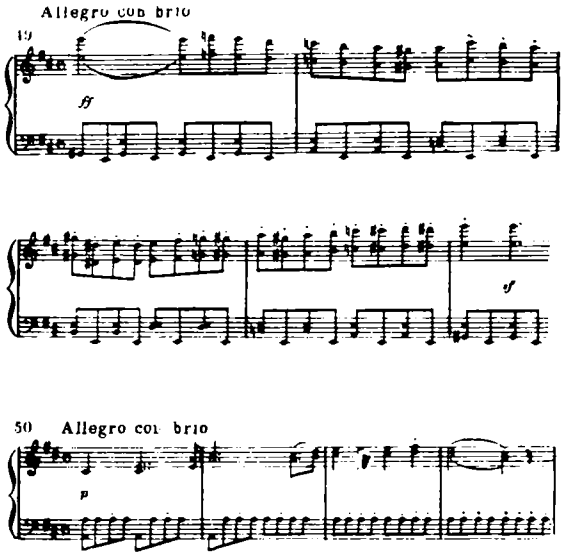
Безусловно новым является юмористическое начало финала Adagio. Последование нерешительных интонаций, как бы «заикания», после которых следует блестящий раскат скрипок, начинающий собою веселое легкое рондо Allegro molto e vivace,— в то время нередко выпускалось дирижерами из боязни вызвать смех у публики. Финал симфонии по своим прелестным темам, моцартовскому совершенству их обработки, полным изящества эпизодам представляет высокий образец классической легкой музыки.

В целом первая симфония заключает в себе лишь проблески симфонизма XIX века. К ним относится, помимо отмеченных особенностей, необычная для

того времени активность духовой группы. Современная критика сравнивала первую симфонию с «духовой музыкой».

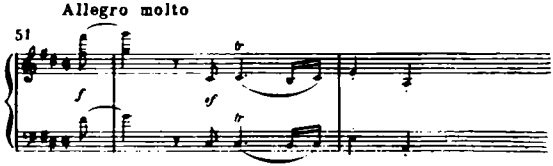
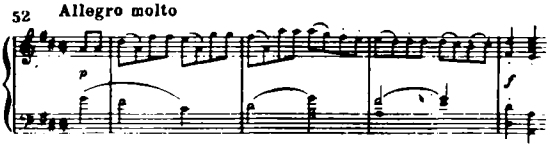
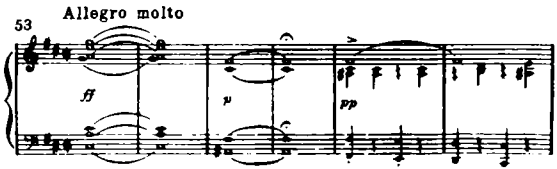
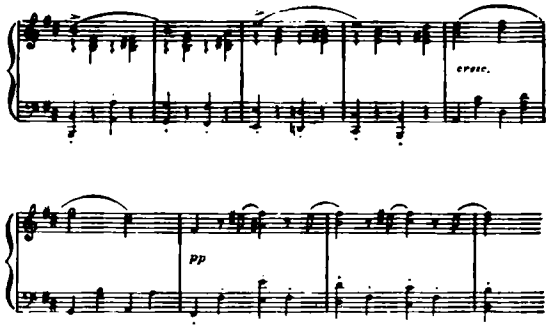
Вторая симфония ор. 36, ре мажор, закончена в 1802 году, после «Лунной» сонаты и других выдающихся по новизне произведений молодого Бетховена. Эта симфония — значительный шаг в направлении героического жанра. Начало работы над ней относится к 1801 году. Это — памятник счастливых дней. Даже начавшееся тягостное сознание глухоты не могло помешать композитору выявить свои неисчерпаемые жизненные силы. Эпиграфом ко второй симфонии можно поставить гордые слова Бетховена из письма к Вегелеру 1801 года: «Я чувствую, как силы мои растут... Я хочу схватить судьбу за глотку... как прекрасно жить тысячекратной жизнью...»[8] Все пропорции второй симфонии крупнее — соответственно могучему оптимистическому содержанию, в ней выраженному.

Первая часть начинается длительным Adagio, в котором развитие углубленного лирического напева сочетается с внезапными порывами величавой силы.

Мощно нарастает звучность, слышатся возгласы военных труб. Напряжение разрешается активным ритмом основной темы Allegro con brio:

Тема появляется в басу — новшество в классической музыке. Энергичное развитие этой темы приводит к мотиву необычайной мощи (нотный пример 49), и как бы на гребне поднявшейся волны возникает легкая и призывная фанфарообразная мелодия побочной темы (нотный пример 50):

Разработка богаче и разнообразнее предыдущих бетховенских разработок. Заключение ее носит характер победного марша.

Вторая часть — Larghetto, ля мажор — принадлежит к числу наиболее совершенных медленных частей у молодого Бетховена. Она написана в сонатной форме, но контрасты между главной и побочной партиями, так же как и в первой части симфонии, незначительны. Мелодии экспозиции спокойны и полнокровны. Средоточием резких контрастов является разработка, широко развернутая, изобилующая богатыми трансформациями.

Третья часть — скерцо ре мажор — своим безудержным весельем, динамическими, регистровыми и тембровыми контрастами превосходит все, что было создано в этом роде Бетховеном к тому времени. Это — шутка титана, когда он, играя, то притаится, то разражается хохотом.

Самая своеобразная часть симфонии — финал, Allegro molto, ре мажор. Его первый мотив — один из самых смелых по строению у молодого Бетховена:

Последующая живая, веселая тема (нотный пример 52) хотя и напоминает обычные классические финалы, но подвергается широкому развитию. Элемент вакхический, столь характерный для позднейших финалов Бетховена, уже проглядывает и тут. В разросшейся коде появляется удивительный эпизод, одновременно мечтательный и активный — как будто героические призывные интонации встают сквозь дымку воспоминаний (нотный пример 53):

Это — предвосхищение лучших страниц романтической музыки.

Вторая симфония произвела большое впечатление на современников. Критика отнеслась к ней с осторожностью, принижая новую симфонию за счет первой.

Оркестровое звучание второй симфонии отличается безусловной новизной. В ней значительно расширены функции духовых; смены духовых между собой и духовых со струнными в пределах одной мелодии придают музыке блеск, «переливчатость» и разнообразие окраски. Все эти средства служат как нельзя лучше выражению оптимизма и гордого самоутверждения.

Первые три фортепианных концерта Бетховена формально близки к концертам Моцарта. Но необыкновенная энергия отдельных эпизодов и целых частей (рондо первого концерта, фортепианное вступление первой части третьего концерта), смелый тональный план первого и третьего концертов делают эти произведения близкими к бетховенскому симфонизму. Особенно характерен для симфонизма молодого Бетховена третий концерт: смелая наступательность, отзвуки героических фанфар и противопостав-

ление им глубокой лирики, лаконичность мелодий и строгость ритма, простота гармоний — все эти особенности стиля первой части, так же как возвышенность второй части и живость танцевального финала, образуют увлекательно развивающееся целое, изобилующее прелестными подробностями.

Итальянская ария «Ah, perfido» («О, изменник») написана Бетховеном в 1796 году для любительницы пения в Праге. Ария выдержана в типично итальянском трагическом оперном стиле. Она состоит из «сцены» (речитатива) проклятий по адресу коварного изменника и собственно арии из двух частей — Adagio, рассказа о муках героини, и Allegro, передающего новую волну возмущения. Драматизм всей арии, глубокие контрасты между душевными состояниями, героический подъем как в вокальной партии, так и в сложном разработанном оркестровом аккомпанементе, наконец, самая структура явно предвосхищают известную арию Леоноры из первого акта «Фиделио».

К этому же времени относится песня «Аделаида» (1796) на слова Ф. Матисона, поэма любви в духе сентиментализма конца XVIII века. Эта песня пользовалась во времена Бетховена исключительным успехом: она была издана в пятидесяти одной редакции, из которых двадцать четыре — для пения с фортепиано, одиннадцать — с гитарой и шестнадцать — для фортепиано в четыре руки. И для наших дней она не потеряла своей наивной прелести.

Духовные песни на тексты Геллерта ор. 48 (1803) вместе с «Жертвенной песней» на слова Матисона (1796) образуют род «возвышенной» бетховенской песенной лирики. Сухая религиозная лирика Христиана Геллерта (1717—1769), лишенная подлинных поэтических образов и сравнений (особенно этим страдают «Духовные оды» 1759 года, использованные Бетховеном), стоит значительно ниже музыки. Из шести номеров обращает на себя внимание тре-

тий номер — «О смерти», передающий захватывающую печаль. Трогательные интонации подчинены единому, с начала до конца трехдольному ритму. Неожиданно сильное выражение боли прорывается сквозь общую сдержанность и серьезность. По глубине выразительности можно сравнить эту недлинную песню с баховскими печальными ариями.

Две военные песни Бетховена на слова Фридельберга по своим мелодиям стоят на уровне лучших массовых песен. Одна из них — «Прощальная песня венских добровольцев» — исполняется у нас под названием «Походная песня». Ее мелодия указывает на связь творчества молодого Бетховена с революционными массовыми песнями Франции.

Интересна по словам песня 1791—1792 годов (переработанная в 1795 году) «Свободный человек» на текст Г. К. Пфеффеля, представляющая массовую песню с хором и запевалой: «Свободен тот, кто ничего не может потерять, если он отдал имущество и жизнь за свободу; для него ничего не значит преимущество рождения и титул; он перед смертью дерзко смотрит на гробовую ступень и на пройденный путь».

XI

ГЕРОИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ И ЕЕ СПУТНИКИ

Произведения, законченные Бетховеном в течение 1803—1805 годов, как величественная горная цепь, высоко вздымаются над всем, что было создано композитором в предыдущий период. Вершины этой цепи — «Крейцерова» соната (1803) для скрипки и фортепиано, Героическая симфония (1804), фортепианные сонаты «Аврора» (1804) и «Аппассионата» (1805), опера «Фиделио» (1805) — сохраняют все свое значение до наших дней. Ими открывается великолепная панорама музыкального искусства XIX века.

Овладение этими вершинами не легко досталось Бетховену. Первые десять лет жизни в Вене он отдал подготовке своих великих реформаторских творений. Как бы зрелы, прекрасны и совершенны ни были вторая симфония или первые квартеты, историку они представляются своего рода «предгорьями».

Произведения 1803—1805 годов настолько связаны с общим мировоззрением композитора, а это мировоззрение, в свою очередь, до такой степени обусловлено революцией и политическими событиями, что представляется необходимым остановиться здесь на судьбе Австрии в те годы.

БЕТХОВЕН

С миниатюры Х. Горнемана, 1803

Австрия была наиболее отсталой из всех немецких стран и в течение многих лет упорно сопротивлялась введению нового буржуазного общественно-политического строя, насильственно насаждаемого наполеоновскими армиями по всей Европе. Бонапарт нанес Австрии сокрушительный удар еще в

1797 году, когда его продвижение к Вене было приостановлено лишь благодаря униженным мольбам австрийского правительства. 17 октября 1797 года был заключен Кампоформийский мир, по которому Австрии пришлось признать Французскую республику, уступить левый берег Рейна, отказаться от владений в Италии (Ломбардия) и Бельгии.

Однако австрийское феодальное дворянство не могло примириться с победоносным наступлением французских армий на «священные» основы их привилегий. Призрак «Священной Римской Империи германской нации» еще маячил перед взорами Габсбургской династии, хотя фактически «империя» уже перестала существовать. Франц II, мнивший себя всегерманским императором, заключил союз с Россией; новая война с Францией началась весной 1799 года.

В течение 1800 года австрийские армии были разбиты наголову французами. Бонапарт и его генералы вновь заняли завоеванную было Суворовым Ломбардию *, и Австрия снова запросила мира. Это был так называемый Люневильский мир (1801), подтвердивший условия Кампоформийского.

Феодальная Австрия, однако, не чувствовала себя окончательно побежденной. Внутренние порядки оставались там все те же. Это была страна, где в продолжение всей наполеоновской эпопеи господствовал старый режим. Неудивительно поэтому, что после разгрома Наполеона Австрия на десятилетия

* «Приказ Павла Суворову,— пишет академик Е. Тарле,— о возвращении армии из итальянского похода в Россию был вызван политикой Австрии, пытавшейся переложить все тяготы войны на русские плечи, а также рядом нелойяльных действий английского правительства. Немалую роль в фактическом прекращении войны России с Францией сыграло и то, что в перевороте 18 брюмера Павел усмотрел окончательное удушение революции во Франции. Суворов ушел в Россию непобежденным» [1].

стала гегемоном европейской реакции. Австрийское дворянство еще долгие годы было оплотом всего реакционного, консервативного, монархического и тормозило неизбежный переход к капитализму. Сохранив внешний блеск жизни, австрийское дворянство обнаруживало яркие признаки вырождения.

Бетховен видел, что Бонапарт менее всего действует в интересах революции. Композитор, как мы уже знаем, иронизировал по поводу «возрожденных христианских времен» и союза Наполеона с римским папой. Решительное изменение отношения к Наполеону происходит после провозглашения его императором (1804). К тому времени уже закончена Героическая симфония, первоначально посвященная Бонапарту. Бетховен рвет посвящение — былое доверие к полководцу потеряно. Уместно вспомнить в этой связи слова В. И. Ленина: «...войны великой французской революции начались как национальные и были таковыми. Эти войны были революционны: защита великой революции против коалиции контрреволюционных монархий. А когда Наполеон создал французскую империю с порабощением целого ряда давно сложившихся крупных, жизнеспособных национальных государств Европы, тогда из национальных французских войн получились империалистские, породившие *в свою очередь* национально-освободительные войны *против* империализма Наполеона»[2]. Бетховен был одним из первых, кто остро почувствовал это изменение исторической роли, играемой Наполеоном.

Не находя ни в чем соответствия своим политическим взглядам, Бетховен часто впадает в тон раздраженного недовольства, когда речь заходит о политике. Но тем сильнее горит в нем революционный идеал свободного человеческого общества. Осуществление его требует героической борьбы. Не находя в действительном мире путей для реализации своих общественных устремлений, Бетховен ведет борьбу

за них в сфере искусства и никогда не изменяет им.

Жизнь Бетховена в течение 1803—1805 годов не была особенно разнообразной. С начала 1803 года он переселился на новую квартиру при Венском театре, так как получил заказ на оперу. Взаимоотношения с театром в эти годы закончились созданием «Фиделио».

Важным событием явилась новая «академия» Бетховена, состоявшаяся в Венском театре 5 апреля 1803 года. Исполнялись две первые симфонии, третий концерт для фортепиано и недавно законченная оратория, то есть произведения, созданные в 1800—1803 годах. Бетховен еще утром в день концерта вписывал в партитуру оратории «Христос на Масличной горе», ор. 85, партии трех тромбонов. Фортепианная партия концерта также не была выписана. Последняя репетиция началась в восемь часов утра в день концерта и длилась почти до самого вечера, так как композитор все не был доволен качеством исполнения.

На концерте Бетховен попросил И. Зейфрида перевертывать ему страницы во время исполнения концерта с оркестром, но, по словам Зейфрида, «это было легче сказать, чем сделать; предо мною были почти совершенно чистые листы бумаги, только кое-где было нацарапано несколько иероглифов, которые должны были служить ему указателем. Он играл всю партию наизусть, ибо она была еще не написана, что с ним случалось часто. Он должен был незаметно кивать мне к концу страницы, и мой нескрываемый ужас, при мысли пропустить этот момент, доставлял ему большое удовольствие. После концерта, во время скромного ужина, он вспоминал мою растерянность и много смеялся» [3].

Несмотря на очень высокие цены, зал был полон. Концерт имел громадный успех, за исключением оратории, встреченной холодно. Вот некоторые отзывы прессы.

Р. Крейцер

С гравюры К. Риделя по портрету А. П. Винсента

Берлинская газета «Freimüthige» писала: «Публика нашла обе симфонии и отдельные места оратории очень красивыми, но в целом длинными, слишком учеными и лишенными должного выражения, особенно в пении» [4].

«Zeitung für die elegante Welt» заявляла: «Первая симфония ценнее, чем вторая, так как она вся написана с непринужденной легкостью, в то время как во второй уже более заметно стремление к новому и бьющему на эффект. Впрочем, само собой понятно, что в обеих симфониях нет недостатка в ярких и блестящих красотах. Менее удался концерт, исполнение которого г-ном Бетховеном, известным в качестве превосходного пианиста, не вполне удовлетворило публику. Музыка оратории содержит несколько превосходных мест — особенно хорошее впечатление произвела ария Серафима в сопровождении тромбонов. В хоре г. Бетховен показал, что

гениальный композитор в состоянии сделать нечто великое даже из наихудшего материала» * [5].

В том же 1803 году на «академии» молодого скрипача, мулата Бреджтоуэра, английского придворного музыканта, была впервые исполнена «Крейцерова» соната ля мажор, ор. 47, Бетховена, причем партию фортепиано исполнял автор. «Freimüthige» отозвался на «академию» Бреджтоуэра: «Г-н Бреджтоуэр имел полный сбор. Он действительно очень сильный скрипач, преодолевающий трудности со счастливой смелостью и лёгкостью. Собственный концерт г-на Бреджтоуэра преувеличенно ярок, в нем стремление к оригинальному, необычному достигает крайних пределов» [6]. Согласно другому отзыву, Бреджтоуэр играл очень экстравагантно.

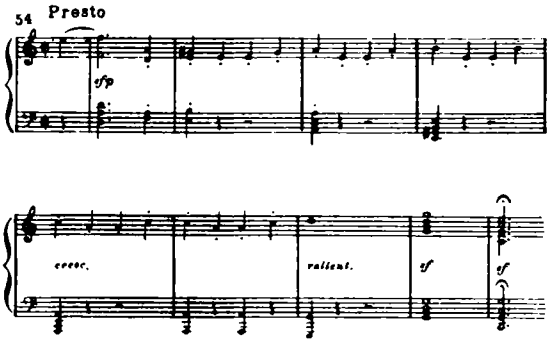
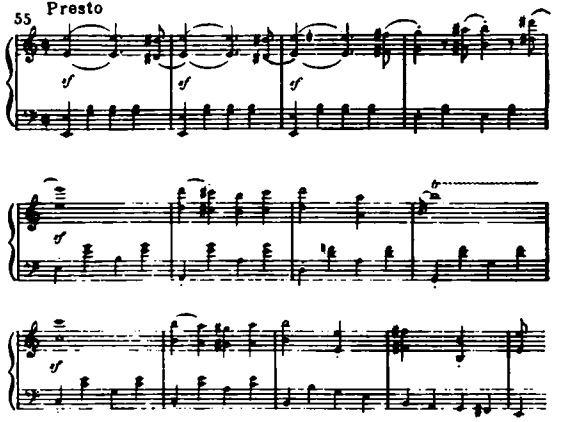
Оба отзыва свидетельствуют о наличии в Европе начала XIX века исполнительского направления, отмеченного вычурностью, странностями. Оно возникает наряду с упадком классического исполнительства. Последнее (например, игра Моцарта) переходит в блестящий «жемчужный» стиль (Гуммель). Как мы уже говорили, Бетховен не принадлежал ни к одному из этих направлений. Он создал свой собственный героический стиль исполнительства.

Бреджтоуэр близко сошелся с Бетховеном, который хотел посвятить ему скрипичную сонату ор. 47. Но вследствие какой-то размолвки композитор изменил свое намерение и посвятил свое новое произведение Рудольфу Крейцеру. Бетховен был высокого мнения о своем парижском знакомом. «Крейцер — хороший, милый человек, доставивший мне много удовольствия во время его пребывания в Вене. Его естественность и отсутствие претензий мне милее, чем лишенный внутреннего содержания

* Оратория Бетховена написана на очень слабый текст (поэт Ф. Кс. Хубер).

внешний лоск большинства виртуозов»[7]. К сожалению, «милый Крейцер» впоследствии прославился полным непониманием произведений Бетховена!

«Крейцерова» соната выделяется из числа скрипичных сонат Бетховена прежде всего по своему жанру. Композитор отдавал себе ясный отчет в размерах этого произведения: он назвал его «Соната для фортепиано и облигатной [обязательной] скрипки, написанная в концертирующем стиле,— как бы концерт». Следовательно, соната была задумана как концерт и принадлежит скорее к симфоническому, нежели к камерному жанру.

Первая часть сонаты отличается необыкновенной энергией, трагическим благородством тем и редкой глубиной чувств. После короткого медленного вступления начинается Presto:

Беспокойно-страстное движение сменяется замедленной интонацией, как бы препятствующей дальнейшему развитию темы. Но препятствие сломлено, и развитие страстной темы возобновляется с прежней напряженностью. Один из разделов первой части выделяется темой замечательной красоты:

Эта тема близка по своей мужественной решимости к темам Героической симфонии.

Вся первая часть характеризуется прерывистостью строения. Не только главная, но и побочная партия, и разработка, и кода прерываются фермата-ми и небольшими эпизодами Adagio, что в соединении со страстным, беспокойным характером музыки создает впечатление большой напряженности. В этом бурном звуковом потоке героические образы сменяются лирическими отступлениями. Интонации восходящих секунд начала главной партии, а также «раскачивания» роднят ее с гордой фанфарообразной темой заключительной партии. Вообще, если главной партии свойствен характер вопроса, то заключительная представляет как бы ответ. Тут наглядно виден процесс образования заключительной партии, органически связанной со всем предыдущим развитием. Такое единство в соединении с прерывистостью строения образует уже новые черты «зрелого» Бетховена.

Изящные вариации второй части сменяются огненным финалом — тарантеллой,— сходным по ха-

SONATA
per il Piano-forte ed un Violino obligato,
scritta in uno stile molto concertante,
quasi come un concerto.
Composta e dedicata al suo amico
R. KREUZER.
Membro del Conservatorio di Musica in Parigi
Primo Violino dell'Academia delle Arti, e della Camera imperiale.
L. van BEETHOVEN.
Opera 47.
Prezzo 6 Fr:
A BONN CHEZ N. SIMROCK.

Титульный лист «Крейцеровой» сонаты Бетховена с посвящением Р. Крейцеру

рактеру с заключительной партией первой части. Использование танцевального жанра для финала обычно у классиков, но такая стихийная огненность, выражающая торжество победы путем использования массовых народных музыкальных жанров, появляется только у Бетховена и именно во втором периоде его творчества.

Первое исполнение сонаты совпало с периодом напряженной работы Бетховена над одним из монументальнейших его произведений — Героической симфонией. Начиная с последних месяцев 1802 и до весны 1804 года, творческая мысль композитора почти всецело была поглощена этой работой.

Собственно, работа над симфонией началась раньше. Финал симфонии предвосхищен фортепианными вариациями ор. 35. Первая часть и скерцо сочинены в течение 1803 года.

Третьей симфонии, как уже сказано, Бетховен

первоначально имел намерение присвоить имя Бонапарта. Весной 1804 года произошел случай, описанный Рисом в его «Заметках».

«Эта симфония была задумана в связи с Бонапартом, когда он был еще первым консулом. Бетховен ценил его исключительно высоко и сравнивал с величайшими римскими консулами. Как я, так и другие его ближайшие друзья часто видели эту симфонию переписанной в партитуре у него на столе; наверху, на заглавном листе, стояло слово «Буонапарте», а внизу «Луиджи ван Бетховен», и ни слова больше... Я был первым, принесшим ему известие, что Бонапарт объявил себя императором. Бетховен пришел в ярость и воскликнул: «Этот — тоже обыкновенный человек! Теперь он будет топтать ногами все человеческие права, следовать только своему честолюбию, он будет ставить себя выше всех других и сделается тираном!» Бетховен подошел к столу, схватил заглавный лист, разорвал его сверху донизу и швырнул на пол» [8].

Замечательно, что Бетховен правильно предсказал будущее Наполеона. Отдавая должное революционной роли Наполеона для Германии, Энгельс вместе с тем говорит: «...чем дольше он царствовал, тем больше заслуживал свою конечную участь... вместо того, чтобы уничтожить всякие следы старой Европы, он, наоборот, старался вступить с ней в компромисс... Он опустился до уровня других монархов — он добивался чести быть равным им...» [9]

Новое заглавие третьей симфонии гласило — Героическая симфония. По-видимому, первое ее исполнение состоялось летом 1804 года в имении Ф. Лобковица. Аристократические слушатели, насколько известно, остались равнодушными к новому творению Бетховена.

В декабре 1804 года Бетховен вновь дирижировал «Героической» у Лобковица. На одной из репетиций Рис, не оценивший смелого новшества в пер-

вой части симфонии — известного эпизода с диссонирующей валторной, резкого неблагозвучия, впервые введенного Бетховеном и производившего на тогдашних слушателей впечатление фальши (такты 394—395),— воскликнул: «Проклятый валторнист! Неужели он не умеет считать? Ведь это звучит до гнусности фальшиво!» [10] Бетховен едва не дал Рису пощечину и долго не мог простить ему этого замечания.

Как мы уже говорили, до 1803 года в Вене не существовало публичных симфонических концертов, если не считать зимних благотворительных «академий» и летних концертов в общественном саду Аугартене. В сезон 1803/04 года банкиры Вирт и Фельнер учредили в своем доме воскресные публичные утренники. 7 апреля 1805 года дирижер Венского театра Франц Клемент включил в свой публичный концерт «Героическую», под управлением автора. Это было первое открытое исполнение гениального произведения. Симфония была встречена с холодным недоумением. Наиболее подробный отзыв о симфонии поместила газета «Freimüthige». Этот орган драматурга А. Коцебу занимал совершенно реакционную позицию. Характерно, что газета травила Гете. Но высказывание ее заслуживает внимания, так как в нем собраны все характерные доводы против симфонии и ее автора.

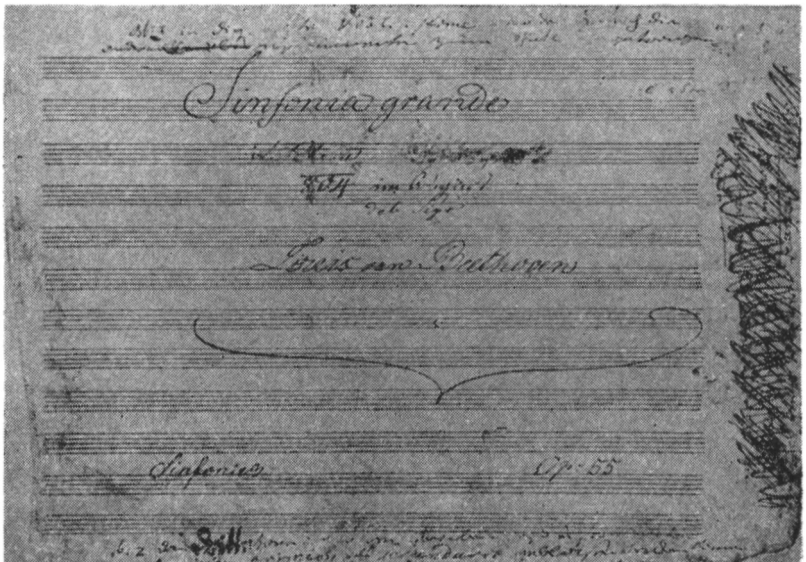
«Freimüthige» делит слушателей «Героической» на три категории:

«Одни — близкие друзья Бетховена — утверждают, что именно эта симфония представляет мастерское произведение, что именно в ней воплощен истинный стиль высшей категории музыки, и если она сейчас не нравится, то это происходит лишь потому, что публика недостаточно образованна в художественном отношении, чтобы понять столь высокие красоты, и что через тысячу лет она (симфония), однако, окажет свое действие.

Другая часть публики просто отказывает этому произведению в какой бы то ни было художественной ценности и считает его результатом необузданного стремления к оригинальничанью и странностям, лишенным красоты, истинной возвышенности и силы. Странными модуляциями и насильственными переходами, сопоставлением совершенно чуждых друг другу вещей, например, разработкой пасторали в грандиозном стиле или рывками в басах, тремя валторнами и т. д. можно, правда, без труда достигнуть известной нежелательной оригинальности; но гений возвещает о себе не сплошной необычайностью, не фантастикой, а красотой и возвышенностью.

Третья часть публики, очень небольшая, находится посредине; она признаёт за симфонией некоторые красоты, но утверждает, что связь часто совершенно нарушена и что бесконечная продолжительность этой длиннейшей, быть может, также и труднейшей из всех симфоний утомляет даже знатоков, а для простых любителей невыносима. Эта часть желает, чтобы г-н ван Бетховен применял свой признанный большой талант к сочинению вещей, подобных его первым двум симфониям *, прелестному септету, интересному квинтету и другим своим прежним произведениям... Музыка его скоро может дойти до такого состояния, что всякий, кто не вполне знаком с правилами и трудностями искусства, просто не получит от нее никакого удовольствия и, будучи подавлен массой бессвязных и раздутых идей и непрерывным шумом всех инструментов, покинет зал лишь с неприятным чувством усталости. Публика и г-н ван Бетховен, который выступал в качестве ди-

* Вспомним, что первую симфонию критика порицала за изобилие духовых инструментов, вторую — за то, что она не похожа на первую. Теперь она упрекает композитора в том, что «Героическая» отличается от первых двух симфоний! — *А. А.*



Заглавный лист Героической симфонии

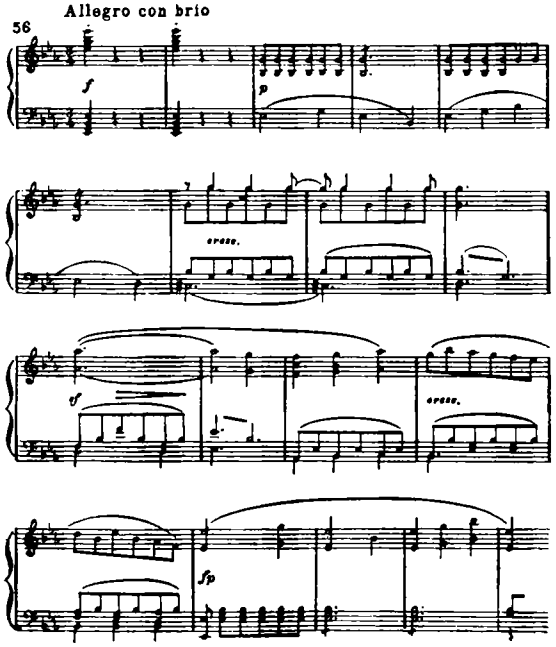
рижера, остались в этот вечер недовольны друг другом. Для публики симфония слишком трудна и длинна, а Бетховен слишком невежлив, потому что не удостоил аплодирующую часть публики даже поклоном,— напротив, он счел успех недостаточным»[11].

Исполнение, действительно, не вызвало энтузиазма. Кто-то с галерки крикнул: «Дам крейцер, чтобы все это прекратилось!»[12] Нападки на чрезмерную продолжительность симфонии были единодушны. Бетховен говорил: «Когда я напишу симфонию, длящуюся целый час, то «Героическая» покажется короткой»[13], а пока рекомендовал исполнять ее в начале концерта, когда слушатели еще не утомлены. Бетховена упрекали в отсутствии единства, даже в бессвязности, и утверждали, что третья симфония длинна и скучна. Все это звучит теперь смехотворно.

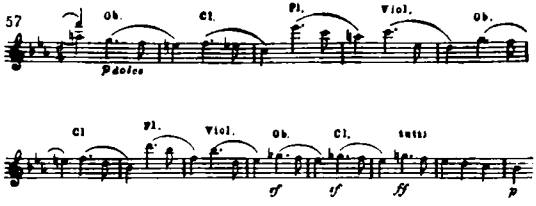
Героическая симфония ми-бемоль мажор, ор. 55, начинает собою новую эру симфонической музыки XIX века. Прежде всего она отличается от всех предыдущих произведений такого рода своими масштабами. Это грандиозное творение превышает известные до того времени симфонии не только своими размерами, но и количеством тем, многообразием эпизодов, сложными связями, а главное — величием выраженных идей. Произведение это захватывает богатством мыслей и чувств, могучих порывов и волевых импульсов. Мир образов симфонии неисчерпаем, и вместе с тем музыка настолько насыщена, что язык ее кажется нам лаконичным. На первый взгляд громоздкие пропорции отнюдь не мешают стройности, согласованности, единству каждой части; но понимание этой стройности возможно лишь при напряженном внимании слушателя, так как грандиозные масштабы делают произведение в целом трудно «обозреваемым».

Симфония начинается с двух мощных тонических аккордов, играющих роль лаконичного вступления.

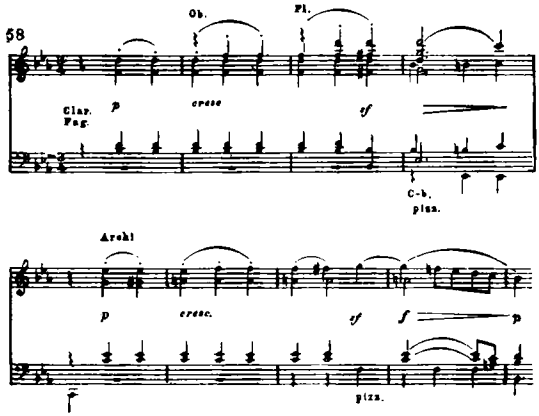
Начало темы главной партии построено на звуках тонического трезвучия. Это типично бетховенская мужественная фанфара. Продолжение ее совершенно своеобразно. Это как бы внезапно возникшее препятствие, задержка движения (на звуке *до-диез*). Мелодия, звучащая сперва у виолончелей, неожиданно переходит в более высокий регистр. Лишь с трудом преодолевается колебание; вновь звучит лаконичный фанфарный мотив — побеждает героическое начало:



Главная партия сменяется нежной мелодией, как бы мгновенным раздумьем. Эта тема изложена в разных тембрах:



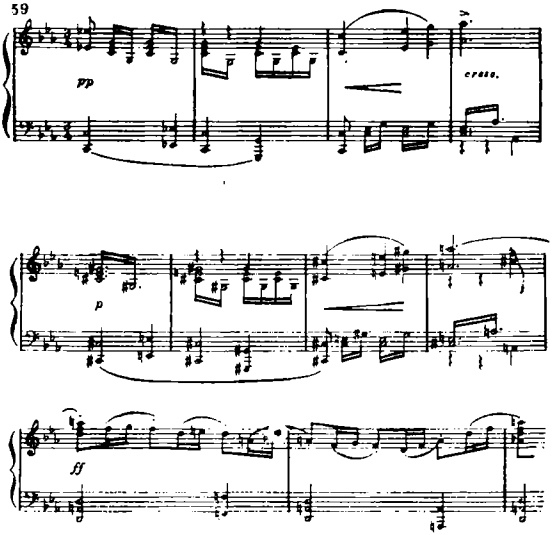
Такое «дробление» колорита составляет одну из особенностей инструментовки зрелого Бетховена. Оно подчеркивает выразительность элементов темы. Еще яснее выступает эта сторона при изложении основной темы побочной партии:



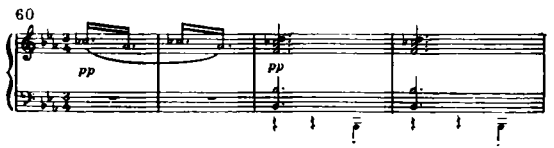
Разработка отличается громадными масштабами. Размеры указывают на исключительность ее роли в этом произведении *. В разработке (и в разработочных разделах симфонии) выявляется многогранность тем, их внутренняя динамика. Именно в

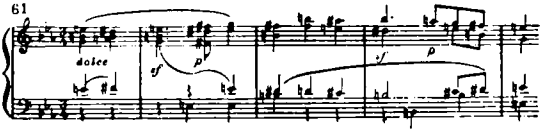
* Говоря о разработке и ее роли в сонатной форме у Бетховена, Р. Роллан замечает: «Со времен «Героической» эта часть служит местопребыванием гению...» [14]

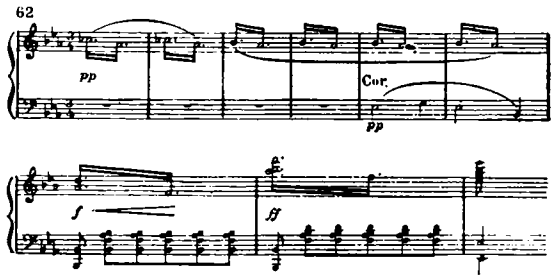
тончайшей мотивной работе, в развитии обильных и выразительных тем симфонии Бетховен раскрывает духовный мир своего героя. Исключительное интонационное богатство Героической симфонии помогает в полном смысле слова реалистически воспроизвести музыкальными средствами психологию героя, показать борьбу, которую он ведет. Могучие нарастания, взрывы энергии (нотный пример 59) сменяются моментами раздумья, смятения:

59

Кажется даже, что силы героя исчерпаны:

60

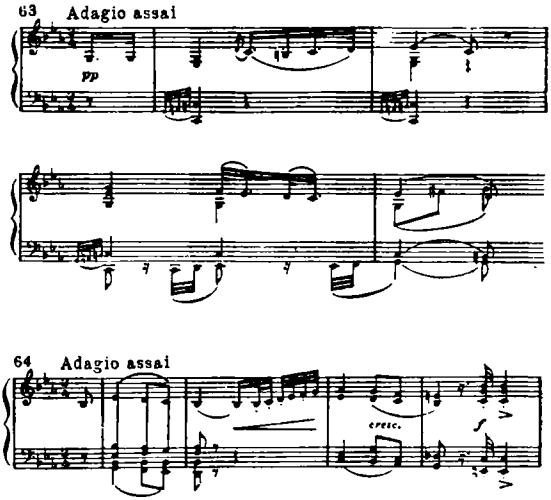


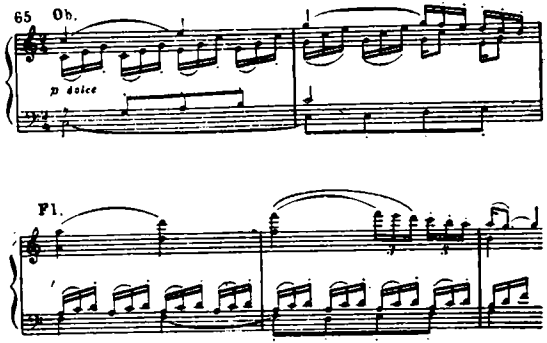
Одной из особенностей разработки является не имеющее прецедентов в классической музыке введение новой темы. В ней выражено чувство светлой грусти:

Переход к репризе воспринимается как возрождение сил изнемогшего героя. На фоне еле слышного тремоло скрипок возникает, как воспоминание, начало первой героической темы. Этот мотив валторны на тонике ми-бемоль мажора вступает в резкий диссонанс с доминантовым созвучием тремолирующих скрипок. После воспоминания о первой теме дух героя воспрянул: мгновенное могучее нарастание приводит к репризе, которая говорит не столько о борьбе, сколько о радости победы:

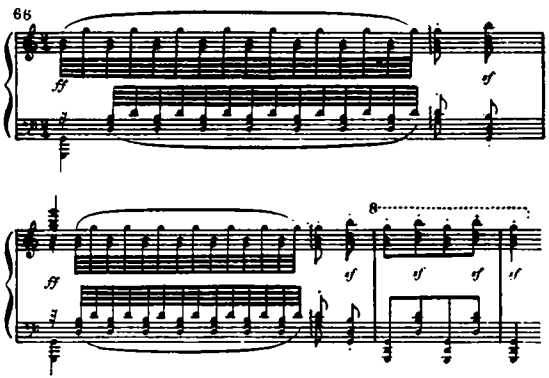


Кода первой части по своей величине и разнообразию, по приемам развития служит как бы второй разработкой. Вводный эпизод разработки также появляется в коде. Героическое торжество достигает здесь своей высшей точки.

«Орлиным аллегро» [15] назвал А. Н. Серов первую часть Героической симфонии.

Вторая часть симфонии — траурный марш до минор — представляет собою грандиозную программную симфоническую картину. Мы уже встречали такое широкое обобщение на основе жанра траурного марша в фортепианной сонате ор. 26. Марш в Героической симфонии несравненно более насыщен симфоническим развитием, контрастность часто сменяющихся эпизодов более обострена при глубоком тематическом единстве. Из первой траурной темы (нотный пример 63) вырастает вторая, мужественная, призывная тема (нотный пример 64):

Эта тема — росток героических эмоций, пробившийся сквозь оболочку траурного жанра и дающий весть о том, что героическая идея живет, хотя герой и погиб.

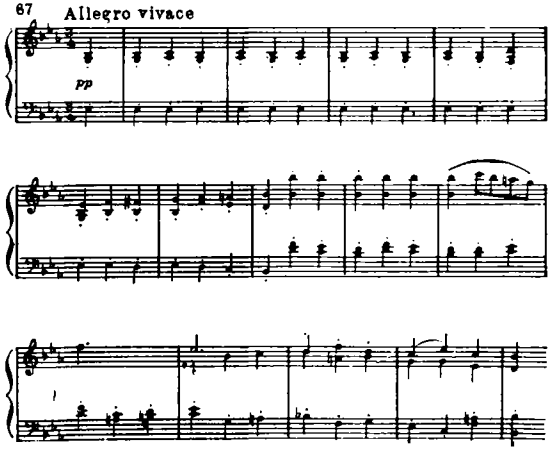
Та же мысль с еще большей силой выражена в центральном (мажорном) эпизоде. В теме этого эпизода легко улавливается родство с главной темой первой части:

Могучие, резко акцентированные фанфары могут восприниматься как своего рода посмертный триумф, как прославление погибшего героя:



Конструкция части сильно расширена. После традиционного мажорного трио следует «ложная» реприза: первый период модулирует из до минора в фа минор, после чего начинается длительное, энергично разрастающееся фугато, прерываемое одиноко звучащим отрывком первой темы. Лишь тогда возникает торжественный фон, на котором громо-

гласно вступает реприза, своей напряженностью и богатством фактуры резко отличающаяся от экспозиции. В коду введена новая умиротворяющая мелодия. В конце коды основная траурная тема дается обрывками, как бы не совпадающими с сопровождением (тот же прием встречается в конце увертюры «Кориолан»).

В скерцо, весело перегоняя друг друга, перекликаются молодые голоса. Из мягкого шороха струнных инструментов рождается стремительная жизнерадостная тема:



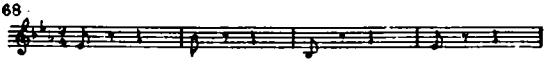
В трио звучат призывные рога, напоминающие об образах первой части, однако лишенные драматической окраски.

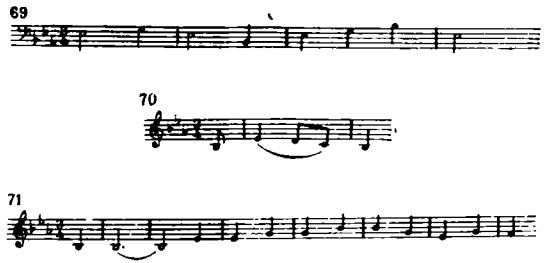
В основу финала Героической симфонии положены фортепианные вариации ор. 35 с введением в них венгерской народной темы. Бетховен сообщал издателям, что он написал эти вариации «действительно в совершенно новой манере». Эта «новая манера» заключается, по нашему мнению, в симфони-

зации камерного жанра фортепианных вариаций, которая раскрывается полностью в финале Героической симфонии. Здесь, благодаря богатству и разнообразию оркестровых звучаний, рост и развитие основной темы показаны более многосторонне и ярко.

Возникает естественный вопрос, почему Бетховен в финале «Героической» воспользовался уже готовым сочинением вместо того, чтобы написать новую музыку. Нельзя предположить, что композитор не имел достаточного запаса творческих идей. Нам думается, что композитор, в четвертый раз возвратившийся к той же теме (1795 — контрданс, 1801 — финальный номер балета «Творения Прометея», 1802 — фортепианные вариации ор. 35, наконец, 1804 — финал «Героической»), подчинялся потребности симфонизировать простой безыскусственный танцевальный жанр, к тому же пользовавшийся известностью в Вене. Контрданс этот был одним из танцевальных номеров, сочиненных Бетховеном для ежегодного бала художников. И сам праздник, и исполнявшиеся там танцы носили демократический характер. Для Бетховена введение бытующего жанра в качестве основы симфонического развития было вполне естественным, так как приближение симфонических произведений к возможно более широким кругам слушателей составляло для него важную задачу.

В финале Героической симфонии, как и в вариациях ор. 35, главной теме контрданса предшествует мотив, родившийся из ее басового голоса и приобретший самостоятельное значение:

68

Значение этого мотива для Героической симфонии не ограничивается использованием его в фи-

нале. Обнаруживаются мотивные связи между ним, с одной стороны, и главной темой первой части симфонии, второй темой траурного марша и трио скерцо, с другой:

Все три мотива носят характер призывный, а в трио скерцо — фанфарный. Первый мотив, из финала симфонии, где он предшествует теме контрданса, дает обобщенное выражение того, что объединяет все три цитированных мотива, а вместе и всю симфонию,— выражение героической решимости, но в этом случае уже с оттенком торжества. И вместе с тем этот же мотив представляет собою органическое связующее звено между музыкой первых трех частей симфонии и темой контрданса, из недр которой он вышел.

Общий характер финала хорошо определил В. В. Стасов, считавший, что эта часть третьей симфонии рисует «народный праздник, где разнообразные группы сменяют одна другую: то простой народ, то военные идут, то женщины, то дети...» [16]

Новая по своим принципам, продиктованным революционным содержанием, Героическая симфония скорее тревожила своих первых слушателей, чем доставляла им удовольствие. Они не улавливали стройных пропорций ее могучей архитектоники. Но уже скоро наиболее чуткие музыканты начали отда-

вать себе отчет в исключительности третьей симфонии. Так, например, «Allgemeine Musikalische Zeitung» писала в феврале 1807 года:

«Совершенно поразительно, безусловно ново и прекрасно, например, то, что в разработке первой части, где развитие прежней идеи кажется почти чересчур обильным, внезапно возникает совершенно новая, еще не слышанная мелодия духовых... Этим не только увеличивается разнообразие, но слушатель освежается, чтобы охотно следовать за композитором дальше, когда он возвращается к покинутой первоначальной теме и с еще бóльшим искусством проводит главную мысль.

...Это Allegro, несмотря на свою длину, выдержано в стремлении к единству, вызывающему восхищение. Богатство средств, так же как и мастерство и оригинальность применения последних, вызывает эффект, чрезвычайно редкий в подобного рода произведениях и объявляемый немыслимым со стороны тех, кто плохо или совсем не знаком с этим стилем. Само собой понятно, что Allegro, так же как и все произведение в целом, нуждается для этого эффекта не в такой аудитории, которая ценит выше всего обыкновенные маленькие вариации, ласкающие слух и сменяющие друг друга каждое мгновение,— а в аудитории, способной, по меньшей мере, внимательно наблюдать...

Сильно и пышно кончается это Allegro, а далее следует большой траурный марш, который, по нашему мнению, является триумфом Бетховена — по меньшей мере, в отношении изобразительности и замысла... Такие произведения зачинает и рождает только истинный гений... Торжественным и глубоко захватывающим является целое; благородная жалоба и сумрачность слышатся в миноре, успокоение и нежность в мажоре, где флейта, гобой и фагот, говоря словами Лютера, ведут в сладостных мелодиях как бы божественный звуковой танец...»

Финал «длинен, слишком длинен; искусен, очень искусен. Многие его достоинства даже несколько скрыты, кое-что здесь странно и остро; но рецензент далек от порицаний...» [17]

Непонимание публикой его новых творений раздражало Бетховена; он становился желчен, резок, угрюм. Немало этому способствовали глухота и другие болезни. Однажды, в припадке раздражительности, он не на шутку поссорился со своим преданнейшим другом Ст. Брейнингом и, хотя был неправ, долго медлил с признанием своей вины *. Наконец последовало страстное раскаяние — он послал другу свой портрет с таким письмом:

«Я знаю, я растерзал твое сердце. Мое волненье, которое ты несомненно заметил, наказало меня за это недостаточно. Это была не злоба... Нет, я был бы недостоин твоей дружбы больше. Это была страсть — у тебя и у меня, но во мне было возбуждено недоверие к тебе; между нами стали люди, недостойные тебя и меня... Кому бы я мог подарить его [этот портрет] с таким горячим сердцем, как не тебе, верный, хороший, благородный Стефан? Прости меня, если я тебе сделал больно; я сам страдал не меньше. Когда я так долго не видел тебя, я впервые живо почувствовал, как ты дорог моему сердцу и вечно будешь дорог» [18].

Благородный друг простил Бетховена, но совместная жизнь стала уже невозможной. Брейнинг писал к их общему другу Вегелеру 13 ноября 1804 года: «Вы не можете поверить, какое неописуемое (я должен был бы сказать — ужасающее) впечатление произвела на него потеря слуха. Пред-

* Оба они жили на одной квартире. Бетховен забыл известить хозяина дома, что покидает свою прежнюю квартиру и переселяется к Брейнингу. Пришлось платить за старую квартиру. Ответственность за свою забывчивость Бетховен возложил на Брейнинга, а когда последний попытался возразить, тяжело оскорбил друга и несколько месяцев с ним не виделся.

Ст. Брейнинг

С литографии неизвестного художника

ставьте себе сознание несчастья у этой порывистой натуры! Он замыкается в самом себе, часто относится с недоверием к лучшим друзьям... Общение с ним — это поистине душевное напряжение; нельзя ни на минуту забыться, когда разговариваешь с ним...» [19]

Бетховен перебрался в дом барона Пасквалати — жилище, к которому композитор был привязан всю свою дальнейшую жизнь, хотя несколько раз выезжал из него, чтобы опять туда возвратиться.

Вообще Бетховен был беспокойный квартирант. Свыше тридцати квартир Вены хранили память о великом композиторе. К этому прибавляются еще загородные летние квартиры. Так, например, летом 1804 года Бетховен снимал одновременно четыре квартиры: две в городе (из них одна в театре), одну в Деблинге и одну в пригородном курорте Бадене. В 1803 году композитор проводил лето в том же Деблинге, где писалась Героическая симфония. Летние месяцы бывали для Бетховена периодом наиболее плодотворной работы.

После Героической симфонии Бетховен создал две большие фортепианные сонаты — до мажор, ор. 53, так называемую «Аврору», и сонату фа минор, ор. 57, получившую известность под названием «Аппассионата». Обе эти сонаты принадлежат к числу наиболее значительных произведений Бетховена для фортепиано.

«Аврора», подобно третьей симфонии, дышит энергией, но в ней передается не столько драматизм борьбы, сколько победное чувство. В могучей архитектонике этого величественного произведения преобладают жизнеутверждающие тона. Она вся — свет и ясность. Соната состоит из двух частей; второй части предшествует короткое медленное вступление, полное глубокого раздумья. Из многочисленных сюжетных толкований этой сонаты можно признать более или менее удачным следующее. Начало — первая часть — оживленный, кипучий, шумный день. Интродукция ко второй части — тихая ночь. И, наконец, вторая, финальная часть — разгорающаяся заря нового благоухающего утра. Отсюда и название сонаты — «Аврора» (заря). Впрочем, и это толкование не раскрывает всего богатства образов сонаты.

Первая часть выделяется прежде всего тем, что ее основная тональность — до мажор — не доминирует в течение всей широко развернутой экспози-

ции, а как бы подразумевается. Только в подходе к репризе, на длительном громоподобном нарастании, появляется доминанта до мажора. Кода после долгого пребывания в субдоминантовых тональностях приходит к окончательному утверждению основной тональности. Такое строение первой части — безусловное нововведение в деле развития сонатной формы. Оно обусловливает несравненно бо́льшие масштабы, позволяющие выразить более разнообразное содержание.

Интродукция ко второй части возникла не сразу. Сначала соната была трехчастной, но затем композитор изъял среднюю часть, медленную и певучую, издав ее отдельно (она известна под названием «Andante favori»). Бетховен заменил эту часть, ввиду длины всего произведения, коротким переходом от первой части к финалу *.

Интродукция очень своеобразна. Первое предложение как бы рисует ночную природу. Гармонический язык очень сложен. Тут непосредственно соприкасаются самые отдаленные тональности. Следующий затем второй «человеческий» план передан выразительной баритональной мелодией, прерывае-

* «Andante favori», первоначально составлявшее вторую часть сонаты ор. 53, послужило поводом к серьезной ссоре Бетховена с Рисом. Когда композитор впервые сыграл «Andante» в присутствии Риса, тот пришел в такой восторг, что запомнил пьесу наизусть. На обратном пути он зашел к Лихновскому и сыграл ему не известное еще никому новое произведение своего учителя. Князь заучил наизусть начало, явился к композитору и сообщил, что им сочинена пьеса, которую он желал бы проиграть. Бетховен, не церемонившийся с титулованными посетителями, категорически отказался от прослушивания. Тем не менее Лихновский сел за рояль и начал играть «Andante». Композитор, услыхав свое произведение, сразу догадался о проделке Риса и настолько рассердился на него, что запретил ему в будущем слушать свои еще не известные публике сочинения. И действительно, Рис не услыхал с тех пор ни одного нового произведения Бетховена в собственном его исполнении [20].

Фердинанд Рис

С гравюры К. Гоффа

мой своеобразными сопровождающими фигурами, построенными на имитации. Эта полнокровная певучая мелодия проходит лишь один раз, после чего вновь выступает первый план — ночная природа. Интродукция принадлежит к числу наиболее свободных по строению страниц бетховенского творчества. Тут впервые появляется сопоставление природы и человека в том виде, как впоследствии часто будет встречаться у романтиков. Гармонические блуждания и вообще сложность гармонического

языка интродукции предвосхищают альтерационную красочную гармонию романтиков.

Финальное рондо, основное звено которого — светлая, диатоническая по строению песня, носит народный характер. Сама тема рондо в конце обращается в быстрый танец, составляющий коду части. Форма рондо приобретает здесь ярко динамический характер, благодаря проведению общей линии нарастания через все промежуточные эпизоды.

Соната «Аппассионата» записана в 1805 году, но сочинена в 1804 году. Финал ее создан Бетховеном во время большой прогулки с Рисом в окрестностях Деблинга. Оба заблудились и пришли домой лишь к вечеру. По пути Бетховен рычал какую-то бурную мелодию.

«Это тема финала»,— сказал он. Придя домой, он тут же стал импровизировать финал «Аппассионаты» — и настолько забылся, что перестал замечать присутствие Риса... Название «Аппассионата» не принадлежит автору, но придумано кем-то настолько удачно, что сохраняется и поныне. Соната посвящена одному из близких Бетховену в тот период людей, Францу Брунсвику.

Насыщенность «Аппассионаты» духом страстной, беззаветной борьбы, ее высокий эмоциональный подъем делают эту сонату одним из самых близких нам произведений музыкальной классики. Владимир Ильич Ленин назвал музыку этой гениальной сонаты «изумительной», «нечеловеческой».

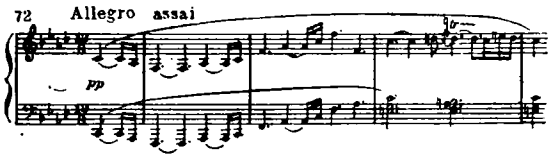
Поразительна цельность «Аппассионаты». Пожалуй, ни одна соната Бетховена не обладает таким органическим единством всех частей, позволяющим слушателю понять основную идею произведения.

Бетховен связывал содержание «Аппассионаты» (подобно замыслу «Сонаты с речитативом», ор. 31 № 2) с «Бурей» Шекспира. В «Аппассионате», так же как и в шекспировской пьесе, показано могуще-

ство сил природы и державная воля человека, укрощающего и покоряющего стихию. Но этим не ограничивается содержание сонаты. И здесь революционное сознание композитора выступает против всех сил угнетения.

Быть может, ни в каком другом музыкальном произведении трагизм борьбы не нашел столь потрясающего выражения, как в «Аппассионате».

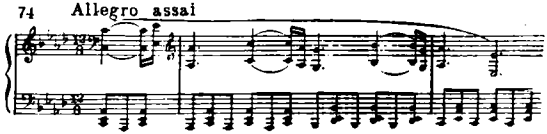
Современникам композитора первая часть, полная мятежного чувства, казалась чем-то диким. Она, действительно, насыщена угрожающими голосами. Конфликт заложен уже в строении первой темы. Затаенно и настороженно звучит героическая фанфара, за которой следуют интонации трепетного беспокойства *:

72 Allegro assai

Мрачные силы воплощены в кратком мотиве, упорно повторяющемся, настойчивом, неумолимом:

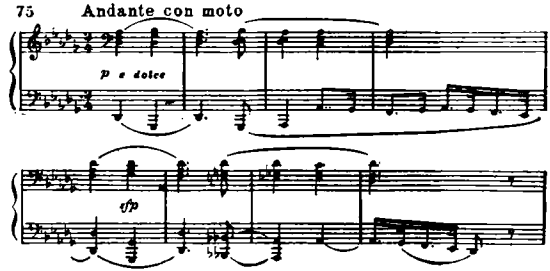
73

Вокруг него развертывается беспощадная борьба. Человеческое сознание то объято ужасом, то бесстрашно вступает в единоборство с угнетающим началом. Но вот звучит вторая, ясная, спокойная тема, противопоставленная первой:

* С аналогичным строением главной темы первой части мы уже встречались в сонатах ор. 2 № 1 и ор. 31 № 2.

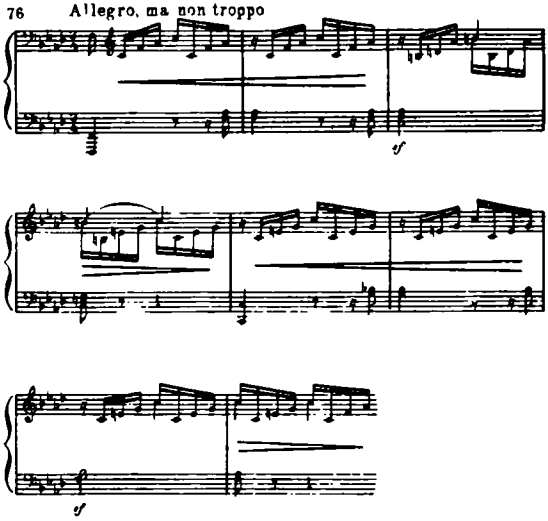
74 Allegro assai

В коде первой части эта тема приобретает необычайную страстность. Человеческая воля победила, но победа досталась ценою крови. Угрожающая тема еще напоминает о себе, хотя отступает на дальний план.

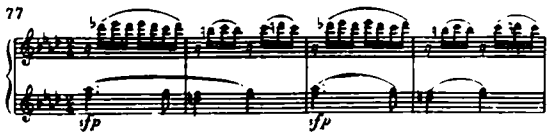
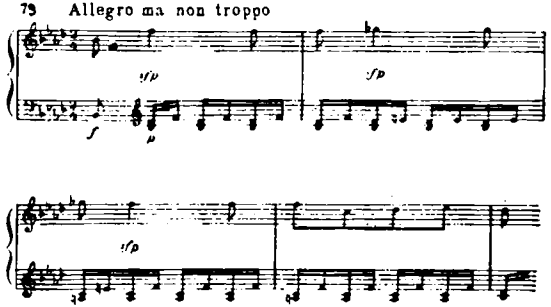
Только успели исчезнуть последние отголоски титанической борьбы, как вступают величественно спокойные, кристально ясные аккорды второй части Andante con moto:

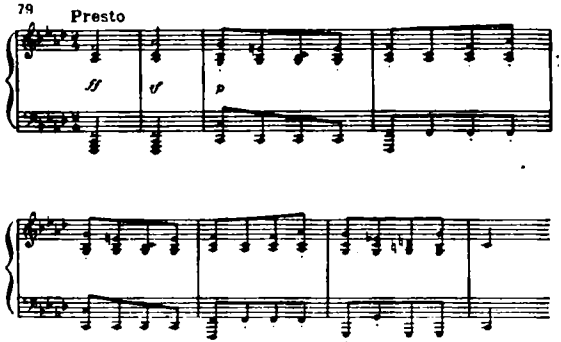
75 Andante con moto

Прекрасные вариации Andante излучают теплоту, нежность, задушевность. Вновь возвращается величественное спокойствие...

Переход к финалу — многократно повторяющийся резкий крик боли и страдания, внезапно врывающийся в спокойный мир Andante. Порывы ветра, волны, бьющиеся о берег, разбушевавшаяся природа — вот круг образов, возникающих при слушании финала и ассоциирующихся с атмосферой ожесточенной борьбы. Сквозь звуки бури, то растущей, то замирающей, мы слышим повелительные, призыв-

ные интонации первой темы, главенствующей в финале:

76 Allegro, ma non troppo

Вторая тема не вносит резкого контраста, не приносит успокоения. В ней то же стремительное движение, но, пожалуй, еще больше тревоги, с оттенком жалобы:

77

В разработке борьба достигает своего апогея. В середине разработки слышится молящая мелодия:

Лишь к концу разработки постепенно стихает волнение, наступает минутное успокоение, с тем чтобы тотчас же снова, с началом репризы, возникла картина героической борьбы.

В эпилоге дается завершение предшествовавшей борьбы. Появляется могучий, редкий по волевой сосредоточенности, по героической непреклонности эпизод в ритме массового танца:

Трагические аккорды венчают эту удивительную сонату — один из шедевров мировой классической музыки.

Симфонизм развития образов «Аппассионаты» явился обобщением предыдущих этапов эволюции

героического жанра. Первая часть сонаты, с ее картинами беспощадной борьбы, ужаса, страданий, угроз, проблесков спокойствия,— сверстница первого Allegro Героической симфонии, влияние которого сказывается прежде всего в выросшем значении разработки и грандиозной коды. Вторая часть, в отличие от медленных частей предыдущих сонат, не завершена и непосредственно вливается в бурный финал. Финал «Аппассионаты» имеет прообразом заключительные части сонаты ор. 2 № 1 и «Лунной» сонаты, ор. 27. Вихревые фигуры, пронизывающие собою весь финал, находятся в глубокой связи с мотивами первой части. Заключительный эпизод финала представляет собой окончательный вывод из всего предыдущего, нигде не встречавшийся ранее. Такой «результирующий» вывод в конце большого произведения встречается впервые и служит исторической подготовкой широко развитых на новом музыкальном материале заключительных эпизодов некоторых произведений Шопена (например, некоторых мазурок, первой, второй и четвертой баллад, третьего скерцо и др.).

После появления «Аппассионаты» в печати «Allgemeine Musikalische Zeitung» отозвалась на нее следующей рецензией: «В первой части этой сонаты Бетховен вновь расколдовал многих злых духов, но, по правде говоря, вещь стоит того, чтобы бороться не только с коварными трудностями, но также и с приступами недовольства по поводу изысканных странностей... Некоторые люди, вероятно, улыбнутся, если рецензент признается, что в высшей степени простая вторая часть, длиной лишь в три страницы, милее его чувству и пониманию, чем первая часть... если вы не почувствуете, как эта музыка идет от сердца к сердцу, то у одного из нас — сердца нет...

Великолепно выполненный финал написан с тем же чувством, но вместе с тем с большой силой, гро-

мадным искусством и мастерской уверенностью»[21].

Судя по этой рецензии, путь к пониманию новых, более сложных произведений Бетховена был уже найден. Оба отзыва 1807 года — о Героической симфонии и «Аппассионате» — свидетельствуют о правильной оценке отдельных идей композитора, но еще не возвышаются до понимания основных замыслов его творений. За «Крейцеровой», «Авророй», «Аппассионатой», за третьей симфонией вскоре последует равное им по величию произведение — революционная по содержанию опера «Фиделио». Ею замыкается круг первых завоеваний Бетховена в области героического искусства.

XII

«ФИДЕЛИО»

Положение театра в Вене стало меняться только в первые годы нового столетия. Оперы Сальери, Зейфрида, ремесленная продукция местных либреттистов — Эм. Шиканедера, Г. Ф. Трейчке — надоели. Фантастический жанр, с его наивной сюжетикой и бессвязностью, изжил себя. Появилась потребность в возвышенных героических спектаклях. Новая, демократическая публика начинает заполнять не только «стоячий» партер Венского театра, но и «сидячие» места в амфитеатре, на ярусах и в ложах. Такая же знаменательная перемена наблюдается даже в придворных театрах.

Начиная с юности, Бетховен принимал живейшее участие в театральной жизни. Во время пребывания в Вене он почти всегда имел в проекте музыкально-драматические сочинения. Свою театральную деятельность в Вене Бетховен начал созданием балета. В 1801 году Вигано поставил на императорской сцене балет Бетховена «Творения Прометея», принадлежащий к новому героическому балетному жанру.

Итальянский танцор, либреттист и композитор балетов Вигано был учеником и последователем реформатора балета Новера. В своей балетной ре-

С. Вигано

С гравюры Дж. Скотто

форме Новер во многом соприкасался с оперной реформой Глюка. Требование драматической правды и выявление героических характеров взамен пустоты придворных балетных спектаклей — вот к чему сводились глубоко прогрессивные по своему существу идеи этой школы.

Вигано имел в Вене огромный успех. Могущественная враждебная партия, сторонница старого итальянского формалистического балета, не могла своей критикой ослабить впечатления от балетов Вигано, покорявших естественной выразительностью. Этому способствовала и замечательная балетная актриса, танцовщица М. Казентини.

Приводим краткое либретто балета «Творения Прометея». Разгневанный Зевс, глава богов, преследует полубога Прометея за то, что тот похитил огонь с небес и даровал его людям, научив их реме-

слам и искусствам. Прометей лепит из глины статуи мужчины и женщины и пытается одушевить их небесным огнем. Статуи оживают, но они лишены разума и чувства. Прометей пробует воздействовать на них уговорами, отеческой нежностью и, наконец, угрозами; но ожившие статуи остаются бесчувственными и неразумными. Прометей уносит их в жилище богов, на Парнас. Этим заканчивается первый акт.

Второй акт переносит зрителя на Парнас. Прометей приходит со своими творениями, прося богов вдохнуть в них разум, научить их знанию и искусству. Богиня музыки начинает играть. К ней присоединяются певец Орфей и бог Аполлон. Тогда в творениях Прометея пробуждаются чувства. Оба они обнимают своего создателя. Муза танцев Терпсихора, бог вина и веселья Вакх, грации и вакханки — все танцуют героический танец. Детища Прометея хотят присоединиться к танцу. Но тут выступает муза трагедии Мельпомена и разыгрывает перед изумленными созданиями трагическую сцену, после чего закалывает Прометея мечом. Затем в комической сцене выступает муза комедии Талия. Бог природы Пан, сопровождаемый фавнами, возрождает убитого героя. Одухотворенные, получившие разум и чувства творения Прометея танцуют. Балет заканчивается всеобщим торжественным и радостным танцем.

Этот условный сюжет привлек Бетховена главным образом своим героическим элементом. Образ Прометея — титана, осчастливившего человечество,— был близок Бетховену.

Музыка балета состоит из увертюры и шестнадцати танцевальных номеров. Увертюра, живая и легкая, имеет много общего с первой симфонией и принадлежит к числу популярнейших увертюр композитора. Интродукция к первому акту — «Гроза» — служит прообразом грозы в будущей Пасторальной

Мария Казентини

С гравюры неизвестного художника

симфонии. Заключительный контрданс был написан за несколько лет до этого в форме бального танца. О его связях 'с вариациями ор. 35 и Героической симфонией мы уже знаем.

Несмотря на успех первого представления, балет «Творения Прометея» ставился редко, музыка оказалась слишком серьезной, а сам автор не придавал особого значения этому произведению. Создание балета представляло для него интерес главным образом как опыт работы для театра, которая всегда манила Бетховена, так как давала наибольший простор для его реалистических устремлений.

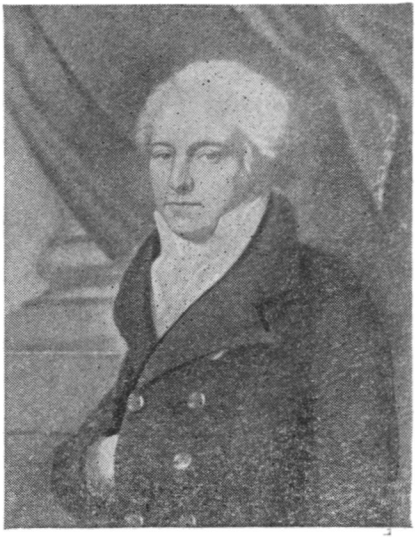
В 1802 году в Венском театре была поставлена опера «Лодоиска» французского композитора Керубини. Музыка захватила слушателей своей мощью; знаменитый композитор революционной Франции получил полное признание. Под влиянием

успеха «Лодоиски» дирекция императорских театров уже через несколько месяцев ставит наиболее известную оперу Керубини «Водовоз» («Два дня, или Граф Арманд»). Текст оперы принадлежал драматургу Ж. Н. Буйи; сюжет был взят из событий эпохи террора и повествовал о подвигах дружбы. В либретто время действия перенесено в XVII век. Бетховен считал либретто «Водовоза» лучшим из всех известных ему оперных либретто. Новая для Вены опера имела блестящий успех. В течение сезона 1802/03 года венская публика узнала и другие оперы Керубини — «Медею» и «Элизу».

Народность выведенных типов и музыкальных образов, крепкая мораль, подвиги любви и дружбы, борьба против тирании, сила чувства — все это было новым и волнующим для немецких слушателей. Бетховен считал Керубини величайшим из современных ему музыкантов. Высокоталантливый итальянец, поселившийся в Париже с 1785 года и ставший последователем глюковской школы, Керубини прочно связал свою судьбу с судьбой своей второй родины. Его оперы несправедливо забыты. Но его роль в создании буржуазной музыкальной трагедии, его связь с положительными идеалами французской буржуазной революции не оспариваются никем.

Под влиянием французского композитора находился и Бетховен. Его единственная опера «Фиделио» сюжетно и музыкально связана с оперным творчеством Керубини.

В 1803 году Бетховен получил от Венского театра долгожданный заказ на оперу. Шиканедер предоставил композитору квартиру при театре, где, наряду с интенсивной работой над «Героической», началось сочинение оперы на текст Шиканедера. Либретто называлось «Vestas feier» («Пламя весталки»). Сохранился отрывок — трио для одного женского и двух мужских голосов. Музыка, полная страстного порыва, впоследствии использована ком-



И. Зонлейтнер

С портрета маслом А. Кернера

позитором для дуэта Флорестана и Леоноры в опере «Фиделио».

Кончить оперу не удалось. В начале 1804 года барон Браун, арендатор придворных театров, купил Венский театр. Новый хозяин уволил бессменного директора оперной сцены Шиканедера, и тем самым договор с Бетховеном перестал существовать. Впрочем, ловкий Шиканедер уже через несколько месяцев вновь занял ту же должность. Но времена изменились. Либреттист «Волшебной флейты» никого уже не мог удовлетворить своей стряпней. Чудеса старых «волшебных» опер перестали привлекать публику. Господствовало увлечение французскими героическими и комическими операми, и внимание Бетховена в это время привлекает французский сюжет в обработке И. Ф. Зонлейтнера — «Супружеская любовь, или Леонора».

Сюжет «Супружеской любви» принадлежит упо-

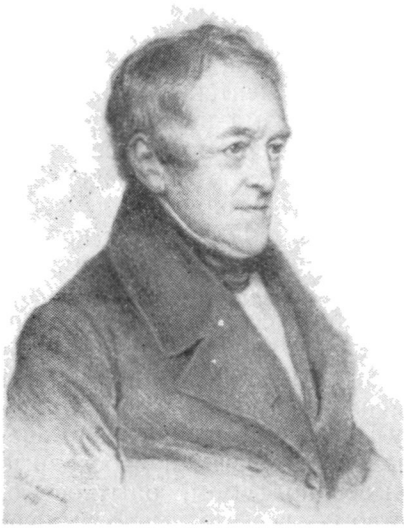
мянутому французскому писателю времен революции Буйи. Основой послужило действительное происшествие эпохи террора. Буйи, занимавший в 1793 году должность департаментского комиссара в Туре, был свидетелем героизма некой туренской дамы, «которой он имел счастье помочь в ее благородных усилиях» спасти мужа, ставшего жертвою личной мести губернатора. По традиции действие перенесено в Испанию *. Уже в 1798 году в парижском театре «Фейдо» была поставлена опера Гаво на сюжет Буйи «Супружеская любовь». В 1804 году известный итальянский композитор Паэр ** поставил в Дрездене свою оперу «Леонора» на итальянское либретто, представляющее перевод того же либретто Буйи. «Allgemeine Musikalische Zeitung» очень хвалила музыку Паэра: «Огненная увертюра, некоторые характерные арии, многие превосходные ансамбли, выполненные с подъемом, опытностью, необычайным мастерством,— все это имело выдающийся успех» [1]. Однако Паэру не удалось поставить новую оперу ни на одной венской оперной сцене: Венский театр предпочел заказать оперу на тот же сюжет Бетховену ***.

Немецкий текст написан Зонлейтнером. Его либретто легло в основу первой редакции «Леоноры» — «Фиделио» (1805, три акта), но вскоре Бетховен переделал оперу. После пяти представлений (три

* Такая маскировка была обычна. Вспомним хотя бы «Хромого беса» Лесажа, «Севильского цирюльника» и «Свадьбу Фигаро» Бомарше. В России при царизме тем же целям служила Турция. Бетховен не знал о том, что сюжет либретто не вымышлен, а реален и что действие происходило во Франции, но понял ненужность испанского колорита в музыке оперы.

** Во Франции именуемый «Пэр». В этом написании мы встречаем его имя у Пушкина: «С мотивами Россини, Пэра» («Граф Нулин»).

*** До написания своей оперы Бетховен так и не смог познакомиться с «Леонорой» Паэра, поставленной в Вене только в 1809 г.



Г. Ф. Трейчке
С литографии И. Крихубера

из них — в первой редакции, 1805, а два — во второй, 1806) опера не ставилась в Вене много лет; лишь в 1814 году она была возобновлена в третьей редакции. В этой редакции опера Бетховена приобрела мировую известность; в этой редакции мы знаем ее и сейчас.

Два литературных ремесленника (Зонлейтнер, Трейчке) и один дилетант (Стефан Брейнинг) — авторы либретто трех редакций оперы — не способны были создать текст, достойный музыки Бетховена. Но и при всех недочетах неоднократно переделанное либретто так ясно отражает эпоху и ее передовые идеи, что становится понятным, почему великий композитор мог им увлечься и создать на его основе гениальную музыкальную драму.

Сюжет «Фиделио» таков. В тюрьме, в глубокой подземной камере, содержится невинно заключенный Флорестан. Когда-то он разоблачил незаконные

действия губернатора, и тот отомстил ему, приговорив к голодной смерти в подземелье. Жена Флорестана Леонора, узнав о судьбе мужа, переоделась в мужской костюм и, назвавшись Фиделио, поступила в услужение к тюремщику крепости Рокко. Она решила увидеться с мужем и спасти его. Преступный губернатор дон Пицарро узнает, что слух о его незаконных действиях дошел до Севильи и что министр дон Фердинандо, когда-то связанный с Флорестаном узами дружбы и ныне считающий его умершим, лично выезжает в крепость, чтобы расследовать деятельность Пицарро. Губернатор отдает распоряжение тюремщику Рокко умертвить узника. Рокко с ужасом отказывается, и Пицарро решает сам убить Флорестана. Рокко спускается с Фиделио в глубь подземелья, чтобы приготовить могилу несчастному. Леонора не узнает в темноте подземелья спящего изможденного Флорестана. Только когда Флорестан просыпается, Леонора узнает своего мужа. Спустившись за ними в подземелье, Пицарро хочет убить Флорестана, но Леонора становится между ними, говоря: «Убей сначала жену». Замешательство Пицарро настолько велико, что он упускает момент; в подземелье доносится звук трубы, возвещающей приезд министра. На площади перед крепостью, при огромном стечении народа, министр видит Флорестана и убеждается в злодеяниях Пицарро. Все восхищаются мужественным поступком Леоноры.

К «Фиделио» написаны четыре увертюры. Первая увертюра (1805) не была исполнена при первой постановке, так как, будучи сыграна сначала у Лихновского, не получила высокой оценки. Для спектаклей 1805 года была написана новая увертюра — «Леонора II». Это произведение, насыщенное драматизмом, очень сложно по замыслу и построению и порывает с традициями симфонических и оперных форм своего времени. Увертюра не нашла сочувст-

вия и понимания не только среди публики, но и среди передовых музыкантов-современников. Бетховен пожертвовал этим творением и создал новую увертюру, столь знаменитую ныне «Леонору III». Она содержит те же темы, что и «Леонора II». Замечательный по глубине и доступности изложения разбор «Леоноры III» дан А. Н. Серовым в его статье «Тематизм увертюры «Леонора»[2].

В 1806 году опера уже шла с новой увертюрой. Наконец, в окончательной редакции оперу открывает четвертая увертюра, обычно носящая название «Фиделио». Она наиболее проста по конструкции и наименее интересна по тематике, не связанной с музыкальным материалом оперы. Своими широкими линиями она вполне соответствует требованиям, предъявлявшимся в то время к оперным увертюрам.

Наиболее сильна по музыкально-драматической выразительности «Леонора III», часто исполняемая в виде антракта в середине второго действия, между сценой в темнице и сценой на площади. Эта увертюра широко известна также благодаря частому ее исполнению в концертах. Нередко называют «Леонору III» симфонической поэмой. Среди увертюр Бетховена она занимает одно из первых мест.

Подвергнем краткому обзору третью редакцию «Фиделио». Опера написана в смешанном жанре. Типичные для бытовой комической оперы XVIII века сцены сочетаются с патетическими речитативами и ариями в героико-трагическом роде. «Мелодрамы»* и словесные диалоги без сопровождения заимствованы из практики немецких зингшпилей.

Первый акт состоит из десяти номеров. Начальные сцены типичны для жанра комической оперы. Тюремный привратник Жакино объясняется в любви дочери тюремщика Рокко, кокетливой Марце-

* Так назывались сцены в операх, построенные на разговорных монологах и диалогах, но сопровождаемые музыкой.

лине. Марцелина отвергает притязания привратника: она влюблена в молодого слугу отца, Фиделио. Рокко сочувствует этой любви и хочет отдать дочь Фиделио, не подозревая, что под видом юноши скрывается Леонора. «Мелодрамы» полны патетических чувств жалости, отцовской и дочерней любви. Мы находимся в кругу образов и идей чувствительно-патетической комической оперы. Нет сомнения, что при создании этих сцен композитор руководствовался опытом, приобретенным еще в Бонне, где «Дезертир» Монсиньи пользовался успехом. Музыка первых сцен не вполне самостоятельна; центр тяжести драмы лежит не в них, но они придают немало живости действию.

Сама музыкальная драма начинается, по существу, с арии Пицарро. Это типичная «ария мести». Пицарро клянется уничтожить врага — Флорестана. Следующий за арией дуэт Пицарро с Рокко полон драматизма: преступный губернатор уговаривает тюремщика убить несчастного узника.

Ария Леоноры принадлежит к числу лучших классических арий. В страстном речитативе Леонора высказывает свое негодование и презрение к тирану: «В моей душе, подобно морским волнам, бушует гнев и бешенство». Allegro арии выражает героическую решимость молодой женщины отдать все силы спасению горячо любимого супруга. Вместе со следующим хором узников эта ария составляет драматическую вершину акта.

Финал первого действия — хор заключенных — принадлежит к числу наиболее проникновенных и трогающих страниц бетховенского творчества. Несчастные узники, лишенные света, выпущены человеколюбивым Рокко на прогулку, вопреки распоряжениям Пицарро. Они робко, по-детски радуются солнечным лучам. Но предостерегающий голос одного из заключенных прерывает их мечты о свободе и счастье. Он напоминает товарищам о страже, сте-

in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor.)

Von den k. k. Hof-Operisten:

F i d e l i o.

Eine Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen neu bearbeitet.

Die Musik ist von Hrn. L. van Beethoven.

P e r s o n e n.

Don Fernando, Minister	—	Hr. Saal.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	—	Hr. Vogl.
Florestan, ein Gefangener	—	Hr Radichi.
Leonore, seine Gemahlinn, unter dem Nahmen Fidelio	—	Mad Milder.
Rocco, Kerkermeister	—	Hr. Weinmüller.
Marzelline, seine Tochter	—	Dlle. Bondra.
Jaquino, Pförtner	—	Hr. Frühwald.

Staatsgefangene, Offiziere, Wachen, Volk.

In dem k. k. Hoftheater nächst der Burg ist am 21. d. M. eine kleine Brieftasche mit ungefähr 57 fl. W. W. verloren gegangen; der redliche Finder wird ersucht, dieselbe in die k. k. Hoftheater-Directions-Kanzley auf der Sailerstadt Nro. 1052 und 10_3 gegen eine Belohnung von 10 fl. W. W. abzugeben.

