

П.Д. Беккер

Бетховен Пауля Беккера
Фортепианные произведения

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 7.01
ББК 85
П11

П11 **П.Д. Беккер**
Бетховен Пауля Беккера: Фортепианные произведения / П.Д. Беккер – М.: Книга по Требованию, 2021. – 108 с.

ISBN 978-5-518-05847-7

ISBN 978-5-518-05847-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ФОРТЕПІАННЫЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ.

Исключительное право изданія для Россіи
принадлежитъ издательству
«БЕТХОВЕНСКОЙ СТУДИИ» Д. С. Шоръ.

Фортепіанная музыка — основа бетховенского искусства. Здѣсь покоятся корни его творчества. Здѣсь оно принесло первые крупные плоды, здѣсь же ранѣе всего ослабѣваетъ творческая энергія. Сорока лѣтъ Бетховенъ закончилъ уже большую часть своихъ фортепіанныхъ произведеній. До этого времени ежегодно появлялось много крупныхъ композицій для ф-п. Затѣмъ наступаетъ пауза. Почти пятилѣтній промежутокъ отдѣляетъ сонату «Das Lebewohl» отъ сонаты e-moll op. 90. Новые ростки появляются съ большими перерывами. Только въ началѣ 20-хъ гг. фортепіанныя сочиненія хлынули стремительнымъ потокомъ. Возникаютъ большія произведенія — отъ сонаты E-dur до Варіацій Діабелли — словно послѣднія попытки сдѣлать несовершенный инструментъ послушнымъ велѣніямъ старѣющаго композитора. Нѣкогда интимный другъ своего повелителя, ф-п. не могло всегда удовлетворять высокимъ требованіямъ этой дружбы. Мысли Бетховена разрастаются далеко за предѣлы фортепіаннаго выраженія. Со звономъ рвутся струны, и кажется, будто подъ руками демоническаго виртуоза рушится инструментъ, который способенъ дать лишь отдаленный намекъ на то, чего добивается отъ него творческая воля. Сердито захлопываетъ Бетховенъ крышку рояля: «онъ все-таки остается несовершеннымъ инструментомъ».

Интересъ Бетховена къ ф-п. падаетъ по мѣрѣ того, какъ повышаются его требованія къ выразительности и пластичности звуковаго матеріала. Внѣшнія обстоятельства также способствуютъ ослабленію связи между художникомъ и инструментомъ. Постепенное угасаніе слуха ограничиваетъ его дѣятельность въ качествѣ исполнителя. Отъ выступленій передъ широкой публикой Бетховенъ отказывается въ возрастѣ около сорока лѣтъ. Въ болѣе тѣсномъ кругу онъ также выступаетъ все рѣже. Ф-п. теряетъ для него цѣнность, какъ орудіе непосредственной передачи. Оно утрачиваетъ свое исключительное положеніе, всѣ привилегіи любимаго слуги и становится въ глазахъ композитора однимъ изъ многихъ инструментовъ, стоящимъ въ нѣкоторыхъ важныхъ отношеніяхъ даже гораздо ниже другихъ. Такимъ образомъ происходитъ невольное разобщеніе творца и исполнителя, которое пріобрѣтаетъ рѣшающее значеніе для послѣдующаго времени. Сочетаніе виртуоза и композитора въ одномъ лицѣ, до сихъ поръ разумѣвшееся само собой, исчезаетъ.

Случайное несчастье даетъ толчокъ къ раздѣленію ролей. Дальнѣйшій ходъ развитія придаетъ этой мнимой случайности историческое значеніе, создавая то раздѣленіе между творчествомъ и воспроизведеніемъ сольной инструментальной музыки, которое удержалось отъ бетховенскаго времени до сихъ поръ.

Этимъ готовится почва не только для художественнаго, но и для глубокаго соціальнаго переворота. Фортепіанная литература пріобрѣтаетъ новую плодотворную базу. Она перестаетъ служить средствомъ обнаруженія техническихъ совершенствъ композитора. Личная виртуозность творящаго отступаетъ на задній планъ. Исчезаетъ честолюбивое желаніе блеснуть своимъ умѣніемъ. Созданное до того времени было литературой на случай. Виртуозъ писалъ для потребностей момента: для предстоящей «академіи»¹, для учениковъ и друзей, для музыкальнаго вечера въ знатномъ обществѣ. Сольное произведеніе, выросшее изъ внутренней художественной потребности, было неизвѣстно. Даже въ другихъ, болѣе значительныхъ областяхъ композиторъ еще до недавняго времени работалъ почти исключительно по заказу. Творческая деятельность Баха коренится всецѣло въ его временныхъ служебныхъ обязанностяхъ и изменяется вмѣстѣ съ ними. Симфоніи и квартеты Гайдна возникли также въ силу обязанности, а

¹ Академией назывался публичный концерт (Пр.пер.)

