Л. БЕТХОВЕН

СОЧ. 21

СИМФОНИЯ № 1

(С)

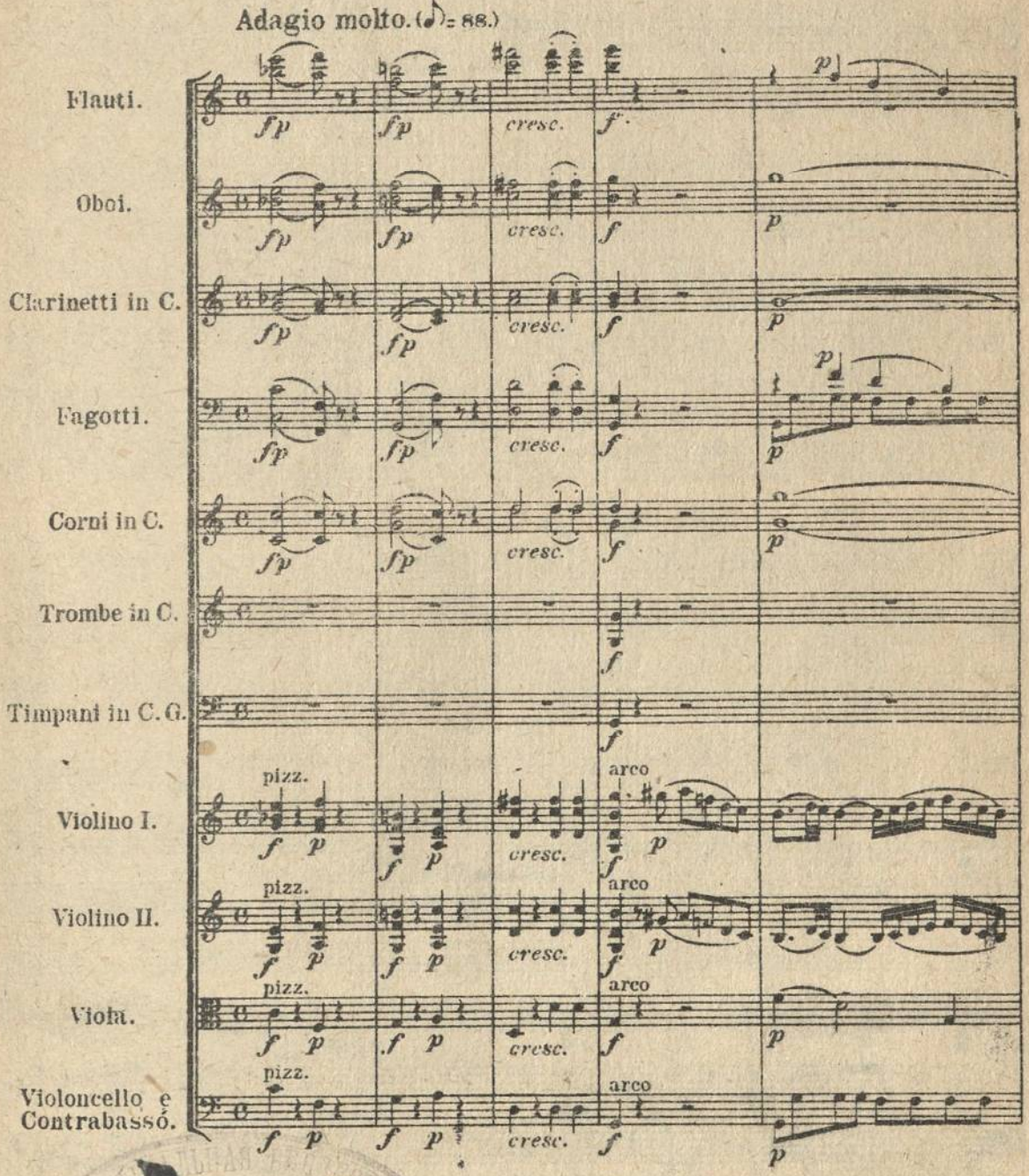
ПАРТИТУРА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Радио Комитета

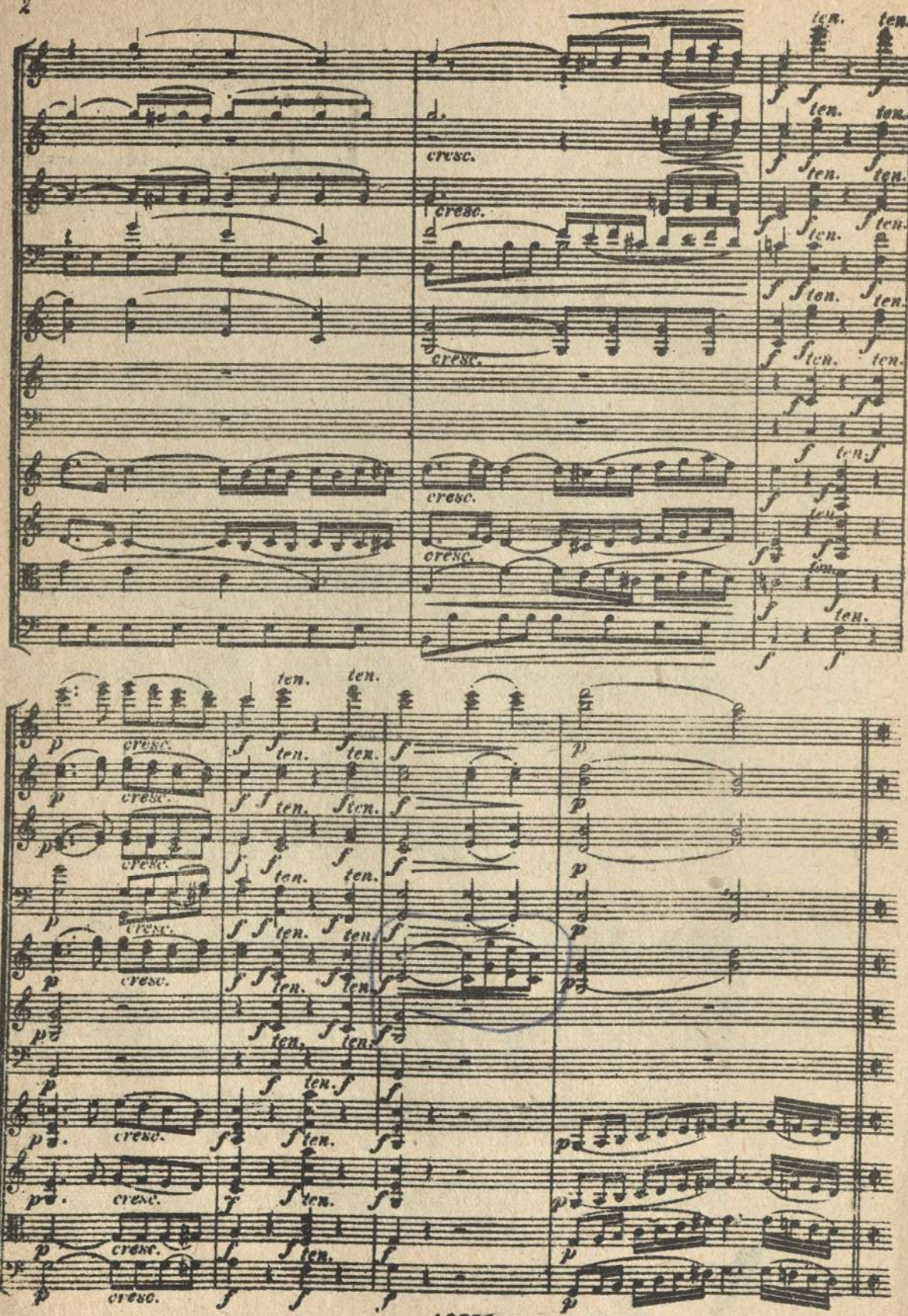
Первая симфония

Л. БЕТХОВЕН. Op. 21

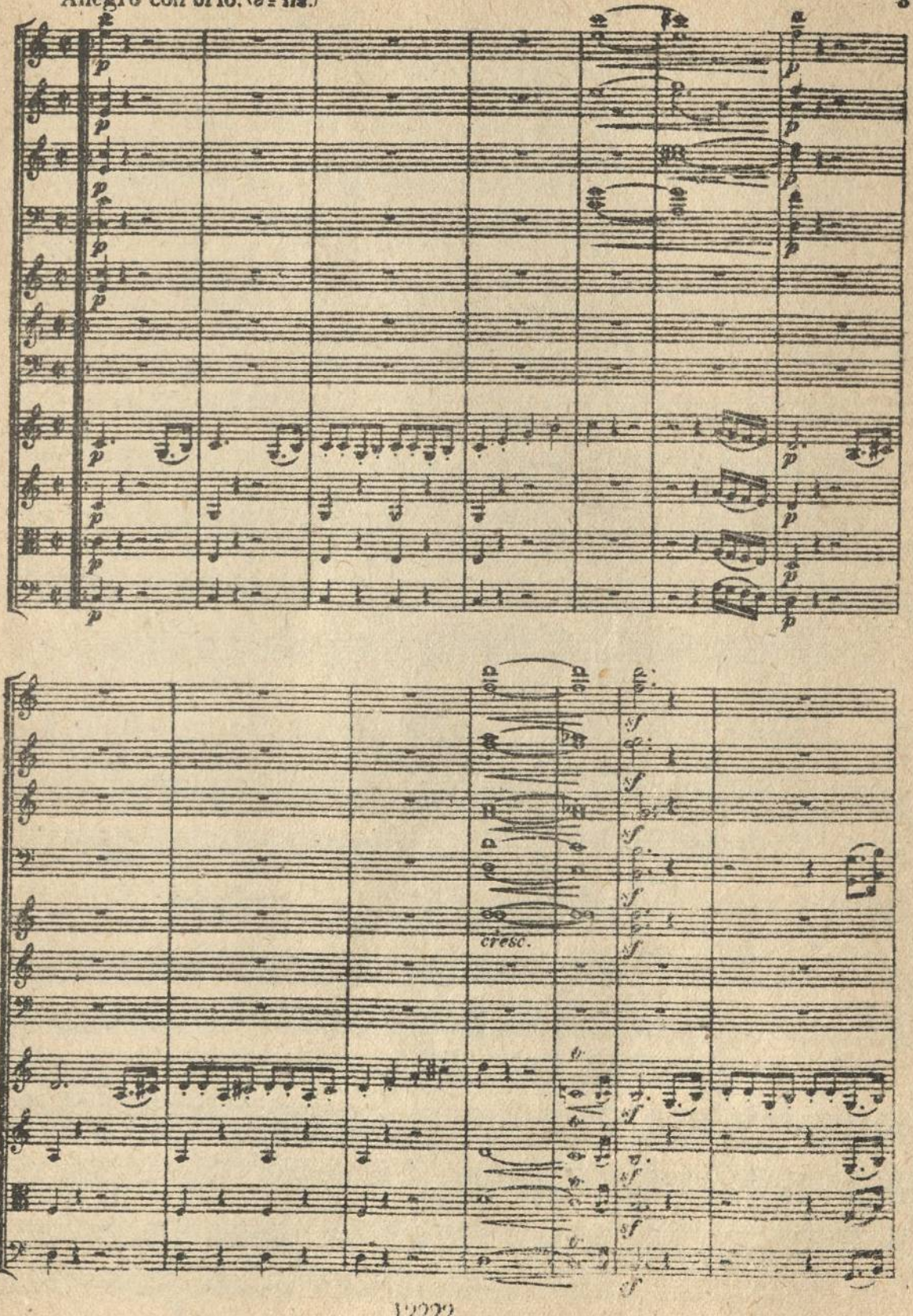


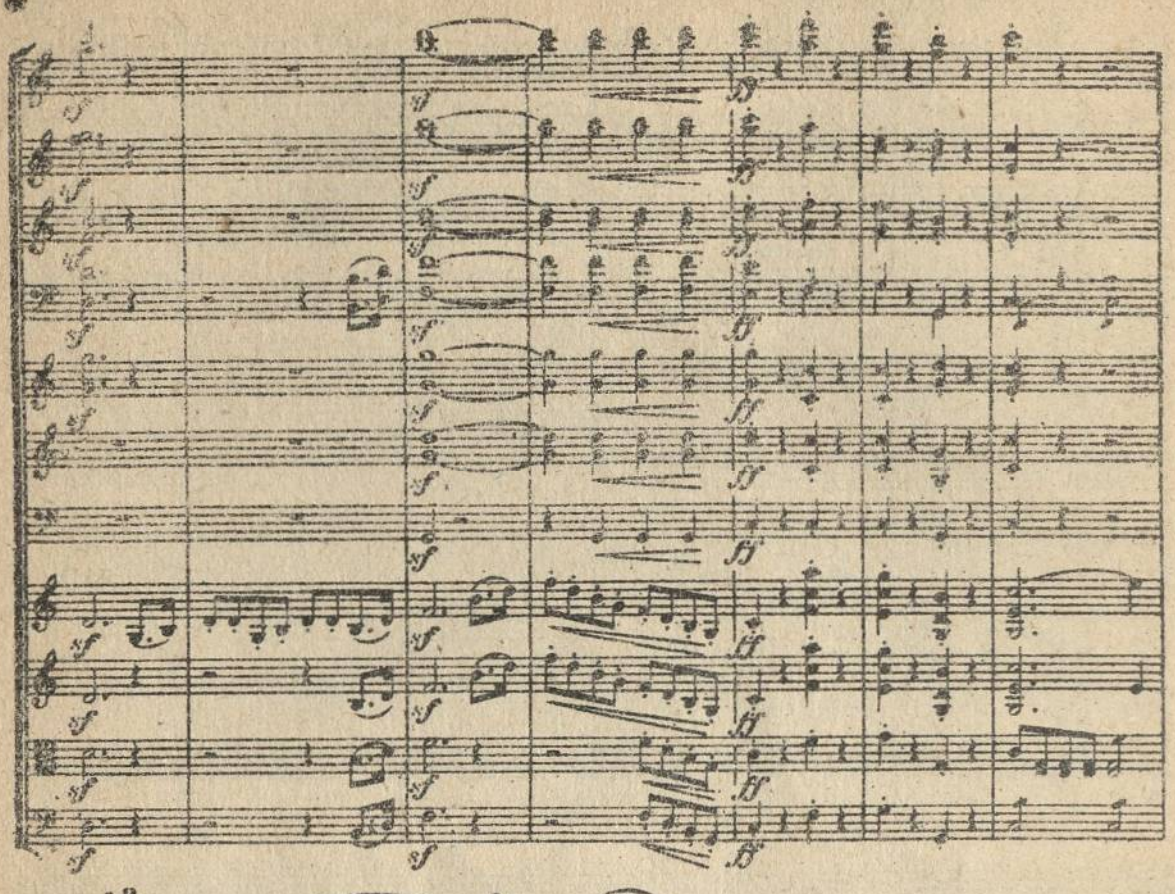
12222

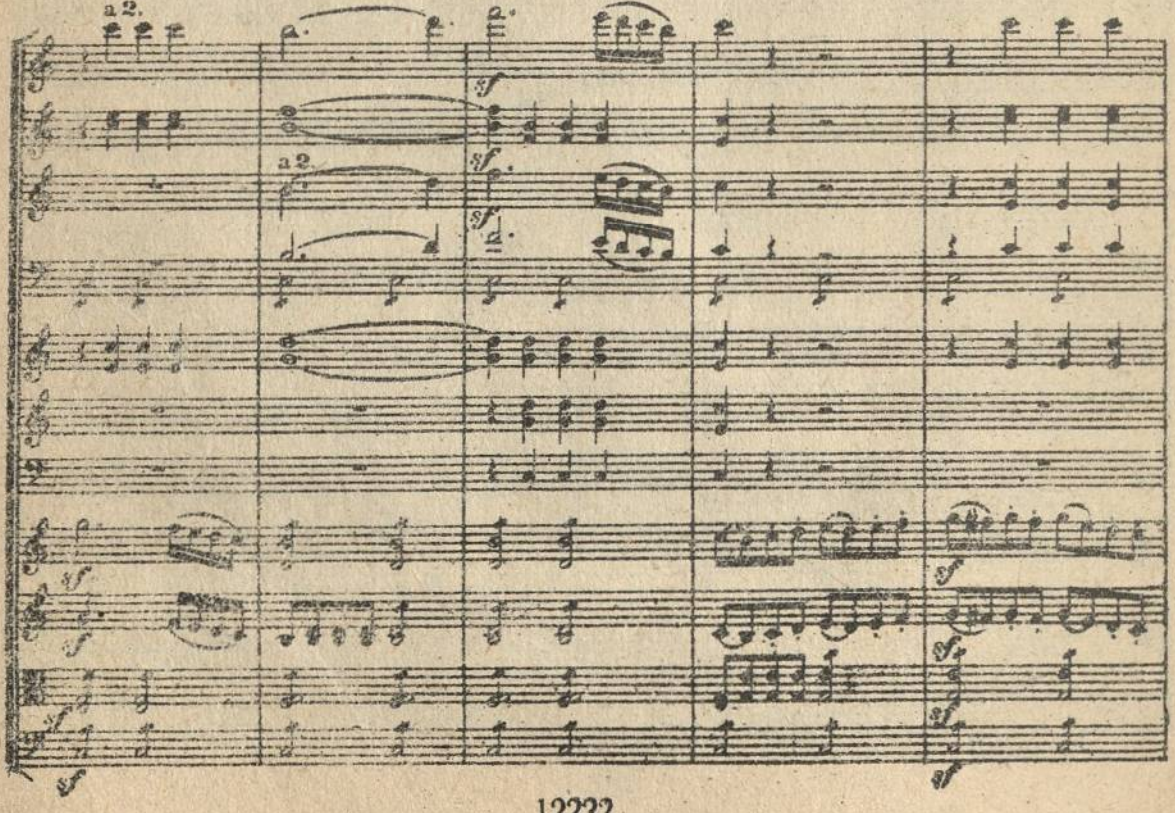
2175/орк

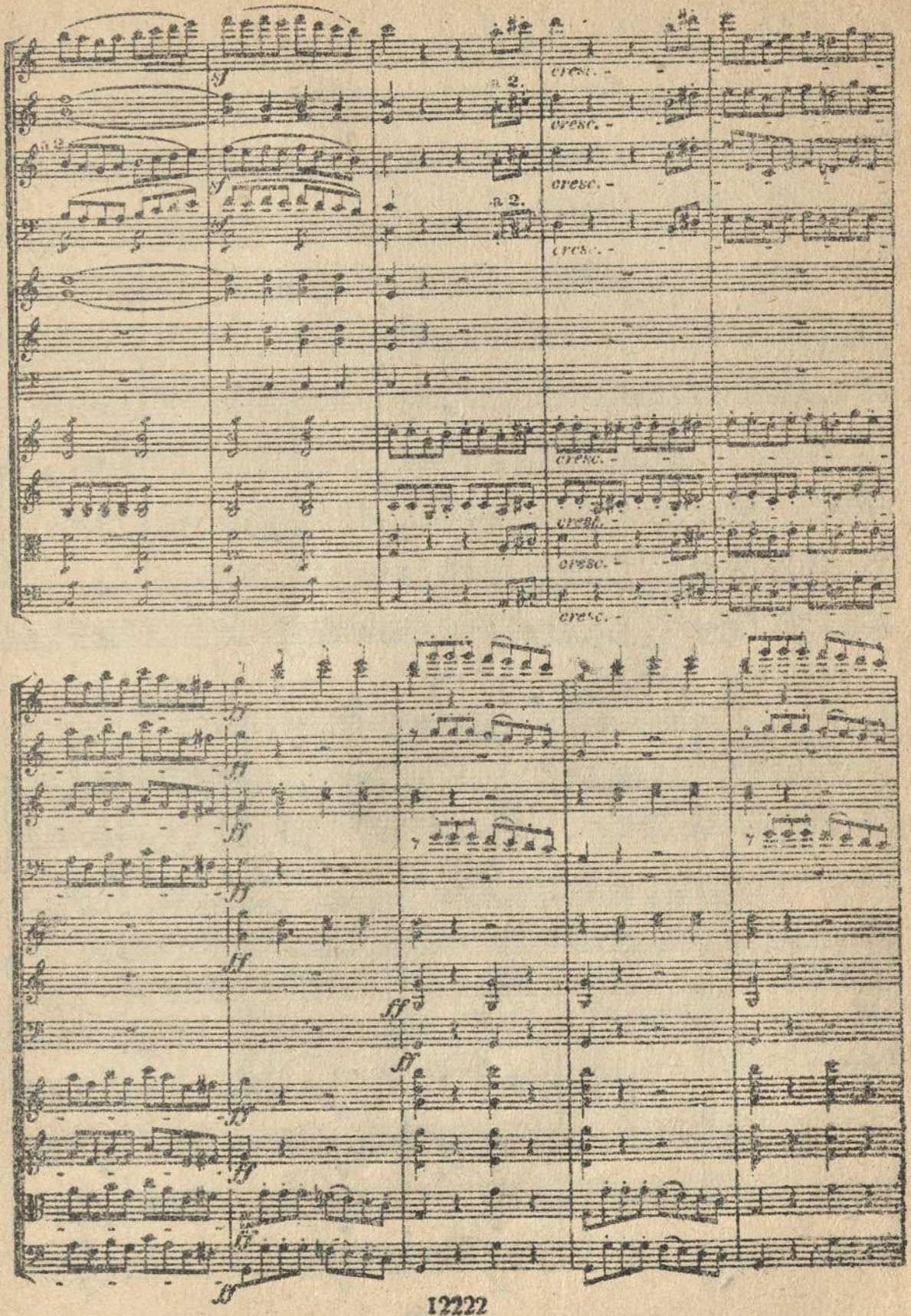

ten.
cresc.
p
f

Allegro con brio. (♩= 112.)

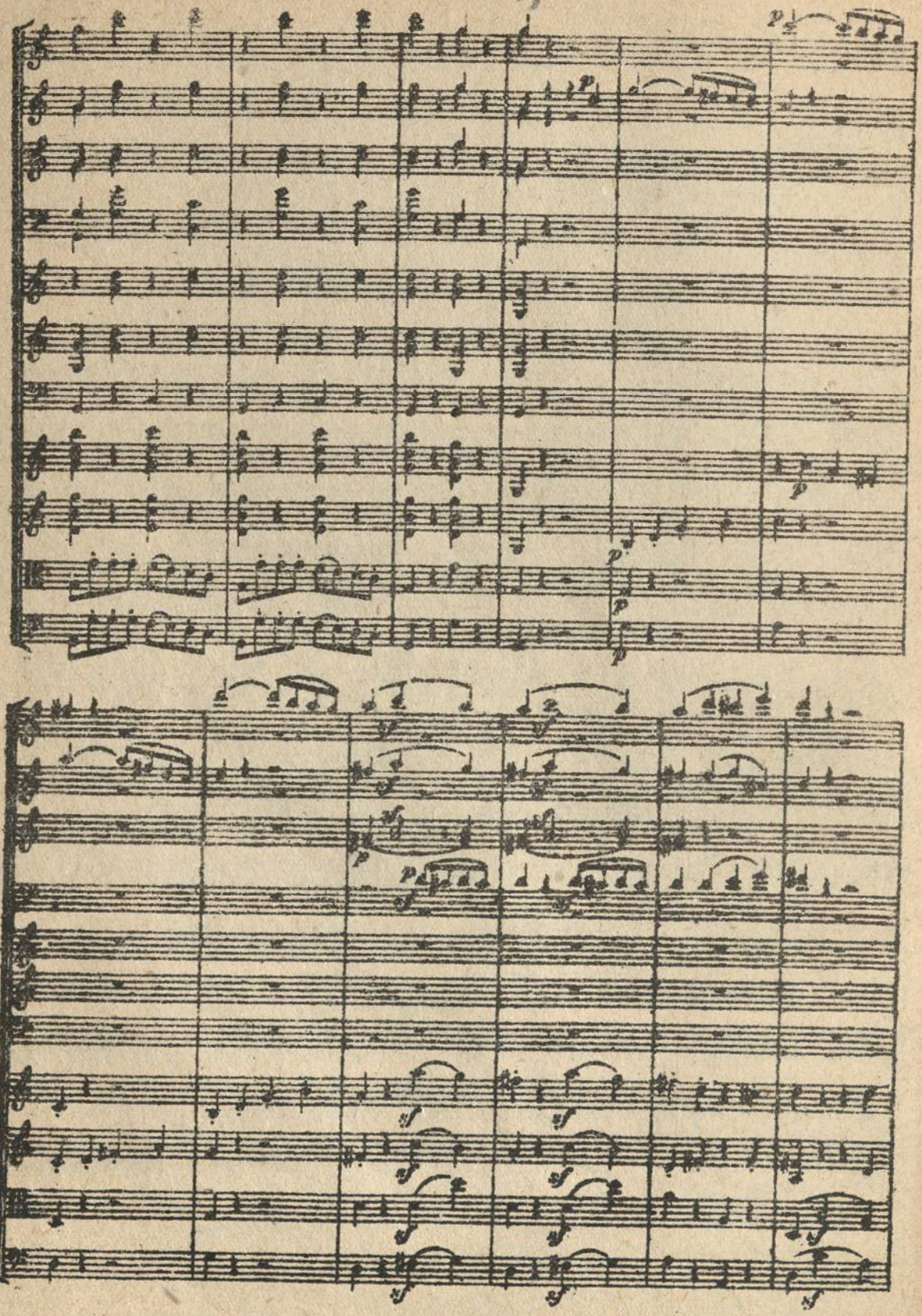


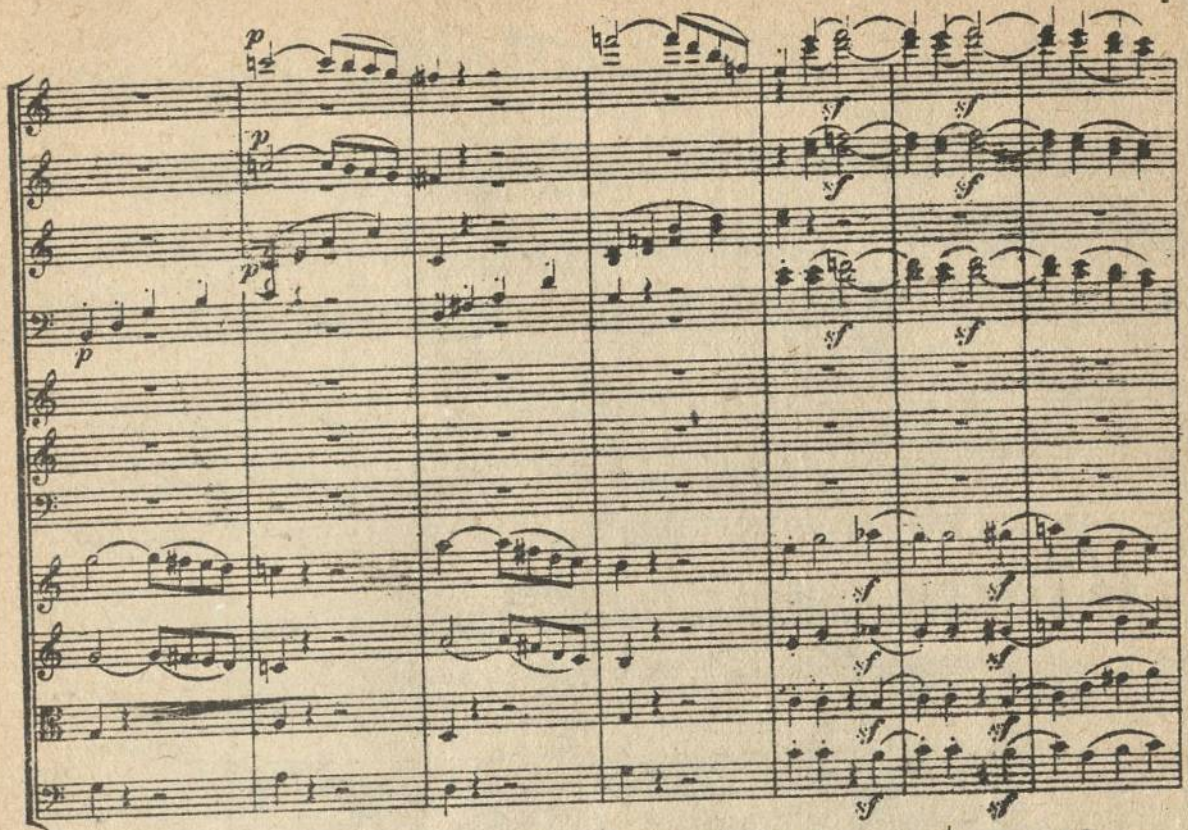


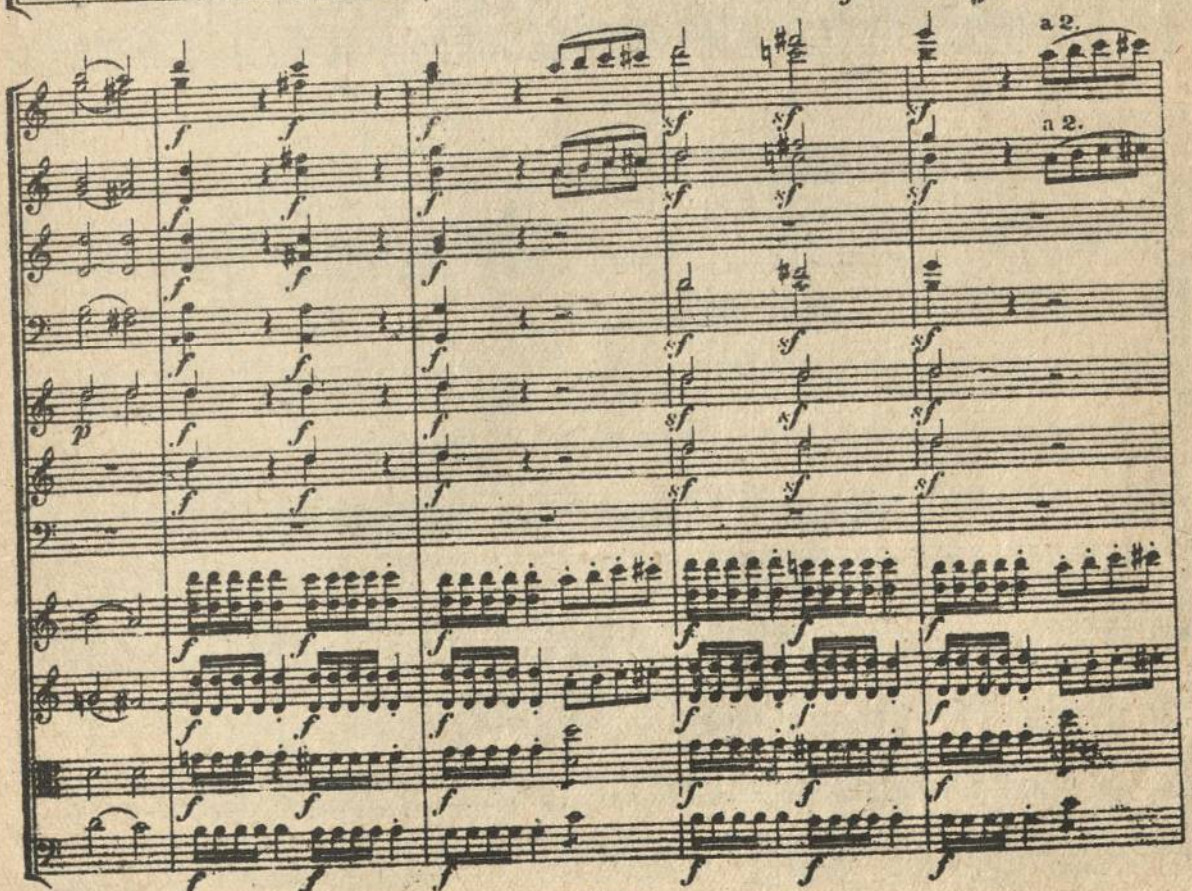

a2.
a2.


