

ЖИЗНЬ
ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ
ЧЕЛОВЕК

А. АЛЬШВАНГ

БЕТХОВЕН

✻

МОСКВА: С. 1912

Annotation

Биография великого композитора Людвига ван Бетховена.

- [Арнольд Александрович Альшванг](#)
 -
 - [Часть первая](#)
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвертая](#)
 - [Глава пятая](#)
 - [Глава шестая](#)
 - [Глава седьмая](#)
 - [Глава восьмая](#)
 - [Часть вторая](#)
 - [Глава девятая](#)
 - [Глава десятая](#)
 - [Глава одиннадцатая](#)
 - [Глава двенадцатая](#)
 - [Глава тринадцатая](#)
 - [Глава четырнадцатая](#)
 - [Глава пятнадцатая](#)
 - [Глава шестнадцатая](#)
 - [Глава семнадцатая](#)
 - [Глава восемнадцатая](#)
 - [Глава девятнадцатая](#)
 - [Часть третья](#)
 - [Глава двадцатая](#)
 - [Глава двадцать первая](#)
 - [Глава двадцать вторая](#)
 - [Глава двадцать третья](#)
 - [Основные даты](#)

- [Перечень произведений Людвига ван-Бетховена](#)
- [Нотография и библиография](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)
 - [31](#)
 - [32](#)
 - [33](#)

- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)

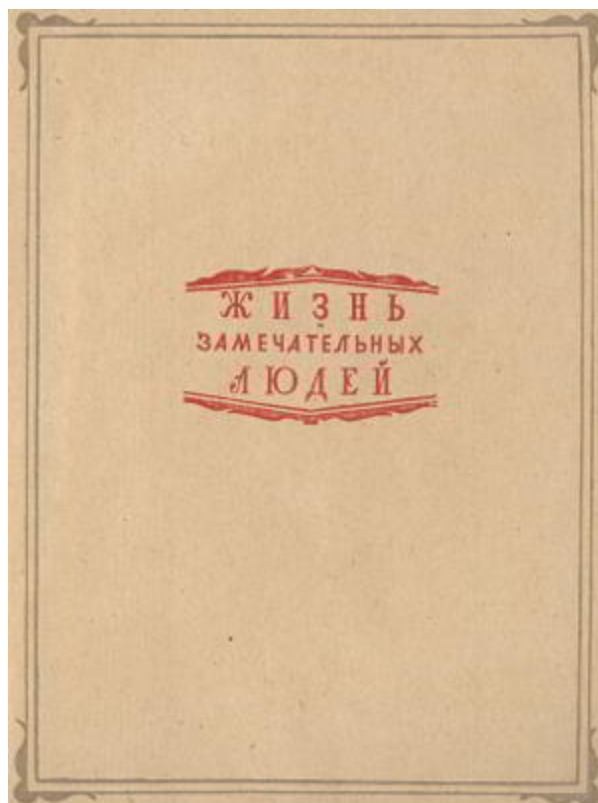
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)

- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)

- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)

- [178](#)
 - [179](#)
 - [180](#)
 - [181](#)
 - [182](#)
 - [183](#)
 - [184](#)
 - [185](#)
 - [186](#)
-

**Арнольд Александрович
Альшванг
Бетховен
Жизнь замечательных людей
Выпуск 9-10 [165 — 166]
1940**





Часть первая

Глава первая

Семья. Капелла

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

Дед композитора Людвиг ван-Бетховен, фламандец по происхождению, был сыном торговца кружевами и картинами в городе Мехельне^[1]. 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^[2], выступал в латинских и итальянских ораториях и умело выполнял сложные капельмейстерские обязанности в церкви и театре.

Жалованье придворного музыканта было невелико. Типичный немецкий бюргер XVIII века, Людвиг ван-Бетховен пополнял свои доходы винной торговлей. Он содержал в Бонне два погребка, где его жена продавала прекрасные рейнские вина. Мало-помалу она настолько пристрастилась к спиртным напиткам, что ее пребывание в доме стало угрожать положению «господина капельмейстера».

Решившись положить конец семейным неурядицам, 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»^[3] 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.



Дед Бетховена Людвиг ван-Бетховен. (Портрет работы Раду)

Семейные невзгоды Людвиг ван-Бетховена-старшего не ограничивались пагубной страстью его жены. Бичом семьи был сын Иоганн, будущий отец композитора.

Много отрицательного известно о Иоганне Бетховене. Плохую память оставил он по себе. Хуже всего было то, что Иоганн не только не сумел оказать положительное влияние 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 повеселиться. 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 неумение 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.

Двадцати восемью 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. Тем не менее 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 вскоре 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 месяцем становилась тяжелее и горестнее. Рождались дети, нужда увеличивалась, здоровье разрушалось.

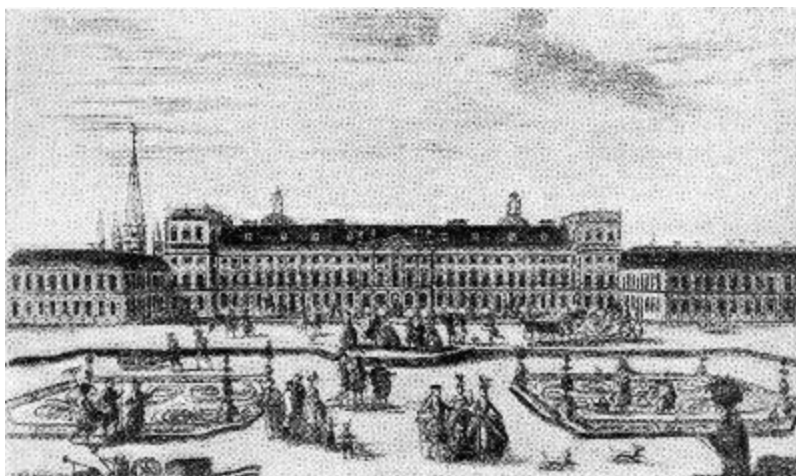
В декабре 1770 года родился сын, который был назван Людвигом. (Это был уже второй по счету Людвиг: первый родился на два года раньше и вскоре умер.) Точная дата его рождения неизвестна. В те времена не было принято записывать дату рождения младенцев «третьего сословия». Сохранилась лишь запись в метрической книге боннской католической церкви святого Ремигия о том, что Людвиг Бетховен крещен 17 декабря 1770 года. Следовательно, он родился на день-два раньше^[4]. 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 и до сих пор привлекает тысячи посетителей.

Кельнское курфюршество, с резиденцией в Бонне, было одним из независимых церковных княжеств раздробленной Германии. Князь-епископ (курфюрст) был 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 перепал 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 чистым, нарядным городом, главным украшением которого был великолепный дворец курфюрста^[5], построенный в середине XVIII века, — один из изящнейших архитектурных памятников немецкого рококо^[6].



Боннский курфюршеский дворец (Современная гравюра)

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 е 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». Курфюрсты жили в атмосфере непрерывных удовольствий. Многочисленная местная аристократия старалась подражать им. За придворной аристократией тянулись чиновники и военные. Штат придворных был очень велик. «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 лучше наполнять желудки и доставлять побольше развлечений всей этой толпе бездельников.

Ремесло и торговля тоже служили преимущественно двору.

Внешние знаки сословной принадлежности резко отличали всех жителей города. В праздничный день город имел особенно живописный вид. 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 дорогих 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 производили внушительное впечатление. Одежда высших классов, тяжелая и неудобная, блистала роскошью.



Немецкая придворная капелла XVIII века. (Картина Маттьё, 1770 г.)

Среди придворных развлечений одно из первых мест 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 герцогов,

гросгерцогов, князей и других курфюрстов, любивших музыку или просто, следуя моде, покровительствовавших искусству.

Один из кельнских курфюрстов, Климент-Август, при котором дед Бетховена начал свою службу в боннской капелле, славился своей расточительностью. Огромные суммы выбрасывались им на приобретение великолепных экипажей, ценной мебели, предметов роскоши, редких художественных произведений, на устройство блестящих придворных празднеств, маскарадов, опер, драматических спектаклей и балетов. Значительную статью расходов курфюрста составляли вознаграждения певицам, танцорам и актерам, а зачастую просто шарлатанам и авантюристам, выдававшим себя за слугителей 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 доказательство чего писал произведения, в которых обворовывал настоящих музыкантов.

Курфюрсты содержали капеллу из 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-х годах XVIII века достигал тридцати шести человек. Среди них было несколько выдающихся музыкантов, например, виолончелист Ромберг, флейтист — впоследствии знаменитый теоретик музыки — Антон Рейха, органист Нефе и, наконец, юный Бетховен.

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

было в общем довольно плачевным. Оклады штатных сотрудников капеллы колебались между семьюдесятью пятью и тысячей гульденов^[7] 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 его «Милостивого Величества, Высокодостойного Архиепископа и Курфюрста, Всемилоостивейшего Владыки и Господина», в которых излагались нижайшие просьбы о предоставлении должности, о прибавке, а также доносы на собратьев по ремеслу. Резолюции на прошения (вроде: «всемилоостивейше 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 унижительное 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.

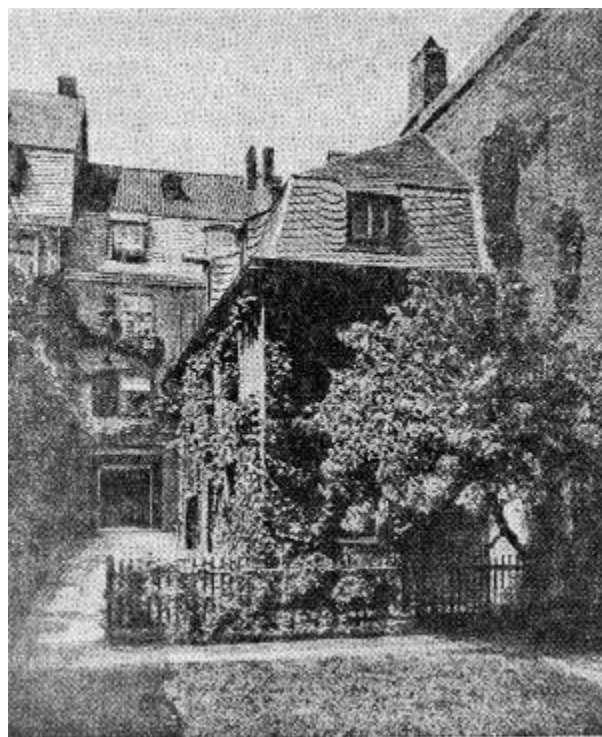
Как и все другие немецкие капеллы, существовавшие за счет князя, боннская капелла раболепно подчинялась прихотям невежественного монарха. До какой степени доходило подбострастие музыкантов, видно хотя бы из письма выдающегося итальянского композитора XVIII века Бенедетто Марчелло. «Целую следы укусов блох на ноге собаки вашего сиятельства», заканчивал он свое письмо некоему владетельному господину. Подобное самоуничижение и лесть в те времена не были исключением, хотя наряду с этим можно привести ряд примеров сословной гордости некоторых музыкантов, например Моцарта^[8].

Таково было в общих чертах положение музыкантов в середине XVIII века в Бонне.

Глава вторая

Детство

Первые годы жизни Людвига Бетховена проходили в семье, где царили довольство и согласие. Иоганн Бетховен занимал тогда прочное, хотя и скромное, положение в обществе. Людвиг-старший, дед композитора, морально и материально поддерживал слабого и легкомысленного Иоганна.



Дом, где родился Бетховен (вид со двора)

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 было 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.

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^[9].

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 Людвига самоуглубленным меланхоликом. Напротив, это был здоровый, крепкий мальчуган, не чуждавшийся детских шалостей. По крайней мере таким рисует его рукопись Фишера^[10]. Мальчик крадет яйца из-под чужих кур, вместе с братом Карлом ловит чужого петуха, случайно залетевшего во двор, жарит и съедает свою добычу. Позже, будучи школьником, Людвиг нередко проводит свободное время в шалостях. Живой темперамент сказывается в его горячей склонности или нескрываемой антипатии к тем или иным людям, в страстном отношении к событиям окружающей жизни, в чувстве юмора, 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. Не удалось Людвигу получить среднее образование: 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 чтением, Бетховен тем не менее до конца жизни терзался мыслью о недостаточности своего образования. Не лучше обстояло дело и с музыкальными занятиями. Уже будучи знаменитым композитором, Бетховен жаловался своему ученику Черни на плохое музыкальное образование, полученное им в детские годы^[11].

До двенадцатилетнего возраста его музыкальные занятия велись без всякой системы. Несколько лет подряд он учился музыке у разных педагогов, — их было не менее пяти. Исключительный талант мальчика обнаружился очень рано, и отец, в поисках выхода из материальной нужды, жаждал сделать Людвига «вундеркиндом», вторым Моцартом^[12]. Иоганн Бетховен обратился к другу покойного своего отца, престарелому придворному органисту Ван-дер-Эдену, который взял на себя бесплатное обучение восьмилетнего Людвига игре на клавесине. Его в скором времени сменил новый

учитель, актер Тобиас Пфейфер, служивший в боннской оперно-драматической труппе. Веселый собутыльник Иоганна поселился в доме Бетховенов. Пфейфер был несомненно человеком одаренным, хотя и не без склонности к фиглярству. Он пел, играл на гобое и флейте, был драматическим и оперным актером, свистал, подражая пению птиц, показывал фокусы. Постоянные скандалы, попойки, непристойное поведение не давали ему надолго удержаться в какой-нибудь театральной труппе. Кочуя с места на место, он так и погиб в неизвестности.



Семья Моцарта в Париже. (С картины Кармонтейля, 1783 г.)

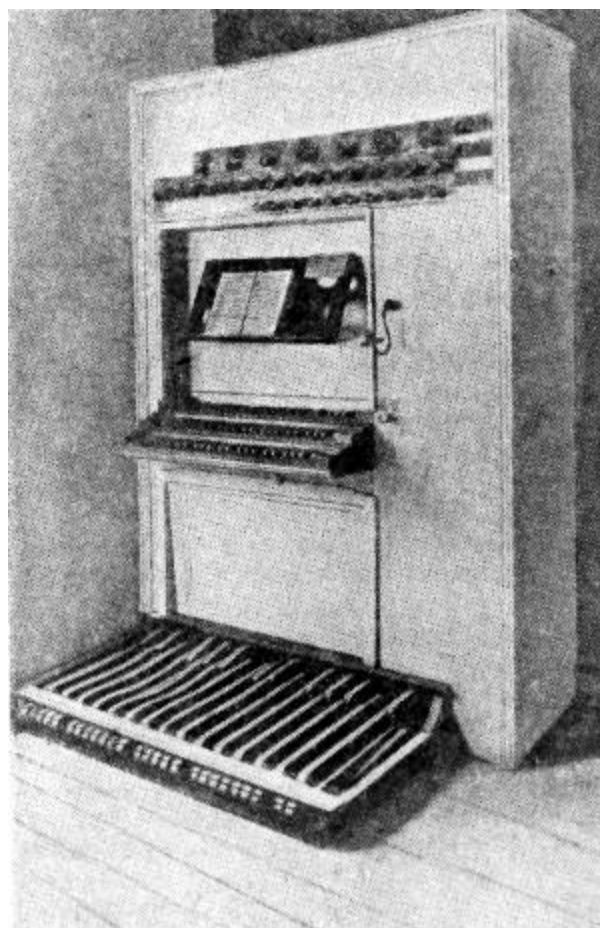
Этот «учитель» применял довольно своеобразные педагогические методы. Являясь с Иоганном ночью из питейного заведения, он внезапно вспоминал, что еще

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.

Единственным положительным результатом уроков Пфейфера явилось знакомство Людвига с флейтой — инструментом, столь распространенным в любительских музыкальных кругах Европы XVIII века. Но после первого же года пребывания в боннской труппе Пфейфер был оттуда изгнан, и у Людвига появляется новый учитель музыки — францисканский монах Вилибальд Кох.

Этот добродушный, жизнерадостный органист сделался монахом по обету, данному им во время страшной бури на океане. Каким педагогом был романтический монах — неизвестно. Во всяком случае, это был первый учитель, ознакомивший Людвига с игрою на органе. Мальчик настолько овладел этим инструментом, 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».



Орган в боннской церкви миноритов, на котором юный Бетховен обучался игре.

В это время маленький Бетховен уже свободно играл на органе и на клавесине. Кроме того, он учился играть на скрипке и начинал овладевать альтом^[13], под руководством талантливого скрипача Ровантини, родственника Бетховенов и большого 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 несколько часов в день. Иоганн был неумолим и безжалостен. Воспоминания Фишера рисуют Людвига стоящим на маленькой скамеечке перед клавесином (иначе он не достал бы до клавиатуры), старательно

проделывающим скучные упражнения. Капризный и взбалмошный отец бывал груб с мальчиком, однако считать его каким-то тираном было бы ошибкой — он по-своему любил сына. Первое время отец лично руководил занятиями, и Людвиг даже любил, когда Иоганн сажал его на колени и учил аккомпанировать пению. Но, воодушевленный корыстными намерениями возможно скорее сделать из Людвига «вундеркинда», чтобы эксплуатировать его дарование, Иоганн заставлял мальчика целыми днями разучивать бесконечные и по существу ненужные упражнения.

Людвиг очень быстро усвоил ноты, свободно играл с листа, но больше всего он любил импровизировать, особенно на скрипке. Отец сердился на него, а мальчик возражал: «Но разве получается плохо?»

Уже в марте 1778 года нетерпеливый и упрямый Иоганн заставил восьмилетнего Людвига выступить в Кельне. Этот большой, шумный и грязный «имперский город» по своей музыкальной культуре стоял значительно ниже Бонна. Концерт («академия») в таком крупном центре был смелым предприятием. 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».

Из этого извещения видно, что Людвиг выступал уже раньше при дворе курфюрста Макса-Фридриха. Но ни этот курфюрст, ни следующий не оценили дарований 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 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 это можно было ожидать, если принять во внимание его исполнительский дар, созревший так рано. Моцарт в одиннадцатилетнем возрасте был уже композитором с европейским именем.

Осенью 1781 года мальчик совершает первое большое путешествие. В эту осень умер родственник и учитель Людвига, молодой скрипач 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 Бетховена 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».

Уже в детские годы Людвиг приобрел обширный круг знакомств. Дом Иоганна посещали наиболее выдающиеся придворные музыканты, среди них композитор и капельмейстер 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 музыкантов и дворян-любителей. К похвалам Людвиг оставался совершенно равнодушным и держал себя независимо. Чувство собственного достоинства проявлялось у Бетховена уже с детства.

Музыкальное развитие мальчика, при всей несистематичности обучения, шло быстро вперед. Несомненно, маленький Людвиг слышал много камерной и оркестровой музыки XVIII века. Окруженный музыкантами и любителями музыки, Людвиг уже с ранних лет полюбил 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 музыкальных устремлений эпохи. Такой руководитель нашелся в 1782 году в лице Христиана-Готлиба Нефе, с которым двенадцатилетний Бетховен начал свои занятия.

Начало занятий с Нефе является как бы границей в жизни будущего композитора. Детство великого музыканта кончилось. Перед ним открываются новые, широкие просторы музыкальной мысли и культуры.

Глава третья

Театр. Нефе

Новый учитель Людвига прибыл в Бонн в 1779 году и занял должность музыкального руководителя боннского «национального театра», созданного по распоряжению курфюрста в подражание другим немецким владетельным дворам.

В 70-х годах курфюршеством управлял легкомысленный старец Макс-Фридрих. Подобно своим предшественникам, он тратил большие суммы на развлечения, но при этом соблюдал своеобразный «режим экономии» в мелочах, что отразилось до известной степени и на состоянии капеллы. Любимым детищем курфюрста был театр.

Владетельные князья рассматривали театр, как могущественное средство пропаганды выгодных для них идей просвещенного абсолютизма и как «массовую школу нравов». По всей Германии в 70-х годах XVIII века прошла волна национального театрального движения, выразившаяся в организации ряда трупп, разъезжавших по городам и игравших на родном немецком языке^[14]. Наиболее богатые дворы Германии 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 Гроссмана. Роли исполнялись опытными актерами-профессионалами, среди которых встречались выдающиеся дарования. Ставились драматические и оперные представления, исполняемые, впрочем, одними и теми же актерами. Режиссура была на большой высоте; имя Гроссмана пользовалось известностью по

всей Германии. Его жена — фактический руководитель труппы — была одной из умнейших женщин художественного мира. Театр имел самостоятельный оркестр, по составу не меньший, чем оркестр капеллы^[15].

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 оперы («Дезертир» Монсиньи, «Добрая дочка» Пиччини и много других), а также «зингшпили»^[16]. Спектакли давались в театре, построенном в одном из боковых флигелей огромного дворца курфюрста. Зрительный зал был богато отделан.

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.

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 (Перголезе, Пиччини, Саккини, Сальери, Чимароза), французов (Гретри, Дезед, Филидор, Монсиньи, Далеирак) и немцев (Гиллер, Нефе, Бенда). 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. Отражавший передовые идеи своего времени и требования растущего «третьего сословия», театр был революционным явлением эпохи. Он стал одним из важнейших воспитателей молодого Бетховена внушив ему ненависть к деспотизму и стремление к свободе.

Ставя пьесы и оперы, отражавшие прогрессивную буржуазную идеологию XVIII века, театр Гроссмана вместе с тем льстил курфюрсту и был послушным орудием просвещенного абсолютизма. Такое противоречие не должно нас удивлять. Перед Французской революцией во всей Европе поклонение монарху мирно уживалось с крайне оппозиционными настроениями. Этим особенно отличались немецкие буржуазные идеологи, в головах которых царила невообразимая путаница по основным социально-политическим вопросам. Однако театральные пьесы, несмотря на свою двойственность, являлись проводниками революционных понятий нравственности, общественного долга, борьбы с насилием. Но одного театра, самого по себе, было еще недостаточно для воспитания юного композитора в духе прогрессивного мировоззрения. Роль основного воспитателя сыграл новый руководитель Людвиг — Нефе.

Встреча с Нефе имела решающее значение для духовного развития Людвиг. Выдающаяся личность учителя оказала всестороннее влияние на формирующееся мировоззрение молодого музыканта. Невзрачный горбун, подверженный припадкам меланхолии, и тем не менее очень энергичный, деятельный человек, Нефе был 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, следующую лучшим традициям немецкой музыки XVIII века. Он учился у известного оперного композитора Гиллера в Лейпциге и одновременно прошел курс в университете. Любопытна и характерна для эпохи тема его диссертации: «Может ли отец лишиться наследства сына, поступившего в актеры?» (Нефе ответил на этот вопрос отрицательно.)

Литературный талант Нефе сделал его одним из выдающихся музыкальных бытописателей Германии конца XVIII века. Он первый стал восторженно писать о своем ученике Бетховене в различных немецких периодических изданиях, и он же описал музыкальный быт при дворе боннского курфюрста. Не будучи первоклассным композитором, Нефе выделялся своей разносторонностью. И если как художник и композитор этот человек не достиг совершенства, то во всяком случае он 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.



Иоганн-Готлоб Нефе. (Портрет работы неизвестного художника)

Нефе отличался огромной работоспособностью и волей. В своей автобиографии он называет себя «врагом церемониала и этикета» и «ненавистником льстецов». Он «ненавидел дурных князей больше, чем бандитов».

Эстетические воззрения Нефе заслуживают особого внимания, ибо 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.

Поэтому получаются неестественные пробелы. 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-Амедей Моцарт». И в дальнейшем Нефе оставался преданным другом Бетховена. Людвиг отдает ему должное, написав десять лет спустя, в 1793 году: «Если я достигну чего-либо крупного, то в этом, несомненно, будет ваша доля».

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

Глава четвертая

Придворный органист

Воспоминания Фишера помогают нам составить довольно 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 светлоголубыми 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»^[17] подмышкой и шпагу с серебряной рукояткой на боку^[18].

Нужно отметить, что придворный наряд мало соответствовал наружности Людвига, который пренебрежительно относился ко всякому этикету, не любил щегольства и отличался некоторой неряшливостью.

Бетховен напряженно работал. В двенадцатилетнем возрасте он впервые начал овладевать тайнами композиторской техники. Он сосредоточенно вынашивал зарождающиеся творческие идеи, учился у Нефе искусству сочетать между собой голоса («контрапункт») и умению находить аккомпанемент к мелодии («генерал-бас»). Овладение этими навыками было обязательным для всякого профессионала-музыканта.

Нефе с самого начала обучения понял, что гениальному ученику, обладающему необузданной фантазией, недостает сдержанности, дисциплины и культуры. Путь к ним лежал лишь через глубокое и всестороннее изучение творчества великих композиторов.

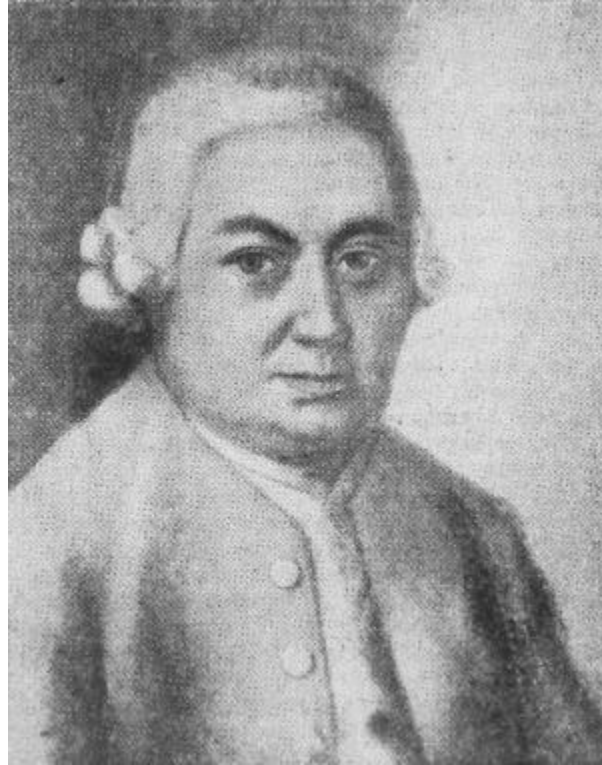
В одной из своих журнальных статей Нефе пишет, что изучил с маленьким Бетховеном сборник Себастьяна Баха — «Хорошо темперированный^[19] клавир» («Wohltemperirtes Klavier»), состоящий из сорока восьми прелюдий и фуг^[20].

Имя Иоганна-Себастьяна Баха, умершего в 1750 году, было в то время знакомо лишь узкому кругу специалистов-музыкантов и высоко чтилось ими. Сборник Баха был труднейшим и сложнейшим из всей тогдашней клавирной литературы. Нефе, сам научившийся ценить баховские творения при личных встречах с учениками Баха в Лейпциге, направил внимание Людвига в эту сторону. Несравненная сосредоточенность баховской музыки обогатила лирический элемент дарования Бетховена. Ему

принадлежит изречение: «Бах — это не ручей (слово «Bach» по-немецки означает ручей), а целое море».

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 мирозерцание 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.

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.



Филипп-Эммануил Бах. (Портрет работы неизвестного художника)

К 1782 году относится первое известное нам сочинение Людвига — фортепианные вариации на тему марша ныне забытого композитора Дресслера. Вариации — это распространенный, излюбленный в XVIII веке жанр. Они представляют как бы «рассуждение на тему». Сначала излагается тема — собственная или заимствованная из популярных опер, песен, маршей и т. п., — затем композитор дает 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 и видоизменить, в старании извлечь из нее максимум заложенных в ней возможностей. Впоследствии Бетховен достиг

небывалой до него свободы в трактовке варьируемой темы, в резком противоречии с принципами XVIII века. Даже Моцарт довольствовался сравнительно легкими видоизменениями темы.

Вариации на тему Дресслера, изданные в Маннгейме 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 Макс-Фридриху. Такие посвящения писались не без практических целей: музыканты всегда надеялись на получение награды или на протекцию. 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 эти учреждения, как на личную собственность монарха. Труппа Гроссмана была распущена; получив двухнедельное жалованье, актеры разбрелись по разным городам Германии. Новый курфюрст Макс-Франц несколько лет не решался возобновлять национальный театр, и до 1789 года Бонн довольствовался приезжими итальянскими и французскими труппами, пока, наконец, в городе опять не был создан постоянный театр.

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 согласен бежать две мили вместо почтовой лошади, нежели слушать такое дрянное исполнение своей оперы».

При восшествии на престол курфюрст потребовал сведений о всех тридцати шести сотрудниках капеллы и о желательных изменениях ее состава. В докладе о двух Бетховенах 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 пятьдесят флоринов^[21], 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».

Очевидно, автор рапорта относится к семейству Бетховена бережно, чего нельзя сказать о его отношении к Нефе. Обидно читать нижеследующую характеристику: «Христиан-Готлиб 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». 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». 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 с ежегодным окладом в сто пятьдесят флоринов в качестве штатного помощника органиста.

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 создается стихийно, без малейшего участия курфюршеского двора, обычно создававшего репутации. Курфюрст-«музыкант» нисколько не интересовался судьбой гениального мальчика.

Однако реформы курфюрста косвенно влияют на дальнейшую судьбу Людвигу. Подобно Иосифу II, курфюрст объявляет жестокую борьбу светским притязаниям Римской церкви, всячески подчеркивая свою независимость от папы. На языке писателей того времени эта антиримская политика носила название «борьбы с фанатизмом». Макс-Франц открывает школы, делает библиотеку дворца доступной для посетителей и однажды сам появляется во вновь открытой городской библиотеке в качестве простого читателя. Впрочем, все это соответствовало духу времени и не составляло личной заслуги Макса-Франца.

Особое значение для культурной жизни Бонна приобрело открытие университета, состоявшееся 20 ноября 1784 года. Во времена Бетховена преподавание в Боннском университете носило еще явную печать средневековья. Шесть профессоров читали богословие. Одним из главных предметов преподавания было церковное право. Нарождающиеся естествознание и медицина, далеко не свободные от схоластических привесков, давали в новом университете лишь слабые ростки. Читались лекции по философии Лейбница, Вольфа и Канта. Несмотря на подчеркнuto католический характер учреждения, 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-Фридрих отнюдь не торопился убрать неугодных Риму профессоров и лишил должности только Евлогия Шнейдера, профессора кантонской философии, за крайне радикальный политический образ мыслей^[22].

Людвигу исполнилось четырнадцать лет. Вследствие постоянной озабоченности, хмурого и неприветливого вида он кажется старше своих лет. Нескончаемый томительный 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 году ее муж и соседи оказывали ей традиционное внимание. Это случалось в день святой Магдалины, в день ее именин, которые торжественно праздновались. Сохранилось описание трогательной сцены ежегодного чествования матери Бетховена. Описание это рисует, типичное семейное празднество немецких музыкантов-профессионалов XVIII века. «Ежегодно, в день св. Магдалины, семья торжественно праздновала день рождения и именин госпожи ван-Бетховен. Приносили из церкви нотные пульта 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» (рукопись Фишера).



*Силуэт шестнадцатилетнего Бетховена.
(Литография Беккера по рисунку Незена, 1786 г.)*

Глава пятая

Первая поездка в Вену

Музыкальное творчество четырнадцатилетнего Людвига обогащается новыми жанрами. Под влиянием музыки Моцарта он пишет три квартета для чембало^[23], скрипки, альта и виолончели.

В этот же период Бетховен пишет песни и фортепианные произведения и делает наброски фортепианного концерта (сохранилась лишь фортепианная партия). Общий кругозор юного композитора расширяется. Вскоре художественная жизнь Бонна уже не дает Людвигу никакого удовлетворения. Страстное желание учиться влечет шестнадцатилетнего юношу из тихой провинциальной резиденции в большой город.

К тому времени Людвиг уже пользовался широкой известностью в Бонне. Он преподавал и выступал в аристократических домах и при дворе. Его импровизации за клавесином, полные огня и необузданного воображения, уже тогда, поражая слушателей, делали Бетховена особенно популярным. Его музыка звучала для людей того времени не менее революционно, чем «Разбойники» Шиллера, «Прометей», «Гец» и «Вертер» молодого Гёте. Вдобавок уже первые произведения Людвига — вариации, сонаты, фортепианные квартеты, песни — могли выдержать сравнение с музыкальными сочинениями признанных немецких композиторов той эпохи и в отдельных случаях обнаруживали упорную самостоятельную работу гениального юноши над созданием своеобразного музыкального языка.

Но прекрасный учитель Нефе, первоклассная боннская капелла и собственное положение

придворного музыканта уже не удовлетворяли Людвиг. Для его свободолюбивой натуры независимость была дороже всего. Кроме того, он еще не встречался с лучшими немецкими композиторами. По мере знакомства Людвиг с сочинениями Моцарта его преклонение перед гением этого музыканта растет. 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, совершенно порвать с боннской придворной капеллой. Так делали многие ее музыканты. Откуда у Людвиг 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 советника Шадена, случайного знакомого в Аугсбурге.

Об этой первой поездке Бетховена в Вену мы знаем очень мало. Неизвестно, когда она началась, сколько времени Людвиг оставался в Вене, что он там делал и где жил. Зато известно, что в 1787 году 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».

Людвиг начал брать уроки у Моцарта. Впоследствии Бетховен, рассказывая Черни об игре великого композитора, говорил, что Моцарт играл исключительно тонко, но его игре не доставало legato (связности), то есть певучести мелодии.

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 в тяжелом состоянии. 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. Тяжелое душевное состояние юноши отражается в письме к Шадену (сентябрь 1787 г.): «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 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».

Тогда же здоровье Людвига действительно подверглось тяжелым испытаниям. Болезни, одна за другой, начинают подтачивать могучий от природы организм. Вначале — тиф. Осложнения после тифа вызывают длительные страдания, особенно в области кишечника; эти боли терзали его всю жизнь, порою резко обостряясь.

В те же годы Людвиг переносит другую тяжелую болезнь — оспу, обезобразившую и без того некрасивое лицо его. Правда, по свидетельству почти всех современников, лично знавших Бетховена, невыгодное впечатление от его наружности быстро исчезало

благодаря прекрасным лучистым глазам и обаятельной улыбке.

После кончины матери семейные невзгоды стали почти невыносимыми для больного, измученного юноши. Смерть годовалой сестренки, пьянство отца и горькая нужда — все это легло тяжелым гнетом на старшего сына. Платя умершей матери были проданы, средств не хватало на самое необходимое. В этих тяжелых обстоятельствах Людвиг делает шаг, свидетельствующий о его решимости и незаурядной силе характера: опасаясь, чтобы братья его не умерли с голоду, 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 фактически стал нетрудоспособным. Он окончательно потерял голос, и 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^[24] 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. Впоследствии Иоганн хитростью добыл у сына роковое распоряжение курфюрста и уничтожил его. Еще в течение пяти лет, вплоть до своей смерти, несчастный отец был 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, одинокий, малообщительный юноша живет замкнуто, делая исключение лишь для семейства Брейнингов, которое после смерти матери становится для Людвига второй семьей.

Глава шестая

Идейная среда

Вдова придворного архивариуса Елена фон-Брейнинг принадлежала к числу лучших представителей боннской интеллигенции. Это была довольно состоятельная женщина. Ее просторный и гостеприимный дом находился в одном из лучших кварталов города.



Елена Брейнинг. (Гравюра на меди)

Семья Брейнингов состояла из матери и четырех детей. Старший сын Кристоф, сверстник Бетховена, был одаренный юноша, увлекавшийся поэзией. Пятнадцатилетняя Элеонора, живая, темпераментная девушка, училась игре на фортепиано. Музыкальную

одаренность проявляли также и младшие сыновья — тринадцатилетний Стефан и десятилетний Ленц.

Людвиг познакомился с Брейнингами в 1787 году, начав преподавать музыку детям — Элеоноре и Ленцу. Дружеское сближение с семейством Брейнинг последовало быстро. Не прошло и года, как Людвиг стал почти полноправным членом семьи. Высокий культурный уровень дома Брейнингов, личное расположение матери и детей к музыканту, талант которого они сумели оценить и поддержать, непринужденность обращения — 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 приобрел основательное знание немецкой классической поэзии. Он зачитывался и переводной литературой, начиная от древнегреческой и кончая современной ему английской. Наконец, новые друзья Людвига оказали огромное влияние на воспитание его неровной и неукротимой натуры. Мать семейства умела обуздывать припадки «дури» (Raptus), которым был подвержен несдержанный юноша.

Дом Брейнингов был образцом буржуазного салона, где собирались художники, поэты, музыканты, профессора университета и куда аристократы заглядывали редко. Здесь высоко ценили немецкую культуру, читали лучших поэтов. Тут 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.

Оба ученика Людвига необычайно привязались к своему учителю. Стефан 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, стройная девушка, одаренная, умная и начитанная.

Поэтическое чувство Людвига к Лорхен протекало в формах, знакомых нам по литературе того времени. Оно возвышенно, платонично, но едва ли глубоко. Найденные сравнительно недавно письма молодого Бетховена к юной боннской девушке Рахиль Левенштейн, полные романтической фразеологии и необычайного количества восклицательных знаков^[25], свидетельствуют о легкой воспламеняемости Людвига, у которого новая страсть мирно уживалась с более спокойным и дружеским отношением к Лорхен Брейнинг.

В доме Брейнингов Бетховен нередко встречался и с другим своим горячим почитателем и другом. Это — Вегелер, сын эльзасского сапожника, врач по образованию, назначенный в 1789 году профессором медицины в Боннском университете. 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 буржуазной интеллигенции, охотно посещавшей дом гостеприимной вдовы.

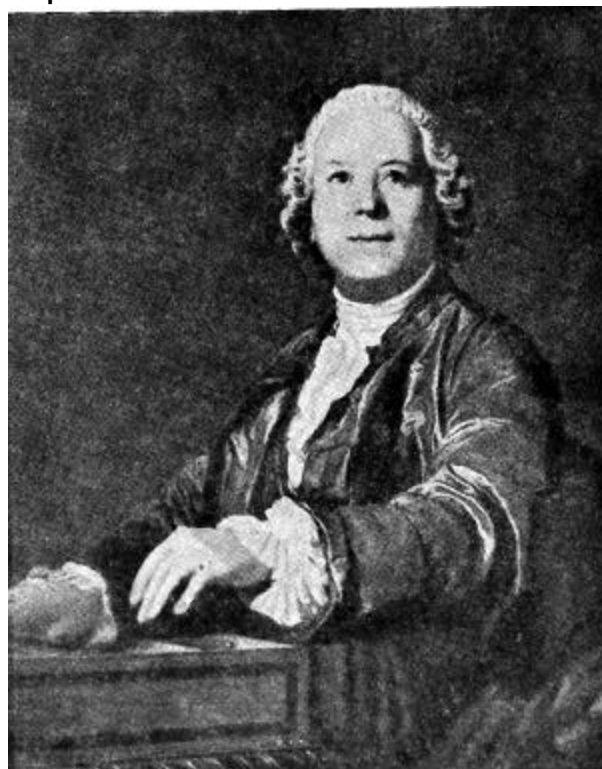
Из людей, сыгравших роль в жизни юного Бетховена, нужно назвать еще молодого графа Вальдштейна, находившегося в дружеских отношениях с курфюрстом. Будучи младшим отпрыском родовитой аристократической семьи, граф Вальдштейн, согласно юридическим нормам того времени, не получил богатого наследства и вынужден был сам заботиться о

своей карьере. Он избрал наиболее легкий путь, сделавшись «рыцарем немецкого ордена», гроссмейстером которого состоял курфюрст Макс-Франц. Звание это не влекло за собой никаких обязанностей, кроме участия в церемониях ордена, и граф Вальдштейн мог жить в свое удовольствие, играя роль просвещенного мецената искусства, в особенности музыки, к которой он питал серьезное пристрастие. Сам он был недурным пианистом и горячим поклонником Бетховена. Впоследствии Бетховен посвятил ему несколько своих произведений, в том числе знаменитую фортепианную «Сонату Вальдштейна» (№ 21)^[26].

Но 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 молодым Бетховеном. Музыка балета сохранилась. Она не сложна и представляет 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, вызывавшие 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 многих его музыкальных образов.



Христофор-Вилибальд Глюк. (Портрет работы Дюплесси, 1775 г.)

В эти же годы Бетховену удалось услышать настоящую французскую труппу, которая гастролировала в Бонне в 1786 году и ставила легкие комедии попеременно с комическими операми Гретри, Дездема, Филидора и др. Таким образом, Людвиг еще в Бонне познакомился с французской комической оперой во всем ее блеске, в исполнении французских актеров. Знакомое ему раньше исполнение французских комических опер немецкими артистами было лишено того 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^[27]. Актеров одной из таких распавшихся трупп решено было пригласить в Бонн.

Вместе с некоторыми актерами старого гроссмановского театра, осевшими в Бонне, они образовали труппу боннского Национального театра. Во главе его стал молодой талантливый музыкант Иосиф Рейха. Нефе возобновил свою театральную работу в качестве пианиста и директора оперной сцены. Оркестр состоял из тридцати одного человека, среди которых были и виолончелист Ромберг, и флейтист Антон Рейха, близкий друг Бетховена, и, наконец, Бетховен, занимавший должность второго альтиста. Оркестр частично состоял из членов придворной капеллы. Так, например, Бетховен совмещал в театре должность альтиста с обязанностями органиста и альтиста в капелле. Дирижировал оркестром Иосиф Рейха.

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

Семейство Вильманов было 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. Позднее, в Вене, Бетховен влюбился в Магдалину и сделал ей предложение. 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

оркестровой игры и изучил наиболее 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. Новое поколение требовало 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 был чужд Бетховену.

Из других опер огромным успехом пользовались немецкие зингшпили Дитерсдорфа — «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 являются для Бетховена периодом интенсивного духовного развития. Гениальный юноша жадно впитывал в себя 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 ее. Отдельные пометки на самой книге и

выписки указывают на желание композитора положить «Одиссею» на музыку. «Илиада», также ценимая Бетховеном, не играла, однако, столь высокой роли среди излюбленных им литературных произведений. Зато Плутарх был общим увлечением передовой молодежи 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 также в молодые годы. Драматургия Шекспира оказала на композитора большое влияние. Он знал Шекспира так же хорошо, как и свои собственные партитуры. Некоторые инструментальные произведения продиктованы композитору образами Шекспира: сценой в гробнице из «Ромео и Джульетты» (вторая часть первого квартета), последним произведением великого английского драматурга — «Бурей» (соната с речитативом, соната «Аппассионата»^[28]). Одно время композитора привлекала мысль написать оперу на сюжет «Макбета»^[29]. Сохранились четыре тома произведений Шекспира с пометками Бетховена: подчеркнуты отдельные места из «Отелло», «Много шума из ничего», «Ромео и Джульетты», «Венецианского купца» и др. 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 он тщательно изучал еще в Бонне. Бетховен неоднократно цитировал по памяти стихи Шиллера и афоризмы Гёте. Эти два поэта

сменили прежнего кумира — Клопштока, торжественность стихов которого стала казаться Бетховену однообразной после знакомства с творениями Шиллера и Гёте. Позднейшие пометки композитора на полях гётевского «Западно-восточного дивана» обнаруживают не только любовь к прекрасным поэтическим формам, но и живую работу философской мысли, отмечающей глубокую мудрость, заключенную в строфах замечательного поэтического произведения Гёте. В течение всей своей жизни он следил с неослабным вниманием за всеми появляющимися в печати произведениями поэта-мыслителя, с «Вертером» Бетховен познакомился еще в юношеские годы, хорошо знал первую часть «Фауста», «Вильгельма Мейстера», много лирических стихотворений, и, создавая многие свои произведения, он часто обращался к жизнеутверждающей поэзии Гёте.

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 являлась его связь с литературой, поэзией и драматургией своего времени.

Глава седьмая

Революция

Революционные события 1789 года во Франции произвели огромное впечатление на немецкую интеллигенцию. Она 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 мыслитель, рассматривал революцию, как победу разума. Плеяда поэтов, во главе с престарелым Клопштоком, восхваляла революцию. Пламенный мыслитель Фихте рассматривал французские события, как победу принципов Руссо. Известный немецкий художник Ходовецкий изобразил на гравюре развалины Бастилии, освещенные восходящим солнцем.

Особенный энтузиазм царил в пограничных с Францией прирейнских государствах, в том числе в курфюршестве Кельнском. Пришел в волнение и тихий Бонн со своей многочисленной и просвещенной интеллигенцией. Профессор кантонской 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 по

художественной литературе и театру. Сознание Бетховена развивалось в духе свободолюбия. Этому способствовали не только Плутарх и Шиллер, но также американская «Декларация независимости»^[30], широко распространившаяся в Германии после возвращения из Америки немецких офицеров, сражавшихся в революционных войсках. Если аристократия и двор ничего не поняли в происходивших событиях, то бюргерская интеллигенция восприняла революцию, как освобождение человеческой личности от сословных оков феодального строя.

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 (бельгийский Льеж), входивший в состав владений Макса-Франца, стал центром восстания. Гнев крестьянской массы был направлен против помещиков и духовенства. Хотя волнения 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 завоевание курфюршества Кельнского, надолго ставшего французской провинцией. Но в предшествующие годы (1789-1791) жизнь в Бонне внешне протекала по-прежнему. Платонические восторги поэтов, художников и философов вскоре улеглись, уступив место резко отрицательному отношению к революции. В Бонне появились французские эмигранты, которых Макс-Франц, впрочем, не жаловал особыми милостями. Во всем остальном жизнь боннского двора и города не претерпела существенных изменений.

Осенью 1789 года Людвиг, вместе с Антоном Рейха и знаменитым впоследствии художником Кюгельгеном, поступил на философский факультет Боннского университета, где слушал лекции по логике и метафизике, по кантовской философии и 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. В грамоте и арифметике он был безусловно слаб^[31], со знаками препинания справлялся не безупречно и нередко писал слова согласно их рейнскому произношению^[32]. Но начитанность Бетховена уже в восемнадцатилетнем возрасте была очень велика. Он читал Плутарха и Гомера, пусть с трудом, но по-гречески, переводил латинских авторов, читал довольно свободно французские и итальянские произведения в оригинале.

Впрочем, университетские занятия Людвига 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 вытекающая отсюда ненависть ко всем формам угнетения человека человеком, требование равенства людей, сознание собственного достоинства, позволявшее этому великому человеку из народа ставить себя на равную ногу с родовой аристократией, а иногда просто третировать князей и герцогов, — все это факты неопровержимые^[33].

