# Муслим Магомаев-старший

**Людвиг ван Бетховен**

Бетховен, Людвиг ван (Beethoven, Ludwig van) (1770–1827), немецкий композитор, которого нередко считают величайшим творцом всех времен. Его творчество относят как к классицизму, так и к романтизму; на самом же деле оно выходит за рамки подобных определений: сочинения Бетховена - прежде всего выражение его гениальной личности.  
  
**Происхождение. Детство и юность.**  
  Бетховен родился в Бонне, предположительно 16 декабря 1770 (крещен 17 декабря). В его жилах кроме немецкой текла и фламандская кровь: дед композитора по отцу, тоже Людвиг, родился в 1712 в Малине (Фландрия), служил певчим в Генте и Лувене и в 1733 перебрался в Бонн, где стал придворным музыкантом в капелле курфюрста-архиепископа Кёльнского. Это был умный человек, хороший певец, профессионально подготовленный инструменталист, он дослужился до должности придворного капельмейстера и пользовался уважением окружающих. Его единственный сын Иоганн (остальные дети умерли в младенческом возрасте) с детства пел в той же капелле, но положение его было шаткое, поскольку он сильно пил и вел беспорядочную жизнь. Иоганн взял в жены Марию Магдалену Лайм, дочь повара. У них родилось семеро детей, из которых в живых остались трое сыновей; Людвиг, будущий композитор, был старшим из них.  
  Бетховен вырос в нищете. Отец пропивал свое скудное жалованье; он занимался с сыном игрой на скрипке и фортепиано в надежде, что тот станет вундеркиндом, новым Моцартом, и обеспечит семью. Со временем отцу прибавили жалованье в расчете на будущее его одаренного и трудолюбивого сына. При всем том мальчик неуверенно владел скрипкой, а на фортепиано (как и на скрипке) любил больше импровизировать, чем совершенствовать технику игры.  
  Общее образование Бетховена было столь же несистематичным, как и музыкальное. В последнем, однако, большую роль играла практика: он играл на альте в придворном оркестре, выступал исполнителем на клавишных инструментах, в том числе на органе, которым сумел быстро овладеть. К.Г.Нефе, с 1782 боннский придворный органист, стал первым настоящим учителем Бетховена (в числе прочего он прошел с ним весь хорошо темперированный клавир И.С.Баха).  
  Обязанности Бетховена как придворного музыканта значительно расширились, когда эрцгерцог Максимилиан Франц стал курфюрстом Кёльнским и начал проявлять заботу о музыкальной жизни Бонна, где располагалась его резиденция. В 1787 Бетховену удалось впервые посетить Вену – в то время музыкальную столицу Европы. По рассказам, Моцарт, послушав игру юноши, высоко оценил его импровизации и предрек ему большое будущее. Но вскоре Бетховен должен был вернуться домой – его мать лежала при смерти. Он остался единственным кормильцем семьи, состоявшей из беспутного отца и двух младших братьев.  
  Одаренность юноши, его жадность к музыкальным впечатлениям, пылкая и восприимчивая натура привлекли внимание некоторых просвещенных боннских семейств, а блестящие фортепианные импровизации обеспечили ему свободный вход в любые музыкальные собрания. Особенно много сделало для него семейство Бройнинг, которое взяло опеку над неуклюжим, но оригинальным молодым музыкантом. Доктор Ф.Г.Вегелер стал ему другом на всю жизнь, а граф Ф.Е.Г.Вальдштейн, его восторженный почитатель, сумел убедить эрцгерцога послать Бетховена для учения в Вену.  
  