sf
a 2.
cresc.
ff

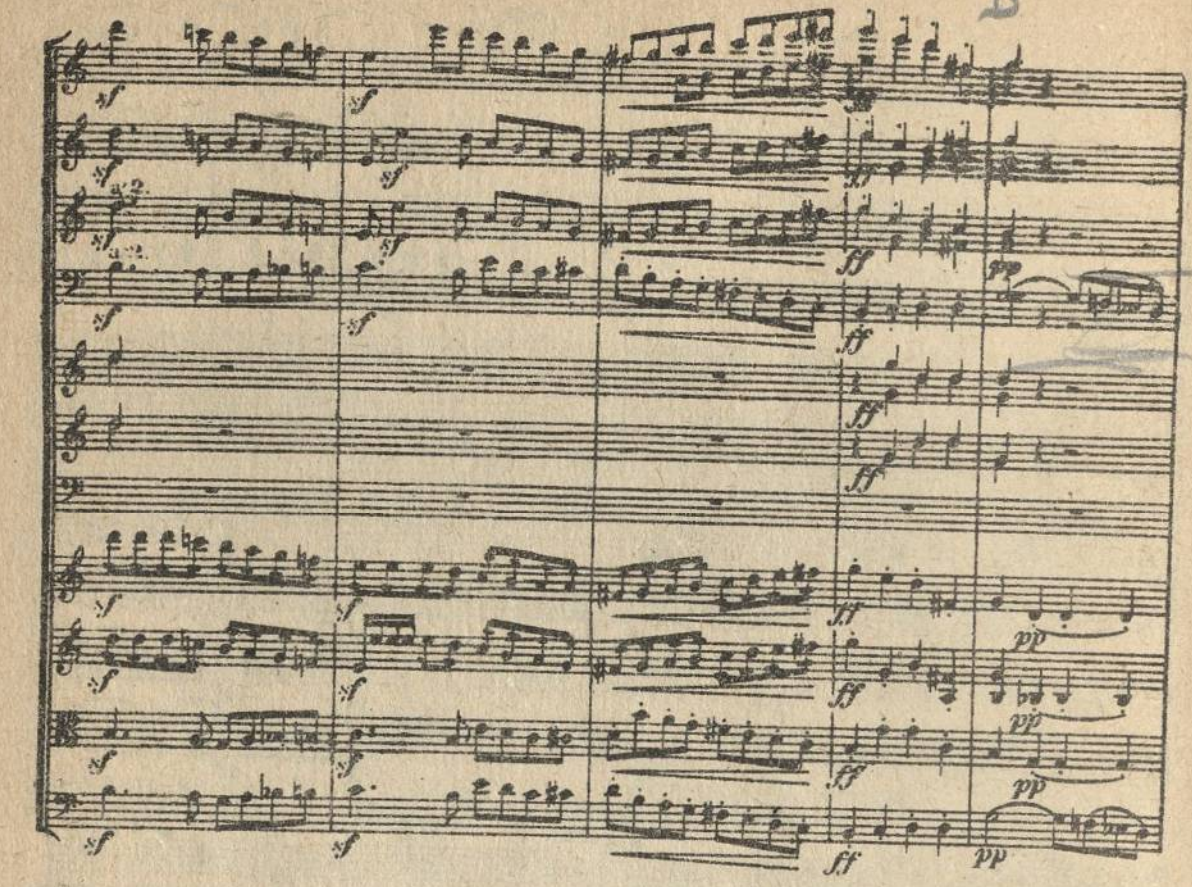
A

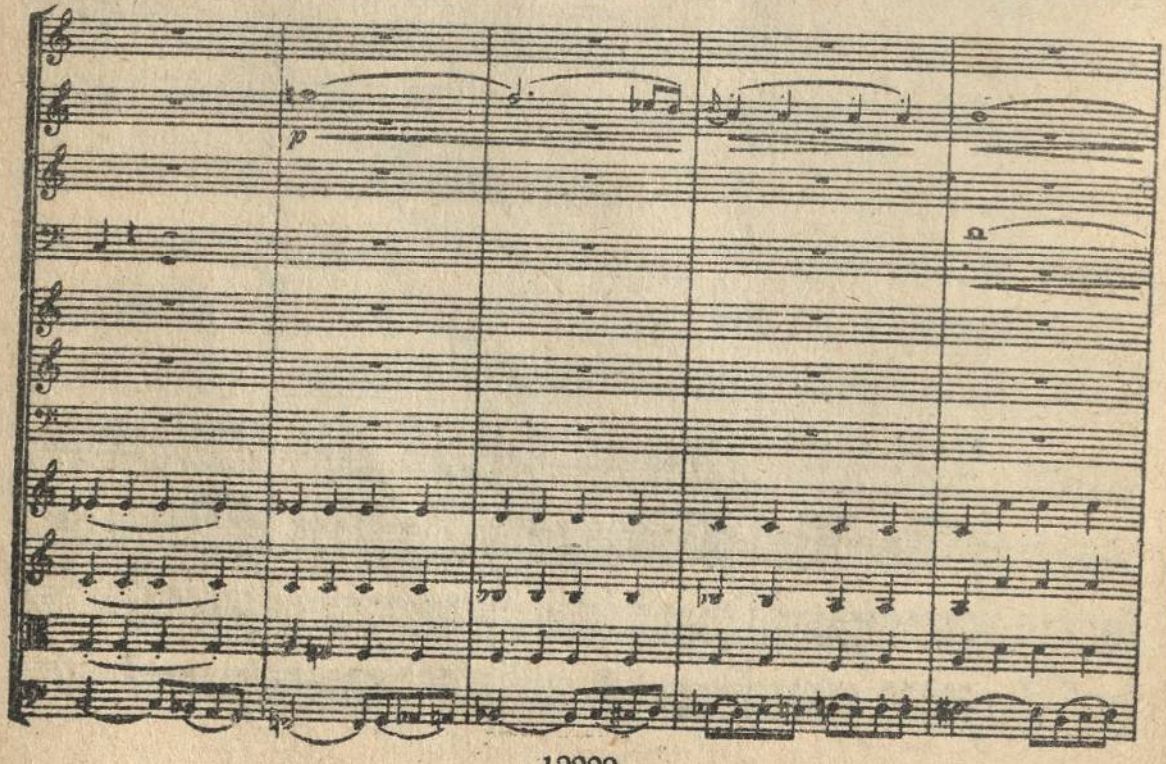


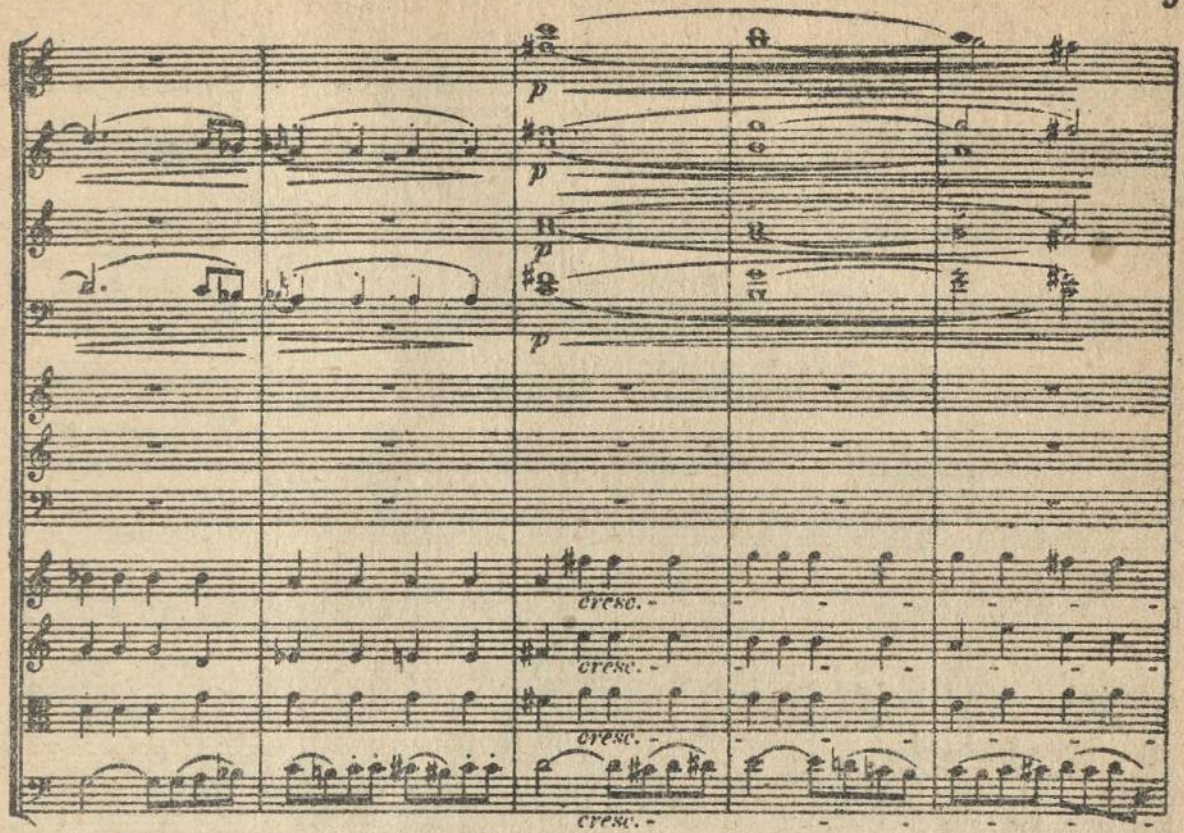


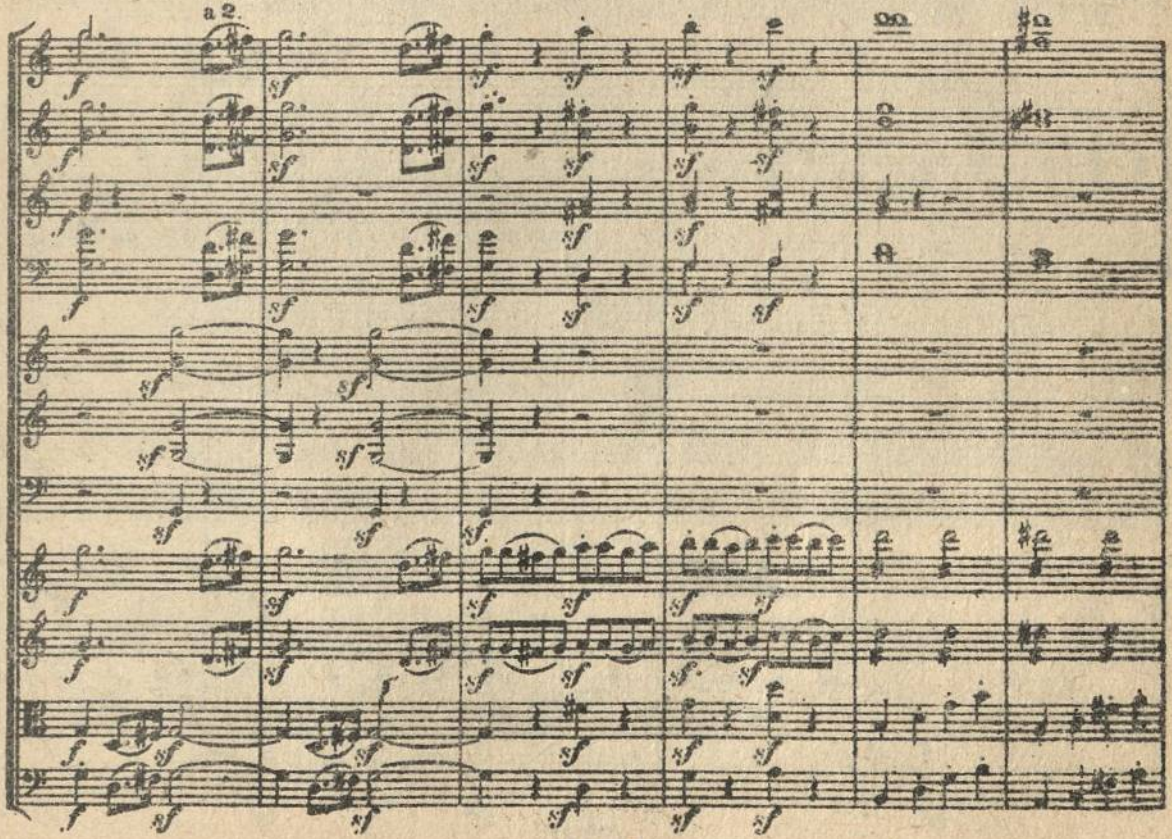

a 2.
a 2.

