Симфоническое творчество Бетховена.

Вклад Бетховена в мировую культуру определяется, прежде всего, его симфоническими произведениями. Он был величайшим симфонистом, и именно в симфонической музыке наиболее полно воплотились и его мировоззрение, и основные художественные принципы.

Путь Бетховена–симфониста охватил почти четверть столетия (1800 – 1824), но влияние его распространилось на весь XIX и даже во многом на XX век. В XIX веке каждый композитор-симфонист должен был решить для себя вопрос, будет ли он продолжать одну из линий бетховенского симфонизма или попытается создать что-то принципиально иное. Так или иначе, но без Бетховена симфоническая музыка XIX века была бы совершенно иной.

У Бетховена 9 симфоний (10 осталась в эскизах). По сравнению со 104 гайдновскими или 41 моцартовскими это немного, но каждая из них – событие. Условия, в которых они сочинялись и исполнялись, коренным образом отличались от того, что было при Гайдне и Моцарте. Для Бетховена симфония – жанр, во-первых, сугубо общественнй, исполняемый преимущественно в больших залах довольно солидным по тогдашним меркам оркестром; а во-вторых - жанр идейно очень значительный, не позволяющий писать такие сочинения сразу сериями по 6 штук. Поэтому бетховенские симфонии, как правило, гораздо крупнее даже моцартовских (кроме 1 и 8-й) и принципиально индивидуальны по концепции. Каждая симфония дает **единственное решение** – как образное, так и драматургическое.

Правда, в последовательности бетховенских симфоний обнаруживаются некоторые закономерности, давно замеченные музыкантами. Так, нечетные симфонии – более взрывчатые, героические или драматические (кроме 1-й), а четные – более «мирные», жанрово-бытовые (более всего – 4, 6 и 8-я). Это может объясняться тем, что Бетховен нередко задумывал симфонии попарно и даже писал их одновременно или сразу друг за другом (5 и 6 на премьере даже «поменялись» номерами; 7 и 8 последовали подряд).

Кроме симфоний, сфера симфонического творчества Бетховена включает и другие жанры. В отличие от Гайдна и Моцарта, у Бетховена совершенно отсутствуют жанры наподобие дивертисмента или серенады. Зато имеются жанры, не встречавшиеся у его предшественников. Это увертюра[[3]](http://musike.ru/index.php?id=44" \l "_ftn3) (в том числе самостоятельная, то есть не связанная с театральной музыкой) и программная симфоническая пьеса «Битва при Виттории». К симфонической музыке следует отнести и все бетховенские произведения концертного жанра, поскольку партия оркестра играет в них ведущую роль: 5 фортепианных концертов, скрипичный, тройной (для фортепиано, скрипки и виолончели), и два романса для скрипки с оркестром. По существу, чисто оркестровой музыкой является и балет «Творения Прометея», исполняемый ныне как самостоятельное симфоническое произведение.

**Главные особенности симфонического метода Бетховена**

* *Показ образа в единстве противоположных, борющихся друг с другом элементов*. Бетховенские темы часто строятся на контрастных мотивах, образующих внутреннее единство. Отсюда их внутренняя конфликтность, которая служит предпосылкой напряженного дальнейшего развития.
* *Огромная роль производного контраста*. Под производным контрастом понимается такой принцип развития, при котором новый контрастный мотив или тема, является результатом преобразования предыдущего материала. Новое вырастает из старого, которое переходит в собственную противоположность.
* *Непрерывность развития и качественных изменений образов*. Развитие тем начинается буквально с самого начала их изложения. Так, в 5 симфонии в I части нет ни одного такта собственно экспозиции (за исключением «эпиграфа» – самых первых тактов). Уже на протяжении главной партии начальный мотив разительно преображается – он воспринимается одновременно и как «роковой элемент» (мотив судьбы) и как символ героического сопротивления, то есть противостоящего року начала. Чрезвычайно динамична и тема главной партии [«Героической» симфонии](http://musike.ru/index.php?id=45), которая также сразу дается в процессе бурного развития. Вот почему *при лаконизме бетховенских тем – партии сонатных форм весьма развернуты.* Начавшись в экспозиции, процесс развития охватывает не только разработку, но и репризу, и **коду,** которая **превращается как бы во вторую разработку.**
* *Качественно новое единство сонатно-симфонического цикла*, по сравнению с циклами Гайдна и Моцарта. Симфония становится **«инструментальной драмой**», где каждая часть является необходимым звеном единого музыкально-драматургического «действия». Кульминацией этой «драмы» является финал. Ярчайший образец бетховенской инструментальной драмы – «Героическая» симфония, все части которой связаны общей линией развития, направленной к грандиозной картине всенародного торжества в финале.

