Реферат на тему

«ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА (1770–1827)»

КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА (1770–1827)

Людвиг ван Бетховен — человек, который изменил все, который перевернул музыку. Даже Моцарт не оказал такого влияния на развитие классической музыки, как Людвиг ван Бетховен. В творчестве Бетховена классическая музыка достигла своей вершины.

Можно обратить внимание на любопытные метаморфозы, происходившие с музыкальными вкусами на протяжении всей истории музыки — это похоже на маятник: каждый последующий период старался вступить в противоречие с предыдущим. Стиль барокко, с его вычурными орнаментами и импровизациями, был эмоциональной попыткой возвыситься над холодным спиритуализмом средневекового искусства и музыки Возрождения. Последовавший за барокко классический период вновь обуздал чувства. А в эпоху романтизма эта узда была яростно сорвана.

Бетховен как раз и оказался тем, кто это сделал.

Бетховен родился в Бонне (Германия), в семье придворного музыканта по имени Иоганн. На рис. 1 можно видеть дом, третий (чердачный) этаж которого в то время занимала семья Бетховенов. Все это здание в настоящее время превращено в музей.

Рис. 1. Дом Бетховенов в Бонне

Подобно отцу Моцарта, Иоганн пытался сделать из сына знаменитость. Но, в отличие от отца Моцарта, Иоганн пошел более «трудным» путем, избивая сына, когда ему казалось, будто одаренность последнего проступает слишком медленно. Несмотря на грубое обращение, Людвиг стал отличным пианистом.

В восемь лет маленький Бетховен дал первый концерт в городе Кельне (Германия) (см. рис. 2). Тяжелое материальное положение семьи заставило маленького мальчика приступить к работе. Он поступил в придворную капеллу в качестве органиста. И только встречу Бетховена с Кристианом Нефе в 1782 году можно считать счастливым событием этих лет. Он 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 Эмануэля Бахов, Генделя, Гайдна, Моцарта, создав тем самым крепкую основу для развития его творчества.

В возрасте 22 лет Бетховен отправился в Вену, где бурлила музыкальная жизнь. Там, в поисках дорог к лучшей судьбе, которыми уже прошел до него Моцарт, он писал музыку на заказ, в связи с различными событиями, и выступал в публичных концертах с собственными сочинениями. И сам Бетховен, и его музыка были зажигательными, импульсивными и порывистыми; люди любили смотреть и слушать, как он исполнял свои страстные фортепианные композиции[1].

[1] Клавесин, с его звонким, но быстро затухавшим звуком, уже не удовлетворял Бетховена. Он начал играть на новом тогда еще инструменте — фортепиано, способном издавать громкие, яркие и певучие звуки, которые смогли выразить грандиозные замыслы Бетховена.

В частной жизни, однако, из-за своей вспыльчивости он нередко ссорился с домовладельцами, у которых жил, и со своими друзьями. Бетховен не был паинькой ни в быту, ни в общении с людьми. Всем нам хорошо известны такие примеры: гении, которых все любят, когда их уже нет.

Главным мотивом поездки в Вену для Бетховена было стремление получить уроки композиции у Иозефа Гайдна. Отношения ученика с учителем, увы, не оказались более спокойными, чем с другими людьми. Однако Гайдн, видя необычайную одаренность Бетховена, относился к ученику терпимо.

Как и Моцарт в свое время, Бетховен изучал искусство создания симфоний и струнных концертов, которые были главными коньками Гайдна. В первых двух симфониях Бетховена влияние Гайдна зримо присутствует во всем — в форме, структуре, продолжительности, — которые были буквально идентичны характеристикам симфоний Гайдна того времени.

AVERTISSEMENT.

Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Academiesaal in der Sternengaß der Churfölnische Hoftenorist BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu produciren; nämlich: Madlle. Averdonc Hofsalistin, und sein Söhngen von 6. Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Violin-Concerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf erstagtem musikalischen Academiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstrin zu haben.

Рис. 2. Объявление концерта с участием Бетховена, состоявшегося в Кельне 26 марта 1778 года

Но потом случилось нечто, изменившее Бетховена навсегда. В 31 год он почувствовал, что постепенно теряет слух. Это наихудшее, что могло бы случиться с музыкантом, тем более, с таким темпераментным, как Бетховен. Подступающая глухота вселяла в душу Бетховена великую тревогу.

Однажды композитор прогуливался по лесу со своим учеником Фердинандом Райсом, который стал восхищаться чудесными трелями пастушьего рожка, звучавшего где-то поблизости. Бетховен ничего не услышал — и впал в подавленное состояние. Позже он вспомнил этот мучительный эпизод в документе, одновременно возвышенном и мужественном, который известен музыкантам под названием «Heiligenstadt Testament»:

> *«О, как вы ошибаетесь во мне — вы, думающие или говорящие о том, будто я злой мизантроп. Вы не знаете тайной причины... На протяжении последних шести лет я пребываю в ужасном отчаянии... Ах, как мне признаться в одной моей слабости, которая более очевидна для меня, чем для остальных, и которую один я постиг во всей ее страшной неотвратимости? Нет, я не смогу сделать этого; будьте снисходительны ко мне, видя мою замкнутость в то время, когда я, на самом деле, с удовольствием поговорил бы с вами... Я должен жить один, как изгнанник...»*

Бетховенские произведения этого периода написаны человеком, уставшим бороться за свою судьбу. Эта музыка приобретает для нас больший смысл, если принимать во внимание обстоятельства ее создания. Выплескивая свои страдания в музыке, Бетховен в одиночку, завершив своим творчеством классический период,

открыл новый — эпоху романтизма, в музыке которой главным элементом стало выражение *чувств*.

В отличие от ясной и жизнерадостной музыки Гайдна, изящной и выразительной музыки Моцарта, 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.

Рис. 3. Бетховен в зрелом возрасте

Если и существует единственное произведение, совершившее революцию в истории музыки, то это — Симфония № 3 Бетховена, известная под названием «Героическая». В этом произведении Бетховен перестал быть простым последователем Гайдна и Моцарта — он обрел собственный, неповторимый голос.

С самого начала Бетховен задумывал эту симфонию как масштабное произведение, намереваясь воссоздать в нем жизнь и смерть великого Героя. Таким героем должен был стать Наполеон Бонапарт; но в 1804 году все изменилось, и вот как писал об этом друг Бетховена Фердинанд Райс:

> *«В то время Бетховен восторгался Бонапартом. На его столе я видел экземпляр партитуры, на титульном листе которой в самом верху было написано Bonaparte, а внизу — Luigi van Beethoven и больше ничего...*
>
> *Я был первым, кто сообщил ему, что Бонапарт провозгласил себя императором. Людвиг пришел в ярость и закричал: "И он такой же, как все остальные? Теперь он так же будет попирать права человека и потакать только собственным амбициям. Он станет тираном!" Бетховен схватил титульный лист, разорвал его пополам и швырнул на пол. Первая страница позже была переписана, и единственными словами на ней были Sinfonia eroica (Героическая симфония).»*

По продолжительности звучания симфония почти вдвое превосходила предыдущие, и структура ее, в сравнении с остальными, претерпела существенные изменения. Особенно необычной была вторая, медленная, часть — мрачный траурный марш со звуками великой печали и страстными взрывами скорби.

1802 год стал переломным в творчестве Бетховена. Последующее 10-летие является наиболее плодотворным в его жизни. Приходит зрелость таланта, начинается бурный расцвет творчества. В эти годы им написаны лучшие произведения. Одна за другой следуют симфонии, вплоть до восьмой.

Всего Бетховен написал девять симфоний; они бросили вызов всем существовавшим симфоническим формам. В каждой из этих работ композитор пытается сделать музыку более значительной, он хочет сказать больше, он смело ведет музыку по доселе нехоженым дорогам.