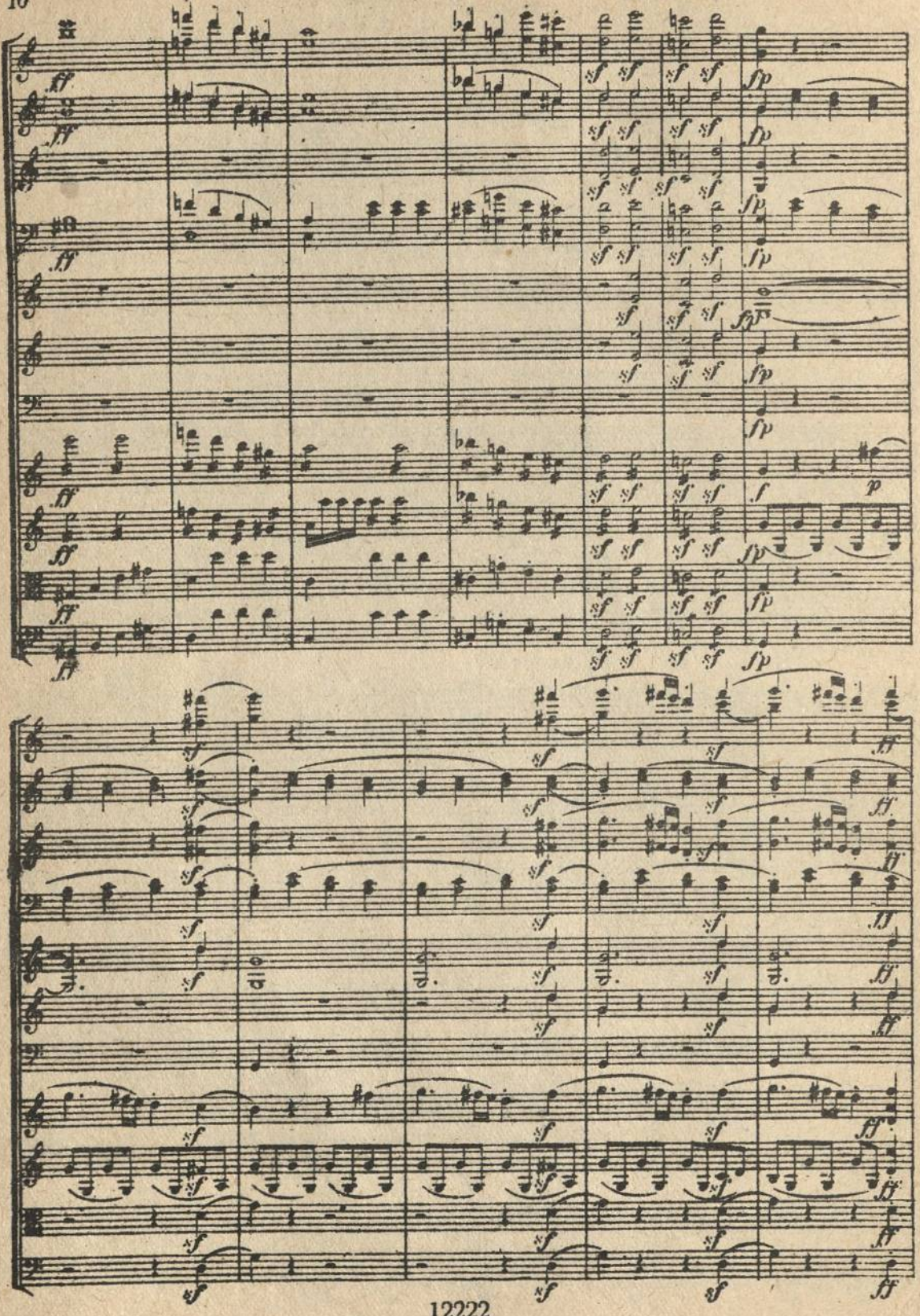
B

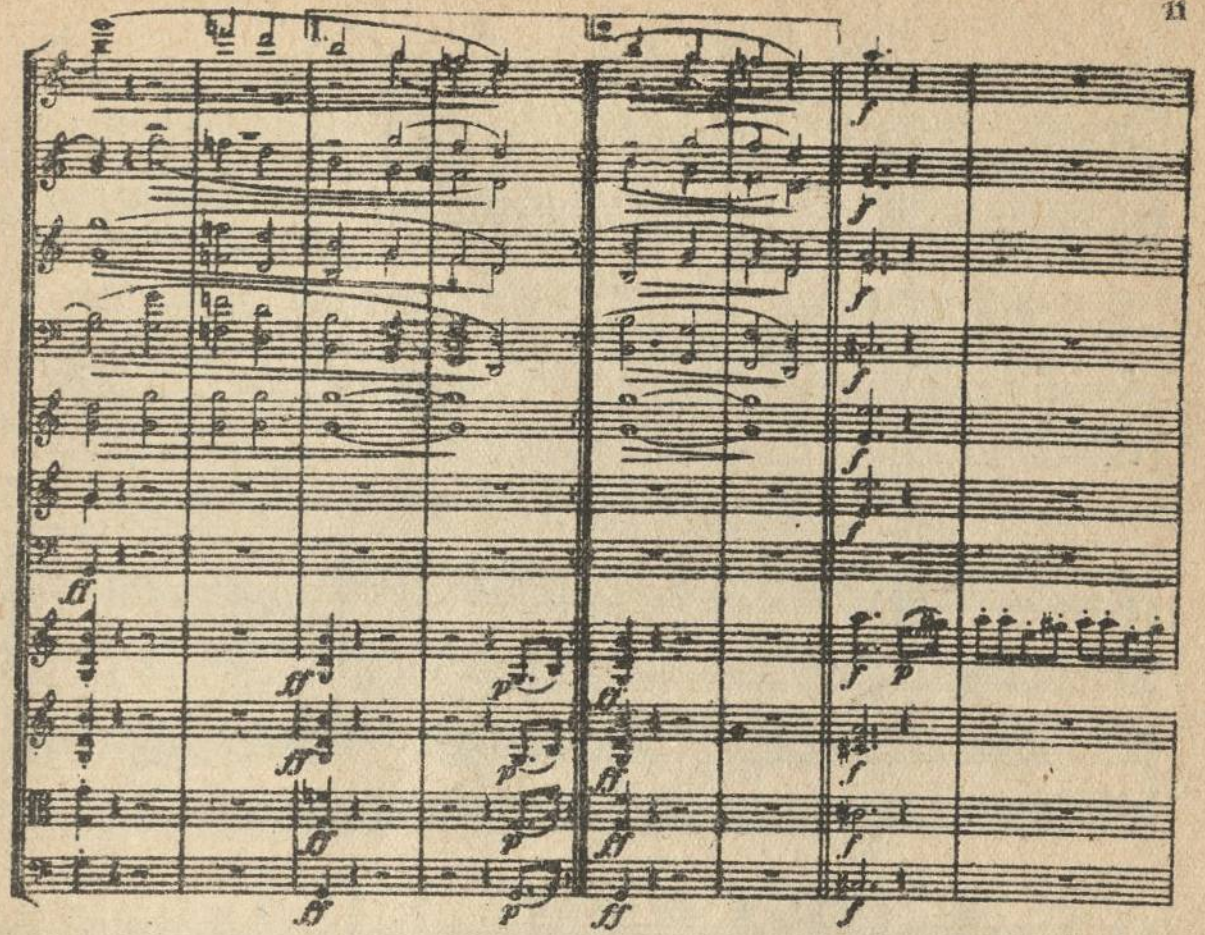


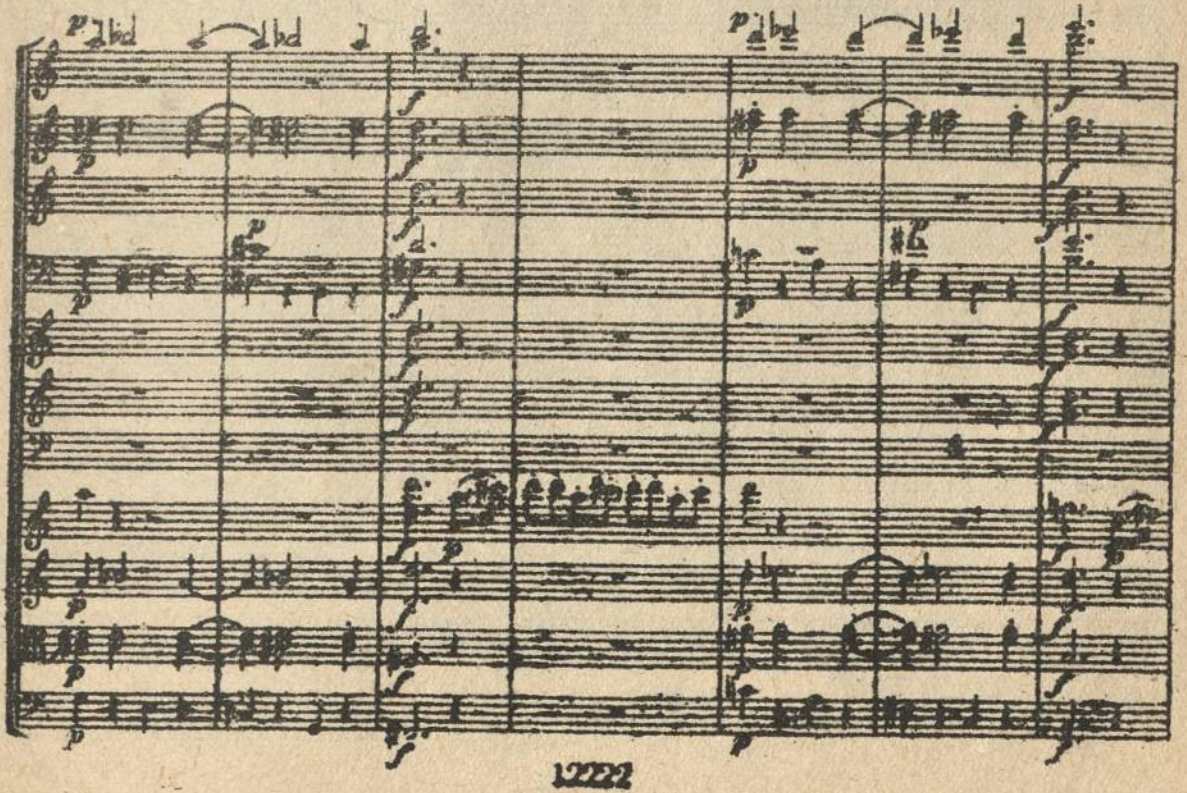


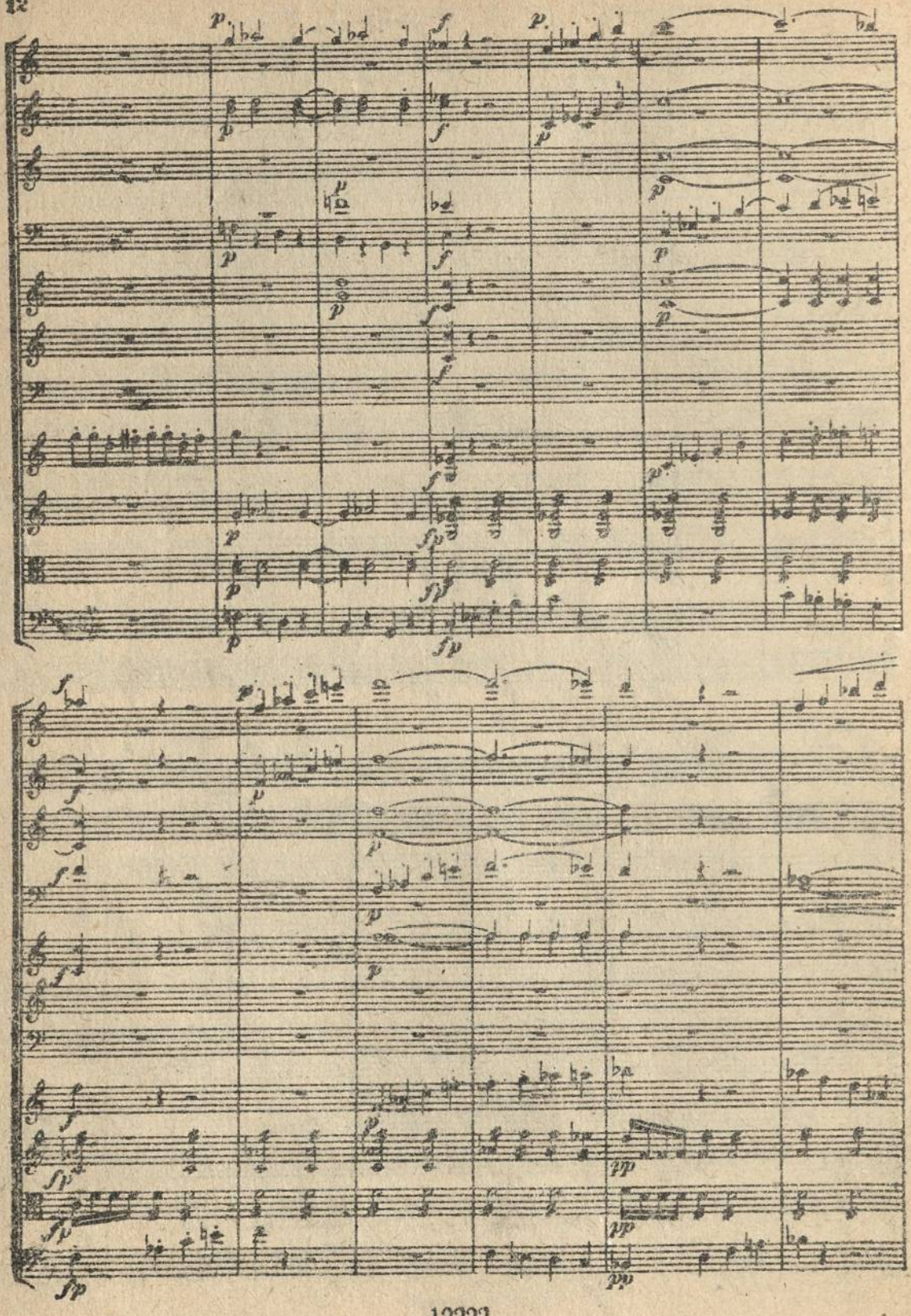

p
p
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

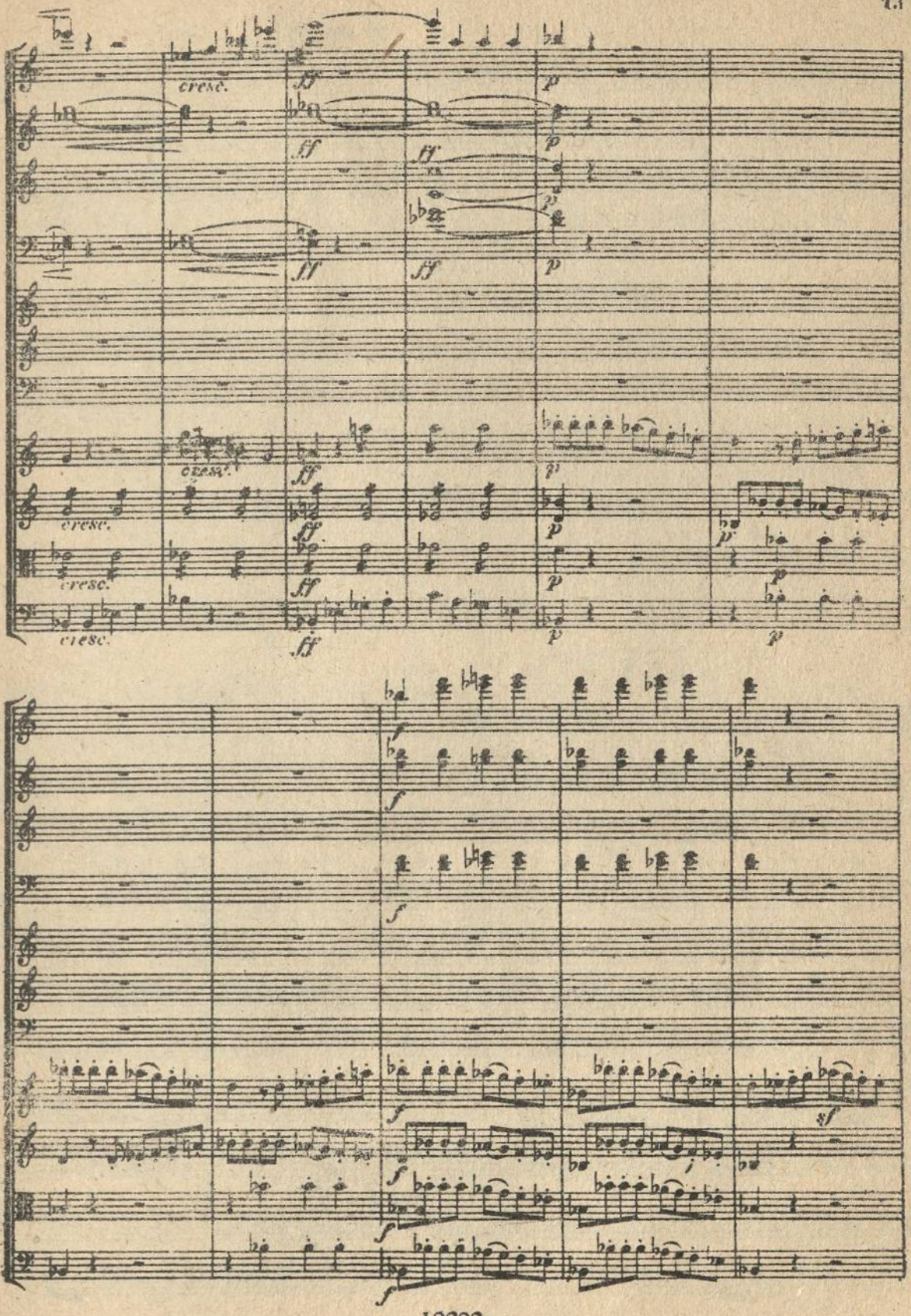

a 2.
f
sf

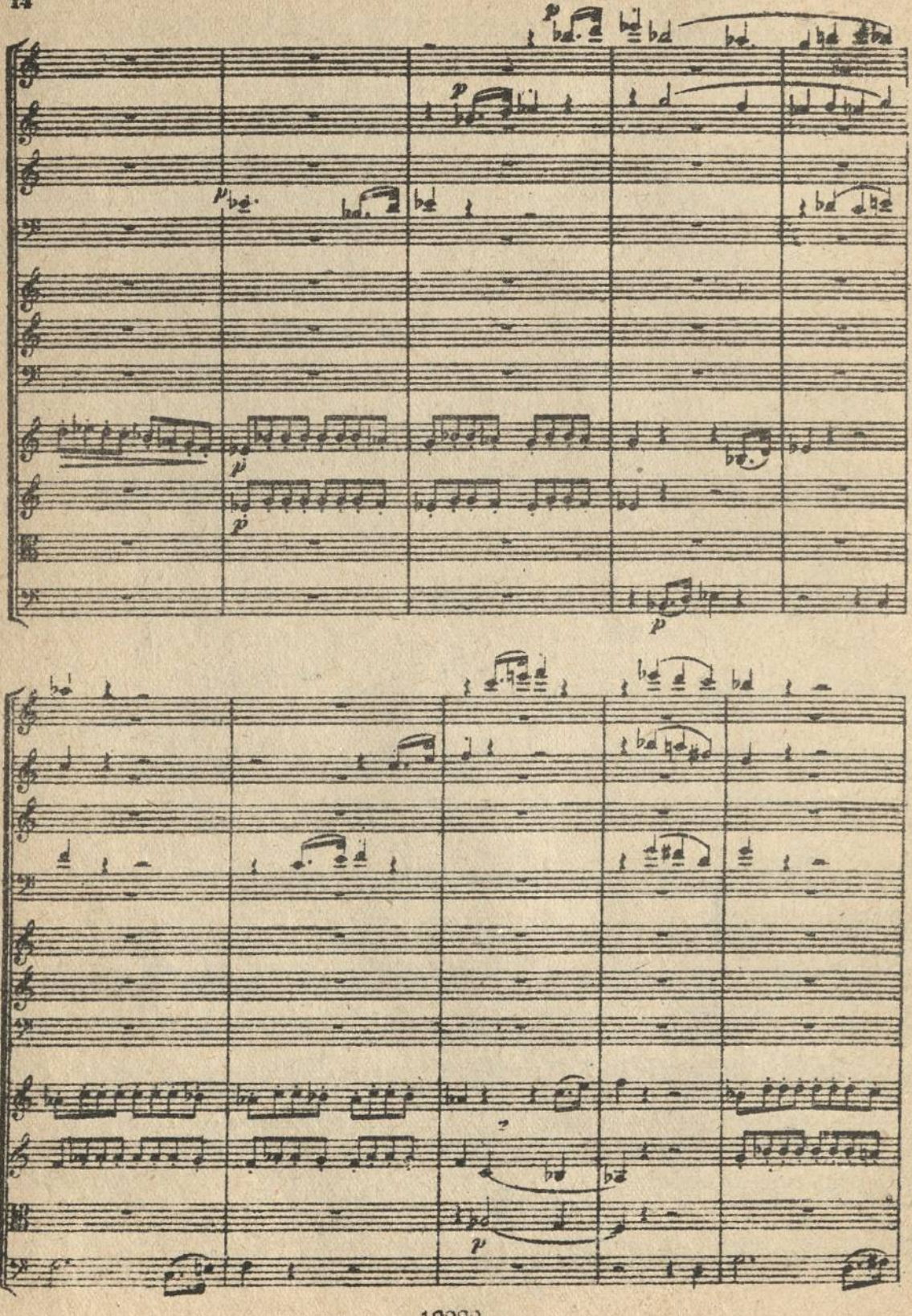


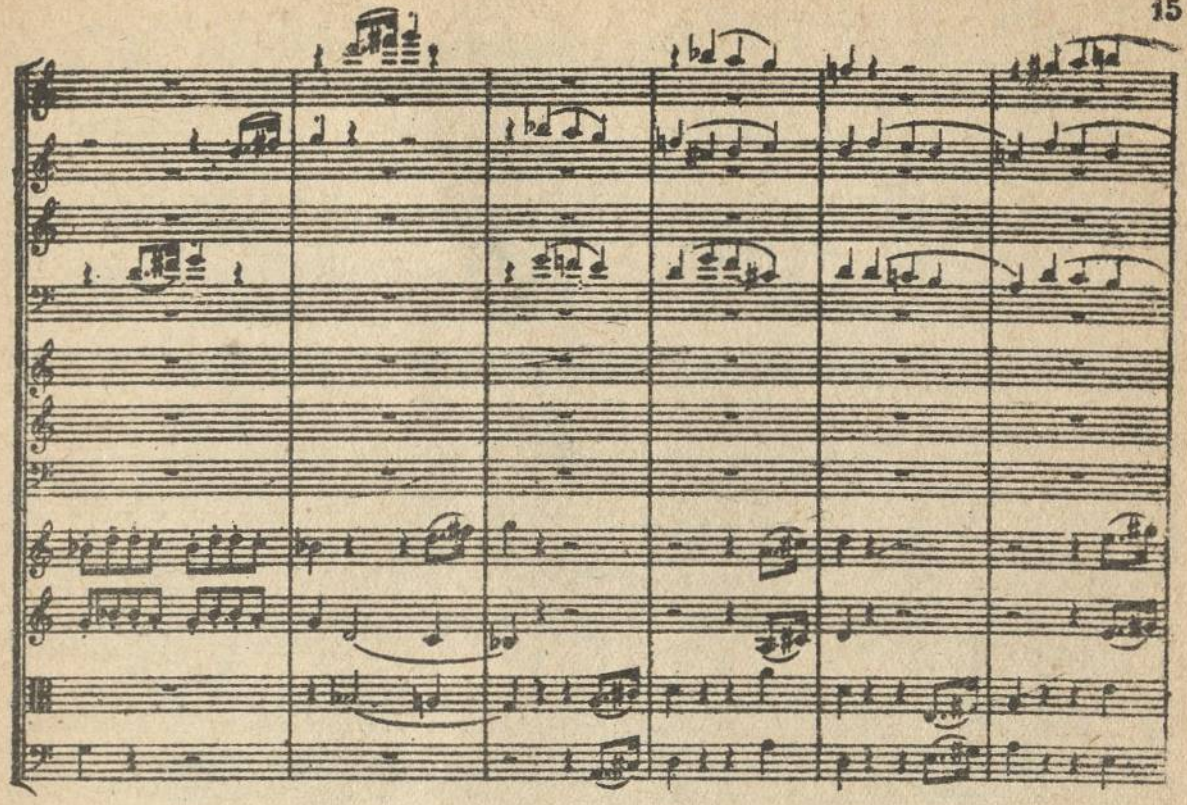


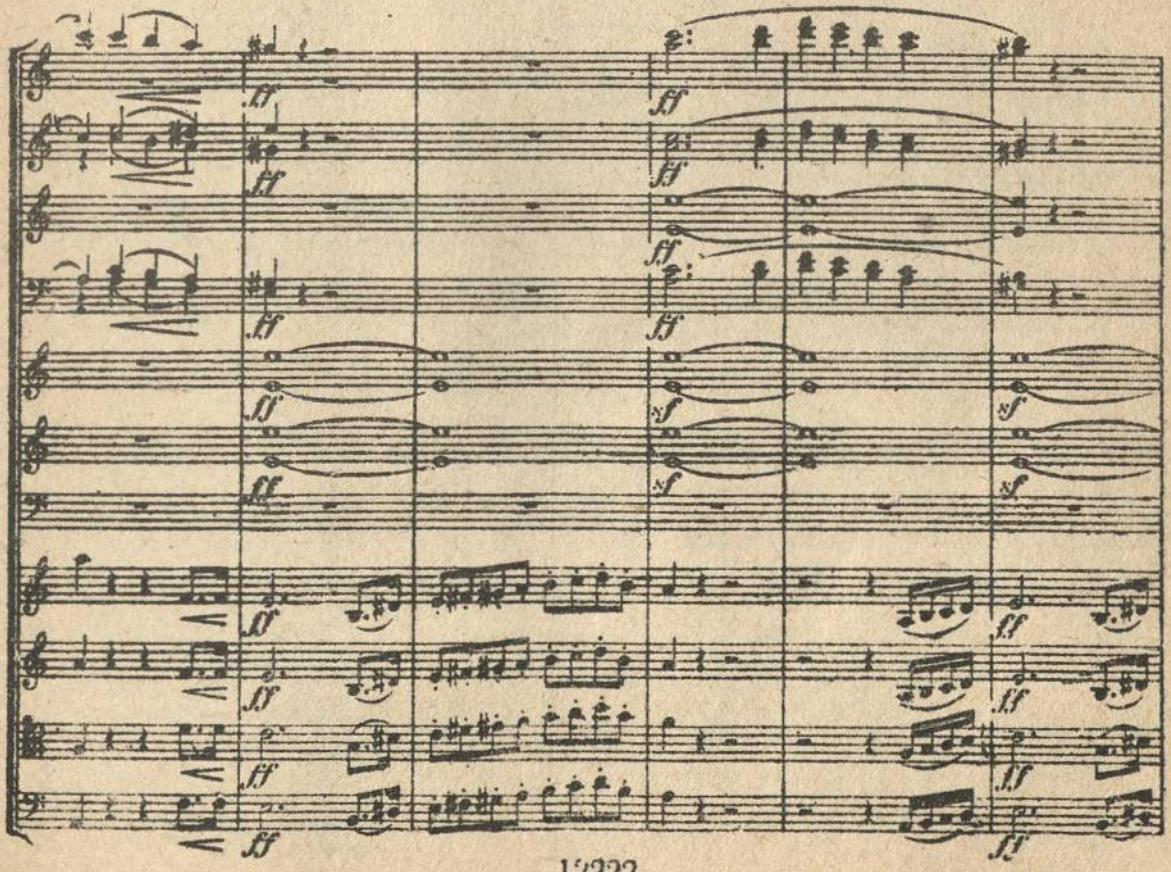


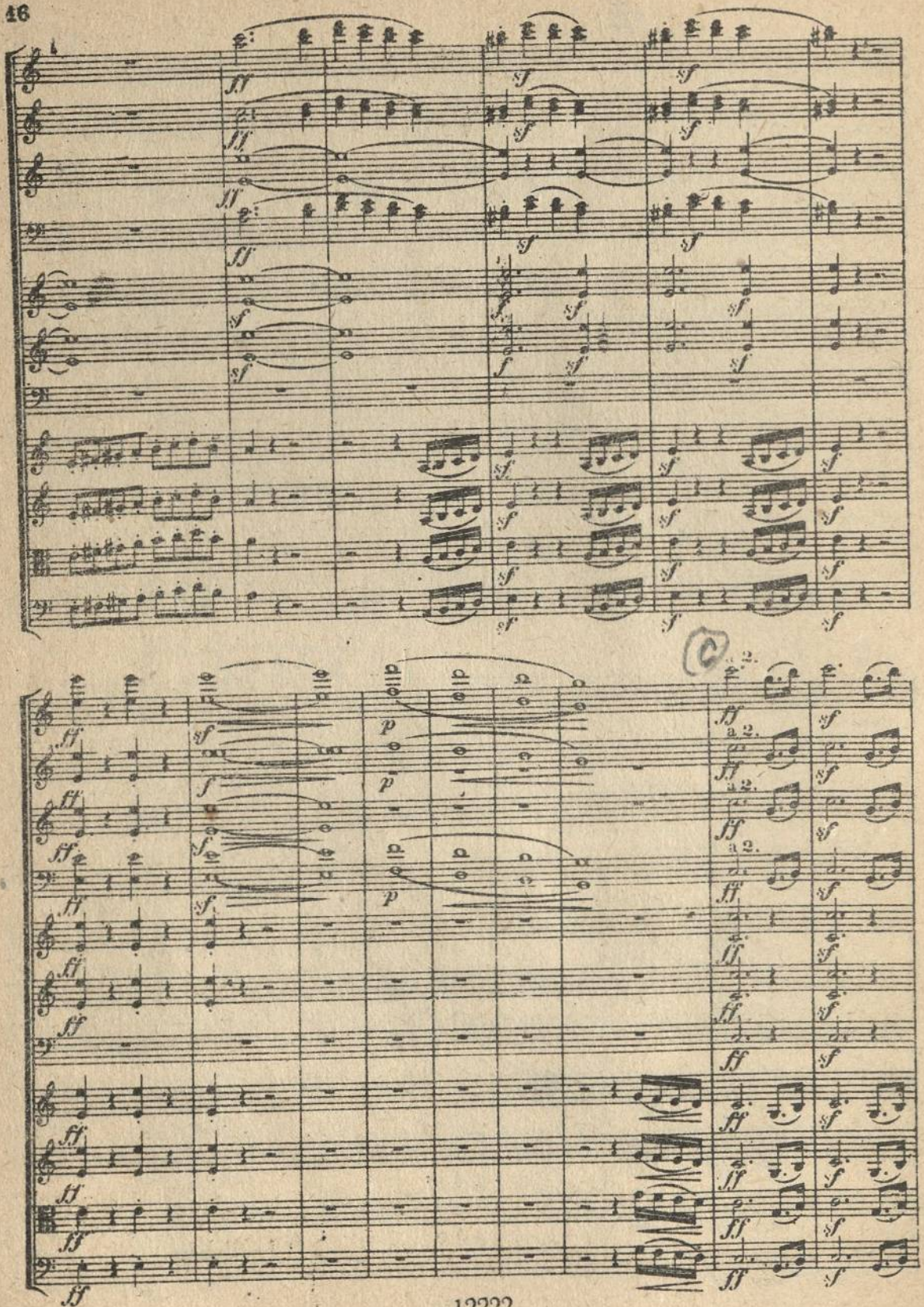


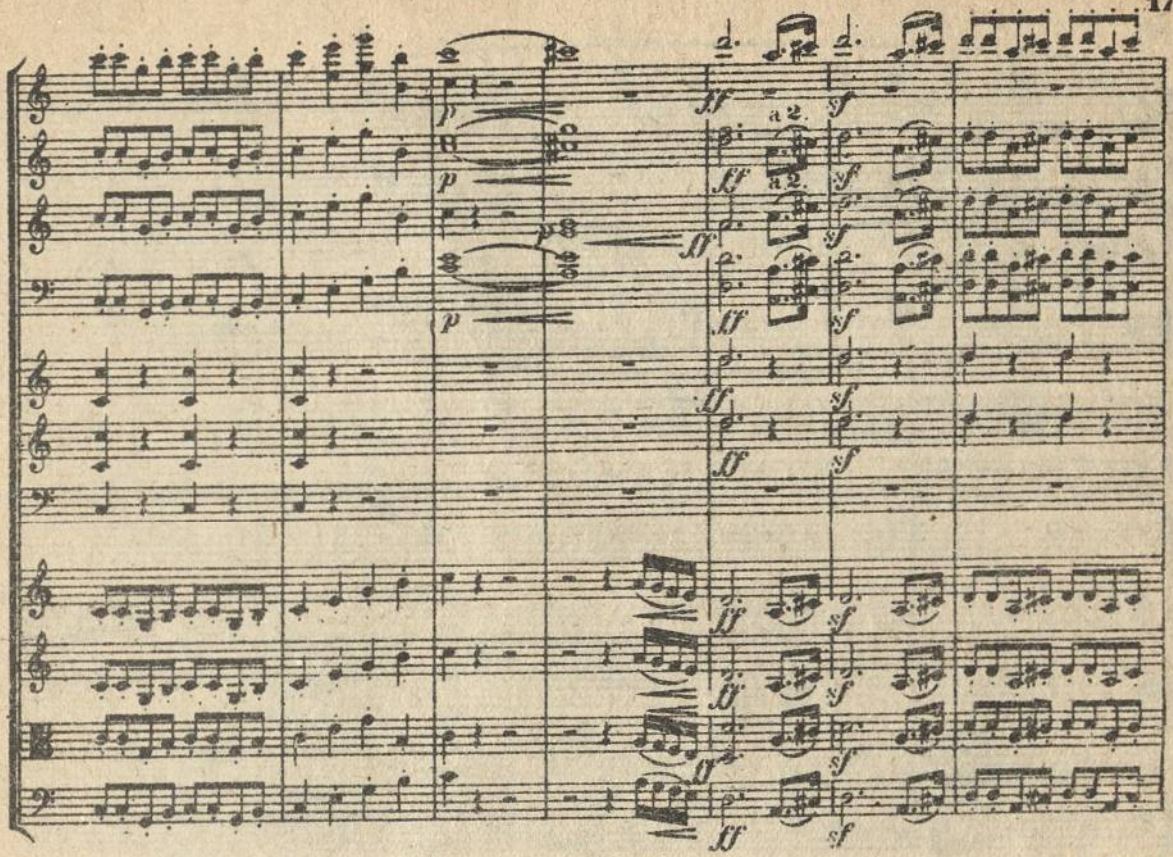

cresc.
ff
p
sf

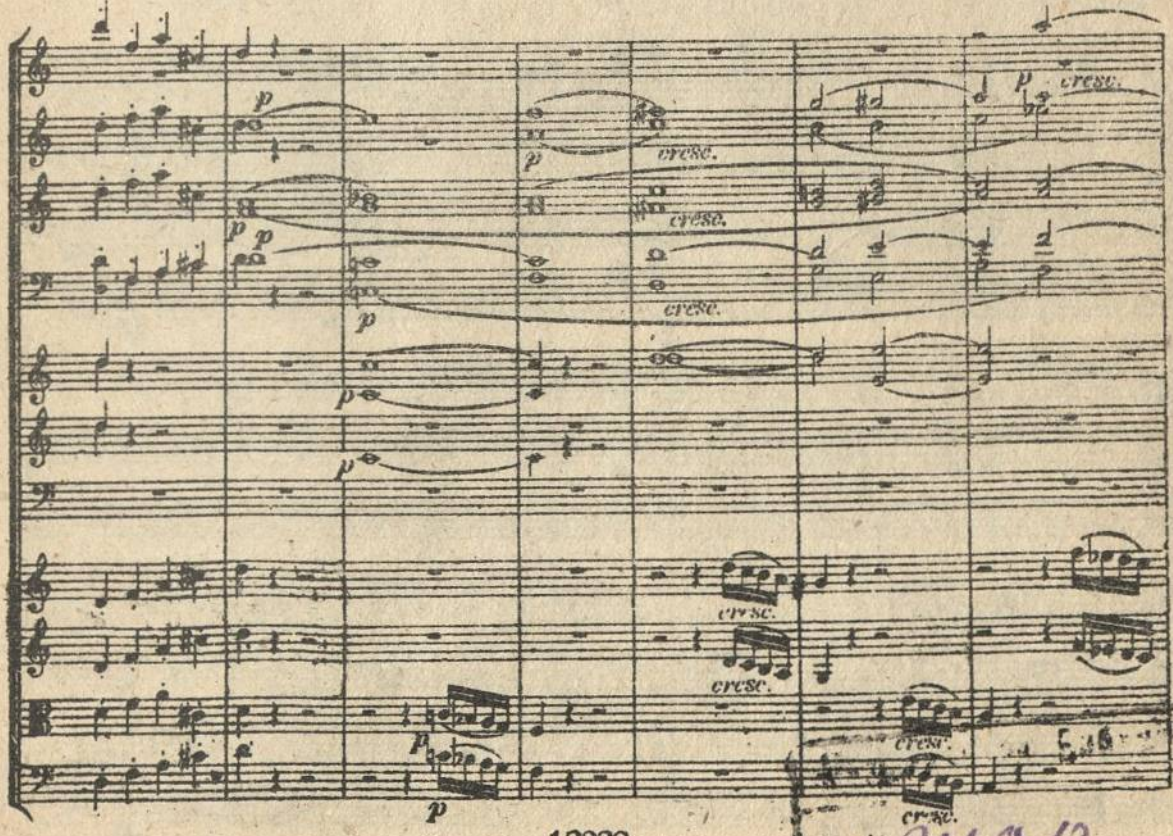




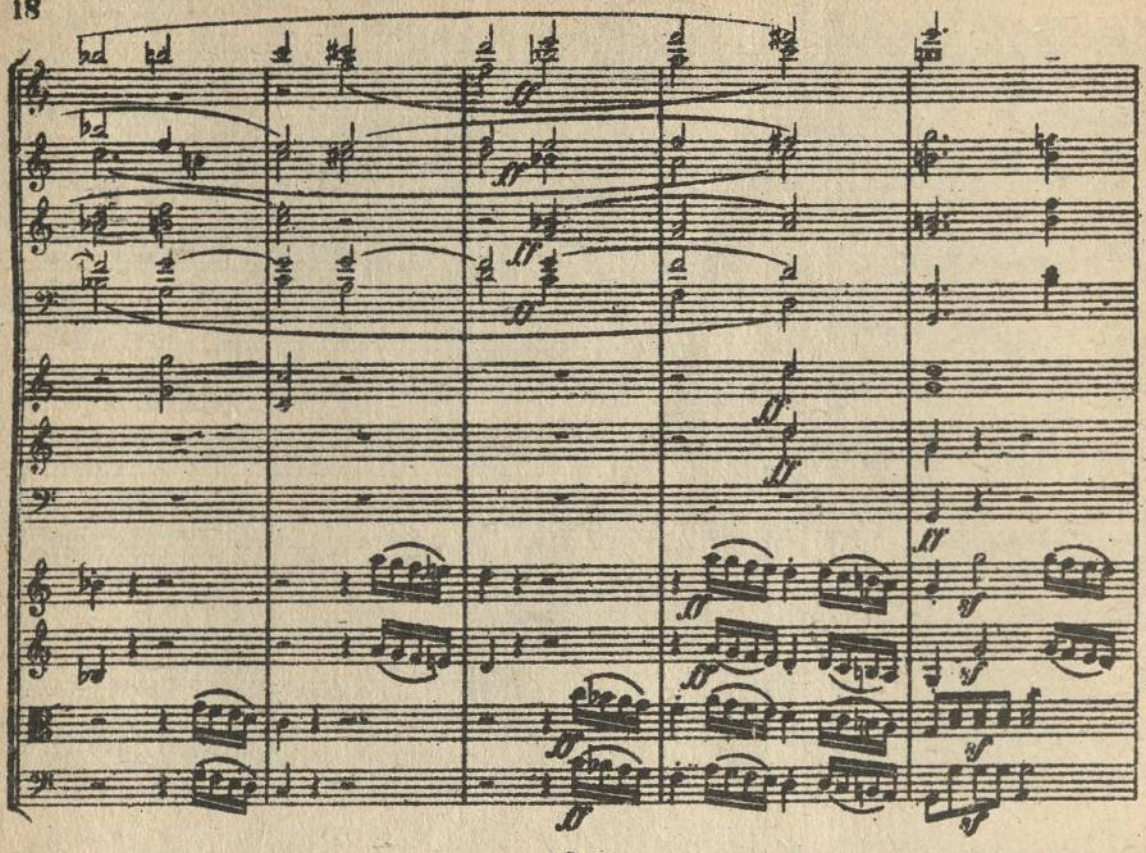


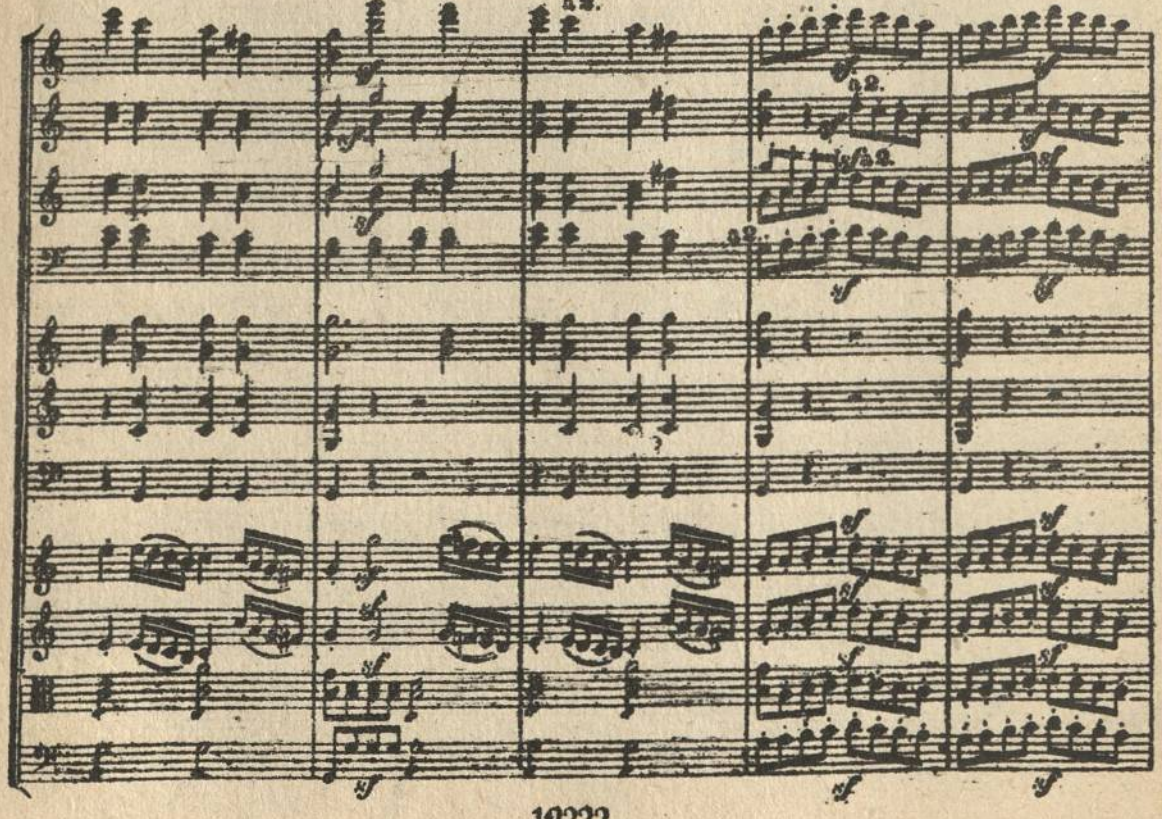

C
a 2.