обычай заказывать оперы доходить въ отдѣльныхъ случаяхъ даже до XIX вѣка. Медленно изменяется этотъ порядокъ вещей. По мѣрѣ того, какъ музыкальная жизнь принимаетъ болѣе свободныя формы, устанавливается близкое общеніе между публикой и художникомъ, увеличивается возможность сбыта благодаря развитію музыкальной торговли, — и композиторъ начинаетъ достигать большей самостоятельности въ своей деятельности. Уже Моцартъ писалъ симфоніи по собственному побужденію, а бетховенскія оркестровыя произведенія за немногими исключеніями обязаны своимъ возникновеніемъ исключительно личной инициативѣ композитора. «Поэзія на заказъ» исчезаетъ. За выполненіе большихъ работъ по порученію Бетховенъ въ позднѣйшіе годы берется только въ томъ случаѣ, если онѣ соотвѣтствуютъ его замысламъ. Его муза не терпитъ никакого принужденія и требуетъ права на свободное самоопредѣленіе.

Такимъ образомъ, Бетховенъ первый добровольно обращается къ сочиненію сольныхъ произведеній даже тогда, когда къ этому нѣтъ никакого внѣшняго побужденія. Личныя цѣли отпадаютъ. Инструментъ интересуется его только какъ средство выраженія, и онъ обращается къ нему, когда его осянуетъ вдохновеніе. Онъ не интересуется исполненіемъ, онъ совсѣмъ не думаетъ о личности исполнителя. Онъ создаетъ свое произведеніе только оттого, что его влечетъ къ этому, и посылаетъ его въ свѣтъ, чтобы оно само нашло свой путь. Улучшившіяся соціальныя условія даютъ ему внѣшнія средства для такого образа дѣйствій. Усиливающаяся глухота ускоряетъ этотъ процессъ развитія. Но самую значительную роль играетъ здѣсь свободная воля личности, стремящейся къ свободному проявленію. Она безпрестанно толкаетъ на этотъ путь и такимъ образомъ навсегда проводитъ рѣзкую грань между композиторомъ и виртуозомъ.

Какъ всѣ измѣненія, внесенныя Бетховеномъ, и это не вытекаетъ изъ заранѣе обдуманнаго плана, а является результатомъ длительного познавательнаго процесса. Именно въ Бетховенѣ, который впослѣдствіи совершенно пренебрегаетъ виртуозными интересами, вначалѣ живетъ сильное тяготѣніе къ чисто техническому, гордая радость сознанія, что строптивый механизмъ укрощенъ, и наслажденіе отъ преодоленія имъ же созданныхъ трудностей. Если онъ потомъ разстался съ инструментомъ и подавилъ въ себѣ склонность къ виртуознымъ эффектамъ, то это произошло лишь потому, что были исчерпаны всѣ существовавшія возможности, и инструментъ больше не представлялъ для него никакой загадки. Но и это разобщеніе совершилось не сразу. Прошло много времени, пока Бетховенъ-виртуозъ, базирующійся на техникѣ, уступилъ дорогу умозрительному поэту-композитору. Какъ ни ярко сказывается въ его послѣднихъ произведеніяхъ тенденція отбросить на задній планъ исполнителя и выдвинуть впередъ индивидуальность композитора — значительная часть бетховенскихъ фортепіанныхъ сочиненій является еще несомнѣнно обиходной музыкой въ старомъ смыслѣ, написанной для собственной потребности, выросшей изъ поэтического побужденія, но при этомъ полной живого интереса къ техническимъ проблемамъ и любви къ неподатливому звуковому матеріалу. Въ этихъ произведеніяхъ виденъ Бетховенъ-виртуозъ со всѣми его достоинствами и недостатками. Виртуозъ этотъ навсегда исчезъ для насъ. Памятникомъ его искусства сохранились произведенія, созданныя для того, чтобы дать виртуозному дарованію соотвѣтствующее выраженіе. Именно это соображеніе долженъ имѣть въ виду тотъ, кто хочетъ найти правильный масштабъ для оцѣнки большей части бетховенской фортепіанной музыки; мы не находимъ здѣсь чистаго воплощенія художественнаго порыва, какъ въ большинствѣ произведеній оркестровой и камерной музыки. На возникновеніе ф-п. музыки сильно повліяло стремленіе виртуоза къ самопроявленію. Между Бетховеномъ-

композиторомъ и Бетховеномъ-виртуозомъ существуетъ очень тѣсная связь. Его игра составляетъ неотъемлемую принадлежность его произведеній, какъ взглядъ глазъ, какъ звукъ голоса составляютъ неотъемлемую принадлежность человѣка.

Какъ должны мы понимать Бетховена-виртуоза? Не обязанъ ли онъ былъ своей славой гипнотическому дѣйствию своей личности? Или же въ игрѣ его выступаетъ новый моментъ, техники и выраженію открываются новые пути?