Наиболее прославленной из бетховенских симфоний стала, конечно, Пятая. Это она начинается четырьмя знаменитыми суровыми звуками в до миноре, знакомыми каждому, — «Та-та-та-ТАААААААААААААААМ!» — о которых сам композитор сказал: "Так судьба стучится в дверь."

Мотив «судьбы» из первой части использовался во время Второй Мировой

Войны для обозначения слова «Победа» (Victory) — в коде Морзе сигнал «· · · — » означает букву «V».

После четырех частей геркулесовых трудов симфония приходит к финалу — но вместо до минора (строгой тональности, в которой начинается произведение) Бетховен использует здесь светлый, триумфальный, жизнеутверждающий до мажор. При восприятии это различие огромно.

В эти же годы появляются на свет замечательные увертюры, среди них героическая «Эгмонт», «Кориолан», грандиознейшая из фортепианных сонат «Аппасионата», знаменитая «Крейцерова соната» для скрипки с фортепиано. Тогда же были созданы замечательные фортепианные концерты, концерт для скрипки с оркестром, квартеты и, наконец, героическая опера «Фиделио». Одну за другой Бетховен пишет к опере четыре увертюры (лучшая — «Леонора» № 3). Тогда же были написаны песни на тексты Гете и сделаны обработки народных песен (шотландских, ирландских, валлийских). Слова́, сказанные им однажды, относятся почти ко всем произведениям, написанным в эти годы: “Музыка должна высекать огонь из груди человеческой.”

Интересна версия названия известного сочинения Бетховена «Für Elise».

Весной 1810 года Бетховен сочинил короткое произведение для фортепиано — «Bagatelle WoO 59» — для Терезы Малфатти и написал ее имя на титульной странице. Почерк у него был очень неразборчивый (см. рис. 4). Он написал: «Für Therese». После смерти Терезы оригинал манускрипта был обнаружен в ее бумагах и был отправлен музыкальному издателю, который быстро смекнул, что манускрипт написан рукой Бетховена, и решил издать произведение — посмертно. Он опубликовал его под названием «Bagatelle», но, по-видимому, так и не смог разобрать посвящения. На титульной странице он поместил надпись «Für Elise», и произведение — весьма вероятно, самое известное из всех сочиненных Бетховеном для фортепиано (возможно, потому, что практически каждый может его сыграть) — с тех пор известно под этим названием.

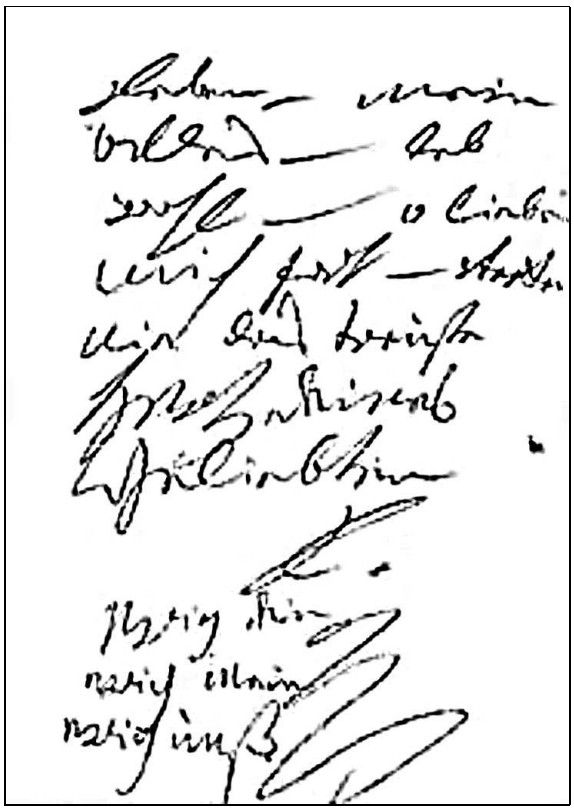


Рис. 4. Страница из письма, написанного рукой Бетховена 7 июля 1812 года своей возлюбленной

Но приближались неудачи и огорчения. Прошение Бетховена о постоянной работе при оперном театре осталось без ответа. Материальные затруднения становились с годами все ощутимее. Создать семью так и не получилось. Горячо любимая им Тереза так и не стала его женой. Усиливающаяся глухота делала его все более замкнутым и одиноким.

За годы, последовавшие за бурным подъемом, Бетховен написал значительно меньше. Это фортепианные сонаты, песни, объединенные в цикл «К далекой возлюбленной», которые, возможно, посвящены все той же Терезе, которую Бетховен продолжал любить до последних дней своей жизни.

Но воля его не была сломлена. Жизненными невзгодами он вынашивает величественные замыслы своих последних сочинений. В 1824 году появилась «Торжественная месса» ре мажор — хоровое произведение духовного содержания, а вслед за ней — грандиознейшее произведение, венец всего творчества Бетховена — Девятая симфония (последняя).

В отличие от Моцарта, Бетховен не был легким и подвижным композитором; он неделями и месяцами ломал голову над своими черновиками и зачастую *все еще* оставался неудовлетворен.

Рис. 5. Бетховен в 1823 году

Одна из самых простеньких мелодий, когда-либо посещавших черновики Бетховена, стала, в конечном итоге, одной из глубочайших музыкальных тем в истории: «Ода к радости» из его Девятой симфонии.

«Ода к радости» — большое прекрасное стихотворение Фридриха Шиллера. Уже в 23 года Бетховен захотел положить его на музыку. Он нашел для него подходящее место — в финале Девятой симфонии — 20 лет спустя.

До сих пор все симфонии создавались исключительно для оркестрового исполнения. Но впервые за все время в свою Девятую симфонию для исполнения шиллеровских стихов Бетховен ввел четырех вокалистов и огромный хор. С точки зрения тогдашних музыкальных критиков, добавление вокала в симфонию было тяжким преступлением. Гневные дебаты по этому поводу продолжались в музыкальных кругах еще десятилетия.

К счастью, публику совершенно не заботило мнение крючкотворов; первое исполнение имело громадный успех. Аудитория забросала Бетховена цветами и наградила его оглушительной овацией. Но к этому моменту Бетховен был уже полностью глухим; он сидел лицом к оркестру и не видел реакции зала. Один из певцов, проявив трогательную сердечность, осторожно взял Бетховена за плечи и повернул лицом к публике, чтобы тот мог увидеть ее восторг.

Рис. 6. Похоронная процессия

Последними сочинениями Бетховена были квартеты, необычные по своему строению, глубокие и сложные по замыслу. Лишь немногие из современников Бетховена могли понять эти новые произведения.

В последние годы жизни Бетховен страдал тяжелой болезнью почек. Было сделано четыре операции, но ничто уже не могло помочь. Великий композитор умер ночью. Около него не было никого из родных.

