**Людвиг ван Бетховен (Ludwig van Beethoven) (1770–1827)**

**Вступление**

Немецкий композитор, пианист, дирижёр. Первоначальное музыкальное образование получил у отца, певчего Боннской придворной капеллы, и его сослуживцев. С 1780 ученик К.Г. Нефе, воспитавшего Бетховена в духе немецкого просветительства. С 13-летнего возраста органист Боннской придворной капеллы. В 1787 Бетховен посетил в Вене В.А. Моцарта, который высоко оценил его искусство фортепианной импровизации. После окончательного переезда в Вену (1792) Бетховен как композитор совершенствовался у Й. Гайдна, И.Г. Альбрехтсбергера, пользовался советами И. Шенка, А. Сальери, Э. Фёрстера. Концертные выступления Бетховена в Вене, Праге, Берлине, Дрездене, Буде проходили с огромным успехом. К началу 1800-х гг. Бетховен – автор многих произведений, поражавших современников бурным драматизмом и новизной музыкального языка. В их числе: фортепианные сонаты №8 («Патетическая») и 14 (т.н. Лунная), первые 6 струнных квартетов. В 1800 была исполнена 1-я симфония Бетховена. Прогрессирующая глухота, первые признаки которой появились в 1797, заставила Бетховена впоследствии постепенно сократить концертную деятельность, а после 1815 от неё отказаться. В произведениях 1802–12 полностью выявились характерные признаки зрелого стиля Бетховена. В последний период творчества появились его величайшие создания – 9-я симфония с заключительным хором на слова оды «К радости» Шиллера и Торжественная месса, а также шедевры его камерной музыки – сонаты для фортепиано №28–32 и квартеты №12–16.

На формирование мировоззрения Бетховена сильнейшее воздействие оказали события Великой французской революции; его творчество тесно связано с современным ему искусством, литературой, философией, с художественным наследием прошлого (Гомер, Плутарх, В. Шекспир, Ж.Ж. Руссо, И.В. Гёте, И. Кант, Ф. Шиллер). Основной идейный мотив творчества Бетховена – тема героической борьбы за свободу, воплощённая с особенной силой в 3-й, 5-й, 7-й и 9-й симфониях, в опере «Фиделио», в увертюре «Эгмонт», в фортепианной сонате №23 (т. н. Appassionata) и др. Вместе с тем Бетховен создал много сочинений, выражающих тончайшие личные переживания. Бесконечно широк лирический диапазон его adagio и largo.

Представитель венской классической школы, Бетховен вслед за Й. Гайдном и В.А. Моцартом разрабатывал формы классической музыки, позволяющие отразить разнообразные явления действительности в их развитии. Сонатно-симфонический цикл был Бетховеном расширен, наполнен новым драматическим содержанием. В трактовке главной и побочной партий и их соотношения Бетховен выдвинул принцип контраста как выражение единства противоположностей. Этим в значительной мере обусловлены расширение круга тональностей побочных партий, повышение роли связующих и заключительных партий, увеличение масштаба разработок и введение в них новых лирических тем, динамизация реприз, перенесение общей кульминации в развёрнутую коду. С этим же связано и более широкое понимание границ тональности и сферы действия тонального центра, чем у его предшественников. Бетховен расширил оркестровые диапазоны ведущих голосов, интенсифицировал выразительность всех оркестровых партий. Важную роль в формировании стиля композитора сыграла его работа над техникой варьирования и вариационной формой. Совершенствуя найденную им форму свободных вариаций (финал фортепианной сонаты №30, вариации на тему Диабелли, 3-я и 4-я части 9-й симфонии и др.), Бетховен существенно обогатил и традиционные типы варьирования (Andante из 5-й симфонии, 32 вариации для фортепиано c-moll, медленные части фортепианных сонат №23 и 32). С новым принципом сочинения вариаций связан и новый подход к полифонической технике. В произведениях последнего периода имитационная полифония фигурирует как составной элемент разработок (фортепианная соната №28), как начальная или заключительная часть цикла (фортепианные сонаты №29, 31, квартет №14). Большое значение приобретает контрастная (неимитационная) полифония. Так, в Allegretto из 7-й симфонии тема и контрапункт образуют мелодическое «двуединство», обладающее совершенно особой, глубоко проникновенной экспрессией.

Богатый материал для изучения творческого метода Бетховена дают наброски и эскизы, которые сохранились в его музыкальном архиве (свыше 7500 листов). Большой биографический интерес представляют т. н. разговорные тетради, которыми Бетховен пользовался для ведения бесед с момента наступления полной глухоты (1818). Наследие Бетховена изучали русские музыканты; упоминания о его произведениях часто встречаются в русской классической литературе и литературной критике. Многочисленные статьи А.Н. Серова, В.В. Стасова, В.В. Асафьева внесли вклад в мировую бетховениану.

**Сочинения:** Опера – Фиделио (1-я редакция под названием Леонора, постановка под названием Фиделио, или Супружеская любовь, 1805, Вена; 2-я редакция с добавлением увертюры Леонора №3, 1806, Вена; 3-я редакция 1814, Вена); балеты, в т. ч. Творения Прометея (1801, Вена); для солистов, хора и оркестра – оратория Христос на Масличной горе (1803), Месса C-dur (1807), Торжественная месса (1823), кантаты; для симфонического оркестра – 9 симфоний (1-я, 1800; 2-я, 1802; 3-я, Героическая, 1804; 4-я, 1806; 5-я, 1808; 6-я, Пасторальная, 1808; 7-я, 1812; 8-я, 1812; 9-я, 1823); увертюры – к трагедии «Кориолан» Коллина (1807), к трагедии «Эгмонт» Гёте (1810) и др.; концерты для инструментов с оркестром – 5 для фортепиано (1-й, 1795; 2-й, 2-я редакция 1798; 3-й, 1800; 4-й, 1806; 5-й, 1809), для скрипки (1806), Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели (1804); камерно-инструментальные ансамбли – 16 струнных квартетов (1798–1826), 10 сонат для фортепиано и скрипки (в т. ч. 9-я, «Крейцерова», 1803), 5 сонат для фортепиано и виолончели; для фортепиано – 32 сонаты, вариационные циклы (в т. ч. 32 вариации c-moll; багатели); песни, в т. ч. цикл К далёкой возлюбленной (1816); обработки народных песен; музыка к спектаклям драматического театра и др.

# Биография и творческий путь Бетховена

**Детство.** Людвиг ван Бетховен (приставка «ван» к фамилии указывает на голландское происхождение семьи композитора) родился в небольшом немецком городе Бонне. Мальчик рос в музыкальной семье. Его дед играл на скрипке и пел в хоре придворной капеллы князя, наместника Бонна, а затем стал капельмейстером этой капеллы. Здесь же служил и отец композитора Иоганн ван Бетховен в качестве певца-тенориста (тенора). Музыкальные способности мальчика проявились рано. Вполне возможно, что детство его сложилось бы иначе, имей он в это время такого чуткого и талантливого педагога, каким был отец Моцарта.

Отец Бетховена также обучал сына музыке. Но это был неопытный педагог, нечуткий музыкант, черствый, а порою жестокий человек. Слава маленького Моцарта не давала ему покоя. Сначала он учил Людвига играть на клавесине, затем музыкальные друзья отца научили его играть на скрипке, органе, альте. По семь – восемь часов в день отец заставлял несчастного ребенка играть упражнения. А иногда у него появлялось желание позаниматься с ним и ночью. Он будил сына и сонного, плачущего заставлял играть на фортепиано. Скорее всего, в таких случаях им руководило желание продемонстрировать друзьям, приходившим с ним после веселой вечеринки, успехи маленького музыканта. Никакие уговоры перепуганной матери не могли помешать этим мучительным ночным урокам. И только яркий талант ребенка, его непреодолимое влечение к музыке помогли ему перенести такое жестокое обращение и не отпугнули навсегда от искусства.

В восемь лет маленький Бетховен дал первый концерт в городе Кёльне. Концерты мальчика состоялись и в других городах. Отец, видя, что не может больше ничему научить сына, перестал с ним заниматься, а когда мальчику исполнилось десять лет, забрал его и из школы. Развлечения отца требовали денег, рушилось материальное благополучие семьи. Измученная лишениями и невзгодами, заболела мать Людвига. С двенадцати лет мальчик был вынужден работать. Он поступил в придворную капеллу в качестве органиста. Тяжелое, безотрадное детство!

Отец заставлял его заниматься до изнурения, чтобы игрой мальчик поскорей начал зарабатывать деньги. Денег в доме почти никогда не было: Иоганн пропивал их. Матери, кроткой и доброй Марии-Магдалине, с трудом удавалось прокормить трех сыновей: Людвига и его братьев– Иоганна и Карла. Рано стал маленький Людвиг опорой семьи, трудился, не зная отдыха: играл в придворном театре на клавесине, репетировал с певцами, переписывал ноты, сочинял по заказам. Был он хмур, неразговорчив – коренастый крепыш с копной жестких черных волос, густыми бровями и выразительным взглядом. Старый булочник, иногда даривший Людвигу булочку, удивлялся, с какой сосредоточенностью мальчик отдавался музыке. Погруженный в мелодии, возникавшие в его сознании, Людвиг ничего не замечал вокруг, стоило усилий вывести его из такого состояния. На внешний свой вид Людвиг не обращал внимания, с детства отличался неукротимой гордостью. Когда кто-то сказал о бедности его одежды, он спокойно ответил: – Когда я стану великим композитором, никто этого уже не заметит.

Сейчас Бонн – крупный город на берегу Рейна. А тогда это был маленький городок, тихий, с деревянными домами, с фруктовыми садами и цветочными плантациями на окраинах. Семья Бетховенов занимала небольшую чердачную квартиру в доме вблизи рынка. Солнце никогда не заглядывало в полутемную комнатку Людвига, где стояли железная кровать и старый клавесин. Из окна под крышей виднелся крохотный садик. Там чередовались весна, лето, осень, мягкая рейнская зима, расцветала и осыпалась бузина, по утрам слышались голоса птиц, но Людвиг редко выходил в садик. Долгие часы проводил он ежедневно за клавесином.

Мать старалась приласкать Людвига, оградить его от гнева и побоев раздражительного отца; Иоганна прогнали со службы, на безответной жене и детях вымещал он злобу. И все-таки, несмотря на горести, нельзя считать, что жизнь в Бонне была совсем безотрадной. В композиторе Кристиане Готлобе Нефе нашел Людвиг сведущего, внимательного наставника, под руководством которого изучил основы композиции, опубликовал первые сочинения. Нефе побуждал его заниматься не только музыкой, но и историей, философией, литературой, разъяснял сочинения Шекспира, Шиллера.

Свободные вечера Людвиг проводил в гостеприимной семье Брейнингов. Здесь оттаивала его душа, и он понял, как много значат для человека ласка, семейный уют. С юной Элеонорой Брейнинг Людвиг гулял в окрестностях Бонна, на берегу Рейна, где, казалось, феи и эльфы бродили по лесам и звучала прекрасная музыка. Голоса природы, рейнские пейзажи, пробуждая воображение мальчика, возрождались в его сочинениях.

Несколько боннских произведений: Рондо для фортепиано и скрипки, Двенадцать вариаций для клавесина или фортепиано и скрипки Людвиг посвятил Элеоноре. Это музыка выразительная, возвышенная, трогательная. Она говорит о чистой душе мальчика, искавшего сочувствия, откликавшегося на приветливое слово. Гордость, осознание таланта, раннее, твердое понятие о человеческом достоинстве сочетались с мягкой доверчивостью. Тяжелое детство не озлобило его. Те, кто были близки ему, знали, какое доброе сердце скрывалось за его суровой внешностью, как отзывчив он был на чужую боль, как чуток к красоте. Горячо и доверчиво отвечал он на любовь, и участие матери, Кристиана Нефе, семьи Брейнингов. После смерти матери он писал: «Я был бы счастливейшим человеком на свете, если бы мог кого-нибудь назвать именем матери и откликнуться на ее зов. Но к кому мне теперь обратиться?»

**Занятия с Нефе. Университет**

И только встречу Бетховена с Христианом Нефе в 1782 году можно считать счастливым событием этих лет. Прекрасный педагог, композитор, органист, Нефе сразу распознал в мальчике замечательного музыканта, а главное – сумел понять своеобразие его таланта. Именно Нефе познакомил Бетховена с лучшими произведениями немецких композиторов – Иоганна Себастьяна и Филиппа Эммануила Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, создав тем самым крепкую основу для развития его творчества. Талант композитора, наконец, получил должную поддержку. Учитель помог Бетховену также и напечатать первые сочинения. Среди них фортепианные вариации на тему марша композитора Дресслера и три сонаты для клавесина. Будучи сам человеком широко образованным, Нефе оказал на Бетховена большое влияние и в этом направлении. По его совету юноша много читал, изучал иностранные языки (латинский, французский, итальянский).