Буржуазные биографы последних десятилетий 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 убогим мещанином, либо «аристократом духа», ненавидящим чернь ^[34]. Резкие политические выпады Бетховена в Вене против существующих порядков, подозрение полиции, которое он на себя навлекает, высказывание против «княжеской сволочи», увлечение якобинскими идеями Шнейдера — все это не оставляет ни малейшего сомнения в том, что Бетховен в молодости 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 в музыке все достижения революционно-художественной мысли той эпохи.

Глава восьмая

Последние годы в Бонне

На рождестве 1790 года, по пути из Вены в Лондон, в Бонне остановился на несколько дней Иосиф Гайдн. Знаменитому композитору были оказаны большие почести. Курфюрст лично представил Гайдна своей 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 Людвиг с его будущим учителем состоялось значительно позже.



Иосиф Гайдн. (Современный рисунок)

Важным событием в жизни Бетховена, надолго памятным ему, явилась поездка капеллы в Мергентхайм. Этот город служил резиденцией «немецкого ордена» — полукатолической, полувоенной

организации, возглавляемой Максом-Францем. «Немецкий орден», состоявший из представителей высшей аристократии, был совершенно бездеятельной организацией и никакой роли в политической жизни не играл. Он давал своим членам лишь почетное звание «рыцаря немецкого ордена», не требуя от них ничего, кроме участия в своих церемониалах. Одним из таких церемониалов был съезд ордена в Мергентхейме, где с 18 сентября до 20 октября 1791 года, под председательством своего гроссмейстера Макса-Франца, заседали командоры и рыцари ордена. Мергентхейм жил в те дни веселой жизнью. Капелла сопровождала курфюрста; туда же была приглашена театральная труппа.

Для Бетховена и его спутников это была веселая поездка. Капелла разместилась в двух удобных яхтах. Путешествие по Рейну и Майну в ясные теплые сентябрьские дни было желанным отдыхом от однообразной придворной службы. Неистощимый на выдумки весельчак 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 был выдан специальный диплом, скрепленный смоляной печатью, с куском морского каната. Этот диплом был впоследствии найден Вегелером среди бумаг Бетховена.

По дороге капелла остановилась в городке Ашафенбурге, 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 напряженным 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 майнцкого дирижера Ригини «Приди, любовь», ужасается их 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 знаменитого пианиста.

Эта метаморфоза свидетельствует о великом даре исполнительского перевоплощения, которым обладал Бетховен-пианист. Сущность его игры была в корне отлична от преобладавшей в то время изящной виртуозности.

Бетховена следует причислить к первым представителям нового направления музыкального исполнительства, — направления, рассчитанного на большую массу слушателей, на симфонические масштабы. «Бетховен обращался с фортепиано, как с органом», замечает Черни, говоря о бетховенской игре. Современники (Шиндлер) нередко отмечали жесткость и грубость игры Бетховена, объясняя эти свойства отсутствием хороших образцов и профессиональной привычкой к органной клавиатуре^[35]. На самом же деле Бетховен был одним из родоначальников нового героического стиля музыкального исполнения.

Стиль этот зародился в маннгеймской оркестровой капелле, родоначальнице «классического стиля», и позже распространился на другие исполнительские области. Большая эмоциональность и проникновенность соединяются в нем с яркостью контрастов. Понятно отсюда недружелюбное отношение Бетховена, сторонника «классического» направления, к изящному салонному стилю игры, принятому в аристократических салонах (например, к игре Гуммеля, любимого ученика Моцарта).

Бетховен явился зачинателем героического эстрадного пианизма, расцвет которого падает на 30-е и 40-е годы XIX века. Главным выразителем этого стиля был Лист.

В июле следующего, 1792 года окончательно решилась судьба Людвиг. На обратном пути из Лондона в Вену Иосиф Гайдн ненадолго задерживается в Бонне. Музыканты чествуют его завтраком, и Бетховен представляет на суд великого композитора свое большое сочинение для оркестра, хора и солистов. Это написанная в 1790 году «Кантата на смерть Иосифа II», австрийского императора, бывшего довольно популярным в буржуазных кругах благодаря своей политике просвещенного абсолютизма.

История написания этой кантаты такова.

Боннское просветительное «Общество для чтения», членами которого состояли граф Вальдштейн и Брейнинг (дядя учеников Бетховена), решило организовать торжественное заседание памяти императора-«просветителя». Речь должен был прочесть Евлогий Шнейдер. Профессор-республиканец, за год до этого громивший монархов, решил выступить в честь императора! Таких парадоксов в среде тогдашней немецкой интеллигенции было немало. Решили начать заседание исполнением торжественной кантаты. И вот

композитор Бетховен, за год до этого восторгавшийся революционными стихами Шнейдера, взялся ее написать^[36].

Однако «Общество для чтения» отвергло бетховенскую кантату: боннские музыканты отказались исполнять ее из-за чрезмерной трудности партий духовых инструментов. При жизни Бетховена она так и не исполнялась. Только в конце XIX века кантата была, наконец, восстановлена, исполнена и издана.

С ней непосредственно связано другое сочинение Бетховена, относящееся к тому же году. Иосифа II на австрийском престоле сменил его брат Леопольд. В честь нового монарха Бетховен написал вторую кантату — «На воцарение Леопольда II», но эту кантату постигла та же судьба.

Обе кантаты были написаны на весьма заурядные тексты боннского поэта Авердонка для большого оркестра, хора и солистов-певцов. Хор чередуется с речитативами, ариями и ансамблями солистов. Первая, траурная кантата написана в сильной, полной контрастов манере, причем носит явные следы влияния героических ораторий Генделя и героических опер Глюка. Величие скорби, в соединении с большой простотой выражения, смена возгласов отчаянья и более светлых, спокойных эпизодов уже как бы предвещают гениальный траурный марш «Героической симфонии». Первая кантата интересна именно тем, что значительная и оригинальная сторона бетховенского творчества — суровая гамма героических чувств — находит в ней свои истоки^[37].

Вторая, коронационная кантата — много слабее. Официальные чувства никогда не давались Бетховену. Однако в этом произведении нас поражает наличие настоящего бетховенского приема — длительного, мощного нарастания силы звучания перед коротким

взрывом. Обращение Авердонка к «миллионам»^[38] оправдывает применение этого приема. Вообще в обеих кантатах господствует монументальный стиль, без тонкой отделки деталей.

Обе кантаты заключали в себе зерно будущего бетховенского симфонизма.

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

Служебные занятия Людвига в последние годы его пребывания в Бонне были утомительны. Кроме обязанностей по театру, отнимавших много времени из-за репетиций, его тяготила работа в капелле. В 1789 году Людвиг был назначен «камермузикусом» — камерным музыкантом, то есть солистом при дворе.

Вся эта утомительная деятельность прекращалась только с отъездом курфюрста. К счастью для Людвига, в эти годы Макс-Франц часто и надолго выезжал из своей резиденции. Людвиг 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 уже больше не пришлось увидеть. Страстная любовь к природе, составлявшая отличительную особенность Бетховена в течение всей его жизни, зародилась именно тут, на берегу могучего Рейна. Уже в юности длительные прогулки пешком стали потребностью Бетховена.

Родной дом доставлял ему все меньше радости. В последнее время там воцарились тоска и запустение. Людвиг проводил свободные часы либо у Брейнингов, либо у других друзей. Обедал он не дома, а в гостинице

вдовы Кох, где собиралась интеллигенция Бонна. Вдова Кох, образованная дама, начитанная и сентиментальная, называла Людвига своим другом. Притягательным магнитом для посещавшей ее дом молодежи являлась дочь вдовы Кох, красавица Бабетта. Вегелер считал ее воплощением грации и ума. Бетховен и его приятели дружили с ней, придерживаясь, очевидно, того же мнения. Семьи Кох и Брейнингов связывала дружба: Бабетта и Элеонора были приятельницами. В этой шумной среде просвещенной молодежи Людвиг был кумиром.

Но главной ареной его пианистических выступлений оставался салон Брейнингов. Людвиг достиг такого совершенства в импровизациях, что однажды аккомпанировал Францу Рису, импровизировавшему на скрипке.

Людвиг пользовался вниманием не только как блестящий музыкант. Он не раз вызывал горячие симпатии со стороны молоденьких жительниц Бонна и сам неоднократно увлекался ими.

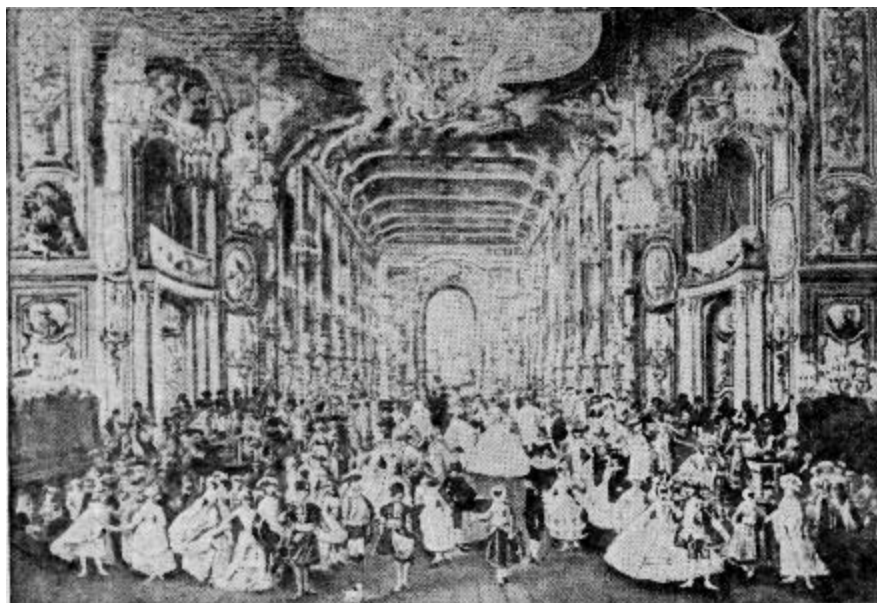
Кроме Лорхен Брейнинг и Рахили Левенштейн, мы знаем об его увлечении — кратковременном, как и другие увлечения этого периода, — француженкой Жанеттой д'Онрат, приехавшей погостить к Брейнингам. Она была вытеснена из сердца Людвига «красивой и благовоспитанной» девицей фон-Вестергольд. Друзья Бетховена рассказывали анекдоты о его «любви в духе Вертера», как они называли это увлечение. Темпераментная натура Людвига проявляется уже в этом возрасте, и, быть может, прав Вегелер, приписывавший Бетховену «победы, которое были бы трудны даже Адонису».

Начиная с 1790 года, немецкие государи прилагали все усилия, 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 немецкими государями 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 при данных обстоятельствах он был уже бессилён что-нибудь сделать и, под давлением народа, 20 апреля 1792 года объявил войну реакционной коалиции.

В июле народный энтузиазм революционной Франции достиг такой степени, что армия волонтеров росла не по дням, а по часам. Заговор Людовика XVI был раскрыт. Король был низложен и казнён, восстание в Вандее подавлено. Под напором наступавшей французской армии немцы очистили французскую территорию и отошли к Рейну. Бои на Рейне начались в октябре. 21-го был взят Майнц. Недалеко от Бонна бушевала военная буря. Близок был конец Кельнского курфюршества.

А в Бонне своим чередом шла придворная жизнь. Театр разучивал новые оперы^[39]. Однако к концу октября положение стало настолько тревожным, что 30 октября курфюрст бежал из города. Через два-три дня и Бетховен навсегда покинул Бонн.



*Бал-маскарад в боннском придворном театре.
(Современное изображение)*

Его братья Карл (Каспар) и Иоганн были пристроены: первый в качестве музыканта, второй — аптекарского ученика. Юный 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, все дело скоро потеряло всякое значение: в марте 1793 года началась вторая франко-немецкая кампания. Французские войска под командованием генерала Шарля Пишегрю 7 октября 1794 года вошли в город. Бонн надолго стал французской провинцией.

Бежавший курфюрст, надеясь все же 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». Однако Макс-Францу так и не удалось

получить желаемое епископство, и он умер в 1801 году, сохранив за собой лишь сан «гроссмейстера немецкого ордена». Для характеристики этого «просвещенного мецената искусств» не мешает вспомнить, что последним его «благодеением» был отказ в помощи голодавшему Нефе и его семье.

Нефе принужден был покинуть Бонн и переехал в Дессау, где вскоре умер.

Проводы Людвига в Вену были исключительно сердечны. Многочисленные друзья наперерыв старались выказать гениальному юноше свою преданность и уважение. Сохранился альбом Бетховена, куда друзья вписали отъезжающему свои пожелания, советы и отвлеченные рассуждения.

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».

А граф Вальдштейн написал в альбом следующее напутствие:

«Милый Бетховен, Ваше желание исполнилось. Вы едете в Вену. Гений^[40] Моцарта еще печалится и оплакивает смерть своего любимца^[41]. Он нашел убежище у неисчерпаемого Гайдна; но там он остается незанятым; через Гайдна он желает еще раз с кем-нибудь соединиться. Путем непрерывных прилежных занятий вы получите дух Моцарта из рук Гайдна.

Ваш истинный друг Вальдштейн.

Бонн, 29 октября 1792 г.».

В этих записях боннских друзей юного Людвига ясно отражена атмосфера «высокого идеализма», которая сопутствовала развитию юноши в годы его формирования на рейнской родине.

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.

Если вспомнить, что война с Францией длилась уже несколько месяцев, то не исключена возможность его проезда через области, уже 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 дикой энергии, подлинно народным музыкальным темам бетховенских симфоний и сонат. Эти темы обычно называют военными из-за их маршеобразности. Однако правильнее назвать их революционными. В них — пламенное дыхание свободы, одушевлявшее французского саперного капитана Руже-де-Лилия, 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.

В произведениях боннского периода уже заложен фундамент творческого мировоззрения гениального композитора. Он испытал свои силы в различных жанрах, и его юношеские произведения занимают определенное место в немецкой музыке конца XVIII века. Но общее количество композиций этого периода очень невелико. Написать за десять лет около пятидесяти произведений, большей частью не крупных, считалось незначительным итогом работы для композитора той эпохи. Моцарт к двадцати двум годам

сочинил около трехсот произведений, среди которых насчитываются симфонии и оперы. Следует отметить, что вообще композиторы XVIII века были очень плодовиты.

Естественно предположить, что известный нам список боннских сочинений не полон. Первые годы пребывания в Вене (до 1802 г.) дают исключительно обильную жатву. За восемь лет — от начала 1795 и до конца 1802 года — Бетховен сочинил и частью издал девяносто два произведения, среди них две симфонии, один балет, тридцать две сонаты, три концерта, девятнадцать сонатных ансамблей. Такая продуктивность была бы попросту невозможной, если бы еще в Бонне не была набросана, а быть может и закончена, немалая доля этих произведений. Как известно, некоторые произведения первого периода пребывания в Вене являются переложениями боннских его работ.

Кроме того, после 1802 года были изданы без разрешения автора некоторые юношеские сочинения. Их тайно от Бетховена продавал издателям его брат Карл. Среди них сборник песен на слова Бюргера, Лессинга, Гёте и др., появившийся в печати в 1805 году (опус 52)^[42]. Наивность этих песен вызвала резко отрицательные отзывы. Авторитетная в то время лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» отзывалась об этих песнях так: «Нечто очень низменное, бедное, бледное, частью смешное».

Это глубоко несправедливое суждение вызвано контрастом между простыми юношескими песнями и появившимися в то время симфониями большого стиля. Между тем, в этих, несомненно написанных еще в Бонне, песнях немало трогательного и выразительного.

В песне «Люблю тебя» воспевается счастливая взаимная любовь. В знаменитом «Сурке» («По разным

странам я бродил, и мой сурок со мною, и сыт всегда, везде я был...») Бетховен передает монотонный, однообразный напев маленького француза-нищего. Текст песенки заимствован у Гёте («Ярмарочный праздник»).

Необходимо упомянуть среди юношеских произведений Бетховена его замечательную арию «Вздых нелюбимого и взаимная любовь» (слова Бюргера), которая была написана, вероятно, еще в Бонне, — быть может, она была закончена в Вене, но никак не позже 1795 года. Песня эта — о счастье. В более ранних песнях эта тема уже встречалась, например, в песне «К Минне». В арии на слова Бюргера та же мысль выражена более отчетливо. Ария начинается речитативом отчаяния: «Почему я забыт?» Далее следует медленная певучая первая часть. Ее тема — бесцельность жизни без любви. Вторая часть арии — радостный гимн торжествующей взаимной любви. Оживленная мелодия выражает полноту радости и счастья.

Мы еще дважды встретимся с этой песней торжествующей любви: она составляет тематическую основу хоровой фантазии опус 80 (1808 г.) и, в измененном виде, возрождается в последней части Девятой симфонии, в оде «К радости» (1824 г.). Тема счастливой любви, идеал верного, самоотверженного супружества — одна из ведущих идей творчества Бетховена. Она гармонично сочетается в его сознании с идеей освобожденного человечества.

Этому счастью, которого великий композитор был лишен всю жизнь, он создал величественный памятник в опере «Леонора» («Фиделио»), где безграничная любовь торжествует над всеми бедствиями. Тема самоотверженной любви пронизывает все творчество Бетховена, сплетаясь с темой победоносной борьбы угнетенного человечества за свое освобождение.

Часть вторая

Глава девятая

Вена. Учителя

Десятого ноября 1792 года по размокшей осенней дороге дилижанс подъезжал к огромному городу.

Людвиг вновь видел перед собою грязные предместья, мощеные площади, бассейны для лошадей, дворцы знати, убогие лачуги бедноты. Вновь ощутил он обычную суету имперской столицы... На следующий день после приезда молодой безвестный артист бодро шагал по тесным улицам города. Нужно было устраиваться, искать квартиру, добывать напрокат фортепиано, начинать занятия с Гайдном. Устройство всех этих дел отняло конец ноября и весь декабрь.

Юноша приехал в Вену с очень ограниченными средствами. Его материальное положение пока не сулило ему ничего утешительного. Однако он не терял бодрости. Молодому провинциалу нельзя было отказать в самоуверенности. Сознывая свою силу и не встречая до сих пор соперников в игре на фортепиано, Людвиг только в Вене понял, как мало он еще знает и как много ему нужно учиться и работать. Несдержанный характер, нежелание подчиняться каким-либо правилам, плохие манеры, скверный почерк, орфографические ошибки и провинциальное произношение были нетерпимы в столичных кругах и служили немалым препятствием музыкальной карьере молодого пришельца с Рейна.

Между тем, каждый музыкант того времени должен был прежде всего добиться признания в аристократических салонах. Особенно это чувствовалось в 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^[43], предоставляли свои великолепные залы для выступлений крупных музыкантов. У каждого артиста бывал свой покровитель. (Отсутствие широкой аудитории ставило музыкантов в тяжелое положение — при этих условиях добиться независимости было трудно.) В императорских дворцах Вены — Гофбурге, Шенбрунне, Бельведере — нередко слушали выдающихся музыкантов. Иосиф II страстно любил музыку. Некоторое время он увлекался национальной оперой и покровительствовал Моцарту, тогда уже написавшему гениальный немецкий зингшпиль «Похищение из сераля», но затем поддался общему увлечению итальянской музыкой. Придворные театры ставили итальянские оперы в роскошных декорациях, с участием крупнейших певцов, под управлением знаменитого композитора глюковской школы Антонио Сальери. Качество исполнения было первоклассным. Преемники Иосифа II — Леопольд II и Франц — также покровительствовали итальянской комической опере.

Если в Вене не особенно поощряли немецких композиторов к созданию национальных опер, то в области инструментальной музыки этот культурный центр сыграл историческую роль.

Открытые концерты в Вене устраивались в то время очень редко, гораздо реже, чем в Париже и Лондоне. Лишь немногие знаменитости, как, например, Моцарт, решались объявлять концерты («академии») по подписке среди знати. Регулярно устраивались только ежегодные «академии» в пользу вдов и сирот музыкантов. На таких концертах исполнялись оратории, симфонии, причем нередко численность оркестра и хора доходила до нескольких сот человек; эти концерты

являлись событием в музыкальной жизни. Дирижировал ими преимущественно Сальери.



Общий вид Вены в конце XVIII века. (Современная гравюра)

Любопытной аристократической затеей являлись утренние концерты любительского оркестра, состоявшего из представителей дворянства, в том числе и дам высшего общества. Они происходили в концертном помещении Аугартена^[44] 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 находились на службе у князей, и даже крупнейшие музыканты, добившиеся сравнительно независимого положения, 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. Композиторы за соответствующее вознаграждение выполняли заказы высокопоставленных лиц, причем заказанное произведение посвящалось заказчику, который, по обычаю того времени, сохранял права собственности на него в течение года. Только по прошествии года автор мог издать собственное произведение.

Вот что писал в 1793 году о венской музыкальной жизни известный берлинский дирижер и композитор Рейхардт: «Венская аристократия, вероятно, наиболее музыкальная из всех, когда-либо существовавших. Благодаря щедрости двора и знати и дешёвизне жизни многие артисты имели возможность приезжать в Вену и даже жить там, не имея определенного ангажемента».



*Музыкальный вечер в немецком владетельном доме.
(С картины Маттьё, 1761 г.)*

Австро-венгерское дворянство жило привольно, как нигде в Европе. Оно владело обширными поместьями, из которых извлекало баснословные доходы. Попытки Иосифа II несколько умерить жестокую эксплуатацию крестьянства были встречены сопротивлением; абсолютистской власти не удалось умерить аппетиты помещиков Австрии, Венгрии, Моравии, Каринтии и Чехии. Вена, где жили или куда съезжались на зиму знатные семьи, была городом-поместьем:

многочисленные дворцы «правлящих» князей, графов, баронов сохраняли все особенности сытого феодального быта, основанного на отсталом хозяйственном строе и рабской подчиненности народа. Мелкой буржуазии, многочисленной дворянской челяди жилось, впрочем, неплохо: подачки с барского стола кормили не одну тысячу «маленьких людей»^[45].

Венцы были очень музыкальны. Песни раздавались в домах ремесленников, на базарах, ярмарках, во дворах, на многочисленных народных гуляньях в Пратере^[46]. Уличные певцы и певицы распевали песни под аккомпанемент гитары, арфы, скрипки. Процветали танцы — лендлеры и вальсы. Многоязычная империя несла свои музыкальные дары в Вену, где раздавались звуки песен и плясок тирольцев, штирийцев, где чешская полька соперничала с польским краковяком, а венгерские и цыганские напевы приобрели полное право гражданства. Народные мелодии и танцы проникали в быт раззолоченных салонов. Рейхардт писал: «Весь жизнерадостный народ принимал участие в этом веселом искусстве. Легкий нрав, чувственный, любящий наслаждение характер требовали разнообразия, требовали музыки, дающей радость». Венские композиторы дышали этим воздухом, и народные музыкальные жанры вливались в их музыку совершенно естественно и неприметно для них самих, а заодно и для их аристократических слушателей.

Ознакомимся поближе с венскими меценатами, среди которых жил и творил молодой Бетховен. Частые концерты происходили во дворцах Лобковица, Лихновского, Лихтенштейна, Эстергази, Кинского, Апони, Броуна, Эрдеди, Фриса, Зичи, Тун, русского графа Разумовского и других.

Князь Антон Эстергази, богатейший венгерский магнат, приобрел печальную славу в истории музыки

тем, что распустил свою прекрасную музыкальную 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, восстановил капеллу. Это был страстный любитель католической церковной музыки. С ним Бетховен неоднократно встречался, но их отношения оставались официальными.

Горячим поклонником Бетховена был князь Карл Лихновский, ученик и друг Моцарта. Князь Лихновский, тонкий ценитель музыки, 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, над которым композитор беззлобно, хотя и не всегда тактично, подшучивал. Второму скрипачу Сина, альтисту Вейсу и прекрасному виолончелисту Крафту было по четырнадцать лет. С князем Лихновским и с его женой Марией-Христиной^[47] Бетховен в течение нескольких лет был в дружеских отношениях. Два года (1794–1796) он жил в их дворце, бывал в их имении в Чехии, причем всегда держался с таким чувством собственного достоинства, что князь, относился к композитору с величайшим уважением и даже несколько перед ним заискивал.

Нужно упомянуть еще об одном меценате, с которым встречался молодой Бетховен. Это был ван-Свитен содержащий большую капеллу и вкладчину с другими вельможами устраивавший большие концерты при участии хора и оркестра. Он слыл знатоком музыки и был законодателем музыкальных вкусов среди венской аристократии.

Деятельность ван-Свитена в музыкальной жизни Вены приобретала особое значение еще и потому, что он усердно насаждал вкус к Генделю и Баху, почитателем которых он сделался, еще живя в Берлине. Сам Свитен сочинил двенадцать симфоний («таких же тупых, как он сам» характеризовал их Гайдн). Оценив гениальное исполнительское дарование Бетховена, ван-Свитен нередко заставлял юношу играть ему на сон грядущий прелюдии и фуги Баха.

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 и сотнями, посвящались владетельным особам и для них же исполнялись. Но и симфонии были не редкостью, хотя услышать их бывало труднее.

Наиболее знаменитым инструментальным композитором в то время был чех Леопольд Кожелух. Его квартеты и камерная музыка были известны далеко за пределами Вены. Бетховен его не любил и однажды назвал «*miserabilis*» («жалкий», «ничтожный»). Очень уважал Бетховен композитора Алоиса Ферстера, высокообразованного мастера камерной музыки, скромного и честного человека. Бетховен называл его своим «старым учителем». Ферстер проявлял к Бетховену отеческую нежность и высоко ценил сочинения своего 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 Гелинека, о котором знаменитый немецкий композитор Карл-Мария Вебер сказал:

Все темы на земле
Варьировал твой гений;
Ты, худшая из всех, —
Одна без изменений.

Приехав в Вену, Бетховен сразу направился к Гайдну, который еще в Бонне обещал с ним заниматься. Биограф Бетховена 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. 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 го Гайдн вторично уехал в Лондон и позже не возобновлял более занятий с Людвигом.

Уроки с Бетховеном, вначале увлекшие Гайдна, вскоре надоели великому старцу, вступившему в полосу позднего творческого расцвета, занятому сочинением своих симфонии и оратории и мало склонному заниматься скучными элементарными упражнениями по контрапункту. А между тем, молодой боннский музыкант настойчиво требовал именно этого. Не имея достаточного музыкально-теоретического образования, Бетховен жаждал упорядочить свои знания; для овладения техникой музыкального письма он готов был

снова пересмотреть все уже усвоенное им, начать с самых 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 появилось 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 Гайдна могло бы оказать влияние на Бетховена, было известно молодому композитору еще с отроческих лет.

И вот, благодаря чистой случайности, Бетховен узнал, что Гайдну неинтересно с ним заниматься. Вышло это так. Автор известных немецких зингшпилей Иоганн Шенк однажды встретился в 1793 году с Бетховеном в доме аббата Гелинека^[48] и был совершенно потрясен импровизацией Людвига. В своей автобиографии Шенк так описывает эту встречу: «Мое сердце с радостью отдалось восприятию музыки, когда Бетховен, весь предавшись своему воображению, с юным жаром смело вторгнулся в отдаленные тональности, чтобы выразить могучие страсти. Вот он начал путем приятных модуляций подготавливать небесные мелодии — высокие идеи, часто встречающиеся в его произведениях. После того как артист так мастерски показал свою виртуозность, он изменил нежные, печальные, страдальческие, трогательные 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, лишённого силы дробления аккордов на арпеджио^[49]. Это был ясный день, полный света». Вскоре после первой встречи Шенк посетил Бетховена. «На его конторке я увидел несколько простейших упражнений в контрапункте и сразу обнаружил ошибки, не исправленные Гайдном...» Взмешенный 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 свобододолюбец и поклонник революции, ученик пугал резкими мнениями и выходками старого, богобоязненного, исполненного величайшего уважения к князьям Гайдна. При всей почтительности ученика к учителю у юноши нередко вырывались слова, оскорблявшие Гайдна. К тому же — и это, пожалуй, самое важное — Гайдну не могли нравиться полные революционного пыла музыкальные идеи его ученика. Так, например, в 1793 году юноша 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 лучше 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.

После отъезда Гайдна прекратились также 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 отплатить 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, был одним из ученейших музыкантов Вены. Автор ценного учебника композиции, глубокий знаток контрапункта, Альбрехтсбергер был дельным, строгим педагогом и 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». У Бетховена мы не находим никаких упоминаний о суровом учителе.



Сальери. (Рисунок Реберга, 1821 г.)

Совершенно иными были взаимоотношения между Бетховеном и Антонио Сальери.

Знаменитый, уже пожилой композитор, известный в история музыки как один из лучших представителей музыкально-драматической школы Глюка^[50], 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 голосовые партии. Бетховен упорно стремился овладеть итальянской манерой сочинения для голоса. Но, добившись цели, претворил это искусство в жизнь по-своему, никогда не опускаясь до подражания. Существовавшими жанрами вокального сочинения, как и приемами различных национальных школ, Бетховен овладел в совершенстве. Он был большим мастером вокальной композиции, но его требования были

своеобразны и, в конечном счете, расходились с требованиями итальянского *bel canto* (пение полным, открытым звуком). Максимальная драматическая выразительность, — голосовое напряжение в крайних регистрах служили новыми средствами выражения. Истинным продолжателем дела Бетховена в этом отношении был Вагнер.

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».

Глава десятая

Венский виртуоз

Вначале Бетховену жилось в Вене трудно. Его первое жилище находилось в полуподвале. Юноша страдал от сырости и холода. Надо было думать о мебели, инструменте, взятом напрокат, о дровах, парикмахере, надо было приобрести сапоги, надо было позаботиться о том, чтобы выглядеть прилично, — иначе ни о какой карьере в Вене нечего было и думать, а денег было мало.

Появились и непредвиденные столичные расходы. Людвиг начал учиться танцам. Однако это искусство давалось Бетховену с трудом: несмотря на уроки у танцмейстера, гениальный музыкант никогда не научился хорошо танцевать. Он был весьма неуклюж и «прославился» тем, что в пылу разговора легко мог опрокинуть стакан, графин и все, что подвертывалось под руку. Учился Бетховен и верховой езде^[51]. Его стала увлекать светская жизнь. Слегка опьяненный своими успехами пианиста, композитор на время приобрел элегантный вид.

Через два года после приезда в Вену материальное положение молодого музыканта улучшилось. С 1794 по 1796 год он гостит во дворце князя Лихновского, оказывавшего композитору большое внимание. Бетховен держался в доме Лихновских независимо, редко обедал с княжеской четой, не желая стеснять себя этикетом^[52], и предпочитал трактир изысканной столовой мецената! Из чувства гордости композитор завел слугу (учитывающего странности своего барина и ловко его обирающего) и даже содержал собственную лошадь, подаренную ему одним из его почитателей, графом Броуном. Впрочем, Бетховен забывал о том, что

лошади, как и всякому живому существу, нужно пропитание. Ловкий слуга пользовался этим и представлял хозяину неслыханные счета за корм животному, так что композитор в конце концов вынужден был подарить лошадь своему вороватому слуге.

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 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. Он охотно бывал в обществе, любил компанию, шутки, вино. Несомненно, что в эти годы у него было много мимолетных романов, которые он, однако, скрывал настолько умело, что даже буржуазные биографы, как известно, очень интересующиеся этим предметом, почти ничего не смогли установить определенного. К педагогической деятельности Бетховен относился с отвращением, но все же давал уроки. Знаменитый пианист обучал преимущественно молодых девушек-аристократок. Обычно они брали уроки музыки до выхода замуж, а затем почти забрасывали свои занятия. Но надо отметить, что среди венских женщин, в том числе и учениц Бетховена, были незаурядные, одаренные пианистки (Тереза Брунsvик, Доротея Эртман).

Личность гениального пианиста действовала на светское общество, особенно на женщин, гипнотически. Приземистый, некрасивый, вспыльчивый, Бетховен умел быть обаятельным собеседником и хорошим другом. Горячее стремление к дружбе, исключительная искренность и подлинная доброта уравнивали в

глазах окружающих многие недостатки его неистового, страстного характера. С глубоким уважением относясь к любви, к семейной жизни, всегда лелея мысль о настоящей, единственной женщине, он иногда соблазнялся случайными встречами, резко осуждая себя за них^[53]. Уже в те годы он серьезно думал о браке, но попыток жениться (если не считать упомянутого уже предложения Магдалине Вильман) пока не делал. Его потребность в нежности удовлетворялась светскими увлечениями и дружбой.

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. Произошедший по пустячному поводу кратковременный разрыв с Вегелером вызывает 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» и т. д. Бетховен всегда пылко стремился к дружбе, связывая это чувство с идеальными 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 концертные выступления Бетховена 29 и 30 марта 1795 года в благотворительной «академии» в пользу вдов и сирот музыкантов. Сальери, дирижировавший оркестром,

выдвинул в качестве солистов на концерте двух своих учеников — итальянца Картельери с ораторией и Бетховена с фортепианным концертом (по всей вероятности, концерт № 2, опус 19).

Бетховен был болен и написал финальное рондо концерта только за день до «академии»; четыре переписчика нот, сидя в его передней и скрипя гусиными перьями, тут же 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 Бетховен 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».

16 декабря того же года состоялась «академия» Гайдна. Хотя отношения между старым маэстро и Бетховеном были натянутые, Гайдн все же пригласил своего уже знаменитого ученика участвовать в этой «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 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 неизменным успехом и, кроме того, были изданы в переложении для фортепиано.

В том же 1795 году были изданы три трио (опус 1) для фортепиано, скрипки и виолончели. Свыше ста аристократов-любителей подписались на это издание. Издательская фирма Артария предоставила композитору четыреста экземпляров по гульдену за экземпляр и право продавать их по любой цене. Бетховен сбывал их по дукату (в пять раз дороже). Произведения эти сразу завоевали огромный успех. Один из величайших мировых пианистов того времени, Крамер, прослушав в Лондоне только что вышедшие трио, сказал: «Этот человек вознаградит нас за потерю, понесенную со смертью Моцарта!»

Значительным событием в жизни и деятельности Бетховена была его концертная поездка в Прагу и Берлин. Молодой артист, в полном расцвете своих творческих сил, после блестящих триумфов в салонах венской аристократии и публичных концертах, отправился в Прагу, куда его повез князь Лихновский. Это произошло в феврале 1796 года. Семь лет назад тот же князь Лихновский представил Праге Моцарта, и «Свадьба Фигаро» блистала на сцене пражского театра.

Художественная жизнь Праги была скромнее венской. Представления не носили столь пышного характера, но не было и столичного чванства в салонах. Все было проще и приятнее. Публика, любящая музыку, легче и лучше оценивала великие явления музыкальной культуры. Очередным событием явилось творчество и исполнительское мастерство молодого Бетховена. Публичных выступлений Бетховена в Праге не было, но аристократия, по-видимому, щедро одарила виртуоза. Бетховен пишет 19 февраля своему брату: «Мои дела хороши, очень хороши. Мое искусство порождает уважение окружающих и привлекает друзей... На этот раз я получил достаточно денег».

Из Праги Бетховен направился в Берлин. Прусская столица, как и Прага, жила значительно менее

напряженной музыкальной жизнью, чем Вена. Единственный значительный композитор, автор песен и зингшпилей, Иосиф Рейхардт, был выслан из Берлина за политическую неблагонадежность и симпатии к Французской революции. Инструментальная музыка была в немилости. Зато Берлин мог гордиться хоровым коллективом в девяносто человек, именуемым «Певческой академией». «Академия» исполняла многоголосные хоровые композиции Генделя, Баха и руководителя «Академии» Фаша. Здесь процветала преимущественно церковная музыка, и оба руководителя этого учреждения — Фаш и Цельтер (впоследствии друг Гёте) — вовсе не стремились к знакомству с передовыми идеями в музыке.

Однако гениальные импровизации Бетховена при дворе и в «Академии» вызвали необычайный восторг. Бетховен написал для придворного виолончелиста короля прусского, француза Дюпора, две сонаты (опус 5) и получил от Фридриха-Вильгельма II золотую табакерку, наполненную луидорами. Композитор тщеславно гордился тем, что табакерка была не простая, а «посольская» (такое наивное тщеславие проявлялось у этого демократа нередко). Впрочем, Берлином Бетховен остался недоволен. Публика казалась ему «романтической», то есть попросту сентиментальной, неглубокой: его возмущало, что она выражает восторги не овациями, а слезами.

Черни^[54] 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 издеваться 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?»

В 1812 году Бетховен сам рассказывал об этом Гёте 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». Презируемый им «романтизм» берлинцев послужил главной причиной, по которой Бетховен отклонил предложение прусского короля занять место придворного музыканта в Берлине.

С берлинскими музыкантами Бетховен сходилс тугу. Цельтер, консерватор по убеждению, терпеть не мог Бетховена и много лет поддерживал предубеждение Гёте против последнего. О взаимоотношениях Бетховена с берлинскими музыкантами говорит следующий любопытный инцидент. Лучший берлинский пианист 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^[55]!» 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 об этом чудодейственном фонаре друзьям и знакомым и

требовал от Гиммеля подробностей. Гиммель всласть посмеялся над наивной доверчивостью великого композитора.

Бетховен покинул Берлин в июне 1796 года. Летом он, по всей вероятности, поехал в Венгрию (Пресбург и Пешт) и, очевидно, перенес там какую-то тяжелую болезнь [\[56\]](#).

Поздней осенью 1796 года мы вновь встречаем Бетховена в Вене. Политическая обстановка стала тревожной. Наполеоновские войска разгромили австрийцев в Италии и ввергли в панику австрийское правительство и командование. В Вене формировались батальоны добровольцев. Некто Фридельберг, молодой офицер австрийской армии, изготовил стихотворные тексты патриотического содержания и весьма посредственного качества. Бетховен написал на эти тексты две песни, которые, впрочем, успеха не имели. Трудно понять, почему прекрасная героическая «Походная песня» [\[57\]](#) не сделалась в то время популярной. Впрочем, бетховенское патриотическое творчество не способствовало военным успехам австрийцев. Разгромленные наголову, они в панике бежали, и к концу года Вена была наводнена немецкими беженцами из Италии. Среди них были и знаменитые виртуозы, братья Ромберг (скрипач Андрей и виолончелист Бернгардт), товарищи Бетховена по боннской капелле. В начале 1798 года они объявили «академию» в Вене. В те тревожные времена публике было не до концертов. Чтобы привлечь публику, 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 привлекавшим публику.



*Вена. Университетская площадь в конце XVIII века.
(Современная цветная гравюра)*

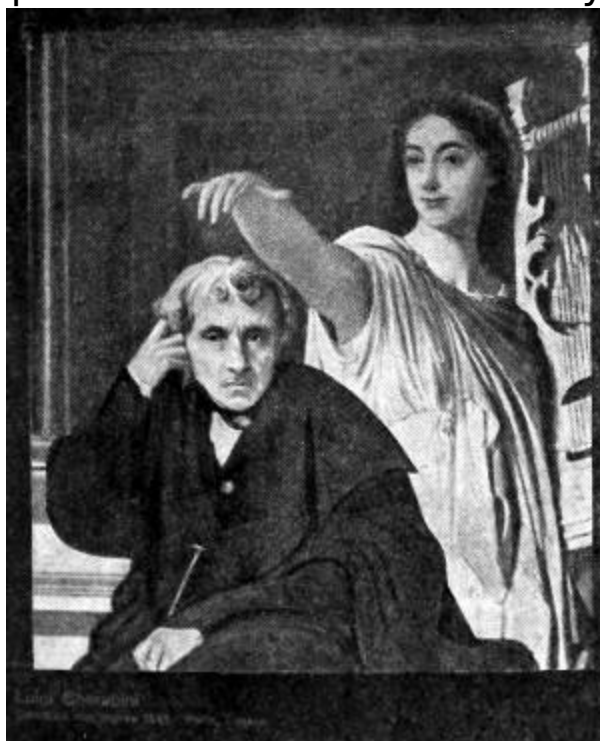
Исполнение сочинений Бетховена становится все более частым. Издатель Артариа, после блестящего успеха первых произведений, объявил в начале 1797 года о выходе в свет двух «берлинских» виолончельных сонат, струнного трио (опус 3), вариаций на русский танец и других сочинений. Как виртуоз, Бетховен занял первое место в музыкальной жизни не только Вены, но и всех Немецких стран, — только один Иосиф Вельфль, ученик Моцарта, мог соперничать с Бетховеном-пианистом. Это был серьезный соперник. Беспримерная чистота и точность, спокойствие, изящество, небольшой, но красивый звук, мастерство техники, 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». Эти восторженные строки свидетельствуют о впечатлении, производимом игрою Бетховена на слушателей.

Война с Наполеоном возобновилась и закончилась позорным для Австрии миром в Кампоформии. Наполеон 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 генерал Бернадотт. В феврале 1798 года герой австрийского похода, тридцатидвухлетний французский генерал, поселился в Вене в качестве посла Франции. В числе немногих сопровождавших его лиц находился известный парижский скрипач Рудольф Крейцер. 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, Бетховен втайне сочувствовал врагам императорской Австрии. Частые встречи с Бернадоттом привели к дружбе двадцатисемилетнего музыканта с послом и сопровождавшим его скрипачом Крейцером. Композитор верил тогда в освободительную миссию наполеоновских походов. 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 трехцветный 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 руководящий 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.

Композитор сохранил большое уважение к скрипачу Крейцеру, посвятив ему впоследствии известную «Крейцерову сонату» (опус 47). К сожалению, офранцузенный немец Крейцер был полон высокомерия по отношению к немецким музыкантам, подобно знаменитому французскому оперному композитору Керубини: оба впоследствии проявили полное пренебрежение к бетховенской музыке.



Луиджи Керубини (Портрет работы Энгра, 1842 г., Лувр, Париж)

Артистические триумфы Бетховена продолжались, невзирая на напряженную политическую обстановку. В 1798 году он концертировал, в Праге и дважды выступал там публично. Он исполнял оба первых фортепианных концерта (опус 15 и 19), еще носящих печать гайдновской традиции, но уже дышащих подлинной бетховенской энергией (особенно рондо из первого концерта, написанного позднее второго), изящную вторую сонату (опус 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»^[58].

В 1799 году Бетховен встретился с двумя всемирно известными музыкантами: контрабасистом Драгонетти, с которым играл свою виолончельную сонату, и пианистом Джоном Крамером. Драгонетти привел Бетховена в такое восхищение идеально точным исполнением виолончельной партии его сонаты на контрабасе, что тот, 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 самостоятельной партии^[59], привлек с этого времени внимание Бетховена, повысил в нем интерес к инструменту и требования к мастерству контрабасиста.

Общение с Крамером также оказалось приятным и благотворным. Английский пианист был одним из первых музыкантов Европы, по достоинству оценившим новый язык произведений Бетховена. Поклонник Баха, Крамер написал свои знаменитые, 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 его, отличавшаяся не только исключительно богатой техникой, но и вкусом и благородной выразительностью, настолько восхитила Бетховена, что Крамер остался единственным пианистом, признаваемым им без оговорок. С 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. Одному неумеренно восторгавшемуся поклоннику он сказал: «Если Бетховен прольет чернила на нотную бумагу, то и это вызовет ваше восхищение!»

Игру Бетховена Крамер находил неровной. «Одну и ту же вещь Бетховен играл различно, — говорил он: — сегодня с подъемом и характерной выразительностью, завтра капризно до неясностей, часто спутанно». Он осуждал также резкие политические высказывания Бетховена. Действительно, в этом отношении Бетховен мало стеснялся всю свою жизнь, и, очевидно, в этом и следует искать причину охлаждения Крамера.

Другой замечательный пианист и известный композитор, с которым временно сблизился Бетховен, был юный Гуммель — любимый ученик Моцарта, впервые выступивший в Вене весной 1799 года в «академии» Шупанцига. Юноша часто встречался с Бетховеном, относившимся к нему дружески, но очень неровно. Интересно сопоставить два письма Бетховена к Гуммелю, следующие одно за другим. «Не приходи больше ко мне, ты — лживая собака, а лживых собак пускай заберет живодер». На следующий день, по-видимому раскаявшись, он пишет тому же Гуммелю: «Сердечная душка! Ты честный парень и был прав; я

убедился в этом. Приди ко мне после полудня, ты встретишь также Шупанцига, и мы оба будем тебя толкать, щипать и трясти, так что ты будешь доволен. Тебя целует твой Бетховен, по прозвищу «Горсточка муки».

Отношения Гуммеля с Бетховеном сложились неудачно: через несколько лет они резко разошлись — по ничтожному поводу, как это часто бывало у Бетховена, — и возобновили дружбу только незадолго до смерти великого композитора. Индивидуальности обоих композиторов были глубоко различны: тонкий филигранный мастер Гуммель создал немало салонно-виртуозных пьес в «брильянтном» и сентиментальном стиле. Игра Гуммеля, изящная, лишенная глубины звука и связности в передаче мелодии, была чужда Бетховену, бывшему представителем противоположного, героического стиля игры. Гуммель едва ли понимал все значение бетховенского творчества.

Среди людей, близких Бетховену в эти годы молодости, особенное значение приобрели двое. Один из них, студент-богослов Карл Аменда, исключительно дружески и преданно относившийся к Людвигу, в течение трех лет (1796–1799 гг.) был самым близким для него человеком. Композитор делился с Амендой интимными сторонами своей жизни, никогда не ссорился с ним, и после отъезда (1799 г.) Карла на родину в Курляндию, где он сделался пастором, поддерживал с ним теплые, сердечные отношения. Несколько сохранившихся писем к Аменде освещают лучшие стороны Бетховена-человека.

Другой преданнейший друг Бетховена, Цмескаль фон-Домановец, был чиновник придворной венгерской канцелярии в Вене, виолончелист, завсегдатай музыкальных вечеров князя Лихновского. Бетховен широко пользовался услугами заботливого Цмескаля:

тот 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.

Глава одиннадцатая

Первая «академия». Друзья.

Ученики

В течение пяти лет (1795–1799 гг.) Бетховен создал много разнообразных произведений. Самыми значительными из них являются фортепианные сонаты. Уже в первых трех сонатах 1795 года (opus 2) обнаруживается присущая Бетховену сила.