Бетховенъ, какъ піанистъ, начинаетъ пріобрѣтать широкую славу только со времени своего второго пребыванія въ Вѣнѣ. О прежнихъ его выступленіяхъ сохранилось немного свѣдѣній, да и въ нихъ больше одобренія, чѣмъ восторга. Правда, уже въ восьми лѣтнемъ возрастѣ выступалъ онъ предъ публикой, но, очевидно, игра его не произвела тогда безусловно сильнаго впечатлѣнія. Въ ребенкѣ увидѣли недюжинное дарованіе, но никто не призналъ въ немъ феномена въ родѣ молодого Моцарта. Никто изъ современниковъ, повидимому, не принялъ во вниманіе, что Моцартъ могъ достигнуть необыкновенныхъ результатовъ главнымъ образомъ благодаря цѣлесообразному воспитанію, котораго былъ лишенъ Бетховенъ. Между тѣмъ это обстоятельство оказало рѣшающее вліяніе на направленіе развитія обоихъ композиторовъ.

Такимъ образомъ, Бетховенъ развивается въ предѣлахъ тѣснаго кружка. Онъ не встрѣчаетъ выдающихся виртуозовъ, его поле зрѣнія остается ограниченнымъ. За нимъ признаютъ способности, его хвалятъ и одобряютъ, великодушный графъ Вальдштейнъ даритъ ему ф-п. Однако, всѣ эти признанія не проникаютъ дальше родного города. Бетховенъ пока — только мѣстная, боннская знаменитость. До двадцати одного года слава его ограничивается предѣлами родного города. Относительно концертной поѣздки въ Голландію, предпринятой имъ, какъ полагаютъ, зимою 1781 — 1782 г., мы не знаемъ ничего опредѣленнаго; только путешествіе боннскаго двора въ Мергентгеймъ въ 1791 г. даетъ Бетховену возможность выказать свое искусство предъ новой аудиторіей. До тѣхъ поръ онъ былъ предоставленъ исключительно собственнымъ силамъ. Ему недоставало стимулирующаго вліянія другихъ талантовъ, важнаго для развитія виртуоза; не существовало также импульсовъ со стороны требовательной, избалованной публики. Общество, въ которомъ выступалъ Бетховенъ, не знало никого кромѣ него. Бетховенъ обладалъ, повидимому, не только рѣдкимъ дарованіемъ піаниста, но также исключительной способностью самовоспитанія. Только этимъ можно объяснить восторженные похвалы, которыя пасторъ Юнкеръ въ Мергентгеймѣ расточалъ въ 1791 г. «милому, кроткому молодому человѣку, о виртуозности котораго можно судить по неисчерпаемому богатству его идей, совершенно своеобразному способу выраженія и совершенству, съ которымъ онъ владѣетъ инструментомъ. Его игра настолько отличается отъ обычной, что кажется, будто онъ стремится проложить для себя свой, совершенно особый путь».

Совершенно особый путь! Скромный человѣкъ, высказавшій эти слова, почти не сознавая ихъ глубокаго смысла, правильно опредѣлилъ существенныя черты бетховенской виртуозности. Бетховенъ піанистъ проложилъ для себя совсѣмъ особый путь не вопреки своей изолированности, а именно благодаря ей. Менѣе выдающійся человѣкъ остановился бы въ своемъ движеніи при отсутствіи стимуловъ къ развитію, погибъ бы въ пучинѣ дешевыхъ похвалъ восторженныхъ друзей. Бетховенъ же въ этомъ одиночествѣ обрѣлъ себя самого, нашелъ инструментальное выраженіе для своей личности и свой индивидуальный стиль виртуоза. Не встрѣчая препятствій для своего развитія, находя некоторую поддержку благодаря непрерывному притоку важнѣйшихъ образовательныхъ

элементовъ, этотъ виртуозъ достигъ такой силы, что, очутившись вмѣсто полумрака маленькой резиденціи въ блестящей сферѣ вѣнской художественной жизни, сразу бурнымъ натискомъ захватилъ власть и, несмотря на всѣ нападки, побѣдоносно утвердилъ ее за собой.