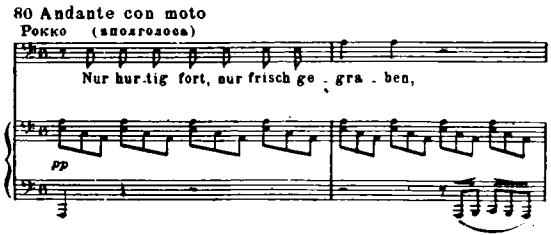
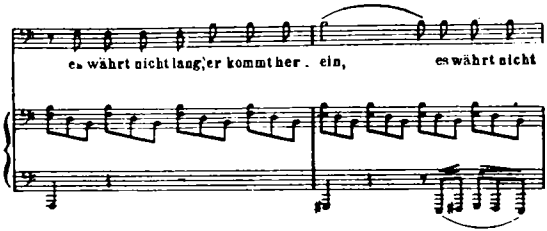
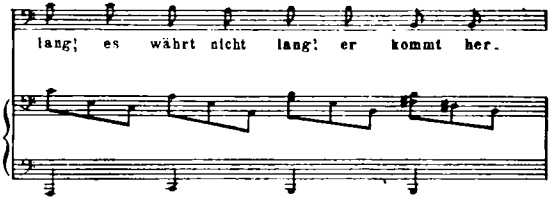
Nachricht. Mad. Forti Mad. Hönig und Dlle Buchwieser sind krank

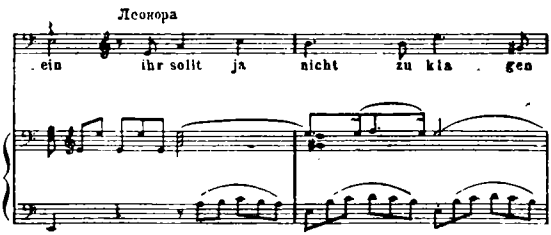
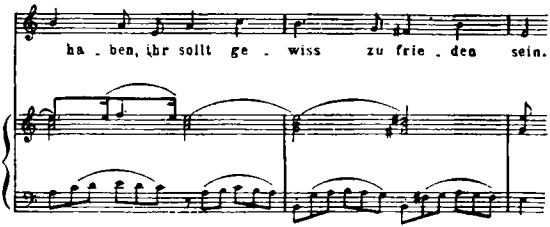
ist um 7 Uhr

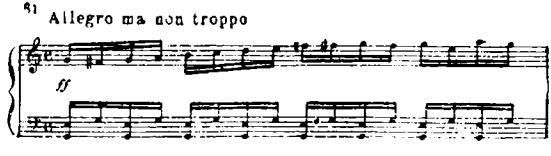
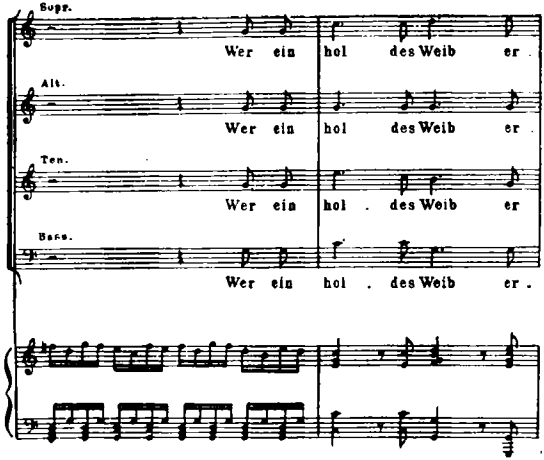
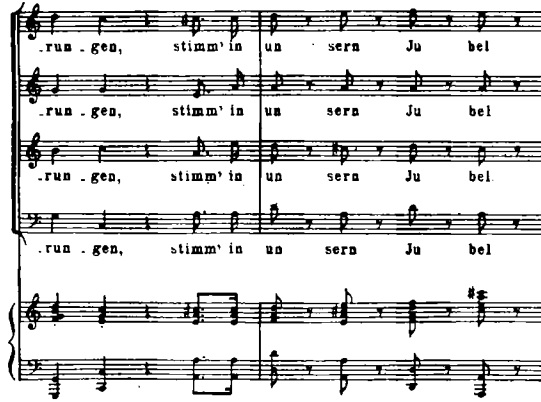
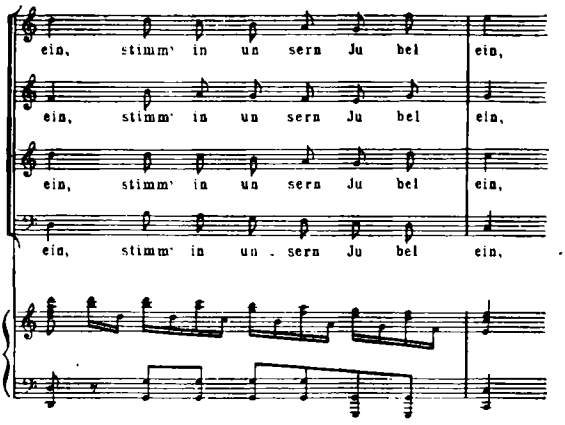
Афиша спектакля «Фиделио», 1814

регущей каждый их шаг. Несчастные, вспоминая о своей доле, предостерегают друг друга: «Товарищи, тише».

Уже в первом действии даны основные действующие силы: жестокий губернатор-деспот, угнетенный народ (заключенные) и герой-освободитель в образе молодой самоотверженной женщины — Леоноры.

Второй акт состоит из двух картин. Первая разыгрывается в глухом тюремном подземелье, где томится Флорестан, и посвящена главным образом раскрытию внутренних переживаний действующих лиц. Ей предшествует гениальное оркестровое вступление, раскрывающее душевное состояние несчастного узника. Закованный в цепи, умирающий от истощения Флорестан жалуется на свои невыносимые страдания. Ария начинается печальным речитативом. Затем следует сладостное воспоминание о Леоноре. Эта музыка полна восторга и душевного трепета. Измученный узник засыпает. Входят Рокко и Фиделио. Убедившись, что несчастный спит, оба приступают к своей зловещей работе. Дуэт «могильщиков» — один из лучших номеров оперы. На затаенном рокоте оркестра возникают трагические фразы. Вполголоса переговариваются старый тюремщик («Скорее, проворнее копай, осталось мало времени, он скоро придет сюда») и несчастная женщина, роющая могилу своему мужу («Вам не придется жаловаться на меня, вы будете довольны мною»):

es währt nicht lang, er kommt her . ein, es währt nicht

lang; es währt nicht lang; er kommt her.


Леонора
. ein ihr sollt ja nicht zu kla . gen

Кульминационный эпизод — квартет Флорестана, Пицарро, Леоноры и Рокко, в котором снова сталкиваются все силы: Пицарро хочет убить Флорестана, Леонора мужественно становится между ними и раскрывает свое инкогнито; раздается звук трубы, означающий переход к развязке. Весь этот эпизод производит сильное впечатление стремительной, бурной музыкой, выражающей все оттенки чувств людей, избежавших страшных опасностей, возвращаемых к жизни. Фанфара за сценой и сцена замешательства, радостного для супругов и гибельного для Пицарро, воспроизведены в увертюре «Леонора III». Дуэт Леоноры и Флорестана «О несказанная радость!» насыщен беспредельным радостным волнением.

Вторая (и последняя) сцена второго акта развертывается на площади перед крепостью. Музыка полна ликования и света. Народ поет о счастье любящих, о героизме супружеской любви. Леонора снимает цепи с Флорестана. Бетховен ввел в текст хора слова Шиллера из оды «К радости»: «Кто нашел себе милую подругу, присоединяйся к нашему ликованию»:

Sopr.
Wer ein hol des Weib er
Alt.
Wer ein hol des Weib er
Ten.
Wer ein hol . des Weib er
Bass.
Wer ein hol . des Weib er .

.run . gen, stimm' in un sern Ju bel
.run . gen, stimm' in un sern Ju bel
.run . gen, stimm' in un sern Ju bel
.run . gen, stimm' in un sern Ju bel

В этой сцене Бетховеном сделана первая попытка создать гимн радости, предвосхищающий финал девятой симфонии.

План оперы в целом совпадает с планами важнейших бетховенских инструментальных произведений героического жанра. Борьба против угнетения, героическая действенность, победа и торжество народа — вот основная сюжетная линия, объединяющая, например, пятую симфонию и «Фиделио». Даже расположение драматических эпизодов соответствует плану бетховенской циклической инструментальной формы (сонаты, симфонии).

Новыми являются, кроме революционного сюжета оперы, самые примененные в ней музыкальные средства. Роль оркестра несравненно более значительна, чем в других операх того времени. Вступление ко второму акту и ария Флорестана образуют крупный симфонический эпизод. В неменьшей мере симфоничны и ария Леоноры, и ансамбли, и хоровые номера. Вокальные приемы тоже отличаются от господствовавших тогда оперных приемов своим инструментализмом. Они как бы возрождают тради-

ции Генделя и Глюка. Таковы, например, пассажи инструментального характера в вокальной партии Леоноры. Сильно возрастает роль речитатива с богатым оркестровым сопровождением; вообще выразительная декламация приобретает большое значение (речитатив Леоноры). Музыка, рисующая трагические ситуации, выражающая угнетение, ужас подземелья, очень выразительна и составляет резкий контраст ко всем остальным эпизодам оперы (бытовые сцены, народное торжество).

Опера «Фиделио» оказала сильнейшее влияние на дальнейшее развитие немецкой романтической оперы XIX века. В частности, симфонизм, инструментальная трактовка голоса, декламационность, заложенные в «Фиделио», получили свое дальнейшее развитие у Вагнера, но на совершенно иной идейной основе, далекой от реализма героики Бетховена. Антон Рубинштейн, сравнивая роль оркестра в операх Вагнера и в бетховенском «Фиделио», говорил:

«Оркестр в его [Вагнера] операх слишком интересен; он уменьшает интерес вокальной части... иногда хочется попросить его помолчать, чтобы послушать поющих на сцене. Трудно найти оркестр в опере интереснее оркестра в «Фиделио» Бетховена, но тут ни на минуту не чувствуется это желание...», «...для меня «Фиделио»... есть истинная «музыкальная драма» во всех отношениях... при всей правдивости музыкальной характеристики в ней остается красивейшая мелодичность... при всем интересе оркестра не он говорит за действующих лиц, а представляет им самим высказываться... в ней каждый звук исходит из глубины души и в глубине души должен отозваться у слушателя...»[3]

Над своей оперой Бетховен работал более упорно, чем над другими своими сочинениями. Тетрадь эскизов содержит не менее двухсот пятидесяти полных нотных страниц набросков к опере. Многочис-

ленные эскизы к различным ее частям свидетельствуют о напряженнейших исканиях. Один из наиболее авторитетных знатоков бетховенского наследия Отто Ян пишет об огромном впечатлении, произведенном на него этой «неутомимой, непрекращающейся детальной работой не только над отдельными мотивами и мелодиями, но также над отдельными элементами их, отбором лучших форм из всех мыслимых вариантов... Глубочайшее удивление вызывает гений-творец, настолько ясно сознающий идею, так твердо и уверенно схватывающий основу и форму, что, несмотря на все поиски при создании отдельных частей, целое нарастает и развивается из естественного своего основания. И если эти эскизы нередко производят впечатление колебаний, неуверенных нащупываний, то потом еще больше удивляешься подлинно гениальной самокритике, сохраняющей в результате властного сознательного процесса самое ценное из всего» [4].

Достаточно сказать, что ария Флорестана имеет восемнадцать совершенно различных вариантов, а заключительный хор на слова Шиллера — десять вариантов. Иногда Бетховен с бешеным упорством повторяет бесчисленное количество раз один и тот же текст, стремясь найти соответствующую ему мелодию.

Первоначальная редакция «Фиделио» 1805 года мало известна. Она не включена в так называемое полное собрание сочинений Бетховена и была издана лишь спустя сто лет после постановки.

Отто Ян считает, что первая редакция не только самая длинная, но и самая лучшая. Здесь арии Леоноры предпослан не драматический речитатив с проклятиями по адресу Пицарро, а жалобный, после которого начало арии («Приди, надежда») звучит выразительнее. При последующей переработке выпущено много прекрасных мест, например, конец арии Флорестана, дышащий мужественной готов-

ностью: «Флорестан поступил правильно!» Благодаря этому образ Флорестана в первой редакции оперы более мужествен, чем в позднейшей, где он приобретает некоторую размягченность. Драматически редакция Трейчке более удачна: действие собранно и почти лишено «пустых мест».

Сценическая история «Фиделио» печальна. Первая постановка успеха не имела, несмотря на то, что опера старательно разучивалась под руководством дельного, преданного Бетховену дирижера Зейфрида, при отличном составе артистов. Роль Леоноры исполняла двадцатилетняя Анна Мильдер (впоследствии — Гауптман). Партия написана для нее, и она в течение многих лет оставалась исполнительницей роли Леоноры сначала в Вене, а потом в Берлине. Мильдер обладала огромным драматическим сопрано, о котором Гайдн сказал ей: «Милое дитя, у вас голос с дом величиной»[5]. Но актерского дарования у нее было мало, и никогда она не могла до конца раскрыть стремительно-живой и, при всем героизме, женственный образ Леоноры *. В 20-е годы ее затмила гениальная Вильгельмина Шредер-Девриент, тогда восемнадцатилетняя девушка.

Роль кокетливой Марцелины исполняла молодая жизнерадостная актриса Луиза Мюллер. Партию Флорестана пел комик Демер. Роль выходила за пределы его амплуа и явно ему не удалась. Пицарро был представлен образованным артистом, заведующим музыкальной частью Венского театра — Себастьяном Мейером. Незначительный певец, но превосходный актер, Мейер страдал большим самомнением, чему способствовала его родственная связь с Моцартом. Когда Мейер не смог чисто спеть труд-

* Впоследствии Мильдер-Гауптман прославилась в Берлине образцовым исполнением героических ролей в операх Глюка.

И. Зейфрид

С литографии И. Крихубера

ное место своей партии, то, рассердившись на Бетховена, он воскликнул: «Мой тесть никогда не написал бы подобной бессмыслицы!» [6]

Репетиции «Фиделио» сопровождались неприятностями. Отчасти в этом был виноват и сам композитор, упорно не соглашавшийся на необходимые исправления слишком трудно написанных партий хора и солистов. С другой стороны, консерватизм музыкантов и певцов углублял пропасть между композитором и исполнителями. Здесь и следует искать причины вспыльчивости Бетховена во время репетиций.

На одной из репетиций композитор был раздражен отсутствием третьего фаготиста. Присутствовавший Лобковиц стал утешать его, говоря, что хватит и двух фаготов. Это «соображение» настолько разозлило Бетховена, что, возвращаясь с репетиции и проходя мимо дворца своего сиятельного покрови-

Анна Мильдер-Гауптман

С гравюры Г. Лейбольда по портрету Э. Ф. Лейбольда

теля, он крикнул полным голосом в ворота: «Лобковиц осел!!!».[7] Впрочем, поводов для волнений было достаточно и без Лобковица. Несомненно, композитор уже во время репетиций убедился в том, что опера до публики «не дойдет».

Премьера «Фиделио» состоялась 20 ноября 1805 года в обстановке, очень мало подходящей для театральных успехов. За семь дней до этого произошло торжественное вступление французского пят-

Вильгельмина Шредер-Девриент

надцатитысячного гарнизона во главе с Мюратом и Ланном в незащищенную Вену. Уже после падения Ульма (20 октября) и взятия Зальцбурга Бернадоттом (30 октября) представители состоятельных классов покинули столицу. Бетховен на время лишился поддержки сановных покровителей. Из друзей композитора в Вене остался лишь Брейнинг. Вена приобрела характер французского города. «Wiener Zeitung» становится органом Бонапарта: с ее заголовка исчезает австрийский орел, и уже через несколько дней после вступления француз-

ского императора она восхваляет его и разражается громами против Англии. Именно в эти дни — 20, 21, 22 ноября — состоялось три постановки оперы Бетховена в ее первой редакции. Объявление гласило: «Фиделио, или Супружеская любовь», опера в 3-х действиях, свободная переработка с французского Иосифа Зонлейтнера, музыка Людвига ван Бетховена».

На втором представлении, к концу спектакля, с галереи были сброшены листовки с приветственным стихотворением Брейнинга. Оно заканчивалось словами: «Смело продолжай! Отдаленному потомку, покоренному чудесными твоими звуками, уже не покажется легендарным сооружение Фив» [8].

Чрезвычайно характерны отзывы прессы о премьере «Фиделио», дающие представление о том, на какую «каменистую почву» упало зерно бетховенской музыки.

Описав запустение, воцарившееся в Вене после вторжения французов, «Freimüthige» продолжает: «Сначала и театры пустовали совершенно; понемногу начали посещать представления французы, и до сих пор они составляют бóльшую часть зрителей...

Новая бетховенская опера «Фиделио, или Супружеская любовь» не понравилась. Она была поставлена лишь несколько раз, и после первого же представления зал был совершенно пуст. Музыка действительно не оправдала ожиданий любителей и знатоков. Мелодиям и характеристикам, при всей их изысканности, недостает того счастливого, удачного, непреодолимого выражения страсти, которое нас неудержимо охватывает при слушании произведений Моцарта и Керубини. Музыка не лишена нескольких красивых мест, но она очень далека от того, чтобы быть совершенным и даже просто удавшимся произведением» [9]. Текст либретто назван «модным».

Рецензент «Zeitung für die elegante Welt» писал: «Вечером я посетил театр и впервые почувствовал, что не все осталось по-прежнему. Давали «Фиделио», новую оперу Бетховена. Театр был далеко не полон, и успех очень ограничен. Действительно, 3-й акт очень растянут, а музыка, лишенная эффекта и полная повторений, не увеличила в моих глазах представления о таланте Бетховена, которое я получил от его кантаты (оратории). «Многие, в общем хорошие, композиторы садятся на мель именно в области оперы»,— заметил я шепотом моему соседу, выражение лица которого как будто соответствовало высказанному мною суждению. Он был француз и причину искал в том, что драматическая композиция является высшей ступенью искусства и требует эстетической культуры, редко присущей, насколько он слышал, немецким музыкантам. Я пожал плечами и промолчал» [10].

Бетховен лично дирижировал оркестром и певцами на всех трех представлениях, сидя за фортепиано. Равнодушие публики доставило ему большие страдания. Недаром, незадолго до смерти, композитор, вручая Шиндлеру рукописный экземпляр партитуры, сказал: «Из всех моих детей она стоила мне наибольших мук при рождении, она же доставила мне наибольшие огорчения,— поэтому-то она мне дороже других. Предпочтительно перед всеми другими я считаю ее достойной быть сохраненной и использованной для науки об искусстве» [11].

Друзья композитора решили, что «Фиделио» нужно переработать. Начиная с увертюры «Леонора II», порывающей со всеми традициями оперных увертюр, и кончая хорами и главными ариями,— все было для тогдашней публики трудно, частью непонятно. У Лихновского состоялось совещание, посвященное дальнейшей судьбе бетховенской оперы. Молодой певец И. Рекель, незадолго до того приглашенный в Венский театр, где он в

1806 году пел Флорестана,— так рассказывает об этом собрании.

Во время первых представлений «Фиделио» в 1805 году «весь театр был полон французами, и лишь немногие друзья Бетховена дерзнули послушать оперу. Эти друзья были тогда в обществе, собравшемся у Лихновского, чтобы склонить Бетховена к согласию на изменения в опере для устранения тяжеловесности первого акта... Мейер приготовил меня к предстоящей грозе, которая разразится, когда Бетховен узнает, что надо выпустить из первого акта три номера целиком... Княгиня Лихновская играла на рояле по большой партитуре оперы, а Клемент, сидевший в углу комнаты, сопровождал на скрипке всю оперу наизусть, играя все соло различных инструментов. Мейер и я пели, как могли,— он низкие, а я высокие партии оперы. Хотя друзья Бетховена были вполне подготовлены к предстоящей битве, они все же никогда не видели его в таком возбужденном состоянии...» [12] С большим трудом друзьям удалось уговорить композитора согласиться на необходимые, по их мнению, переделки.

Вторая редакция оперы была, по-видимому, готова уже к началу 1806 года. Переработка либретто принадлежит Стефану Брейнингу, который сильно сократил первый акт, слив его со вторым, и превратил, таким образом, либретто из трехактного в двухактное. Бетховен не решался оставить увертюру «Леонора II» и задумал написать для второй редакции новую увертюру. Это решение было вызвано отчасти тем, что в первые месяцы 1806 года Шиканедер поставил в Венском театре несколько новинок, среди которых особенно блистала «Фаниска» Керубини и «Сарданапал» Паэра.

Для успешного соперничества с этими модными произведениями Бетховен написал увертюру «Леонора III» — более монументальную и притом более согласную с традициями.

Л. Керубини

С рисунка Ж. Энера

Так как композитор затягивал новую обработку своей оперы, то барон Браун, собственник Венского театра, назначил автору окончательный срок — 29 марта 1806 года. К этому времени Бетховен спешно закончил увертюру. Была проведена лишь одна репетиция, на которой Бетховен почему-то не присутствовал. Новая редакция оперы была плохо

В. Шредер-Девриент в роли Леоноры
С рисунка, 1822

разучена. На этот раз «Фиделио» выдержал только два представления под управлением Зейфрида. По словам Брейнинга (кстати, написавшего новое приветственное стихотворение Бетховену), опера имела большой успех, хотя печатные отзывы этого не подтверждают.

До какой степени доходила злоба недоброжелателей Бетховена, видно из выпада, допущенного рецензентом «Freimüthige». Вот отзыв об увертюре «Леонора III»: «...Никогда еще не была написана столь бессвязная, резкая, хаотическая, возмущающая слух музыка. Резчайшие модуляции следуют одна за другой в действительно отвратительной последовательности, и некоторые мелочные идейки, далекие от какого бы то ни было намека на возвышенность (например, соло почтового рожка, по-видимому, извещающего о прибытии губернатора), завершают неприятное, оглушающее впечатление»[13].

Трудно предположить, чтобы такие отзывы были

действительно полным выражением отношения венской публики к музыке «Фиделио». Несомненно, глубокий драматизм и выдающаяся красота отдельных эпизодов не могли не поразить тогдашних слушателей. Но увертюра «Леонора III» осталась решительно непонятой: присутствовавший на спектакле Керубини впоследствии сказал в Париже об увертюре, что из-за пестроты модуляций он не мог определить ее основной тональности. Берлиоз в своих мемуарах писал о враждебном отношении Керубини к творчеству Бетховена, успех которого его глубоко раздражал и в котором он на каждом шагу видел нарушение рутинных правил, культивируемых в возглавляемой им ретроградной Парижской консерватории. Таким образом, рецензент газеты Коцебу выражал в грубой форме единодушное мнение «знатоков» об увертюре «Леонора III».

Впрочем, Керубини не ограничился этим отзывом; он указал благоговевшему перед ним Бетховену, что тот недостаточно владеет вокальной композицией, и на этом основании послал композитору из Парижа печатную школу вокального искусства. Другой оперный композитор, Сальери, советовал сделать некоторые изменения в музыке «Фиделио», но Бетховен не внял советам своего старого учителя.

Опера была снята после второго представления. Брейнинг приписывал это интригам недоброжелателей Бетховена. Непосредственным поводом к снятию «Фиделио» послужила ссора между композитором и театральной дирекцией. Однако не ссора была действительной причиной снятия «Фиделио»: суть заключалась в новаторстве этой оперы, которое, естественно, встретило яростное сопротивление со стороны реакционной клики, объединившей в данном случае идейных противников искусства Бетховена. В оперном жанре демократическое мировоззрение композитора выступило в открытом, недву-

смысленном виде и заставило по-новому зазвучать героическую тему, связав ее с народностью в революционном значении этого слова. В этом смысле Бетховен шагнул далеко вперед по сравнению с другими композиторами той эпохи, в том числе Керубини.

Вскоре после снятия оперы в Вене начались попытки Бетховена поставить ее в других городах. Надежда увидеть ее на берлинской сцене не осуществилась. В 1807 году в Праге был открыт немецкий оперный театр, но поставить там «Фиделио» тоже не удалось.

Опера снова прозвучала в Вене лишь в 1814 году, когда Бетховен находился в зените своей славы. Три актера придворной оперы решили поставить в свой совместный бенефис уже забытую к тому времени оперу Бетховена. Литератор Трейчке, состоявший на службе в придворном театре, переделал либретто, и опера приобрела нынешний вид (третья редакция).

Весною 1814 года Бетховен много работал над новой редакцией. 23 мая состоялась генеральная репетиция и первый спектакль в театре «Кернтнертор». Леонору пела Мильдер, Флорестана — Радики. Опера была отлично разучена, композитор дирижировал с увлечением, но к тому времени он уже настолько оглох, что делал серьезные ошибки. Их исправлял стоявший за спиной Бетховена дирижер Умлауф. Опера прошла много раз с неизменным успехом. Третья редакция оперы оказалась более доступной для слушателей, чем первые две.

18 июля состоялся бенефис Бетховена. Вот один из отзывов прессы: «Прекрасна и очень ценна в художественном отношении ария [Леоноры]... Театр был совершенно полон, успех — необыкновенен. Энтузиазм в отношении композитора, ныне ставшего любимцем публики, выразился еще раз в том, что его вызывали после каждого действия. Все контра-

марки были недействительны, следовательно, материальный успех был отличный» [14].

Постепенно «Фиделио» включают в репертуар разные театры Германии. С ноября 1814 года опера идет под управлением композитора Карла Марии Вебера в Праге. С 1815 года «Фиделио» с успехом ставится в Берлине, куда вскоре приехала и Мильдер. 11 октября состоялось первое представление, а уже 14-го пела Мильдер, исполнившая роль Леоноры в течение своих берлинских гастролей одиннадцать раз. «Фиделио» произвел колоссальное впечатление.

В 20-е годы XIX века опера «Фиделио» начала пользоваться в Вене подлинным успехом, обусловленным глубоким контактом между композитором и новой, демократической публикой. В 1822 году Шредер-Девриент показала настоящий образ героической Леоноры. Восемнадцатилетняя певица выбрала эту оперу для своего бенефиса. Ее собственный смелый выбор стоил ей беспредельных волнений. На первом представлении Бетховен сидел в оркестре позади капельмейстера, и его пламенный взгляд сопутствовал артистке в этом трудном испытании, из которого она вышла с честью.

Тогда же опера впервые нашла отзвук у представителей романтического искусства. Темная, зловещая окраска многих эпизодов, нежные полутона, взрывы силы — вот что неотразимо пленяло немецких романтиков в музыке «Фиделио». Мориц Швиндт, немецкий живописец-романтик, написал ряд иллюстраций на сюжет «Фиделио». Поэты-романтики, в первую очередь Грильпарцер, восхищались оперой Бетховена. Однако дальнейшее развитие немецкой романтической оперы далеко отошло от реалистического пути, предуказанного Бетховеном.

Именно за глубокий реализм, за высокий этический замысел ценил «Фиделио» основоположник

русской классической оперы Глинка. В своих воспоминаниях о Глинке Серов рассказывает: «...когда разговор касался Моцарта, Глинка всегда прибавлял: «Хорош, только куда же ему до Бетховена!» В недоумении я спросил один раз: «И в опере?» «Да,— отвечал Глинка,— и в опере. «Фиделио» я не променяю на все оперы Моцарта вместе» [15].

«Фиделио» остался единственной оперой Бетховена. Незадолго до смерти композитор на вопрос, почему он больше не пишет опер, ответил: «Я хотел бы еще писать оперы, но я не мог найти подходящего текста. Мне необходим текст, который вдохновлял бы меня; нужно что-нибудь такое, что волнует, приподнимает морально... Я получал много либретто, но ни одно меня не удовлетворяло» [16].

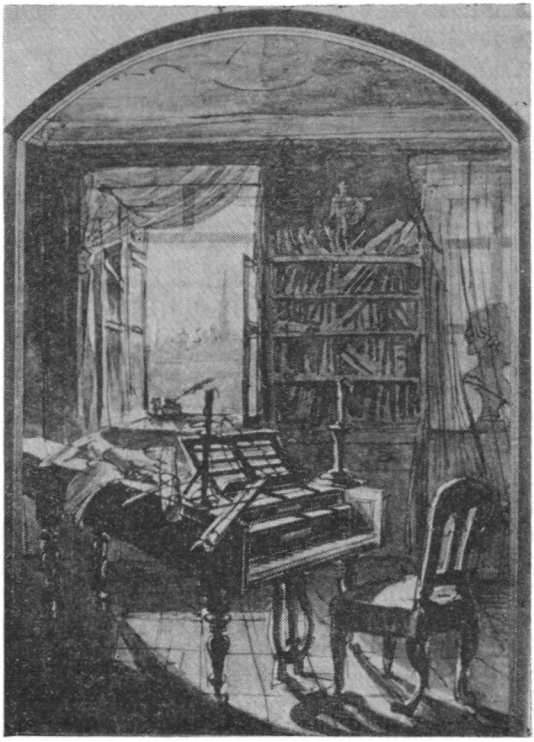
В 1814 году двадцатилетний ученик Бетховена, Игнац Мошелес, сделал фортепианное переложение оперы «Фиделио». Когда Бетховен увидел в конце клавира надпись Мошелеса: «Кончено с божьей помощью», композитор приписал: «О человек, помоги себе сам» [17]. В этом замечании выражен весь Бетховен.

XIII

БЕТХОВЕН В ВЕНЕ

Бетховену минуло тридцать пять лет. На родине, в Германии, его имя стоит в первом ряду знаменитых деятелей культуры. Далекая Шотландия добивается чести печатать его обработки шотландских национальных мелодий. В Петербурге, Москве, Лондоне исполняют камерную музыку Бетховена. Парижский фортепианный фабрикант Эрар высылает ему в Вену подарок — чудесный рояль нового образца. Всюду появляются молодые бетховенианцы, с жаром пропагандирующие сочинения своего любимого композитора. Пресса почти всегда восторженно хвалит Бетховена, а если и критикует, то уже делает это с оглядкой. Издатели наперебой спешат купить его новые произведения. Пианистические выступления Бетховена продолжают вызывать восторги публики. Зловеще прогрессирующая глухота, по-видимому, почти не отражается на его исполнительской деятельности.

Но картина великолепного расцвета творческой деятельности Бетховена представляет разительный контраст с его личной жизнью. Тут мы сталкиваемся с одиночеством, личной неудовлетворенностью, запутанностью материальных дел, беспорядочностью домашнего обихода и тягостными житейскими мело-



Рабочий кабинет Бетховена в «доме черного испанца»

С рисунка И. Н. Хёхле

чами. Все эти черты быта с годами приобретают все более ощутимые формы, роковым образом сопутствуя каждому шагу композитора.

Все квартиры Бетховена обычно уютом не отличались. Рукописи были разбросаны в величайшем беспорядке, чернильница проваливалась внутрь рояля. Неловкий хозяин часто ломал мебель. Вот

как описывает дирижер Зейфрид комнату Бетховена:

«...В его доме царит поистине удивительный беспорядок. Книги и ноты разбросаны по всем углам, так же как и остатки холодной пищи, запечатанные или наполовину осушенные бутылки; на конторке беглый набросок нового квартета, и здесь же остатки завтрака; на рояле, на испещренных каракулями листах, материал к великолепной, еще дремлющей в зародыше симфонии и молящая о спасении корректура... И, вопреки всей этой мешанине, наш маэстро усвоил манеру наперекор действительности восхвалять с цицероновским красноречием свою аккуратность и любовь к порядку» [1].

Бетховен плохо разбирался в денежных вопросах, часто бывал подозрителен и склонен ни в чем не повинных людей обвинять в обмане. Раздражительность иногда толкала Бетховена на несправедливые поступки. Однако чаще в нем проявлялись благородство, доброта и душевная теплота. В 1805 году он с трогательным вниманием отнесся к Рису, который, подлежа рекрутскому набору во французскую армию в Бонне, отправился на родину, пройдя пешком от Вены до Лейпцига. Это было в сентябре 1805 года, когда венские жители толпами уходили по этому же пути от наполеоновского нашествия после битвы при Аустерлице. Рис очутился в критическом материальном положении. Бетховен не мог ему помочь, так как сам был без денег, но он написал письмо к княгине Лихновской с просьбой оказать помощь его ученику. Рис не воспользовался письмом, а впоследствии опубликовал его. Письмо проникнуто теплой заботой об ученике. Вообще Бетховен нередко просил своих знатных друзей о помощи тому или другому музыканту.

Бетховен строго распределял свой день. Он вставал очень рано и от зари до обеда работал,— вернее, записывал созданное накануне. Остальное время

БЕТХОВЕН

Зарисовки И. П. Лизера

дня композитор обдумывал и упорядочивал свои идеи, что лучше всего удавалось ему при быстрой ходьбе. При любой погоде Бетховен в послеобеденное время гулял, дважды «обегая» весь город вдоль старого крепостного рва (линия бастионов, снесенных французами в 1809 году). Вечером композитор посвящал свое время встречам с друзьями, концертам и театру, ревностным посетителем которого он был, а также визитам во дворцы знати и пианистическим выступлениям.

Небрежный, беспорядочный в личном быту, Бетховен был очень точен, когда дело шло о репетиции, деловом свидании либо выступлении. Как правило, композитор всегда запаздывал с выполнением заказов или с подготовкой произведений, предназначенных к исполнению. Но эти опоздания происходили потому, что ширился самый замысел, возникали новые художественные задачи. В частые периоды творческой горячки композитор работал почти круглые сутки, никого не принимая. Слуга Бетховена выгнал однажды Лихновского, несмотря на его настойчивые

просьбы и яростное сопротивление. Только близкий друг, исполнитель партии Флорестана, Рекель имел право зайти в рабочую комнату композитора, когда тот занимался. Лето проходило либо в частых поездках в Баден, либо в деревенском уединении, посвященном творческим думам и упорной работе. Тут созревали самые ценные, самые величественные замыслы композитора.

Неизбежное разочарование ждет всякого, кто рассчитывает найти в жизнеописании Бетховена много занимательных приключений, интересных и разнообразных внешних событий, поражающих, необыкновенных встреч. Биография великого композитора бедна внешними событиями. А начиная с описываемого периода жизнь его, проходя под знаком растущей глухоты, становится все однообразнее.

С глухотой своей Бетховен, после тяжелой душевной борьбы, примирился. По крайней мере, об этом говорит запись 1806 года среди нотных эскизов: «Пусть твоя глухота больше не будет тайной — также и в сфере искусства»[2]. С лета 1807 года у Бетховена появляются сильные приступы подагры, сопровождающиеся продолжительными, изнуряющими головными болями. После смерти профессора Шмидта, в 1808 году, композитор становится пациентом венского врача Мальфати* и его ассистента доктора Бертолини. Последний может быть с полным правом назван личным врачом композитора. В 1815 году Бетховен резко разошелся с Бертолини, но итальянец продолжал питать к композитору чувство глубокого почтения. Из этого ложно понятого чувства он оказал плохую услугу будущим биографам великого музыканта. Заболев холерой через четыре года после смерти Бетховена и боясь близкого конца,

* С Мальфати Бетховена связывала тесная дружба, укрепившаяся на почве увлечения композитора его племянницей Терезой Мальфати.

доктор Бертолини распорядился сжечь интимные письма Бетховена, которые могли бы пролить свет на оставшиеся неясными стороны жизни композитора.

Бетховен непрерывно лечился всевозможными способами от разных одолевавших его болезней. Вообще вторая половина его жизни проходит в тяжелых физических страданиях.

Но Бетховен не теряет чувства здорового юмора, способности долго и заразительно смеяться, пристрастия к шуткам. В 1806—1809 годы характер композитора еще не приобрел тех черт мрачности, которые столь сильно проявлялись впоследствии. Композитор Рейхардт пишет в своих «дружеских письмах» о встречах с Бетховеном в конце 1808 года:

«Сначала он [Бетховен] выглядел так же мрачно, как его квартира, однако быстро развеселился... Это сильная натура. По внешности он циклопообразен, но очень искренен, сердечен и добр... Вот мы сажаем веселого Бетховена за фортепиано, и он фантазирует нам целый час со всей глубиной своего художественного чувства... Так что мы, пожалуй, десять раз предавались горячим слезам, и я под конец не мог найти никаких слов, чтобы выразить глубочайшее восхищение. Как сердечно тронутое, счастливое дитя, я висел у него на шее...» [3]

По-прежнему Бетховен не оставлял мысли о браке, но его увлечения не находили достаточного отклика, и отношения расстраивались. После романа с Джульеттой Гвиччарди он несколько лет увлечен графиней Жозефиной Дейм. Эта молодая вдова была одной из кузин Джульетты и сестрой Франца и Терезы Брунсвик. Жозефина одно время брала уроки фортепианной игры у Бетховена и хорошо играла. Композитор делился с нею своими самыми сокровенными мыслями. Но аристократическая венгерская семья Брунсвиков не желала сбли-

Мария Биго

С рисунка неизвестного художника по портрету маслом

жения Бетховена с Жозефиной. Возможность брака была исключена *.

Вероятно, в период 1806—1809 годов завязывается тесная дружба между композитором и Терезой Брунсвик. Отношения эти до сих пор остаются невыясненными; но нет никакого сомнения в том, что эта выдающаяся женщина всю жизнь была предана Бетховену и одно время отвечала на его страстное чувство. К взаимоотношениям Терезы Брунсвик и Бетховена мы еще вернемся.

У Бетховена было много друзей среди женщин. Назовем Марию Биго, замечательную пианистку, жившую между 1804 и 1809 годами в Вене, где ее муж служил библиотекарем во дворце русского посла Разумовского. Впоследствии она обосновалась в Париже, где одно время обучала фортепиан-

* Как показали недавно найденные тринадцать писем Бетховена к Жозефине Дейм, отношения между ними складывались несколько иначе, чем это ранее представлялось биографам. Разрыв произошел в 1807 г. Письма Бетховена к Ж. Дейм напечатаны в Приложении к настоящему изданию.— *Примеч. Н. Фишмана.*

Мария Эрдёди

С миниатюры неизвестного художника

ной игре Феликса Мендельсона. Она любила исполнять сонаты Бетховена, и композитор, восторгавшийся ее игрой, однажды сказал ей: «Это не совсем то, что я задумал, но продолжайте в своем духе: если это не вполне я, то тут есть нечто лучшее, чем я» * [4]. Мария дружила с Бетховеном. Когда муж Марии заподозрил, что композитор питает к его жене чувство более нежное, чем дружба, и неосторожно это высказал, Бетховен был глубоко взволнован и написал супругам письмо, в высшей степени характерное для его нравственных воззрений: «Один из моих основных принципов — это невозможность состоять с женой другого человека в иных отношениях, чем простая дружба...» «Милый Биго, милая Мария, никогда, никогда вы не увидите меня нечестным. С детства я научился любить добродетель, все

* Когда Гайдн прослушал ее игру, он написал ей: «Двадцатого февраля 1805 года Иосиф Гайдн был счастлив» [5].

прекрасное и доброе. Вы сделали очень больно моему сердцу»[6].

Среди друзей Бетховена следует назвать также талантливую пианистку графиню Марию Эрдёди. Ее радушие и веселость привлекали к ней в дом множество друзей. Бетховен нередко гостил в ее имении Иедлерзее на берегу Дуная, неподалеку от Вены, и одно время, в 1808—1810 годах, жил в ее доме. В 1820 году графиня была внезапно выслана за пределы Австрии, и с этого момента переписка с ней Бетховена прекращается, хотя имя ее еще упоминается в его разговорных тетрадях 1820 года *.

Круг аристократических знакомств все расширялся. В рассматриваемый период Бетховен стал завсегдатаем во дворце русского вельможи, царского посланника в Вене, графа Андрея Кирилловича Разумовского. Этот дипломат обосновался в Вене и женился на местной аристократке. Он построил себе колоссальный, уступающий по роскоши лишь дворцу императора, дворец близ Пратера, где собрал свои знаменитые коллекции и огромную библиотеку. В этом здании целый зал был полон статуй итальянского скульптора Кановы. В конце 1814 года дворец вместе с его богатейшими коллекциями сгорел дотла.

Бетховен начал бывать у Разумовского после написания трех квартетов ор. 59, заказанных графом композитору в 1806 году. С 1808 года Разумовский содержит собственный квартет во главе с Шупанцигом, отличным руководителем камерного ансамбля. Разумовский недурно играл на скрипке и часто исполнял партию второй скрипки в квартете Шупанцига. В салоне Разумовского часто можно было услышать новые произведения Бетховена. Квартеты

* Точных данных о причинах ареста и высылки М. Эрдёди нет. Существует предположение, ставящее эту высылку в связь со смертью ее сына — молодого графа Августа[7].

А. К. Разумовский

С миниатюры неизвестного художника

его исполнялись старательно, точно и с большим подъемом.

В те годы венская аристократия оказывала Бетховену внешние знаки высокого почитания. Его рассматривали как существо высшего порядка; его величие признавалось даже теми, кто его не понимал. Между тем его аристократические поклонники нередко поступали с ним грубо и бестактно. Так, например, осенью 1806 года, когда Бетховен гостил в имении Лихновского в Греце, близ Троппау, произошел следующий случай. У князя в имении гостили французские офицеры. Один из них, желая завязать

разговор со знаменитым композитором, спросил его, играет ли он также и на скрипке. Бетховену этот вопрос показался обидным, и он, не ответив, удалился в свою комнату. Тогда хозяин попросил композитора сыграть что-либо гостям. Бетховен наотрез отказался и заперся на ключ. Лихновский, ни в ком до сих пор не встречавший сопротивления, попытался применить силу и велел взломать дверь. Бетховен рассвирепел, схватил стул и был готов размозжить голову хозяину дома. Ночью он ушел пешком под проливным дождем в Троппау, где сел в почтовый дилижанс, направлявшийся в Вену*. Возвратившись домой, он сбросил бюст Лихновского со шкафа на пол и написал князю письмо: «Князь! Тем, чем вы являетесь, вы обязаны случайности рождения. Тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей существует и будет существовать тысячи, Бетховен же — лишь один»[9].

На подобные обиды Бетховен умел отвечать с достоинством демократа. «Он был не первым из этих крестьян с Дуная и с Роны (двое первых: Глюк и Руссо), которые видели, как гордая знать спешит угодить им, и которые вымещают на ней обиды, претерпеваемые из поколения в поколение людьми их класса. Но меж тем как «кавалер Глюк» (сын лесничего), от природы себе на уме, умел соединять дозволенные резкости с воздаянием должного великим мира сего и даже пользовался этими резкостями как рекламою, меж тем как робкий Жан-Жак кланялся и бормотал и, только спускаясь с лестницы, вспоми-

* Ромен Роллан так комментирует это происшествие: «Сцена была гораздо более бурная, чем говорят; но друзья Бетховена попытались замять дело. Вот что открывается из интимного письма Риса к Вегелеру 28 декабря 1837 г. из архива Вегелеров: «Не вступись граф Опперсдорф и несколько других лиц, дошло бы до грубой драки, так как Бетховен уже взялся за стул и готов был хватить им по голове князя Лихновского, когда тот взломал двери в комнату, где заперся Бетховен. К счастью, Опперсдорф бросился между ними...»[8]

нал, какие гордые речи он мог бы произнести,— Бетховен произносит при полном зале во всеуслышание презрительные или оскорбительные слова, выражающие его отношение к этим людям» [10].

Богатые аристократические покровители Бетховена мало задумывались о том, чтобы хоть в какой-нибудь мере облегчить его жизнь. Правда, отдельные меценаты делали попытки обеспечить композитора, но они оказывались бесплодными. Так, с 1 января 1807 года императорские театры и Венский театр стали управляться особым комитетом, состоящим из представителей знати. В эту коллегию входили Лобковиц, Шварценберг, Эстергази, Пальфи, Зичи и другие. Это руководство, сменившее Брауна, еще более запутало дела, нисколько не уменьшило хронического дефицита и вскоре было принуждено уступить место новому директору, отличному организатору, И. Гартлю (1808). Кратковременное пребывание княжеской коллегии «у власти» позволило Бетховену, по намеку Лобковица, обратиться в дирекцию с предложением исполнять обязанности постоянного оперного композитора при императорских театрах. В своем пространном заявлении, поданном в дирекцию, Бетховен просит обеспечить его постоянным договором. Он желал бы получать две тысячи четыреста флоринов ежегодно, не считая сбора с каждого третьего представления его новых опер. Кроме того, ему должны предоставлять театральный зал для ежегодных собственных «академий». За это он обязуется сочинять каждый год по опере и отдавать безвозмездно в распоряжение дирекции некоторое число небольших сочинений.

Князья не только не согласились на предложения Бетховена, но даже не сочли нужным ответить на его письмо. После этой истории Бетховен стал называть дирекцию «княжеской сволочью». Отдельные члены комитета, например Лобковиц, искренно дорожили Бетховеном. Но у них не хватало настойчивости до-

Ф. Грильпарцер

С литографии И. Крихубера

казать остальным директорам, что глухой, неуживчивый композитор мог все же отлично исполнять свои обязанности при театре.

Между тем, если бы предложение Бетховена было принято, творческое наследие композитора, возможно, оказалось бы иным. Бетховеном владело постоянное желание писать оперную музыку. Об этом свидетельствуют прежде всего наброски к опере «Макбет» по Шекспиру на текст Коллина, относящиеся к тем же годам: в 1808—1809 годах набросаны увертюра и «Хор ведьм». В 1807 году ориенталист И. Гаммер-Пургшталь предлагал Бетховену либретто индусского зингшпиля в собственном переводе. Из письма Бетховена к Трейчке от 3 июля 1811 года мы узнаём, что композитор предлагал ему обработать французскую мелодраму «Развалины Вавилона» для оперы. В 1811 году Бетховен пишет Брейткопфу и Гертелю: «Я просил прислать либретто из Парижа, удачные мелодрамы, комедии и т. д.

(так как я не доверяю ни одному здешнему поэту в деле написания оригинальной оперы)» [11].

В 1815 году Бетховен собирался писать оперу на либретто Трейчке «Ромул и Рем», но сюжет был использован другим композитором. В том же году Бетховен делает наброски к опере на присланное ему из Курляндии либретто под названием «Вакх». Сохранившиеся эскизы замечательны: они свидетельствуют о том, что композитор ставил себе совершенно новые по тому времени задачи. Так, например, он вводит принцип «ведущего мотива» (лейтмотива): всюду, где появляется Вакх, звучит его мотив, хотя бы частично, в том или ином видоизменении.

Если к этому прибавить, что композитор считал своей высшей художественной задачей создание музыки к гетевскому «Фаусту», если вспомнить, что в 20-е годы ему настойчиво предлагали либретто «Мелузины» Грильпарцера, то станет ясно, что лишь внешние препятствия — постоянная материальная необеспеченность — помешали Бетховену сделаться оперным композитором. Бесспорный страстный интерес к театральной музыке выразился и в создании многих произведений для театральных спектаклей («Эгмонт» Гете — 1810, «Король Стефан» и «Развалины Афин» Коцебу для театра в Пеште — 1812). Почти все увертюры Бетховена написаны для исполнения в театре.

После того как «княжеская сволочь» отклонила предложение Бетховена, он стал все чаще думать о переезде в другой город. Осенью 1808 года он получает приглашение занять должность придворного капельмейстера короля вестфальского Жерома Бонапарта. Невозможность прочно устроиться в Вене, раздражение против этого города и обещанное солидное вознаграждение в Касселе (столице Вестфалии) — шестьсот дукатов золотом в год — склоняли Бетховена к согласию. «Наконец, я вынужден, в

силу интриг, коварств и всевозможных низостей, покинуть единственное оставшееся еще немецкое отечество» [12],— пишет он Гертелю.

Когда угроза отъезда Бетховена из Вены стала реальной, друзья композитора всполошились. Они побоялись отпустить больного, раздраженного Бетховена в Кассель, предвидя неизбежные столкновения и осложнения в отношениях композитора с тамошними придворными кругами и с оркестром. Преданный друг композитора Глейхенштейн составил проект, одобренный Бетховеном. Сущность проекта заключалась в том, что несколько австрийских вельмож должны были взять на себя коллективное обеспечение композитора значительной пожизненной пенсией. Предприятие удалось. Трое высокопоставленных лиц — молодой эрцгерцог Рудольф, граф И. Кинский и князь Лобковиц — подписали 1 марта 1809 года совместный «декрет», согласно которому они обязывались уплачивать Бетховену пенсию в размере четырех тысяч флоринов в год. Композитору разрешено было совершать концертные поездки; он обязался лишь оставаться в пределах Австрии. Если бы Бетховен получил должность придворного капельмейстера, пенсия соответственно уменьшилась бы. Между подписавшими «декрет» сумма ее была распределена так: эрцгерцог платит тысячу пятьсот, Лобковиц — семьсот, а Кинский — тысячу восемьсот флоринов в год.

Пенсия выплачивалась уже с самого начала очень неаккуратно. Только эрцгерцог Рудольф платил точно в срок. Кинский, призванный в армию в год подписания «декрета», систематически «забывал» платить свою часть. Но настоящий удар был нанесен Бетховену злосчастным «финансовым патентом» австрийского правительства 1811 года. Патент уменьшал реальную стоимость серебряного гульдена. С момента издания «патента» сумма пенсии уменьшилась до 1613 гульденов. Композитор

стал добиваться уплаты следуемых ему денег полностью по номиналу, в особых «платежных обязательствах», котировавшихся наравне с серебряной валютой. Рудольф согласился и с 1812 года стал выплачивать свою долю в полноценной валюте, а третий меценат, Лобковиц, с сентября 1811 года вообще прекратил платежи, так как его расточительный образ жизни повлек за собою наложенный кредиторами арест на его имущество, заставивший легкомысленного князя покинуть Вену. В довершение несчастий, Кинский осенью 1812 года упал с лошади и разбился насмерть. Его наследники совсем отказались платить пенсию. С ними начались длинные переговоры, в которых Бетховен проявил большую настойчивость, действовал через юристов и был непрочь подать на вдову Кинского и на обанкротившегося князя «Фицли-Пуцли» (презрительная кличка Лобковица) в суд. Лишь в 1815 году дело разрешилось компромиссом. Бетховен единовременно получил большую сумму за несколько лет, но размер пенсии значительно уменьшился. Впрочем, в дальнейшем она выплачивалась аккуратно. Мелкие дрязги по этому делу доставили Бетховену массу хлопот и неприятностей. Своих меценатов он не щадил. В письме к Брунсвику композитор писал: «Злосчастный декрет, обольщающий подобно пению сирен! Нужно было, как Улиссу, залепить уши воском и устоять, чтобы не подписывать» [13].

Итак, Бетховен в первые годы действия «декрета» имел некоторую постоянную сумму денег. Кроме того, композитор получал деньги от издателей. Переговоры с издателями по-прежнему требовали обширной переписки. Но Бетховен все реже пользовался услугами своего брата Карла. Отношения между ними становились все хуже, особенно после женитьбы Карла на ненавистной Бетховену девушке Иоганне Рейс. Он точно предчувствовал, какая долгая и тяжелая борьба предстоит ему с «царицей

ночи», как он называл жену своего брата. В 1806 году у нее родился сын Карл — племянник композитора, которого он взял на воспитание в последние годы жизни.

Переписка с издателями в 1806—1809 годы показывает, насколько популярным стало имя Бетховена. В 1806 году велись переговоры с фирмой Брейткопф и Гертель по поводу продажи всех его произведений в ее полную исключительную собственность в пределах Германии. Шотландский издатель Томсон продолжает переговоры с Бетховеном по поводу инструментальных ансамблей на шотландские темы, а также аккомпанементов и ритурнелей к шотландским, уэльским, ирландским мелодиям. Ансамбли так никогда и не были написаны, а аккомпанементы к песням писались много лет. Бетховен начал с ирландских мелодий. Насколько высоко Томсон ценил Бетховена, свидетельствует следующее предисловие к первому тому ирландских мелодий (Эдинбург, 1814): «Между ныне живущими композиторами, как ясно всякому непредубежденному музыканту, единственным, кто занимает столь же выдающееся положение, как и покойный Гайдн, является Бетховен. Он соединяет оригинальнейший гений и в высшей степени изобретательную фантазию с глубоким знанием, исключительным вкусом и полной энтузиазма любовью к своему искусству. Его сочинения, подобно сочинениям его знаменитого предшественника, слушаются вновь и вновь и каждый раз обещают новое удовольствие. К этому композитору настойчиво обратился издатель с просьбой написать ритурнели и сопровождения к ирландским мелодиям... После многих лет ожидания и мучительных разочарований.... после того, как три экземпляра пропали в дороге, заказанные ритурнели и сопровождения попали, наконец, в руки издателя» [14].

Весной 1807 года в Вену приехал лондонский пианист и композитор Муцио Клементи. Будучи со-

Вена. Улица Грабен

владельцем крупной издательской фирмы в Лондоне, он договаривался лично с Бетховеном о покупке его новых произведений только для Англии (скрипичный и четвертый фортепианный концерты, три квартета ор. 59, увертюра «Кориолан» и четвертая симфония). Ввиду плохого сообщения между Англией и Веной, Бетховену пришлось ждать получения обещанного гонорара в двести фунтов стерлингов целых два года — до 1810 года.

Словом, переговоры с издателями развивались успешно. Правда, деньги заставляли себя ждать, но Клементи, дружески расположенный к Бетховену, все время торопил своего лондонского компаньона, который, по-видимому, ждал получения бетховенских сочинений, а это было нелегкое дело, так как введенная Наполеоном континентальная блокада препятствовала нормальным почтовым сообщениям с Англией. Кроме того, композитор продавал свои произведения Брейткопфу, Артариа и Зимроку, что в общей сложности давало немалый доход.

Но наступило событие, показавшее Бетховену, что его доходы стоят немногого. Весной 1809 года Наполеон снова воюет в Австрии. Вверх по Дунаю

движутся его войска, приближаясь к Вене. В начале мая императорская семья вместе с эрцгерцогом Рудольфом бежит из столицы. С 10 мая Вена — осажденный город. Генералы Ланн и Бертран оцепляют столицу со всех сторон и начинают обстрел города. Гарнизон из семнадцати тысяч человек сдается. 12 мая в два с половиной часа дня Вена уже была в руках французов.

Во время канонады Бетховен находился у брата Карла в подвале и охранял свой больной слух, обложив голову подушками. В Вене исчезли продукты питания, металлическая монета, развилась спекуляция. На город была наложена победителями огромная контрибуция. Друзья композитора почти все разъехались. Связь с внешним миром прервалась. Французская оккупация длилась два месяца.

Бетховен во время этого второго прихода наполеоновских войск уже ненавидел французских оккупантов. Однажды сидящий в кофейне композитор показал кулак проходящему французскому офицеру и воскликнул: «Если бы я был генералом и понимал в стратегии столько же, сколько в контрапункте, тогда я задал бы вам работу». Эти антифранцузские настроения господствуют у Бетховена вплоть до Венского конгресса. Не надо забывать, что к тому времени вся передовая Германия была уже затронута начинающимся освободительным движением. В октябре был заключен Венский мир, санкционировавший униженное положение Австрии. В ноябре Бетховен пишет: «После дикого разрушения — некоторый покой; после невообразимых перенесенных бедствий, когда в течение нескольких недель подряд я работал скорее во имя смерти, чем ради бессмертия... Что вы скажете об этом мертворожденном мире? Я не жду уже более ничего прочного от нынешнего века: все зависит только от слепого случая» [15].

Лето 1809 года оказалось тяжелым для Бетховена. Композитор в первый раз был вынужден оста-

ваться в пыльном, душном городе среди окружавшей его нужды, среди материальных и моральных невзгод. Лишь к концу лета Бетховену удалось выбраться за город, и он обрел работоспособность.

В эти годы мировоззрение Бетховена достигает полной зрелости. Он оставался совершенно чуждым господствовавшим церковным догмам. Считая себя человеком религиозным, он понимал религию в духе пантеизма, а к официальной религии относился с резким осуждением и уделял внимание идеям «вольнодумцев».

Вспомним, что Бетховен до начала глухоты состоял членом масонской ложи, и мы не удивимся резким высказываниям его об официальной религии. Для Бетховена бог существовал только как поэтическая идея утешителя в человеческих скорбях. Позже он говорил Шиндлеру: «О религии нечего спорить: это замкнутая в себе самой вещь» [16].

С точки зрения композитора, бог и природа составляли одно и то же. Всю жизнь у Бетховена прорывалось поэтическое отношение к природе, облеченное в религиозную оболочку. Другого отношения к идее божества у него по существу не было никогда. Вот его запись 1815 года на нотном листке:

«На Каленберге, 1815, конец сентября.
Всемогущий, в лесу я блажен, счастлив. В лесу каждое дерево говорит: благодарю тебя. О боже, какое великолепие в таком лесу! На вершинах покой, чтобы ему служить» [17].

Здесь перед нами встает образ Бетховена-пантеиста. Вот еще листок, исписанный карандашом (1810?): «Мой декрет обязывает остаться только в пределах страны... это может быть выполнено в любой деревушке. Мой несчастный слух меня здесь не

мучит. Как будто каждое дерево говорит мне тут: «свят, свят...» [18]

К этому времени устанавливаются окончательно и музыкальные симпатии Бетховена. Выше всех он ценил Генделя, Иоганна Себастьяна Баха, Филиппа Эммануила Баха, Моцарта (в особенности его Реквием и четыре последние оперы). Прослушав в Аугартене моцартовский фортепианный концерт до минор, Бетховен сказал сопровождавшему его Крамеру: «Крамер! Мы никогда не сможем создать чего-либо подобного!» [19] Бетховену было дано почувствовать и трагическую незавершенность творчества Моцарта: ознакомившись с квартетом ля мажор Моцарта, он замечает: «Вот это произведение! Здесь Моцарт говорит человечеству: «Смотрите, что я мог бы сделать, будь вы достаточно зрелыми!..» [20] По адресу Гайдна он нередко говорил колкости, но признавал величие своего бывшего учителя. Из театральных композиторов Бетховен особенно высоко ставил Глюка, Керубини и Мегюля — мастеров буржуазной музыкальной трагедии. Волшебные оперные сюжеты не привлекали Бетховена. В письме к драматургу Коллину композитор заявляет: «...Не могу скрыть, что я отрицательно отношусь к этому жанру, так часто заставляющему дремать чувство и разум» [21]. Лучшими либретто композитор считал «Весталку» Спонтини и «Водовоза» Керубини.

Определился и литературный вкус Бетховена. В 1809 году он просит Брейткопфа и Гертеля подарить ему собрание сочинений Гете и Шиллера: «Оба поэта — мои любимцы, подобно Оссиану и Гомеру» [22]. Гете вытеснил «величественного» Клопштока. Мы уже знаем, до какой степени Бетховен чтил Шекспира. Тогда же у композитора появляется временное увлечение индусской литературой и персидской поэзией.

Большой интерес представляет описание современниками игры Бетховена. Он обладал несравнен-

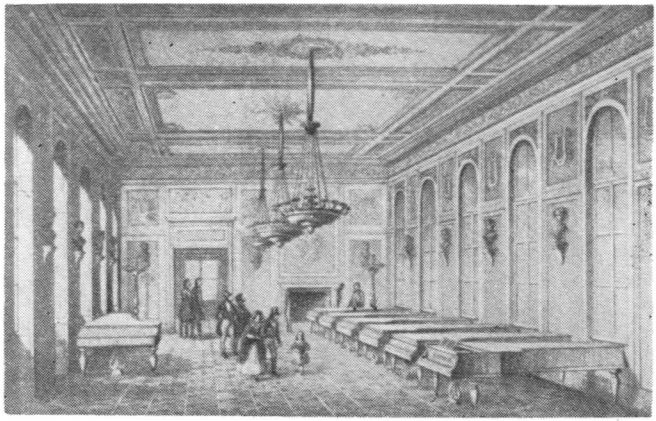
ной технической ловкостью и быстротой. Манера его сидеть за фортепиано отличалась благородством и спокойствием. Спокойным оставалось и лицо. Пальцы Бетховена были очень сильны, но не длинны, с широкими «подушками», руки не очень растянуты (едва брал одной рукой дециму). Употреблял педаль он значительно чаще, чем написано в нотах. В чтении с листа Бетховен не имел соперников.

По свидетельству Черни, исполнение Бетховеном на фортепиано «партитур Генделя и Глюка, а также фуг И. С. Баха было несравненным, причем в первые он умел вложить полноту чувства и особый дух, придававшие этим произведениям новую форму» [23]. Чего бы мы не дали,— добавляет Р. Роллан,— чтобы услышать дикий танец фурий (№ 28 из «Орфея»), исполненный пальцами, написавшими «Appassionata»! При одной мысли об этом по мне пробегает холод ужаса» [24].

По наблюдениям Риса, свои сочинения Бетховен играл «свободно», хотя и строго придерживался такта. Очень выразительным в его исполнении было динамическое нарастание в сочетании с замедлением темпа. Очень редко он прибегал к чисто виртуозным украшениям. И Рис и Шиндлер отмечали особую выразительность игры Бетховена; Шиндлер относил ее за счет ритмических акцентов, близких к речевым. Исполнительские приемы Бетховена Шиндлер сближал с ораторской манерой.

По словам очевидцев, всю полноту гениальности Бетховена можно было узнать, только услышав его импровизации, одновременно пламенные и вместе с тем совершенные по форме.

Черни рассказывает, в каких музыкальных формах импровизировал Бетховен: 1) Соната или рондо. Разработка изумляла разнообразием тематической работы. Трудность бравурных пассажей превосходила все написанное Бетховеном. 2) Свободные вариации в духе финала хоровой фантазии или



Вена. Концертный салон фортепианной фабрики И. А. Штрейхера

финала девятой симфонии. 3) Попурри, подобно фантазии ор. 77. Любая тема могла стать для Бетховена поводом к богатейшим импровизациям.

Слабые и несовершенные фортепиано не могли служить для передачи гигантских замыслов Бетховена. Общаясь с фабрикантами фортепиано супругами Штрейхер, Бетховен способствовал совершенствованию их инструментов. Рейхардт пишет в 1809 году: «Штрейхер расстался с мягкостью, слишком большой податливостью и стукотней венских роялей; согласно совету и желанию Бетховена, он придал своему инструменту больше сопротивляемости, эластичности, с тем, чтобы виртуоз с сильной и значительной игрой исполнял мелодию связно и применял тонкое туше» [25].

В зрелые годы Бетховен играл не очень чисто, иногда неточно,— это объяснялось растущей глухотой. Во время игры на скрипке он сильно детонировал, при дирижировании часто сбивал оркестр и не

Л. Шпор
С гравюры И. Лиера по портрету Г. Бодмера

слышал тихих звуков. Известный композитор и скрипач Людвиг Шпор играл в 1813 году под его управлением. Вот как он описывает Бетховена за дирижерским пультом:

«Бетховен приучился показывать оркестру знаки выразительности путем всевозможных странных телодвижений. При тихих звуках он сгибался тем ниже, чем слабее была желательная слышимость. При нарастании он постепенно выпрямлялся и в сильных местах высоко подпрыгивал. Иногда он, сам того не замечая, кричал, чтобы усилить звучность. Во время репетиции Бетховен сбился из-за своей глухоты и забежал вперед на десять-двенадцать тактов. В нужном, как ему казалось, месте он показал «сильно»; оркестр, игравший согласно нотам, продолжал исполнять «тихо». Тогда Бетховен испуганно и удивленно оглянулся на оркестр... и почувствовал себя хорошо лишь тогда, когда дав-

но ожидаемая сильная звучность, наконец, была им услышана»[26].

С наступлением полной глухоты дирижер Бетховен представлял зрелище, вызывающее глубокую жалость. Никто из друзей не решался ему сказать, что следовало бы прекратить публичные выступления, и многие бывали потрясены до слез, наблюдая Бетховена, управлявшего оркестром,— или, вернее, не управлявшего им.

Но вернемся к тем годам, когда исполнительское искусство Бетховена достигло полного расцвета. Пианистические выступления Бетховена продолжали вызывать бури восторгов. В 1805 году из Парижа в Вену приехал любимый ученик Гайдна, композитор Игнац Плейель. Услыхав в салоне Лобковица импровизацию Бетховена, Плейель, уже пожилой человек, поцеловал Бетховену руки. По свидетельству Риса, «импровизации Бетховена были самым замечательным из всего, что можно было вообще услышать»[27]. Бетховен не любил играть свои законченные сочинения, а предпочитал импровизировать. Он всегда проявлял огромный интерес к музыкальной культуре прошлого и настоящего. Бетховен широко пользовался обширной библиотекой эрцгерцога Рудольфа, по возможности слушал и проигрывал все новые музыкальные произведения. Любознательность Бетховена отнюдь не ограничивалась музыкой. В 1809 году он писал Гертелю: «Не существует сочинения, которое было бы для меня чересчур учено; не претендуя ни в малейшей степени на ученость в собственном смысле этого слова, я все же с детства стремился понять сущность лучших и мудрейших людей каждой эпохи. Да будет стыдно всякому художнику, не считающему своей обязанностью делать, по меньшей мере, то же, что и я»[28]. Эта благородная потребность в познании составляла одну из выдающихся черт личности великого композитора.

XIV

СИМФОНИЗМ БЕТХОВЕНА

Бетховен — величайший композитор-симфонист в истории западной музыки. Героический симфонизм Бетховена стал главным выразителем мира его идей. Симфонии Героическая, пятая и девятая — три этапа симфонической мысли Запада за первую четверть XIX столетия — открывают собою все новаторские дерзания музыкальной классики Европы в течение ближайших десятилетий. Миллионы людей знают наизусть тему «судьбы» из пятой симфонии и тему «радости» из девятой. Обе они олицетворяют величайший контраст бетховенской музыки — непреклонность враждебного начала и всепобеждающую радость освобожденного человечества; между ними бушует море бетховенских страстей.

Музыка Бетховена — всесторонне подготовленная вершина исторического развития симфонизма, реалистического творческого метода, стоящего в самом центре музыкального искусства последних веков.

Симфонизм вырос на социальной почве. Об этом говорят прежде всего те средства музыкального воздействия, активизацию которых вызвал симфонический метод.

Так, например, социальное содержание симфонического творчества Бетховена стимулировало развитие симфонического оркестра как самого сильного в инструментальной музыке средства общения с массами слушателей. В эпоху Бетховена демократические концертные аудитории только нарождались, но великий композитор-симфонист в своем творчестве предвосхищал их рост, воплощая свои музыкальные идеи и образы в истинно симфонических оркестровых звучаниях. Завоевания оркестровой музыки находятся в тесной связи с развитием симфонизма.

Роль симфонического оркестра в культурной жизни современного человечества может быть исчерпывающе объяснена не только воздействием ценных музыкальных мыслей, выраженных оркестровыми средствами, но и тем моральным подъемом, который вызывается массовым характером симфонического исполнения, так как в своей основе оно необходимо предполагает коллективность, воздействие массы исполнителей на массу слушателей. Есть много общего между симфоническим концертом и театральным спектаклем большого стиля.

Гоголь писал в «Петербургских заметках 1836 года»:

«Огромный концерт всегда бывает величествен: четыреста музыкантов! Это что-то могущественное. Когда согласный ропот четырехсот звуков раздается под дрожащими сводами, тогда, мне кажется, самая мелкая душа слушателя должна вздрогнуть необыкновенным содроганием» [1].

Совершенно исключительны динамические возможности оркестра. Мы говорим прежде всего о физической силе звучания — в этом отношении оркестр не знает соперников, и эта особенность воспринимается слушателем прежде всего.

Но не только абсолютная мощь звука характеризует оркестровую звучность. В неменьшей степени ей свойственны и тихие, почти исчезающие звуча-

ния. Обозначение ppppp в конце экспозиции первой части шестой симфонии Чайковского совершенно выполнимо.

Богатые градации силы симфонического звучания делают возможными и потрясающие контрасты, и грандиозные нарастания и спады.

Еще более существенно богатство звуковых красок симфонического оркестра. Различные тембры струнных, деревянных и медных духовых инструментов, своеобразный колорит ударных — все это представляет собой неисчерпаемую по разнообразию звуковую палитру.

О выразительных средствах оркестра хорошо сказал А. Н. Серов:

«Пению, голосу, теперь стоит только намекнуть; оркестр своими могучими средствами уже дорисует все, что происходит в душе человеческой, хотя бы это было негодование Эсхилова «Прометея», или, в другую сторону, оркестр может вдруг уменьшиться до микроскопически-тонкого царства Шекспировой феи Маб, до слезинки на ресницах ребенка, до колыханья лепестков розы...» [2]

Указанные особенности симфонического оркестра вполне достаточны, чтобы определить симфоническую музыку как самое мощное и богатое разнообразными возможностями «орудие музыкального воздействия» на широкие слушательские массы.

В представлении большинства понятие «симфонизм» отожествляется с качествами и свойствами оркестровой музыки вообще. Игра разнообразнейших тембров, сила контрастов оркестровых масс, мощь оркестрового звучания — одним словом, все то, что делает оркестр в продолжение веков мерилом внешней яркости и внутренней конфликтности,— указывает на тесную связь симфонизма с оркестровым звучанием. Однако нельзя на этом основании приписывать названным двум понятиям полную тождественность.

Симфонизм и симфоническая (оркестровая) музыка — не одно и то же. Легко убедиться в том, что не всякое произведение, написанное для симфонического оркестра, симфонично по своему существу; и, наоборот, не всякая музыка, содержащая драгоценное зерно истинного симфонизма, обязательно воплощена в звучании оркестра.

Недаром Шуман назвал свой замечательный цикл вариаций для фортепиано «Симфоническими этюдами». Данное название указывает на наличие принципа симфонизма в этом цикле, несмотря на то, что он написан для фортепиано соло, без участия оркестра. Ту же картину мы наблюдаем во многих фортепианных произведениях Бетховена, например в сонате «Аппассионата», ор. 57, вариациях ор. 35 и в ряде других камерных сочинений. Строго говоря, симфонизм как принцип присутствует в большинстве произведений великого немецкого композитора, к какому бы жанру они ни принадлежали.

В русской музыке образцом симфонизма в рамках фортепианного звучания являются «Картинки с выставки» Мусоргского. Средствами камерного ансамбля Чайковский достигал едва ли не вершины симфонизма: достаточно напомнить его третий квартет, трио «Памяти великого художника».

Начиная с «Ивана Сусанина» Глинки, симфонизм проник в область русской классической оперы и прочно утвердился там.

Итак, понятие «симфонизм» охватывает широкий круг явлений, часто выходящих далеко за пределы оркестровой музыки в собственном смысле.

Что же мы называем симфонизмом? В этом понятии выделяется одна общая психологическая черта: глубокая сосредоточенность на большой жизненной идее.

Анализ симфонических произведений Глинки, Баха, Чайковского, Бетховена, Бородина приводит к выводу, что существенными чертами симфонизма

являются прогрессивный рост, диалектическое развитие музыкальных образов, органически сочетающееся с психологической насыщенностью.

Если нельзя ограничить область симфонизма исключительно оркестровой музыкой, то нельзя и совершенно отрывать его от исполнительского аппарата, наиболее соответствующего задачам симфонизма,— оркестра. В пределах оркестровых жанров высшей точкой развития явилась симфония, зародившаяся в начале XVIII века, подвергшаяся в течение двух столетий далеко идущим изменениям и все-таки оставшаяся в основе своей все той же прочной музыкальной формой.

Не станем останавливаться в данном случае на законах сонатной формы. Напомним только, что она лежит в основе двух групп крупных музыкальных произведений — соната и симфоний. Установилось положение, согласно которому соната получила господствующее значение среди камерных музыкальных форм, а симфония приобрела признаки, сделавшие ее вершиной оркестрового жанра, а вместе с тем и высшей представительницей инструментальной музыки вообще. Недаром симфония отдала свое название «симфонизму» как средоточию наиболее обобщенных образов и понятий.

Хотя, как уже сказано, соната и симфония обнаруживают теснейшее формальное родство, что способствовало широкому распространению взгляда на симфонию как на сонату, положенную на оркестр, это отнюдь не означает тождества обеих форм. Симфония в период своего исторического расцвета шла своим путем, не испытывая сколько-нибудь значительного давления со стороны многочисленных камерных сонат для различных инструментальных составов. Имело место сильнейшее влияние обратного порядка — симфонии на сонату, доказательством чего служит творчество Бетховена.

В 20-е годы нашего столетия раздавались голоса

утверждавшие, что сонатная форма приводит к механизации творческого процесса. Этим утверждениям противостоит вся музыкальная практика за двести лет существования симфонии. Всякие попытки доказать «бóльшую диалектичность» других форм, например фуги, явно не удались. Сонатная форма настолько облюбована величайшими симфонистами Бетховеном и Чайковским, что они и не пытались заменить ее новой формой, более высоко организованной. И в наши дни сонатно-симфонический цикл доказывает свою жизненность не в качестве удобной рассудочной схемы: он сохраняет все драматургическое значение в таких, например, произведениях, как пятая симфония Шостаковича, двадцать седьмая Мясковского.

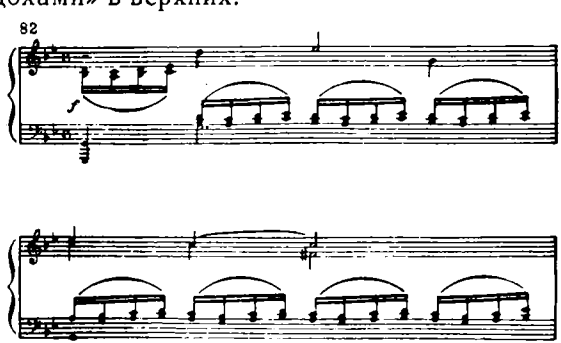
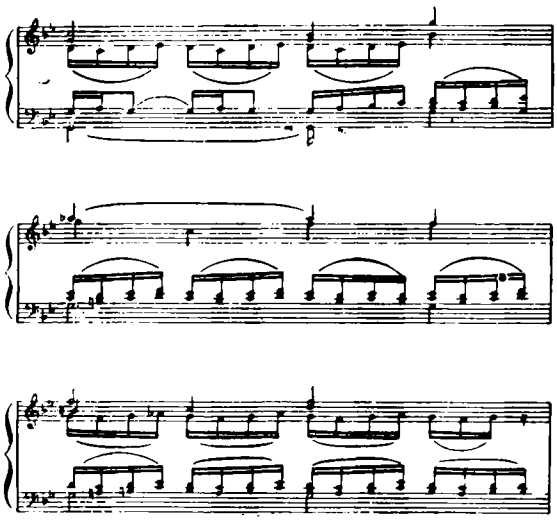
Великие симфонисты прошлого с Бетховеном и Чайковским во главе, а также выдающиеся создатели современных симфоний рассматривали и рассматривают эту форму не как нечто раз навсегда установленное, а как исходный пункт для борьбы за новое слово в музыке.

Крутой, решительный перелом в истории мирового симфонизма произошел в эпоху буржуазных революций XVIII века. Чтобы правильнее оценить все значение этого перелома, мы хотим сравнить революционный симфонизм Бетховена с творчеством его великого соотечественника и предшественника, представителя германского протестантского бюргерства первой половины XVIII века — Иоганна Себастьяна Баха.

Эпоха Иоганна Себастьяна Баха и Генделя знала симфонизм как активную силу музыкального воздействия. У Баха в его главных произведениях — «Страстях» и Мессе си минор, в его кантатах, в его сочинениях для органа и, наконец, для оркестра — всюду господствует широкое эпическое развитие. Народ стоит за большинством образов баховских сочинений. Его голос слышен во всех ликующих и

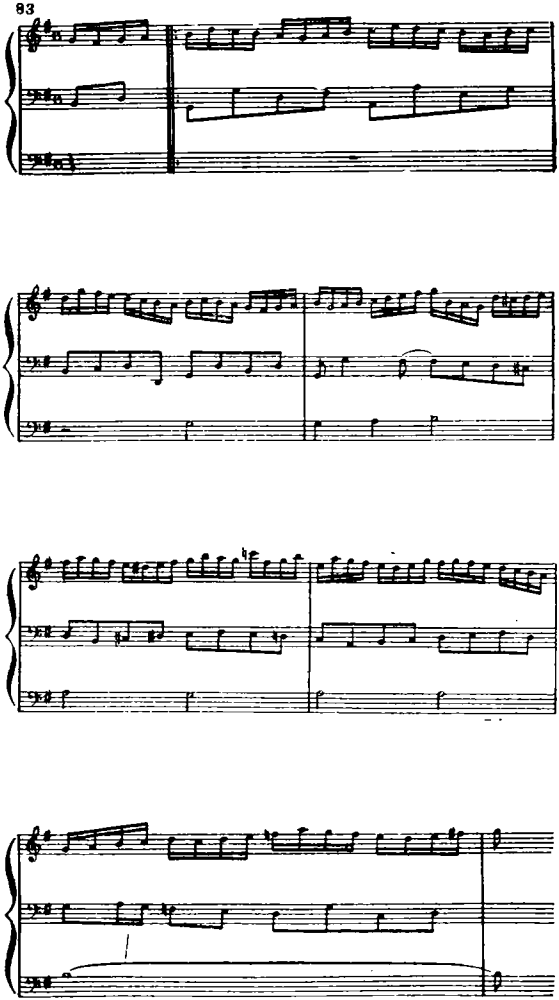
вздыхающих интонациях, обращенных к небу и к земле.

Ораториально-кантатный жанр культовой музыки Баха вырос из народнопесенного материала. Основа музыки Баха — протестантский хорал. Бах дал в своем творчестве великое обобщение хоральной музыки за несколько веков. Это — не цитаты, взятые в готовом виде из сборников, а процесс живого развития народной музыки. Культовость же баховской музыки, ее пиэтизм есть лишь мистифицированная форма, которая не может заслонить ее глубочайшего человеческого содержания.

Рассмотрим некоторые черты баховского симфонизма. Есть много признаков этого явления, но мы остановимся на главных. Сюда относится в первую очередь необыкновенная связность баховской музыки. Это — как бы звуковые реки, медлительно и мощно несущие в океан свои волны. Плавность этих, если можно так выразиться, «симфонических потоков» придает истинное величие господствующему образу баховской музыки — образу трудового народа. Примером подобной музыки может служить первый номер «Страстей по Иоанну», с его характерными органными пунктами, с его густым голосоведением, с его сплошным legato в средних голосах и «вздохами» в верхних:

Эта связность, достигающая своей высшей точки в форме фуги, столь любимой Бахом и его современниками, образует неразрывное единство с непрерывностью движения, развития — качеством, без которого не мыслится мир образов Баха.

Примеры такого единства мы находим в бесчисленных образцах его творчества. Вспомним его хоральную прелюдию соль мажор. Через всю прелюдию проходят два элемента. Один из них — мелодия хорала «Радуйтесь». Это — мелодия народного происхождения. Она сочетается с текуче-непрерывным сопровождением двух голосов — верхнего и нижнего по отношению к хоралу, расположенному в среднем голосе. Оба сопровождающих голоса обволакивают хорал, сливаются с ним, но нигде не составляют с ним яркого контраста. Весь комплекс голосов этой органной хоральной прелюдии образует стремитель-

ный растущий поток согласно действующих звучаний:



Эта высокая обобщенность музыкальных образов Баха, эта непрерывность линий развития создают преобладающее эпически величавое впечатление от его симфонизма.

В эпоху буржуазных революций XVIII века, когда выступил на историческую арену Бетховен, родились песни, представляющие не только выражение народной идеи, но и прямой призыв к действию. Такой призыв прозвучал в 1792 году в пламенном напеве французской «Марсельезы». Как мы уже говорили, ее торжественная мелодия, ее ясный, могучий ритм сродни многим подлинно народным темам бетховенских симфоний и сонат.

Новый революционный гимн XVIII века — «Марсельеза», так же как и протестантский хорал «Ein'feste Burg ist unser Gott» — «Бог — наш оплот» (названный Энгельсом «марсельезой XVI века») представляют выдающиеся народные музыкальные памятники двух отдаленных друг от друга эпох. То, что в них было отражено, нашло свое широкое развитие в творчестве гениальных композиторов тех времен — Баха и Бетховена.

Новые основания искусства Бетховена вызвали к жизни и новые черты его симфонизма. У Бетховена на первый план выдвигается героическое начало; непреклонная воля к борьбе против всех видов социального зла окрашивает собою бетховенское творчество с первых шагов.

Долгое становление гениального таланта Бетховена объясняется тем, что ему пришлось пережить, прочувствовать и продумать круг общественных и морально-философских проблем, поставленных самой жизнью; его непосредственные предшественники не знали этих новых и мучительных общих вопросов, выстраданных Бетховеном и впервые нашедших свое музыкальное выражение именно в его произведениях. Широта умственного кругозора и глубокая заинтересованность в теоретической и практиче-

ской борьбе нового мира против феодального строя делает творчество Бетховена исключительным явлением.

Такая увлеченность жизнью своей эпохи не покидала Бетховена до последних лет его деятельности.

Начиная с первых раскатов надвигающихся грозных событий и кончая глухой порой реакции 20-х годов, композитор оставался страстным политическим мыслителем и своеобразно претворил революционный протест и идеал героической личности в музыкальные образы своих сочинений. Вместе с тем композитор выразил музыкой жизнь человеческой личности в самых сокровенных лирических чертах. Вообще Бетховен первый достиг небывалой до него полноты раскрытия человеческой индивидуальности.

Перед Бетховеном как творцом стояла двойная задача: не только отразить в своих произведениях борьбу против насквозь прогнившего феодального строя, но и противопоставить ограниченным интересам нового завоевывающего господство класса — буржуазии — высокие идеалы человечности и истинной свободы личности. Это и образует содержание симфонизма Бетховена, главной особенностью которого является глубочайшая конфликтность, характеризующая диалектику музыкального мышления композитора. Но эта черта музыки Бетховена еще не дает полного представления о ней: рядом с конфликтностью едва ли не наивысшим признаком бетховенского симфонизма является могучая воля к единству, которая в сочетании с конфликтностью и раскрывает полноту его творческого метода.

В основе синтеза этих двух свойств — конфликтности и единства — лежит явление, играющее в симфонизме Бетховена первостепенную роль. Оно заключается в героической основе всего бетховен-

ского творчества, в том, что все в нем окрашено в революционно-демократические тона. Еще в одной из ранних сонат, написанных в двенадцатилетнем возрасте, Бетховен предвосхищает героические эмоции, нашедшие свое полноценное выражение четырнадцать лет спустя в Патетической сонате, с ее прерывистой музыкальной речью, с ее конфликтностью в первой части, возвышенной лирикой мужественного склада в Adagio и народным рондо финала. В сущности все три части Патетической сонаты одинаково героичны. Мало того, героический дух пронизывает все фортепианное творчество молодого Бетховена.

Ромен Роллан дал яркое определение раннего сонатного творчества Бетховена: «Едва успел он открыть рот, в ор. 2 № 1, где он еще пользуется слышанными словами и фразами, как уже грубая, резкая, отрывистая интонация накладывает свою лапу на заимствованные обороты речи. Героический склад мышления сказывается, сам того не сознавая.

Источник этого лежит не только в смелости темперамента, но и в ясности сознания, которое берет, решает и отрубает без соглашательства. Рисунок порою тяжел; линия не имеет более кошачьей гибкости, характерной для Моцарта и его подражателей; она пряма и проведена уверенной рукой; она представляет кратчайший и широко проложенный путь от одной мысли к другой — большие дороги духа» [3].

Итак, симфонизм Бетховена проявился уже с первых шагов в его камерных сочинениях. Ромен Роллан, ссылаясь на рассказ Мошелеса, сообщает, что относительно Патетической сонаты «страсти за и против разгорались, как по поводу какой-нибудь оперы» [4]. Понятие камерности взрывается силами симфонизма, и отсюда начинается восхождение к вершинам бетховенского зрелого творчества.

Симфонизм Бетховена торжествует над камерностью на всем протяжении его созидательного труда и даже тогда, когда в нем проявляются трагические черты. Неослабевающий дух протеста, преодоления, борьбы, составляющей самую сущность симфонизма Бетховена, вызывался не только окружавшей композитора реальной действительностью со всеми ее отвратительными чертами феодального режима. Немалым препятствием в борьбе с косностью являлась также и сама идеология немецкой интеллигенции. Классический немецкий идеализм, основы которого были привиты Бетховену еще в ранней юности, в Боннском университете и в доме Брейнингов, нес в себе неразрешимые противоречия, которые могли губительно сказаться на творческом сознании художника, не имей он такой натуры борца, какою обладал Бетховен, не сгибавшийся и перед этим препятствием.

Но дело не только в самой титанической натуре Бетховена: он не был героем-одиночкой,— он всегда опирался на народ. Дух народности был им усвоен в самом начале творческого пути, также в юные годы, когда он был очевидцем прирейнских крестьянских восстаний. Народность сопутствовала Бетховену на всем протяжении его творческого развития: она помогала ему находить выход из тупика идеалистических противоречий, побеждать в борьбе и достигать высшего единства в искусстве.

Народность бетховенского творчества тесно сопряжена с понятием героизма. Народ у Бетховена не безлик: его чаяния и надежды, его радости и страдания воплощены в образе героической личности.