**Вена. 1792–1802**  
  В Вене, куда Бетховен приехал во второй раз в 1792 и где оставался до конца своих дней, он быстро нашел титулованных друзей-меценатов.  
  Люди, встречавшиеся с молодым Бетховеном, описывали двадцатилетнего композитора как коренастого молодого человека, склонного к щегольству, порой дерзкого, но добродушного и милого в отношениях с друзьями. Понимая недостаточность своего образования, он отправился к Йозефу Гайдну, признанному венскому авторитету в области инструментальной музыки (Моцарт умер годом ранее) и некоторое время приносил ему для проверки упражнения в контрапункте. Гайдн, однако, вскоре охладел к строптивому ученику, и Бетховен втайне от него стал брать уроки у И.Шенка и затем у более основательного И.Г.Альбрехтсбергера. Помимо этого, желая усовершенствоваться в вокальном письме, он посещал в течение нескольких лет знаменитого оперного композитора Антонио Сальери. Вскоре он вошел в кружок, объединявший титулованных любителей и профессиональных музыкантов. Князь Карл Лихновский ввел молодого провинциала в круг своих друзей.  
  Вопрос, насколько среда и дух времени влияют на творчество, неоднозначен. Бетховен читал произведения Ф.Г.Клопштока, одного из предшественников движения «Бури и натиска». Он был знаком с Гёте и глубоко почитал мыслителя и поэта. Политическая и общественная жизнь Европы того времени была тревожной: когда Бетховен прибыл в 1792 в Вену, город был взбудоражен вестями о революции во Франции. Бетховен восторженно принимал революционные лозунги и воспевал свободу в своей музыке. Вулканическая, взрывчатая природа его творчества – несомненно, воплощение духа времени, но только в том смысле, что характер творца был в какой-то мере сформирован этим временем. Смелое нарушение общепринятых норм, мощное самоутверждение, грозовая атмосфера бетховенской музыки – все это было бы немыслимо в эпоху Моцарта.  
  Тем не менее, ранние бетховенские сочинения во многом следуют канонам 18 в.: это относится к трио (струнным и фортепианным), скрипичным, фортепианным и виолончельным сонатам. Фортепиано было тогда для Бетховена самым близким инструментом, в фортепианных произведениях он с предельной искренностью выражал самые сокровенные чувства, а медленные части некоторых сонат (например, Largo e mesto из сонаты ор. 10, № 3) проникнуты уже романтическим томлением. Патетическая соната ор. 13 – тоже очевидное предвосхищение более поздних бетховенских экспериментов. В иных случаях его новаторство носит характер внезапного вторжения, и первые слушатели воспринимали его как явный произвол. Изданные в 1801 шесть струнных квартетов ор. 18 можно считать самым крупным достижением этого периода; Бетховен явно не спешил с публикацией, сознавая, какие высокие образцы квартетного письма оставили Моцарт и Гайдн. Первый оркестровый опыт Бетховена связан с двумя концертами для фортепиано с оркестром (№ 1, до мажор и № 2, си-бемоль мажор), созданными в 1801: в них он, по-видимому, тоже не был уверен, будучи хорошо знакомым с великими достижениями Моцарта в этом жанре. В числе наиболее известных (и наименее вызывающих) ранних произведений – септет ор. 20 (1802). Следующий опус, Первая симфония (опубликована в конце 1801) – первое чисто оркестровое сочинение Бетховена.  
  
**Приближение глухоты**  
  Нам остается только гадать, до какой степени бетховенская глухота повлияла на его творчество. Недуг развивался постепенно. Уже в 1798 он жаловался на шум в ушах, ему бывало трудно различать высокие тоны, понимать беседу, ведущуюся шепотом. В ужасе от перспективы стать объектом жалости – глухим композитором, он рассказал о своей болезни близкому другу – Карлу Аменде, а также докторам, которые посоветовали ему по возможности беречь слух. Он продолжал вращаться в кругу своих венских друзей, принимал участие в музыкальных вечерах, много сочинял. Ему так хорошо удавалось скрывать глухоту, что до 1812 даже часто встречавшиеся с ним люди не подозревали, насколько серьезна его болезнь. То, что при беседе он часто отвечал невпопад, приписывали плохому настроению или рассеянности.  
  Летом 1802 Бетховен удалился в тихий пригород Вены – Хайлигенштадт. Там появился потрясающий документ – «Хайлигенштадтское завещание», мучительная исповедь терзаемого недугом музыканта. Завещание адресовано братьям Бетховена (с указанием прочесть и исполнить после его смерти); в нем он говорит о своих душевных страданиях: мучительно, когда «человек, стоящий рядом со мной, слышит доносящийся издали наигрыш флейты, не слышный для меня; или когда кто-нибудь слышит пение пастуха, а я не могу различить ни звука». Но тогда же, в письме к доктору Вегелеру, он восклицает: «Я возьму судьбу за глотку!», и музыка, которую он продолжает писать, подтверждает это решение: в то же лето появляются светлая Вторая симфония, ор. 36, великолепные фортепианные сонаты op. 31 и три скрипичных сонаты, ор. 30.  
  