Въ Вѣнѣ Бетховенъ вступилъ на прекрасную, тщательно обработанную культурную почву. Еще живы были традиціи Моцарта. Пѣвучая, исполненная чувства и благородной граціи, игра его служила критеріемъ для оцѣнки новыхъ піанистовъ. Выдающіеся виртуозы, въ родѣ Вельфля, Клементи, Липавскаго, Гелинека, заботились о развитіи техническаго совершенства, но не могли вытѣснить изъ памяти публики индивидуальность великаго зальцбургскаго маэстро. Бетховенъ не обладалъ свойствами этой школы, раз считанной на вѣнскіе инструменты восьмидесятихъ годовъ съ ихъ хрупкимъ строеніемъ. Неефе въ своемъ преподаваніи руководился, вѣроятно, наставленіями Филиппа Эммануила Баха, и въ противоположность мягкой, нѣжной игрѣ вѣнцевъ рано приучилъ своего ученика къ силѣ, выразительности, выработалъ въ немъ красочный ударъ и твердую энергію. Игра на органѣ, вѣроятно, придавала еще больше силы пальцамъ и увеличила пониманіе красоты связнаго исполненія. Плотная, жилистая, едва охватывающая дециму, тяжелая рука Бетховена съ короткими, спереди сплюснутыми пальцами, была отъ Природы мало пригодна къ изящной граціи «галантной школы», нѣжной пѣвучести исполненія, динамикѣ, ограниченной узкими рамками, носящей эскизный характеръ. Бетховенская техника предполагаетъ прежде всего сильную звучность. Предъ нами не милое баловство, не кокетливая бравурность, но клокошущій потокъ энергіи. Она не паритъ, не скользитъ, но бушуетъ, катится, гремитъ. При этомъ она смѣло вводитъ много новыхъ комбинацій, которыя вытекаютъ не изъ приспособленія къ инструменту, не изъ представленія о внѣшнихъ эффектахъ, но, напротивъ, часто противорѣчатъ сущности инструмента, трудны и неблагодарны. Въ тонѣ Бетховена нѣтъ слащавости и вкрадчивой прелести ловкихъ вѣнскихъ виртуозовъ, которыя не оставляютъ въ душѣ глубокихъ слѣдовъ. Его кантилена возбуждаетъ, звучитъ полно и возвышенно, какъ органъ; звуки сливаются въ длинную, непрерывную мелодическую линію. Его туше передаетъ оттѣнки невыразимой прелести. Звуковая фантазія сверкаетъ оркестровыми красками. Вырастаютъ размѣры не только формъ, но и чисто звуковаго выраженія. Границы расширяются, промежуточные ступени утончаются. Безконечная ширь бетховенскаго міра идей обуславливаетъ собой коренное преобразование фортепіаннаго звука на основаніяхъ, отличныхъ отъ тѣхъ, которыя могла выставить старая школа.

Для того, чтобы перенести эти реформы и фантазіи художника въ міръ дѣйствительности, нуженъ былъ инструментъ, который могъ бы всецѣло передать замыслы играющаго. Бетховенъ долго ищетъ подходящій инструментъ, постоянно мѣняетъ ф-п. и не можетъ остановить своего окончательнаго выбора ни на одномъ. Его боннскія ф-п., повидимому, соответствовали требованіямъ своего времени и едва ли давали ему полное удовлетвореніе. Флюгель, подаренный ему графомъ Вальдштейномъ, принадлежалъ, вѣроятно, работѣ Штейна изъ Аугсбурга, выдвигавшагося тогда конкурента вѣнскихъ фабрикантовъ, который старался придавать своимъ инструментамъ возможно больше полноты и яркости. Штейновскія ф-п. заинтересовали Бетховена. Уже во время первой поѣздки въ Вѣну онъ отыскалъ Штейна въ Аугсбургѣ. Когда впослѣдствіи дочь Штейна, Нанетта, хорошо знакомая съ ремесломъ отца, переселяется въ Вѣну, онъ завязываетъ съ ней болѣе близкія, дружескія отношенія, пользуется ея помощью въ хозяйственныхъ

дѣлахъ, а ея мужа, друга дѣтства Шиллера, Андрея Штрейхера, привлекаетъ въ число своихъ приближенныхъ. Для того, чтобы удовлетворить требованіямъ Бетховена, Штрейхеръ не перестаетъ вводить новыя измѣненія, и успѣхъ ихъ до казываетъ, что Бетховенъ направляетъ своего друга по правильному пути. Рейхардтъ² рассказываетъ въ 1809 г., что Штрейхеръ «вмѣсто мягкости, податливости и отрывистости вѣнскихъ инструментовъ, по совѣту и желанію Бетховена придавалъ своимъ ф-п. силу сопротивленія и эластичность — для того, чтобы виртуозъ, играющій сильно и выразительно, обладалъ большей свободой въ распоряженіи инструментомъ, могъ увеличивать и сокращать продолжительность звука. Это придало его ф-п. силу и разнообразіе, такъ что они должны болѣе всякаго другого инструмента удовлетворить виртуоза, который въ игрѣ ищетъ не только блестящихъ эффектовъ».