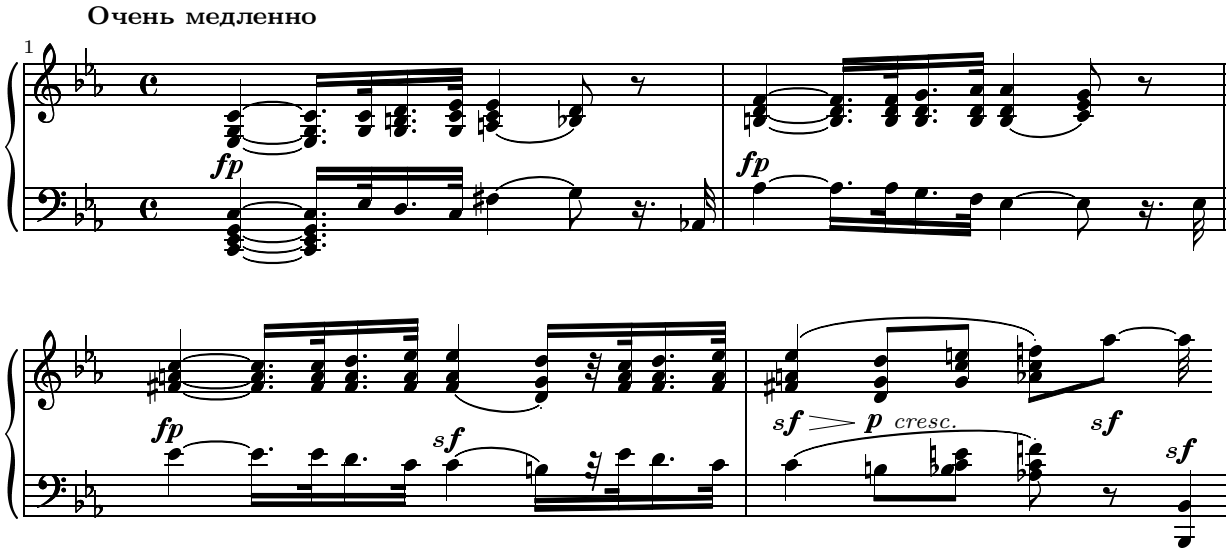
Похороны Бетховена состоялись 29 марта 1827 года в три часа пополудни. На его похороны собралось около 20 000 скорбящих поклонников (см. рис. 6). Одним из тех, кто нес гроб, был Франц Шуберт, глубоко почитавший и восхищавшийся музыкой Бетховена, но так и не успевший познакомиться с Бетховеном при жизни.

ОБЗОР НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА

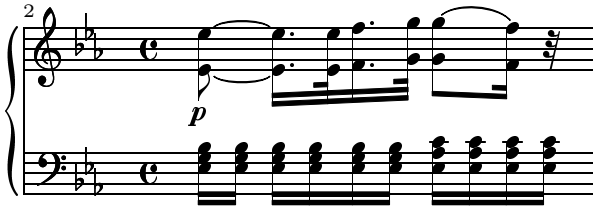
«Патетическая соната»

«Патетическая соната» № 8 написана Бетховеном в 1798 году. Заглавие «Больша́я патетическая» принадлежит самому́ композитору. «Патетическая» (от греч. $\pi\alpha\theta o\zeta$ — пафос) означает «с приподнятым, возвышенным настроением». Это название относится ко всем трем частям сонаты, хотя «приподнятость» в каждой части выражена по-разному.

Первая часть написана в быстром темпе и наиболее напряжена по своему звучанию. Обычна и ее форма сонатного *Allegro*. 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; из нижнего регистра музыка постепенно движется вверх. Мрачно и торжественно звучат тяжелые аккорды (основная тональность сонаты до минор).

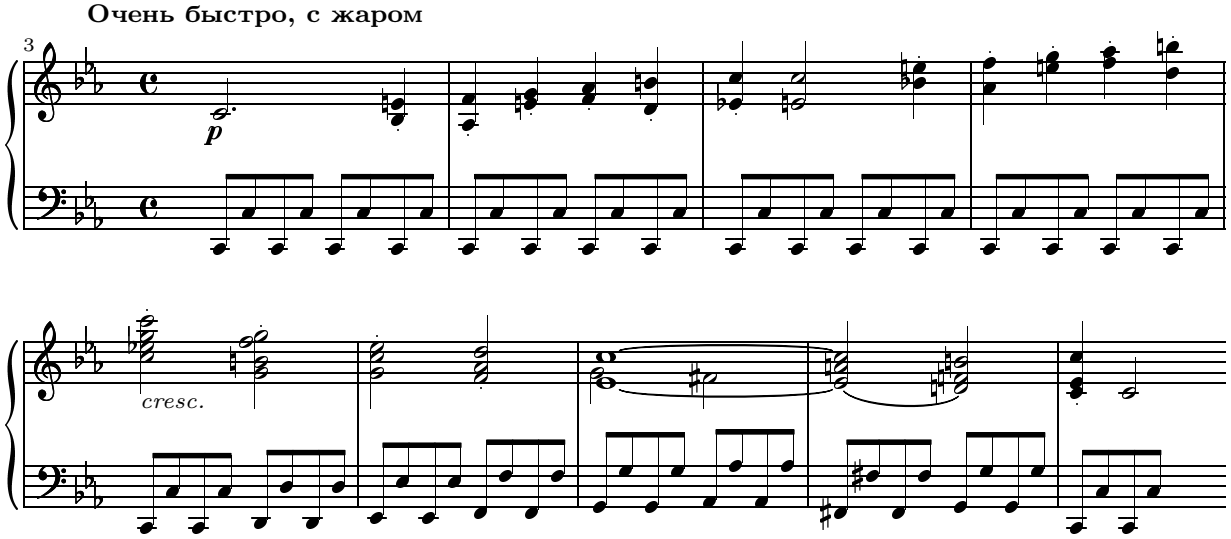


Им отвечает нежная певучая мелодия на фоне спокойных аккордов:

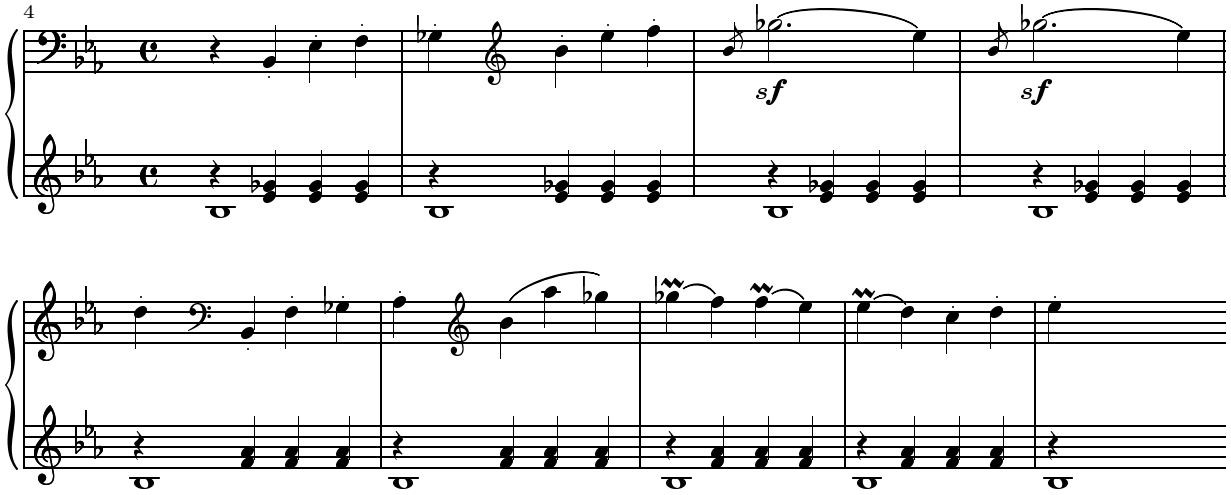


Кажется, что это две различные между собой темы, но если сравнить их мелодическое строение, то окажется, что они очень близки друг другу. Вступление

затаило в себе огромную силу, выход которой — в стремительном сонатном *Allegro* — главная партия.



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



Вопреки правилам, установившимся в сонатах венских классиков, побочная партия «Патетической сонаты» звучит не в параллельном мажоре (ми-♭ мажор) а в одноименном к нему минорном ладу (ми-♭ минор). Энергия нарастает и прорывается в заключительной партии (ми-♭ мажор). 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 тема вступления.

Разработка невелика, но очень напряженна, идет борьба между резко контрастными темами — порывистой главной партией и лирическим вступлением.

Реприза повторяет темы экспозиции в том же порядке в основной тональности — до миноре.