Говоря о симфониях Бетховена, следует подчеркнуть его **оркестровое новаторство**. Из новшеств:

* фактическое формирование медной группы. Хотя трубы по-прежнему играют и записываются вместе с литаврами, функционально они с валторнами начинают трактоваться как единая группа. К ним присоединяются и тромбоны, которых не было в симфоническом оркестре Гайдна и Моцарта. Тромбоны играют в финале 5 симфонии (3 тромбона), в сцене грозы в 6-й (здесь их только 2), а также в некоторых частях 9-й (в скерцо и в молитвенном эпизоде финала, а также в коде).
* уплотнение «среднего яруса» заставляет наращивать вертикаль сверху и снизу. Сверху появляется флейта пикколо (во всех указанных случаях, кроме молитвенного эпизода в финале 9-й), а снизу – контрафагот (в финалах 5 и 9 симфонии). Но в любом случае флейт и фаготов в бетховенском оркестре всегда по две.

Продолжая традиции «Лондонских симфоний» Гайдна и поздних симфоний Моцарта, Бетховен усиливает самостоятельность и виртуозность партий почти всех инструментов, включая трубу (знаменитое соло за сценой в увертюрах "Леонора" №2 и №3) и литавры. Партий струнных у него нередко бывает реально 5 (контрабасы отделяются от виолончелей), а иногда и больше (игра divisi). Солировать, исполняя очень яркий материал, могут все деревянные духовые, в том числе фагот, а также валторны (хором, как в трио скерцо 3 симфонии, или отдельно).

Симфония №3.

Героическая симфония, открывающая центральный период творчества Бет­ховена и одновременно — эпоху в развитии европейского симфонизма, рождалась в самое тяжелое время в жизни композитора. В октябре 1802 года 32-летний, полный сил и творческих замыслов любимец аристократических салонов, первый виртуоз Вены, автор двух симфоний, трех фортепианных концертов, балета, оратории, множества фортепианных и скрипичных сонат, трио, квартетов и других камерных ансамблей, одно имя которого на афише гарантировало полный зал при любой цене на билеты, узнает ужасный приговор: тревожащее его несколько лет ослабление слуха неизлечимо. Его ждет неизбежная глухота. Спасаясь от столичного шума, Бетховен уединяется в тихом селении Гейлигенштадт. 6—10 октября он пишет прощальное письмо, которое так никогда и не было отправлено: «Еще немного, и я покончил бы с собою. Меня удержало только одно — мое искусство. Ах, мне казалось немыслимым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным... Даже высокое мужество, вдохновлявшее меня в прекрасные летние дни, исчезло. О, Провидение! Дай мне хотя бы один день чистой радости...»

Он нашел радость в своем искусстве, воплотив величественный замысел Третьей симфонии — не похожей ни на одну из существовавших до тех пор. «Она является каким-то чудом даже среди произведений Бетховена, — пишет Р. Роллан. — Если в своем последующем творчестве он и двинулся дальше, то сразу он никогда не делал столь большого шага. Эта симфония являет собою один из великих дней музыки. Она открывает собою эру».

Великий замысел созревал исподволь, в течение многих лет. По свидетельству друзей, первую мысль о ней заронил французский генерал, герой многих битв Ж. Б. Бернадотт, прибывший в Вену в феврале 1798 года послом революционной Франции. Под впечатлением смерти английского генерала Ральфа Аберкомби, скончавшегося от ран, полученных в битве с французами при Александрии (21 марта 1801 года), Бетховен набросал первый фрагмент траурного марша. А тема финала, возникшая, возможно, до 1795 года, в седьмом из 12 контрдансов для оркестра, была затем использована еще дважды — в балете «Творения Прометея» и в фортепианных вариациях ор. 35.