Окрепнув, как композитор и пианист, Бетховен осуществил свою давнишнюю мечту – в 1787 году он едет в Вену, чтобы встретиться с Моцартом, услышать его советы. Бетховен играл в присутствии прославленного композитора свои произведения и импровизировал, Моцарт был поражен смелостью и богатством фантазии юноши, необычайной манерой исполнения, бурной и порывистой. Обращаясь к присутствовавшим, Моцарт воскликнул: «Обратите внимание на него! Он всех заставит о себе говорить!».

Но встречам двух великих музыкантов не суждено было продолжаться. Умерла мать Бетховена, так нежно и преданно им любимая. Юноша вынужден был принять на себя все заботы о семье. Воспитание двух маленьких братьев требовало внимания, забот, денег. Бетховен стал служить в оперном театре, играя в оркестре на альте, выступать с концертами, давать бесчисленное количество уроков. Начались суровые будни, тяжелая, полная труда и лишений юность. Редкие минуты отдыха Бетховен проводил, бродя по живописным окрестностям Бонна. Красота лесов, долин, тихих берегов Рейна вызывала у него слезы восторга. Любовь к родной природе он сохранил навсегда.

В эти годы у Бетховена складываются взгляды на жизнь, отношение к людям. Большую роль сыграли здесь его занятия в университете, который он, правда, очень недолго, посещал по совету Нефе.

Как раз в это время (1789 год) по другую сторону Рейна, во Франции, свершилось великое событие – революция. Были провозглашены свобода, равенство, всечеловеческое братство. Эти высокие стремления восставшего против королевской власти народа нашли в душе Бетховена горячий отклик. Заветам революции он остался верен всю Жизнь. Юноша полон сил, смелых замыслов. Энергия его ищет выхода в новых сочинениях, в концертной деятельности. Его родной город становится ему тесен. Встреча с Гайдном, проезжавшим через Бонн, укрепила в нем решение ехать в Вену и учиться у знаменитого композитора.

# Переезд в Вену. Расцвет творчества

В 1792 году двадцатидвухлетний композитор переехал в Вену, где и жил до конца своих дней. В то время Вена была одним из наиболее крупных музыкальных городов не только Австрии, но и всей Европы. Сюда съезжались лучшие композиторы того времени. На сцене Венского театра ставились оперы, симфонические и камерные произведения звучали в концертах. Виртуозы соревновались в своем исполнительском мастерстве. Здесь жили и творили всемирно известные Гайдн и Моцарт. На улицах и площадях Вены играли народные музыканты (в таких народных ансамблях участвовал когда-то и Гайдн).

Имя Бетховена вскоре получило известность. Сначала он завоевал Вену как пианист. Венцев поражали бурные импровизации молодого музыканта, богатство его фантазии. Клавесин, с его звонким, но быстро затухающим звуком, уже не удовлетворял Бетховена. Он начал играть на новом тогда еще инструменте – фортепиано. Изобретенный в начале XVIII столетия итальянцем Кристофори, новый ударно-клавишный инструмент начал вытеснять в эти годы своего скромного предшественника. Только фортепиано, способное издавать громкие, яркие и певучие звуки, смогло выразить грандиозные замыслы музыки Бетховена, передать необычайный характер его исполнения. Молодой виртуоз, в совершенстве овладевший техникой своего искусства, покорил слушателей, оставив далеко позади себя всех современных ему пианистов.

Не менее поразительными для Вены, привыкшей к ясной и жизнерадостной музыке Гайдна, к изящной и выразительной музыке Моцарта, были произведения Бетховена. Бурная, стремительная и порывистая музыка «Патетической» и «Лунной» сонат, грандиозная сила и мощь «Героической симфонии» говорили о каких-то новых чувствах, новых замыслах, порою остававшихся еще непонятными, но потрясавшими и покорявшими слушателей. Имя Бетховена ставят в один ряд с венскими классиками Гайдном и Моцартом.

Да и сам Бетховен как человек, его внешний облик, его отношение к людям ломали все установившиеся представления и правила. Без парика, с гривой густых черных волос, с упрямо сдвинутыми бровями и плотно сжатыми губами, он был к тому же слишком небрежно и просто, по понятиям того времени, одет. Все это резко выделяло его среди постоянных посетителей богатых гостиных, отличавшихся галантными, изысканно-вежливыми манерами. Нередко Бетховен был резок в обращении с богатыми вельможами. Он не переносил их высокомерного или снисходительно-покровительственного отношения к музыке, за которым зачастую скрывались невежество и ограниченность ума. В одном из писем Бетховена есть такие слова: «Князей существует и будет существовать тысячи. Бетховен же один».

С детства привыкший к труду, композитор был твердо уверен, что ум и трудолюбие выше знатности и богатства. Однажды, находясь на курорте возле Вены, он стремительно прошел мимо императрицы, едва прикоснувшись к шляпе. Придворное общество принуждено было расступиться и уступить ему дорогу. А в это время Гёте, знаменитый немецкий поэт, автор «Фауста», стоял на краю дороги без шляпы, с низко склоненной головой. Эту встречу запечатлел на своей картине немецкий художник Ромлинг.

Но друзья композитора (Стефан Брейнинг, доктор медицины Вегелер, скрипач Аменда, граф Брунсвик, князь Лихновский) знали и «другого» Бетховена – веселого, отзывчивого. Его голубые глаза светились добротой и нежностью. «Никто из друзей моих не должен терпеть нужды, пока у меня есть что-нибудь», – говорил он. Подобно Моцарту, Бетховен часто терпел нужду и лишения. Но он не стал придворным музыкантом, безропотно выполняющим приказания и капризы своих хозяев.

Трагедией жизни Бетховена была его глухота. Тяжелая болезнь заставила его сторониться и друзей, сделала замкнутым. Первые признаки болезни композитор почувствовал в 28 лет. Упорное лечение не помогало, глухота становилась все сильнее. Бетховеном овладело отчаяние, он готов был расстаться с жизнью. Но любовь к музыке, мысль, что он может принести людям радость, спасли его от трагической смерти. Он понял, что долг перед обществом, перед людьми выше, важнее его личных страданий. Из борьбы со своим страшным недугом композитор вышел еще более сильным. Известны его слова: «Я схвачу судьбу за глотку и не позволю, чтобы она меня сокрушила».

1802 год стал переломным в творчестве Бетховена. Последующее десятилетие является наиболее плодотворным в жизни композитора. Приходит зрелость таланта, начинается бурный расцвет творчества. В эти годы им написаны многие из лучших произведений.

Одна за другой следуют симфонии, вплоть до восьмой. Среди них – знаменитая «Героическая» (третья). Появляются на свет увертюры «Эгмонт», «Кориолан», грандиознейшая из фортепианных сонат «Аппассионата», прославленная «Крейцерова соната» для скрипки с фортепиано. В эти же годы были созданы замечательные фортепианные концерты, концерт для скрипки с оркестром, квартеты и, наконец, героическая опера «Фиделио». Требовательный к себе Бетховен пишет к опере одну за другой четыре увертюры (лучшая «Леонора» №3). Тогда же были написаны песни на тексты Гёте и сделаны обработки народных песен (шотландских, ирландских, валлийских). Это «героический» период творчества композитора. Слова, сказанные им однажды, относятся почти ко всем произведениям, написанным в эти годы: «Музыка должна высекать огонь из груди человеческой».

Однако Бетховеном написано немало произведений иного рода. Среди них «Пасторальная» симфония, соната для фортепиано «Аврора».

К Бетховену приходит всемирная известность и уважение. Его «академии» имеют огромный успех. Произведения издаются. Но композитор продолжает совершенствовать свое мастерство. После занятий с Гайдном Он пользуется советами различных педагогов. Бетховен полон энергии, сил, радужных надежд. Лучшие, счастливейшие годы жизни!

Но неудачи и огорчения уже приближались. Прошение Бетховена о постоянной работе при оперном театре осталось без ответа. Материальные затруднения становились с годами все ощутимее. Сословные предрассудки общества не дали ему возможности создать семью, мешали его счастью. Графиня Тереза Брунсвик, горячо им любимая, так и не стала его женой. Очевидно, аристократическая семья Терезы воспротивилась их женитьбе. Бетховен был оскорблен, он глубоко страдал.

Усилившаяся глухота делала его все более замкнутым и одиноким. Бетховен перестал давать сольные концерты. Прекратились его выступления как дирижера, все реже и реже он бывал в обществе. Чтобы облегчить себе общение с людьми, композитор начал пользоваться слуховыми трубками. Это помогало ему также слушать музыку. Появились «разговорные» тетради, при помощи которых с ним общались его друзья.

# В Вене

С юности Людвиг мечтал покинуть провинциальный Бонн и совершенствоваться в любимом искусстве в Вене – одном из музыкальных центров Европы, где жили его кумиры Гайдн, Моцарт, где устраивались публичные концерты, и все новое получало признание.

Немало написав в Бонне, он все-таки не имел представления о ценности и значении сделанного.

Как всякому молодому артисту, ему хотелось увидеть большой мир и себя показать в этом мире. Он мечтал, что великий Гайдн научит его тому, чего не знал и не умел добрый Нефе.

Впервые Бетховен посетил Вену в 1787 году, но вынужден был возвратиться домой, чтобы поддерживать семью.

И **только в 1792 году** – уже двадцатидвухлетним молодым человеком, опытным в творчестве и исполнительстве, – он **смог переселиться в Вену**, навсегда полюбив этот город.

К тому времени печальное семейное гнездо окончательно разорилось. После смерти матери, угасшей от чахотки, бедность дошла до такой степени, что пришлось продать на рынке даже ветхую материнскую одежду. Отец совсем опустился. Братья не понимали Людвига и были далеки от музыки. Покидая родной неласковый Бонн, Бетховен сожалел только о Нефе, Элеоноре Брейнинг: вскоре она вышла замуж за друга Бетховена Франца Вегелера.

С огромной энергией отдался Бетховен в Вене творчеству и пианистическим выступлениям. Особенно много сочинял он для фортепиано, тогда еще нового инструмента, всего лишь полтора–два десятилетия назад пришедшего на смену старинным клавесину и клавикорду.

В Вене началась полоса смелых опытов Бетховена в фортепианной музыке.

За четыре года – с 1796 по 1799 – он создал десять сонат для фортепиано – больших многочастных произведений серьезного, глубокого содержания. Множество образов, душевных состояний нашло здесь отражение. Сонаты – непосредственный горячий отклик композитора на волновавшие его чувства, события, мысли.

Восприняв все, чего достигли в сонатном творчестве его великие предшественники Гайдн и Моцарт, молодой Бетховен не удовлетворяется традициями. В его творчестве соната утверждается как драма, насыщенная острыми конфликтными образами борьбы. Композитор ищет свободное соотношение частей сонаты, которое может наиболее естественно выразить чувства, стремится к драматургической цельности произведения.

Новое появляется и в трактовке фортепиано. Ничего внешнего, рассчитанного на эффект. Обогащается техника. Растет звуковая мощь. Музыкальная ткань насыщается мелодической выразительностью, обостряются контрасты, мастерски используются на фортепиано краски, подобные краскам оркестра.

Совершенно естественно, что развитие фортепианного творчества Бетховена оказывается связанным с искусством Бетховена-пианиста, которое в эти годы достигает расцвета. Композитор часто выступает как исполнитель. «Что это была за яркая игра! – восклицал в восторге один из слушателей. – В ней не было ничего смутного, неясного, бессильного; из нескольких слегка набросанных фигур развивались самые богатые мотивы, полные жизни и прелести; то он бурными гаммами выражал сильную страсть, то снова возвращался к небесной мелодии. Сладостные звуки сменялись грустными, потом шутливыми, шаловливыми; каждая из фигур имела совершенно определенный характер, каждая была нова, смела, ясна и правдива; игра его была так же превосходна, как и его фантазия». Устоять перед ее воздействием было невозможно: Бетховен-пианист полностью подчинял себе слушателей, безраздельно овладевал их чувствами.

Он довольно редко выступал с исполнением уже готовых, записанных сочинений, в том числе и своих опубликованных сонат. Его страсть–импровизация, непосредственное, зажигающее творчество на эстраде, радость созидания музыки тут же, на глазах у слушателей. Он охотно соглашается состязаться с другими пианистами-импровизаторами: в Вене устраивались соревнования Бетховена с Гуммелем, учеником Моцарта, и публика отдавала безусловное предпочтение Бетховену. В импровизации он не знал себе равных. Он импровизировал так вдохновенно, словно сочинение давно сложилось в его голове. И, безусловно, импровизация оказывала огромное влияние на творчество Бетховена-композитора. «Как игра его является актом творчества… так, наоборот, идея свободной игры оказывает влияние на творчество», – писал Пауль Беккер – один из известных исследователей музыки Бетховена.

Тесное единение строгой логики и свободной импровизации у тридцатилетнего Бетховена нашло свое высшее выражение в сонате №14, до-диез минор, – «Лунной».