Буржуазные исследователи упорно повторяют, что музыкальная тематика Бетховена не народна. Даже такой передовой бетховеновед, как Ромен Роллан, долгие годы находился в этом вопросе под влиянием буржуазных фольклористов. Незадолго

до конца своей жизни Роллан в книге, посвященной девятой симфонии (1943), признал свою ошибку:

«Я несколько легковерно, благодаря доверию к таким знатокам истории песни, как Фридлендер, принял суждение, что Бетховен обладал слишком отмеченной индивидуальностью, чтобы отдаться сочинению произведений на народные темы в духе нашего времени (как это было особенно в конце прошлого века). На самом деле, субстанция весьма различных народных мелодий (рейнских, нижнеавстрийских, русских, хорватских, шотландских, ирландских) текла в многочисленных его сочинениях (инструментальных), созданных преимущественно в последний период творчества (квартет ор. 59, трио ор. 70, ор. 97, соната «Аврора» ор. 53, седьмая и девятая симфонии и т. д.)» [5].

По нашему мнению, народное начало пронизывает все творчество Бетховена, усиливаясь к позднему периоду. Мы имеем в виду интонационную сущность народного искусства, а не буквальное воспроизведение той или иной народной темы.

В симфонических драмах Бетховена ясно отличимы смысловые значения двух принципов использования народной мелодики. В основу музыкальных характеристик главного действующего лица — героической личности — обычно ложатся не буквально воспроизведенные народные мелодии, а выкованные из них бетховенские темы, лаконичные, порывистые, полные несокрушимой воли и революционной энергии. Новое смысловое назначение, заставлявшее по-новому зазвучать веками отстоявшиеся народные интонации, не позволяло буржуазным ученым признать истинное происхождение бетховенских мелодий.

Буквальное воспроизведение народных мелодий встречается у Бетховена редко, но тем заметнее, в каких художественных целях они используются

композитором. Роль этих мелодий в финалах «Героической» и седьмой симфоний, сонаты «Аврора» ор. 53 очевидна. Они составляют существенный элемент в картинах всенародного ликования. Этот элемент лишний раз подчеркивает, что герой — представитель народа, разделяющего с ним торжество его победы. В финале девятой симфонии Бетховен воссоздал жанр распространенной хоровой массовой песни в мелодии оды «К радости». Этим он также подтвердил всенародный характер героической идеи своей последней симфонии.

Следует отметить еще один важный признак бетховенского симфонизма — его тягу к программности, выражающейся в самых разнообразных формах: от одного слова, стоящего в заглавии и характеризующего целую симфонию («Героическая»),— до программных сочинений в настоящем смысле этого слова («Эгмонт», «Кориолан» и др.). Тот знаменательный факт, что многие инструментальные непрограммные произведения Бетховена вызывали и вызывают у слушателей непреодолимое желание толковать их как произведения сюжетные (например, сонаты «Лунная», «Аврора», «Аппассионата»), говорит все о той же реалистической устремленности композитора к предельной выразительности, ясности и доходчивости в передаче своих творческих идей. Яркость и действенность музыкальных образов в этих сочинениях Бетховена так велика, что мы называем их симфоническими драмами. Недаром Белинский писал М. Бакунину в 1837 году: «Одно место из одной сонаты Бетховена произвело на меня такое же могущественное действие, как многие места из игры Мочалова в роли Гамлета»[6]. Композитор облегчает понимание их содержания и большой концентрацией действия, и доступностью легко запоминаемых мелодий, и, наконец, широким использованием жанровых характеристик (напомним, например, танцевальный ритм коды в финале сонаты

Ф. Шуберт

С литографии И. Тельчера

«Аппассионата», похоронный марш в сонате ор. 26) *.

Эта глубоко демократическая сторона бетховенского симфонизма резко обозначает его социальное происхождение.

Бетховен перед смертью был озабочен тем, что содержание многих его инструментальных сочинений останется нераскрытым. Шиндлер пишет: «Предвидя приближение конца, он выразил желание, чтобы я опубликовал его намерения, касающиеся симфоний и произведений для фортепиано» [8].

Ромен Роллан в своей последней книге о Бетховене, посвященной его последним дням, приводит запись беседы на эту тему Бетховена с Шиндлером, пытавшимся разубедить композитора в целесообразности его желания. Роллан следующим образом резюмирует эту дискуссию: «Совершенно ясно, хотя чаще всего этого и не желают признавать, что Бетховен каждому своему произведению придавал психологическое, даже драматическое, значение, вполне точное и четкое, и что он хотел раскрыть его с помощью заголовков при издании полного собрания сочинений. По этому вопросу он расходился с самыми преданными людьми из своего окружения, со своими учениками» [9].

Такая устремленность Бетховена к максимальной реальности музыкальной мысли, несомненно, накладывала свой отпечаток и на самый творческий

* Интересна реакция Н. Г. Чернышевского на это качество музыки Бетховена: «Все-таки надо писать так, чтоб все могли понимать. Ведь великие идеи, как и высшая красота, сами по себе крайне просты и всякому доступны, если понятно выражены. Приведу в пример хотя бы самого себя. Никакого музыкального слуха у меня нет и никогда я ни на какую музыку не ходил, но раз О[льга] С[ократовна] увезла меня в концерт. Поют, играют, а я, помнится, корректуру читаю. Вдруг заиграли что-то совсем особенное.— Да это, должно быть, Бетховен, подумал я; справился с афишей и в самом деле не ошибся. Что же вы думаете, ведь весь номер прослушал» [7].

процесс композитора. Об этом говорят, между прочим, и наблюдения современников. Вот одно из них:

«Браун фон Брауналь передает разговор с Шубертом в одном трактире, где в то время находился и Бетховен: «По временам он вынимал из бокового кармана другую тетрадь побольше и писал в ней с полузакрытыми глазами. «Что это он пишет?» — спросил я...— «Он сочиняет»,— последовал ответ. «Но ведь он пишет слова, а не ноты».— «Такова уже его манера: он обычно словами намечает себе развитие идей в той или другой музыкальной пьесе и вставляет между ними самое большее несколько нот». По словам Шлессера, Бетховен, между прочим, говорит: «...когда я сознаю, чего я хочу,— основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу цельный образ во всем его охвате стоящим перед моим внутренним взором как бы в окончательно отлитом виде» [10].

XV

ОТ ЧЕТВЕРТОЙ ДО ВОСЬМОЙ

Симфонические оркестры существовали уже задолго до Бетховена. Но он придал оркестру силу, гибкость и разнообразие, неведомые его предшественникам. В те времена оркестры были значительно скромнее по составу, чем наши современные. Тем не менее Бетховен умел добиваться таких ярких контрастов, такой живописности звучаний, такой мощи оркестровых масс, которые не превзойдены и следующим поколением композиторов.

Бетховен впервые ввел в круг своих художественных образов новые, массовые элементы. У него первого зазвучали в музыке шум улиц и площадей, призывы к оружию, тысячеустые возгласы,— словом, все то, что получило право гражданства в искусстве, овеянном грозным дыханием революции. В симфонической музыке Бетховена впервые воплотилась идея «миллионов». В свете своего могучего воздействия на слушателей симфонизм Бетховена получает более глубокое значение. Это не только оркестровая, но и героическая, массовая музыка. Ее образы подслушаны у народа и, обновленные, обога-

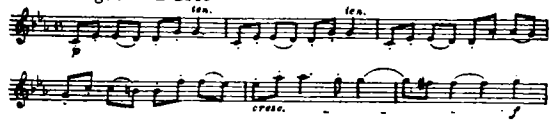
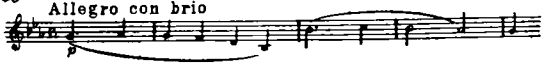
щенные историческим опытом и гением художника,— возвращены ему же. Симфоническая музыка Бетховена открыла широкие пути для героического массового передового искусства XIX века.

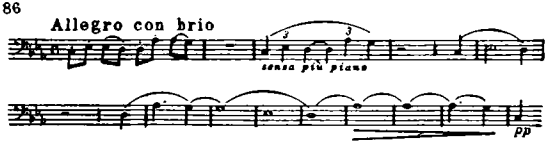
Вслед за «Героической», в период 1805—1809 годов, были созданы еще три симфонии — четвертая, пятая и шестая, три концерта — один скрипичный и два фортепианных (четвертый и пятый), хоровая фантазия ор. 80 и увертюра «Кориолан». Каждое из этих произведений составляет важный этап в симфоническом творчестве Бетховена, а все вместе — шаг вперед в развитии мирового симфонизма.

По отношению к предыдущему периоду, центр тяжести в творчестве Бетховена перемещается в симфоническую область. Соответственно уменьшается роль фортепианных и камерных ансамблевых произведений. Так, например, в течение первого периода, за восемь лет (1795—1802) написано девятнадцать фортепианных сонат, а в течение следующих двенадцати лет (1803—1814) — всего восемь, включая сонаты ор. 53 и ор. 57. Но по своему значению эти сонаты находятся на уровне лучшей симфонической музыки той поры.

Большую популярность завоевала увертюра «Кориолан», ор. 62, написанная в 1807 году и задуманная как вступление к трагедии Коллина (1802). Исполненная впервые у Лихновского, увертюра настолько понравилась, что Лобковиц, состоявший в театральной дирекции, распорядился о возобновлении постановки «Кориолана» Коллина с музыкой Бетховена. Спектакль состоялся весной 1807 года.

Пьеса Коллина ныне совершенно забыта, и современный слушатель воспринимает увертюру как самостоятельную симфоническую картину трагико-героического типа. Первая, тревожно мрачная и страстная тема (нотный пример 84) сопоставляется с широкой певучей темой побочной партии (нотный пример 85):

84 Allegro con brio

85 Allegro con brio

В разработке тема главной партии расчленяется на отдельные составляющие ее мелодические звенья. Очень выразительна кода увертюры: отдельные бессильные «клочья» первой темы, прерываемые паузами, передают мучительный распад былой энергии героя:

86 Allegro con brio

Увертюра «Кориолан» — сочинение героическое по своей идее, но не победоносное, рисующее трагедию надломленного сознания. Однако такие «концы» чрезвычайно редки у Бетховена в его героических произведениях; они в сущности не свойственны героике композитора.

Хоровая фантазия (1808) — одно из оригинальнейших по форме произведений Бетховена. Она написана для солирующего фортепиано, хора и оркестра. Солист начинает свою партию без сопровождения оркестра; это вступление носит характер импровизации (оно было заново написано в 1809 году). Затем следует изложение прелестной легкой темы, предвосхищающей тему радости в финале девятой симфонии. Вариации хора, оркестра и фортепиано

написаны в прозрачных, свежих тонах. Хоровая фантазия — не только оригинальное по форме, но и одно из наиболее безмятежных, светлых произведений композитора. Текст хора был заказан Бетховеном, сначала создавшим музыку, а затем обратившимся к поэту, имя которого точно не установлено: это был Куфнер или Трейчке.

Тема стихотворного текста фантазии — восхваление искусства. Композитор разрешил издателям изменять слова текста там, где они найдут это нужным, но очень настаивал на сохранении одного слова — «сила». В этом проявилось характерное для Бетховена отношение к искусству: лишенное силы идейно-эстетического воздействия, оно теряло всякий смысл для него.

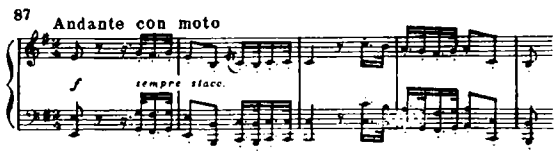
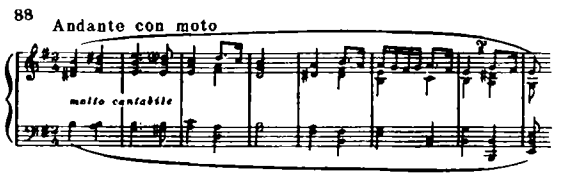
Единственный законченный скрипичный концерт Бетховена ре мажор, ор. 61 (1806), стоит и поныне в ряду лучших произведений этого жанра в мировом музыкальном искусстве. Соединение величавой простоты тем с выдающимся изяществом обработки, трогательности с глубиной чувств, железной логики с большой свободой формы — поистине гениально. Бетховен все более освобождал традиционный тип концерта от условностей XVIII века, приближая в сущности этот жанр к симфонии и повышая тем самым требования к исполнителям, с одной стороны, и к слушателям, в отношении сложности восприятия, с другой *. Скрипичный концерт Бетховена должен расцениваться как выдающийся памятник классического стиля — простого, ясного, сильного и оптимистического.

Два последних фортепианных концерта — четвертый, соль мажор, ор. 58 (1806), и пятый, ми-бе-

* Характерен поэтому отзыв «Theatralische Zeitung» об этом концерте (23 декабря 1806 г.): «Мнение знатоков таково, что он не лишен известной красоты, но часто бессвязен и легко утомляет слушателя бесконечными повторениями некоторых общих мест»[1]. Даже и тут «бессвязность»!

моль мажор, ор. 73 (1809),— принадлежат к вершинам этого жанра.

В четвертом концерте дано небывалое взаимопроникновение партии солиста и оркестра. Оркестр из сопровождающего аппарата становится равносильным по выразительности с фортепианной партией. В свою очередь фортепиано получает мощные оркестровые функции. Его пассажи становятся очень значительными. По изяществу всегда выразительного звукового орнамента, по благородству спокойных, медлительно развертываемых тем, наконец, по отсутствию ярких контрастов вся первая часть концерта представляет неторопливое широкое развитие, без резких граней.

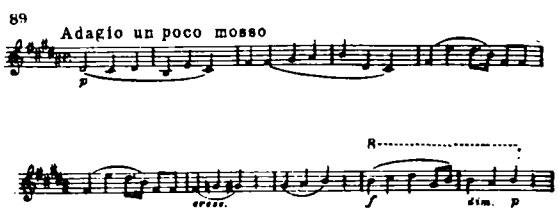
Вторая часть — Andante con moto — самая контрастная. Она построена в виде диалога оркестра (только смычковые) и солирующего фортепиано. Возгласы оркестра полны мрачной неумолимости:

Солирующее фортепиано отвечает нежной, все разрастающейся мольбой:

Грозное начало (оркестр) постепенно отступает — до полного исчезновения. Человеческое страдание все более настойчиво выступает вперед. Искреннее трогательное пение заполняет все выразитель-

ные регистры — и замирает. Весьма вероятно, что эта музыка написана под влиянием глюковского «Орфея» и представляет диалог мифического певца с разъяренными фуриями, не пускающими его в подземный мир, где томится его возлюбленная — Эвридика.

Третья часть — рондо — представляет живую смену легких танцевальных ритмов с пасторальными эпизодами. Ее народный характер не вызывает сомнений.

Пятый концерт по своим масштабам и широте идеи не уступает бетховенским симфониям. Об этом говорит прежде всего новое использование оркестра и солирующего фортепиано: гораздо чаще и более компактно звучит медная группа, истинно симфонична партия фортепиано *. Ярко контрастно, хотя и не драматично, соотношение главной и побочной партий в первой части. Светлая энергия музыкальных тем и победное торжество финала этого подлинно эстрадного произведения всегда создают в концертном зале приподнятое, праздничное настроение. Тут Бетховен выступает во всеоружии своего симфонического мастерства и вдохновения.

Мелодия второй, медленной части пятого концерта — одна из прекраснейших в наследии великого композитора:



* Пятый концерт сближает с четвертым свобода трактовки формы. В пятом концерте, впервые в истории этого жанра, отсутствуют традиционные каденции.

Р. Роллан в своей последней книге о Бетховене, созданной во время гитлеровской оккупации Франции, писал:

«Бетховен здесь,— не позади, а впереди... В дни испытаний он всегда находился подле нас...

Знаете ли вы, кто был моим товарищем в эти три дня, в эти три ночи, когда по сплетающимся дорогам Везелейского плато * катилась сплошная волна отступления, а следом за ней в солнечной пыли неся гул неприятельского нашествия? В моей голове, утомленной непрерывным грохотом моторизованной кавалерии, под угрозой неприятеля, возникла, неизвестно откуда и почему, прекрасная песня из концерта в ми-бемоль. Три дня и три ночи она пела, она жила во мне. Она царила, чистая и ясная, над развалинами мира. Она светила погруженному в горячечный мрак разуму, как глазок голубого неба среди туч...» [2]

Четвертая симфония си-бемоль мажор, ор. 60, закончена в середине ноября 1806 года. История ее возникновения неизвестна, так как набросков не сохранилось. Известно лишь, что она написана во время работы над пятой симфонией, начатой значительно раньше.

Легкость, свежесть и непосредственность, отсутствие трагических мотивов и большое совершенство построения, отличающие эту симфонию, вызвали восхищение у ее современников. В ней гармонично и цельно выражено счастливое, беспечное состояние духа. Шуман сравнивал ее со стройной эллинской девушкой, стоящей между двумя северными великанами (третьей и пятой симфониями). Мендельсон избрал ее для исполнения в своем первом концерте — в лейпцигском Гевандхаузе. Многое в этой симфонии послужило романтикам источником новых музыкальных приемов. Это прежде всего относится

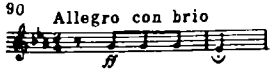
* Везелей — городок Бургундии, родина Роллана.

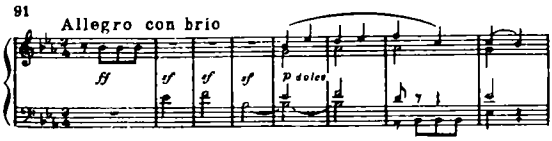
к интродукции первой части — Adagio. Тональная неопределенность интродукции, с игрой мажора и минора, с «романтическим» звучанием отдаленных валторн, по картинности не уступает многим эпизодам будущих веберовских опер. Но для Бетховена подобные неопределенные вступления служат лишь подготовкой к ясным пластическим музыкальным образам. В данном случае неопределенность и выжидательность в интродукции подготовляет начало Allegro vivace, вступающего с необыкновенным блеском сверкающими тиратами струнных.

Четвертая симфония быстро приобрела друзей во Франции: с 1830 года она исполнялась ежегодно в парижских симфонических концертах.

Пятая симфония до минор, ор. 67 (1805—1808),— пожалуй, наиболее популярная из всех симфоний Бетховена. Нередко ее называют наиболее совершенной, лучшей из всех. Сам Бетховен не разделял такого мнения: он предпочитал «Героическую». Причина успеха пятой симфонии лежит, по-видимому, в особенной ясности развития основной идеи. Обычно содержание пятой симфонии определяют так: «От тьмы к свету, через борьбу — к победе». Впрочем, это же определение может относиться ко многим произведениям Бетховена (например, к увертюре «Эгмонт»). Существенно лишь то, что революционная идея выражена здесь в прямой, ясной форме.

Вся пятая симфония предельно концентрирована и лаконична. Первая часть — Allegro con brio — буквально пронизана одним четырехзвучным мотивом, о котором Бетховен сказал: «Так судьба стучится в дверь» *[3]:

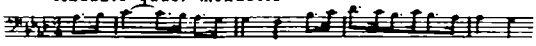
* Аналогичные темы судьбы встречаются и в других произведениях Бетховена, например в сонате «Аппассионата». Подобный же мотив служил «строительным» материалом в первой части одной из юношеских симфоний Гайдна.

Немногие противопоставленные ему мотивы нигде не занимают переднего плана, в то время как первый мотив дает жизнь всем эпизодам первой части. Мотивная разработка, составляющая одну из сильнейших сторон композиторского мастерства Бетховена, достигает тут редкой силы концентрации и разнообразия. Главная партия свидетельствует об этом с полной очевидностью. Прерывистое изложение (ферматы), перехватывание мотивов различными инструментами, отсутствие мотивных контрастов при сильнейших динамических нарастаниях, постоянное повторение одного и того же «угрожающего» мотива — все это свидетельствует о колоссальном напряжении борьбы.

Побочная партия, несмотря на новую певучую «нежную» тему, начинается с «угрожающего» мотива и все время им сопровождается:

Нетрудно видеть, что сама «нежная» тема побочной партии вращается в пределах квинты *си-бемоль — фа,* а эта квинта, в свою очередь, является последним интервалом «угрожающего» мотива валторн, звучащего в начале побочной партии. Словом, этот контраст лишь утверждает главенство основного мотива. Не приводя всех бесчисленных вариантов мотива «судьбы», следует отметить устойчивость ритмической формулы — , сохраняю-

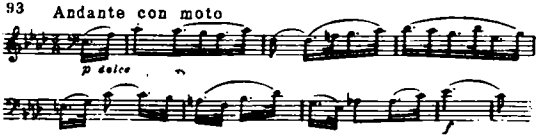
щейся при всех мелодических и гармонических изменениях не только в первой, но и во всех остальных частях симфонии.

Вторая часть — Andante con moto — имеет в основе два существенно различных образа. Один из них — прекрасная мелодия величавого и строгого характера, близкая к народной песне. Чтобы понять истинное намерение композитора, необходимо сопоставить эту мелодию с ее первым наброском. Сперва тема была задумана как менуэт, с галантными «вздохами», в размеренном темпе этого танца. Вот этот набросок:

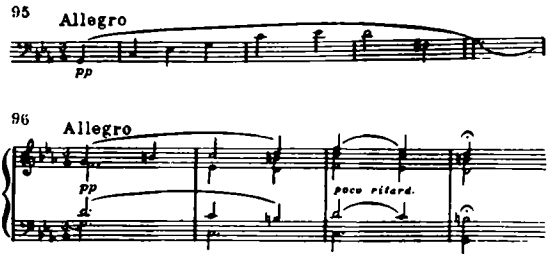
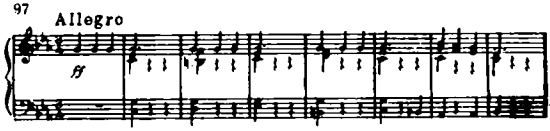
92 Andante quasi menuetto



В окончательной редакции тема лишается танцевальных признаков. Путем упорной работы композитор снял все «размягчающие» элементы:

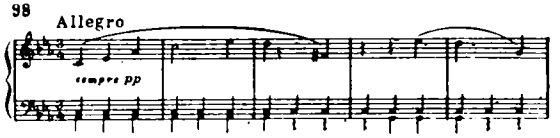
93 Andante con moto

Второй образ, переплетающийся с первым,— музыка фанфарного типа, также с вариациями:

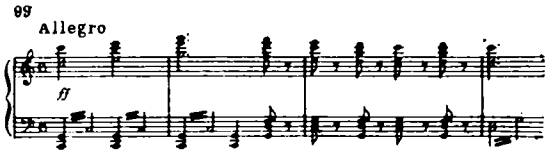
94 Andante con moto

Экспозиция третьей части, скерцо, построена так же двупланово, как и во второй части. Но если вся вторая часть выражает спокойное размышление, то третья полна тревоги. Оба плана следуют друг за другом. Тема первого, в свою очередь, расчленяется на два элемента:

Это как бы вопрос и ответ, порыв и раздумье. Весь диалог идет на очень тихой звучности и напоминает робко зарождающуюся мысль, сопровождаемую мгновенным противодействием. Внезапно вторгается могучая и вместе с тем грозная тема, звучащая торжественно и неумолимо. Это своеобразный трехдольный марш. Тема эта построена на мотивах, представляющих собой вариант темы «судьбы»:

Характер беспокойства выражен в постоянных модуляциях и в незаконченности темы.

Средняя часть скерцо (до мажор) — энергичное фугато, перерастающее в свободные имитации. Оно проходит на fortissimo преимущественно у струнных. Постепенно звучность сходит на нет.

Третий раздел, где возвращаются основные темы скерцо, по характеру существенно отличается от первого. Еще больше затаенной тревоги в первой теме. Тревожно и настороженно звучит и вторая, маршеобразная тема. Длительная остановка на простой гармонии, с непрекращающимся ритмом

«судьбы», создает ощущение смутного ожидания. Наконец появляется одинокий мотив; это как будто поиски выхода к свету:

В своем развитии этот мотив как бы расширяется и внезапно растворяется в наступающем кратком могучем crescendo.

Переход от туманной, как бы продвигающейся ощупью мелодии к торжественным первым аккордам финала действует потрясающе. Финал Allegro начинается до-мажорным маршем, разрешающим всю неопределенность и тревогу предыдущей части: тьму прорезает сноп ослепительного света:

Монументальная оркестровка, с обилием медных духовых инструментов, придает маршу пышную, праздничную звучность. Взаимодействие маршевой и танцевальной тем, отсутствие детализации в их развитии, простейшие гармонии способствуют впечатлению массового торжества:

Вторжение маршеобразной темы третьей части на приглушенной звучности играет своеобразную роль в музыке финала, напоминая о зловещей

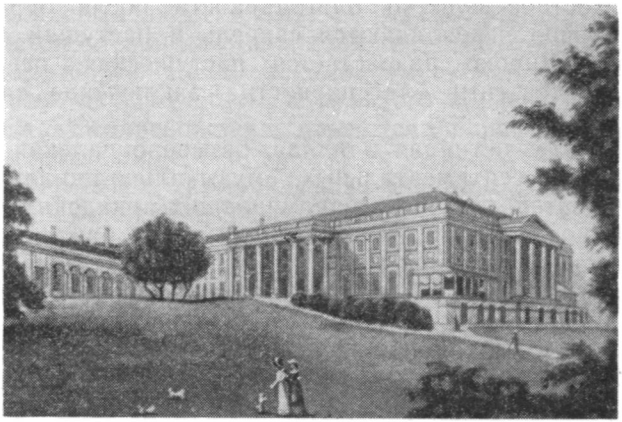
судьбе и героической борьбе, оттеняя чувства победной радости. Подобный эпизод «туманного воспоминания» мы уже встречали в жизнерадостном финале второй симфонии Бетховена.

Шестая, Пасторальная симфония, фа мажор, ор. 68, законченная почти одновременно с пятой, совершенно отлична от нее по своему настроению и содержанию. В пятой все напряжено до последней степени: в ней выражены могучими звуковыми средствами борьба и радость победы. «Пасторальная» как по своему идиллическому музыкальному содержанию, так и по своей программе, представляет собой смену спокойных картин. Бетховен отметил, что Пасторальная симфония является не столько звуковой живописью, сколько передачей чувств, возникающих от соприкосновения с миром природы и сельской жизни. Тем не менее мы находим в этой симфонии и большую картинность.

Первая часть Allegro ma non troppo носит название «Пробуждение бодрых чувств по прибытии в село». По исключительно тонкому применению музыкальных инструментов, по использованию типичных приемов деревенской инструментальной музыки эта часть действительно пасторальна и народна. В отличие от обычных принципов Бетховена, с его лаконичными музыкальными темами и частыми переходами из одной сферы настроения в другую, не допускающими длительных повторений, вся первая часть изобилует повторением мотивов. Эта спокойная идиллия посвящена безмятежному счастью общения с природой и народной жизнью — тому, что составляло почти единственную, ничем не омрачаемую радость композитора.

Вторая часть — Andante molto moto, «Сцена у ручья», насыщенная певучими мелодиями и птичьим гомоном,— прелестная жанровая картина.

Третья часть — Allegro, одно из лучших бетховенских скерцо,— называется «Веселая компания



Вена. Дворец Разумовского

С цветной гравюры

поселян» и рисует незатейливый сельский праздник. Характерная для австрийских крестьянских танцев смена трехдольного и двухдольного размеров, изобилие разнообразных ритмов, забавное подражание сельскому оркестрику, с играющим невпопад фаготистом,— все это полно неподдельного веселья.

Четвертая часть — Allegro — называется «Гроза. Буря». Завывания виолончелей и контрабасов; отрывистые звуки скрипок, передающие стук падающих дождевых капель; подражания молнии и грому — у флейт и литавр — все эти простые средства дают яркую картину грозы. При этом музыка проникнута трепетным настроением, возникающим у человека перед лицом могучих стихий природы. Бетховенская картина грозы стала прародительницей многих будущих музыкальных картин, особенно в опере, начиная с «Вильгельма Телля» (1829) Россини и кончая Верди, Вагнером, Римским-Корсаковым и Чайковским. Пятая часть — Allegretto —

«Радостное чувство благодарности после бури». Спокойно перекликаются свирель и пастуший рожок. Широко разрастается пастушеская песнь. Слышится гимн благодарности — заключение симфонии.

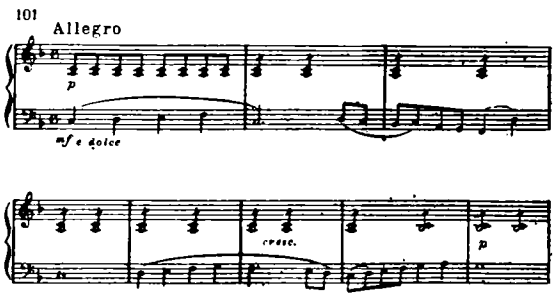
«Вот — истинная идиллия, безмерно далекая от ложных, сентиментальных, музыкально-идиллических затей, так часто напоминавших аркадских пастушков — в башмаках с атласными бантиками, и овечек на розовых и голубых ленточках. Пасторальная Бетховена в своей простоте так же «величественна», как и симфония героическая в своем роде,— так же правдива, естественна и так же окончательно убивает все музыкально искусственное, где проглядывает риторичность» [4],— писал А. Н. Серов.

Из числа инструментальных ансамблей, созданных в этот период, глубоко значительны три квартета ор. 59, написанные по заказу Разумовского. Они были начаты композитором в 1804 году и в начале 1807 года впервые исполнялись во дворце Разумовского.

Эти квартеты вносят существенно новые черты в жанр струнного ансамбля. Замечательна решимость, с которой Бетховен приобщил свою камерную музыку к народному источнику. Квартеты ор. 59 называют «русскими», так как в первом и втором из них встречаются подлинные русские напевы, заимствованные, по-видимому, из сборника русских народных песен, составленного Иваном Прачем. В первом квартете звучит мелодия песни «Ах, талан ли, мой талан». В квартете ми минор в трио скерцо использована мелодия «Уж как слава на небе».

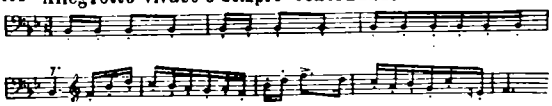
Наибольшей популярностью из трех квартетов ор. 59 справедливо пользуется первый квартет фа мажор. Уже начало его совершенно необычно. Мелодия звучит на фоне однообразного сопровожде-

ния, напоминающего звуки волынки. Гармонизация простой смелой диатонической темы отличается жесткостью; мелодия и аккомпанемент как бы независимы друг от друга. С девятого по девятнадцатый такт сопровождение держится сплошь на доминантсептаккорде, в то время как мелодия, очевидно, требует смены гармонических функций. Такой род сплошного недифференцированного сопровождения на одной и той же тональной функции в корне разрушает все сложившиеся со времен генерал-баса приемы гармонизации. Оно явно заимствовано из практики народных инструментальных ансамблей и придает особо рельефный характер самой мелодии — обычно танцевальной. Подобной смелости в применении народных приемов не проявлял еще никто до Бетховена. В частности, для утонченного, взращенного в аристократических салонах квартетного жанра начало квартета ор. 59 № 1 равносильно революционному перевороту: оно сдало в архив истории все «галантные» традиции во имя нового содержания.

Вот первые такты квартета:

Простой и светлый напев главной темы, своими истоками уходящий в народнопесенное искусство, определяет общий спокойно-радостный характер всей первой части.

Вторая часть — Allegretto vivace e sempre scherzando, юмористическое легкое скерцо, с острым шутливым ритмом — в свое время вызывала смех у слушателей:

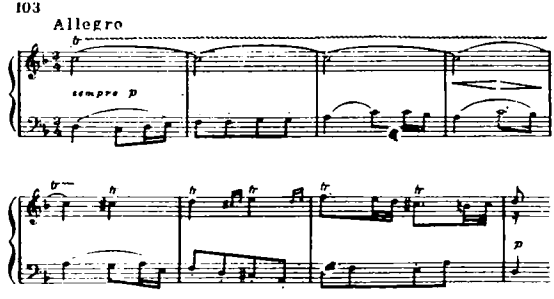
102 Allegretto vivace e sempre scherzando



Проникновенная третья часть — одно из тех бетховенских Adagio, в которых сказалось воздействие углубленной лирики Баха.

Финал, следующий за Adagio без перерыва, начинается упомянутой русской темой хороводно-плясового типа «Ах, талан ли, мой талан»:

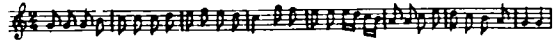
103



Использование этой темы в квартете не имеет ничего общего с формальным введением народного мотива. Музыка первых трех частей квартета фа мажор в некоторых чертах носит на себе как бы отсветы русской народной тематики. Мы наблюдаем мотивные связи песни «Ах, талан ли, мой талан» с темой главной партии первой части квартета. Можно также отметить отдельные интонационные связи с русской песней «Во лесочке комарочков», которую Бетховен впоследствии обработал для голоса с

сопровождением скрипки, виолончели и фортепиано *:

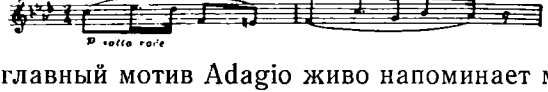
104



Заметны мелодические связи между мотивом из второй темы Allegretto (нотный пример 105) и основным мотивом Adagio (нотный пример 106):

105

106



А главный мотив Adagio живо напоминает мелодическую структуру русского романса XIX века

* В 1817 г. Бетховен предложил издателю Г. Томсону в Эдинбурге сборник обработок народных песен для голоса с сопровождением трио. Бетховен дал заглавие этому сборнику «Chansons de divers Nations» и включил в него свои обработки трех русских, пяти тирольских, трех испанских, двух венецианских, двух португальских, двух немецких, одной швейцарской, двух польских, одной украинской, одной датской, одной шведской и одной венгерской песен. Из русских и украинских песен в сборник вошли: «Во лесочке комарочков много уродилось» (№ 1 по бетховенскому сборнику), «Ах, реченьки, реченьки, холодные водыньки» (№ 2), «Как пошли наши подружки в лес по ягоды гулять» (№ 3) и «Іхав козак за Дунай» (№ 19).

Г. Томсон не принял предложения Бетховена, и рукопись сборника «Песни разных народов» оставалась совершенно неизвестной до 1926 г., когда представитель лейпцигской фирмы Брейткопфа и Гертеля случайно обнаружил ее и приобрел в одном из венских антиквариатов. В 1941 г. сборник был впервые издан в Лейпциге (Ludwig van Beethoven. Neues Volksliederheft), в редакции Г. Шюнеманна. Второе издание сборника осуществлено в Москве, в 1959 г. (Бетховен. Песни разных народов).— *Примеч. Н. Фишмана.*

типа мелодии Франчески из увертюры-фантазии Чайковского. Во всяком случае, в мелодику Adagio, несомненно, проникли интонации русской протяжной народной песни, с образцами которой Бетховен мог познакомиться не только в сборнике Прача. Черни свидетельствует, что Бетховен зачитывался статьями «Allgemeine Musikalische Zeitung» о русской народной музыке и выписывал нотные приложения.

Таким образом русские народные интонации проникли во все поры квартета и определили собою основные черты симфонического развития. Ромен Роллан подчеркивает симфонический характер квартетов ор. 59: «Три квартета ор. 59, по-моему, несравнимы со всем, написанным прежде. Я осмелюсь даже сказать, что они выше всех квартетов, написанных впоследствии. Помимо оригинальной выдумки и неслыханной смелости, их характеризует симфоническая полнота. Оркестр в них ощущается постоянно. Струны передают гобой, рога, орган и арфу» [5].

Народность и сложность этих квартетов помешали современникам оценить их по достоинству. В Лондоне назвали ор. 59 «лоскутным изделием сумасшедшего» [6]. Но некоторые музыкальные критики обнаружили значительно большее понимание. «Allgemeine Musikalische Zeitung» писала: «В Вене появились новые бетховенские квартеты, трудные, но превосходные, которые все больше нравятся... Они задуманы глубоко и отлично сделаны, но не общедоступны... Любители надеются увидеть их скоро в напечатанном виде» [7].

Следующие два квартета — так называемый «арфовый» ор. 74, ми-бемоль мажор (1809), и квартет ор. 95, фа минор (1810), получивший наименование «серьезного»,— не менее смело нарушают классическую традицию. Первый из них, полный печали, со своим сложным тематическим и гармони-

ческим содержанием, обладает ярким внешним признаком: он пронизан звучностями пиццикато, откуда идет и его название. Квартет ор. 95 наиболее субъективен по своему содержанию. Его мрачно-страстная первая часть кладет отпечаток тревоги на все произведение. Однако оба квартета заканчиваются светло.

В квартетах ор. 59, ор. 74 и ор. 95 уже намечается та свободная и разнообразная трактовка этого жанра, которая господствует в последних квартетах Бетховена, написанных через полтора десятилетия.

Из фортепианных сонат, созданных в те же годы, наиболее своеобразна соната ми-бемоль мажор, ор. 81а (1809). Бетховен опубликовал программу этого произведения. Каждая часть сонаты имеет свое название: «Прощание», «Разлука», «Возвращение». Собственно «Прощанию» посвящено лишь медленное вступление, начинающееся звуками почтового рожка и рисующее горестное чувство при расставании. После краткого вступления следует оживленная веселая музыкальная картина — отъезд: возок трясется по ухабам, раздаются звуки рожка, происходят комические эпизоды. Превратности путешествия, изобиловавшего в Германии времени Бетховена большими неприятностями, переданы композитором в юмористической форме. Первая часть заканчивается удаляющимися звуками рожка; им вторит едва слышное эхо. Два сильных аккорда заключают эту жанровую картину.

Вторая часть — выразительное и певучее Andante — рисует чувства покинутого человека. Эти печальные звуки напоминают нам грустное вступление к сонате. Скорбные вздохи замирают и внезапно сменяются бурным потоком радости. Так начинается финал «Возвращение». На рокочущем сопровождении возникают простые веселые темы; музыка насыщена звуками природы и возгласами радости.

Величайшее искусство варьирования показано в

цикле из тридцати двух фортепианных вариаций до минор (без обозначения опуса, 1806). Интерес этого цикла лежит не в новых приемах варьирования, а в разнообразии изложения на основе сохранения одного и того же хроматически понижающегося хода баса. Необычайно концентрированная тема выдержана в ритме чаконы. Сохраняя в основных чертах ритм басового голоса темы и ее гармоническую структуру, вариации не нарушают характера чаконы. Форма вариаций трехчастная, со средним (вариации XII—XVI) мажорным эпизодом. Трагическая окраска темы передается большинству вариаций.

Весной 1807 года Бетховен выступил в двух «академиях» для «избранного», то есть светского, общества, во дворце Лобковица, где исполнялись четыре первые симфонии, «Кориолан», четвертый фортепианный концерт и несколько номеров из «Фиделио».

«Journal des Luxus und der Moden» так отозвался на эти концерты: «Идейное богатство, смелая оригинальность и полнота силы — преимущества, свойственные бетховенской музе,— были очевидны каждому слушателю; однако некоторые порицали пренебрежение благородной простотой и чересчур большое нагромождение мыслей, которые из-за своего обилия не всегда достаточно слитны и обработаны и часто производят эффект неотшлифованных алмазов» [8].

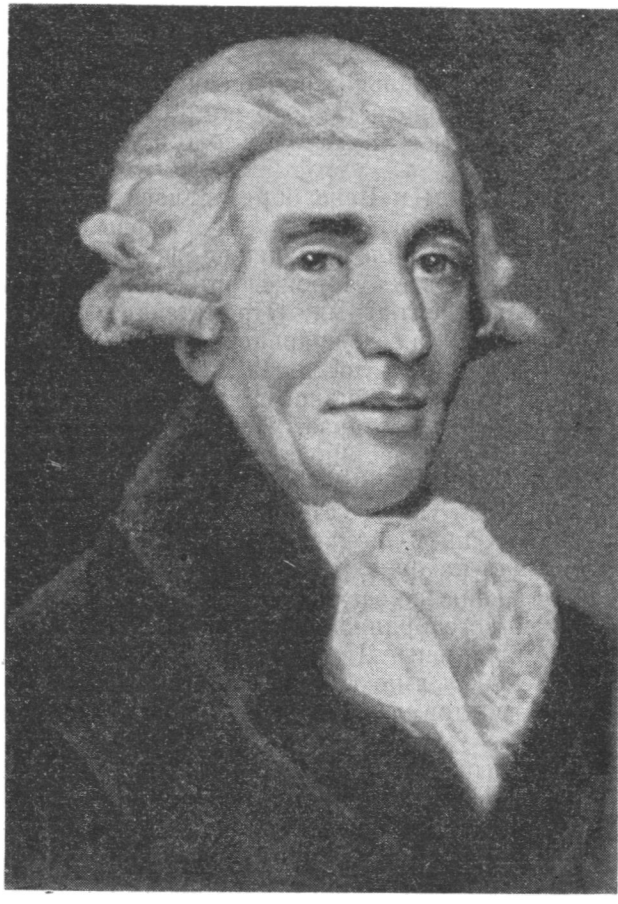
Вот что писал «Morgenblatt» о «Кориолане»: «Особенный успех у знатоков имело новое произведение Бетховена, увертюра к «Кориолану» Коллина... В этом его новейшем произведении поражаешься содержательности и глубине его искусства, которое, избегая справедливо порицаемых окольных путей новейшей музыки, великолепно отобразило дикий дух Кориолана и внезапную страшную перемену его судьбы, что вызвало высокую растроганность» [9].

Бетховена мало удовлетворяло мнение аристократов-любителей о его новых произведениях. Подлинной «проверкой» могла бы служить только открытая «академия» в одном из больших залов Вены. В 1807 году театральное помещение для этой цели так и не было предоставлено композитору. Ждать пришлось долго: «академия» состоялась лишь в конце 1808 года.

Тем временем в Вене образовалось «Общество любительских концертов». В первый сезон 1807/08 года состоялось двадцать концертов. Бетховен дирижировал второй, третьей и четвертой симфониями, увертюрами «Прометей» и «Кориолан». Последний в сезоне концерт состоялся 27 марта 1808 года и был посвящен чествованию семидесятипятилетнего Гайдна. Университетский зал был наполнен до отказа. Исполнялась оратория Гайдна «Сотворение мира» с новым итальянским текстом поэта Карпани. Перед началом концерта Бетховен ждал своего старого учителя у дверей, чтобы достойным образом почтить его. Гайдна внесли в зал на руках, при звуках труб и литавр, под восторженные возгласы всех присутствовавших. На торжество собрались все знаменитости артистического мира Вены. Дирижировал Сальери. Состав исполнителей был по тому времени велик: шестьдесят оркестрантов, тридцать два хориста и лучшие солисты.

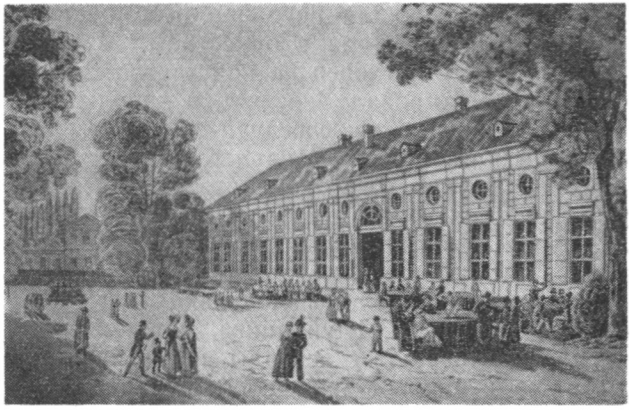
В 1808 году крупные произведения Бетховена исполнялись и в зимних благотворительных «академиях», и в летних концертах в Аугартене, но собственная «академия» композитора, как мы уже говорили, состоялась только в конце года.

В «Wiener Zeitung» появилось объявление: «Музыкальная академия. В четверг 22 декабря Людвиг ван Бетховен имеет честь дать в императорском королевском привилегированном Венском театре музыкальную академию. Исполняются исключительно



И. Гайдн

С портрета работы Дж. Хоппнера



Концертный зал в Аугартене

его собственные произведения, совершенно новые и ранее не исполнявшиеся публично.

I отделение. 1. Симфония под названием «Воспоминание о сельской жизни», фа мажор (№ 5) *. 2. Ария. 3. Гимн с латинским текстом в церковном стиле с хором и солистами. 4. Фортепианный концерт, исполняемый им самим.

II отделение. 1. Большая симфония в до миноре (№ 6). 2. «Sanctus» с латинским текстом в церковном стиле с хором и солистами **. 3. Фантазия для фортепиано соло. 4. Фантазия для фортепиано с участием оркестра и хора в качестве финала.

Начало в половине седьмого» [10].

* Пятая и Пасторальная симфонии, как уже говорилось, писались одновременно. В первое время «Пасторальная» значилась под № 5, а нынешняя пятая под № 6.

** Эти католические песнопения составляли часть мессы, написанной по заказу Эстергази (1807). Месса не понравилась заказчику, но сам композитор был о ней высокого мнения. Бетховен с трудом добился ее напечатания. Ныне эта первая месса забыта.

«Академия» прошла неудачно. Ей предшествовала ссора композитора с оркестром. Музыканты настояли, чтобы Бетховен не присутствовал на репетиции. Дирижировал Зейфрид, а взволнованный композитор слушал из соседней комнаты. Трудно было подыскать певицу. Мильдер отказалась петь, потому что незадолго до концерта Бетховен поссорился с ее женихом и в пылу гнева назвал его «глупым ослом». Другая певица, итальянка Кампи, отказалась петь, обидевшись, что к ней обратились во вторую очередь. Пела молоденькая чешка Киличчи, сестра жены Шупанцига, причем она так испугалась, что ушла с эстрады, не спев ни звука. Потом она вернулась, но спела неудачно. В зале было холодно, публика куталась в шубы. Сборные оркестр и хор не успели разучить труднейших, впервые исполняемых произведений, и во время исполнения хоровой фантазии одна часть оркестра начала повторять какой-то эпизод, в то время как другая часть оркестра играла дальше,— получилась какофония. Бетховен предложил начать сначала. Некоторые очевидцы утверждали, что Бетховен при этом инциденте допустил грубость в отношении оркестра. В таких условиях публика, даже наиболее просвещенная, осталась равнодушной к музыке, на самого же Бетховена неудача «академии» произвела удручающее впечатление.

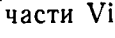
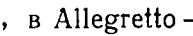
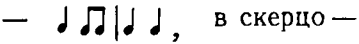
Настал 1809 год. Исполнение бетховенских произведений не прекращалось и во время французской оккупации. Хотя с 18 июля в Бургтеатре играла французская труппа, театральный директор Гартль отвоевал у французов один день для благотворительной «академии» в пользу артистов-инвалидов. Исполнялась Героическая симфония,— конечно, не в честь Наполеона. Надо сказать, что Бетховен никогда не стремился к тому, чтобы стать известным Наполеону.

О личности Бетховена и его роли в музыкальной

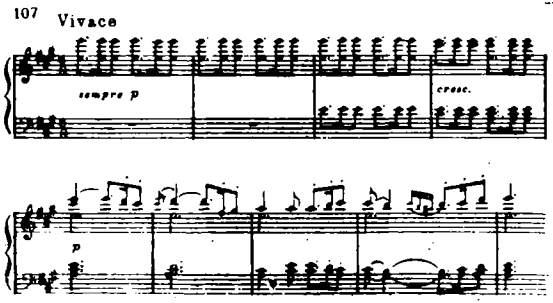
жизни Вены к этому времени утвердилось определенное мнение. Вот что писал в 1808 году один из восторженных поклонников великого композитора, молодой музыкант Руст: «Бетховен такой же оригинальный и своеобразный человек, как и его сочинения: обычно серьезен, иногда даже весел, но всегда сатиричен и язвителен. В то же время он очень ребячлив и также, наверное, весьма сердечен. Он очень правдив, что ему часто вредит, ибо он никогда не льстит и наживает этим много врагов. Некий молодой человек играл ему; когда он остановился, Бетховен сказал: «Вы должны играть еще долгое время, прежде чем убедитесь, что вы ничего не умеете...» Однажды в трактире он громко ругал и Вену, и венскую музыку, и упадок ее. Первые любительские концерты, пока ими дирижировал Бетховен, были очень хороши. Но потом, когда он ушел, концерты стали очень плохи... Новая музыкальная продукция [Вены] — вся более или менее посредственна, кроме бетховенской» [11].

После нескольких лет работы, в 1812 году, Бетховен закончил две новые симфонии: седьмую, ля мажор, ор. 92, датой окончания которой может быть предположительно май 1812 года, и восьмую, фа мажор, ор. 93, оконченную в октябре 1812 года. По-видимому, обе симфонии являлись предметом творческих дум композитора в течение нескольких лет. Бетховен предлагал издателям не две, а три новые симфонии. Возможно, что в те же годы впервые зародился замысел девятой симфонии. К этому времени относится эскиз мелодии на текст оды Шиллера «К радости». Отрывок этот предназначался для увертюры, оставшейся в проекте.

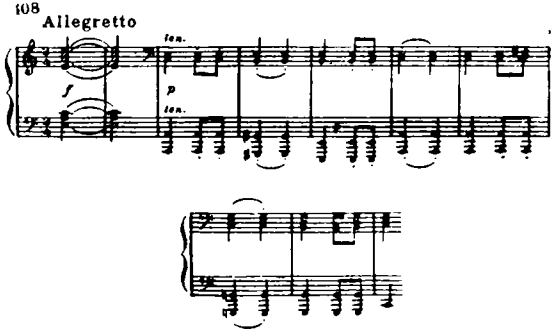
Выдающееся значение в классическом симфонизме приобрела «непостижимо превосходная», по словам Глинки, седьмая симфония. Рихард Вагнер назвал седьмую симфонию «танцевальной», но этим не исчерпывается все ее многообразное содержание.

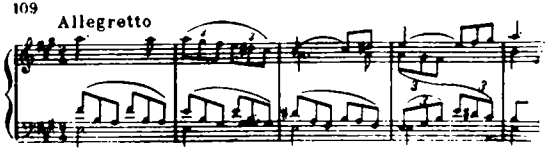
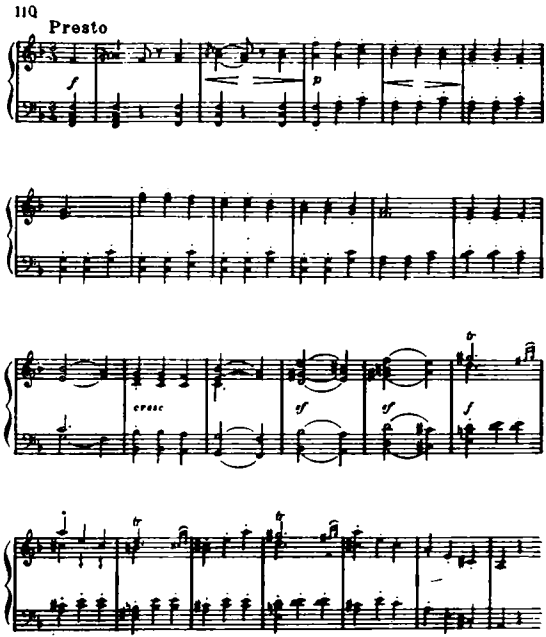
Для всей симфонии показательно господство единообразного ритма в каждой части или ее разделах. В первой части Vivace это ритмический мотив — , в Allegretto —  , в скерцо —  , в финале — 

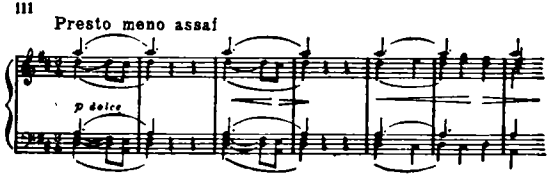
Этим определяется массовый характер движения, своеобразная моторность всей симфонии (кроме вступления к первой части). Отмечая эту особенность в первой части седьмой симфонии, Чайковский писал: «Нельзя передать словами, до чего это бесконечное разнообразие в единстве изумительно. Только такие колоссы, как Бетховен, могут справиться с подобной задачей, не утомив внимания слушателя, ни на минуту не охладив его наслаждения назойливостью повторения первой ритмической фигуры» [12].

Первая часть начинается длительным вступлением Poco Sostenuto, по характеру близким к вступлению второй симфонии, но значительно более широким по масштабу. Это — торжественная, величественная музыка. Постепенно рождается четкий ритм, и на фоне однотипных ритмических фигур звучит задорный, привольно льющийся мотив Vivace:

Разработка построена на той же упрямо повторяющейся ритмической фигуре, придающей музыке характер волевой, собранный. Вероятно, это сочетание — собранности и «приволья» — дало повод Серову определить, как всегда кратко и выразительно, первую часть словами — «героическая идиллия»[13].

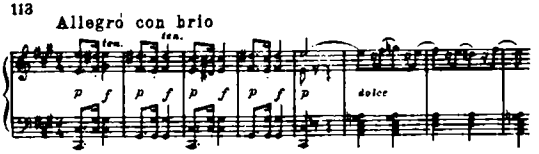
Печально-торжественная, несколько суровая мелодия второй части — Allegretto — представляет в своей основе двухголосную песню (мотив с подголоском):

108 Allegretto

Ритм «ходьбы» придает своеобразную сдержанность этой несравненной по задушевности мелодии. В своем развитии печальный простой напев достигает большой насыщенности звучания. Можно предположить, что содержанием этой части является траурное событие. Вторая «раскидистая» мажорная тема Allegretto напоминает об «открытых просторах» главной темы первой части:

109 Allegretto

Третья часть представляет собой буйное захватывающее скерцо:

В трио использована песня нижнеавстрийских крестьян. Мелодию эту Бетховен записал в Теплице:



Финал — Allegro con brio — одно из безудержно радостных произведений Бетховена, которое обычно толкуют как массовый народный танец:

Вторая тема — типичная венгерско-цыганская танцевальная мелодия:

Мы уже встречались с венгерской танцевально-маршевой тематикой в финале «Героической». Венгерская тема седьмой симфонии более «дерзка», вызывающа.

Чайковский считал, что финал седьмой изображает «целый ряд картин, исполненных беззаветного веселья, счастья, довольства жизнью». «Слушая эту великолепную заключительную часть симфонии,— продолжает Чайковский,— не знаешь, чему более удивляться: богатству творческой фантазии Бетховена, или совершенству формы, изумительному его мастерству в распоряжениях всеми средствами музыкального развития тем и в инструментовке, полной, сочной, роскошной» [14].

Седьмая симфония получила немедленное признание в Вене и в других городах. В Париже, начиная с 1821 года, любимая в то время вторая симфония Бетховена исполнялась с характерной заменой: вместо ее второй части парижский оркестр исполнял вторую часть седьмой симфонии.

Небольшая по размерам восьмая симфония примыкает к типу классических симфоний XVIII века. Созданная одновременно с седьмой, она является контрастом по отношению к ней. Отличительные ее

черты — камерность звучания, изящество, непринужденность. Атмосфера ее — юмор, веселье.

Первая часть — Allegro vivace e con brio — танцевальная. Ее темп и ритм воссоздают жанр изящного менуэта (в противовес несколько грузному менуэту третьей части).

Вторая часть — Allegretto scherzando — несколько юмористична. На размеренных аккордах деревянных духовых возникает «порхающая» тема скрипок, с которыми перекликаются басы, образуя блестящий по форме шутливый диалог.

Третья часть — в стиле старинного менуэта, с характерной для этого танца тяжеловесной, величественной грацией.

В финале Allegro vivace легкая звучность задорных мотивов, проносящихся в стремительном беге, дышит чем-то вакхическим и роднит эту музыку с бетховенской скерцозностью.

Восьмая симфония впервые была исполнена 27 февраля 1814 года в Вене в бетховенской «академии» и имела большой успех. Доступность этой музыки вызвала у концертной аудитории Вены вздох облегчения: даже горячие поклонники Бетховена втайне опасались его новых произведений, ожидая услышать что-либо чересчур смелое.

Два десятилетия упорнейшего труда Бетховен завершает двумя замечательными симфониями, полными ярких танцевальных ритмов. Жанр танца служит в них обобщающим началом, выражающим всю полноту бетховенского оптимизма. По пульсирующей в них жизни обе симфонии служат соединительным звеном между финалами пятой и девятой симфоний.

XVI

БЕТТИНА АРНИМ

В июле 1811 года Бетховен получил театральный заказ. Император Франц, стремясь завоевать расположение венгерской знати, распорядился построить в Пеште новый роскошный театр. К торжественному открытию театра требовалась соответствующая хвалебная пьеса с музыкой. Пьесу написал ловкий драмодел Коцебу*. Вступительная часть ее — «Король Стефан» — рисовала образ «первого благодетеля» Венгрии; заключительная часть представляла собой льстивую придворную аллегорию и называлась «Развалины Афин»**. Музыку к ним заказали Бетховену. Сюжет «Афинских развалин»

* Мы уже называли Коцебу в качестве издателя «Freimüthige» — реакционного берлинского органа, травившего лучших немецких людей, в том числе Гете и Бетховена. Коцебу был шпионом русского правительства. В 1819 г., по заданию тайного революционного комитета, студент Занд ударом кинжала убил Коцебу.

** Сама пьеса «Бегство Бела», рисующая эпизод из жизни венгерского короля, не ставилась, так как сюжет ее был довольно щекотлив: Франц, в честь которого готовилось представление, дважды бежал из собственной столицы от французов. Она была заменена пьесой «Возвышение города Пешта», состряпанной тем же Коцебу.

весьма пошл: богиня мудрости, Минерва, погружена Зевсом в двухтысячелетний сон за то, что она допустила смерть великого греческого философа Сократа. Пьеса начинается с возвращения Минервы в Афины. Она с грустью видит развалины древнего города, находящегося под турецким владычеством. Бог Меркурий указывает ей, где находится ныне центр духовной жизни: он называет Пешт с его новым театром — средоточием наук и искусств. Декорация меняется. Минерва венчает лавровым венком вырастающий из люка бюст императора Франца.

Приходится удивляться, как упорно сохранялся старинный жанр придворного славословия XVIII века, образцы которого Бетховен видел еще в Бонне. Ни революция, ни наполеоновская эпопея почти ничего не изменили в придворных вкусах и нравах... Даже в 1822 году была сделана попытка возродить этот мертворожденный спектакль с заменой Пешта Веной. Бетховен написал для этой постановки новый хор и танец *.

Увертюра к «Афинским развалинам» малозначительна. Желая создать колорит эпохи, Бетховен ввел во вступление род древнегреческого звукоряда. Во всем остальном увертюра не оригинальна. Очень удачен «Турецкий марш», передающий приближение и удаление турецкого патруля. Тема заимствована из фортепианных вариаций Бетховена ор. 76 (1809). Марш инструментован под «янычарскую» музыку (много ударных, резкие звучности духовых) и производит красочное фантастическое впечатление. Мировую известность марш приобрел благодаря фортепианным транскрипциям Листа (очень трудным для исполнения) и особенно Антона Рубинштейна — двух лучших интерпретаторов Бетховена. Великолепны хор дервишей и венгерский

* Позже была сделана попытка представить пьесу как восхваление освобожденной Греции.

танец. Характер венгерской музыки Бетховен передавал очень хорошо — так же, как и его учитель Гайдн. Например, в венгерском духе выдержана увертюра к пьесе «Король Стефан». Тут и звуки цимбал, и национальный зажигательный танец — чардаш, и подлинные мелодические черты венгерской народной музыки.

В 1810 году в личной жизни Бетховена произошло событие, вызвавшее длительные душевные мучения.

Весной 1809 года почти сорокалетний композитор страстно влюбился в свою ученицу, восемнадцатилетнюю красавицу Терезу, дочь помещика Мальфати. Преданность Терезы и ее уважение к знаменитому музыканту композитор принимал за любовь.

Влюбленный Бетховен чувствовал себя неуверенно. Самолюбие его нередко бывало уязвлено, и, легко поддающийся чувству обиды, он непрестанно находился во власти подозрений, сменявшихся раскаянием. Любовь доставляла ему много душевных страданий. В те дни он писал Цмескалю: «Никогда я еще не чувствовал до такой степени силу — или слабость — человеческой природы» [1].

На смену подобным настроениям приходили, очевидно, надежды, так как композитор проявил неожиданную и несвойственную ему предусмотрительность: 2 мая 1810 года он пишет письмо своему старому другу Вегелеру, в котором просит выслать из Бонна свидетельство о крещении. Такое свидетельство было необходимо при заключении брака.

Сохранилось письмо Бетховена к Терезе. Оно проливает свет на личность молодой героини романа и свидетельствует о том, что страстное чувство все же не ослепляло Бетховена и что на первом плане для него стоят интересы Терезы. Он обуздывает свои порывы, подчиняя их твердым моральным принципам, которым он всегда остается верен. К несчастью, он и на сей раз влюбился в легкомыс-

Тереза Мальфати

С пастели неизвестного художника

ленное существо — письмо говорит об этом с полной ясностью.

«Я бы слишком понадеялся на Вас... если бы приписал Вам фразу: «Люди находятся вместе не только тогда, когда они рядом: далекий, попрощавшийся — также живет в нашем сердце». Кто бы приписал это ветреной Терезе?... Не забывайте все же своих занятий фортепиано и вообще музыкой, у вас есть к этому достаточный талант. Почему не развивать его до конца? Вы, чувствующая все прекрасное и доброе, почему вы не хотите сделать это, чтобы достичь большего совершенства в столь прекрасном искусстве, которое излучается на нас? Я живу очень одиноко и тихо, и хотя меня мог бы пробудить свет, но все же у меня образовалась незаполнимая брешь с тех пор, как Вы все отсюда уехали... Прощайте, почитаемая Тереза, желаю Вам всего доброго и прекрасного в жизни. Вспоминайте меня охотно — забудьте безумия, будьте уверены, что никто не может желать Вам более радостной,

счастливой жизни, чем я,— и даже в том случае, если Вы не проявите никакого участия к Вашему преданнейшему слуге и другу Бетховену»[2].

Надежда на брак рухнула: по-видимому, молодая девушка тем же летом решительно отказала Бетховену.

Нетрудно догадаться, почему Бетховена постигла такая участь. Глухота, сомнительное материальное положение — все это делало Бетховена незавидным женихом для молодой и красивой аристократки, мечтающей о светских успехах. К тому же разница в возрасте и поверхностная натура Терезы сделали бы этот брак несчастным. Но как бы то ни было, композитор очень тяжело переживал отказ Терезы.

В мае того же 1810 года Бетховен встретил замечательную женщину, с которой его связали узы крепкой дружбы. Эта духовная близость послужила великому композитору утешением в переживаемом им горе. Беттине Брентано было двадцать пять лет. Одна из своеобразнейших фигур литературной Германии, прозванная «Сибиллой» немецкого романтизма, она впоследствии прославилась своим литературным дарованием и демократической общественной деятельностью.

Беттина беспредельно поклонялась шестидесятилетнему Гете, с которым ее связывали своеобразные отношения. Ее долголетняя переписка с ним, в которой широко обсуждались художественные и философские темы, представляет выдающийся интерес: Гете высказывает глубочайшие суждения, а письма Беттины полны живого чувства и поэзии.

Еще с 1798 года Бетховен бывал в доме либерального деятеля, одного из крупнейших австрийских просветителей, Биркенштока. Композитора привлекал не только широкий разносторонний ум хозяина, но и его замечательные художественные коллекции. Дочь Биркенштока Антония (Тони) вы-

шла замуж за франкфуртского купца Франца Брентано. С 1808 по 1812 год супруги Брентано жили в Вене, в доме Биркенштока, и Бетховен подружился с ними. Во время частых болезней Тони он утешал ее своей музыкой. Нередко в доме своих друзей он слушал квартеты. Сердечные отношения установились у Бетховена и с детьми Брентано: они приносили ему цветы и овощи, а он дарил им конфеты. В 1812 году для маленькой Максы он написал одночастное трио «с целью поощрения ее игры на фортепиано». Близость Бетховена с этой семьей и дала, по-видимому, повод сестре Брентано, Беттине, восторженной подруге Гете, прийти без приглашения к Бетховену в мае 1810 года, когда она гостила в Вене.

Она так описывает эту встречу. Бетховен сидел у себя дома за фортепиано и проигрывал только что написанную прекрасную песню на слова Гете — «Миньону». Две руки легли на его плечи. Композитор недовольно оглянулся и увидел незнакомую молодую девушку, которая сказала ему на ухо: «Меня зовут Брентано». Бетховен ответил ей: «Я только что сочинил для вас красивую песню, хотите ее прослушать?» Он спел «Миньону» своим режущим ухо, острым голосом. «Не правда ли, хорошо?» — спросил он Беттину и спел песню вторично. Ему понравилась реакция Беттины: «Большинство людей бывает растрогано чем-либо хорошим, но это не художественные натуры. Художники пламенны, они не плачут!» Вслед затем он спел другую песню на гетевский текст «Лейтесь вновь, слезы вечной любви!»[3] Беттина была поражена. Музыка Бетховена и в особенности его личность произвели на экзальтированную девушку неизгладимое впечатление.

28 мая 1810 года Беттина в пространном письме рассказала Гете о своей встрече с великим музыкантом:

«Когда я увидела того, о ком хочу тебе теперь рассказать, я забыла весь мир. Когда меня охватывают воспоминания, мир для меня исчезает — да, он исчезает... Я хочу говорить тебе теперь о Бетховене, вблизи которого я забыла мир и даже тебя, о Гете! Правда, я человек незрелый, но я не ошибаюсь, когда говорю (этому не верит и этого не понимает пока что, пожалуй, никто), что он шагает далеко впереди всего человечества, и догоним ли мы его когда-нибудь? — Я в этом сомневаюсь... Еще до восхода солнца он уже за вдохновенным дневным трудом, а после восхода солнца никого не находит возле себя; он забывает о поддержании сил своего тела, и поток воодушевления проносит его мимо берегов плоской повседневной жизни. Он сам сказал: «Когда я открываю глаза, я должен вздохнуть, так как то, что я вижу, противно моим верованиям, и я должен презирать мир, который не подозревает, что музыка — это еще более высокое откровение, чем вся мудрость и философия; она — вино, воодушевляющее к новым произведениям, и я — Вакх, который готовит людям это великолепное вино и опьяняет их дух... Я не имею друзей и должен жить наедине с самим собой, зато я знаю, что бог мне ближе в моем искусстве, чем другим... И мне вовсе не страшно за мою музыку: ей не угрожает злой рок; кому она делается понятной, тот должен стать свободным от той юдоли, в которой мучаются другие».

Это все Бетховен сказал мне при первом свидании. Меня пронизало чувство благоговения...

Он проводил меня домой и по дороге говорил мне много прекрасного об искусстве, притом говорил громко и останавливался посреди улицы, так что нужно было набраться мужества, чтобы слушать. Он говорил с большой страстью...»

Беттина описывает дальше, как она привела его в дом Биркенштока, где за обедом собралось у

Франца Брентано большое общество. «После обеда он без упрашивания сел за инструмент и играл долго и удивительно... В таком возбуждении его дух творит непонятное, и его пальцы осуществляют неосуществимое» [4].

Беттина иногда высказывала под видом мнений композитора свои собственные воззрения на искусство. По всей вероятности, и в этом письме туманные мысли о музыке, приписанные Бетховену, представляют собой взгляды самой Беттины. Но образ Бетховена, нарисованный ею в письме к Гете, несомненно правдив. Никто из современников Бетховена не дал такой безусловной оценки гениальности композитора, как Беттина. Она приняла его целиком, со всеми его недостатками, потому что все они в ее глазах выкупались огненной творческой природой гениального музыканта. Она первая поняла неизмеримую разницу между Бетховеном и его современниками-музыкантами.

По свидетельству Беттины, Гете немедленно (16 июня) ответил ей:

«Обыкновенный человеческий разум нашел бы, вероятно, здесь противоречия, но нужно благоговеть перед тем, что высказывает такой одержимый демоном,— притом безразлично, говорит ли он в силу чувства или в силу познания... Обучать его было бы дерзостью даже со стороны более проницательного человека, чем я, ибо гений освещает ему путь и дает ему частые просветления, подобные молнии, там, где мы погружены во мрак и едва подозреваем, с какой стороны блеснет день» [5].

В заключение Гете выражает готовность встретиться с Бетховеном и предлагает свидание в будущем году на курорте в Карлсбаде.

Письмо это воодушевило Бетховена. Он с нетерпением ждет обещанной встречи с поэтом, творчество которого он ставит выше всей известной ему мировой поэзии.

В эти весенние дни композитор много бродил по улицам и садам Вены со своей новой подругой. Ее душевная чистота и пламенное преклонение перед всем высоким, ее страстная любовь к музыке *, проницательный ум и художественный талант делали ее необычайно привлекательной. Бетховен никогда не был влюблен в Беттину, но очарование столь незаурядного молодого существа было слишком сильно, чтобы не увлечь восприимчивую натуру великого музыканта. В общении с ней этот, в сущности, одинокий человек находил покой, питательную среду для своих мыслей, удовлетворение потребности в философских беседах и, наконец, просто радость встреч с молодой, возвышенно настроенной, безгранично поклонявшейся ему женщиной, к тому же служившей для него живой связью с горячо любимым поэтом. Результатом общения явилось следующее письмо, которое, по свидетельству Беттины, было написано Бетховеном 11 августа 1810 года.

«Дорогая подруга, весна этого года — самая прекрасная,— это я говорю и чувствую,— так как я познакомился с Вами... Я был выброшен на сушу, милая Беттина, я был Вами застигнут в момент, когда мною всецело владело отчаяние; но оно поистине исчезло, благодаря Вашему взору. Я сразу понял, что Вы из другого мира, не из этого абсурдного, которому при всем желании нельзя раскрыть уши. Я, несчастный человек, жалуюсь на других!! Ваши уши умеют по меньшей мере льстить, когда они слушают. Мои уши — увы, увы! — это средостение, через которое я с трудом могу дружески общаться с людьми... Милая Беттина, милая девушка! Искусство! — Кто понимает его, с кем можно было сговориться об этой великой богине? Как дороги

* Между прочим, она сочинила несколько песен на слова Гете.

мне те немногие дни, когда мы вместе болтали или большей частью переписывались; я сохранил все маленькие записочки, в которых написаны Ваши остроумные, милые, самые милые ответы. Итак, благодаря моим ушам, лучшая часть этих беглых разговоров записана. С тех пор, как Вы уехали, я пережил досадные часы, мрачные часы, когда нельзя ничего делать. Я бегал взад и вперед, пожалуй, целых три часа по аллее Шенбрунна, но я не встретил ни одного ангела, который пленил бы меня так, как Ты, ангел. Простите меня, милая Беттина, за это отклонение от тональности: я должен позволить себе такие интервалы, чтобы дать передохнуть своему сердцу» [6].

Дружеские чувства Бетховена к Беттине не ослабевали в течение нескольких лет. Когда его молодая подруга вышла в 1811 году замуж за поэта Арнима, композитор написал ей в Берлин письмо, дышащее сердечной теплотой (10 февраля 1811 года).

«Все лето я таскал с собою Ваше первое письмо, и оно часто делало меня счастливым. Если я Вам пишу не особенно часто, и Вы ничего от меня не получаете, то я пишу Вам мысленно тысячу раз, тысячу писем... Я могу себе представить и без Ваших строк, как Вы живете в Берлине среди светских негодяев; много болтовни об искусстве без дел!!!...

Вы выходите замуж, милая Беттина, или уже вышли, а я Вас и не повидал перед этим. Да изольется полнота счастья на Вас и Вашего супруга, и все то, чем награждает брак мужа и жену.— Что сказать о себе? «Сожалею о своей судьбе!» [слова Иоанны д'Арк],— восклицаю я вместе с Иоанной».

Тут же он пишет о Гете: «Его поэзия делает меня счастливым, но кто может достаточно выразить благодарность великому поэту, драгоценнейшему сокровищу нации?..

Ну, прощай, милая Беттина, я целую тебя в лоб

и запечатлеваю этой печатью все мои мысли о тебе. Пишите скорее и чаще Вашему другу — Бетховену»[7].

Многие биографы выражали сомнение в подлинности опубликованных Беттиной писем Бетховена. Беттина дважды опубликовала эти письма: в 1839 и 1848 годах. Обе редакции отличаются друг от друга незначительными частностями. Ныне оригинал второго из приведенных писем опубликован в факсимиле, и, следовательно, подлинность его не может уже вызвать сомнений. По-видимому, первое письмо также подлинно. Но так называемое третье письмо Бетховена Беттине (1812), очевидно, сочинено адресаткой. Однако оно настолько точно воспроизводит подлинный рассказ Бетховена о прогулке с Гете и так талантливо отображает стиль писем композитора, что хочется сказать: оно могло бы быть написано Бетховеном. Таким образом, свидетельства Беттины о личности Бетховена правдивы, если не считать невольного искажения эстетических взглядов композитора, что, впрочем, продиктовано романтическим мировоззрением Беттины.

Воодушевленный письмами Гете к Беттине, Бетховен решил написать поэту (1811).

«Ваше превосходительство, у меня осталось лишь одно свободное мгновение *... чтобы поблагодарить Вас за те долгие годы, что я Вас знаю (ибо я знаю Вас с детства). Это так мало за столь многое! Беттина Брентано уверила меня, что Вы бы меня приняли благосклонно и даже дружески. Я не могу и помыслить о таком приеме: ведь я в состоянии приблизиться к Вам лишь с величайшим благоговением, с невыразимо глубоким чувством к Вашим великолепным творениям. Вы вскоре получите из Лейпцига, от Брейткопфа и Гертеля, музыку к

* Бетховен спешил отослать письмо через отъезжающего в Веймар приятеля.

Беттина Брентано-Арним

С рисунка Арнима

«Эгмонту», к тому великолепному «Эгмонту», которого я положил на музыку с той же теплотой, с какой его читал. Я очень желал бы знать Ваше суждение; даже порицание будет благотворно для меня и моего искусства и будет принято так же охотно, как и величайшая хвала. Большой почитатель Вашего превосходительства Людвиг ван Бетховен»[8].

Лишь через два с половиной месяца Гете соб-

рался ответить композитору. Письмо Гете к Бетховену написано очень вежливо, благожелательно, но сдержанно и суховато. Знаменитый поэт, прозванный «олимпийцем», получив еще за год до этого восторженное письмо Беттины, почувствовал некоторое беспокойство при мысли о более близком соприкосновении со страстной, неукротимой личностью Бетховена. Гете никогда не отказывал Бетховену в справедливой оценке его дарования, но для него были неприемлемы и образ мыслей, и вся личность Бетховена. Он в умеренных выражениях благодарит за музыку к «Эгмонту» * и обещает исполнить ее в веймарском театре, а также выражает надежду «насладиться» необыкновенным талантом Бетховена, прослушав его сочинения в авторском исполнении. «Добрая Беттина Брентано, несомненно, заслуживает оказанного ей Вами участия. Она говорит о Вас с восхищением и живейшей симпатией и считает часы, проведенные с Вами, среди счастливейших в своей жизни» [9].

Встреча Гете с Бетховеном состоялась летом 1812 года и привела к неожиданным результатам.

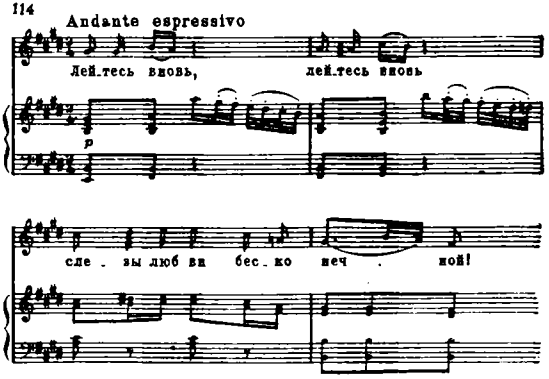
* Брейткопф прислал Гете партитуру «Эгмонта» лишь в 1812 г.

XVII

ГЕТЕ. «БЕССМЕРТНАЯ ВОЗЛЮБЛЕННАЯ»

Годы 1808—1810 прошли для Бетховена под знаком поэзии Гете. В ряде прекрасных песен и в музыке к «Эгмонту» композитор отдал дань великому поэту.

На один и тот же стихотворный текст Гете — «Жажда свидания» — Бетховен написал четыре различные песни. По своей искренности и простоте они могут соперничать с подлинными народными напевами. Песни «Стремление» и «Новая любовь» полны радостного подъема.

Глубоко значительна песня на слова Гете — «Радость страданья». Эта жалоба любящего сердца напоминает лучшие инструментальные Adagio композитора:

Бетховена привлекала не только гетевская любовная лирика. В нем зародилась мысль, которую он лелеял до последних дней своей жизни,— написать музыку к гетевскому «Фаусту». В те годы композитор мог знать только первую часть «Фауста». Лишь через много лет Гете закончил вторую часть. Он задумал ее как оперу; но, выбирая композитора, остановился не на Бетховене, а на Мейербере. Единственное, что было осуществлено из этого замысла Бетховеном,— известная «Песня о блохе», которой Мефистофель дурачит мирных лейпцигских обывателей в кабачке Ауэрбаха.

Веселая музыкальная сатира удалась композитору как нельзя лучше. В конце песни Бетховен допустил забавную шутку: в заключении фортепианного аккомпанемента раздаются резкие диссонирующие звуки. Они должны изображать казнь блохи. Много лет спустя, играя у знакомых свою песню, Бетховен громко выстукивал эти звуки, и хохотал, приговаривая: «Теперь она раздавлена!»

Среди произведений 1810 года следует выделить музыку к «Эгмонту». Трагедия Гете «Эгмонт» задумана в 1775 году. Еще молодой в ту пору, поэт был настроен много радикальнее, чем впоследствии. Идеал личной независимости, свободы и всеобщего счастья человечества вдохновил его на создание подлинно революционной исторической трагедии «Гец фон Берлихинген — железная рука» (1771). В драматическом стихотворении «Прометей» поэт прославил мифического героя, восставшего на богов во имя счастья людей. При таком направлении мыслей неудивительно, что внимание Гете было привлечено историей героической борьбы нидерландского народа за освобождение от испанского ига. Шиллер посвятил истории отпадения Нидерландов специальное исследование, а Гете решил написать трагедию на один из эпизодов этой борьбы. В центре он поставил полководца Эгмонта, восстав-

шего против деспотизма испанского короля Филиппа II и в 1568 году казненного в Брюсселе испанским наместником герцогом Альба.

Первая редакция трагедии закончена в 1782 году, вторая — в 1787 году. К тому времени взгляды поэта значительно изменились. Появился скептицизм, постепенно спадал революционный подъем, старые идеалы померкли... Процесс этот шел так быстро, что уже через два года, в 1789 году, когда разразилась французская буржуазная революция, Гете оказался в числе немногих немецких интеллигентов, холодно принявших известие о взятии Бастилии. Вследствие этого изменения взглядов, в трагедии «Эгмонт» революционные настроения получили менее определенное выражение, чем в «Геце» и «Прометее».

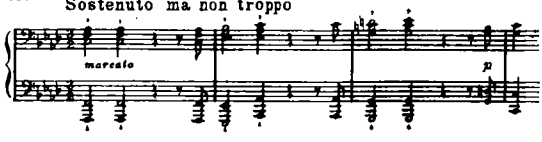
Эгмонт показан Гете не как активный борец за народную свободу, а как безрассудно смелый, благородный и обаятельный человек, гибнущий в результате собственной неосторожности. Привлекательный образ его возлюбленной, девушки из народа Клерхен, дополняет прекрасный образ Эгмонта. Это бесстрашная женщина, желающая сражаться бок о бок с любимым человеком.

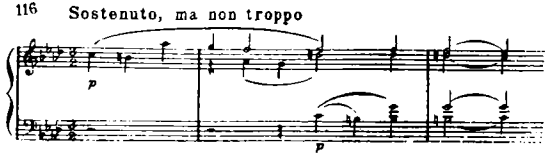
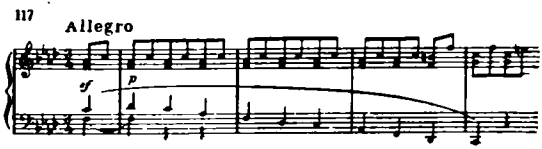
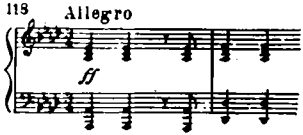
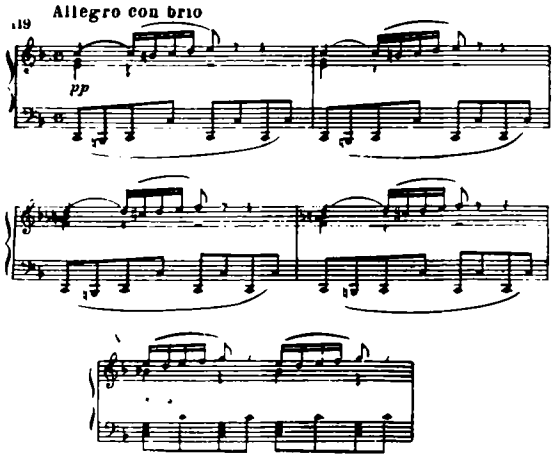
Личность Эгмонта обрисована поэтом с большой силой; тем не менее зритель отдает себе отчет в том, что у героя нет больших жизненных целей. Только в тюрьме, в ожидании казни, он произносит монолог о свободе. В экстазе он призывает свой народ к сопротивлению врагу с оружием в руках. Появляется испанская стража. Занавес опускается — вступает музыка, «Победная симфония», предсказывающая будущую победу народа. Но этот конец вовсе не вытекает из гетевской трагедии. «Победная симфония» не является закономерным следствием развивающегося сюжета; скорее напротив, в трагедии торжествует герцог Альба, и ее единственным содержанием является трагическая судьба са-

мого героя. Поэтому последние слова Эгмонта о свободе, так же как победная музыка, звучат несколько неожиданно.

Бетховен принялся за «Эгмонта», получив заказ театра, но вначале не проявил особого рвения к этой работе. Потом, увлекшись, он преобразил содержание трагедии и работал охотно. Музыка к «Эгмонту» стоит в ряду наиболее революционных по духу творений великого композитора. В нее входят следующие номера: увертюра, две песни Клерхен, четыре антракта, смерть Клерхен, мелодрама к последнему монологу Эгмонта, «Победная симфония» финала.

Увертюра к «Эгмонту» фа минор, ор. 84,— лучший образец программной музыки у Бетховена. Увертюра начинается медленным вступлением — Sostenuto ma non troppo, в котором уже первая тема является противоположением двух образов. Содержание трагедии «Эгмонт» позволяет нам связать эти образы с идеей гнета испанского владычества и страдающего под его игом народа. Первый мотив ритмически напоминает тяжеловесный испанский придворный танец — сарабанду — и легко ассоциируется с образом испанских захватчиков:

115

Второй мотив представляет ряд «вздохов» и может быть связан с образом угнетенного народа:

116

В следующем за вступлением Allegro мотив страданья преображается, становится активным, воинственным:

Мотив сарабанды в ходе развития принимает оттенок зловещего торжества:

Временно побеждает насилие... Но вслед за этим брезжит заря свободы. Музыка коды увертюры передает затаенное волнение, которое ширится, переходит к радостному подъему — и сверкающая звучность меди возвещает грядущую победу народа:

Весь оркестр приходит в движение; свистящие звуки флейты пикколо, столь типичные для военной музыки, возгласы труб, валторн подчеркивают основной ликующий колорит музыки. Бетховен использовал это блестящее заключение увертюры и для торжественного финала спектакля.