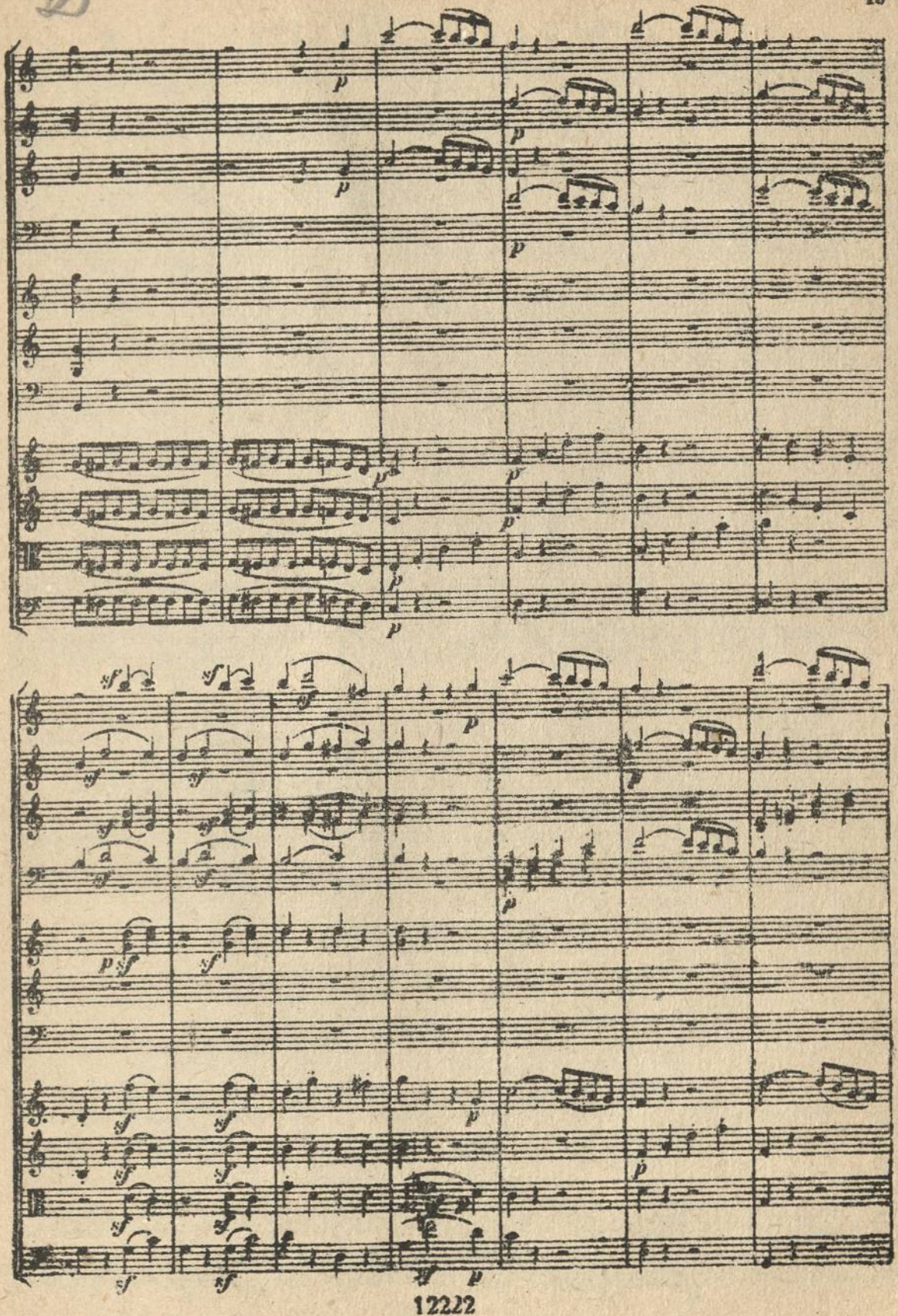


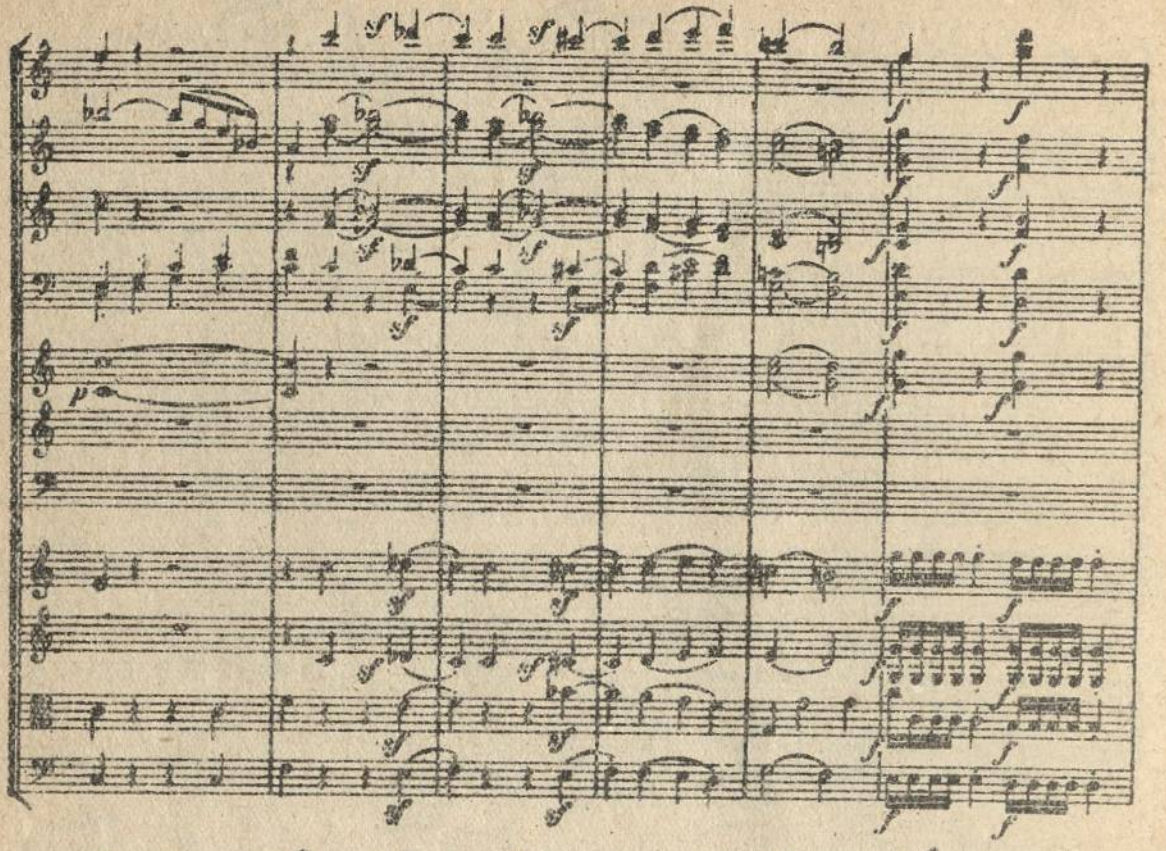


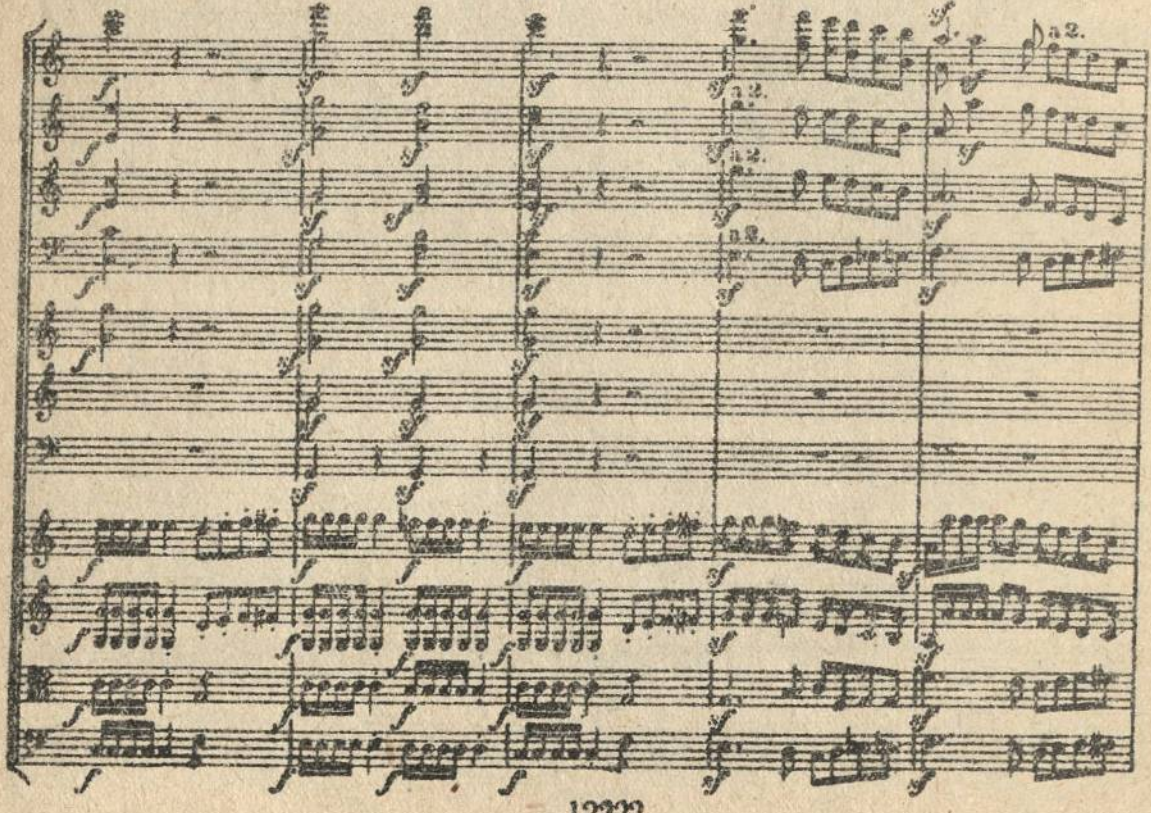
24513
РЕПО КОМИТЕТ



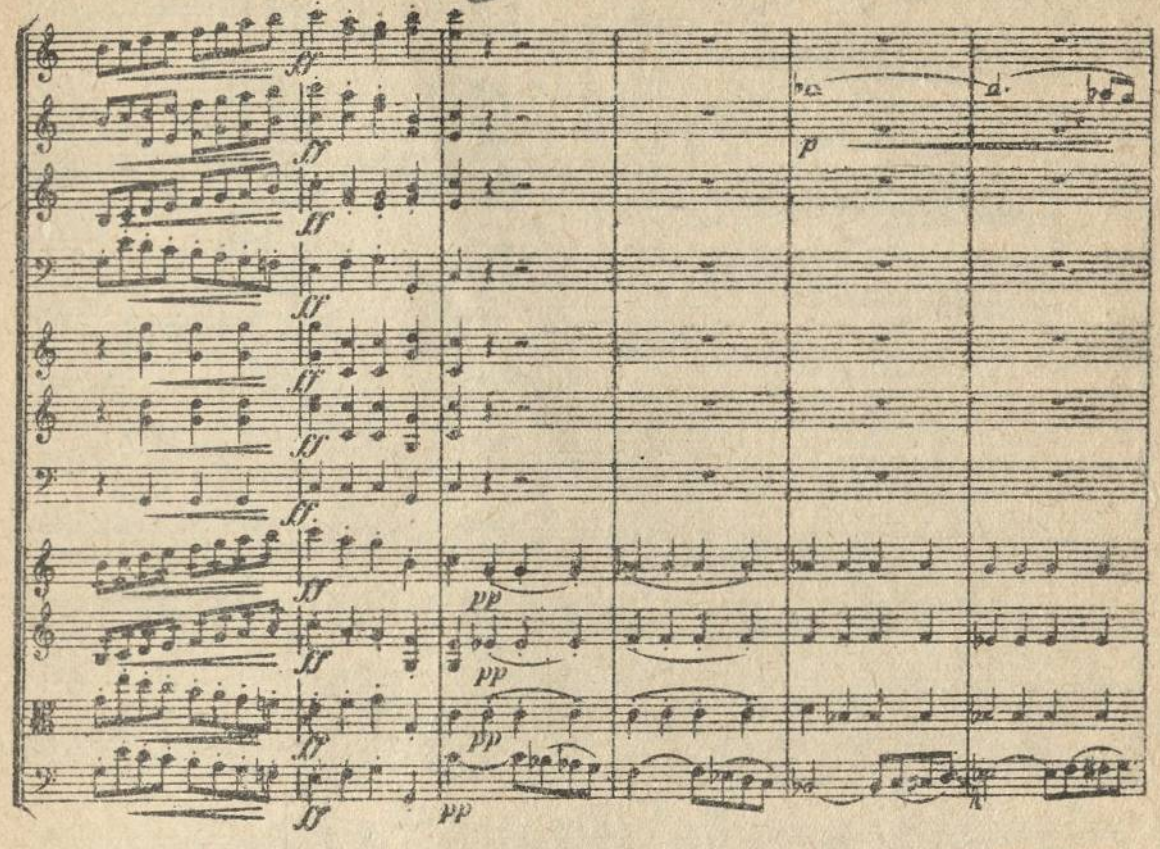


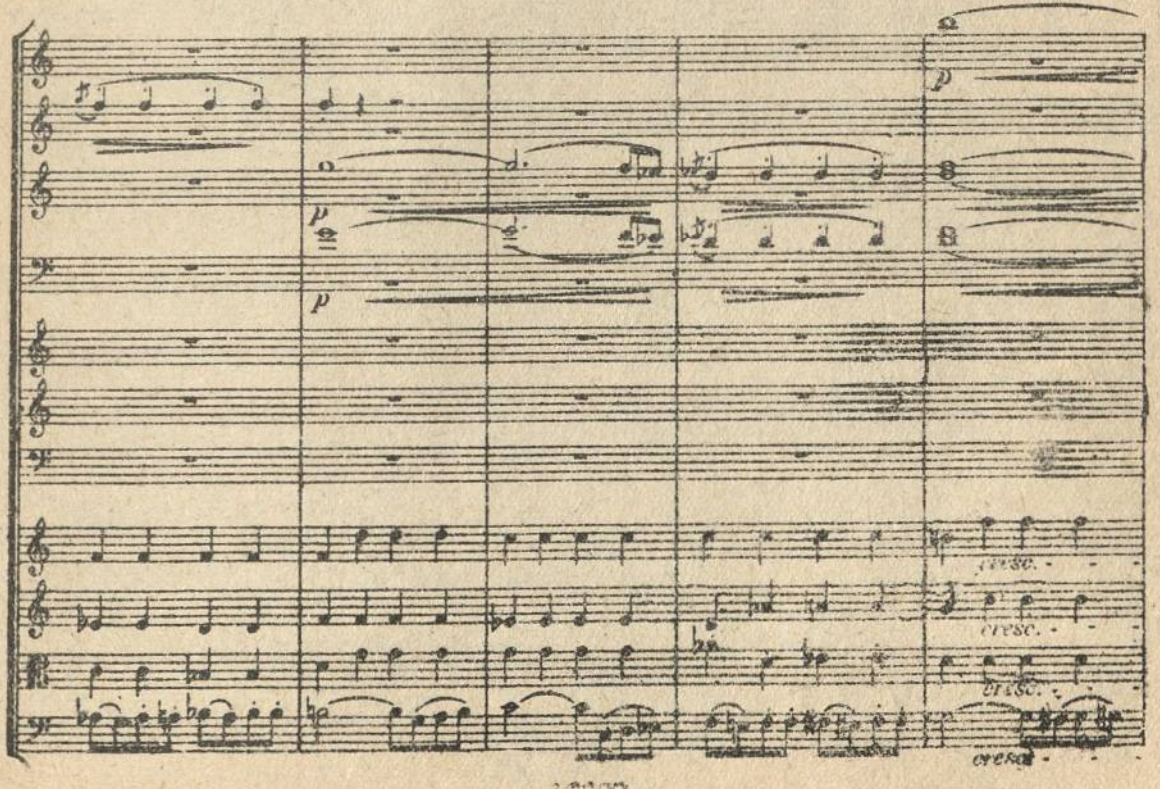


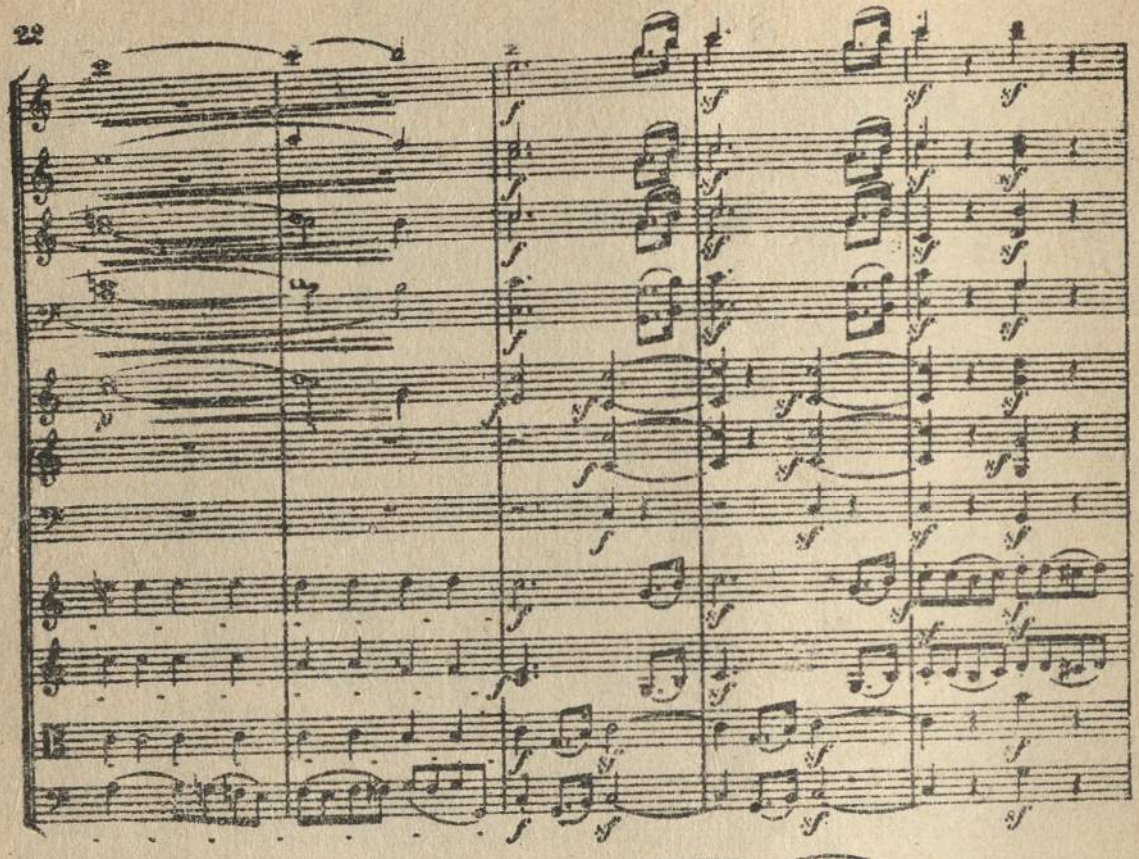


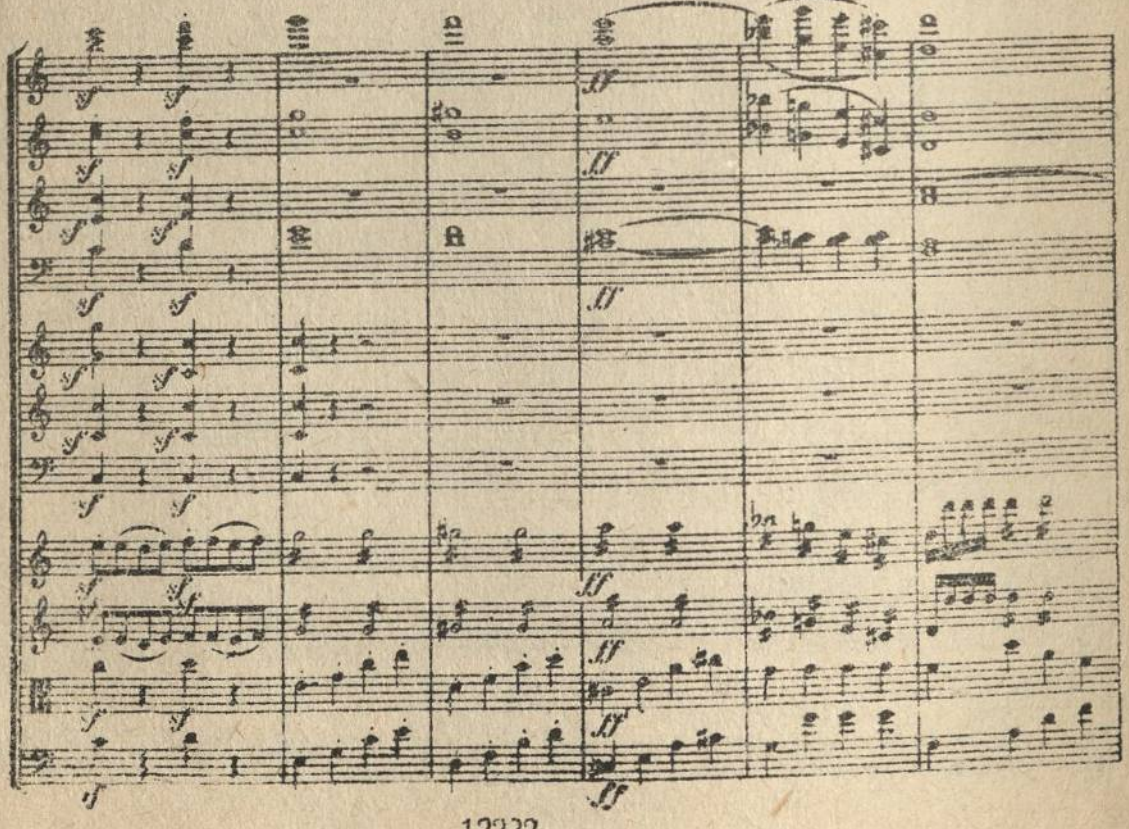

a2.
a2.
a2.
a2.