**Второй период. «Новый путь»**  
  Согласно «трехпериодной» классификации, предложенной в 1852 одним из первых исследователей творчества Бетховена В. фон Ленцем, второй период приблизительно охватывает 1802–1815.  
  Окончательный разрыв с прошлым явился скорее осуществлением, продолжением тенденций раннего периода, нежели сознательной «декларацией независимости»: Бетховен не был реформатором-теоретиком, как Глюк до него и Вагнер после него. Первый решительный прорыв к тому, что сам Бетховен называл «новым путем», произошел в Третьей симфонии (Героической), работа над которой относится к 1803–1804. Продолжительность ее втрое больше, чем любой другой симфонии, написанной ранее. Первая часть – музыка необычайной силы, вторая – потрясающее излияние скорби, третья – остроумное, прихотливое скерцо, а финал – вариации на ликующую, праздничную тему - своей мощью далеко превосходит традиционные финалы в форме рондо, сочинявшиеся предшественниками Бетховена. Часто утверждают (и не без оснований), что сначала Бетховен посвятил Героическую Наполеону, но узнав, что тот провозгласил себя императором, отменил посвящение. «Теперь он будет попирать права человека и удовлетворять только собственное честолюбие», – таковы, по рассказам, были слова Бетховена, когда он разорвал титульную страницу партитуры с посвящением. В конце концов Героическая была посвящена одному из меценатов - князю Лобковицу.  
  Сочинения второго периода. В эти годы гениальные творения выходили из-под его пера одно за другим. Основные сочинения композитора, перечисленные в порядке их возникновения, образуют невероятный поток гениальной музыки, этот воображаемый звуковой мир заменяет его творцу уходящий от него мир реальных звучаний. Это было победоносное самоутверждение, отражение напряженной работы мысли, свидетельство богатой внутренней жизни музыканта.  
  Мы сможем назвать лишь самые важные сочинения второго периода: скрипичная соната ля мажор, ор. 47 (Крейцерова, 1802–1803); Третья симфония, ор. 55 (Героическая, 1802–1805); оратория Христос на Масличной горе, ор. 85 (1803); фортепианные сонаты: Вальдштейновская, ор. 53; фа мажор, ор. 54, Аппассионата, ор. 57 (1803–1815); фортепианный концерт № 4 соль мажор, ор. 58 (1805–1806); единственная опера Бетховена – Фиделио, ор. 72 (1805, вторая редакция 1806); три «русских» квартета, ор. 59 (посвящены графу Разумовскому; 1805–1806); Четвертая симфония си-бемоль мажор, ор. 60 (1806); скрипичный концерт, ор. 61 (1806); увертюра к трагедии Коллина Кориолан, ор. 62 (1807); Месса до мажор, ор. 86 (1807); Пятая симфония до минор, ор. 67 (1804–1808); Шестая симфония, ор. 68 (Пасторальная, 1807–1808); виолончельная соната ля мажор, ор. 69 (1807); два фортепианных трио, ор. 70 (1808); фортепианный концерт № 5, ор. 73 (Император, 1809); квартет, ор. 74 (Арфа, 1809); фортепианная соната, ор. 81а (Прощание, 1809–1910); три песни на стихи Гёте, ор. 83 (1810); музыка к трагедии Гёте Эгмонт, ор. 84 (1809); квартет фа минор, ор. 95 (1810); Восьмая симфония фа мажор, ор. 93 (1811–1812); фортепианное трио си-бемоль мажор, ор. 97 (Эрцгерцог, 1818).  
  Ко второму периоду относятся наивысшие достижения Бетховена в жанрах скрипичного и фортепианного концерта, скрипичные и виолончельные сонаты, оперы; жанр фортепианной сонаты представлен такими шедеврами, как Аппассионата и Вальдштейновская. Но даже музыканты не всегда были способны воспринять новизну этих сочинений. Говорят, что однажды кто-то из коллег спросил Бетховена: неужели он считает музыкой один из квартетов, посвященных русскому посланнику в Вене, графу Разумовскому. «Да, – ответил композитор, – но не для вас, а для будущего».  
  Источником вдохновения для ряда сочинений стали романтические чувства, которые Бетховен испытывал к некоторым из своих великосветских учениц. Это, возможно, относится к двум сонатам «quasi una Fantasia», ор. 27 (вышли в свет в 1802). Вторая из них (позже получившая имя «Лунной») посвящена графине Джульетте Гвиччарди. Бетховен даже думал сделать ей предложение, но вовремя понял, что глухой музыкант – неподходяшая пара для кокетливой светской красавицы. Другие знакомые дамы отвергли его; одна из них назвала его «уродом» и «полусумасшедшим». Иначе обстояло дело с семейством Брунсвик, в котором Бетховен давал уроки музыки двум старшим сестрам – Терезе («Тези») и Жозефине («Пепи»). Уже давно была отброшено предположение, что адресатом послания к «Бессмертной Возлюбленной», найденного в бумагах Бетховена после его смерти, была Тереза, но современные исследователи не исключают, что этим адресатом являлась Жозефина. В любом случае идиллическая Четвертая симфония своим замыслом обязана пребыванию Бетховена в венгерском имении Брунсвиков летом 1806.  
  Четвертая, Пятая и Шестая (Пасторальная) симфонии были сочинены в 1804–1808. Пятая – наверное, самая известная симфония в мире – открывается кратким мотивом, про который Бетховен сказал: «Так судьба стучится в дверь». В 1812 были завершены Седьмая и Восьмая симфонии.  
  В 1804 Бетховен охотно принял заказ на сочинение оперы, поскольку в Вене успех на оперной сцене означал славу и деньги. Сюжет вкратце состоял в следующем: смелая, предприимчивая женщина, переодевшись в мужскую одежду, спасает своего любимого мужа, заключенного в тюрьму жестоким тираном, и изобличает последнего перед народом. Чтобы избежать путаницы с уже существовавшей оперой на этот сюжет – Леонорой Гаво, бетховенское произведение было названа Фиделио, по имени, которое принимает переодетая героиня. Конечно, у Бетховена не было опыта сочинения для театра. Кульминационные моменты мелодрамы отмечены превосходной музыкой, но в других разделах отсутствие драматического чутья не позволяет композитору подняться над оперной рутиной (хотя он очень стремился к этому: в Фиделио есть фрагменты, которые переделывались до восемнадцати раз). Все же опера постепенно завоевывала слушателей (при жизни композитора состоялось три ее постановки в разных редакциях – в 1805, 1806 и 1814). Можно утверждать, что ни в одно другое сочинение композитор не вложил столько труда.  
  Бетховен, как уже говорилось, глубоко почитал творения Гёте, сочинил несколько песен на его тексты, музыку к его трагедии Эгмонт, но познакомился с Гёте только летом 1812, когда они вместе оказались на курорте в Теплице. Изысканные манеры великого поэта и резкость поведения композитора не способствовали их сближению. «Его дарование поразило меня чрезвычайно, но, к сожалению, он обладает нравом неукротимым, и мир представляется ему ненавистным творением», – говорит Гёте в одном из писем.  
  