**Последние годы жизни и творчества**

За годы, последовавшие за бурным подъемом, Бетховен написал значительно меньше. Это фортепианные сонаты, песни, объединенные в цикл «К далекой возлюбленной». До сих пор не удалось выяснить, к кому обращался композитор в этих песнях. Возможно, это была Тереза Брунсвик, нежные чувства к которой не покидали Бетховена до последних дней его жизни.

Но болезни, нужда, одиночество не могли сломить воли и мужества этого великого человека. Он вынашивает величественные замыслы своих последних сочинений. В 1824 году появилась «Торжественная месса» ре мажор – хоровое произведение духовного содержания на латинском языке. А вслед за ней – грандиознейшее произведение, венец всего творчества Бетховена – девятая (последняя) симфония.

Глубина и значительность замысла потребовали необычайного для этой симфонии состава, в дополнение к оркестру композитор ввел туда певцов-солистов и хор. И на склоне дней Бетховен остался верен заветам своей юности. В финале симфонии звучат слова из стихотворения поэта Шиллера «К радости»:

Радость, юной жизни пламя! Новых светлых дней залог.

Величественная, могучая музыка финала симфонии, напоминающая гимн, призывает народы всего мира к объединению, счастью и радости.

Эта вершина – последний взлет гениальной мысли. Болезнь, нужда становились все сильнее. Но Бетховен продолжал работать. Последними его сочинениями были квартеты, необычные по своему строению, глубокие и сложные по замыслу. Лишь немногие из современников Бетховена могли понять эти новые произведения.

Среди горячих почитателей таланта Бетховена был немецкий композитор Франц Шуберт. Шуберт знал и любил музыку Бетховена. Он восхищался смелостью и независимостью суждений композитора. Но робость и чрезмерная скромность каждый раз мешали ему познакомиться со своим гениальным соотечественником. Бетховен также хорошо знал музыку Шуберта. Он с похвалой отзывался о его сочинениях и высоко ценил талант своего младшего современника. Однако личное знакомство Бетховена и Шуберта так и не состоялось.

В последние годы жизни Бетховен страдал тяжелой болезнью печени. Было сделано четыре операции. Но ничто уже не могло помочь. Великий композитор умер, когда около него не было никого из родных. Похороны его превратились в грандиозную манифестацию. Гроб провожала двадцатитысячная толпа. Так еще при жизни композитора его музыка покорила сердца людей. Бетховен похоронен на Венском кладбище. Дом в Бонне, где он родился, превращен в музей.

# «Патетическая соната»

«Патетическая соната» (№8) написана Бетховеном в 1798 году. Заглавие «Большая патетическая соната» принадлежит самому композитору. «Патетическая» (от греческого слова «pathos» – «пафос») означает «с приподнятым, возвышенным настроением». Это название относится ко всем трем частям сонаты, хотя «приподнятость» эта выражена в каждой части по-разному. Соната была встречена современниками как необычное, смелое произведение.

**Первая часть** «Патетической сонаты» написана в быстром темпе и наиболее напряженна по своему звучанию. Обычна и ее форма сонатного аллегро. Сама же музыка и ее развитие, по сравнению с сонатами Гайдна и Моцарта, глубоко своеобразны и содержат много нового.

Необычно уже начало сонаты. Музыке в быстром темпе предшествует медленное вступление. Мрачно и вместе с тем торжественно звучат тяжелые аккорды. Из нижнего регистра звуковая лавина постепенно движется вверх. Все настойчивее звучат грозные вопросы:



Им отвечает нежная, певучая, с оттенком мольбы мелодия, звучащая на фоне спокойных аккордов:



Кажется, что это две различные, резко контрастирующие между собою темы. Но если сравнить их мелодическое строение, то окажется, что они очень близки между собой, почти одинаковы. Как сжатая пружина, вступление затаило в себе огромную силу, которая требовала выхода, разрядки.

Начинается стремительное сонатное аллегро. Главная партия напоминает бурно вздымающиеся волны. На фоне беспокойного движения баса тревожно взбегает и опускается мелодия верхнего голоса:



Связующая партия постепенно успокаивает волнение главной темы и приводит к мелодичной и певучей побочной партии:



Однако широкий «разбег» побочной темы (почти на три октавы), «пульсирующее» сопровождение придают ей напряженный характер. Вопреки правилам, установившимся в сонатах венских классиков, побочная партия «Патетической сонаты» звучит не в параллельном мажоре (ми-бемоль мажор), а в одноименном к нему минорном ладу (ми-бемоль минор).

Энергия нарастает. Она прорывается с новой силой в заключительной партии (ми-бемоль мажор). Короткие фигурации ломаных арпеджио, как хлесткие удары, пробегают по всей клавиатуре фортепиано в расходящемся движении. Нижний и верхний голоса достигают крайних регистров. Постепенное нарастание звучности от pianissimo до forte приводит к мощной кульминации, к высшей точке музыкального развития экспозиции.

Следующая за ней вторая заключительная тема является лишь короткой передышкой перед новым «взрывом». В конце заключения неожиданно звучит стремительная тема главной партии. Экспозиция заканчивается на неустойчивом аккорде. На рубеже между экспозицией и разработкой вновь появляется мрачная тема вступления. Но здесь ее грозные вопросы остаются без ответа: лирическая тема не возвращается. Зато сильно возрастает ее значение в среднем разделе первой части сонаты – разработке.

Разработка невелика и очень напряженна. «Борьба» разгорается между двумя резко контрастными темами: порывистой главной партией и лирической темой вступления. В быстром темпе тема вступления звучит еще более беспокойно, умоляюще. Этот поединок «сильного» и «слабого» выливается в ураган стремительных и бурных пассажей, которые постепенно затихают, уходя все глубже и глубже в нижний регистр.

Реприза повторяет темы экспозиции в том же порядке в основной тональности – до миноре. Изменения касаются связующей партии. Она значительно сокращена, поскольку тональность всех тем едина. Зато главная партия расширилась, что подчеркивает ее ведущую роль.

Перед самым окончанием первой части еще раз появляется первая тема вступления. Но что это? Она «потеряла» свой первый «грозный» аккорд и начинается со слабой доли. В ее вопросе осталась только тревога, и даже отчаяние. Неужели опять не будет ответа? Ответ есть. Но не слабый, умоляющий, а энергичный, волевой. Первую часть завершает главная тема, звучащая в еще более стремительном темпе. Воля, энергия, мужество победили.

**Вторая часть,** Adagio cantabile (медленно, певуче) в ля-бемоль мажоре, – глубокое размышление о чем-то серьезном и значительном, быть может, воспоминание о только что пережитом или думы о будущем. На фоне мерного сопровождения звучит благородная и величественная мелодия. Если в первой части патетика была выражена в приподнятости и яркости музыки, то здесь она проявилась в глубине, возвышенности и высокой мудрости человеческой мысли. Вторая часть удивительна по своим краскам, напоминающим звучание инструментов оркестра. Вначале основная мелодия появляется в среднем регистре, и это придает ей густую виолончельную окраску:



Второй раз та же мелодия изложена в верхнем регистре. Теперь ее звучание напоминает голоса скрипок.

В средней части Adagio cantabile появляется новая тема:



Ясно различима перекличка двух голосов. Певучей, нежной мелодии в одном голосе отвечает отрывистый, «недовольный» голос в басу. Минорный лад (одноименный ля-бемоль минор), беспокойное триольное сопровождение придают теме тревожный характер. Спор двух голосов приводит к конфликту, музыка приобретает еще большую остроту и взволнованность. В мелодии появляются резкие, подчеркнутые возгласы (sforzando). Усиливается звучность, которая становится более плотной, как будто вступает весь оркестр.

С возвращением основной темы наступает реприза. Но характер темы существенно изменился. Вместо неторопливого сопровождения шестнадцатыми слышны беспокойные фигурации триолей. Они перешли сюда из средней части как напоминание о пережитой тревоге. Поэтому первая тема уже не звучит так спокойно. И лишь в конце второй части появляются ласковые и приветливые «прощальные» обороты.

**Третья часть** – финал, Allegro. Стремительная, взволнованная музыка финала во многом роднит его с первой частью сонаты. Возвращается и основная тональность до минор. Но здесь нет того мужественного, волевого напора, который так отличал первую часть. Нет в финале и резкого контраста между темами – источника «борьбы», а вместе с ним и напряженности развития.

Финал написан в форме рондо-сонаты. Основная тема (рефрен) повторяется здесь четыре раза. Именно она и определяет характер всей части:



Эта лирически-взволнованная тема близка и по характеру и по своему мелодическому рисунку побочной партии первой части. Она тоже приподнята, патетична, но патетика ее имеет более сдержанный характер. Мелодия рефрена очень выразительна. Она быстро запоминается, легко может быть спета.

Рефрен чередуется с двумя другими темами. Первая из них (побочная партия) очень подвижна, она изложена в ми-бемоль мажоре. Вторая дана в полифоническом изложении. Это эпизод, заменяющий разработку:



Финал, а вместе с ним и вся соната, заканчивается кодой. Звучит энергичная, волевая музыка, родственная настроениям первой части. Но бурная порывистость тем первой части сонаты уступает место здесь решительным мелодическим оборотам, выражающим мужество и непреклонность:



Что же нового внес Бетховен в «Патетическую сонату» по сравнению с сонатами Гайдна и Моцарта? Прежде всего, стал иным характер музыки, отразивший более глубокие, значительные мысли и переживания человека (сонату Моцарта до минор (с фантазией) можно рассматривать как непосредственную предшественницу «Патетической сонаты» Бетховена). Отсюда – сопоставление резко контрастных тем, особенно в первой части. Контрастное сопоставление тем, а затем их «столкновение», «борьба» придали музыке драматический характер. Большая напряженность музыки вызвала и большую силу звука, размах и сложность техники. В отдельных моментах сонаты фортепиано как бы приобретает оркестровое звучание. «Патетическая соната» имеет значительно больший объем, чем сонаты Гайдна и Моцарта, она дольше длится по времени.

# Пятая симфония Бетховена

От соль-минорной симфонии Моцарта пятую симфонию Бетховена отделяют 20 лет, а от «Лондонских симфоний» Гайдна – и того меньше. Но как отлична она от своих предшественниц!

Пятая симфония была закончена в 1808 году. В симфонии четыре части. Впервые Бетховену удалось сделать четырехчастный симфонический цикл столь единым и неразрывным (непосредственными предшественниками симфоний Бетховена и здесь можно считать произведения Моцарта – его симфонии соль минор и до мажор «Юпитер»). Все четыре части симфонии объединены одной и той же грозной и повелительной темой, которая звучит в начале произведения как эпиграф. Сам композитор сказал о ней: «Так судьба стучится в дверь».



Бетховен подчеркивает значительность этой темы, давая ее в унисон, то есть в одновременном звучании у разных инструментов оркестра, fortissimo.

Симфония не имеет программы, ее содержание не выражено словами. Но яркая музыка, конкретный смысл основного мотива дают право толковать всю симфонию как грандиозную картину борьбы человека с лишениями и невзгодами жизни во имя радости и счастья. Четыре части произведения можно представить себе как отдельные моменты этой борьбы. Финал симфонии знаменует собою победу и торжество человечества над силами зла и насилия.

**Первая часть** написана в форме сонатного аллегро. Ее темп – Allegro con brio, то есть быстро, с огнем. Главная партия представляет собою развитие начального мотива симфонии. Ее отличает большая ритмическая четкость, решительная устремленность вперед:



Вместе с тем эта тема полна тревоги, беспокойства. Достигнув вершины, главная партия внезапно обрывается на доминанте. Остановка подчеркнута знаком ферматы.

Вновь звучит грозный боевой клич «мотива судьбы». Он дает толчок прекратившемуся было движению. Главная партия продолжает свое развитие. Постепенно усиливается звучность, достигая fortissimo. Но и на этот раз движение прерывается на неустойчивом аккорде. Так второе предложение главной партии выполняет роль связующей партии: оно подводит к доминанте ми-бемоль мажора – тональности побочной партии.

Побочная тема начинается властным призывом, повелительным мотивом солирующих валторн. А вот, наконец, и новая мелодия – напевная, нежная, светлая. Звучание валторн сменяется мягким пением скрипок:



Но характерный ритм основного мотива симфонии не исчезает и здесь. Он лишь отходит на второй план и глухо рокочет в басах.

Экспозицию завершает заключительная партия, целиком построенная на том же грозном мотиве. Повторяясь много раз в мажоре, в могучих возгласах всего оркестра (tutti), основная тема произведения звучит здесь решительно и победно.

Вся разработка построена на развитии основного мотива симфонии. Резкие динамические контрасты, огромные нарастания силы звука придают этому разделу колоссальную напряженность звучания. Разработка заканчивается упорным, многократным повторением мотива судьбы, который принимает яростный, неистовый характер. Этот кульминационный момент разработки совпадает с началом репризы.