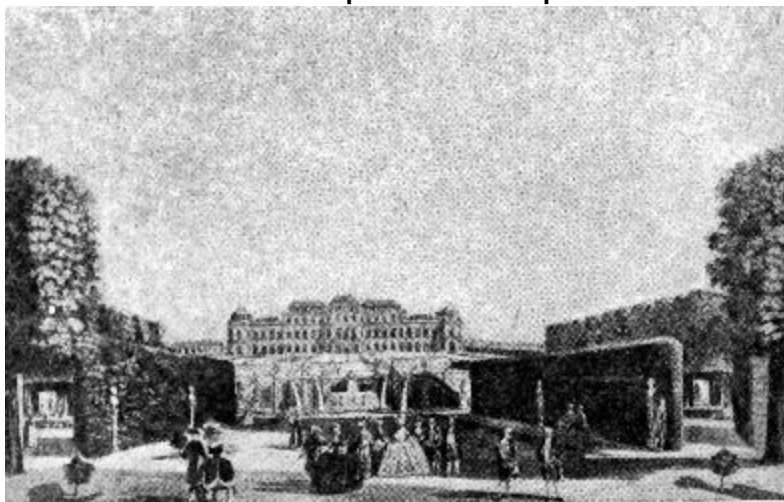
«С первых же шагов, в сонате № 1, opus 2... грубая, резкая, отрывистая интонация накладывает свою печать на заимствованные обороты речи... Рисунок порою тяжел; в линии нет больше кошачьей гибкости, характерной для Моцарта... Она пряма и проведена уверенной рукой; она представляет... путь от одной мысли к другой — большие дороги духа. Целый народ может по ним пройти... Это — дыхание поднимающегося наполеоновского поколения, которое... вытопчет спину старой Европы своими сапогами»^[60].

Первые сонаты значительно уступают знаменитой «Патетической сонате» (1798 г.). Это революционная эпопея, благородный героический порыв, выдержанный в духе несколько театральной приподнятости. Ее три части совершенно различны, но вместе с тем сохраняют большое внутреннее единство. Наиболее значительна первая часть. Бетховен чередует в ней сильный траурный эпизод с полными стремительности страстными мелодиями. Все дышит кипучей борьбой. Вторая, медленная часть исполнена глубокого покоя. Ее светлая тема как бы парит над миром тревожных страстей. Третья часть в изящной форме дает разрешение трагическим переживаниям. Оттенок

печали в ней остается, но легкая ее грация выражает примирение, успокоение.

В 1798 году Бетховеном были изданы три фортепианные сонаты (опус 10); соната со скрипкой (опус 12); три струнных трио (опус 9)^[61] — одно из лучших произведений молодого Бетховена; прелестное трио (опус 11) для фортепиано, кларнета и виолончели, а также изящное рондо для фортепиано (опус 51, № 1).

Все эти произведения Бетховена для всевозможных ансамблей — трио, квартеты, квинтеты и др. — еще не порывают с «галантным» развлекательным искусством салонов, но уже и в них проступают черты бетховенской мощи, бетховенского юмора и изобретательности.



Сад и дворец Бельведер в Вене. (Гравюра Шютца)

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

Весною 1800 года венские любители музыки были обрадованы «концертным извещением», напечатанным в «Венской газете»:

«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 [им] определено число второго апреля».

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 и сопровождалась участием других солистов. Если «академию» давал пианист, то существенной частью концерта являлась импровизация. Если к тому же концертант был композитором, — а тогдашние пианисты в подавляющем большинстве случаев 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 большую 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 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.

Программа первой «академии» великого композитора была богата и разнообразна. 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:

«I. Симфония покойного господина капельмейстера Моцарта.

II. Ария из «Сотворения мира»^[62] сочинение господина княжеского капельмейстера Гайдна — споет мадемуазель Зааль.

III. Большой концерт для пиано-форте собственного сочинения — сыграет господин Людвиг ван-Бетховен.

IV. Всеподданнейше посвященный ее величеству императрице и сочиненный Л. ван-Бетховеном септет^[63] для четырех струнных и трех духовых инструментов (следуют фамилии исполнителей во главе со скрипачом Шупанцитом).

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».

Исполнение новых, необычных для музыкантов и слушателей произведений всегда было делом ответственным и трудным. В особенности трудным бывало первое исполнение столь крупных и значительных вещей, как произведения Бетховена, содержавшие новые и смелые для того времени элементы музыкальной мысли. Революционный дух бетховенского искусства часто встречал глухое, а иногда и явное сопротивление со стороны 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 вызывали 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 возрастающие трудности. К этому следует прибавить ремесленное отношение оркестрантов к своим обязанностям, интриги соперников и, наконец, поразительную неловкость Бетховена в отношениях с людьми. На репетициях Бетховен нередко бывал груб с исполнителями, чем восстанавливал их против себя. Сосредоточенный на своих художественных замыслах, композитор не считался ни с самолюбием музыкантов, ни с необходимостью «дипломатических» отношений с администрацией, в результате чего уже на репетициях к первой «академии» оркестр итальянской оперы небрежно аккомпанировал солистам и плохо исполнил вторую часть бетховенской симфонии.

Все же пресса отзывалась о бетховенской «академии» очень благожелательно. Не надо забывать, что исполненные произведения — один из двух первых концертов, септет и Первая симфония — не отличались особой новизной. И, однако, Первая симфония уже заставила критику насторожиться. Рецензент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» 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»^[64]. 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 поражали слушателей своей необычностью и силой.

Через две недели после первой «академии», 18 апреля, Бетховен участвовал в «академии» знаменитого валторниста Пунто (настоящее имя Пунто было Иоганн Штих). В необычайно короткий срок, за несколько дней, Бетховен написал свое единственное произведение для валторны — сонату (opus 17). Из-за спешки композитор 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 известной певицы-дилетантки, приятельницы Бетховена, Кристины Франк.

В 1800 году Бетховену пришлось встретиться с сильным соперником — прославленным парижским пианистом-виртуозом Даниэлем Штейбельтом. Это был если не создатель, то, во всяком случае, большой мастер длительного тремоло (быстрое чередование одних и тех же звуков). Исполняя тремоло, Штейбельт умел создавать впечатление приближающейся и удаляющейся грозы, грома, звона колокольчиков и т. п. [65] 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 Фриса, модный парижский пианист встретился с Бетховеном. Штейбельт с успехом сыграл свою заученную «импровизацию». Когда он кончил играть, публика стала просить выступить Бетховена. Хотя никто не произнес слова «состязание»,

всем было ясно, что начиналось соревнование двух пианистов. Бетховен расвирепел: он всегда приходил в глубокое негодование при столкновении со всяким неполноценным искусством, со всем поверхностным, дутым и ничтожным и в искусстве, и в жизни. После импровизации Штейбельт должен был исполнять еще фортепианный квинтет своего сочинения. Пульты с нотами его партнеров были уже расставлены. Бетховен схватил виолончельную партию квинтета, поставил ее вверх ногами, сыграл одним пальцем нелегкую последовательность звуков, получавшуюся от перевернутых таким образом нот, и затем стал импровизировать на эту, с позволения сказать, тему. Разбитый наголову Штейбельт незаметно скрылся и никогда не мог забыть этой обиды. А по музыкальным салонам разнеслась весть о новой блестящей 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, столетние дубы, безграничные поля, вид отдаленных горных цепей. Все это в какой-то мере заменяло могучие рейнские просторы и несравненную поэзию близкой ему с детства природы. Длительные прогулки в Венском лесу^[66], сельская жизнь, отсутствие забот и полное одиночество благотворно действовали на Бетховена. Почти каждое лето, проведенное в деревне, отмечалось созданием новых крупных музыкальных произведений.

Родовая аристократия Вены с наступлением лета разъезжалась по своим имениям. А семьи венской интеллигенции искали, подобно Бетховену, летнего

убежища в окрестных деревушках. На этот раз 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 знаменитый немецкий поэт-романтик, прислушивался к могучим звукам бетховенской музыки, а его мать попросту подслушивала игру, приложив ухо к двери. Бетховен никогда 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 решение.

Углубленный в себя, весь во власти творческих своих замыслов, Бетховен очень мало общался с людьми^[67]. В это лето он почти закончил одно из своих замечательнейших произведений — 3-й фортепианный концерт, впервые исполненный лишь несколько лет спустя.

С осени круг его друзей ширится. Новый ученик композитора, 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 композитор Антон 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. Высоко

интеллигентный человек, рано усвоивший лучшие литературные традиции, Брейнинг впоследствии помог Бетховену переделать либретто оперы «Фиделио», обнаружив редкое по тому времени понимание бетховенского гения.

Отношения с Антоном Рейха носили иной характер. Рейха был выдающимся музыкантом и вскоре занял в Вене хорошее положение. Оперы Рейха ставились при венских дворах, и имя его пользовалось всеобщим уважением. Рейха писал, что он и Бетховен были неразлучны четырнадцать лет (1785-1792 и 1801-1808 гг.). Есть основание полагать, что крупные теоретические изыскания Рейха в области гармонии содействовали обогащению средств музыкальной выразительности у Бетховена.

В конце 1801 года к Бетховену явился из Бонна семнадцатилетний Фердинанд Рис, сын талантливого скрипача и капельмейстера Франца Риса, близкого друга семейства Бетховена. Рис прибыл в Вену после долгих мытарств с семьей талерами в кармане и явился к Бетховену с письмом от отца. Юноша Рис был необыкновенно одарен. Он прекрасно играл на фортепиано, виолончели и скрипке и владел даром композиции.



Фердинанд Рис (Гравюра Гоффа)

Бетховен очень участливо принял Риса и, прочитав письмо, сказал: «Передайте вашему отцу, что я никогда не забуду, как умирала моя мать!»^[68]

Бетховен терпеть не мог давать уроки, но Риса обучал добросовестно, внимательно и терпеливо, заставляя повторять пьесу десять раз подряд. Он мало обращал внимания на технические неточности в игре Риса, но тщательно следил за правильным выражением и толкованием произведений. Техническую неточность он считал случайностью^[69], неправильное же исполнение — «невежеством, отсутствием чувства и внимания». Игра Риса была мастерской, филигранной, но холодной^[70].



Вольфганг-Амадей Моцарт. (Портрет работы Ланге)

Бетховен всегда с любовью относился к своим землякам. Вегелер, Брейнинг, Рис были его верными друзьями, которых он противопоставлял «венским друзьям», считая последних вероломными. Бонн, Рейн, образы юности, родная природа постоянно жили в памяти Бетховена. Его воображение наделяло боннских жителей высокими качествами. Не любя Вены, молодой музыкант стремился к рейнским берегам. Но этой мечте никогда не суждено было сбыться...



Карл Черни. (Гравюра Майера)

Почти одновременно с Рисом в доме Бетховена появился необычайно 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. Его дом был «салоном», где встречались лучшие музыканты столицы.

Убедившись в исключительных способностях своего сына, Венцель Черни повел мальчика к Бетховену. Квартира великого композитора произвела на них впечатление заброшенного жилья: всюду были беспорядочно разбросаны вещи, валялись бумаги, не было ни одного удобного и прочного стула. Их встретил непричесанный, небритый человек с коричневым лицом, одетый в темно-серую 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». Действительно, Черни играл наизусть все опубликованные сочинения Бетховена. Князь Лихновский заставлял Черни два раза в неделю играть сочинения любимого им композитора, причем называл только номераopusов, и Черни немедленно начинал играть требуемую пьесу Бетховена. Впрочем, учитель 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».

Интересно отметить, что Бетховен категорически запрещал всякое, хотя бы малейшее, изменение авторского текста. Однажды, в 1815 году, при исполнении фортепианной партии бетховенского квинтета, Черни позволил себе некоторые небольшие отклонения от нотного текста. Бетховен сделал своему ученику публичный выговор. Правда, уже на следующий день композитор, по обыкновению, раскаялся в своей гневной вспышке и написал Черни письмо: «Вы должны простить автора, который хотел услышать свое произведение в точном исполнении, — так, как оно написано».

Черни очень тонко овладел искусством переложения бетховенских оркестровых сочинений на фортепиано: требовательный Бетховен всегда бывал ими доволен. Впрочем, нередко своим искусством Черни был обязан своему учителю. В своих мемуарах Черни пишет: «Когда французы впервые заняли Вену (1805 г.), несколько французских офицеров и генералов посетили Бетховена. Он играл им «Ифигению в Тавриде» Глюка по оркестровой партитуре, а гости недурно исполняли

хоры. Я выпросил себе партитуру и написал дома переложение для фортепиано в том виде, как я слышал его у Бетховена».

Среди преданных и верных Бетховену учеников Рис и Черни занимают первое место. Но их игра никогда не удовлетворяла Бетховена. Впоследствии к этим ученикам присоединился молодой Мошелес, стяжавший себе большую известность в качестве пианиста, композитора и педагога. Все трое признавали бетховенские принципы музыкального исполнения, но никто из них не унаследовал героической мощи игры учителя. Зато биографам Бетховена они оказали неоценимую услугу: все трое много писали о нем и осветили его личность лучше и полнее, чем другие современники.

Основные принципы бетховенского исполнения усвоила и воспроизводила с непревзойденным совершенством только одна из учениц Бетховена, лучшая пианистка Германии, 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»^[71]. Ей посвящена чудесная соната (opus 101, № 28). Вот что пишет Рейхарт 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».

Рейхарт особенно был поражен ее исполнением «Лунной сонаты».



Доротея Эртман. (Современная миниатюра)

Знаменитый композитор Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847 гг.) 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».

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 ограниченность своей артистической деятельности только рамками салонов, Эртман вошла в историю, как лучший современный Бетховену исполнитель его творений.

Глава двенадцатая

Начало глухоты. Джульетта Гвиччарди

После отъезда Аменды из Вены Бетховен остро чувствовал отсутствие своего лучшего друга. Ему первому он поведал в письме о страшном бедствии, тщательно скрываемом 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. 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 июня 1801 г.).

Более обстоятельно болезнь описана в письмах к Вегелеру (29 июня и 16 ноября 1801 г.). Бетховен обращается тут не только к старому верному товарищу, но и к дельному, знающему профессору медицины. «Вот уже три года (с 1798 г.) мой слух все слабеет». Врачи приписывали ослабление слуха заболеванию брюшной полости^[72]. Ни ванны, ни миндальное масло, ни пилюли не улучшали слуха. «День и ночь у меня непрерывный 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 тебе, что я вынужден в

театре занимать место в непосредственной близости к оркестру, чтобы понять речь или 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 терпению (Resignation). Терпение! Какое жалкое прибежище, но только оно и остается мне». Через несколько месяцев Бетховен пишет Вегелеру, что его врач, Веринг, прописал ему очень мучительное лечение — мушки на руки. Композитор советуется со своим другом о смене врача: он хочет начать лечиться у профессора Шмидта. «Я меняю неохотно, — пишет он, — но, как мне кажется, Веринг чересчур практик, он не обогащается новыми идеями путем чтения». Далее Бетховен говорит о «гальванизме», якобы излечившем глухонемого ребенка.

Вот и все, что мы знаем о начале страшного недуга.

Глухота прогрессировала. Впервые 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)».

Бетховен тщательно скрывал свой недуг, но 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 целая литература. Чаще всего болезнь приписывается склерозу, что довольно правдоподобно, если принять во внимание, что Бетховен умер от цирроза печени, породившего водянку. Но характер глухоты Бетховена исключает это предположение. 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. Ромэн Роллан, совместно с парижским врачом Маражем, выдвигает новую точку зрения, подтверждаемую не только медицинскими соображениями, но и мотивами психологического характера. До начала глухоты слух Бетховена отличался необыкновенной тонкостью и повышенной чувствительностью. Крайняя сосредоточенность, как бы одержимость, составляющая особенность творческого процесса Бетховена, 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 есть, если бы он был *intus et extra* (внутри и снаружи) погружен в слуховую ночь, начиная с 1801 года, то возможно, чтобы не сказать — безусловно, он не написал бы ни одного из своих произведений. Но его глухота лабиринтного происхождения^[73] и представляла ту особенность, что, отделяя его от мира внешнего, она поддерживала его слуховые центры в состоянии постоянного возбуждения, производя музыкальные вибрации и шумы».

Д-р Мараж отмечает, что люди с больным лабиринтом часто слышат восхитительную музыку, не

удерживаемую памятью. Внутренняя экзальтация, свойственная Бетховену в часы творчества, подтверждает, по мнению Ромэн Роллана, лабиринтное происхождение его болезни^[74].

Нет сомнения, что композитор особенно остро переживал свой недуг 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 просторном крестьянском доме селенья Гейлигенштадт, недалеко от Вены, где, по предписанию своего нового врача — профессора Шмидта, Бетховен провел полгода (с весны до осени 1802 г.) в полном уединении. Его окружали леса и поля, вблизи протекал Дунай, а на горизонте виднелась голубоватая полоска Карпатских гор. Среди благодатной тишины он напряженно создавал одно из наиболее жизнерадостных своих произведений — Вторую симфонию. Но, закончив ее, композитор впал в глубокую меланхолию. Несколько месяцев уединенной жизни в общении с природой несколько не улучшили его слуха. Воображению Бетховена рисовались мрачные картины будущего. Результатом угнетенного состояния его и явилось знаменитое письмо к братьям, впоследствии названное «Гейлигенштадтским завещанием». Вот оно:

«Моим братьям Карлу и ...^[75] 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 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 не доставало 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. Какое, 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 невыносимым 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 неутомимым 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 ... [Иоганн], 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 радуется 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 г.

Людвиг ван-Бетховен». [76]



The image shows a handwritten manuscript of a letter by Ludwig van Beethoven. The text is written in cursive and is oriented vertically on the page. The letter is addressed to his brother Carl and is dated October 6, 1802, from Heiligenstadt. The handwriting is dense and somewhat slanted, characteristic of Beethoven's later cursive. The paper appears aged and slightly discolored.

«Гейлигенштадтское завещание» 1802 года (конец)

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 чистый день радости — 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!»

Это письмо при жизни Бетховена не было известно. Оно не является, как думали многие биографы, завещанием перед попыткой к самоубийству или в ожиданий близкой смерти. Достаточно прочесть этот волнующий документ, чтобы убедиться, что Бетховен преодолел мысли о самоубийстве и не собирался уйти от 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 революционной страстью.

Возвращаясь к 1801 году, следует отметить, что во всех остальных отношениях Бетховен мог считать себя удовлетворенным. Слава его росла. Материальные дела шли хорошо. Князь Лихновский предоставил ему ежегодную пенсию в шестьсот флоринов. 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»). 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», пишет он Вегелеру. Словом,

все было бы отлично, если бы не «завистливый демон», поразивший самое уязвимое место — его слух.

Но осенью 1801 года недуг еще только зарождался. Бетховен был полон надежд и бодрости. Жизнь улыбается ему. Он признается 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 утешал себя тем, что будет концерттировать, «приобретет деньги и славу», добьется независимости, и тогда брак станет возможным.

Девушка, вызвавшая столь пылкие чувства Бетховена, была на редкость неподходящей кандидаткой в супруги Бетховену. Это была его семнадцатилетняя ученица — графиня Джульетта Гвиччарди, недавно приехавшая в столицу из провинциального города, кокетливая, бойкая, но пустая и легкомысленная барышня, обладавшая хорошими музыкальными способностями. Неудивительно, что Джульетта пожелала брать уроки у кумира венской аристократии, тем более, что Бетховен с 1800 года был близок с кузеном и кузинами девушки, молодыми венгерскими графами Брунsvик^[77]. Он импонировал Джульетте своим именем, музыкальным гением и даже своими странностями. При всей строгости взглядов, Бетховен был равнодушен 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 бывал раздражителен и даже швырял ноты на пол, но тем не менее он быстро поддался очарованию своей сиятельной ученицы. Увлечение, по-видимому, было взаимным. Лето 1801

года Бетховен провел в Венгрии в имении Брунсвиков — Коромпа и Мартонвазар. До сих пор там сохранилась беседка, в которой, по преданию, была написана «Лунная соната», напечатанная в 1802 году, с посвящением Джульетте. Лето, проведенное с Джульеттой, было счастливейшим временем для Бетховена.



Джульетта Гвиччарди. (Из книги Р. Роллана «Бетховен. Песня возрождения».)

Но вскоре все изменилось. Появился соперник — молодой граф Галленберг, мнивший себя композитором. Происходя из обедневшей аристократической семьи, Галленберг решил сделать музыкальную карьеру, хотя и не обладал достаточными данными 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 Джульетта была несогласна с прессой. Легкомысленная графиня не на шутку увлеклась молодым графом и его сочинениями, искренно верила, что «талант»

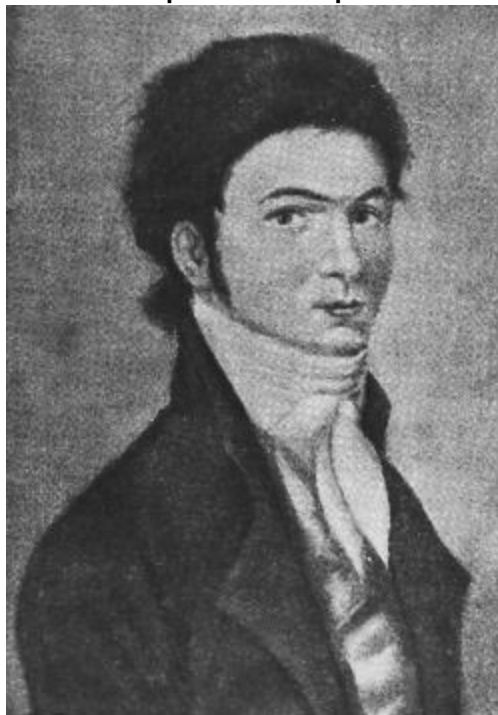
Галленберга не находит признания из-за интриг. Она отдавала предпочтение Галленбергу перед Бетховеном не только как претенденту на ее руку, но и как музыканту.

В 1802 году между Бетховеном и Джульеттой произошло охлаждение, а 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. Но увлечение Джульеттой прошло, и композитор стал с презрением относиться к своей бывшей возлюбленной^[78]. О глубоком, длительном чувстве к Джульетте говорить не приходится. Нужно удивляться близорукости некоторых бетховенских биографов, наделяющих Джульетту «роковыми» чертами, приписывающих ей глубокое влияние на творчество Бетховена (образ Леоноры, «Аппассионата») и, наконец, отождествляющих маленькую кокетку с «бессмертной возлюбленной».

Глава тринадцатая

Балет. Издатели. Пресса

В 1800 году Бетховен получил заказ от дирекции императорских театров на сочинение музыки к балету Сальватора Вигано «Творения Прометея».



Бетховен. (Портрет работы Штейнгаузера, 1801 г.)

Знаменитый итальянский танцор, либреттист и композитор балетов, Вигано был учеником и последователем реформатора балета Новерра. В балетной реформе Новерра было много общего с оперной реформой Глюка. Требование драматической правды и выявление героических характеров взамен пустоты придворных балетных спектаклей — вот к чему сводились революционные идеи этой школы. Вигано имел в Вене огромный успех. Даже могущественная враждебная партия, сторонница старого итальянского формалистического балета, не могла своей критикой ослабить впечатления от балетов Вигано, покорявших

естественной выразительностью. Этому способствовала и несравненная балетная актриса, танцовщица Казентини, возлюбленная Вигано. В качестве модного композитора Бетховен был приглашен к сотрудничеству со знаменитым итальянцем.

Приводим краткое либретто балета. Разгневанный Зевс, глава богов, преследует полубога Прометея за то, что тот похитил огонь с небес и даровал его людям, научив их ремеслам 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, отцовской 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. Одохотворенные, получившие разум и чувство 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. Знаменитая увертюра, отличающаяся живостью и легкостью, имеет много общего с Первой симфонией и принадлежит к числу популярнейших увертюр композитора. Первый номер балета — «Гроза» — служит прообразом грозы из «Пасторальной симфонии». Заключительный контрданс (написанный за несколько лет до этого в форме бального танца) послужил позднее темой прекрасных и оригинальных вариаций для фортепиано (opus 35), а впоследствии, уже в четвертый раз, был использован в финале «Героической симфонии».

26 марта 1801 года в придворном театре состоялась премьера балета «Творения Прометея». Несмотря на успех первого представления, балет 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. Однако из его многочисленных замыслов театральной работы, кроме «Прометея», осуществился только один — опера «Фиделио» (или «Леонора»), если не считать музыки для драматических спектаклей.

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 Бетховена были лакомым кусочком для всех издательских фирм, стремившихся, конечно, купить

произведения знаменитого музыканта подешевле. Препирательства по поводу гонорара, недовольство из-за допущенных ошибок, 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 сам 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 был в дружеских отношениях. Поэтому в его переписке с Гофмейстером, Гертелем и 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 г.). Эта своеобразная «плата натурой» для художников грезилась великому композитору перед лицом постоянной нужды 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 рассматривал издательское дело не только как коммерческое предприятие, но и как культурно-просветительный институт. Он бурно радовался тому, что Гофмейстер издал в 1801 году сочинения Иоганна-Себастьяна Баха. «Мое сердце сочувствует великому и высокому искусству этого праотца гармонии». Он 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» — Барбаре 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 [Бетховен имеет в виду «светскую чернь»] его ждет, и, как вы знаете, императрица имеет его, а негодяев достаточно в имперской столице, как и при императорском дворе...» (1801 г.).

Когда Карл вступил в исполнение обязанностей секретаря своего знаменитого брата, он уже занимал в Вене солидную должность кассира. Это был несимпатичный, подверженный бурным припадкам гнева, не слишком 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 Зимроку:

«...В настоящее время мы не можем ничего предложить, кроме симфонии, затем большого концерта для ф.-п.; за первую 300 фл., за второй столько же. Если б вы захотели 3 ф.-п. 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 мы имеем также два ададжо^[79] 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 г.).

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».

Карл продавал тайно от брата старые боннские сочинения и вообще действовал, мало считаясь с мнениями и желаниями композитора. Однажды, по свидетельству Риса, дело дошло до драки между Карлом и Людвигом. В 1809 году последовал серьезный разрыв. Но все же Карл оказывал Людвигу немало услуг и, поселяясь на время у брата, 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 все расширяется и что посетители концертов и покупатели нот охотно купят и музыкальный журнал. Во времена Бетховена самым солидным музыкальным журналом являлась «Всеобщая музыкальная газета», издаваемая лейпцигской фирмой Брейткопфа и Гертеля. Она начала

выходить с 1798 года под редакцией лучшего музыкального критика Германии 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 сии 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». Далее рецензент жалуется на обилие плохих вариаций и ставит в пример вариации Форкеля на английский гимн.

Не менее характерен отзыв о трио с кларнетом (opus 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».

Другой рецензент, высказываясь об опусе 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 натыкался 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 ученостей, 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».

По поводу вариаций на дуэт «La stessa» помещена ругательная рецензия: «...вариации тупы, неестественны, жесткие тирады, безобразно...»

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».

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

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

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 знатым слушателям. Однажды, играя в салоне графа Фриса свой марш (opus 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!» Усиленные просьбы и извинения не помогли: Бетховен не только отказался сам, но запретил играть и Рису.

Слава Бетховена в высшем обществе была столь велика, что достаточно было одного его имени, чтобы создать успех музыкальному произведению. Однажды Рис был на курорте Бадене, близ Вены, куда часто наведывался и Бетховен. Во время отсутствия 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».

Однако пристрастные и злобные выпады прессы были все же нередки. В письме к Брейткопфу и Гертелю Бетховен писал: «Что касается лейпцигских олухов [то есть критиков «Всеобщей музыкальной газеты»], то пускай болтают; их болтовня не сделает никого бессмертным, точно так же, как не отнимет бессмертия у того, кому оно предназначено Аполлоном». Однажды

он просит «передать г-ну редактору музыкальной газеты почтительную благодарность за его любезность»: быть может, то, что с ним «обращаются столь клеветнически... свидетельствует о беспристрастности». «Я не возражаю, если это составит счастье газеты», заверяет Бетховен.

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 уже нет укуса», пишет он в октябре 1811 года.

Бетховен имел достаточно оснований жаловаться на критику. Но при этом он с глубоким уважением относился к науке о музыке. Когда Рохлиц поместил в своей газете несправедливый отзыв о «Героической симфонии», Бетховен в письме к Брейткопфу и Гертелю (5 июля 1806 г.) просит передать привет Рохлину: «...Я надеюсь, что его злоба против меня несколько уляжется, если вы ему скажете, что я не так невежествен... чтобы не знать, что г-ном Рохлицем написаны очень хорошие работы, и если бы я приехал еще раз в Лейпциг, то несомненно мы сделали бы добрыми друзьями, несмотря на его критику...»^[80]

Хотя наука о музыке во времена Бетховена еще не стояла на большой высоте, великий композитор отлично понимал, что только объективно-научное исследование музыки может окончательно победить невежественную,

чисто субъективную критику, приносящую столько зла искусству и его деятелям.

Глава четырнадцатая

«Героическая симфония»

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 — «Крейцера соната» (1803 г.) для скрипки и фортепиано, «Героическая симфония» (1804 г.), фортепианные сонаты «Аврора» и «Аппассионата» (1804 г.), опера «Фиделио» (1805 г.) — 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 «Лунная соната», Вторая симфония, первые квартеты, историку они представляются предгорьями, служащими для достижения еще больших высот...

Если попытаться проследить цепь художественных исканий Бетховена в течение 1795–1802 годов, то на первый план выступит борьба со всеми формами и видами утонченного, «галантного» искусства того времени. Величайшие предшественники Бетховена, Моцарт и Гайдн, обогатившие искусство новой, свежей народной струей, не избежали привычных для музыки XVIII века искусственных, условных «формул вежливости» в виде украшений, сентиментальных «вздохов» и т. п. Отдал дань этим изящным, неглубоким приемам развлекательного искусства и Бетховен. Таковы многочисленные ансамбли и некоторые песни, созданные композитором в молодые годы. Но

бессодержательное изящество довольно быстро было изжито Бетховеном; взамен бессвязных старинных развлекательных «дивертисментов» и всевозможных сюит, состоящих из ряда танцев, композитор развивает драматические стороны музыкального творчества. Контрасты, борьба противоположных чувств, упорные поиски внутреннего единства занимают все большее место в сочинениях Бетховена; соответственно с этим изменяются и масштабы его произведений. Знаменитый в свое время, а ныне почти забытый септет, написанный в 1800 году, был последним по времени написания «развлекательным» произведением. В нем цельность и единство все еще приносились в жертву разнообразию и непрерывной смене разнохарактерных, частью танцевальных, эпизодов. Но уже и тут ясно проступают народные напевы, глубокая лирика и гармоническое богатство. Впоследствии Бетховена как бы оскорбляла популярность этого произведения, в то время как его новый, более своеобразный язык оставлял ту же публику равнодушной. «В септете есть непосредственное чувство, но нет искусства», говорил он [\[81\]](#).

Существенно иными предстают пред нами шесть смычковых квартетов для двух скрипок, альты и виолончели (opus 18), несмотря на то, что они закончены через несколько месяцев после септета. В наше время они представляются идеалом благозвучия и принадлежат к наиболее популярным сочинениям композитора. А после, их появления лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» писала: «Квартеты дают полноценное доказательство искусства; их надо лишь чисто и притом очень хорошо исполнять, так как они трудны для игры и ни в какой мере не популярны». И действительно, несмотря на внешнюю близость opus 18 к классическому жанру моцартовских и гайдновских

квартетов, новые индивидуальные черты отличают язык этих произведений от языка их великих предшественников. Эти черты — выразительность медленных частей, энергия и более широкое развитие первых частей, новый, расширенный тип финала, наконец, глубокая серьезность замысла и стремление к единству всех четырех частей.

Следует отметить, что здесь Бетховен пошел по пути одного из своих учителей, выдающегося композитора квартетов Ферстера.

О том, каков был этот путь, мы узнаем из отзыва «Всеобщей музыкальной газеты» на квартеты Ферстера, появившиеся в те же годы: «Воплощение основной мысли, сильные, 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».

Отзыв кажется написанным о Бетховене! Оба композитора стремились к одному и тому же: выразить средствами квартетной музыки глубочайшие явления душевной жизни, освободив квартетную музыку от развлекательных функций. Квартеты Ферстера забыты, но квартеты Бетховена живут и поныне. По богатству тем, разнообразию содержания и цельности строения они превосходят все, что было создано в этом жанре его предшественниками.

Квартеты для смычковых инструментов утвердились как самостоятельный камерный жанр лишь во второй половине XVIII века. Особенность этого жанра в том, что звучность всех четырех инструментов более или менее однородна и подчас слитна. Смычковый квартет представляет собою как бы один инструмент, гибкий,

способный на разнообразнейшие степени силы звука. Но при всем богатстве содержания квартетная музыка всегда сохраняет более или менее интимный характер. Бетховен придал жанру квартета небывалую сложность, разнообразие и повысил требования к технике исполнителей. Над квартетами опус 18 композитор работал долго и с любовью.

Но квартеты его не сразу получили широкое распространение, хотя их достоинства не прошли незамеченными. Гениальное ададжо первого квартета принадлежит к программной музыке. По определению композитора, оно передает сцену в гробнице из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Не менее значительно ададжо из квартета № 6, названное «Меланхолией».

Удивление перед мощью, волей к единству, связывающему отдельные части произведения, и новизной идей молодого Бетховена возрастает при знакомстве с наиболее разнообразным видом бетховенских произведений — с его ранними фортепианными сонатами. Быть может, нигде стремление к единству внутри каждой части, к расширению формы и к драматизму содержания не обнаружены так ярко и многосторонне, как именно в первых двадцати сонатах для фортепиано, созданных в Вене между 1795 и 1802 годами. Уже в первой сонате появляется беспримерный по страстности и порывистости финал. Первые части сонат приобретают все больший драматизм. Контрастность, смена резко очерченных душевных состояний достигает огромной впечатляющей силы в первой части 17-й сонаты (так называемой «Сонаты с речитативом»).

Соответственно с напряженными поисками нового, расширенного типа крайних частей сонаты^[82] идет

упорная работа над созиданием и развитием средних частей.

Композитор сравнительно скоро выработал новые для того времени, расширенные по масштабу, отличающиеся небывалым внутренним единством и редкой концентрацией типы каждой из частей сонат.

Ни у кого из предшественников Бетховена мы не встречаем столь развернутых и широких отдельных частей сонаты или симфонии^[83], никто не наделил их таким богатым содержанием. Примером может служить знаменитый траурный марш из 12-й сонаты (опус 26), названный «Траурным маршем на смерть героя». В нем Бетховен достигает выражения титанической скорби. Но, кроме моментов личного настроения, в нем отражена и современная композитору военно-революционная эпоха: похороны, нарастающий барабанный бой, шум многотысячной толпы. Скорбь не носит узко личного характера, — это скорее картина гибели героя, зовущая к прямому революционному действию.

Этот марш, конечно, выходит за пределы типичной медленной части сонат. Здесь гений Бетховена дерзко и решительно ломает традиционную схему классической сонатной формы, жертвуя ею для раскрытия нового, революционного замысла.

Перед Бетховеном встала важнейшая и труднейшая задача полного объединения отдельных частей сонаты. Он не довольствуется, подобно своим предшественникам, характерностью отдельных частей, а ищет высшего принципа — музыкального единства всей сонаты в целом.

Впервые он достигает такого единства в гениальной «Лунной сонате» № 14.

Эта соната, названная автором «Сонатой-фантазией», получила широчайшую известность под

именем «Лунной сонаты», данным ей берлинским поэтом Рельштабом, современником и страстным поклонником композитора.

«Лунная соната» принадлежит к числу наиболее популярных произведений великого композитора и является одним из знаменитейших произведений мировой фортепианной музыки. Этой вполне заслуженной славой «Лунная» обязана не только глубине выраженных чувств и замечательной, редкой красоте музыки, то мечтательно-спокойной, то стихийно-бурной, но и ее поразительной цельности, благодаря чему все три составляющие ее части воспринимаются, как нечто единое, неразрывное. Вся соната — это нарастание страстного чувства, доходящего до настоящей душевной бури.

Первая часть «Лунной сонаты» резко отличается от первых частей других сонат. В ней нет контрастов, характерных для других сонат Бетховена, резких переходов или неожиданностей. Неторопливое и 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, разрастается до страстного призыва. Постепенно наступает успокоение, все входит в свое обычное русло, 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, ночной 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 всего произведения. В стремительном вихре страстных переживаний проносятся темы — грозные, жалобные и печальные — целый мир взволнованной и потрясенной человеческой души. Разыгрывается подлинная драма — столкновение душевных сил, страстное отчаяние. «Лунная соната», впервые в мировой истории музыки, дает редкий по цельности образ душевных состояний, личного мира художника, страдающего от одиночества и неудовлетворенности.

Существует много попыток сюжетного истолкования «Лунной сонаты»; из всех этих попыток образ Рельштаба оказался самым устойчивым. При звуках «Лунной сонаты» поэт представлял себе прекрасную лунную ночь на Фирвальдштетском озере в Швейцарии. В отдельных частях сонаты обрисованы разные состояния природы. 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 Гвичарди, 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 позднейшее творчество лучших композиторов-романтиков.



Бетховен. (Миниатюра Горнемана, 1803 г.)

«Лунная соната», отражающая с небывалой силой внутренний мир, была неизбежным и необходимым этапом на пути к созданию произведений с более широким идейным содержанием. Нет сомнения в том, что творческий импульс Бетховену нередко давали революционные идеи. Уже упомянутая 17-я соната, которую (как и «Аппассионату») Бетховен считал 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.

«Чорт 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^[84], — 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).

Бетховен язвительно издевается над «наступившими христианскими временами»: уже в то время он зорко разглядел в Наполеоне предателя интересов революции.

Мы не останавливаемся ни на этой, ни на других сонатах, подготовляющих путь к «Аппассионате». Укажем лишь, что во многих сонатах — и скрипичных в том числе — уже создавались предпосылки к «Героической симфонии», чувствовалось, что содержание их шире, чем было принято в ту эпоху. Эти произведения создавались в один период со Второй симфонией.

Обе первые симфонии — первая из них написана в 1800-м, а вторая в 1802 году — включают в себе много замечательного для анализа творческого пути Бетховена. Первая, с ее доступной, легко усваиваемой музыкой, с шутливым финалом, с пронизывающей ее беззаботностью, еще принадлежит к типичным произведениям XVIII века. Напротив, Вторая симфония включает в себе уже много нового. Стихийная мощь слышится в темах первой части, в скерцо и финале. Вся симфония звучит победоносно, дышит жизнеутверждением и отражает военно-революционную эпоху. Интересен отзыв Рохлица, напечатанный в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете»:

«Мы также находим, подобно слушателям Вены и Берлина, что все вместе взятое в этой симфонии

слишком длинно, а кое-что чересчур учено, и прибавляем: слишком частое употребление всех духовых инструментов ослабляет действие многих прекрасных эпизодов; финал мы считаем... слишком странным, диким... Но все же эти недостатки настолько стушевываются благодаря могучему пламенному духу, которым дышит это колоссальное произведение, благодаря богатству новых идей и почти сплошь оригинальной их обработке, а также глубокой учености, что этой симфонии можно предсказать длительный успех даже тогда, когда прославленные теперь модные произведения будут окончательно погребены».

Оркестровое звучание Второй симфонии отличается безусловной новизной. Особенностью ее явилось изменение роли инструментов, расширение значения духовых, учащение смены духовых между собой и духовых со струнными в пределах одной мелодии, что создает богатство тембров, блеск, «переливчатость» мелодии и разнообразие окраски. Все эти средства служат как нельзя лучше выражению непревзойденного оптимизма и гордого самоутверждения, которыми до краев полна Вторая симфония.

Таковы важнейшие подступы к созданию «Героической» и ее спутников, открывающих собой новую страницу в истории музыки.

5 апреля 1803 года в Венском театре состоялась «академия» Бетховена. Исполнялись две первые симфонии, третий концерт для фортепиано и недавно законченная оратория «Христос на масличной горе», То есть основные произведения, созданные в 1800-1802 годах. По обыкновению, Бетховен недостаточно подготовился к «академии» и еще утром в день концерта вписывал в партитуру оратории партию 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.

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

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

«Газета элегантного света» 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, впрочем, известным в качестве превосходного пианиста, не вполне удовлетворило публику».

В том же 1803 году на «академии» молодого скрипача мулата Бреджтоуэра, придворного музыканта английского наследного принца, была впервые исполнена «Крейцера соната» (opus 47), причем партию фортепиано исполнял автор.

Бреджтоуэр, прекрасный скрипач, близко сошелся с Бетховеном, который хотел посвятить ему скрипичную сонату opus 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 пребывания в Вене. Его естественность и отсутствие претензий мне милее, чем внешность и содержание всех виртуозов». Увы, «милый

Крейцер» впоследствии прославился полным непониманием произведений Бетховена!

«Крейцера соната» выделяется из числа десяти сонат Бетховена для скрипки и фортепиано прежде всего своими масштабами. 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 блестящее аллегро. Беспкойно-страстное движение сменяется замедленной интонацией, как бы препятствующей дальнейшему развитию темы. Но препятствие сломлено, и страстная тема возобновляется с прежней напряженностью. Такое «прерывистое» строение музыкальных мыслей появляется у Бетховена между 1802–1804 годами и представляет новое явление в истории музыкального языка. Один из эпизодов, составляющий центр тяжести первой части, выделяется музыкальной темой непревзойденной красоты^[85].

Тема дышит трагической энергией, мужественностью и принадлежит к числу бетховенских «фанфар»^[86]. Вся первая часть образует бурный звуковой поток, прерываемый замедленными эпизодами. В ней выражены сложные героические чувства, сопровождаемые лирическими отступлениями — как бы отзвуками преодоленных сомнений и колебаний.

После вариаций второй части следует финал, подобный тарантелле. Ритм финала полон той упругой

сдержанной силы, которая свидетельствует о преизбытке жизни, и какая-то затаенность интонации лишь подчеркивает это незабываемое впечатление...

«Крейцера соната» является одним из лучших образцов нового героического жанра, выявленного во многих сонатах, симфониях и увертюрах Бетховена. Это картина внутренней борьбы, разрешающейся победой героического духа.

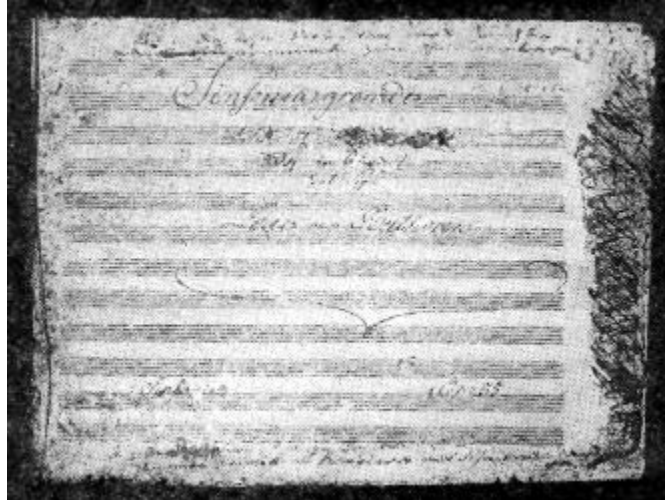
Первое исполнение сонаты совпало с периодом напряженной работы Бетховена над одним из монументальнейших его произведений — над «Героической симфонией». С последних месяцев 1802 года до весны 1804 года творческая мысль композитора почти всецело была поглощена этой работой. Собственно, работа над симфонией началась раньше. Так, например, траурный марш в набросках впервые появился еще весной 1801 года. Финал симфонии предвосхищен фортепианными вариациями опус 35, в которых есть общее с симфонией и по тематике и по основному замыслу. Первая часть и скерцо заново сочинены в течение 1803 года. «Героическая симфония» не дает картины последовательно развивающихся событий: ее музыкальное единство обусловлено скорее общим революционным настроением, чем сюжетной последовательностью частей.

За первой частью, передающей, по установившемуся мнению, состояние духа борющегося, страдающего, изнемогающего в борьбе и, в конце концов, побежденного героя, следует насыщенный скорбью, очень образный траурный марш. Третья часть — мощное скерцо — как будто находится, в сюжетном противоречии с маршем. Не меньшим противоречием является и финал, представляющий ряд порою легких и остроумных, порою глубоких по содержанию вариаций на танцевальную тему (уже использованную, как мы упоминали, в балете «Прометей», в вариациях опус 35, а

еще раньше в контрдансе). И тем не менее, несмотря на кажущуюся пестроту отдельных частей, единство произведения не нарушается, ибо оно проникнуто всесторонним, глубоким развитием героической, полной оптимизма, здоровой и жизнерадостной силы, которую не может поколебать даже факт гибели героя.

Третья симфония первоначально была посвящена Наполеону, но затем посвящение было снято. Весною 1804 года, когда симфония лежала в начисто переписанном виде на столе у Бетховена, 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!»^[87] Бетховен подошел к столу, схватил заглавный лист, разорвал его сверху донизу и швырнул на пол».



Заглавный лист «Героической симфонии» с вычеркнутым посвящением генералу Бонапарту. Черновик.

Новое заглавие гласило — «Героическая симфония».

По-видимому, первое ее исполнение состоялось летом 1804 года в имении Лобковица. Между прочим, прусский наследный принц Луи-Фердинанд, неплохой музыкант, которому Бетховен сказал в Берлине: «Вы играете не как принц, а как порядочный пианист», пришел в такой восторг от музыки, что немедленно по окончании попросил исполнить симфонию вторично, а через час — и в третий раз. Но остальные слушатели, насколько известно, остались равнодушны к новому творению.

В декабре 1804 года Бетховен вновь дирижировал «Героической» у Лобковица (причем сбил оркестр, так что симфонию пришлось начать вновь). На одной из репетиций Рис, не оценивший смелого новшества — известного эпизода с диссонирующей валторной, резкого неблагозвучия, впервые введенного Бетховеном и производившего на тогдашних слушателей впечатление простой фальши, — воскликнул: «Проклятый валторнист! Неужели он не умеет считать? Ведь это звучит до гнусности фальшиво!» Бетховен

едва не дал Рису пощечины 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. И 7 апреля 1805 года дирижер Венского театра Клемент включил в свой публичный концерт «Героическую», под управлением автора. Это было первое открытое исполнение гениального произведения. Симфония была встречена с холодным недоумением. Лучше всего об этом свидетельствуют отрицательные отзывы прессы. Наиболее интересный и подробный отзыв о симфонии поместила берлинская газета «Прямодушный». Этот орган драматурга (и русского шпиона) Коцебу занимал совершенно реакционную позицию^[88]. Но высказывания ее заслуживают внимания, так как тут собраны все характерные доводы против симфонии и ее автора.

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

«Одни — близкие друзья Бетховена — утверждают, что именно эта симфония представляет мастерское произведение, что именно это является истинным стилем высшей категории музыки, и если она сейчас не нравится, то это происходит лишь потому, что публика недостаточно образована 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 необузданным стремлением 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 посередине; она признает 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^[89], 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 дирижера, остались в этот вечер недовольны друг другом. Для публики симфония слишком трудна и длинна, а Бетховен слишком невежлив, потому что не удостоил даже поклоном аплодирующую часть публики, — напротив, он счел успех недостаточным».