Как и все симфонии Бетховена, за исключением Восьмой, Третья имела посвящение, впрочем, тотчас уничтоженное. Вот как вспоминал об этом его ученик: «Как я, так и другие его ближайшие друзья часто видели эту симфонию переписанной в партитуре у него на столе; наверху, на заглавном листе, стояло слово «Буонапарте», а внизу «Луиджи ван Бетховен» и ни слова больше... Я был первым, принесшим ему известие, что Бонапарт объявил себя императором. Бетховен пришел в ярость и воскликнул: «Этот тоже обыкновенный человек! Теперь он будет топтать ногами все человеческие права, следовать только своему честолюбию, он будет ставить себя выше всех других и сделается тираном!» Бетховен подошел к столу, схватил заглавный лист, разорвал его сверху донизу и швырнул на пол». А в первом издании оркестровых голосов симфонии (Вена, октябрь 1806) посвящение на итальянском языке гласило: «Героическая симфония, сочиненная, чтобы почтить память одного великого человека, и посвященная его светлейшему высочеству князю Лобковицу Луиджи ван Бетховеном, ор. 55, No III».

Предположительно впервые симфония прозвучала в имении князя Ф. И. Лобковица, известного венского мецената, летом 1804 года, тогда как первое публичное исполнение состоялось 7 апреля следующего года в столичном театре «Ан дер Вин». Симфония успеха не имела. Как писала одна из венских газет, «публика и господин ван Бетховен, который выступал в качестве дирижера, остались в этот вечер недовольны друг другом. Для публики симфония слишком длинна и трудна, а Бетховен слишком невежлив, потому что не удостоил аплодирующую часть публики даже поклоном, — напротив, он счел успех недостаточным». Один из слушателей крикнул с галерки: «Дам крейцер, чтобы все это кончилось!» Правда, как иронически объяснял тот же рецензент, близкие друзья композитора утверждали, что «симфония не понравилась лишь потому, что публика недостаточно образована в художественном отношении, чтобы понять столь высокую красоту, и что через тысячу лет она (симфония), однако, окажет свое действие». Чуть ли не все современники жаловались на неимоверную длину Третьей симфонии, выдвигая в качестве критерия для подражания Первую и Вторую, на что композитор мрачно посулил: «Когда я напишу симфонию, длящуюся целый час, то Героическая покажется короткой» (она идет 52 минуты). Ибо он любил ее больше всех своих симфоний.

По словам Роллана, **первая часть**, возможно, «была задумана Бетховеном как своего рода портрет Наполеона, разумеется, совсем непохожего на оригинал, но такого, каким его рисовало воображение и каким он хотел бы видеть Наполеона в действительности, то есть как гения революции». Это колоссальное сонатное аллегро открывают два мощных аккорда всего оркестра, в котором Бетховен использовал три, а не две, как обычно, валторны. Главная тема, порученная виолончелям, очерчивает мажорное трезвучие — и внезапно останавливается на чужеродном, диссонирующем звуке, но, преодолев препятствие, продолжает свое героическое развитие. Экспозиция многотемна, наряду с героическими возникают светлые лирические образы: в ласковых репликах связующей партии; в сопоставлении мажора — минора, деревянных — струнных побочной; в начинающемся здесь же, в экспозиции, мотивном развитии. Но особенно ярко развитие, столкновения, борьба воплощены в разработке, впервые разрастающейся до грандиозных размеров: если в двух первых симфониях Бетховена, подобно моцартовским, разработка не превышает двух третей экспозиции, то здесь пропорции прямо противо­ положные. Как образно пишет Роллан, «речь идет о музыкальном Аус­терлице, о завоевании империи. Империя Бетховена длилась дольше, чем империя Наполеона. Потому и достижение ее потребовало больше времени, ибо он в себе сочетал и императора и армию... Со времен Героической эта часть служит местопребыванием гения». В центре разработки — новая тема, непохожая ни на одну из тем экспозиции: в строгом хоральном звучании, в предельно отдаленной, к тому же минорной тональности. Поразительно начало репризы: резко диссонирующее, с наложением функций доминанты и тоники, оно воспринималось современниками как фальшь, ошибка не вовремя вступившего валторниста (именно он на фоне затаенного тремоло скрипок интонирует мотив главной партии). Подобно разработке разрастается кода, игравшая прежде незначительную роль: теперь она становится второй разработкой.