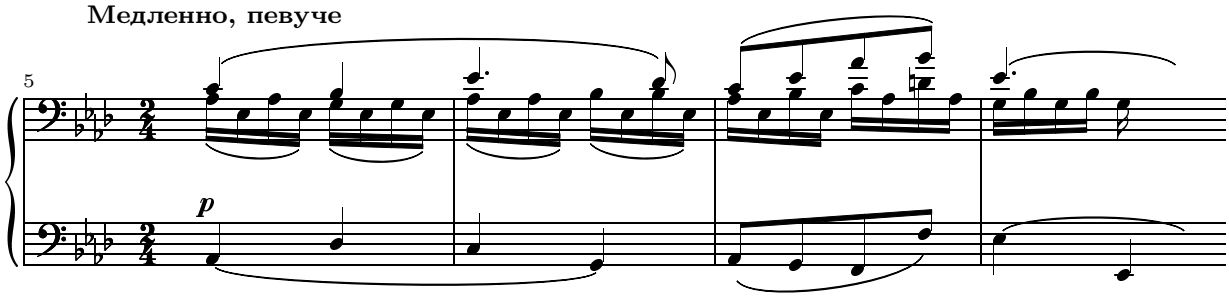
Изменения касаются связующей партии. Она значительно сокращена, поскольку тональность всех тем едина. Зато главная партия расширилась.

Перед самым окончанием первой части еще раз появляется тема вступления, но она уже начинается со слабой доли.

Первую часть завершает главная тема, звучащая в еще более стремительном темпе.

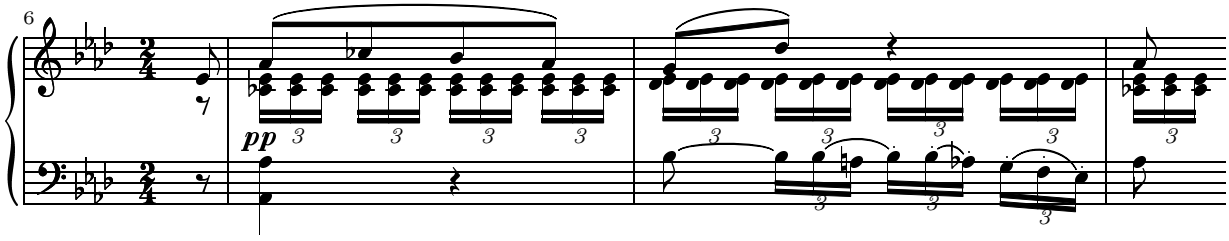
Вторая часть. *Adagio cantabile* (медленно, певуче) в ля-♭ мажоре на фоне мерного сопровождения звучит величественная мелодия.

Вторая часть удивительна по своим краскам, напоминающим звучание инструментов оркестра. Вначале основная мелодия появляется в среднем регистре, и это придает ей густую виолончельную окраску.



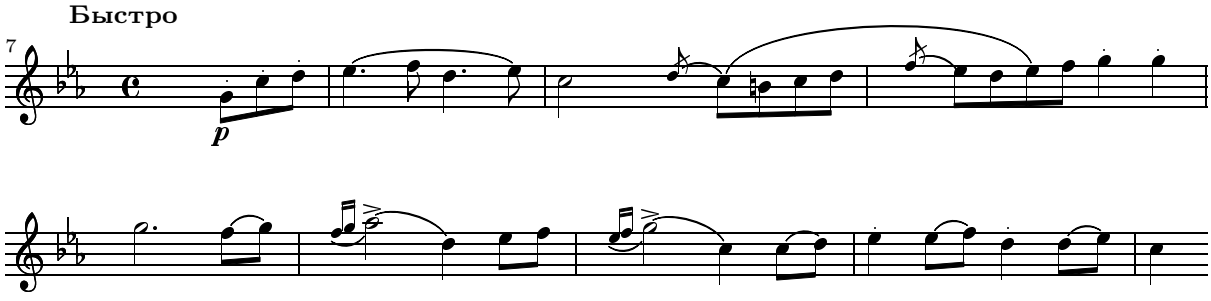
Второй раз та же мелодия изложена в верхнем регистре, что напоминает голоса скрипок.

В средней части *Adagio cantabile* появляется новая тема:



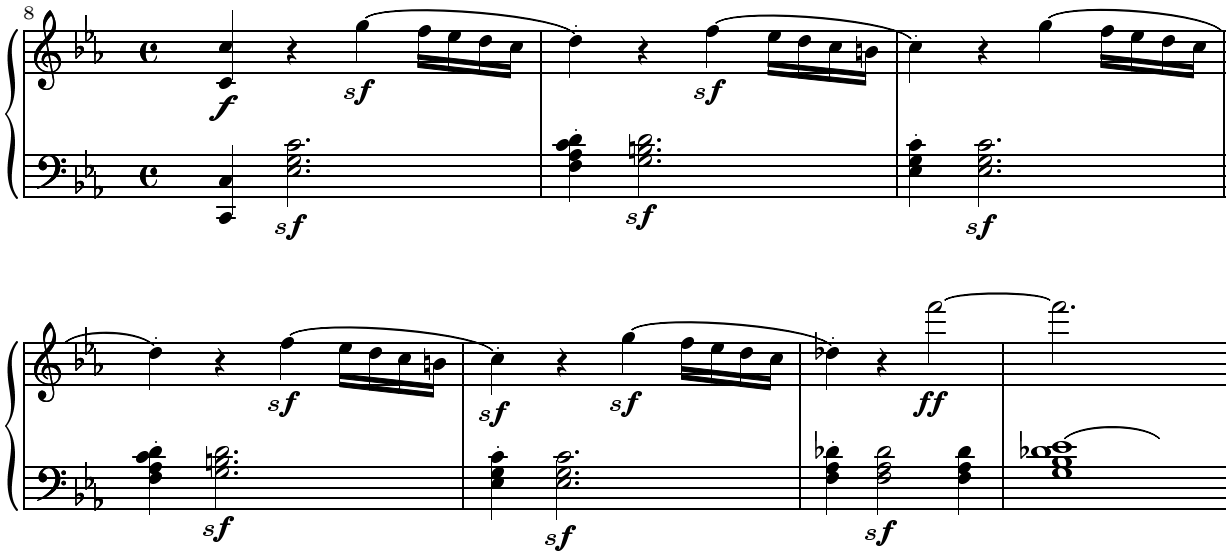
Ясно различима перекличка двух голосов: минорный лад (одноименный ля-♭ минор), триольное сопровождение придают теме тревожный характер. Спор двух голосов приводит к конфликту, в мелодии появляются резкие возгласы (*sforzando*). Усиливается звучность. С возвращением основной темы наступает реприза. Но характер ее существенно изменился. Вместо неторопливого сопровождения шестнадцатых слышны беспокойные фигурации триолей. И лишь в конце второй части появляются ласковые «прощальные» обороты.

Третья часть — финал, *Allegro*. Финал написан в форме рондо-сонаты. Основная тема (рефрен) повторяется здесь четыре раза.



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

Финал, а вместе с ним и вся соната заканчиваются кодой.