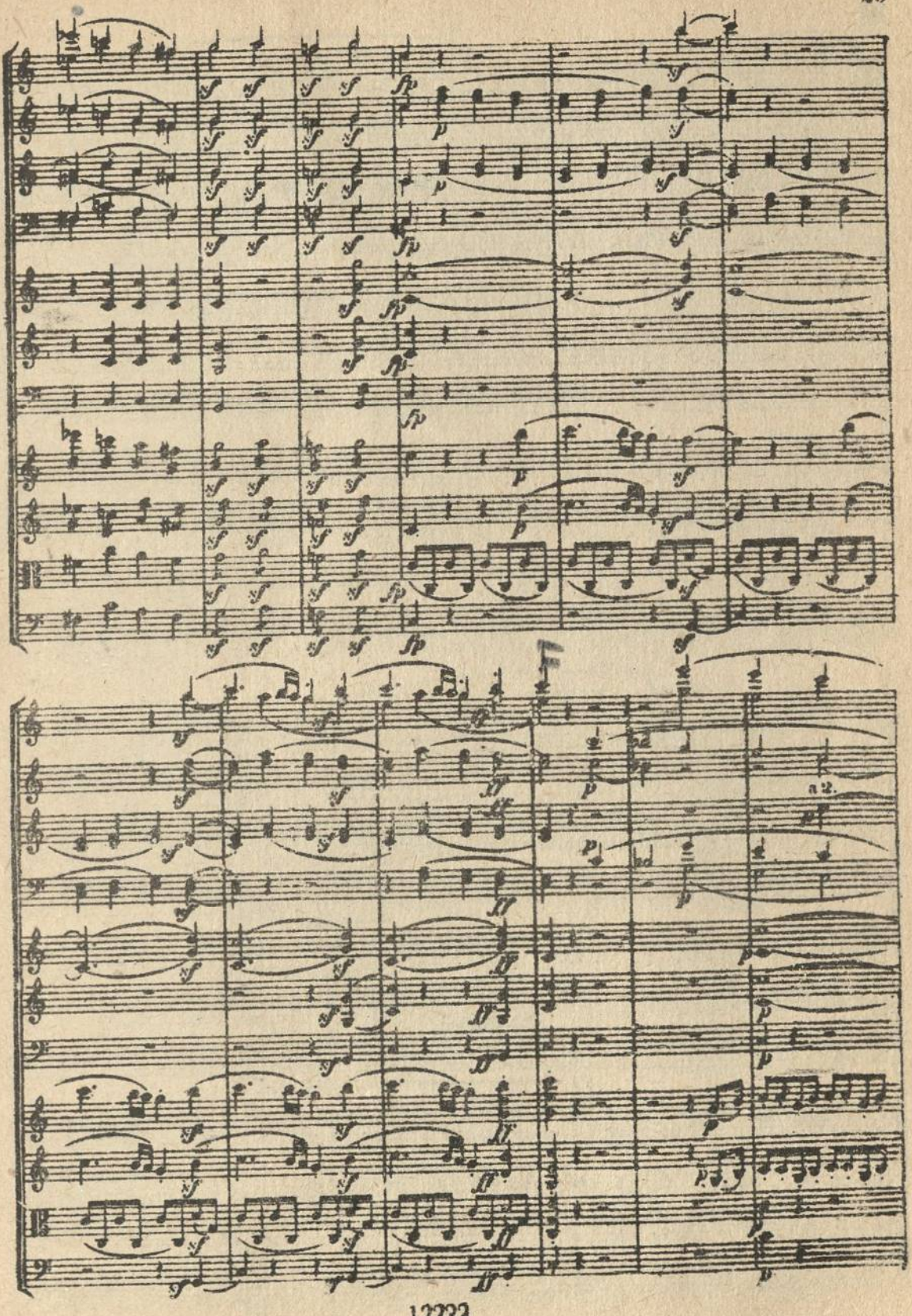
E

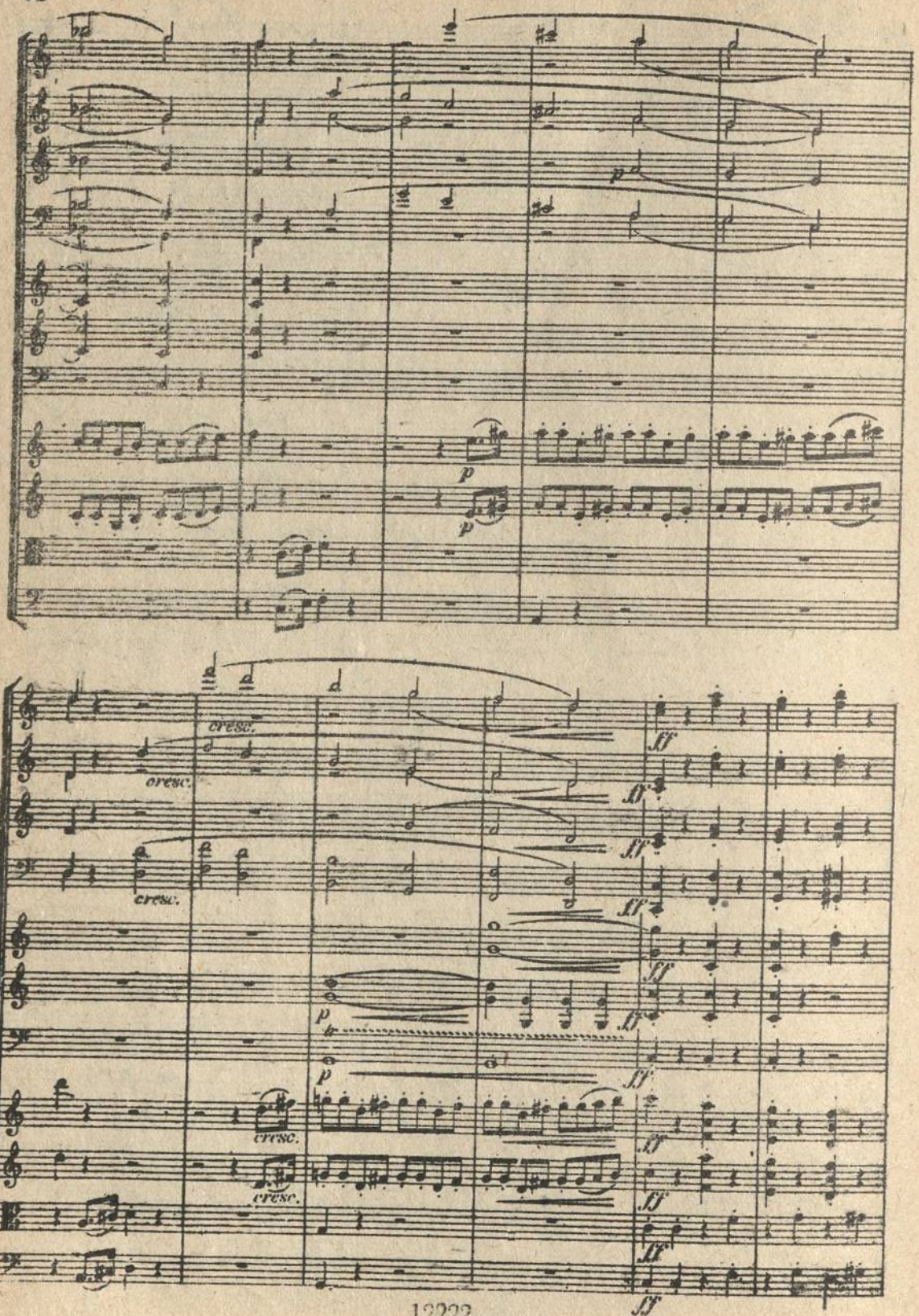


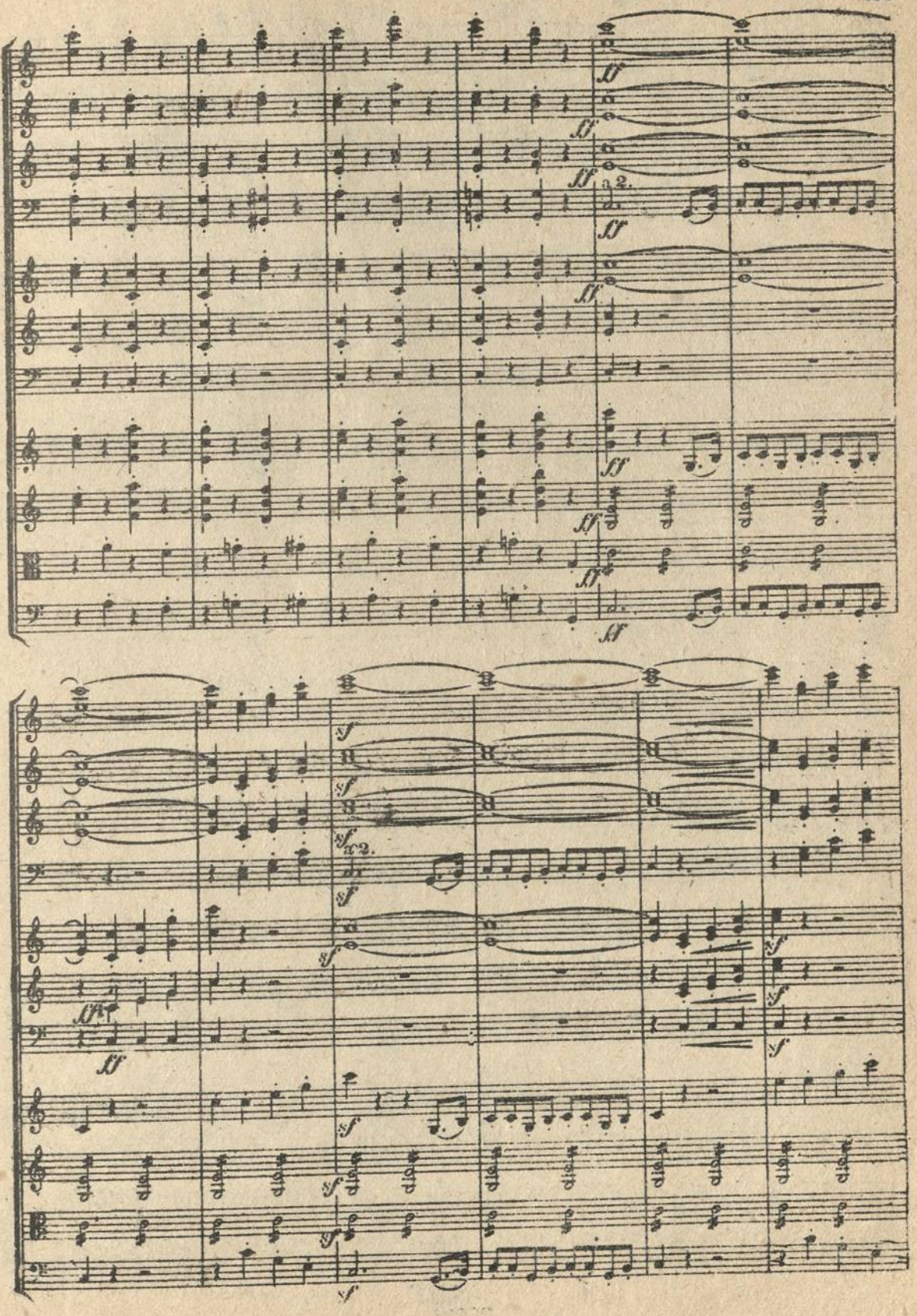


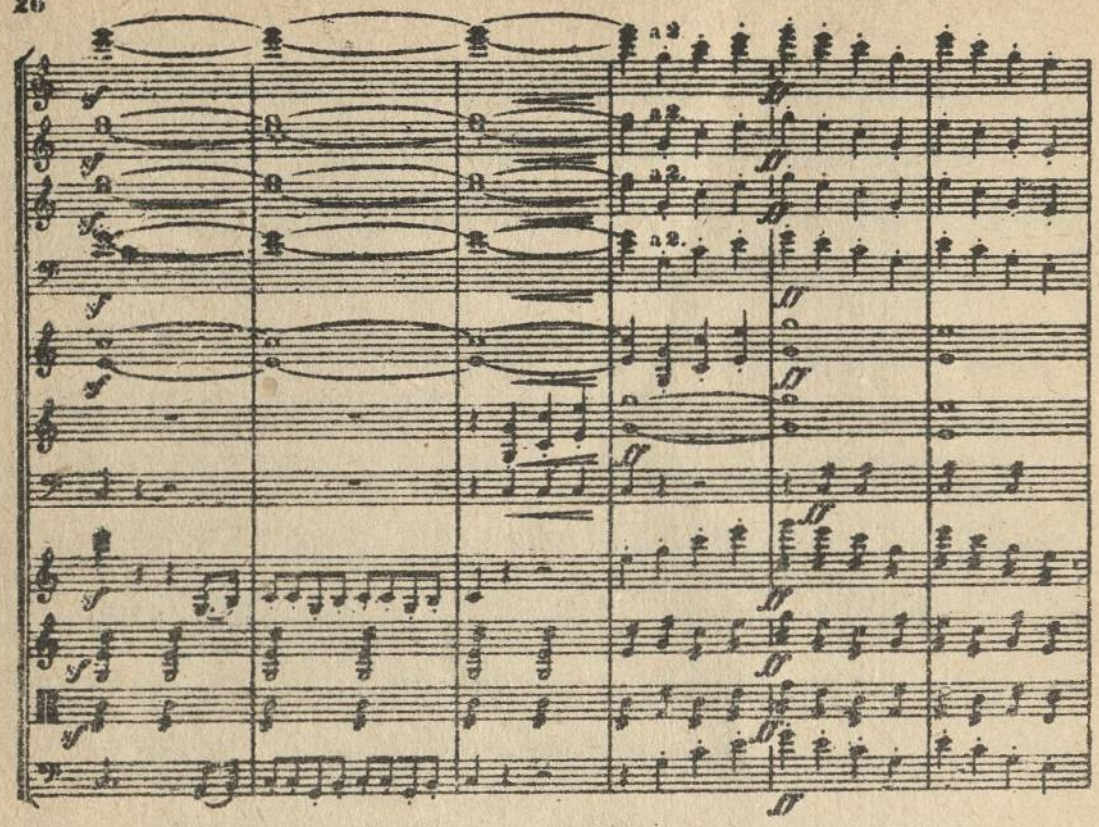


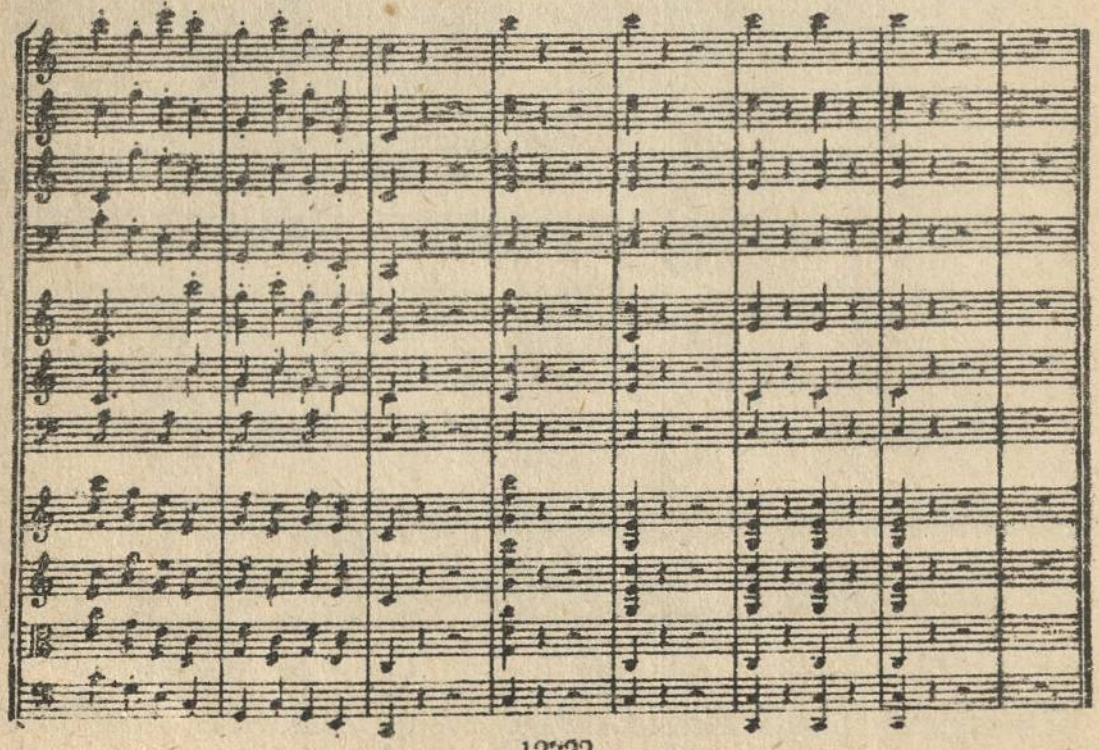



a 2.


p
p
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

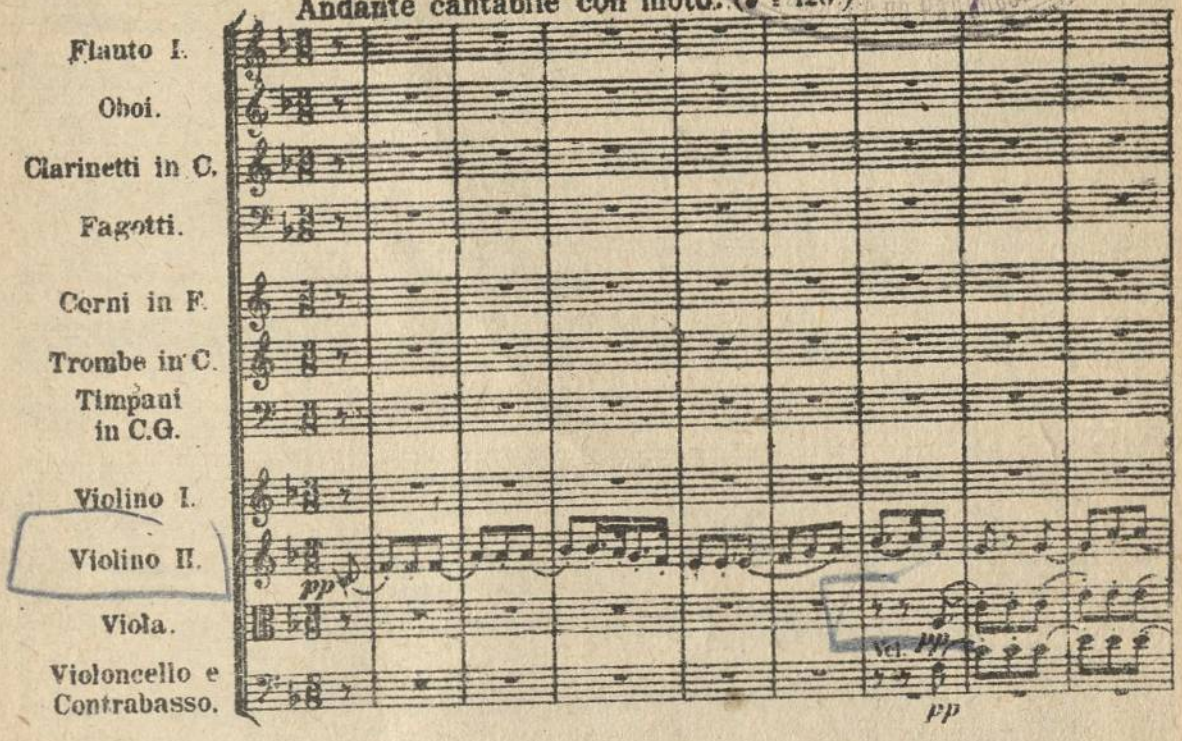


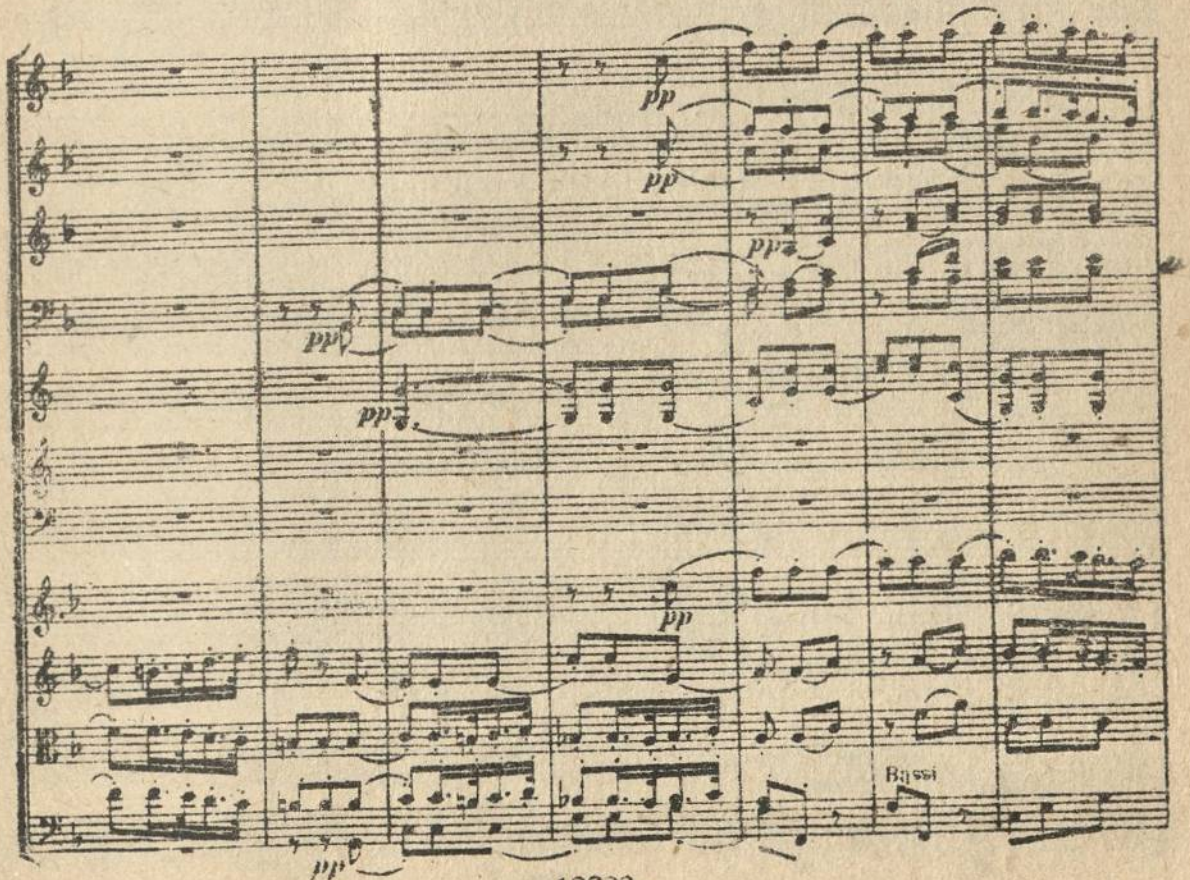




2175/opk

Andante cantabile con moto. (♪ = 120)





Flauto I.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in F.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Contrabasso.

pp

Vcl.