Интересно отмѣтить разницу между дѣятельностью Бетховена въ области реформы ф-п. и баховской работой надъ строеніемъ инструмента. Бахъ дѣйствуетъ, какъ хорошій практикъ. Онъ знаетъ механизмъ инструмента не хуже опытнѣйшаго мастера. Проницательный глазъ художника, острый умъ, склонный къ умозрительнымъ размысленіямъ, возвышаетъ его надъ специалистами и открываетъ предъ нимъ возможность нововведеній, которыя остаются скрытыми для другихъ. Бетховенъ, наоборотъ, весьма мало заботится о деталяхъ конструкции. Онъ ограничиваетъ свою задачу тѣмъ, что указываетъ фабрикантамъ новыя цѣли, и предоставляетъ ихъ изобрѣтательности найти пути къ достиженію этихъ цѣлей. Благодаря этому онъ никогда не добивается вполнѣ удовлетворительныхъ результатовъ. Чѣмъ больше удастся выполнить фабрику, тѣмъ больше онъ требуетъ отъ нея, и специалисты никогда не могутъ угнаться за разрастающимися притязаніями нетерпѣливаго маэстро. Больше всего ему по душѣ массивныя англійскія ф-п., съ которыми онъ впервые познакомился въ Берлинѣ въ 1796 г. Однако, немало времени проходитъ, пока осуществляется его желаніе обладать такимъ инструментомъ. Изъ трехъ историческихъ бетховенскихъ ф-п. самое старое принадлежитъ парижской фирмѣ Erard. Кажется, что Бетховенъ получилъ его въ 1803 г. въ подарокъ отъ Лихновскаго, который тогда же приобрѣлъ такой же инструментъ для себя. Сомнительно, чтобы Бетховенъ особенно высоко цѣнилъ это ф-п. весьма слабой конструкции. Онъ передалъ его въ началѣ двадцатыхъ годовъ брату Іоганну, такъ какъ для него самого оно стало лишнимъ уже съ 1818 г. Въ этомъ году англійская фирма Томаса Бродвуда прислала ему въ даръ инструментъ собственной работы. Это было трехструнное ф-п. поразительной для того времени конструкции; сочная полнота его звука приводила Бетховена въ восторгъ. Случайно ли большая соната В-dur была начата вслѣдъ за полученіемъ Бродвуда, или великолѣпный новый инструментъ вызвалъ въ немъ приливъ творческой энергіи и раздулъ въ яркое пламя угасающую любовь къ ф-п.?

Бродвудъ остался бетховенскимъ любимцемъ, даже когда вслѣдствіе долгой службы началъ становиться негоднымъ къ употребленію, и вѣнскій фабрикантъ Графъ построилъ новый четырехструнный инструментъ, снабдивъ его приѣмниками звука. «Бокъ о бокъ» стояли у Бетховена въ Schwarzsplanierhaus Бродвудъ и Графъ, молчаливые свидѣтели послѣднихъ дней его жизни, послѣднихъ фантазій его.

² Рейхардтъ Іоганнъ Фридрихъ (1752-1814). Композитор, дирижеръ и купный музыкальный писатель. (Пр. пер.)

Отношеніе Бетховена къ вопросу о строеніи ф-п. даетъ возможность определить направленіе его реформаторскихъ стремленій. Они сводятся къ увеличенію звучности, силы и красочности тона. Инструментъ долженъ стать выразительнымъ, одушевленнымъ, долженъ производить колоритное впечатлѣніе. Это глубокое стремленіе Бетховена не было достаточно оцѣнено; зато неоднократно отмѣчали и порицали странную манеру его игры, что, впрочемъ, и неудивительно. Музыкантамъ, воспитавшимся на традиціяхъ восемнадцатаго вѣка, игра Бетховена должна была казаться странной, лишенной чувства мѣры, въ то время, какъ въ дѣйствительности она находилась подъ вліяніемъ мощнаго величія и богатства идей. Здѣсь повторяется часто наблюдающійся случай, когда публика несвѣдущая, мало посвященная въ тайны профессиональнаго искусства, скорѣе и безошибочнѣе угадываетъ и оцѣниваетъ оригинальность новаго явленія, чѣмъ специалисты, судящіе по шаблону. Въ этомъ пришлось убѣдиться Бетховену — не только піанисту, но и композитору. Въ то время, какъ его произведенія усердно исполнялись вѣнскими аристократами и создавали ему все большую популярность среди любителей Германіи и Англіи, во «Всеобщей Музыкальной Газетѣ» ихъ третировали свысока. Съ другой стороны — когда онъ, какъ виртуозъ, является общепризнанной, неоспоримой величиной, изъ тѣснаго кружка специалистовъ раздаются по его адресу неодобрительные отзывы. Ромбергъ уже въ началѣ 90-хъ годовъ порицаетъ его жесткую, тяжелую игру. Керубини въ 1805 г. подтверждаетъ отрицательное мнѣніе Ромберга. Въ сравненіи съ холодной, но мягкой игрой Вельфля бетховенская техника «менѣе деликатна и иногда неотчетлива». Особенно рѣзкій контрастъ наблюдается при сравненіи съ Гуммелемъ, хранителемъ стараго искусства. Частое примѣненіе Бетховеномъ педали вызываетъ недовольство тѣхъ, кто не видитъ необходимости въ новыхъ сочетаніяхъ красокъ и тѣней. Техника его въ послѣдніе годы поражаетъ меньше, такъ какъ она постепенно утрачиваетъ абсолютную уверенность. Плейель³, наконецъ, находитъ разрѣшеніе загадки. «Il n' a pas d' ecole, il ne faut pas le regarder comme un pianiste». («У него нѣтъ школы, его нельзя разсматривать, какъ піаниста», восклицаетъ онъ въ 1805 г. Бетховенъ не піанистъ, у него нѣтъ школы — и все-таки умный, тонкій Томашекъ⁴ величаетъ его «царемъ фортепіанной игры».