Исполнение, действительно, не вызвало энтузиазма. Кто-то с галерки крикнул: «Дам крейцер, чтобы все это

прекратилось!» Нападки на чрезмерную продолжительность симфонии были единодушны. Бетховен говорил: «Когда я напишу симфонию, длящуюся целый час, то «Героическая» покажется короткой», 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 смехотворно для нынешнего поколения. Причины непонимания «Героической» при первых ее исполнениях следует объяснять не предвзятым отношением к автору ее, а неслыханной смелостью и новизной, с которыми Бетховен разрешил задачу создания подлинного героико-революционного жанра. Попробуем в немногих словах ответить на вопрос, в чем именно заключается величие «Героической симфонии».

Прежде всего Третья симфония Бетховена отличается от всех предыдущих произведений такого рода своими масштабами. Каждая из четырех частей этого грандиозного творения превышает известные до того времени симфонии не только своими размерами, но и количеством музыкальных тем, многообразием эпизодов, сложными связями, а главное — величию выраженных идей. Произведение это дышит избытком 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 зато понимание этой стройности связано со степенью внимания и напряжения слушателя, так как грандиозные масштабы делают произведение в целом трудно «обозреваемым».

Симфония полна образов борьбы в гораздо большей степени, нежели это встречалось прежде в

симфонической музыке. Правда, идея контрастов, идея борьбы лежит в самой основе сонатного и симфонического творчества, но только в «Героической» впервые достигнута полнота выявления этой идеи. В особенности замечательно переданы все этапы борьбы героя — от мужественной решимости до полного изнеможения, затем от нового прилива сил до победного торжества — в первой части «Героической». Взаимопроникновение героических и лирических мелодий, частые смены душевных состояний, богатейшая разработка тем, напряжение борьбы, пронизывающее всю первую часть, делают эту музыку единственной в своем роде.

Вторая часть не уступает первой по глубине замысла и многообразию его выполнения. Этот революционный по духу и величественный по форме траурный марш остается и до сих пор непревзойденным образцом героической скорби, соединенной с прямым призывом к действию. «Герой погиб, но дело его живет!» хочется воскликнуть, прослушав марш. И действительно, следующие части полны несокрушимого оптимизма. В скерцо весело, перегоняя друг друга, перекликаются молодые голоса; из мягкого шороха струнных инструментов рождается жизнерадостная тема, полная мужественного юмора. Музыка скерцо вращается в кругу танцевальных ритмов, и только в средней части звучит военная фанфара. Финал написан, собственно говоря, в форме вариаций, но они бесконечно далеки от типа вариаций, получившего распространение в XVIII веке. Вариации финала «Героической» были новшеством. Бетховен существенно и сложно видоизменяет простую тему веселого контрданса, отчего она приобретает характер диалектического развития: вступление постепенно переходит к расшифровке темы танца и все усложняет ее, пока музыка не приобретает блестящего победного

звучания. Так, на основе народно-танцевальных жанров (в финале введена вторая эпизодическая тема, навеянная народно-венгерским танцем), Бетховен создает монументальное классическое произведение.

Небывало сложная по своим принципам, продиктованным революционным сознанием композитора, «Героическая симфония» скорее тревожила своих первых слушателей, чем доставляла им удовольствие. Они были бессильны понять ее масштабы и поэтому не улавливали стройных пропорций ее могучей архитектоники. Но уже скоро наиболее чуткие музыканты начали отдавать себе отчет в исключительности Третьей симфонии. Так, например, «Всеобщая музыкальная газета» писала в феврале 1807 года:

«Совершенно поразительно, безусловно ново и прекрасно, например, то, что в разработке 1-й 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 большим искусством проводит главную мысль.

Это аллегро, 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 аллегро, 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 аллегро, а далее следует большой траурный марш, который, с точки зрения рецензента, 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 «длиннен, слишком длинен; искусен, очень искусен. Многие его достоинства даже несколько скрыты, кое-что здесь странно и остро; но рецензент далек от порицаний...»

Равнодушие публики к его новым творениям раздражало Бетховена; он становился желчен, резок и угрюм. Немало этому способствовала глухота и другие болезни. Однажды, в припадке раздражительности, он не на шутку поссорился со своим преданнейшим другом Брейнингом и хотя был неправ, долго медлил с признанием своей вины^[90]. Наконец, последовало страстное раскаяние: он послал другу свой портрет с таким письмом:

«Я знаю, я растерзал твое сердце. Мое волнение, которое ты несомненно заметил, наказало меня за это недостаточно. Это была не злоба... Нет, я был бы недостойн 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».

Благородный друг простил Бетховена, но совместная жизнь стала уже невозможной. Бетховен переехал 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 хранят 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. Летние месяцы бывали для Бетховена периодом наиболее плодотворной работы. В Деблинге сохранился дом, где писалась «Героическая симфония».

Кроме «Героической», Бетховен в течение 1804 года создал две большие фортепианные сонаты —opus 53, так называемая «Аврора», и соната opus 57, получившая известность под названием «Аппассионата». Обе эти сонаты принадлежат к числу наиболее значительных произведений Бетховена для фортепиано.

«Аврора», подобно Третьей симфонии, дышит героической 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, соединенных короткой медленной частью, характерной настроением глубокого раздумья. Из многочисленных сюжетных толкований этой сонаты наиболее удачно следующее: начало — первая часть —

оживленный, кипучий, шумный день. Следующая за ней интродукция (вступление) ко второй части — это тихая ночь. И, наконец, вторая, финальная часть — разгорающаяся заря нового благоухающего утра. Интродукция ко второй части возникла не сразу. Сначала соната была трехчастной, но затем средняя ее часть, медленная и певучая, была изъята композитором, издана отдельно под названием «Любимое анданте» и заменена, ввиду длины всего произведения, коротким переходом от первой части к финалу.

«Любимое анданте», первоначально составлявшее вторую часть сонаты опус 53, послужило поводом к серьезной ссоре Бетховена с Рисом. Когда композитор впервые сыграл «Анданте» в присутствии Риса, тот пришел в такой восторг, что запомнил пьесу наизусть. На обратном пути он зашел к Лихновскому и сыграл ему еще не известное 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 «Анданте». Композитор, услышав свое произведение, сразу догадался о проделке Риса и настолько рассердился на него, что запретил ему в будущем слушать свои еще не известные публике произведения. И действительно, Рис не услышал с тех пор ни одного нового произведения Бетховена в собственном его исполнении.

Соната «Аппассионата» записана была лишь в 1806 году, но сочинена в 1804 году. Финал ее был 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 Брунsvику, что объясняется, быть может, также и тем, что она была записана летом 1806 года в именин Брунsvиков. Возможно также, что это было замаскированное посвящение Терезе Брунsvик — сестре Франца. Композитор считал «Аппассионату» своей лучшей сонатой. Высокий духовный подъем «Аппассионаты» делает ее одним из самых близких нам произведений музыкальной классики. Владимир Ильич Ленин назвал музыку этой гениальной сонаты «изумительной», «нечеловеческой».



Бетховен. (Гравюра Гефеля по рисунку Летронна, 1814 г.)

Отличительным качеством «Аппассионаты» является цельность и единство всех трех частей ее, следующих без перерыва одна за другой. Пожалуй, ни одна соната Бетховена не обладает таким

органическим единством, позволяющим слушателю понять основную идею всей сонаты в целом.

Бетховен связывал содержание этого произведения (подобно замыслу «Сонаты с речитативом» опус 31, № 2) с «Бурей» Шекспира. В «Аппассионате», так же как и в шекспировской пьесе, показано стихийное могущество сил природы и державная воля человека, укрощающего и покоряющего стихию. Но этим не ограничивается содержание гениальной бетховенской сонаты. Революционное сознание композитора выступает тут против всех сил угнетения. Быть может, ни в каком другом музыкальном произведении трагизм борьбы не нашел такого потрясающего выражения, как в «Аппассионате». Современникам композитора звучание первой части, полной мятежного чувства, казалось чем-то диким. И она, действительно, насыщена угрожающими голосами, обступающими человека со всех сторон. Мрачные силы воплощены в краткой музыкальной теме, упорно повторяющейся, настойчивой, неумолимой. Вокруг нее разворачивается беспощадная борьба. Человеческое сознание то объято трепетом ужаса, то бесстрашно вступает в единоборство с угнетающим началом. Но вот выделяется благородная, ясная, спокойная, светлая тема, противопоставленная первой теме; вместе с этой последней она составляет самое ядро разворачивающейся борьбы. В заключении первой части эта тема выступает в необычайно страстной форме. Человеческое сознание победило, но победа досталась ценою крови. Угрожающая тема еще звучит, но отступает на все более дальний план.

Не успели исчезнуть последние отзвуки титанической борьбы, как уже звучат величественно-спокойные, кристально-ясные аккорды анданте (второй части). Слушатель как бы переносится в верхние слои атмосферы, дышит воздухом горных высот. В этих

простых и полных глубокого смысла звуках выражается беспредельное величие мира природы, отвлекающего человека от его борьбы. Созерцание этого мира дарит беспредельный покой, отдых, душевный мир. Прекрасные вариации анданте начинают излучать человеческую теплоту, нежность, задушевность. Вновь возвращается величественное, нерушимое спокойствие...

Музыка финала возникает неожиданно. Многократно повторяющийся, резкий, раздражающий крик боли и страдания врывается в спокойный мир звуков. Порывы ветра, волны, бьющиеся о берег, разбушевавшаяся природа — вот круг образов, возникающих при слушании, этой музыки. Сквозь звуки бури, то растущей, то замирающей, раздаются человеческие голоса, которые зывают, молят о пощаде, — наконец, приказывают, повелевают. Это шекспировский волшебник Просперо, заклинающий морскую бурю, чтобы спасти корабль... Буря стихий и страстей все нарастает. В эпилоге дается завершение всей предшествовавшей борьбы. Появляется могучий, редкий по волевой сосредоточенности, новый эпизод в ритме массового танца на фоне продолжающих бушевать стихий. Трагические аккорды венчают эту удивительную сонату — один из величайших шедевров мировой классической музыки.

После появления «Аппассионаты» в печати «Всеобщая музыкальная газета» 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, громадным искусством и мастерской уверенностью».



Венский театр. (Современный рисунок)

Судя по этой рецензии, путь к пониманию новых, более сложных произведений Бетховена был уже найден. Оба отзыва 1807 года — о «Героической» и «Аппassionате» — свидетельствуют о правильной оценке отдельных идей композитора, но еще не возвышаются до понимания основных замыслов. Полный горделивого сознания своей творческой силы, великий композитор развивает кипучую энергию и овладевает первыми вершинами созданного им героического, сонатно-симфонического жанра. За «Крейцеровой», «Авророй», «Аппassionатой», за Третьей симфонией вскоре последует равное им по величию творение — революционная по содержанию опера «Фиделио». Ею замыкается круг первых завоеваний Бетховена в области героического искусства.

Глава пятнадцатая

«Леонора» — «Фиделио»

В конце XVIII века в Вене существовало четыре оперных театра — два придворных, расположенных в центре города, и два «народных», на окраине. Но театры эти были в общем далеки от передовых идей своего времени. Императорские театры «Кертнер» и «Бург» ставили пантомимы, балеты, итальянские и немецкие оперетты, а также «серьезные» оперы старого стиля. «Дон-Жуан» Моцарта (а впоследствии и «Волшебная флейта») долгое время был едва ли не единственным первоклассным оперным произведением, 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.

Главным композитором немецкой оперы в Вене, ко времени приезда Бетховена, был Венцель Мюллер, написавший свыше двухсот опер с волшебным сюжетом. Кроме него, славились: Умлауф, автор известной комической оперы «Прекрасная сапожница»; Зюсмайер, друг и ученик Моцарта; Шенк, автор знаменитого зингшпиля «Деревенский цырюльник», и Враницкий, автор волшебной оперы «Оберон». Все они теперь забыты, но в свое время пользовались большим успехом.

В Венском пригородном театре дело обстояло немногим лучше, нежели в придворных. Правда, там с 1791 года шла «Волшебная флейта», ставились «серьезные» оперы Сальери, Мегюля; среди зингшпилей блистал «Директор театра» Моцарта, а также лучшие немецкие произведения этого жанра. Но главной

приманкой публики были «волшебные» оперы, с их пышной обстановкой и весьма посредственными сюжетами, музыкой и исполнением.

Второй пригородный театр, «Касперль», ставил веселые комедии, зингшпили — среди них знаменитую оперетту Фердинанда Кауэра «Дунайская русалка»^[91]. Но и этот демократический театр не отражал передовых идей во всей полноте, ибо репертуар его был слишком односторонен.

В венских театрах редко ставили Шекспира и почти никогда Гёте и Шиллера, а в оперном репертуаре довольствовались, за немногими исключениями, второстепенными произведениями.

Положение театра стало меняться только в первые годы нового столетия. Оперы Сальери, Зейфрида, ремесленная продукция местных либреттистов — Шиканедера, Трейчке — надоели. Фантастический жанр, с его наивной сюжетикой и бессвязностью, изжил себя. Появилась потребность в возвышенных героических спектаклях. Объясняется такая перемена вкусов тем, что даже аристократическая, консервативная по вкусам Вена не могла устоять против мощной волны просветительских идей, с таким опозданием докатившейся до имперской столицы. Новая, демократическая публика начинает заполнять не только «стоячий»^[92] партер Венского театра, но и «сидячие» места в амфитеатре, на ярусах и в ложах. Такая же знаменательная перемена наблюдается и в придворных театрах. В 1801 году Вигано поставил на императорской сцене балет Бетховена «Творения Прометея», принадлежащий новому героическому балетному жанру. 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 Буйи; сюжет был взят из событий эпохи террора и повествовал о героических подвигах дружбы. Бетховен считал либретто «Водовоза» лучшим из всех известных ему оперных либретто. Новая для Вены опера имела блестящий успех. В течение сезона 1802–1803 годов венская публика узнала и другие оперы Керубини — «Медею» и «Элизу». Революционный характер сюжетов, народность выведенных типов и музыкальных тем, 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 судьбами своей второй родины. Его оперы несправедливо забыты. Но его роль в создании буржуазной музыкальной трагедии, его связь с положительными идеалами Французской революции не оспариваются никем.

Тон прессы уже с 1802 года резко изменился. С поразительной быстротой «некий Керубини», как его называла «Всеобщая музыкальная газета», обратился в «великого Керубини».

Под влиянием знаменитого французского композитора находился и Бетховен. Единственная его 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. По-видимому, либретто называлось «Александр Македонский»; действие оперы происходит в Индии^[93]. Сохранился отрывок — трио для одного женского и двух мужских голосов. Музыка, полная страстного порыва, впоследствии была использована композитором для дуэта Флорестана и Леоноры в опере «Фиделио».

Кончить оперу не удалось. В начале 1804 года барон Браун, арендатор придворных театров, купил Венский театр за миллион гульденов. 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. Всеми владело увлечение французскими героическими и комическими операми. Поэтому Бетховену, вновь приглашенному осенью 1804 года, был предложен французский сюжет в обработке Зонлейтнера: «Супружеская любовь», или «Леонора».

Сюжет «Супружеской любви» принадлежал французскому писателю времен революции Буйи (автору либретто «Водовоза» Керубини). Основой послужило действительное происшествие эпохи террора. Буйи, занимавший в 1793 году должность департаментского комиссара в Туре, был свидетелем героизма некоей туренской дамы, «которой он имел счастье помочь в ее благородных усилиях» спасти мужа, ставшего жертвой личной мести губернатора. По традиции действие перенесено в Испанию^[94]. Уже в 1798 году в парижском театре «Фейдо» была поставлена опера Гаво на сюжет Буйи «Супружеская любовь». В 1804 году известный итальянский

композитор Паэр^[95] поставил в Дрездене свою оперу на итальянское либретто «Леонора», представляющее перевод того же либретто Буйи. «Всеобщая музыкальная газета» очень хвалила музыку Паэра: «Огненная увертюра, некоторые характерные арии, многие превосходные ансамбли, выполненные с подъемом, опытностью, необычайным мастерством, — все это имело выдающийся успех». Однако Паэру не удалось поставить новую оперу ни на одной венской оперной сцене: Венский театр предпочел заказать оперу на тот же сюжет Бетховену^[96].

Немецкий текст был написан Зонлейтнером. Это был интересный человек и посредственный литератор. Его либретто легло в основу первой редакции «Леоноры» — «Фиделио» (1805 г., три акта), но вскоре Бетховен переделал оперу. После пяти представлений (три из них — в первой редакции, 1805 г., а два — во второй, 1806 г.) 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 — неспособны были создать текст, достойный музыки Бетховена. Но и при всех своих недочетах неоднократно переделанное либретто настолько проникнуто революционным содержанием, так 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, поступает 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, возвещающий приезд министра. На площади перед крепостью, при огромном стечении народа, министр узнает Флорестана и убеждается в злодеяниях Пицарро. Все восхищаются мужественным поступком Леоноры.

К «Фиделио» написаны четыре увертюры. Первая увертюра, написанная в 1805 году, не была исполнена при первой постановке, так как, будучи сыграна сначала у князя Лихновского, она не получила высокой оценки. Для спектаклей 1805 года была написана новая увертюра — «Леонора № 2». Это гениальное произведение, насыщенное драматизмом и действием, очень сложно по замыслу и построению и в русле с традициями симфонических и оперных форм своего

времени. Увертюра не нашла сочувствия и понимания не только среди публики, но и среди передовых музыкантов-современников. Бетховен пожертвовал этим творением и создал новую увертюру, столь знаменитую ныне «Леонору № 3»^[97]. В 1806 году опера уже шла с новой увертюрой. Наконец, в окончательной редакции оперу возглавляет четвертая увертюра, обычно носящая название «Фиделио». Она наиболее проста по конструкции и наименее интересна по тематике, не связанной с музыкальным материалом оперы. По жанру она своими широкими линиями вполне соответствует требованиям, предъявлявшимся в то время к оперным увертюрам. Наиболее сильна по музыкально-драматической выразительности «Леонора № 3», часто исполняемая в виде антракта в середине 2-го акта, между сценой в темнице и сценой на площади. Эта увертюра широко известна также благодаря частому исполнению в концертах. Нередко называют «Леонору № 3» симфонической поэмой на тот же сюжет, что и опера, и среди увертюр Бетховена она занимает одно из первых мест.

Подвергнем краткому обзору третью редакцию «Фиделио». Опера «Фиделио» написана в смешанном жанре. Типичные для бытовой комической оперы XVIII века сцены сочетаются с патетическими речитативами, ариями и т. д. в героико-трагическом роде. «Мелодрамы»^[98] и словесные диалоги без сопровождения заимствованы из практики немецких зингспилей.

Первый акт состоит из десяти номеров. Начальные сцены типичны для жанра комической оперы. Тюремный привратник Жакино объясняется в любви дочери тюремщика Рокко, кокетливой Марцелине. Объяснение прерывается многократным стуком в ворота. 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, готовности к самопожертвованию и т. д. Мы находимся в кругу образов и идей чувствительно-патетической комической оперы, из которой впоследствии образовалась буржуазная музыкальная трагедия. Нет сомнения, что при создании этих сцен композитор руководствовался опытом, приобретенным еще в Бонне, где «Дезертир» Монсиньи пользовался большим успехом. Музыка первых сцен не вполне самостоятельна, однако квартет Марцелины, Фиделио, Жакино и Рокко, где каждое действующее лицо выражает свои переживания, полон серьезного чувства. Центр тяжести драмы лежит не в этих эпизодах, но они придают немало живости действию, а их «мещанский» колорит отлично уживается с пафосом буржуазно-революционной трагедии эпохи.

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 честного тюремщика убить несчастного узника. Рокко в ужасе отказывается, но он не вправе отклонить требование Пицарро приготовить могилу для Флорестана. Знаменитая ария Леоноры принадлежит к числу лучших классических арий мировой оперной литературы. В страстном речитативе Леонора высказывает свое негодование и презрение к тирану: «В моей душе, подобно морским волнам, бушует гнев и бешенство». Вторая часть арии — блестящее аллегро выражает героическую решимость молодой женщины отдать все силы спасению горячо любимого супруга.

Финал первого действия — хор заключенных — принадлежит к числу наиболее проникновенных и трогających страниц бетховенского творчества. Несчастные узники, лишенные света, выпущены человеколюбивым Рокко на прогулку, вопреки воле 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, стерегущей каждый их шаг. Несчастные, вспоминая о своей доле, предостерегают друг друга: «Товарищи, тише».

Второй акт состоит из двух картин. Первая разыгрывается в глухом тюремном подземелье, где томится Флорестан. Ей предшествует гениальное оркестровое вступление, раскрывающее душевное состояние несчастного узника. Закованный в цепи, умирающий от истощения Флорестан жалуется на свои невыносимые страдания. Ария начинается жалобным речитативом. Затем следует сладостное воспоминание о Леоноре. Это аллегро исполнено восторга и душевного трепета. Изможденный и усталый, узник засыпает. Входят Рокко и Фиделио. Убедившись, что несчастный спит, оба приступают к своей зловещей работе. Дуэт «могильщиков» не имеет ничего равного себе в мировой музыкальной литературе. На затаенном рокоте оркестра возникают трагические фразы. Тюремщик торопит своего молодого спутника; Фиделио отвечает: «Отец, я не медлю». Вполголоса переговариваются старый тюремщик и злосчастная женщина, роющая могилу своему мужу. Когда Флорестан пробуждается, Леонора узнает его. Она полна решимости спасти мужа. И когда в подземелье спускается Пицарро, Леонора мужественно становится между ним и Флорестаном. Весь эпизод Леоноры и Пицарро очень наивен в драматическом отношении, но он производит сильное впечатление стремительной,

бурной музыкой, выражающей все оттенки чувств людей, избежавших страшных опасностей, возвращаемых к жизни. Замечательна музыка, непосредственно следующая за сигнальными трубными звуками. Фанфара за сценой и весь эпизод замешательства, радостного для супругов и губительного для Пицарро, воспроизведены в увертюре «Леонора № 3». Дуэт Леоноры и Флорестана «О, несказанная радость!» насыщен беспредельным радостным волнением.

Вторая (и последняя) сцена второго акта разворачивается 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 подругу, — с нами радость тот дели». Эта сцена была первой попыткой композитора создать грандиозный гимн радости. От финала «Фиделио» идет прямая линия к могучему финалу Девятой симфонии.

Над «Леонорой» Бетховен работал более упорно, чем над другими своими сочинениями. Тетрадь эскизов содержит не менее двухсот пятидесяти полных нотных страниц набросков к опере. Многочисленные эскизы к различным ее частям свидетельствуют о напряженнейших исканиях. Один из наиболее авторитетных знатоков бетховенского наследия, Отто Ян^[99], пишет об огромном впечатлении, произведенном 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».

Достаточно сказать, что ария Флорестана имеет восемнадцать совершенно различных вариантов, а заключительный хор на слова Шиллера «Кто нашел себе подругу» — десять вариантов. Иногда Бетховен с бешеным упрямством повторяет бесчисленное количество раз один и тот же текст, стремясь найти соответствующую ему мелодию.

Первоначальная редакция «Леоноры» — «Фиделио» 1805 года мало известна^[100]. Здесь существенно отличается ария Леоноры: ей 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 готовностью: «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 собрано 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. Состав исполнителей был отличный.

Роль Леоноры была поручена двадцатилетней Анне Мильдер (впоследствии — Гауптман). Партия была написана для нее, и она в течение многих лет была исполнительницей партии Леоноры сначала в Вене, а потом в Берлине. В 20-х годах ее затмила гениальная Вильгельмина Шредер-Девриэнт, тогда семнадцатилетняя девушка. Мильдер обладала огромным драматическим сопрано, о котором Гайдн сказал ей: «Милое дитя, у вас голос с дом величиной». Но актерского дарования у нее было мало, и никогда она не могла до конца раскрыть стремительно-живой и, при всем героизме, женственный образ Леоноры^[101].



Шредер-Девриэнт. (Из книги П. Беккера «Бетховен»)
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. Это был незначительный певец, но превосходный актер, хотя страдающий большим самомнением, чему способствовала родственная его связь с Моцартом. Когда он не смог чисто спеть трудное место своей партии, то, рассердившись на Бетховена, воскликнул: «Мой тесть никогда не написал бы подобной бессмыслицы!»

Репетиции «Фиделио» сопровождались неприятностями. Отчасти в этом был виноват и сам композитор, упрямо не соглашавшийся на необходимые исправления слишком трудно написанных голосовых партий хора и солистов. Но основная причина их заключалась в другом. Музыка «Фиделио» настолько опередила свое время, что наиболее ценные стороны ее оставались долго непонятыми. Консерватизм музыкантов и певцов углублял пропасть между композитором и исполнителями. Здесь и следует искать причины вспыльчивости и зачастую нелепых поступков Бетховена во время репетиций. На одной из репетиций композитор был раздражен отсутствием третьего фаготиста. Присутствовавший князь 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 покровителя, он крикнул полным голосом в ворота: «Лобковицкий осел!!!» 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. Обстановка была очень мало подходящей для театральных успехов. За семь дней до этого состоялось торжественное вступление французского пятнадцатитысячного гарнизона во главе с Мюратом и

Данном в незащищенную Вену. Уже после падения Ульма (20 октября) и взятия Зальцбурга Бернадоттом (30 октября) представители состоятельных классов — аристократия и буржуазия — покинули столицу. Бетховен на время лишился поддержки сановных покровителей. Из друзей композитора в Вене остался лишь Брейнинг. Вена приобрела характер французского города. «Венская газета» становится органом Бонапарта: с ее заголовка исчезает австрийский орел, и уже через несколько дней после вступления французского императора она восхваляет его и разражается громами против Англии. Именно в эти дни — 20, 21, 22 ноября — состоялись 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 галлерей были сброшены листовки с приветственным стихотворением Брейнинга^[102]. 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, «Прямодушный» продолжает: «Сначала и театры пустовали совершенно; понемногу начали посещать представления французы, и до сих пор они составляют большую 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 удавшимся произведением» (текст либретто назван «модным»).

Рецензент «Газеты элегантного света» писал: «Вечером я посетил театр и впервые почувствовал, что не все осталось по прежнему. Давали «Фиделио», новую оперу Бетховена. Театр был далеко не так 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 шопотом 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».

Не лучше отзывалась и «Всеобщая музыкальная газета», хотя и признавала новую оперу Бетховена «самым замечательным музыкальным событием прошлого месяца»: «Певческие номера обычно лишены новых идей, они по большей части слишком длинны, текст беспрерывно повторяется, как, например, дуэт после сцены узнавания. Хоры лишены всякого эффекта, и один из них, обозначающий радость заключенных, наслаждающихся пребыванием на открытом воздухе, — явно неудачен. Исполнение было также неважно...»

Шотландский журналист Генри Рив, посетивший спектакль «Фиделио» в 1805 году, отметил в своем дневнике:

«Либретто и план — это печальное смешение плохого действия и романтических ситуаций; арии, дуэты и хоры заслуживают всякой похвалы. Увертюры к разным актам представляются слишком учеными, чтобы нравиться всем с первого раза. Сложность и трудность свойственны бетховенской музыке...»

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: «Это дитя моего духа было произведено на свет в более сильных родовых муках, чем другие, и доставило мне также величайшее огорчение. Вследствие этого, мне оно дороже всего и наиболее достойно быть сохраненным и использованным для целей искусствознания».

Эти слова знаменательны. Гениальный художник понял, что это произведение больше, чем все другие, может способствовать раскрытию художественных задач композитора. Не говоря об огромной эстетической ценности «Фиделио», опера Бетховена — это клад для людей, желающих проникнуть в сущность бетховенского музыкального языка^[103]. Ни в каком другом своем произведении композитор так ясно и недвусмысленно, не поведал слушателям своего мировоззрения, своих общественных и моральных идеалов, нигде не расшифровал столь понятным языком приемов музыкальной выразительности.

Друзья композитора решили, что «Фиделио» нужно переработать. Начиная с увертюры № 2, рвущей со всеми традициями оперных увертюр, и кончая хорами и главными ариями, — все было для тогдашней публики трудно, непопулярно, частью непонятно. 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 № 2 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 блистали «Фаниска» Керубини и «Сарданапал» Паэра. Для успешного соперничества с этими модными произведениями Бетховен написал увертюру «Леонора № 3» — более монументальную и притом более согласную с традициями. Так как композитор, по обыкновению, 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 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 «Прямодушного». Вот отзыв об увертюре «Леонора № 3»: «...Никогда еще не была написана столь бессвязная, резкая, хаотическая, возмущающая слух музыка. Резчайшие модуляции следуют друг за другом 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».

Опера была снята после второго представления. Брейнинг приписывал это интригам завистников. Но это не так. Театр приложил все усилия к хорошей постановке. Певцы Мильдер, Мейер, Рекель, дирижер Зейфрид, руководители Браун и Шиканедер — все они принадлежали к числу друзей композитора. Внешне опера имела большой успех, чем в 1805 году. Поводом к снятию «Фиделио» послужил инцидент между композитором и театральной дирекцией. Бетховен заподозрил театральных чиновников в неполной выплате авторского гонорара. Браун разуверял Бетховена и выразил надежду, что на следующих представлениях будут полны не только ложи и дорогие места, но и галерея. Бетховен почувствовал в словах Брауна намек на неуспех его оперы у широкой публики. Он вспылил и произнес нелепую фразу, в корне противоречившую его взглядам: «Я не пишу для галерки!» Барон Браун, привыкший в качестве театрального директора ценить всякую публику, платящую деньги, резонно возразил, что Моцарт — и тот не гнушался писать для галерки. Окончательно уязвленный сравнением с Моцартом, Бетховен в бешенстве заявил, что он отказывается от дальнейших постановок «Фиделио» и забирает партитуру. Венский театр успел дать «Фиделио» в новой редакции только два раза. Нечего и говорить, что не эта случайная ссора была причиной снятия «Фиделио»: суть заключалась в новизне этой гениальной оперы.

Вскоре после снятия оперы в Вене начались попытки Бетховена поставить ее в других городах.

Надежда поставить ее на берлинской сцене, куда ее хотел устроить Лихновский, не осуществилась.

В 1807 году в Праге был открыт немецкий оперный театр. Попытки поставить там «Фиделио» тоже не увенчались успехом. Опера была возобновлена 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, снова переделал либретто, и опера приобрела нынешний вид (третья редакция). Весною 1814 года Бетховен много работал над новой редакцией. 22 мая состоялась генеральная репетиция и первый спектакль в театре «Кертнер». Леонору пела Мильдер, Флорестана — Радики. Опера была отлично разучена, композитор дирижировал с увлечением, но, увы! — к тому времени он уже настолько оглох, что делал серьезные ошибки. Их исправлял стоявший за спиной Бетховена дирижер Умлауф. Опера была повторена много раз с неизменным успехом. Вся третья редакция оказалась несравненно более доступной для слушателей, чем первые две.

колоссальное впечатление. «Эта опера несет в себе зерно музыкально-театральной реформы и ускорит ликвидацию ложного художественного направления», пишет берлинский «Драматический еженедельный листок».

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». В этом замечании выражен весь Бетховен.

В 20-х годах XIX века опера «Фиделио» начала пользоваться в Вене подлинным успехом, обусловленным не модой, а глубоким контактом между композитором и новой, демократической публикой. Когда в 1822 году семнадцатилетняя Шредер-Девриэнт показала настоящий образ героической Леоноры, опера впервые нашла отклик у передовых людей искусства. Темная, зловещая окраска многих эпизодов, нежные полутона, взрывы дикой силы — все это неотразимо пленяло немецких романтиков.

Мориц Швиндт, знаменитый немецкий живописец-романтик, написал ряд иллюстраций на сюжет «Фиделио». Поэты-романтики, в первую очередь Грильпарцер, видели в «Фиделио» образец романтического искусства. Нет сомнения, что единственная опера Бетховена оказала могущественное влияние на дальнейшее развитие немецкой оперы. Но сколько бы ей ни подражали, она осталась в мировом оперном наследии единственной в своем роде.

Только драматургия Вагнера, явилась своеобразным продолжением и развитием героических принципов «Фиделио».

Глава шестнадцатая

Личная жизнь. Светские знакомства. Мировоззрение

Бетховену минуло тридцать пять лет. На родине, в Германии, его имя стояло в первом ряду знаменитых имен. Далекая Шотландия добивается чести печатать его аккомпанементы к шотландским национальным мелодиям. Париж настолько ценит его, что фабрикант Эрар высылает ему в Вену подарок — чудесный рояль нового образца. В салонах Лондона, Петербурга и Москвы уже исполняют камерную музыку Бетховена. Всюду появляются молодые бетховенианцы, с жаром пропагандирующие сочинения своего любимого композитора. Пресса почти всегда восторженно хвалит Бетховена, а если и ругает, то уже делает это с оглядкой. Издатели наперебой спешат купить его новые произведения. Пианистические выступления Бетховена еще продолжают вызывать неслыханные восторги публики. Зловеще прогрессирующая глухота, по-видимому, почти не отражается на его творчестве. В 1806–1809 годах возникают еще три симфонии, четыре концерта, четыре квартета, увертюра, сонаты и многие другие произведения. Некоторые из них составляют вершину того или иного музыкального жанра.

Но картина великолепного расцвета творческой деятельности Бетховена представляет разительный контраст с его личной жизнью. Тут мы столкнемся с одиночеством, личной неудовлетворенностью, запутанностью материальных дел, беспорядочностью домашнего обихода и тягостными житейскими мелочами. Все эти черты быта с годами приобретают

все более ощутимые формы, роковым образом сопутствуя каждому шагу композитора.



Комната Бетховена. (Рисунок Лейбольда)

Все квартиры Бетховена обычно чистотой не отличались. Рукописи валялись в величайшем беспорядке, чернильница проваливалась внутрь рояля. Неуклюжий 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... Поиски вещей длились неделями. И, вопреки всей этой мешанине, наш маэстро усвоил манеру наперекор действительности восхвалять с Цицероновским красноречием свою аккуратность и любовь к порядку».

Временами композитор, весьма требовательно относившийся к своему туалету в первые годы

пребывания в Вене, одевался изысканно, но чаще бывал небрежен и совсем не заботился о своей внешности. Он плохо разбирался в денежных вопросах, часто бывал подозрителен и склонен ни в чем не повинных людей обвинять в обмане. Раздражительность толкала Бетховена на дикие поступки, но чаще в нем проявлялось благородство, доброта и душевная теплота. Так, в 1805 году он проявил трогательное внимание 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 своему ученику рекомендательное письмо к княгине Лихновской с просьбой оказать помощь молодому человеку. Рис не воспользовался письмом, но впоследствии опубликовал его. Письмо проникнуто теплой заботой об ученике^[106]. Вообще Бетховен нередко просил своих знатных друзей о помощи тому или другому бедному музыканту.

Бетховен строго распределял свой день. Он вставал очень рано и от зари до обеда работал, — вернее, записывал созданное накануне. Остальное время 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 г.). Вечером композитор посвящал свое время встрече 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 композитора выгнал однажды князя 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 уединенной деревенской жизни, посвященной 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 замкнутее и все однообразнее.

Он не перестает лечиться, не теряя надежды на выздоровление; но с глухотой своей, после тяжелой душевной борьбы, он 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». Помимо глухоты, с лета 1807 года у Бетховена появляются сильные приступы подагры,

сопровождающиеся продолжительными, изнуряющими головными болями.

После внезапной смерти его врача, профессора Шмидта, в 1808 году композитор становится пациентом знаменитого венского врача Мальфати^[107] 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 гениальному композитору чувство глубокого почтения. Из этого ложно понимаемого почтения он оказал плохую услугу будущим биографам великого музыканта. Заболев холерой через четыре года после смерти Бетховена и боясь близкого конца, доктор распорядился сжечь интимные письма Бетховена, могущие пролить свет на некоторые стороны жизни композитора.

До самой смерти Бетховен непрерывно лечился всевозможными способами от разных болезней. В 1808 году у него образовалось воспаление ногтевого ложа на пальце руки, что долго мешало игре. В 1809–1810 годах композитора мучит лихорадка. Вообще вторая половина жизни его проходит в непрерывных тяжелых физических страданиях.

Но Бетховен не теряет здорового юмора, способности смеяться и пристрастия к шуткам. В особенности показательны в этом отношении его письма к Цмескалю, служащие, по выражению Тайера, барометром душевного состояния композитора. Вот одно из них (лето 1809 г.):

«Любимейший музыкальный граф! Да будет у вас хороший сон, и на сегодня мы вам желаем хорошего аппетита и хорошего пищеварения. Это все, что нужно человеку для жизни, — и все же мы должны платить за это так дорого... Времена плохи, наша казна опустошена, доходы поступают плохо, и мы,

всемилоостивейший господин, вынуждены просить вас о займе в 5 гульденов...» Внизу подпись и слова: «Дано в нашем композиторском кабинете».

В 1806–1809 годы характер композитора еще не приобрел тех черт мрачности, которые столь сильно проявлялись впоследствии. Композитор Рейхарт 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...»

По-прежнему Бетховен не оставлял мысли о браке. Он неоднократно влюблялся, но его увлечения не находили достаточного отклика, и отношения расстраивались. После романа с Джульеттой Гвиччарди он был несколько лет увлечен графиней Жозефиной Дейм (урожденной Брунsvик), одной из кузин Джульетты и сестрой Франца и Терезы Брунsvик. Графиня Дейм была вдовой. Она одно время брала уроки фортепианной игры у Бетховена и хорошо играла. Композитор делился с нею своими самыми сокровенными мыслями. Около 1805 года наступило охлаждение. Аристократическая венгерская семья Брунsvиков была против сближения Бетховена с Жозефиной. Возможность брака была исключена. Да и вряд ли такое изнеженное, пассивное и слабовольное существо, как графиня, могло надолго привлечь к себе внимание и чувство Бетховена.

Вероятно, в период 1806–1809 годов и завязывается тесная дружба между композитором и Терезой Брунsvик. 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 Брунsvик и великого композитора мы еще вернемся.

Из кратковременных увлечений Бетховена назовем Марию Биго, замечательную пианистку, жившую между 1804 и 1809 годами в Вене, где ее муж служил библиотекарем во дворце русского посла графа-миллионера Разумовского. Впоследствии она обосновалась в Париже, где одно время преподавала фортепианную игру Феликсу Мендельсону. Она любила исполнять сонаты Бетховена. По поводу этих исполнений 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»^[108]. Мария была дружна 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 нравственных его 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 прекрасное и доброе. Вы сделали очень больно моему сердцу». Но, несмотря на полную правдивость этого страстного протеста, отношения между Бетховеном и супругами Биго стали несколько натянутыми.

У Бетховена было много друзей среди женщин. Между ними выделяется талантливая пианистка, графиня Мария Эрдеди. Эта богатая женщина страдала неизлечимой болезнью: у нее были распухшие ноги, что ей мешало ходить. Но радушие и веселость привлекали в ее дом множество друзей. Бетховен нередко гостил в ее имении Иедлерзее на берегу Дуная, неподалеку от Вены. Бетховен общался с ней очень часто и одно время, в 1808–1810 годах, жил в ее доме. Композитор посвятил графине свои два трио (опус 70) и поддерживал с ней деятельную переписку, когда она уехала из Вены в Кroatию. В 1820 году графиня была изгнана из пределов Австрии за совершенное ею преступление^[109]. К тому времени Бетховен уже не переписывался с нею.



Графиня Мария Эрдеди.

Круг аристократических знакомств все расширялся. В рассматриваемый период Бетховен стал завсегдатаем во дворце знаменитого русского вельможи, царского

посланника в Вене, графа Андрея Кирилловича Разумовского. Этот дипломат, прославившийся в Италии, Скандинавии и Австрии не столько дипломатическими своими демаршами, сколько любовными похождениями с самыми высокопоставленными дамами Европы (в том числе и с неаполитанской королевой), обосновался в Вене, женился на местной аристократке и вел расточительный образ жизни. Он построил себе колоссальный, уступающий по роскоши лишь дворцу императора, дворец близ Пратера, где собрал знаменитые свои коллекции и огромную библиотеку^[110].

Бетховен начал сближаться с Разумовским после написания трех квартетов (opus 59), заказанных графом композитору в 1806 году. С 1808 года Разумовский содержит собственный квартет во главе с Шупанцигом, отличным руководителем камерного ансамбля. Граф недурно играл на скрипке и часто исполнял партию второй скрипки в квартете Шупанцига. В салоне Разумовского постоянно исполнялись новейшие произведения Бетховена. И квартеты 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, Бетховен имел основания быть недовольным. Рассыпаясь перед ним в выражениях восхищения и преданности, его аристократические поклонники нередко поступали с ним грубо и бестактно. Так, например, осенью 1806 года, когда Бетховен гостил в имении князя Лихновского в Греце, близ Троппау (австрийская Силезия), 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 разmozжить 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»^[111].

На подобные обиды Бетховен умел отвечать с достоинством демократа. Но в одном отношении он всегда оставался уязвленным: его богатые аристократические друзья даже не задумывались о том, чтобы хоть в какой-нибудь мере облегчить его жизнь. Правда, отдельные меценаты делали попытки обеспечить композитора, но это не принесло существенной пользы. 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. Новое руководство, сменившее Брауна, еще более запутало дела, несколько не уменьшило хронического дефицита и вскоре было принуждено уступить место новому директору, отличному организатору, Гартлю (1808 г.). 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 в январе 1807 года, 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. В этом заявлении Бетховен подчеркивает свой австрийский патриотизм, не позволяющий ему, по его словам, покинуть Вену ради более выгодных предложений. Таких предложений в действительности еще не было, и более чем сомнительно, чтобы австрийский патриотизм мог задержать Бетховена в Вене.

Князя не только не согласились на предложения Бетховена, но даже не сочли нужным ответить на письмо композитора. После этой истории Бетховен стал называть дирекцию «княжеской сволочью». Отдельные члены комитета, например Лобковиц, искренно дорожили Бетховеном. Но у них не хватало настойчивости доказать 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» на текст Коллина, относящиеся к тем же годам: в 1808–1809 годах были набросаны увертюра и «хор ведьм». В 1807

году знаменитый ориенталист Гаммер-Пургшталь предлагал Бетховену либретто индусского зингшпиля в собственном переводе. В 1811 году композитор 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)».

В 1815 году Бетховен собирался писать оперу на либретто Трейчке «Ромул и Рем»^[112], но сюжет был перехвачен другим композитором. В том же году Бетховен делает наброски к опере на присланное ему из Курляндии либретто под названием «Вакх»^[113]. 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 является Вакх, звучит его мотив, хотя бы частично, в том или ином видоизменении. Это предвосхищает оперную реформу Вагнера. Чтобы сохранить дух древней сказки, Бетховен намеревается оставлять диссонансы неразрешенными^[114], «так как в те времена нельзя было и думать о нашей утонченной музыке» (замечание композитора, написанное среди набросков). Таким образом, Бетховен хотел по возможности сохранить музыкальные приемы древнегреческой музыки, к которой проявлял интерес. Если к этому прибавить, что композитор считал своей высшей художественной задачей создание музыки к гётевскому «Фаусту», если вспомнить, что в 20-х годах XIX века он заинтересовался сюжетом Грильпарцера «Мелузина», то станет ясно, что лишь внешние препятствия — постоянная материальная необеспеченность — помешали Бетховену сделаться оперным композитором. Бесспорный страстный интерес к театральной музыке выразился в написании многих

произведений для театральных спектаклей («Эгмонт» Гёте — 1810 г., «Король Стефан» и «Развалины Афин» Коцебу для театров в Пеште — 1812 г.). Почти все увертюры Бетховена были 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^[115]. 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», пишет он Гертелю.

Когда угроза отъезда Бетховена из Вены стала реальной, друзья композитора всполошились. Они побоялись отпустить больного, раздражительного Бетховена в Кассель, предвидя неизбежные осложнения и столкновения композитора с 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 вельмож — молодой эрцгерцог Рудольф, граф 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.



Эрцгерцог Рудольф

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. В связи с этим Бетховен однажды выразился: «Не существует ничего более мелкого, чем наши вельможи». Но настоящий удар был нанесен Бетховену злосчастным «финансовым патентом» австрийского правительства 1811 года. Согласно этому патенту, один серебряный гульден был приравнен к пяти бумажным. Но так как, фактически, в момент подписания «декрета» курс был равен 2,48 бумажных гульдена за

один серебряный, Бетховен никогда не получал полностью своих четырех тысяч гульденов. С момента издания «патента» сумма пенсии уменьшилась до 1 613 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 нудные переговоры, в которых Бетховен проявил большую настойчивость, действовал через юристов и был не прочь подать на вдову Кинского и на обанкротившегося князя «Фицли-Пуцли» (презрительная кличка Лобковица) в суд. Лишь в 1815 году дело разрешилось компромиссом. Бетховен одновременно получил большую сумму за несколько лет, но размер пенсии значительно уменьшился. Впрочем, в дальнейшем она выплачивалась аккуратно. Мелкие дразги по этому делу доставили Бетховену массу хлопот и неприятностей. Своих меценатов он не щадил. В письме к Брунsvику композитор пишет: «Злосчастный декрет, обольщающий подобно пению сирен! Нужно было, как Улиссu, залепить уши воском и устоять, чтобы не подписывать»^[116].

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 братьями становились все хуже, и особенно после женитьбы Карла на ненавистной Бетховену девушке, Иоганне Рейс. Он точно предчувствовал, какая долгая и тяжелая борьба предстоит ему с «царицей ночи»^[117], как он называл жену своего брата. В 1806 году у нее родился сын Карл — злосчастный племянник композитора, которого он взял на воспитание в последние годы жизни.