Что же нового внес Бетховен в «Патетическую сонату» по сравнению с фортепианными сонатами Гайдна и Моцарта? Музыка стала более эмоциональна, отсюда — сопоставление резко контрастных тем, особенно в первой части. Бóльшая напряженность музыки вызвала и бóльшую 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

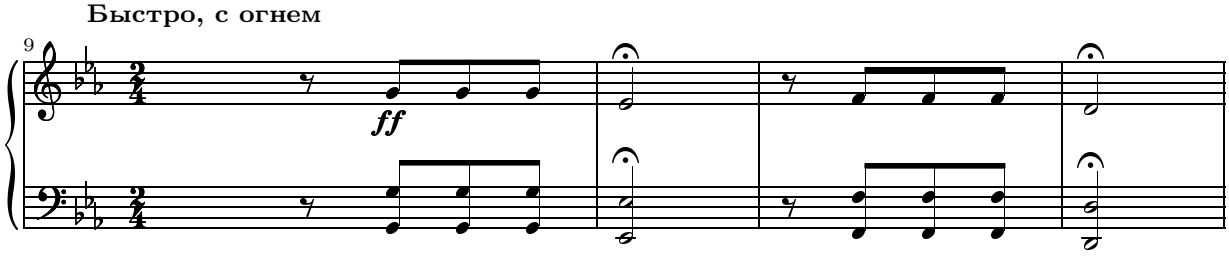
Посвящена принцу Лобковицу и графу Разумовскому. Пятая симфония (до минор) была написана в период душевной мýки, вызванной усиливающейся глухотой Бетховена.

Бетховен работал над этой композицией более пяти лет. О трудностях с ее завершением можно судить по многочисленным предварительным наброскам. Работа была завершена в марте 1808 года и впервые исполнена 22 декабря 1808 года в театре «Theater an der Wein» вместе с Шестой симфонией.

Репетиции для первого исполнения не были легкими ни для композитора, ни для музыкантов. В один из дней репетиций Бетховен так часто поправлял музыкантов, что те отказались продолжать репетиции с ним. Они даже отказались работать в его присутствии, и ему пришлось до окончания репетиций находиться в соседней комнате, раздраженно меряя ее шагами, в то время как музыканты самостоятельно осваивали эту «новую и странную» композицию. Результатом таких репетиций стало неудачное первое исполнение произведения. И даже на концерте в Дрездене год спустя симфония провалилась в результате плохого исполнения. И только после исполнения в Лейпциге она стала пользоваться огромным успехом. Берлиоз писал, что композитор Лесер (Lesueur) сказал ему после завершения исполнения: “Выпустите меня! Мне нужен воздух! Это невероятно! Прекрасно! Она меня так потрясла, что когда я хотел надеть шляпу, то не смог найти своей

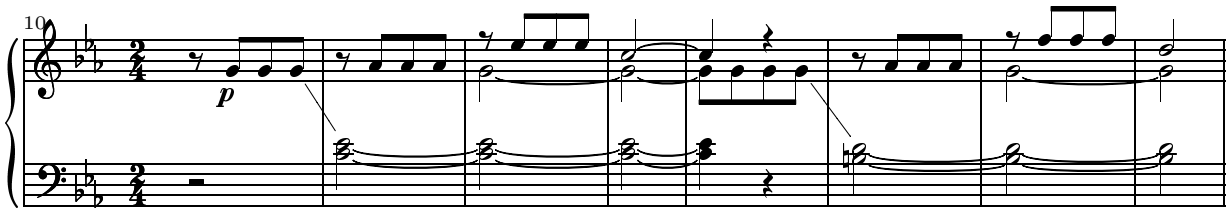
головы! Такую музыку нельзя писать!" На что Берлиоз ответил: "Успокойтесь! Такое будет случаться нечасто!"

В симфонии четыре части. Впервые Бетховену удалось сделать четырехчастный симфонический цикл столь единым и неразрывным. Все четыре части объединены одной и той же темой, которая звучит в начале произведения как эпиграф. "Так судьба стучится в дверь", — сказал о ней композитор, в связи с чем ее иногда называют «Симфонией судьбы».



Бетховен подчеркивал значение этой темы, давая ее в унисон, то есть в одновременном звучании разных инструментов оркестра, *fortissimo*.

Первая часть написана в форме сонатного *Allegro*. Ее темп — *Allegro con brio*, то есть быстро, с огнем. Главная партия представляет собой развитие начального мотива симфонии. Ее отличают больша́я ритмическая четкость, решительная устремленность вперед.

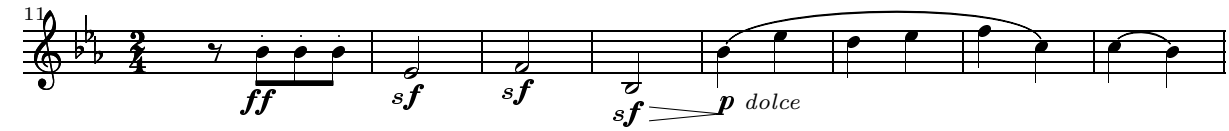


Главная партия внезапно обрывается на доминанте. Остановка подчеркнута знаком ферматы.

Вновь звучит мотив судьбы. Главная партия продолжает свое развитие, усиливаясь до *fortissimo*. Но движение опять обрывается на неустойчивом аккорде.

Так, второе продолжение главной партии выполняет роль связующей партии: оно подводит к доминанте ми-♭ мажора — тональности побочной партии.

Побочная тема начинается повелительным мотивом солирующих валторн. Затем — новая напевная мелодия. Звучание валторн сменяется мягким пением скрипок.

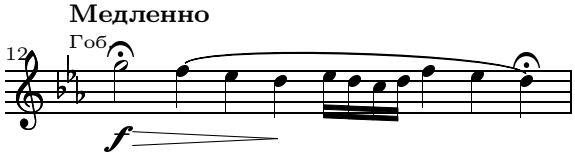


Но ритм основного мотива не исчезает, он глухо рокочет на втором плане.

Экспозицию завершает заключительная партия, построенная на том же грозном мотиве. Повторяясь много раз в мажоре в исполнении всего оркестра (*tutti*), основная тема звучит здесь победно.

Вся разработка построена на развитии основного мотива симфонии и чрезвычайно напряжена. Разработка заканчивается многократным повторением мотива судьбы. Этот кульминационный момент разработки совпадает с началом репризы.

Звучит главная партия. Как и в экспозиции, ее изложение прерывается. После ферматы появляется нежная мелодия, которую исполняет солирующий гобой:

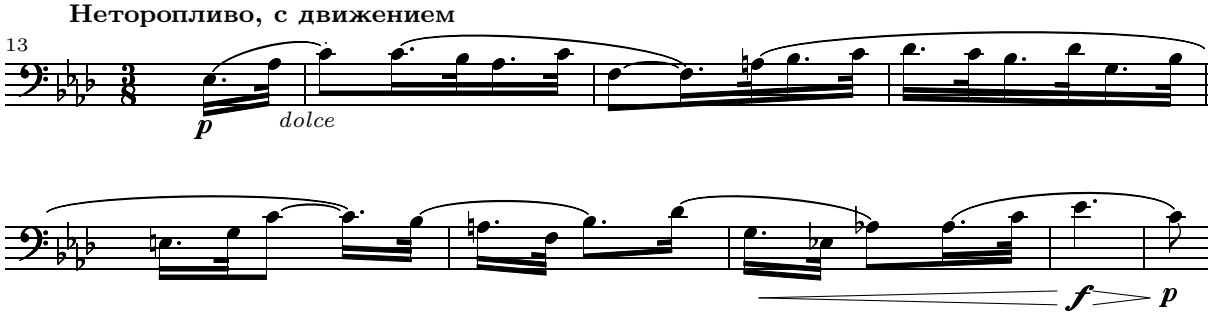


Главную партию сменяет побочная, которая в репризе звучит в одноименном мажоре (до мажор).