Из остальных номеров выделяются две песни Клерхен. Одна — походная, военная («Гремят барабаны»), в духе быстрого марша, с резко звучащим сопровождением флейт и барабана; другая — лирическая, на слова «В радости, в горе». Трогателен музыкальный эпизод, рисующий смерть покончившей с собой Клерхен.

Первой исполнительницей роли Клерхен (премьера состоялась 24 мая 1810 года) была молоденькая талантливая актриса Тони Адамбергер, впоследствии невеста немецкого поэта-патриота Теодора Кернера, погибшего в битве с французами. Вот ее рассказ о том, как Бетховен разучивал с нею песни Клерхен.

«Я была тогда ребячливым, бодрым, веселым молодым существом, которое не могло оценить этого человека по достоинству: мне он совсем не импонировал, в то время как сейчас — в возрасте семидесяти шести лет — я вполне понимаю счастье знакомства с ним... На его вопрос: «Умеете ли вы петь?» — я ответила без размышления простодушным «нет». Удивленно посмотрел на меня Бетховен и, смеясь, сказал: «Я ведь должен написать для вас песни к «Эгмонту». Я объяснила совершенно просто, что пела лишь четыре месяца и вынуждена была прекратить занятия вследствие хрипоты... Тогда Бетховен сказал, шутливо подражая венскому диалекту: «Ну, это будет чистое дело!» С его стороны это оказалось великолепным делом».

Проверив пение актрисы, Бетховен остался им доволен; через три дня он принес две песни Клерхен и пропел их. «Когда я по прошествии несколь-

ких дней их выучила, он ушел со словами: «Так, теперь хорошо. Так вот будет хорошо. Пойте, не давайте себя убеждать ни в чем и не провалите меня». Он ушел, я никогда его больше не видела в своей комнате. Только на репетиции, дирижируя, он несколько раз дружески-доброжелательно кивал мне. Один старый господин выразил мнение, что песни, снабженные оркестровым аккомпанементом, должны были бы на сцене исполняться лишь под аккомпанемент гитары. Тогда Бетховен в высшей степени комично повертел головой и сказал, сверкая глазами: «Этот понимает дело!» [1]

В 1809 году Бетховен получил извещение из Амстердама об избрании его членом-корреспондентом Голландской академии наук, литературы и искусства. Слава Бетховена не меркла, несмотря на то, что его пианистические выступления становились все реже вследствие растущей глухоты.

Начиная с 1812 года творческая продуктивность Бетховена понижается, и он уже больше не возвращается к былым темпам работы.

Художественный уровень произведений до конца жизни композитора остается на прежней высоте. Неустанное движение вперед, углубление достигнутого, поиски новых форм музыкального выражения — все это характерно для Бетховена и в течение всей его последующей деятельности.

Будучи, как всегда, полон горделивого сознания своих художественных задач и высоко ставя роль художника в обществе, Бетховен писал издателям, упрекающим его за требуемые им высокие гонорары: «Я не ставлю цели превратиться, как вы полагаете, в музыкально-художественного ростовщика, который пишет только для того, чтобы разбогатеть, о, сохрани меня [бог], но все же я люблю независимую жизнь... Вы, как более гуманная и

гораздо более образованная голова среди музыкальных издателей, должны были бы также ставить перед собой конечную цель не только платить художнику скудный гонорар, но дать ему возможность беспрепятственно творить все то, что в нем заложено и чего от него ожидают»[2] (письмо к Гертелю от 21 августа 1810 года).

В эти годы Бетховен особенно много думал о путешествии. Он стремился в Англию, в Италию, в Париж, но ни одно из этих намерений так и не было осуществлено. В 1810 году композитор получил приглашение приехать в Неаполь, но не воспользовался им, а в 1811 году, вместо предполагаемого большого путешествия по Италии для поправления здоровья, он, по совету доктора Мальфати, поехал на чешский курорт Теплиц.

Пребывание в Теплице летом 1811 года не принесло существенного улучшения, но осталось памятным благодаря интересным встречам. Поехал Бетховен не один. За два года перед тем он подружился с молодым человеком, по имени Франц Олива, служившим агентом в торговых фирмах. Близость его с Бетховеном сохранялась до 1812 года, когда композитор, по обыкновению вспыльчивый и в такие минуты несправедливый, под влиянием наговоров почти прогнал преданного друга, обозвав его в письме к Брунсвику «неблагодарным негодяем». Однако «неблагодарный негодяй» еще пригодился Бетховену: дружба была восстановлена, и Олива, вплоть до своего отъезда в Россию в 1820 году, где он стал преподавателем немецкого языка в Царскосельском лицее, продолжал оказывать всевозможные услуги композитору.

Олива заранее поехал в Теплиц, чтобы подыскать удобное жилище. В начале июля прибыл и Бетховен.

В Теплице он встретился с выдающимися деятелями немецкой культуры, представителями моло-

дого, родившегося в Пруссии, передового немецкого национально-освободительного движения, направленного против французских завоевателей и утверждающего ценность немецкой философии, науки и литературы. Центром этого передового движения был Берлинский университет. В те годы с его кафедры раздавались пламенные, направленные против наполеоновской оккупации патриотические речи немецкого философа Иоганна Готлиба Фихте.

Из числа новых знакомых Бетховена в Теплице выделяется прежде всего двадцатипятилетний лейтенант К. Авг. Варнгаген фон Энзе, приехавший в Теплиц провести отпуск вместе со своей будущей женой, Рахилью Левин. Варнгаген впоследствии сделался дипломатом и оставил о себе память в истории немецкой культуры интересными дневниками и воспоминаниями. Спокойный наблюдательный ум его фиксировал все сколько-нибудь достойное внимания, что встречалось на его жизненном пути. По убеждениям он в те годы целиком примыкал к немецкому освободительному движению; характерно, что он участвовал в походе 1812 года против Наполеона в чине капитана русской армии. Его невеста, Рахиль Левин,— известная в свое время романтическая писательница. Благодаря сильному уму, тонкому юмору и прекрасному литературному языку, она стала одной из выдающихся представительниц художественного мира Германии. Ее шеститомная переписка с Варнгагеном остается памятником немецкого литературного стиля того времени.

Варнгаген и Олива надолго связали себя узами взаимной симпатии. Бетховен, также питавший к Варнгагену дружеские чувства, предложил ему перевести с французского оперное либретто*; оба,

* Варнгаген горячо откликнулся на предложение Бетховена и приступил к подысканию подходящего материала (см. его письма к Рахили Левин, напечатанные в журнале «Die Musik» Zrg. IV, стр. 375 и дальнейшие). Однако впоследствии

особенно Варнгаген, мечтали о совместной работе на театральном поприще. В письме к своему начальнику Варнгаген отозвался о Бетховене так: «Странный человек, живет целиком в своем искусстве, очень прилежен и не заботится об остальном» [3].

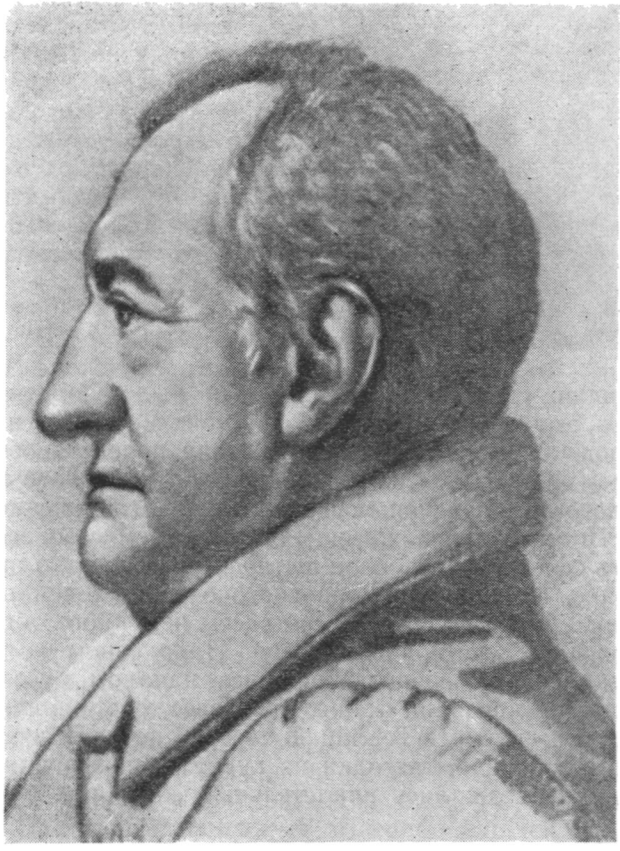
Более подробный отзыв о великом композиторе содержится в книге Варнгагена «Достопримечательности»: «Глухота сделала его мизантропом, и свойства его характера, которые вырабатывались в одиночестве, все больше затрудняли и сокращали малочисленные знакомства, случайно ему навязанные. Но он несколько раз видел в дворцовом саду во время своих одиноких прогулок Рахиль; ее выражение лица, напомнившее ему сходные дорогие черты, бросилось ему в глаза. Любезный молодой человек, по имени Олива, сопровождавший его в качестве верного друга, легко свел нас. То, в чем Бетховен резко отказывал, невзирая на настойчивые просьбы, то, к чему его не могла склонить никакая сила, когда (ужасный случай!) однажды в Вене некий князь хотел насильно заставить артиста играть для его гостей,— именно это он доставлял нам охотно и помногу: он садился за фортепиано и исполнял свои новейшие, еще неизвестные сочинения, либо предавался свободной импровизации. Бетховен-человек импонировал мне еще гораздо больше, чем Бетховен-художник, и, так как между Оливой и мной вскоре завязалась тесная дружба, я ежедневно встречался с композитором и стал с ним в еще более близкие отношения благодаря горячо поддержанному Бетховеном намерению наново перевести или исправить для него текст драматической композиции» [4].

Бетховен не подтвердил своего предложения, и планы совместной работы над оперой остались неосуществленными.— *Примеч. Н. Фишмана.*

Рахиль Левин действительно привлекла внимание Бетховена. Эта богато одаренная женщина была для него не только писательницей. Именно в то время ее политический салон был одним из центров немецкой духовной жизни. В Теплице образовался тесный кружок политических единомышленников, к которому примкнул лирический поэт Тидге (на его слова Бетховен писал песни) и некоторые другие лица. Согласно утверждениям Варнгагена, в течение некоторого времени Бетховен разделял распространенные между членами кружка политические взгляды Фихте, который своими «Речами к немецкому народу» способствовал пробуждению народного самосознания.

В то же лето Бетховен познакомился в Теплице с привлекательной девушкой, прекрасной певицей берлинской певческой академии, Амалией Зебальд. Современники восхищались ее «волшебным голосом» и «очаровательной наружностью». Бетховен был пленен ее живой прелестью. Осенью того же года композитор пишет уехавшему Тидге: «Амалии очень горячий поцелуй, когда нас никто не увидит» [5]. Этот шутливый привет как нельзя лучше характеризует отношения Бетховена к Амалии. Легкие шутки, веселые прогулки, удовольствие от общения с милым существом — вот чем ограничивались отношения Бетховена с его новой приятельницей. На следующий год они встретились вновь и снова возобновились их прежние дружеские отношения. Нет никаких оснований видеть в Амалии Зебальд предмет глубокой страсти композитора и отождествлять эту девушку с «бессмертной возлюбленной», как это делают некоторые биографы.

Политическая атмосфера Европы накалилась до крайности. Немецкие страны стонали под пятой Наполеона. Французский император находился на



И. В. Гете

С карандашного портрета Ф. Ягемана, 1817

Амалия Зебальд

С рисунка К. В. Кольба

вершине своего могущества, и не было унижения, которому он не подвергал бы своих немецких вассалов. Князья и короли трепетали перед завоевателем, в то время как широкие слои немецкого народа были захвачены освободительным движением.

Подготовляя поход на Россию, стремясь обеспечить себе тыл, Наполеон пытался подавить это движение. Но идеи национального освобождения ширились и проникали во все классы немецкого общества. Раболепствовавшие перед Наполеоном немецкие государи, воспользовавшись началом русской кампании, созвали тайный конгресс, состоявшийся летом на курорте Теплиц. В течение нескольких недель, под видом поездки на курорт для лечения, в Теплиц съезжались владетельные князья и государи.

В эти-то напряженные дни на великосветском, точнее — великокняжеском, курорте появился Бетховен. Его очень мало интересовали высокопоставленные гости и шумиха вокруг них.

Именно в первые дни после приезда в Теплиц он написал загадочное письмо, вызвавшее массу

комментариев и догадок. В литературе о Бетховене этот документ носит название «Письмо к бессмертной возлюбленной». До сих пор так и не удалось установить, кто был адресатом письма, каким образом оно вновь очутилось у Бетховена. Лишь сравнительно недавно удалось установить, что письмо было написано в Теплице в 1812 году,— ранее биографы относили его к 1806 и даже к 1801 году. Вот этот документ, приоткрывающий завесу над самыми интимными переживаниями композитора; это часть той жизни Бетховена, которую ему удалось совершенно скрыть от взоров окружающих:

«6 июля, утром.

Мой ангел, мое все, мое я — сегодня лишь несколько слов, и именно карандашом твоим — лишь до завтра мой адрес определен точно. Какая жалкая потеря времени в подобных делах! — Отчего эта глубокая печаль там, где господствует [говорит] необходимость? Разве наша любовь может устоять только ценою жертв, путем отказа от полноты, разве ты не можешь переменить [положение], при котором ты не всецело моя и я не всецело твой? — О боже, взгляни на прекрасную природу и успокой свою душу на том, что должно быть. Любовь справедливо требует всего целиком, то есть *мне* [быть] *с тобой, тебе — со мной.* Ты только часто забываешь, что я должен жить *и для себя, и для тебя* — если бы мы были соединены, ты бы так же не воспринимала этой боли, как и я.— Мое путешествие было ужасно, я приехал сюда лишь вчера утром в четыре часа, так как не хватило лошадей. Почта избрала другой маршрут, но какая ужасная дорога; на последней станции меня предупреждали, чтобы я не ездил ночью лесом, все это лишь привело меня в раздражение, и я был неправ: повозка поломалась на этой ужасной непроходимой проселочной дороге; если бы не такие почтальоны, я бы застрял в пути.

Эстергази в повозке с восемью лошадьми претерпел на другой, обыкновенной дороге ту же судьбу, что и я с четырьмя — однако я отчасти получил вновь удовольствие, как всегда, когда я что-либо счастливо преодолеваю. Теперь скорее от внешнего к внутреннему. Мы, правда, увидимся скоро, и сегодня я не могу тебе сообщить моих замечаний о моей жизни, сделанных в течение последних нескольких дней,— если б наши сердца всегда были бы тесно прижаты друг к другу, я бы их не делал. Грудь полна всем тем, что мне нужно тебе сказать, ах — бывают мгновения, когда я чувствую, что язык бессилен,— приободрись — оставайся моим верным, единственным сокровищем,— всем для меня, как я для тебя; остальное да ниспошлют нам боги!

Твой верный Людвиг

Вечером, в понедельник 6 июля.

Ты страдаешь, мое самое дорогое существо,— только что я узнал, что письма должны быть сдаваемы рано утром. Понедельник, четверг — вот единственные дни, когда почта идет отсюда в К. [Карлсбад].— Ты страдаешь — ах, всюду, где я нахожусь, ты тоже [всегда] со мной, со мной. И с тобою, я знаю, что лишь с тобою смогу жить — какая жизнь!!! Так!!! Без тебя — настигаемый повсюду человеческой добротой, которую я не стремлюсь заслужить и не заслуживал,— [я страдаю], меня больно ранит унижение человека перед человеком. И когда я рассматриваю себя в связи со всей вселенной, что есмь я и чем является тот, кого называют величайшим... (как я мал)... и все же — и опять-таки — в этом божественное начало человека. Я плачу при мысли, что ты, вероятно, не получишь первых известий от меня раньше воскресенья. Я люблю тебя,— как и ты меня любишь, только гораздо сильнее. Не таись от меня.— Спокойной ночи — в качестве принимающего ванны, я должен

Жозефина Дейм, урожденная Брунсвик

С миниатюры неизвестного художника

лечь спать. О боже! Что это за жизнь! — Без тебя! Так близко! Так далеко! Разве это не истинное небесное здание нашей любви — и такое же крепкое, как небесная твердь!

Доброго утра 7 июля.

Еще лежа в постели, я был полон мыслей о тебе, моя бессмертная возлюбленная, то радостных, то опять грустных. Я вопрошал судьбу, я спрашивал, услышит ли она наши мольбы. Я могу жить только целиком с тобой, иначе это для меня не жизнь. Я даже решил до тех пор блуждать по чужим странам, пока я не получу возможности лететь в твои объятия и быть как на родине у себя,— послать мою душу, объятую тобой, в царство духов. Да, к сожалению, это должно быть, ты справишься с собою, тем более, что ты знаешь мою верность тебе,— никогда другая не завладеет моим сердцем, никогда! Никогда! О боже, почему надо расставаться, когда любишь друг друга? А между тем моя жизнь в В[ене] теперь хлопотлива — твоя любовь сделала меня одновременно счастливейшим и несчастнейшим из людей. В мои годы я нуждаюсь в некотором однообразии и ровности жизни — может ли это быть при наших взаимоотношениях? — Ангел, только что я узнал, что почта отправляется ежедневно,— я должен поэтому кончать, чтобы ты получила письмо тотчас же. Будь спокойна, только путем бесстрастного рассмотрения нашего существования мы можем достигнуть нашей цели — совместной жизни. Будь покойна — люби меня — сегодня — вчера. Какая тоска и слезы по тебе — тебе — тебе — моя жизнь — мое все! Прощай! — О, продолжай любить меня — никогда не суди ложно о самом верном сердце твоего возлюбленного Л.

Навеки твой,
Навеки моя,
Навеки принадлежащие друг другу» [6].

Тереза Брунсвик

С портрета работы И. Б. Лампи

Это письмо было найдено на следующий день после смерти Бетховена в потайном ящике старого платяного шкафа, вместе с портретом Терезы Брунсвик и некоторыми другими документами и ценностями. Оно могло быть либо отправлено адресату и им возвращено, либо вообще не отправлено никогда.

Не исключено, что письмо было адресовано Терезе Брунсвик. Эта женщина бесспорно сыграла в жизни Бетховена большую положительную роль. Их связывали многолетняя глубокая дружба и взаимная привязанность. Чтобы понять, почему сорокадвухлетний композитор мог после многих лет знакомства с Терезой написать своей тридцатисемилетней подруге такое письмо, нужно восстановить весь процесс их взаимоотношений. Это представляет тем больший интерес, что Тереза Брунсвик является наиболее значительной, наиболее содержательной женщиной из всех, которые когда-либо были предметом страстной привязанности Бетховена.

Бетховен не раз влюблялся в молодых легкомысленных девушек-аристократок; эти увлечения доставляли ему много страданий. Письмо к «бессмертной возлюбленной» — кем бы ни была его адресатка — обращено к существу иного рода. Несмотря на выраженное в нем страдание из-за невозможности соединения с любимой женщиной, письмо проникнуто уверенностью во взаимной любви и свидетельствует о том, что отношения между любящими возникли уже задолго до написания письма.

Ромен Роллан, ознакомившийся с интимными дневниками Терезы и написавший очерк «Сестры Брунсвик и их кузина из «Лунной», осторожно заключает: «Предположения о «бессмертной возлюбленной» не кажутся несовместимыми с тем, что я узнал об обстоятельствах ее жизни в указанное время». Кроме того, Роллан признаёт наличие немалого количества странных совпадений, достаточ-

ных для того, чтобы отождествить Терезу с «бессмертной возлюбленной» *. Но почти в то же время (1927), когда была напечатана эта работа, Роллан переиздал без изменений свою знаменитую «Жизнь Бетховена»; в ней приводится иная версия, согласно которой Тереза и Бетховен были обручены уже в 1806 году, что не согласуется с упомянутым очерком **.

Графиня Тереза Брунсвик познакомилась с Бетховеном в 1799 году, когда ей было двадцать пять лет. В мае этого года она приехала с матерью и младшей сестрой из венгерского фамильного имения в Вену и в течение шестнадцати дней брала уроки фортепианной игры у Бетховена. Он остался очень доволен своей новой ученицей: она была превосходная музыкантша и с детства публично выступала в Венгрии. Бетховен сблизился также с ее братом Францем. Между молодыми людьми возникла дружба: Бетховен приезжал несколько раз к Брунсвикам, где его принимали как близкого человека. До поры до времени Тереза занимала незначительное место в жизни Бетховена: два увлечения — Джульетта Гвиччарди и сестра Терезы Жозефина — отодвигали ее на второй план. Лишь позднее начинается их сближение. В 1807 году Бетховен передает через Франца «горячий поцелуй его сестре Терезе». Это звучит еще как дружеская шутка.

Между тем в жизни Терезы происходили серьез-

* В работе о Бетховене, выпущенной в 1938 г., Роллан склонен считать, что адресатка письма — неизвестная нам молодая девушка и что тон письма изобличает ее страсть к Бетховену, которой композитор противопоставляет более спокойное, отнюдь не пламенное чувство. Таким образом вопрос о «бессмертной возлюбленной» продолжает оставаться неразрешенным.

** Версия о том, что в 1806 году Бетховен был обручен с Терезой Брунсвик, опровергается опубликованными в 1957 г. письмами Бетховена к ее сестре Жозефине (см. Приложение к настоящему изданию).— *Прим. ред.*

Ф. Брунсвик

С портрета неизвестного художника

ные перемены. Обладая глубокой и страстной натурой, эта девушка мечтала о больших делах. Не случайно в ее дневниках встречаются смелые, полные героизма мысли: «Без боя и без опасностей нет побед». До 1806 года она выступала в светском обществе и славилась в венгерских салонах своим музыкальным талантом, прекрасной игрой, голосом и декламацией; одно время она руководила оркестром. Но успехи светской дилетантки ее не удовлетворяли. Она хотела большего — она жаждала морального подвига. Ее личная жизнь сложилась неудачно: она не вышла замуж, хотя одно время и хотела иметь семью. Она не встретила на своем пути человека, который удовлетворял бы ее высоким требованиям. Кроме того, физический недостаток — искривление позвоночника, заставлявшее ее слегка горбиться,— сильно угнетал ее и вызывал особенно недоверчивое отношение к возможно-

сти счастья в личной жизни. Ее портрет дает привлекательный образ молодой женщины. В ее лице, говорящем о напряженной внутренней жизни, есть нечто, напоминающее античных героинь.

Бетховена Тереза ценила исключительно высоко, но не думала о более близких отношениях с ним.

В 1808 году Тереза осознала свое призвание. Она едет в Швейцарию и знакомится с Песталоцци, известным швейцарским педагогом, первым организатором детских приютов, воспитательных заведений и институтов для учителей. Она хорошо описала в своих воспоминаниях «маленького человечка, невыразимо безобразного, но обладающего небесной добротой, гигантской энергией и возвышающегося над всем вульгарным»[7]. В течение нескольких лет после этого она живет в имении Жозефины, где воспитывает ее четырех детей, а потом всецело отдается делу общественного воспитания. До самой смерти (она умерла в 1861 году, в возрасте восьмидесяти шести лет) Тереза работала в благотворительных воспитательных учреждениях Венгрии, создав целую сеть детских садов и яслей для обездоленных детей бедняков.

Если Тереза была адресаткой письма, то можно предположить, что ее близкие отношения с Бетховеном развились в течение 1808—1812 годов. Возможно, что по дороге в Теплиц, проезжая через Прагу, композитор встретился в начале июля 1812 года с Терезой, жившей в имении сестры, неподалеку от Праги. Тогда некоторые выражения письма становятся понятными. Дневник Терезы за 1811 год содержит намек на «прежнюю страсть, поглотившую ее сердце». Домоправительница Терезы прямо говорила о любви Бетховена и Терезы и даже об их обручении. Брак не состоялся, по мнению того же лица, из-за нерешительности Бетховена. В действительности же, единственным реальным препятствием могло быть только противодействие

чванной аристократической семьи Терезы. Опять сословные предрассудки встали, как и семь лет назад, на пути великого человека.

Бетховен до последних дней хранил память о Терезе. Незадолго до смерти его видели плачущим над ее портретом.

В первые дни по приезде в Теплиц Бетховен жил одиноко и был занят только лечением. Атмосфера, созданная в Теплице съехавшейся туда аристократией, вызывала раздражение композитора. 14 июля он пишет Варнгагену о Теплице: «Мало людей, и среди этого малого количества — ничего выдающегося, поэтому я живу один! — один! — один!» [8]

Но вскоре одиночество кончилось. Вместе с государями в Теплиц прибыли некоторые видные люди Германии и между ними — прусский юрист, профессор Ф. К. Савиньи, создатель исторической школы в науке о праве, затем Варнгаген и другие. 24 июля приехала и Беттина с мужем Арнимом. Но более всего Бетховен обрадовался осуществлению своей давнишней мечты: около 15 июля в Теплиц прибыл сопровождавший веймарского гросгерцога министр, тайный советник фон Гете. Великий человек был одновременно и настоящим царедворцем: в кругу королей и князей Гете оказался иным, чем его представлял себе Бетховен. Однако первая встреча вызвала огромную радость.

Гете отметил в своем дневнике ряд встреч с композитором. 19 июля поэт посетил Бетховена и в тот же день написал своей жене Христине Вульфиус в Карлсбад: «Я никогда не встречал ни одного художника столь собранного, столь энергичного и проникновенного. Я отлично понимаю, как своеобразно он должен относиться к окружающим» [9]. На следующий день оба совершили большую прогулку. 21 июля, после повторного визита к Бетховену, Гете заносит в свой дневник: «Он играл чудесно» [10]. 23-го

Сестры Брунсвик

С портрета неизвестного художника

поэт вновь посещает композитора, а 27-го Бетховен, по предписанию врача, уезжает в Карлсбад и Франценсбрунн. Возможно, что между 8 и 11 сентября он увиделся с Гете в Карлсбаде.

Но уже к концу первого пребывания Бетховена в Теплице отношения между двумя великими людьми испортились. Через две недели после встреч с Гете Бетховен пишет Г. Хр. Гертелю (Франценсбрунн, 9 августа 1812 года): «Придворный воздух нравится Гете больше, чем это надлежит поэту.

Стоит ли говорить о смешном чванстве виртуозов, когда поэты, которых надо рассматривать как первых учителей нации, забывают из-за этой мишуры все остальное?» [11]

В свою очередь Гете в письме к своему другу, берлинскому композитору Цельтеру, сообщает о знакомстве с Бетховеном (2 сентября 1812 года): «Я познакомился с Бетховеном. Его талант меня поразил; однако, к сожалению, он — совершенно необузданная личность, которая, правда, не ошибается, находя весь мир отвратительным, но, без сомнения, не делает его более приятным для себя и для других. Его надо простить и очень пожалеть, так как он лишается слуха, что, быть может, менее вредит музыкальной стороне его существа, чем общественной. Будучи и без того лаконичным, он делается еще немногословнее вследствие этого недостатка» [12].

Отзыв Гете обычно приводится в доказательство его нечуткого отношения к композитору. На самом же деле, приведенные слова вполне справедливы, но оценивают поведение Бетховена лишь с внешней стороны. Сущность же недовольства друг другом заключалась в революционно-демократическом мировоззрении композитора, неприемлемом для Гете тех лет. Гете проявил прозорливость, говоря о том, что глухота великого композитора лишь в малой степени влияла на его музыкальное творчество. Легко понять, что Гете не мог отнестись сочувственно к несдержанному характеру Бетховена. Впечатление, вынесенное от встреч, лишь усилило чувство беспокойства поэта, вызванное первым письмом Беттины: Гете старался избегать всего, что могло бы нарушить его душевный покой, с таким трудом завоеванный этой могучей страстной натурой.

Все же он реагировал спокойно на высказывания Бетховена, стараясь оттенить его достоинства.

Иначе вел себя неукротимый Бетховен: он рвал и метал по поводу недостойного, как он полагал, поведения Гете. Вот что рассказывает Беттина: «Императрица и австрийские герцоги были в Теплице и оказывали много внимания Гете... Он изложил это Бетховену в торжественно-скромных выражениях. «Э, что там! — сказал тот.— Вы не должны так делать, этим вы не делаете ничего хорошего. Вы должны бить их по носу всем тем, что вы из себя представляете, иначе они этого не заметят... Я поступал с ними иначе: когда я должен был дать урок герцогу Райнеру (то есть эрцгерцогу Рудольфу) и он заставил меня ждать в передней, я ему за это как следует растянул пальцы; когда он меня спросил, почему я так нетерпелив, я сказал: «Я потерял время в передней и не могу быть теперь терпеливым». После этого он меня больше не заставлял ждать. Я ему также доказал, что такое дурачество только доказывает их скотство. Я сказал ему: «Вы можете, правда, нацепить кому-нибудь орден, но этим не сделаете его лучше ни на йоту; вы можете сделать надворного или тайного советника,— но не Гете и не Бетховена. Следовательно, вы должны питать уважение к тому, чего вы не можете сделать, до чего вам еще далеко; это вам полезно». В это время им [Гете и Бетховену] повстречались императрица и герцоги с целым придворным штатом; тогда Бетховен сказал Гете: «Идите, как прежде, под руку со мною, они должны нас пропустить, а не мы их». Гете придерживался иного мнения: он высвободил свою руку и, сняв шляпу, стал сбоку, в то время как Бетховен, с засунутыми в карманы руками, прошел между герцогами и их свитой и лишь слегка дотронулся до шляпы, когда они расступились, чтобы дать ему дорогу, дружески приветствуя его. Подождав Гете, который пропустил их мимо себя с глубокими поклонами, Бетховен сказал: «Я вас ждал, потому что почитаю и уважаю вас,

как вы этого заслуживаете, но тем лицам вы оказали слишком много чести» [13].

После этого Бетховен прибежал к Арнимам, рассказал им все и радовался, что поддразнил Гете.

Дополнением к этому рассказу служит следующая запись слов Бетховена из так называемого третьего письма Бетховена к Беттине:

«Гете разучил с императрицей роль (он сочинил для двора комедию «Пари» и самолично разучивал с исполнителями роли); его герцог и он хотели, чтобы я поставил что-либо из своей музыки, я отказал обоим,— они оба влюблены в китайский фарфор... Разум потерял господство над ними, но я не стану подыгрывать их извращенностям. Я не стану делать абсурдных вещей совместно с князьями» * [14].

Вообще, композитор демонстративно давал Гете уроки поведения. «Я задал ему головомойку»,— записала Беттина со слов Бетховена [15]. Нужно себе представить на мгновение, до какой степени корректный и светски воспитанный Гете был задет обращением Бетховена, не говоря уже о том, что никто не смел говорить с ним таким языком. Композитор затронул принципы поведения поэта, которые тот считал незыблемыми.

Естественно, что дело дошло до негласного разрыва. В дальнейшем Гете никогда не упоминал имени Бетховена и через несколько лет не ответил на его письмо. Бетховен же всю жизнь сохранял чувство беспредельного уважения к поэту, пытался

* Раздражение Бетховена против Гете было настолько велико, что он не скупился на колкости в отношении поэта. Однажды, когда он ехал с Гете в экипаже, поэт высказал неудовольствие по поводу частых поклонов прохожих. Бетховен в ответ сказал: «Не тревожьтесь, ваше превосходительство, быть может, эти поклоны предназначены мне». Разумеется, никто не мог слышать того, что было сказано с глазу на глаз в коляске. Но, по-видимому, Бетховен сам позаботился о разглашении этого диалога. Во всяком случае, такой ответ вполне правдоподобен в устах Бетховена.

Руки Бетховена

С рисунка карандашом А. Клёбера

вновь завязать с ним отношения, но напрасно: каждый раз он наталкивался на глухую стену.

Лето в Теплице подарило Бетховену новую встречу с Амалией Зебальд. Эта встреча доставила композитору много приятных часов.

Говоря о встречах, являвшихся для Бетховена просветами радости, нужно упомянуть о детях, которых он очень любил и которым прощал любые шалости. Девочке, лет восьми, приславшей ему письмо и собственноручно вышитую сумочку для писем, он написал прелестный ответ (17 июля 1812 года): «Моя милая, добрая Эмилия, мой милый дружок! Я поздно отвечаю на твое письмо; куча дел, постоянные болезни да извинят меня... Не отнимай от Генделя, Гайдна, Моцарта их лавров: они им принадлежат, но еще не мне.

Твоя сумка для писем будет храниться наряду с другими знаками далеко еще не заслуженного уважения некоторых людей.

Продолжай заниматься, не ограничивайся упражнениями в искусстве, а проникай также в его содержание,— искусство заслуживает этого, так как только оно и наука возвышают человека до божества. Истинный художник лишен гордости: он видит, к своему сожалению, что искусство безгранично, он смутно чувствует, как далеко ему до цели; и в то время как другие, быть может, восхищаются им, он опечален, что не может достигнуть того, в чем больший гений сияет лишь как далекое солнце. Я пришел бы охотнее к тебе, к твоим домашним, чем к богачу, который выдает убожество своей души... Я не знаю иных преимуществ человека, кроме тех, что делают его причастным к лучшим людям; где я их нахожу — там моя родина... Рассматривай меня как твоего друга и друга твоей семьи.

Людвиг ван Бетховен» [16].

XVIII

ВЕНСКИЙ КОНГРЕСС

Наполеоновская эпопея быстро шла к концу. Уже в начале 1813 года, после тяжелого поражения Наполеона в России, немецкие политические деятели подняли голову. Последняя коалиция против Франции — Россия, Пруссия и Австрия — нанесла решающий удар империи Наполеона. Немецкое бюргерство, крестьянство и интеллигенция теперь, в 1813 году, поднялись с оружием в руках для борьбы с французскими завоевателями во имя национальной свободы.

Этим национально-освободительным движением воспользовались немецкие государи. Они объявили «великую освободительную войну» против «поработителей».

Еще летом 1813 года Наполеон видел в немецких властителях лишь покорных вассалов, а уже в октябре того же года в трехдневной «битве народов» под Лейпцигом Наполеон потерпел страшное поражение и отступил за Рейн. Десятки тысяч немцев сложили свои кости в борьбе за независимость германских земель. Английские войска под командованием Веллингтона изгнали французов из Испании и угрожали наполеоновской империи с запада.

Наконец, Наполеон, в котором сиятельная великосветская чернь все еще видела «гидру революции», был побежден. После ссылки императора на остров Эльбу во Франции была восстановлена династия Бурбонов, торжествовала реакция; императоры, короли и министры Пруссии, Австрии и других немецких земель совместно с русским императором Александром I осенью 1814 года собрались в Вене для дележа наполеоновской империи. На конгрессе царили жадность и трусость, едва прикрываемые лживой фразеологией. Владетельные особы стремились отхватить друг у друга кусок пожирнее. Но страх перед революцией и народом все еще терзал их, а Наполеон даже в ссылке казался опасным. Австрийский министр иностранных дел, впоследствии канцлер, Меттерних умело играл на этой всеобщей трусости, и не было того реакционного мероприятия, на которое он не склонил бы европейских государей во время конгресса и после него.

Меттерних считал революционным даже энтузиазм идеологов освободительной войны. Многие высокопоставленные лица были арестованы за чересчур пылкое выражение патриотических чувств.

Венский конгресс знаменует собою начало самой черной, самой злой всеевропейской реакции. Для Германии эта реакция олицетворялась в образе одного человека — князя Меттерниха, имевшего громадное влияние на ход европейских дел. Под знаком меттерниховского режима проходят последние годы жизни Бетховена.

В дни конгресса Бетховену невольно пришлось играть большую роль. Собравшиеся монархи и их аристократическая челядь чествовали великого композитора, льстили ему, посещали оперу и концерты, где исполнялись его произведения. Никогда — в течение всей жизни — Бетховен не пользовался такой славой, как в эти годы. Перед ним открылись все двери; дирекция императорских теат-

Вена. Вид с Бельведерского дворца
С картины маслом Б. Белотто (Каналетто)

ров заискивала перед ним: его концерты проходили при переполненных залах; «Фиделио» был возобновлен в пышной постановке и прекрасном исполнении. Но, как всегда, композитор не оказывал ни малейшего внимания блестящей, превозносившей его знати. Используя материальные выгоды создавшегося положения, он не проявлял никакого интереса к блестящим празднествам, следовавшим одно за другим.

В те дни балы, рауты, маскарады и пышные представления заполняли досуги аристократии, и прав был человек, сказавший, что Венский конгресс «не идет, а танцует». Стоимость развлечений достигла неслыханной для того времени цифры — тридцати миллионов флоринов. В центре внимания стоял император Александр I, и неудивительно, что русский посланник в Вене, граф Разумовский, устраивавший балы в своем великолепном дворце в дни конгресса, стал одной из самых видных фигур. У него Бетховен встречался с высокопоставленными лицами. Другие меценаты, заискивавшие перед великим композитором, также способствовали тому, что Бетховен, независимо от собственной воли, выступал в несвойственной ему роли «модного» музыканта. Впрочем, еще задолго до начала конгресса

композитор оказался в ряду, так сказать, официозных художников. Произошло это следующим образом.

В Вене проживал изобретатель-механик Иоганн Непомук Мельцель. Это был хороший пианист и педагог, но истинным его призванием было изобретательство, и именно в этой сфере он достиг выдающихся результатов. Бетховен сблизился с добродушным и честным Мельцелем, который оказал композитору существенную услугу, сконструировав для него слуховую трубку.

Самым замечательным изобретением Мельцеля явился прибор, называемый «метрономом», который равномерными ударами с абсолютной точностью устанавливает любой темп. В 1812 году этот прибор, первоначально названный музыкальным хронометром, был сконструирован в виде молоточка, отбивающего удары о деревянную наковальню. Прошло несколько лет, прежде чем этот прибор принял современный вид (маятник с перемещающимся грузом). В этом новом виде прибор получил всемирное распространение, и его шкала скоростей стала повсеместно точным указателем темпов.

Ознакомившись в 1812 году с первой конструкцией прибора — «музыкальным хронометром», Бетховен пришел в восторг и написал канон для голосов под названием «Та-та-та», исполненный впервые на дружеской вечеринке в честь Мельцеля.

Подражание равномерным ударам молоточка можно слышать и в Allegretto восьмой симфонии, с его четкими сопровождающими аккордами деревянных духовых.

Зимой 1812/13 года Мельцель открыл в Вене «художественный кабинет». Наряду с предметами искусства там были представлены различные аппараты, изобретенные Мельцелем. Среди них обращали на себя внимание два механических музыкальных прибора: механический трубач и «пангар-

моникон». Трубач играл кавалерийский марш с сигналами под аккомпанемент фортепиано; пангармоникон был значительно сложнее. Этот красиво отделанный механический орган, устроенный наподобие шарманки с цилиндрическими валиками, соединял все инструменты военного оркестра, действуя при помощи мехов. Пангармоникон исполнял несколько популярных произведений, нанесенных изобретателем на валики: увертюру «Лодоиска» Керубини, военную симфонию Гайдна, отрывки из оратории Генделя. Керубини сочинил специально для пангармоникона музыкальное произведение «Эхо», а молодой Мошелес передал в распоряжение Мельцеля для той же цели несколько маршей.

Деятельная натура изобретателя никогда не останавливалась на достигнутом: Мельцель неустанно ставил перед собой новые задачи. Так, в 1813 году он был занят работой над панорамой, изображающей пожар Москвы. Он же заказал Бетховену для пангармоникона симфоническую батальную пьесу под названием «Битва Веллингтона при Виттории», имея в виду предпринять совместно с ним прибыльную поездку в Лондон для демонстрации своих изобретений.

В ту пору, пору непрерывных войн, охвативших всю Европу, народился и получил широкое распространение особый музыкальный жанр — батальной музыки. Почти каждая битва воспевалась; военной тематике посвящались симфонические, органные, фортепианные и иные произведения. Таковы, например, «Пожар Москвы» Д. Штейбельта для фортепиано, «Морская битва» Г. Фоглера для органа *. Написанная в благоприятный момент, «Битва при

* Это любопытное произведение ловкого аббата состояло из нескольких частей: первая — барабанный бой; вторая — военная музыка и марши (в морской битве!); третья — движение судов; четвертая — волны; пятая — пушечные выстрелы; шестая — крики раненых; седьмая — победные возгласы.

Г. И. Фоглер

С гравюры И. М. Шрамма

Виттории» принесла Бетховену больше славы и денег, чем любое другое его произведение. Строго говоря, Бетховен не является единственным автором «Битвы»: весь план пьесы, а также барабанные марши, трубные сигналы, последовательность частей и эпизодов и характер изложения были заранее даны Мельцелем.

В октябре 1813 года «Битва» была уже готова для записи на валик. Но ни у композитора, ни у изобретателя не оказалось денег на дорогостоящую поездку в Лондон.

Дальновидный, опытный в практических делах Мельцель, решил воспользоваться политическим моментом и поставить «Битву» в «академии» для венской публики, но не в механической записи, а в виде обычной симфонической пьесы. Он справедливо рассчитывал на успех такого предприятия и был уверен, что такая «академия» дала бы нужные средства, тем более, что можно было рассчитывать и на повторное исполнение. Бетховен согласился написать требуемое переложение «Битвы» для сим-

фонического оркестра, и в декабре 1813 года состоялись два первых концерта в пользу воинов-инвалидов в университетском зале.

Мельцель обставил обе «академии» очень торжественно. Учитывая благотворительную цель этих «академий», а также знаменитое имя Бетховена, он привлек к участию крупнейших музыкантов Вены: Бетховен был главным дирижером; Сальери и Вейгль управляли оркестровыми группами на правой и левой галереях (эти две группы изображали собою французские и английские войска); Гуммель и молодой Мейербер воспроизводили пушечные выстрелы при помощи особых барабанов; в оркестре играли знаменитые музыканты: скрипач Шупанциг, виолончелист Ромберг, контрабасист Драгонетти. Программа состояла из трех номеров: «совсем новая симфония Бетховена» (седьмая); два марша Дуссека и Плейеля в исполнении механического трубача Мельцеля; «Победа Веллингтона».

Батальная композиция имела потрясающий успех. Чистый сбор достиг неслыханной цифры — четырех тысяч гульденов. На седьмую симфонию никто не обратил внимания: один критик впоследствии назвал это гениальное произведение «сопровождающей пьесой» к «Битве».

Оркестровый состав «Битвы» — симфонический оркестр, соединенный с двумя военными оркестрами. Кроме того, группа ударных усилена двумя громадными барабанами, передающими пушечные выстрелы, и специальными машинами, воспроизводящими звуки ружейных выстрелов. Две сигнальные трубы — одна с английской, другая с французской стороны — и два барабана, тоже по одному с каждой стороны, предназначены были для изображения постепенно приближающегося шествия обеих групп войск.

«Битва» состоит из пяти частей: английский марш «Правь, Британия»; французский — «Маль-

брук в поход собрался»; «Битва» (центр произведения); штурмовой марш; победная симфония.

Если первые слушатели «Битвы» отнеслись к этому бесспорно слабому произведению без тени критики, если при жизни Бетховена лишь отдельные музыканты дали отрицательные отзывы об этом шумном и малосодержательном сочинении, то последующие поколения отзывались о нем резко отрицательно. Впрочем, в наши дни эти отзывы теряют всякое практическое значение, так как «Битва» нигде не исполняется. Между тем у этого произведения есть несомненные достоинства. Прежде всего, Бетховен обладал несравненным пониманием музыкальных жанров: он отлично учел, что подобная парадная композиция интересна не столько индивидуальной выразительностью музыки, сколько блеском и пышностью примененных звуковых средств, а также своеобразной «театральностью». При дальнейших исполнениях «Битвы» (в Большом зале редута) удалось устроить так, что группы «английских и французских войск» появлялись из двух противоположных коридоров, создавая иллюзию битвы. Композитор написал это произведение большими линиями, подобно стенным фрескам в живописи. Качество музыки свидетельствует о том, что «Битва» — это как бы первоначальный остов большого симфонического сочинения: намечены лишь общие контуры, музыка ограничивается лишь общими местами, и создается впечатление, что этот остов подлежит переработке, чтобы стать в один ряд с некоторыми оркестровыми произведениями того же автора.

После столь же победоносных «академий» Бетховена в Большом зале редута в 1814 году успех «Битвы» достиг апогея.

В апреле 1814 года состоялось предпоследнее большое пианистическое выступление глухого композитора в зале отеля «Римский король». Бетховен

БЕТХОВЕН

С портрета С. Деккера

играл фортепианную партию трио ор. 97. Шпор, присутствовавший на репетиции, писал: «Это не было наслаждением, так как, во-первых, фортепиано было сильно расстроено, что мало заботило Бетховена, ибо он и без того ничего не слышал; во-вторых, от его былой столь удивительной виртуозности почти ничего не осталось вследствие глухоты артиста. В сильных местах бедный глухой композитор ударял так, что струны звенели, а при тихой звучности он играл столь нежно, что целые куски не были слышны... Может ли музыкант перенести подобное несчастье, не отчаявшись? Постоянное омрачение духа у Бетховена больше не было для меня загадкой» [1]. Повторение этого концерта в Пратере было прощанием некогда величайшего пианиста своего времени с публикой.

К 1813—1814 годам относятся несколько любопытных воспоминаний о личности Бетховена и о его образе жизни.

Не отличавшийся особым расположением к великому композитору, Шпор посвящает ему в своей автобиографии следующие строки:

«Мы сели за стол [в трактире], и Бетховен сделался очень разговорчивым, что немало удивило обедающих, так как он обыкновенно был мрачен, скуп на слова и неподвижен. Тяжелой работой было заставить его понять собеседника, так как надо было кричать так громко, что было слышно в третьей комнате... Бетховен был несколько резок, чтобы не сказать груб; однако честный взгляд светился из-под его густых бровей.

...[с конца мая 1813] я иногда встречал его в Венском театре сидящим совсем близко к оркестру, на месте, предоставленном ему бесплатно графом Пальфи... О музыке он говорил крайне редко. Если это случалось, то его суждения были очень строги и настолько решительны, что как бы не допускали возражения. В то время любимой темой его раз-

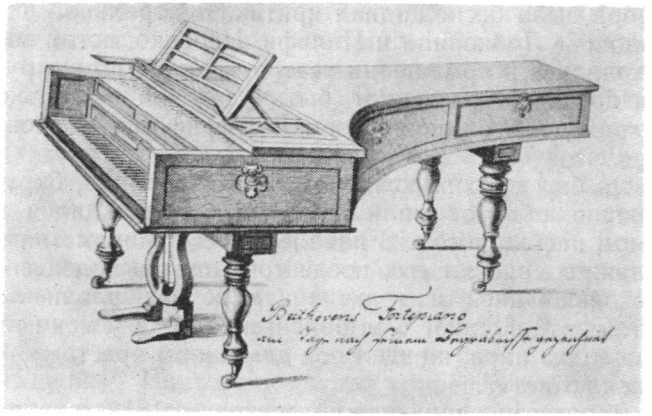
говора была беспощадная критика театральной дирекции — Лобковица и Пальфи. Нередко, когда мы находились в помещении театра, он так громко ругал последнего, что мог быть услышан не только выходящей публикой, но и самим графом в его конторе...

Он был плохим хозяином, и, к несчастью, окружающие обворовывали его. Часто он нуждался в самом необходимом. В начале нашего знакомства я однажды спросил его, после того как не видел его несколько дней в трактире: «Уж не болели ли вы?» — «Мой сапог был болен, и так как у меня их лишь одна пара, я сидел под домашним арестом»,— гласил ответ» [2].

Варнгаген, приехавший в конце 1814 года на конгресс вместе с прусским министром Гарденбергом, тотчас же по приезде в Вену разыскал своего знакомого, но на этот раз не нашел с Бетховеном общего языка. Возможно, что композитор увидел теперь в Варнгагене представителя ненавистного ему правительственного чиновного мира. Варнгаген, вспоминая об этой встрече, пишет, между прочим: «Он не желал иметь никакого дела с аристократами и выразил это с гневной силой...» [3]

Вот что вспоминает пражский музыкант В. Томашек о встречах с Бетховеном той же осенью 1814 года: «Бедняга слышал в этот день необыкновенно туго, так что надо было скорее кричать, чем говорить... Комната, в которой он дружески меня приветствовал, была меблирована далеко не блестяще, при этом в ней царил такой же беспорядок, как и в его волосах... Его разговор был скомкан; он его вел громким голосом, как это бывает с глухими, и при этом беспрерывно шарил рукой около уха, как бы желая отыскать потерянный слух» [4].

Томашек приводит высказывание Бетховена об исполнительстве: «Давно известно, что величайшие



Рояль Бетховена

пианисты были в то же время и величайшими композиторами, но как они играли? — Не так, как нынешние пианисты, которые бегают вверх и вниз по клавиатуре с заученными пассажами, пуч-пуч-пуч — что это означает? Ничего! Истинные фортепианные виртуозы давали в своей игре нечто связное, нечто цельное; можно было рассматривать [такую импровизацию] как записанное, хорошо разработанное произведение. Вот это значит играть на фортепиано, все остальное ничего не стоит» [5].

Доктор А. Вейсенбах, любитель музыки, написавший текст для бетховенской кантаты «Славное мгновение», оставил описание Бетховена и образа его жизни:

«Тело Бетховена обладало крепостью и силой... Крепость была свойственна лишь его мясу и костям; нервная же его система в высшей степени возбудима и даже болезненна... Он некогда перенес страшный тиф; с тех пор начинается упадок его нервной системы и, вероятно, также столь тягост-

Бетховен на прогулке

С литографии М. Тейчека

ный для него упадок слуха... Это в большей степени потеря для него лично, чем для света. Важно, однако, что до заболевания его слух отличался непревзойденной тонкостью... Его характер целиком соответствует великолепию его таланта. Никогда я не встречал более детского нрава в сочетании со столь мощной и упрямой волей; если бы у него не было ничего, кроме его сердца, он все же был бы таким человеком, перед которым следует встать и склониться. Всей душой он привержен добру и красоте, благодаря прирожденному стремлению, оставляющему далеко позади себя всякое образование...

Нерегулярность [его жизни] достигает высшей ступени в период творчества. Он отсутствует часто по нескольку дней, и никто не знает, где он находится» [6].

Наружность Бетховена в 1814 году запечатлена художником Луи Летронном. Этот портрет был тогда же, по заказу фирмы Артариа, награвирован Гефелем и пользовался большой популярностью. По-видимому, он правдиво передает черты сорокатрехлетнего композитора: бросается в глаза смелое, полное энергии, еще молодое лицо, на котором нет ни малейших следов разрушения, столь явно проступающих в позднейших его портретах. Наряду со скульптурой Клейна (1812), изготовленной по заказу фабриканта роялей Штрейхера, гравюра Летронна — Гефеля принадлежит к числу наиболее точных портретов Бетховена.

В 1815 году Бетховен по-прежнему оставался кумиром наиболее влиятельной части конгресса. Высшая аристократия не интересовалась его политическими взглядами, поскольку глухой композитор больше молчал. Но события, разворачивавшиеся в Европе, не могли не интересовать Бетховена. Трагическая судьба Наполеона, сосланного на маленький островок Святой Елены, затерянный в Атлантическом океане, волновала весь мир. Бетховен

с глубоким вниманием следил за судьбой своего бывшего героя.

Глухой композитор беседовал с друзьями при помощи так называемых «разговорных тетрадей», куда вписывались ответы и вопросы собеседников. В разговорной тетради 1819 года мы находим следующую политическую тираду, записанную рукою одного из собеседников Бетховена:

«Какое жалкое положение! До 1813 года было значительно лучше. Аристократы снова нашли опору в Австрии, и республиканский дух превратился в тлеющий под пеплом уголек»[7].

В начале 1815 года состоялся закрытый придворный концерт в здании Бургтеатра, в программе которого впервые было допущено нарушение принятых в высшем кругу правил. Вот что пишет по этому поводу участник концерта — певец Вильд: «При выборе исполняемых произведений впервые отказались от обычая исполнять только музыку рококо («в стиле косички»). ...Исполнение «Аделаиды» [Бетховена] имело следствием... то, что я близко соприкоснулся с величайшим музыкальным гением всех времен, Бетховеном. Маэстро, обрадованный сделанным мною выбором песни, отыскал меня и выразил готовность мне аккомпанировать»[8].

Как видим, музыка Бетховена одержала победу даже в самом гнезде придворной аристократии.

Бетховен неоднократно выступал в 1815 году в разных венских концертных залах в качестве дирижера — преимущественно в благотворительных концертах.

В одном из них 25 декабря, Бетховен исполнил свою новую кантату на текст Гете — «Морская тишь и счастливое плаванье», ор. 112. Это новое произведение для смешанного хора и оркестра, созданное незадолго перед тем, отличается спокойствием, величием и полнотою художественной зрелости. Поэ-

зия природы сливается с ощущением безмятежности и покоя.

Из немногочисленных других сочинений той же поры обращают на себя внимание прекрасная соната для фортепиано ми минор, ор. 90, две виолончельные сонаты ор. 102, а также увертюра ор. 115, получившая название «Именинной».

Самым популярным из этих произведений, несомненно, является фортепианная соната ор. 90. Она состоит всего из двух частей. Первая, с ее основным начальным контрастом мощного мотива, тут же превращающегося в нежное эхо, полна кипучей жизненной энергии. Вторая — ясная, певучая и простая мелодия. Но эта простота отражает преодоление бурь и волнений.

Увертюра ор. 115 — единственная бетховенская увертюра, написанная не для театра, в противоположность первым его девяти увертюрам. Как гласит надпись автора, это произведение «подходит к каждому случаю и годится для концертного исполнения». Очевидно, она была задумана для какого-то торжества и впоследствии закончена для исполнения в концерте 25 декабря 1815 года, где также впервые исполнялась кантата «Морская тишь и счастливое плаванье».

1814—1815 годы заполнены работой над рядом шотландских и других песен; тогда же был начат первый в истории музыки песенный цикл «К далекой возлюбленной».

Исторически все произведения 1813—1815 годов должны рассматриваться как переходные. В них уже содержится зерно «последнего стиля» Бетховена.

Поздние сочинения Бетховена, начиная с 1816 года, отличаются от предыдущих. Но и девятая симфония, месса, последние сонаты и квартеты не дают никаких оснований для распространенного среди буржуазных историков музыки мнения о

внутреннем перерождении самого существа бетховенской музыки. Бетховен никогда не сдавал своих идейных позиций. Если форма их проявления в эпоху реакции изменилась, если в этот период приобрела более значительную роль субъективная сторона его творчества, если, наконец, героические импульсы перешли в более спокойные, философски насыщенные образы,— то по существу Бетховен остался тем же художником действительности, художником-реалистом.

XIX

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В конце 1815 года умер брат Бетховена, Карл Каспар. Отношения между братьями были натянутые, но в последние годы болезни Карла композитор проявлял к умирающему самое сердечное внимание и нередко помогал ему деньгами. Неудивительно, что «императорский королевский кассовый офицер», Карл Каспар, хорошо зная развращенность и легкомыслие своей жены Иоганны, завещал опеку над девятилетним сыном не жене, а своему великому брату. Одинокий Бетховен, всегда страстно жаждавший семьи и обожавший своего племянника Карла, с радостью согласился.

Но Карл Каспар сделал оплошность: желая перед смертью помириться с женой, он составил один из пунктов завещания так неопределенно, что открылась возможность различных толкований его последней воли. Пункт об опеке оказался спорным, так как умирающий как бы разрешал Иоганне если не равное, то, во всяком случае, косвенное участие в воспитании сына. Этой неясностью Карл Каспар дал повод к бесконечным тяжбам и препирательствам между Иоганной и ее деверем. Немало унижений и волнений пришлось пережить Бетховену в связи с этой злосчастной опекой.

Карл, племянник Бетховена, в кадетской форме

С портрета неизвестного художника

Тем не менее композитор вел упорную, повседневную борьбу за право заботиться о судьбе ребенка. Любовь к племяннику делает Бетховена готовым на все жертвы. Если проследить день за днем последние годы жизни Бетховена, то эта непрерывная изнуряющая борьба за счастье вверенной ему жизни приобретает характер подлинного героизма.

Маленький Карл, одаренный мальчик, уже с раннего возраста был лжив и беспредельно ленив. Его мать не гнушалась никакими средствами, чтобы восстанавливать своего сына против Бетховена.

Композитор, понимая, как тлетворно влияние этой женщины на сына, добивался полного ее отстранения от воспитания маленького Карла. В течение пяти лет Бетховен вел с Иоганной различные судебные тяжбы, закончившиеся, после долгих колебаний и разноречивых постановлений судей, полной победой Бетховена: в 1820 году суд окончательно решил признать Бетховена единственным опекуном и изолировать Карла от всех посягательств его матери.

За эти пять лет Бетховен заметно постарел: помимо бесконечной судебной волокиты и оскорблений по его адресу, он находился в состоянии непрерывной раздражительности из-за непрекращающейся нужды, ему все время приходилось думать об укреплении материального положения. После триумфальных концертов 1814—1815 годов Бетховену удалось сохранить несколько тысяч флоринов. Взяв опеку над племянником, он купил на эти деньги банковские акции. Это было выгодное помещение капитала. Бетховен поклялся сохранить свои ценные бумаги для Карла, что ему и удалось. Только один раз он, в силу крайней необходимости, продал одну из акций, однако впоследствии возместил этот «заем», сделанный у самого себя.

На повседневную жизнь Бетховену не хватало средств. «Пенсия», выплачиваемая аристократами-покровителями, не могла покрыть и четверти расходов, а работа над произведениями шла туго из-за болезни, непрестанных забот и неприятностей, связанных с воспитанием племянника. Кроме того, издатели не очень охотно брали последние произведения композитора, так как шансов на успешную продажу сложных сочинений было мало. Многие письма композитора этих лет полны мелких расчетов и денежных соображений, но вместе с тем они иногда трогают до слез, так как свидетельствуют о большом сердце великого человека, мужественно борющегося с ненавистными ему материальными невзго-

БЕТХОВЕН

С рисунка неизвестного художника

дами во имя благополучия «сына» (так Бетховен называл племянника, желая этим подчеркнуть свое отцовское отношение к мальчику).

Бетховен поместил Карла в закрытый пансион некоего Джаннатазио дель Рио. Бетховен дружил с этой итальянской онемеченной семьей. Одна из дочерей владельца пансиона, Фанни, девушка сердечная, с глубокой натурой, была особенно предана Бетховену. Ее дневники полны ценных записей о композиторе. Вот как рассказывает Фанни о Бетховене (1816): «Для Бетховена началась, если можно так выразиться, новая душевная жизнь; казалось, он посвятил себя мальчику телом и душой. В зависимости от того, приносил ли ему племянник радость или неприятности, а порой и горе,— он писал или ничего не мог писать. В 1816 году он в первый раз пришел в наш дом, чтобы отдать своего любимого Карла в институт, основанный в 1798 году моим отцом... Я до сих пор ясно вспоминаю, как Бетховен оживленно кружился по комнате, и мы, не принимая во внимание сопровождающего его «переводчика», г-на Бернарда (впоследствии редактора «Wiener Zeitung»), то и дело приникали к бетховенскому уху, так как уже тогда нужно было тесно приблизиться к нему, чтобы речь была ему понятна... Впоследствии, когда отец со своим институтом переселился в пригород... Бетховен нанял квартиру вблизи нас и в течение зимы каждый вечер бывал в нашем кругу» [1].

Вскоре Бетховен забрал Карла из института Джаннатазио. После долгих мытарств, попыток дать образование Карлу в домашних условиях, после всяких дрязг, хлопот и интриг «царицы ночи» — Иоганны,— Бетховен отдал племянника в подобный же институт Блехлингера, ученика Песталоцци. Но никакие педагогические методы не могли исправить испорченного юношу. Он не любил своего дядю, хотя умел ловко подлаживаться к

нему. Двуличие и лживость Карла доставляли бесконечно много огорчений Бетховену. Композитор был уверен, что при способностях Карла ему удастся стать ученым. Юноша порядочно знал греческий язык и одно время занимался филологией. Но он ничего не доводил до конца и вообще был пустым, легкомысленным малым. Больше всего он любил развлечения и удовольствия. Он недурно играл на фортепиано и учился у Черни, которому Бетховен давал по этому случаю ценные педагогические указания. Но музыканта из Карла не вышло. Зато он в совершенстве владел другой игрой — на бильярде, и с таким мастерством загонял шары в лузу, что снискал себе некоторую популярность среди завсегдатаев венских пивных. В последние годы жизни дяди он сделал попытку учиться в политехническом институте. Вполне обрел себя он лишь на военной службе, куда по протекции Бетховен определил его офицером. Когда композитор умирал, племянник его находился далеко, в провинциальном городке, где стояла его часть. Сохранился портрет Карла: на нас глядит физиономия привычного посетителя «злачных мест». Становится больно от мысли, что этот в полном смысле ничтожный человек сократил жизнь великого композитора, изо дня в день отравляя его существование и доставляя ему столько забот и горя.

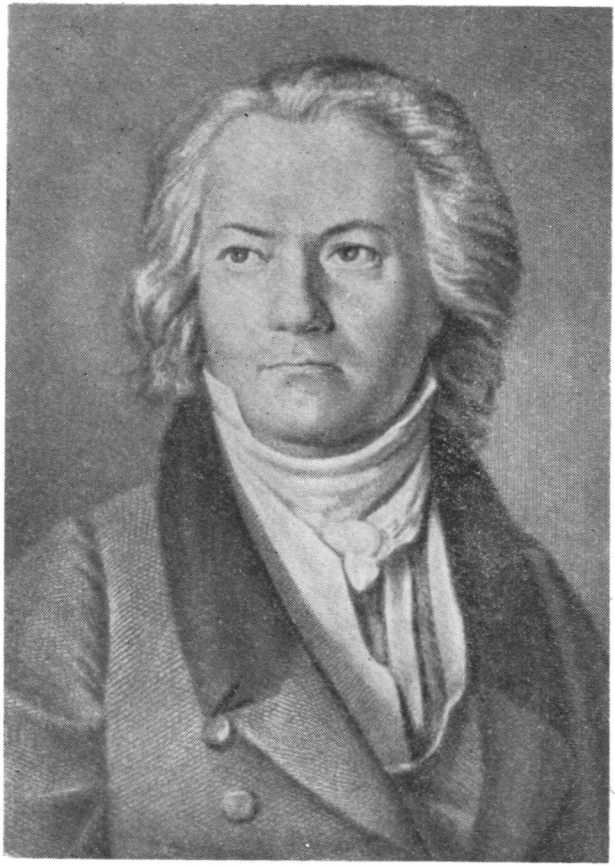
Представление о быте и личности Бетховена в ту пору дает посетивший его в 1816 году К. Бурси, друг курляндского пастора Аменды, с которым композитор был близок в молодости.

«Я предполагал, что Бетховен должен жить в одном из княжеских дворцов под покровительством мецената. Как я удивился, когда продавец селедок указал мне на соседний дом и сказал: «Кажется, г-н Бетховен живет здесь рядом, я часто видел, как он сюда входил...» Жалкий дом, и третий этаж! Каменные ступеньки прямо вводят в комнату, где

творит Бетховен... Бетховен вышел мне навстречу... Он маленького роста, плотный, у него зачесанные назад волосы с сильной проседью, красноватое лицо, пламенные глаза, маленькие, но глубоко сидящие и полные жизни... «Я имею несчастье быть покинутым всеми своими друзьями и торчу один в этой безобразной Вене»,— сказал он. Он просил меня говорить громко, так как теперь слышит вновь особенно плохо... Вообще он давно уже нездоров и не сочинял ничего нового... От смущенья он говорит очень много и очень громко. В нем кипит ядовитая желчь. Он всем недоволен и особенно проклинает Австрию и Вену. Говорит он быстро и очень оживленно. Часто ударяет кулаком по роялю... «Меня приковывают здесь обстоятельства,— сказал он,— но здесь все мерзко и грязно. Все сверху донизу — мерзавцы. Никому нельзя доверять. Музыка тут в совершенном упадке. Император ничего не делает для искусства, и остальная публика довольствуется тем, что есть...» (По поводу племянника): «Мальчик должен стать художником или ученым, чтобы жить высшей жизнью и не погрязнуть в пошлости. Только художник и свободный ученый носят свое счастье внутри себя...» Во время молчанья его лоб морщился и он выглядел мрачно, так что можно было бы его бояться, если бы не было известно, что в основе душа этого художника прекрасна...» [2]

Хотя Бетховен почти ничего не слышал, он до конца своих дней оставался живым, увлекательным собеседником. Его убийственные характеристики, полные ума суждения, проклятия по адресу двора и аристократии, наконец, мнения о современной ему музыке дышали непримиримой принципиальностью.

Бетховен не боялся меттерниховских шпиков, следивших за ним. Однажды композитор повторил афоризм Гете: «В конце концов бог — это только старый еврей с бородой». Один из учителей племянника пригрозил Бетховену, что донесет на него, как



БЕТХОВЕН

С портрета работы Ф. Вальдмюллера, 1823

на политически опасного человека. Директору института, где учился Карл, Блехлингеру, удалось замять это дело благодаря взятке. В других случаях композитор, не стесняясь, очень резко высказывался об австрийских порядках, не щадя двора и императора. В декабре 1819 года один из собеседников написал в разговорной тетради предостережение Бетховену: «Не говорите так громко! Вы достаточно известны. Такова неприятная особенность общественных мест — мы стеснены в них, все подслушивается». В другой раз чья-то рука заносит в ту же тетрадь: «...тут присутствует шпион Генсель» (март 1820 года) [3]. Дело происходило, видимо, в трактире.

Несмотря на наступившую после Венского конгресса жесточайшую реакцию, зреют и распространяются прогрессивные политические и социальные идеи; носителями этих идей являются «новые люди», это чаще всего — сотрудники и редакторы передовых газет, учителя, поэты, публицисты. Основное в этих идеях — стремление к демократии, к освобождению от пут феодально-крепостнического строя и, наконец, к объединению Германии. Эти тенденции жили и развивались в различных кругах Германии и Австрии при меттерниховском режиме. Средний интеллигент-бюргер охотно рассуждал на политические темы и даже кое-что критиковал, а наиболее передовые люди эпохи в той или иной завуалированной форме проповедовали революционные по тому времени взгляды.

Бетховен часто встречался с представителями этой лучшей части венской интеллигенции. Нередко разговоры велись в нотном магазине Штейнера (впоследствии — Гаслингера). Вот что пишет о подобных встречах друг юного Франца Шуберта А. Гютенбреннер (1816): «В первый раз Бетховена

БЕТХОВЕН

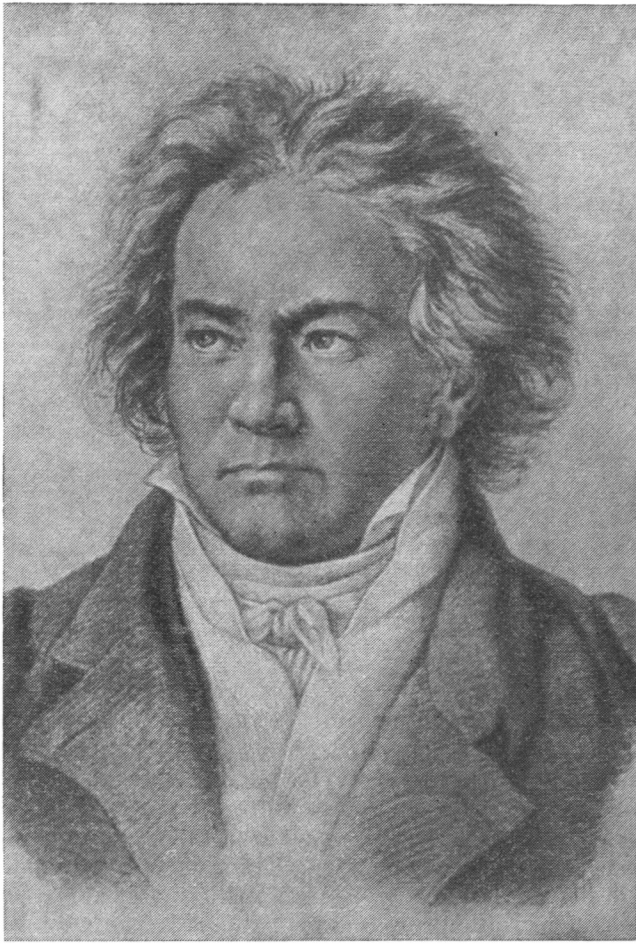
С карандашного этюда к портрету А. Клёбера

не было дома, его квартирная хозяйка открыла, однако, нам комнату, где он жил и занимался. Там все лежало вперемешку — партитуры, рубахи, носки, книги. Во второй раз он сидел, запершись с двумя переписчиками... Он открыл дверь, извинился, что занят, и попросил прийти в другой раз...

Бетховен посещал раза два в неделю магазин издательства «Штейнер и компания» между одиннадцатью и двенадцатью часами утра. Почти каждый раз там происходило собрание композиторов и обмен музыкальными суждениями. Там часто бывал со мной Шуберт. Мы наслаждались крепкими саркастическими словцами Бетховена, особенно когда речь шла об итальянской музыке» [4].

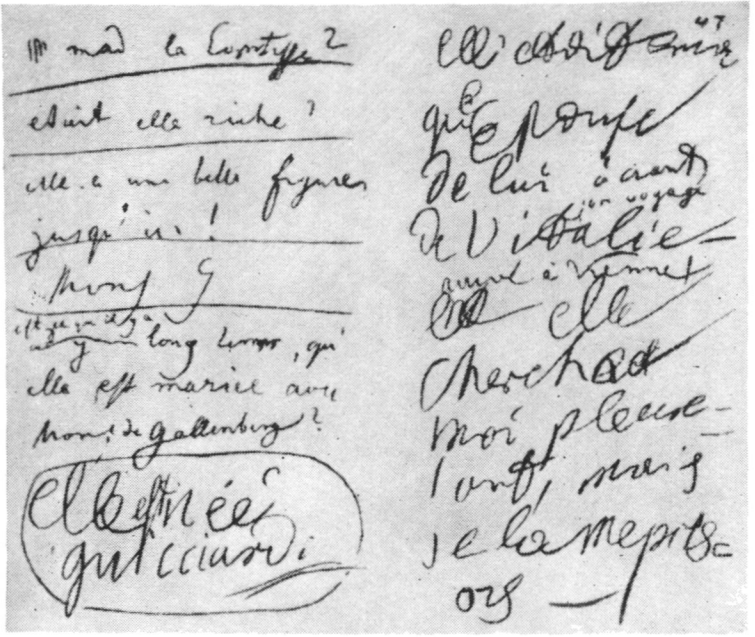
Поэт и драматург Х. Куфнер обсуждает с Бетховеном сюжеты для ораторий, и Бетховен решается заново использовать сюжет оратории Генделя «Саул». Предполагалось драматизировать форму оратории, предоставив возможно бóльшую свободу композитору. Бетховен начал изучать образцы древнееврейской музыки, Куфнер пишет и посылает ему текст. Работа была прервана болезнью композитора, но замысел этот он не оставлял до последних дней.

Почти ежедневно Бетховен встречался, за обедом в трактире, со своими новыми друзьями — с юристом И. Б. Бахом, с педагогами И. Блехлингером и Петерсом, с литератором Ф. Канном и редактором И. К. Бернардом. Здесь обсуждались литературно-философские новинки, произносились имена Байрона (Бетховену настойчиво предлагали сюжет «Корсара» для оперы), Ф. Шлейермахера, Ф. В. Шеллинга, велись небезопасные политические разговоры; собеседники композитора вписывали ему в разговорную тетрадь свои мысли, а Бетховен подавал реплики своим зычным «львиным» голосом. Эти записи частично сохранились. Они, разумеется, не содержат ответов Бетховена на заданные ему



БЕТХОВЕН

С рисунка А. Клёбера, 1818



Страница разговорной тетради, 1823

вопросы, но зато фиксируют высказывания друзей композитора, с которыми, по-видимому, он соглашался.

Речи их полны непримиримости к церкви и религии («Бог — всего лишь марионетка, которая никогда не спускалась на землю»), к банковской плутократии («Крупные банкиры держат в своих руках все правительства»). Они полны веры в будущее («Через пятьдесят лет будут лишь одни республики») [5].

Ромен Роллан пишет об этих беседах: «Друзья Бетховена бранили европейскую реакцию и приветствовали крах всего строя». «Все страны накануне

банкротства. Испания — жертва страшной нищеты: уже в течение двух лет войскам ничего не платят, офицеры просят милостыню, во флоте умирают с голоду. Вся Европа накануне катастрофы». Ни одно государство не может избавиться от долгов, «несмотря на миллионы, которые мы заставили уплатить Францию... Германия должна содержать тридцать восемь дворов, миллион принцев и принцесс...» Лотереи не помогут выкрутиться. Вспоминают, что накануне революции во Франции было такое же положение. Вся Европа ненавидит Бурбонов. «Дерево, не приносящее плодов, заслуживает того, чтобы его вырвали и бросили в огонь». Снова возникает имя Наполеона: «...благодаря ему революция распространилась за пределы Франции; но кто же ее завершит?...» Здесь взял слово Бетховен, и мы не знаем, как он закончил фразу. Но представить себе это нетрудно. Недаром один из друзей предсказывает ему: «Вы умрете на эшафоте»[6].

Если вспомнить, что Бетховен в течение всей своей жизни в Вене не стеснялся свободно высказываться о «княжеской сволочи», о продажности императорского двора, резко и раздражительно говорил о самом императоре Франце, то можно лишь удивляться тому, что великий композитор ни разу не подвергался аресту. Ромен Роллан говорит по этому поводу следующее: «Разговорные тетради 1820 года раскрывают одну из причин, которой мы не учитывали: огромную популярность Бетховена... Боялись общественного мнения. Нельзя было коснуться Бетховена, не подвергаясь риску вызвать гудение улья и навлечь на себя пчелиные укусы. Друзья Бетховена прекрасно отдавали себе отчет в преимуществах, которые давало ему это незримое покровительство...

Таким образом, венский двор не отважился тронуть Бетховена, считая, что благоразумнее его игнорировать. Он выражал свою враждебность Бетхо-

БЕТХОВЕН

Карикатура И. Д. Бёма, 1822—1825

вену, подвергая его остракизму, отказывая ему, хотя он и был кандидатом, в чине и официальной должности. И когда Бетховен умер, представители императорской семьи в своей мелочности не сочли нужным присутствовать даже на его торжественных похоронах»[7].

Бетховен всегда относился с симпатией к пострадавшим за радикальные политические убеждения. Так, в 1815 году секретарем Бетховена стал Антон Шиндлер, студент Венского университета, незадолго перед тем арестованный по обвинению в принадлежности к революционной группе. Обвинение осталось недоказанным, и Шиндлера освободили. В силу этого ареста Шиндлер стал одним из наиболее близких композитору людей. Студент-юрист, Шиндлер одновременно занимался музыкой,

БЕТХОВЕН
Карикатура И. Д. Бёма, 1822—1825

играл в оперном оркестре на скрипке, изучал музыкальную науку. Привязанность Шиндлера к Бетховену не знала границ. Молодой секретарь оказывал в течение семи лет, с 1818 по 1825 год, немало услуг Бетховену. Он ежедневно посещал композитора и трогательно заботился о нем и его запущенном хозяйстве. Но вместе с тем Шиндлер отличался несносным характером и самомнением. Бетховен бывал нередко несправедлив к этому преданному другу: по-видимому, его чванство и самоуверенность сильно раздражали композитора. Неоднократно Бетховен запрещал своему секретарю появляться в доме и не стеснялся осыпать его различными обвинениями. Шиндлер никогда не обижался на Бетховена. Этот честный, хотя и ограниченный друг незадолго до смерти Бетховена был вытеснен

скрипачом К. Гольцем — милым собеседником и привлекательным человеком. Только в конце 1826 года, за несколько месяцев до смерти Бетховена, Шиндлер вновь занял свое прежнее место в его доме.

Помимо известной биографии Бетховена (первое издание 1840 года), Шиндлер опубликовал множество статей и отдельных воспоминаний о своем великом друге, сохранил от гибели ряд документов, но, как показывают новейшие исследования, многие из них он погубил. Вот что говорит об этом Ромен Роллан: «В одной из последних бесед с Бетховеном... он [Шиндлер] взял на себя обязательство служить его памяти. Но он понимает уважение по-своему. Из наследия Бетховена он признаёт только то, что кажется «респектабельным» филистеру Шиндлеру. Он изо всех сил старается вытравить из Бетховена дерзновенность его мысли и независимость его высказываний. Мы стали подозревать это, узнав, к своему ужасу, что из 400 разговорных тетрадей, переданных Брейнингом Шиндлеру после смерти Бетховена, у Шиндлера оставалось только 136, когда в 1846 году он вел переговоры об их продаже Берлинской королевской библиотеке. 264 разговорных тетради исчезли... «Я убежден,— пишет он Дену [хранителю библиотеки],— что если бы только его величество прочитал их, он приказал бы сжечь эти тетради, чтобы Королевская библиотека не была хранилищем столь необузданных нападок на высшую власть». Роллан пишет далее о Шиндлере: «...он был из тех «революционеров в молодости», которые, подобно раскаявшимся грешницам, становятся с годами оплотом добродетели. Шиндлер упражнялся в своей едкой добродетели за счет Бетховена, и это-то он называл защитой его памяти! Его пуританство навсегда лишило нас самых непринужденных бесед Бетховена, самых революционных его высказываний. Хорошо еще, что нам со-

К. Гольц

С миниатюры Б. Фрёлиха

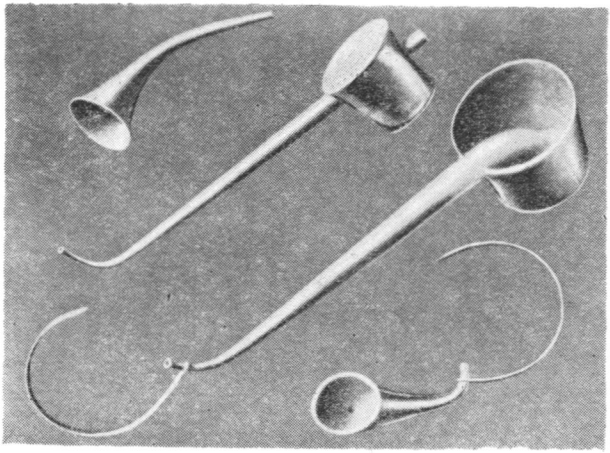
хранилось кое-что ускользнувшее от помарок добродетельного Шиндлера или же от полного уничтожения. Таким образом нам приоткрывается одна из наиболее важных сторон личности Бетховена. Об этом свидетельствует Грильпарцер. «Здесь (в этих разговорных тетрадях) выражались без всяких церемоний, проклинали и беспощадно ругали властелинов и их приспешников, не боясь резкостей, цинизма и оскорблений...» Шиндлер подвергал эти тетради своей домашней цензуре. Он выры-

А. *Шиндлер*

С фотографии, 1862

вал сорную траву. Но поле было обширно, и немало вредных зерен ускользнуло от его близоруких глаз» *[8].

* После смерти композитора Шиндлер занимал различные дирижерские должности в Германии. Это был человек с уязвленным самолюбием, беспокойный и нелепый в общении с людьми. Он носил с собою повсюду визитные карточки, на которых было написано по-французски: «Друг Бетховена». Однажды в 1844 г., во время нижнерейнского музыкального фестиваля, на одной из генеральных репетиций Шиндлер



Слуховые трубки Бетховена

«Тетради Бетховена и его грифельная доска находились при нем не только дома. Его карманы, когда он выходил, были набиты записными книжками, разговорными тетрадями. В них находились толстый карандаш, конец которого не так часто ломался, а также слуховая трубка. Но лишь очень немногие из друзей Бетховена умели пользоваться трубкой, не раздражая его слуха, окончательно разрушенного неудачным применением аппарата с электрической вибрацией. Таким образом, даже во время прогулок приходилось ежеминутно останавливаться, вооружаться толстым карандашом и писать. Фраза дополнялась мимикой; но чаще всего острый взгляд Бетховена, который читал из-под руки собеседника, не давал ему времени окончить.

громко делал критические замечания дирижеру, исполнявшему бетховенскую мессу, и кончил тем, что потребовал от оркестра следовать ему, а не дирижеру. «Я Шиндлер»,— заявил он. В конце концов «друг Бетховена» был выведен из зала»[9].

И. Шупанциг

С литографии Б. Шреттера

Бетховен угадывал и отвечал, если только его живой ум с молниеносной быстротой не перескакивал с темы на тему, не дожидаясь ответа и давая беседе другое направление... Вот что делает эти страницы бессвязными и одновременно искрометными» [10].

Упоминается много книг, которые Бетховен читает. Среди них названа, между прочим, книга русского астронома И. Симонова о путешествии к Южному полюсу (вышла в Вене в немецком переводе). Возвратившийся в 1823 году из России Шупанциг рассказывает Бетховену о том, какой популярностью пользуются его произведения у русских. Некто записывает в разговорную тетрадь: «Я приехал из Турции и привез турецкие, греческие и валахские мелодии» [11]. В разговорных тетрадях встречаются и нотные эскизы.

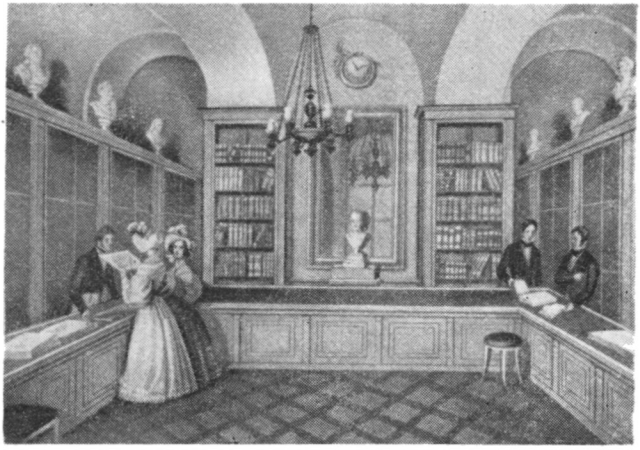
Стремление к знанию не покидает Бетховена до

последних дней. Вообще интерес к науке у него очень велик, особенно к истории. Какое значение придавал ей Бетховен, видно из его слов: «Развитие искусства и науки всегда было и останется лучшей связью между самыми отдаленными народами» [12] (из письма от 1 марта 1823 года). И в собственной, музыкальной области у Бетховена не угасает жажда совершенствования. Незадолго до смерти, перелистывая ноты Генделя, подаренные И. А. Штумпфом, он говорит: «У Генделя я еще могу многому научиться!» [13]

Несправедливо мнение, будто в последние годы жизни великий композитор, глухой, больной и одинокий, окончательно отошел от общественной жизни и замкнулся в сфере «чистой мысли». Если понимать под «общественной жизнью» посещение дворцов венской аристократии, публичные выступления и пр., то такое утверждение правильно. Но в подлинном смысле Бетховен лишь в последние годы жизни нашел близкую ему общественную среду передовой венской интеллигенции. Хотя общение с этой средой ограничивалось только оппозиционными разговорами в трактире, кофейнях и в музыкальном магазине Штейнера, композитор многое почерпнул из этих встреч. Скорее в молодые годы он чувствовал себя одиноким. Страстный политический мыслитель, Бетховен не мог ожидать от восторгавшейся его игрой знати хотя бы малейшего сочувствия к его революционному мировоззрению. Вынужденный жить среди людей, не понимавших его, и, следовательно, замыкаться в самом себе, композитор в годы растущей всемирной славы задыхался в безыдейной атмосфере аристократических салонов.