Резчайший контраст образует **вторая часть**. Впервые место певучего, обычно мажорного анданте занимает похоронный марш. Утвердившийся во время Французской революции для массовых действ на площадях Парижа, этот жанр превращается у Бетховена в грандиозную эпопею, вечный памятник героической эпохе борьбы за свободу. Величие этой эпопеи особенно поражает, если представить достаточно скромный по составу бетховенский оркестр: к инструментам позднего Гайдна добавлена всего лишь одна валторна да выделены в самостоятельную партию контрабасы. Трехчастная форма также предельно ясна. Минорная тема у скрипок в сопровождении аккордов струнных и трагических раскатов контрабасов, завершаемая мажорным припевом струнных, варьируется несколько раз. Контрастное трио — светлая память — с темой духовых по тонам мажорного трезвучия также варьируется и приводит к героическому апофеозу. Реприза траурного марша значительно более развернута, с новыми вариантами, вплоть до фугато.

Скерцо **третьей части** появилось не сразу: первоначально композитор задумал менуэт и довел его до трио. Но, как образно пишет Роллан, изучавший тетрадь бетховенских эскизов, «здесь перо его отскакивает... Под стол менуэт и его размеренную грацию! Гениальное кипение скерцо найдено!» Каких только ассоциаций не рождала эта музыка! Одни исследователи видели в ней воскрешение античной традиции — игры на могиле героя. Другие, наоборот, предвестие романтизма — воздушный хоровод эльфов, наподобие созданного сорок лет спустя скерцо из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Контрастная в образном плане, тематически третья часть тесно связана с предшествующими — слышны те же мажорные трезвучные зовы, что и в главной партии первой части, и в светлом эпизоде траурного марша. Трио скерцо открывается зовами трех солирующих валторн, рождающих ощущение романтики леса.

**Финал** симфонии, который русский критик А. Н. Серов сравнивал с «праздником мира», полон победного ликования. Открывают его размашистые пассажи и мощные аккорды всего оркестра, словно призывающие к вниманию. Оно сосредоточено на загадочной теме, звучащей в унисон у струнных пиццикато. Струнная группа начинает неторопливое варьирование, полифоническое и ритмическое, как вдруг тема уходит в басы, и выясняется, что основная тема финала — совсем иная: певучий контрданс, исполняемый деревянными духовыми. Именно эта мелодия была написана Бетховеном почти десять лет назад с чисто прикладной целью — для бала художников. Тот же контрданс танцевали и только что одушевленные титаном Прометеем люди в финале балета «Творения Прометея». В симфонии тема изобретательно варьируется, изменяя тональность, темп, ритм, оркестровые краски и даже направление движения (тема в обращении), сопоставляется то с полифонически развиваемой начальной темой, то с новой — в венгерском стиле, героической, минорной, с использованием полифонического приема двойного контрапункта. Как писал с некоторым недоумением один из первых немецких рецензентов, «финал длинен, слишком длинен; искусен, очень искусен. Многие его достоинства несколько скрыты; кое-что странно и остро...» В головокружительно быстрой коде вновь звучат раскатистые пассажи, открывавшие финал. Мощные аккорды tutti завершают праздник победным ликованием.

Симфония №5.

Пятая симфония, которая поражает лаконизмом изложения, сжатостью форм, устремленностью развития, кажется рожденной в едином творческом порыве. Однако создавалась она дольше остальных. Бетховен работал над ней на протяжении трех лет, успев закончить в эти годы две симфонии совершенно иного характера: в 1806 году была написана лирическая Четвертая, в следующем начата и одновременно с Пятой завершена Пасторальная, позднее получившая № 6.