Звучит главная партия. Как и в экспозиции, ее изложение прерывается. Но здесь после ферматы появляется нежная мелодия, как робкая просьба, мольба. Мелодию исполняет солирующий гобой:



Может быть, Бетховен хотел здесь сказать о страданиях человека, слабеющего в борьбе с невзгодами жизни.

Главную партию сменяет побочная, которая в репризе звучит в одноименном мажоре (до мажор). Эта светлая, нежная тема опять вносит успокоение в столь тревожную, бурную музыку. Она дает надежду, что человек преодолеет все препятствия, стоящие на его пути, и победит.

Первая часть симфонии заканчивается большой кодой. С новой силой наступает «мотив судьбы», вновь звучат его яростные угрозы. И опять, как и в репризе, не находит ответа жалоба, еще более робкая и несмелая. Судьба безжалостна, до победы еще далеко.

**Вторая часть** – Andante con moto (неторопливо, с движением), ля-бемоль мажор. Подобно медленной части «Патетической сонаты», вторая часть пятой симфонии дает передышку, борьба как бы временно прекращается. Правда, и здесь ненадолго появляется характерный ритм основной темы симфонии. Но угроза ее звучит очень глухо. Вторая часть представляет собою вариации на две темы или двойные вариации. С подобным строением мы встречались в симфонии Гайдна и также во второй части.

Первая тема напевна, глубока и серьезна. В ее мелодии, исполняемой альтами и виолончелями, слышится выразительность человеческой речи: это «рассказ», «повествование» человека, полного мужества и воли к борьбе.



Вторая тема, несмотря на трехдольный размер, производит впечатление маршевой песни. Благодаря мощному звучанию – при изложении темы в до мажоре – кажется, что эту песню «поет» не один человек, а масса народа. Именно такого рода песни пришлось слышать Бетховену в юности. У этой темы есть явные черты сходства с «Марсельезой» – боевым гимном французской революции:



Вторая тема контрастирует с первой не только по характеру, звучности, оркестровой окраске, но и по тональности. В до мажоре она, подобно побочной партии первой части, звучит как-то особенно светло и радостно. Несмотря на такое различие, темы Andante имеют и общие черты. Их объединяет мелодическое сходство, характерное «призывное» начало, пунктирный ритм.

Дальше идут поочередно вариации на первую и на вторую темы. В вариациях на первую тему изменяется, главным образом, фактура изложения. Оркестровая окраска мелодии и тональность остаются неизменными. Только в третьей вариации звучит одноименный минор.

Подобным образом варьируется и вторая тема. Она неизменно звучит громко, могуче. Во второй раз тему исполняет весь оркестр. В последней вариации вместо второй темы звучит первая в исполнении также всего оркестра, fortissimo. Благодаря этому певучая мелодия приобретает качества, характерные для второй темы, – мощность, «массовость» звучания.

Контраст между темами постепенно сглаживается. Он совсем исчезает в коде, где появляется как бы новая мелодия, объединившая в себе характерные черты обеих тем:



**Третья часть** – Allegro, до минор, скерцо. В переводе с итальянского «скерцо» – «шутка». Это пьеса в стремительном темпе, с острым ритмом. Начиная со второй симфонии, Бетховен пишет вместо менуэта – скерцо (исключение составляют четвертая и весьмая симфонии). Скерцо более чем менуэт, отвечало драматическому замыслу симфоний Бетховена, напряженному звучанию его музыки. Музыка третьей части возвращает нас к настроениям первой части симфонии. Борьба возобновляется с новой силой. Тревожно, стремительно у виолончелей и контрабасов взбегает мелодия по звукам трезвучия. Ее продолжают другие струнные инструменты. Движение останавливается на доминанте и замирает как вопрос, робкий и нерешительный:



«Вопрос» повторяется дважды. В ответ звучит грозная «тема судьбы». Существенно меняется ее мелодический рисунок. Многократно повторяется fortissimo один и тот же звук, что придает теме еще более настойчивый и непреклонный характер:



Третья часть симфонии имеет трехчастное строение. Музыка среднего раздела рисует картину народного веселья. В ее основе лежит танцевальная тема народного характера. Подражая звучанию деревенского оркестра, состоящего обычно из контрабаса, скрипки и духовых инструментов, Бетховен поручает исполнение темы вначале контрабасам:



Средний раздел написан в до мажоре – тональности, которая приобретает в симфонии все большее значение. Танцевальная тема полифонически развивается, вступают все новые и новые группы инструментов. Кажется, что к общему танцу постепенно присоединяются новые группы танцующих.

Взволнованный бег первой темы Allegro означает начало репризы. И снова та же остановка, тот же нерешительный вопрос. Как и в конце первой части «Патетической сонаты», следующая дальше «тема судьбы» теряет свою силу. Отрывисто и приглушенно, затаенно и настороженно звучит некогда грозная тема. Так светлая и спокойная мелодия побочной партии первой части симфонии, затем могучая поступь маршевой песни второй части и, наконец, энергичная музыка народного склада середины третьей как бы сметают с пути все преграды и подготавливают путь к праздничному героическому финалу.

Третья и четвертая части симфонии идут без перерыва. Их соединяет связующий переход на доминанте к тональности финала до мажор, в которой и заканчивается вся симфония. Это единственный в своем роде в симфонической музыке пример длительного и неуклонного crescendo, приводящего от ppp к ff начала финала.

**Четвертая часть** симфонии звучит торжественно, победно, она подобна грандиозному праздничному шествию народа-победителя. Как и во второй части, в музыке финала слышатся отзвуки боевых песен французской революции. Особенно близка тема финала Гимну Свободы:



Финал написан в форме сонатного аллегро. Все темы финала имеют светлый, празднично-призывный характер.

Благодаря введению в финал симфонии дополнительных инструментов, музыка приобретает еще более мощное звучание. Бетховен расширяет состав оркестра за счет флейты пикколо (маленькой флейты), отличающейся резким, пронзительным звуком, и мощных по своему звучанию духовых инструментов – тромбонов и контрафаготов.

В конце среднего (разработанного) раздела вновь слышится «тема судьбы» – тихо, тревожно и настороженно, как далекое воспоминание о пережитой борьбе.

Финал заканчивается грандиозной кодой, которая воспринимается как заключение всей симфонии. Ее ликующий, праздничный характер говорит о торжестве народа, его победе над злом и несправедливостью:



Пятая симфония Бетховена во многом отличается от симфоний Гайдна и Моцарта. Впервые Бетховен объединяет четырехчастный симфонический цикл единой мыслью, единым замыслом: «от тьмы к свету, через борьбу – к победе». Важное объединяющее значение имеет «тема судьбы» – ведущая тема, или лейтмотив, всей симфонии. Еще ярче, чем в «Патетической сонате», в пятой симфонии проявилась особенность музыки Бетховена – рождение контрастных тем из одной. Так, по существу, все темы первой части симфонии, а также основная тема скерцо возникают из той же «темы судьбы». Различны и в то же время глубоко родственны между собою темы второй части симфонии.

В пятой симфонии борьба двух враждебных сил дана в развитии. Четыре части симфонии – это как бы различные этапы борьбы. Благодаря этому симфония приобретает сюжетность, «программность». А это обстоятельство, в свою очередь, делает музыку Бетховена более понятной. Серьезность и глубина замысла вызвали необходимость увеличить состав оркестра, что придало звучанию величие и мощность.

# Рождение «Лунной сонаты»

В 1801 году, когда возникла соната, душевное состояние Бетховена было сложным. Успех сопутствовал ему как пианисту и композитору. Его сочинения приобретали известность. Он был принят в аристократических домах.

Колоритный портрет тридцатилетнего Бетховена рисует выдающийся французский писатель Ромен Роллан, глубоко изучивший этот период жизни композитора. «…Взгляните на него, на Бетховена, этого тридцатилетнего завоевателя, великого виртуоза, блестящего артиста, салонного льва, которым бредит молодежь…, который вызывает восторги… на Бетховена, плохие манеры которого терпеливо исправляет добрая княгиня Лихновская; который делает вид, что презирает моду, однако высоко поднимает голову над красивым, белым, трижды закрученным галстуком и довольный, гордый (в то же время не совсем спокойный), искоса наблюдает, какое впечатление производит он на окружающих, на Бетховена, у которого хорошее расположение духа, смех во всю глотку, жизнерадостность».

Казалось, Бетховен мог быть счастлив. И в творчестве, и в жизни он достигал того, о чем скромному боннскому юноше и не мечталось.

Но «судьба стучалась в дверь». Уже несколько лет Бетховен замечал признаки ослабления слуха – страшная беда для музыканта. До болезни слух у Бетховена был изумительно тонким и точным: замечал малейшую неверную ноту, оттенок, представлял все тонкости оркестровых красок; Бетховен сам с гордостью утверждал, что слух его отличался таким совершенством, «какого немногие из музыкантов когда-либо достигали».

Причины ужасного недуга так и остались невыясненными. Предполагали крайнее слуховое перенапряжение, простуду, воспаление ушных нервов. День и ночь Бетховена мучил шум в ушах. Обращения к врачам не приносили облегчения. Глухота делалась очевидной. Уже в 1800 году, чтобы слышать высокие звуки оркестра, Бетховен должен был стоять совсем близко от эстрады, смутно различал он и слова обращавшихся к нему людей. Приходилось скрывать глухоту от окружающих. Страдания подавляли жизнерадостность. Бетховен боролся с болезнью, надеялся на исцеление. Тревога не покидала его.

Первое горькое, трагическое признание содержится в письме к Францу Вегелеру: «Жизнь моя жалка: почти два года избегаю всякого общества, так как не могу открыться в том, что я глух. Если бы я не был музыкантом, было бы другое дело, но при данных условиях это ужасно… Что со мною будет?»

Бетховен цеплялся за всяческую надежду. Ему хотелось быть с людьми: «Как был бы я счастлив, если бы слышал».

В конце 1799 года он познакомился с семейством Брунсвик, обедневшими венгерскими аристократами, приехавшими в Вену. Радушная беззаботная семья, казалось, принесшая в столицу вольный воздух полей и лесов, очень понравилась Бетховену; быть может, Брунсвики напоминали ему семью Брейнингов, по которой он скучал. Две сестры Брунсвик – Тереза и Жозефина – стали его ученицами, а брат Франц – другом.

Все вместе они весело проводили время в прогулках по венскому парку Пратер, в посещении театров, танцевальных вечеров. «Мы были молоды, свежи, по-детски наивны, – вспоминала об этом времени старшая сестра Тереза. – Всякий, кто нас видел, любил нас… Тогда-то заключена была с Бетховеном тесная дружба, сердечная дружба, которая длилась до конца его жизни. Он приехал к нам в Орфен, он приехал в Мартонвазар; он был принят в нашу республику избранных. У нас в парке была круглая площадка, обсаженная великолепными липами; каждое дерево носило имя члена нашего общества и даже во время отсутствия кого-либо из нас мы беседовали с деревом, и оно отвечало нам. Очень часто, по утрам, поздоровавшись, я спрашивала у дерева то, что желала выяснить, и никогда оно не оставляло меня без ответа».

Терезе и Жозефине Бетховен тогда посвятил «Вариации в четыре руки» на мелодию песни «Я думаю о тебе».

В конце 1800 года в эту семью приехала из Италии Джульетта Гвиччарди, родственница Брунсвиков. Ей было шестнадцать лет. Она любила музыку, хорошо играла на рояле и стала брать уроки у Бетховена, с легкостью воспринимая его указания. В ее характере Бетховена привлекали жизнерадостность, общительность, добродушие.

Была ли она такой, как представлял ее Бетховен?

Долгими мучительными ночами, когда шум в ушах не давал заснуть, он мечтал: ведь должен найтись человек, который поможет ему, станет бесконечно близким, скрасит одиночество! Несмотря на обрушившиеся несчастья, Бетховен видел в людях лучшее, прощая слабости: музыка укрепляла его доброту.

Вероятно, и в Джульетте он какое-то время не замечал легкомыслия, считая ее достойной любви, принимая красоту ее лица за красоту души. В образе Джульетты воплотился идеал женщины, который сложился у него с боннских времен: терпеливая любовь матери, доброта Элеоноры…

Восторженный, склонный преувеличивать достоинства людей, Бетховен полюбил Джульетту Гвиччарди.

«Теперь я чаще бываю в обществе, и потому жизнь моя стала веселее, – писал он Францу Вегелеру в ноябре 1800 года. – Эту перемену произвела во мне милая, очаровательная девушка, которая меня любит, и которую я люблю. У меня снова бывают светлые минуты, и я прихожу к убеждению, что женитьба может осчастливить человека».

Несбыточные мечты продолжались недолго. Бетховен, вероятно, понял тщетность надежды на счастье раньше, чем имел мужество сознаться в этом самому себе. Он верил и сомневался. Каждая встреча приносила новые сомнения. Препятствием являлись глухота Бетховена, его материальная неустроенность, аристократическое происхождение Джульетты.