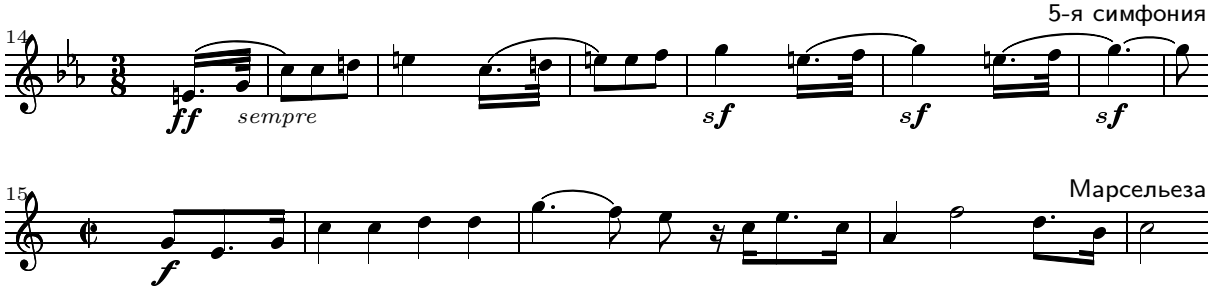
Первая часть симфонии заканчивается большой кодой. Вновь вступает мотив судьбы.

Вторая часть — *Andante con moto* (неторопливо, с движением) ля-♭ мажор.

Первая тема напевна, выразительна:



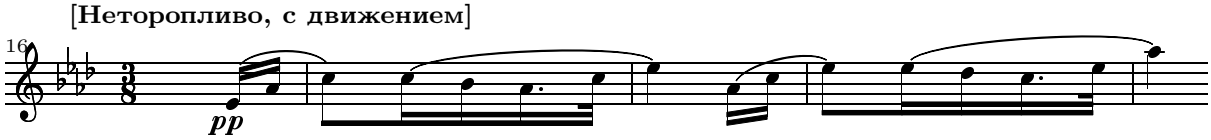
Вторая тема, несмотря на трехдольный размер, производит впечатление маршевой песни. Некоторые видят черты сходства этой темы с «Марсельезой»:



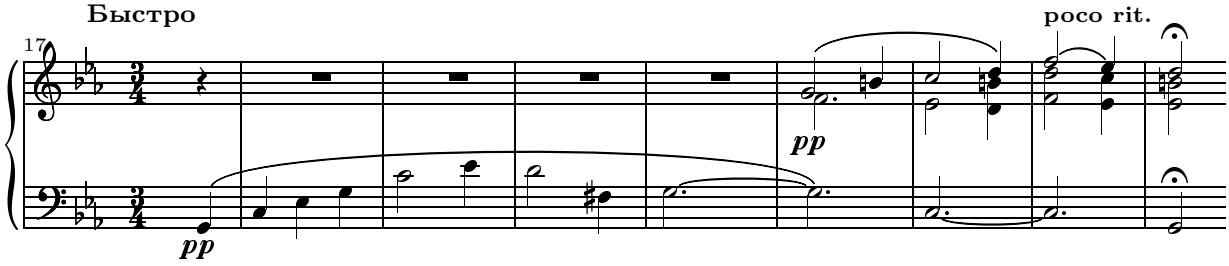
Вторая тема контрастирует с первой и по характеру, и по тональности (до мажор).

Дальше идут поочередно вариации на первую и на вторую темы (всего шесть вариаций).

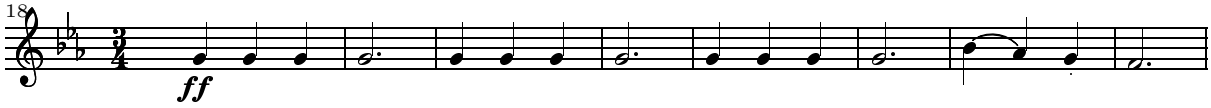
Затем контраст между темами сглаживается и совсем исчезает в коде, где как бы появляется новая мелодия, объединившая в себе характерные черты обеих тем.



Третья часть — *Allegro* до минор, скерцо. Музыка возвращает нас к настроениям первой части. Движение мелодии останавливается на доминанте и замирает, как вопрос.

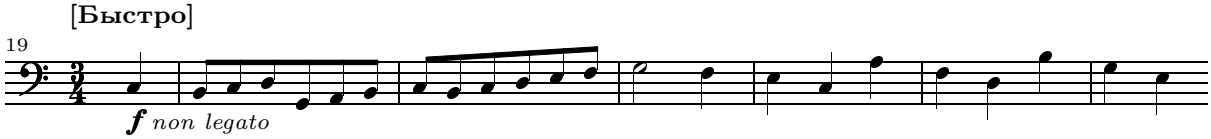


«Вопрос» повторяется дважды. В ответ звучит грозная тема судьбы. Существенно меняется ее мелодический рисунок. Многократно повторяется *fortissimo* один и тот же звук:



Третья часть симфонии имеет трехчастное строение.

Вначале тема исполняется контрабасом:



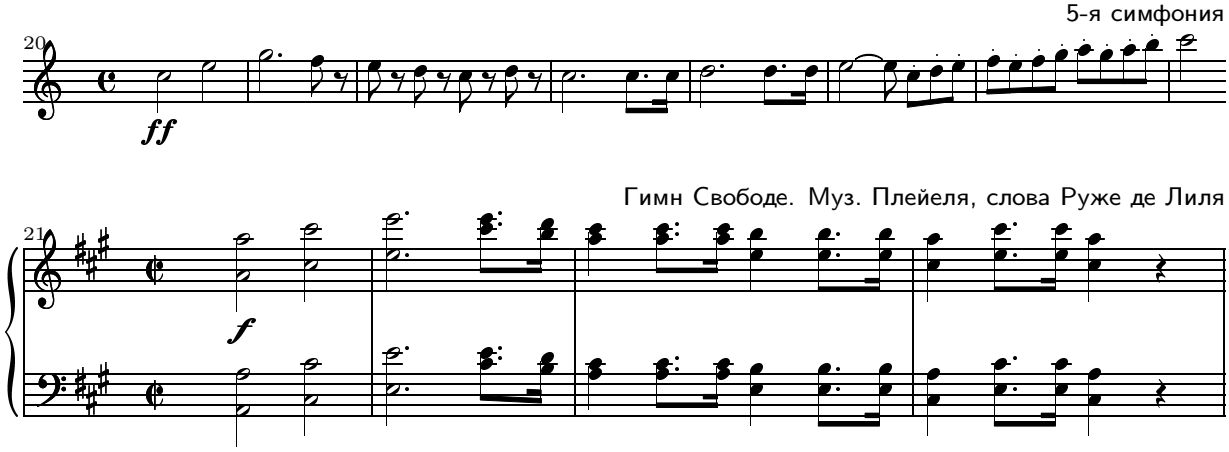
Средний раздел написан в до мажоре.

Взволнованный бег первой темы *Allegro* означает начало репризы.

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 — марш триумфа. Рассказывают, как при первых звуках этой части ветеран гвардии Наполеона вскочил на ноги и закричал: “Да здравствует император!” Несомненно, эффект ошеломляющей мощи, радости и триумфа уникален в истории музыки.

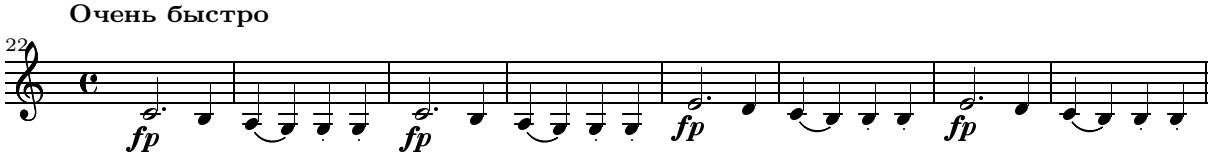
Можно найти некоторое сходство темы финала с «Гимном Свободы»:



Финал написан в форме сонатного *Allegro*. Все темы финала имеют светлый характер. Благодаря введению в финал симфонии дополнительных инструментов музыка приобретает еще более мощное звучание.