pp

pp

pp

pp

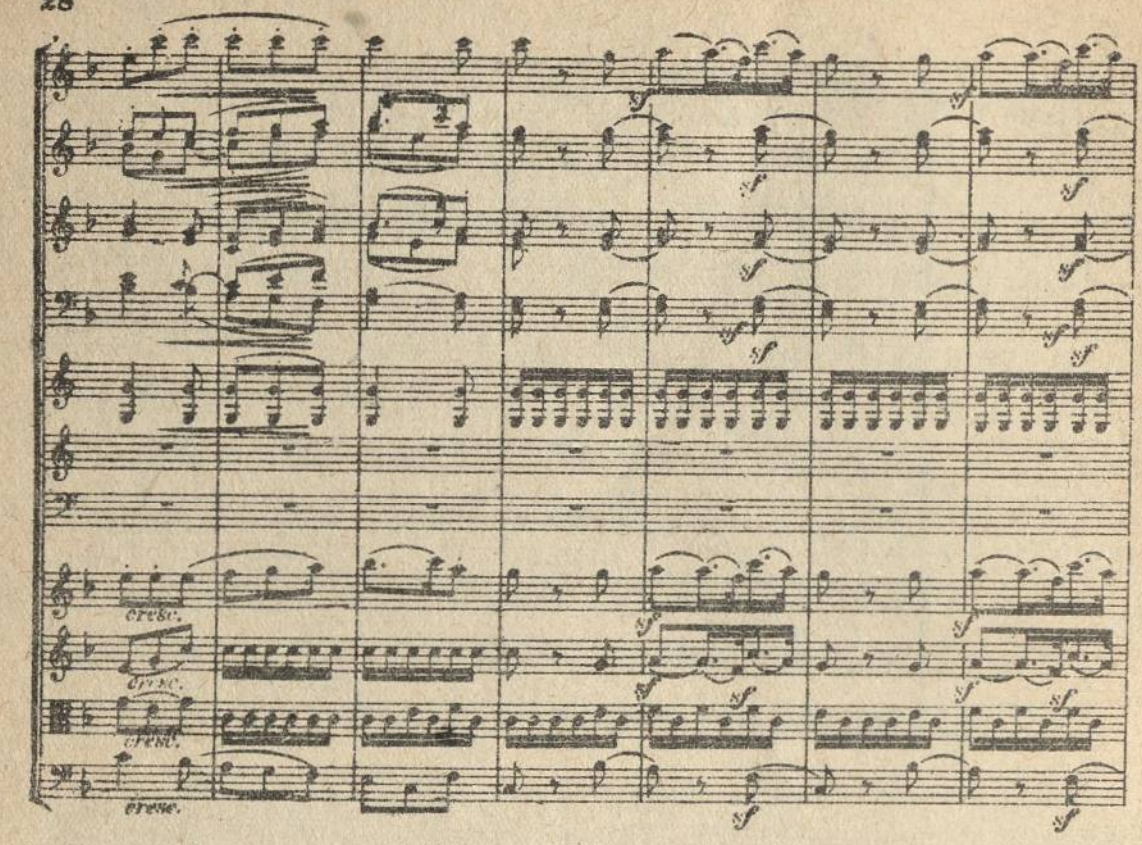
pp

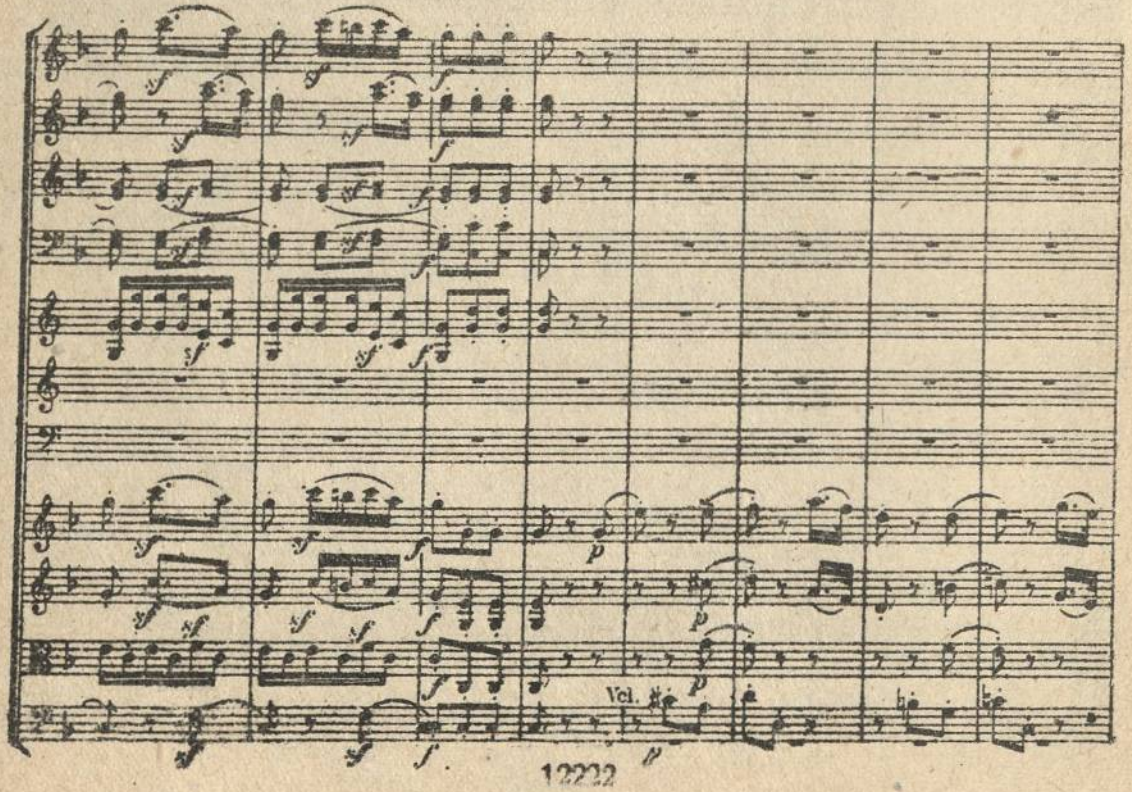
pp

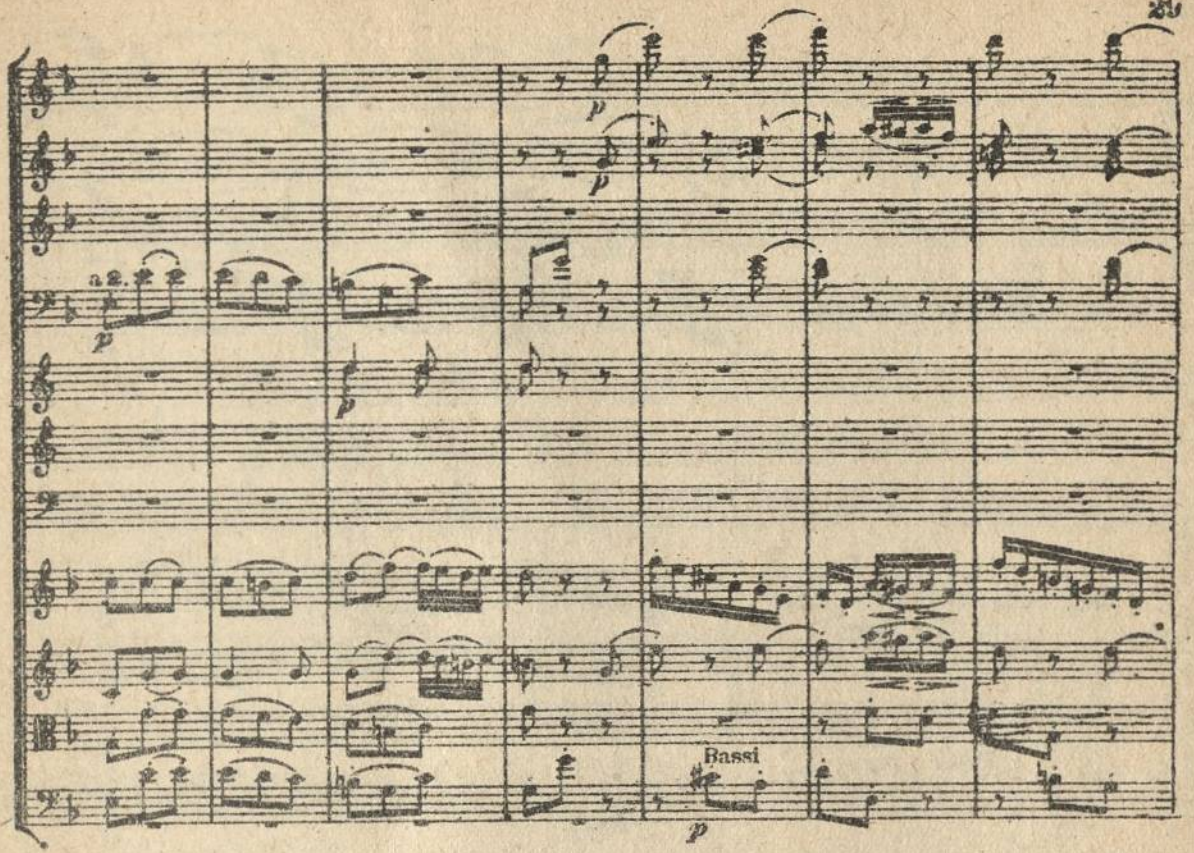
pp

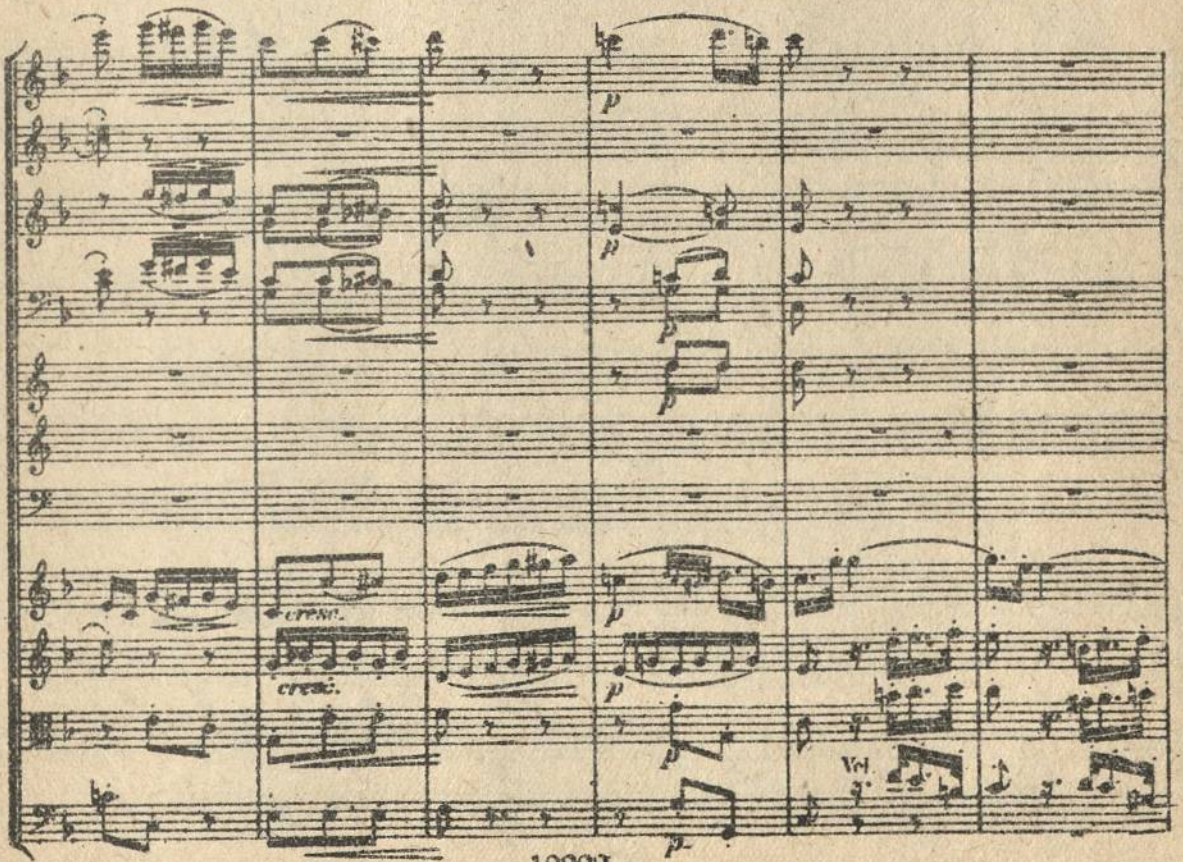
pp

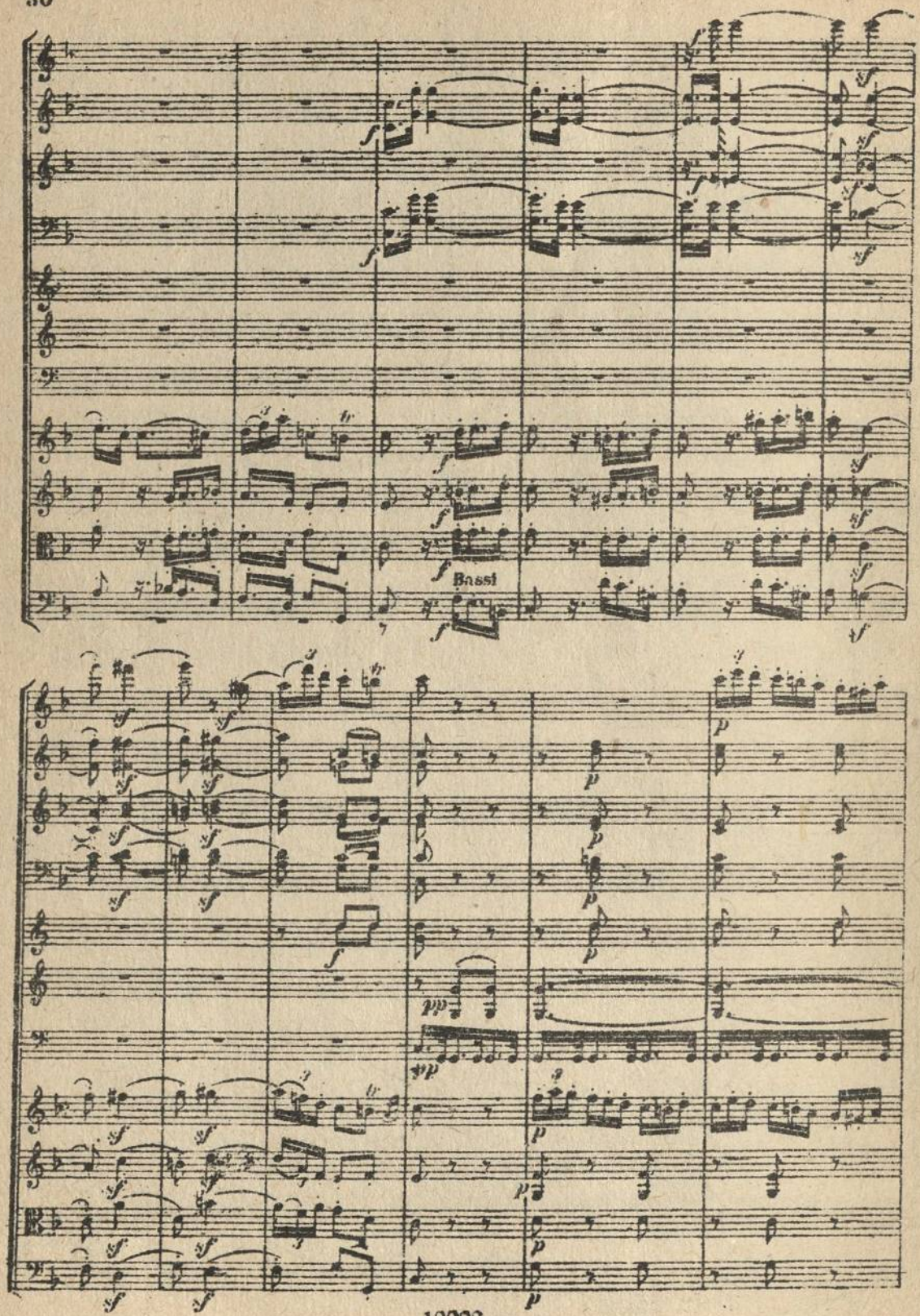
Bassi

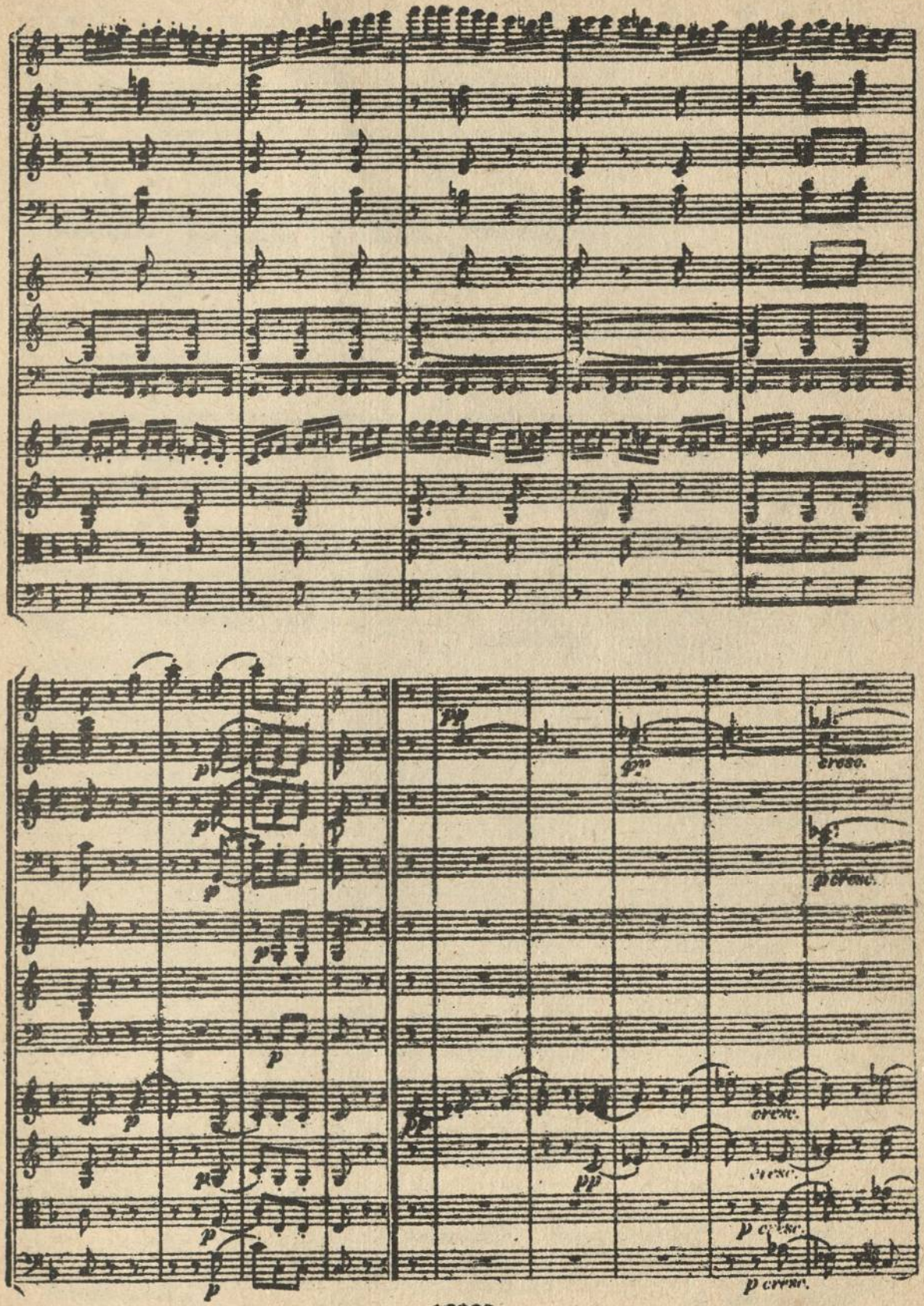

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

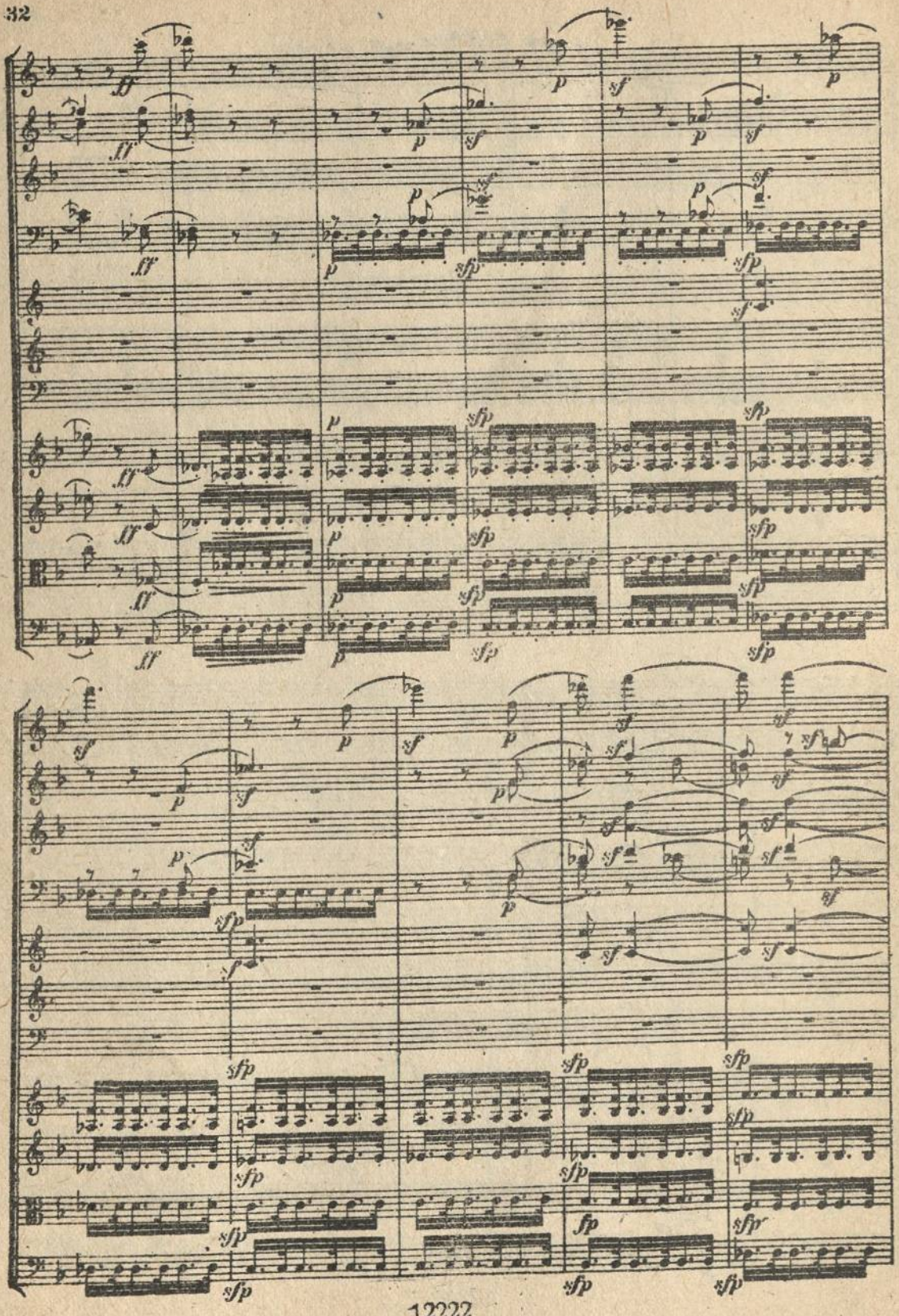

Vcl.

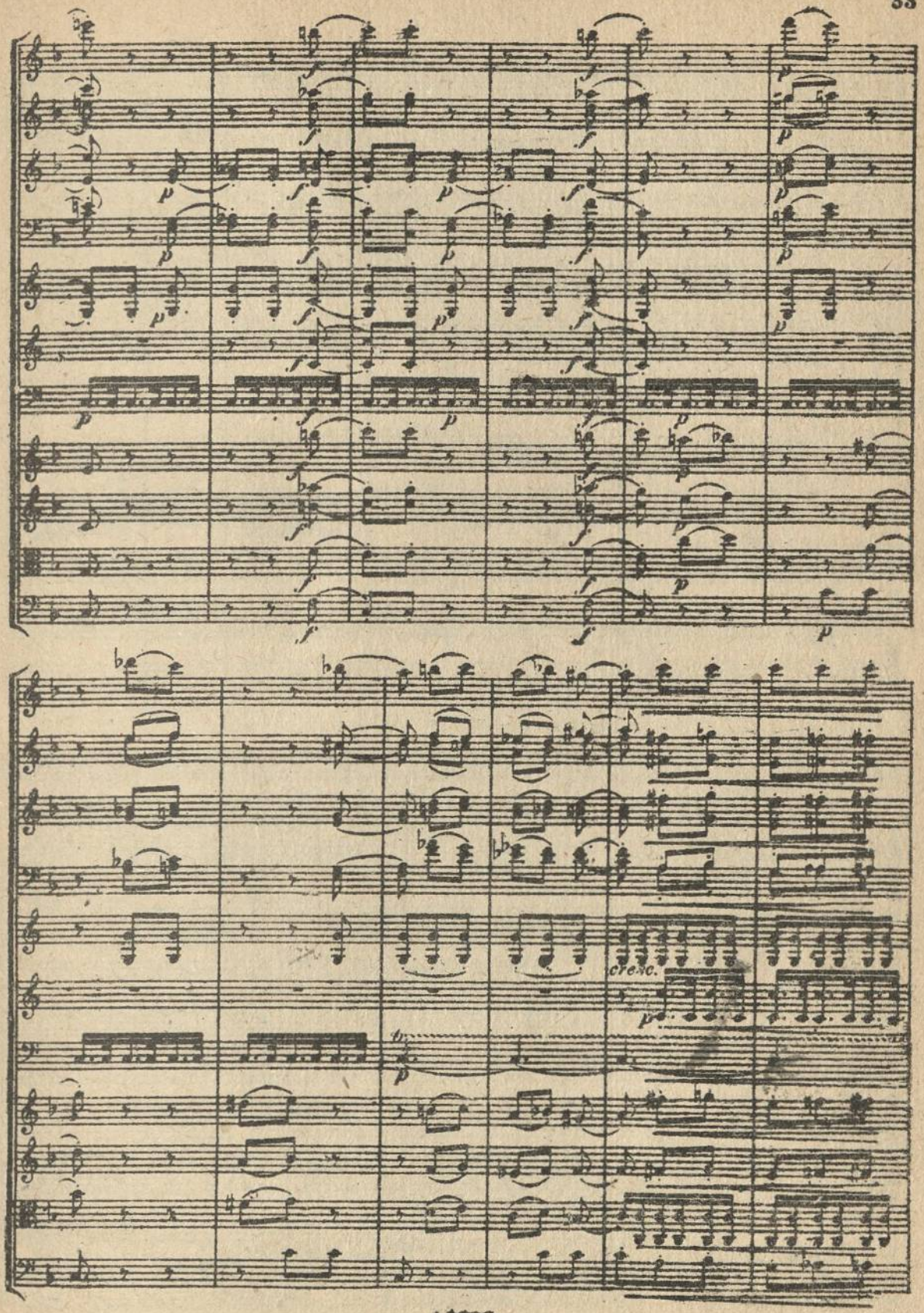

a2.
Bassi

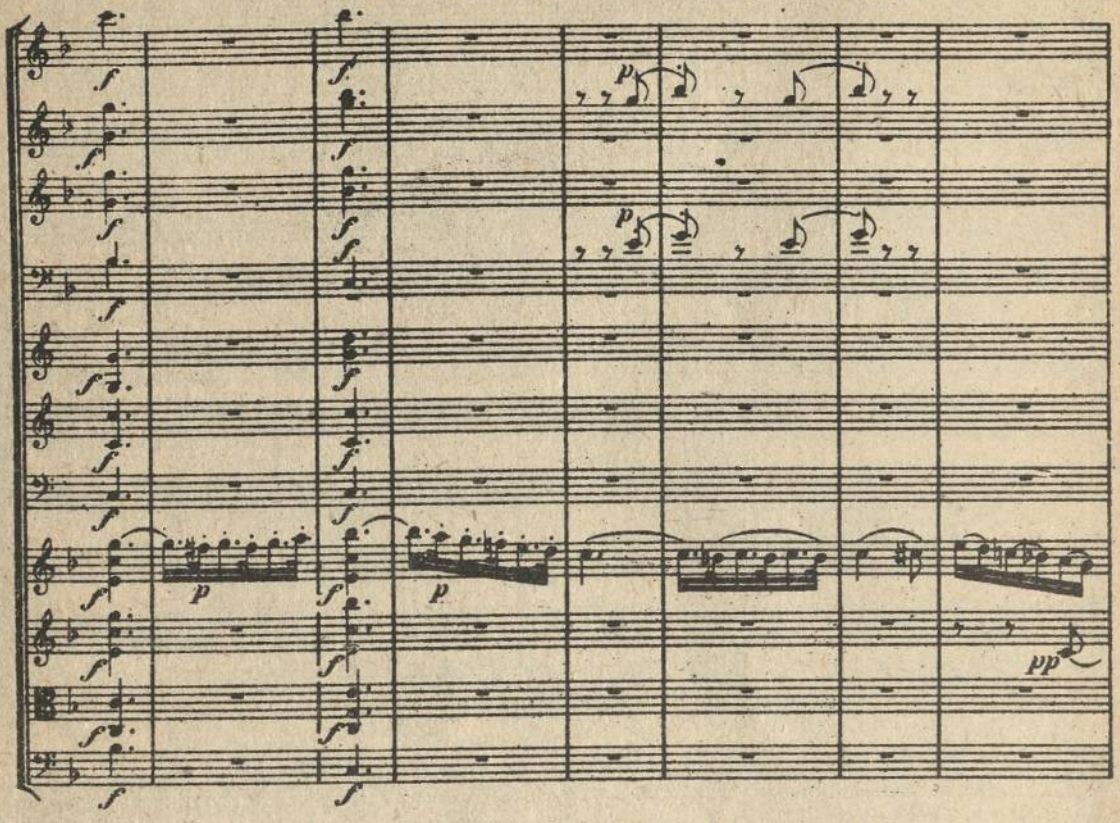

cresc.
cresc.
Vel.

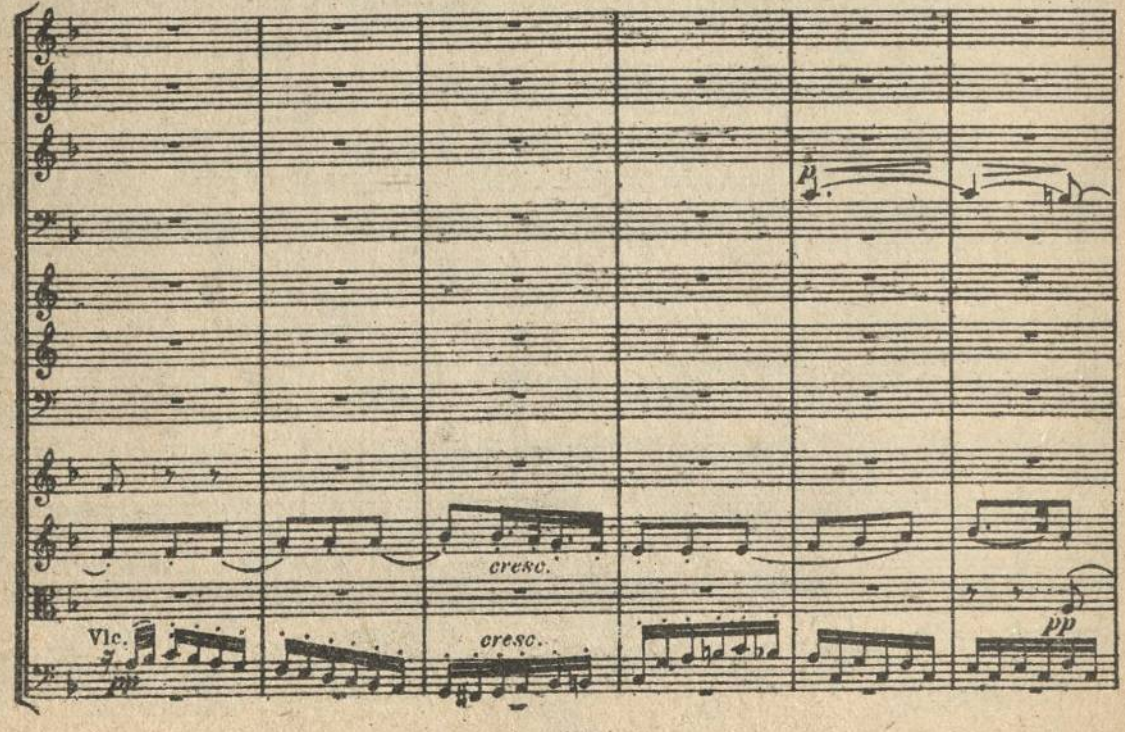

Bassi

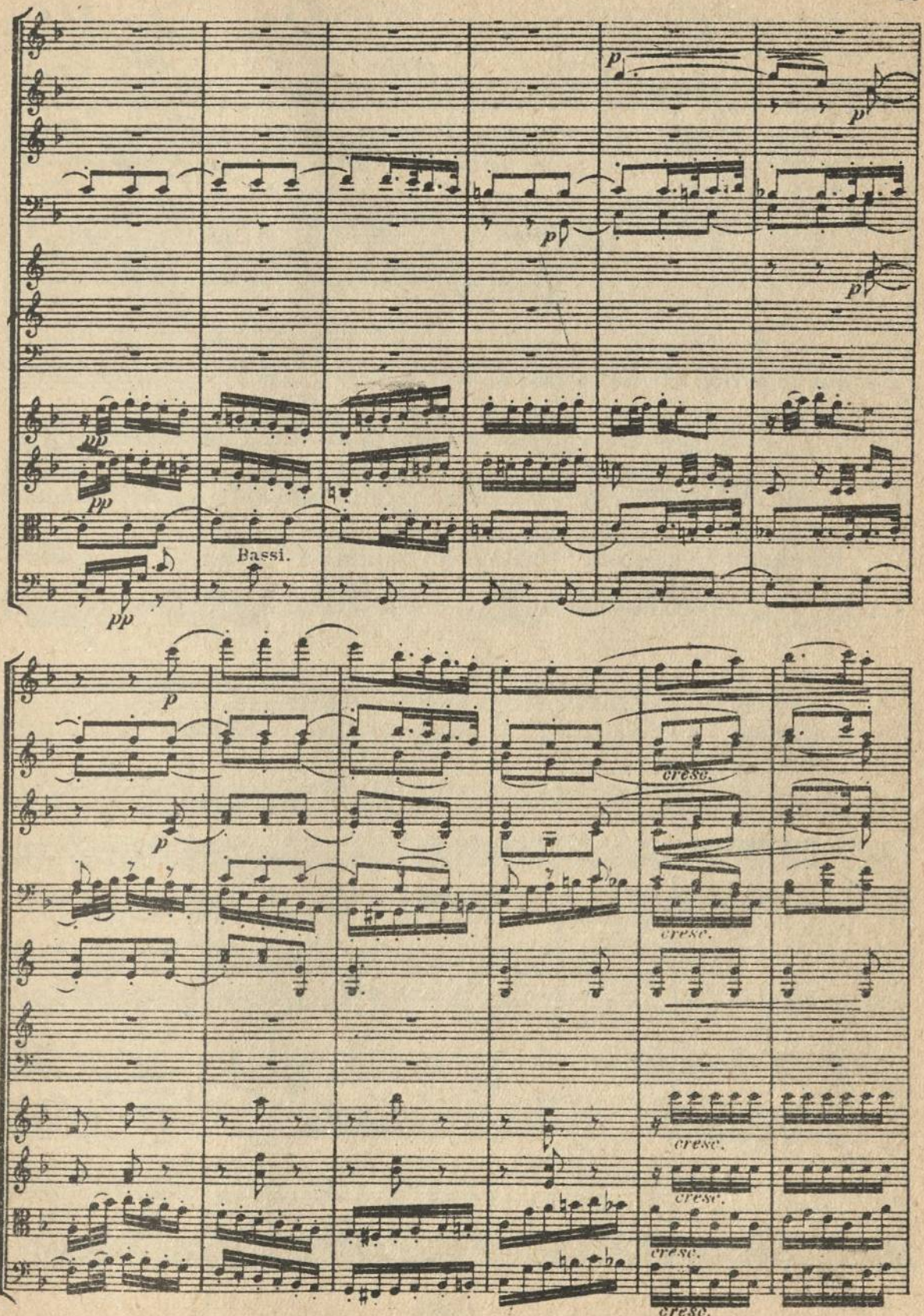

cresc.
p cresc.
cresc.
cresc.
p cresc.
p cresc.