После Венского конгресса Бетховен был очевидцем непрерывного процесса упадка родовитой знати Вены.

Бетховен мог наблюдать это неуклонное паде-



Музыкальный магазин Т. Гаслингера в Вене
С акварели Ф. Вейгеля

ние господствующего класса на примере разорения своего богатейшего покровителя Лобковица и на судебно-имущественных делах других своих друзей аристократов. Такие случаи не были единичными.

За имущественным разорением следовал неизбежный упадок культурной роли салонов знати. В частности, музыканты все более и более освобождались от унизительных подачек аристократии, от меценатства отдельных владетельных особ. К концу жизни и Бетховен почти целиком освободился от необходимости «поставлять» вельможам свои музыкальные произведения.

В последние годы жизни, несмотря на бесчисленные физические и моральные страдания, Бетховен полностью жил социально-политической и философско-художественной жизнью своего времени. Именно этой связью с передовыми идеями объясняется не только героический «итоговый» характер

девятой симфонии, но также общий его поздним сонатам и квартетам светлый, нередко торжествующе-победный тон.

Так же ошибочно утверждение, будто в последние годы своей жизни Бетховен был уже забыт. Правда, недостатка в отрицательных, порою оскорбительных замечаниях знати по адресу Бетховена не было: он — «скучный педант», а его «ученая» музыка ничего не говорит душе. Но в концертах произведения Бетховена исполняли чаще, чем прежде*, сложнейшие последние квартеты встретили восторженно. Бетховена оценила передовая интеллигенция. Романтически настроенная художественно-артистическая среда относилась к Бетховену как к учителю, хотя Бетховена нельзя считать романтиком в настоящем значении этого слова.

Успех «позднего» Бетховена, в частности, доказывается и тем, что его не затмили общеизвестные триумфы Россини. Жизнерадостный итальянский маэстро обладал несравненным мелодическим даром и быстро стал музыкальным кумиром Европы. Таким он представлялся и Пушкину («...там упоительный Россини, Европы баловень, Орфей»), и философу Гегелю («Я уже настолько испортил свой вкус, что «Фигаро» Россини доставляет мне бесконечно больше удовольствия, чем «Свадьба Фигаро» Моцарта»). Роллан пишет: «...Бетховен вовсе не проявляет презрения к мелодичнейшему итальянскому композитору... он делает пометку о том, чтобы приобрести тринадцать увертюр Россини, о которых сообщает «Wiener Zeitung»[14]. Как теперь окончательно установлено, Россини посетил Бетховена и имел с ним продолжительную беседу.

Бетховен высоко ценил молодых немецких ком-

* В течение сезона 1818/19 г. состоялось тридцать пять исполнений преимущественно крупных пьес Бетховена в разных венских концертах.

позиторов-романтиков. Несколько раз он дружески встречался с Вебером, радовался успеху его «Эвриданты» в Вене.

Шуберт, с которым Бетховен встречался у Штейнера, никогда не решался вступать в беседу с Бетховеном. Самообладание окончательно изменило ему, когда он явился на дом к своему великому современнику и передал ему четырехручную пьесу своего сочинения: от волнения Шуберт не мог начать разговор и сбежал. Бетховен пророчил молодому композитору большую будущность.

Следует также упомянуть о визите одиннадцатилетнего Франца Листа. Отец мальчика долго добивался чести быть принятым у Бетховена. Встрече содействовал Шиндлер. В тот день композитор был хмур и неприветлив; он видел в маленьком Листе одного из бесчисленных в то время «вундеркиндов». Однако Бетховен внял просьбе Листа, присутствовал на концерте гениального ребенка и даже дал ему тему для импровизации. Хотя Бетховен в 1823 году почти ничего не слышал, он все же оценил листовскую импровизацию и, по окончании концерта, расцеловал мальчика на глазах у публики. Лист никогда не мог забыть об этом поцелуе и всю жизнь гордился им.

Личная жизнь Бетховена в последние годы хорошо известна по сохранившимся письмам, разговорным тетрадям и по многочисленным воспоминаниям. Но в них истинное содержание внутренней жизни композитора скрыто от его корреспондентов и визитеров; оно выражено полностью лишь в его музыке. Однако бедствия, испытанные композитором в эти годы, способны вызвать глубокое чувство сострадания и вместе с тем безграничное восхищение нравственной силой великого человека.

Нужда по-старому преследует его. Он жалуется в письме Рису от 1823 года: «Мое вечно затруднительное положение требует, чтобы я писал без пе-

Дж. Россини

С гравюры А Г. Пайне

рерыва и зарабатывал таким образом необходимые мне деньги. Каким печальным открытием это будет для Вас!!»[15] Кроме того, у Бетховена отнимали время и силы уроки эрцгерцогу Рудольфу, к тому же ничем не вознаграждаемые. Бетховен пишет об этих уроках: «...я ежедневно занимаюсь с ним $2^1/_2$ или 3 часа... на другой день после таких уроков бываешь не в состоянии даже думать, не то что писать»[16].

Бетховен мечется в поисках выхода. Столь решительный и смелый в творчестве, в своих политических взглядах, он нерешителен и слаб, когда дело идет о быте. Преданные ему люди стараются насколько возможно облегчить его положение. Английский пианист Чарльз Нит, познакомившийся с Бетховеном в 1815 году, совместно с переселившимся в Лондон Фердинандом Рисом неустанно хлопочет о поездке композитора на гастроли в Лондон; здесь, по уверению друзей, его имя пользуется славой, заранее обеспечивающей большой доход. Бетховен, давно мечтавший о концертной поездке, на время загорается желанием посетить Лондон. Он получает официальное приглашение от Лондонского филармонического общества. Условия блестящи. Но в последний момент болезненная нерешительность берет верх: Бетховену начинает казаться, что нельзя оставить племянника на столь продолжительное время,— малейшего препятствия оказывается достаточно, чтобы помешать этому спасительному для него путешествию. Бетховен предпринимает издание своих произведений в Лондоне и договаривается с Рисом и Нитом о присылке Лондонскому филармоническому обществу ряда новых произведений для исполнения в концертах общества. Однако, получив заказы от общества, Бетховен странным образом «отделывается» от них, передав Ниту три увертюры, написанные много лет назад и принадлежащие далеко не к лучшим его

К. М. Вебер

С литографии Г Энгельмана по рисунку Л. Цельнера

Ф. Лист

С литографии Ф. Виллена, 1820-е годы, начало

произведениям. Разочарованные английские издатели наотрез отказываются от этих произведений. Понадобились серьезные усилия друзей, чтобы загладить бесцеремонность композитора. Связь с Англией была восстановлена. Достаточно сказать, что английский фабрикант фортепиано Бродвуд прислал в подарок Бетховену рояль последнего образца, что девятая симфония написана по заказу

Эрцгерцог Рудольф

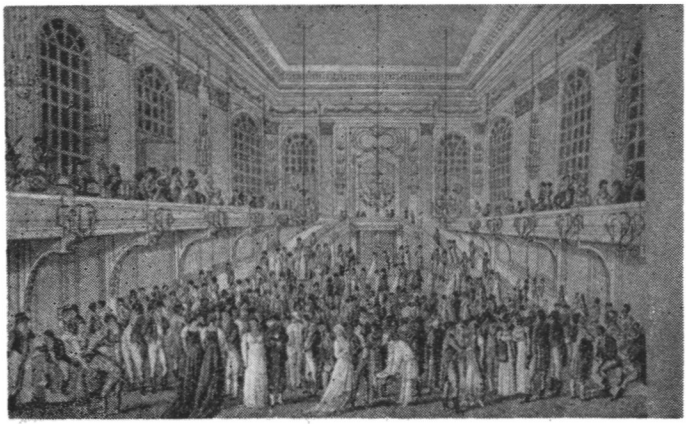
С портрета маслом неизвестного художника

того же Лондонского филармонического общества и что, наконец, незадолго до смерти композитор получил в подарок от английского фабриканта арф И. А. Штумпфа полное собрание сочинений своего любимого композитора Генделя в сорока роскошно изданных томах.

Бетховен лелеял мечту о полном собрании своих сочинений, но никто из издателей, к которым он обращался, не пошел ему навстречу.

Постоянное беспокойство, поддерживаемое дурным поведением племянника и его распущенной матери, непрерывное напряжение, вызванное интенсивной творческой работой *, полная глухота, болезнь глаз, желудка и печени — все это вместе взя-

* До 1822 г. закончены пять последних сонат и вариации для фортепиано, сложнейшая фуга для струнного квинтета; до 1824 г. созданы два колоссальных по масштабу произведения — месса и девятая симфония; наконец, до 1827 г. написаны пять последних квартетов.



Вена. Зал редута

С рисунка и гравюры И. Шютца

тое сделало Бетховена стариком уже в пятидесятилетнем возрасте. Невысокий, коренастый, с гордой осанкой, серьезным, проницательным взглядом голубых глаз, с великолепной копной густых седеющих волос («змеи Медузы» — так назвал их один из современников), он, как и всегда, производил внушительное впечатление на окружающих. Но о преждевременных признаках старости композитора свидетельствуют портреты, относящиеся к 20-м годам.

Самым важным событием этой поры явилась последняя публичная «академия» Бетховена, где исполнялись впервые девятая симфония и три номера «Торжественной мессы». «Академия» состоялась 7 мая 1824 года в театре «Кернтнертор» и была повторена 23 мая в Большом зале редута. Дирижировал Умлауф; в начале каждой части темпы давал Бетховен, стоявший у рампы. Успех был потрясающий. При всей небрежности игры наспех собранных

Генриетта Зонтаг

С портрета работы Э. Магнуса

исполнителей новые сочинения Бетховена произвели неизгладимое впечатление на слушателей. Партии сопрано и альта исполняли две известные молодые певицы — Генриетта Зонтаг и Каролина Унгер.

После окончания «академии» публика устроила овацию композитору, стоявшему спиной к ней, погруженному в свои думы и, по обыкновению, ничего не слышавшему. Тогда Каролина Унгер подошла к композитору, взяла его за руки и повернула лицом к публике. Весь зал разразился пятикратными овациями; в воздухе замелькали платки, шляпы, под-

Каролина Унгер
С литографии М. Штейера

нятые руки, чтобы Бетховен, не слышавший громовых возгласов, мог хотя бы увидеть приветственные жесты. Театральный зал еще никогда не видал и не слыхал, по отзывам старожилов, подобной бури восторгов. Согласно принятому тогда церемониалу, императорскую чету приветствовали при ее появлении три раза. Пятикратные овации по адресу частного лица, не состоявшего на государственной службе и к тому же принадлежавшего к сословию музыкантов, которые еще недавно занимали поло-

Карл, племянник Бетховена

С позднейшей литографии

жение лакеев при дворе и у отдельных аристократов, были явлением недопустимым, почти неприличным. Присутствовавшие в зале полицейские чиновники сочли нужным прекратить этот стихийный взрыв приветствий. Бетховен уехал с концерта глубоко растроганный. Однако композитора ждал тяжелый удар: «академия» дала валовой сбор в две тысячи двести гульденов, а чистая выручка равнялась жалкой сумме в четыреста двадцать гульденов. Повторение «академии» 23 мая прошло при полупустом зале: прекрасный весенний воскресный день манил публику в Пратер, в Аугартен, за город... Концерт прошел с крупным убытком, и если бы не обещанная композитору гарантия в пятьсот гульденов, ему пришлось бы еще покрывать эти убытки!

7 апреля 1824 года в Петербурге благодаря стараниям страстного поклонника бетховенской музыки князя Голицына была впервые и целиком ис-

Иоганн, младший брат Бетховена

С портрета Л. Гросса

полнена «Торжественная месса» Бетховена. По заказу того же Голицына Бетховен написал три квартета (ор. 127, ор. 130 и ор. 132).

В 1825 году Бетховен заболел воспалением кишечника. Следующие за этим два года полны беспрерывных страданий. Начался цирроз печени. Последствием цирроза явилась водянка, сведшая Бетховена в могилу.

Все деньги Бетховена, с таким трудом им добываемые, уходили на его лечение и на содержание племянника. Резкое ухудшение здоров . Бетховена

наступило в июле 1826 года, когда Карл, запутавшись в карточных долгах, пытался покончить самоубийством. Этот поступок обожаемого племянника превратил Бетховена в дряхлого старика. Он уже не смог оправиться от нанесенного ему удара. Карл, напротив, быстро оправился. Бетховен, видя невозможность обеспечить его, счел себя вынужденным обратиться к брату Иоганну, чтобы добиться у него обещания помочь племяннику после смерти Бетховена.

Бетховен не любил брата, типичного мещанина, так же как и его легкомысленную жену. Разбогатевший на спекуляциях аптекарскими товарами, Иоганн купил имение Гнейксендорф, неподалеку от Вены. Только стремление обеспечить племянника могло заставить Бетховена посетить Гнейксендорф. Иоганн, кичившийся своим гениальным братом и впоследствии называвший своих лошадей именами бетховенских героев (Эгмонт, Фиделио, Кориолан), не желал ничем поступиться в его пользу. Несмотря на то, что Иоганн вел кое-какие дела брата и извлекал прибыль из этого занятия, он не постеснялся по приезде композитора с Карлом в Гнейксендорф морить обоих голодом и брать с них при этом четыре флорина в день «за пансион».

В Гнейксендорфе деятельность Бетховена не прерывалась. Его тамошний слуга сообщает о насыщенном расписании дня композитора. Работал он, начиная с половины шестого утра. Близость природы, как всегда у него, вызывала прилив вдохновения. Двухчасовые утренние, дневные и вечерние занятия перемежались длительными прогулками. День свой Бетховен заканчивал в десять часов. Во время одиноких прогулок по полям он громко пел, говорил, жестикулировал и казался встречным людям безумцем.

В декабрьскую стужу оба «гостя» покинули Гнейксендорф, трясясь по ухабам в открытой по-

Наннета Шехнер

С литографии Дж. Ланцеделли

возке (Иоганн отказался дать брату закрытый экипаж). Переночевав в холодной крестьянской избе, Бетховен был доставлен в крестьянском возке полуживым на свою венскую квартиру. Он слег в постель и более уже не вставал. В течение трех месяцев ему сделали пять проколов, выпуская воду из живота в огромных количествах.

Голова Бетховена работала четко до последнего дня. Он много читал классиков,— между прочим, диалоги Платона, появившиеся тогда в переводе Ф. Шлейермахера, и свою любимую «Одиссею»; был полон творческих планов: «Я хочу еще много написать. Я хотел бы теперь сочинить десятую симфонию, Реквием и музыку к «Фаусту». Да, и еще школу фортепианной игры. Я мыслю ее себе совсем по-иному, чем это теперь принято...» [17] Он принимал посетителей, интересовался текущими новостями.

Крамолини, первый тенор Венской оперы, которого Бетховен знал еще ребенком, пришел к компо-

зитору со своей невестой Наннетой Шехнер, талантливой исполнительницей партии Леоноры.

«Когда мы вошли,— пишет Крамолини,— бедный больной лежал в постели, жестоко страдая от водянки. Он посмотрел на нас сияющими, широко раскрытыми глазами и сказал: «Так это маленький Луи, и даже уже жених?» Затем он кивнул Нанни и сказал: «Прекрасная парочка! Как я слышал и читал — пара хороших художников!» Он подал нам бумагу и карандаш, и мы повели беседу письменно, сам же он по временам говорил довольно неразборчиво. Затем он попросил нас спеть что-нибудь. Шиндлер сел за один из стоявших рядом роялей, а мы стали лицом к Бетховену. Я написал ему, что спою «Аделаиду», которая именно и доставила мне известность в кругу певцов. Бетховен дружески кивнул головой. Но когда я собрался петь, у меня от волнения так пересохло в горле, что я долго был не в состоянии начать... Наконец я собрался с духом и, полный вдохновения, запел песню, божественную «Аделаиду». Когда я кончил, Бетховен подозвал меня и, дружески протянув мне руку, сказал: «По вашему дыханию я видел, что вы поете верно, а в ваших глазах прочел, что вы чувствуете то, что поете. Вы мне доставили большое удовольствие...» Я хотел поцеловать его руку, но он быстро отдернул ее со словами: «Сделайте это вашей доброй матери! Передайте ей мой сердечный привет и скажите, как я был рад, что она еще помнит меня и послала ко мне моего маленького Луи». Затем Нанни с вдохновением спела большую арию Леоноры из «Фиделио». Бетховен по временам отбивал такт и буквально пожирал ее широко раскрытыми глазами. После арии Бетховен лежал некоторое время, закрыв лицо руками, затем сказал: «Несомненно, вы художница и обладаете голосом, который, вероятно, напоминает Мильдер, но у той не было такой глубины чувства, как у вас, что ясно

И. Н. Гуммель

С литографии Ш. Л. Констанса по портрету П. Р. Виньерона

было видно по вашему лицу». Нанни была глубоко тронута и прижала руку к сердцу. Наступила небольшая пауза. Затем он сказал: «Я очень устал». Мы поднялись, написав, что благодарим его и просим простить за то, что его потревожили, и выразили желание, чтобы судьба поскорее послала ему исцеление. На это Бетховен с грустной улыбкой сказал: «Тогда я напишу оперу для вас обоих... Adieu, мой маленький Луи, adieu, мой милый Фиделио!» Он еще раз пожал нам руки и повернулся лицом к стене.

Г. Брейнинг, 1825

Чтобы не беспокоить его, мы тихонько вышли за дверь, и, когда в молчании возвращались домой, Нанни сказала: «Наверное мы видели нашего обожаемого маэстро в последний раз!» То же думал и я. Я пожал Нанни руку, и мы горько заплакали» [18].

Большую радость доставила Бетховену встреча с Гуммелем, приехавшим из Веймара и приходившим к больному несколько раз. Шиндлер рассказывает: «Гуммель, ужаснувшийся при виде страданий Бетховена, разразился слезами; Бетховен, ста-

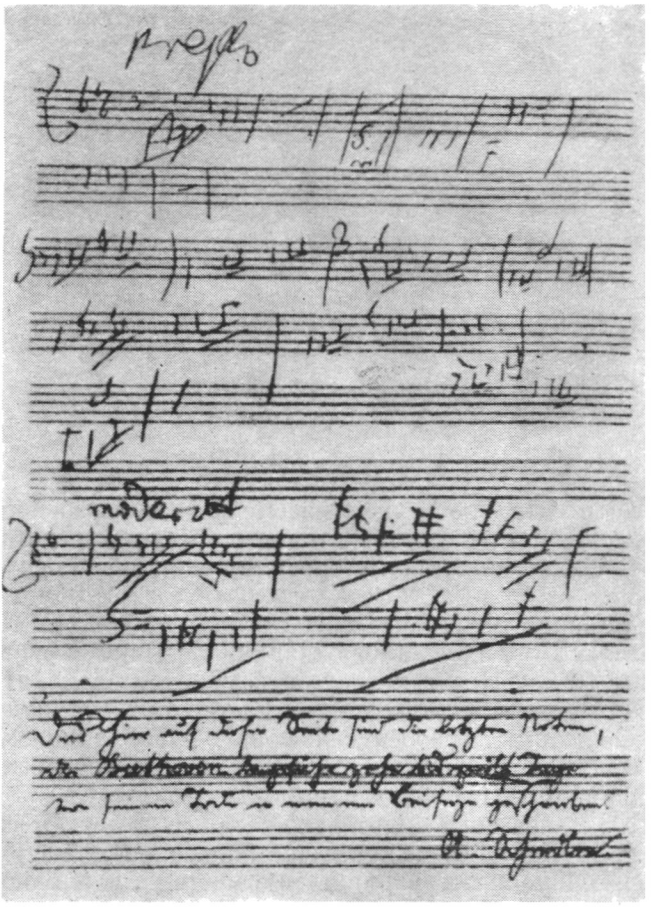
раясь его утешить, показал ему присланную Диабелли гравюру дома, где родился Гайдн, и сказал: «...Я сегодня получил этот подарок, доставивший мне много удовольствия; плохонькая избушка, а в ней родился великий человек!» [19]

«Но самым любимым посетителем, солнечным лучом, был «Ариэль», маленький сынишка Стефана Брейнинга. Он прибегал ежедневно в перерыве между занятиями, от двенадцати до двух, затем от четырех до пяти. Он приносил с собой облегчение. Благодаря счастливой детской гибкости он не чувствовал печали этих трагических дней. Он был полон счастья и гордости, сознавая себя охраной и наперсником этого старого великого человека, изможденные черты которого озаряются при виде его» * [20].

При Бетховене бессменно находились его друзья — Шиндлер, Гютенбреннер, Стефан Брейнинг. Последние дни великий композитор проводил в скверной комнате, в тяжелой для больного обстановке, вдали от любимого племянника, преследуемый мыслью о нужде. Его физическое состояние было ужасно: его мучили бессонные ночи, тоскливые ожидания серого, безрадостного утра, тупая непрекращающаяся боль... Положение его беспрерывно ухудшалось.

Незадолго до смерти Бетховен получил крупную денежную сумму от Лондонского филармонического общества, сбор которой организовал его ученик Мошелес **. Композитор мог с легким сердцем принять этот дар, так как еще надеялся отплатить за

* «Ариэлем» и «пуговкой» называл Бетховен тринадцатилетнего Гергарда Брейнинга, который в 1874 г. опубликовал свои воспоминания о последних днях композитора.

** Шиндлер пишет, что после получения этих денег больной мог позволить себе заказать свое любимое блюдо и купить удобное кресло. До этого он отказывал себе в самом необходимом, но оставлял неприкосновенными акции, хранимые им для племянника.

Последняя нотная запись Бетховена

А. Гютенбреннер
С миниатюры И. Тельчера

него: в своем последнем письме к Мошелесу, продиктованном 18 марта, Бетховен обещает представить филармоническому обществу свою новую симфонию.

Пришел привет и с берегов родного Рейна: издатель Шотт прислал из Майнца посылку с рейнским вином. Но Бетховену было уже так плохо, что он с трудом мог сделать один глоток.

23 марта Бетховен слабеющей рукой подписал завещание, по которому все его жалкое состояние должно было перейти к племяннику.

26 марта днем смертельно усталые друзья Брейнинг и Шиндлер, дежурившие при больном днем и ночью, пошли договариваться о месте на кладбище, оставив при умирающем одного Гютенбреннера.

«День был трагический. Тяжелые глыбы облаков скопились на небе... Между четырьмя и пятью часами надвинулись такие тучи, что в комнате стало совсем темно. Внезапно разразилась страшная

Бетховен на смертном одре
С литографии И. Дангаузера

гроза со снежной метелью и градом... Удар грома потряс комнату, освещенную зловещим отблеском молнии на снегу. Бетховен открыл глаза, угрожающим жестом протянул к небу правую руку со сжатым кулаком. Выражение его лица было страшно. Казалось, он кричал: «Я вызываю вас на бой, враждебные силы!..» Гютенбреннер сравнивает его с полководцем, который кричит своим войскам: «Мы их победим!.. Вперед!»

Рука упала. Глаза закрылись... Он пал в бою»[21].

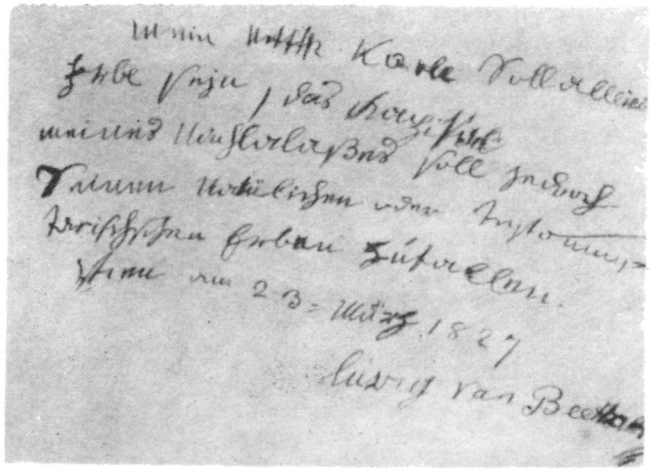
Похороны состоялись 29 марта *. Огромный двор густо населенного дома, носившего название «дома черного испанца», был до отказа набит людьми. Стояла ясная солнечная весенняя погода. За гробом

* 27 марта доктор Вагнер и профессор Ваврух сделали вскрытие тела. Были спилены височные кости и найдены значительные изменения слуховых органов. Посмертная маска снята скульптором Дангаузером после вскрытия, когда лицо уже деформировалось.

Бетховен на смертном одре

С карандашного рисунка И. Тельчера

Бетховена следовало двадцать тысяч человек — около одной десятой части всего населения имперской столицы. Все школы в знак траура были закрыты. У входа на старое кладбище Веринг актер Аншютц, лично знавший композитора, прочел вдохновенную речь, составленную поэтом Грильпарцером: «Он был художник, но также и человек, человек в высшем смысле... Он был одинок, так как не нашел равного себе спутника жизни. Но вплоть до смерти он сохранял для всех людей свое человеческое сердце... Таков был он, таким он умер, таким он останется во все времена... Не подавленность, а возвышающее чувство должно охватить вас, когда вы стоите перед гробом человека, о котором можно сказать, как ни о ком: он совершил великое, в нем не было ничего дурного. Уйдите отсюда печальными, но собранными. Возьмите с собою цветок с его могилы — воспоминание о нем и о его деятельности. И когда в будущем вас охватит мощь его творений,



**Последнее завещание Бетховена,
23 марта 1827 года**

вызовите в себе воспоминание о сегодняшнем дне...» [22]

На самом кладбище речи были запрещены полицией. Тысячи людей с волнением следили за тем, как скромный гроб опускался в сырую весеннюю землю.

3 апреля в одной из венских церквей состоялось исполнение Реквиема Моцарта, посвященное памяти усопшего.

Вскоре все оставшееся после Бетховена имущество, в том числе и рукописи, было продано с молотка. Рукописи распродавались 5 ноября и достались главным образом двум издателям, купцам Гаслингеру и Артариа, за бесценок: так, например, партитура пятой симфонии, написанная рукой Бетховена, продана за шесть флоринов! Судьба бетховенских рукописей поистине плачевна. Со смертью Стефана Брейнинга, последовавшей через девять

Похороны Бетховена

С акварели Ф. Штебера

недель после кончины Бетховена, один Шиндлер мог оценить все значение оставшихся документов. Но и он не сумел сохранить квартиру покойного композитора в неприкосновенности. В течение нескольких месяцев последнее жилище Бетховена мог посетить всякий, кто хотел: рукописи, валявшиеся в величайшем беспорядке, расхищались; наследие композитора не было даже перенумеровано. Немалая доля документов погибла из-за полного пренебрежения племянника Карла и его семьи к рукописному наследию Бетховена. Как уже сказано, даже Шиндлер, в силу своей ограниченности, подверг уничтожению добрую половину разговорных тетрадей.

Погибшие документы могли бы осветить многие стороны жизни и творчества великого композитора.

На этом мы расстаемся с образом одного из гуманнейших художников, каких только знал мир. Благородная фигура музыканта-революционера в течение многих десятилетий служила образцом героической жизни, художественной правды и редкой душевной чистоты. Этот возвышенный образ человека-гражданина и поныне продолжает оставаться примером для всех художников, которые желают посвятить себя служению народу.

XX

ПОСЛЕДНИЕ ПЕСНИ «ТОРЖЕСТВЕННАЯ МЕССА» СОНАТЫ, КВАРТЕТЫ

В течение последних одиннадцати лет композиторской деятельности (1816—1826) Бетховен создал относительно небольшое количество произведений. Важнейшие из них — девятая симфония, «Торжественная месса», последние сонаты и вариации для фортепиано и последние квартеты — резко выделяются из общей массы сочинений композитора главным образом отходом от классических традиций и необычайной свободой в передаче внутренних душевных состояний. Богатое и разнообразное содержание последних произведений Бетховена лишь в редких случаях выявлено в легко доступной форме: такова девятая симфония, обладающая редкой силой непосредственного воздействия на массы слушателей. В большинстве же своем произведения «позднего» Бетховена отличаются, напротив, большими трудностями как в смысле музыкального исполнения, так и для восприятия. Последние пять фортепианных сонат и в особенности пять последних квартетов не рассчитаны на широкую доступность. В некоторых случаях они утомительно длинны; наряду с этим отдельные части циклов чересчур коротки, как бы импровизационны. Наконец, склонность Бетховена к резким контрастным сменам различных по содержанию эпизодов достигает тут

своего апогея. Вообще эти произведения обнаруживают нередко мучительные поиски новых форм музыкального выражения, обусловленные новым содержанием: «поздний» Бетховен не отказывается от своих героических идей, но наряду с ними ищет возможности передать субъективный мир чувств и мыслей героя, философски осмыслить жизнь человека. От этого возникают не встречавшиеся ранее черты созерцательности и глубокого раздумья, отсюда идет стремление передать «человеческое» в его разных проявлениях.

Но как бы ни были порою раздирающи полные отчаяния отдельные эпизоды, как бы жестко и неумолимо ни звучали те или иные мелодии,— над всем, что создал композитор в эти тяжелые, полные физических и моральных мук последние годы жизни, простирается огромный, прекрасный мир природы. Вспоминается бетховенская запись в дневнике (1820): «Звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас»[1]. Эти слова Канта, выписанные Бетховеном собственноручно с тремя восклицательными знаками, созвучны тому настроению величественного философского успокоения, которым дышит все позднее творчество великого композитора.

Но раздумье Бетховена не носит отвлеченного характера: после высот философской мысли композитор опускается в долины, живет одной жизнью с народом, и веселые, трогательные в своей простоте напевы сменяют собою длинные, сосредоточенные adagio и причуды субъективного сознания. Осознание неизбежности борьбы и страданий ради счастливого будущего, вера в окончательное торжество человеческой деятельности составляет существо наиболее значительных последних произведений Бетховена.

Прежде чем говорить об инструментальных сочинениях «позднего» Бетховена, следует остановить-

ся на его последних вокальных произведениях. В течение многих лет Бетховен работал над шотландскими, ирландскими песнями и песнями других народов для издательской фирмы Томсона в Эдинбурге. В итоге этой работы Бетховен снабдил сопровождениями, ритурнелями и вступлениями свыше полутораста песен. Многие из них чрезвычайно популярны и в наши дни; таковы, например, песни: «Джонни», «Джемми», две «Застольные» — шотландская и ирландская, итальянская «Гондолетта» и другие. Эти песни, не принадлежавшие к подлинному, крестьянскому фольклору, были широко распространены в городской среде (подобно так называемым «российским» песням XVIII века). Гениальное чутье позволило Бетховену создать превосходные образцы песенного жанра. Для этих трогательно-печальных и радостно-возбужденных композиций характерны простота, лаконичность и глубокая искренность настоящей народной песни. Заслуживает удивления, что композитор писал аккомпанементы, не зная текстов присылаемых песен, и, несмотря на это, сумел удачно раскрыть их содержание лишь на основе самих мелодий. Сколько Бетховен ни добивался присылки текстов, Томсон почему-то не исполнял этой просьбы. Благодаря столь странному обстоятельству эти обработки не могут служить образцом бетховенской трактовки словесного текста *.

Последним крупным творением Бетховена для одного голоса был песенный цикл «К далекой возлюбленной», созданный в 1816 году на текст стихотворений молодого поэта А. Ейтелеса. Это первый в истории музыки «круг песен», объединенных одной идеей, общим настроением и последовательностью. Цикл состоит из шести разнообразных песен,

* Среди текстов есть превосходные стихотворения, например, шотландского поэта XVIII в. Бернса.

В. Крумпгольц и М. Клементи

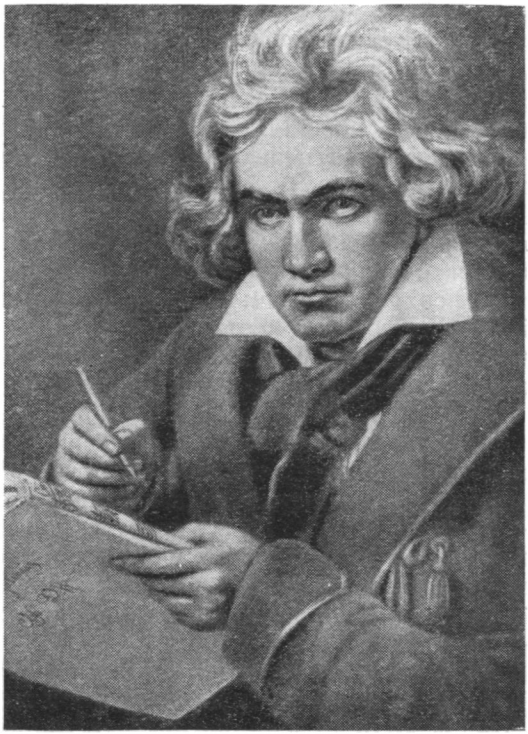
непрерывно следующих друг за другом, и эпилога. Любящий заклинает облака, солнце, горы, ручьи передать привет любимой женщине; он то предается меланхолии, то загорается надеждой. Заключительный номер — певучее Andante, безмятежное и спокойное, заканчивается блестящим Allegro на мотив первой песни, передающим радостный подъем чувств. Цикл замкнут. Подобные песенные циклы затем были очень распространены у композиторов-романтиков. Младший современник Бетховена, Шуберт, создал несколькими годами позже свои знаменитые песенные циклы: «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь». В 30-е и 40-е годы появляются циклы песен Шумана: «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины».

В песенном цикле «К далекой возлюбленной», с его внутренними мотивными и другими связями, Бетховен от куплетных песен, арий и од пришел к новому типу песен, в котором каждой строфе поэтического текста соответствовала новая музыка.

3 мая 1817 года, на другой день после смерти друга Бетховена — чешского скрипача Венцеля Крумпгольца, композитор написал для трех мужских голосов «Песню монахов из «Вильгельма Телля» Шиллера» (надпись на автографе — «памяти безвременной смерти нашего Крумпгольца»).

Среди последних произведений Бетховена для голосов особое место занимают его многочисленные каноны. Эти музыкальные шутки, с краткими афористическими текстами, написаны в разное время и посвящены приятелям Бетховена. Своему врачу он посвятил канон «Доктор, запри ворота, чтобы не пришла смерть». Последний канон написан на «философский» текст: «Все мы ошибаемся, но каждый по-своему». Мы уже упоминали о каноне в честь изобретателя метронома Мельцеля. Каноны посвящены также издателю Тобиасу Гаслингеру, скрипачу Шупанцигу, над тучностью которого Бетховен подшучивал, и другим. Исполнялись эти каноны без всякого сопровождения, в приятельской компании, где-нибудь в трактире или дома. Они забавляли композитора, которого никогда не покидало веселое добродушие и любовь к шутке.

В 1819 году Бетховен был занят созданием одного из крупнейших по масштабам произведений — «Торжественной мессы». Работа над мессой продолжалась долго и закончена в 1823 году. Внешним поводом для создания мессы послужили предстоящие торжества по случаю присвоения сана архиепископа покровителю и ученику композитора эрцгерцогу Рудольфу. Работа над мессой не была закончена к намеченному сроку и стоила композитору мучительных усилий. Шиндлеру довелось слышать,



БЕТХОВЕН

С портрета И. К. Штилера

как «за запертой дверью маэстро трудился над Credo: он пел, выл, топал. Долго мы присутствовали при этой потрясающей сцене и только собрались уходить, как вдруг дверь распахнулась и на пороге ее появился Бетховен с расстроенным искаженным лицом. Он выглядел так, как будто только что вышел из борьбы на жизнь и смерть с сонмищем контрапунктистов, своих вечных врагов»[2].

Необычайная внешняя пышность, наличие огромного по тому времени оркестрового и хорового состава, длительность отдельных номеров, а главное — светское, по существу, содержание музыки делают «Торжественную мессу» совершенно непригодной для католической церковной службы, несмотря на сохранение литургического латинского текста. Поэтому месса Бетховена обычно исполняется в концертной обстановке, подобно оратории, с участием оркестра, четырехголосного хора и четырех солистов. Подобно мессе И. С. Баха и Реквиему Моцарта, «Торжественная месса» Бетховена церковна лишь по внешней своей оболочке. Ее значение и ценность заключается в передаче больших гуманистических идей. В «Торжественной мессе» Бетховен сделал традиционные формы орудием выражения общечеловеческих чувств страдания и надежды. В начале Kyrie Бетховен надписал: «Это должно идти от сердца к сердцу», а перед последним эпизодом — «Дай нам мир» — композитор сделал надпись: «Прошу о мире внешнем и внутреннем». Эти слова Бетховена раскрывают лирическое, субъективное содержание мессы: страдающая человеческая личность взывает о пощаде, призывает надежду, просит о «мире внешнем и внутреннем».

Тема страдания выражена в эпизодах «Сжалься» из Gloria и Agnus Dei, в эпизоде «Крестной ноши» из Credo и других. Светлой надеждой и покоем полны «Будущая жизнь» из Credo, Benedictus из Sanctus и другие. Но это все — лишь одна сто-

рона содержания мессы. Другие величественные эпизоды полны грандиозных порывов безудержной радости, раскрывая идею величия мироздания. Таковы ликующие Gloria, Osanna из Sanctus и др. Согласно тексту, призывы, мольба, ликование относятся к божеству, и было бы неправильно отрицать у Бетховена наличие религиозного чувства. Но эти чувства Бетховена были как нельзя более далеки от церковных догм, они носили пантеистический характер.

«Торжественная месса» состоит из пяти больших номеров. Первый из них, греческое песнопение Kyrie eleison («Господи, помилуй»), открывает мессу величественным призывом. Второй, Gloria («Слава»), представляет сложную совокупность, различных ритуальных текстов и, в свою очередь, состоит из пяти эпизодов, связанных тонально и объединенных в единую форму, близкую к сонатной. Не менее сложен и третий номер — Credo («Верую»). Следующий номер, Sanctus («Свят»), произносимый в церкви во время «таинства причастия», представляет все виды славословия божества. Наконец, Agnus Dei («Агнец божий») — символ Христа, принявшего все грехи мира,— заключает собой всю мессу на словах «Дай нам мир. Аминь». Оба номера более просты по конструкции. Радостным чувством проникнуто заключение мессы.

Полифоническое изложение пронизывает фактуру мессы, обнаруживая высокую контрапунктическую технику, свойственную композитору в этот период. Внезапные контрасты, в особенности регистровые и динамические, тесно связаны с выразительным значением слов (например, в Gloria, после блестящего «славления», заполняющего все регистры fortissimo, слова «Мир на земле людям» переданы внезапно наступающим piano, соло басов на низком звуке). Применены изобразительные средства (слово «возносится» передано восходящим

движением, слово «опускается» — обратным движением). Вообще Бетховен тщательно изучил и применил в мессе приемы этого жанра, начиная от Палестрины и кончая XVIII веком. В основу мелодий мессы положен грегорианский хорал. Но, несмотря на это, стиль мессы в корне отличен от стиля старых мастеров, что объясняется небывалым разнообразием и масштабом выраженных гуманистических идей, сближающих мессу более всего с девятой симфонией. Живое чувство современности, присущее Бетховену, не изменяло ему даже при обращении к наиболее канонизированным музыкальным жанрам.

В последних камерных инструментальных сочинениях Бетховена (сонатах №№ 28—32 и квартетах №№ 12—16) чувствуются исключительные по напряжению поиски новых средств выражения, приводящие к совершенно необычным чередованиям: после интимно-лирической сонаты ор. 101 (№ 28) следует грандиозная, пролагающая путь к новым формам монументального искусства соната ор. 106 (№ 29). Так же своеобразны смены масштабов, темпов, гармонических и полифонических средств, резко контрастирующих настроений в пределах одного и того же произведения (квартет № 14). Однако при сравнении последних камерных произведений Бетховена с такими сочинениями, как соната «Аппассионата» и квартеты ор. 59, становятся очевидными снижение революционного пафоса и уклон в субъективную созерцательность. И все же богатство жизненно-ярких образов, наличие народных мелодий, светлое состояние духа, наряду с моментами трагических и героических переживаний в этой группе произведений, свидетельствуют о непоколебимой идейной направленности, не угасавшей у Бетховена и в эпоху жесточайшей реакции 20-х годов.

Пять последних фортепианных сонат были со-

зданы в 1816—1822 годах. Каждая из них очень индивидуальна и далека от типичной для того времени классической сонатной формы.

Соната си-бемоль мажор, ор. 106, наиболее грандиозна по размерам. Когда в 1819 году была опубликована эта крупнейшая соната Бетховена, издатели писали о ней в газете: «Это произведение отличается от всех других творений композитора не только богатейшей и величайшей фантазией, но и тем, что открывает новый период в бетховенском фортепианном творчестве благодаря художественной законченности и единству стиля» [3].

Первая часть сонаты — Allegro — начинается мощным возгласом. Короткая тема-призыв, пронизывая весь огромный звуковой массив первой части и появляясь в бесчисленных видоизменениях, сообщает музыке характер торжественности. Первая часть лишена ярких тематических контрастов. Энергия основного мотива столь велика, что он перевешивает все остальное. Первая часть сонаты демонстрирует моральную силу, крепость, не знающую колебаний.

После скерцо, вносящего своими острыми ритмами и неожиданными переходами элемент беспокойства, следует наиболее значительная часть сонаты — грандиозное по масштабам и глубине замысла Adagio sostenuto. «Страстно и с большим чувством» — так характеризует сам композитор эту единственную в своем роде скорбную и утешающую музыку. Темы Adagio выразительны, разнообразны. Побочная партия ре мажор — своеобразный речитатив на фоне разработанного аккомпанемента — контрастирует группе певучих мелодий фа-диез минора. Отличительной чертой Adagio являются богатые фигурации, особенно верхнего голоса. Авторское предписание «очень выразительно» подчеркивает эмоциональное значение всех фигураций, вплоть до мельчайших интонаций. Бетховен пред-

восхищает будущие поэтические фигурации Шопена. В Adagio раскрываются глубокие скорбные чувства, в их различных оттенках, с примиряющим заключением,— чувства, выражение которых в меньшем масштабе составляло содержание Largo из сонаты ор. 10 № 3. Но медленные части творений молодого Бетховена более патетичны, в то время как Adagio его поздних произведений полны философского спокойствия.

Энергичной четвертой части Allegro risoluto предшествует Largo — один из самых своеобразных эпизодов бетховенской музыки. Отсутствие ясно выраженных тем, прерывистое изложение, смены темпов — все говорит о том, что композитор желал выразить здесь мучительное, беспокойное состояние духа, погруженного в поиски света и освобождения. Торжествующе звучит при переходе к финалу повторяющийся многократно мажорный аккорд. Как будто издали приближаются трепетные трели — и вот перед слушателем раскрывается во всем своем величественном блеске колоссальное здание четвертой части.

Длительная «бегущая» тема, светлая и энергичная, напоминающая темы Генделя, начинает собою трехголосную фугу, которая в своем развитии становится все полнозвучнее и богаче, не теряя взволнованного характера. Лишь в середине фуги появляется певучий (тоже фугированный) эпизод, вносящий временное умиротворение в бурную музыку финала.

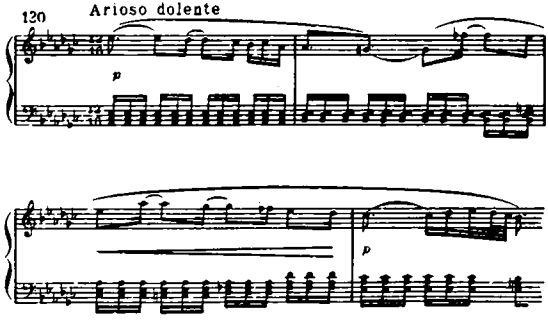
Фуга очень сложна и во многом отходит от традиций, установившихся в XVIII столетии. Построена фуга очень свободно. Из главной темы вырастают новые мотивы. Сама главная тема развивается многообразно—в беспрерывных модуляциях, «стреттах», в увеличении, в обращении, в сплетении с мотивами центрального эпизода.

По смелости, масштабам, свободе и новизне при-

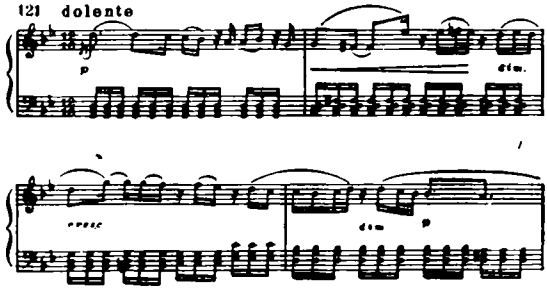
менения контрапунктических приемов с этим финалом может сравниться разве только фуга для струнного квартета ор. 133.

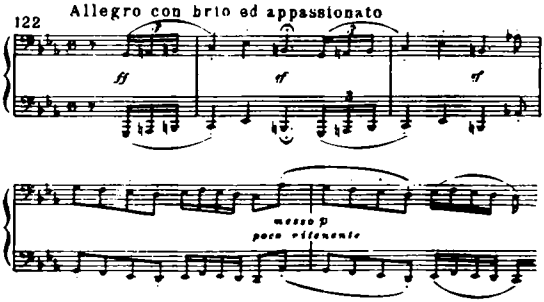
Соната ор. 110, ля-бемоль мажор (1821),— одно из глубочайших произведений в фортепианной музыке Бетховена. Первое, в чем отдает себе отчет слушатель сонаты ор. 110,— это крайнее разнообразие ее частей при сильной концентрации драматического действия. Первая часть, с ее открытой душевностью, вторая, с ее возбужденной речью, третья, с ее речитативом и проникновенным мелодизмом, наконец, финал, фуга с торжественной кодой,— все это образует монолитную конструкцию.

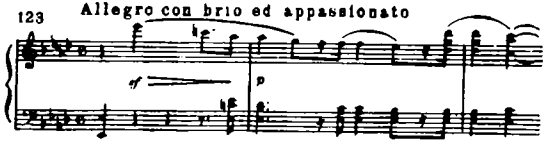
Соната в общем невелика по размерам, но полнота чувства, выраженного в каждом из ее лаконичных разделов, так значительна, что оставляет ощущение большого напряжения в развитии музыкальных образов. Особенно это относится к центральному разделу сонаты — к знаменитому Arioso dolente (скорбное ариозо):



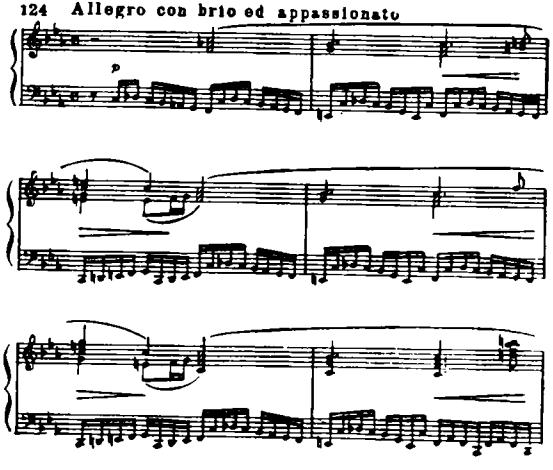
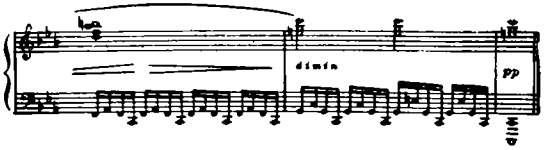
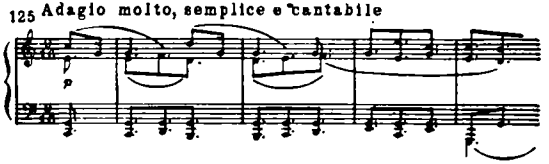
Его выразительный напев вызывает представление о скрытой за ним внутренней динамике: мелодия в своем течении как будто преодолевает невидимые нам препятствия, что обусловливает ее большую упругость, напряженность.

Бетховен вводит Arioso в финал сонаты, где оно повторяется, деля финальную фугу на две части, причем в мелодии еще более подчеркивается момент «преодоления»:

Своеобразная трагическая действенность Arioso усиливает значительность финала в целом, оттеняя в качестве драматического контраста торжественное, оптимистическое заключение фуги.

В первой части сонаты до минор, ор. 111 (1822), возрождается героическое начало, свойственное более ранним сонатным произведениям Бетховена (например, Патетической сонате). После величественного вступления Maestoso в патетическом стиле, заканчивающегося звуками нарастающей грозы, возникает страстная главная тема:

Она бурно рвет все преграды, звучит гневно и угрожающе, то затихая на мгновение, то вновь бушуя. Короткая побочная тема своими патетическими восклицаниями напоминает о вступлении Maestoso:

123 Allegro con brio ed appassionato

Ее пафос прерывается бурным вторжением главной темы.

Кода первой части (см. нотный пример 124) предвосхищает заключение знаменитого «Революционного этюда» Шопена ор. 10 № 12, созданного несколько лет спустя:

124 Allegro con brio ed appassionato

Вторая и последняя часть сонаты — Arietta — вариации на певучую, сдержанную, суровую, хотя и лирическую, тему:

Главное впечатление от этой части сонаты — богатство развития основного мотива, насыщаемого в вариациях все новыми интонациями. В мелодическом и ритмическом развитии появляются красочные элементы: трели, пассажи в высшем регистре, одновременное сочетание крайних регистров и т. п. Особенное ощущение вызывает одна из вариаций. На фоне непрерывного рокота в басах возникают тихие вздохи. В верхнем регистре — как будто сплошной серебряный звон, в котором растворяется тема. Мелодия, звучащая в начале ариетты аскетически строго, в результате варьирования приобретает характер почти мечтательный, просветленный, близкий к настроению заключения сонаты «Аврора»: брезжит заря нового утра. Так заканчивается эта удивительная соната и вместе с ней все фортепианное сонатное наследие Бетховена.

Рядом с глубокомыслием последних сонат сверкает мужественный юмор вариаций для фортепиано на тему грубоватого вальса Диабелли.

В тридцати трех вариациях на вальс Диабелли

А. Диабелли

С литографии И. Крихубера

(ор. 120, до мажор, 1823) композитор достигает наиболее смелых приемов варьирования. В отношении формы они лишены очевидных признаков единства (в отличие от других вариационных циклов Бетховена), но глубокая связь с темой присутствует в каждой из этих вариаций. Только приемы варьирования часто очень сложны и тонки. Простота и схематичность гармонической структуры темы и длина отрезков, выдержанных в одной гармонической функции, способствуют гармонической детализации, что, в соединении со сложной мотивной работой, сильно видоизменяет звучание «простоватой» темы. Неисчерпаемо разнообразие жанров, представленных в этих вариациях. Тут и торжественный марш (I), и легкое скерцо (II, IX), и этюд (XVI, XVII, XXIII), и бурлеска (XIII), и мажорный похоронный марш (XIV), и «пьеса настроения» (XXI), и фугетта (XXIV), и сарабанда (XXIX), и выразительное Largo (XXXI), после которого следует быстрая фуга (XXXII, как бы финал), и менуэт (XXXIII, кода

финала: фуга и менуэт подобно фуге и контрдансу финала вариаций ор. 35), и, наконец, даже первая ария Лепорелло из «Дон-Жуана» Моцарта (XXII). На незатейливой основе вальса Диабелли Бетховен показал почти все небольшие жанры своего времени, сохраняя метрическую структуру простейшей двучастности.

Бетховен первый разработал новую циклическую крупную форму на основе непрерывного варьирования одной темы. В некоторых случаях эта большая циклическая форма совпадает по тематическим и тональным признакам с сонатной формой (например, в хоровом финале девятой симфонии). В остальных случаях группы вариаций дают чередование быстрых и медленных частей, заканчивающихся финалом, и образуют самостоятельные циклические формы.

В годы 1824—1826 Бетховен работал над пятью квартетами. Эти последние по времени произведения Бетховена остаются вплоть до наших дней самым сложным, самым своеобразным из всего того, что было создано в этом жанре. Последние пять квартетов трудны для исполнения и восприятия. Они выражают философские умонастроения «позднего» Бетховена, будучи далеки при этом от холодной абстракции и отрешенности. Жизнь в них бьет ключом. Народные танцы, песенные элементы входят составной частью в каждый из пяти квартетов. Своеобразие их заключается главным образом в необычном сочетании и чередовании эпизодов, разделов и частей. Строго логическая классическая сонатная форма уступает место резко контрастным сопоставлениям. Вообще нередки фантастические, свободные и даже капризные смены эпизодов; их сочетание между собой порой носит причудливый характер. Вместе с тем внутренняя связь отдельных музыкальных тем более тесна и органична, чем в предыдущих квартетах.

Буржуазные ученые приписывают этим последним творениям бетховенского гения мистическое содержание. Действительно, некоторые моменты музыки квартетов невольно наводят на мысль об отрешенности художника от реальной жизни. Такова, например, первая часть квартета ор. 131 — медленная фуга, с ее спокойным, размеренным движением на ровной, тихой звучности. Но это состояние сосредоточенного созерцания вовсе не свидетельствует о мистицизме. Достаточно вспомнить чрезвычайно разнородные остальные шесть частей, чтобы убедиться, что в данной связи первая часть приобретает совершенно другое значение, оттеняя своей однотонностью неисчерпаемое богатство музыкальных образов в последующих частях.

Каждый из последних пяти квартетов — поразительно яркое повествование о внутреннем мире великого художника. Внутренний мир такого гиганта музыкального мышления, каким был Бетховен, никогда не был отрешен от объективной действительности, не мог быть пустым и выхолощенным, каким он являлся и является у мистиков. В последних сонатах и квартетах эта действительность не раскрывается в непосредственной героической активности, что было характерно для предшествующего периода творческой работы Бетховена, но это не является изменой его реализму.

Квартет ми-бемоль мажор, ор. 127, наиболее близок к классической сонатной форме. Первая часть начинается коротким величественным эпизодом, за которым следует идиллическая безмятежная музыка типа менуэта (Allegro). Те же величественные аккорды вступления дважды вторгаются в спокойное течение этого сонатного allegro, лишенного сколько-нибудь заметных контрастов между главной и побочной партиями. Вторая часть, Adagio, представляет вариации на спокойную тему. Третья часть — скерцо — полна причуд: в ней капризно чередуются

два коротких эпизода — наступательный и шутливый; средняя часть скерцо носит фантастический характер, выдержана в быстром движении на очень тихой звучности. При этом скерцо обнаруживает замаскированную связь с темой Adagio и является как бы продолжением вариаций. Четвертая часть — бодрый финал, где в пестром потоке сменяются разнохарактерные живые эпизоды.

В целом квартет ор. 127 жизнерадостен, близок к танцевальным и песенным жанрам, хотя в отдельных случаях внезапные смены настроений и свободное до импровизационности видоизменение тем говорят о проявлениях субъективизма. Сочетание этого последнего с народными элементами типично для всех поздних квартетов.

Квартет си-бемоль мажор, ор. 130,— дальнейший шаг на этом пути. Его первая часть отличается гораздо большей пестротой чередования эпизодов Adagio и Allegro. Частота смены противоположных по содержанию коротких эпизодов граничит с разорванностью. Короткая вторая часть Presto, напротив, цельна. Ее основной мотив близок к народной хороводной песне. Третья часть — широко развернутое Andante, богатое фигурациями, сменяется совершенно народной танцевальной музыкой — немецким быстрым вальсом, составляющим четвертую часть. Это настоящий бытовой танец той эпохи. Пятая часть — прекрасная «каватина», простой искренний напев. Наконец, легкий, грациозный, с элементами юмора народный финал окончательно стушевывает впечатление от блужданий и пестроты первой части. Первоначально Бетховен написал другой финал — сложнейшую фугу с остро причудливой темой, совершенно непонятую в то время и долго считавшуюся произведением сумасшедшего. В ней Бетховен явился провозвестником характерных «демонических» фуг Листа (например, фугато из сонаты си минор Листа, написанной четверть века спустя). Эта фуга

Бетховена издана в качестве самостоятельного произведения для струнного квартета (под ор. 133). Когда композитор убедился, что фуга осталась непонятой, он написал новый, относительно простой финал, более соответствующий предыдущим частям квартета ор. 130.

Разнообразие шести частей квартета ор. 130 и значительное преобладание в нем народнотанцевальных и народнопесенных эпизодов приближают это сочинение, отличающееся большой свободой формы, к старинному дивертисменту.

Таковы первые два квартета из числа трех, написанных по заказу русского князя Голицына.

Квартет ор. 131 (1826), до-диез минор,— состоит из семи разнохарактерных частей: первая — фуга, вторая — тарантелла, третья — краткий речитатив, четвертая — тема с вариациями, пятая — бурный танец народного склада, шестая — сарабанда, седьмая — развернутый финал. Однако, несмотря на это, квартет отличается значительной связностью: отдельные части родственны друг другу в тематическом отношении. Общее содержание квартета — это как бы углубленное философское размышление о жизни, проникнутое жизнеутверждением. Музыкальная прелесть отдельных эпизодов пленяет слушателя и делает квартет ор. 131 более доходчивым, чем остальные квартеты «позднего» Бетховена.

В квартете ор. 132, ля минор, третья часть носит название «Благодарственная песня выздоравливающего». Это строгий грегорианский хорал с вариациями, сменяющийся новым эпизодом бодрого, радостного содержания, обозначенного композитором словами: «Ощущая новые силы». Использование старинного жанра хоральных вариаций — это одно из проявлений тяги к старинным формам, характерной для «позднего» Бетховена.

Над финалом последнего квартета фа мажор, ор. 135, стоит надпись композитора: «С трудом най-

денное решение». Вслед за надписью отдельно выписаны два мотива: один, Grave, с подписью — «Должно ли это быть?»; другой, Allegro, с подписью — «Это должно быть!» Короткое вступление Grave развивает первый мотив; музыка полна мучительного раздумья. Затем следует Allegro, разрабатывающее в танцевальном жанре веселую, энергичную вторую тему. Вновь появляется мотив Grave — и снова он преодолевается радостной танцевальной музыкой. Так кончает Бетховен последнее свое крупное циклическое произведение.

В последних квартетах еще более, чем в квартетах ор. 59, Бетховен заставляет звучать смычковый ансамбль как «маленький оркестр», служащий средством выражения не утонченных ощущений, а мужественной силы бетховенского симфонизма.

Шиндлер в своей книге «Бетховен в Париже» справедливо замечает, что композитор мог бы сделать исполнителям его квартетов следующее завещание: «Мои произведения — не миниатюры и не филигранные изделия, а фрески Микеланджело, и если вы хотите их выразить по-моему, макайте ваши кисти в сочные краски, научитесь извлекать из ваших инструментов здоровый, сильный звук...» [4]

XXI

СИМФОНИЯ РАДОСТИ

Вершиной творчества Бетховена справедливо считается девятая симфония, или симфония с хорами, законченная в 1824 году. Полная революционного оптимизма, величественная симфония венчает творческий путь великого композитора, сумевшего преодолеть личные горести и страдания, сохранить веру в человечество и его прекрасное будущее и пронести эту веру сквозь трудную жизнь.

История создания девятой симфонии знаменательна для творческого процесса Бетховена: он нередко подолгу вынашивал свои замыслы, упорно и многократно отделывал и переделывал свои произведения, настойчиво искал не только наилучшей формы, но и самой полной и естественной гармонии между формой и содержанием. Первые музыкальные мысли, легшие в основу девятой симфонии, появляются за много лет до начала систематической работы над этим произведением.

Во время второй оккупации Вены французами (1809) в имперскую столицу с поручениями к Наполеону приехал посланец французского сената барон де Тремон. Сблизившись с Бетховеном, он часто бывал у него. Покинув Вену, Тремон увез с собою в Париж одну из записных книжек композитора. На единственном сохранившемся листке этой книжки

набросан нотный эскиз начала девятой симфонии. На основании этого можно заключить, что первая мысль грандиозной симфонии была запечатлена на бумаге примерно в 1809 году, то есть за пятнадцать лет до завершения произведения.

Много лет в сознании Бетховена эта тема дремала; нам неизвестны другие ее записи вплоть до 1817 года, когда она вновь появляется в эскизах. Но и на этот раз набросок не получил развития. Подобные же разрозненные эскизы темы из второй части девятой симфонии попадаются среди записей 1815 и 1817 годов. Только в 1822 году, когда Бетховен приступил к работе над девятой симфонией, обе темы получили широкое применение.

Эти скудные данные дополняются отчасти сведениями о работе Бетховена над текстом оды «К радости» Шиллера. Начиная с 1793 года, композитор неоднократно обращался к мысли создать песню на этот текст. Сохранились и нотные эскизы, свидетельствующие, впрочем, о том, что тема величественного гимна девятой симфонии окончательно утвердилась лишь за год до завершения этого произведения. Более того, Бетховен долго колебался, вводить ли ему хор в финал симфонии. Следовательно, почти тридцатилетние поиски музыкального воплощения шиллеровской оды не стояли в связи с замыслом девятой симфонии,— мысль о хоровом финале созрела лишь в 1823 году, уже в процессе создания последней симфонии.

Итак, материал к девятой симфонии накапливался годами, пока напряженные творческие усилия композитора не привели в 1822—1824 годах к его полному развитию и объединению. Девятая симфония является в точном смысле слова выводом, итогом всей творческой жизни Бетховена. Ведь уже в юношеской кантате 1790 года фигурируют шиллеровские поэтические образы — «человечество», «народы», «миллионы». Те же всечеловеческие образы

составляют основу освободительных идей «Фиделио», пятой и седьмой симфоний, не говоря уже о «Фантазии» и юношеской песне «Взаимная любовь», где предвосхищена музыкальная тема радости из последней симфонии.

В сравнении с предыдущими симфониями, от которых ее отделяет внушительный промежуток в двенадцать лет, девятая охватывает гораздо более широкий круг образов, идей и переживаний. Общий тон симфонии более эпичен, повествователен, ее размеры монументальнее. Кругозор художника стал шире, но переработка прежних впечатлений здесь оказывается сильнее, чем влияние непосредственных, свежих восприятий. В эпоху реакции великому художнику уже неоткуда было их черпать. Однако вера в грядущее освобождение человечества настолько непоколебима, а творческая мощь настолько сильна, что «Симфония радости» бесспорно принадлежит к величайшим революционным произведениям всемирной истории искусств. И в наши дни она звучит призывом к борьбе и утверждением победы.

Девятая симфония унаследовала от своих предшественниц наиболее прогрессивные особенности героического стиля Бетховена: народность, доступность музыкального языка, монотематизм и монолитность формы. В этом сочинении композитор пошел еще дальше по пути воплощения героической темы, демократизировав самый жанр симфонии (хоровой финал).

Чем более созревала творческая мысль Бетховена, чем более явственно выступали в его произведениях идейные основы его искусства, тем более простыми становились первые темы его сочинений. Иначе говоря, чем богаче содержанием то или другое творение Бетховена, тем больше его инициативная тема приближается к стилю мощной простоты. Нигде у Бетховена этот принцип не обнаруживается полнее и ярче, чем в первой теме девятой симфонии.

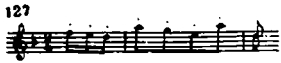
Ф. Шиллер

С литографии Девериа Ахилла

Эта тема — одна из исключительно богатых эмоциональным содержанием во всем симфоническом наследии Бетховена. Она рождается из отрывистых интонаций на звуках *ля* и *ми,* пробегающих в нисходящем движении, а в сущности — из гармонического фона *ля—ми.* «Эта «безликая» гармония, «неподвижная и угрожающая» (Р. Роллан), оказывается доминантой ре минора. Таким образом, первая квинта *(ля-ми),* эта длительная доминанта перед краткой тоникой — типичный бетховенский прием.

Вся ткань музыки первой части симфонии пронизана двумя мотивами первой темы: мотивом ниспадающего трезвучия с начальной квартой *ре—ля* (см. нотный пример 126) и решительным, волевым мотивом в диапазоне квинты *ре—ля* (см. нотный пример 127):

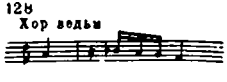
126

127

Этому последнему Роллан присваивает название «мотива судьбы». В сущности же такое наименование соответствует и соединению обоих мотивов, составляющему значительнейший элемент всей первой темы — грозной, неумолимой *. Во всяком случае, из данного элемента соткана подавляющая часть музыки первой части симфонии. А «мотив судьбы» породил целый ряд вариантов в симфонии, в особенности в ее разработочных разделах.

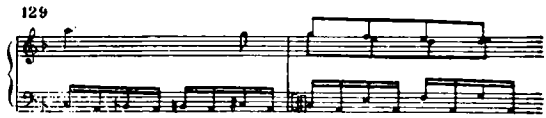
* Мрачные черты первой темы явственно проступают при ее сравнении с темой ведьм из эскизов Бетховена к неосуществленной опере «Макбет» по Шекспиру (1808):

128

Хор ведьм



Теме главной партии экспозиции противостоят группы побочных тем и мотивов, которые прячутся в отбрасываемой ею тени, нигде не становясь «на равную ногу» с ней, несмотря на то, что фактически ее очертания проникли почти во все мелодические обороты этой тревожной музыки. Но смысловая роль всех мотивов связующей и побочной партий значительна. Эти мотивы и их сочетания отражают силы сопротивления неумолимой «судьбе».

Нужно подчеркнуть, что в эскизах к девятой симфонии, опубликованных одним из лучших бетховеноведов Г. Ноттебомом, первая тема появляется далеко не сразу. Первый эскиз, записанный в тетради,— это тема так называемой связующей партии. Эскиз фиксирует две мелодические линии противоположной направленности:

Это обстоятельство можно объяснить образным содержанием данной темы, наиболее «наглядно» передающей состязание двух сил, двух начал, двух направлений. А так как образы борьбы наполняют собою всю первую часть симфонии, то бетховенские тетради хранят на первой странице и на первом месте эскиз темы связующей партии, ясно отражающей своими двумя противоположно направленными мелодиями борьбу трудную, напряженную... Бетховен всегда стремился с первых шагов творческого процесса охватить весь свой замысел в целом. В данном случае он с этой целью зафиксировал сначала не главную тему, а как будто второстепенное звено, значение которого на самом деле очень велико.

Связующая партия переходит в побочную путем модуляции на терцовом мотиве, предвосхищающем «тему радости» в финале симфонии:

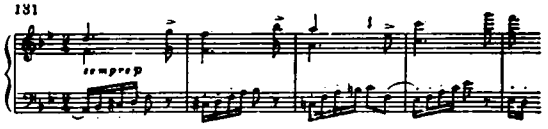
Это — одна из черт мотивного родства между отдаленными друг от друга мелодическими моментами симфонии. Другой пример такого родства — мелодическое строение побочной партии первой части и «вздохов» во вступительном такте третьей части.

Подобные связи и имел в виду А. Н. Серов, когда писал: «Замечательно, что как в первом Allegro, так и в Scherzo не только мажорные проблески взяты слово в слово из «темы гимна», но и самые минорные развития построены на ней же, с переменой только мажорного наклонения в минорное... Это гигантски-разнообразное и последовательное изменение единой идеи, эта цепь «метаморфоз», не уклоняясь от главного типа, в искусстве впервые встречается только в Бетховене» [1].

Ромен Роллан делает следующее замечание относительно начальных интонаций почти всех значительных тем девятой симфонии: они начинаются с овладения диапазоном кварты *ля — ре* или квинты *ре — ля*. Первая тема начинается звуками кварты *ре — ля,* и эта интонация проходит через всю симфонию, вплоть до введения в финал, а диапазон квинты *(ре — ля)* фигурирует вплоть до «темы радости» и ее пасторального прообраза в скерцо (тема трио). Это интонационное родство и единство диапазона на основе простейших интервалов — кварты или квинты — отчасти обусловливает монолитность формы в целом.

В бетховеноведении характер первого мотива по-

бочной партии первой части оставался до самого последнего времени нераскрытым:

131

А между тем, смысл его легко открывается всем чутким слушателям, давшим себе труд взглянуть на эту музыку под углом зрения основной идеи, основного художественного образа первой части девятой симфонии — образа борьбы. «Вздыхающие» интонации его как будто говорят о жалобах. Роллан называет его «полным страдания».

Сказанное относится не ко всей побочной партии: она содержит и существенно иные мотивы, вплоть до воинственных. Вообще вся экспозиция — вернее, главная и побочная партии симфонии — состоит из множества отдельных кратких мотивов.

Разработка полна вариантов первой темы. Особенно большую роль играет в ней следующий нежный вариант «мотива судьбы» *:

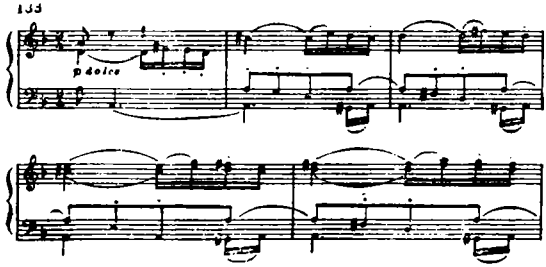
132

Господствующий минорный колорит, ritardando, прерывающие неумолимый ход развития драмы, полное глубокой печали звучание мелодии побочной партии — все это, включая и моменты «подъема», придает разработке большую психологическую выразительность. Это картина упорных усилий, вызванных борьбой.

* Здесь уже несомненное проявление принципа трансформации темы, столь широко применявшегося впоследствии Ф. Листом.

Начало репризы, fortissimo, служит кульминацией первой части симфонии и вызвано образом «грозы и бури»,— но не только в природе, а и в человеческих сердцах. Тут и возмущение, и гнев, и пароксизм борьбы...

В течении коды выделяется мажорный момент неожиданного душевного просветления, наступающий тогда, когда, казалось бы, битва окончательно проиграна, все потеряно:



Этот луч надежды скоро исчезает. Кода — трагическая развязка инструментальной драмы. Победа остается за «судьбою». Но прежде чем прийти к концу, борьба двух сил проходит все новые фазисы — от грустно-лирических вариантов первой темы до траурного ostinato, заканчивающегося исполнением tutti унисоном «мотива судьбы».

«Это первое мрачное эпическое вступление пахнет кровавыми днями терроризма. Царство свободы и единения должно быть завоевано. Все ужасы войны — подкладка для этой первой части. Она ими чревата в каждой строке. Эти темные страницы служат художественным контрастом для отдаленного еще Элизия, но, кроме писательского приема, это, вместе,— глубочайшее философское воплощение в звуках темных страниц истории человечества, страниц вечной борьбы, вечных сомнений, вечного уныния, вечной печали, среди кото-

рых — радость, счастье мелькают мимолетным, как молния, проблеском» (А. Н. Серов) [2].

Существует мнение, приписывающее самому началу девятой симфонии беспорядочность, хаотичность. Это совсем не так. Начальная перекличка кварт и квинт строго ритмична. И эта ритмическая организованность сохраняется в продолжение всего Allegro. Неторопливое течение музыки первой части получило следующее определение в партитуре: «Не слишком скоро, с оттенком величия».

«Ритм этой первой части нечто вроде марша, ритм суровый, боевой, и прямой смысл ее — «борьба» всего человечества «с самим собой» — диаметральная противоположность «будущему» страстному лобзанию» (А. Н. Серов) [3].

Единый ритм мерного шага коренным образом выделяет данную музыку из всей массы сонатных Allegro в наследии Бетховена вообще и из первых частей его симфоний, в частности. Единству формы первой части девятой симфонии содействует также восходящая динамика начальных моментов ее основных разделов — экспозиции, разработки и репризы.

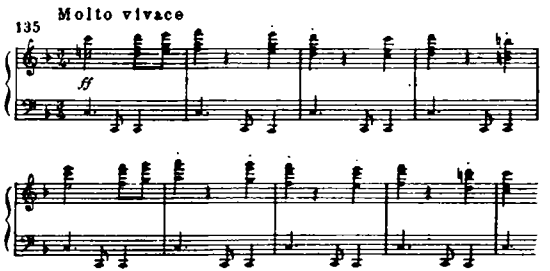
Основная тема, положенная в основу скерцо, была записана Бетховеном еще за восемь лет до создания симфонии:

Тема, как показывает ее ритмическая структура, относится к разряду танцевальных и напоминает австрийский народный танец — лендлер. Бетховен создал на основе этого напева музыкальную картину титанической игры.

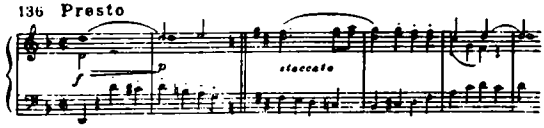
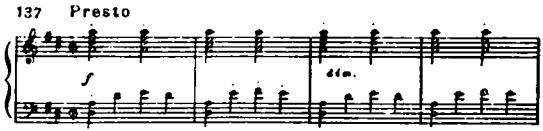
Чтобы правильно понять характер данного скерцо, надо установить правильное его движение.

Это — очень быстрый темп головокружительного вращения, а не спокойное, размеренное движение. Во всяком случае, основной раздел скерцо девятой симфонии — не картина мирной жизни.

Как известно, Бетховен задумал параллельно с девятой и другую симфонию, оставшуюся неосуществленной. Композитор намеревался ввести в эту «десятую» симфонию образы вакхических празднеств. Очень вероятно, что данный замысел в процессе работы «перекочевал» в девятую симфонию, где и оформился в виде скерцо.

Из начальной темы скерцо на шорохе струнных pianissimo зарождается «метелица» фугато. Затаенная звучность, подобная шелесту, «искорки» отрывистых удвоений у флейт и гобоев, подчеркивающие первые доли каждого такта, громовые удары — все это создает несколько сумрачный колорит. Зловеще-тревожное настроение музыки отмечено почти всеми исследователями. Общему характеру приглушенности, затаенности проведения первой, ре-минорной темы противостоит «вызывающий» характер побочной партии до мажор, ясной, дерзкой и полной энергии:

Остроумная и блестящая разработка, пронизанная контрастами и развивающаяся в изумительной игре оркестровых групп, интересна яркими сменами четырехтактного метра трехтактным. Эти метри-

ческие смены составляют самую «соль» разработки в данной сонатной форме.

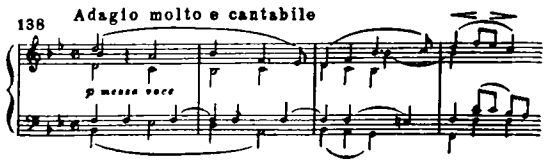
Тема среднего раздела (трио) скерцо, пожалуй, самая яркая предшественница «темы радости»:

Их родство определяется общностью диапазона квинты *ре — ля,* поступенным движением, упором обеих мелодий на звуках *ре — фа-диез.* Ритмически они различны. Данная мелодия носит русский характер, подчеркнутый «гармошечными переборами»:

А. Н. Серов находил в ней сходство с «Камаринской».

Прелестный подголосок усиливает впечатление пасторальности, которое вызывает тема трио.

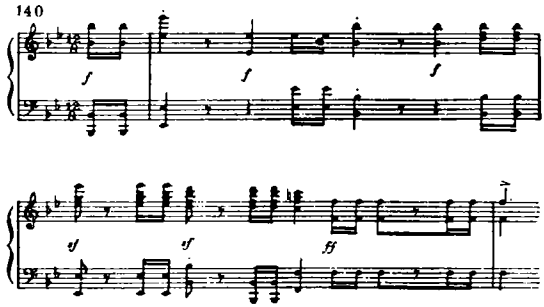
Средний раздел расположен между двумя проведениями основного раздела скерцо, раздела, образующего каждый раз грандиозную сонатную форму, с экспозицией двух контрастирующих тем, с разработкой и репризой. Таким образом скерцо в целом представляет трехчастное построение: сонатная форма (основной раздел скерцо), трио, сонатная форма (реприза основного раздела скерцо). Глубоко своеобразное содержание музыки вызвало к жизни такие совершенно исключительные пропорции музыкальной формы. Как нам представляется,

сущность скерцо девятой симфонии — в предельно ярком противопоставлении образов тревожной действительности и идиллического эпизода.

В третьей части симфонии три основных образа: первый олицетворен «кантабильной» мелодией; второй — медленная танцевальная тема; наконец, третий образ — сигнал-призыв. Форма третьей части — вариации с двумя темами, причем варьируется только первая тема, а вторая остается неизменной (мы пока отвлекаемся от эпизодического «призывного» мотива в коде). Вторая тема, составляющая коренной контраст к первой, носит в эскизе авторское обозначение «в духе менуэта», хотя фактура сопровождения подсказывает мысль о медленном вальсе.

Главной, определяющей характер третьей части является первая тема, настроение которой — сосредоточенное размышление:

Роллан придает большое значение выразительным возможностям «эхо», примерами которого изобилует экспозиция первой темы. Этот прием продлевает мелодию и способствует усилению меланхолической настроенности. Первая тема нигде не завершается, не заканчивается на тонике. Она «тает», уступая место образу «мечты» — мелодии промежуточной темы:

Мелодия Adagio и ее вариации едва ли не превосходят по силе концентрации и мудрой простоте все Adagio позднего Бетховена. Призывный короткий мотив (нотный пример 140), звучащий только дважды и тонущий в фигурациях коды, не в силах прервать течение глубокой реки раздумья:

140

Этот мотив дает наиболее яркий образец вторжения внешнего фактора в лирическую музыку (с подобным явлением мы уже встречались в Adagio Патетической сонаты). Такого рода контрасты появляются впервые в творчестве Бетховена и обусловлены новым содержанием его музыки.

Разнообразные проявления жизненной действительности, выраженные в первых трех частях девятой симфонии, потребовали огромных пропорций объединяющего финала. Симфонизм Бетховена на всем протяжении своего развития обнаруживал стремление к соединению инструментализма со словом. Связь эта осуществлялась Бетховеном разными путями: идея произведения оформлялась или одним словом, стоящим в названии («Героическая»), или воплощалась в целой программе («Эгмонт»). В основу финала девятой симфонии положен поэтический текст, и этот смелый новаторский шаг оправдан самой идеей произведения — идеей, революци-

онной по существу, потребовавшей необычного расширения средств выразительности.

Шиллер написал свою оду «К радости» в 1785 году. Она вызвала громадный энтузиазм среди немецкой молодежи как призыв к всеобщему братству людей и как пламенный клич, зовущий на борьбу за этот идеал.

Двадцатилетнего Бетховена познакомил с одой Шиллера молодой профессор Б. Фишених, близкий знакомый семьи Шиллера. В письме Фишениха от 26 января 1793 года к Шарлотте Шиллер (жене поэта) имеется первое известное нам упоминание о музыкальном воплощении Бетховеном шиллеровской оды «К радости»: «Один здешний молодой человек, чей музыкальный талант вызывает единодушные восторги и от которого можно ждать чего-нибудь великого — ибо, насколько я его знаю, он весь устремлен к великому и возвышенному, намерен положить на музыку оду «К радости» Шиллера — строфу за строфой»[4].

Таким образом, Бетховен работал над музыкальным воплощением шиллеровского стихотворения еще в последний год своего пребывания в Бонне, где в образованных кругах царило восхищение поэзией Шиллера. Впоследствии Бетховен проделал громадную работу по отбору нужных для его замысла стихов поэта и по нещадному зачеркиванию тех строф шиллеровской оды, которые этому революционному замыслу не соответствовали. И если полный текст шиллеровской оды страдает идейной расплывчатостью и отсутствием социально-политической направленности, то бетховенская ода с самых первых моментов ее «перевода на язык музыки» дышит неукротимой революционной страстностью.

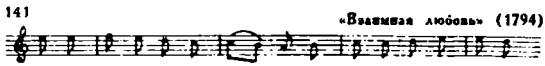
Самый жанр музыкального воплощения оды «К радости» тесно связан с искусством предреволюционной и революционной поры: с так называемой «компанейской песнью» (Gesellschaftslied, о ко-

торой говорит Роллан в книге о девятой симфонии) — жанром хоровой песни, процветавшей в годы юности Бетховена на подмостках театра комической оперы.

Компанейские песни-канты получили особенно широкое распространение во Франции, в буржуазном музыкальном театре, в творчестве композиторов Монсиньи, Дезеда, Гретри, Далейрака, Филидора, а также Э. Н. Мегюля. «Прощальная песня» этого последнего сходна с одой «К радости» Бетховена. Знаменитейший композитор революционной Франции — Керубини — неоднократно обращался к жанру компанейских песен.

Для хоровых песен такого рода характерно движение ровными длительностями при умеренно быстром темпе. Тематика компанейских песен всегда была близка Бетховену. Вспомним его сочинения, выдержанные в данном жанре. Первой в этом ряду должна быть названа песня «Взаимная любовь» (о ней уже говорилось), мелодия которой близка будущей оде «К радости»:

141

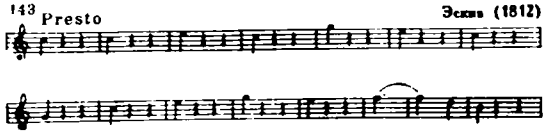


В «Фантазии» для фортепиано и оркестра с хором, прославляющим силу искусства (1808), повторяется та же мелодия:

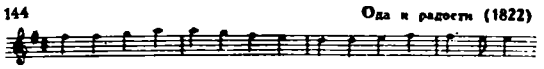
142

В наследии Бетховена встречаются и иные музыкальные толкования шиллеровской оды. Вот на-

бросок мелодии «радости», относящийся к 1812 году:



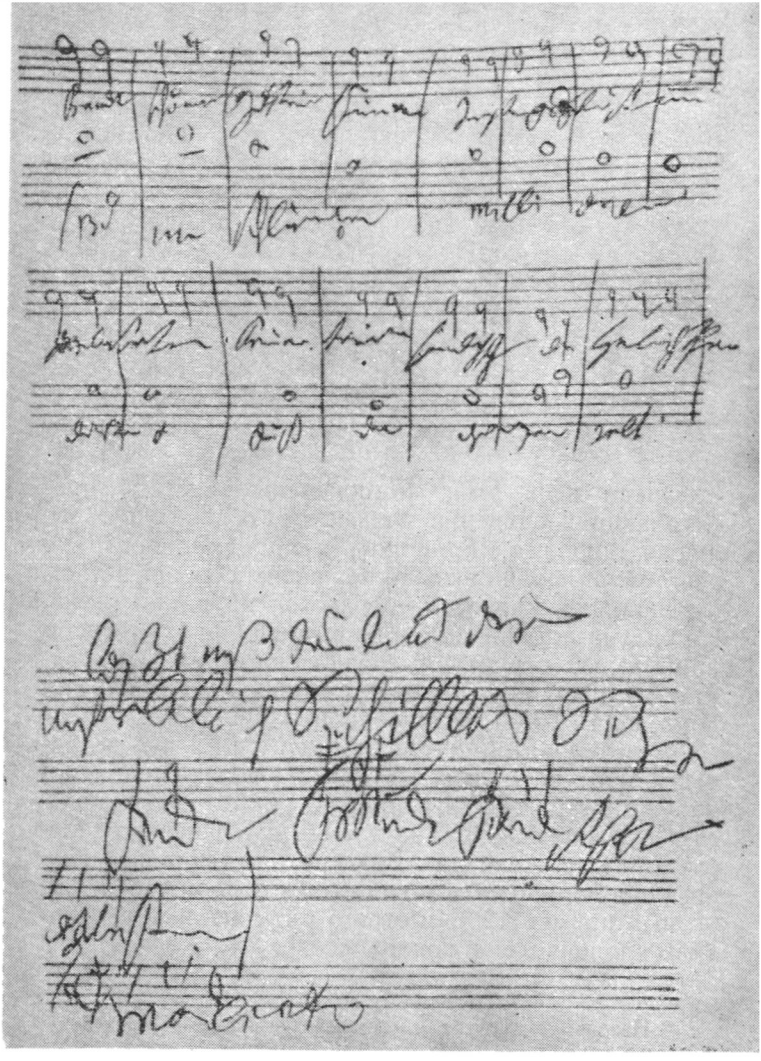
Последний эскиз мелодии «радости» носит дату 1822 года:

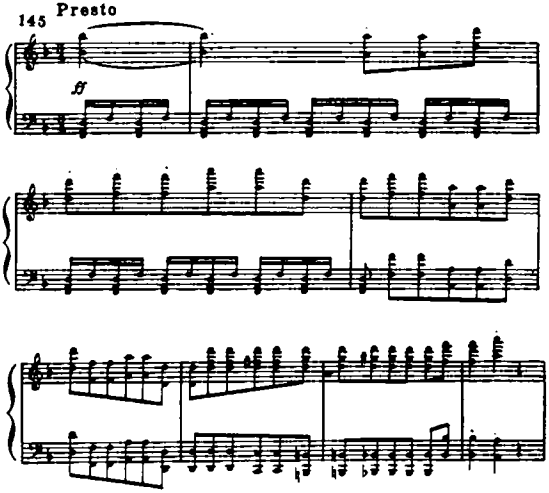


Среди всех этих компанейских песен*, прославляющих единение людей на основе дружбы, любви, общения с природой, мелодия «радости» в девятой симфонии выделяется своим совершенством и редчайшей красотой — красотой народной песни. Не будучи подлинно народной, мелодия эта отразила не только структурные особенности, но и «народную мудрость» (что является буквальным переводом слова «фольклор») подобных напевов.