Оба правы. Бетховенъ не былъ такимъ піанистомъ, какъ другіе. Ему не доставало методы въ обычномъ смыслѣ этого слова. Ни одинъ изъ его учителей не сумѣлъ ему дать ее. Приходилось самому себѣ создавать методу. Обрѣтенная въ процессѣ внутренней борьбы, она оказалась значительно выше другихъ, ибо возникла не изъ подчиненія или приспособленія личности къ инструменту. Играющій заставилъ инструментъ служить себѣ. Онъ требовалъ — и механизмъ долженъ былъ повиноваться. Въ процессѣ развитія требованія повышаются. Поэтическая интуиція прокладываетъ себѣ путь черезъ препятствія, представляемые даже самымъ недоступнымъ механизмомъ. Этотъ чисто поэтическій элементъ составляетъ душу не только творчества Бетховена, но и искусства его какъ исполнителя. Ярче всего сказывается сила поэтическаго дарованія, когда онъ говоритъ ничѣмъ не связаннымъ, свободнымъ языкомъ. Всѣ критики сходятся въ одномъ: бетховенскія импровизаціи — выше всякихъ сравненій. Даже самые ярые поклонники Моцарта не смѣютъ оспаривать за фантазирующимъ Бетховеномъ права на мѣсто подлѣ своего идола. Вотъ изъ этого пункта и должно исходить при оцѣнкѣ Бетховена-

³ Плейсль Игнацъ Іосифъ (1757-1831). Нѣкогда извѣстный композитор, основалъ большую ф-п. Фабрику. (Пр. пер.)

⁴ Томашекъ, Іоганнъ Вячеславъ (1774-1850). Извѣстный учитель, органистъ и композиторъ. (Пр. пер.)

исполнителя. Не виртуозное исполненіе его должно насъ занимать, а мощное впечатлѣніе его свободныхъ фантазій, его триумфы импровизатора.

Развитіе виртуозности послѣ Бетховена приняло оборотъ, при которомъ исполнитель-импровизаторъ былъ забытъ, а импровизація, какъ самостоятельное искусство, совершенно исчезло. Прежде положеніе дѣлъ было иное. Свободная фантазія стараго времени была отраслью искусства, которую высоко цѣнили и старательно культивировали. Мало того — это была первоначальная форма виртуозныхъ исполненій. Піанистъ и композиторъ сливались въ одномъ лицѣ, искусство котораго привлекало благодаря этому сочетанію творчества и исполненія. Фантазія клокотала въ присутствіи слушателей, и игра піаниста только тогда казалась имъ интересной, когда они могли вмѣстѣ съ нимъ переживать таинственный актъ творчества и при этомъ наслаждаться внѣшнимъ техническимъ совершенствомъ исполненія. Позднѣйшее нотное начертаніе было несовершеннымъ повтореніемъ начальной идеи, рассчитаннымъ главнымъ образомъ на людей менѣе одаренныхъ, обладающихъ скудной фантазійей. Отъ большихъ художниковъ ждуть свободныхъ импровизацій, какъ важнѣйшей пробы ихъ искусства. Менѣе значительные стараются прикрыть отсутствіе самобытныхъ идей, разсматривая предложенныя темы, какъ эскизы, которые они разукрашиваютъ по произволу. Прежняя манера письма, состоявшая чаще всего въ набрасываніи однихъ контуровъ, необходимо предполагаетъ эти дополненія играющаго, и каденціи въ инструментальныхъ концертахъ являются сохранившимися пережитками эпохи импровизацій въ виртуозной игрѣ.

Въ этой области, для насъ безвозвратно потерянной, Бетховенъ виртуозъ нѣкогда царилъ въ качествѣ безспорнаго властелина. Даже ворчуны, которые не хотятъ признавать его піанистомъ въ тѣсномъ смыслѣ слова, склоняются передъ плѣнительной силой его импровизацій. Уже во время перваго пребыванія въ Вѣнѣ свободнымъ полетомъ фантазіи даетъ онъ поводъ Моцарту, который холодно отнесся къ сыгранной имъ показной пьесѣ, высказать дальновидное пророчество. Ему совсѣмъ не нужна особенно интересная тема. Послѣдняя служить только матеріаломъ, изъ котораго онъ создаетъ себѣ ключъ къ царству своей фантазіи. Во время состязанія съ кичливымъ піанистомъ-фокусникомъ Штейбельтомъ Бетховенъ, направившись къ инструменту, беретъ съ пюпитра партію віолончели изъ только-что исполненнаго штейбельтовскаго квинтета, кладетъ ее предъ собой въ перевернутомъ видѣ, выстукиваетъ тему изъ двухъ незначительныхъ нотъ и начинаетъ такую демоническую фантазію, что уничтоженный Штейбельтъ незамѣтно покидаетъ залъ и никогда больше не встречается съ Бетховеномъ.