Переписка с издателями в годы 1806–1809 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 г.):

«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,

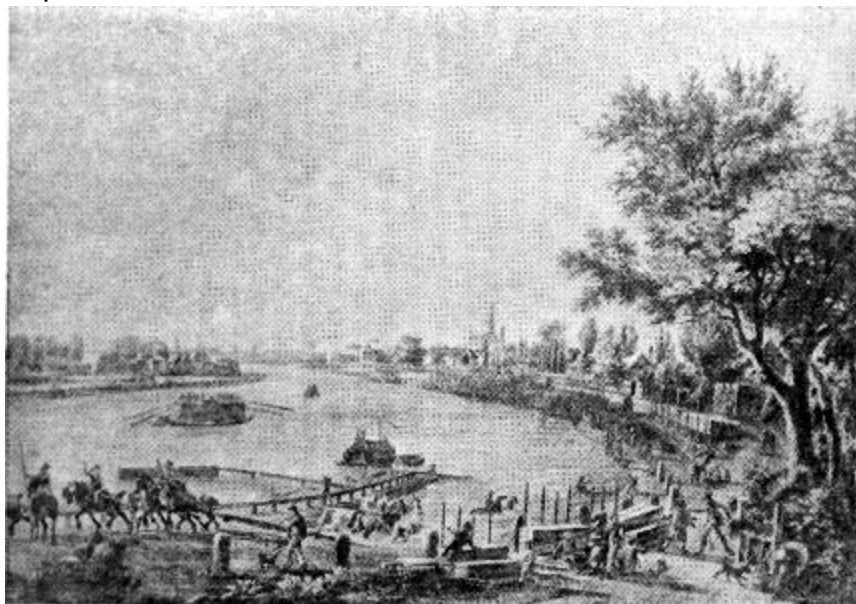
слушаются вновь и вновь и каждый раз обещают новое удовольствие. К этому композитору настойчиво обратился издатель с просьбой написать ритурнели и сопровождения к ирландским мелодиям... После многих лет ожидания и мучительных разочарований... после того, как три экземпляра пропали в дороге, заказанные ритурнели и сопровождения попали, наконец, в руки издателя».

Весной 1807 года в Вену приехал знаменитый лондонский пианист и композитор Муцио Клементи^[118]. Будучи совладельцем крупной издательской фирмы в Лондоне, он договаривался лично с Бетховеном о покупке его новых произведений только для Англии (скрипичный и 4-й фортепианный концерты, три квартета опус 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.

Свое новое произведение — мессу, написанную для Эстергази, композитор продал боннскому издателю Зимроку.

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^[119] препятствовала нормальным почтовым сообщениям с британской империей. Кроме того, композитор продавал свои произведения Брейткопфу, Артарию 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 двигаются 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^[120] немедленно сдается. 12 мая в два с половиной часа дня Вена уже была в руках французов. За этим последовали победоносные для Наполеона бои при Ваграме и Аустерлице.



*Шпителъауэр. Окрестности Вены в 1820 году.
(Акварель Раулино)*

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 огромная контрибуция — десять миллионов гульденов наличными деньгами, сто пятьдесят тысяч локтей^[121] полотна, налог на квартирнанимателей и другие. Друзья композитора

почти все разъехались. Связь с внешним миром была прервана. Оккупация длилась два месяца.

Бетховен во время этого второго прихода Наполеона 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; вслед за невообразимым перенесенным беспокойством, я работал несколько дней подряд, — скорее *досмерти*, чем для бессмертия! Я не ожидаю ничего прочного в этот век: теперь можно быть уверенным только в слепом случае».

Лето 1809 года было тяжелым для Бетховена. Композитор в первый раз был вынужден оставаться 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 былую работоспособность.

В эти годы мировоззрение Бетховена достигает полной зрелости. Определился и его литературный вкус. В 1809 году он просит Брейткопфа и Гертеля подарить ему собрание сочинений Гёте и Шиллера: «Оба поэта — мои любимцы, подобно Оссиану и Гомеру». Гёте вытеснил «величественного» Клопштока. Мы уже знаем, до какой степени Бетховен чтит Шекспира. Тогда же у композитора появляется

временное увлечение индусской литературой и персидской поэзией.

Несмотря на то, что великий музыкант был далек от последовательного материалистического мировоззрения, он был совершенно чужд и 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». В этом было его коренное разногласие с немецким романтизмом, принимавшим все католические догмы почти без всякой критики^[122]. В Вене того времени считалось предосудительным увлечение восточной поэзией, которой композитор интересовался, ибо изыскания в области восточных религий приводили к сомнениям в христианских догмах. Но возникшие по этому поводу споры среди образованного общества Вены не проникали в печать из-за строгой цензуры. Если учесть, что Бетховен до начала глухоты состоял членом масонской ложи, то мы не удивимся резким высказываниям композитора 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». 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 великого композитора по существу не было никогда. Прекрасный образец бетховенского мировоззрения мы находим в записи 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»^[123].

Каковы были взгляды Бетховена на музыку и музыкантов? Выше всех он ценил Генделя, Иоганна-Себастьяна Баха, Филиппа-Эммануила Баха, Моцарта (в особенности его «Реквием» и четыре последние оперы). По адресу Гайдна он нередко говорил колкости, но признавал величие своего бывшего учителя. Из театральных композиторов Бетховен особенно ценил Глюка, Керубини и Мегюля — мастеров буржуазной музыкальной трагедии. Волшебные сюжеты не привлекали Бетховена. В письме к драматургу Коллину композитор заявляет: «...не могу отрицать, что я предвзято отношусь к этому жанру, так часто заставляющему дремать чувство и разум». Бетховена увлекают драмы, выражающие гражданский пафос и построенные на героическом действии. Лучшими либретто композитор считает «Весталку» Спонтини и «Водовоза» Керубини.

Большой интерес представляет описание современниками игры Бетховена. Техническая ловкость и быстрота были несравненны. Манера сидеть за фортепиано отличалась спокойствием и благородством. Мимика была спокойна. Пальцы Бетховена были очень

сильны, но не длинны, с широкими «подушками», руки не очень растянуты (едва брал одной рукой дециму — расстояние в десять клавишей). Употреблял педаль он значительно чаще, чем написано в нотах. Единственным в своем роде было его исполнение Генделя, Глюка и фуг Баха. В чтении с листа у Бетховена не было соперников. 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 финала Девятой симфонии. 3) Попурри, подобно фантазии опус 77». Самая ничтожная тема служила Бетховену поводом для богатейших импровизаций.

Слабые и несовершенные фортепиано не могли служить орудием передачи гигантских замыслов Бетховена. Для публики была более доступна «жемчужная» игра Гуммеля и других последователей Моцарта. Общаясь с фабрикантами фортепиано Штейн (Штрейхер), Бетховен способствовал совершенствованию их инструментов. Рейхарт 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»^[124]. Бетховен был враг поверхностного блеска игры, столь модного в его время. В зрелые годы композитор играл не очень чисто, иногда неточно, — это было связано с растущей глухотой. Во время игры на скрипке он сильно детонировал. Дирижировал он также не блестяще, часто сбивал оркестр и не слышал тихих звуков.

Известный композитор и скрипач Людвиг Шпор играл в 1813 году под его управлением. Вот как, в несколько карикатурных тонах, 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...^[125] и почувствовал себя хорошо лишь тогда, когда давно ожидаемая сильная звучность, наконец, была им услышана».

С наступлением полной глухоты дирижер Бетховен представлял зрелище, вызывающее глубокую жалость... Никто из друзей не решался ему сказать, что ему 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 было в полном расцвете. Пианистические выступления Бетховена продолжали вызывать бури восторгов. В 1805 году из Парижа в Вену приехал любимый ученик Гайдна, знаменитый 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».

Бетховен не любил играть свои уже законченные сочинения, а предпочитал импровизировать. Он проявлял всегда огромный интерес к музыкальной культуре прошлого и настоящего, широко пользовался огромной библиотекой эрцгерцога Рудольфа, по возможности слушал и проигрывал все новые музыкальные произведения. Вообще любознательность и начитанность Бетховена были необычайно велики. Так, в 1809 году он писал Гертелю: «Не существует ни одного 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». Эта благородная потребность в познании составляла одну из выдающихся черт личности великого композитора.

Глава семнадцатая

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 непревзойдены и более поздними поколениями композиторов.

Бетховен впервые ввел в круг своих художественных образов новые, массовые элементы. У него первого зазвучали в музыке шум улиц и площадей, человеческие толпы, 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 могучего своего воздействия на слушателей симфонизм Бетховена получает более глубокое значение. Это не только оркестровая, но и героическая, массовая музыка. Ее образы подслушаны у народа и, углубленные, обогащенные гением художника, — возвращены ему же.

Симфоническая музыка Бетховена открыла широкие пути для героического массового передового искусства XIX века. Она породила в дальнейшем симфонизм Берлиоза и Вагнера, как и симфонизм прогрессивных русских музыкантов, от Глинки до Чайковского и наших современников.

Блестящую полосу бетховенского, а вместе с тем и мирового симфонизма XIX века начинает Третья —

«Героическая симфония».

Вслед за «Героической», в период 1806–1809 годов, были созданы еще три симфонии — Четвертая, Пятая и Шестая, три концерта — один скрипичный и два фортепианных (4-й и 5-й), хоровая фантазия (опус 80) и увертюра «Кориолан». Каждое из этих произведений составляет важный этап в симфоническом творчестве Бетховена, а все вместе — шаг вперед в развитии мирового симфонизма.

Большую популярность завоевала увертюра «Кориолан» (опус 62), написанная в 1807 году и задуманная, как вступление к трагедии Коллина. Пьеса Коллина (1802 г.) ныне совершенно забыта, и современный слушатель воспринимает увертюру, как самостоятельную симфоническую картину трагико-героического типа.

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.

Хоровая фантазия (1808 г.) — 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. 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 написан по заданию Бетховена, сначала создавшего музыку, а затем обратившегося к поэту, имя которого точно не установлено: это был Куфнер или Трейчке. Тема

стихотворного текста фантазии — восхваление искусства. Композитор разрешил издателям заменять слова текста там, где они найдут это нужным, но очень настаивал на сохранении одного слова — «сила»^[126].

Обратимся к концертам Бетховена. «Концерт» — это распространенный симфонический жанр, представляющий «соревнование» между исполнителем (иногда — двумя-тремя) и оркестром. Традиционный тип концерта установлен Моцартом. Бетховен написал пять фортепианных концертов и один скрипичный^[127], в которых все более освобождался от условностей XVIII века и, в сущности, приблизил этот жанр к симфонии, необычайно повысив требования к исполнителю.

Единственный законченный скрипичный концерт опус 61 (1806 г.) стоит и поныне в ряду лучших произведений этого жанра в мировом музыкальном наследии. Соединение величавой простоты тем с выдающимся изяществом обработки, трогательности с глубиной, железной логики с большой свободой формы — поистине гениальны. Интересен отзыв «Театральной газеты» 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».

Даже и тут «бессвязность»!

Два последних фортепианных концерта — четвертый, опус 58 (1806 г.) и пятый, опус 73 (1809 г.) — могут быть названы вершинами этого жанра. В четвертом концерте достигнуто редкое равновесие партий солиста и оркестра. Оркестровая партия по своей выразительности здесь равна фортепианной. В свою очередь фортепиано получает оркестровые функции. В особенности замечателен диалог фортепиано и оркестра во второй, медленной части. Весьма вероятно, что эта музыка, в которой оркестровая

партия полна грозной, мрачной неумолимости, а фортепианная нежной, все разрастающейся мольбы, написана под влиянием глюковского «Орфея» и представляет диалог мифического певца с разъяренными фуриями, не пускающими его в подземный мир, где томится его возлюбленная — Эвридика^[128].

Пятый концерт по широте масштабов почти не уступает симфониям. Он насыщен идеей борьбы и победы, выраженной в мощных музыкальных темах первой части, в высокой лирике второй части и в победном торжестве финала.

Овладение наиболее совершенной симфонической формой, отразившееся в последних концертах, еще более интересно и глубоко проявилось в симфониях этого периода.

Четвертая симфония (опус 60) была закончена в середине ноября 1806 года. История ее возникновения неизвестна, так как набросков не сохранилось. Известно лишь, что она была написана во время работы композитора над Пятой симфонией, начатой значительно раньше.

Легкость, свежесть и непосредственность, отсутствие трагических мотивов и большое совершенство построения, отличающие эту симфонию, вызвали восхищение у публики. В ней гармонично и цельно выражено счастливое, беспечное состояние духа. Многие в Четвертой симфонии послужили романтикам пищей для воображения и источником новых музыкальных приемов. Шуман называл Четвертую симфонию «стройной греческой девой, стоящей между двумя северными богатырями» (Третья и Пятая симфонии).

Симфония быстро приобрела друзей во Франции: с 1830 года она исполнялась ежегодно в парижских

симфонических концертах. Но именно это раннее признание отчасти свидетельствует также и о том, что Бетховен в Четвертой симфонии не ставил никаких особо глубоких проблем.

По своему единству, по цельности и отсутствию контрастов между различными частями, симфония представляет один из выдающихся памятников торжествующего оптимизма Бетховена.

Пятая симфония (opus 67, 1805–1808 гг.) — пожалуй, наиболее популярная из всех девяти симфоний. Нередко ее называют более совершенной, «лучшей» из всех. Сам Бетховен не разделял такого мнения: он предпочитал «Героическую», более сложную по конструкции, менее напряженную и более содержательную.

Причина успеха Пятой симфонии лежит, очевидно, в большой простоте и ясности 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.

Первая часть симфонии — аллегро — лаконична и дышит необычайной энергией. Ее главный мотив, действительно главенствующий над всей частью, очень прост. Это знаменитый четырехзвучный мотив судьбы^[129], о котором Бетховен сказал: «Так судьба стучится в двери». Этот мотив пронизывает все. Бешеное упорство борьбы составляет содержание этой части, поэтому в ней мало второстепенных тем, мягких переходов, каких бы то ни было отклонений. Это разъяренная воля, борющаяся до конца, не уступающая ни в чем и никогда.

Вторая часть — певучее, выразительное анданте — значительно разнообразнее по музыкальным мыслям. Первая тема этой части — образец суровой простоты и мужественности.

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. В окончательной редакции тема лишается танцевального признака, приближаясь к ритму ходьбы. Путем упорной работы композитор снял все размягчающие элементы. Вторая тема — военного характера, — несмотря на трехдольный размер, соответствует маршу.

По разнообразию неожиданных переходов, по общему тону суровой, мужественной выразительности, по прекрасным певучим вариациям это анданте является контрастным к первой части, но не ослабляет впечатления от нее.

Третья часть — аллегро — пожалуй, самая выдающаяся по художественным достоинствам. Она представляет видоизмененное скерцо. Ее первая тема двойственна по строению: первая ее часть активна, наступательна; вторая — полна колебаний, сомнений. Это как бы вопрос и ответ, порыв и раздумье. Весь диалог идет на очень тихой звучности и напоминает робко зародившуюся мысль, сопровождаемую мгновенным противодействием. Такое диалектическое строение темы было свойственно Бетховену.

Внезапно вторгается могучая героическая тема, звучащая торжественно и неумолимо. Это своеобразный марш, утверждающий необходимость действия.

Переход от туманной, как бы продвигающейся ощупью мелодии конца третьей части к торжественным первым аккордам финала действует потрясающе: автор

вводит в этот финальный марш звучность военного духового оркестра, включив в свой оркестр три тромбона, малую флейту и контрафагот. Мощные голоса тромбонов, труб и валторн, к которым присоединяется малая флейта, были новинкой в тогдашней симфонической музыке. Симфония заканчивается блестяще и победно.

Шестая («Пасторальная») симфония (опус 68), сочиненная почти одновременно с Пятой, совершенно отлична от нее по своему настроению и содержанию. В Пятой все напряжено до последней степени: там выражены могучими звуковыми средствами борьба и радость победы. «Пасторальная» как по своему идиллическому музыкальному содержанию, так и по своей программе являет смену спокойных картин. Жанр программно-картинной симфонической музыки был в те времена очень распространен. Появлялись в большом количестве «батальные» (изображающие битву) симфонии, а также симфонии, рисующие природу, иллюстрирующие разные литературные сюжеты (например, двенадцать симфоний Диттерсдорфа на сюжет «Метаморфоз» Овидия и т. д.). Из всей этой многочисленной литературы до нашего времени в концертном репертуаре удержалась только «Пасторальная симфония».

Первая часть носит название «Пробуждение бодрых чувств при прибытии в село». По исключительно тонкому применению музыкальных инструментов, по использованию типичных приемов деревенской инструментальной музыки первая часть действительно пасторальна и народна. В отличие от обычных принципов Бетховена, с его лаконичными мыслями и частыми переходами из одной сферы 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 радость композитора.

Вторая часть — сцена у ручья, насыщенная певучими мелодиями и птичьим гомоном, — прелестная жанровая картина. Композитор музыкальными средствами воспроизводит в ней пение кукушки, соловья, перепела и пеночки. Но главное содержание музыки заключается в необычайной напряженности чувства, находящего выражение в певучих мелодиях. Эта часть несколько длинна, как, впрочем, и вся симфония.

Третья часть — одно из лучших бетховенских скерцо — называется «Веселая компания поселян» и рисует незатейливый сельский праздник. Танцевальные ритмы пронизывают всю эту часть. Характерная для австрийских крестьянских танцев смена трехдольного и двухдольного размеров, изобилие разнообразных, веселых ритмов, забавное подражание сельскому оркестрику, с играющим невпопад фаготистом, — все это исполнено неподдельного реализма.

Четвертая часть называется «Гроза — Буря». Вой виолончелей и контрабасов; отрывистые звуки скрипок, передающие стук падающих дождевых капель; подражание молнии и грому — у флейт и литавр, — все эти простые средства дают яркую картину грозы.

Пятая часть — «Радостное чувство благодарности после бури». Спокойно перекликаются свирель и пастуший рожок. Широко разрастается пастушеская песнь. Слышится гимн благодарности — заключение симфонии.

Скажем несколько слов о произведениях этого периода для инструментального ансамбля. Из их числа особенно интересны три квартета (опус 59), написанные по заказу Разумовского. Их называют «русскими», так как в первом и втором из них встречаются подлинные русские напевы, заимствованные из сборника русских

народных песен, составленного Иваном Прачом (1790 г.). Квартеты были начаты композитором, согласно его пометке, 22 мая 1806 года. В начале 1807 года они впервые исполнялись во дворце Разумовского.

Начало первого квартета (опус 59, № 1) свидетельствует о новых приемах, применяемых Бетховеном. Живая мелодия проходит на фоне однообразного сопровождения, напоминающего звуки волынки. Жесткая и угловатая музыка резко ломает обычные представления о благозвучии. Не меньшей смелостью отличаются и остальные темы. Вторая часть — юмористическое скерцо — в свое время вызывала своими острыми приемами смех у слушателей; ныне ее считают особенно удавшейся. Финал, следующий за проникновенным ададжо, начинается русской темой хороводно-плясового типа «Ах талан, мой талан»^[130]. Тончайшая, ювелирная работа соединяется здесь с типичной для этих квартетов смелостью и народностью музыкального языка.

Второй квартет (опус 59, № 2) написан с таким же мастерством и смелостью. Разнообразие тем поразительно: тут выражены различные состояния человеческого сознания — от капризной легкости до торжественного величия. Следует отметить гениальное аллегretto с его трогательной мелодией и тончайшей ритмической игрой. Средний раздел этой части построен на торжественной русской теме, близкой к народным мотивам славения^[131].

Народность и сложность этих квартетов помешали современникам оценить их по достоинству. В Лондоне называли опус 59 «лоскутным изделием сумасшедшего». В московском салоне Салтыкова виолончелист Ромберг публично топтал ноты ногами. Но передовая пресса обнаружила большее понимание. «Всеобщая музыкальная газета» 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».

Коснемся попутно разбора произведений для фортепиано, написанных в те же годы. Из них наиболее своеобразна 26-я соната (opus 81a).

Она является единственным подлинно программным фортепианным произведением Бетховена. Каждая ее часть отмечена особым названием: «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, рисующая отъезд: возок трясется по ухабам, раздаются звуки рожка, происходят комические эпизоды. Превратности путешествия, изобиловавшего в Германии времен Бетховена большими неприятностями, переданы композитором в веселой, юмористической форме. Конец первой части построен на удаляющихся звуках рожка. Им вторит едва слышное эхо. Два сильных аккорда заключают эту прелестную жанровую картину.

Вторая часть — выразительное и певучее анданте — рисует чувства покинутого человека. Эти печальные звуки напоминают нам грустное вступление к сонате. Скорбные вздохи замирают — и внезапно сменяются бурным потоком безудержно радостного чувства. Так начинается финал — «Возвращение».

На богатом рокошущем сопровождении возникают простые, радостные темы; все время как бы слышится шум бегущих вод; музыка насыщена звуками природы и возгласами человеческой радости. Но даже в этой единственной программной сонате задачей композитора является не изображение внешних

предметов, а передача разнообразных человеческих переживаний^[132].

Весною 1807 года Бетховен выступает в двух «академиях» для «избранного», то есть светского, общества во дворце Лобковица, где исполнялись четыре первые симфонии, «Кориолан», 4-й фортепианный концерт и несколько арий из «Фиделио».

«Журнал роскоши и мод» так отозвался на эти концерты: «Идейное богатство, смелая оригинальность и полнота силы — преимущества, свойственные бетховенской музыке, — 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».

Вот что писал «Утренний листок» 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».

Бетховен, подобно своим предшественникам, передал музыкой подобный же сюжет. Ему удалось оживить старый жанр новыми картинными штрихами.

Бетховена мало удовлетворяло мнение аристократов-любителей о его новых произведениях. Подлинной проверкой могла бы служить только открытая «академия» в одном из больших зал 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 любителей 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 грандиозная оратория Гайдна «Сотворение мира» с новым итальянским текстом поэта Карпани. Перед началом концерта Бетховен у дверей, в группе высшей знати, ждал своего старого учителя, 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.

Вот какими словами описывает это торжество один из современников: «Нужно было видеть, как энтузиаст, любитель искусства, князь Лобковиц, как Сальери и Бетховен, плача, целовали учителю руку; как творец «Ассура» [знаменитая опера Сальери] смиренно стоял и медлил занять дирижерское место, на котором он [Гайдн] так часто стоял, а больше стоять не будет; как благородная княгиня Эстергази и ее две приятельницы посадили дрожащего старца посредине, поддерживая его и покрыв его ноги своими мантильями и шальями; как он сидел, сопровождая каждый оборот музыки видимым волнением и струящимися слезами, пока, при потрясающих звуках приветствия солнцу, не вознес руки и не воскликнул: «Не от меня, оттуда идет все!» — как он, наконец, после окончания первого отделения

попрощался, тихо плача, с окружающими, остановил у дверей тех, кто его нес, приветствовал собрание, протянул руки к оркестру и поднятой вверх правой рукой послал своим детям благословение и последний привет, — все это может описать только поэзия».

В 1808 году крупные произведения Бетховена исполнялись и в зимних благотворительных «академиях» и в летних концертах в Аугартене, но собственная «академия» композитора состоялась только в конце года.

В «Венской газете» появилось объявление:

«Музыкальная академия. В четверг 22 декабря Людвиг ван-Бетховен имеет честь дать в императорском королевском привилегированном Венском театре музыкальную академию. Исполняются исключительно его собственные произведения, совершенно новые и ранее не исполнявшиеся публично.

I отделение. 1. Симфония под названием: «Воспоминание о сельской жизни», фа мажор (№ 5)^[133]. 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. «Свят» с латинским текстом в церковном стиле с хором и солистами^[134]. 3. Фантазия для фортепианного соло со вступлением хора в качестве финала. Начало в половине седьмого».

«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 Камни, отказалась петь, обидевшись, что к ней обратились во вторую очередь. Пела молоденькая, красивая чешка Киличчи, сестра жены Шупанцига, причем сначала она так испугалась, что ушла с эстрады, не спев ни звука. Потом она вернулась, но спела неудачно^[135]. 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 гениальной музыке, на самого же Бетховена неудача «академии» произвела удручающее впечатление.

Настал 1809 год. Исполнение бетховенских произведений не прекращалось и во время нашествия французов. 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 о 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».

После нескольких лет работы, в 1812 году, Бетховен закончил две новые симфонии: Седьмую (opus 82), датой окончания которой может быть май 1812 года, и Восьмую (opus 83), оконченную в октябре 1812 года. Повидимому, обе симфонии являлись предметом творческих дум композитора в течение нескольких лет. Композитор предлагал издателям не две, а три новые симфонии. Возможно, что в те же годы^[136] впервые зародился проект написания Девятой симфонии.



Скрипач Шупанциг. (Литография Шремера.)

Особенно замечательна Седьмая симфония. Ее вторая часть — гениальное аллегretto, одно из поэтичнейших выражений грусти в музыке, — построено на единообразном размеренно-печальном мотиве. По существу, зерном всей части является двухголосная песня (мотив с подголоском). Постепенно повышается яркость этого мотива, достигающего значительной силы и насыщенности звучания. Ритм «ходьбы» придает своеобразную сдержанность несравненной по трогательности мелодии. Можно предположить, что содержанием этой части является траурное событие. В развитии темы печальный, простой напев приобретает характер как бы всенародной скорби.

Третья часть — бурное скерцо. Средняя часть его взята Бетховеном из мелодии песни нижнеавстрийских крестьян-богомольцев (пилигримов), которую Бетховен записал в Теплице. Этой народной мелодии Бетховен придал в скерцо величественный характер.

Финал — «блестящее аллегро» — одно из наиболее «вакхических», безудержно радостных произведений Бетховена, которое обычно толкуют, как массовый народный танец. Обе основные темы своеобразны, народны и просты. Вторая тема — типичная венгерско-цыганская танцевальная мелодия. Мы уже встречались с венгерской танцевально-маршевой тематикой в финале «Героической». Венгерская тема Седьмой симфонии гораздо более дерзка, вызывающа. Почти все истолкователи определяют Седьмую симфонию, как картину праздника.

Успех ее был очень велик: она 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. В 1828 году симфония была исполнена в Париже в восьмиручной редакции на двух фортепиано, причем одним из исполнителей был юноша Лист.

Небольшая по размеру Восьмая симфония была закончена осенью 1812 года в Теплице и Линце. При всех своих Новшествах Восьмая симфония примыкает к типу классических симфоний XVIII века. Созданная одновременно с Седьмой, она является величайшим контрастом по отношению к ней. Отличительные ее черты — камерность, изящество и непринужденность. Атмосфера ее — юмор, веселье.

Первая часть — танцевальная. Ее темп и ритм воссоздают жанр изящного менуэта (в противовес тяжелому менуэту третьей части).

Вторая часть — это подлинный образец юмора. На совершенно ровных, размеренных аккордах деревянных духовых возникает насмешливая тема скрипок, с которыми перекликаются басы, образуя шутливый диалог, блестящий по форме.

Третья часть — мастерски сделанный старинный менуэт, с его тяжеловесной, величественной грацией.

Финал — в соответствии с первой частью — полон безудержного веселья. И вместе с тем легкая звучность этих задорных мотивов, проносящихся в стремительном беге, дышит чем-то вакхическим и по-своему роднит финал с танцевальной стихией Седьмой симфонии.

Восьмая симфония была впервые исполнена 28 февраля 1814 года в Вене, в бетховенской «академии», и имела большой успех. Доступность и развлекательность этой музыки вызвала у концертной аудитории Вены вздох облегчения: даже горячие поклонники Бетховена втайне опасались его новых произведений ожидая услышать что-либо чересчур смелое. На этот раз они приятно ошиблись.

Рихард Вагнер назвал Седьмую симфонию «Танцевальной». То же название приложимо и к Восьмой. Обе симфонии воспроизводят многообразие танцев той эпохи — от старинного менуэта до безудержной массовой пляски.

Бетховен после двух десятилетий упорнейшего труда завершает ряд героических образов двумя замечательными симфониями, полными ярких танцевальных ритмов. Жанр танца служит в них обобщающим началом, где выражена вся полнота победного чувства. По пульсирующей в них жизни и по возвышенной страстности обе симфонии служат соединительным звеном между финалом Пятой симфонии и сверкающей вершиной Девятой.

Глава восемнадцатая

Тереза Мальфати. 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 драматург Коцебу^[137]. Вступительная часть ее — «Король Стефан» — рисовала образ «первого благодетеля» Венгрии; заключительная часть представляла льстивую придворную аллегория и называлась «Развалины Афин»^[138]. Музыку к ним заказали Бетховену. Сюжет «Афинских развалин» довольно пошел: 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^[139].

Увертюра к «Афинским развалинам» мало значительна. Желая сохранить колорит эпохи, Бетховен ввел во вступление род древнегреческого звукоряда, что свидетельствует о знакомстве композитора с памятниками античной музыки. Во всем остальном увертюра не оригинальна. Очень удачен «Турецкий марш», передающий приближение и удаление турецкого патруля. Тема заимствована из фортепианных вариаций Бетховена. Марш инструментован под «янычарскую» музыку (много ударных, резкие звучности духовых) и производит колоритное фантастическое впечатление. Мировую известность марш приобрел благодаря фортепианной транскрипции Листа (очень трудной для исполнения) и особенно Антона Рубинштейна^[140] — двух лучших интерпретаторов Бетховена. Великолепен по своему дикому колориту хор дервишей (странствующих магометанских монахов). Характерен венгерский танец. Особенности венгерской музыки вообще хорошо удавались Бетховену — так же, как и его учителю Гайдну. Так, например, увертюра к пьесе «Король Стефан» выдержана в венгерском духе. Тут и звуки цимбал, и национальный зажигательный венгерский танец — чардаш, и подлинные мелодические черты венгерской народной музыки.

В целом музыка для «венгерских усов», то есть для мадьярской знати, не принадлежит к значительным произведениям композитора, но некоторые ее номера заслуживают внимания и бесспорно отмечены вкусом и характерностью.

Из камерных произведений периода 1810-1812 годов нужно выделить своеобразный струнный квартет опус 95 (1810 г.), получивший название «Серьезный».

Это одно из самых причудливых сочинений Бетховена. Первая часть, с ее постоянно повторяющимся, почти назойливым мотивом, с ее угловатостью, резкими контрастами, выражает большое внутреннее беспокойство, как бы припадки раздражительности и внезапно вскипающего гнева^[141]. Вторая тема первой части передает жестокую душевную боль. Быть может, никакая другая музыка не воспроизводит столь точно состояния духа композитора в момент жгучего раздражения и обиды. Вторая часть — аллегretto, с его тихим спокойствием и скрытой печалью, и третья — «серьезное аллегро», с его деланной веселостью, сменяются бодрой музыкой финала. Все мрачное исчезает, перед слушателем возникает старинный «охотничий» музыкальный жанр, зародившийся еще в эпоху Возрождения. Даже этот, окрашенный в мрачные тона, «серьезный» квартет Бетховен закончил жизнеутверждающим жанром.

В 1810 году в личной жизни Бетховена произошло событие, вызвавшее длительные душевные мучения. Лет за шесть до того он познакомился с семейством помещика Мальфати. У Мальфати были две дочери — Анна и Тереза. В начале знакомства это были две хорошенькие музыкально одаренные девочки лет двенадцати-тринадцати, веселого нрава. С годами обе стали привлекательными девушками. Друг Бетховена Глейхенштейн влюбился в младшую, семнадцатилетнюю Анну, и стал завсегдатаем в доме Мальфати. Заметив чувство Глейхенштейна, Бетховен весело и не всегда тактично подсмеивался над другом. К тому времени и сам он близко сошелся с гостеприимной семьей, где великого музыканта высоко чтили. Сближению способствовало и то обстоятельство, что он стал лечиться у дяди молодых девушек, доктора Мальфати.

В первое время Тереза привлекала симпатии композитора только лишь своими блестящими пианистическими успехами. Отсутствие личной жизни, неустройство быта по-прежнему заставляли его мечтать о браке. В 1809 году он писал Глейхенштейну, уехавшему на время в другой город: «Если бы ты там... нашел мне красивую [девушку], которая согласилась бы подарить вздох сочувствия моим созвучиям, только не Элизу Бюргер^[142]... Она должна быть красивой, я не могу любить ничего некрасивого — иначе я должен был бы любить и самого себя».

Но вскоре все переменялось: Бетховен перестал искать невесту на стороне. Весной 1809 года почти сорокалетний Бетховен страстно влюбился в восемнадцатилетнюю красавицу Терезу и решил на ней жениться. Преданность Терезы и ее уважение к знаменитому музыканту он принимал за любовь. Началась усиленная дружеская переписка с Глейхенштейном, которого композитор избрал посредником между собой и Терезой. Он проявлял заботливость к семье Мальфати, устроил, например, для них выгодную покупку хорошего фортепиано по льготной цене, Терезе подарил свою новую сонату. Он начал уделять внимание своей запущенной одежде и внешности, взял займы у Цмескаля зеркало, заказал, «по меньшей мере, полдюжины галстуков» и хорошую материю для рубашек. В те дни он пишет Цмескалю: «Никогда я еще не чувствовал до такой степени силу — или слабость — человеческой природы».

Влюбленный Бетховен чувствовал себя неуверенно. Самолюбие его нередко бывало уязвлено, и, легко поддающийся чувству обиды, он непрестанно находился во власти подозрений, сменявшихся надеждами и раскаянием. Любовь доставляла ему много душевных страданий.



Бетховен на прогулке. (Литография работы Тейека)

«Твое сообщение, — пишет он Глейхенштейну, — низвергло меня с вершин счастья в глубокую пропасть. К чему приписка, что ты мне сообщишь, когда вновь будет музыка [музыкальное собрание]? Неужели я только музыкант — твой или их? — Так, по крайней мере, это должно быть истолковано. Следовательно, я могу искать точку опоры опять только в своей собственной груди, извне для меня ничего не существует... Нет, дружба и подобные ей чувства не дают мне ничего, кроме ран! Да будет так! Для тебя, бедный Бетховен, нет счастья извне, ты должен искать все для себя в самом себе, — только в идеальном мире ты найдешь друзей.

Я прошу тебя успокоить меня — не был ли я виноват вчера? Если ты этого не можешь, то скажи мне правду, я услышу ее столь же охотно, как я ее говорю. Пока есть еще время, правда может помочь мне...»

На смену подобным настроениям приходили, очевидно, надежды, так как композитор проявил

неожиданную и несвойственную ему предусмотрительность: 2 мая 1810 года он пишет своему старому другу Вегелеру, жившему тогда в Кобленце, письмо, в котором просит выслать из Бонна свидетельство о крещении. Такое свидетельство было необходимо при заключении брака^[143].

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 легкомысленное существо — письмо говорит об этом с полной ясностью.

«Я бы слишком понадеялся на Вас... если б приписал Вам фразу: «люди находятся вместе не только тогда, когда они рядом: далекий, попрощавшийся — также живет в нас». 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, чувствуя 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».



Тереза Брунsvик. (Портрет работы Лампи-старшего)

Надежда на брак рухнула: по-видимому, молодая девушка тем же летом решительно отказала Бетховену. Композитор был подавлен. Он писал Глейхенштейну: «Моя гордость сломлена настолько, что я поехал бы туда с тобою даже без приглашения». Однако все попытки завоевать благосклонность Терезы были тщетны. Впоследствии она вышла замуж за богатого барона и блистала в светском обществе своей красотой и музыкальным талантом. Впрочем, через несколько лет она приобрела репутацию легкомысленной женщины, охотницы до пустых развлечений.

Нетрудно догадаться, почему Бетховена постигла такая участь. Чужаества, 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 несчастливым. Но как бы то ни было, композитор очень тяжело переживал отказ Терезы. В его годы и с его пошатнувшимся здоровьем

он теперь неизмеримо больше терял, чем восемь лет назад от разрыва с Джульеттой Гвиччарди.

В мае того же 1810 года Бетховен впервые встретил замечательную женщину, с которой его связали узы крепкой дружбы. Эта духовная близость послужила великому композитору утешением в переживаемом им горе. Беттине Brentano было двадцать пять лет. Одна из своеобразнейших фигур литературной Германии, прозванная «Сибиллой»^[144] немецкого романтизма, она впоследствии прославилась своим литературным дарованием и своей демократической общественной деятельностью. Она беспредельно поклонялась шестидесятилетнему Гёте, с которым была связана своеобразными отношениями. Ее долголетняя переписка с ним, в которой широко обсуждались художественные и философские темы, представляет выдающийся интерес: Гёте высказывает порой глубочайшие суждения, а письма Беттины полны живой мысли 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), вышла замуж за франкфуртского купца Франца Brentano. С 1808 по 1812 год супруги Brentano 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, Бетховен и Brentano оказывали друг другу услуги: купец иногда давал Бетховену деньги в займы, а музыкант стал посредником между Brentano и эрцгерцогом Рудольфом при продаже коллекций умершего Биркенштока. Сердечные отношения

установились у Бетховена и с детьми Brentano: они приносили ему цветы и овощи, а он дарил им конфеты. В 1812 году для маленькой Максы (Максимилианы) он написал одночастное трио «с целью поощрения ее игры на фортепиано». Близость Бетховена с этой семьей и дала, по-видимому, повод сестре Brentano, Беттине, восторженной подруге Гёте, 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 Гёте — «Миньону». Две руки легли на его плечи. Композитор недовольно оглянулся и увидел незнакомую молодую девушку, которая сказала ему на ухо: «Меня зовут Brentano». 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 за тем он спел другую песню на гётевский текст «Не высыхайте, слезы вечной любви!» Беттина была поражена. Музыка Бетховена и в особенности его личность произвели на экзальтированную девушку неизгладимое впечатление.



Беттина Брентано-Арним. (Рисунок Арнима)

28 мая 1810 года Беттина в пространным письме рассказала Гёте 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 тебе говорить теперь о Бетховене, вблизи которого я забыла мир и даже тебя, о Гёте! 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; лишь бы он жил, пока могучая и возвышенная загадка его духа созреет вполне. Да, если бы он достиг своей высшей цели, он оставил бы в наших руках ключ к небесному познанию, которое приближает нас на одну ступень к истинному блаженству... Вся человеческая жизнь (Т ибен) движется вокруг него, подобно часовому механизму, а он один свободно рождает неслыханное, несозданное; зачем ему общение со светом? 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 мучатся 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».

Затем Беттина излагает своему великому другу высказывания Бетховена об искусстве:

«Стихотворения Гёте имеют большую власть над мной не только из-за их содержания, но и из-за ритма. Я настраиваюсь и чувствую себя пробужденным к

творчеству под влиянием этого языка, который создается в высшем порядке (как будто это дело духов) и уже заключает в себе тайну гармонии. Тогда я из недр вдохновения извлекаю ускользающую мелодию, я преследую ее, я схватываю ее, нагоняю ее вновь и вновь и вижу, как она убегает и пропадает в кипящей массе различных возбуждений. Я с новой страстью схватываю ее опять и опять, я не могу расстаться с ней: в порыве восторга, в судороге экстаза я чувствую, что должен, обязан размножить ее в модуляциях, и в последний момент я одерживаю победу над первой музыкальной мыслью, и смотрите — вот симфония! Да, музыка действительно есть опосредствование духовной жизни в чувственной; я бы хотел поговорить об этом с Гёте, — поймет ли он меня? Мелодия — это чувственная жизнь поэзии. Разве духовное содержание стихотворения не становится в мелодии чувственным ощущением (zum sinnlichen Gefühl)? Разве не передается в пеоне Миньоны посредством мелодии все ее чувственное настроение? Разве это восприятие не побуждает нас к новым творениям? Тут дух стремится к безмерной всеобщности, в которой все зарождается во всем; он становится руслом чувств, которые возникают из простой музыкальной мысли и без этого заглохли бы, никому неведомые. Это и есть гармония; это выражается в моих симфониях; многогранные формы, слившись в единое целое, стремятся по одному руслу к цели. Именно тогда ощущается, что во всем духовном лежит нечто вечное, бесконечное и никогда не могущее быть охваченным целиком, и, хотя каждое мое произведение рождает во мне чувство удачи, я все же ощущаю вечный, ненасытный голод...

Поговорите с Гёте обо мне, скажите ему, чтобы он послушал мои симфонии, и он убедится в справедливости того, что музыка — это единственный путь к высшему миру познания, который, правда,

охватывает человека, но который не может быть охвачен человеком... Лишь немногим удастся понять музыку как чувственное воплощение духовного познания: подобно тому, как тысячи сочетаются между собой именем любви, и при этом любовь им ни разу не открывается, несмотря на то, что они занимаются ремеслом любви, так же общение с музыкой трактуется тысячами людей без откровения. В основе музыки, как и других искусств, лежат высокие понятия (знаки) морального сознания; всякое истинное восприятие есть моральный прогресс».



Гёте

Далее Беттина приписывает Бетховену следующие высказывания: «Музыка — это электрическое поле, на котором дух живет, мыслит, открывает; философия есть осадок ее электрического духа... Все электрическое возбуждает дух к музыкальному, текучему, изливающемуся торжеству. Я — человек электрической природы»...

Вчера вечером я все это написала, сегодня утром я это ему прочла, он сказал: «Неужели я все это говорил?

Ну, в таком случае, на меня нашла дурь».

Беттина также излагает взгляд Бетховена на художника, как на жреца, являющегося посредником между «божественным началом» и человеком!. Впрочем, она иногда невольно извращала мысли Бетховена, вернее, высказывала под видом мнений композитора свои собственные воззрения — об этом можно судить по одному из ее писем к Гёте (конец 1810 г.), где она прямо говорит: «...Свойство музыки в том, что она начинается там, где останавливается разум». Или: «Необычайна судьба музыкального языка — не быть понятым». Единственным содержанием музыки Беттина объявляет «смятение и бессознательное», и потому, по ее мнению, «человек стоит перед музыкой, как чурбан». Темный романтический язык писем Беттины вполне соответствует высказываемым ею взглядам на сущность музыки. Но можно сомневаться в том, правильно ли она изложила воззрения Бетховена.

Между тем, самый образ Бетховена, нарисованный Беттиной в письме к Гёте, безусловно правдив. Удивительно, как молодая девушка могла постичь самую сущность стремлений великого композитора, намного опередившего уровень своей эпохи. Никто из современников Бетховена не дал такой безусловной оценки гениальности композитора, как Беттина. Она приняла его целиком, со всеми его чудачествами, с его нелепым бытом и мелкими недостатками, потому что все это в ее глазах поглощалось огненной («электрической») природой гениального музыканта. Она первая поняла неизмеримую разницу между Бетховеном и современниками-музыкантами. Она постигла стихийность, «одержимость» художника, заставлявшую его творить музыку, вопреки всем существующим нормам, выражать то, что никогда еще не было предметом музыкального искусства. Именно

так это и было воспринято адресатом письма, великим поэтом-мыслителем Гёте. Для него эта творческая стихийная сила была непостижимой загадкой, и он неоднократно восторженно высказывался о ней. Но натуры, подобные Бетховену, всегда возбуждали в Гёте род страха. Он называл их «демоническими» и определял их, как носителей положительной творческой энергии в форме высшей активности, непонятной разуму. К таким натурам Гёте впоследствии причислял Наполеона, Петра I, Паганини, Байрона, Мирабо.

Получив письмо Беттины, Гёте немедленно (16 июня) ответил ей. Свойство гениального ума понимать то, что противоположно его собственной природе, диктует ему следующие строки: «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 в мрак и едва подозреваем, с какой стороны блеснет день». В заключение Гёте выражает готовность встретиться с Бетховеном и предлагает свидание в будущем году на курорте в Карлсбаде.

Письмо это воодушевило Бетховена. В ответ на выраженное Гёте желание «поучиться у него», композитор с гордостью заявляет Беттине: «Если кто-нибудь может дать ему понимание музыки, то это я». Он с нетерпением ждет обещанной встречи с поэтом, творчество которого он ценит выше всей известной ему мировой поэзии.

В эти весенние дни композитор много бродил по улицам и садам Вены со своей новой подругой. Она не

была хороша собой, но ее душевная чистота и пламенное преклонение перед всем высоким, ее безошибочное чутье в вопросах искусства и страстная любовь к музыке^[145], 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, 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 первое письмо Бетховена к Беттине, написанное 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 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».

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 г.).

«...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!!! Лучшая зарисовка этого — в шиллеровском стихотворении «Реки», — там, где говорит Шпрее^[146].

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!» восклицаю я вместе с Иоанной^[147]».

Тут же он пишет о Гёте: «Его поэзия делает меня счастливым, но кто может достаточно выразить благодарность великому поэту, драгоценнейшему сокровищу нации?..

Сегодня я вернулся в четыре часа утра с вакханалии, где очень много смеялся, чтобы сегодня почти столько же плакать; шумная радость часто гонит меня насильно обратно в мой внутренний мир...

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».

Многие биографы выражали сомнение в подлинности опубликованных Беттиной писем Бетховена^[148]. Ныне оригинал второго из приведенных писем опубликован в факсимиле, и, следовательно, подлинность его не может уже вызвать сомнений. Прекрасное по содержанию и чисто бетховенское по стилю первое письмо (11 августа 1810 г.), по-видимому, также подлинно. Но так называемое третье письмо Бетховена к Беттине (1812 г.), очевидно, сочинено адресаткой. Однако оно настолько точно воспроизводит подлинный рассказ Бетховена о прогулке с Гёте и так талантливо отображает стиль писем композитора, что хочется сказать: оно могло бы быть написано Бетховеном. Таким образом, все свидетельства Беттины о личности Бетховена правдивы, если не считать невольного искажения бетховенских взглядов, что, впрочем, продиктовано романтическим мировоззрением Беттины.

Воодушевленный письмами Гёте к Беттине, Бетховен решил написать великому поэту (1811 г.).

«Ваше превосходительство, у меня осталось лишь одно свободное мгновение^[149]... 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 «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».

Лишь через два с половиной месяца тайный советник Гёте собрался ответить композитору. Письмо Гёте к Бетховену написано очень вежливо, благожелательно, но сдержанно и сухо. Знаменитый поэт, прозванный «олимпийцем»^[150], получив еще за год до этого восторженное письмо Беттины, почувствовал некоторое беспокойство при мысли о более близком соприкосновении со страстной, неукротимой личностью Бетховена. Гёте 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 обещанную музыку к «Эгмонту» и обещает исполнить ее в веймарском театре^[151], 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».

Встреча Гёте с Бетховеном состоялась летом 1812 года и привела к неожиданным результатам.

Глава девятнадцатая

Гёте. «Бессмертная возлюбленная»

Годы 1808–1810 прошли для Бетховена под знаком поэзии Гёте. В ряде прекрасных песен и в музыке к «Эгмонту» композитор отдал дань великому поэту. На один и тот же стихотворный текст Гёте — «Жажда свидания» он написал четыре различные песни, полные глубокой меланхолии. По своей искренности и простоте они могут соперничать с подлинными народными напевами. Песни «Стремление» и «Новая любовь» полны радостного подъема, горячей стремительности, нежности, светлого, бодрого чувства.

Подлинно гениальна мелодия на слова Гёте: «Счастье страдания» («Не высыхайте, слезы вечной любви! Слезы несчастной любви!»). Эта жалоба любящего сердца не уступает по своему содержанию лучшим бегховенским инструментальным ададжо.