Это было время наивысшего расцвета таланта композитора. Одно за другим появляются самые типичные для него, самые прославленные сочинения, нередко проникнутые энергией, горделивым духом самоутверждения, героической борьбой: скрипичная соната опус 47, известная как Крейцерова, фортепианные опус 53 и 57 («Аврора» и «Аппассионата» — названия даны не автором), опера «Фиделио», оратория «Христос на горе Елеонской», три квартета опус 59, посвященные русскому меценату графу А. К. Разумовскому, фортепианный (Четвертый), Скрипичный и Тройной (для фортепиано, скрипки и виолончели) концерты, увертюра «Кориолан», 32 вариации для фортепиано до минор, месса до мажор и др. Композитор смирился с неизлечимым недугом, страшнее которого не может быть для музыканта, — глухотой, хотя, узнав о приговоре врачей, едва не покончил с собой: «Только добродетели и искусству я обязан тем, что не покончил жизнь самоубийством». В 31 год он написал другу горделивые слова, ставшие его девизом: «Я хочу схватить судьбу за глотку. Ей не удастся окончательно сломить меня. О, как прекрасно прожить тысячу жизней!»

Пятая симфония посвящена известным меценатам — князю Ф. И. Лобковицу и графу А. К. Разумовскому, русскому посланнику в Вене, и впервые прозвучала в авторском концерте, так называемой «академии», в Венском театре 22 декабря 1808 года вместе с Пасторальной. Нумерация симфоний была тогда иной: открывшая «академию» симфония под названием «Воспоминание о сельской жизни», фа мажор, имела № 5, а «Большая симфония в до миноре» — № 6. Концерт оказался неудачным. Во время репетиции композитор повздорил с предоставленным ему оркестром — сборным, невысокого уровня, и по требованию музыкантов, отказавшихся с ним работать, вынужден был удалиться в соседнюю комнату, откуда и слушал, как его музыку разучивает дирижер И. Зейфрид. Во время концерта в зале царил холод, публика сидела в шубах и равнодушно восприняла новые симфонии Бетховена.

Впоследствии Пятая стала самой популярной в его наследии. В ней сконцентрированы наиболее типичные черты бетховенского стиля, наиболее ярко и сжато воплощена основная идея его творчества, которую обычно формулируют так: через борьбу к победе. Короткие рельефные темы сразу и навсегда врезаются в память. Одна из них, несколько видоизменяясь, проходит через все части (такой прием, заимствованный у Бетховена, следующее поколение композиторов будет использовать часто). Об этой сквозной теме, своего рода лейтмотиве кз четырех нот с характерным стучащим ритмом, по свидетельству одного из биографов композитора, он говорил: «Так судьба стучится в дверь».

**Первую часть** открывает дважды повторенная фортиссимо тема судьбы. Главная партия сразу же активно развивается, устремляясь к вершине. Тот же мотив судьбы начинает побочную партию и постоянно напоминает о себе в басах струнной группы. Контрастная по отношению к нему мелодия побочной, певучая и нежная, завершается, однако, звонкой кульминацией: весь оркестр в грозных унисонах повторяет мотив судьбы. Возникает зримая картина упорной, бескомпромиссной борьбы, которая переполняет разработку и продолжается в репризе. Как это свойственно Бетховену, реприза не является точным повторением экспозиции. Перед появлением побочной партии возникает внезапная остановка, солирующий гобой декламирует ритмически свободную фразу. Но развитие не заканчивается и в репризе: в коде продолжается борьба, при­ чем исход ее неясен — первая часть не дает вывода, оставляя слушателя в напряженном ожидании продолжения.

Медленная **вторая часть** задумывалась композитором как менуэт. В окончательном варианте первая тема напоминает песню, светлую, строгую и сдержанную, а вторая тема — поначалу вариант первой — приобретает у медных и гобоя фортиссимо в сопровождении ударов литавр героические черты. Не случайно в процессе ее варьирования затаенно и тревожно, как напоминание, звучит мотив судьбы. Любимая Бетховеном форма двойных вариаций выдержана в строго классических принци­ пах: обе темы излагаются все более мелкими длительностями, обрастают новыми мелодическими линиями, полифоническими имитациями, но всегда сохраняют ясный, светлый характер, становясь к концу части еще более величавыми и торжественными.