**Дружба с эрцгерцогом Рудольфом**  
  Дружба Бетховена с Рудольфом, австрийским эрцгерцогом и сводным братом императора, – один из наиболее любопытных исторических сюжетов. Примерно в 1804 эрцгерцог, которому тогда было 16 лет, начал брать у композитора уроки игры на фортепиано. Несмотря на огромное различие в социальном положении, учитель и ученик испытывали искреннюю приязнь друг к другу. Являясь на уроки во дворец эрцгерцога, Бетховен должен был проходить мимо бесчисленных лакеев, называть своего ученика «ваше высочество» и бороться с его дилетантским отношением к музыке. И все это он проделывал с удивительным терпением, хотя никогда не стеснялся отменять уроки, если был занят сочинением.  
  По заказу эрцгерцога созданы такие сочинения, как фортепианная соната Прощание, Тройной концерт, последний и самый грандиозный Пятый фортепианный концерт, Торжественная месса (Missa solemnis). Она первоначально предназначалась для церемонии возведения эрцгерцога в сан архиепископа Ольмюцкого, но не была закончена в срок. Эрцгерцог, князь Кинский и князь Лобковиц учредили нечто вроде стипендии для композитора, который прославил Вену, но не получал поддержки от городских властей, причем эрцгерцог оказался самым надежным из трех меценатов. Во время Венского конгресса в 1814 Бетховен извлек для себя немалую материальную пользу из общения с аристократией и любезно выслушивал комплименты – ему удалось хотя бы частично скрыть то презрение к придворному «блеску», которое он всегда испытывал.  
  