Финал девятой симфонии делится на две неравные части: на инструментальное вступление и вокально-инструментальный раздел. Во вступлении Presto главенствуют два элемента: «фанфара ужаса» (по выражению Р. Вагнера), являющаяся своего рода вариантом главной темы первой части (см. нотный пример 126), и строго ритмованные речитативы виолончелей и контрабасов:

*-Назовем и другие «компанейские песни» Бетховена: «Счастье дружбы», «Песня союза» (ровесница девятой симфонии), «Свадебная песня», «Майская песня».



Набросок оды «К радости»

Эти два элемента вступают в «гневный диалог», приводящий к оригинальному эпизоду: все три предыдущие части симфонии напоминают о себе краткими отрывками тем. Поочередно возникают воспоминания о пережитом. Между отрывками первых трех частей вновь появляется суровый речитатив.

Первоначально Бетховен думал поручить речитатив певцам и даже набросал слова к нему. Так, например, первый речитатив получил подтекстовку: «Нет, это нам напоминало бы о нашем отчаянье... Сегодня торжественный день — он должен быть отпразднован пением и танцем». После Allegro ma non troppo (музыка начала первой части) следуют слова: «О нет, не надо этого, я требую иного, более приятного...» При мимолетном возвращении темы скерцо раздается возглас: «И этого не надо,— это лишь шалость; чего-нибудь лучшего, более бодрого...» При начальных звуках Adagio голоса возражают: «И это также — это чересчур чувствитель-

но; нужно искать чего-нибудь энергичного. Пожалуй, я сам вам спою,—тогда лишь вторьте мне» *[5].

Шиндлер рассказывает, что Бетховен определил окончательную форму вступления лишь после мучительных поисков. Однажды композитор, войдя в комнату, воскликнул: «Я нашел, я нашел!» Он показал Шиндлеру набросок, содержавший слова: «Дайте нам спеть песню бессмертного Шиллера!» [6] За этой фразой следовала, наконец, самая мелодия радости. Бетховен пометил: «Вот оно... Теперь найдено... Я сам начну петь «Радость»...» [7]

После многих колебаний композитор оставил только инструментальные речитативы, смысл которых становится ясным благодаря приведенным наброскам **. Сознание резко отвергает всплывающие в памяти прежние темы: оно устремлено к будущему — к светлой радости освобождения.

Теперь звучит впервые отрывок новой темы, которой предназначено играть главную роль во всем течении финала. Эта «тема радости», давно поджидаемая и желанная, бурно приветствуется речитативными возгласами уже при первом намеке на ее появление. Инструментальное вступление кончается проведением «темы радости» и ее вариаций.

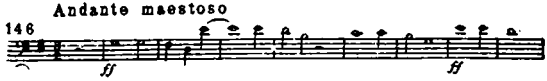
* Приведенные фразы небрежно набросаны карандашом. Мы соединили между собою разбросанные замечания и придали им удобочитаемую форму.

** Впрочем, и без них значение речитативов понятно чуткким слушателям. А. Н. Серов не мог знать бетховенских набросков, так как их публикация началась после его смерти. Тем не менее, он правильно понял смысл музыки: «Вот наконец мы в дверях финала. И тут опять перистиль, опять оркестровое вступление. Его смысл — о т б р а с ы в а н и е поэтом-музыкантом всех предыдущих стадий, по которым он провел нас на пути к «Элизиуму братства». После дикого взрыва оркестра диссонансом, начинают мелькать отрывки (будто образчики) предыдущих частей, и каждый раз речитатив басов оркестра высказывает громко: «Нет, не то нам надобно!» [8].

Подобное значение инструментальные речитативы получают уже в сонате ор. 31 № 2.

В момент, когда «тема радости» достигла известной полноты музыкального развития,— вновь раздаются раздирающие звуки «фанфары ужаса», повторяющие ураганное Presto пролога. Следующий далее речитатив, предварявший первое появление мелодии «радости», обрел теперь слово. На этот раз исполнение речитатива поручено уже не контрабасам и виолончелям, а живому человеческому голосу — солисту баритону («О братья, не надо этих звуков...»). Следует ода «К радости».

Мы напомнили ход действия, чтобы читатель обратил внимание, как Бетховен резко подчеркнул момент небывалого в истории музыки вторжения живого слова в симфонию. Для этого он использовал прием ярчайшего противопоставления: прервав «немое» звучание «темы радости» и ее вариаций, он повторил начальное Presto и на этом максимально контрастном фоне ввел торжественную фразу баритона, чтобы затем дать вновь расцвести «теме радости» уже в голосах и со словами.

Финал девятой симфонии дает образец вариаций, построенных в целом согласно принципу сонатной формы *. Надо отметить, что с такта 595 (Andante maestoso — «разработка») вступает новая тема — соль мажор (хор без солистов и басовый тромбон) на слова «Обнимитесь, миллионы». Этот эпизод в «разработке» составляет контраст остальной тематике финала:

* Вот схема: пролог — Presto, главная партия — Allegro assai, побочная партия Allegro assai vivace, разработка — такты 431—655, реприза и кода — Allegro energico, sempre ben marcato. Пролог — ре минор, главная партия — ре мажор, побочная партия — си-бемоль мажор, разработка — модуляции, реприза и кода — ре мажор.

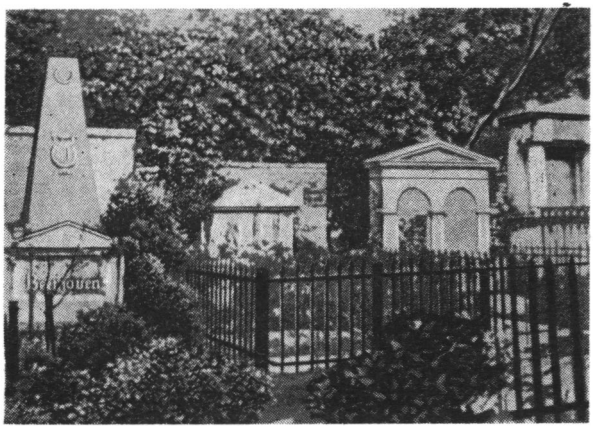
В дальнейшем эта тема вливается в двойную фугу «репризы». Таким образом вариации финала объединяют две идеи — общечеловеческой радости и величия мироздания.

Все этапы развития грандиозного хорового финала свидетельствуют о том, что композитор искал доступного музыкального языка. Музыка оды подвергалась многим переработкам, но сохраняла все время первоначальную простоту.

Вначале мелодия радости появляется у виолончелей и контрабасов на тихой звучности, без всякого сопровождения. Торжественная тема, возникающая после резких суровых речитативов, настолько спокойна, что кажется, будто она создана самой природой,— так гудит земля. Понемногу мелодия радости расцветает подголосками — вступают и другие инструменты. Вот она уж звучит во всем оркестре, приобретая мощный маршевый ритм, обрастая все новыми голосами. Внезапная остановка — и вновь ненадолго раздаются крики отчаяния.

Тогда вступает певец-баритон, произносящий слова: «О братья, не надо этих звуков. Дайте нам услышать более приятные, более радостные». И тотчас откликается хор: «Радость! Радость!..» Солист поет основную мелодию гимна на текст первой шиллеровской строфы: «Радость, прекрасная искра небес, дочь Елисейских полей! Полные огня, мы вступаем в твое святилище!.. Люди становятся братьями всюду, где веет твое нежное крыло».

«Тема радости» проходит в одиннадцати вариациях, представляющих в основном чередование массовых жанров — песни, марша, танца. Постепенное нарастание происходит в пределах от спокойной, торжественной массовой песни, через марш («Как светил великих строен в небе неизменный ход,— братья, так всегда вперед, бодро, как к победе



Вид могилы Бетховена на кладбище Веринг в Вене

воин!»), через величественный речитатив, призывающий миллионы к единению, до массового ликующего танца.

Передовая русская музыкальная мысль (Серов, Стасов, А. Рубинштейн) видела в финале девятой симфонии не «оду к радости», а «оду к свободе». А. Рубинштейн следующим образом развил эту мысль: «Не верю я также, что эта последняя часть есть «ода к радости», считая ее одой к свободе. Говорят, что Шиллер по требованию цензуры должен был заменить слово свобода словом радость и что Бетховен это знал, я в этом вполне уверен. Радость не приобретается, она приходит и она тут, но свобода должна быть приобретена, и потому тема у Бетховена начинается пианиссимо в басах, проходит сквозь много вариаций, чтобы, наконец, прозвучать триумфально; кро-

ме того, свобода есть весьма серьезная вещь, и потому тема этой оды столь серьезного характера...» [9]

Если «ода к свободе» является органическим результатом развития трех первых частей девятой симфонии, то девятая симфония в целом представляет собой итог всего революционного искусства Бетховена, воплощавшего в разных формах идею пламенного мятежа во имя свободы — и радости!

Мы видим в девятой симфонии одну из великих социальных утопий первой половины XIX века. Таково содержание и назначение этого произведения в истории западной культуры нового времени. Мечта о всеобщем братстве людей в эпоху укрепления буржуазных «порядков» была, конечно, утопией. Но Бетховен принадлежал к тем героическим личностям, чьи помыслы перерастали узкие рамки буржуазных господствующих интересов и приобщались к истинно народным идеалам. Девятая симфония запечатлела на своих страницах великие народные движения революционной эпохи, причем в совершенно небывалой музыкальной форме, объединяющей инструментальные части с симфонически-хоровым финалом, одушевленным и опоэтизированным словами.

Источник истинного новаторства — в вечно творческом начале народности, всегда живительно обновляющем искусство. Ярчайшим примером этого и служит девятая симфония Бетховена.

Р. Роллан замечает: «...Поражает, что именно народ, а не избранные, отводит особое место девятой симфонии, выделяя ее из всех музыкальных произведений...» Он объясняет это тем, что девятая симфония — «бессмертное свидетельство о великой Мечте, всегда таящейся в сердцах людей...» [10]

Бетховен всем сердцем верил, что лозунги революции восторжествуют, что человечество обретет, наконец, «мир внешний и внутренний».

Прошло немного лет — и страстная мечта его стала реальной целью борьбы. Через двадцать лет после смерти великого художника-гуманиста прозвучал на весь мир «Манифест коммунистической партии», указавший массам истинный путь борьбы.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала первые подлинно массовые аудитории, о которых Бетховен мог только мечтать и для которых, в сущности, он писал свои гордые симфонии. У нас часто звучит его гимн «К радости», и новое, незнакомое ему племя с восхищением прислушивается к этим звукам.

В последние годы жизни Бетховен отдавал себе ясный отчет в том, что политическая реакция распространяется и на область искусства. Он понимал, что его творчество толкуется превратно. Именно это может нам объяснить его предсмертное желание — опубликовать заголовки к своим инструментальным сочинениям, то есть, другими словами, донести до потомков в неискаженном виде свои художественные замыслы. Желание композитора не было выполнено, но уже спустя немного лет после его смерти, в 30—40-е годы, его искусство нашло самый горячий отклик и было оценено по достоинству передовыми людьми Германии.

В те же годы в России Глинка, Одоевский и их единомышленники восприняли творчество Бетховена как громадный переворот в музыкальном искусстве. Глинка уже в 1830 году слышал в Аахене оперу «Фиделио», оставившую в нем неизгладимое впечатление. А. Н. Серов свидетельствует, что Глинка ставил «Фиделио» выше всех опер, не исключая моцартовских.

Глинка не мог не оценить героизма и народности, легших в основу симфонического развития в опере «Фиделио», особенно в начале 30-х годов, ко-

гда зарождался замысел «Ивана Сусанина». Одоевский в 1834 году писал о девятой симфонии, что «в ней Бетховен проложил новую дорогу для музыки, которую никто и не предполагал...» [11]

В. В. Яковлев в своей статье «Бетховен в русской критике и науке» (1927) приводит ряд восторженных высказываний Н. А. Мельгунова о позднем творчестве Бетховена и следующим образом комментирует их: «С особым воодушевлением говорит он о скерцо и финале девятой... «Этот величественный финал есть самое торжественное, а притом и самое светлое выражение того основного аккорда в душе великого художника, который звучит у него во всем, я готов прибавить,— звучит в его последних произведениях чуть ли не больше, чем в предшествовавших»... Но не это в данном случае для нас существенно. Важнее утверждение «новых элементов в музыке старика Бетховена» со стороны русского критика, по своему художественному воспитанию принадлежащего к поколению тридцатых годов, при достаточно еще неустойчивом понимании в Европе Бетховена так называемого «третьего периода». Откуда такая свежесть музыкального восприятия и возможность положительной оценки сложного и мало осознанного в специальных кругах явления?.. Здесь есть и черты интеллектуального понимания вопросов искусства, характерные в дальнейшем для наших передовых музыкальных деятелей. Непонятый Бетховен — это формула, за которой мыслится борьба во имя новых ценностей, первоначально в порядке эстетическом, позднее по требованиям этического и, наконец, ярко общественного смысла» [12].

Работу критической русской мысли о Бетховене продолжили младшие современники Глинки — А. Н. Серов и В. В. Стасов. Серов утверждал, что «у Бетховена музыкальное воплощение идеи составляло основу всей его духовной деятельности» [13].

Памятник Бетховену в Гейлигенштадте работы Ф. Вейгеля

В этой мысли Серова важна тенденция, свойственная передовой художественной интеллигенции России 60-х годов, подходить к произведению искусства с вопросом: «Зачем оно написано? Какое общественное значение оно имеет?» Этот критерий восторжествовал, будучи применен к симфонизму Бетховена — симфонизму больших идей, рожденных революционной эпохой.

Стасов разделял мысль Серова о высокой идейной основе симфонизма Бетховена: «...Бетховен совершенно изменил значение музыки, он возносил ее на такую высоту, на которой она еще никогда не бывала, и до корня разрушал то прежнее понятие, тот ограниченный предрассудок, что «музыка создана для музыки» (искусство для искусства) и что ничего другого от нее требовать не надо. Игра и звуки, формы, хотя бы полные красоты, таланта, даже гения, отодвигались в сторону, как праздная и бесцельная забава и каприз. Музыка становилась великим и серьезным делом в жизни человека, она выходила из пеленок и свивальников, которыми долго была связана, возвращалась к цели и назначению народной песни...» [14]

В письме к Балакиреву от 12 августа 1861 года Стасов писал: «У Моцарта вовсе не было способности воплощать массы рода человеческого. Это только Бетховену свойственно за них думать и чувствовать. Моцарт отвечал только за отдельные личности. Истории и человечества он не понимал, да, кажется, и не думал о них. Бетховен же — только и думал об истории и всем человечестве, как одной огромной массе. Это — Шекспир масс» [15].

Известно, что не только музыкально-критическая, но и революционно-демократическая общественная мысль России остро восприняла и глубоко оценила исторический опыт бетховенского симфонизма как пример музыкального искусства,

сумевшего выполнить — впервые в истории инструментальной музыки — передовые общественные функции, успешно соперничая с литературой и философией. Белинский, Герцен, Чернышевский относили Бетховена к числу первостепенных мировых художников-гениев. Белинский провозгласил его выразителем реалистической эпохи в искусстве.

Бетховен стал критерием в оценке художественных явлений. Ф. Энгельс сказал в 1839 году о стихах К. Бека, что в них «мало Бетховена». Станкевич еще в 1833 году писал об «Обероне» немецкого поэта К. М. Виланда, что ему «далеко до Бетховена».

Мысль о деле декабристов вызвала в воображении поэта-демократа Н. П. Огарева героические образы бетховенского творчества, и он назвал свое стихотворение, посвященное памяти декабриста А. И. Одоевского, «Героическая симфония Бетховена»:

Я вспомнил вас, торжественные звуки,
Но применил не к витязю войны,
А к людям доблестным, погибшим среди муки
За дело вольное народа и страны...[6]

Такой отклик на бетховенское творчество в прогрессивных кругах России был вполне закономерен: русское искусство выходило на широкую дорогу служения народу, общественным задачам, в то время как большинство западных композиторов все более отдалялось от великих бетховенских традиций народности и демократизма, и симфонизм в своих высших проявлениях получил новое, самостоятельное и оригинальное развитие в России, достигнув вершины в гениальном творчестве П. И. Чайковского.

Памятник Бетховену в Вене работы К. Цумбуша

БЕТХОВЕН

Фотография с бюста работы современника Бетховена — скульптора Донта

Оценки роли Бетховена в музыкальной культуре, раскрытие содержания его творчества, принадлежащие крупнейшим русским деятелям XIX века, не устарели вплоть до наших дней. В наше время многие из этих формулировок звучат особенно знаменательно. Двумя многозначащими словами определил Серов содержание народного, по характеру, танцевального финала Героической симфонии: «празднество мира». Эти слова проливают свет на истинное значение всей симфонии в целом; она посвящена героической борьбе за свободный мир. Эта тема окрылила симфонизм Бетховена еще полтора столетия назад и сделала его музыку особенно близкой и волнующей для наших современных слушателей на всем земном шаре, для всех, кому дороги идеалы человеческого содружества и свободы.

Для народов Советского Союза, строящих свободное коммунистическое общество, имя Бетховена стоит в ряду не только величайших художников, но и страстных борцов за счастье человечества. Бетховенское творчество получило в советской стране всенародное признание. Героическая действенность, глубокая эмоциональность, сверкающий юмор бетховенских творений с новой силой зазвучали в советских аудиториях.

Новые черты советского стиля в исполнении бетховенских произведений рождены нашей действительностью, в условиях которой получает полную реальность исторический оптимизм Бетховена, воплощаются в жизнь его героические идеалы. В исполнении советских артистов в творчестве Бетховена проступают простота, мощь и ясность там, где еще не так давно видели непознаваемую глубину, неземную отрешенность.

Идейная сущность искусства Бетховена направлена теперь против мрачных сил реакции, скопищем которых является капиталистический мир, грозящий людям ужасами войны и порабощения народов. В основе стремления буржуазных идеологов

БЕТХОВЕН

С рисунка Л. Пастернака

выхолостить демократическую идейную основу наследия Бетховена лежит страх перед могучей силой искусства художника-революционера, вызывающего на непримиримую борьбу со всем, что преграждает путь свободному человечеству.

И действительно, Бетховен сегодня — активная сила, его героические музыкальные образы находят живой отклик у лучших людей нашей современности, борющихся за светлое будущее народов. В страшные времена фашизма, ввергнувшего во

мрак родину композитора, чешский национальный герой Юлиус Фучик в своем последнем письме к родным, посланном 31 августа 1943 года, за неделю до казни, из гестаповской берлинской тюрьмы, пишет: «Верьте мне: то, что произошло, ничуть не лишило меня радости, она живет во мне и ежедневно проявляется мотивом из Бетховена. Человек не становится меньше оттого, что ему отрубят голову. Я горячо желаю, чтобы после того, как все будет кончено, вы вспоминали обо мне не с грустью, а радостно, так, как я всегда жил» [17].

Бетховен был одним из любимейших композиторов В. И. Ленина. Слушая однажды бетховенские сонаты, В. И. Ленин, как передает А. М. Горький, сказал: «Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!» [18]

В исторический день 5 декабря 1936 года, когда представители всех народов СССР приняли и утвердили Конституцию, в Большом театре в Москве для лучших людей Советского Союза — делегатов Чрезвычайного VIII Всесоюзного съезда Советов — была исполнена девятая симфония Бетховена — гимн освобожденному человечеству.

Советский народ, как и все народы, находящиеся в лагере мира и демократии, торжественно отметил 125-летие со дня смерти Бетховена. В Германской Демократической Республике бетховенские торжества происходили в разгар борьбы за единство Германии, расколотой вопреки воле немецкого народа. На торжественном заседании, состоявшемся в Берлине 26 марта, президент Германской Демократической Республики Вильгельм Пик сказал: «Мы видим в лице Бетховена одного из великих творцов, чье имя принадлежит не только немецкому народу, но и всему человечеству... Произведения

Бетховена проникнуты сознанием того, что только путем бесстрашной борьбы и созидательного труда можно добиться счастья и мира между народами. Он воспринимал героизм как патриот и революционер, понявший и активно поддерживающий непреодолимую силу национальной и социальной освободительной борьбы... Пусть это чествование памяти Бетховена явится для всего немецкого народа призывом к сплочению и единству, призывом к борьбе за мир. Тогда сбудется девиз Людвига ван Бетховена: «Через борьбу к победе!» [19]

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе I

[1] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 5, т. 4. М., 1959, стр. 252.
[2] К. Маркс. Морализирующая критика и критизирующая мораль. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2, т. 4. М., 1955, стр. 306.
[3] A. W. Thayer. L. van Beethovens Leben, т. I. Leipzig, 1901, стр. 8. В дальнейшем цитируемое издание — A. W. Thayer. L. van Beethovens Leben, тт. I—V. Leipzig, 1901—1911, дается сокращенно: Thayer.
[4] Thayer, т. I, приложение VII, стр. 415—448.
[5] Thayer, т. I, стр. 187.
[6] Thayer, т. I, стр. 428.
[7] Thayer, т. I, стр. 120.
[8] Thayer, т. I, стр. 135.

К главе II

[1] Thayer, т. I, стр. 80.
[2] Thayer, т. I, стр. 139.
[3] E. Kastner. Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe (völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Dr. J. Kapp). Leipzig, 1923. Письмо № 8. В дальнейшем сокращенно: Kastner—Kapp.
[4] Thayer, т. V, стр. 224.
[5] Thayer, т. I, стр. 172—173.
[6] Thayer, т. I, стр. 176, 177.
[7] Thayer, т. I, стр. 177.
[8] Thayer, т. I, стр. 182.
[9] Thayer, т. I, стр. 132.

К главе III

[1] A. Kalischer. Beethovens sämtliche Briefe, тт. I—V. Berlin und Leipzig, 1907—1908. Письмо № 2. В дальнейшем сокращенно: Kalischer.
[2] Л. Нольь. Бетховен, т. I. М., 1892, стр 86.

К главе IV

[1] Thayer, т. I, стр. 248—253.
[2] Biographische Notizen über L. van Beethoven von Wegeler und F. Ries. Coblenz, 1838, стр. 20. В дальнейшем цитируемое издание дается сокращенно: Biographische Notizen.
[3] Thayer, т. I, стр. 319.
[4] Thayer, т. I, стр. 472.
[5] Thayer, т. I, стр. 468.
[6] Thayer, т. I, стр. 271.

К главе V

[1] Thayer, т. II, стр. 369—370.

К главе VI

[1] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 227.
[2] Thayer, т. I, стр. 320.
[3] Thayer, т. I, стр. 329.
[4] Thayer, т. I, стр. 330—331.
[5] Thayer, т. II, стр. 199.
[6] Thayer, т. II, стр. 200.
[7] Thayer, т. I, стр. 341.

К главе VII

[1] Л. Ноль. Бетховен, т. I. М., 1892, стр. 242—243.
[2] Biographische Notizen, стр. 33.
[3] Kalischer, № 8.
[4] Biographische Notizen, стр. 31.
[5] Thayer, т. I, стр. 380.
[6] Kalischer, № 9.
[7] Thayer, т. I, стр. 14.
[8] Thayer, т. I, стр. 17.
[9] Thayer, т. I, стр. 16.
[10] Thayer, т. I, стр. 71.
[11] Thayer, т. I, стр. 75.
[12] Thayer, т. I, стр. 73.
[13] Thayer, т. I, стр. 79.

К главе VIII

[1] Thayer, т. II, стр. 171.
[2] Thayer, т. II, стр. 171.
[3] Thayer, т. II, стр. 172.
[4] Thayer, т. II, стр. 172.

[5] Biographische Notizen, стр. 75.
[6] Thayer, т. II, стр. 294.
[7] Thayer, т. II, стр. 297.
[8] Kastner — Kapp, № 567.
[9] Thayer, т. II, стр. 414.
[10] Thayer, т. II, стр. 415.

К главе IX

[1] Kalischer, № 35, см. также: Kastner — Kapp, № 50. В тех случаях, когда датировка или текстологический вариант Калишера расходится с более новыми данными, дается двойная сноска — на Калишера и Кастнера — Каппа.
[2] Kalischer, № 36. Kastner — Kapp, № 52.
[3] Kalischer, № 36. Kastner — Kapp, № 52.
[4] Kalischer, № 38.
[5] Thayer, т. II, стр. 333.
[6] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 343—344.
[7] Кроль. Маргулис. Проппер. Учебник нервных болезней, т. I. М., 1937, стр. 338.
[8] Kalischer, № 55. Перевод С. А. Семеновского.
[9] Kalischer, № 55.
[10] Kalischer, № 36.
[11] Thayer, т. II, стр. 271.
[12] См. прекрасный очерк Р. Роллана «Сестры Брунсвик и их кузина из «Лунной» (Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 350).
[13] Thayer, т. II, стр. 310.
[14] Kalischer, № 40.
[15] Kalischer, № 40.
[16] Kalischer, № 43.
[17] Kalischer, № 51.
[18] Thayer, т. II, стр. 358.
[19] Thayer, т. II, стр. 400.
[20] Thayer, т. II, стр. 278—279.
[21] Thayer, т. II, стр. 280.
[22] Thayer, т. II, стр. 281.
[23] Thayer, т. II, стр. 282.
[24] Thayer, т. II, стр. 282.
[25] Thayer, т. II, стр. 282.
[26] Biographische Notizen, стр. 92.
[27] Biographische Notizen, стр. 91.
[28] Kalischer, № 40.
[29] Kalischer, № 253. Kastner — Kapp, № 291.
[30] Kalischer, № 109.

К главе X

[1] А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 51—52.
[2] Thayer, т. II, стр. 206; т. III, стр. 506.
[3] Thayer, т. II, стр. 183.
[4] Thayer, т. II, стр. 183.
[5] Kalischer, № 51.
[6] Kalischer, № 57.
[7] Kalischer, № 63.
[8] Kalischer, № 38. Kastner—Kapp, № 56.

К главе XI

[1] История XIX века, под ред. Лависса и Рамбо, т. I. М., 1938, стр. 70.
[2] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 22, 1952, стр. 295.
[3] В. Д. Корганов. Бетховен. СПб.— М., стр. 157—158.
[4] Thayer, т. II, стр. 386.
[5] Thayer, т. II, стр. 387.
[6] Thayer, т. II, стр. 397.
[7] Kalischer, № 91; Kastner—Kapp, № 103.
[8] Biographische Notizen, стр. 78.
[9] Ф. Энгельс. Положение в Германии. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2, т. 2. М., 1955, стр 565.
[10] Biographische Notizen, стр. 79.
[11] Thayer, т. II, стр. 459—460.
[12] Thayer, т. II, стр. 459.
[13] Thayer, т. II, стр. 460.
[14] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 197.
[15] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.— Л., 1950, стр. 427.
[16] Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. М., 1935, стр. 46.
[17] Thayer, т. III, стр. 22—23.
[18] Kalischer, № 94.
[19] Thayer, т. II, стр. 432.
[20] Biographische Notizen, стр. 102.
[21] Thayer, т. III, стр. 24—25.

К главе XII

[1] Thayer, т. II, стр. 441.
[2] См. А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.— Л., 1950, стр. 409.
[3] А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 122—123, стр. 53.

[4] Thayer, т. III, стр. 465—466.
[5] Thayer, т. II, стр. 482.
[6] Thayer, т. II, стр. 483.
[7] Thayer, т. II, стр. 484.
[8] Thayer, т. II, стр. 488.
[9] Thayer, т. II, стр. 489.
[10] Thayer, т. II, стр. 489—490.
[11] Р. Роллан. Собрание музыкально-исторических сочинений, т. 7. М., 1938, стр. 199—200.
[12] Thayer, т. II, стр. 492—493.
[13] Thayer, т. II, стр. 506.
[14] Thayer, т. III, стр. 437.
[15] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 142.
[16] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XII. М., 1957, стр. 220.
[17] Thayer, т. III, стр. 430.

К главе XIII

[1] Thayer, т. II, стр. 568—569.
[2] Kastner—Kapp, № 120.
[3] Thayer, т. III, стр. 134.
[4] Thayer, т. II, стр. 550.
[5] Thayer, т. II, стр. 549.
[6] Kalischer, № 151.
[7] T. Frimmel. Beethoven-Handbuch, т. I. Leipzig, 1926, стр. 126.
[8] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 175
[9] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 175.
[10] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 173—174.
[11] Kalischer, № 236.
[12] Kalischer, № 164.
[13] Kalischer, № 190.
[14] Thayer, т. II, стр. 522—523.
[15] Kalischer, № 202.
[16] T. Frimmel. Beethoven-Handbuch, т. I. Leipzig, 1926, стр. 178.
[17] Thayer, т. III, стр. 506.
[18] Kastner—Kapp, № 507.
[19] Thayer, т. II, стр. 78.
[20] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XII. М., 1957, стр. 278.
[21] Kastner—Kapp, № 165.

[22] Kalischer, № 198.
[23] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 201
[24] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 246.
[25] Thayer, т. II, стр. 556.
[26] Thayer, т. III, стр. 392.
[27] P. Nettl. Beethoven Encyclopedia. New York, 1956, стр. 97.
[28] Kalischer, № 202.

К главе XIV

[1] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 1914, стр. 533.
[2] А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV. СПб., 1895, стр. 1587.
[3] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 230.
[4] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 247.
[5] R. Rolland. La neuvième Symphonie. Paris, 1943, стр. 239.
[6] Русская книга о Бетховене. М., 1927, стр. 130—131.
[7] Л. Ф. Пантелеев. Из воспоминаний прошлого, кн. II. СПб., 1908, стр. 187.
[8] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XII. М., 1957, стр. 213. Перевод дан по публикации в журнале «Советская музыка», 1947, № 3, стр. 81.
[9] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XII. М., 1957, стр. 216. Перевод дан по публикации в журнале «Советская музыка», 1947, № 3, стр. 82.
[10] «Проблемы бетховенского стиля». М., 1932, стр. 302. (Перевод Г. Ванькович).

К главе XV

[1] Thayer, т. II, стр. 538.
[2] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XII. М., 1957, стр. 263. Перевод дан по публикации в журнале «Советская музыка», 1947, № 3, стр. 77—78.
[3] Thayer, т. III, стр. 91.
[4] А. Н. Серов. Критические статьи, т. II. СПб., 1892, стр. 1258.
[5] R. Rolland. Beethoven. La Cathedrale interrompue. Les Derniers Quators. Paris, 1943, стр. 48.
[6] Thayer, т. II, стр. 537.
[7] Thayer, т. II, стр. 536.

[8] Thayer, т. III, стр. 8.
[9] Thayer, т. III, стр. 9.
[10] Thayer, т. III, стр. 78.
[11] Thayer, т. III, стр. 62—63.
[12] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 209.
[13] А. Н. Серов. Критические статьи, т. II, СПб., 1892, стр. 1261.
[14] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 210.

К главе XVI

[1] Kalischer, № 213.
[2] Kastner—Kapp, № 245.
[3] Thayer, т. III, стр. 216—217.
[4] Thayer, т. III, стр. 218—219.
[5] Thayer, т. III, стр. 223
[6] Kalischer, № 220. Kastner—Kapp, № 253. Ю. Капп высказал сомнение в подлинности данного письма Бетховена (см. об этом в книге: G. Kinsky—H. Halm. Das Werk Beethovens. München, 1955, стр. 201).
[7] Kalischer, № 228.
[8] Kalischer (второе изд., Берлин, 1910), № 234, Kastner—Kapp, № 271.
[9] Kalischer (второе изд.), комментарий к письму № 234.

К главе XVII

[1] Thayer, т. III, стр. 201—202.
[2] Kalischer, № 221.
[3] Thayer, т. III, стр. 274.
[4] Thayer, т III, стр. 273—274.
[5] Kalischer, № 251.
[6] Kalischer, № 45. Kastner—Kapp, № 55.
[7] Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Л., 1933, стр. 373.
[8] Kalischer, № 293.
[9] Р. Роллан. Гете и Бетховен. Л., 1933, стр. 39.
[10] Thayer, т. III, стр. 320.
[11] Kalischer, № 298.
[12] Thayer, т. III, стр. 321.
[13] Thayer, т. III, стр. 326—327.
[14] Kalischer, № 300.
[15] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XV. Л., 1932, стр. 48.
[16] Kalischer, № 295.

К главе XVIII

[1] Thayer, т. III, стр. 419.
[2] Thayer, т. III, стр. 353—354.
[3] Thayer, т. III, стр. 466—467.
[4] Thayer, т. III, стр. 452.
[5] Thayer, т. III, стр. 456.
[6] Thayer, т. III, стр. 448.
[7] См. Р. Роллан. Застольные беседы Бетховена. Журнал «Новый мир», 1936, № 1, стр. 239.
[8] Thayer, т. III, стр. 488.

К главе XIX

[1] Thayer, т. III, стр. 541—542.
[2] Thayer, т. III, стр. 557—558.
[3] См. Р. Роллан. Бетховен. Застольные беседы. Журнал «Интернациональная литература», 1938, № 11, стр. 127.
[4] Thayer, т. III, стр. 582.
[5] См. Р. Роллан. Застольные беседы Бетховена. Журнал «Новый мир», 1936, № 1, стр. 239—240.
[6] Р. Роллан. Беседы Бетховена. Журнал «Советская музыка», 1948, № 9, стр. 46.
[7] Р. Роллан. Беседы Бетховена. Журнал «Советская музыка», 1948, № 9, стр. 47.
[8] Р. Роллан. Беседы Бетховена. Журнал «Советская музыка», 1948, № 9, стр. 45—46.
[9] См. Heinrich Dorn. Erinnerungen, т. V.
[10] Р. Роллан. Беседы Бетховена. Журнал «Советская музыка», 1948, № 9, стр. 47.
[11] Р. Роллан. Бетховен. Застольные беседы. Журнал «Интернациональная литература», 1938, № 11, стр. 129.
[12] Kalischer, № 877.
[13] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XII. М., 1957, стр. 281.
[14] Р. Роллан. Беседы Бетховена. Журнал «Советская музыка», 1948, № 9, стр. 47.
[15] Kalischer, № 902.
[16] Kalischer, № 902.
[17] Р. Роллан. Глава из последней книги о Бетховене. Журнал «Советская музыка», 1947, № 3, стр. 83.
[18] Friedrich Kerst. Die Erinnerungen an Beethoven, т. II. Stuttgart, 1913, стр. 217—219. (Перевод З. Ф. Савеловой).
[19] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XII. М., 1957, стр. 235.
[20] Р. Роллан. Глава из последней книги о Бетховене. Журнал «Советская музыка», 1947, № 3, стр. 83.

[21] Р. Роллан. Глава из последней книги о Бетховене. Журнал «Советская музыка», 1947, № 3, стр. 88.
[22] Thayer, т. V, стр. 497.

К главе XX

[1] Kastner — Kapp, № 973.
[2] Л. Ноль. Бетховен, его жизнь и творения, т. III. М., 1893, стр. 158.
[3] Thayer, т. IV, стр. 121.
[4] Anton Schindler. Beethoven in Paris. Münster, 1845, стр. 64.

К главе XXI

[1] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.— Л., 1950, стр. 433.
[2] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.— Л., 1950, стр. 433.
[3] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.— Л., 1950, стр. 432—433.
[4] Thayer, т. I, стр. 282.
[5] Thayer, т. V, стр. 27—30.
[6] Thayer, т. V, стр. 26.
[7] Thayer, т. V, стр. 27—30.
[8] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.— Л., 1950, стр. 433—434.
[9] А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 55.
[10] Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XII. М., 1957, стр. 135.
[11] В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 497.
[12] Русская книга о Бетховене. М., 1927, стр. 53—54.
[13] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.— Л., 1950, стр. 410.
[14] В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. III. М., 1952, стр. 674.
[15] Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. М., 1935, стр. 144.
[16] Русская книга о Бетховене. М., 1927, стр. 176.
[17] Ю. Фучик. Избранное. М., 1952, стр. 252—253.
[18] «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1960, стр. 642.
[19] Газета «Советское искусство», 1952, № 26 от 29 марта.

Приложения

Письма Бетховена к Ж. Дейм даются по публикации в журнале «Советская музыка», 1960, № 3. Список сочинений и Библиография подготовлены Н. Фишманом.

ПИСЬМА БЕТХОВЕНА К ЖОЗЕФИНЕ ДЕЙМ

Почти ежегодно в периодических изданиях появляются новые публикации писем Бетховена. Эпистолярное наследие великого композитора пополнилось за последние десятилетия не одной сотней вновь найденных автографов.

Важное биографическое значение имеет, в частности, одна из новейших публикаций, осуществленная в 1957 году директором Архива Бетховена в Бонне, профессором И. Шмидт-Гёргом. Это — факсимильное издание «Тринадцати неизвестных писем Бетховена к графине Жозефине Дейм (рожд. Брунсвик)» *, в которых полнее и глубже, чем в других письмах композитора к женщинам, раскрывается трагедия одиночества, история любви хотя и не безответной, но тем не менее (а быть может, тем более!) горестной.

Письма не датированы Бетховеном. Только в одном из них указаны число, месяц и пункт отправления («Гейлигенштадт, 20 сентября»). Но И. Шмидт-Гёрг, посредством сопоставлений с различными другими данными, установил, что первые восемь писем относятся к 1804—1805 годам, а остальные пять — к 1807 году.

С сестрами Брунсвик Бетховен познакомился в Вене весною 1799 года. Вскоре он стал их учителем, и 23 мая в альбоме Терезы и Жозефины появился его автограф: «Песня с вариациями для фортепиано в 4 руки» («Ich denke dein», на слова И. В. Гете).

* Beethoven. Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym (geb. v. Brunsvik). Erste vollständige Faksimile-Ausgabe nach Beethovens Handschrift aus dem Besitz von Dr. med. Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer in Zürich. Einführung und Übertragung von Joseph Schmidt-Görg. Beethovenhaus, Bonn, 1957.

Спустя месяц после знакомства с Бетховеном двадцатилетняя Жозефина против ее воли была выдана замуж за графа И. Дейма, который был старше ее почти на тридцать лет. В период 1800—1803 годов в доме Дейма устраивались музыкальные собрания, и Бетховен принимал в них участие. Но тогда еще между ним и Жозефиной не могло возникнуть отношений, выходящих за рамки дружбы. Как говорил сам Бетховен, одним из главнейших и постоянных его правил являлось — «никогда не вступать ни в какие отношения, кроме дружеских, с женщиной, имеющей супруга» *. К тому же в ту пору его сердце было пленено не Жозефиной, а ее младшей кузиной — Джульеттой Гвиччарди, чье имя увековечено посвящением так называемой «Лунной» сонаты.

В январе 1804 года И. Дейм скончался, оставив на руках у Жозефины четверых детей (четвертого ребенка она родила, уже будучи вдовой). После пережитого потрясения она еще чаще обращалась к музыке; отличная пианистка, она особенно высоко ценила произведения своего учителя, боготворимого ею Бетховена. И в первых трех письмах, которые он писал ей примерно через 7—10 месяцев после смерти ее мужа, речь идет о его новых сочинениях, о «музыкальных средах» у Жозефины, об участии в них его друзей — Н. Цмескаля и И. Шупанцига, а также о здоровье сестры Жозефины — Шарлотты, о житейских делах брата Бетховена — Карла и т. д.

В следующих двух письмах (№№ 4 и 4а), относящихся к началу 1805 года, звучат страстные признания в любви. Бетховен, недавно закончивший Героическую симфонию, сочиняющий теперь оперу «Леонора» и сонату «Аппассионата», бичует себя перед лицом Жозефины за свою «недостаточную деятельность». Он вспоминает о печальных осенних днях 1802 года, когда глухота подвела его к краю пропасти, в которую он не свалился только благодаря своей титанической воле. Он разоблачает козни родных графини, желавших сразу же пресечь его сближение с нею и посеявших сплетню; как это ни низко, они привлекли для этой цели песнь «К надежде», которую он написал для нее!

* Kastner — Kapp, № 160.

Содержащиеся в этих письмах выражения Бетховена: «Я склонил Ваше сердце», «Наша любовь» и т. п.— свидетельствуют, что его чувство нашло у Жозефины отклик. Правда, ответы ее не так пылки, как его письма. Признаваясь в любви к нему, она вместе с тем просит, чтобы он умерил свою страсть, так как, если бы она пошла навстречу этому чувству, ей пришлось бы «пренебречь святыми обязанностями». «Поверьте, дорогой Бетховен,— пишет она ему,— что я гораздо больше страдаю, чем Вы, г о р а з д о, г о р а з д о б о л ь ш е».

Но какими же святыми обязанностями пришлось бы пренебречь двадцатишестилетней вдове, если б она вышла замуж за любимого ею Бетховена? Считала ли она такой обязанностью только слепую покорность аристократической родне?..

Много лет спустя ее сестра Тереза написала в своих мемуарах: «Почему моя сестра Жозефина не вышла за него [Бетховена] замуж, когда овдовела после Дейма?.. Любовь к детям заставила ее отказаться от собственного счастья». Действительно, Жозефина знала, что Бетховен не сможет посвятить себя воспитанию четверых ее детей.

Ряд последующих писем Бетховена к Жозефине (№№ 5—8), отражая дальнейшее развитие отношений между ними, представляет известный интерес и для уточнения отдельных деталей его биографии. В них идет речь о таких произведениях, как сонаты ор. 47 («Крейцерова») и ор. 53 («Аврора»), раскрывается отношение Бетховена к его другу К. Лихновскому, содержатся сведения о книгах, которые Бетховен читал в ту пору, высказывания о генерал-басе и т. д. Эти письма относятся, как полагает И. Шмидт-Гёрг, к первой половине 1805 года.

Осенью того же года Жозефина временно уехала из Вены к своей матери в Офен, и, по-видимому, с этого момента переписка прекратилась. Она возобновляется лишь в мае 1807 года. Первое из писем этого периода (№ 9) касается, главным образом, рукописи струнных квартетов ор. 59, посвященных А. К. Разумовскому. По тону письма чувствуется, что Бетховен стремится предотвратить новую вспышку своей страсти.

Ему это, однако, не удается. Летом 1807 года, сочиняя по заказу князя Н. Эстергази свою Мессу C-dur (op. 86), он все время возвращается мыслями к ней — своей «единственной возлюбленной». А в середине сентября, вернувшись в Вену из Эйзенштадта (где 13 сентября во дворце Эстергази состоялось первое исполнение Мессы), он спешит ее навестить. Но увы! Ему отказывают в приеме.

Об этом мы узнаём из письма, которое он написал ей 20 сентября из Гейлигенштадта (№ 10). Еще резче выскажется он об этом в одном из последующих писем (№ 12), относящемся все к той же осени и непосредственно предваряющем печальный разрыв (№ 13).

Когда читаешь письма Бетховена к Жозефине Дейм, то приходит на память и другое письмо его, известное уже давно и волновавшее не одно поколение музыкантов и любителей музыки. Это — знаменитое письмо к «бессмертной возлюбленной», которое Бетховен датировал понедельником 6 июля и следующим днем (без указания года). Какие только гипотезы не выдвигались за 120 лет по вопросу о том, когда и кому он написал это загадочное послание, найденное в потайном ящике шкафа после его смерти! В 1840 году А. Шиндлер (первый публикатор письма) отнес его к 1801 году* и утверждал, что оно предназначалось для Джульетты Гвиччарди. Впоследствии А. Тайер, выступив с опровержением гипотезы Шиндлера, отнес письмо к 1807 году и признал «бессмертной возлюбленной» Терезу Брунсвик, с которой Бетховен будто бы был обручен в 1806 году. В 1908 году Томас Сан-Гали назвал имя другой — певицы Амалии Зебальд. Наконец, в 1920 году Ла-Мара назвала Жозефину Дейм.

Теперь, в результате исследований Г. Римана и М. Унгера, установлено, что письмо было написано в 1812 году. Основанием послужил детальный анализ летних маршрутов не только Бетховена, но также и упоминаемого в письме князя П. Эстергази. Кроме того, данная датировка получила косвенное подтверждение в одном из писем Бетховена к

* Возможными считались 1795, 1801, 1807, 1812 гг., поскольку в эти годы 6 июля было понедельником.

Гертелю (это письмо не было известно ни Шиндлеру, ни Тайеру) *.

Однако по вопросу о том, к о м у было написано письмо, споры продолжаются и сейчас. Особенно острая дискуссия по этому поводу возникла недавно в связи с выходом книги «Beethovens unsterbliche Geliebte» З. Кацнельсона (Цюрих, 1954) и книги «Beethoven» В. Хесса (Цюрих, 1956). Оба автора, еще не зная «Тринадцати писем», впервые опубликованных в 1957 году, утверждали, что тесное сближение Бетховена с Жозефиной произошло именно в 1812 году, когда она состояла уже во втором браке — с учителем ее детей бароном К. фон Штакельбергом (этот брак, на который Жозефина согласилась в 1810 году не по любви, а ради детей, оказался для нее несчастным, и в 1812 году у нее был временный разрыв с мужем). Подробными анализами предполагаемых, но недоказуемых фактов З. Кацнельсон и В. Хесс пришли к выводу, что «бессмертной возлюбленной» могла быть только Жозефина Дейм.

Но И. Шмидт-Гёрг на основании «Тринадцати писем» сделал заключение, что Бетховен распрощался с Жозефиной уже в 1807 году, то есть за пять лет до написания письма к «бессмертной». И подвел итог дискуссии: «Тайна бессмертной возлюбленной продолжает оставаться тайной».

Соглашаясь с И. Шмидт-Гёргом в этом выводе и присоединяясь к его протесту против научно не обоснованных «сенсационных открытий», нельзя, однако, не обратить внимания на то, что в тоне и характере «Тринадцати писем» есть много общего с письмом к «бессмертной возлюбленной». Как тут, так и там Бетховен обращается к женщине, которой пишет, со словами: «Geliebte», «Mein Alles», «Engel»; как в письмах к Дейм, так и в письме к «бессмертной» — фигурирует слово «Gram» (печаль), как некая главная тема, и содержатся сходные рассуждения о несовершенстве речи, неспособной выразить силу чувств; в обоих случаях Бетховен призывает возлюбленную, чтобы она не предавалась грусти и не осуждала бы его; и тут и там он добавляет к своей

* Письмо от 17 июля 1812 г.

подписи слова: «навеки твой (Ваш)». В его письмах к другим женщинам мы не встречаем таких совпадений. Возникает вопрос: не стоял ли перед глазами Бетховена образ его «единственной возлюбленной» Жозефины, когда он писал письмо к «бессмертной»? Ведь неизвестно даже, было ли это любовно-п р о щ а л ь н о е письмо, написанное карандашом, кому-нибудь отправлено...

«Тринадцать писем» к Жозефине Дейм займут важное место в эпистолярном наследии Бетховена. Они открывают новую страницу его личной жизни, дополнительно освещают его характер. Приводим тексты бетховенских писем к Жозефине Дейм в переводе на русский язык *.

Н. Фишман

* * *

[*А. 1804—1805*]

№ 1. Вчера я сам не знал, что сумею удовлетворить Ваше сильное желание ч е г о - т о н о в о г о. В посылаемом Вам произведении ** вторая соната нова, ни у кого ее здесь еще нет, и я должен, таким образом, очень настоятельно просить Вас никому ее не давать, так как в ином случае она могла бы попасть в руки какого-нибудь местного издателя, и этим ее подлинный издатель мог бы быть введен в убыток. Гр[афу] Францу желаю всего лучшего, сегодня мне невозможно ему написать. Думаю, что завтра под вечер я смогу себе доставить удовольствие быть в Вашем и Шарлотты обществе. Прощайте, милая, добрая графиня.

Ваш преданнейший *Бетховен.*

* Экземпляр публикации этих писем на языке подлинника хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (он получен от Дома-музея Бетховена в Бонне в порядке взаимообмена материалами).

** Имеется в виду издание, вышедшее в Цюрихе (у Негели) в мае-июне 1804 г., включавшее две сонаты Бетховена: ор. 13 («Патетическую») и ор. 31 № 3. Вторая из этих сонат была издана впервые.

№ 2. Мне кажется, милая Ж[озефина], что вчера я не вполне был внимателен — не сказали ли Вы, что мне надо прийти к Вам обедать? Если Вы это действительно сказали, то я приду. Как себя чувствует Шарлотта? Надеюсь, лучше. До счастливого свидания.

Второпях, Ваш поклонник *Бетховен.*

№. 3. С Шупанцигом дело улажено. Он приедет с удовольствием; он сам Вам об этом напишет или зайдет к Вам. Вы можете устраивать музыку каждые две недели и назначить Шупанцигу день. Цмескаль и в этом деле с Ш[упанцигом] проявил ему свойственную милую неточность, иначе все бы вышло по-другому. Теперь, таким образом, все для меня стало ясным.

Что касается музыки в будущую среду, я желал бы, чтобы Вы либо совсем ее не устраивали, либо еще — с Шлезингером *, чтобы я безвинным образом не подвергся ненависти этих людей.

Мой брат, который служит в налоговой кассе, просил меня вчера исходатайствовать для него Ваше разрешение прийти к Вам на поклон, так как он хочет к Вам обратиться за рекомендацией, где-то ему понадобившейся. В чем суть дела, я не знаю; добавлю лишь, что коли Вы моему брату в состоянии чем-то помочь, то и я его препоручаю Вашему покровительству. Хоть злые люди распустили слух, будто он со мной обходится неискренно, я могу Вас заверить, что все это неправда, что, напротив, он всегда обо мне честно заботился. Что-то грубое бывало в поведении его раньше, и это вызвало у людей предубеждение против него. Но после нескольких поездок, совершенных им по делам его службы, он полностью переменился в этом отношении. Итак, дайте мне знать, милая, добрая Ж[озефина], когда ему можно к Вам прийти.

Ваш — Ваш — Ваш *Бетховен.*

* М. Шлезингер — скрипач.

№ 4. Как я говорил, моя возлюбленная Ж[озефина], дело с Л[ихновским] не является столь уж страшным, как Вам обрисовали. Л[ихновский] случайно увидел у меня песню «An die Hoffnung»*. Я не приметил этого, и он тоже ничего не сказал, но заключил из увиденного, что, вероятно, я к Вам отношусь не без склонности. И вот, когда Цмескаль пришел к нему по Вашему и тети Гв[иччарди]** делу, то он спросил его, не знает ли он, как часто я Вас навещаю. Цмескаль не ответил ни да ни нет, и, в сущности, он ничего и не мог ответить, потому что я, насколько возможно, устранился от его бдительности. Лихновский сказал, что он случайно (через песню) приметил, что я как будто бы питаю симпатию к Вам; однако, как он меня свято заверил, он Ц[мескалю] о том ничего не говорил, и Ц[мескаль] лишь должен был передать тете Гв[иччарди], чтобы она побеседовала с Вами о побуждении меня поскорее окончить мою оперу. Твердо зная о том, как глубоко я Вас почитаю, он полагал, что это может произвести очень хорошее действие. Вот и весь factum. Ц[мескаль] его преувеличил, и тетя Гв[иччарди] тоже. Однако же Вам теперь можно быть спокойной, так как, кроме этих двух лиц, тут никто не замешан.

Л[ихновский] сказал, что ему слишком свойственна учтивость, чтобы вымолвить хотя бы одно слово даже в том случае, если бы он не сомневался в существовании более близких отношений. Напротив, он ничего бы так не желал, как действительного возникновения таких отношений между Вами и мной, коли это возможно; ибо, судя по тому, что ему известно о Ваших качествах, для меня бы могло это быть только полезным.

Верно, что я не так деятелен, как должен бы быть. Но какая-то душевная скорбь давно меня лишила энергии, некогда обычной для меня, а в продолжение некоторого времени, обожаемая Ж[озефина], когда моя любовь к Вам

* Разумеется, речь идет о *рукописи* песни (ор. 32). К сожалению, она не сохранилась. Но ясно, что она содержала какое-то обращение Бетховена к Жозефине.

** Тетя Гвиччарди — сестра отца Жозефины, мать Джульетты Гвиччарди.

пустила свои первые ростки, эта скорбь еще умножилась. Как только мы снова окажемся друг подле друга наедине, Вы узнаете о том, что меня мучает, и о борьбе, которую я в продолжение некоторого времени вел с самим собой,— о борьбе между смертью и жизнью. Одно событие меня заставило надолго извериться в существовании всякого земного счастья, но теперь это почти миновало, я склонил Ваше сердце; о, я точно знаю, как я должен это ценить, мое усердие снова умножится, и я свято Вам это обещаю — за короткое время я стану более достойным и себя, и Вас. О, если бы Вы почли стоящим составить мое счастье Вашей любовью — о возлюбленная Ж[озефина], не влечение к другому полу меня притягивает к Вам, только Вы, все Ваше Я — со всеми Вашими особенностями — приковало к Вам мое внимание, все мои чувствования, всю мою способность ощущения. Когда я к Вам пришел, я был твердо намерен не дать зародиться в груди моей ни искре любви; но Вы меня покорили — хотели ли Вы того? — или не хотели? — этот вопрос Жозефина могла бы, наконец, мне разрешить.

О боже, как еще много всего я хотел бы Вам сказать — как я думаю о Вас, что́ к Вам чувствую, но как немощен, как скуден этот язык, по крайней мере мой.

Долгой — долгой — постоянной пусть станет наша любовь. Она так благородна, так зиждется на взаимном уважении и дружбе, даже на сильном сходстве во многом — в помыслах и чувствах — о, дайте мне надежду, что сердце Ваше будет долго биться для меня, мое же может лишь тогда перестать для Вас биться, когда его биение прекратится совсем. Возлюбленная Ж[озефина], прощайте. Надеюсь, однако, что и я Вас немного осчастливлю, ведь иначе я оказался бы корыстолюбцем.

№ 4а *. О ней — о единственной возлюбленной — почему нет

* И. Шмидт-Гёрг, публикуя это письмо, не включает его в число «Тринадцати», видимо, по той причине, что оно сохранилось не в подлиннике, а в копии, сделанной рукой Жозефины.

языка, способного выразить то, что гораздо выше почитания, гораздо выше всего, что мы можем назвать! О, кто в состоянии произнести Ваше имя и не почувствовать, что, сколько бы ни стал он говорить о Вас, все равно никакими словами нельзя изъяснить Ваше совершенство. Только звуками — ах, не слишком ли я нескромен, если думаю, что звуки мне будут послушнее, чем слова?

Вы, Вы для меня все, все мое блаженство. Ах, нет, и в моих звуках я тоже не смог бы это выразить. Хотя ты, природа, не скупо меня тут одарила, для нее этого все-таки слишком мало. Тихо бейся, бедное сердце,— это все, что ты можешь. Для Вас — всегда для Вас — только Вы — вечно Вы — до могилы только Вы — моя отрада, мой свет. О создатель, береги ее, благослови ее дни, все несчастья отведи от нее на меня. Только ей дай силы, ниспошли благодать и утешение — в этом жалком и все же часто счастливом бытии смертных людей.

И даже не будь она тою, благодаря которой я вернулся к жизни, все равно, она была бы мне дороже всего.

№ 5. Дорогая, хорошая, любимая Жозефина! Посылаю Вам покамест 6 фляжек одеколона из числа своих. Вы можете мне вернуть их, когда получите Ваши от моего дрянненького друга *. Сегодня вечером я попробую застать Вас, мою любимую, возлюбленную, милую Жозефину. Если мне это не удастся, то я осыплю всеми проклятиями Вашу родню.

Прощайте, любимая. Я люблю Вас так, как Вы меня не любите.

Ваш верный *Бетховен*.

№ 6. Не нужно доказывать, как охотно я пришел бы сегодня к Вам. Но занят множеством дел, и к тому же вернулся домой этой ночью лишь в половине третьего. Вы были вчера так печальны, милая Ж[озефина], неужели же я ни-

* Имеется в виду Н. Цмескаль.

чем не в состоянии на Вас повлиять, и это в то время, как Вы на меня ведь влияете так сильно, даете мне так много счастья. Не предавайтесь же Вы так уж очень своей наклонности к грусти, как мне больно Вас видеть такою, и, особенно, когда не знаешь, как и чем помочь.

Здесь Ваше — Ваше Andante* — и соната**; бросьте же Вы генерал-бас, который Вам ни к чему. Дождитесь, пока меня когда-нибудь уж больше подле Вас не будет, и тогда штудируйте его на здоровье с каким-нибудь учителем.

Завтра вечером я к Вам приду, не заняты ли Вы чем-либо другим? Если Вы собираетесь до этого пойти к тете Ф[инта]***, то дайте мне знать о том завтра с утра. Тогда я приду лишь к девяти часам вечера, а Вы окажетесь в выгодном положении: в один вечер увидите двух интересных людей — некоего N**** и меня. Прощайте, ангел моего сердца.

№ 7. Дорогая Ж[озефина]! Прошу Вас, пришлите мне Andante и две песни***** — обещаю Вам, что все три вещи Вы послезавтра получите обратно. Песни я не стал бы у Вас брать, когда бы не встретилась мне сейчас нужда — послать несколько песен вдовствующей русской императрице******. А я не могу теперь заняться ни поисками других, ни сочинением новых. Если Вам не нужен «Idomeneo», то на несколько дней дайте его мне. Прощайте, возлюбленная, единственная Жозефина.

* Andante (F-dur), первоначально предназначавшееся в качестве медленной части для сонаты C-dur, op. 53 (так называемой «Авроры»). Известно под названием «Andante favori».

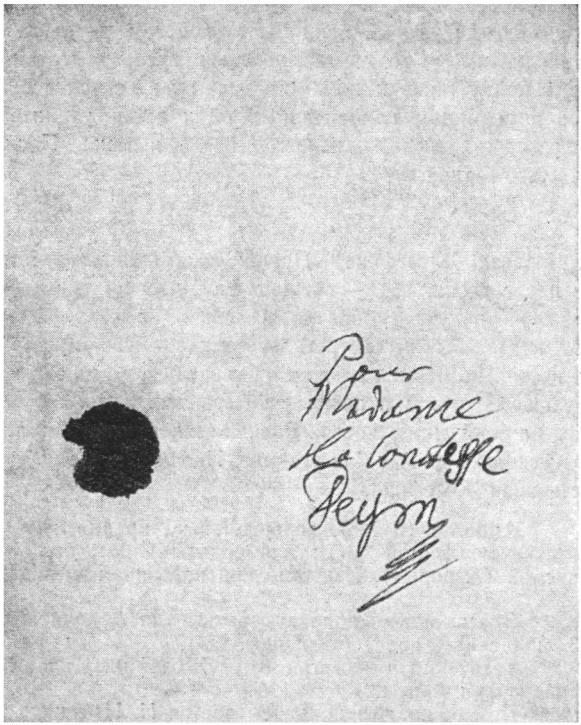
** Здесь могла подразумеваться либо соната C-dur, op. 53, либо соната op. 47 («Крейцерова»).

*** Тетя Финта — сестра отца Жозефины, вдова генерал-майора фон Финты.

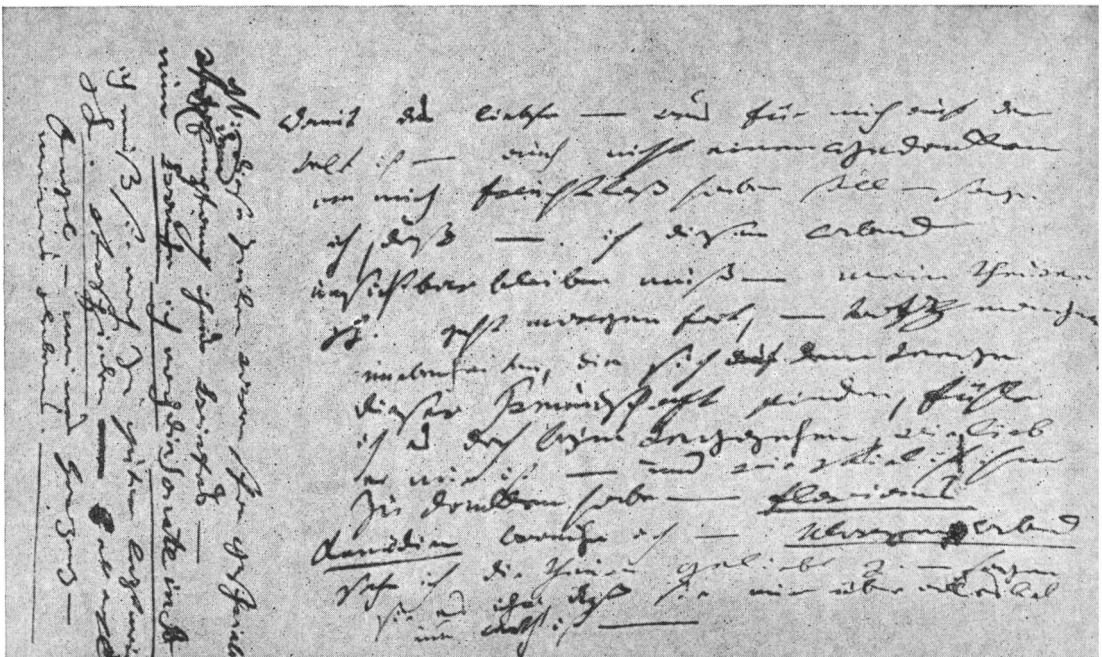
**** Возможно, что подразумевается Н. Цмескаль.

***** Andante F-dur. Песни — вероятно, «An die Hoffnung» и «Gedenke mein».

****** Марии Федоровне — вдове Павла I.



Письмо Бетховёна Жозефине Дейм (№ 8).



Письмо Бетховена Жозефине Дейм

№ 8. Чтобы та, кто милее мне всего на свете, ничего обо мне тщетно не помыслила, я предупреждаю, что сегодня вечером меня не будет видно: завтра уезжает дорогой мой Л[ихновский]. Хотя на пути этой дружбы встречались многие неровности, я все же при расставании с ним чувствую, как он люб мне и сколь многим ему я обязан. Мне нужны комедии Флориана*. Завтра вечером я увижу дорогую, возлюбленную Жозефину, пусть же знает она, что милей и дороже ее ничего для меня не существует.

NB. Эти строки были написаны еще до получения Вашего письма. Мне теперь нужна еще соната in A**, я должен сыграть ее напоследок моему Л[ихновскому]. Прощай, ангел моего сердца, моей жизни.

[*Б. 1807*]

№ 9. Возлюбленная, несравненная Жозефина! Сколь ни велико мое единственное желание увидеться с Вами, оно все же неосуществимо из-за множества дел. Окажите мне любезность, дорогая Ж[озефина], и напишите Вашему брату***, чтобы он как можно скорее прислал мне мои квартеты****. Несмотря на все поиски, я не могу найти своей партитуры и, таким образом, нет никакой возможности написать эти квартеты для Клементи*****. У моего копииста переписка отнимет не больше 4-х дней, и после этого брат Ваш — я даю ему честное слово — тотчас же получит их назад. Прощайте, возлюбленная, дорогая Ж[озефина]. Мне нездоровится, и я чувствую себя еще хуже оттого, что вчера и сегодня не мог Вас видеть.

Ваш верный *Бетховен.*

* Имеется в виду французский писатель Жан Пьер Кларис Флориан (1755—1794), чьи произведения были в конце XVIII века переведены на немецкий язык.

** «Крейцерова» соната.

*** Францу Брунсвику.

**** Квартеты ор. 59.

***** В 1807 г. Бетховен заключил контракт с М. Клементи на издание ряда сочинений в Лондоне, в том числе на издание квартетов ор. 59.

№ 10. 20 сентября. Гейлигенштадт.

Любимая, возлюбленная, единственная Ж[озефина]! Даже и несколько лишь строчек от Вас доставляют мне большую радость. Как часто я, возлюбленная Ж[озефина], боролся с самим собой, чтобы не переступить запрета, мною на себя наложенного, но напрасно — тысяча голосов мне все время шепчет, что Вы — моя единственная подруга, моя единственная возлюбленная, и я больше не в силах выдерживать то, на что я сам себя обрек. О, дорогая Ж[озефина], пойдемте ж беспечально по пути, на котором мы часто бывали так счастливы; завтра или послезавтра я Вас увижу, и да подарит мне небо хоть час безмятежного общения с Вами, чтобы наконец-то состоялась давно уже мне нужная беседа, чтобы сердце мое и душа моя, наконец-то, могли бы снова перед Вами раскрыться.

Состояние мое до сих пор было все еще болезненным *, но постепенно оно улучшается. Когда здесь была [Ваша] сестра Тереза, мне еще было плохо, и почти весь этот месяц моя раздражительность не позволяла мне ни с кем общаться, даже с лучшими друзьями. В начале сентября я отправился в Гейлигенштадт, но это не пошло мне впрок, пришлось снова вернуться в город, потом я был там, в Эйзенштадте, у князя Эстергази, где исполнялась моя Месса **. Вернувшись оттуда несколько дней тому назад и не пробыв еще в Вене даже одного дня, я дважды был у Вас, но не смог иметь счастья Вас видеть. Это огорчило меня, и я подумал, что, б ы т ь м о ж е т, р а с п о л о ж е н и е Ваше переменилось. Но я еще надеюсь. И там, в Э[йзенштадте], и повсюду меня всегда преследовал Ваш образ, в нем вся моя жизнь. Здоровье мое с каждым днем становится все лучше, и я надеюсь, что вскоре снова сумею почаще посвящать себя друзьям. Не забывайте и не осуждайте

Вашего навеки Вам верного и преданного *Бетховена.*

Я сегодня буду в городе и едва ли не мог бы и сам пере-

* Летом 1807 г. Бетховен страдал тяжелыми головными болями.

** Месса C-dur, op. 86.

дать свое письмо, но опасаюсь, что и третья попытка моя встретиться с Вами может оказаться неудачной.

№ 11. Любимая Ж[озефина]! Лишь несколько строк я могу написать Вам сегодня. Если Вы думаете, что причина — в чрезмерных развлечениях, то ошибаетесь. С головой моей становится лучше, и поэтому я теперь чаще уединяюсь, тем более что почти не нахожу здесь * подходящего для себя общества.

Вы нездоровы, как я огорчен, что не могу Вас видеть. Но для Вашего и моего спокойствия лучше, чтобы я Вас не видел. Вы меня не обидели, раздражен же я был совсем не по той причине, которую Вы усмотрели. Сегодня я не могу Вам об этом написать более подробно, но, что бы там ни было, наше мнение друг о друге зиждется, конечно, на такой прочной основе, что мелочи никогда нас не смогут поссорить. Однако мелочи способны наталкивать на мысли, которые, благодарение богу, пришли еще не слишком поздно. Ничего против Вас во мне нет, дорогая Ж[озефина], все — все для Вас, но так должно все же быть. Прощайте, возлюбленная Ж[озефина], через несколько дней — больше.

№ 12. Любимая Ж[озефина]! Так как я едва ли могу не опасаться, что Вы и з б е г а е т е встречи со мной, и так как я больше не желаю, чтобы меня выпроваживал Ваш слуга, то прийти к Вам я смогу теперь, пожалуй, лишь тогда, когда Вы мне объявите Ваше мнение насчет этого. Если Вы на самом деле не желаете больше меня видеть, то будьте о т к р о в е н н ы — я безусловно заслужил это у Вас. Когда я от Вас отдалился, то считал, что так до́лжно быть, потому что, мне казалось, Вы того желаете; и хотя я немало страдал, я все же овладел собою. Но позднее у меня снова возникли сомнения, верно ли я понял Вас. Все остальное содержится в письме, которое я Вам недавно послал. Скажите же мне,

* В Гейлигенштадте.

любимая Ж[озефина], Ваше мнение, ничто не должно Вас связывать. При данных обстоятельствах я больше ничего не могу и не смею, пожалуй, говорить Вам. Прощайте, любимая, любимая Ж[озефина].

Я прошу Вас прислать мне обратно книгу, в которую я вложил свои строки к Вам, у меня ее сегодня требуют.

№ 13. Прошу Вас, дорогая Жозефина, переслать эту сонату Вашему брату *. Благодарю Вас за то, что Вы создаете еще видимость, будто бы я не совсем Вами предан забвению, благодарю и в том случае, если это сделано Вами, быть может, больше по побуждению других. Вы хотите, чтобы я Вам сказал, как мне живется. Более трудного вопроса передо мною нельзя было поставить, и я предпочитаю оставить его без ответа, чем ответить слишком правдиво. Прощайте, дорогая Ж[озефина].

Как всегда Ваш, навеки Вам преданный *Бетховен.*

* Вероятно, была переслана соната «Appassionata», посвященная брату Жозефины — Францу Брунсвику. Эта соната вышла из печати в 1807 г.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ *

Произведения, обозначенные опусами

Op. 1. Три трио для фортепиано, скрипки и виолончели (ми-бемоль мажор, соль мажор, до минор). Сочинены в 1792—1795, изданы в августе 1795, посвящены К. Лихновскому. Серия XI №№ 1—3.

Op. 2. Три сонаты для фортепиано (фа минор, ля мажор, до мажор). Закончены в 1795 (с использованием предварительных набросков, относящихся к боннскому периоду). Изданы в марте 1796, посвящены И. Гайдну. Серия XVI №№ 1—3.

* Список сочинений состоит из четырех основных и двух дополнительных разделов. В первом и втором разделах сообщаются сведения о произведениях Бетховена, обозначенных опусами и вошедших в Собрание сочинений (Gesamtausgabe), изданное в 25 сериях в 1862—1890 годах (L. van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Leipzig, Breitkopf und Härtel). В третьем разделе Списка содержатся справки о произведениях Бетховена, впервые увидевших свет в период с 1890 до 1961 года. В четвертом разделе — о произведениях, оставшихся неизвестными, так как рукописи или первые публикации пропали или не обнаружены. В пятом (дополнительном) разделе — о произведениях, ложно приписанных Бетховену (Unechte Werke). Наконец, в шестом разделе сообщается о важнейших *факсимильных* изданиях автографов бетховенских произведений. Основными источниками, использованными при составлении Списка, являются издания произведений Бетховена, книга Г. Кинского — Г. Гальма «Das Werk Beethovens» (см. № 261 библиографии, включенной в данное Приложение) и Справочник (Verzeichnis) В. Хесса (см. № 256 библиографии). Серии и порядковые номера внутри серии даются по упомянутому выше Собранию сочинений (Gesamtausgabe, Breitkopf und Härtel).

Op. 3. Трио для скрипки, альта и виолончели (ми-бемоль мажор). Сочинено в 1792, издано весной 1796 (голоса) и в 1848 (партитура). Серия VII № 1.

Op. 4. Струнный квинтет (ми-бемоль мажор). Авторское переложение ранее сочиненного октета для духовых инструментов (см. op. 103). Выполнено в 1795—1796, издано весной 1796 (голоса) и в 1829 (партитура). Серия V № 5.

Op. 5. Две сонаты для фортепиано и виолончели (фа мажор, соль минор). Сочинены летом 1796 в Берлине, там же впервые исполнены (Бетховен и П. Дюпор), изданы в феврале 1797, посвящены Фридриху Вильгельму II. Серия XIII №№ 1, 2.

Op. 6. Соната для фортепиано в четыре руки (ре мажор). Сочинена в 1796—1797(?), издана в октябре 1797. Серия XV № 1.

Op. 7. Соната для фортепиано (ми-бемоль мажор). Сочинена в 1796—1797(?), издана в октябре 1797, посвящена Б. Кеглевич. Серия XVI № 4.

Op. 8. Серенада для скрипки, альта и виолончели (ре мажор). Сочинена в 1796—1797(?), издана в октябре 1797 (голоса) и в 1848 (партитура). Серия VII № 5.

Op. 9. Три трио для скрипки, альта и виолончели (соль мажор, ре мажор, до минор). Сочинены в 1796—1798, изданы в июле 1798 (голоса) и в 1848 (партитура), посвящены И. Ю. Броуну. Серия VII №№ 2—4.

Op. 10. Три сонаты для фортепиано (до минор, фа мажор, ре мажор). Сочинены в 1796—1798, изданы в сентябре 1798, посвящены А. М. Броун (урожденной Фитингоф-Шель). Серия XVI №№ 5—7.

Op. 11. Трио для фортепиано, кларнета и виолончели (си-бемоль мажор). Сочинено и издано в 1798, посвящено М. В. Тун. Серия XI № 11.

Op. 12. Три сонаты для фортепиано и скрипки (ре мажор, ля мажор, ми-бемоль мажор). Сочинены в 1797—1798(?), изданы в январе 1799, посвящены А. Сальери. Серия XII №№ 1—3.

Op. 13. Патетическая соната для фортепиано (до минор). Сочинена в 1798—1799, издана осенью 1799, посвящена К. Лихновскому. Серия XVI № 8.

Op. 14. Две сонаты для фортепиано (ми мажор, соль мажор). Сочинены в 1798—1799(?), изданы в декабре 1799, посвящены Ж. Браун. Серия XVI №№ 9, 10.

Авторское переложение сонаты ор. 14 № 1 для струнного квартета относится к 1801—1802, издано в мае 1802 (голоса) и в 1911 (партитура).

Op. 15. Первый концерт для фортепиано с сопровождением оркестра (до мажор). Сочинен в 1795—1796, переработан в 1798; исполнен (автором) в Праге в 1798; издан в марте 1801 (голоса и сольная партия) и в 1833 (партитура); посвящен Б. Одескалки (урожденной Кеглевич). Серия IX № 1.

Три каденции к первой части концерта ор. 15 сочинены в 1809 (?), изданы в 1864. Серия IX № 7/1—3.

Op. 16. Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1794—1796, впервые исполнен 6 апреля 1797, издан в марте 1801 (голоса) и после 1830 (партитура), посвящен И. Шварценбергу. Серия X № 1.

Op. 17. Соната для фортепиано и валторны (фа мажор). Сочинена в апреле 1800, впервые исполнена 18 апреля 1800 (Бетховен и И. В. Штих), издана в марте 1801; посвящена Ж. Браун. Серия XIV № 1.

Op. 18. Шесть струнных квартетов (фа мажор, соль мажор, ре мажор, до минор, ля мажор, си-бемоль мажор). Сочинены в 1798—1800, изданы в июне и октябре 1801 (голоса) и в 1829 (партитура), посвящены Ф. И. Лобковицу. Серия VI №№ 1—6.

Op. 19. Второй концерт для фортепиано с сопровождением оркестра (си-бемоль мажор). Первый (неизвестный) вариант сочинен в 1794—1795 (раньше, чем ор. 15); переработан в 1798 для исполнения в Праге; издан в декабре 1801 (голоса и сольная партия) и в 1834 (партитура); посвящен К. Н. Никкельсбергу. Серия IX № 2.

Каденция к первой части концерта ор. 19 сочинена в 1809 (?), издана в 1864. Серия IX № 7/4.

Ор. 20. Септет для скрипки, альта, кларнета, валторны, фагота, виолончели и контрабаса (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1799—1800, впервые публично исполнен 2 апреля 1800, издан в июне — июле 1802 (голоса) и в 1828 (партитура), посвящен Марии Терезии. Серия V № 1.

Ор. 21. Первая симфония (до мажор). Сочинена в 1799—1800, впервые исполнена 2 апреля 1800, издана в декабре 1801 (голоса) и в 1809 (партитура), посвящена Г. ван Свитену. Серия I № 1.

Ор. 22. Соната для фортепиано (си-бемоль мажор). Сочинена в 1799—1800, издана в марте 1802, посвящена И. Ю. Броуну. Серия XVI № 11.

Ор. 23. Соната для фортепиано и скрипки (ля минор). Сочинена в 1800—1801, издана в октябре 1801, посвящена М. Фрису. Серия XII № 4.

Ор. 24. Соната для фортепиано и скрипки (фа мажор, так называемая «Весенняя»). Сочинена в 1800—1801, издана в октябре 1801, посвящена М. Фрису. Серия XII № 5.

Ор. 25. Серенада для флейты, скрипки и альта (ре мажор). Сочинена в 1795—1796, издана весной 1802 (голоса) и в 1848 (партитура). Серия VIII № 4.

Ор. 26. Соната для фортепиано (ля-бемоль мажор, с похоронным маршем). Сочинена в 1800—1801, издана в марте 1802, посвящена К. Лихновскому. Серия XVI № 12.

Ор. 27. № 1. Соната для фортепиано (ми-бемоль мажор, «Sonata quasi una Fantasia»). Сочинена в 1800—1801, издана в марте 1802, посвящена Ж. Лихтенштейн. Серия XVI № 13.

Ор. 27. № 2. Соната для фортепиано (до-диез минор, «Sonata quasi una Fantasia», так называемая «Лунная»). Сочинена в 1801, издана в марте 1802, посвящена Дж. Гвиччарди. Серия XVI № 14.

Op. 28. Соната для фортепиано (ре мажор, так называемая «Пасторальная»). Сочинена в 1801, издана в августе 1802, посвящена И. Зонненфельсу. Серия XVI № 15.

Op. 29. Струнный квинтет (до мажор). Сочинен в 1800—1801, издан в декабре 1802 (голоса) и в 1828 (партитура), посвящен М. Фрису. Серия V № 3.

Op. 30. Три сонаты для фортепиано и скрипки (ля мажор, до минор, соль мажор). Сочинены в 1801—1802, изданы в мае — июне 1803, посвящены Александру I. Серия XII №№ 6—8.

Op. 31. Три сонаты для фортепиано (соль мажор, ре минор, ми-бемоль мажор):

а) ор. 31 №№ 1 и 2. Сочинены в 1801—1802, изданы в апреле 1803. Серия XVI №№ 16, 17.

б) ор. 31 № 3. Сочинена в 1802—1803, издана в июне 1804. Серия XVI № 18.

Op. 32. Песня «An die Hoffnung» («К надежде») для голоса с сопровождением фортепиано. Слова Х. А. Тидге. Сочинена в конце 1804 или в начале 1805, издана в сентябре 1805, рукопись была первоначально посвящена Ж. Дейм (урожденной Брунсвик). Серия XXIII № 1.

Op. 33. Семь багателей для фортепиано. Сочинены в 1802 (с использованием и переработкой пьес, сочиненных в более ранние годы), изданы в мае 1803. Серия XVIII № 1.

Op. 34. Шесть вариаций для фортепиано (фа мажор). Сочинены в 1802, изданы в апреле 1803, посвящены Б. Одескалки. Серия XVII № 1.

Op. 35. Пятнадцать вариаций с фугой для фортепиано на тему из балета «Творения Прометея» (ми-бемоль мажор). Сочинены в 1802, изданы в августе 1803, посвящены М. Лихновскому. Серия XVII № 2.

Op. 36. Вторая симфония (ре мажор). Сочинена в 1800—1802, впервые исполнена 5 апреля 1803, издана в марте 1804 (голоса) и в 1808 (партитура), посвящена К. Лихновскому. Серия I № 2.

Op. 37. Третий концерт для фортепиано с сопровождением оркестра (до минор). Сочинен в 1800, впервые исполнен

(автором) 5 апреля 1803, издан летом 1804 (голоса и сольная партия) и в 1834 или 1835 (партитура), посвящен Луи Фердинанду. Серия IX № 3.

Каденция к первой части концерта ор. 37 сочинена в 1809 (?), издана в 1864. Серия IX № 7/5.

Ор. 38. Трио для фортепиано, кларнета (или скрипки) и виолончели (ми-бемоль мажор). Авторское переложение септета ор. 20. Выполнено в 1802—1803, издано в январе 1805, посвящено И. А. Шмидту. Серия XI № 13.

Ор. 39. Две прелюдии для фортепиано или органа. Сочинены в 1789, изданы в декабре 1803. Серия XVIII № 2.

Ор. 40. Романс для скрипки с сопровождением оркестра (соль мажор). Сочинен до 1802, издан в декабре 1803 (голоса) и в 1863 (партитура). Серия IV № 2.

Ор. 41. Серенада для фортепиано и флейты (ре мажор). Проверенное автором переложение серенады ор. 25. Издано в декабре 1803. В Собрании сочинений отсутствует.

Ор. 42. Ноктюрн для фортепиано и альта (ре мажор). Проверенное автором переложение серенады ор. 8. Издано в январе 1804. В Собрании сочинений отсутствует.

Ор. 43. Балет «Творения Прометея» (по сценарию С. Вигано). Увертюра, интродукция и 16 номеров. Сочинен в 1800—1801. Впервые поставлен 28 марта 1801; издан в июне 1801 (клавир), в январе 1804 (голоса увертюры), в 1855 (партитура увертюры) и в 1864 (партитура всего балета); посвящен М. Х. Лихновской. Серия II № 2 и серия III № 8.

Ор. 44. Четырнадцать вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели (ми-бемоль мажор). Закончены в 1803 (?) или ранее, изданы в январе 1804. Серия XI № 10.

Ор. 45. Три марша для фортепиано в четыре руки. Сочинены в 1802—1803, изданы в марте 1804, посвящены М. Эстергази. Серия XV № 2.

Ор. 46. Песня «Аделаида» для голоса с сопровождением фортепиано. Слова Ф. Матисона. Сочинена в 1795—1796, издана в феврале 1797 (без опуса), посвящена Ф. Ма-

тисону. Опусный номер присвоен произведению в 1819 (в каталоге Артариа). Серия XXIII № 2.