Существуетъ много достовѣрныхъ анекдотовъ о бетховенскомъ искусствѣ импровизаціи, которое обнаруживалось по самымъ разнообразнымъ поводамъ и всегда производило сильнѣйшее впечатлѣніе. Бетховенъ прекрасно сознаетъ дѣйствіе своей игры. Когда обсуждается планъ концерта, онъ выражаетъ желаніе только дирижировать и фантазировать. Пусть Ризъ, его ученикъ, играетъ на ф-п. Къ исполненію уже написанной пьесы Бетховенъ питаетъ только относительный интересъ. Онъ знаетъ, что въ этомъ случаѣ можетъ больше довѣриться ревностнымъ поклонникамъ, которые тщательно изучаютъ его произведенія, чѣмъ самому себѣ. Поэтому въ программахъ публичныхъ концертовъ (за исключеніемъ вечеровъ послѣднихъ лѣтъ) главные номера отведены импровизаціямъ. Если онъ въ особенно хорошемъ настроеніи, то исключительно фантазируетъ — даже тогда, когда этого никто не ожидаетъ. Такъ, однажды во время исполненія квинтета ор. 16 для ф-п. и

духовыхъ инструментовъ, онъ внезапно во время ферматы начинаетъ смѣлую импровизацію — къ досадѣ музыкантовъ, которые дожидаются момента вступленія, и къ удовольствію публики, которой нравится эта рѣзвая шутка.

Поразительно разнообразіе идей, охватывающихъ Бетховена въ одно мгновеніе, неисчерпаема способность ихъ къ превращеніямъ. Вызванные къ жизни, вдохновенныя мысли льются непрерывнымъ потокомъ. Одинъ за другимъ вырастаютъ новые образы, волшебный духъ описываетъ все болѣе широкіе круги, уносится все дальше отъ действительности, приближается къ безконечному. Словно орелъ гордо поднимается ввысь — къ солнцу. Бетховенъ не сознаетъ, гдѣ онъ находится, передъ кѣмъ играетъ. Утрачено представленіе о времени, исчезаетъ ощущеніе внѣшняго міра. Иногда онъ случайно касается инструмента. Фантазія загорается отъ двухъ-трехъ звуковъ, которые онъ ударяетъ произвольно, будто мимоходомъ. Туловище замираетъ, точно прикованное, не мѣняетъ положенія, не чувствуетъ неудобствъ. Духъ одинъ созидаетъ безостановочно, безъ предѣльно. Бетховенъ играетъ въ кругу своихъ друзей варіаціи Героической симфоніи — не въ сжатомъ видѣ, какъ онѣ записаны; онъ фантазируетъ въ теченіе двухъ часовъ на эту тему. Или вотъ что рассказываетъ, напримѣръ, Рись о возникновеніи послѣдней части сонаты f-moll op. 57. Во время большой прогулки «Бетховенъ, не переставая, вылъ и бормоталъ, но такъ, что нельзя было разобрать опредѣленныхъ нотъ. На мой вопросъ, что это такое, онъ отвѣтилъ:

«Это мнѣ только-что пришла на умъ тема для послѣдняго Allegro сонаты». Когда мы вошли въ комнату, онъ, не снимая шляпы, подошелъ къ ф-п. Я усѣлся въ углу, и онъ тотчасъ же забылъ обо мнѣ. Часъ по крайней мѣрѣ бушевалъ онъ на новую тему прелестнаго финала сонаты. Наконецъ, онъ поднялся и, видимо изумленный моимъ присутствіемъ, сказалъ: «Сегодня я не могу вамъ дать урока, я долженъ еще работать».

Богатство бетховенскихъ фантазій вызываетъ естественное предположеніе, что много драгоценныхъ идей погибло для міра, что великія, вдохновенныя мысли исчезали послѣ своего появленія. Когда однажды, по окончаніи фантазіи, одинъ изъ друзей Бетховена съ горечью указалъ на это, Бетховенъ снисходительно усмѣхнулся и тотчасъ, къ изумленію слушателей, повторилъ свою импровизацію. Это замѣчательное явленіе, еще болѣе загадочное, чѣмъ даръ импровизаціи, обнаруживаетъ, съ какой непостижимой сознательностью работалъ его духъ даже въ моменты, казалось бы, сумеречнаго состоянія. Мы едва ли ошибемся, если скажемъ, что бетховенская импровизація, какъ будто исчезнувшая въ моментъ своего появленія, имѣетъ на самомъ дѣлѣ значеніе подготовительной работы по соединенію накопленнаго матеріала. Онъ былъ слишкомъ экономенъ какъ художникъ, чтобы найденныя сокровища разсыпать по вѣтру. То, что ему казалось заслуживающимъ сохраненія, онъ берегъ для высшихъ цѣлей, такъ что въ действительности погибло, вѣроятно, гораздо меньше, чѣмъ могло бы показаться на первый взглядъ.