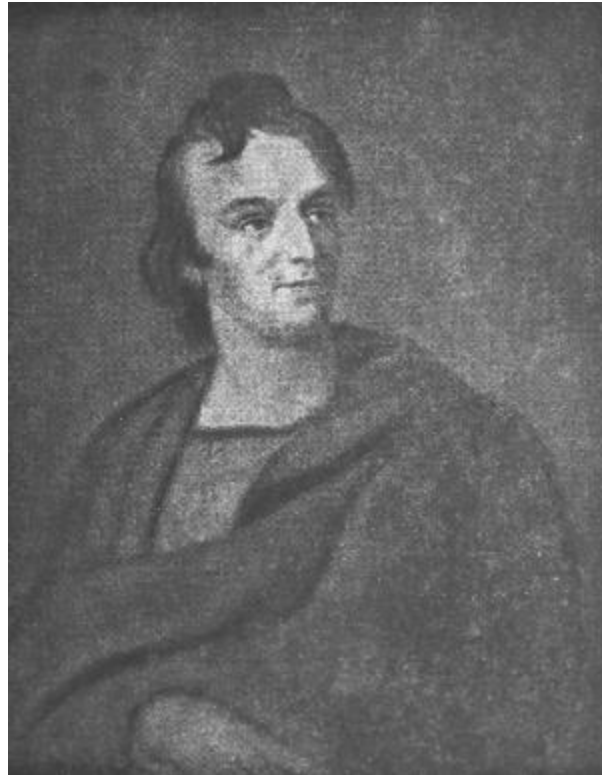
Песня выходит за пределы любовного чувства. Это — передача страданий одинокого, покинутого человека, черпающего утешение в себе самом; печаль находит свое разрешение — сердце не отказывается от нее, а примиряется с нею...

Бетховена привлекала не только гётевская любовная лирика. В нем зародилась мысль, которую он лелеял до последних дней своей жизни, — написать музыку к гётевскому «Фаусту»^[152]. Единственное, что было осуществлено, — это знаменитая «Песня о блохе», которую Мефистофель дурачит мирных лейпцигских обывателей в кабачке Ауэрбаха. Веселая музыкальная сатира удалась композитору как нельзя лучше^[153].

В конце песни Бетховен допустил забавную шутку: в заключении фортепианного аккомпанеента раздаются резкие диссонирующие звуки. Они должны изображать

казнь блох. 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 Гёте «Эгмонт» была 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 г.). В драматическом стихотворении «Прометей» поэт прославил мифического героя, восставшего на богов во имя счастья людей. При таком направлении мыслей неудивительно, что внимание Гёте было привлечено историей героической борьбы нидерландского народа за свое освобождение от испанского ига. Близкий друг Гёте, великий Шиллер, посвятил истории отпадения Нидерландов специальное исследование, и Гёте решил написать трагедию на один из эпизодов этой борьбы. В центре он поставил полководца Эгмонта, восставшего против деспотизма испанского короля Филиппа II и в 1568 году казненного в Брюсселе испанским наместником герцогом Альба.



Фридрих Шиллер. (Портрет работы Крауссе)

В первой своей редакции трагедия была закончена в 1782 году, а во второй — 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, Гёте оказался в числе немногих немецких интеллигентов, холодно принявших известие о взятии Бастилии. В силу этого спада революционных настроений трагедия «Эгмонт» консервативнее «Геца» и «Прометея». Эгмонт показан Гёте 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 гётевской трагедии. «Победная симфония» не является закономерным следствием развивающегося сюжета, скорее напротив, в трагедии торжествует герцог Альба, и ее единственным содержанием является трагическая судьба самого героя. Поэтому последние слова Эгмонта о свободе, так же как победная финальная 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. Она состоит из девяти номеров (увертюра, две песни Клерхен, четыре антракта, смерть Клерхен, мелодрама к последнему монологу Эгмонта, «Победная симфония» финала).

Увертюра к «Эгмонту». — лучший образец программной музыки у Бетховена. Увертюра начинается медленным вступлением. Уже первая тема является противоположением двух основных образов: испанского владычества и стонущего под его игом народа. Испанские захватчики охарактеризованы тяжеловесным ритмом испанского придворного танца — сарабанды; это один из замечательных образцов жанровой музыкальной характеристики. Мотив страдания преобразуется, становится активным, воинственным.

Несколько измененный мотив суровой сарабанды звучит зловещим торжеством. Временно побеждает насилие. Слышится страшный удар: это меч отсекает голову Эгмонта... Но вслед за этим брезжит заря свободы. Музыка передает затаенное волнение, которое ширится, переходит к радостному подъему — и сверкающая звучность меди возвещает грядущую победу народа. Весь оркестр приходит в движение: здесь и свистящие звуки малой флейты, столь типичные для военной музыки, и ликующие возгласы медных инструментов — труб, валторн. Бетховен использовал это блестящее заключение увертюры и для торжественного финала спектакля. Из остальных номеров выделяются две прекрасные песни Клерхен. Одна — походная, военная («Гремят барабаны»), в духе быстрого марша, с резким сопровождением флейт и барабана; другая — лирическая, на слова «В радости, в горе». Исключительно хорош трогательный музыкальный эпизод, рисующий смерть покончившей с собой Клерхен.

Первой исполнительницей роли Клерхен (премьера состоялась 24 мая 1810 г.) была молоденькая талантливая актриса Тони Адамбергер, впоследствии невеста замечательного 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 несколькими днями 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!»

Общественное и материальное положение Бетховена в эти годы было хорошим. В 1809 году композитор 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. Заказы от издателей не прекращались. Помимо пенсии и композиторских доходов, он получил долгожданную сумму от лондонской фирмы Клементи-Коллар.

Композиторская деятельность протекала по-прежнему напряженно. В 1810 году он отослал Томсону в Эдинбург сорок три (или пятьдесят три) народные песни. В том же году была написана музыка к «Эгмонту», принадлежащая к числу лучших творений композитора, «Серьезный квартет» (опус 95) и большое

трио (опус 97). Тогда же была создана музыка к пьесам Коцебу «для венгерских усов», как в шутку ее называл Бетховен в письмах. Одновременно с этим шла усиленная работа над Седьмой и Восьмой симфониями, законченными в 1812 году.

Начиная с 1812 года в количественном отношении творческая продуктивность Бетховена понижается, и он уже больше не возвращается к былым темпам работы. Уровень же произведений до конца жизни композитора остается на прежней высоте. Неустанное движение вперед, углубление достигнутого, поиски новых форм музыкального выражения — все это составляет неотъемлемые качества Бетховена 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, упрекаящим 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» (письмо к Гертелю 26 августа 1810 г.).

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 он не один. За два года перед тем Бетховен подружился с молодым человеком, по имени Франц Олива, служившим бухгалтером в частных торговых фирмах. Близость его с Бетховеном была очень крепкой 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 Брунsvику «неблагодарным негодяем». Однако «неблагодарный негодяй» еще пригодился Бетховену: дружба была восстановлена, и Олива продолжал оказывать ему всевозможные услуги вплоть до своего отъезда в Россию в 1820 году.

Олива заранее поехал в Теплиц, чтобы подыскать удобное жилище. В начале июля прибыл и Бетховен. Впервые за много лет Бетховен очутился в среде передовой немецкой интеллигенции. Как это ни странно, после Бонна композитор никогда не бывал окружен людьми, равными ему по стремлениям и идеалам и разделявшими его передовые убеждения. Друзья стояли значительно ниже его, другие знакомые ему семьи жили, вообще не интересуясь какими бы то ни было идеями. Оставалась аристократия, которую Бетховен в душе презирал. Несмотря на дружеские отношения с отдельными ее представителями, это была идейно совершенно чуждая ему среда. Вокруг него не было живой мысли, жарких споров, — короче, такой атмосферы, где он чувствовал бы себя равным между равными — если не по таланту, то по убеждениям и по направленности мышления. До этого времени он жил гениальным одиночкой, переживавшим все события своего времени и усваивавшим мировую культуру

наедине с самим собою. В Теплице он встретился с выдающимися деятелями немецкой культуры, представителями молодого, родившегося в Пруссии, передового немецкого национально-освободительного движения, направленного против французских завоевателей и утверждающего ценность немецкой философии, науки и литературы. Цитаделью этого передового буржуазного движения был берлинский университет, учрежденный в 1810 году гениальным ученым-естествоиспытателем Александром Гумбольдтом. В те годы с кафедры берлинского университета раздавались пламенные, направленные против наполеоновской оккупации патриотические речи немецкого философа-идеалиста Иоганна-Готлиба Фихте^[154].

Из числа новых знакомых Бетховена в Теплице выделяется прежде всего двадцатипятилетний лейтенант 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 своими 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. Его невеста, писательница Рахиль Левин, занимала одно из первых мест в романтической литературе. Благодаря сильному уму, тонкому юмору, глубине суждений и изысканности литературного языка, она стала одной из выдающихся женщин художественного мира Германии. Ее шеститомная переписка с Варнгагеном остается памятником немецкого литературного стиля того времени. Их связывала поэтическая любовь, длившаяся

много лет, причем оба они культивировали это чувство, фиксируя все малейшие его оттенки, создав из него источник утонченнейших переживаний. Культ любви, анализ этого чувства и описание всех его проявлений вообще были свойственны немецким писателям-романтикам. Бетховену такое романтическое понимание любви было чуждо, но он был тронут силой их чувства и после отъезда Рахили утешал вместе с Оливой глубоко огорченного Варнгагена.

Варнгаген и Олива надолго связали себя узами взаимной симпатии. Бетховен, также питавший к Варнгагену дружеские чувства, предложил ему перевести с французского понравившееся ему оперное либретто; оба, особенно Варнгаген, мечтали о совместной работе на театральном поприще. В письме к своему начальнику Варнгаген отозвался о Бетховене так: «Станный человек, живет целиком в своем искусстве, очень прилежен и не заботится об остальном».

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 артиста заставить играть для его гостей, — именно это он доставлял нам охотно и

помногу: он садился за фортепиано и играл 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 близких отношениях благодаря горячо поддержанному Бетховеном намерению наново перевести или исправить для него текст драматической композиции».

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^[155], к которому примкнул лирический поэт Тидге (на его слова Бетховен писал песни) и некоторые другие лица.

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». Этот шуточный привет как нельзя лучше характеризует отношения Бетховена и 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^[156].

В течение зимы 1811-1812 годов Бетховен усиленно работал над окончанием Седьмой и Восьмой симфоний

и некоторых других произведений (последняя скрипичная соната, маленькое трио, окончание ирландских песен). Одно время он помышлял о новой большой «академии». Но налоги настолько разорили венских жителей, что им было не до концертов: залы пустовали. При таких условиях композитор не решался выполнить свое намерение, и некоторые творческие замыслы так и остались неосуществленными.

Политическая атмосфера Европы накалилась до крайности. Немецкие страны стонали под пятой Наполеона. Французский император находился на вершине своего могущества, и не было унижения, которому он не подвергал бы своих немецких вассалов. Князья и короли трепетали перед завоевателем, зато широкие слои немецкого народа были захвачены освободительным движением.

Подготавливая поход на Россию, стремясь обеспечить себе тыл, Наполеон пытался подавить это движение. Но идеи национального освобождения под влиянием стойкой борьбы испанского, а потом и русского народов ширились и проникали во все классы немецкого общества. Даже раболепствовавшие перед Наполеонами 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. Он был поглощен своими личными делами.

Именно в первые дни после приезда в Теплиц он написал загадочное письмо, вызвавшее массу комментариев и догадок. В литературе о Бетховене

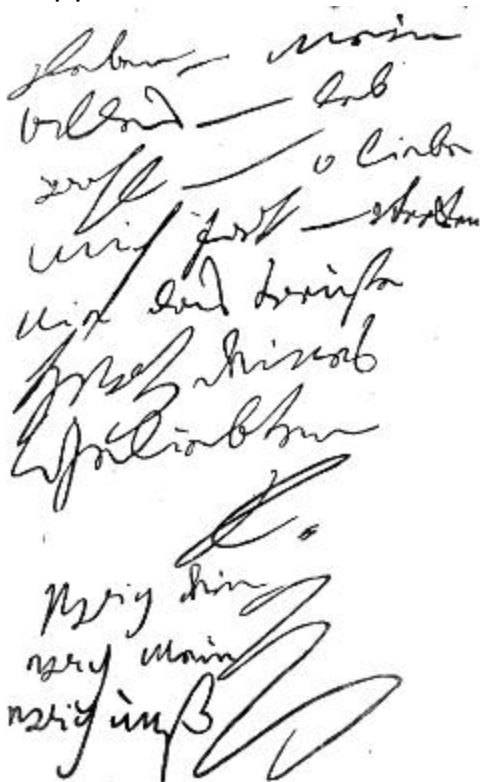
этот документ носит название «Письмо к бессмертной возлюбленной». До сих пор так и не удалось установить, кто был адресатом письма, каким образом оно вновь очутилось у Бетховена, почему нет документов и фактов, подтверждающих его содержание. Лишь сравнительно недавно удалось установить, что письмо было написано в Теплице в 1812 году, — ранее биографы относили его к 1806 и даже к 1801 году. Вот этот замечательный 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 скорбь 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 бессилён, — приободришься — оставайся моим верным единственным сокровищем, — всем для меня, как я для тебя; остальное да ниспошлют нам боги!

Твой верный Людвиг».



haben — mein
völlig — das
zuff — o Linde
unig fort — stollen
unig und künft
mich hinein
Freiwillig
L.
mich hin
mich mein
mich in

Письмо к «бессмертной возлюбленной» (конец)
1812 г.

«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 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. [Вене] 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».

Это письмо было найдено на следующий день после смерти Бетховена в потайном ящике старого платяного шкафа, вместе с портретом Терезы Брунsvик 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 Брунsvик. 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 на мгновение восстановить весь процесс их взаимоотношений. Это представляет тем больший интерес, что Тереза Брунsvик является наиболее значительной, наиболее содержательной женщиной из всех, которые когда-либо были предметом страстной привязанности композитора.

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. А из всех известных нам женщин, так или иначе связанных с Бетховеном, только одна Тереза Брунsvик может удовлетворить этим условиям^[157].



Жозефина Брунsvик

Графиня Тереза Брунsvик познакомилась с Бетховеном в 1800 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. Знаменитый артист был очень доволен своей новой ученицей: она была

превосходная музыкантша и с детства публично выступала в Венгрии. Он сблизился также с ее братом Францем. Между молодыми людьми возникла дружба: Бетховен приезжал несколько раз к Брунsvикам в Офен, Коромпу и Мартонвазар, где был принят, как близкий человек. До поры до времени Тереза занимала незначительное место в жизни Бетховена: два увлечения — Джульетта (до 1802 г.) и сестра Терезы Жозефина (до 1805 г.) — отодвигали ее на второй план. Лишь с 1806 года начинается их сближение. В 1807 году выходит из печати «Аппассионата» с посвящением Францу Бруисвику, которое следует переадресовать Терезе. В том же году Бетховен передает через Франца «горячий поцелуй его сестре Терезе». Это звучит еще, как дружеская шутка.

Между тем, в жизни Терезы происходили серьезные, 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 блистала 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 возможности счастья в личной жизни. Впрочем, ее портрет дает привлекательный образ молодой женщины. В ее лице, говорящем о напряженной внутренней жизни, есть

нечто, напоминающее античных героинь. Болезненная в молодости, Тереза к тридцати годам окрепла, и хрупкий ее организм приобрел выносливость. Сама она приписывала эту перемену лечению в Карлсбаде и Франценсбаде в течение летних месяцев 1807-1808 годов. Бетховена она ценила исключительно высоко, но не думала о более близких отношениях с ним, тем более, что с 1804-1805 годов она была озабочена тем, чтобы охранить свою сестру Жозефину от пылких притязаний композитора.

В 1808 году Тереза осознала свое призвание. Она едет в Швейцарию и знакомится с Песталоцци^[158]. Она хорошо описала в своих воспоминаниях «маленького человечка, невыразимо безобразного, но обладающего небесной добротой, гигантской энергией и возвышающегося над всем вульгарным». 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 ясель 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». Домоуправительница 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 стали, как и семь лет назад, на пути великого человека.

Бетховен до последних дней бережно 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!» Но вскоре одиночество кончилось. Вместе с государями в Теплиц прибыли некоторые выдающиеся люди Германии и между ними — знаменитый прусский юрист, профессор Савиньи, создатель исторической школы в науке о праве, затем Варнгаген и другие. 24 июля приехала и Беттина с мужем Арнимом. Но более всего Бетховен был обрадован осуществлением своей давнишней мечты: около 15 июля в Теплиц прибыл сопровождавший веймарского гросгерцога министр, тайный советник фон-Гёте. Великий человек был одновременно и настоящим царедворцем: в кругу королей и князей Гёте оказался иным, чем его представлял себе Бетховен. Однако радость от первой встречи была огромна.

Гёте 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». На следующий день оба совершили большую прогулку. 21 июля, после повторного визита к Бетховену, Гёте заносит в свой дневник: «Он играл чудесно». 23-го 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 Гёте в Карлсбаде.

Но уже к концу первого пребывания Бетховена в Теплице отношения между двумя великими людьми испортились. Через две недели после встреч с Гёте Бетховен пишет Гертелю (Франценсбрунн, 9 августа 1812 г.): «Придворный воздух нравится Гёте 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?»

В свою очередь Гёте в письме к своему другу, берлинскому композитору Цельтеру, сообщает о знакомстве с Бетховеном (2 сентября 1812 г.): «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».

Отзыв Гёте обычно приводится в доказательство его нечуткого отношения к композитору. На самом же деле, приведенные слова вполне справедливы. Действительно, Бетховен ворчал на весь мир, когда бывал в раздраженном состоянии, а раздражен в этот период жизни он бывал почти постоянно. Гёте проявил

прозорливость, говоря о влиянии глухоты Бетховена на общественную сторону его жизни, и одновременно с этим Гёте оказался прав в своем утверждении, что глухота великого композитора лишь в малой степени влияла на его музыкальное творчество. Впрочем, легко понять, что Гёте не мог отнестись сочувственно к столь несдержанному характеру. Впечатление, вынесенное от встреч, лишь усилило беспокойство поэта, вызванное первым письмом Беттины: Гёте приходил в ужас от всего, что могло бы нарушить его душевный покой, с таким трудом завоеванный этой могучей, страстной натурой.



Бетховен и Гёте в Теплице в 1812 году. (С картины Р. Ромлинга)

Все же он реагировал спокойно на чудачества Бетховена, стараясь оттенить его объективные достоинства.

Иначе вел себя неукротимый Бетховен: он рвал и метал по поводу недостойного, как он полагал, поведения Гёте. Огромное различие между этими двумя величайшими людьми выражено в следующем рассказе Беттины:

«Императрица и австрийские герцоги были в Теплице и оказывали много внимания Гёте... 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 Гёте 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 [Гёте и Бетховену] повстречались императрица и герцоги с целым придворным штатом; тогда Бетховен сказал Гёте: «Идите, как прежде, под руку со мною, они должны нас пропустить, а не мы их». Гёте придерживался иного мнения: он высвободил свою руку и, сняв шляпу, стал сбоку, в то время как Бетховен, с засунутыми в карманы руками, прошел между герцогов и их свиты и лишь слегка дотронулся до шляпы, когда они расступились, чтобы дать ему дорогу, дружески приветствуя его.

Подождав Гёте, 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».

После этого Бетховен прибежал к нам и рассказал нам все и по-детски радовался, что подразнил Гёте» (из письма Беттины к Пюклеру-Мускау)^[159].

Раздражение Бетховена против Гёте было настолько велико, что он не скупился на колкости в отношении поэта. Однажды, когда он ехал с Гёте в экипаже, поэт высказал неудовольствие по поводу частых поклонов прохожих. Бетховен в ответ сказал: «Не тревожьтесь, ваше превосходительство, быть может, эти поклоны предназначены мне»^[160]. Вообще композитор демонстративно давал Гёте уроки поведения. «Я задал ему головоломку» записала Беттина со слов Бетховена. Нужно себе представить на мгновение, до какой степени корректный и светски воспитанный Гёте был задет обращением Бетховена, не говоря уже о том, что никто никогда не смел говорить с ним таким языком. Композитор-демократ затронул принципы поведения поэта, которые тот считал незыблемыми. Естественно дело дошло до негласного разрыва. Дальнейшем же Гёте 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 вновь завязать с ним отношения, но напрасно: каждый раз он наталкивался на глухую стену.

Творчество композитора также было чуждо Гёте который чувствовал в бетховенской музыке большую долю ненавистного ему субъективизма. В 1824 году Гёте говорил Эккерману: «Вся современная мне эпоха находилась в противоречии с моими взглядами. В ней

господствовало субъективное направление, в то время как я в своих объективных стремлениях был не в духе времени и был совершенно одинок». Кроив того, субъективизм Бетховена был революционен, что тоже не могло не отталкивать немецкого мыслителя и поэта, по своим взглядам принадлежавшего к консервативному лагерю.

Лето в Теплице, помимо знакомства с Гёте, подарило Бетховену новую встречу с Амалией Зебальд. Эта встреча доставила композитору много приятных часов и дала повод для дружеских шуток. Бетховен в Теплице часто болел. Однажды он послал Зебальд записку: «Тиран^[161] совершенно рабски прикован к постели... Если вы считаете приличным прийти ко мне одна, то доставите мне большую радость. Если же это для вас неприлично, то вы знаете, что я уважаю человеческую свободу». Амалия присылала еду больному композитору. Однажды ко всему присланному ею была приложена записка: «Мой тиран требует счета — вот он: курица — 1 флорин, суп — 9 крейцеров. От всего сердца желаю, чтобы это пошло вам на пользу». На этом счете Бетховен сделал приписку: «Тираны не платят, однако на счете должна быть расписка, а ее вернее всего можно получить, придя к вашему тирану со счетом».

Говоря о встречах, являвшихся для Бетховена просветами радости, нужно упомянуть о детях, которых он очень любил и которым прощал любые шалости. Маленькая Максимилиана Брентано вылила на голову разгоряченного Бетховена бутылку ледяной воды за то, что он ее дразнил. Другой девочке, лет восьми, приславшей ему письмо и собственноручно вышитую сумочку для писем, он написал прелестный ответ (7 июля 1812 г.):

«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».

Это письмо отражает взгляды Бетховена на искусство и на требования, предъявляемые композитором к артисту и человеку.

После Теплица Бетховен не сразу отправился в Вену. Сначала он поехал в город Линц к своему младшему брату. Довольно красивый и представительный Иоганн умом не отличался. Он был добродушен, но скуп и тщеславен. Аптекарь по профессии, он купил аптеку в Линце и занялся спекуляцией лекарствами, продавая свои запасы то французам, то австрийцам во время военных походов

1809 года. Жил он обеспеченно, в собственном доме, весьма довольный своей жизнью обывателя-провинциала.

Бетховен поехал к брату неспроста. Целью поездки композитора в Линц было «нравственное воздействие» на Иоганна. Тридцатипятилетний аптекарь сблизился с молодой девушкой, приехавшей из Вены и поселившейся у него в доме. Бетховен был настроен против этой девушки, так как слышал о ней много плохого и считал брак Иоганна с Терезой Обермейер опасным как для самого Иоганна, так и для его родных. Прибыв в Линц и поселившись в доме брата, в просторной комнате с видом на Дунай, композитор тотчас же приступил к выполнению своего намерения. Он стал увещевать Иоганна отказаться от связи с Терезой; но аптекарь не имел ни малейшего желания расставаться с девушкой. Видя упорство Иоганна, Бетховен добился постановления полиции о высылке девушки на родину, в Вену. Тогда Иоганн женился на Терезе. Разгневанный Бетховен немедленно покинул Линц. Брак Иоганна оказался несчастливым, и аптекарь впоследствии упрекал своего знаменитого брата в том, что он непрошенным и грубым вмешательством вынудил его жениться на легкомысленной Терезе.

Несмотря на семейные раздоры, композитор много работал в Линце. Он закончил Восьмую симфонию и, по просьбе местного соборного капельмейстера, написал похоронную музыку (три «эквала») для четырех тромбонов. В будущем — 29 марта 1827 года — эта музыка прозвучала в инструментовке Зейфрида на похоронах Бетховена... Ныне она совершенно забыта.

Любители музыки желали послушать игру великого музыканта. Публичного концерта Бетховен, в Линце не дал, но играл в салоне какого-то графа, где порвал половину струн фортепиано, а за ужином по неловкости разбил дорогую фарфоровую посуду. Это был

единственный эпизод, развлекший Бетховена в течение его мрачного пребывания в главном городе Верхней Австрии...

Часть третья

Глава двадцатая

Слава

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, до тех пор довольно покорно переносившие наполеоновский деспотизм, теперь в 1813 году, поднялись с оружием в руках для борьбы с французскими завоевателями во имя национальной свободы.

Этим национально-освободительным движением ловко воспользовались немецкие князья и 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. Английские войска под командованием Веллингтона изгнали французов из Испании и угрожали наполеоновской империи с запада.

Наконец, Наполеон, в котором сиятельная и великосветская чернь все еще видела «гидру революции», был побежден. После ссылки императора на остров Эльбу во Франции была восстановлена династия Бурбонов, и торжествующая реакция в лице императоров, королей и министров 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 ловко играл на этой всеобщей трусости, и не было того реакционного мероприятия, на которое он не склонил бы европейских государей^[162] во время конгресса и после него.

Когда весть о торжественном въезде коалиционной армии в цитадель европейской революции достигла Вены, ловкий драмодел Трейчке сочинил пьесу «Добрая весть». Заключительный хор этой театральной аллегории, прославлявшей союзников, был заказан Бетховену.

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, награждали его знаками отличия и деньгами. Никогда — в течение всей жизни — великий музыкант не пользовался такой славой, как в эти годы. Перед ним были открыты все двери; дирекция императорских театров перед ним заискивала; 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, трезво учитывал материальные выгоды создавшегося положения и 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 был император Александр I, и неудивительно, что русский посланник в Вене, граф Разумовский, устраивавший балы в своем великолепном дворце в дни конгресса, был одной из самых видных фигур. У него Бетховен встречался с самыми 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. Он был хороший пианист и педагог, но истинным его призванием было изобретательство, и именно в этой сфере он достиг выдающихся результатов. Композитор сблизился с добродушным и честным Мельцелем, который оказал Бетховену существенную услугу: он сконструировал для глухого композитора слуховую трубку.

Самым замечательным изобретением Мельцеля явился прибор, называемый «метрономом», который равномерными ударами с абсолютной точностью устанавливает любой темп (требуемую быстроту). 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 точной нормой темпов.

Различные скорости музыкальных произведений по метроному Мельцеля (ММ) обозначаются цифрами (например, медленный темп — ММ 40, умеренный — ММ 96, быстрый — ММ 120 и выше). Ознакомившись в 1812 году с первой конструкцией прибора — «музыкальным хронометром», Бетховен пришел в восторг и, в подражание равномерным ударам молоточка, написал аллегretto Восьмой симфонии, с его четкими сопровождающими аккордами деревянных духовых. Через несколько лет после этого композитор вновь возвращается к этой тематике: он пишет канон для голосов под названием «Та-та-та» и исполняет это шуточное произведение на дружеской вечеринке в честь Мельцеля.

Зимой 1812-1813 годов Мельцель открыл в Вене «художественный кабинет». Наряду с предметами искусства там были представлены различные аппараты, изобретенные Мельцелем. Между ними обращали на себя внимание два механических музыкальных прибора: механический трубач и «пангармоникон». Трубач играл кавалерийский марш с сигналами под аккомпанемент фортепиано; пангармоникон был значительно сложнее. Этот механический орган, устроенный наподобие шарманки с цилиндрическими валиками, соединял все инструменты военного оркестра, действуя при помощи мехов; он был красиво отделан белой и золотой краской и декорирован синей и красной драпировкой. 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, и его живой ум искал небывалых изобретений. 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 Витории»^[163], имея в виду предпринять совместно с ним прибыльную поездку в Лондон для демонстрации своих изобретений.

В ту пору, пору непрерывных войн, охвативших всю Европу, родился 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» Штейбельта для фортепиано, «Морская битва» Фоглера для органа^[164]. Написанная в благоприятный момент, «Битва при Витории» 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 обычной «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 симфонического оркестра, и в декабре 1813 года состоялись два первых концерта в пользу воинов-инвалидов в университетском зале.

Мельцель обставил обе «академии» необычайно торжественно. Учитывая благотворительную цель этих «академий», а также знаменитое имя Бетховена, он привлек к участию величайших музыкантов Вены: Бетховен был главным дирижером; Сальери и Вейгель 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 Щупанциг, виолончелист Ромберг, контрабасист Драгонетти. Программа состояла из трех номеров: 1) «совсем новая симфония Бетховена» (Седьмая), 2) два марша Дуссека и Плейеля в исполнении механического трубача Мельцеля и 3) «Победа Веллингтона». Успех батальной композиции был потрясающий. 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». Зато успех «Победы Веллингтона» был всеобщим. Эта композиция, наскоро созданная по плану Мельцеля, получила небывалую оценку, превосходящую даже наиболее хвалебные отзывы о других произведениях композитора.

Оркестровый состав «Битвы» — это усиленный 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: 1) английский марш «Рул Британия» («Правь, Британия»), 2) французский — «Мальбрук в поход собрался». 3) «Битва» (центр тяжести произведения), 4) штурмовой марш и 5) победная симфония.

Если первые слушатели «Битвы» отнеслись к этому бесспорно самому слабому произведению великого композитора 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, и эта оценка сохранилась до наших дней. 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 полную иллюзию битвы. Композитору удалось создать настоящее парадное произведение, написанное большими линиями, подобно стенным фрескам в

живописи. Эта эффектная пьеса пользовалась единодушным успехом даже у выдающихся музыкантов, не считавших для себя зазорным участвовать в ее исполнении. 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 симфониями того же автора.

После двух благотворительных «академий» Мельцель и Бетховен могли быть уверены, что пьеса завоевала прочный успех и что, следовательно, можно повторить ту же программу, но на этот раз уже в пользу композитора. 2 января 1814 года состоялась первая «академия» Бетховена, при том же составе исполнителей и той же программе (но вместо механического трубача исполнялись отрывки из «Афинских развалин»). Бетховен дирижировал очень плохо, и если бы не Умлауф, решительно взявший управление оркестром в свои руки, дело кончилось бы плохо. Но успех «Битвы» на этот раз превзошел все ожидания. Исполнение пьесы вызвало необычайный патриотический подъем. Бетховен стал кумиром дня и мог без всякого риска повторить свою «академию». Это повторение состоялось 27 февраля. На этот раз программа была обогащена в первый раз исполненной Восьмой симфонией. Она не произвела должного впечатления, так как публика устала. Но Седьмая симфония на этот раз вызвала большой интерес. Гвоздем программы оставалась по-прежнему «Битва». Состав оркестра был увеличен. У пяти тысяч слушателей «Битва» вызвала беспримерные овации. Первая часть произведения была повторена по требованию публики.

Этот неслыханный успех дал повод к серьезной размолвке между друзьями. Мельцель справедливо считал себя соавтором «Битвы». Согласно первоначальному условию, вырученная прибыль должна была пойти на покрытие путевых расходов. Между тем, Бетховен уже не выражал желания ехать в Лондон. Обманувшись в своих ожиданиях, Мельцель считал себя вправе снять копию с оркестровой партитуры «Битвы». Он отправился в обширную концертную поездку по Европе и уже в марте 1814 года исполнял пьесу в Мюнхене. Это было оправдано также и тем, что Бетховен собственноручно надписал на оркестровой партитуре следующие слова: «Написано для господина Мельцеля». Однако, узнав, что Мельцель исполняет «Битву» без его согласия в разных городах Европы, композитор не на шутку рассердился, затеял судебный процесс против Мельцеля и, чтобы предупредить возможность исполнения «Битвы» в Лондоне, спешно отослал копию партитуры английскому принцу-регенту. Принц никак не отозвался на присылку «Битвы», что очень огорчило Бетховена. Только через три года состоялось примирение между Бетховеном и Мельцелем, и в честь этого события в трактире «Верблюды» был исполнен канон «Та-та-та».

После победоносных «академий» Бетховена в Большом зале редута успех «Битвы» достиг апогея. В марте 1814 года Бетховен дирижировал «Эгмонтом» и «Битвой» на большой благотворительной «академии». В апреле состоялось предпоследнее большое пианистическое выступление глухого композитора в зале отеля «Римский король». Бетховен играл фортепианную партию великолепного трио, опус 97^[165]; повторение этого концерта в Праге было прощанием некогда величайшего пианиста своего времени с публикой.

26 сентября состоялся торжественный спектакль «Фиделио» для царствующих особ, прибывших на конгресс. 29 ноября Днем в Большом зале редута, вмещавшем пять тысяч человек, была организована большая «академия» Бетховена. К тому времени композитор был уже настолько влиятелен, что добился при дворе желательных для него материальных условий. Управляющий императорскими театрами граф Пальфи решил заработать на бетховенской «академии» и потребовал от композитора в пользу дирекции не трети сбора, как то было обычно принято, а половину. Бетховен пожаловался на Пальфи; граф был вынужден отменить свое требование и извиниться перед композитором. На этом торжественном выступлении присутствовали две императрицы — русская и австрийская, прусский король и другие высокопоставленные особы. Кроме Седьмой симфонии и «Битвы», исполнялась также новая кантата Бетховена «Славное мгновение», написанная по заказу в честь конгресса. Это незначительное произведение заслуживает лишь беглого упоминания. В декабре состоялись два повторения этой же программы — на собственной «академии» Бетховена и на благотворительном концерте в пользу военного госпиталя.

Все эти триумфы нимало не отразились на Бетховене. По-прежнему он оставался убежденным демократом, по-прежнему его личный быт отличался все той же беспорядочностью, по-прежнему он был высокомерен с аристократией.

Всегда нуждавшийся в деньгах, находившийся по причине своего недуга в руках ловких слуг, великий композитор, хотя и уделял немало внимания своему материальному положению, никогда не умел настолько обеспечить свое благосостояние, чтобы свободно отдаваться творческой работе.

И в этот творчески непродуктивный период своей жизни композитор добился получения значительных средств как от собственных «академий», так и от особ королевской крови — в виде значительных денежных подарков.

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 себя, 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. Он не проявлял ни малейшего интереса к чужим работам. В то время любимой темой его разговора 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».

Варнгаген, приехавший в конце 1814 года на конгресс вместе с прусским министром Гарденбергом, тотчас же по приезде в Вену разыскал своего знакомого. Впечатление от встречи было неблагоприятным.

По его мнению, Бетховен сделался «более глухим и более ворчливым мизантропом. Он не желал иметь никакого дела с аристократами и выразил это с гневной силой... Я отказался от того, чтобы вновь повести одичавшего художника к Рахили, ибо он не любил общества, а с ним одним, когда он не играл, нечего было делать. Впрочем, его имя, хотя знаменитое и уважаемое, еще далеко не стояло на высоте признания, достигнутого лишь позже».

Как сильно должно было быть отвращение Бетховена к аристократии, если оно бросилось в глаза даже случайно посетившему его знакомому!

Интересны воспоминания пражского музыканта Томашека, в течение многих лет бывшего восторженным почитателем великого композитора, о встречах с Бетховеном той же осенью 1814 года:

«Бедняга слышал в этот день необыкновенно тугу, 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».

Разговор зашел о Мейербере.

Томашек: «Мне рассказывали, что тут находится молодой проезжий артист, пианист необыкновенный».

Бетховен: «Да, я тоже слышал о нем, но его самого не слышал. Пусть пройдет четверть года, и тогда мы послушаем, какого мнения венцы будут о его игре. Я знаю, до какой степени тут нравится все новое... Я познакомился с ним при исполнении моей «Битвы»... Этому молодому человеку достался большой барабан. Ха-ха-ха! Я отнюдь не был им доволен; он ударял не вовремя и всегда запаздывал, так что я был вынужден как следует его отчитать. Ха-ха-ха! Это, вероятно, его злило. С ним ничего нельзя поделать: он не имеет смелости ударить во-время».

Далее Томашек описывает впечатление от комической оперы Мейербера «Два калифа, хозяин и гость». Пруссак почитил своего земляка, но успех не соответствовал помпе, и опера повторена не была.

Томашек: «Я присутствовал на представлении этой оперы, она началась «за здравие», а кончилась «за упокой».

Бетховен: «Так же обстоит дело и с его игрой... Из суждений моих знакомых... я мог заключить, что он обладает мастерством, но является поверхностным человеком... Давно известно, что величайшие 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 связанное, нечто цельное; можно было рассматривать [такую импровизацию], как записанное, хорошо разработанное произведение. Вот это значит играть на фортепиано, все остальное ничего не стоит».

Мейербер был тогда молод. Его блестящая карьера лишь начиналась. Как пианист, он имел большой успех

в аристократических салонах Вены, но его комическая опера «Алимелек» («Два калифа») провалилась в Вене и в других немецких городах. Бетховен не знал ни его музыки, ни игры, — всегда настороженно относясь к новым модным именам, он злословил о Мейербере со слов других. Тонко подметив нерешительность характера Мейербера, великий композитор не мог знать его упорства, постоянной готовности учиться, его ума и драматургического таланта, развившегося, впрочем, значительно позднее.

Доктор Вейсенбах, любитель музыки, написавший текст для бетховенской кантаты «Славное мгновение», оставил любопытное 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 тягостный 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. Всею душой он привержен добру и красоте, благодаря прирожденному стремлению, оставляющему далеко позади себя всякое образование...

Нерегулярность [его жизни] достигает высшей степени в период творчества. Он отсутствует часто по нескольку дней, и никто не знает, где он находится».

Наружность Бетховена в 1814 году запечатлена художником 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 г.), изготовленной по заказу фабриканта роялей Штрейхера, гравюра Летронна — Гефеля принадлежит к числу наиболее точных портретов Бетховена.

В 1815 году Бетховен по-прежнему оставался любимцем наиболее влиятельной части конгресса. Высшая аристократия не интересовалась его политическими взглядами, поскольку глухой мизантроп держался в рамках придворного этикета и больше молчал. Но события, разворачивавшиеся в Европе, не могли не интересовать Бетховена. Трагическая судьба Наполеона, сосланного на маленький островок св. Елены, затерянный в Атлантическом океане, волновала весь мир. Бетховен с глубоким вниманием следил за судьбой своего бывшего кумира. В разговорной тетради^[166] 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. Если бы снова вернулся Наполеон, он встретил бы лучший прием в Европе. Он понимал дух времени и умел держать бразды правления. Наши внуки воздадут ему должное. Я, как немец, был его злейшим врагом, но последующие события примирили меня с ним. Сейчас все исчезло: надежность обещаний, верность, честь. Его слово стоило гораздо больше. Он понимал искусство и науки;

он ненавидел темноту. Разумеется, он должен был больше уважать немцев и защищать их права. Но в последнее время он был окружен предателями, и гении покинул его... Поколение Революции, дух времени вызвали к жизни железного человека. Он разрушил феодальную систему, он был покровителем права и законности».

Эти восторженные отзывы собеседников композитора о Наполеоне, записанные в разговорную тетрадь Бетховена, не могли стоять в противоречии с его мнениями. В пору жесточайшей политической реакции наиболее прогрессивная часть венцев — а к ней принадлежал и Бетховен — начала по-новому ценить Наполеона. Об этом свидетельствуют застольные беседы 1819-1820 годов, проникнутые подлинным социальным радикализмом. Но эти взгляды высказывались лишь в среде близких друзей, а со знатью Бетховен бывал обычно мрачен и молчалив.

В начале 1815 года был устроен закрытый придворный концерт в здании Бургтеатра, в программе которого император австрийский Франц впервые допустил 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»), и мы обязаны этим новшеством императору Францу... 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».

Как мы видим, музыка Бетховена даже в самом гнезде придворной аристократии нанесла

окончательное поражение стилю «косички» — рококо, то есть музыке старого режима.

В затхлой атмосфере двора такое изменение репертуара было «революционным» событием.

Бетховен неоднократно выступал в 1815 году в разных венских концертных залах в качестве дирижера — преимущественно в благотворительных концертах. На одной из благотворительных «академий», 25 декабря, Бетховен исполнил свою новую кантату на текст Гёте — «Морская тишь и счастливое плавание» (опус 112). Это новое произведение для смешанного хора и оркестра, созданное незадолго перед тем, отличается спокойствием, величием и полнотою художественной зрелости. Поэзия природы сливается тут с ощущением безмятежности и покоя.

Из немногочисленных других сочинений той же поры обращают на себя внимание прекрасная соната для фортепиано ми минор (опус 90) и две виолончельные сонаты (опус 102), а также увертюра (опус 115), получившая случайное название «Именинной». Все эти четыре инструментальных произведения имеют нечто общее. Творческая зрелость, спокойствие и величественность в соединении с контрастными, мощными отдельными эпизодами и полнокровной песенной лирикой создают образ душевного покоя, уверенности в силах и подлинного оптимизма. Самым популярным из этих произведений несомненно является фортепианная соната № 27. Она состоит всего из двух частей. Первая, с ее основным начальным контрастом грозно наступающего мощного мотива, тут же превращающегося в нежное эхо, полна кипучей жизненной энергии. Вторая — ясная, спокойная, певучая и простая мелодия. Но эта простота отражает преодоление бурь и волнений и как бы свидетельствует о примирении художника с жизнью.

Те же настроения выражены и в двух виолончельных сонатах.

Увертюра для оркестра — 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 плавание».

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 1813–1818 годов должны рассматриваться, как переходные. В них уже содержится зерно «последнего стиля» Бетховена, стиля последних сонат, квартетов, второй мессы и Девятой симфонии.

Глава двадцать первая

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, привязанность 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. Одиноким 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. Тем не менее композитор вел упорную, повседневную борьбу за право заботиться о судьбе ребенка. Любовь к племяннику делает композитора готовым на все жертвы. Вернее, нет такой жертвы, на которую не был бы способен великий человек для блага мальчика. 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 был одаренный мальчик, однако уже с раннего возраста он 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 постановил 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^[167], композитор находился в состоянии непрерывной раздражительности из-за непрекращающейся нужды, и все его помыслы были направлены главным образом на укрепление материального положения. После триумфальных концертов 1814-1815 годов Бетховену удалось сохранить несколько тысяч флоринов. Взяв опеку над племянником, он купил на эти деньги семь банковских акций. Это было выгодное помещение капитала. Бетховен поклялся сохранить эти ценные бумаги для Карла, что ему и удалось. Только один раз он принужден был, в силу крайней необходимости, продать одну из акций, однако впоследствии он возместил этот «заем», сделанный у самого себя.



Бетховен. (Рисунок Морица фон-Швиндта)

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 гениального композитора, так как шансов на успешную продажу сложных, малодоступных произведений 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 невзгодами во имя благополучия «сына» (этим словом Бетховен называл племянника, желая этим подчеркнуть свое отцовское отношение к мальчику).

Карл был отдан Бетховеном в закрытый пансион некоего Джаннатазлио дель-Рио. Бетховен был дружен с этой итальянской онемеченной семьей. Одна из дочерей владельца пансиона, Фанни, девушка сердечная и по

натуре глубокая, была особенно предана Бетховену. Ее дневники полны ценных записей о композиторе этого периода его жизни. Вот как рассказывает Фанни о Бетховене (1816 г.):

«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, — писал он, 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 «Венской газеты»), то и дело приносили к бетховенскому уху, так как уже тогда нужно было тесно приблизиться к нему, чтобы речь была ему понятна...

Впоследствии, когда отец с своим институтом переселился в пригород... Бетховен нанял квартиру вблизи нас и в течение зимы каждый вечер бывал в нашем домашнем кругу».

В сентябре 1816 года Бетховен пригласил к себе на дачу в Баден своих новых друзей, где они познакомились с неприглядным бытом композитора.

«Когда мы прибыли к нему, он предложил сделать прогулку. Однако сам хозяин не пожелал принять участие в ней, сославшись на занятость... Когда мы вечером вернулись, то не нашли даже следа какого-либо «устройства». Бетховен ворчал, извинялся и обвинял людей, которым это устройство было поручено, и сам помогал нам разместиться; о как было интересно перетаскивать с его помощью легкую софу! Для нас, двух девушек, предназначалась довольно просторная комната, где стояло его фортепиано. Но в этом

святилище мы не могли уснуть... Утром нас пробудил от нашего поэтического настроения очень прозаический шум! Вскоре появился Бетховен с расцарапанным лицом и пожаловался, что имел стычку с уволенным слугой: «Смотрите, как он меня отделал!» Он жаловался также, что эти люди, зная о его глухоте, не делали ничего, чтобы сделать свою речь понятной ему. Во время прогулки Бетховен жаловался на горестную потерю слуха и жалкую жизнь, которую он долго вел».

Вскоре Бетховен забрал Карла из института Джаннатазио. После долгих мытарств, попыток дать образование Карлу в домашних условиях, после всяких дразг, хлопот и интриг «царицы Ночи» — Иоганны — Бетховен отдал племянника в подобный же институт Блехлингера, ученика великого 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, последнему 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 — в бильярд, 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 усатая физиономия обычного посетителя зланных 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.

Ясное представление о быте и личности Бетховена в ту пору дает посетивший его в 1816 году Бурей, 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, господин 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... К тому же в Австрии нельзя ничего иметь, так как все ценности ничего не стоят — это просто бумага...» После многих

интриг он дал «академию» в зале редута и получил от прусского короля входную плату в десять дукатов. Очень мерзко! Только один русский император честно оплатил свой билет двумястами дукатов.

«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 молчания 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. [Одежда Бетховена показалась Бурой элегантной, в чем он увидел подтверждение слухов о его тщеславии.] Впрочем, я не считаю мнение о безумии, временами охватывающем Бетховена, обоснованным. Издатель Ридль уверяет меня, что это не так: у него лишь сплин, свойственный художникам».

Несмотря на то, что Бетховен почти ничего не слышал, он до конца своих дней оставался живым, увлекательным собеседником. Его убийственные характеристики, исполненные ума суждения, проклятия по адресу двора и аристократии, наконец, мнения о современной ему музыке дышали непримиримой принципиальностью и звучали очень едко. Бетховен не боялся меттерниховских шпигов, следивших за ним. Однажды композитор повторил блестящий афоризм Гёте: «В конце концов бог — это только старый еврей с бородой». Один из учителей племянника пригрозил Бетховену, что донесет на него, как 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 особы императора^[168].

В эпоху жесточайшей реакции возникают, ширятся и распространяются новые политические и социальные идеи, а носителями этих идей являются «новые люди» — сотрудники и редакторы газет, учителя, поэты и публицисты.