**Последние годы**  
  Материальное положение композитора заметно улучшилось. Издатели охотились за его партитурами и заказывали такие, например, сочинения, как большие фортепианные вариации на тему вальса Диабелли (1823). Его заботливые друзья, особенно глубоко преданный Бетховену А.Шиндлер, наблюдая беспорядочный и полный лишений образ жизни музыканта и слыша его жалобы на то, что его «обобрали» (Бетховен стал беспричинно подозрительным и был готов обвинить в самом худшем почти всех лиц из своего окружения), не могли понять, куда он девает деньги. Они не знали, что композитор откладывает их, но делает это не для себя. Когда в 1815 умер его брат Каспар, композитор стал одним из опекунов своего десятилетнего племянника Карла. Любовь Бетховена к мальчику, стремление обеспечить его будущее вступили в противоречие с недоверием, которое композитор испытывал к матери Карла; в результате он только постоянно ссорился с обоими, и эта ситуация окрасила трагическим светом последний период его жизни. В годы, когда Бетховен добивался полного опекунства, сочинял он мало.  
  Глухота Бетховена стала практически полной. К 1819 ему пришлось целиком перейти на общение с собеседниками с помощью грифельной доски или бумаги и карандаша (сохранились т.н. разговорные тетради Бетховена). Полностью погруженный в работу над такими сочинениями, как величественная Торжественная месса ре мажор (1818) или Девятая симфония, он вел себя странно, внушая тревогу посторонним людям: он «пел, завывал, топал ногами, и вообще казалось, что он ведет смертельную борьбу с невидимым противником» (Шиндлер). Гениальные последние квартеты, пять последних фортепианных сонат – грандиозные по масштабам, необычные по форме и стилю – казались многим современником произведениями сумасшедшего. И все-таки венские слушатели признавали благородство и величие бетховенской музыки, они чувствовали, что имеют дело с гением. В 1824 во время исполнения Девятой симфонии с ее хоровым финалом на текст оды Шиллера К Радости (An die Freude) Бетховен стоял рядом с дирижером. Зал был покорен мощной кульминацией в конце симфонии, публика неистовствовала, но Бетховен не оборачивался. Пришлось одному из певцов взять его за рукав и повернуть лицом к слушателям, чтобы композитор поклонился.  
  Судьба других поздних произведений была более сложной. Прошло много лет после смерти Бетховена, и только тогда наиболее восприимчивые музыканты начали исполнять его последние квартеты (в том числе Большую фугу, ор. 33) и последние фортепианные сонаты, открывая людям эти высшие, прекраснейшие достижения Бетховена. Иногда поздний стиль Бетховена характеризуют как созерцательный, абстрактный, в ряде случаев пренебрегающий законами благозвучия; на самом деле эта музыка – неоскудевающий источник мощной и разумной духовной энергии.  
  Бетховен скончался в Вене 26 марта 1827 от воспаления легких, осложненного желтухой и водянкой.  
  
**Вклад Бетховена в мировую культуру**  
  Бетховен продолжил общую линию развития жанров симфонии, сонаты, квартета, намеченную его предшественниками. Однако его трактовка известных форм и жанров отличалась большой свободой; можно сказать, что Бетховен раздвинул их рамки во времени и в пространстве. Он не расширил сложившегося к его времени состава симфонического оркестра, но его партитуры требуют, во-первых, большего числа исполнителей в каждой партии, а во-вторых, невероятного в его эпоху исполнительского мастерства каждого оркестранта; кроме того, Бетховен очень чувствителен к индивидуальной выразительности каждого инструментального тембра. Фортепиано в его сочинениях – не близкий родственник изящного клавесина: используются весь расширенный диапазон инструмента, все его динамические возможности.  
  В областях мелодики, гармонии, ритма Бетховен нередко прибегает к приему внезапной смены, контраста. Одна из форм контраста – противопоставление решительных тем с четким ритмом и более лирических, плавно текущих разделов. Резкие диссонансы и неожиданные модуляции в далекие тональности – тоже важная черта бетховенской гармонии. Он расширил диапазон применяемых в музыке темпов и часто прибегал к драматичным, импульсивным сменам динамики. Иногда контраст выступает как проявление характерно бетховенского несколько грубоватого юмора – так бывает в его неистовых скерцо, которые в его симфониях и квартетах часто заменяют более степенный менуэт.  
  В отличие от своего предшественника Моцарта, Бетховен сочинял с трудом. Записные книжки Бетховена показывают, как постепенно, шаг за шагом из неуверенных набросков возникает грандиозная композиция, отмеченная убедительной логикой построения и редкой красотой. Только один пример: в первоначальном эскизе знаменитого «мотива судьбы», открывающего Пятую симфонию, он поручен флейте, а это значит, что тема имела совсем иной образный смысл. Мощный художественный интеллект позволяет композитору обратить недостаток в достоинство: моцартовской спонтанности, инстинктивному чувству совершенства Бетховен противопоставляет непревзойденную музыкально-драматургическую логику. Именно она – главный источник бетховенского величия, его несравненного умения организовать контрастные элементы в монолитное целое. Бетховен стирает традиционные цезуры между разделами формы, избегает симметрии, сливает части цикла, развивает протяженные построения из тематических и ритмических мотивов, на первый взгляд не содержащих в себе ничего интересного. Иначе говоря, Бетховен творит музыкальное пространство силой ума, собственной волей. Он предвосхищал и создавал те художественные направления, которые стали определяющими для музыкального искусства 19 в. И сегодня его произведения входят в число величайших, наиболее почитаемых творений человеческого гения.