Въ формѣ своихъ фантазій Бетховенъ обнаруживаетъ такую же неизсякаемую силу творчества, какъ при созиданіи новыхъ мыслей. У него нѣтъ постоянной, установленной схемы, какъ у средъ нихъ талантовъ; вынужденные

импровизировать въ силу требованій моды, они придерживаются чаще всего обычной формы варіацій. Бетховень почти каждый разъ рисуетъ новую картину. Черни⁵ набросалъ нѣкоторые изъ наиболѣе интересныхъ типовъ бетховенскихъ импровизацій. Фантазія ор. 77 является однимъ изъ многихъ примѣровъ, характерныхъ для бетховенскаго способа капризно, прихотливо нанизывать мысли одну на другую и, следуя рѣзко смѣняющимся настроеніямъ, соединять ихъ въ одно цѣлое. По своей обычной манерѣ, словно нехотя, съ досадой садится онъ за ф-п. Не мягкими гармоніями, не подготовляющими фигураціями начинаетъ онъ игру. Быстро несутся по клавишамъ пальцы въ поспѣшно катящихся внизъ пассажахъ Allegro — словно кто-то хочетъ смести угрюмыя мысли, спугнуть ихъ рѣзкимъ, отталкивающимъ жестомъ. Паузы, полныя ожиданія, прерываютъ бурное вступленіе. Кто умѣетъ подобно Бетховену придать выразительность паузамъ, вызвать ими жуткое, напряженное состояніе? Страстная, жалобная мелодія поднимается тоскующими септимами и нонами и заканчивается тихо замирающей каденціей. Опять катящіяся гаммы, снова скорбная пѣснь — еще болѣе мрачная оттого, что исполняется ниже. Меланхолія преобразается въ благоговѣйную серьезность. Раздается торжественное Largo Des-dur; изъ мистической глубины несутся широкіе басы, связно покоются средніе голоса, благоговѣйно лепечетъ мелодія, вопросительно звучитъ половинная каденція. Обретенъ ли душевный покой, равновѣсіе? Отвѣтъ звучитъ отрицательно. Стремительнѣе, чѣмъ раньше, низвергается гамма вглубь. Снова раздается успокаивающая мелодія Largo въ эфирныхъ краскахъ нѣжныхъ флейтъ и кларнетовъ. Уклончивое заключеніе преграждаетъ путь къ окончательному торжеству мирной идеи. Тѣни начала пытаются снова приблизиться, но сила ихъ сломлена. Онѣ вызываютъ энергичный подъемъ и вводятъ въ задумчивую тему пѣсни. Въ играющемъ пробуждается упоеніе звукомъ. Онъ избѣгаетъ періодическаго заключенія, увлекается полнозвучнымъ Es-dur'нымъ аккордомъ, четыре такта сряду повторяетъ его съ отгѣнками все болѣе нѣжными и, наконецъ, въ залитыхъ солнечнымъ свѣтомъ, почти речитативныхъ фразахъ какъ будто погружается въ таинственное мечтаніе. Вдругъ — полное пробужденіе. Хлынули оживленные пассажи. Зажглись виртуозныя стремленія. За короткой остановкой развивается въ прелюдирующихъ аккордахъ одна изъ бетховенскихъ темъ, повышающихся простыми трезвучіями, съ упрямой бравурностью повторяемая обѣими руками то въ d-moll, то въ F-dur. Однако, и здѣсь поэтъ не находитъ полного удовлетворенія. Снова коротко обрываетъ, снова погружается въ нерѣшительное раздумье; привязывается къ одному звуку, звукъ этотъ продолжаетъ въ немъ раздаваться, и робкія, ощупью пробирающіяся, гармоніи не приводятъ ни къ какимъ новымъ мыслямъ. Точно призрачное видѣніе, проносится мимо начальная гамма. Опять повторяется мечтательная игра однимъ медленно-трепетнымъ звукомъ. Точно играющій напалъ на слѣдъ освобождающей мысли, которая пока еще, видимо, ускользаетъ отъ него. Поднимаются фантастическіе образы, безпокойно волнующіеся звуки, надъ которыми парить вопросительная мелодія, впадающая снова въ мечтательное раздумье. Но на этотъ разъ исполнитель не ограничивается простымъ повтореніемъ звука. Чары сброшены, съ каждымъ тактомъ поднимается мелодическая линія. Снова моментъ размышленія — и изъ задумчиваго однотоннаго мотива рождается нѣжная H-dur'ная мелодія — варіаціонная тема пьесы. Поэтъ обрѣлъ то, чего жадно искалъ. Пробуждается радость творчества. Онъ повторяетъ мелодію, каждый разъ излагаетъ ее по новому, украшаетъ воздушными арабесками, въ живописномъ одѣяніи передаетъ басу, все время сохраняя за ней веселый

⁵ Черни Карлъ (1791-1857).Извѣстный педагогъ. Автор множества музыкальных произведеній, изъ которыхъ особою популярностью пользуются ф-п. этюды. (Пр. пер.)