Люди, с которыми ежедневно встречался Бетховен, были представителями этой литературной и педагогической среды. Часто разговоры велись в переулке «Отче наш», где помещалась нотная торговля Штейнера (впоследствии Тобиаса Гаслингера). Вот что пишет о подобных встречах друг юного Франца Шуберта Гютенбреннер (1816 г.):

«В первый раз Бетховена 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».

Бетховен почти ежедневно встречался за обедом в трактире со своими новыми друзьями — с юристом Бахом, с педагогами Блехлингером, Петерсом, с редакторами Канка и Бернардом, с литераторами, учеными и людьми искусства. Тут велись «опасные» политические разговоры; собеседники композитора

вписывали ему в разговорную тетрадь свои мысли, а, Бетховен подавал язвительные реплики своим зычным «львиным» голосом. Эти записи сохранились. Они, разумеется, не содержат ответов Бетховена на заданные ему вопросы, но зато воспроизводят 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»). С теплым участием друзья вспоминают Наполеона («Это был молодец!»). Они полны веры в будущее («Через пятьдесят лет будут лишь одни республики»). Их положительный политический идеал — английское государственное устройство; известно, что Бетховен в те годы полностью разделял эту оценку. Если вспомнить, что композитор в течение всей своей долгой 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. Вероятно, его оберегали высокопоставленные ценители искусства, к тому же считавшие его не вполне нормальным.

Симпатии Бетховена всегда были на стороне пострадавших за радикальные политические убеждения. Так, в 1815 году он приблизил к себе молодого студента Антона Шиндлера в качестве секретаря. Этот студент Венского университета был арестован по обвинению в принадлежности к революционной группе. Обвинение осталось недоказанным, и он был освобожден. Но только в силу

этого случайного ареста Шиндлер стал одним из наиболее близких композитору людей.



Антон Шиндлер. (Фотография 1862 г.)

Шиндлер — типичный немецкий интеллигент того времени. Будучи студентом-юристом, он одновременно занимался музыкой, играл в оперном оркестре на скрипке и изучал музыкальную науку. Привязанность Шиндлера к Бетховену не знала границ. Молодой секретарь оказывал в течение семи лет, с 1818 по 1825 год, немалые услуги Бетховену, вплоть до самых прозаических. 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,

сопровождая их резкими личными выпадами. Шиндлер никогда не обижался на Бетховена. Но и этот честный, хотя и ограниченный, друг незадолго до смерти Бетховена был вытеснен скрипачом Гольцем — приятным молодым человеком, к которому композитор привязался. В отличие от Шиндлера Гольц был милым собеседником и привлекательным человеком. Но он сыграл печальную роль в жизни Бетховена: он виновен в том, что композитор пристрастился к вину (недуг, овладевший Бетховеном в последние годы жизни). Только в конце 1826 года, за несколько месяцев до смерти великого музыканта, Шиндлер вновь занял свое прежнее место в доме Бетховена.

Заслуги Шиндлера неоценимы. Помимо известной биографии (первое издание 1840 г.), он опубликовал множество статей и отдельных воспоминаний о своем великом друге и сохранил от гибели ряд документов. Хотя Шиндлер многое напутал и не заслуживает полного доверия, однако он добросовестно излагает факты, знакомые ему лично. Крупнейший биограф Бетховена Тайер доказал, что работы Шиндлера, при всех недостатках, являются ценнейшим первоисточником для биографии «зрелого» Бетховена. После смерти композитора Шиндлер занимал различные дирижерские должности в Германии. Это был человек с уязвленным самолюбием, беспокойный и достаточно нелепый в общении с людьми^[169], но его разносторонняя образованность позволила ему понять многие высказывания композитора глубже и правильнее, чем многим другим «приближенным». Так, например, он первый дал верное представление о религиозных, философских и социально-политических взглядах великого музыканта. В писаниях Шиндлера чувствуется отзвук политического радикализма и отсутствие сословных предрассудков. Свидетельства

Шиндлера о мировоззрении композитора в последние годы его жизни коренным образом противоречат домыслам и вымыслам современных буржуазных ученых, стремящихся на основании вырванных из контекста цитат доказать, что Бетховен в последние годы жизни обратился в верующего католика, проповедующего «смирение» и прочие христианские добродетели. Частые обращения Бетховена к богу были не чем иным, как поэтической привычной аллегорией, а образ Христа служил в его устах лишь символом страдания. Выше уже приходилось указывать, что в действительности Бетховен был близок к пантеизму. Он проявлял большой интерес к «философии природы» (натурфилософии). Наконец, в сочинениях «позднего» Бетховена, как и прежде, отсутствуют специальные церковно-религиозные задания. Лучшим доказательством этого служит знаменитая «Торжественная месса», хотя и написанная на полный литургический текст, но с самого начала предназначенная не для церковной службы, а для концертного исполнения и по характеру музыки приближающаяся к Девятой симфонии.

Широко распространено 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 только в последние годы жизни нашел для себя созвучную 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 проявления интереса и внимания к его революционному мировоззрению: к композитору всегда относились, как к «плебею». Вынужденный жить среди людей, не понимавших его, и, следовательно, замыкаться в самом себе, композитор в годы растущей всемирной славы задыхался в безыдейной атмосфере блестящих аристократических салонов. Только после 1810 года Бетховен стал встречаться с представителями немецкой передовой интеллигенции (Рахиль Левин, Варнгаген, Тидге, Беттина, уже не говоря о Гёте). Таким образом, подлинным источником творческой деятельности великого музыканта, душой и правдой его произведений были революционные, передовые идеи его времени.

Так же ошибочно часто повторяющееся утверждение, будто в последние годы своей жизни Бетховен был уже забыт. Правда, меттерниховский режим и общая атмосфера реакционного мракобесия способствовали процветанию развлекательного музыкально-сценического жанра. В эту эпоху появились и превосходные образцы комической оперы, гениальным прообразом которой явился итальянский «Севильский цирюльник» (1816 г.) Россини. Все оперы Россини, включая «серьезные» («Танкред», «Семирамида»), вызвали безграничное восхищение. Жизнерадостный итальянский маэстро обладал несравненным мелодическим даром и быстро стал музыкальным диктатором 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»)^[170]. 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^[171]; сложные последние квартеты были встречены восторженно. Новая интеллигенция — впервые оценила Бетховена по существу. Романтически настроенная художественно-артистическая среда относилась к Бетховену, как к учителю, хотя Бетховен, подготовивший почву для романтизма, сам не был романтиком в настоящем значении этого слова.



Бетховен. (Карикатуры Бема, 1822-1825 гг.)

Не только Россини, но и молодые немецкие музыканты служили показателем изменившихся музыкальных вкусов и стремлений. В последние годы жизни Бетховена молодой Франц Шуберт, переживший Бетховена лишь на несколько месяцев, развернул свое гениальное дарование как в области песенной, так и в области симфонической и камерной музыки. Великий немецкий композитор Карл-Мария Вебер создал в те же годы новый для того времени жанр немецкой

национальной романтической оперы. Внутренний мир человека, лирика, субъективизм, легенды и сказки — вот что заменило собой героические эмоции эпохи Революции. Бетховен высоко оценил Вебера, с которым несколько раз дружески встречался. Он радовался успеху его «Эврианты» в Вене. С Шубертом Бетховен встречался в переулке «Отче наш» у Штейнера. Но робкий Шуберт 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.

Как теперь окончательно установлено, Россини посетил Бетховена и имел с ним продолжительную беседу. Ни о каких близких отношениях тут, разумеется, не могло быть и речи: жизнерадостный, блестящий итальянец едва ли когда-либо мог близко сойтись с чудаковатым во внешних проявлениях, философски мыслящим Бетховеном.

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

тетрадам и по многочисленным воспоминаниям. Но все заключающиеся в них факты обыденны, прозаичны и утомительно однообразны. 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 мечется в поисках выхода. Столь решительный и смелый в деле музыкального творчества и в вопросах мировоззрения, он нерешителен и слаб, когда дело идет о быте. Преданные ему люди стараются насколько возможно облегчить его положение. Так, 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, где, по уверению его друзей, его имя пользуется славой, заранее обеспечивающей большой доход. Бетховен, давно мечтавший о концертной поездке и с особой симпатией относившийся к Англии и англичанам, 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

чувствует себя не в силах их выполнить и странным образом «отделяется» от заказов, посылая в Лондон свои венгерские увертюры написанные много лет назад и принадлежащие далеко не к лучшим его произведениям. Разочарованные английские издатели наотрез отказываются от его произведений. Понадобились серьезные усилия друзей чтобы загладить эту бесцеремонность композитора. Связь с Англией была восстановлена. Достаточно сказать что английский фабрикант фортепиано Брэдвуд прислал в подарок Бетховену рояль последнего образца, что Девятая симфония была написана по заказу того же лондонского филармонического общества и что, наконец незадолго до смерти композитор получил в подарок от английского фабриканта арф Штумпфа полное собрание сочинений своего любимого композитора Генделя в сорока роскошно изданных томах.

Постоянное беспокойство, поддерживаемое дурным поведением племянника и его распущенной матери, непрерывное напряжение, вызванное интенсивной творческой работой^[172], полная глухота, болезнь глаз, желудка и печени — все это вместе взятое 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», как называл их один из современников), он, как и всегда, производил внушительное впечатление на окружающих, особенно, когда бывал хорошо одет, что, однако, случалось редко, но о преждевременных признаках старости композитора свидетельствуют уже портреты, относящиеся к двадцатым годам.

Самым важным событием этой поры явилась последняя публичная «академия» Бетховена, где

исполнялись впервые Девятая симфония и три номера «Торжественной мессы». Она состоялась 7 мая 1824 года в театре «Кертнер» и была повторена 23 мая в Большом зале редута. Дирижировал Умлауф; в начале каждой части темпы давал Бетховен, стоявший у рамп. Успех был потрясающий. При всей небрежности игры напех собранных исполнителей новые сочинения Бетховена произвели неизгладимое впечатление на слушателей. В исполнении «Торжественной мессы» участвовали знаменитые солисты: партии сопрано и альты исполняли две известные молодые певицы-красавицы — 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, поднятые руки, чтобы Бетховен не слышавший громовых возгласов, мог хотя бы увидеть приветственные жесты. Театральный зал еще никогда не видал и не слышал 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 положение лакеев при дворе и у отдельных аристократов, было явлением недопустимым, почти неприличным. Присутствовавшие в зале полицейские чиновники прекратили этот стихийный взрыв приветствий. Бетховен уехал с концерта глубоко растроганный. Однако композитора ждал тяжелый удар: организованная с таким трудом, благодаря усиленным хлопотам друзей, «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!

Вообще материальные дела Бетховена складывались плачевно. Закончив в 1823 году мессу, Бетховен не пожелал ее до поры до времени издавать и придумал способ извлечь прибыль из своего нового произведения: он стал рассылать копии мессы разным владетельным князьям Европы и отдельным высокопоставленным особам, назначив цену в пятьдесят дукатов за каждый экземпляр. Однако многие владетельные особы не оправдали надежд композитора.

Веймарский министр Гёте получил письмо от Бетховена, в котором композитор, попутно излагая свои материальные невзгоды, трогательно просил великого поэта походатайствовать перед веймарским гросгерцогом о приобретении экземпляра мессы. Гёте на это письмо не ответил. Такое же письмо было направлено и к композитору Керубини в Париж, с просьбой содействовать продаже экземпляра мессы французскому королю Людовику XVIII. Керубини, перед которым Бетховен преклонялся, также не ответил композитору. Прусский посланник предложил Бетховену выбор: либо пятьдесят дукатов, либо орден от прусского короля. Бетховен без всяких колебаний выбрал деньги. Продажа мессы не принесла большого дохода...



Бетховен. (Зарисовки художника Лизера)

В 1824 году русский князь, страстный любитель музыки, чудаков и самодур Голицын вступил в переписку с Бетховеном. Он предложил композитору написать три квартета за высокую плату — по пятьдесят гульденов за каждый квартет. Квартеты были написаны (опусы 127, 130 и 132), а князь попросту не заплатил денег, так как находился в стесненных обстоятельствах. Впрочем, князь Голицын показал себя и с хорошей стороны: 6 апреля 1824 года в Петербурге благодаря его стараниям была поставлена впервые и целиком «Торжественная месса» Бетховена. Так состоялось первое публичное исполнение мессы в полном виде, чему несомненно способствовали католические настроения в придворных русских кругах и в русском дворянском обществе того времени.

В том же 1824 году издательская фирма Шотт приобрела мессу за тысячу гульденов, Девятую симфонию за шестьсот гульденов и квартет, опус 127, за пятьдесят дукатов (двести пятьдесят гульденов). Кроме того, лондонское филармоническое общество, по заказу которого писалась Девятая симфония, уплатило за нее композитору пятьдесят фунтов стерлингов. Первое исполнение Девятой симфонии в Лондоне состоялось в 1825 году.

Все деньги Бетховена, с таким трудом им добываемые, пожирались племянником и нечестными слугами. Чем дальше, тем все медленнее работал великий композитор над своими последними квартетами, не сулившими материальных выгод. В 1825 году Бетховен заболел воспалением кишечника. Следующие за этим два года были полны непрерывных физических страданий. На почве общего склероза начался цирроз печени. Последствием цирроза явилась водянка, сведшая великого музыканта в могилу.

Резкое ухудшение здоровья Бетховена наступило в начале 1826 года, когда племянник Карл, запутавшись в карточном долге, пытался покончить самоубийством. Этот поступок обожаемого племянника превратил Бетховена в дряхлого старика. Композитор уже не мог оправиться от нанесенного ему удара. Карл, напротив, быстро оправился, и Бетховен, видя невозможность обеспечить его, счел себя вынужденным обратиться к своему брату Иоганну, разбогатевшему на различных спекуляциях аптекарскими товарами, чтобы добиться у него обещания помощи племяннику после своей смерти.

Бетховен не любил брата, типичного мещанина, так же как и его легкомысленную жену, на которой Иоганн женился в 1812 году вопреки желанию Людвига. Превратившись в состоятельного человека, Иоганн купил имение Гнейксендорф неподалеку от Вены. Только стремление обеспечить племянника могло заставить Бетховена посетить Гнейксендорф. Иоганн, нередко кичившийся своим гениальным братом и впоследствии называвший своих лошадей именем 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 приезду композитора с племянником в Гнейксендорф, морить обоих голодом и брать при этом

четыре флорина в день «за пансион». Легкомысленный, распутный Карл вскоре вступил в тайную связь с теткой, а композитор, к счастью об этом не знавший, жил замкнуто, не общаясь с братом, который в конце концов почти выгнал Людвига и племянника из своего имения.

В декабрьскую стужу оба «гостя» покинули Гнейксендорф, трясаясь по ухабам в открытой повозке (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 делали пять проколов, выпуская воду из живота в огромных количествах. Голова Бетховена работала четко до последнего дня. Он читал классиков, — между прочим, диалоги Платона, появившиеся тогда в переводе Шлейермахера, — был полон творческих планов, задумал Десятую симфонию, увертюру на тему «Бах» (В, А, С, Н) и ораторию, принимал посетителей, интересовался текущими новостями.

Крамолини, первый тенор венской оперы, которого Бетховен знал еще ребенком, посетил композитора со своей невестой Нанеттой Шехнер, талантливой исполнительницей партии Леоноры, за два-три месяца до смерти композитора.

«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^[173], но у той не было такой глубины чувства, как у вас, что ясно 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.

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»^[174].



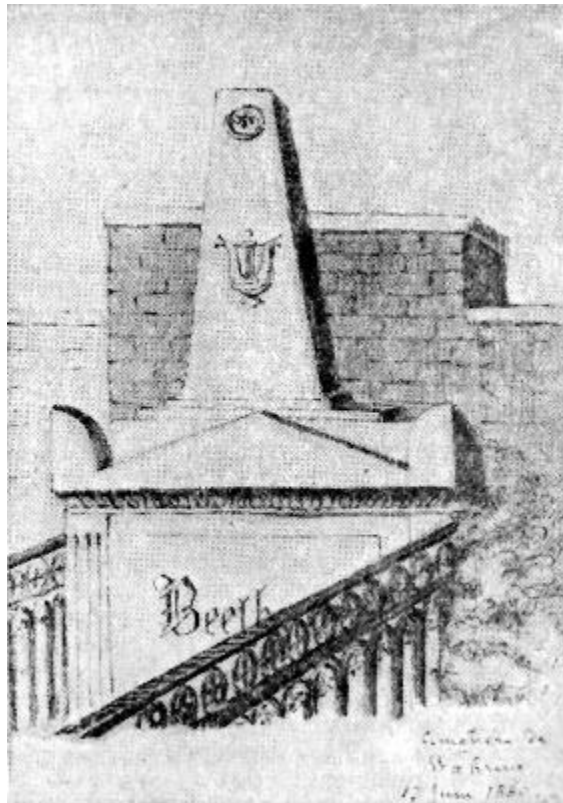
Бетховен на смертном одре. (Рисунок Тельчера)

При Бетховене бессменно находились его друзья — Шиндлер, Гольц, друг Шуберта Гютенбреннер, Стефан Брейнинг, с которым незадолго перед тем состоялось полное примирение. Последние дни великий композитор проводил в скверной комнате, в тяжелой для больного обстановке, всегда голодный, вдали от любимого племянника, без денег — почти нищий. Его физическое состояние было ужасно: — его мучили бессонные ночи, тоскливые ожидания серого, безрадостного утра, тупая непрекращающаяся боль... Положение его непрерывно ухудшалось. Незадолго до смерти композитор получил крупную денежную сумму от лондонского филармонического общества. Узнав об этом, великий музыкант заплакал. Крупные слезы лились из его светлых голубых глаз по изможденному лицу. Это была единственная реальная поддержка,

полученная им в последние месяцы жизни. Но она пришла слишком поздно.

23 марта больной, по настоянию друзей, принял причастие; не успел священник уйти, как он сказал полатыни: «Рукоплещите, друзья, комедия окончена!» 24 марта он 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. В это время над Веной разразилась буря; снежные вихри били в окна огромного дома, где умирал великий композитор. Около пяти часов дня Бетховен приподнялся на смертном ложе, сердито погрозил кому-то кулаком, вытянулся и в последний раз вздохнул. Гютенбреннер закрыл ему глаза [\[175\]](#).



Могила Бетховена. (Набросок с натуры Винцента д'Энди)

Тотчас же после смерти начались всевозможные дразги. Брат Иоганн, отказывавший Людвигу в малейшей услуге, пытался похитить оставшиеся акции, предназначенные Бетховеном для племянника; Шиндлер и Брейнинг выставили этого братца за дверь.

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 Бетховена следовало двадцать тысяч человек — около одной десятой части всего населения имперской столицы. Все школы были закрыты. У входа на старое кладбище Веринг актер Аншютц, лично знавший композитора, прочел вдохновенную речь, составленную поэтом Грильпарцером^[176]. На самом кладбище речи были запрещены полицией. Тысячи людей с волнением следили за тем, как скромный гроб был опущен в сырую весеннюю землю.

3 апреля в одной из венских церквей состоялось исполнение «Реквиема» Моцарта, посвященное памяти усопшего. Летом того же года все оставшееся после Бетховена имущество, в том числе и рукописи, были проданы с молотка^[177]. Многие ценнейшие документы были растеряны невежественными людьми, но многое было сохранено друзьями — в первую очередь Шиндлером. Судьба бетховенских рукописей поистине плачевна. Со смертью Стефана Брейнинга, последовавшей через шесть 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 все пять комнат последнего жилища Бетховена были

доступны каждому; рукописи, валявшиеся в величайшем беспорядке, расхищались; наследие композитора не было даже перенумеровано. Несметные сокровища, заключенные в письмах, нотных эскизах, разговорных тетрадах, бесследно исчезли. Немалая доля документов погибла благодаря полному пренебрежению племянника Карла и его семьи к рукописному наследию Бетховена. Даже Шиндлер, в силу своей ограниченности, подверг уничтожению добрую половину разговорных тетрадей и сохранил лишь те, которые были, по его мнению, интересны для биографов.

Если бы погибшие документы были известны, многие спорные, загадочные стороны жизни и творчества великого композитора стали бы сразу ясны.

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 быть примером для всех художников, которые желают посвятить себя служению народу.

Глава двадцать вторая

Последние сонаты и квартеты.

«Торжественная месса»

В течение последних одиннадцати лет деятельности (1816–1826 гг.) Бетховен создал относительно немного произведений. Важнейшие из них — Девятая симфония, «Торжественная месса» («Missa solemnis»), пять сонат и вариации для фортепиано, а также пять квартетов — резко отличаются от более ранних сочинений: они отходят от классических традиций и характерны необычайной свободой в передаче внутреннего душевного состояния.

Богатое и разнообразное содержание последних произведений Бетховена лишь в редких случаях выражается в доступной форме (как, например, в Девятой симфонии, обладающей огромной силой непосредственного воздействия). Большинство произведений «позднего» Бетховена отличается трудностями как в смысле музыкального исполнения, так и восприятия их. В некоторых случаях эти произведения утомительно длинны: в них композитор следует ходу своих мыслей без обычной для него внутренней сосредоточенности. В то же время отдельные их части нередко очень коротки и причудливы. Склонность Бетховена к резким сменам различных по содержанию эпизодов достигает тут своего апогея: в одной и той же части сонаты нередко внезапные смены коротких эпизодов самого противоположного характера.

По этим произведениям можно проследить мучительные поиски новых форм музыкального выражения, обусловленных новым содержанием.

«Поздний» Бетховен, не отказываясь от своих героических идей, ищет способов более полной передачи внутреннего мира героя, пытается философски осмыслить жизнь человека. Отсюда в его произведениях появляются не встречавшиеся ранее черты созерцательности и глубокого раздумья; отсюда же — отказ от внешних средств воздействия и стремление передать «человеческое» во всей его глубине.

Порою отдельные эпизоды полны отчаяния: жестоко и неумолимо звучат те или иные мелодии, но за всем, что создал композитор в эти последние горькие, полные физических и моральных мук годы жизни, ощущается огромный, прекрасный мир природы. Над всем главенствует идея примирения с жизнью, стремление к покою и величественная философская созерцательность.

Это раздумье не носит только отвлеченного характера: композитор спускается с высот философской мысли, живет жизнью народа, и веселые, трогательные простые напевы сменяют длинные, сосредоточенные ададжо... Этот дух примирения с необходимостью, со страданиями во имя борьбы за счастливое будущее, во имя торжества человеческой деятельности отражен в надписи Бетховена над одной из частей «Торжественной мессы»: «Прошу о мире внешнем и внутреннем». А мужественная решимость подчиниться железной необходимости, то есть страданиям, выпавшим на долю отдельной личности, раскрыта в словах, написанных над финалом последнего квартета. «Должно ли это быть? — Да, это должно быть!»

Прежде чем приступить к разбору инструментальных сочинений «позднего» Бетховена, следует остановиться на его последних вокальных произведениях. Работа над шотландскими, ирландскими и другими народными песнями для

издательской фирмы Томсона в Эдинбурге продолжалась вплоть до 1823 года. В итоге этой многолетней работы Бетховен обработал, то есть снабдил сопровождениями, ритурнелями и вступлениями сто шестьдесят четыре песни. Многие из них чрезвычайно популярны вплоть до наших дней: таковы, например, прелестные песни: «Джонни», «Джемми», две «Застольные» — шотландская и ирландская, итальянская — «Гондолетта» и другие. Эти песни были широко распространены в салонах той эпохи (подобно так называемым «русским» песням^[178] XVIII века), но весьма далеки от подлинного фольклора и потому не представляют особой ценности с этнографической точки зрения. Еще более далеки от фольклора самые обработки Бетховена. Но, благодаря гениальному чутью, композитор создал образцы народного песенного жанра в общем смысле этого слова. Для этих трогательно-печальных и радостно-возбужденных романсов 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 так 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^[179].

Последним творением Бетховена для одного голоса был песенный цикл «К далекой возлюбленной», созданный им в 1816 году на текст стихотворений молодого поэта Ейтелеса (Jeiteles). Это первый в истории музыки «круг песен», объединенных идеей, общим настроением и последовательностью. 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-х и 40-х годах появляются циклы песен Шумана: «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины». Все эти циклы песен посвящены интимным переживаниям любящей одинокой души и полны высокой поэзии. Это был один из новых музыкальных и поэтических жанров, призванный служить задачам лирического искусства и выражать все многообразие человеческих чувств и ощущений, настроений и порывов.

Цикл гениального родоначальника этого жанра состоит из шести разнообразных песен, непрерывно следующих друг за другом, и эпилога. Любящий закликает облака, солнце, горы, ручьи передать привет любимой женщине; он то предаётся меланхолии, то загорается надеждой. Конец цикла — блестящее быстрое аллегро — передает радостный подъем чувств. «Перед силой этих песен отступает все, что нас разлучало, и любящее сердце достигает того, что освящено любящей душой».

Среди последних произведений Бетховена для голосов особое место занимают двадцать пять четырехголосных канонов. Эти музыкальные шутки, с кратким афористическим текстом, были написаны в разное время. Каноны посвящались тому или иному приятелю и отличались беззлобным юмором. Своему врачу Бетховен посвятил канон «Доктор, запри ворота, чтобы не пришла смерть». Последний канон был написан на «философский» текст: «Все ошибаются, но каждый по-своему». Мы уже упоминали о каноне в честь изобретателя метронома Мельцеля. Каноны были также посвящены 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 на дому. Они забавляли композитора, которого никогда не покидало веселое добродушие и любовь к шутке.

Пять последних фортепианных сонат были созданы в 1816–1822 годах. Каждая из них очень индивидуальна, то есть далека от типичной для того времени классической сонатной формы. Композитор искал новых принципов объединения частей, что, в свою очередь, диктовалось новым содержанием. Так, например, 28-я соната, опус 101 (1816 г.), имеет мало общего с классической и по сути представляет быструю смену четырех пьес, связанных между собой лишь общностью настроений и общим лирическим тоном. Тут как бы происходит перерождение героического сонатного жанра, созданного Бетховеном.

Но героический Бетховен еще жив. Соната опус 106 (№ 29), носящая случайное название «Für das Hammerclavier» («Большая соната для молоточкового фортепиано»^[180]), 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». И действительно, роль сонаты опус 106 в фортепианной музыке равнозначна Девятой симфонии в симфоническом творчестве Бетховена.

Первая часть сонаты начинается мощным возгласом, как бы призывом. Короткая тема-призыв, пронизывая весь этот огромный звуковой массив и появляясь в

бесчисленных видоизменениях, сообщает всей части характер торжественности.

Эта часть представляет сплошной праздничный непрекращающийся поток звуков. Это одно из самых светлых и сильных произведений Бетховена. Наряду с Девятой симфонией соната раскрывает в музыкальных образах дорогую композитору мечту о всеобщем счастье миллионов.

Вторая часть — скерцо — не отличается особо значительным содержанием. Ее роль в общем построении сонаты, однако, велика: после объективной величественной первой части она вносит элемент тревоги и беспокойства. Это тревожное чувство рассеивается лишь в чудесной несравненной музыке третьей части. «Сдержанное ададжо — страстное и большое чувство» — так характеризует сам композитор эту единственную в своем роде скорбную и утешающую музыку. Мы уже говорили о том, какой глубины и трогательности достигает в медленных частях произведений Бетховена чувство меланхолии и грусти. Но ададжо 29-й сонаты превосходит все произведения этого рода богатством, разнообразием и необычайной насыщенностью переживаний. Тут выражены самые интимные, сокровенные стороны бетховенского существа. Все то, что композитор скрывал под личиной неприветливости, отчужденности и резкости, в чем он не решался признаться ни одному человеку, вылилось тут в чистое, проникновенное, дышащее правдивостью признание. В сдержанном пении слышится мужественная сосредоточенность, спокойствие мыслей, сознание неизбежности страданий и утешительная сила этого сознания.

Удивителен музыкальный язык этого ададжо. С одной стороны, в нем полностью выражена существенная черта классической музыки — ее

человечность и благородная чувствительность [\[181\]](#). С другой стороны, всякий, кто знает музыку позднейших композиторов, и особенно Шопена, поймет, что в звуках шопеновских ноктюрнов и других, лирических произведений, написанных лет двадцать спустя, возродились певучие мелодии этого изумительного ададжо.

Энергичной, бодрой четвертой части предшествует один из самых своеобразных эпизодов бетховенской музыки. Блуждания мысли, резкие и внезапные смены, отсутствие ясно выраженных музыкальных тем, неожиданные перебои — все говорит о том, что композитор желал выразить здесь мучительное, беспокойное состояние духа, погруженного в поиски света и освобождения. Закономерность этого причудливого вступления к финалу заключается в постепенном ускорении темпа — от самого медленного до быстрейшего. Это — постепенное накопление и сосредоточение сил перед мощным взрывом. Торжествующе звучит с трудом найденный, повторяющийся многократно мажорный аккорд. Издали приближаются трепетные трели — и вот перед слушателем раскрываются во всем своем величественном и ослепительном блеске грандиозное здание четвертой части.

Могучая длинная музыкальная тема начинает собою фугу — один из наиболее разработанных приемов развития мелодии, унаследованный Бетховеном от его великих предшественников. К этому приему композитор часто обращается в своих поздних сочинениях, как бы считая фугу наиболее подходящей для того, чтобы создавать стойкие, стройные и жизнеспособные музыкальные формы. Начало всякой фуги отличается тем, что отдельные голоса в ней выступают поочередно: сначала один, потом другой, повторяющий

тему первого, затем третий... Энергичная, светлая тема, напоминающая по бодрости темы Генделя, разработана Бетховеном в трехголосной фуге. Каждый вступающий голос вливает новые силы; фуга становится все полнозвучнее и богаче. На фоне непрерывного движения голосов вырастают новые мелодии, раздаются энергичные восклицания; музыка заряжена необыкновенной энергией. Певучий, хорального склада, спокойный эпизод вносит временное умиротворение... Но основной бурный поток не прекращается. Снова звучит сильная тема начала. Она парит над миром страданий и борьбы и торжествует полную победу.

Нередко отмечают чрезмерную длину этого мощного финала. Однако его необычная протяженность обусловлена масштабом предыдущих частей и величиной выраженной в сонате героической идеи.

Особняком стоит последняя, 32-я фортепианная соната Бетховена (opus 111). Это одно из значительнейших произведений «позднего» Бетховена: оно воскрешает былую волю к борьбе и победе. После великолепного величественного вступления в патетическом стиле, заканчивающегося звуками нарастающей грозы, возникает блестящая страстная главная тема. Она бурно рвет все преграды, звучит гневно и угрожающе, то затихая на мгновение, то вновь бушуя со страшной силой. Короткая лирическая тема представляет резкий контраст этой разбушевавшейся стихии. Бурные волны захлестывают одинокий слабый голос... Музыка дышит суровой мощью. Лишь самый конец приносит умиротворение. Этот конец предвосхищает заключение знаменитого революционного этюда Шопена, созданного пятнадцать лет спустя. Вторая и последняя часть (ариэтта) — вариации на нежную, певучую тему.

Особенное впечатление производит 4-я вариация. На фоне непрерывного рокота в басах возникают тихие

вздохи. В верхнем регистре звучит как бы тонкое долгое гудение и жужжание. Тема растворяется в этом сплошном серебристом звоне. Бетховен нередко жаловался на непрестанный шум в ушах, мешавший ему еще в начале его глухоты слышать высокие звуки голосов и инструментов. Можно предположить, что этот непрерывный звон художественно передан звучностями верхнего регистра фортепиано. Светлым примирением заканчивается эта удивительная соната и вместе с ней все богатое сонатное наследие Бетховена.

Рядом с глубокомыслием последних сонат сверкает мужественный юмор вариаций для фортепиано на тему грубоватого вальса Диабелли. В это же время написано шутовское фортепианное рондо «Бешенство из-за потерянного гроша...» Родник веселья не иссякает в великом художнике.

В годы 1824-1826 Бетховен работал над пятью квартетами для двух скрипок, альты и виолончели. Эти последние по времени произведения его остаются вплоть до наших дней самым сложным, самым своеобразным из всего того, что было создано в этом жанре. Бетховен возвратился к жанру, оставленному им за четырнадцать лет до этого (квартет опус 95 был закончен в 1810 г.), очевидно, потому, что только гибкая и разнообразная квартетная звучность могла стать достаточно тонким орудием для выражения сокровенных мыслей и чувств. Последние пять квартетов исключительно трудны для исполнения и восприятия. Они не только выражают философские умонастроения «позднего» Бетховена, но отражают и самый процесс его мышления, 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 не только в качестве самой

музыки, сколько в необычном сочетании и чередовании эпизодов. Вместе с тем внутренняя связь отдельных тем более тесна и органична, чем в предыдущих квартетах.

Буржуазные ученые охотно приписывают этим последним творениям бетховенского гения мистическое содержание. Некоторые эпизоды квартетов выражают настолько глубокую сосредоточенность, что невольно наводят на мысль об отрешенности художника от реальной жизни. Такова, например, первая часть гениального квартета опус 131 — медленная фуга, с ее спокойным, размеренным движением на абсолютно ровной, без малейших усиления и ослаблений, тихой звучности. Но это состояние сосредоточенного созерцания вовсе не свидетельствует о мистицизме. Достаточно вспомнить бесконечно разнообразные, живые и «реальные» по содержанию музыкальные образы остальных шести частей, чтобы убедиться, что в данной связи первая часть приобретает совершенно другое значение, оттеняя своим однообразием неисчерпаемое богатство жизненно-правдивых музыкальных жанров в последующих частях.

Каждый из последних пяти квартетов своеобразен, каждый обладает собственной индивидуальностью. Это поразительно яркие повествования о внутреннем мире великого художника. Внутренний мир такого гиганта музыкального мышления, каким был Бетховен, никогда не был и не мог быть отрешенным от объективной действительности, не мог быть пустым и выхолощенным, каким он являлся и является у мистиков. В последних сонатах и квартетах эта действительность служит объектом мышления и созерцания; она не раскрывается в непосредственной героической активности, что было характерно для предшествующего периода творческой работы композитора, но это ни в какой мере не является изменой Бетховена реализму.

Последние квартеты полны бодрых, жизнеутверждающих эпизодов, навеянных массовыми народными музыкальными жанрами: весело кружатся пары под звуки незатейливого немецкого вальса, звенит огненная тарантелла. Наряду с этими встречаются и иные темы: выздоравливающий благодарит судьбу, чувствуя прилив сил; после мучительного раздумья принимается с трудом найденное решение... Однако форма этих произведений зачастую настолько своеобразна и пестра, что ее цельность и единство не воспринимаются непосредственно. И все же последние квартеты по-разному отражают одну и ту же идею — примирение с действительностью, достигнутое человеком путем преодоления своих страданий. Высокая умиротворенность составляет истинное содержание всех последних произведений великого композитора. В квартетах это выражено с большой отчетливостью.

Последние квартеты оказали влияние не только на музыкантов-романтиков в Западной Европе, но и на русскую передовую художественную среду. В частности, ими искренно увлекались высокоталантливый писатель В. Ф. Одоевский и композиторы «Новой русской школы» во главе с Балакиревым. Именно в этих последних квартетах величайшие русские композиторы 60-х годов видели идеал инструментальной музыки, смело рвущей с косной традицией и дающей и новую форму, и новое психологическое содержание.

Начиная с 1818 года, Бетховен был занят работой над тремя крупнейшими по масштабам произведениями: сонатой опус 106, «Торжественной мессой» и Девятой симфонией. Месса была закончена в 1823, симфония — в 1824 году.

Поводом для создания мессы послужили торжества, которые должны были состояться по случаю получения

сана архиепископа эрцгерцогом Рудольфом, покровителем и учеником композитора. Духовная музыка никогда не привлекала Бетховена и писалась им только «на случай». И на этот раз работа над «Торжественной мессой» затянулась и не была закончена к намеченному сроку. Необычайная внешняя пышность, наличие огромного по тому времени оркестрового и хорового состава, длительность отдельных номеров, а главное — светское по существу содержание музыки сделали мессу совершенно непригодной для католической церковной службы. Поэтому она, обычно исполняется только в концертной обстановке с участием оркестра, четырехголосного хора и четырех солистов. Подобно мессе Иоганна-Себастьяна Баха и «Реквиему» Моцарта, «Торжественная месса» Бетховена написана на литургические тексты, составляющие часть церковного ритуала. Но все эти произведения церковны лишь по внешней своей оболочке. По существу их значение и ценность заключаются в передаче больших гуманистических идей. Здесь Бетховен сумел использовать традиционные консервативные формы как орудие для выражения общечеловеческих чувств страдания и надежды.

В начале мессы Бетховен написал: «Это должно идти от сердца к сердцу», а перед последним эпизодом — «Прошу о мире внешнем; и внутреннем». Эти два замечания раскрывают лирическое, субъективное содержание мессы. Страдающая человеческая личность взывает о пощаде, призывает надежду, просит о мире^[182]. Но это лишь одна сторона. Наряду с нею встречаются величественные эпизоды, полные грандиозных порывов безудержной радости (таковы, например, ликующие «Глория», «Осанна» и «Санктус»). Согласно тексту, призывы, мольба, ликование относятся

к божеству, и было бы неправильно отрицать у Бетховена, так же как и у других немецких идеологов революционной буржуазии, наличие религиозного чувства. Но эти чувства Бетховена были далеки от церковных догм. Бетховен, как уже было сказано, не разделял традиционных верований. Мы уже знаем, что его религия приближалась к пантеизму, то есть к вере в слияние божества с природой, к отождествлению бога с природой и человечеством. Эти пантеистические чувства выражены в мессе так же, как и в финале Девятой симфонии.

Стиль мессы в корне отличается от стиля старых мастеров церковной музыки. Однако благодаря самой тематике в мессе сохранились некоторые особенности церковной музыки. И характерные церковные созвучия, однообразные мелодии, в соединении с латинским текстом, несколько охлаждают слушателя, несмотря на силу и выразительность многих эпизодов.

Глава двадцать третья

Симфония радости

Вершиной творчества Бетховена справедливо считается Девятая симфония, или симфония с хорами, законченная им в 1824 году. Полная революционного оптимизма, величественная симфония венчает творческий путь великого композитора, сумевшего преодолеть личные горести и страдания, сумевшего сохранить веру в человечество и его прекрасное будущее и пронести эту веру сквозь жизнь, полную лишений.

История создания Девятой симфонии знаменательна для творческого процесса Бетховена: он подолгу вынашивал свои замыслы, упорно и многократно отделявал 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 тачала систематической работы над этим произведением.

Во время второй оккупации Вены французами (1809 г.), в имперскую столицу с поручениями к Наполеону приехал посланец французского сената барон де-Тремон. Сблизившись с Бетховеном он часто бывал у него. Покинув Вену, Тремой увез с собою в Париж одну из записных книжек композитора. На единственном сохранившемся листке этой книжки был 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 попадают 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 еще 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 основная мелодия величественного гимна Девятой симфонии была найдена лишь за год до окончания 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 хоровой 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. Так, ее первые две части значительно более мрачны, а финал — разнообразнее и сильнее в выражении всенародного ликования. Вместе с тем общий тон симфонии более эпичен, повествователен, ее размеры значительно больше. В ней уже нет той остроты, актуальности в передаче борьбы, которые отличают «Героическую» и Пятую симфонии. Кругозор художника стал шире, но переработка прежних впечатлений здесь сказывается сильнее, чем влияние непосредственных, свежих впечатлений. В эпоху реакции великому художнику уже неоткуда было их черпать. Однако вера в грядущее освобождение человечества так велика, а творческая мощь еще 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.

Уже самое начало первой части необыкновенно. Мы присутствуем при рождении героической темы. Сумеречная звучность, перебегающие, вполголоса произносимые краткие фразы создают атмосферу колебаний, неуверенности, ожидания... Внезапно из этих отрывков возникает мощная грозная тема. Она обрушивается на слушателей всей звучностью полного оркестра. Она подобна сигналу фанфар, ее величие подавляет. Она составляет душу первой части. Многочисленные видоизменения ее исполнены героических эмоций даже тогда, когда в конце первой части она принимает характер похоронного шествия, глухих рыданий, мужественной скорби... Первая ее

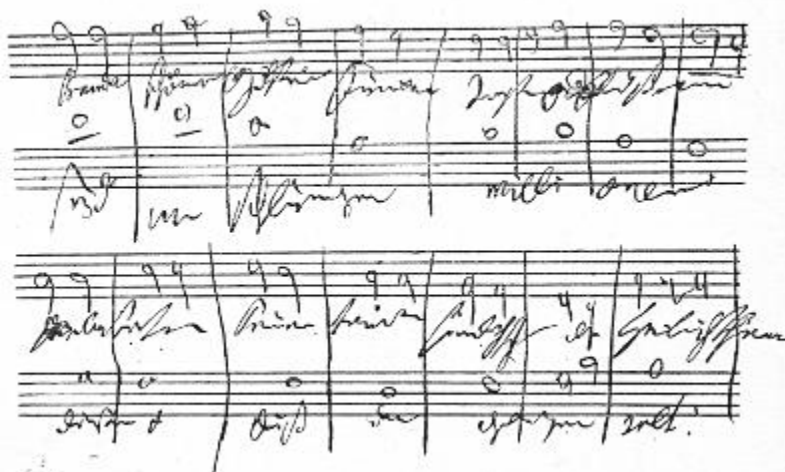
часть изобилует и спокойными эпизодами, тончайшей лирикой. Но мощное дыхание суровых жизненных бурь, глубокого человеческого страдания обволакивает все эти разнообразные нюансы. Первая часть, несмотря на все свое разнообразие, оставляет впечатление внутреннего единства. Недаром большинство ученых видит в этой части итог целой человеческой жизни, в возвышенном, обобщенном понимании ее.

Вторая часть — скерцо^[183] с его шелестящей, призрачной звучностью и внезапными взрывами дикой силы, — тревожна и сумрачна. Правда, это впечатление умеряется светлой песенно-танцевальной, как бы народной мелодией срединного эпизода. Но общий тон остается мрачным. Основная тема скерцо перебегают, появляясь у разных инструментов, перебивающих друг друга в бешеной скороговорке. Зерно темы танцевально и сходно с мирной мелодией австрийского лендлера (крестьянский танец — род вальса), которой композитор придал оттенок беспокойства. Вторая тема, порученная валторнам, дерзка и вызывающая. Она входит в общий круговорот этой волнующей звуковой стихии, управляемой упрямой волей композитора и подчиненной единому державному ритму.

Третья часть — певучее ададжо — представляет величайший контраст к первым двум частям с их непрерывным движением и возбужденной тематикой. Она начинается спокойной, плавной песнью. Такого рода простые, проникновенные, певучие ададжо звучали уже в лучших произведениях молодого Бетховена. В последний период своего творчества Бетховен вновь возвращается к этому полноценному жанру. Мелодия удивляет своим широким дыханием. Она передает спокойное раздумье человека, достигшего полной зрелости, смотрящего на события со стороны и не принимающего в них непосредственного

участия. Эта проникновенная песня сменяется убаюкивающим, размеренным мотивом, напоминающим замедленную, напеваемую в полусне танцевальную мелодию. Сменяя мужественный напев ададжо, эта смягченная вальсообразная мелодия, обобщенно отражающая танцевальный жанр старой Вены^[184], очень лирична. В дальнейшем обе темы чередуются. Внезапно слышится резкий и неожиданный короткий фанфарный мотив, как бы призыв к оружию), вторгающийся с улицы, с площади. Мотив повторяется дважды. Но он не в силах прервать течение глубокой реки раздумья и забвения. Конец третьей части — сосредоточенность и покой.

Четвертая часть — хоровой финал — является центром тяжести симфонии. Введение хора и солистов-певцов в инструментальную симфонию было смелым новаторством и оправдывалось самой идеей произведения. Хотя первоначально замысел симфонии не был связан с гимном «К радости», но во второй половине 1823 года Бетховену удалось крепко спаять первые три части со вновь найденной музыкой гимна и создать нечто цельное и внутренне оправданное.



Автограф оды «К радости» из Девятой симфонии. 1924 год.

Самый текст оды «К радости» революционен по существу. Поэт рисует человечество, одушевленное счастьем труда и любви, радостью смелого дерзания, идеей равенства всех людей между собой.

Для полного понимания финала необходимо знать, что Бетховен задумал, параллельно с «Симфонией радости», еще другую, которую ему не удалось создать. Но замысел этой Десятой симфонии изложен композитором в записи 1818 года. По своей идее симфония должна была являть победу язычества над христианством: «Ададжо — песня, благочестивое пение... текст греческого церковного напева». В финале — «аллегро — вакхическое празднество». Особенности неосуществленной симфонии, о которых шла речь в записи, частично осуществлены в Девятой. В начале финала все три предыдущие части напоминают о себе краткими темами. Эта оригинальная форма связи частей между собою продиктована основной идеей произведения: композитор не хочет возвращения всего пережитого. Мрачный героизм музыки первой части, тревожное беспокойство второй, глубокий покой третьей — все это уже позади. Сознание резко отвергает всплывающие в памяти прежние музыкальные темы: оно устремлено к будущему — к светлой радости освобождения, к преодолению всех былых страданий. Тут уместно вспомнить слова Бетховена: «Через страдания — к радости...» Так можно охарактеризовать инструментальное вступление к гимну. Поочередно возникают воспоминания о пережитом. Между краткими начальными отрывками первых трех частей вновь возникает суровый речитатив. Первоначально Бетховен задумал поручить речитатив певцам и даже набросал слова к нему. Так, например, первый речитатив получил подтекстовку: «Нет, это нам напомнило бы о нашем отчаянии... Сегодня торжественный день — он должен быть отпразднован

пением и танцем». После напоминания о начале 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 [веселого]...» При начальном звуках ададжо голоса возражают: «И это также [не подходит] — это чересчур чувствительно; нужно искать чего-нибудь энергичного [бодрящего]. Пожалуй, я сам вам спою, — тогда лишь вторьте мне»^[185].

Шиндлер рассказывает, что Бетховен определил окончательную форму вступления к гимну лишь после многих колебаний и мучительного напряжения сил. Однажды композитор, войдя в комнату, воскликнул: «Я нашел, я нашел!» Он показал Шиндлеру набросок, содержащий слова: «Дайте нам спеть песню бессмертного Шиллера!» За этой фразой следовала, наконец, самая мелодия радости. Бетховен пометил: «Вот оно... Теперь найдено... Я сам начну петь «Радость»...»