Тревожное настроение возвращается в **третьей части**. Это совершенно необычно трактуемое скерцо — вовсе не шутка. Продолжаются столкновения, борьба, начавшаяся в сонатном аллегро первой части. Первая тема пред­ ставляет собой диалог — затаенному вопросу, звучащему еле слышно в глухих басах струнной группы, отвечает задумчивая, печальная мелодия скрипок и альтов, поддержанных духовыми. После ферматы валторны, а за ними весь оркестр фортиссимо утверждают мотив судьбы: в таком грозном, неумолимом варианте он до сих пор еще не встречался. Второй раз диалогическая тема звучит неуверенно, дробясь на отдельные мотивы, не получая завершения, отчего тема судьбы, по контрасту, предстает еще более грозной. При третьем появлении диалогической темы завязывается упорная борьба: с задумчивым, певучим ответом полифонически соединяется мотив судьбы, слышатся трепетные, молящие интонации, и кульминация утверждает победу судьбы. Картина резко меняется в трио — энергичном фугато с подвижной мажорной темой моторного, гаммообразного характера. Совершенно необычна реприза скерцо. Впервые Бетховен отказывается от полного повторения первого раздела, как это всегда было в классической симфонии, насыщая сжатую репризу интенсивным развитием. Оно происходит словно вдали: единственное указание силы звучности — варианты пиано. Обе темы значительно изменены. Первая звучит еще более затаенно (струнные пиццикато), тема судьбы, утрачивая грозный характер, возникает в перекличках кларнета (затем гобоя) и пиццикато скрипок, прерывается паузами, и даже тембр валторны не придает ей прежней силы. В последний раз ее отголоски слышны в перекличках фаготов и скрипок; наконец, остается только монотонный ритм у литавры пианиссимо. И тут наступает удивительный переход к финалу. Словно брезжит робкий луч надежды, начинаются неуверенные поиски выхода, переданные тональной неустойчивостью, модулирующими оборотами...

Ослепительным светом заливает все вокруг начинающийся без перерыва **финал**. Торжество победы воплощено в аккордах героического марша, усиливая блеск и мощь которого композитор впервые вводит в симфонический оркестр тромбоны, контрафагот и флейту-пикколо. Живо и непосредственно отражена здесь музыка эпохи Французской революции — марши, шествия, массовые празднества победившего народа. Рассказывают, что наполеоновские гренадеры, посетившие концерт в Вене, при первых звуках финала вскочили с мест и отдали честь. Массовость подчеркнута простотой тем, преимущественно у полного оркестра, — броских, энергичных, не детализированных. Их объединяет ликующий характер, который не нарушается и в разработке, пока в нее не вторгается мотив судьбы. Он звучит как напоминание о прошлой борьбе и, может быть, как предвестие будущего: предстоят еще и схватки и жертвы. Но теперь в теме судьбы нет прежней грозной силы. Ликующая реприза утверждает победу народа. Продлевая сцены массового торжества, Бетховен завершает сонатное аллегро финала большой кодой.

Задания по пройденному материалу.

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

Симфоническое творчество Бетховена.

1. Симфония – как основной жанр симфонического творчества Бетховена. Временной период работы Бетховена над жанром.

2. Количество симфоний Бетховена. Отличие от симфоний Гайдна и Моцарта.

3. Другие жанры симфонического творчества Бетховена.

4. Главные особенности бетховенского симфонического цикла.

5. Оркестровое новаторство Бетховена.

Симфония №3.

1. Период, в который создавалась симфония.

2. Работа над замыслом произведения.

3. Посвящение симфонии.

4. Первые исполнения симфонии.

5.Основные образы симфонии.

Симфония №5.

1. Период, в который создавалась симфония.

2. Посвящение и первое исполнение симфонии.

3. Идейный замысел симфонии.

4. Драматургия симфонии.

5. Трансформация темы судьбы на протяжении развития.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал симфоний.

Задание 3. Составить композиционный план симфоний.