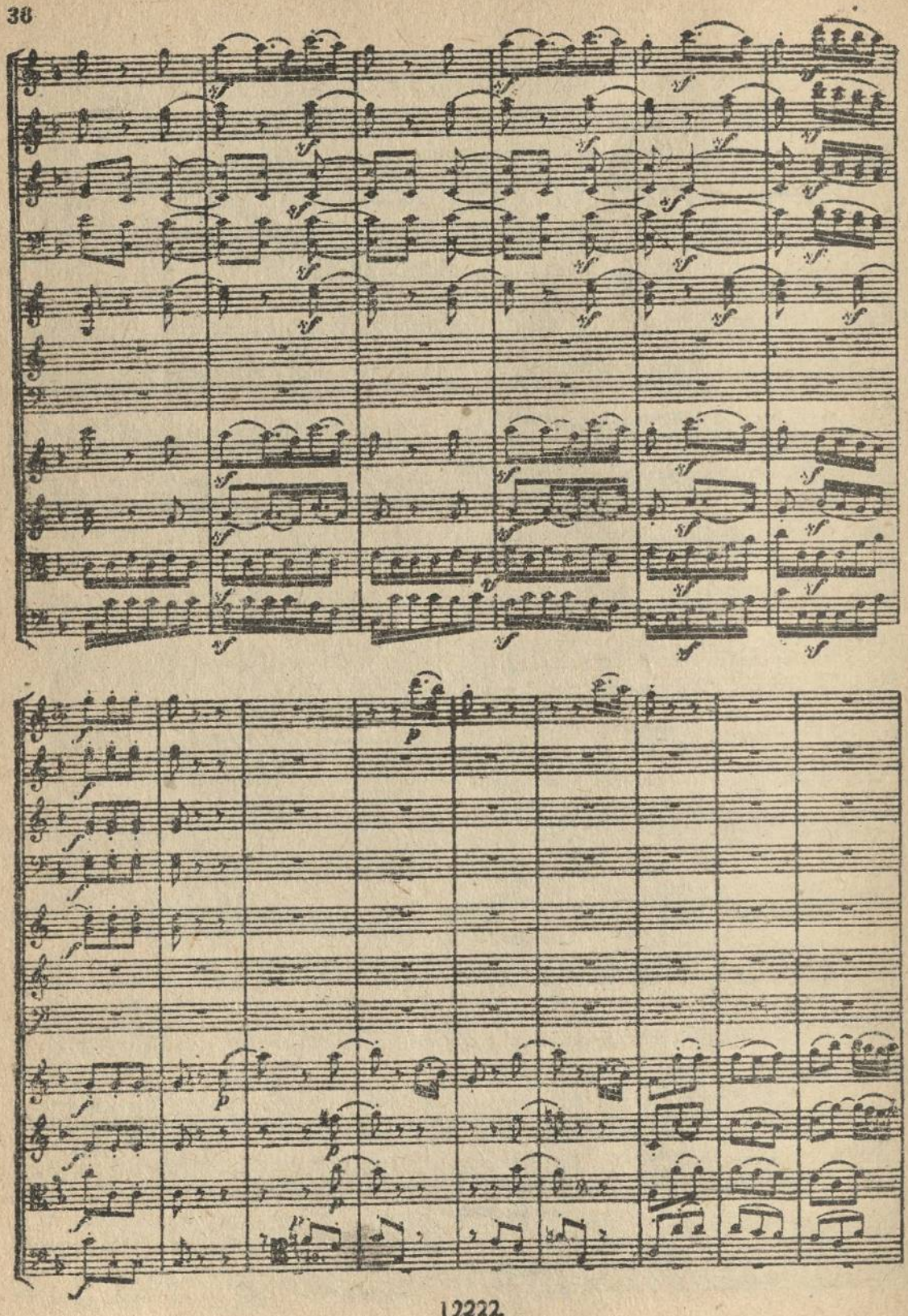


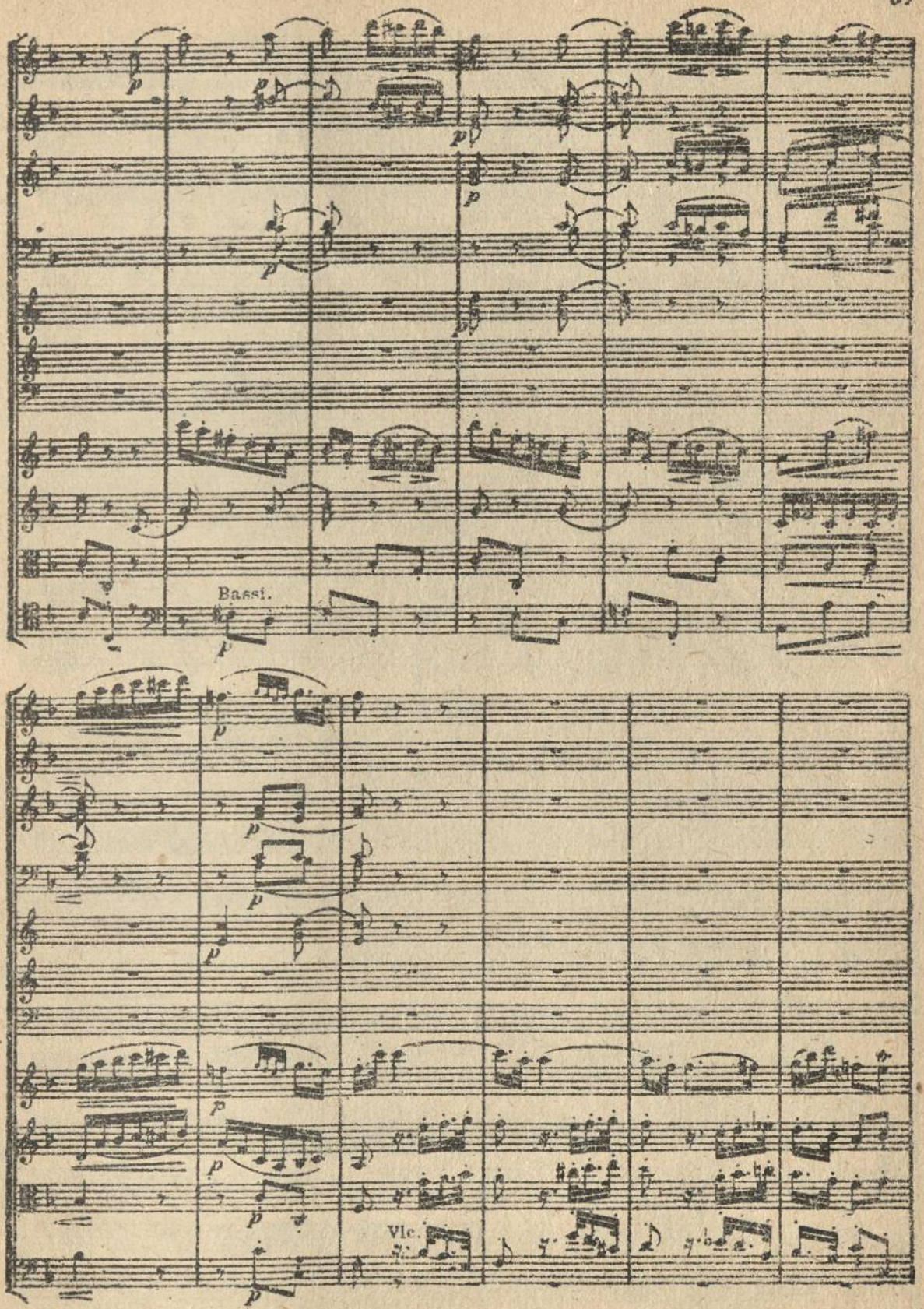

cresc.

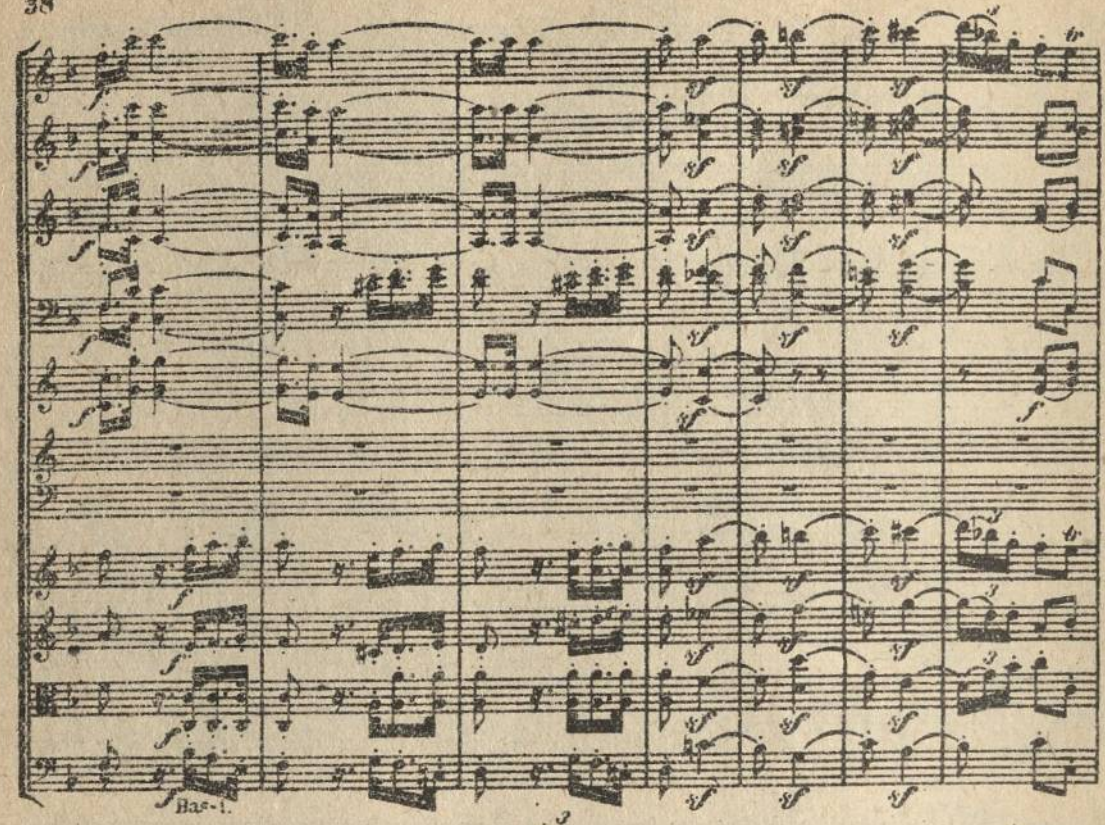

p
p
p
pp

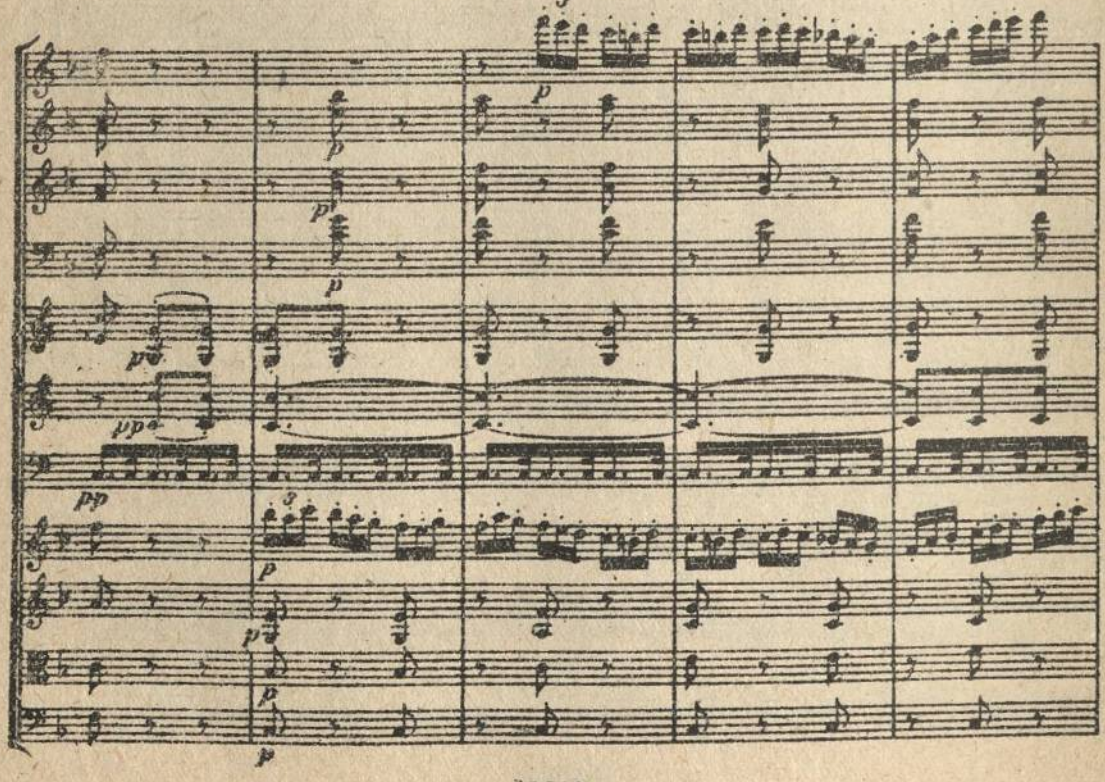

cresc.
Vlc.
cresc.
pp

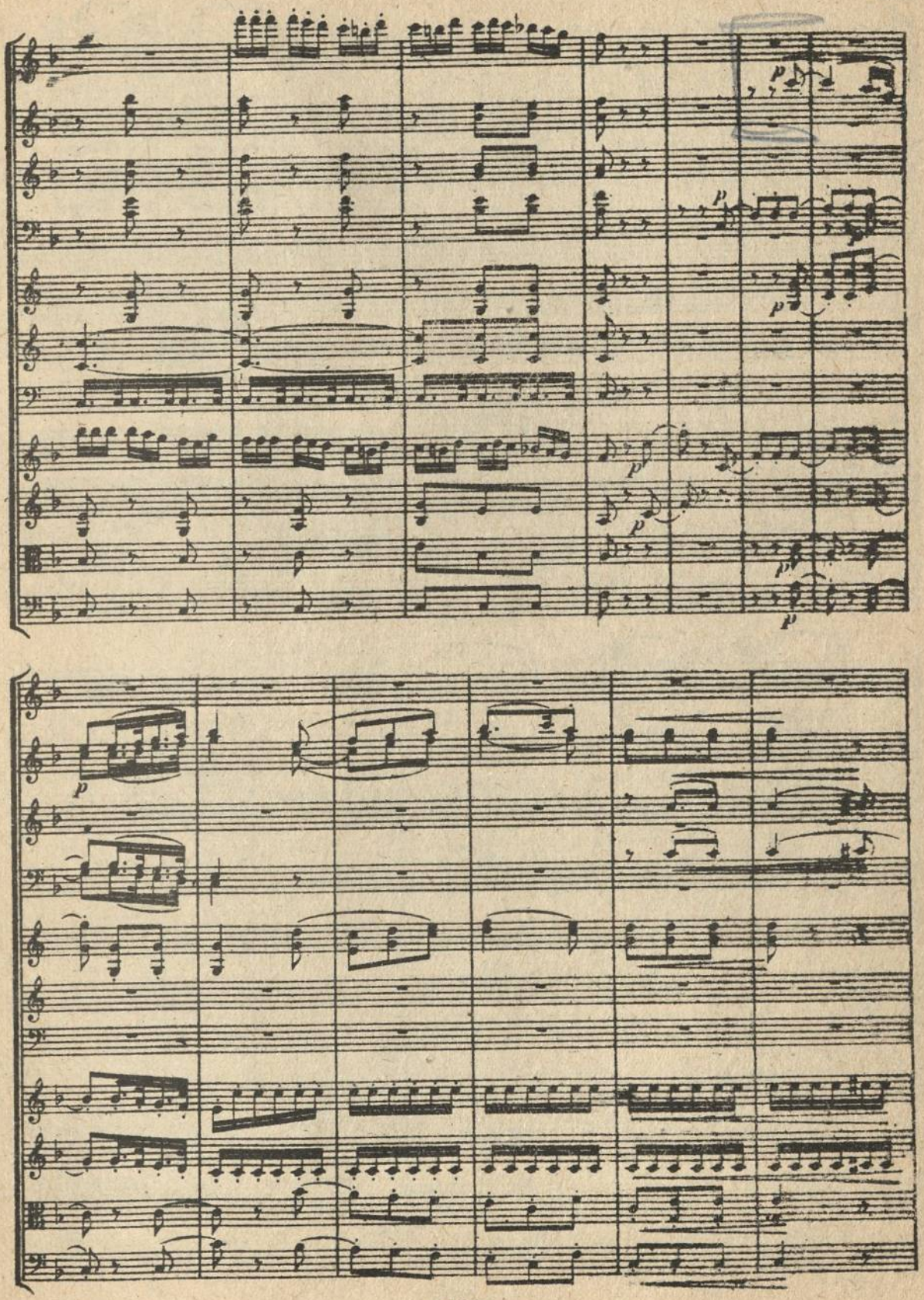

Bassi.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

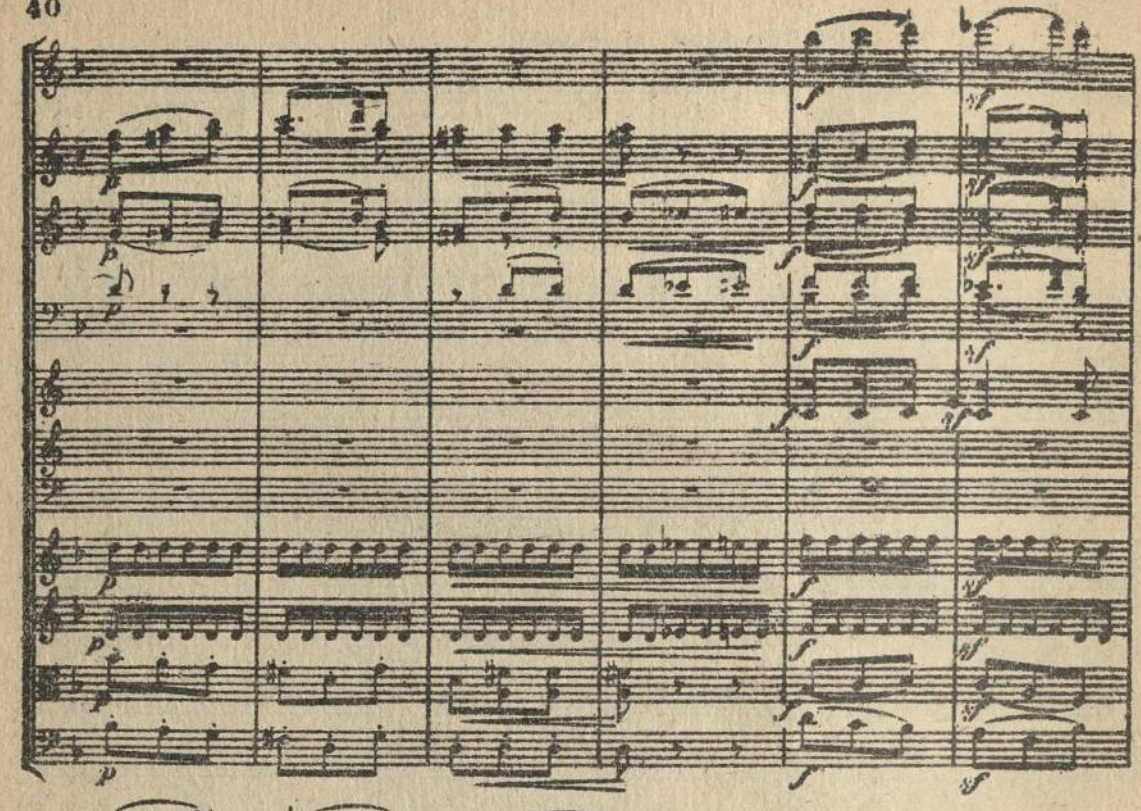


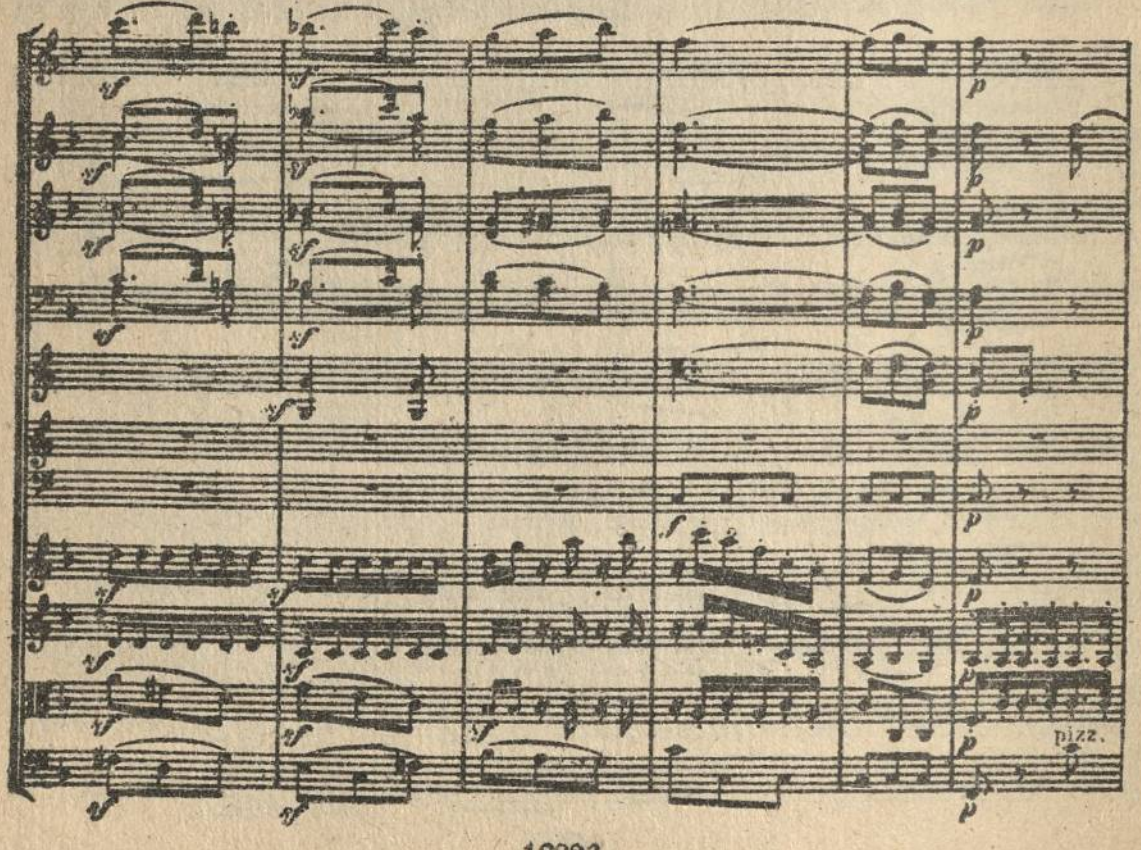

Bassi.
Vlc.

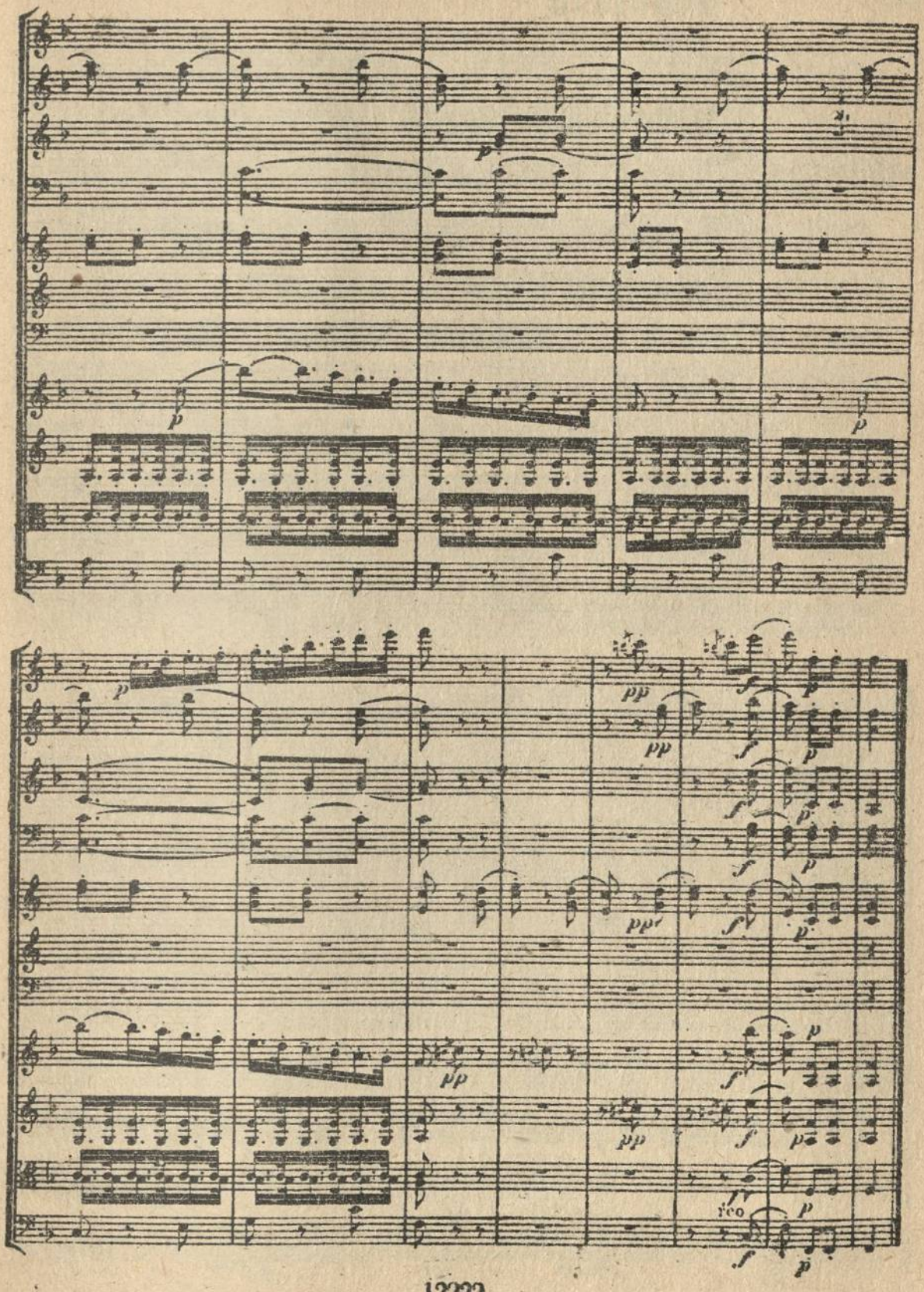

Bas-t.