Op. 47. Соната для фортепиано и скрипки (ля мажор, так называемая «Крейцерова»). Сочинена в 1802—1803, впервые исполнена в мае 1803 (Бетховен и Г. Бреджтоуэр), издана в апреле 1805, посвящена Р. Крейцеру. Серия XII № 9.

Op. 48. Шесть песен с сопровождением фортепиано. Слова Х. Ф. Геллерта:

1. Bitten (Молитва); 2. Die Liebe des Nächsten (Любовь к ближнему); 3. Vom Tode (Смерть); 4. Die Ehre Gottes aus der Natur (Небеса вещают); 5. Gottes Macht und Vorsehung (Могущество творца); 6. Busslied (Песнь покаяния).

Сочинены в мае — июне 1803, изданы в августе 1803, посвящены И. Ю. Броуну. Серия XXIII № 3. Переводы названий песен — по изданию П. Юргенсона.

Op. 49. Две легкие сонаты для фортепиано (соль минор, соль мажор). Сочинены в 1795—1796, закончены в 1798, изданы в январе 1805. Серия XVI №№ 19, 20.

Op. 50. Романс для скрипки с сопровождением оркестра (фа мажор). Сочинен до 1802, издан в мае 1805 (голоса) и в 1863 (партитура). Серия IV № 3.

Op. 51. № 1. Рондо для фортепиано (до мажор). Сочинено в 1796—1797, издано в октябре 1797 (без опуса). Опусный номер присвоен произведению в 1819 (в указателе Гофмейстера). Серия XVIII № 3.

Op. 51. № 2. Рондо для фортепиано (соль мажор). Сочинено в 1798—1800, издано в сентябре 1802 (без опуса), посвящено Г. Лихновской. Опусный номер присвоен произведению в 1819 (в указателе Гофмейстера). Серия XVIII № 4.

Op. 52. Восемь песен для голоса с сопровождением фортепиано:

1. Urians Reise um die Welt (Путешествие Уриана вокруг света). Слова М. Клаудиуса.
2. Feuerfarb (Огненный цвет). Слова С. Меро.

3. Das Liedchen von der Ruhe (Песня о покое). Слова В. Ульцена.
4. Maigesang (Майская песня). Слова И. В. Гете.
5. Mollys Abschied (Прощанье Молли). Слова Г. А. Бюргера.
6. Die Liebe (Любовь). Слова Г. Э. Лессинга.
7. Marmotte (Сурок). Слова И. В. Гете.
8. Das Blümchen Wunderhold (Чудоцвет). Слова Г. А. Бюргера.

Сочинены до 1793, изданы в июне 1805. Серия XXIII № 4. Переводы названий песен 1, 3, 4, 5, 7, 8 — по сборникам, изданным А. Л. Доливо и Л. Н. Ревуцким.

Op. 53. Соната для фортепиано (до мажор, так называемая «Аврора»). Сочинена в 1803—1804, издана в мае 1805, посвящена Ф. Вальдштейну. Серия XVI № 21.

Op. 54. Соната для фортепиано (фа мажор). Сочинена в 1804, издана в апреле 1806. Серия XVI № 22.

Op. 55. Третья (Героическая) симфония (ми-бемоль мажор). Сочинена в 1802—1804, впервые публично исполнена 7 апреля 1805, издана в октябре 1806 (голоса) и в 1809 (партитура), посвящена Ф. И. Лобковицу (рукопись первоначально была озаглавлена «Бонапарт»). Серия I № 3.

Op. 56. Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с сопровождением оркестра (до мажор). Сочинен в 1803—1804, впервые исполнен в мае 1808, издан в июле 1807 (сольные партии и голоса) и в 1836 (партитура), посвящен Ф. И. Лобковицу. Серия IX № 6.

Op. 57. Соната для фортепиано (фа минор, так называемая «Appassionata»). Сочинена в 1804—1805, издана в феврале 1807, посвящена Ф. Брунсвику. Серия XVI № 23.

Op. 58. Четвертый концерт для фортепиано с сопровождением оркестра (соль мажор). Сочинен в 1805—1806, впервые исполнен (автором) в марте 1807, издан в августе 1808 (сольная партия и голоса) и в 1861 (партитура), посвящен эрцгерцогу Рудольфу. Серия IX № 4.

Три каденции к первой и третьей части концерта

ор. 58 сочинены в 1809 (?), изданы в 1864. Серия IX № 7/6—8.

Ор. 59. Три струнных квартета (фа мажор, ми минор, до мажор). Сочинены в 1805—1806, изданы в январе 1808 (голоса) и в 1830 (партитура), посвящены А. К. Разумовскому. Серия VI №№ 7—9.

Ор. 60. Четвертая симфония (си-бемоль мажор). Сочинена в 1806, впервые исполнена в марте 1807, издана в 1808 (голоса) и в 1823 (партитура), посвящена Ф. Опперсдорфу. Серия I № 4.

Ор. 61. Концерт для скрипки с сопровождением оркестра (ре мажор). Сочинен в 1806, впервые исполнен 23 декабря 1806 (Ф. Клементом), издан в августе 1808 (сольная партия и голоса) и в 1861 (партитура), посвящен С. Брейнингу. Серия IV № 1.

Авторское переложение концерта ор. 61 для фортепиано с сопровождением оркестра. Выполнено в 1807, издано в августе 1808 (сольная партия и голоса), посвящено Ю. Брейнинг. Серия IX № 10. Партитура не издана.

Две каденции (№№ 1 и 2) к фортепианному переложению концерта (ор. 61) сочинены в 1809, изданы в 1864. Серия IX № 7/9—10.

Ор. 62. Увертюра к трагедии Г. И. Коллина «Кориолан» (до минор). Сочинена в 1807, впервые исполнена в марте 1807, издана в январе 1808 (голоса) и в 1846 (партитура), посвящена Г. И. Коллину. Серия III № 1.

Ор. 63. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (ми-бемоль мажор). Переложение струнного квинтета ор. 4, осуществленное неизвестным автором (возможно, Ф. Клейнгейнцем) без участия Бетховена. Издано в июле 1806. В Собрании сочинений отсутствует.

Ор. 64. Соната для фортепиано и виолончели (ми-бемоль мажор). Переложение струнного трио ор. 3, осуществленное без участия Бетховена. Издано в мае 1807. В Собрании сочинений отсутствует.

Ор. 65. Сцена и ария «Ah, perfido» («О изменник») для сопрано с сопровождением оркестра. Сочинена в Праге

в 1796; впервые исполнена в Лейпциге 21 ноября 1796 (Ж. Душек); издана в 1805 (сольная партия, клавир и голоса) и в 1856 (партитура). Опусный номер присвоен произведению в 1819 (в каталоге Артариа). Серия XXII № 1.

Op. 66. Двенадцать вариаций для фортепиано и виолончели (фа мажор) на тему из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» («Ein Mädchen oder Weibchen»). Сочинены и изданы в 1798 (без опуса). Время присвоения произведению опусного номера неизвестно. Серия XIII № 7.

Op. 67. Пятая симфония (до минор). Закончена в 1808, впервые исполнена 22 декабря 1808, издана в апреле 1809 (голоса) и в 1826 (партитура), посвящена Ф. И. Лобковицу и А. К. Разумовскому. Серия I № 5.

Op. 68. Шестая (Пасторальная) симфония (фа мажор). Сочинена в 1807—1808, впервые исполнена 22 декабря 1808, издана в мае 1809 (голоса) и в 1826 (партитура), посвящена Ф. И. Лобковицу и А. К. Разумовскому. Серия I № 6.

Op. 69. Соната для фортепиано и виолончели (ля мажор). Сочинена в 1807, издана в апреле 1809, посвящена И. Глейхенштейну. Серия XIII № 3.

Op. 70. Два трио для фортепиано, скрипки и виолончели (ре мажор, ми-бемоль мажор). Сочинены в 1808, изданы в июне и августе 1809, посвящены М. Эрдёди. Серия XI №№ 4, 5.

Op. 71. Секстет для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1796, издан в апреле 1810 (голоса) и в 1864 (партитура). Опусный номер присвоен произведению в 1832 (во втором издании каталога Артариа). Серия VIII № 3.

Op. 72. Опера «Фиделио» («Леонора»):

а) Первая редакция (три акта). Либретто И. Зонн-лейтнера. Сочинена в 1804—1805, впервые поставлена 20 ноября 1805, издана в Лейпциге в 1905 (клавир) и в 1908—1910 (партитура). В Собрании сочинений отсутствует.

б) Вторая редакция (два акта). Либретто И. Зонн-лейтнера, с сокращениями и изменениями, осуществленными С. Брейнингом. Сочинена в начале 1806, впервые поставлена 29 марта 1806, издана в августе 1810 (только клавир). В Собрании сочинений отсутствует. Партитура не издана.

в) Третья редакция (два акта). Новый вариант либретто Г. Ф. Трейчке. Сочинена в марте — мае 1814, впервые поставлена 23 мая 1814, издана в августе 1814 (клавир) и в 1826 (партитура). Серия XX № 1.

Четыре увертюры к опере «Фиделио» («Леонора»):

а) Увертюра I к опере «Леонора», см. ор. 138.

б) Увертюра II к опере «Леонора». Сочинена в ноябре 1805, издана в 1842 (сокращенная партитура) и в 1854 (полная партитура). Серия III № 3.

в) Увертюра III к опере «Леонора». Сочинена в начале 1806, издана в июле 1810 (голоса) и в 1828 (партитура). Серия III № 4.

г) Увертюра к опере «Фиделио» (ми мажор). Сочинена в мае 1814, издана в феврале 1822 (голоса) и в 1826 (партитура). Серия XX № 1.

Ор. 73. Пятый концерт для фортепиано (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1809, впервые исполнен в Лейпциге 28 ноября 1811 (Ф. Шнейдер), издан в феврале 1811 (сольная партия и голоса) и в 1857 (партитура), посвящен эрцгерцогу Рудольфу. Серия IX № 5.

Ор. 74. Струнный квартет (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1809, издан в ноябре 1810 (голоса) и в 1833 (партитура), посвящен Ф. И. Лобковицу. Серия VI № 10.

Ор. 75. Шесть песен для голоса с сопровождением фортепиано:

1) Mignon (Песня Миньоны). Слова И. В. Гете.

2) Neue Liebe, neues Leben (Новая любовь, новая жизнь). Слова И. В. Гете.

3) Aus Goethes Faust (Из «Фауста» Гете, песня о блохе).

4) Gretels Warnung (Предостережение Грет). Слова Г. А. Галема.

5) An den fernen Geliebten (К далекому возлюбленному). Слова Х. Л. Рейсига.

6) Der Zufriedene (Довольство жизнью). Слова Х. Л. Рейсига.

Сочинены до 1800 (№№ 3 и 4) и в 1809 (№№ 1, 2, 5, 6), изданы в октябре 1810, посвящены К. Кинской. Серия XXIII № 5.

Op. 76. Шесть вариаций для фортепиано (ре мажор). Сочинены в 1809, изданы в октябре 1810, посвящены Ф. Олива. Серия XVII № 3.

Op. 77. Фантазия для фортепиано (си мажор, начало в соль миноре). Сочинена в 1809, издана в ноябре 1810, посвящена Ф. Брунсвику. Серия XVIII № 5.

Op. 78. Соната для фортепиано (фа-диез мажор). Сочинена в 1809, издана в ноябре 1810, посвящена Т. Брунсвик. Серия XVI № 24.

Op. 79. Сонатина для фортепиано (соль мажор). Сочинена в 1809, издана в ноябре 1810. Серия XVI № 25.

Op. 80. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра (до минор). Сочинена в декабре 1808, издана в июле 1811 (сольная партия и голоса) и в 1849 (партитура), посвящена Максимилиану Иосифу. Серия IX № 8.

Op. 81a. Соната (Прощанье — Разлука — Возвращение) для фортепиано (ми-бемоль мажор). Сочинена в 1809—1810, издана в июле 1811, посвящена эрцгерцогу Рудольфу. Серия XVI № 26.

Op. 81б. Секстет для струнного квартета и двух валторн (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1794—1795, издан в 1810 (голоса) и в 1846 (партитура). Серия V № 2.

Op. 82. Четыре ариетты и дуэт для сопрано и тенора с сопровождением фортепиано (№№ 2—5 на слова П. Метастазио):

1. Dimmi, ben mio («Hoffnung» — «Надежда»);
2. T'intendo, si, mio cor («Liebes-Klage» — «О сердце, понял я»);

3. L'amante impatiente («Stille Frage» — «Нетерпение влюбленного») — ариетта буффа;

4. L'amante impatiente («Liebes Ungeduld» — «Нетерпение влюбленного») — ариетта seriosa;

5. Odi l'aura («Lebens — Genuss» — «Наслаждение жизнью»).

Сочинены в 1790-х годах, закончены в 1809, изданы в июле 1811. Серия XXIII № 6. Переводы заглавий №№ 2, 3 и 4 даны по сборнику, изданному А. Л. Доливо, №№ 1 и 5 — по немецкому изданию.

Op. 83. Три песни для голоса с сопровождением фортепиано. Слова И. В. Гете:

1. Wonne der Wehmut (Радость страданья);

2. Sehnsucht (Стремление);

3. Mit einem gemalten Band (Круг цветочный).

Сочинены в 1810, изданы в октябре 1811, посвящены К. Кинской. Серия XXIII № 7.

Op. 84. Музыка к трагедии И. В. Гете «Эгмонт» (увертюра, две песни Клерхен, четыре антракта, музыка на смерть Клерхен, мелодрама, Победная симфония). Сочинена в 1809—1810, впервые исполнена 15 июня 1810 на четвертом представлении «Эгмонта» в венском театре; издана в декабре 1810 (голоса увертюры), в мае 1812 (клавираусцуг музыкальных номеров) и в июле 1831 (полная партитура). Серия II № 3 и серия III № 10.

Op. 85. Оратория «Christus am Ölberge» («Христос на Масличной горе») для трех певцов-солистов, хора и оркестра, на слова Ф. К. Хубера (шесть номеров). Сочинена в 1802—1803, впервые исполнена 5 апреля 1803, издана в октябре 1811 (партитура и клавир). Серия XIX № 3.

Op. 86. Месса (до мажор) для четырех певцов-солистов, хора и оркестра. Сочинена в 1807, впервые исполнена 13 сентября 1807, издана в октябре 1812 (партитура) и в декабре 1827 (клавир), посвящена Ф. И. Кинскому. Серия XIX № 2.

Op. 87. Трио для двух гобоев и английского рожка (до мажор). Сочинено в 1794, издано (без опуса) в апреле 1806 (голоса) и в 1848 (партитура). Опусный номер присвоен произведению в 1819 (в указателе Гофмейстера). Серия VIII № 5.

Op. 88. Песня «Das Glück der Freundschaft» («Счастье дружбы») для голоса с сопровождением фортепиано, на слова неизвестного автора. Сочинена в 1803, издана в октябре 1803 (без опуса). Опусный номер присвоен произведению в 1819 (в каталоге Артариа). Серия XXIII № 8.

Op. 89. Полонез для фортепиано (до мажор). Сочинен в декабре 1814, издан в марте 1815 (без опуса), посвящен императрице Елизавете Алексеевне. Опусный номер присвоен произведению в 1819 (в каталоге Артариа). Серия XVIII № 6.

Op. 90. Соната для фортепиано (ми минор). Сочинена в 1814, издана в июне 1815, посвящена М. Лихновскому. Серия XVI № 27.

Op. 91. «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» для оркестра. Сочинена в 1813, впервые исполнена 8 декабря 1813, издана в феврале 1816 (партитура), посвящена Георгу IV. Серия II № 1.

Op. 92. Седьмая симфония (ля мажор). Сочинена в 1811—1812, впервые исполнена 8 декабря 1813, издана в ноябре 1816 (партитура и голоса), посвящена М. Фрису. Серия I № 7.

Op. 93. Восьмая симфония (фа мажор). Сочинена в 1811—1812, впервые исполнена 27 февраля 1814, издана в 1817 (партитура и голоса). Серия I № 8.

Op. 94. Песня «An die Hoffnung» («К надежде») для голоса с сопровождением фортепиано, на слова Х. А. Тидге. Сочинена (вторично, см. ор. 32) осенью 1813, издана в апреле 1816, посвящена К. Кинской. Серия XXIII № 9.

Op. 95. Струнный квартет (фа минор). Сочинен летом 1810, издан в сентябре 1816 (голоса) и в 1835 (партитура), посвящен Н. Цмескалю. Серия VI № 11.

Op. 96. Соната для фортепиано и скрипки (соль мажор). Сочинена в 1812, издана в июле 1816, посвящена эрцгерцогу Рудольфу. Серия XII № 10.

Op. 97. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (си-бемоль мажор). Сочинено весной 1811, издано в сентябре 1816, посвящено эрцгерцогу Рудольфу. Серия XI № 6.

Op. 98. Цикл песен «An die ferne Geliebte» («К далекой возлюбленной») для голоса с сопровождением фортепиано. Слова А. Ейтелеса. Сочинен в апреле 1816, издан в октябре 1816, посвящен Ф. И. Лобковицу. Серия XXIII № 10.

Op. 99. Песня «Der Mann von Wort» («Честный человек») для голоса с сопровождением фортепиано. Слова Ф. А. Клейншмидта. Сочинена в мае — июне 1816, издана в ноябре 1816. Серия XXIII № 11.

Op. 100. Песня «Merkenstein» («Замок Меркенштейн») для двух голосов с сопровождением фортепиано. Слова И. Б. Рупрехта. Сочинена в 1814—1815, издана в сентябре 1816. Серия XXIII № 12.

Op. 101. Соната для фортепиано (ля мажор). Сочинена в 1816, издана в феврале 1817, посвящена Д. Эртман. Серия XVI № 28.

Op. 102. Две сонаты для фортепиано и виолончели (до мажор, ре мажор). Сочинены в 1815, изданы в марте 1817, посвящены М. Эрдёди. Серия XIII №№ 4, 5.

Op. 103. Октет для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов. Сочинен в 1792, издан осенью 1830 (голоса) и в 1863 (партитура). Опусный номер присвоен произведению, по-видимому, лишь в 1851 (в указателе Брейткопфа и Гертеля). Серия VIII № 1.

Op. 104. Струнный квинтет (до минор). Авторское переложение фортепианного трио ор. 1 № 3. Выполнено в августе 1817, издано в феврале 1819 (голоса) и в 1864 (партитура). Серия V № 6.

Op. 105. Шесть варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки. Темы пяти шотландских и одной австрийской народных песен.

Сочинены в 1817—1818, изданы в июле 1819. Серия XIV №№ 2, 3.

Op. 106. Соната для фортепиано. Grosse Sonate für das Hammerklavier (си-бемоль мажор). Сочинена в 1817—1818, издана в сентябре 1819, посвящена эрцгерцогу Рудольфу. Серия XVI № 29.

Op. 107. Десять варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки. Темы двух тирольских (№№ 1, 5), шести шотландских (№№ 2, 4, 6, 8, 9, 10) и двух украинских (№№ 3, 7) народных песен. Сочинены в 1817—1818, изданы в 1819—1820. Серия XIV №№ 4—8.

Op. 108. Двадцать пять шотландских песен с сопровождением фортепиано, скрипки и виолончели. Сочинены в 1815—1816, изданы в июне 1818, посвящены А. Г. Радзивиллу. Серия XXIV № 1.

Op. 109. Соната для фортепиано (ми мажор). Сочинена в 1820, издана в ноябре 1821, посвящена М. Брентано. Серия XVI № 30.

Op. 110. Соната для фортепиано (ля-бемоль мажор). Сочинена в 1821, издана в июле 1822. Серия XVI № 31.

Op. 111. Соната для фортепиано (до минор). Сочинена в 1821—1822, издана в 1822, посвящена эрцгерцогу Рудольфу. Серия XVI № 32.

Op. 112. Кантата «Meeresstille und Glückliche Fahrt» («Морская тишь и счастливое плавание») для смешанного хора с сопровождением оркестра. Слова И. В. Гете. Сочинена в 1814—1815, издана в феврале 1822 (партитура, клавир и голоса), посвящена И. В. Гете. Серия XXI № 2.

Op. 113. Музыка к пьесе А. Коцебу «Развалины Афин» (увертюра и восемь номеров). Сочинена летом 1811, издана в 1823 (увертюра) и в 1846 (полностью). Серия III № 11 и серия XX № 2.

Op. 114. Марш и хор из музыки к пьесе «Развалины Афин» (op. 113 № 6) в обработке для праздничного представления «Die Weihe des Hauses» («Освящение дома»). Текст А. Коцебу с дополнениями К. Мейзля. Сочинены

в сентябре 1822, изданы в апреле 1826 (партитура и голоса). Серия XX № 3.

Op. 115. Увертюра «Zur Namensfeier» («Именинная», до мажор). Сочинена в 1814—1815, издана в апреле 1825 (партитура и голоса), посвящена А. Г. Радзивиллу. Серия III № 5.

Op. 116. Терцет «Tremate, empi, tremate» («Трепещи, нечестивость») для сопрано, тенора и баса с сопровождением оркестра, на слова Беттони. Сочинен в 1801—1802, переработан для первого исполнения в феврале 1814, издан в феврале 1826 (голоса и клавир) и в 1864 (партитура). Серия XXII № 2.

Op. 117. Музыка к пьесе А. Коцебу «Kõnig Stephan» («Король Стефан»). Увертюра и девять номеров. Сочинена летом 1811, издана в 1826 (увертюра) и в 1864 (полностью). Серия III № 6 и серия XX № 4.

Op. 118. Elegischer Gesang (Элегическая песня) для четырех голосов с сопровождением струнного квартета, на слова неизвестного автора. Сочинена в июле 1814, издана в июле 1826, посвящена И. Пасквалати. Серия XXII № 5.

Op. 119. Одиннадцать багателей для фортепиано. Сочинены частично в 1800—1804, частично в 1820—1822; изданы (под ор. 112) в 1822—1823. Опусный номер «119» присвоен багателям в 1851 (в указателе Брейткопфа и Гертеля). Серия XVIII № 7.

Op. 120. Тридцать три вариации для фортепиано на тему вальса А. Диабелли (до мажор). Сочинены в 1819—1823, изданы в июне 1823, посвящены А. Брентано. Серия XVII № 4.

Op. 121a. Вариации для фортепиано, скрипки и виолончели (соль мажор) на тему песни из зингшпиля В. Мюллера «Die Schwestern von Prag» («Сестры из Праги»). Сочинены до 1817, изданы в мае 1824.

Op. 121б. «Opferlied» («Жертвенная песня») для сопрано и хора с сопровождением оркестра. Слова Ф. Матисона. Сочинена в окончательной редакции летом 1824, издана в июне 1825. Серия XXII № 3.

Op. 122. «Bundeslied» («Союзная песня») для двух солистов и трехголосного хора с сопровождением шести духовых инструментов (два кларнета, два фагота и две валторны). Слова И. В. Гете. Сочинена в 1797, переработана в 1822—1824, издана в июле 1825. Серия XXII № 4.

Op. 123. Торжественная месса для четырех солистов, хора, оркестра и органа (ре мажор). Сочинена в 1819—1823, впервые исполнена в Петербурге 26 марта (7 апреля по новому стилю) 1824, издана в марте — апреле 1827 (партитура, клавир и голоса), посвящена эрцгерцогу Рудольфу. Серия XIX № 1 *.

Op. 124. Увертюра «Die Weihe des Hauses» («Освящение дома», до мажор). Сочинена в сентябре 1822 для праздничного представления на текст К. Мейзля, издана в декабре 1825 (партитура и голоса), посвящена Н. Б. Голицыну. Серия III № 7.

Op. 125. Девятая симфония (ре минор) с заключительным хором на слова оды «К радости» Шиллера, для оркестра, четырех солистов и хора. Сочинена в 1822—1824 (с использованием ранее возникших набросков), впервые исполнена 7 мая 1824, издана в августе 1826 (партитура, голоса и клавираусцуг финала), посвящена Фридриху Вильгельму III. Серия I № 9.

* Согласно каталогу Г. Кинского — Г. Гальма (см. G. Kinsky. Das Werk Beethovens. München, 1955, стр. 361), первое исполнение «Торжественной мессы» состоялось в Петербурге 18 апреля 1824 года (по новому стилю). Д. Мэк-Ардль, не соглашаясь с авторами каталога, утверждает, что первое исполнение состоялось 6 апреля (25 марта по старому стилю; см. D. Mac-Ardle. Minor Beethoveniana. Журнал «The Musical Quarterly», 1960, № 1, стр. 53—55). Оба утверждения опровергаются петербургской прессой того времени и архивными данными Санкт-Петербургского филармонического общества (см. газеты «Санкт-Петербургские ведомости», 1824, № 23; «Русский инвалид», 1824, № 74; а также сборник «Сто лет Санкт-Петербургского филармонического общества». СПб., 1902, стр. 30). В действительности, первое исполнение «Торжественной мессы» состоялось в среду 26 марта (7 апреля по новому стилю) 1824 года.

Op. 126. Шесть багателей для фортепиано. Сочинены в 1823—1824, изданы в 1825. Серия XVIII № 8.

Op. 127. Струнный квартет (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1822—1825, издан в июне 1826, посвящен Н. Б. Голицыну. Серия VI № 12.

Op. 128. Ариетта «Der Kuss» («Поцелуй») для голоса с сопровождением фортепиано. Слова Х. Ф. Вейссе. Сочинена в 1798, переработана в декабре 1822, издана весной 1825. Серия XXIII № 13.

Op. 129. Рондо-каприччио (соль мажор). Сочинено между 1795 и 1798, издано в январе 1828 (opera postuma). Опусный номер присвоен произведению в 1832 (во втором издании каталога Артариа). Серия XVIII № 9.

Op. 130. Струнный квартет (си-бемоль мажор). Сочинен в 1825—1826, издан в мае 1827, посвящен Н. Б. Голицыну. Серия VI № 13.

Op. 131. Струнный квартет (до-диез минор). Сочинен в 1826, издан в июне 1827, посвящен И. Штуттергейму. Серия VI № 14.

Op. 132. Струнный квартет (ля минор). Сочинен в 1825, издан в сентябре 1827, посвящен Н. Б. Голицыну. Серия VI № 15.

Op. 133. Большая фуга для струнного квартета (си-бемоль мажор). Сочинена осенью 1825, издана в мае 1827, посвящена эрцгерцогу Рудольфу. Серия VI № 17.

Op. 134. Фуга (ор. 133) в авторском переложении для фортепиано в четыре руки. Выполнено летом 1826, издано в мае 1827, посвящено эрцгерцогу Рудольфу. В Собрании сочинений отсутствует.

Op. 135. Струнный квартет (фа мажор). Сочинен летом 1826, издан в сентябре 1827, посвящен И. Вольфмайеру. Серия VI № 16.

Op. 136. Кантата «Der glorreiche Augenblick» («Славное мгновение») для четырех солистов, хора и оркестра, на слова А. Вейсенбаха (шесть номеров). Сочинена осенью 1814, издана в 1837. Опусный номер присвоен произведению, по-видимому, лишь в 1851. Серия XXI № 1.

Op. 137. Фуга для струнного квинтета (ре мажор). Сочинена в ноябре 1817, издана осенью 1827. Серия V № 4.

Op. 138. Увертюра I к опере «Леонора». Сочинена в 1805, издана весной 1838. Серия III № 2.

Произведения, не обозначенные опусами, но вошедшие в издание полного собрания сочинений (в хронологическом порядке)

1. Девять вариаций для фортепиано (до минор) на тему марша Э. К. Дресслера. Сочинены и изданы в 1782, посвящены Ф. Вольф-Меттерних. Серия XVII № 5.
2. Три сонаты для фортепиано (ми-бемоль мажор, фа минор, ре мажор). Сочинены в 1782—1783, изданы осенью 1783, посвящены курфюрсту Максимилиану Фридриху. Серия XVI №№ 33—35.
3. Двухголосная фуга для органа (ре мажор). Сочинена в 1783, издана в 1888. Серия XXV № 46.
4. Рондо для фортепиано (ля мажор). Сочинено в 1783, издано в 1784. Серия XVIII № 14.
5. Песня «Schilderung eines Mädchens» («Образ девушки»). Сочинена и издана в 1783. Серия XXIII № 14 *.
6. Песня «An einen Säugling» («Младенцу»). Слова И. Дёринга. Сочинена в 1783, издана в 1784. Серия XXIII № 15.
7. Концерт для фортепиано (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1784, издан в 1890 (фортепианная партия). Серия XXV № 47.
8. Три квартета для фортепиано, скрипки, альта и виолончели (ми-бемоль мажор, ре мажор, до мажор). Сочинены

* Если автор слов не указан, то это означает, что он неизвестен.

в 1785, изданы в 1828 (голоса) и в 1864 (партитура). Серия X №№ 2—4.

9. Менуэт для фортепиано (ми-бемоль мажор). Сочинен в 1785 (?), издан в январе 1805. Серия XVIII № 11.
10. Прелюдия для фортепиано (фа минор). Сочинена в 1786—1787 (?), издана в январе 1805. Серия XVIII № 13.
11. Песня «Trinklied» («Застольная») для голоса с одноголосным хором. Сочинена около 1787, издана в 1888. Серия XXV № 19.
12. Песня «Elegie auf den Tod eines Pudels» («Элегия на смерть пуделя»). Сочинена около 1787, издана в 1888. Серия XXV № 21.
13. Трио для фортепиано, флейты и фагота (соль мажор). Сочинено между 1786 и 1790, издано в 1888. Серия XXV № 31.
14. Кантата на смерть Иосифа II — для солистов-певцов, хора и оркестра (пять номеров). Слова С. А. Авердонка. Сочинена весной 1790, издана в 1888. Серия XXV № 1.
15. Песня «Klage» («Жалоба»). Слова Л. Хёлти. Сочинена весной 1790, издана в 1888. Серия XXV № 20.
16. Кантата на вступление в царствование Леопольда II — для солистов, хора и оркестра (четыре номера). Слова С. А. Авердонка. Сочинена осенью 1790, издана в 1888. Серия XXV № 2.
17. Музыка к «Рыцарскому балету» для оркестра (восемь номеров). Сочинена в 1790—1791, исполнена 6 марта 1791, издана в 1888. Серия XXV № 23.
18. Две арии для баса с оркестром, написанные для певца И. Люкса:

    а) «Prüfung des Küssens» («Соблазн поцелуя»);
    б) «Mit Mädeln sich vertragen» («С девчонками смеяться») на слова из зингшпиля И. В. Гете «Клаудина де Вилла Белла».

    Сочинены до 1792. Изданы в 1888. Серия XXV № 6.
19. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (ми-бемоль мажор). Сочинено до 1792, издано в 1830. Серия XI № 8.
20. Шесть легких вариаций для фортепиано или арфы (фа ма-

жор) на тему швейцарской песни. Сочинены до 1792, изданы около 1798. Серия XVII № 16.

21. Три дуэта для кларнета и фагота (до мажор, фа мажор, си-бемоль мажор). Сочинены до 1792, изданы между 1810 и 1815 (голоса) и в 1864 (партитура). Серия VIII № 6.
22. Легкая соната для фортепиано (до мажор). Сочинена около 1792, издана в 1830, посвящена Э. Брейнинг. Серия XVI № 36.
23. Рондино для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн (ми-бемоль мажор). Сочинено в 1792, издано в 1830. Серия VIII № 2.
24. Тринадцать вариаций для фортепиано (ля мажор) на тему арии из зингшпиля К. Диттерсдорфа «Das rote Käppchen» («Красная шапочка»). Сочинены в 1792, изданы осенью 1793. Серия XVII № 14.
25. Песня «Selbstgespräch» («Монолог»). Сочинена в 1792, издана в 1888. Серия XXV № 12.
26. Рондо для фортепиано и скрипки (соль мажор). Сочинено в 1792, издано в 1808. Серия XII № 11.
27. Песня «An Minna» («К Минне»). Сочинена в 1792—1793, издана в 1888. Серия XXV № 17.
28. Двенадцать вариаций для фортепиано и скрипки (фа мажор) на тему из оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро». Сочинены и изданы в 1793 (первое произведение Бетховена, напечатанное в Вене), посвящены Э. Брейнинг. Серия XII № 12.
29. Восемь вариаций для фортепиано в 4 руки (до мажор) на тему Ф. Вальдштейна. Сочинены в 1791—1792, переработаны летом 1794, изданы осенью 1794. Серия XV № 3.
30. Песня «Seufzer eines Ungeliebten» und «Gegenliebe» («Вздох нелюбимого» и «Взаимная любовь»). Слова Г. А. Бюргера. Сочинена в 1794 или в начале 1795, издана в 1837. Серия XXIII № 40.
31. Рондо для фортепиано с сопровождением оркестра (си-бемоль мажор). Сочинено около 1795, издано в 1829. Серия IX № 9.

32. Песня «Man strebt die Flamme zu verhehlen» («В стремлении скрыть любви горение»). Сочинена около 1795, издана в 1888. Серия XXV № 15.
33. Песня «Der freie Mann» («Свободный человек»). Слова Г. Пфеффеля. Сочинена (первый вариант) в 1791—1792, переработана в начале 1795, издана в 1808. Серия XXIII № 18.
34. Двенадцать менуэтов для оркестра. Сочинены в ноябре 1795, изданы в декабре 1795 (фортепианное переложение) и в 1864 (партитура). Серия II № 7.
35. Двенадцать немецких танцев для оркестра. Сочинены в ноябре 1795, изданы в 1798 (фортепианное переложение) и в 1864 (партитура). Серия II № 8.
36. Шесть менуэтов для оркестра. Сочинены в 1795, изданы в марте 1796 (фортепианное переложение). Серия XVIII № 12.
37. Двенадцать вариаций для фортепиано (до мажор) на тему «Menuett à la Viganò» из балета Я. Гайбеля «Le nozze disturbate» («Расстроенная свадьба»). Сочинены в 1795, изданы в феврале 1796. Серия XVII № 8.
38. Девять вариаций для фортепиано (ля мажор) на тему «Quant'e più bello» из оперы «La Molinara» («Мельничиха») Дж. Паизиелло. Сочинены и изданы в 1795, посвящены К. Лихновскому. Серия XVII № 6.
39. Шесть вариаций для фортепиано (соль мажор) на тему дуэта «Nel cor più non mi sento» из оперы «La Molinara» Дж. Паизиелло. Сочинены в 1795, изданы в марте 1796. Серия XVII № 7.
40. Канцонетта «O care selve, o cara felice libertà» («О дорогие рощи, о бесценная вольность») с одноголосным хором. Слова П. Метастазио (четвертая сцена I акта оперы «Олимпиада»). Сочинена в 1795, издана в 1888. Серия XXV № 16.
41. Шесть немецких танцев (аллеманд) для фортепиано и скрипки. Сочинены в 1795 или 1796, изданы в июле 1814. Серия XXV № 45.
42. Двенадцать вариаций для фортепиано и виолончели (соль мажор) на тему из оратории Генделя «Иуда Маккавей».

Сочинены в 1796, изданы в 1797, посвящены М. Х. Лихновской. Серия XIII № 6.

43. Двенадцать вариаций для фортепиано (ля мажор) на тему русского танца из балета П. Враницкого «Das Waldmädchen» («Лесная девушка»). Сочинены осенью 1796, изданы в апреле 1797, посвящены А. М. Броун. Серия XVII № 9.
44. Две пьесы (сонатина до минор и Adagio ми-бемоль мажор) для мандолины и чембало. Сочинены в 1795, изданы в 1880 (сонатина) и в 1888 (Adagio). Серия XXV №№ 32, 33.
45. Две арии к зингшпилю «Die schöne Schusterin» («Прекрасная башмачница») для тенора и для сопрано. Сочинены в 1796, изданы в 1888. Серия XXV № 7.
46. Песня «Abschiedsgesang an Wiens Bürger» («Походная песня»). Слова Фридельберга. Сочинена и издана в ноябре 1796. Серия XXIII № 16.
47. Песня «Opferlied» («Жертвенная песня»), первый вариант (ср. с ор. 121б). Слова Ф. Матисона. Сочинена в 1796, издана в 1808. Серия XXIII № 19.
48. Восемь вариаций для фортепиано (до мажор) на тему из оперы А. Э. М. Гретри «Richard Löwenherz» («Ричард Львиное Сердце»). Сочинены в 1796—1797, изданы в ноябре 1798. Серия XVII № 10.
49. Багатель (до минор) и Allegretto (до минор) для фортепиано. Пьеса «Весело — грустно». Сочинены в 1796—1798, изданы в 1888. Серия XXV №№ 34/1, 36, 37.
50. Песня «Kriegslied der Österreicher» («Военная песня австрийцев»). Слова Фридельберга. Сочинена и издана в апреле 1797. Серия XXIII № 17.
51. Песня «Zärtliche Liebe» («Нежная любовь»). Слова К. Ф. Герозее. Сочинена в 1797, издана в июне 1803. Серия XXIII № 36.
52. Песня «La partenza» («Прощанье»). Слова П. Метастазио. Сочинена в 1797—1798, издана в июне 1803. Серия XXIII № 38.
53. Семь лендлеров для двух скрипок и баса (ре мажор).

Сочинены в 1798, изданы весной 1799 (фортепианное переложение). Серия XVIII № 16.

54. Десять вариаций для фортепиано (си-бемоль мажор) на тему дуэта из оперы А. Сальери «Фальстаф». Сочинены и изданы в 1799, посвящены Б. Кеглевич. Серия XVII № 11.
55. Песня и шесть вариаций для фортепиано в 4 руки (ре мажор) на стихотворение И. В. Гете «Близость любимого» («Ich denke dein» — «Все в мыслях ты»). Вариации 1, 2, 5 и 6 были записаны Бетховеном 23 мая 1799 в альбоме сестер Жозефины и Терезы Брунсвик. Вариации 3 и 4 сочинены в 1803. Изданы в январе 1805. Серия XV № 4.
56. Семь вариаций для фортепиано (фа мажор) на тему квартета из оперы П. Винтера «Das unterbrochene Opferfest» («Прерванное жертвоприношение»). Сочинены и изданы в 1799. Серия XVII № 12.
57. Вариации для фортепиано на тему терцета из оперы Ф. К. Зюссмайера «Солиман II». Сочинены и изданы в 1799, посвящены А. М. Броун. Серия XVII № 13.
58. Аллеманда для фортепиано (ля мажор). Сочинена около 1800, издана в 1888. Серия XXV № 44.
59. Сцена и ария «Primo amore» («Первая любовь») для сопрано с оркестром Сочинена между 1795 и 1800, издана в 1888. Серия XXV № 8.
60. Шесть легких вариаций для фортепиано (соль мажор) на собственную тему. Сочинены и изданы в 1800. Серия XVII № 15.
61. Двенадцать контрдансов для оркестра. Сочинены в 1800—1801, изданы в 1802 (голоса) и в 1864 (партитура). Серия II № 9 *.
62. Семь вариаций для фортепиано и виолончели (ми-бемоль мажор) на тему из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта». Сочинены в 1801, изданы в начале 1802, посвящены И. Ю. Броуну. Серия XIII № 8.
63. Двадцать четыре вариации для фортепиано (ре мажор)

* Существует мнение, что отдельные контрдансы (№№ 7 и 12) были сочинены раньше, в период 1795—1797 гг.

на тему ариетты «Venni amore» («Приди, любовь») В. Ригини. Первая редакция сочинена в 1790, издана в 1791, посвящена М. А. Гатцфельд (ни одного экземпляра издания первой редакции не сохранилось, и она неизвестна). Вторая редакция издана в 1802. Серия XVII № 17.

64. Шесть лендлеров для двух скрипок и баса. Сочинены в 1802, изданы в сентябре 1802 (голоса) и в 1888 (партитура). Серия XXV № 28.
65. Семь вариаций для фортепиано (до мажор) на тему английской песни «God save the King». Сочинены в 1803, изданы в марте 1804. Серия XVII № 18.
66. Пять вариаций для фортепиано (ре мажор) на тему английской песни «Rule Britania». Сочинены в 1803, изданы в июне 1804. Серия XVII № 19.
67. Песня «Der Wachtelschlag» («Крик перепела»). Слова З. Ф. Заутера. Сочинена в 1803, издана в начале 1804. Серия XXIII № 20.
68. Багатель для фортепиано (до мажор). Сочинена в 1803—1804, издана в 1888. Серия XXV № 34/II.
69. Andante для фортепиано (фа мажор, так называемое «Andante favori»). Сочинено в 1803—1804 (первоначально предназначалось в качестве медленной части для сонаты ор. 53), издано в сентябре 1805. Серия XVIII № 10.
70. Песня «Gedenke mein» («Помни обо мне»). Сочинена в 1804, издана в 1844. Серия XXV № 18.
71. Тридцать две вариации для фортепиано (до минор) на собственную тему. Сочинены осенью 1806, изданы в апреле 1807. Серия XVII № 20.
72. Песня «Als die Geliebte» («Измена»). Слова С. Брейнинга (вольный перевод с французского). Сочинена в 1806, издана в ноябре 1809. Серия XXIII № 21.
73. Шесть экосезов для фортепиано (ми-бемоль мажор). Сочинены около 1806, изданы в марте 1807. Серия XXV № 39.
74. Ариетта «In questa tomba oscura» («В могиле темной» или «Дай мне под камнем могильным»). Слова Дж. Карпани. Сочинена в 1807, издана в 1808. Серия XXIII № 39.

75. Марш для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов (си-бемоль мажор). Сочинен в 1807 (?), издан в 1888. Серия XXV № 29.
76. Песня «Sehnsucht» («Жажда свидания») в четырех вариантах. Слова И. В. Гете. Сочинена в 1807—1808, издана в 1808 (№ 1) и в 1810 (все четыре номера). Серия XXIII № 37.
77. Две каденции к фортепианному концерту Моцарта (ре минор). Сочинены в 1802—1805 или в 1808—1809 (для Ф. Риса), изданы в 1836 (каденция к первой части) и в 1864 (каденция к третьей части). Серия IX № 7.
78. Марш для военного оркестра (фа мажор, № 1). Сочинен в 1809, издан в 1818—1819. Серия XXV № 24/1.
79. Песня «Andenken» («Воспоминание»). Слова Ф. Матисона. Сочинена в 1809, издана в марте 1810. Серия XXIII № 35.
80. Три песни: «Lied aus der Ferne» («Песня из далека»), «Der Jüngling in der Fremde» («Юноша на чужбине»), «Der Liebende» («Влюбленный»). Слова Х. Л. Рейсига. Сочинены в 1809, изданы в 1810. Серия XXIII №№ 22—24.
81. Песня «Die laute Klage» («Жалоба»). Слова И. Г. Гердера. Сочинена в 1809 (?), издана в апреле 1837. Серия XXIII № 41.
82. Марш для военного оркестра (до мажор). Сочинен в 1809—1810, издан в 1888. Серия XXV № 25.
83. Пьеса (багатель) для фортепиано «Für Elise» («Элизе»). Сочинена 27 апреля 1810, вероятно, для Терезы Мальфати, издана в 1867. По предположению М. Унгера, название «Элизе» является неправильным и возникло в результате ошибки первого публикатора песни Л. Ноля, неверно расшифровавшего бетховенское посвящение («Für Elise» вместо «Für Therese»). Бетховенский автограф не сохранился. Серия XXV № 35.
84. Марш для военного оркестра (фа мажор, № 2). Сочинен 3 июня 1810 в Бадене, издан в 1888. Серия XXV № 24/II.
85. Полонез (ре мажор) и экосез (ре мажор) для военного оркестра. Сочинены в 1810, изданы в 1888. Серия XXV №№ 26, 27.
86. Экосез (соль мажор) для военного оркестра. Сочинен

около 1810, издан в 1888 (в фортепианном переложении). Серия XXV № 43.

87. Двадцать шесть уэльских песен для пения с сопровождением инструментального трио. Сочинены в 1810 (№№ 1—14, 16—24 и 26), в 1812 (№ 15) и в 1814 (№ 25); изданы в мае 1817. Серия XXIV № 7.
88. Двенадцать ирландских песен для пения с сопровождением трио. Сочинены в 1810—1813, изданы в марте 1814 и в мае 1816. Серия XXIV № 2.
89. Двадцать пять ирландских песен для пения с сопровождением трио. Сочинены в 1810—1813, изданы в марте 1814. Серия XXIV № 5.
90. Двадцать ирландских песен для пения с сопровождением трио. Сочинены в 1810—1813 (№№ 1—5, 7—12 и 14—20) и в 1814—1815 (№№ 6, 13). Серия XXIV № 6.
91. Песня «An die Geliebte» («К возлюбленной») в двух вариантах. Слова Л. Штолля. Сочинена в 1811—1812, издана в 1814 (второй вариант) и после 1825 (первый вариант). Серия XXIII №№ 30 и 29.
92. Трио в одной части для фортепиано, скрипки и виолончели (си-бемоль мажор). Сочинено в июне 1812, издано в 1830, посвящено М. Брентано. Серия XI № 7.
93. Три Equale для четырех тромбонов. Сочинены 2 ноября 1812, изданы в 1888. Серия XXV № 30.
94. Триумфальный марш к трагедии «Tarpeja» («Тарпейя») Х. Куфнера, до мажор. Сочинен в марте 1813, издан в 1840 (голоса) и в 1864 (партитура). Серия II № 5.
95. Песня «Der Gesang der Nachtigall» («Песня соловья»). Слова И. Г. Гердера. Сочинена 3 мая 1813, издана в 1888. Серия XXV № 14.
96. Песня «Der Bardengeist» («Дух бардов»). Слова Ф. Р. Германа. Сочинена 3 ноября 1813, издана в конце 1813. Серия XXIII № 27.
97. Финальная песня «Germania» («Германия») к зингшпилю Ф. Трейчке «Die gute Nachricht» («Доброе известие») для баса с хором и оркестром. Сочинена весной 1814, издана в июне 1814 (клавир) и в 1864 (партитура). Серия XX № 6.

98. Песня «Abschiedsgesang» («Прощальная песня») для трех мужских голосов a cappella. Сочинена в мае 1814, издана в 1888. Серия XXV № 10.
99. Двенадцать песен разных народов с сопровождением струнного трио: №№ 1, 5 — английские; №№ 2, 6—8, 11 — ирландские; №№ 3, 9 — шотландские; №№ 4, 10, 12 — итальянские. Сочинены в 1814—1815, изданы в 1816 (№№ 2, 6, 8 и 11), в 1822 (№ 3), в 1824 (№ 5), в 1839 (№ 1) и в 1860 (все двенадцать). Серия XXIV № 3.
100. «Chor auf die verbündeten Fürsten» («Хор в честь светлейших союзников»). Слова К. Бернарда. Сочинен в сентябре 1814, к предстоявшему Венскому конгрессу, издан в 1888. Серия XXV № 4.
101. Песня «Des Kriegers Abschied» («Прощанье воина»). Слова Х. Л. Рейсига. Сочинена в 1814, издана в июне 1815. Серия XXIII № 26.
102. Песня «Merkenstein» («Замок Меркенштейн»). Слова И. Б. Рупрехта. Первый вариант песни сочинен 22 декабря 1814 (ср. с ор. 100), издан в конце 1815. Серия XXV № 13.
103. Музыка к драме Ф. Дункера «Leonore Prohaska» (четыре номера). Сочинена весной 1815, издана в 1888. Серия XXV № 9.
104. Финальная песня «Es ist vollbracht» («Свершилось») к зингшпилю Ф. Трейчке «Die Ehrenpforten» («Триумфальные ворота») для баса с хором и оркестром. Сочинена в июле 1815, издана тогда же (клавир) и в 1864 (партитура). Серия XX № 5.
105. Песня «Das Geheimnis» («Тайна»). Слова И. Вессенберга. Сочинена в 1815, издана в феврале 1816. Серия XXIII № 32.
106. Песня «Sehnsucht» («Die stille Nacht umdunkelt» — «Ночная тьма скрывает»). Слова Х. Л. Рейсига. Сочинена в 1815—1816, издана в июне 1816. Серия XXIII № 25.
107. Марш для военного оркестра (ре мажор). Сочинен в мае — июне 1816, издан в апреле 1827 (фортепианное переложение) и в 1864 (партитура). Серия II № 6.
108. Песня «Ruf vom Berge» («Wenn ich ein Vöglein wär» —

«Если бы пташкой»). Слова Ф. Трейчке. Сочинена 13 декабря 1816, издана в июне 1817. Серия XXIII № 28.

109. Песня «So oder so» («Nord oder Süd!» — «Север иль юг!»). Слова К. Лаппе. Сочинена в начале 1817, издана в феврале 1817. Серия XXIII № 31.
110. Песня монахов для двух теноров и баса (a cappella) из драмы Ф. Шиллера «Вильгельм Телль». Сочинена 3 мая 1817, издана Р. Шуманом в 1839. Серия XXIII № 42.
111. Песня «Resignation» («Покорность судьбе»). Слова П. Хаугвица. Сочинена в конце 1817, опубликована 31 марта 1818. Серия XXIII № 33.
112. Двенадцать шотландских песен для пения с сопровождением инструментального трио. Сочинены в 1817—1818, изданы в 1822 (№ 1), в 1824—1825 (№№ 2—4, 8, 9 и 12) и в 1864 (все двенадцать). Серия XXIV № 4.
113. Пьеса для фортепиано (си-бемоль мажор). Сочинена 14 августа 1818, издана в 1824. Серия XXV № 38.
114. Песня «Abendlied unterm gestirnten Himmel» («Вечерняя песня под звездным небом»). Слова Г. Гёбле. Сочинена 4 марта 1820, издана в марте 1820, посвящена А. Браунгоферу. Серия XXIII № 34.
115. Хор для праздничного представления «Die Weihe des Hauses» («Освящение дома»). Слова К. Мейзля. Сочинен в сентябре 1822, издан в 1888. Серия XXV № 3.
116. «Поздравительный менуэт» («Gratulations-Menuett») для оркестра (ми-бемоль мажор). Сочинен осенью 1822, издан летом 1832 (голоса) и в 1864 (партитура). Серия II № 4.
117. «Lobkowitz-Kantate» («Кантата в честь Лобковица») для сопрано с хором и фортепиано. Сочинена 12 апреля 1823 (по случаю дня рождения Ферд. Лобковица), издана в 1867. Серия XXV № 11.
118. Вальс для фортепиано (ми-бемоль мажор). Сочинен 21 ноября 1824, издан в декабре того же года. Серия XXV № 40.
119. Вальс (ре мажор) и экосез (ми-бемоль мажор) для фортепиано. Сочинены 14 ноября 1825, изданы в декабре 1825. Серия XXV №№ 41, 42.
120. Один шестиголосный, пять четырехголосных, одинна-

дцать трехголосных и четыре двухголосных канона, сочиненных в период с начала 1795 до декабря 1825 года (см. серию XXIII № 256 и серию XXV № 285), в том числе:

а) Канон «Ta-ta-ta...». Сочинен весной 1812 по случаю изобретения И. Н. Мельцелем метронома, издан в 1844.

б) Два канона на заключительные слова из «Орлеанской девы» Ф. Шиллера «Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude» («Минутна скорбь, блаженство бесконечно»). Сочинены в 1813 (для И. Ф. Науэ) и в 1815 (для Л. Шпора), изданы в 1841 и в 1863.

в) Каноны «Lerne, lerne schweigen» и «Rede, rede» («Учись молчать» и «Говори») на слова Саади в переводе И. Г. Гердера. Сочинены в конце 1815, изданы в 1817 и в 1864.

г) Канон «Ich bitt'dich, schreib mir die Es-scala auf» («Прошу тебя мне написать гамму Es»). Сочинен для В. Хаушка в 1818, издан в 1863.

д) Канон на заключительную строфу стихотворения «Das Göttliche» И. В. Гете — «Edel sei der Mensch, hülfreich und gut» («Будь, человек, милостив и добр»). Сочинен в марте 1823, издан в июне того же года.

е) Каноны-эпиграммы, связанные с игрой слов (на Э. Т. Гофмана, К. Швенке, Ф. Кулау). Сочинены в 1820, 1824 и 1825; изданы в 1825 и 1832.

Произведения, не вошедшие в издание полного собрания сочинений *

121. Рондо для фортепиано (до мажор). Сочинено в 1783, издано тогда же в Шпейере. WoO 48.

* В данном разделе списка даются частые ссылки на два издания со следующими условными сокращениями:

1) VdnG — W. Hess. Verzeichnis der nicht in der Gesamt-

122. Две части сонатины для фортепиано, написанной для Ф. Г. Вегелера (фа мажор). Сочинены в 1788—1790, изданы в Берлине, в 1909. WoO 50.
123. Allegretto для фортепиано, скрипки и виолончели (ми-бемоль мажор). Сочинено до 1790, издано в Лондоне, в 1955. VdnG 48.
124. Песня «Punschlied» («Пуншевая песня») для голоса с одноголосным хором. Сочинена до 1792, издана в Лейпциге, в 1925. WoO 111.
125. Песня «An Laura» («Лауре»). Слова Ф. Матисона. Сочинена до 1792, издана в Кельне в 1916. WoO 112.
126. Концерт для скрипки, до мажор (отрывок). Сочинен до 1792, издан в 1879 (И. Гельмсбергером). WoO 5.
127. Дуэт для двух флейт (соль мажор). Сочинен 23 августа 1792, издан в Лейпциге, в 1901. WoO 26.
128. Песня «Que le temps me dure» («Дни мои влекутся»). Слова Ж.-Ж. Руссо. Сочинена в 1792—1793, издана в Берлине, в 1902. WoO 116.
129. Романс для фортепиано, флейты и фагота с сопровождением двух гобоев и струнных инструментов (ми минор). Сочинен в 1792—1793, издан в Висбадене, в 1952. VdnG 13.
130. Трехголосная фуга для фортепиано (до мажор). Сочинена около 1794, издана в Лондоне, в 1955. VdnG 64.
131. Шесть менуэтов для двух скрипок и баса. Сочинены около 1795, изданы в Майнце, в 1933. WoO 9.
132. Три прелюдии и фуги (ми минор — для двух скрипок и виолончели; фа мажор и до мажор — для струнного квартета). Сочинены около 1795, изданы по оригиналу в Касселе, в 1955. VdnG 29—31.
133. Дуэт для альта и виолончели (ми-бемоль мажор) с шу-

ausgabe veröffenlichten Werke Ludwig van Beethovens. Wiesbaden, 1957.

2) WoO — G. Kinsky. Das Werk Beethovens... Werke ohne Opuszahle. München, 1955. Данное сокращение — «WoO» — является ныне общепринятым для обозначения сочинений Бетховена, не имеющих опуса.

точным подзаголовком «Duett mit zwei obligaten Augengläsern» («Дуэт с двумя обязательными окулярами» — намек на близорукость Н. Цмескаля). Сочинен между 1795 и 1798, изданы: первая часть — в Лейпциге, в 1912 (WoO 32); менуэт (предположительно, третья часть) — в Лондоне, в 1952 (WoO 32); фрагмент до мажор (предположительно, вторая часть) — в Касселе, в 1953 (VdnG 24).

134. Сонатина (до мажор) и тема с вариациями (ре мажор) для мандолины и чембало. Сочинены в 1796, изданы: сонатина — в Вене, в 1912; тема с вариациями — в Рейхенберге, в 1940. WoO 44.
135. Вариации для двух гобоев и английского рожка (до мажор) на тему «Là ci darem la mano» («Дай руку мне») из оперы В. А. Моцарта «Дон-Жуан». Сочинены в 1796—1797, изданы в Лейпциге, в 1914. WoO 28.
136. Песня «La Tiranna» («Ah, grief to think!» — «О горестная мысль!»). Сочинена около 1798. Оригинальный итальянский текст и венское издание песни неизвестны. После 1800 опубликована в Лондоне, с английским переводом В. Веннингтона. WoO 125.
137. Песня «Neue Liebe, neues Leben» («Новая любовь, новая жизнь»), слова И. В. Гете. Сочинена (первый вариант, ср. с ор. 75 № 2) в 1798—1799, издана в начале 1808. WoO 127.
138. Песня «Plaisir d'aimer» («Радость любви»). Сочинена в 1799, издана в Берлине, в 1902. WoO 128.
139. Песня «Traute Henriette» («Милая Генриетта»). Сочинена до 1800, издана в Вене, в 1949. VdnG 151.
140. Пять пьес для играющих часов. Сочинены в 1799, изданы: № 1 — в Берлине, в 1902; № 2 — в Лейпциге, в 1921; № 3 — в Милане, в 1957; №№ 4 и 5 до 1957 не были напечатаны. WoO 33, VdnG 103—106.
141. Двенадцать менуэтов для оркестра. Сочинены в ноябре 1799, изданы в Париже, в 1903 (клавир) и в 1906 (партитура). Переизданы (с исправлениями) по оригиналу в Касселе, в 1955. WoO 12, VdnG 2.
142. Двенадцать немецких танцев для оркестра. Сочинены в

ноябре 1797 или в ноябре 1800, изданы в Вене, в 1929. WoO 13.

143. Квинтет для гобоя, трех валторн и фагота (ми-бемоль мажор). Отрывок. Сочинен до 1800 (?), издан в Майнце, в 1954. VdnG 19.

144. Две маленькие пьесы для фортепиано (до мажор и ми-бемоль мажор). Сочинены в 1800—1801, изданы в Лейпциге, в 1927. VdnG 73, 74.

145. Двадцать четыре вокальных дуэта, терцета и квартета на итальянские тексты (преимущественно П. Метастазио). Сочинены в 1793—1802 под руководством А. Сальери. Изданы целиком: №№ 2, 3, 4, 9, 14 — в Винтертуре, в 1871; № 6 — в Цюрихе, в 1936; №№ 5, 13, 15, 16 — в Риме и других городах, в 1953; №№ 23—25 — в Цюрихе и Винтертуре, в 1954—1955. Кроме того, опубликованы отрывки из №№ 1 и 7. Остальные номера до 1957 не были напечатаны. WoO 99, VndG 208—227 и 229—232.

146. Сцена и ария для сопрано и струнного оркестра «No, non turbati» («Нет, не тревожься»), на слова П. Метастазио. Сочинены в 1801—1802, изданы в Висбадене, в 1949. WoO 92a.

147. Обработка фуги И. С. Баха (си-бемоль минор, из I тома «Хорошо темперированного клавира») для струнного квинтета (две скрипки, альт и две виолончели). Сочинена в 1801—1802, издана в Цюрихе, в 1953. VdnG 38.

148. Дуэт для сопрано и тенора с оркестром «Nei giorni tuoi felici ricordati di me» («В дни твоего счастья вспоминай обо мне»). Заключительная сцена I акта «Олимпиады» П. Метастазио. Сочинен в 1802, издан в Лейпциге, в 1939. WoO 93 *.

149. Четыре небольшие пьесы в фортепианном изложении (соль мажор, до минор, до мажор и фа мажор). Сочинены в 1802—1803, изданы в Москве, в 1962 («Книга

* Новая редакция этого дуэта напечатана во втором выпуске издания «Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe» (Висбаден, 1960). Данное издание, подготовленное В. Хессом (1959—1965), включает сочинения Бетховена, не вошедшие в Полное собрание, в том числе ряд новых публикаций, впервые увидевших свет после 1961 года.

эскизов Бетховена за 1802—1803 годы», стр. 1, 28, 109, 113 бетховенской рукописи).

150. «Fuga antique» (Фуга в старинном стиле. Отрывок). Сочинена в 1802, издана в Москве, в 1962 (см. там же, стр. 54).
151. Эскиз «Лесного царя». Слова И. В. Гете. Сочинен между 1800 и 1810, издан в Лейпциге, в 1897. WoO 131.
152. Вступление ко II акту трагедии «Tarpeja» Х. Куфнера — для оркестра. Сочинено в марте 1813, издано в Майнце, в 1938. WoO 2b.
153. Маленькая кантата «Un lieto brindisi» («Праздничный тост»). Сочинена в июне 1814 (для чествования доктора Мальфати), издана в Винтертуре, в 1945. WoO 103.
154. Двадцать четыре песни разных народов: три русские (№№ 1—3), пять тирольских (№№ 4, 15, 16, 22, 24), три испанские (№№ 5—7), две венецианские (№№ 8, 14), две португальские (№№ 9, 10), две немецкие (№№ 11, 12), швейцарская (№ 13), две польские (№№ 17, 18), украинская (№ 19), датская (№ 20), шведская (№ 21), венгерская (№ 23). В обработке для сольного и ансамблевого пения с сопровождением инструментального трио. Обработки сочинены и сборник составлен Бетховеном в 1815—1816, издан в Лейпциге, в 1941 (с отклонениями от подлинника, касающимися состава и расположения сборника). Переиздан с исправлениями в Москве, в 1959. WoO 158.
155. «Hochzeitslied» («Свадебная песня») для тенора с хором и фортепиано. Слова А. И. Штейна. Сочинена 14 января 1819 (по случаю предстоявшего бракосочетания А. Джаннатазио дель Рио), издана в Лондоне, в 1858. WoO 105.
156. Одиннадцать танцев (так называемые «Мёдлингские танцы») для семи инструментов (струнных и духовых). Сочинены летом 1819, изданы в Лейпциге, в 1907. WoO 17.
157. Две австрийские народные песни: «Das liebe Kätzchen» («Милый котеночек») и «Der Knabe auf dem Berge» («Мальчик на горе»). Записаны в марте 1820, изданы в Штутгарте, в 1867. VdnG 133 и 134.

158. Пьеса для фортепиано (си минор). Сочинена 18 февраля 1821, издана в Берлине, в 1893. WoO 61.
159. Маленькая пьеса для двух скрипок (ля мажор). Сочинена 29 апреля 1822, издана в Берлине, в 1901. WoO 34.
160. Маленькая пьеса для двух скрипок (ля мажор). Сочинена 3 августа 1825, издана в Штутгарте, в 1867. WoO 35.
161. Багатель для фортепиано (соль минор). Сочинена 27 сентября 1825, издана в Майнце, в 1956. VdnG 56.
162. Отрывок из неоконченного струнного квинтета (до мажор). Сочинен в ноябре 1826, издан в 1838 (в фортепианном переложении А. Диабелли) под названием «Последняя музыкальная мысль» WoO 62.
163. Два пятиголосных, девять четырехголосных, четыре трехголосных и семь двухголосных канонов, сочиненных в период с 1795 до 1825, в том числе:
    а) Два двухголосных канона (ля минор и соль мажор). Сочинены в 1802 в Гейлигенштадте, изданы в Москве, в 1962 («Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы», страницы 88—89 бетховенской рукописи).
    б) Три канона на афоризм Гиппократа «Ars longa, vita brevis» («Искусство долговечно, жизнь коротка»). Сочинены в апреле 1816 (для И. Н. Гуммеля) и в сентябре 1825 (для Г. Смарта). WoO 170, 192, 193.
    в) Пятиголосный канон «Falstaferel, lass dich sehen!» («Фальстафочка, дозволь тебя увидеть»), написанный И. Шупанцигу 26 апреля 1823, в связи с его возвращением из России. WoO 184.
    г) Двухголосный канон «Ich war hier, Doktor» («Я был здесь, доктор»), обращенный к доктору А. Браунгоферу. Сочинен 4 июня 1825, издан в Берлине в 1912. WoO 190.
    д) «Wir irren allesamt, nur jeder irret anders» («Все мы ошибаемся, но каждый по-своему»). Данное музыкальное обращение к К. Гольцу

является последней из известных музыкальных записей Бетховена. Сочинено в декабре 1826, издано в Штутгарте, в 1865. WoO 198.

164. Восемнадцать музыкальных эпиграмм, шуточных музыкальных обращений и т. п., сочиненных в период с 1801 до декабря 1826, в том числе:
   а) «Lob auf den Dicken» («Хвала толстяку») — эпиграмма на И. Шупанцига. Сочинена в 1801, опубликована в Лондоне, в 1890. WoO 100.
   б) «Erfühlung» («Свершение»). Поздравительное приветствие в письме к эрцгерцогу Рудольфу от 1819. Факсимиле автографа Бетховена опубликовано в журнале «Советская музыка», 1960, № 12, стр. 60. Вторичная публикация в журнале «Beiträge zur Musikwissenschaft» (Берлин), 1961, № 1, после страницы 32. WoO 205e.
   в) «Erster aller Tobiasse» («Наидражайший Тобиас»). Шуточное обращение в письме к Т. Гаслингеру от 13 октября 1826. Факсимиле автографа Бетховена опубликовано в журнале «Советская музыка», 1958, № 8, стр. 98. Вторичная публикация в журнале «The Musical Quarterly» (Нью-Йорк), 1961, № 1, стр. 18, со статьей Б. Шварца «Beethoveniana in Soviet Russia». WoO 205k (см. также «Addenda» в журнале «The Musical Quarterly», 1962, № 1, стр. 148).

Необнаруженные или пропавшие произведения

165. Концерт для гобоя с оркестром (фа мажор). Сочинен в 1793. 23 ноября 1793 рукопись была послана Бетховеном (через посредство И. Гайдна) в Бонн *. Впоследствии находилась во владении А. Диабелли. Ныне бесследно пропала. В боннском Доме-музее Бетховена хра-

* Подробнее об этом см. в статье «Две заметки по бетховениане» («Советская музыка», 1961, № 8, стр. 71).

нится один нотный лист с музыкальными записями Бетховена, относящимися к этому концерту. VdnG 12.

166. Неизвестная фуга и неизвестный квинтет. Сочинены в 1792—1793. 23 ноября 1793 рукописи были посланы в Бонн. Доныне не обнаружены. VdnG 315, 316.
167. Ода «An die Freude» («К радости») на слова Ф. Шиллера — песня для голоса с сопровождением фортепиано. Сочинена в 1793, в 1803 предложена к изданию Н. Зимроку. Не издана, и рукопись не найдена. VdnG 143.
168. Романс для скрипки № 3. В 1816 был предложен Бетховеном издателю З. Штейнеру. Рукопись не найдена. VdnG 11.
169. Два маленьких фортепианных трио (ми-бемоль и си-бемоль мажор). Сочинены, по сообщению В. Ленца и других, в 1786, изданы во Франкфурте-на-Майне, у Дунста (?). Ни рукопись, ни экземпляр издания не найдены. VdnG 49—50.
170. Соната для фортепиано (до мажор). По свидетельству А. В. Тайера, была издана в Вене, у Молло. Экземпляры не обнаружены. VdnG 52.

Произведения, авторство которых приписано Бетховену ложно *

1. Симфония (до мажор, так называемая «Иенская»). Предполагается, что действительным автором является Ф. Вит (1770—1837).
2. Неоконченный концерт для фортепиано (ре мажор). Действительным автором является И. И. Рёзлер (1771—1813).
3. Восемь вариаций для фортепиано (си-бемоль мажор) на

* В этом разделе приводится лишь несколько произведений, авторство которых приписано Бетховену ложно. Число таких произведений довольно велико, и здесь выбраны лишь наиболее популярные, которые до самого недавнего времени издавались под именем Бетховена.

тему песни «Ich hab'ein kleines Hüttchen nur» («Я имею лишь маленькую шляпку»).

4. Более десяти вальсов для фортепиано, фактическими авторами которых являются Ф. Шуберт, Ф. Гиммель, Ф. Рейсигер и другие композиторы *.

Произведения Бетховена, издания которых осуществлены в виде факсимиле его рукописей

1. Beethoven L. v. Symphonie № 5. Herausgegeben von G. Schünemann. Berlin, 1941.
2. Beethoven L. v. Symphonie № 9. Leipzig, 1924.
3. «As-dur Sonate op. 26 von Ludwig van Beethoven». Facsimile herausgegeben von Erich Prieger. Bonn, 1895.
4. Beethoven L. v. Klaviersonate op. 27 № 2. «Musikalische Seltenheiten. Wiener Liebhaberdrucke... Band I». Herausgegeben von H. Schenker. Wien, 1921.
5. Beethoven L. v. Klaviersonate in C-dur op. 53 (Waldsteinsonate). Nach Beethovens Handschrift zum ersten Mal originalgetreu und vollständig als Faksimile gedruckt... herausgegeben von Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg. Bonn, 1954.
6. «Sonata appassionata (op. 57), fac-similé reproduit d'après le manuscrit autographe». Paris, 1927.
7. Beethoven L. v. Klaviersonate op. 78. München, 1923.
8. Beethoven L. v. Klaviersonate op. 111. München, 1922. Leipzig, 1952.
9. Beethoven L. v. Skizzenbuch. Lichtdruck von C. G. Röder. Leipzig, 1913.
   [Эскизы девятой симфонии].

* Более подробные сведения о произведениях, ложно приписанных Бетховену, а также о произведениях, по которым авторство Бетховена считается сомнительным, см. в Приложении («Anhang») к книге Г. Кинского — Г. Гальма «Das Werk Beethovens» (стр. 712—730).

10. Бетховен Л. в. Черновая тетрадь эскизов. М., 1927. Журнал «Музыкальное образование», № 1—2, стр. 7—56. [Эскизы квартетов ор. 130 и ор. 132, посвященных Н. Б. Голицыну].
11. Бетховен Л. в. Книга эскизов за 1802—1803 годы. М., 1962.
[Эскизы сонаты ор. 31 № 3, вариаций ор. 34 и ор. 35, «Крейцеровой» сонаты ор. 47, Героической симфонии и ряда других произведений].

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕТХОВЕНА И ЛИТЕРАТУРЫ О БЕТХОВЕНЕ

Эпистолярное наследие. Письма, дневники и заметки, разговорные тетради

1. Beethoven L. v. Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Alfr. Chr. Kalischer. Bd I—V. Berlin und Leipzig. 1907—1908.
2. Beethoven L. v. Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen. Herausgegeben und erläutet von Fritz Prelinger. Bd I—V. Wien und Leipzig, 1907—1911.
3. Beethoven L. v. Sämtliche Briefe. Herausgegeben von Emerich Kastner. Völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Julius Kapp. Leipzig, 1923.
4. Beethoven L. v. Briefe und persönliche Aufzeichnungen. Herausgegeben von A. Leitzmann. Leipzig, 1956. [В этом издании систематизированы дневники Бетховена].
5. Weise D. Ungedruckte oder nur teilweise veröffentlichte Briefe Beethovens aus der Sammlung H. C. Bodmer-Zürich. «Beethoven Jahrbuch». Bonn, 1954, стр. 9—62.
6. Beethoven L. v. Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym... Einführung und Übertragung von Joseph Schmidt-Görg. Bonn, 1957.
7. Beethoven L. v. Konversationshefte. Herausgegeben von G. Schünemann. Bd I—III. Berlin, 1941—1943.

8. New Beethoven Letters. Translated and Annotated by Donald W. Mac Ardle and Ludwig Misch. Norman, 1957. [В этом издании напечатаны в английском переводе многие письма Бетховена, не вошедшие в «Полные собрания писем», опубликованные А. Калишером, Ф. Прелингером, Э. Кастнером, и Ю. Каппом*].
9. «Бетховен». Биографический этюд В. Д. Корганова. СПб., 1909 или 1910. [В этом издании приведены в русском переводе многие письма из собрания А. Калишера; ср. с № 1 данной библиографии].
10. [Публикации неизвестных ранее писем Бетховена к А. Диабелли и А. Шиндлеру].
«Советская музыка», 1951, № 9, стр. 78—79; 1958, № 8, стр. 94—96.
11. [Публикация русского перевода писем Бетховена к Жозефине Дейм; ср. с № 6 данной библиографии].
«Советская музыка», 1960, № 3, стр. 71—80.
12. [Публикации в виде факсимиле автографов писем Бетховена, хранящихся в СССР].
«Советская музыка», 1953, № 5, стр. 76—78; 1953, № 8, стр. 41—44; 1958, № 8, стр. 94—96; 1960, № 12, стр. 59, 62.

Русская литература о Бетховене

13. [Сообщения о Бетховене и об исполнении его произведений в русской прессе первой четверти XIX века. Указаны Т. Н. Ливановой]:
«Санкт-Петербургские ведомости» — 1804, № 98; 1813, №№ 21, 23; 1814, №№ 18, 99; 1817, № 18; 1819, № 20; 1820, № 100; 1822, № 21; 1824, № 23.

* В конце 1961 года вышло в свет (в Лондоне) трехтомное издание «Собрания писем Бетховена», подготовленное Эмилией Андерсон («The Letters of Beethoven»).

«Московские ведомости» — 1803, № 20; 1812, № 30; 1814, № 20; 1815, №№ 2, 12; 1820, №№ 20, 24; 1821, № 99; 1822, №№ 16, 20, 22; 1824, № 16; 1825, № 13.
«Русский инвалид» — 1823, № 276; 1824, № 74 [о предстоящем исполнении «Торжественной мессы» Бетховена].
«Журнал новостей» — 1805, стр. 93—100.
[Краткие аннотации по перечисленным сообщениям см. в книге: Т. Н. Ливанова. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, вып. I, №№ 33—52, 1060, 1062, 1180, 1193, 1195, 1205, 1206, 1208, 1210, 1218, 1828].

14. [Некролог Бетховену].
«Московский телеграф», 1827, ч. XIV, стр. 244.

15. [Некролог Бетховену].
«Северная пчела», 1827, № 41.

16. Одоевский В. Ф. Последний квартет Бетховена. Новелла. См.: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. Общая редакция, вступительная статья и примечания Г. Б. Бернандта. М., 1956, стр. 399—404.

17. Одоевский В. Ф. Девятая симфония Бетховена. См.: В. Ф. Одоевский. Избранные статьи. Вступительная статья и примечания Вл. В. Протопопова. М., 1951, стр. 105—107. См. также: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 114—115.

18. Одоевский В. Ф. О концерте Филармонического общества, данном в пользу вдов и сирот, 23 декабря 1831 года. См.: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 105—106. [Характеристика увертюры Бетховена «Кориолан»].

19. Глинка М. И. Записки. См.: М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Под редакцией В. Богданова-Березовского.
стр. 84 [об исполнении крепостным оркестром под управлением молодого Глинки второй симфонии Бетховена];
стр. 118 [о впечатлении от оперы «Фиделио»];

стр. 157 [об исполнении у Мих. Ю. Виельгорского седьмой симфонии Бетховена];

стр. 186 [о впечатлении от музыки Бетховена к «Эгмонту» Гете].

20. Глинка М. И. Заметки об инструментовке. См. там же, стр. 349. [Характеристика бетховенского оркестра].

21. Белинский В. Г. [Рецензии и заметки]. См.: В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II. М., АН СССР, 1953, стр. 355. [Причисление Бетховена, наряду с Шекспиром и Гете, к первостепенным гениям искусства].

22. Герцен А. И. Гофман. См.: А. И. Герцен. Собрание сочинений, т. I, М., АН СССР, 1954, стр. 73 [А. И. Герцен комментирует гофмановскую характеристику музыки Бетховена].

23. Герцен А. И. Дневник 1842—1845. См.: А. И. Герцен. Собрание сочинений, т. II. М., АН СССР, 1954, стр. 265. [Оценка А. И. Герценом и В. П. Боткиным Героической симфонии Бетховена].

24. [Сообщения о Бетховене и об исполнении его произведений в русской прессе второй четверти XIX века. Указаны М. П. Алексеевым и Я. З. Берман:]

«Северная пчела» — 1827, № 30; 1832, № 1; 1833, №№42, 52, 57, 197, 230, 249; 1834, № 58; 1837, №№ 7, 55; 1838, № 46; 1841, № 5; 1843, №№ 158, 165; 1848, № 270.

«Московский вестник» — 1828, ч. IX, «Смесь», стр. 105—109 [об исполнении в концертах Гениште второй симфонии, двух увертюр и трех фортепианных концертов Бетховена].

«Московский телеграф» — 1828, № 8, стр. 527—529 [об исполнении Геништой пятого концерта и других сочинений Бетховена]; 1832, № 18, стр. 277 [статья Н. А. Полевого «Русский театр»].

«Телескоп» — 1831, № 1, стр. 30—31 [статья «Современное направление просвещения»]; 1835, ч. XXV, стр. 312—330 [статья Н. А. Мельгунова].

[См. также: Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке, т. I. М., 1954, стр. 42—48; Ливанова Т. Н.

Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, вып. II].

25. «Записки Алексея Федоровича Львова».
«Русский архив», 1884, т. II, стр. 256—257. [Воспоминание об исполнении в мае 1838 года квартетов Бетховена].

26. «Воспоминания Н. Я. Афанасьева».
«Исторический вестник», 1890, т. 41, стр. 35. [Об исполнении сочинений Бетховена в начале 1830-х годов и о непонимании публикой последних квартетов Бетховена].

27. Васильчиков А. А. Семейство Разумовских. СПб., 1882, т. III, стр. 455—456; т. IV, стр. 402—403. [О личном знакомстве А. К. Разумовского с Бетховеном и об исполнении бетховенских квартетов ор. 59 во дворце Разумовского в Вене].

28. [Ленц В. Ф.] Беетговен. Биографический очерк.
«Литературные прибавления к Нувеллисту» — 1852, № 6, стр. 41—44; № 7, стр. 49—51. [Очерк заимствован из книги В. Ф. Ленца «Бетховен и его три стиля», изданной в Петербурге, в 1852 году, на французском языке; ср. с № 262 данной библиографии].

29. Ленц В. Ф. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский. [В переводе с немецкого и с послесловием А. Н. Серова].
«Музыкальный и театральный вестник», 1856, №№ 49, 51. [О личном знакомстве Мих. Ю. Виельгорского с Бетховеном и о происхождении концепции «трех стилей» Бетховена].

30. Улыбышев А. Д. Замечания на книгу г. Ленца «Бетховен и его три стиля».
«Северная пчела», 1852, №№ 136, 140.

31. Улыбышев А. Д. Соната «Quasi Fantasia» (27-е сочинение Бетховена). Отрывок из нового сочинения А. Д. Улыбышева [ср. с № 296 данной библиографии]. Перевел [с французского] А. Н. Серов.
«Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 1, стр. 10—11.

32. Улыбышев А. Д. Соната Бетховена d-moll (op. 31). 2-й отрывок из нового сочинения А. Д. Улыбышева. Перевел [с французского] А. Н. Серов. «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 7, стр. 120—122.
33. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл. См.: А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. Под общей редакцией, со вступительной статьей и примечаниями Г. Н. Хубова. М., 1950, стр. 425—434.
34. Серов А. Н. Тематизм увертюры «Леонора». Этюд о Бетховене. См. там же, стр. 409—424.
35. Серов А. Н. Музыка южно-русских песен. См. там же, стр. 111. [О народной основе хорового финала девятой симфонии Бетховена].
36. Серов А. Н. Письма из-за границы. См. там же, стр. 536. [Об увертюре «Леонора III»].
37. Серов А. Н. Парижский Феофилыч. См. там же, стр. 548. [О новаторстве Бетховена].
38. Серов А. Н. Концерты Дирекции императорских театров. См. там же, стр. 577—588. [Разборы шестой, седьмой и восьмой симфоний Бетховена].
39. Серов А. Н. Письмо к А. Д. Улыбышеву по случаю толков о Моцарте и Бетховене. См.: А. Н. Серов. Избранные статьи, т. II. М., 1957, стр. 89—149.
40. Серов А. Н. Улыбышев против Бетховена. См. там же, стр. 172—186.
41. Серов А. Н. Бетховен и три его стиля. См. там же, стр. 237—269. [О книге В. Ф. Ленца; ср. с № 262 данной библиографии].
42. Серов А. Н. Концерты. См. там же, стр. 580—582. [О цельности концепции Героической симфонии].
43. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена. См.: А. Н. Серов. Критические статьи, т. I. СПб., 1892, стр. 483—491.
44. Серов А. Н. Новая книга г-на Ленца о Бетховене. См. там же, стр. 648—673 [ср. с № 263 данной библиографии].
45. Серов А. Н. Состояние бетховенской литературы и

отношение к ней России. См.: А. Н. Серов. Критические статьи, т. III. СПб., 1895, стр. 1554—1578.

46. Серов А. Н. Очерки и заметки о музыке в письмах к В. В. Стасову.
«Русская старина», т. XVIII:
стр. 147—149 [о «Торжественной мессе» Бетховена];
стр. 517—519 [о бетховенских вступлениях к симфониям и сонатам];
стр. 684—685 [о фортепианных сонатах Бетховена];
стр. 691 [о непонимании и ложном понимании Бетховена].

47. Стасов В. В. Автографы музыкантов в императорской публичной библиотеке.
«Отечественные записки», 1856, декабрь, стр. 107—114 [об автографах Бетховена]. См. также: В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стр. 62—69. [Описание и текстологический анализ автографов «Шотландских песен» ор. 108 и листка из эскизной тетради Бетховена. Публикация (в русском переводе) письма Бетховена к Т. Гаслингеру от 13 октября 1826 года].

48. Стасов В. В. Письмо М. А. Балакиреву от 12 августа 1861 года. См. в книге: «Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым». М., 1935, стр. 144. [Сопоставление Бетховена с Шекспиром].

49. Стасов В. В. Письмо М. А. Балакиреву от 18 ноября 1858 года. См. там же, стр. 46—47. [О программном содержании финала Героической симфонии].

50. Стасов В. В. Первый концерт концертного общества. См.: В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. I. М., 1952, стр. 29—30. [О музыке Бетховена к «Эгмонту» Гете].

51. Стасов В. В. Искусство XIX века. См.: В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. III. М., 1952, стр. 673—676. [Характеристика музыкально-исторической роли Бетховена].

52. Стасов В. В. О некоторых формах нынешней музыки. См.: В. В. Стасов Собрание сочинений, т. III,

стр. 94—97. [О роли в музыке Бетховена плагальной каденции и старинных церковных ладов].

53. «Программы концертов Бесплатной музыкальной школы». См.: В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. IV, Приложение. СПб., 1906, стр. 395—400, 402—405, 407, 408. [Об исполнении произведений Бетховена под управлением М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова].

54. Бородин А. П. Концерт Бесплатной музыкальной школы. См.: «Письма А. П. Бородина». С примечаниями С. А. Дианина. Вып. IV. М., 1950, стр. 287. [О Пасторальной симфонии Бетховена].

55. Бородин А. П. Концерты Русского музыкального общества. См. там же, стр. 273—274. [О Героической симфонии Бетховена].

56. Чайковский П. И. Четвертое симфоническое собрание. См.: П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Общая редакция Б. В. Асафьева. Литературные произведения и переписка, т. II, составитель, автор вступительной статьи и примечаний В. В. Яковлев. М., 1953, стр. 222—223. [О характерных чертах бетховенского стиля; сопоставление Бетховена и М. И. Глинки].

57. Чайковский П. И. Пятое симфоническое собрание. См. там же, стр. 225. [Об особенностях творческого метода Бетховена. Сравнение Бетховена и Г. Берлиоза].

58. Чайковский П. И. Третье и четвертое симфонические собрания. См. там же, стр. 92. [О первой симфонии Бетховена].

59. Чайковский П. И. Вторая и третья недели концертного сезона. См. там же, стр. 180—181. [О второй симфонии Бетховена].

60. Чайковский П. И. Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества. См. там же, стр. 77—78. [Характеристика Героической симфонии Бетховена].