Бетховену и раньше приходилось расставаться с надеждами и мечтами. Но на этот раз трагедия стала особенно глубокой. Бетховену было тридцать лет. Жизнь оставалась неналаженной. Глухота обрекала на полное одиночество. Только творчество могло вернуть композитору веру в себя.

По одним преданиям, Бетховен написал «Лунную сонату» летом 1801 года, в Коромпе, в беседке парка имения Бруневиков, и потому сонату при жизни Бетховена иногда называли «Сонатой-беседкой». По другим предположениям, Бетховен работал над ней осенью того же года. Зимой 1801–1802 года появилось посвящение Джульетте Гвиччарди «Лунной сонаты» – сочинения, в котором жизнь, творчество, пианистический гений Бетховена слились воедино, чтобы создать произведение удивительного совершенства.

Первая часть – в медленном движении, в свободной форме фантазии. Так и пояснил Бетховен произведение – Quasi una Fantasia – вроде фантазии, без твердых ограничительных рамок, диктуемых строгими классическими формами.

Нежность, печаль, раздумье. Исповедь страдающего человека. В музыке, которая как бы рождается и развивается на глазах у слушателя, сразу улавливаются три линии: нисходящий глубокий бас, мерное укачивающее движение среднего голоса и умоляющая мелодия, возникающая после краткого вступления. Она звучит страстно, настойчиво, пробует выйти к светлым регистрам но, в конце концов, падает в бездну, и тогда бас печально завершает движение. Выхода нет. Кругом покой безнадежного отчаяния.

Но так только кажется. После первой части возникает маленькая часть, названная Бетховеном нейтральным словом Аллегретто, никак не поясняющим характер музыки: итальянский термин Аллегретто означает темп движения – умеренно быстрый.

Что представляет собой эта лирическая часть, которую Ференц Лист назвал «цветком между двумя безднами»? Этот вопрос до сих пор волнует музыкантов. Одни считают Аллегретто музыкальным портретом Джульетты, другие вообще воздерживаются от образных пояснений загадочной части.

Как бы то ни было, Аллегретто своей подчеркнутой простотой представляет величайшие трудности для исполнителей. Здесь нет определенности чувства. Интонации допускают толкование от совсем непритязательной грации до заметного юмора. Музыка вызывает в памяти картины природы. Возможно, это воспоминание о берегах Рейна или пригородах Вены, народных праздниках.

После Аллегретто финал сонаты, в начале которого Бетховен сразу же предельно ясно, хотя и лаконично обозначает темп и характер – «очень быстро, взволнованно», – звучит как буря, все сметающая с пути. Вы сразу слышите четыре волны звуков, накатывающиеся с огромным напором. Каждая волна завершается двумя резкими ударами – бушует стихия. Но вот вступает вторая тема. Верхний ее голос широк, певуч: жалуется, протестует. Состояние крайней взволнованности сохраняется благодаря сопровождению – в том же движении, что и при бурном начале финала. Именно эта вторая тема развивается дальше, хотя общее настроение не изменяется: беспокойство, тревога, напряжение сохраняются во всей части. Меняются лишь некоторые оттенки настроения. Иногда, кажется, что наступает полное изнеможение, но человек вновь поднимается, чтобы преодолеть страдания. Как апофеоз всей сонаты разрастается кода – заключительная часть финала.



Автограф финала «Лунной сонаты»

Исполинское величие чувствуется в этой схватке человека с самим собой.

Финал – главенствующая часть сонаты и естественное завершение ее драматических событий. Здесь все, как в жизни, как случается у многих людей, для которых жить – значит бороться, побеждать страдания.

Лаконизм, естественность, органичность, простота распространяются на все части и элементы произведения. Все в сонате логично, ясно и вместе с тем импровизационно, полно непосредственного чувства и идет, пользуясь выражением Бетховена, «от сердца к сердцу».

Одна из центральных идей творчества Бетховена – способность человека к преодолению горестей, несгибаемость воли – находит совершенное воплощение в «Лунной сонате»: слушая сонату, вы оказываетесь во власти неумолимого движения музыки от внутреннего страдания к взрыву, протесту, к победе над бедой, несчастьем, к активному действию.

Написав сонату, Бетховен как бы подвел итоговую черту значительному этапу жизни.

После измены Джульетты, которая предпочла ему бездарного композитора графа Галленберга, Бетховен уехал в имение своего друга Марии Эрдеди. Он искал одиночества. Три дня он бродил по лесу, не возвращаясь домой. Его нашли в отдаленной чаще обессилевшим от голода. Ни одной жалобы никто не услышал. У Бетховена не было потребности в словах. Все было сказано музыкой.

# Лунная соната (Жизнь)

Закончив сонату, Бетховен сразу же передал ее для опубликования Джованни Каппи, предприимчивому итальянцу, владевшему небольшим нотным издательством в Вене.

Такая быстрота, видимо, диктовалась тем, что Бетховен нуждался в деньгах. Они у него никогда не задерживались: деньги были средством делать добро. «Если я, например, вижу своего друга в нужде, – писал он Вегелеру, – и кошелек мой не может оказать ему немедленной помощи, то мне стоит только присесть, и вскоре помощь оказана».

О выходе в свет сонаты было объявлено в венской газете 3 марта 1802 года. Каппи выпустил одновременно три сонаты: №12, называемую порой сонатой с похоронным маршем, №13 и №14.

Не сумев, что было естественно, сразу в полной мере и достаточно глубоко определить сущность новаторства этих сонат, современники, однако, дали им вскоре после выхода восторженную оценку. В рецензии, опубликованной 30 июня 1802 года в Лейпциге, читаем: «Сонаты… принадлежат к сочинениям, которые с трудом будут стариться. Третья же из них, безусловно, никогда не будет забыта».

Примечательно, что автор рецензии без колебаний отдал пальму первенства «Лунной»: «Эта гениальная фантазия… возникла в одном глубоком и волнующем порыве и словно изваяна из одного куска мрамора. Невозможно представить, чтобы человек, которому природа не отказала в ощущении музыки, не был бы захвачен».

Вскоре после выпуска «Лунной» в свет Бетховен уехал в Гейлигенштадт и полгода прожил в уединении в крестьянском домике: он поныне сохранился – убогое деревянное строение с островерхой крышей и узкой лестницей, которая ведет в две маленькие комнатки, где композитору хорошо работалось. Жизнь в тишине не облегчила болезни, как надеялся он. Страх потерять способность к творчеству приводил его в отчаяние. Об этом Бетховен поведал своим братьям письмом, рассказав о пережитом. Письмо известно под названием Гейлигенштадтского завещания.

«…С каждым годом, все больше теряя надежду на выздоровление, я стою перед длительной болезнью (излечение которой займет годы или, должно быть, совершенно невозможно)… 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 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 немыслимым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным.

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».

Без усилий со стороны автора «Лунная соната» постепенно распространилась среди любителей музыки; с 1809 по 1823 год ноты «Лунной» были напечатаны в Германии, Англии, Франции.

Одной из первых, если не первой исполнительницей сонаты была Жозефина Брунсвик, талантливая пианистка. Период особенно дружественных отношений Бетховена и Жозефины начинается в 1802 году. Композитор приносил Жозефине все свои новые фортепианные сочинения и сам разучивал их с ней.

Жозефина чутко воспринимала бетховенскую музыку и отдавала себе отчет в ее новаторском значении. «Вещи эти, – писала она, – упраздняют все, что было написано до них».

«Лунную сонату» играли при жизни Бетховена одаренные пианистки-любительницы Мария Эрдеди, Мария Христина Лихновская. Но особенно большое впечатление производила соната в исполнении Доротеи Эртман, бравшей у Бетховена уроки фортепианной игры примерно в период написания «Лунной». Сохранился рассказ об игре Доротеи, оставленный одним из ее слушателей: «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. В 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».

Элементы своего толкования внес в исполнение сонаты ученик Бетховена Карл Черни, которому учитель играл свои сонаты.

Косвенным образом именно «Лунная» способствовала знакомству Бетховена с великим немецким поэтом Иоганном Вольфгангом Гете.

Друг Гете Беттина Брентано, услышав как-то в Вене «Лунную сонату», потрясенная этой музыкой, решила во что бы то ни стало повидать Бетховена. Она рассказала Гете о Бетховене, о его музыке, поэт заинтересовался композитором, и летом 1812 года состоялась их встреча, после которой поэт писал: «Мне довелось узнать Бетховена. Его талант изумил меня».

Прошло тринадцать лет. Композитора посетил поэт Людвиг Рельштаб, близкий Гете. На тексты Рельштаба многие композиторы писали песни, романсы. Франц Шуберт на его стихи написал ставшую популярной «Серенаду» и другие песни.

В романтической поэзии Рельштаба большое место занимали пейзажные картины, образы ночи, переживания любви. Рельштаб преклонялся перед музыкой Бетховена, особенно он ценил сонату №14. Поэт сравнивал впечатление от первой, медленной части сонаты с картиной лодки, плывущей при свете луны вдоль безмолвных берегов Фирвальдштедтского озера в Швейцарии. Как подчас бывает в искусстве, Рельштаб, сам того не подозревая, дал сравнение, оказавшееся близким восприятию сонаты многими слушателями. Оно быстро привилось. Примерно с середины XIX века сонату №14 повсеместно стали называть «Лунной сонатой».

Сам Бетховен избегал говорить о произведении, вызванном столь тяжелыми сокровенными переживаниями. Издав сонату, он стремился забыть о том, что слишком живо и болезненно напоминало надежды, с которыми пришлось расстаться, но забыть, видимо, не мог.

После смерти Бетховена в ящичке его старого конторского стола обнаружили тайник, в котором он хранил то, что было памятью чувств: два женских портрета и несколько листков почтовой бумаги, исписанных характерным почерком Бетховена – сперва довольно разборчиво, потом лихорадочно, разбросанно, с нарастающим волнением.

Из глубины страдавшего сердца мечтавший о счастье молодой Бетховен писал своей «Бессмертной возлюбленной»: «…мы устроим с тобой жизнь неразлучную. Какую жизнь!!! Да!!! Я плачу при мысли, что ты, вероятно, только в субботу получишь мою первую весточку… Как бы ты ни любила меня, все же я люблю тебя сильнее… Лишь проснусь, мысли мои уже стремятся к тебе, моя бессмертная возлюбленная; в каком настроении и где бы я ни был, постоянно жду решения судьбы. Или мы должны быть неразлучны, или я готов умереть…». Адреса и точной даты в письме не было. Его содержание не указывало, кому писал Бетховен. Один из портретов, хранившихся в тайнике, изображал юную Джульетту Гвиччарди в пору, когда ее любил Бетховен.

…Прошли многие годы. Письмо к «Бессмертной возлюбленной», портрет и соната оказались связанными в тесный узел предположений, розысков. Джульетту назвали «Бессмертной возлюбленной» Бетховена. Были высказаны и другие догадки, утверждения. Возникли споры. Так, высказывалось мнение, что Бетховен в сонате использовал сюжет стихотворения «Молящаяся» немецкого демократического поэта И. Зейме, которого композитор действительно высоко ценил, – Бетховен восхищался стихотворением, рассказывавшем о девушке, молящейся о спасении смертельно больного отца.

Многие легенды окружили сонату. А она продолжала свой путь, завоевывая сердца…

# Лунная соната (От сердца к сердцу)

Спустя два десятилетия после того, как молодой Бетховен гостил у Брунсвиков в их венгерском поместье, из венгерской деревушки Доборьян отправился в Вену мальчик, которому суждено было продолжить революцию Бетховена в фортепианном искусстве.

Этот мальчик – Ференц Лист – с самых ранних лет полюбил музыку Бетховена.

В Вене юный Лист стал брать уроки у Черни. В автобиографии Черни писал, что он изучал с Листом сочинения Бетховена.

Весной 1823 года Черни привел Листа к своему учителю. Впоследствии Лист сам рассказывал об этой встрече: «Мне было одиннадцать лет, когда Черни повел меня к Бетховену… Около десяти часов утра мы проникли в две маленькие комнаты Schwarzspanierhaus (нем. – дом черного испанского монаха; так назывался дом, где Бетховен жил некоторое время), в котором жил Бетховен. Он сидел у окна перед длинным и узким столом и работал. Он посмотрел на нас мрачным взглядом, обменялся несколькими словами с Черни и замолчал, когда учитель показал мне знаком сесть к инструменту. Я сыграл небольшое произведение… Когда я кончил, Бетховен спросил, сумею ли я сыграть фугу Баха. Я выбрал фугу до-минор из «Хорошо темперированного клавесина»… Сыграв последний аккорд, я посмотрел на него. Пронизывающий мрачный взгляд Бетховена был устремлен на меня, но вдруг добрая улыбка смягчила его черты… «Можно ли мне сыграть что-нибудь ваше?» – спросил я смело. Бетховен, улыбаясь, согласился. Я сыграл первую часть концерта до-минор. Когда я кончил, он обнял меня, поцеловал в лоб и сказал нежно: «Иди, ты счастливец и сделаешь счастливыми других людей. Нет ничего лучше и прекрасней».