Итак, гимн возникает лишь тогда, когда все мучительное и тревожное преодолено, когда остается чистая, безмятежная радость победы. Смысл речитативов стал ясен благодаря приведенным наброскам. Но и без них значение этих могучих взрывов отчаянья, этих напоминаний о прошлом, этих резких, как бы обрубленных фраз в басах понятно слушателям. Бетховен отвергает старый мир, предвидит грядущую радость, устремляется к ней всем своим измученным, но все еще сильным сердцем и создает всенародную симфонию борьбы и победы. Все этапы грандиозного хорового финала свидетельствуют о том, что композитор искал доступного музыкального языка. И действительно, гимн начинается мелодией радости, совершенной по своей простоте и близкой к массовой

песне. Гимн этот подвергался многим переработкам, но сохранял все время первоначальную простоту. Некоторые вариации приобрели характер марша, другие — танца. Так чередование массовых жанров песни, марша и танца определяет собою почти все широкое музыкальное развитие гимна.

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 дивная мелодия радости расцветает подголосками — вступают и другие инструменты. Вот она уж звучит во всем оркестре, приобретая мощный маршевый ритм, обрастая все более сложными подголосками. Внезапная остановка — и вновь ненадолго раздаются крики отчаянья. 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»^[186].

Бетховен воспекает счастье любви и дружбы, величие природы. В чудесной маршеобразной вариации композитор прославляет героизм. «Радостно, радостно, подобно солнцам, летящим по великолепным просторам небес; следуйте, братья, вашему пути с весельем, как герой к победам!»

Венцом всего гимна является могучий призыв: «Соединяйтесь, миллионы!»

Ромэн Роллан в прекрасных словах описывает развитие темы радости: «В то самое мгновение, когда тема радости должна появиться впервые, оркестр внезапно останавливается: наступает неожиданное молчание... Радость своим легким дыханием успокаивает страдания... Мало-помалу радость овладевает жизнью. Это борьба, это — война против горя. И вот оживают ритмы марша, звучащее оружие, пылкие возгласы тенора, — как будто слышится голос самого Бетховена, ритм его дыхания, его вдохновенные клики, когда он бродит по полям, создавая свое творение, движимый демоническим экстазом, подобный старому королю Лиру среди бури...»

Девятая симфония Бетховена была и остается единственным в своем роде творением искусства. Сколько бы ему ни подражали, оно всегда останется неповторимым. Причина ее несравненного величия в том, что композитор запечатлел здесь свою эпоху. Более совершенно и более широко, чем в других своих произведениях, он воплотил в своей последней симфонии великую идею всечеловеческого равенства и братства. Отшумевший ветер Французской революции снова бушует в этой музыке, грозный шаг армий потрясает Европу, и будущее человечества встает здесь как бы в туманной дымке предвидений философов и поэтов. Дыхание будущего врывается в сегодняшний день, и гениальный художник, преодолевая старость, болезни, неравную борьбу с косной средой и тяжелой личной жизнью, слышит его ли-кующие голоса. Грядущая радость близка. «Соединяйтесь, миллионы!»

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 революционной борьбы. Через двадцать лет после смерти великого художника-

гуманиста прозвучал на весь мир мощный «Манифест коммунистической партии», указавший массам истинный путь борьбы. Пролетарская революция является подлинным осуществлением героической мечты Бетховена.

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 ежегодно десятки раз звучит его гимн «К радости», и новое, не знакомое ему племя с восхищением прислушивается к этим звукам.

Основные даты

- 1770 (декабрь). Дата рождения.
- 1782. Начало работы в боннской капелле.
- 1787. Поездка в Вену. Смерть матери.
- 1789. Университет.
- 1790–1791. Императорские кантаты.
- 1792 (ноябрь). Переселение в Вену. Смерть отца.
- 1793. Занятия с Гайдном.
- 1794–1795. Занятия с Альбрехтсбергером. Трио опус 1.
- 1796. Публичные выступления в Праге, Берлине и Вене. Сонаты опус 2.
- 1798. Встреча с Бернадоттом и Крейцером. Начало глухоты.
- 1798–1799. Соната с траурным маршем, «Патетическая», квартеты опус 18, Первая симфония.
- 1800 (2 апреля). Первый собственный концерт в придворном театре.
- 1801. Балет «Прометей».
- 1802. Вторая симфония. «Гейлигенштадтское завещание».
- 1803. «Крейцерова соната». Работа над «Героической симфонией».
- 1804. Окончание «Героической» и уничтожение посвящения Бонапарту. «Аппассионата».
- 1805 (20 ноября). Первое представление «Фиделио» в Венском театре.
- 1806 (29 марта). Постановка «Фиделио» во второй редакций.
- 1808 (22 декабря). Первое исполнение Пятой, Шестой симфоний и хоровой фантазии.
- 1809. Декрет о пенсии.
- 1810. Знакомство с Беттиной Brentano.

1811. Теплиц. Варнгаген. Рахиль Левин.

1812. Встреча с Гёте. Окончание Седьмой и Восьмой симфоний. Письмо к «бессмертной возлюбленной».

1813 (8 декабря). Первое исполнение «Победы Веллингтона».

1814 (23 мая). «Фиделио» в третьей редакции.

1815. Начало опеки над племянником. «Фиделио» в Берлине.

1816–1817. Резкий упадок творческой энергии. Последние пианистические выступления. Начало полной глухоты.

1818. Работа над мессой, сонатой опус 106 и Девятой симфонией.

1820. Окончание пятилетней тяжбы с матерью племянника Карла в пользу композитора.

1823. Окончание мессы. Усиленная работа над Девятой симфонией.

1824 (7 — 23 мая). Два исполнения Девятой симфонии.

1825–1826. Последние пять квартетов.

1827 (26 марта). Смерть.

Перечень произведений Людвига ван-Бетховена

А. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

I. Симфонические произведения

1. **Симфонии:** 1-я — до мажор оп. 21; 2-я — ре мажор оп. 36; 3-я («Героическая») — ми бемоль мажор оп. 55; 4-я — си бемоль мажор оп. 60; 5-я — до минор оп. 67; 6-я («Пасторальная») — фа мажор оп. 68; 7-я — ля мажор оп. 92; 8-я — фа мажор оп. 93; 9-я («Хоровая») — ре минор оп. 125.

2. **Увертюры:** «Прометей» (из оп. 43); «Кориолан» оп. 62; «Леонора I» оп. 138; «Леонора II» оп. 72а; «Леонора III» оп. 72а; «Фиделио» («Леонора IV») оп. 72б; «Эгмонт» (из оп. 84); «Развалины Афин» (из оп. 113); «Король Стефан» (из оп. 114); «Именинная» оп. 115; «Освящение дома» оп. 124.

3. **Музыка для сцены:** «Рыцарский балет»; «Творения Прометея» оп. 43, балет; «Эгмонт», музыка к драме Гёте оп. 84; «Развалины Афин», музыка к пьесе Коцебу оп. 113; «Король Стефан», музыка к пьесе Коцебу оп. 117; «Триумфальный марш» к драме Куффнера «Тарпейя».

4. **Танцы для оркестра:** 12 менуэтов, 12 немецких танцев, 12 контрдансов. Поздравительный менуэт.

II. Военная музыка

Марши: ре мажор, фа мажор, до мажор; два марша для карусели; полонез; экоссез.

III. Произведения для солиста с оркестром

1. **Концерты для ф.-п.:** ми бемоль мажор, ре мажор (одна часть); 1-й концерт до мажор оп. 15; 2-й — си бемоль мажор оп. 19; 3-й — до минор оп. 37; 4-й — соль мажор оп. 58; 5-й — ми бемоль мажор оп. 73; фантазия для ф.-п., хора и оркестра до минор оп. 80.

2. **Другие концерты и пьесы для солистов с оркестром:** концерты для скрипки до мажор (незаконченный) и ре мажор оп. 61; два романса для скрипки с оркестром: соль мажор оп. 40 и фа мажор оп. 50; тройной концерт для солирующих («концертирующих») ф.-п., скрипки и виолончели. Рондо си бемоль мажор для ф.-п., с оркестром.

IV. Камерные ансамбли

1. **Сонаты:** для скрипки и ф.-п.: 1-я — ре мажор; 2-я — ля мажор; 3-я — ми бемоль мажор (три сонаты оп. 12); 4-я — ля минор оп. 23; 5-я — фа мажор оп. 24; 6-я — ля мажор; 7-я — до минор; 8-я — соль мажор (три сонаты оп. 30); 9-я («Крейцера») — ля мажор оп. 47; 10-я — соль мажор оп. 96. Для виолончели и ф.-п.: 1-я — фа мажор; 2-я — соль минор (две сонаты оп. 5); 3-я — ля мажор оп. 60; 4-я — до мажор; 5-я — ре мажор (две сонаты оп. 102). Для валторны и ф.-п.: соната фа мажор оп. 17.

2. **Струнные квартеты:** 1-й — фа мажор; 2-й — соль мажор; 3-й — ре мажор; 4-й — до минор; 5-й — ля мажор; 6-й — си бемоль мажор (шесть квартетов оп. 18); 7-й — фа мажор; 8-й — ми минор; 9-й — до мажор

(три квартета Разумовского оп. 59); 10-й — ми бемоль мажор оп. 74 («Арфовый»); 11-й — фа минор оп. 95 («Серьезный»); 12-м — ми бемоль мажор оп. 127; 13-й — си бемоль мажор оп. 130; 14-й — до диэз минор оп. 131; 15-й — ля минор оп. 132; 16-й — фа мажор оп. 135. Большая fuga си бемоль мажор оп. 133.

3. Трио струнные, смешанные и для духовых инструментов. Скрипка, альт, виолончель: ми бемоль мажор оп. 3; до мажор, ре мажор, до минор (три струнных трио оп. 9); серенада ре мажор оп. 8. Для флейты, скрипки, альты: серенада оп. 25; трио для двух гобоев и английского рожка — до мажор оп. 78.

4. Ф.-п. трио (ф.-п., скрипка, виолончель): ми бемоль мажор, соль мажор, до минор (оп. 1); ре мажор, ми бемоль мажор (оп. 70); си бемоль мажор (оп. 97); трио для ф.-п., кларнета и виолончели (оп. 11).

5. Струнные квинтеты (две скрипки, два альты, виолончель): ми бемоль мажор оп. 4; до мажор оп. 29; до минор оп. 104; fuga ре мажор оп. 137.

6. Другие ансамбли: секстет для двух кларнетов, двух валторн, двух фаготов — ми бемоль мажор оп. 71; марш для того же состава; септет для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота — ми бемоль мажор оп. 20; секстет для двух скрипок, альты, виолончели и двух валторн — ми бемоль мажор оп. 816; октет для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов — ми бемоль мажор оп. 108; рондино для того же состава; три дуэта для кларнета и фагота; три квартета («эквала») для четырех тромбонов; шесть сельских танцев («лендлеры») для двух скрипок и контрабаса; три ф.-п. квартета (ф.-п., скрипка, альт и виолончель) — ми бемоль мажор, ре мажор, до мажор; ф.-п. квинтет (ф.-п., гобой, кларнет, валторна, фагот) оп. 16; ряд вариаций и других пьес для разных составов.

V. Фортепианные произведения

1. **Сонаты:** 6 юношеских сонат: ми бемоль мажор, фа минор, ре мажор, до мажор, до мажор и фа мажор (две «маленькие» сонаты). Венские сонаты: 1-я. — фа минор; 2-я — ля мажор, 3-я — до мажор (три сонаты оп. 2); 4-я — ми бемоль мажор оп. 7; 5-я — до минор; 6-я — ля мажор; 7-я — ре мажор (три сонаты оп. 10); 8-я («Патетическая») — до минор оп. 13; 9-я — ми мажор; 10-я — соль мажор (две сонаты оп. 14); 11-я — ми мажор оп. 22; 12-я (с траурным маршем) — ля бемоль мажор оп. 26; 13-я — ми бемоль мажор; 14-я («Лунная») — до диэз минор (две «сонаты-фантазии» оп. 27); 15-я («Пасторальная») — ре мажор оп. 28; 16-я — соль мажор; 17-я (с речитативом) — ре минор; 18-я — ми бемоль мажор (3 сонаты оп. 31); 19-я — соль минор; 20-я — соль мажор (две сонаты оп. 49); 21-я — до мажор («Аврора») оп. 53; 22-я — фа мажор оп. 54; 23-я — фа минор («Аппассионата») оп. 57; 24-я — фа диэз мажор оп. 78; 25-я — соль мажор оп. 79; 26-я — ми бемоль мажор («Прощание, разлука, возвращение») оп. 81а; 27-я — ми минор оп. 90; 28-я — ля мажор оп. 101; 29-я — си бемоль мажор («соната для молоточкового ф.-п.» оп. 106); 30-я — ми мажор оп. 109; 31-я — ля бемоль мажор оп. ПО; 32-я — до минор оп. 111.

Для ф.-п. в 4 руки: соната ре мажор оп. 6.

2. **Вариации:** на марш Дресслера (9); на собственную тему фа мажор (6) оп. 34; с фугой ми бемоль мажор (15) оп. 35; на собственную тему ре мажор (6) — оп. 76; на вальс Диабелли до мажор (33) оп. 120; «Vieni amore» ре мажор (24); «Es war einmab (13); «Quant'e piu bella» ля мажор (9); «Nel cor piu» соль мажор (6); до мажор (12); ля мажор (12); на швейцарскую песню (6) фа мажор; (то же для арфы); «Une fievre brulante» до мажор (8); «La stessa» си бемоль

мажор (10); «Kind, willst du» фа мажор (7); «Tandeln und Scherzens фа мажор (8); на собственную тему соль мажор (6); на английский гимн до мажор (7); «Rule Britanias ре мажор (5); на собственную тему до минор (32); «Ich hab' ein kleines Hutchen» си бемоль мажор (8) в 4 руки; тема Вальдштейна — до мажор; «Ich denke Dein» ре мажор.

3. **Другие произведения:** Багатели: оп. 33 (7), оп. 119 (9) оп. 126 (6). Рондо: до мажор и соль мажор (оба оп. 51), соль мажор оп. 129 («Потерянный грош»); ля мажор. Танцы: аллеманда ля мажор; два вальса ми бемоль мажор и ре мажор; два экоссеза ми бемоль мажор и соль мажор; шесть экоссезов; шесть менуэтов; менуэт ми бемоль мажор; шесть лендлеров; полонез до мажор.

Разные: фантазия соль минор оп. 77; прелюдия фа минор; «Любимое анданте» фа мажор; «Для Элизы» ля минор; «Весело и грустно»; «Последняя музыкальная мысль»; аллегretto до минор; листок из альбома Пирингера. Каденция к ф.-п. концертам. В 4 руки: три марша до мажор, ми бемоль мажор и ре мажор оп. 45.

VI. Для мандолины

Сонатина; ададжо.

Б. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА (И ОПЕРА)

1. **«Фиделио».** Опера в 2-х актах, оп. 72. Три редакции.

2. **Мессы:** 1-я — до мажор оп. 86; 2-я («Торжественная») — ре мажор оп. 123.

3. **Хоры:** «Морская тишь и счастливое плавание» оп. 112; заключительный хор к «Освящению дома»;

«Мудрые основоположники»; «Союзная песня» оп. 122; кантата «Славное мгновение» оп. 136; «Возрождение Германии»; «Свершилось»; 2 императорские кантаты.

4. **Обработки народных песен:** двадцать пять шотландских оп. 108; двадцать пять ирландских; двадцать ирландских; двенадцать ирландских; двадцать шесть уэльских; двенадцать разных — английских, шотландских, ирландских, итальянских песен и др.

5. **Отдельные арии и ансамбли:** итальянская сцена и ария «О, изменник!» оп. 65; «Жертвенная песня» оп. 1216 (две редакции); две арии для баса с оркестром; две арии для зингшпиля Умлауфа «Прекрасная сапожница»; ария «Первая любовь» (итальянская); «Прощальная песня» для 3-х мужских голосов и др.

6. **Каноны:** «В объятиях любви»; «Та-та-та»; «Коротко страдание» (два варианта); «Говори, говори»; «Учись молчать»; «Счастливого нового года»; «Гофман»; «О, Товий!»; «Первый из всех Товиев»; «Браухле... Линке»; «Петр был скалой»; «Бернард был святой»; «Целую вас»; «Человек, будь благороден»; «Дружба»; «Будь жизнерадостен»; «Все ошибаются, но каждый посвоему»; «Это должно быть»; «Доктор, закройте ворота, чтобы не пришла смерть» и др.

7. **Песни с сопровождением ф.-п.:** «К надежде» (Тидге) — два варианта: оп. 32 и оп. 94; «Аделаида» (Матиссон) оп. 46; шесть песен Гёте оп. 48; восемь песен оп. 52; шесть песен (Геллерт, Гальм, Рейсиг) оп. 75; четыре итальянские ариэтты и дуэт (Метастазиио) оп. 82; три песни (Гёте) оп. 83; «Счастье дружбы» оп. 88; «К далекой возлюбленной» (Ейтелес) оп. 98; «Честный человек» (Клейншмидт) оп. 99; «Меркенштейн» (Рупрехт) — два варианта оп. 100; «Поцелуй» (Вейссе) оп. 128; около сорока песен на слова различных авторов без обозначения опуса.

Нотография и библиография

«Полное собрание произведений Бетховена»,
Брейткопф и Гертель.

Нотные эскизы, опубликованные Нотебомом:
Nottebom, G. Beethoveniana I (1872), II (1887).

Тематические указатели Нотебома и Тайера.

Документы и материалы

Leitzmann, A. Berichte der Zeitgenossen, Briefe etc., I–II
(1921);

Письма в издании Kalischer (пять томов),

Kastner (один том);

русский перевод многих писем в книге Корганова
«Бетховен».

Биографии

Frimmel (1901).

Schindler, A. (1840, 1845, 1860).

Marx, A. B., I–II (1863, 2-е изд.).

Lenz, W., «Beethoven et ses trois styles» (1852).

Thayer, A. W. I (1917, 3-е изд.), II (1910, 2-е изд.), III
(1911, 2-е изд.), IV (1907), V (1908). Обработка Дейтерса
и Римана.

Ромэн Роллан, «Жизнь Бетховена» (1902).

Ромэн Роллан, «Бетховен и Гёте» (1927).

Ромэн Роллан, «Бетховен, великие творческие
эпохи» (от «Героической» до «Аппассионаты») (1927).

Romain Rolland, «Chant de la Resurrection» (1938).

Разное

Beethoven-Jahrbucher: 1908-1909 годы (Frimmel), 1924-1937 годы (Sandberger).

Советская журнальная литература: «Музыкальное образование», «Музыка и революция», «Советская музыка» и др.

Бетховен в России. «Русская книга о Бетховене» (1927).

П. И. Чайковский, «Бетховен и его время» («Гражданин», 1873 г., №№ 7, 8, 11, 12 — всего 17 глав; изложение доведено до 1800 года). Статья составлена по Тайеру.

А. Н. Серов, «Девятая симфония Бетховена, ее склад и ее смысл».

А. Н. Серов, «Улыбывшись против Бетховена».

А. Н. Серов, «Бетховен и три его стиля (книга В. Ленца)».

А. Н. Серов, «Тематизм увертюры к опере «Леонора».

notes

Примечания

1

Французское название города — Малин.

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

3

Доксал — помещение в церкви, где собирались певчие.

Чтобы вызвать у публики большой интерес к маленькому виртуозу, его отец преуменьшал возраст мальчика, называя годом его рождения 1772 год.

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

Рококо — отличавшийся сложной и вычурной орнаментировкой стиль изобразительных искусств XVIII века.

7

Гульден — около рубля.

Конечно, среди немецких музыкантов XVIII века были и честные бюргеры. Недаром Ф. Шиллер в драме «Коварство и любовь» вывел образ музыканта Мюллера — носителя чести и достоинства «третьего сословия».

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

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

«Но все же я обладал музыкальным талантом», —
прибавил Бетховен.

Моцарт был старше Бетховена на четырнадцать лет. К тому времени, о котором идет речь, все еще помнили неслыханные триумфы гениального ребенка Моцарта.

13

Разновидность скрипки — смычковый инструмент несколько больше скрипки, с глуховатым, низким тембром звука.

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.

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.

Зингшпиль — немецкая комическая опера с диалогами (опера-водевиль).

Складной цилиндр.

Гёте видел в 1762 году выступающего перед публикой шестилетнего Моцарта во фраке, парике и при шпаге.

Темперация — выравнивание уклонений от акустической чистоты интервалов. Количество теоретически возможных тонов бесконечно велико, но на практике все эти высоты невозможно воспроизводить в полной чистоте. Ввиду этого количество употребляемых в практической музыке тонов сведено к ограниченному числу. С конца XVII века практическая музыка ограничивается двенадцатью высотами в пределах октавы. Эти двенадцать высот получаются от деления октавы на двенадцать равных частей (полутонов). Вследствие применения темперации вся современная европейская музыкальная система называется равномерной — темперированной (отсюда название «Хорошо темперированный клавир»).

Фуга — чрезвычайно распространенная в XVI–XVIII веках музыкальная форма, заключающаяся в последовательном проведении одной и той же темы разными голосами. Сначала звучит один голос, к нему присоединяется другой с той же темой, затем третий и т. д. Прелюдией называется «предшествующая игра», то есть небольшое сочинение вступительного характера.

Флорин — около рубля золотом (равен гульдену).

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. Был расстрелян за превышение власти.

Чембало — разновидность клавира.

Талер — около полутора гульденов.

«Рахиль, о милая! О, прощай, прощай!..», «Рахиль, любимое существо...», «Рахиль, солнце моей жизни...»
Остальное — в таком же роде.

Вальдштейн оказался человеком легкомысленным, неверным, склонным к авантюрам. Впоследствии, в Вене, граф занимался очень неблагоприятными спекуляциями и заслужил себе нелестную по тому времени славу «рыцаря индустрии». Впрочем, Бетховен уже не встречался с ним в это время.

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

Appassionata — страстная (итал.).

Знаменитая увертюра «Кориолан» создана на основе ныне забытой трагедии Коллина, не имеющей ничего общего с одноименной трагедией Шекспира.

Торжественное заявление конгресса североамериканских колоний в 1776 году, собравшегося в Филадельфии во время войны за независимость (1775–1783 гг.), об отделении от Англии.

Бетховен даже в зрелом возрасте плохо справлялся с умножением. Так, например, умножая 22 на 44, он вписывал 22 в столбец 44 раза подряд, а затем складывал. Это тем более любопытно, что сложные по конструкции музыкальные сочинения Бетховена требовали тонких вычислений, с которыми композитор блестяще справлялся.

Например, «Понапарте» вместо «Бонапарте».

Интересно отношение юного Людвига к еврейскому вопросу, который играл большую роль в XVIII веке. В письме к Рахили Левенштейн он пишет: «К твоему народу не имеют никакого снисхождения. Счастье твоего народа в страдании». «Я не могу тебя покинуть, хоть ты и еврейка. Священное писание содержит имена мужей твоего народа, оно рассказывает, какие блестящие деяния были ими совершены» (письмо от 26 мая 1792 г., Бонн). Известно, с какой заботой и отеческой нежностью Бетховен относился к своему ученику — еврею Рису.

Пауль Беккер (1911 г.), Шидермайер (1925 г.) утверждают, что в творчестве Бетховена нет вообще ничего революционного, что он скорее консерватор. Известный французский композитор Дебюсси (1862 — 1918 гг.) 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 изумительного текста в течение более чем тридцатилетнего периода. Реакционный французский композитор Венсан д'Энди, автор биографии Бетховена, изображает композитора преданным католиком и врагом революции.

Органная игра требует меньшего разнообразия «прикосновений» к клавиатуре, чем фортепианная и особенно клавесинная игра.

Не нужно 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 еще была мечтой.

Два эпизода траурной кантаты — один трагический, другой — дышащий умиротворением, целиком перенесены Бетховеном в оперу «Фиделио».

«Обращение к миллионам», без всякого сомнения, заимствовано незадачливым боннским поэтом из оды Шиллера «К радости». В последнем симфоническом произведении, в Девятой симфонии Бетховен снова вернулся к этому призыву, но на основе шиллеровского текста.

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

Гений — в древнеримской мифологии — божество, сопровождающее от рождения каждого человека на его жизненном пути.

41

Моцарт умер в 1791 году.

Опус (лат.) — произведение. Музыкальные произведения композиторов обычно отмечаются номерами опусов по хронологическому или жанровому признаку.

Барокко — стиль изобразительных искусств, родившийся в первой четверти XVI века, характеризующийся грандиозностью размеров, массивностью (в архитектуре) и обилием декоративных деталей.

Аугартен — сад в северо-восточной части Вены.

Плохо жилось в Вене рабочим, которых в то время насчитывалось до двадцати тысяч человек. Обилие нищих и калек также немало портило общее впечатление о «счастливой Вене».

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

Дочь эксцентричной графини Тун, дружившей с Моцартом и впоследствии с Бетховеном, Христина Лихновская отличалась тонкой красотой, выдающимся тактом и умом. Она оказывала благотворное влияние на неукротимую натуру Бетховена.

К тому времени уже состоялось, вероятно, 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 чорт, он заиграет всех досмерти! А как он фантазирует!» (Из письма Черни к Отто Яну.)

Арпеджио — музыкальный термин, означающий, что звуки аккорда должны быть исполнены не одновременно, а последовательно, один за другим.

А также и благодаря своим злостным интригам против Моцарта. Легенда о том, будто Сальери отравил Моцарта, послужила Пушкину поводом к созданию одной из его глубочайших психологических драм — «Моцарт и Сальери».

«Несчастливая лошадь», замечает по этому поводу
Ромэн Роллан.

Бетховен выражает недовольство строгим распорядком дня Лихновских. Ежедневный обед в четыре часа представляется ему невыносимым. «Я должен быть дома ежедневно в три часа, немного приодеться, позаботиться о бритье и т. д. Этого я не выдержу!» жаловался он Вегелеру.

Он называл эти встречи «скотскими».

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.

Играете вступление.

Лето 1796 года остается до сих пор мало освещенным периодом жизни Бетховена.

Под таким названием у нас издана с новым текстом одна из этих двух песен.

Ко времени пребывания Бетховена в Праге в 1798 году относится следующий случай. Одна дама спросила Бетховена, часто ли он слушает оперы Моцарта. Бетховен, любивший шутки и мистификации, ответил: «Нет, сударыня, я их не знаю. Вообще я неохотно слушаю чужую музыку, так как боюсь нанести ущерб своей оригинальности». Подобные шутки и давали повод говорить о непомерном самомнении Бетховена.

У Моцарта и Гайдна контрабас только удваивал в нижней октаве партию виолончели.

Ромэн Роллан, «Бетховен. Великие творческие эпохи», т. VII, стр. 108. Изд. «Искусство», 1938 г.

Опус 9 посвящен графу Броуну: «Преподношу лучшее свое произведение первому меценату моей музыки». «Подобный язык, — замечает Тайер, — едва ли был вызван подаренной лошастью». Очевидно, между графом и композитором существовали дружеские отношения.

Знаменитая оратория Гайдна.

Состав септета: скрипка, альт, виолончель, контрабас, кларнет, фагот и валторна.

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

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

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

Это ему не помешало, однако, влюбиться в девушку сомнительной репутации. Взаимностью он не пользовался — девушка над ним смеялась. Когда ее отца посадили в тюрьму за воровство, Бетховен так яростно требовал его освобождения, что и ему стали угрожать тюремным заключением, и только высокие связи композитора спасли его от столь неприятного последствия «рыцарского» поступка.

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

Такие «случайности» нередко встречались и в игре Бетховена.

Впоследствии Рис переселился в Лондон, где приобрел большой и заслуженный авторитет.

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

Бетховен смолodu страдал этой болезнью, явившейся, вероятно, результатом тяжелого тифа, перенесенного летом 1796 года. Он всю жизнь жаловался на колики — «мою обычную болезнь».

То есть гнездилась во внутреннем ухе.

Отсылаем читателя к интересному очерку Роллана «Глухота Бетховена» в цитированной книге «Бетховен. Великие творческие эпохи» (изд. «Искусство», 1938 г., т. VII, стр. 259). Впрочем, субъективные жалобы Бетховена 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 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. В редких случаях такие шумы могут восприниматься и объективно врачом, если приставить к черепу стетоскоп: например, при аневризме, давящей на слуховой нерв, пульсирующий шум может восприниматься и объективно» (Кроль Маргулис, Проппер, «Учебник нервных болезней», т. I, стр. 338, 1937 г.).

Станным образом имя Иоганна нигде не упомянуто, вместо него всюду оставлен пропуск.

Перевод С. А. Семеновского.

См. прекрасный очерк Ромэна Роллана «Сестры Брунsvик и их кузина из «Лунной» («Бетховен. Великие творческие эпохи», т. VII, изд. «Искусство», 1938 г.).

Много лет спустя Бетховен сообщил Шиндлеру, что Джульетта, возвратясь в Вену, где ее муж получил должность директора театра, приходила к нему и была готова возобновить прежние отношения. Но композитор сурово и презрительно отверг ее домогательства. Известно, что Джульетта во время Венского конгресса была в связи с саксонским посланником в Вене, графом Шуленбург-гом, и состояла на секретной службе у неаполитанского королевства. В Вене она шпионила в дипломатических салонах.

Ададжо (итал.) — музыкальный термин, обозначающий медленную, спокойную часть.

В следующем письме, от 3 сентября 1806 года, Бетховен настойчиво подчеркивает искренность, с которой он относится к Рохлицу. Впоследствии, познакомившись лично, они подружились.

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

Классическая соната обычно состоит из трех-четырех частей, различных по характеру. Эта музыкальная форма является средством сплотить разнообразные части художественного произведения в единое целое. Форма первой части сонаты (и симфонии), так называемое сонатное аллегро, служит образцом диалектического развития музыкальных мыслей и приобретает у Бетховена небывалую силу контрастов для передачи образов борьбы.

Симфония — многочастное (обычно — в четырех частях) произведение в сонатной форме, написанное для симфонического оркестра.

Конкордат — договор, определяющий правовое положение католической церкви в каком-либо государстве.

Начало этой темы заимствовано у Крейцера.

Так называются темы, построенные наподобие военных трубных сигналов.

Замечательно, что Бетховен правильно предсказал будущее Наполеона. Отдавая должное революционной роли Наполеона для Германии, Энгельс вместе с тем говорит: «...чем больше он царствовал, тем больше он заслуживал свою участь... вместо того, чтобы уничтожить всякие следы старой Европы, он старался вступить с ней в компромисс... Он опустился до уровня других монархов, он стремился к чести быть равным им...» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, гл. 10).

Между прочим, газета занималась травлей Гёте.

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!

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.

Эта оперетта подвергалась переработке на русской сцене и шла уже в 1804 году в Петербурге под названием «Леста — днепровская русалка» с музыкой Кавоса и Давыдова. Этот сюжет послужил канвой для драматических сцен пушкинской «русалки».

В отличие от современного театра в партере театров того времени мест для сидения не было.

В 1934 году найдены были наброски Бетховена к другому либретто Шиканедера — «Пламя весталки».

Такая маскировка была обычна. Вспомним хотя бы «Хромого беса» Лесажа, «Севильского цырюльника» 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 интуитивно понял ненужность придания испанского колорита 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 году.

Она содержит те же музыкальные темы, что и «Леонора № 2». Замечательный по глубине и доступности изложения разбор «Леоноры № 3» дан русским критиком и композитором А. Н. Серовым (см. его статью «Тематизм увертюры к опере «Леонора»).

Так назывались сцены в операх, построенные на разговорных монологах и диалогах, но сопровождаемые музыкой.

Отто Ян — знаменитый археолог, художественный критик и писатель (1813–1869 гг.). Прославился наиболее полной и достоверной биографией Моцарта. Среди бумаг Яна были найдены исключительно ценные материалы о Бетховене.

Она не включена в так называемое полное собрание сочинений Бетховена. Партитура восстановлена и издана в 1905 году. Отто Ян считает, что первая редакция не только самая длинная, но и наилучшая.

Впоследствии Мильдер-Гауптман прославилась в Берлине образцовым исполнением героических ролей в операх Глюка.

Оно заканчивалось словами: «Смело продолжай! Отдаленному потомку, покоренному чудесными твоими звуками, уже не покажется легендарным сооружение Фив».

Само собой понятно, что финал Девятой симфонии также дает расшифровку музыкальных образов и идей композитора. Но при всей несравненной мощи этого финала он не столь разнообразен по сюжету, и в нем нет той полноты разностороннего раскрытия жизни, какое возможно в музыкальной драме.

«Я дирижировал бетховенским «Фиделио», который шел отлично. В музыке есть действительно великие достоинства, но публика их не понимает... Петрушка — вот истинное искусство для нее», пишет Вебер.

Бетховен относился к Мильдер с отеческой нежностью. Он утешал ее во время ее семейных неурядиц и посвятил ей канон на слова: «Целую вас и прижимаю к сердцу».

В Кобленце Рис был освобожден от службы во французской армии. Три года после этого он провел во Франции, преимущественно в Париже, где оказался в такой нужде, что даже намеревался переменить профессию.

С Мальфати Бетховена связывала тесная дружба, укрепившаяся на почве сближения с его племянницей Терезой Мальфати. Доктор Мальфати говорил про Бетховена: «Путаный человек, но возможно — величайший гений».

Когда Гайдн прослушал ее игру, он написал ей: «Двадцатого февраля 1805 года Иосиф Гайдн был счастлив».

Насколько известно, она убила своего сына, чтобы устранить законного наследника огромных владений ее мужа. Впрочем, правительство Австрии замяло это страшное дело, не дав ему судебного хода и ограничившись высылкой. Бетховен знал об ее аресте.

Во дворце Разумовского целый зал был полон статуй великого итальянского скульптора Кановы. В конце 1814 года дворец вместе с его богатейшими коллекциями сгорел дотла. Позже с Разумовским Бетховен не встречался.

Позднее, около 1816 года, Бетховен говорил своей молодой приятельнице Фанни дель-Рио: «Общаться со знатью не возбраняется, но нужно иметь нечто, чем ей можно было бы импонировать!»

Ромул и Рем — мифические основатели города Рима.

Вакх — согласно греческой (Дионис) и римской мифологии, бог веселья и вина.

Диссонансы — резко звучащие сочетания звуков. Классики всегда «разрешали» их, то есть переводили в «благозвучные» сочетания.

Этот невежественный двадцатитрехлетний король был посажен его братом Наполеоном на трон вестфальского королевства, которое, как и Рейнский союз, было создано Бонапартом для укрупнения германских княжеств.

Намек на миф, изложенный в «Одиссее» Гомера.

«Царица ночи» — фантастический персонаж из «Волшебной флейты» Моцарта, олицетворяющий зло.

Его фортепианные этюды «Ступень к Парнасу» служат учебным материалом для всех пианистов мира. Сонаты Клементи входят в педагогический репертуар до настоящего времени.

Бойкот английских товаров во всех портах Европы.

120

В том числе тысяча студентов и художников.

Локоть — мера длины того времени, равная 18–23 дюймам.

Романтик Шлегель, прочел в Вене в 20-х годах цикл лекций по философии религии. Лекции были настолько правоверны, что не возбудили ни малейших подозрений даже у меттерниховских шпионов.

Сравни также следующий документ — 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»... А если не удастся, тогда остается поселиться в селе даже зимой, например, в Гадене, Нижнем Брюле и т. д. — легко снять квартиру у крестьянина, в это время [года] наверняка дешево». (Другой листок содержит среди нотных набросков такую фразу: «Было бы невозможно жить без человеческого приятного общества — даже в селе».)

Туше — характер прикосновения к клавишам.

В те времена дирижер стоял лицом к публике.

Здесь проявилось характерное для Бетховена отношение к искусству: искусство, лишенное мощи, теряло всякий смысл и обаяние для него.

Не считая незаконченных концертов.

Орфей — по греческой мифологии, легендарный певец, музыка которого была настолько чарующей, что деревья и скалы сдвигались со своих мест, повинувшись звукам; Эвридика — возлюбленная Орфея. Миф об Орфее и Эвридике таков: после смерти Эвридики Орфей спустился в подземное царство — обитель мертвых, чтобы своей песней разжалобить Персефону, богиню подземного царства и вывести оттуда Эвридику.

Аналогичные темы судьбы встречаются и в других произведениях Бетховена, например, в сонате «Аппассионата». Впрочем, этот мотив в различных вариантах можно слышать и у Гайдна, и у Моцарта.

Советский композитор-этнограф В. Пасхалов считает эту песню украинской по мелодической ее структуре (см. «Русская книга о Бетховене», М., 1907 г.).

Этот мотив встречается во второй картине «Бориса Годунова» Мусоргского, в 1 действии «Царской невесты» Римского-Корсакова и др.

«Прощание» нередко служило поводом для написания инструментальных произведений. Еще у Иоганна-Себастьяна Баха мы встречаем «Каприччио на отъезд любимого брата». У Гайдна есть симфония «Прощание»; к концу ее музыканты поодиночке вставали, тушили свечу перед пюпитром и уходили, — оставался только один скрипач, игравший печальную мелодию.

Пятая и «Пасторальная» симфонии 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 г.). Месса не понравилась заказчику, но сам композитор был о ней высокого мнения. Так как спрос на подобного рода сочинения был невелик, то Бетховен с трудом добился ее напечатания. Ныне эта первая месса забыта.

Впоследствии она стала известной певицей в Берлине под фамилией Шульц-Киличчи.

К этому времени относится эскиз мелодии на текст оды Шиллера «К радости». Отрывок этот предназначался для увертюры, оставшейся в проекте.

Мы уже знаем Коцебу в качестве издателя «Прямодушного» — реакционного берлинского органа, травившего лучших немецких людей, в том числе Гёте и Бетховена. Коцебу был шпионом царского правительства. В 1819 году, по заданию тайного революционного комитета, студент Занд ударом кинжала убил Коцебу.

Сама пьеса «Бегство Бела», рисуящая 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.

Позже была сделана попытка представить пьесу, как восхваление освобожденной Греции.

По воспоминаниям знаменитого русского фортепианного педагога В. В. Пухальского (1849–1933 гг), Рубинштейну удавалось передать эффект приближения и удаления с потрясающей картинностью.

Крупнейший немецкий музыковед Риман остроумно приписывает эти музыкальные капризы ярости, охватившей композитора, когда он получил отказ от Терезы Мальфати, в которую он был влюблен в эту пору: «Бетховен как бы рвет на клочки злополучный листок, разрушивший его виды на будущее... и отбрасывает бумажные лоскутья ногой».

Жена знаменитого поэта, актриса, покинувшая мужа после двухлетнего неудачного брака.

Вот это письмо: «Добрый старый друг, мои строчки вызывают в тебе удивление, — и все же, хотя у тебя нет письменных доказательств, ты все время у меня в памяти. Между моими рукописями уже давно есть одна, предназначенная для тебя, — ты ее получишь еще этим летом [примечание Вегелера: «моя судьба — та же, что и его ученика Риса: посвящение осталось в письмах»]... Я был бы счастливым, — быть может, одним из счастливейших людей, — если б демон не поселился в моих ушах. Если б я не читал где-то, что человек не смеет добровольно расстаться со своей жизнью, пока он еще может сделать доброе дело, меня бы давно не было в живых... — О, как прекрасна жизнь, но для меня она навсегда отравлена...» Далее следует просьба выслать свидетельство о крещении.

Сибиллы или сивиллы — прорицательницы у древних греков и римлян.

Между прочим, она сочинила несколько песен на слова Гёте.

Река Шпрее говорит: «Язык у меня заячий. Хотя рот мой полон, но все же я молчу».

Иоанна д'Арк в одноименной трагедии Шиллера.

Беттина дважды опубликовала эти письма: в 1839 и 1848 годах. Обе редакции отличаются друг от друга незначительными частностями.

Бетховен спешил отослать письмо через
отъезжающего в Веймар друга.

Олимп — гора, где, согласно греческой мифологии, обитали боги.

Брейткопф прислал Гёте партитуру «Эгмонта» лишь в 1812 году.

В те годы композитор мог знать только первую часть «Фауста». Лишь через много лет Гёте закончил вторую часть. Он задумал ее как оперу; но, выбирая композитора, он остановился не на Бетховене, а на Мейербере.

Нашим слушателям хорошо известна песня
Мусоргского на те же слова.

Общая цель этих речей, говорил Фихте, вдохнуть мужество и надежду в убитых несчастьем, возвестить радость в годину глубокой печали, легко и бережно провести людей сквозь время великого угнетения.

Согласно утверждению Варнгагена, в течение некоторого времени Бетховен разделял распространенные между членами кружка политические взгляды Фихте, который своими «Речами к немецкому народу» способствовал пробуждению народного самосознания.

Нет никаких оснований видеть в Амалии Зебальд предмет глубокой страсти композитора и отождествлять эту девушку с «бессмертной возлюбленной», как это делают некоторые биографы.

Ромэн Роллан, ознакомившись с интимными дневниками Терезы и написавший превосходный очерк «Сестры Брунsvик 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 признает наличие немалого количества «странных совпадений», достаточных для того, чтобы отождествить Терезу с «бессмертной возлюбленной». Но почти в то же время (1927 г.), 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. В последней работе о Бетховене, выпущенной в 1938 году, Роллан склонен считать, что адресатка письма — неизвестная нам молодая неопытная 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.

Песталоцци (1746–1827 гг.) — знаменитый швейцарский педагог, первый организатор детских приютов, воспитательных заведений и институтов для учителей.

Дополнением к этому рассказу служит следующая запись слов Бетховена из так называемого третьего письма Бетховена к Беттине:

«Я высказал Гёте свое мнение о том, как действует на нас успех, и сказал, что хотелось бы, чтобы человек, подобный ему, слушал разумно: растроганность подобает только женщинам (прости мне это), — у мужчины музыка должна высекать огонь из души... Нужно быть чем-нибудь, когда хочешь чем-то казаться...» «Гёте 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 совместив с князьями».

Разумеется, никто не мог слышать того, что было сказано с глазу на глаз в карете. Но, по-видимому, Бетховен сам позаботился о разглашении этого диалога. Во всяком случае, такой ответ вполне правдоподобен в устах Бетховена.

Так называла Бетховена Амалия Зебальд, на что он обычно отвечал: «Тиран — это вы!»

Меттерних считал революционным даже энтузиазм идеологов освободительной войны. Многие высокопоставленные лица были арестованы за чересчур пылкое выражение патриотических чувств.

21 июля 1813 года в северной Испании, недалеко от французской границы, близ городка Витория, между войсками Наполеона, оккупировавшими Испанию, и английской армией генерала Веллингтона произошло сражение, фактически положившее конец владычеству французов над Испанией. Вместе с тем, битва при Витории была одним из существенных этапов в деле военного поражения наполеоновских армий на разных европейских фронтах в этот несчастный для великого полководца 1813 год. В немецких странах победа Веллингтона вызвала настоящее ликование, и Мельцель был уверен, что подобная музыкальная пьеса, к тому же написанная знаменитым немецким композитором, безусловно будет иметь огромный успех не только в Англии, но и в Германии.

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.

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».

Глухой Бетховен беседовал с друзьями при помощи так называемых «разговорных тетрадей», куда вписывались ответы и вопросы собеседников.

Так, например, одно из судебных разбирательств происходило в такой инстанции, которая судила только дворян. Судьи были введены в заблуждение приставкой «ван» к фамилии композитора, и так как в немецких странах приставка «фон» полагается только дворянам, судьи по аналогии решили, что голландское «ван» также свидетельствует о дворянском происхождении, что, однако, было неверно. Бетховен на суде горделиво заявил, что он — дворянин по духу но это не произвело на судей никакого впечатления... Пришлось перенести дело в «мещанскую» инстанцию. Бетховена это очень огорчило.

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 Гензель» (март 1820 г.). Дело происходило, по-видимому, в трактире.

Он носил с собою повсюду визитные карточки, на которых было написано по-французски: «Друг Бетховена». Однажды в 1844 году, во время нижнерейнского музыкального фестиваля, на одной из генеральных репетиций Шиндлер 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.

Гегель называл произведения Россини «музыкой для сердца». «У итальянцев обыкновенные звуки... с первого же мгновения пламенны и прекрасны; первый звук — уже свобода и страсть, первый тон вырывается из свободной груди и души». «Божественное вдохновение изливается сразу мелодическим потоком, доставляет блаженство, проникает и переворачивает всю душу».

В течение сезона 1818/19 года состоялось тридцать пять исполнений преимущественно крупных пьес Бетховена в разных венских концертах.

До 1822 года закончены пять последних сонат и вариации для Фортепиано, сложнейшая фуга для струнного квинтета; до 1824 года созданы два колоссальных по масштабу произведения — месса и Девятая симфония; наконец, до 1827 года написаны пять последних квартетов.

Певица, для которой была написана роль Фиделио.

Перевод З. Ф. Савеловой.

На следующий день доктор Вагнер и профессор Ваврух сделали вскрытие тела. Были спилены височные кости и найдены значительные изменения слуховых органов. Посмертная маска была снята скульптором Дангауэром после вскрытия, когда лицо уже деформировалось.

«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 вызовите в себе воспоминание о сегодняшнем дне...»

Аукцион состоялся в августе, когда почитатели покойного были вне Вены. Рукописи достались главным образом двум издателям, купцам Гаслингеру и Артариа, за бесценок: так, например, партитура Пятой симфонии, написанная рукой Бетховена, была продана за шесть флоринов!

«Сборник российских песен или между делом
безделье».

Среди текстов есть превосходные стихотворения, например, произведение шотландского поэта XVIII века Бернса.

В то время все рояли были молоточковые. Бетховен решил заменить итальянское название «пиано-форте» немецким названием «гаммерклавир», что в переводе означает «молоточковое фортепиано».

Лучшие страницы музыки Филиппа-Эммануила Баха, Гайдна, Моцарта и молодого Бетховена возникают в памяти при слушании этого шедевра.

Тема страдания выражена в эпизодах «Мизерере» («Сжался») и «Агнус деи» из «Глория», в эпизоде «Крестной ноши» из «Кредо» и других. Светлой надеждой и безмятежным покоем полны эпизоды: «Будущая жизнь» из «Кредо», «Бенедиктус» из «Санктус» и др.

Композитор почему-то не назвал ее этим именем, хотя характер музыки не оставляет сомнений в том, что это типичное скерцо.

Бетховен назвал эту тему в ее первоначальном эскизе «Менуэтом». Но мелодия ее скорее напоминает медленный венский вальс.

Приведенные фразы небрежно набросаны карандашом. Мы соединили между собою разбросанные замечания и придали им удобочитаемую форму.

Характерно, что первыми вспомнились Бетховену следующие строки: «Там, где витает твое нежное крыло, князья становятся братьями нищих». В окончательной редакции пришлось заменить стих следующим: «Все люди становятся братьями». Это случилось «из-за аристократической театральной дирекции», как гласит чья-то запись в разговорной тетради.