61. Чайковский П. И. Музыкальное общество. См. там

же, стр. 283—285. [Характеристика четвертой симфонии Бетховена].
62. Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. См. там же, стр. 347—348. [Об исполнении пятой симфонии Бетховена].
63. Чайковский П. И. Второе симфоническое собрание. См. там же, стр. 208—210. [Разбор седьмой симфонии Бетховена].
64. Чайковский П. И. 8-я симфония Бетховена. См. там же, стр. 33—34.
65. Чайковский П. И. Восьмое симфоническое собрание. См. там же, стр. 237—238. [О восьмой и девятой симфониях Бетховена].
66. Чайковский П. И. Второе симфоническое собрание. См. там же, стр. 84—85. [Об опере «Фиделио» и об увертюрах к ней].
67. Чайковский П. И. Музыкальное общество. См. там же, стр. 279—280. [Об опере «Фиделио» и об увертюрах к ней].
68. Чайковский П. И. Шестой концерт музыкального общества. См. там же, стр. 171—172. [О четвертом фортепианном концерте Бетховена].
69. Чайковский П. И. Квартетный сеанс. См. там же, стр. 112. [О квартете Бетховена ми минор, ор. 59].
70. Чайковский П. И. Два квартетных утра. См. там же, стр. 114. [О квартете Бетховена фа мажор, ор. 135].
71. Чайковский П. И. Вторая концертная неделя. См. там же, стр. 251. [О сочинениях Бетховена, написанных в последние годы жизни].
72. Чайковский П. И. Письмо к С. И. Танееву от 2 декабря 1876 года. См.: П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. VI. М., 1961, стр. 88. [О совершенстве сочинений Бетховена].
73. Чайковский П. И. Письмо к С. И. Танееву от 27 марта — 8 апреля 1878 года. См.: П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма. Составитель и ре-

дактор В. А. Жданов. М., 1951, стр. 33—34. [Об использовании Бетховеном плясовых ритмов; о программности пятой симфонии Бетховена].

74. Чайковский П. И. Письмо К. К. Романову от 21 сентября 1888 года. См.: «Дни и годы П. И. Чайковского». М., 1940, стр. 454. [О необычайной творческой мощи Бетховена; сопоставление Бетховена с Микеланджело].
75. Ларош Г. А. Взгляд на Людвига ван Бетховена. «Современная летопись», 1869, № 45.
76. Ларош Г. А. Музыкальные очерки. «Голос», 1872, № 191. [О седьмой симфонии Бетховена].
77. Ларош Г. А. Нечто о суевериях музыкальной критики. «Голос», 1872, № 125. [Бетховен в оценке А. Н. Серова].
78. Ларош Г. А. По поводу концерта, посвященного Бетховену. «Русский вестник», 1884, стр. 692—719. [Сопоставление Бетховена с Шиллером].
79. Кюи Ц. А. Несколько слов о Бетховене по поводу его столетнего юбилея. См.: Ц. А. Кюи. Избранные статьи. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний И. Л. Гусин. Л.. 1952, стр. 178—182.
80. Кюи Ц. А. Концерты Русского музыкального общества. См. там же, стр. 46—48. [Общая характеристика Бетховена, краткий разбор девятой симфонии].
81. Кюи Ц. А. Четвертый и пятый концерты Русского музыкального общества. См. там же, стр. 121. [Характеристика увертюры «Леонора III»].
82. Кюи Ц. А. История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. СПб., 1889, стр. 31—40. [Разбор фортепианных сочинений Бетховена].
83. Рубинштейн А. Г. Письмо к [издателю] Б. Зенфу от 7—19 марта 1883 года. См. А. Г. Рубинштейн. Избранные письма. Под общей редакцией, со вступительной статьей и комментариями Л. А. Баренбойма.

М., 1954, стр. 85—88. [О бетховенских обозначениях темпов и об указаниях, касающихся исполнения трелей].

84. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. М., 1892, стр. 35—40. [О революционном содержании бетховенской музыки].

85. Танеев С. И. Письмо к П. И. Чайковскому от 28 декабря 1879 года. См.: П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма, стр. 45. [О системе творческой работы Бетховена].

86. Танеев С. И. Письмо к П. И. Чайковскому от 10 апреля 1883 года. Там же, стр. 98. [О влиянии на Бетховена Г. Ф. Генделя].

87. Танеев С. И. Письмо к М. П. Беляеву от 29 марта 1900 года.
«Советская музыка», 1952, № 3, стр. 55—56 [факсимильная публикация письма]. [Краткое описание «Книги эскизов Бетховена за 1802—1803 годы» и предложение о ее издании].

88. Танеев С. И. Письмо к Н. Н. Амани от 7 ноября 1903 года. См. сборник: «С. И. Танеев. Материалы и документы», т. I. [Редакторы В. А. Киселев, Т. Н. Ливанова, Вл. В. Протопопов]. М., 1952, стр. 226—230. [О логике модуляций в фортепианных сонатах Бетховена; ср. с публикацией В. М. Беляева в «Русской книге о Бетховене» — № 128 данной библиографии].

89. Рахманинов С. В. Письмо к Н. С. Морозову от 31 марта — 13 апреля 1907 года. См.: С. В. Рахманинов. Письма. [Редакция, вступительная статья и комментарии З. А. Апетян]. М., 1955, стр. 327. [Отзыв Рахманинова о «Торжественной мессе» Бетховена].

90. Рахманинов С. В. Письмо к Н. С. Морозову от 30 марта — 12 апреля 1908 года. См. там же, стр. 344. [Отзыв Рахманинова о девятой симфонии Бетховена].

91. [Сообщения об исполнении произведений Бетховена в концертах Русского музыкального общества. Указаны М. П. Алексеевым и Я. З. Берман:]
«Музыкальное обозрение» — 1885, №№ 2, 3, 4, 7, 10, 12;

1886, №№ 5, 8, 9, 11, 14—17, 23, 25, 26; 1887, №№ 19, 21, 25; 1888, №№ 1, 10, 13.
«Русская мысль», 1886, № 5, стр. 193—194.
«Артист», 1891, № 13, стр. 169. [О концерте, посвященном 120-й годовщине со дня рождения Бетховена].
«Русская музыкальная газета» — 1895, №№ 2, 3; 1896, № 1; 1898, № 2; 1900, № 4.

92. Об исполнении в Москве девятой симфонии Бетховена. Статистическая справка.
«Артист», 1890, № 4, стр. 207.

93. Геника Р. Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции. СПб., 1899.

94. Смоленский С. В. 80 и 60 лет назад. Заметки по документам семейного архива М. А. Веневитинова.
«Русская музыкальная газета», 1900, №№ 15, 17. [О концертах в деревне Фатеевка Курской губернии, состоявшихся в 1822—1823 годах, и об исполнении на этих концертах симфоний Бетховена русскими крепостными оркестрами].

95. «Сто лет Санкт-Петербургского Филармонического общества». СПб., 1902. [Приведены программы концертов, в которых исполнялись произведения Бетховена, начиная с 1811 года. Здесь же опубликован русский перевод письма Бетховена от 21 июня 1823 года, с предложением рукописи «Торжественной мессы» для исполнения в Петербурге].

96. Финдейзен Н. Ф. 100-летие Санкт-Петербургского Филармонического общества.
«Русская музыкальная газета», 1902, № 44, стр. 1061. [О первом исполнении в Петербурге «Торжественной мессы» Бетховена, состоявшемся 26 марта (7 апреля по новому стилю) 1824 года].

97. Кашкин Н. Д. Музыка в XIX столетии.
«Московские ведомости», 1901, № 62. [Очерк о Бетховене].

98. Булич С. К. Музыка и освободительные идеи.
«Вестник Европы», 1909, № 3, стр. 8—14. [О республиканских взглядах Бетховена].

99. Оссовский А. В. «Фиделио» Бетховена. «Музыка», 1911, № 27, стр. 582—584.
100. Энгель Ю. Д. Очерки по истории музыки. М., 1911, стр. 66—79. (Характеристика революционного значения музыки Бетховена).
— Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. См. № 9 данной библиографии.
101. Бернштейн Н. Б. Музыка и Лев Толстой. «Ежемесячное научное литературное приложение к «Ниве», 1908, № 9. [Об отношении Толстого к Бетховену].
102. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, изд. 2. М., 1959.
103. Алексеев М. П. Тургенев и музыка. Киев, 1918. [Бетховен в восприятии Тургенева].
104. Каратыгин В. Г. Достоевский и музыка. «Жизнь искусства», 1921, №№ 817, 819. [Бетховен в произведениях Достоевского].
105. Пиксанов Н. К. М. Горький и музыка. Л.—М., 1950, стр. 50. [Об оценке М. Горьким медленной части из сонаты Бетховена ор. 10 № 3. См. также: Ливанова Т. Н. Музыка в произведениях М. Горького. М., 1957; на стр. 309 приведен список произведений М. Горького, в которых упоминается о Бетховене].
106. Горький М. Письмо к Ромену Роллану. См.: Н. К. Пиксанов. М. Горький и музыка, стр. 51—52. [М. Горький о необходимости широкого ознакомления молодежи с биографией Бетховена].
107. Горький М. Из очерка «В. И. Ленин». См. сборник: «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1960, стр. 642. [Приведено высказывание В. И. Ленина о сонате «Appassionata» Бетховена].
108. Крупская Н. К. Из книги «Воспоминания о Ленине». См. там же, стр. 624. [Об отношении В. И. Ленина к Патетической сонате Бетховена].
109. Кедров М. Из красной тетради об Ильиче. См. там же, стр. 657. [Об отношении В. И. Ленина к Патети-

ческой сонате, к сонате ре-минор (ор. 31 № 2) и к увертюрам «Кориолан» и «Эгмонт» Бетховена].

110. [Сообщение о первом симфоническом концерте Государственного оркестра].
«Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», 1918, № 4, 21 сентября. [На открытии была исполнена Героическая симфония Бетховена].

111. «Памяти Бетховена» [сборник]. К 150-летию со дня его рождения. Петроград, 1920. [Программы цикла концертов в бывшем Мариинском театре, при участии Ф. И. Шаляпина, И. В. Ершова, Э. Купера и других. Статья Игоря Глебова о Бетховене].

112. [Сообщение о бетховенском цикле концертов в московском Большом театре.]
«Музыкальная новь», 1923, № 2, стр. 27—28. [В цикле приняли участие Л. В. Собинов, А. И. Южин, О. Фрид, Н. А. Обухова, К. Г. Держинская и другие].

113. «Бетховенский комитет при Наркомпросе РСФСР». Бюллетень № 1. М., май, 1927. [К столетию со дня смерти Бетховена. Статьи, заметки и обращения А. В. Луначарского, П. И. Новицкого, Е. М. Браудо, Н. А. Шувалова, С. М. Чемоданова, С. Богомазова. Бетховенская хроника. Неделя Бетховена].

114. «Бетховен» [сборник статей]. Л., 1927. [К исполнению в Государственной академической филармонии цикла концертов из произведений Бетховена в ознаменование столетней годовщины его смерти. Статьи А. В. Луначарского, П. И. Новицкого, Игоря Глебова].

115. «Музыка и революция», 1927, № 3. [Номер журнала посвящен Бетховену].

116. «Музыкальное образование», 1927, № 1-2. [Номер журнала посвящен Бетховену].

117. Луначарский. А. В. Бетховен. См.: А. В. Луначарский В мире музыки. М., 1958, стр. 77—81.

118. Луначарский А. В. Еще раз о Бетховене. См. там же, стр. 82—85.

119. Луначарский А. В. Восславьте Октябрь. См. там же, стр. 320—321.

120. Луначарский А. В. Бетховен и современность. См. там же, стр. 331—333.

121. Луначарский А. В. Что живо для нас в Бетховене. См. там же, стр. 334—342.

122. Луначарский А. В. Почему нам дорог Бетховен. См. там же, стр. 384—395.

123. Глазунов А. К. Бетховен как композитор и мыслитель.
«Печать и революция», 1927, № 3. См. также: А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Составление, вступительная статья и примечания М. А. Ганиной. М., 1958, стр. 467—471.

124. Мясковский Н. Я. Чайковский и Бетховен. М., 1912. См. также: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. Редакция, составление и примечания С. И. Шлифштейна. М., 1960, стр. 56—64.

125. Асафьев Б. В. Бетховен. См.: Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 382—403.

126. Асафьев Б. В. Наследие Бетховена. См. там же, стр. 404—406.

127. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. См.: Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. V. М., 1957:
стр. 200—203 [о связи творчества Бетховена с музыкой французской революции];
стр. 211—218 [о роли ритма и «тоничности» в музыке Бетховена].
См. также по указателю тома.

128. «Русская книга о Бетховене». [Сборник статей]. М., 1927.
Брюсова Н. Я. Бетховен и современность — стр. 3—12.
Кузнецов К. А. Бетховен и русские композиторы — стр. 13—35.
Иванов-Борецкий М. В. Полемика о Бетховене в 50-е годы — стр. 36—50.
Яковлев В. В. Бетховен в русской критике и науке — стр. 51—75.

Алексеев М. П. Русские встречи и связи Бетховена — стр. 76—110.
Хохловкина А. А., Яковлев В. В., Попов С. М. Музыкальная Москва и Бетховен — стр. 111—157.
Алексеев М. П. Бетховен в русской художественной литературе — стр. 158—184.
Пасхалов В. В. Русская тематика в произведениях Бетховена — стр. 185—190.
Беляев В. М. «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева — стр. 191—204.

129. Иванов-Борецкий М. В. Бетховен. М., 1927.

130. Иванов-Борецкий М. В. Московская черновая тетрадь Бетховена.
«Музыкальное образование», 1927, № 1-2, стр. 59—74. [Исследование и текстологический комментарий эскизной тетради Бетховена от 1825 года, включающей эскизы «голицынских» квартетов ор. 130 и ор. 132].

131. Иванов-Борецкий М. В. Бетховенские торжества в Вене [1927]. Советская делегация. «Музыкальное образование», 1927, № 4, стр. 47—51. [Данная статья М. В. Иванова-Борецкого связана с его выступлением на венском научном конгрессе (см. «Beethoven-Zentenarfeier», Wien, 1927, стр. 88—90). Иванов-Борецкий сделал на конгрессе сообщение относительно опубликованной им черновой тетради Бетховена — см. № 130 данной библиографии].

132. Браудо Е. М. Бетховен и его время. М., 1927.

133. Браудо Е. М. Бетховен — гражданин.
«Музыка и революция», 1927, № 3, стр. 20—23.

134. Браудо Е. М. Бетховен как явление культуры.
«Новый мир», 1927, № 4, стр. 152—158.

135. Кузнецов К. А. Три этюда о Бетховене.
«Музыка и революция», 1927, № 3, стр. 9—20.

136. Кузнецов К. А. Бетховен в молодости — в свете современных исследований.
«Музыкальное образование», 1927, № 1-2, стр. 140—147.

137. «Бетховенские торжества в Москве».
«Музыкальное образование», 1927, № 3—4, стр. 63.
138. «Бетховенские дни в Томске».
Там же, стр. 64.
139. Городинский В. М. Людвиг ван Бетховен.
«Правда», 12 декабря 1936. [В статье сообщается об исполнении девятой симфонии Бетховена на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов, принявшем 5 декабря 1936 года Конституцию СССР].
140. Друскин М. С. Шестая симфония Бетховена. Л., 1936. [В серии: «Путеводитель по концертам»].
141. Шавердян А. И. Симфонии Бетховена (Путеводитель). М., 1936.
142. Шавердян А. И. «Фиделио». Опера Бетховена. М., 1937.
143. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. К 110-летию со дня смерти.
«Правда», 25 марта 1937.
144. Гольденвейзер А. Б. Бетховен на советской концертной эстраде.
«Известия», 20 марта 1937.
145. Рыжкин И. Я. Бетховен и классический симфонизм. М., 1938.
146. Грачев П. А. Героическая симфония Бетховена. См. сборник: «Очерки по истории и теории музыки», т. II. Л., 1939, стр. 5—50.
147. Шапорин Ю. А. Бетховен. К 170-летию со дня рождения.
«Правда», 16 декабря 1940.
148. Ферман В. Э. История новой западноевропейской музыки, т. I. М., 1940, стр. 75—144. [Глава о Бетховене].
149. Соллертинский И. И. «Фиделио». Опера Бетховена. Л., 1940. См. также: И. И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды. Вступительная статья Д. Д. Шостаковича, редактор-составитель М. Друскин. Л., 1956, стр. 62—79.
150. Попова Т. В. Людвиг ван Бетховен. Жизнь и творчество. [Под редакцией М. С. Пекелиса]. М., 1940. [Из

цикла бесед по истории музыки для художественной самодеятельности. Всесоюзный Дом народного творчества имени Н. К. Крупской].

151. [Сообщение о проводимых Московской филармонией четырех бетховенских циклах концертов, посвященных 170-летию со дня рождения Бетховена].
«Правда», 16 декабря 1940 *.

152. Рабинович А. С. Девятая симфония Бетховена, изд. второе. Л., 1941. [В серии: «Путеводитель по концертам»].

153. «Паломничество к Бетховену». [Сообщение о радиокомпозиции по одноименной новелле Р. Вагнера].
«Радиопрограммы», 31 мая 1942.

154. Цыганов Д. М., Ширинский В. П., Борисовский В. В. и Ширинский С. П. Произведения Бетховена на концертной эстраде.
«Советское искусство», 14 декабря 1945. [В статье сообщается о выступлениях квартета имени Бетховена на боевых кораблях Северного флота в дни Великой Отечественной войны].

155. Альшванг А. А. Венские классики. Гайдн, Моцарт, Бетховен. М., 1945.

156. Фейнберг С. Е. 32 сонаты Бетховена. К циклу концертов. М., 1945.

157. Рыжкин И. Я. Сюжетная симфония.
«Советская музыка», 1947, № 2, стр. 51—65. [О пятой симфонии Бетховена].

158. Рабинович А. С. Из книги о Бетховене (два отрывка).
«Советская музыка», 1948, № 9, стр. 41—44.

159. Альшванг А. А. и Цуккерман В. А. Любимые музыкальные произведения В. И. Ленина.
«Советская музыка», 1949, № 1, стр. 8—18. [О сонате

* Бетховенские юбилейные даты отмечаются в СССР чрезвычайно широко, и каждая из них получает отражение во многих десятках газет. Богатый материал в вырезках из газет Советского Союза собран Научной библиотекой Государственной московской консерватории.

«Appassionata» Бетховена и о шестой (Патетической) симфонии Чайковского].

160. Свешников А. В. Могучее творение. К 125-летию первого исполнения девятой симфонии Бетховена. «Советское искусство», 14 мая 1949.

161. Альшванг А. А. Бетховен. Большая советская энциклопедия, т. V. М., 1950, стр. 118—122.

162. Глиэр Р. М. Бетховен. К 125-летию со дня смерти. «Вечерняя Москва», 26 марта 1952.

163. Шапорин Ю. А. Бетховен. «Правда», 26 марта 1952.

164. Хренников Т. Н. Людвиг ван Бетховен. «Известия», 26 марта 1952.

165. Хачатурян А. И. Бетховен. «Огонек», 1952, № 13, стр. 25.

166. «Советская музыка», 1952, № 3 [значительная часть номера посвящена Бетховену. Статьи:]
Заславский Д. И. Бетховен наших дней — стр. 28—32.
Хохловкина А. А. Бетховен и русская музыкальная культура — стр. 43—49.
Альшванг А. А. Симфонизм Бетховена — стр. 50—54.
Фишман Н. Л. Неопубликованная рукопись эскизов бетховенской сонаты [ор. 31 № 3] — стр. 55—62.

167. «Советское искусство», 26 марта 1952 [значительная часть номера посвящена Бетховену. Статьи и заметки А. Б. Гольденвейзера, Н. Г. Рахлина, участников квартета имени Бетховена, Ин. Попова и др.].

168. «Население Германской Демократической Республики отмечает 125-летие со дня смерти Бетховена». «Известия», 23 марта 1952.

169. Шостакович Д. Д. На бетховенских торжествах. [Берлин, 1952]. «Советская музыка», 1952, № 6, стр. 108—111.

170. Ойстрах Д. Ф. На бетховенских торжествах в Германии. «Новое время», 1952, № 22, стр. 21—23.

171. Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1953. [Книга представляет опыт музыкально-эстетического анализа всех 32 фортепианных сонат Бетховена].

172. Мазель Л. А. Заметки о новаторстве.
«Советская музыка», 1953, № 7, стр. 35—38. [О реалистическом новаторстве Бетховена].

173. Эдельман Г. Я. и Ройзман Л. И. Неизвестные автографы Бетховена.
«Советская музыка», 1953, № 5, стр. 76—78. [Факсимильная публикация и разбор автографа второй песни Клерхен из музыки к «Эгмонту» Гете].

174. Гольденвейзер А. Б. Вариации Бетховена c-moll и вариации Чайковского F-dur. См. сборник: «Мастера советской исполнительской школы». М., 1954, стр. 153.

175. Хохловкина А. А. Квартеты Бетховена. Аннотации к концертам. М., 1954.

176. Галацкая В. С. Увертюра «Эгмонт» Бетховена. Пояснение. М., 1954. [В серии: «В помощь слушателю музыки»].

177. Рабинович А. С. Первая и вторая симфонии Бетховена. М., 1954. [Главы из неоконченной книги о Бетховене. Подготовлено к печати Е. Л. Даттель].

178. Книппер Л. К. «Фиделио» на сцене Большого театра.
«Известия», 2 июля 1954. [О новой постановке оперы].

179. Кабалевский Д. Б. О творческой индивидуальности композитора.
«Советская музыка», 1955, № 8, стр. 24—27. [В статье содержится характеристика творческого метода Бетховена].

180. Оборин Л. Н. Кинорассказ о гениальном композиторе.
«Вечерняя Москва», 29 января 1955. [Рецензия на кинофильм «Бетховен», выпущенный киностудией «ДЕФА» ко второму фестивалю фильмов Германской Демократической Республики].

181. Хохловкина А. А. Бетховен. М., 1955. [В серии: «Массовая музыкальная библиотека»].
182. Хохловкина А. А. Вокальная лирика Бетховена. Ежегодник «Вопросы музыкознания», т. II. Под редакцией А. С. Оголевца. М., 1956, стр. 562—605.
183. Конен В. Д. История зарубежной музыки XIX века. [Общая редакция М. С. Друскина]. Вып. I. М., 1958, стр. 23—142. [Глава о Бетховене].
184. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. Под общей редакцией А. А. Хохловкиной. Вып. III. М., 1958, стр. 5—94. [Глава о Бетховене].
185. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена, изд. второе, переработанное. М., 1959. [В серии: «Библиотека слушателя концертов»].
186. Друскин М. С. Торжество музыки. «Советская музыка», 1959, № 3, стр. 105—109. [О постановке оперы «Фиделио» в ленинградском Малом оперном театре].
187. Гольденвейзер А. Б. Примечания [к фортепианным сонатам Бетховена]. См.: Бетховен. Сонаты для фортепиано [в четырех томах]. Редакция А. Б. Гольденвейзера. М., 1957—1959, т. I, стр. 180—218;
188. Альшванг А. А. Девятая симфония Бетховена, изд. второе. М., 1960.
189. Николаева Н. С. Бетховен и романтизм. «Советская музыка», 1960, № 12, стр. 44—56.
190. Фишман Н. Л. Новые бетховенские материалы. «Советская музыка», 1960, № 9, стр. 72—78.
191. «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы». Расшифровка и исследование Н. Л. Фишмана. М., 1962. [Относительно произведений Бетховена, представленных в этой «Книге эскизов», см. «Список сочинений», стр. 567 данного издания].
192. Кершнер Л. М. Бетховен. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1960. [Книжка для юношества].
193. Синявер Л. С. Жизнь Бетховена. М., 1961. [В серии: «Школьная библиотека»].

194. Алексеев М. П. и Берман Я. З. Бетховен. Материалы для библиографического указателя русской литературы о нем, вып. I. Одесса, 1927.

195. Алексеев М. П. и Берман Я. З. То же, вып. II. Одесса, 1928. [В двух выпусках приведено 631 название].

196. Алексеев М. П. и Берман Я. З. Краткий библиографический указатель важнейшей литературы о Бетховене.
«Музыка и революция», 1927, № 3, стр. 41—44.

197. Кузнецов К. А. Из книг о Бетховене. Обзор литературы за 1925 год.
«Музыка и революция», 1926, № 4, стр. 44—45.

198. Браудо Е. М. Книги о Бетховене. [Обзор].
«Печать и революция», 1927, № 4, стр. 91—93.

199. Хохловкина А. А. Из бетховенской литературы в России.
«Музыкальное образование», 1927, № 1-2, стр. 122—130.

200. Орлов Г. П. Музыкальная литература. Библиографический указатель. Л., 1935. [По Бетховену приведено 37 названий].

201. Успенская С. Л. Литература о музыке. Библиографический указатель, вып. I. М., 1955.

202. Успенская С. Л. То же, вып. II. М., 1958. [По Бетховену приведено в двух выпусках 74 названия].

203. Успенская С. Л. и Яголим Б. С. Литература о музыке. Библиографический указатель. М., 1959. [По Бетховену приведено 8 названий].

204. Ливанова Т. Н. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, вып. I, 1801—1825. М., 1960. [По Бетховену приведено 31 название].

205. Римский-Корсаков А. Н. Музыкальные сокровища рукописного отделения Ленинградской публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Справочник. Л., 1938. [О рукописях Бетховена см. стр. 6, 25, 33, 37, 38, 86].

206. Автографы Бетховена в хранилищах СССР. Справочник. [Составитель Н. Л. Фишман]. М., 1959. [См. также статью «Автографы Бетховена в СССР», напечатанную в журнале «Советская музыка», 1960, № 12, стр. 57—67].

Иностранная литература о Бетховене в переводах на русский язык

207. Энгельс Ф. Карл Бек. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II. М., 1931, стр. 37. [Противопоставляющее сравнение бетховенских адажио с «ламентациями» Беллини].

208. Engels F. Bremen. Verhältnis zur Literatur. Musik. См.: Marx—Engels Gesamtausgabe, erste Abteilung, Bd II. Berlin, 1930, стр. 145. [Характеристика музыкальной жизни Бремена; одобрительный отзыв о музыкальном вкусе жителей города, предпочитающих немецкую классическую музыку (Генделя, Моцарта и Бетховена). Русский перевод см. в журнале «Советская музыка», 1955, № 11, стр. 4 — в статье: Инге Ламмель. Фридрих Энгельс — большой друг музыки].

209. Engels F. Briefe an die Schwester Marie. Bremen, 8—11 März 1841. См.: Marx — Engels Gesamtausgabe, erste Abteilung, Bd II, стр. 612. [Восторженный отзыв о пятой симфонии Бетховена; упоминание о третьей симфонии как о любимом произведении. Русский перевод см. в журнале «Советская музыка», 1955, № 11, стр. 5].

210. Шуман Р. Критические статьи о Бетховене. «Советская музыка», 1935, № 9, стр. 30—37.

211. Шуман Р. Карнавальная речь Флорестана (произнесенная после исполнения последней симфонии Бетховена). См.: Р. Шуман. Избранные статьи о музыке. Редакция, вступительная статья и примечания Д. В. Житомирского. М., 1956, стр. 72—78.

212. Шуман Р. «Ярость по поводу потерянного гроша». Рондо Бетховена. См. там же, стр. 78—80.

213. Шуман Р. Памятник Бетховену. Четыре мнения. См. там же, стр. 80—89.

214. Шуман Р. Увертюры Бетховена к «Леоноре». См. там же, стр. 90—91.
215. Берлиоз Г. Критический очерк о симфониях Бетховена. См.: Г. Берлиоз. Избранные статьи. Составление, переводы, вступительная статья и примечания В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., 1956, стр. 166—205.
216. Берлиоз Г. Несколько слов о трио и сонатах Бетховена. См. там же, стр. 205—209.
217. Берлиоз Г. «Фиделио». Опера в трех действиях Бетховена. См. там же, стр. 209—226.
218. Берлиоз Г. Появление Бетховена в [Парижской] консерватории. См.: Г. Берлиоз. Мемуары. СПб., 1896, стр. 154—161; Г. Берлиоз. Мемуары. М., 1962.
219. Лист Ф. Музыка Бетховена к «Эгмонту» Гете. [Перевод А. Н. Серова].
«Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 11, стр. 197—200.
220. Лист Ф. [Письмо к В. Ф. Ленцу от 2 декабря 1852 года]. См. в книге: В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. III, стр. 462—463. [Критическая оценка Листом концепции «трех стилей» Бетховена].
221. Лист Ф. Путевые письма бакалавра музыки. К Гектору Берлиозу. [Сан-Россоре, 2 октября 1839 года]. См.: Ф. Лист. Избранные статьи. Предисловие и общая редакция Я. Мильштейна. М., 1959, стр. 148—153. [Сопоставление Рафаэля и Микеланджело с Моцартом и Бетховеном; о сборе средств на памятник Бетховену].
222. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд». См. там же, стр. 281—282. [О непонимании современниками Бетховена новаторского значения «Крейцеровой» сонаты].
223. Лист Ф. Роберт Шуман. См. там же, стр. 396—397. [Характеристика исторической роли Бетховена].
224. Вагнер Р. Бетховен. В переводе и с предисловием В. Коломийцева. М.— СПб., 1911.
225. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену. Новелла. Пе-

ревод, предисловие и примечания Е. М. Браудо. Пг., 1923.

226. Вагнер Р. «Героическая симфония» Бетховена. Из программных разъяснений.
«Русская музыкальная газета», 1899, № 36, стр. 846—849.

227. Вагнер Р. Девятая симфония Бетховена.
«Музыкальный свет», 1872, № 1, стр. 1—4.

228. Вагнер Р. Бетховенская увертюра к «Кориолану». Из программных разъяснений.
«Музыка», 1911, № 35, стр. 716—719.

229. «Проблемы бетховенского стиля». Сборник статей под редакцией Б. С. Пшибышевского. М., 1932. [Статьи:]
Яловец Г. Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом. [Перевод З. Ф. Савеловой] — стр. 5—60.
Галь Г. Особенности стиля молодого Бетховена. [Перевод З. Ф. Савеловой] — стр. 61—126.
Шмитц А. «Два принципа». Бетховена. [Перевод А. Штейнберг] — стр. 127—206.
Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля. [Перевод Г. М. Ванькович] — стр. 207—338.
Ноттебом Г. Эскизы к 9-й симфонии. [Перевод А. А. Алявдиной) — стр. 339—363. [Статья Г. Ноттебома представляет извлечение из его книги «Zweite Beethoveniana» (ср. с № 276).

230. Роллан Р. Жизнь Бетховена. Перевод М. Богословской. См.: Р. Роллан. Собрание сочинений в 14 томах. Под общей редакцией и со вступительной статьей И. Анисимова, т. 2. М., 1954, стр. 7—74.

231. Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Appassionata». См.: Р. Роллан. Собрание музыкально-исторических сочинений, т. 7. Перевод М. А. Кузьмина; комментарии Б. В. Левика. М., 1938.

232. Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный собор. Перевод М. П. Рожицыной; предисловие И. Бэлзы. См.: Р. Роллан. Собрание сочинений в 14 томах, т. 12. М., 1957.

233. Роллан Р. Гете и Бетховен. Перевод А. А. Смирнова. См.: Р. Роллан. Собрание сочинений. С предисловиями автора, М. Горького, А. В. Луначарского, С. Цвейга; под общей редакцией профессора П. С. Когана и академика С. Ф. Ольденбурга. Т. XV. М.—Л., 1932.

234. Роллан Р. Вступление к пяти последним квартетам. Сокращенный перевод М. П. Рожицыной.
«Советская музыка», 1951, № 9, стр. 68—77.

235. Роллан. Р. Девятая симфония. Главы из книги: Р. Роллан. Beethoven. Les grandes époques créatrices. La neuvième Simphonie. Перевод Г. Я. Эдельмана.
«Советская музыка», 1955, №№ 3, 4, 5, 6, 8.

236. Роллан Р. Застольные беседы Бетховена.
«Новый мир», 1936, № 1, стр. 237—241.

237. Роллан Р. Бетховен. Застольные беседы.
«Интернациональная литература», 1938, № 11. стр. 126—135.

238. Роллан Р. Последний поединок.
«Советская музыка», 1947, № 3, стр. 81—88.

239. Беккер П. Бетховен. Перевод Г. А. Ангерт под редакцией Д. О. Шор. Вып. I—III. М., 1913—1915.

240. Фриммель Т. Жизнь Бетховена. Перевод З. В. Эвальд под редакцией И. Глебова. Л., 1933.

241. Эррио Э. Жизнь Бетховена. Перевод Г. Я. Эдельмана, вступительная статья И. Ф. Бэлзы. М., 1959.

242. Фучик Юлиус. Из писем, написанных в гестаповских тюрьмах. Берлин, Плетцензее, 31 августа 1943. См.: Ю. Фучик. Избранное. М., 1955, стр. 569. [О жизнеутверждающей силе бетховенской музыки].

243. Пик Вильгельм. Памяти Бетховена. [Выступление на торжественном заседании по случаю 125-летия со дня смерти Бетховена, состоявшемся в Берлине 26 марта 1952 года в здании Государственной оперы; ср. с № 316 данной библиографии].
«Советское искусство», 29 марта 1952.

244. «Beethoven-Jahrbuch». Herausgegeben von T. Frimmel. Bd I-II. München, 1908 — 1909.

245. «Beethoven-Jahrbuch (Neues)». Herausgegeben von A. Sandberger. Bd I — X. Augsburg-Braunschweig, 1924 — 1942.

246. «Beethoven-Jahrbuch». Neue Folge. Herausgegeben von P Mies und J. Schmidt Görg. Bd I — III. Bonn, 1954 — 1959. [Бетховенские ежегодники выходят в свет обычно один раз в два года. Они представляют собой сборники статей и публикаций по различным вопросам бетховеноведения, в них регулярно печатается библиография литературы по Бетховену, издаваемой на немецком и на других языках].

247. Becking G. Studien zu Beethovens Personalstil. Leipzig, 1921.

248. Berlioz H. A travers chants. Paris, 1872.

249. Boettcher H. Beethoven als Liederkomponist. Augsburg, 1928.

250. Braunstein J. Beethovens Leonore-Ouvertüren. Leipzig, 1927.

251. Bory. La vie et l'oeuvre de L. van Beethoven par l'image. Zürich, 1960.

252. Breuning G. Aus dem Schwarzspanierhaus. Berlin, 1907.

253. Fischer K. Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken. Strasburg, 1948.

254. Frimmel T. Beethovenhandbuch. Bd I — II. Leipzig, 1926. [Словарь по бетховеноведению, построенный по энциклопедическому принципу].

255. Grove G. Beethoven und seine neun Symphonien. London, 1906.

256. Hess W. Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens. Wiesbaden, 1957. [Каталог-указатель произведений Бетховена, не вошедших в собрание его сочинений (Gesamtausgabe)].

257. Hess W. Beethovens Oper «Fidelio» und ihre drei Fassungen. Zürich, 1953.

258. Hess W. Beethoven. Zürich, 1956.

259. Jahn O. Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig, 1867. [Статьи о Бетховене и об опере «Леонора» (Фиделио)].

260. Kastner E. Bibliotheca Beethoveniana. Ergänzt durch

T. Frimmel. Leipzig, 1925. [Библиографический указатель литературы о Бетховене за период с начала XIX века до 1925 года. Разработан подробно, но русская литература почти не отражена].

261. Kinsky G. Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendten Kompositionen. Nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und herausgegeben von H. Halm. München, 1955. [В этом обширном каталоге приведены начальные такты всех сочинений и отдельных частей из произведений Бетховена, изданных до 1955 года, сообщаются обстоятельные данные о времени их написания и выхода в свет. Богато представлен документальный материал].
262. Lenz W. Beethoven et ses trois styles. St. Pétersbourg, 1852.
263. Lenz W. Beethoven. Eine Kunststudie. Bd I—V. Kassel und Hamburg, 1855, 1860.
264. Ley S. Beethoven als Freund der Familie Wegeler—Breuning. Bonn. 1927.
265. Ley S. Beethoven. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. Berlin, 1954.
266. Ley S. Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten. Berlin, 1925.
267. Lederer F. Beethovens Bearbeitungen shottischer und anderer Volkslieder. Bonn, 1934.
268. Marx A. B. Ludwig van Beethoven. Bd I—II. Berlin, 1901.
269. Marx A. B. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. Berlin, 1863.
270. Mies P. Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils. Leipzig, 1925. [Текстологическое исследование и сравнительный анализ эскизов Бетховена, опубликованных Г. Ноттебомом; ср. с №№ 273—276 данной библиографии].
271. Mikulicz K. I. Ein Notierungsbuch von Ludwig van Beethoven. Leipzig, 1927. [Полная расшифровка «Книги эскизов Бетховена за 1800—1801 годы», содержащей эскизы сонат ор. 23, ор. 24 и ор. 26, второй симфонии, балета «Творения Прометея» и других произведений; с текстологическими примечаниями].

272. Nohl L. Beethoven, Liszt, Wagner. Wien, 1874. [Сборник статей автора. Одна из них представляет краткое описание «Книги эскизов Бетховена за 1802—1803 годы», из семейного архива Виельгорских — Веневитиновых].

273. Nottebohm G. Zwei Skizzenbücher von Ludwig van Beethoven... Neue Ausgabe von P. Mies. Leipzig, 1924.

274. Nottebohm G. Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig, 1873.

275. Nottebohm G. Beethoveniana. Leipzig und Winterthur, 1872.

276. Nottebohm G. Zweite Beethoveniana. Leipzig, 1887. [«Бетховенианы» Г. Ноттебома представляют собой сборники статей автора, посвященных описанию музыкального архива Бетховена.]

277. Prod'homme J. G. Les sonates pour piano de Beethoven. Paris, 1937.

278. Prod'homme J. G. La jeunesse de Beethoven. Paris, 1921.

279. Racek J. Beethoven. Praha,1956. [На чешском языке. В конце книги имеется Приложение («Резюме») на русском языке].

280. Riemann H. Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse. Bd I — II. Berlin, 1918.

281. Rolland R. Beethoven. Les grandes Époques créatrices. De l'Héroique á l'Appassionata. Paris, 1939.

282. Rolland R. Les grandes Époques créatrices. Goethe et Beethoven. Paris, 1951.

283. Rolland R. Beethoven. Les grandes Époques créatrices. Le Chant de la résurrection. La Messe solennelle et les dernières sonates. Paris, 1947.

284. Rolland R. Beethoven. Les grandes Époques créatrices. La Cathédrale interrompue. 1. La neuviéme Symphonie Paris, 1943.

285. Rolland R. Beethoven. Les grandes Époques créatrices. La Cathédrale interrompue. 2. Les derniers Quatuors. Paris, 1943.
286. Rolland R. Beethoven. Les grandes Époques créatrices. La Cathédrale interrompue. 3. Finita Comoedia. Paris, 1945.
287. Rolland R. Beethoven. Les grandes Époques créatrices. Les Aimées de Beethoven. Paris, 1949.
288. Rutz H. Beethoven. Dokumente seines Lebens und Schaffens. München, 1950.
289. Schiedermair L. Der junge Beethoven. Leipzig, 1925.
290. Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. Münster, 1860. [Первое издание этой биографии вышло в свет в 1840 году. Впоследствии она неоднократно переиздавалась. Новейшее издание выпущено в Бонне (в 1949 году), с сокращениями и с комментариями С. Лея].
291. Schmidt-Görg J. Katalog der Handschriften des Beethoven-Hauses und Beethoven-Archivs Bonn. Bonn, 1935.
292. Schmidt-Görg J. Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis. I: Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819 — 20. Bonn, 1952. [Расшифровка одной из трех эскизных тетрадей «Торжественной мессы», принадлежащих Дому-музею Бетховена в Бонне; с текстологическими примечаниями]
293. Seyfried I. R. Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre. Wien, 1832. [Публикация выдержек и заметок из учебных тетрадей Бетховена. Содержит ряд ошибок, на которые было впоследствии указано Г. Ноттебомом. Извлечения из публикации И. Зейфрида приведены в русском переводе в статье В. Е. Чешихина «Как Бетховен занимался теорией композиции». См. «Русская музыкальная газета», 1918, №№ 3—12].
294. Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von H. Deiters... neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann. Bd I—V. Leipzig, 1901—1911. Более позднее издание: Leipzig, 1917—1923.

295. Thayer A. W. The life of Beethoven. Vol. I—III. London, 1960. [Английский оригинал основного авторского текста книги].

296. Улыбышев [Oulibisceff] A. D. Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig — Paris, 1857.

297. Unger Max. Ein Faustopernplan Beethovens und Goetes. Regensburg, 1952.

298. Unger Max. Eine Schweizer Beethoven-Sammlung. Katalog. Zürich, 1939.

299. Wegeler F. und Ries F. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Coblenz, 1838. [Эти биографические заметки неоднократно переиздавались. В 1906 году их выпустил в Берлине со своими примечаниями А. Калишер].

300. Weingartner F. Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Leipzig, 1916. [Исполнительский комментарий — советы дирижерам, касающиеся всех симфоний Бетховена].

301. Weise D. Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 und zu anderen Werken. Vollständige mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe. [Расшифровка «Книги эскизов Бетховена за 1809 год», включающей эскизы пятого концерта для фортепиано, фантазии ор. 80 и других сочинений. С текстологическими комментариями].

Статьи

302. Anderson E. The letters of Beethoven. «Music Library Association. Notes». 1952, № 4, стр. 544—556. [О необходимости текстологического пересмотра писем Бетховена].

303. Bauer M. Formprobleme des späten Beethoven. «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1927, Heft 6, стр. 341—348.

304. Goldschmidt H. Zwei Skizzenblätter — ein Beitrag zur Programmatik Beethovens.
«Musik und Gesellschaft», 1953, № 2, стр. 15—18.

305. Grotewohl, Otto. Beethoven — Gipfelpunkt der grossen deutschen Musiktradition.
В сборнике: «Ludwig van Beethoven. Genius der Nation». [Berlin,1952], стр. 3—6. [Речь, произнесенная при открытии берлинской юбилейной выставки, посвященной 125-летию со дня смерти Бетховена.]

306. Hertzmann Erich. The newly discovered Autograph of Beethoven's Rondo a capriccio, op. 129.
«The Musical Quarterly», 1946, April, стр. 171—195. [Публикация, которой установлено, что Рондо ор. 129 было сочинено Бетховеном в молодости].

307. Hess W. Unbekannte italienische Gesangsmusik Beethovens. «Schweizerische Musikpädagogische Blätter», 1936, № 14, стр. 209—213; № 15, стр. 225—228.

308. Humbert G. Ein unbekannter Brief Beethovens an den Fürsten N. von Galitzin.
«Die Musik», 1909—1910. Heft 1. [Факсимильная публикация хранящегося в Женеве письма Бетховена к Н. Б. Голицыну].

309. Jonas O. A lesson with Beethoven by correspondence. «The Musical Quarterly», 1952, № 2. [Факсимильная публикация письма Бетховена к Н. Б. Голицыну, хранившегося в Нью-Йорке.]

310. Kinsky G. Zur Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlass.
«Neues Beethoven Jahrbuch». Braunschweig, 1935, стр. 66—86. [Публикация материалов, связанных с аукционом, состоявшимся после смерти Бетховена].

311. Knepler G. Zur Frage der Widerspiegelung der Wirklichkeit in Beethovens Musik.
В сборнике: «Ludwig van Beethoven. Genius der Nation». [Leipzig, 1952], стр. 9 — 20.

312. Kraft G. Beethoven und das Volkslied.
В сборнике: «Ludwig van Beethoven. Eine Festgabe zum Gedenkjahr 1952». Erfurt, 1952, стр. 39 — 48.
313. Kraft G. Die Sowjetunion und Beethoven.
Там же, стр. 68 — 73.
314. Lorenz A. Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze.
«Neues Beethoven Jahrbuch». Augsburg, 1924, стр. 159 — 183.
315. Mies P. Ludwig van Beethovens Werke über seinen Kontretanz in Es-dur.
«Beethoven-Jahrbuch». Bonn, 1954, стр. 80 — 102.
316. Pieck, Wilhelm. Das Bekenntnis zu Beethoven ist ein Bekenntnis zum Frieden.
В сборнике: «Ludwig van Beethoven. Genius der Nation», [Berlin], стр. 7 — 16. [Речь на открытии юбилейных торжеств в Берлине, посвященных 125-летию со дня смерти Бетховена].
317. Riemann H. Prometheus-Musik ein Variationenwerk.
«Die Musik», 1910, Heft 13 — 14.
318. [Schostakowitsch]. «Dmitrij Schostakowitsch über Beethoven».
«Musik und Gesellschaft», 1952, № 4, стр. 7 — 9. [Речь, произнесенная Д. Д. Шостаковичем в Берлине 28 марта 1952 года].
319. Schwarz B. Beethoveniana in Soviet Russia.
«The Musical Quarterly», 1961, № 1, стр. 4 — 21.
320. Sychra A. Beethovens realistische Schaffensmethode.
«Musik und Gesellschaft», 1952, № 6, стр. 19 — 23.
321. Unger M. Die Beethoven-Handschriften der Pariser Konservatoriumsbibliothek.
«Neues Beethoven Jahrbuch», 1935, стр. 87—123.
322. Vetter W. Beethoven und Glinka.
В сборнике: «Ludwig van Beethoven. Genius der Nation. [Leipzig], стр. 21 — 31.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ *

«Andante favori» для фортепиано, фа мажор — 232
Ария «Ah, perfido», для сопрано с сопровождением оркестра, ор. 65—202
Багатели для фортепиано — 82
Балет «Творения Прометея», ор. 43—82, 194, 226, 241—244, 337
«Битва Веллингтона при Виттории», для оркестра, ор. 91—393—396
Вариационные циклы — 45, 82, 123
Восемь вариаций для фортепиано на тему из оперы А. Э. М. Гретри «Ричард Львиное сердце», до мажор — 160
Двадцать четыре вариации для фортепиано на тему песенки (ариетты) В. Ригини «Приди, любовь», ре мажор — 63, 64
Двенадцать вариаций для фортепиано на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная девушка», ля мажор — 120
Двенадцать вариаций для фортепиано и виолончели на тему из оперы Моцарта «Волшебная флейта» — «Девушка или женщина», ор. 66—160
Девять вариаций для фортепиано на тему марша Э. Х. Дресслера, до минор — 40, 74, 75
Десять вариаций для фортепиано на тему дуэта «La stessa» из оперы А. Сальери «Фальстаф», си-бемоль мажор — 161
Пятнадцать вариаций с фугой для фортепиано, ор. 35, ми-бемоль мажор — 148, 193—195, 213, 225, 226, 244, 301, 470
Тридцать две вариации для фортепиано на собственную тему, до минор — 74, 336
Тридцать три вариации для фортепиано на тему вальса А. Диабелли, ор. 120, до мажор — 435, 454, 468—470

* В указателях даны страницы основного текста книги (с 5 по 509 стр.).

Тринадцать вариаций для фортепиано на тему арйетты из зингшпиля К. Диттерсдорфа «Красная шапочка», ля мажор — 54
Шесть вариаций для фортепиано на тему швейцарской песни, фа мажор — 76
Шесть вариаций для фортепиано, ор. 34, фа мажор — 148, 193, 194
Шесть вариаций для фортепиано, ор. 76, ре мажор — 348
Дуэт для двух флейт, соль мажор — 78
Дуэты (три) для кларнета и фагота (до мажор, фа мажор, си-бемоль мажор) — 78
Каноны для голосов — 392, 458
Кантаты:
«Кантата на смерть Иосифа II» для солистов, хора и оркестра — 67, 68, 80—82
Кантата на вступление в царствование Леопольда II, для солистов, хора и оркестра — 68, 80—82
«Морская тишь и счастливое плаванье», для смешанного хора с сопровождением оркестра, ор. 112—403, 404
«Славное мгновение», для солистов, хора и оркестра, ор. 136—400
Траурная кантата памяти Кресенера (неизвестное произведение) — 74
Камерно-ансамблевые сочинения — 82, 167, 317
Квартеты:
Квартеты для фортепиано, скрипки, альта и виолончели — (ми-бемоль мажор, ре мажор, до мажор) — 45, 77
Струнные квартеты, ор. 18 (фа мажор, соль мажор, ре мажор, до минор, ля мажор, си-бемоль мажор) — 56, 127, 167, 172—175, 204
Струнные квартеты, ор. 59 (фа мажор, ми минор, до мажор) — 281, 290, 311, 330—335, 462, 474
Струнный квартет, ор. 74, ми-бемоль мажор — 334, 335
Струнный квартет, ор. 95, фа минор — 334, 335
Струнный квартет, ор. 127, ми-бемоль мажор — 404, 429, 435, 440, 454, 462, 470—472
Струнный квартет, ор. 130, си-бемоль мажор — 404, 429, 435, 440, 454, 462, 470—473
Струнный квартет, ор. 131, до-диез минор — 404, 429, 435, 454, 462, 470, 471, 473, 474
Струнный квартет, ор. 132, ля минор — 404, 429, 435, 440, 454, 462, 470, 471, 473, 474
Струнный квартет, ор. 135, фа мажор — 404, 429, 435, 454, 462, 470, 471, 473, 474
Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны, ор. 16, ми-бемоль мажор — 138, 216

Контрданс (1795 г.) — 194, 195, 226, 227, 244, 470
Концерты:
Концерт — 129—131
Концерт для фортепиано, ми-бемоль мажор — 45, 77
Концерт № 1, для фортепиано с оркестром, ор. 15, до мажор — 82, 123, 201
Концерт № 2, для фортепиано с оркестром, ор. 19, си-бемоль мажор — 82, 114, 123, 201
Концерт № 3, для фортепиано с оркестром, ор. 37, до минор — 82, 134, 158, 201, 202, 208, 209
Концерт № 4, для фортепиано с оркестром, ор. 58 соль мажор — 290, 317, 319—321, 336, 339
Концерт № 5, для фортепиано с оркестром, ор. 73, ми-бемоль мажор — 317, 319—322
Концерт, для скрипки с оркестром, ор. 61, ре мажор — 290, 317, 319
Марш для фортепиано в 4 руки (из ор. 45) — 162
Мессы:
Месса, для четырех солистов, хора и оркестра, ор. 86, до мажор — 339
Торжественная месса, для четырех солистов, хора, оркестра и органа, ор. 123, ре мажор — 404, 425, 435, 436, 440, 454, 458, 460—462
Музыка для оркестра к театральным представлениям:
Музыка к «Рыцарскому балету» для оркестра — 50, 51
Музыка к трагедии Гете «Эгмонт» — 286, 312, 323, 358—365, 488
Музыка к пьесе А. Коцебу «Развалины Афин», ор. 113— 286, 347, 348
Музыка к пьесе А. Коцебу «Король Стефан», ор. 117— 286, 347, 349
Обработки народных мелодий — 273, 289, 333, 456
Октет для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов, ор. 103—65, 77, 78
Оперы:
«Вакх» — (эскизы) — 286
«Макбет» (эскизы) — 56, 285, 479
«Пламя весталки» (эскизы) — 245
«Фиделио», ор. 72—81, 84, 202, 204, 208, 240, 241, 245—262, 264—272, 336, 391, 443, 477, 499
Оратории:
«Саул» (замысел) — 416
«Христос на Масличной горе», для трех солистов, хора и оркестра, ор. 85—208—210
Песни:
«Аделаида» на слова Ф. Матисона, ор. 46—82, 202, 403, 443

Боннские песни — 45, 79, 82, 83
«Вздох нелюбимого» и «Взаимная любовь» — 83, 477, 490
Военные песни на слова Фридельберга — 203
Духовные песни на слова Х. Ф. Геллерта, ор. 48—202, 203
«Жалоба» на слова Л. Хёлти — 79, 80
«Жертвенная песня» на слова Ф. Матисона — 202
«К далекой возлюбленной», песенный цикл на слова А. Ейтелеса, ор. 98—404, 456—458
«К Минне» — 83
«К радости» на слова Ф. Шиллера — 489, 490
«Майская песня» на слова Гете, ор. 52—491
Песни на слова Тидге — 370
Песни на слова Гете, ор. 75—352, 360, 361
«Песня союза» на слова Гете, ор. 122—491
«Песня монахов из «Вильгельма Телля» Шиллера», для двух теноров и баса (a cappella) — 458
«Радость страданья» на слова Гете, из ор. 83—352, 360
«Свадебная песня» на слова А. Штейна — 491
«Свободный человек» на слова Г. Пфеффеля — 203
«Сурок» на слова Гете — 83
«Счастье дружбы», ор. 88—491
Романс для скрипки с оркестром, ор. 40, соль мажор — 159
Романс для скрипки с оркестром, ор. 50, фа мажор — 159
Рондо — 82
Два рондо для фортепиано, ля мажор, до мажор — 77
Рондо для фортепиано, ор. 51, № 1, до мажор — 127
Септет для четырех струнных и трех духовых инструментов, ор. 20, ми-бемоль мажор — 129, 131, 158, 168, 169, 172, 216
Симфонии — 73, 307
Симфония № 1, ор. 21, до мажор — 82, 127, 129, 130, 195—198, 208, 209, 216, 243, 336
Симфония № 2, ор. 36, ре мажор — 82, 148, 158, 177, 198—201, 204, 208, 209, 216, 328, 336, 337, 342, 345
Симфония № 3 (Героическая), ор. 55, ми-бемоль мажор — 61, 81, 123, 130, 153, 164, 165, 186, 195, 204, 207, 212—229, 231, 239, 240, 244, 245, 298, 311, 312, 317, 322, 323, 330, 336, 337, 340, 345, 488, 503
Симфония № 4, ор. 60, си-бемоль мажор — 290, 316, 317, 322, 323, 336, 337
Симфония № 5, ор. 67, до минор — 61, 185, 257, 298, 317, 322—327, 339, 346, 451, 477
Симфония № 6 (Пасторальная), ор. 68, фа мажор — 243, 317, 328—330, 339
Симфония № 7, ор. 92, ля мажор — 311, 341—346, 395, 477

Симфония № 8, ор. 93, фа мажор — 316, 341, 345, 346, 392
Симфония № 9, ор. 125, ре минор — 60, 61, 84, 129, 185, 192, 257, 295, 298, 311, 312, 341, 346, 404, 429, 434, 435, 454, 462, 470, 475—477, 479—500, 508
Сонаты для фортепиано — 73, 82, 127, 159, 177, 178, 280, 307, 317
Легкая соната для фортепиано, до мажор — 45, 76
Сонаты для фортепиано:
ор. 2, № 1, фа минор — 77, 127, 178—180, 235, 239, 309
ор. 2, № 2, ля мажор — 123, 127
ор. 7, ми-бемоль мажор — 127
ор. 10, № 1, до минор, № 2 — фа мажор, № 3 — ре мажор — 127, 180—183, 185, 464
ор. 13, до минор (Патетическая) — 61, 75, 168, 183—186, 309, 466, 488
ор. 26, ля-бемоль мажор — 186, 187, 193, 223, 312
ор. 27, № 2, до-диез минор («Лунная») — 76, 141, 155, 187—190, 198, 239, 312, 378
ор. 31, № 2, ре минор — 56, 190—193, 235, 494
ор. 31, № 3, ми-бемоль мажор — 148
ор. 49 (соль минор, соль мажор) — 159
ор. 53, до мажор — 50, 204, 231—234, 240, 311, 312, 317, 468
ор. 57, фа минор («Аппассионата») — 56, 156, 180, 185, 187, 204, 231, 234—240, 294, 301, 312, 317, 323, 462, 508
ор. 81-а, ми-бемоль мажор — 335
ор. 90, ми минор — 404
ор. 101, ля мажор — 141, 404, 429, 435, 454, 462, 463
ор. 106, си-бемоль мажор — 404, 429, 435, 454, 462—464
ор. 109, ми мажор — 404, 429, 435, 454, 462, 463
ор. 110, ля-бемоль мажор — 404, 429, 435, 454, 462, 463, 465, 466
ор. 111, до минор — 404, 429, 435, 454, 462, 463, 466—468
Три сонаты для фортепиано (ми-бемоль мажор, фа минор, ре-мажор) — 40, 45, 75, 76, 308
Сонаты для фортепиано и скрипки, ор. 12 (ре мажор, ля мажор, ми-бемоль мажор) — 127, 161, 162
Соната для фортепиано и скрипки, ор. 24, фа мажор — 175
Соната для фортепиано и скрипки, ор. 30, № 2, до минор — 175—177
Соната для фортепиано и скрипки, ор. 47, ля мажор («Крейцерова») — 123, 204, 210—213, 240
Сонаты для фортепиано и виолончели, ор. 5, фа мажор, соль минор — 117, 120, 124
Сонаты для фортепиано и виолончели, ор. 102, до мажор и ре мажор — 404

Соната для фортепиано и валторны, ор. 17, фа мажор — 131
Танцы для оркестра — 82, 115
Трио:
Трио для фортепиано, флейты и фагота, соль мажор — 78
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 1, ми-бемоль мажор, соль мажор, до минор — 105, 115, 167, 169—171
Трио для скрипки, альта и виолончели, ор. 3, ми-бемоль мажор — 120
Трио для скрипки, альта и виолончели, ор. 9 (соль мажор, ре мажор, до минор) — 127
Трио для фортепиано, кларнета и виолончели, ор. 11, си-бемоль мажор — 127, 160
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 70, ре мажор, ми-бемоль мажор — 311
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 97, си-бемоль мажор — 311, 398
Трио (одночастное) для фортепиано, скрипки и виолончели, си-бемоль мажор — 352
Увертюры:
«Именинная», ор. 115, до мажор — 404
«Кориолан», ор. 62, до минор — 225, 290, 312, 317, 318, 336, 337
«Леонора I» — 249
«Леонора II» — 249, 265
«Леонора III» — 250, 255, 266—269
«Прометей» *см.* Балет «Творения Прометея»
«Фиделио» *см.* Опера «Фиделио»
«Эгмонт» *см.* Музыка к трагедии Гете «Эгмонт»
Фантазия для фортепиано, ор. 77—295
Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, ор. 80, до минор — 84, 294, 318, 319, 339, 340, 477, 490
Фуга для струнного квартета, ор. 133, си-бемоль мажор — 465, 472, 473
Фуга для струнного квинтета, ор. 137, ре мажор — 435

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Авердонк Северин — 81
Авердонк — 23
Адамбергер Тони — 365
Аксман Иосиф — 100
Александр I — 390, 391
Альберти Джузеппе Антонио — 99
Альбрехтсбергер Иоганн Георг — 107—109
Аменда Карл — 126, 143, 144, 411
Андрэ Иоганн Антон — 158
Аншютц Генрих — 450
Апони — 98
Арним Беттина *см.* Брентано-Арним Беттина
Арним — 356, 358, 382
Артариа (фирма) — 120, 290, 402, 451

Байрон Джордж Гордон Ноэл — 416
Бакунин Михаил Васильевич — 312
Балакирев Милий Алексеевич — 502
Бардон Поль Жозеф — 117
Бартолоцци Франческо — 124
Бах И. Б.— 416
Бах Иоганн Себастьян — 39, 89, 100, 116, 125, 158, 177, 293, 294, 301, 303—307, 332, 460
Бах Регина Сусанна — 158
Бах Филипп Эммануил — 24, 39, 293
Бек Карл — 503
Беккер Пауль — 60
Белинский Виссарион Григорьевич — 312, 503
Белотто (Каналетто) Бернардо — 391
Бем — 51
Бём Иосиф Даниэль — 162, 420, 421
Бенда Георг — 32
Бенда — 135
Бендикс Б. Х.— 117

Берлиоз Гектор — 269
Бернадотт Жан Батист Жюль — 122, 123, 263
Бернард И. К.— 410, 416
Бернс Роберт — 456
Бертолини Андреас — 277, 278
Бертран Анри — 291
Бетховен Иоганн — 6, 8—10, 17, 20, 22—25, 41, 43, 48, 52, 71
Бетховен Карл — 289, 406—408, 410—412, 414, 435, 439—441, 446, 448, 453
Бетховен Каспар Антон Карл — 10, 71, 82, 148, 151, 152, 157—159, 288, 291, 406
Бетховен Людвиг ван, дед композитора — 5—9, 17, 44
Бетховен Людвиг, брат композитора — 10
Бетховен Мария Магдалина — 9, 10, 17, 24, 43, 44, 46—49, 136
Бетховен Николай Иоганн — 10, 71, 148, 440—442
Биго Мария — 279, 280
Биго — 280
Биркеншток Антония — 351, 352
Биркеншток — 351—353
Блехлингер Иосиф Карл — 410, 414, 416
Бодмер Готлиб — 296
Бомарше Пьер Огюстен Карон — 31, 247
Бонапарт *см.* Наполеон I
Бонапарт Жером — 286
Бородин Александр Порфирьевич — 301
Браун Петер — 246, 267, 284
Брауналь Браун фон — 315
Бреджтоуэр Георг Август — 210
Брейнинг Гергард — 445, 446
Брейнинг Елена — 47, 49
Брейнинг Кристоф — 49
Брейнинг Ленц — 49, 50
Брейнинг Стефан — 49, 50, 134, 136, 229, 230, 248, 263, 264, 266, 268, 269, 422, 446, 448, 451
Брейнинг Ф.— 67
Брейнинг Элеонора — 49, 50, 76
Брейнинги — 49, 50, 67, 69, 70
Брейткопф — 160, 164, 193, 285, 289, 290, 293, 333, 357, 359
Брентано-Арним Беттина — 118, 347, 351—359, 382, 384—386
Брентано Макса — 352
Брентано Франц — 352, 354
Бродвуд Томас — 434
Броун Георг — 98, 111
Брунсвик Тереза — 112, 278, 279, 377—383
Брунсвик Франц — 234, 278, 288, 367, 379, 380
Брунсвики — 155, 278, 379
Буйи Жан Никола́ — 245, 247

Бурбоны — 390, 419
Бурси Карл — 411
Бюргер Готфрид Август — 79, 82, 83

Ваврух — 449
Вагнер — 449
Вагнер Рихард — 187, 258, 329, 341, 491
Вальдмюллер Фердинанд — 413
Вальдштейн Фердинанд Габриэль — 50, 67
Вангаль Иоганн — 102
Варнгаген Карл Август фон Энзе — 368, 369, 371, 382, 399
Вебер Карл Мария — 271, 430, 433
Вегелер Франц Гергард — 49, 50, 63, 70, 77, 111—114, 136, 143, 145, 154, 198, 229, 283, 349
Вегелеры — 283
Вейгль Иосиф — 395
Вейгель Франц — 428, 501
Вейс Франц — 99
Вейсенбах Алоис — 400
Веллингтон Артур — 389
Вельфль Иосиф — 120, 122
Верди Джузеппе — 329
Веринг — 145
Вигано Сальваторе — 241, 242
Виланд Кристоф Мартин — 503
Виллен Франсуа — 434
Вильд Франц — 403
Вильман Магдалина — 52, 112
Вильманы — 52
Винсент Антуан Поль — 209
Винтер Генрих — 63
Виньерон Пьер Рох — 444
Вирт — 215
Вольтер Франсуа Мари Аруэ — 31
Вольф Христиан — 43
Враницкий Пауль — 95
Вульфиус Христина — 382

Габсбурги — 85, 206
Гаво Пьер — 247
Гайдн Иосиф — 24, 40, 62, 67, 68, 75, 79, 87, 89—91, 98, 101—106, 109, 111, 114, 115, 125, 129, 162, 165, 166, 169, 179, 186, 195, 260, 280, 289. 293, 297, 323, 337, 338, 349, 388, 393, 446
Галленберг Венцель Роберт — 155, 156

Гаммер-Пургшталь Иосиф — 285
Гарденберг — 399
Гартль Иосиф — 284, 340
Гаслингер Тобиас — 414, 428, 451, 458
Гвиччарди Джульетта — 154—156, 189, 190, 278, 379
Гегель Георг Вильгельм Фридрих — 57, 429
Гелинек Иосиф — 102, 104
Геллерт Христиан — 202
Гендель Георг Фридрих — 38, 39, 81, 100, 116, 169, 258, 293, 294, 303, 388, 393, 416, 427, 435, 464
Гензель — 414
Герстмейер И.— 145
Гертель Готфрид Христоф — 157, 160, 164, 193, 285, 287, 289, 293, 297, 333, 357, 367, 383
Герцен Александр Иванович — 503
Гете Иоганн Вольфганг — 37, 51, 56, 57, 60, 82, 83, 95, 116, 118, 179, 215, 286, 293, 347, 351—362, 371, 382—386, 388, 403, 412
Гефель Блазиус — 402
Гиллер Иоганн Адам — 32, 34
Гиммель Фридрих Генрих — 119
Глейхенштейн Игнац — 287
Глинка Михаил Иванович — 272, 301, 341, 499, 500
Глюк Христоф Виллибальд — 29, 41, 51, 53, 81, 88, 93, 108, 166, 242, 258, 260, 283, 293, 294
Гоголь Николай Васильевич — 299
Голицын Николай — 439, 440, 473
Гольц Карл — 422, 423
Гомер — 54, 59, 293
Горнеман Христиан — 205
Горький Алексей Максимович — 508
Гофмейстер Франц Антон — 157, 158, 163, 190
Гофф Карл — 233
Грасси Иосиф — 98
Гретри Андре Эрнест Модест — 32, 51, 160, 490
Грильпарцер Франц — 134, 271, 285, 286, 423, 450
Гросс Леопольд — 440
Гроссман Густав Фридрих — 31—33, 41
Гуммель Иоганн Непомук — 67, 125, 126, 210, 395, 444
Гютенбреннер Ансельм — 414, 446, 448, 449

Давид Жак Луи — 29
Далейрак Никола́ — 32, 33, 490
Дангаузер Иоганн — 449
Дебюсси Клод Ашиль — 60
Деверия Ахилл — 478

Дезед Никола — 32, 51, 490
Дейм Жозефина — 278, 279, 375, 379, 381, 383
Деккер Стефан — 397
Демер — 260
Ден Зигфрид Вильгельм — 422
Диабелли Антон — 446, 468, 469
Диттерсдорф Карл — 54, 115
Долецалек Иоганн Эммануил — 134
Донт — 506
Драгонетти Доминико — 124, 395
Дресслер Эрнест Кристоф — 40, 74
Друэ Луи — 106
Дуссек Иоганн — 395
Дюплесси Жозеф Сифре — 53
Дюпор Пьер — 117

Ейтелес А.— 456

Жантили Анджело — 65

Зааль — 129
Занд — 347
Зебальд Амалия — 370, 372, 388
Зейфрид Игнац — 208, 241, 260, 261, 268, 274, 340
Зимрок Николаус — 157, 159, 290
Зичи Стефан — 98, 284
Зонлейтнер Иосиф — 246—248, 264
Зонтаг Генриетта — 437
Зюсмайер Франц Ксавер — 95, 115

Иосиф II — 41, 42, 68, 92

Казентини Мария — 242, 244
Кампи — 340
Канабих Христиан — 65
Канн Фридрих Август — 416
Канова Антонио — 281
Кант Иммануил — 43, 57, 455
Кармонтейль Луи — 21
Карпани — 337
Кауэр Фердинанд — 95
Кеверих Мария Магдалина *см.* Бетховен Мария Магдалина

Кенеди Э.— 132
Кернер А.— 246
Кернер Теодор — 365
Керубини Луиджи — 156, 244, 245, 264, 266, 267, 269, 293, 393, 490
Киличчи — 340
Кинская Каролина — 288
Кинский Иосиф — 98, 287, 288
Кинские — 92
Клейн Франц — 402
Клемент Франц — 215, 266
Клементи Муцио — 289, 290, 457
Клёбер Август — 387, 415, 417
Климент Август — 14
Клозе Фридрих Вильгельм — 118
Клопшток Фридрих Готлиб — 34, 56, 58, 293
Кожелух Леопольд — 101, 115, 135
Коллин Генрих — 285, 293, 317, 336
Кольб Карл Вильгельм — 372
Констанс Шарль Луи — 444
Кох Бабетта — 69
Кох Виллибальд — 21, 22
Кох — 69
Кохин Шарль Никола́ — 131
Коцебу Август — 215, 269, 286, 347
Крамер Джон — 115, 124, 125, 293
Крамолини Луи — 442—445
Крафт Николаус — 99
Крейцер Рудольф — 122, 123, 209—211, 213
Кресенер Георг — 74
Крихубер Жозеф (Иосиф) — 248, 261, 285, 469
Крумпгольц Венцель — 457, 458
Крюгер Франц — 65
Кунис Карл Антон — 135
Куфнер Христоф — 319, 416
Кюгельген Герхард — 59

Лампи Иоганн Баптист — 377
Ланге Иосиф — 55
Ланге Карл — 162
Ланн Жан — 263, 291
Ланцеделли Джозеф — 442
Левин Рахиль — 368—370
Лейбниц Готфрид Вильгельм — 43
Лейбольд Густав — 262
Лейбольд Эдуард Фридрих — 262

Ленин Владимир Ильич — 11, 207, 234, 508
Леопольд II — 68, 70, 92
Лесаж Ален Рене — 247
Лессинг Готхольд Эфраим — 31, 32, 57, 82
Летронн Луи — 402
Лиер И.— 296
Лизер Иоганн Петер — 276
Лиль Руже Клод Жозеф де — 73
Липс Иоганн Генрих — 104
Лист Франц — 16, 67, 348, 430, 434, 472, 482
Лихновская Мария Христина — 98, 99, 111, 266, 275
Лихновский Карл — 97—100, 105, 106, 111, 116, 126, 138, 152, 153, 232, 249, 266, 276, 282, 283, 317
Лихтенштейн — 92, 98
Лобковиц Франц Иосиф — 98, 214, 261, 262, 284, 287, 288, 297, 317, 336, 399, 428
Лобковиц — 92
Лукези Андреа — 24, 74
Людовик XVI — 70
Люкс Иосиф — 52, 62
Лютер Мартин — 228

Магнус Эдуард — 437
Майер Карл — 137, 139
Макс Франц, курфюрст кельнский — 41—43, 58, 59, 70, 71
Макс Фридрих, курфюрст кельнский — 23, 30, 31, 41
Мальфати — 349
Мальфати Иоганн — 277, 367
Мальфати Тереза — 277, 349—351
Мальхус Карл Август — 72
Мараж — 146, 147
Маринелли Карл Эдлер — 95
Матисон Фридрих — 202
Маттьё Георгий Давид — 15
Мауфер — 74
Мегюль Этьенн Никола́ — 95, 293, 490
Мейер Себастьян — 260, 266
Мейербер Джакомо — 361, 395
Мельгунов Николай Александрович — 500
Мельцель Иоганн Непомук — 392—395, 458
Мендельсон-Бартольди Феликс — 141, 280, 322
Меттерних Клеменс — 390
Мигер Симон — 131
Микеланджело Буонарроти — 474
Мильдер-Гауптман Анна — 260, 262, 270, 271, 340, 443
Молло Т.— 93

Мольер Жан Батист — 31, 32
Монсиньи Пьер Александр — 5, 32, 251, 490
Морштадт Винченцо — 115
Моцарт Вольфганг Амедей — 17, 20, 21, 23, 24, 28, 35, 37, 39, 45, 46, 54, 55, 65, 79, 82, 87, 93—97, 99, 108, 109, 114, 115, 120, 123, 125, 129, 137, 156, 162, 165, 166, 169, 173, 179, 186, 195, 201, 210, 260, 264, 272, 293, 309, 388, 429, 451, 460, 470, 502
Моцарт Констанца — 114
Мочалов Павел Степанович — 312
Мошелес Игнац — 139, 272, 309, 393, 446, 448
Мусоргский Модест Петрович — 301
Мюллер Венцель — 95
Мюллер Луиза — 260
Мюрат Иоахим — 263
Мясковский Николай Яковлевич — 303

Наполеон I — 119, 120, 122, 191, 205—207, 214, 263, 290, 340, 368, 370, 372, 389, 390, 402, 419, 475
Незен И.— 36
Нейдль Иоганн — 121
Нефе Христиан Готлоб — 15, 24, 25, 29, 30, 32—40, 42, 52, 71
Нит Чарльз — 432
Новер Жан Жорж — 241, 242
Ноль Людвиг — 57, 110
Ноттебом Густав — 480

Огарев Николай Платонович — 503
Одоевский Александр Иванович — 503
Одоевский Владимир Федорович — 499, 500
Олива Франц — 367—369
Оппердорф — 283
Оссиан — 293

Павел I — 206
Пайне Альберт Генри — 431
Палестрина — 462
Пальфи Фердинанд — 284, 398, 399
Пасквалати Иоганн — 230
Пастернак Леонид Осипович — 507
Паэр Фердинандо — 247, 266
Перголезе Джованни Баттиста — 26, 32
Песталоцци Иоганн Генрих — 381, 410
Петерс — 417

Пик Вильгельм — 508
Пилс Исидор — 72
Пиччини Никколо — 32
Пишегрю Шарль — 71
Платон — 442
Плейель Игнац — 297, 395
Плутарх — 54, 56, 58, 59, 145
Прач Иван — 330, 334
Пушкин Александр Сергеевич — 108, 247, 429
Пфейфер Карл — 98
Пфейфер Тобиас — 20, 21
Пфеффель Готлиб Конрад — 203

Радики — 270
Раду Леопольд — 7
Разумовский Алексей Кириллович — 98, 279, 281, 282, 329, 330, 391
Реберг Фридрих — 108
Рейс-Бетховен Иоганна — 288, 289, 406—408, 410
Рейха Антонин — 15, 52, 59, 134, 135
Рейха Йозеф — 52, 135
Рейхардт Иоганн — 116, 141, 278, 295
Рекель Иосиф — 265, 277
Рельштаб Людвиг — 187, 189
Ригини Винченцо — 63
Ридель Карл — 104, 209
Римский-Корсаков Николай Андреевич — 329
Рио Джаннатазио дель — 410
Рио Фанни дель — 410
Рис Фердинанд — 76, 136, 137, 139, 140, 146, 162, 163, 214, 215, 232—234, 275, 283, 294, 297, 430, 432
Рис Франц — 63, 65, 70, 136
Рихтер Ксавер — 90
Рихтер Франтишек — 66
Ровантини Франц Георг — 22, 24
Ровантини — 24
Роллан Ромен — 91, 106, 110, 146, 183, 220, 294, 309, 310, 311, 314, 322, 334, 378, 379, 418, 419, 422, 429, 479, 481, 482, 487, 490, 498
Ромберг Андрей — 64, 66, 119
Ромберг Бернгардт — 15, 52, 62, 65, 66, 119, 395
Россини Джоакино — 168, 247, 329, 429, 431
Рохлиц Иоганн Фридрих — 160, 162, 164
Рубинштейн Антон — 67, 165, 258, 348, 497
Рубинштейн Николай — 67
Рудольф эрцгерцог — 287, 288, 291, 297, 385, 432, 435, 458

Руссо Жан-Жак — 58, 283
Руст Вильгельм — 341

Савиньи Фридрих Карл — 382
Саккини Антонио — 32
Сальери Антонио — 32, 51, 71, 93, 95, 96, 108, 109, 111, 161, 241, 269, 337, 395
Свитен Готфрид ван — 100
Серов Александр Николаевич — 222, 250, 272, 300, 330, 343, 481, 484, 486, 494, 497, 499, 500, 502, 504
Симонов Иван Михайлович — 426
Скотто Джироламо — 242
Спонтини Гаспаре — 293
Стамиц Ян — 66, 90
Станкевич Николай Владимирович — 503
Стасов Владимир Васильевич — 227, 497, 500, 502
Струве — 72
Суворов Александр Васильевич — 206

Тайер Александр — 102
Тарле Евгений — 206
Тейчек Мартин — 401
Тельчер Иосиф — 101, 313, 448, 450
Тидге Христоф Август — 370
Томашек Венцель — 123, 399
Томсон Георг — 289, 333, 456
Трейчке Георг Фридрих — 241, 248, 260, 270, 286, 319
Тремон де — 475
Тун — 98, 111

Умлауф Игнац — 95, 270, 436
Унгер Каролина — 437, 438

Фаш Карл Фридрих — 116
Фельнер — 215
Фенди Петер — 100
Ферстер Эммануил Алоис — 101, 102, 109, 135, 173
Филидор Франсуа — 32, 51, 490
Финден Эдвард — 118
Фихте Иоганн Готлиб — 58, 368, 370
Фишених Бартоломей — 489
Фишер Готфрид — 19, 22, 36, 44
Фишер — 18, 19

Фишман Натан Львович — 279, 333, 369
Флитнер Фредерика (Фрице) — 33
Фоглер Георг Иосиф — 66, 393, 394
Форкель Иоганн Николаус — 160
Франк Кристина — 131
Франц II — 70, 92, 206, 347, 348, 419
Фрёлих Б.— 423
Фридельберг — 203
Фридлендер Морис — 310
Фрис Мориц — 98, 132, 162
Фрихель М.— 67
Фучик Юлиус — 508

Ханцман — 22
Хёлти Людвиг — 79
Хёхле И. Н.— 274
Ходовецкий Даниэль — 58
Хоппнер Джон — 338
Хубер Франц Ксавер — 210

Цельнер Людвиг — 433
Цельтер Карл Фридрих — 116—118, 384
Циглер И.— 12
Цицерон Марк Туллий — 19
Цмескаль фон Домановец Николаус — 126, 349
Цумбуш Каспар — 505

Чайковский Петр Ильич — 300, 301, 303, 329, 334, 342, 345, 503
Черни Венцель — 104, 137, 138
Черни Карл — 19, 46, 66, 104, 117, 137—140, 294, 334, 411
Чернышевская Ольга Сократовна — 314
Чернышевский Николай Гаврилович — 314, 503
Чимароза Доменико — 32, 92

Шаден И. В.— 46—48
Шварценберг Карл — 284
Швиндт Мориц — 271
Шекспир Вильям — 29, 31, 32, 38, 56, 95, 174, 188, 190, 234, 285, 293, 300, 479, 502
Шеллинг Фридрих Вильгельм — 57, 416
Шенк Иоганн — 95, 103—107
Шеффнер Иоганн Готфрид — 122
Шехнер Наннета — 442—445

Шидермайер Людвиг — 60
Шиканедер Эммануил — 94, 241, 245, 246, 266
Шиллер Фридрих — 17, 56—58, 60, 79, 81, 95, 183, 255, 259, 293, 341, 361, 458, 476, 478, 489, 490, 494, 497
Шиллер Шарлотта — 489
Шиндлер Антон — 54, 156, 265, 292, 294, 314, 420—425, 430, 445, 446, 448, 453, 458, 474, 494
Шлейермахер Фридрих Эрнст — 416, 442
Шлессер — 315
Шмидт Иоганн — 145, 148, 151, 152, 169, 277
Шнейдер Евлогий — 43, 58, 60, 68
Шопен Фридерик — 182, 239, 464, 467
Шостакович Дмитрий Дмитриевич — 303
Шотт — 448
Шпор Людвиг — 296, 398
Шрамм Иоганн М.— 394
Шредер-Девриент Вильгельмина — 260, 263, 268, 271
Шреттер Бернардт — 426
Штебер Франц — 452
Штейбельт Даниэль — 132, 133, 393
Штейбельт — 132
Штейнгаузер Гандольф — 121
Штейер Макс — 438
Штейнер Зигмунд Антон — 157, 414, 427, 430
Штеркель Франц Ксавер — 63, 64
Штилер Иосиф Карл — 459
Штих Иоганн Венцель — 131
Штрейхер Иоганн Андреас — 295, 402
Штрейхер — 295
Штумпф Иоганн Андреас — 427, 435
Шуберт Франц — 87, 313, 314, 414, 416, 430, 457
Шуман Роберт — 301, 322, 457
Шупанциг Игнац — 99, 126, 129, 281, 340, 395, 426, 458
Шюнеманн Г.— 333
Шютц Иосиф — 436

Эберль Антон — 102
Эден Генрих — 20, 35
Энгельман Готфрид — 433
Энгельс Фридрих — 214, 307, 503
Энгр Жан Огюст Доминик — 267
Энди Венсан д' — 60
Эрар Себастьян — 273
Эрдёди — 98
Эрдёди Мария — 280, 281
Эртман Доротея — 112, 140—142

Эртман, муж Д. Эртман — 141
Эстергази Антон — 98, 102
Эстергази Николай — 98, 107, 284, 339, 374
Эстергази — 98, 107
Эсхил — 300

Юнкер Карл Людвиг — 65, 66

Ягеман Фердинанд — 371
Яковлев Василий Васильевич — 500
Ян Отто — 259
Янш Л.— 12

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. Семья. Детство 5
II. Театр. Юный органист 26
III. Боннская среда 45
IV. Последние годы в Бонне 62
V. Юношеские произведения 74
VI. Приезд в Вену. Учителя 85
VII. Венский виртуоз 110
VIII. Первая «академия». Ученики 127
IX. Тяжелый недуг. Издатели. Пресса 143
X. Творчество 1793—1802 годов 165
XI. Героическая симфония и ее спутники 204
XII. «Фиделио» 241
XIII. Бетховен в Вене 273
XIV. Симфонизм Бетховена 298
XV. От Четвертой до Восьмой 316
XVI. Беттина Арним 347
XVII. Гете. «Бессмертная возлюбленная» 360
XVIII. Венский конгресс 389
XIX. Последние годы 406
XX. Последние песни. «Торжественная месса». Сонаты. Квартеты 454
XXI. Симфония радости 475
Примечания 510

Приложения

Письма Бетховена к Жозефине Дейм 521
Список сочинений 538
Краткая библиография эпистолярного наследия Бетховена и литературы о Бетховене 578
Указатель произведений 611
Указатель имен 617

Альшванг Арнольд Александрович
ЛЮДВИГ ван БЕТХОВЕН

Редактор *Т. Соколова*
Худож. редактор *И. Каледин*
Техн. редактор *М. Ильина*
Корректор *М. Запрудская*

Оформление художника *Ю. Маркова*
Портрет на суперобложке работы
художника *Г. Ингера*

Подписано к печати 8/VI 1966 г. А14911.
Формат бумаги 84 × 108¹/₃₂. Печ. л. 19,81.
(Усл. п. л. 33,18). Уч.-изд. л. 26,2 (включая
вклейку). Тираж 10 000 экз. Изд. № 2852.
БЗ № 38—65 г. Заказ 3606. Цена 1 р. 89 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Типография «Красный пролетарий»
Политиздата.
Москва, Краснопролетарская, 16.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“

Вышли и выходят из печати
Новые книги
(серия «Классики мировой музыкальной культуры»)

Альшванг А.— П. И. Чайковский. Монография

Житомирский Д.— Роберт Шуман. Жизнь и творчество. Монография

Кремлев Ю.— Клод Дебюсси. Монография

Мильштейн Я.— Ф. Лист. Монография

Нестьев И.— Бела Барток. Монография

Соловцов А.— Жизнь и творчество Римского-Корсакова. Монография

Соловцова Л.— Джузеппе Верди. Монография

Хубов Г.— М. П. Мусоргский. Монография

Специализированные нотные и книжные магазины принимают предварительные заказы на книги по музыке.

Оформляйте предварительные заказы в местных магазинах!