Это событие, по словам Листа, стало гордостью его жизни.

В 1828 году Лист в Париже. «Лунная соната» уже в его репертуаре. Первое публичное исполнение Листом сонаты во Франции состоялось в апреле 1835 года. Листу было в это время двадцать четыре года. Последний же раз он сыграл сонату за несколько месяцев до смерти. Сочинение сопровождало Листа всю его артистическую жизнь.

В апреле 1835 года Лист не играл сонату целиком: он ограничился исполнением второй и третьей частей. Первая часть исполнялась оркестром в инструментовке дирижера Жерара и под его управлением. Это было одно из многочисленных переложений Адажио: в те годы оно пелось хорами, игралось оркестрами разных составов как отдельная лирическая поэма.

Великий французский композитор Гектор Берлиоз так ее описывал: «Это заходящее солнце… Все глубоко печально, спокойно, величественно… Человек созерцает… любуется… плачет… молчит…».

Вскоре Лист вернулся к «Лунной». Произошло это в самый сложный, трудный и вместе с тем блестящий период его-жизни, когда он с безграничной смелостью проводил реформу пианистического искусства. В молодом порыве Лист в то время провозглашал право артиста исполнять так, как хочется ему, артисту, как диктует его сегодняшнее настроение. Преувеличения, произвольные добавления и изменения нотного текста стали характерной чертой игры Листа. «Как-то… – вспоминал Берлиоз об этом времени, – Лист, исполняя… Адажио перед небольшим кругом людей, в составе которого был и я, осмелился его исказить, следуя привычке, усвоенной им в ту пору в целях снискания аплодисментов фешенебельной публики. Вместо долгих протяжных звучаний басов, вместо этого строгого единообразия ритма и движения… Лист ускорял и замедлял ритм, нарушая страстными акцентами спокойствие этой печали, он заставлял греметь гром в этом безоблачном небе, которое омрачает лишь заход солнца… Признаюсь, я жестоко страдал…»

Преувеличения вызвали резко критическое отношение Берлиоза: «Ведь в данном случае к обычному мученью присоединялась скорбь от лицезрения того, как такой артист идет по пути, свойственному только посредственности. Но что, было делать?»

Шло время. Берлиоз продолжал следить за развитием пианизма Листа. В труде, размышлениях, путешествиях Лист формировался в зрелого художника, постигал всю глубину классических творений, мудрость каждого «слова» великих авторов.

И вот появилось новое и совсем другое истолкование «Лунной». Никаких преувеличений. «Не так давно, – писал Берлиоз, – человек, наделенный сердцем и умом, один из тех, встреча с которыми составляет счастье для артистов, собрал несколько друзей. В числе их был и я. Лист приехал на вечер, где застал разгоревшийся спор о ценности одной Веберовской пьесы, которой в недавнем концерте публика, то ли из-за посредственного исполнения, то ли совсем по другой причине, оказала весьма холодный прием. Он сел за рояль, чтобы по-своему ответить… Доказательство не встретило возражения, и пришлось согласиться, что гениальное произведение не было признано. Когда Лист кончил, лампа, которая освещала помещение, стала гаснуть; один из нас хотел ее поправить.

– Не делайте этого, – сказал я ему. – Если Лист захочет сыграть до-диез-минорное Адажио Бетховена, этот полусвет не помешает.

– Охотно, – сказал Лист, – но погасите совсем свет, прикройте огонь в камине, пусть будет совершенно темно. Тогда в этом мраке, после минутного раздумья, вознеслась в своей величественной простоте благородная элегия, та же, которую он некогда так нелепо исказил. Ни одной ноты, ни одного ударения не было прибавлено к ударениям и нотам автора. То была вызванная виртуозом тень самого Бетховена, величавый голос которого мы услышали. Каждый из нас молча трепетал, и, после того как отзвучал последний аккорд, все молчали… мы плакали».

В 1842 году Лист, увенчанный мировой славой, отправился в Россию, где выступил в Петербурге с пятью концертами, в одном из которых играл «Лунную сонату».

Среди слушателей был восемнадцатилетний Владимир Стасов, в будущем выдающийся критик-искусствовед. «Ничего мы еще не слыхивали на своем веку, – вспоминал он об этом вечере, – да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такою гениальною, страстною, демоническою натурой, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации».

Эмоционально воздействие «Лунной сонаты» было настолько сильным, что во время исполнения Стасов, как и Берлиоз, разрыдался. «…Когда я услыхал… это страстное, глубоко патетическое бетховенское создание… в неподражаемом исполнении Листа, я уже больше не в состоянии был владеть собой…»

Концерты Листа, в том числе и его исполнение «Лунной сонаты», можно сказать, совершили переворот в понимании Стасовым драматической музыки. «Это была та самая «драматическая музыка», – писал впоследствии Стасов, – о которой мы… в те времена больше всего мечтали…, считая ее той формой, в которую должна окончательно обратиться вся музыка». Как драму определял Стасов образную сущность «Лунной сонаты»: «Мне показалось, что в этой сонате есть целый ряд сцен: трагическая драма в первой части, мечтательная кроткая любовь и состояние духа, по временам наполненное мрачными предчувствиями; дальше, во второй части… изображено состояние духа более покойное, даже игривое – надежда возрождается; наконец, в третьей части бушует отчаяние, ревность и все кончается ударом кинжала и смертью».

Лист покинул Россию в мае 1842 года, однако очень скоро, уже в апреле 1843 года, появился в Петербурге вновь. На этот раз Лист дал только два концерта. Программы были новыми, за исключением «Лунной сонаты».

То, что Лист, обычно не повторявший одинаковые сочинения в одних и тех же городах, старавшийся разнообразить репертуар и знакомить публику с возможно большим количеством новых произведений, на этот раз несколько изменил своему правилу, свидетельствовало и о привязанности Листа к «Лунной сонате», и о ее особом успехе в России. Накопленный опыт, многолетние размышления о Бетховенской музыке побудили Листа начать редактирование сочинений Бетховена. Редакция сонат вышла в нескольких томах в Германии.

Прошли многие годы. Лист отказался от концертной деятельности. Его все больше влекли сочинение, педагогика. Но «Лунная» по-прежнему занимала в его сердце особое место. Как и у Бетховена, с этой сонатой у Листа, видимо, было связано нечто очень личное, сокровенное. «Никаких пьес Лист не задавал, – вспоминал обучавшийся у него известный русский пианист Александр Зилоти. – Всякий мог учить, что ему вздумается. Приходя на урок, мы клали наши ноты на рояль, а Лист выбирал то, что ему хотелось слушать. Только две пьесы нельзя было ему играть: его Вторую рапсодию, как слишком заигранную, и «Лунную сонату» Бетховена, которую Лист в свое время неподражаемо исполнял».

И все же однажды Зилоти довелось услышать исполнение Листом этой сонаты в старости. Дело, по рассказу Зилоти, происходило так: «Антон Рубинштейн давал свое историческое утро (для музыкантов)… Я поехал послушать, по совету и желанию Листа, который мне приказал после этого концерта вернуться в Веймар и обо всем ему рассказать. Это было утро бетховенских сонат. Рубинштейн был в особенном ударе, и все сонаты были сыграны одна лучше другой.

Особенно меня поразило исполнение «Лунной сонаты». Я прямо ошалел от такого исполнения. Через два часа я уже был у Листа, как раз к началу урока. Едва поздоровавшись, я, под впечатлением этой небывалой игры, сразу же, захлебываясь, рассказал Листу, что исполнение было удивительное, что подобного исполнения «Лунной сонаты» я не слыхал».

Восторг Зилоти взволновал старого Листа. «…Он посмотрел в мою сторону и, как мне показалось, остановил свой пристальный взгляд на мне, точно желая сказать: «Ну, слушай теперь». Он начал играть; я насторожился. Рубинштейн играл… в великолепном в акустическом отношении зале; Лист играл в маленькой комнате, пол которой был покрыт коврами, и в этом маленьком помещении находилось 35–40 человек; рояль был разбитый, неровный и расстроенный. Когда он сыграл одни только вступительные триоли, я почувствовал, что будто меня в этой комнате уже нет; а когда через четыре такта началось соль-диез в правой руке, то я совсем ничего больше не понимал. Это соль-диез он, собственно, не выделял, но это был какой-то неведомый мне звук, который я теперь, через 27 лет, еще ясно слышу… Он сыграл всю первую часть, потом всю вторую; третью он только начал и сказал, что он слишком стар – не хватает физических сил, чтобы сыграть эту часть.

…Кончив играть, Лист встал и подошел ко мне. У меня были слезы на глазах, я был вне себя и мог только сказать: «…Я ничего не понимаю, я ничего подобного никогда не слыхал». Эпизод, описанный Зилоти, происходил в 1886 году. Это было последнее исполнение Листом «Лунной сонаты».

Зилоти никогда больше не мог заставить себя слушать сонату в концертах других пианистов. Когда ее играли, он покидал зал.

Могучая фигура Листа надолго заслонила других исполнителей «Лунной сонаты».

Между тем, еще при жизни Листа с исполнением этого произведения выступали многие выдающиеся пианисты. Играл «Лунную» в кругу друзей и учеников Фридерик Шопен, великий польский композитор и пианист. Его увлекала поэзия Аллегретто; влияние этой музыки можно обнаружить в некоторых танцевальных миниатюрах Шопена.

В свой репертуар включила сонату Клара Шуман, жена композитора Роберта Шумана. Ей было немногим больше двадцати лет, когда вместе с мужем она приехала в Россию и завоевала своим искусством любовь и признательность слушателей. Клара Шуман играла «Лунную сонату» в Петербурге 8 марта 1844 года.

Из русских пианистов непревзойденным исполнителем «Лунной сонаты» был Антон Рубинштейн, после концерта которого в 1886 году и состоялось своеобразное соревнование с Листом, запечатленное Зилоти. Их современники пытались определить, кто же – Лист или Рубинштейн – играл «Лунную» лучше, но решить этого, разумеется, не могли. Стасов писал: «Кто из них двух был выше, исполняя великую картину Бетховена? Лист или Рубинштейн? Я не знаю, оба были велики, оба несравненны и неподражаемы во веки веков навсегда.

Только одно вдохновение и страстное душевное творчество и значат что-нибудь в искусстве – у Бетховена, или у Листа и Рубинштейна».

Впервые «Лунная соната» стала систематически появляться в программах Рубинштейна в период его гастрольной поездки по Соединенным Штатам Америки (1872 год). Поездка закончилась циклом концертов в Нью-Йорке, в которых Рубинштейн исполнил в исторической последовательности множество фортепианных сочинений композиторов XVII–XIX веков. «Лунная соната» была включена в программу второго вечера этого цикла.

В исполнении Рубинштейна сонату слышали любители музыки многих русских и зарубежных городов: Петербурга, Москвы, Берлина, Праги, Лейпцига, Дрездена, Парижа, Брюсселя, Лондона…

В конце жизни, в 1888–1889 годах, Рубинштейн предпринял еще одно выдающееся по своей значимости начинание: дал цикл лекций-концертов фортепианной музыки, составленный из тридцати двух программ. На этот раз Рубинштейном были сыграны все тридцать две сонаты Бетховена. «Лунная соната» исполнялась на четырнадцатой лекции-концерте, посвященной Бетховену. Диктуя общие пояснения к концертам, Рубинштейн подчеркивал, что сонаты Бетховена «представляются полными драмами, трагедиями, которые, конечно, требуют драматической правдивости, реализма и жизненности от исполнителя».

Лист пришел в конце жизни к сосредоточенному, уравновешенному пианизму. Игра Рубинштейна, наоборот, становилась все более напряженной, драматической. И это ощущалось в «Лунной». Стасов, красочно обрисовавший трактовку Листа, запечатлел одно из последних исполнений Рубинштейном «Лунной сонаты» 26 декабря 1889 года в доме поэта Я. Полонского.

«…Еще раньше, покуда Рубинштейн сидел еще у фортепиано и тихо перебирал клавиши, как бы раздумывая, что еще сыграть, я быстро подошел к нему через всю залу и сказал ему, у самого уха: «Антон Григорьевич, Антон Григорьевич! А просить можно? По-прежнему! По-старинному!» Он улыбнулся и, продолжая брать тихие аккорды, сказал: «Ну, а что вы хотите? Коли могу, сыграю. Говорите». Я сказал: «Лунную сонату» Бетховена. Я во все сорок лет, что вас знаю, всего раз ее у вас слышал – помните, в ваших «Исторических концертах», во втором из них, три года назад, и 86 году». – «Да, да, – сказал он, – я редко эту играю. Даже не знаю, вспомню ли теперь…»

Вся зала замерла, наступила секунда молчания. Рубин штейн будто собирался, раздумывал – ни один из присутствующих не дышал даже, словно все разом умерли и никого нет в комнате. И тут понеслись вдруг тихие, важные звуки, точно из каких-то незримых, душевных глубин, издалека, издалека. Одни были печальные, полные бесконечной грусти, другие задумчивые, теснящиеся воспоминания, предчувствия страшных ожиданий. Что тут играл Рубинштейн, то с собою унес в гроб и могилу, и никто, может быть, никогда уже не услышит этих тонов души, этих потрясающих звуков – надо, чтобы снова родился такой несравненный человек, как Рубинштейн, и принес с собою еще раз новые откровения».