В конце среднего (разработочного) раздела вновь слышится тема судьбы — тихо и настороженно.

Финал заканчивается грандиозной кодой, которая воспринимается как заключение всей симфонии.



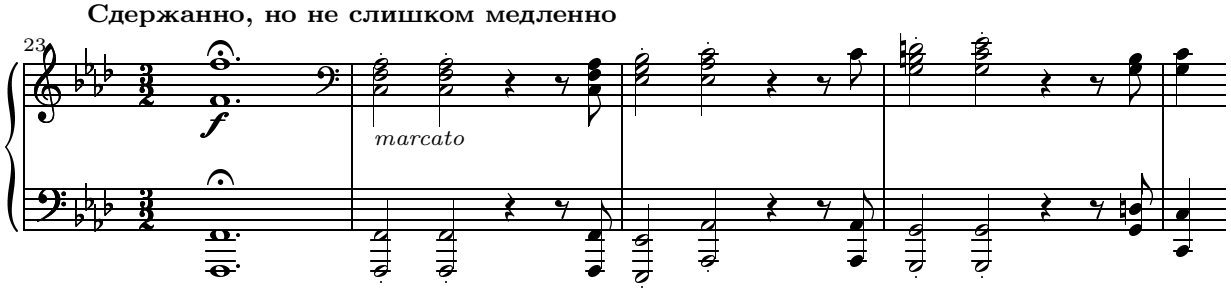
Пятая симфония Бетховена во многом отличается от симфоний Гайдна и Моцарта. Впервые Бетховен объединяет четырехчастный симфонический цикл единой мыслью, темой. Еще ярче, чем в «Патетической сонате», в Пятой симфонии проявилась особенность музыки Бетховена — рождение контрастных тем из одной. Серьезность и глубина замысла вызвали необходимость увеличить состав оркестра, что придало звучанию величие и мощь.

Увертюра «Эгмонт»

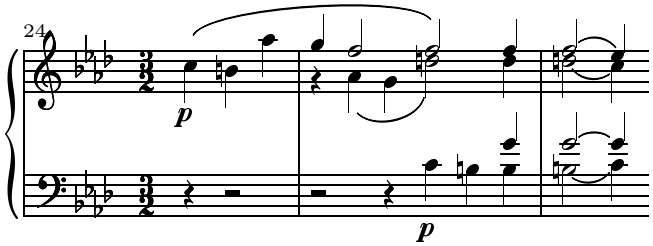
Музыка к трагедии Гете «Эгмонт» была закончена Бетховеном два года спустя после окончания Пятой симфонии, в 1810 году.

Увертюра «Эгмонт» — произведение одночастное. Если в Пятой симфонии события разворачиваются на протяжении четырех частей, то в увертюре Бетховен сумел показать основные моменты развития трагедии в сжатой форме.

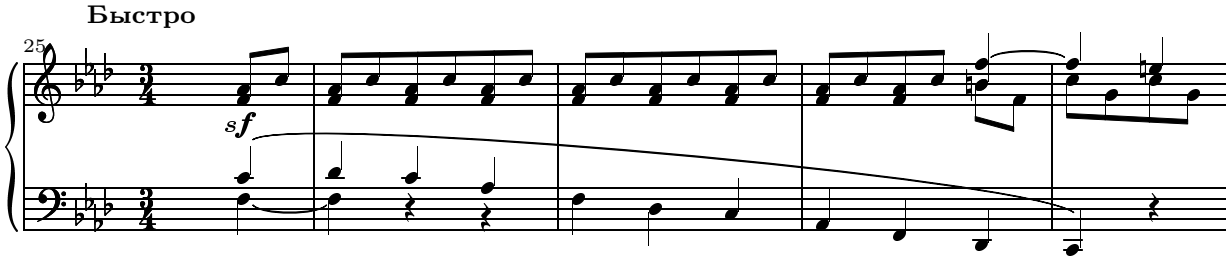
Увертюра начинается медленным **вступлением**. Как и в «Патетической сонате» здесь даны две резко контрастные темы. Первая из них аккордовая. Низкий регистр, минорный лад придают ей мрачную окраску. В оркестре ее исполняют струнные инструменты:



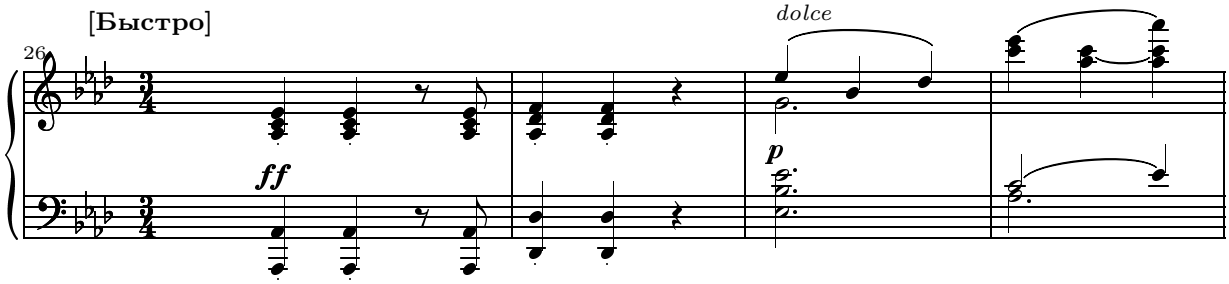
Вторую тему «запевает» гобой, к которому присоединяются деревянные духовые инструменты, а затем и струнные. Мелодия скорбного характера:



Как обычно, увертюра написана в форме сонатного *Allegro*. **Главная партия** изложена в фа миноре. Сила ее постепенно возрастает от *piano* до *fortissimo*:

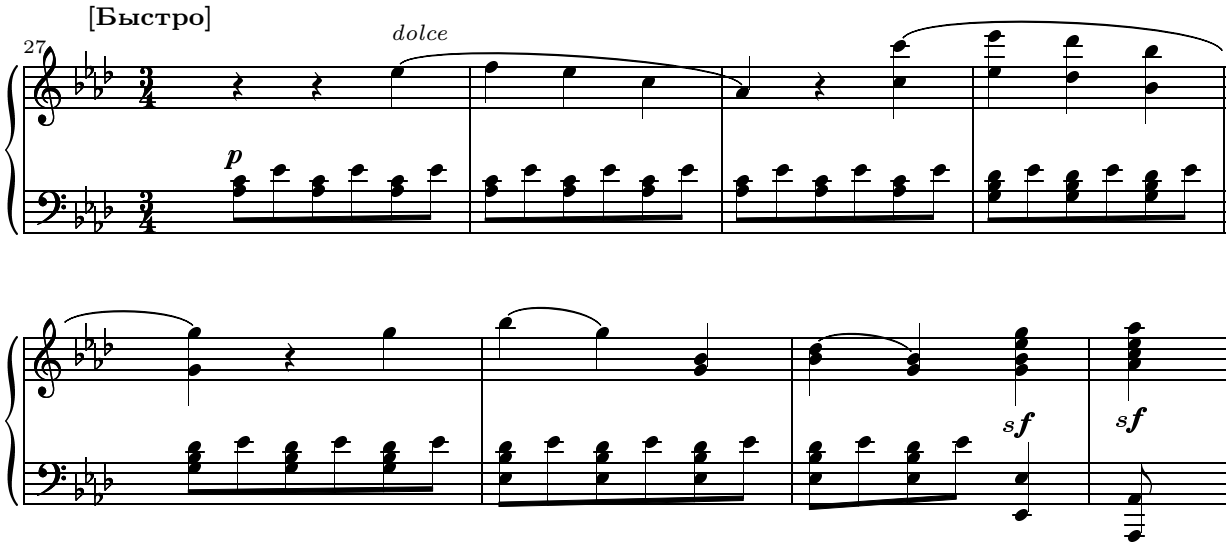


Побочная партия также тесно связана с музыкой вступления, она совмещает в себе черты обеих его тем. Изложенная в мажоре (ля-♭ мажор), она звучит теперь не только торжественно, но и победно. И здесь эта тема поручена струнным инструментам. Тихое звучание деревянных духовых инструментов во второй фразе роднит побочную партию со второй темой вступления:



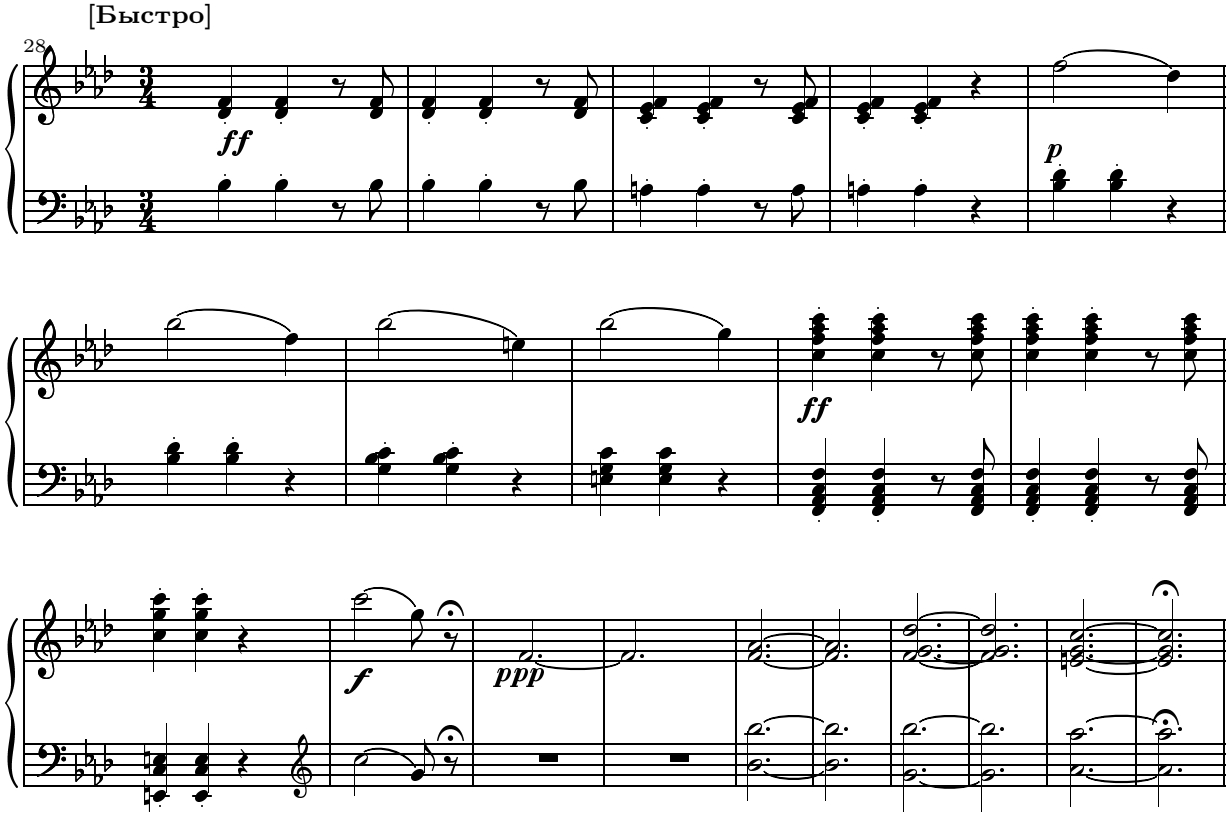
Мужественная и решительная **заключительная партия** завершает экспозицию.

Разработка очень невелика. В ней как бы продолжается сопоставление контрастных тем вступления. Многократное повторение мелодии начала главной партии каждый раз завершается двумя отрывистыми и резкими аккордами:

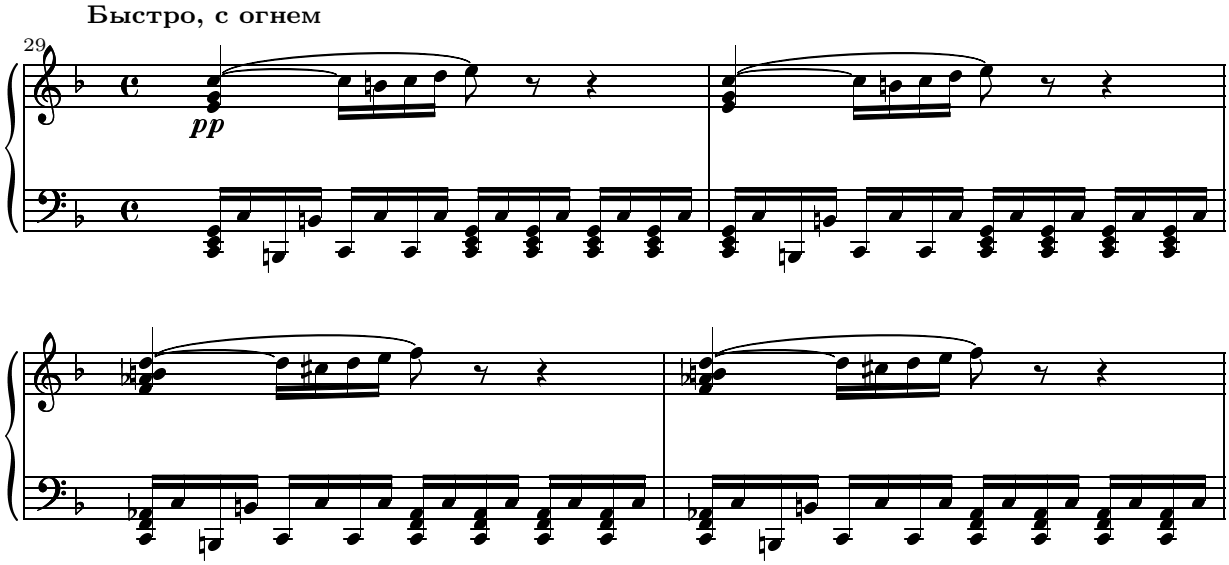


Реприза заканчивается рядом выдержанных, тихо и печально звучащих ак-

кордов. Бетховен хотел, очевидно, передать здесь гибель героя, Эгмонта:



Увертюра заканчивается большой кодой, носящей торжественный и ликующий характер, в которой показан итог борьбы:



Как и Пятую симфонию, Бетховен заканчивает минорную увертюру в одноименном мажоре.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА

9 симфоний
11 увертюр
5 концертов для фортепиано с оркестром
Концерт для скрипки с оркестром
16 струнных квартетов
6 трио для струнных, духовых и смешанных составов
6 юношеских сонат для фортепиано
32 сонаты для фортепиано (сочинены в Вене)
10 сонат для скрипки и фортепиано
5 сонат для виолончели и фортепиано
32 вариации (до минор)
Багатели, рондо, экосезы, менуэты и другие пьесы для фортепиано (около 60)
Опера «Фиделио»
«Торжественная месса»
Обработки народных песен (шотландских, ирландских, валлийских)
Около 40 песен на слова различных авторов

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Прохорова И. — *Музыкальная литература зарубежных стран.* — Москва: «Музыка», 1990.
2. Пог Д., Спек С. — *Классическая музыка.* Пер. с англ. — Москва: Издательский дом «Вильямс», 2003.
3. `http://www.madaboutbeethoven.com/index.htm`
4. `http://raptusassociation.org/index.html`
5. `http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/beethoven.html`
6. `http://www.hornist.free-online.co.uk/Composers/beethove.htm`