# Свет «Лунной сонаты»

Одним из главных «секретов» воздействия музыки является многозначность ее образного истолкования. Чем глубже, совершеннее сочинение, тем многограннее его воздействие на слушателя, тем больше вызывает оно образов, ассоциаций.

Сочинение уходит от автора, живет самостоятельной жизнью, и постепенно забываются непосредственные причины, вызвавшие его. Ныне немногие знают о Джульетте Гвиччарди, о других личных обстоятельствах, имевших то или иное отношение к творчеству Бетховена. А «Лунная соната» продолжает жить, волновать людей, ее исполняют выдающиеся музыканты. Пожалуй, ни один из советских пианистов, выступавших на эстраде, не прошел мимо «Лунной»: она в репертуаре К. Игумнова, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, Л. Оборина, М. Юдиной, В. Софроницкого, М. Гринберг, Э. Гилельса, В. Мержанова и многих, многих других пианистов.

«Лунная соната» стала одним из тех великих музыкальных созданий, которые пробуждают фантазию не только музыкантов, но и писателей, поэтов, художников.

В историко-литературном памятнике пушкинской эпохи – «Записках» современницы поэта Александры Осиповны Смирновой содержится примечательный факт об интересе Пушкина к творчеству Бетховена. Автор «Записок» рассказывает, что однажды поэт застал у нее в гостях пианистку Гирт, называвшую себя ученицей Бетховена. Пушкин стал расспрашивать Гирт о жизни Бетховена, «об его глухоте, об его меланхолии, об его оригинальных идеях», полагая, что «Лунная соната» была сымпровизирована Бетховеном для слепой девушки, и связывал сонату с романтической любовью композитора. Истинные сведения о жизни Бетховена и обстоятельствах создания его произведений в пушкинскую пору в России еще не были известны.

Понадобилось два десятилетия, чтобы соната проникла в широкие круги русского общества и приобрела большую популярность. Героиня романа Л. Толстого «Семейное счастье», раскрывающего духовный мир провинциальной девушки, играет «Лунную сонату». Музыка как бы становится участником действия, она звучит в самые важные минуты жизни героини, когда зарождается чувство любви и когда после трудных испытаний осознается смысл истинного счастья. С музыки сонаты, которую Толстой ощущает очень тонко, начинается заключительный эпизод романа: «Я открыла сонату и стала играть ее. Никого не видно и не слышно было, окна были открыты в сад; и знакомые грустно торжественные звуки раздавались в комнате…».

В пятидесятые годы прошлого века в глухом нижегородском поместье Лукине «Лунную сонату» слушал А. Улыбышев, знаток музыки, автор первой русской биографии Моцарта. Знакомство с сонатами Бетховена дало Улыбышеву материал для работы над книгой «Бетховен, его критики и комментаторы», опубликованной в 1857 году и вызвавшей горячие споры о бетховенском творчестве.

Немецкий писатель Аминтор создал роман, построенный на острой драматической канве «Лунной». Роман так и называется – «Соната в до-диез миноре».

Русский поэт К. Бальмонт написал стихотворение «Лунная соната», которое было положено на музыку советским композитором А. Пащенко.

«Лунная соната» получила настолько широкую популярность, стала настолько близким, необходимым людям сочинением, что с ней связываются события, впечатления, произведения самого разного содержания, характера, трактующие не только о прошлом, но и о сегодняшнем дне; многими фактами доказывается удивительная современность этой музыки, неумирающее многообразие ее эмоционального воздействия.

Горячий отклик музыка «Лунной сонаты» вызывала у Горького, исключительно тонко воспринимавшего искусство. В тридцатые годы в московскую квартиру писателя был приглашен известный пианист Григорий Гинзбург. Он рассказал позднее в своих воспоминаниях о подробностях этой встречи и своих впечатлениях.

«Мы пришли в большую светлую комнату, очевидно столовую. Здесь стоял рояль. Усадив меня, Горький стал искать удобное место для себя. В комнате было довольно много народа. Писателю, видимо, не хотелось сидеть вместе со всеми. Чувствовалось, что он стремится к уединению, хочет сосредоточиться. Он остановил свой выбор. на кресле у самоварного столика. Горький сел в кресло, положив руки на столик и вытянув их во всю длину. Но через секунду, словно не найдя в этой позе необходимого покоя, он нервно пересел боком к столику, оперся головой на левую руку и, наконец, замер. Полный желания наблюдать за каждым его движением, я не успел даже попробовать инструмент. А когда мои глаза встретились со взглядом Горького, я снова почувствовал невыразимое волнение. Я понял, что сегодня у меня такой слушатель, какого вряд ли еще когда мне доведется встретить.

В наступившей тишине раздался голос Алексея Максимовича:

– Так что вы нам сыграете?

– А что бы вам хотелось? – спросил я.

– Нет, нет, играйте то, что вы сами хотите. Мне все будет приятно послушать.

…Я начал с «Лунной сонаты» Бетховена. Иногда во время первой части мне удавалось краем глаза увидеть сосредоточенное лицо Горького. Его углубленность в музыку была столь велика, что, даже не зная, кто это, можно было сказать, – это слушает человек исключительной душевной силы и воли. Впоследствии, читая Горького, я не раз вспоминал его лицо в эти минуты. Какие мысли и образы волновали его?. Не те ли, о которых писал он в своем автобиографическом рассказе «Музыка»: «Сначала мелодия пьесы была неуловима; альты и тенора звучали бессвязно, тяжелые вздохи басов говорили о чем-то настойчиво и строго, а в общем это напоминало картину осени: по скошенным лугам, по жухлой траве течет сырой, холодный ветер, зябко трепещет лес под его натиском, роняя на землю последние золотые листья. Вдали уныло поет колокол невидимой церкви.

Потом среди поля явился человек с открытой головою: высоко подняв руки, он бежит, гонимый ветром, как перекати-поле, – бежит и все оглядывается назад. Глухой, темный гул сопровождает его, а дали полевые становятся все шире, все глубже, и, умаляясь перед ними, он исчезает с земли.

… снова меня обнимают торжественные аккорды. Я слушаю их, закрыв глаза. Мне кажется, что большая толпа людей стройно и единодушно молит кого-то, – молит со слезами гнева и отчаяния».

Но все это я вспоминал позднее, а в тот памятный вечер не мог думать ни о чем, кроме музыки.

…Кончив сонату, я робко оглянулся и увидел в глазах Горького какую-то особую теплоту и, как мне показалось, выражение благодарности. «Вы уж простите, – сказал он, – что рояль в таком виде. А ведь мне и в голову не пришло, что он так плох». Все это он произнес с таким искренним огорчением, что мне захотелось утешить Алексея Максимовича, убедить его, что все не так уж ужасно. Но Горький продолжал: «Что теперь поделаешь? Поиграйте нам, пожалуйста, еще».

У писательницы Зои Воскресенской есть рассказ «Лунная соната» – о беспокойной ночи в Вологде, где жили мать Владимира Ильича Ленина Мария Александровна Ульянова и его сестры Анна Ильинична и Мария Ильинична.

В эту ночь сестры собирали нелегальную литературу для отправки рабочим. Мария Александровна на стареньком пианино, взятом напрокат, играла «Лунную сонату».

«…Спокойная ласковая музыка, словно кто-то в тихий вечер поет у немолкнущего ручья, и чудится – ветер осторожно перебирает шероховатые, прямые, как струны, стволы высоких сосен.

Анна Ильинична прислушалась.

– «Лунная соната»…, Мамочка играет для нас, чтобы нам спокойнее работалось…

…Мать вкладывает свои думы в музыку. Чем она еще может поддержать своих дочерей.

А в соседней комнате Анна Ильинична и Мария Ильинична заняты важным делом. Они сидят и свертывают серые листки в маленькие тугие комочки, засовывают их в спичечные коробки. Эти большевистские листовки расскажут рабочим, крестьянам, солдатам и их женам, во имя чьих интересов ведется эта грабительская война. Газета «Правда» разгромлена царской полицией. Но партия ни на один день, ни на один час не теряет связи с народом. Растет горка коробок на столе. В них слова жгучей правды…

Мать продолжает играть…»

Сохранились волнующие дневниковые записи известного советского пианиста Александра Даниловича Каменского, который во время Великой Отечественной войны жил и концертировал в осажденном Ленинграде.

В январе 1942 года в самые тяжкие дни блокады, когда сигналы тревоги, обстрелы и артиллерийские налеты следовали один за другим, Каменский выступал по радио. Ежедневно полчаса между чтением ленинградских последних известий он играл небольшие пьесы, и люди прислушивались к этим звукам, рождавшим надежду, уверенность.

Той зимой пианисту однажды пришлось играть в обстановке не обычной даже для сурового блокадного времени: «Было это утром. Я увидел, что мне навстречу поднялась высокая женская фигура. «Александр Данилович…» – «Вы ко мне?» – я остановился. Смотрю на нее в упор. Молодая женщина. Впрочем, возраст определить трудно. Обычное ленинградское лицо, вылепленное блокадой, нашим общим безжалостным скульптором. Кожа – пергамент, натянутый на неожиданно выступившие скулы. Трагически напряженный взгляд запавших, почти бесцветных глаз. Сухие, посиневшие губы. Женщина заговорила. Голос у нее был очень тихий, чуть хрипловатый. «Выслушайте меня, прошу вас, – начала она и как-то беспомощно всплеснула руками. – Мы живем в таких невероятных условиях, когда стерлась грань между возможным и невозможным, не правда ли? Поэтому вас не может удивить моя просьба». Она говорила торопясь, немного захлебываясь, но довольно внятно. В общем, выяснилось, что у нее от дистрофии умирает мать и ее предсмертное желание – послушать музыку, которую она всегда любила. А так как я сейчас единственный в городе концертирующий пианист, то вот дочь и бросилась ко мне в надежде, что я исполню ее просьбу.

Я спросил: «Идти далеко?» Она назвала одну из улиц, пересекающих Литейный проспект, и мы пошли.

…В комнату, куда она меня ввела, проникал дневной свет. Фанера была вставлена только в одну половину окна, и первое, что бросилось мне в глаза, был висевший на стене прелестный, написанный пастелью женский портрет в овальной раме. Комната показалась мне сплошь заставленной мебелью. В глубине, слева от двери, нечто вроде алькова, и там, в полумраке, низкое ложе – подушки, одеяла и даже, как мне показалось, что-то меховое, может быть и шубка. Я старался туда не смотреть и только в ту сторону поклонился. «Мамочка, пришел Александр Данилович Каменский. Он сейчас для тебя поиграет». И другой голос, очень похожий на первый, но уже совсем беззвучный и обесцвеченный, ответил неестественно медленно и раздельно: «Это во сне?» – «Где рояль?» – спросил я. Он оказался тут же, почти на середине комнаты – бесформенная глыба, обложенная подушками, укутанная в ватные одеяла, теплые платки и покрытая сверху тяжелым ковром. Когда все это с величайшим трудом было сброшено на пол, выступила идеально полированная, без единой царапины крышка черного дерева и на ней две тонкие тетради нот: партиты Баха и вариации Бетховена. Я сыграл хорал, затем прелюдию и фугу Баха – Листа. Закончил и посидел несколько секунд в раздумье. Женщин не было слышно. Они точно затаили дыхание. Потом кто-то из них прошептал еле слышно: «Еще…» и я радостно, с особым настроением – уж очень мне понравился рояль – сыграл бетховенскую «Лунную сонату». Сыграл, не колеблясь, всю – все три части. И когда кончил, услышал глубокий, почти освобождающийся от непосильной тяжести вздох, и тот же бескрасочный, уже почти призрачный голос прошептал ясно и даже как-то восторженно: «Какое счастье!» и через секунду опять, но уже тише и точно выдохнул: «Счастье…»

Я встал, но молодая женщина, сидевшая у материнского изголовья, умоляюще всплеснула руками и кивнула в сторону рояля. И тогда я снова обратился к этому чудесному, такому послушному, так чутко отвечающему мне инструменту. Потом опустил крышку над клавиатурой и встал. Молодая женщина тем же автоматическим движением, на которое я обратил внимание, поднялась с низкого ложа, на котором покоилась ее мать, и, прежде чем я смог помешать этому, поклонилась мне до самой земли. «Нет слов, – прошептала она, – нет слов, чтобы выразить вам благодарность. Мама уснула… Счастливая… С улыбкой…»

Лет десять назад весть о «Лунной сонате» пришла из маленького украинского городка Малина. Здесь в период фашистской оккупации действовала подпольная комсомольская организация, подобная краснодонской «Молодой гвардии». Ядром ее была семья местного врача Соснина. В этой семье все любили музыку. Отец играл на скрипке, мать на гитаре, а дети – дочь Нина и сын Валентин – отлично играли на фортепиано. Любимым композитором был Бетховен, а самым дорогим сочинением «Лунная соната». В кабинете врача стояло старенькое пианино; летними вечерами жители обычно задерживались у докторской половины домика, чтобы послушать доносившуюся оттуда музыку.

Часто, когда собирались юные антифашисты, игралась «Лунная соната»; музыка немецкого классика помогала советским людям бороться, была оружием в антигитлеровской борьбе молодежи.

С музыкой «Лунной сонаты» оказался связанным и последний день героической жизни доктора Соснина и его дочери. В этот день, 31 августа 1943 года, хирург Соснин должен был выполнить ответственное задание. На окраине городка в хатке учительницы-подпольщицы Евгении Федоровны Дорошок Ивану Ивановичу Соснину предстояло сделать сложную операцию тайно привезенному сюда Ниной раненому партизану.

Валентин Соснин вспоминает, что тяжкое предчувствие охватило в то утро и его, и отца. Отец попросил сына: «Сыграй, пожалуйста, «Лунную сонату».

Утром, в необычное время семья собралась у пианино. Юноша, которого немцы заставляли играть пошлые танцы, играл «Лунную сонату» так взволнованно, так страстно, как, быть может, никто и никогда не исполнял ни в одном самом блестящем концертном зале. Он не знал, что играет «Лунную сонату» отцу и сестре последний раз, что играет их реквием.

Когда доктор Соснин делал операцию, а дочь помогала ему, гитлеровцы окружили домик учительницы.

Не желая сдаваться, Евгения Федоровна застрелилась. Нина до последнего патрона вела пулеметный огонь по фашистам. Враги подожгли дом. Герои-партизаны сгорели заживо.

Немногие из малинских подпольщиков остались в живых до наших дней. В их сознании борьба и смерть Героя Советского Союза Нины Ивановны Сосниной и ее отца неразрывно связались с великой музыкой Бетховена.

Рождается новое поколение, и детям поют колыбельную молодые матери и сочиняют стихи, вспоминая поэзию «Лунной». Такую колыбельную под названием «Лунная соната» сочинила для своей маленькой дочки советская литовская поэтесса Мара Гриезане:

Спит моя большая синяя страна.

Над ее снегами – синяя луна…

Словно кто-то с нами вдруг заговорит:

«Лунная соната» сердце озарит,–

Будто сам Бетховен в синеве ночной

встанет лунной тенью здесь, передо мной…

«Лунная соната» говорит со мной.

«Лунная соната», синяя страна…

«Лунная соната», синяя луна…

Мара Гриезане «перевела» музыку на язык стихов. А знаменитые фигуристы на льду Людмила Белоусова и Олег Протопопов «перевели» сонату на язык одухотворенного движения. Обратившись к музыке «Лунной сонаты», они создали концертный номер – прекрасную «ледовую» поэму сердечных человеческих чувств.

Иногда отзвуки «Лунной» возникают совсем необычно, неожиданно.

В старинном русском городе Ростове, славящемся памятниками древнего зодчества, сохранились удивительные колокола, звон которых собирает людей со всей округи. И из поколения в поколение передается мастерство звонарей, владеющих искусством музыки колоколов.

Среди колокольных мелодий самая знаменитая – «егорьевский звон» – воспроизводит начало «Лунной сонаты». «Лунная» звучит в колоколах так красиво, что этот «егорьевский звон» специально приезжал слушать великий **певец Федор Иванович Шаляпин**. Приезжал в Ростов и просил всегда: «Сыграйте егорьевскую «Лунную».

Когда и как проникла соната в старинный город, к звонарям, не знакомым с нотной грамотой, никто не знает. Сила искусства такова, что не существует для него препятствий, времени, границ…

Жизнь – борьба и возможность победы; в этом черпает человек счастье.

Гордая сила не сгибается, не знает покорности и слабости, – этому учит «Лунная соната» Бетховена, выразившая с необыкновенной глубиной трагические переживания человека и его мужество. «Человек обязан жить, пока может совершать что-либо хорошее», – утверждал Бетховен.

Ромен Роллан назвал Бетховена героической силой современности: «Если мы печалимся о мирских страданиях, он приходит к нам, словно садясь за рояль перед тоскующей матерью, и без слов утешает плачущую песней просветленной печали. И когда мы устаем от вечной бесполезной борьбы с заурядным в пороке и в добродетели, какое невыразимое благодеяние снова окунуться в этот чистый океан воли и веры! От него исходит заразительная сила бодрости, счастье борьбы, опьянение совести, ощущающей в себе бога. Какая победа равна подобной, какая битва… могут сравниться со славой такого сверхчеловеческого напряжения, с этим ярчайшим торжеством духа на земле, когда несчастный, обездоленный, больной, одинокий человек, олицетворение горя, человек, которого жизнь лишила всякой радости, сам творит радость и озаряет ею мир? Он ее чеканит из своего несчастья, как он сам сказал в гордом слове, которое подводит итог его жизни и становится девизом всякой героической души: «Радость через страдание».

«Можно ли рассказать «Лунную сонату»?» – спрашивает ленинградская школьница Таня Зазорина, отрывком из письма которой мы начали этот очерк.

Нет, «Лунную» рассказать нельзя; никакие слова не заменяют музыки. Они только помогают понять ее и почувствовать, подсказать ее смысл, иногда направляют воображение.

Такова цель нашего рассказа.

«Вернитесь теперь мысленно к этой музыке. Вслушайтесь в нее не только своим слухом, но и всем своим сердцем! И, может быть, вы услышите в ее первой части такую скорбь, какой никогда раньше не слышали; во второй части – такую светлую и в то же время такую печальную улыбку, какой раньше и не замечали; и, наконец, в финале – такое буйное стремление вырваться из оков страданий и печали, о котором можно сказать только словами самого Бетховена: «Я схвачу судьбу за глотку, совсем согнуть меня ей не удастся…». – Композитор Дмитрий Борисович Кабалевский о «Лунной сонате».

# Лунная соната Бетховена – отзывы

Кто-то сказал: «Если бы прилетели на Землю жители иной планеты, и дан им был всего час на знакомство с ней, надо было бы сыграть им «Лунную сонату»…

Но можно ли рассказать «Лунную сонату»?

Из письма школьницы Тани Зазориной в ленинградскую комсомольскую газету «Смена»: «Искусство Бетховена не ведает границ: ни во времени, ни в земном пространстве, ни в гигантской силе воздействия на человека. Чем дальше отходим мы по времени от эпохи, когда жил и творил Бетховен, тем ярче вырисовывается перед нами бессмертная красота его творения, мощь его творческого духа.

Для всех поколений русских и советских музыкантов Бетховен является примером вдохновенного и преданного служения большому искусству… Бетховен был в числе любимейших композиторов Владимира Ильича Ленина. И в молодости, и в годы эмиграции, и в революционной Москве Ленин не раз посещал концерты, в которых звучала музыка Бетховена.

Наследие Бетховена неисчерпаемо. Многие поколения талантливейших музыкантов, крупных музыкальных ученых-исследователей успешно работали и продолжают работать над истолкованием бетховенской музыки, человеческого и творческого облика композитора. И все же, несмотря на замечательные достижения этих мастеров, никому еще полностью не удалось разгадать тайну его поразительных художественных открытий… И мы знаем, пронесутся годы и столетия, но ни один музыкант будущего не пройдет мимо Бетховена, ни один истинный любитель музыки никогда не останется равнодушным к его творениям». Так говорил композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович на торжественном вечере, посвященном двухсотлетию со дня рождения Бетховена. На этом вечере присутствовали руководители Правительства Советского Союза. Весь советский народ чествовал память гения музыкального искусства, чье творчество продолжает волновать человечество.

Этот очерк рассказывает об одном из самых популярных сочинений Бетховена – фортепианной сонате №14, или, как ее принято называть, «Лунной сонате».

Жизнь творца и его произведения неотделимы.

Все сочинения Бетховена в той или иной степени связаны с его биографией. Но ни одно из них не носит столь автобиографического характера, как «Лунная соната».

Из очерка вы узнаете, когда и как была написана «Лунная», кто ее исполнял, с какими событиями, литературными произведениями она связана.

# Опера «Фиделио» (Fidelio) содержание

Опера в двух действиях; либретто И.Ф. Зоннлейтнера и Г.Ф. Трейчке по драме «Леонора, или Супружеская любовь» Ж.Н. Буйи.

Первая постановка: Вена, театр «Ан дер Вин», 20 ноября 1805 года; в окончательной версии: Вена, «Кернтнертор театр», 23 мая 1814 года.

Действующие лица: Дон Фернандо, министр (бас), Дон Пизарро, смотритель тюрьмы (бас), Флорестан, арестант (тенор), Леонора, его жена, скрывающаяся под именем Фиделио (сопрано), Рокко, тюремщик (бас), Марцелина, его дочь (сопрано), Жакино, привратник (тенор), первый и второй узники (тенор и бас), узники, офицеры, стражники, народ.

Действие происходит в одной из тюрем близ Севильи (около XVII века).

**Действие первое.** Тюремный двор. Марцелина, дочь тюремщика, кокетничает со своим женихом Жакино, привратником, который требует поскорее назначить день свадьбы. Марцелина любит красивого юношу Фиделио, поступившего в услужение к её отцу, сама не подозревая, что этот Фиделио – переодетая женщина по имени Леонора. Жакино уходит и возвращается с Рокко, отцом Марцелины. Последний уверен в том, что Фиделио поступил к нему в услужение ради Марцелины. Он ничего не имеет против Фиделио, и когда Фиделио возвращается из города с покупками для Рокко, тюремщик предлагает устроить этот брак, только советует Фиделио сначала разбогатеть. Марцелина в восторге от предложения отца и не обращает внимания на мрачное настроение Жакино. Затем появляется смотритель тюрьмы Пизарро. Рокко подаёт ему письмо от приятеля, который предупреждает его о намерении министра ревизовать тюрьму. Совесть Пизарро нечиста: он самовольно заключил в тюрьму своего личного врага Флорестана, супруга Леоноры. Теперь он решается его убить. Он просит всех, кроме Рокко, удалиться. Оставшись наедине с Рокко, Пизарро предлагает ему принять участие в преступлении, но старик соглашается лишь вырыть яму для Флорестана, которого Пизарро заколет самолично. Они уходят. Появляется Леонора, которая подслушала весь этот разговор. Когда приходит Рокко, Леонора обращается к нему с просьбой выпустить ради неё заключённых на прогулку. Рокко уступает ей и выпускает арестантов. Возвратившийся Пизарро делает Рокко строгий выговор за то, что он выпустил арестантов, и велит снова заточить их в тюрьму. Леонора в отчаянии: среди арестантов она не нашла своего мужа Флорестана; ради освобождения его из тюрьмы она переоделась в мужское платье и поступила сюда. Пока она мечтает о Флорестане, арестанты, прощаясь с солнечным светом, медленно и неохотно возвращаются в тюрьму.

**Действие второе. Картина первая.** Подземелье с лестницей. Прикованный к камню Флорестан оплакивает свои незаслуженные страдания и разлуку с Леонорой. Рокко с Фиделио спускаются по лестнице. Оба копают могилу. К своему счастью и ужасу Леонора узнаёт по голосу своего давно уже разыскиваемого супруга. Она даёт пленнику есть и пить, не раскрывая до поры до времени своего инкогнито. Слышатся шаги, и в подземелье спускается закутанный в чёрный плащ Пизарро. Леонора должна отойти в сторону, но, в последнюю минуту, когда Пизарро готов убить Флорестана, Леонора бросается между палачом и жертвой с криком «Убей сначала его жену!» Неожиданность, вместе с пистолетом, которым грозит Леонора, заставляет Пизарро содрогнуться, но он быстро оправляется и готов нанести удар Флорестану; в этот миг раздаётся трубный сигнал, возвещающий прибытие ревизора-министра. В подземелье спускаются чиновники министра и освобождают Флорестана.

**Картина вторая.** Перед тюрьмой. Народ и некоторые из освобождённых арестантов приветствуют, стоя на коленях, министра, разоблачившего проделки Пизарро. Появляется Рокко и вводит Леонору и Флорестана, в котором министр узнаёт своего без вести пропавшего друга. По приказанию министра Пизарро взят под арест. Леонора снимает с Флорестана оковы, а народ восхваляет её бесстрашие, верность и любовь.