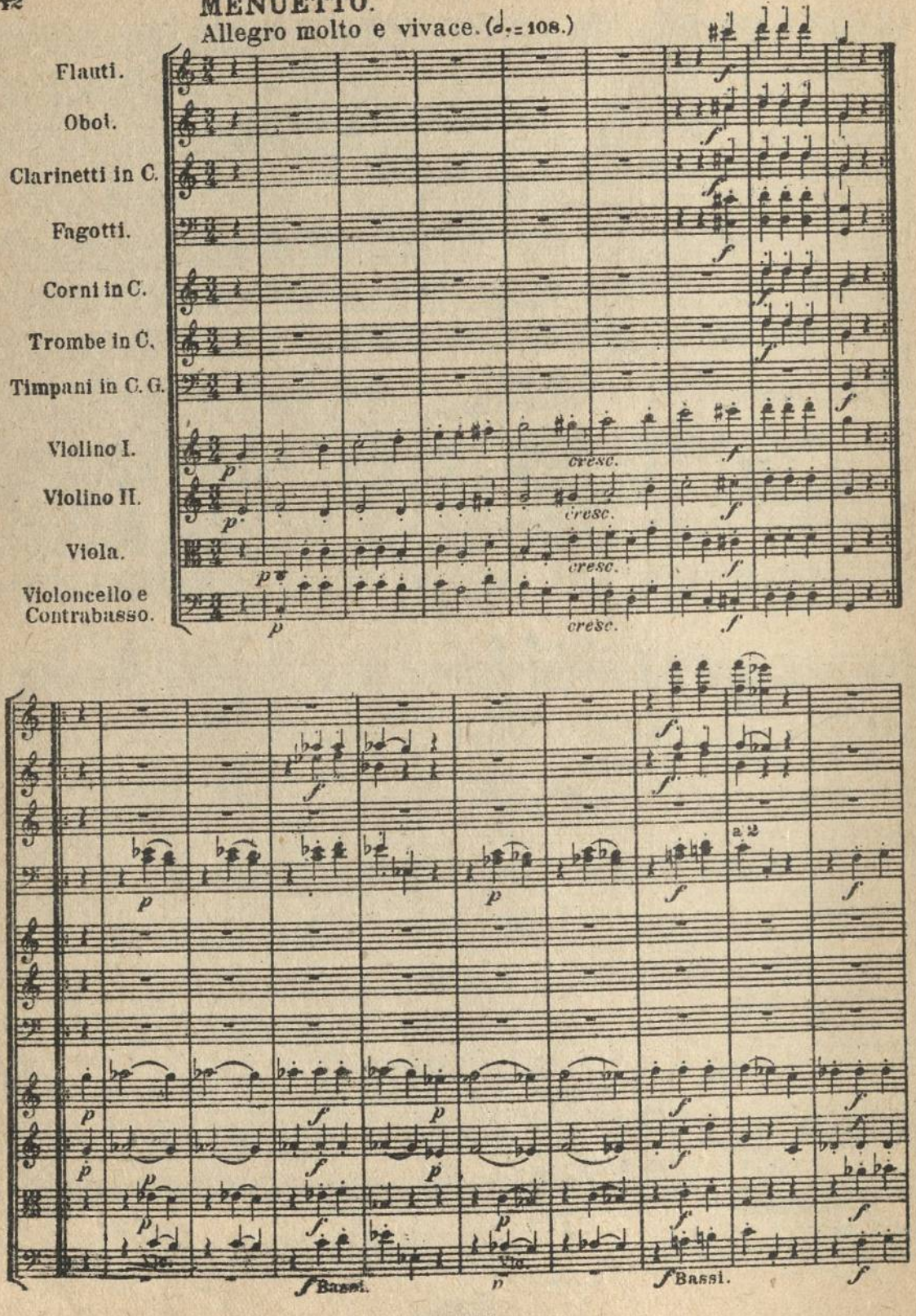


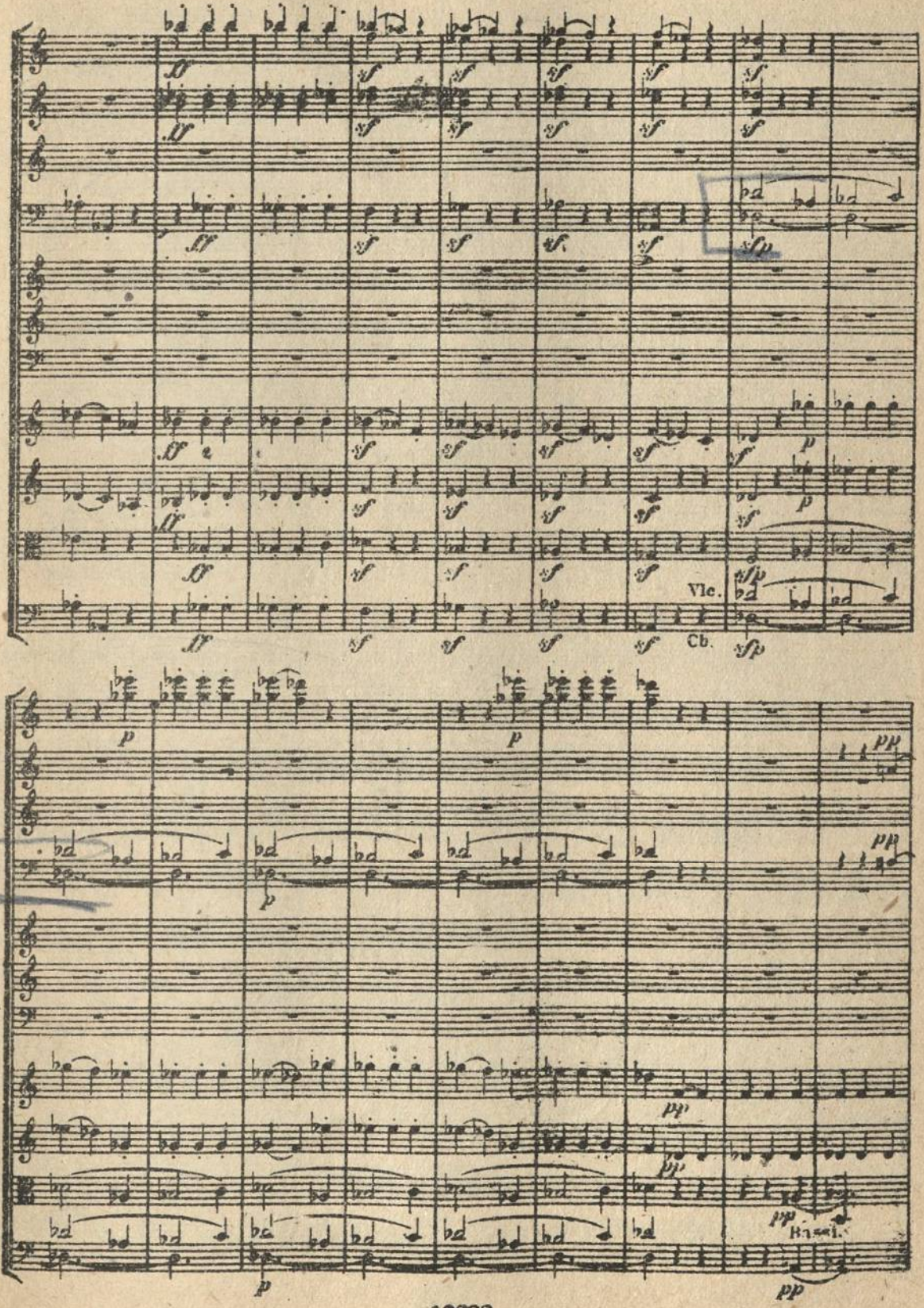

pizz.

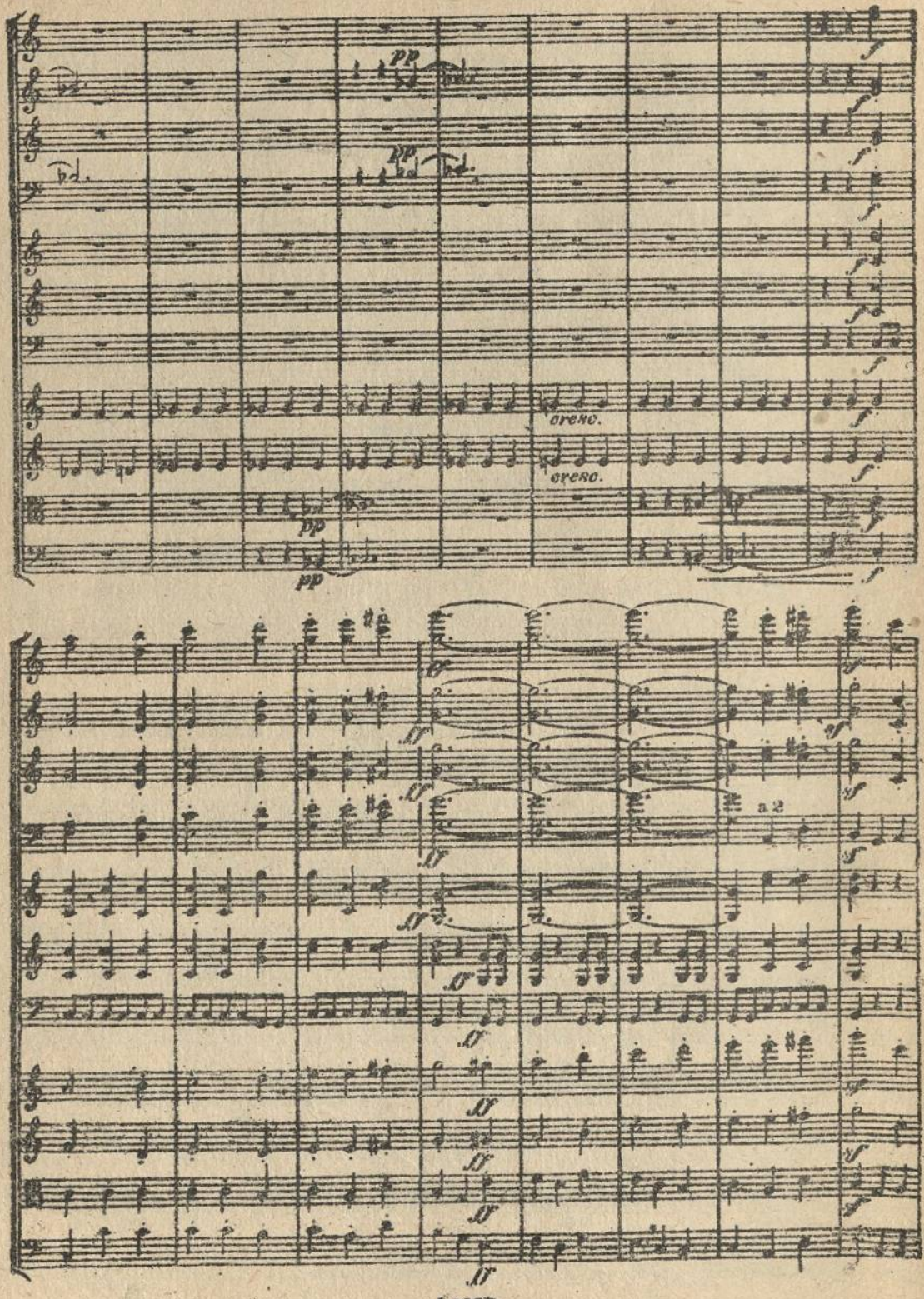

p
pp
f
ten

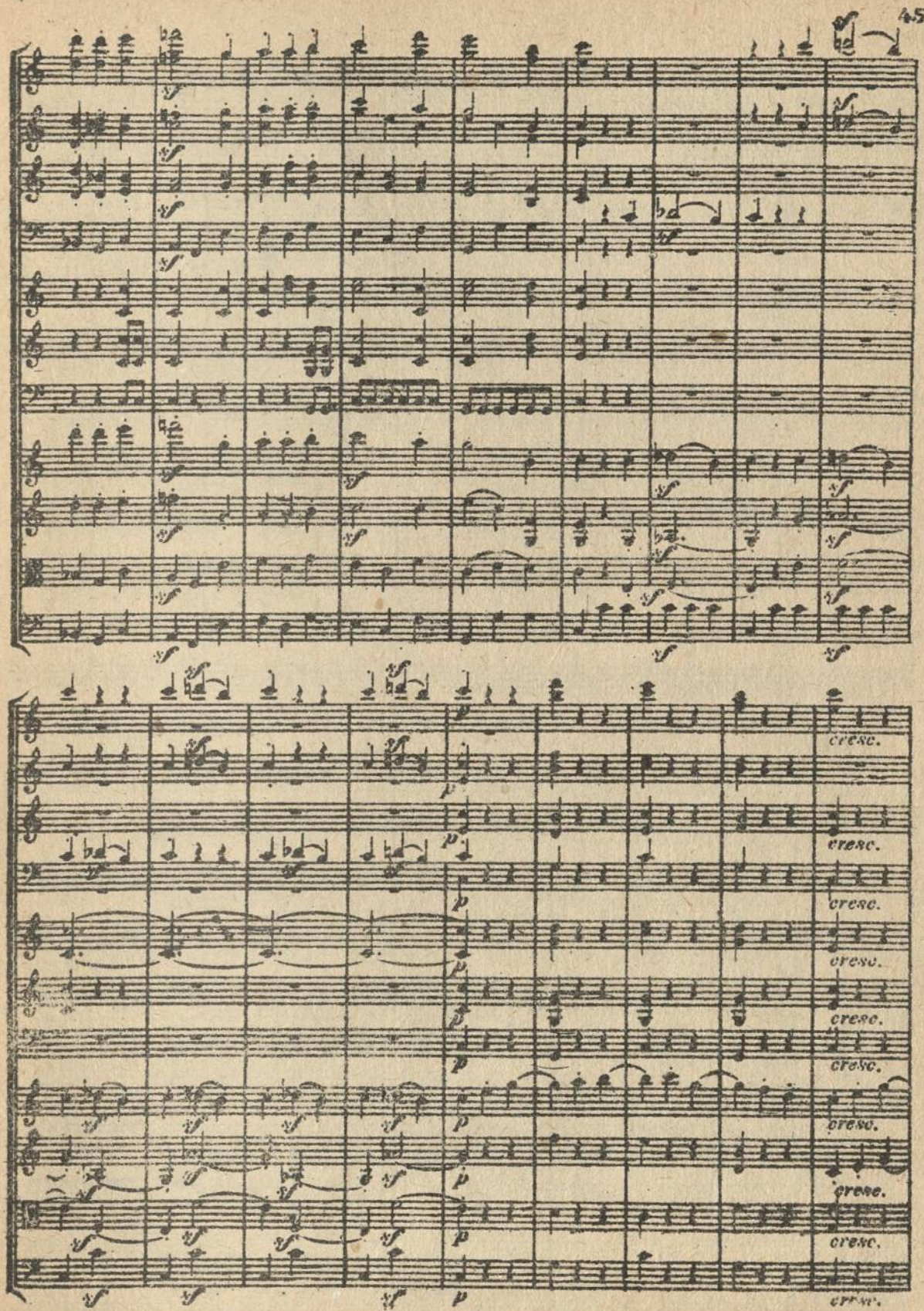
MENUETTO.

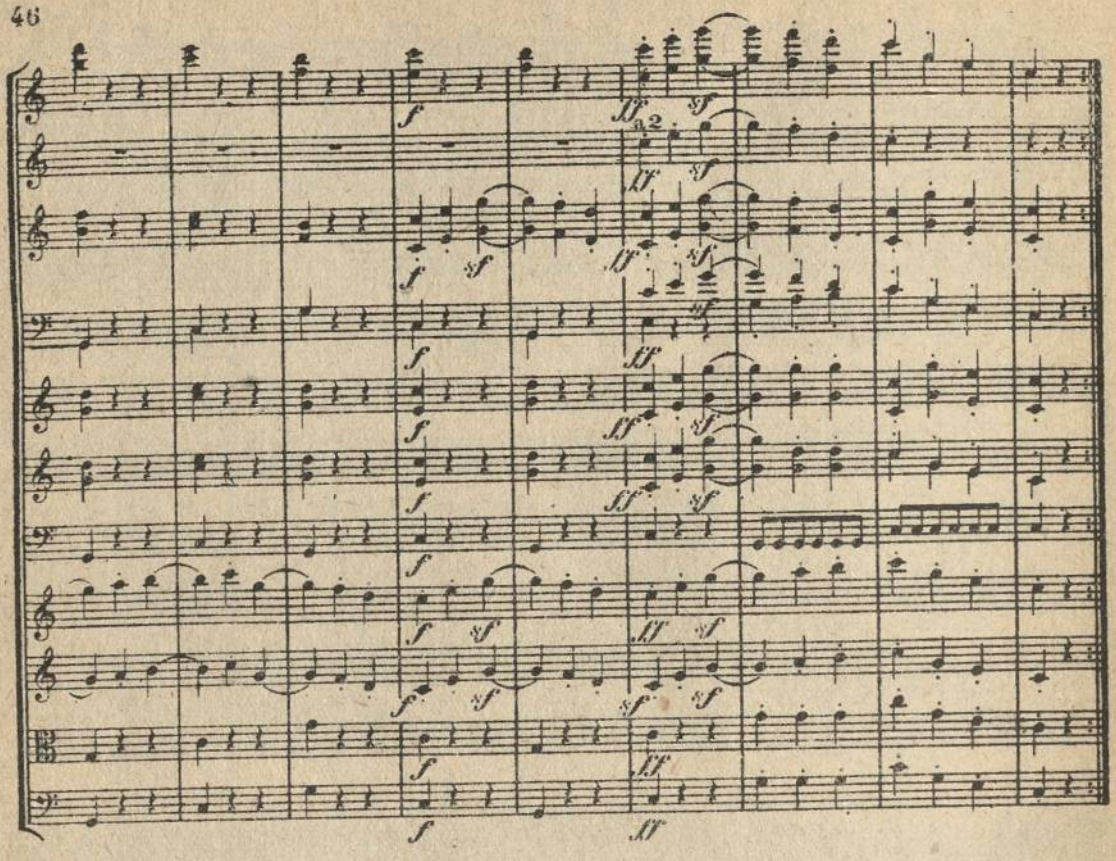
Allegro molto e vivace. (♩. = 108.)



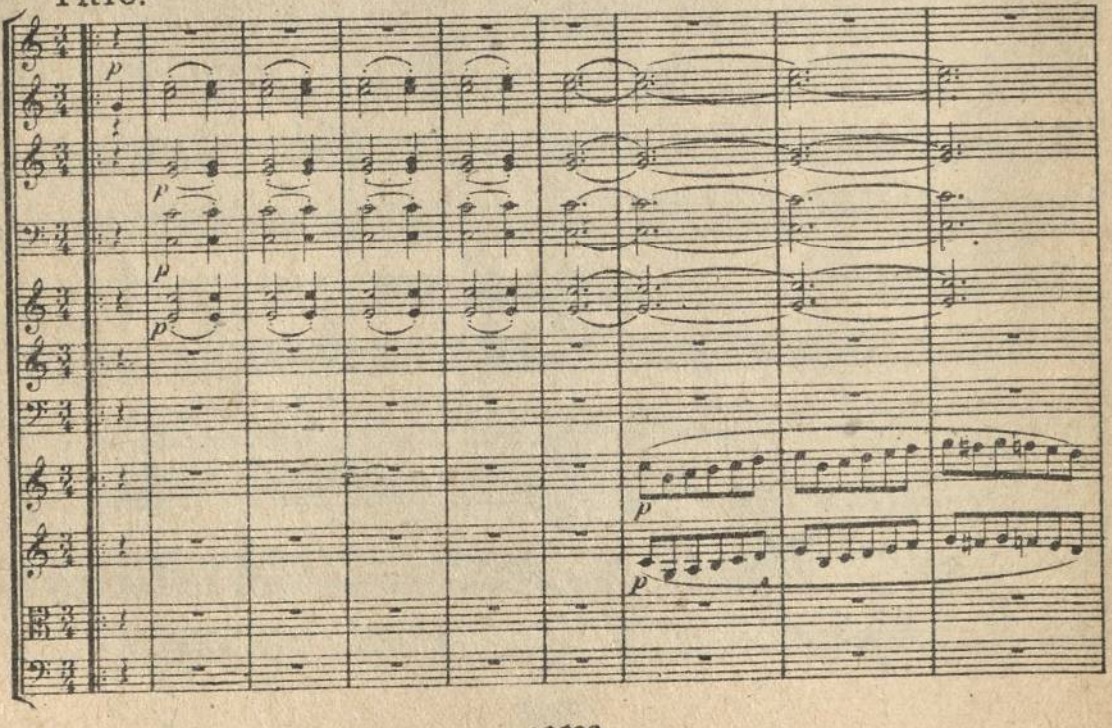

Vlc.
Cb.
Basst.

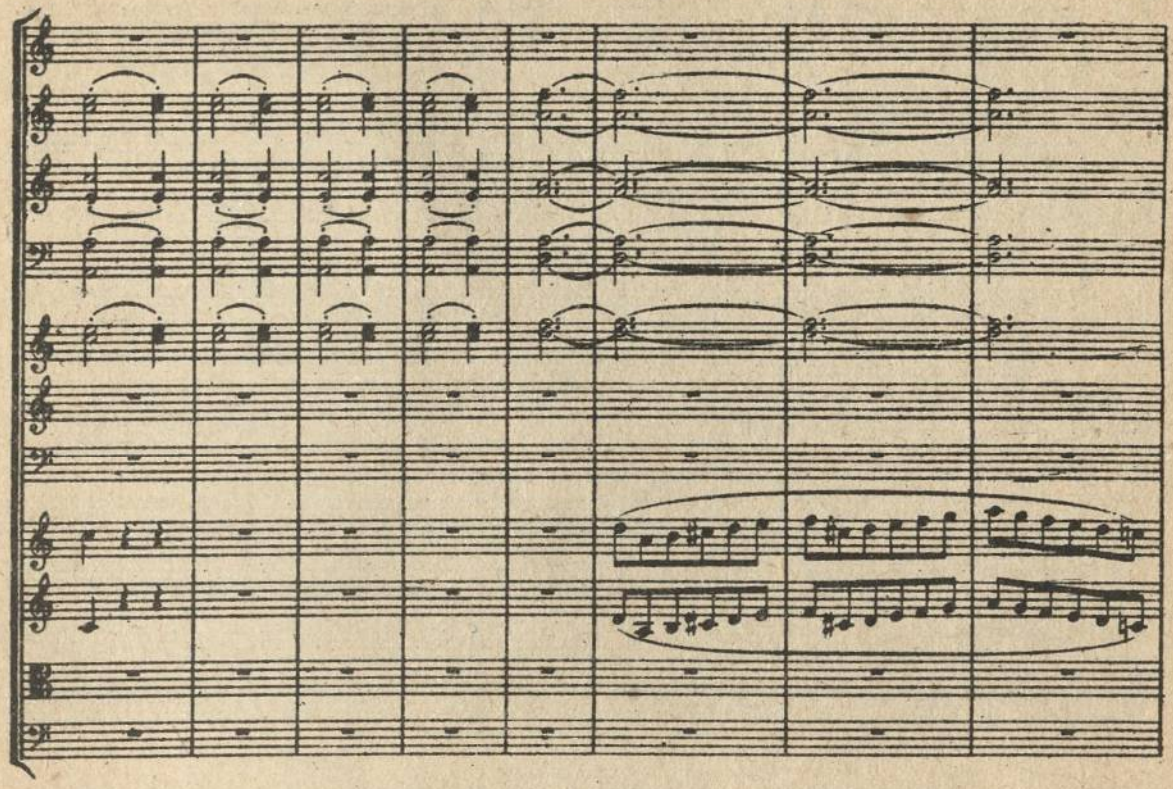

pp
pp
cresc.
cresc.
pp
pp
ff
a 2

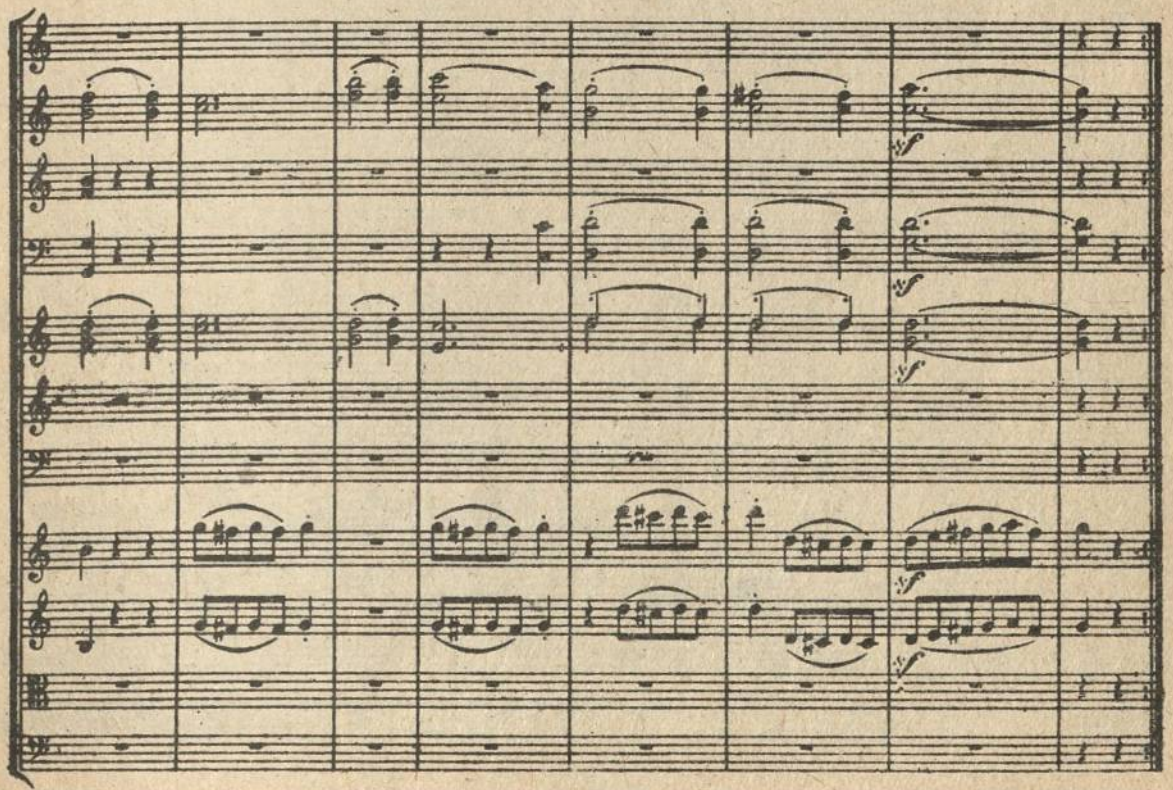

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

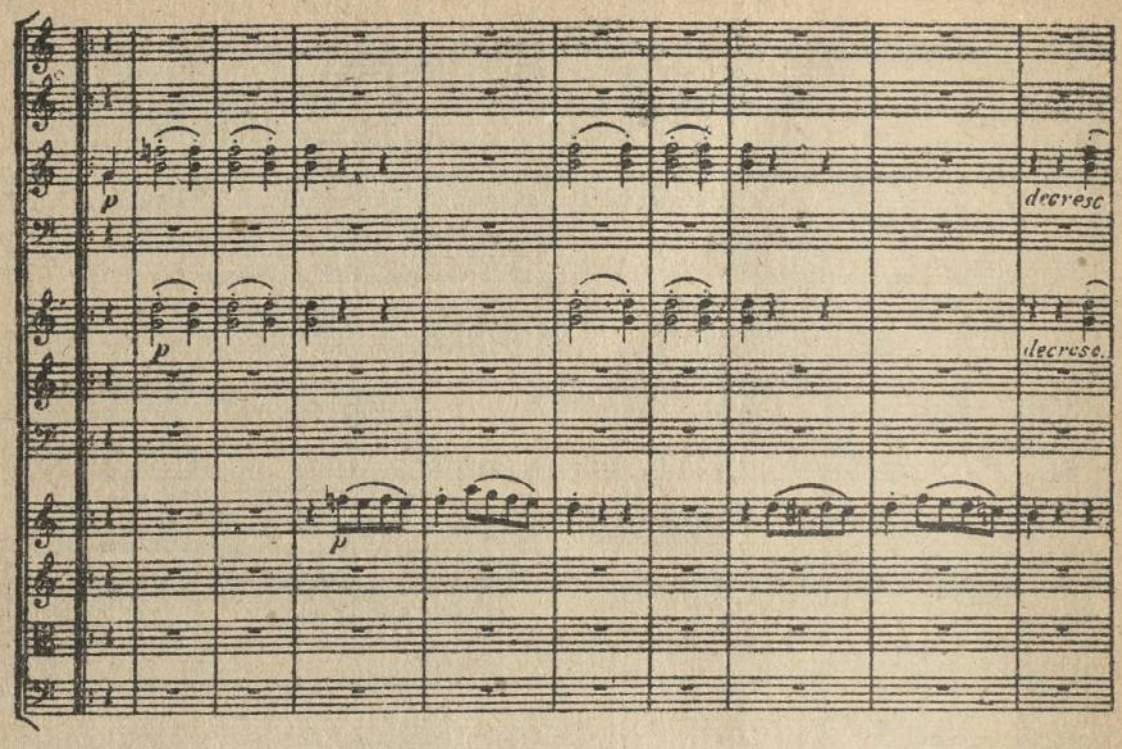


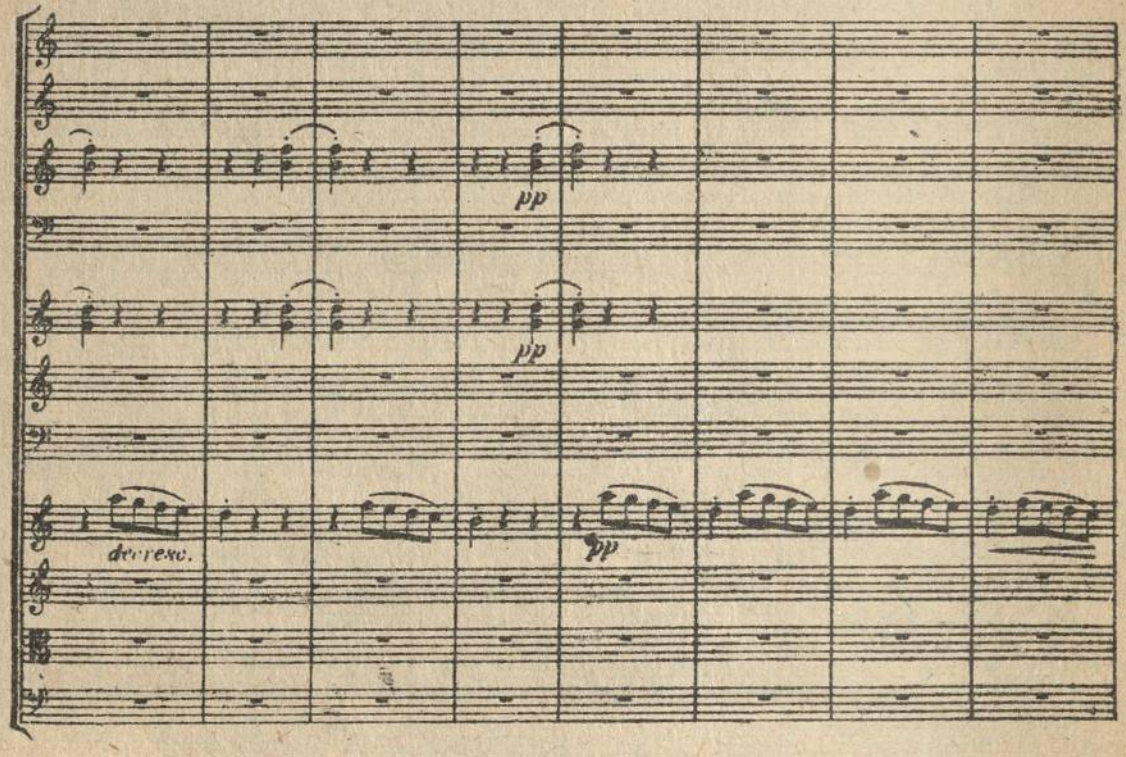
TRIO.

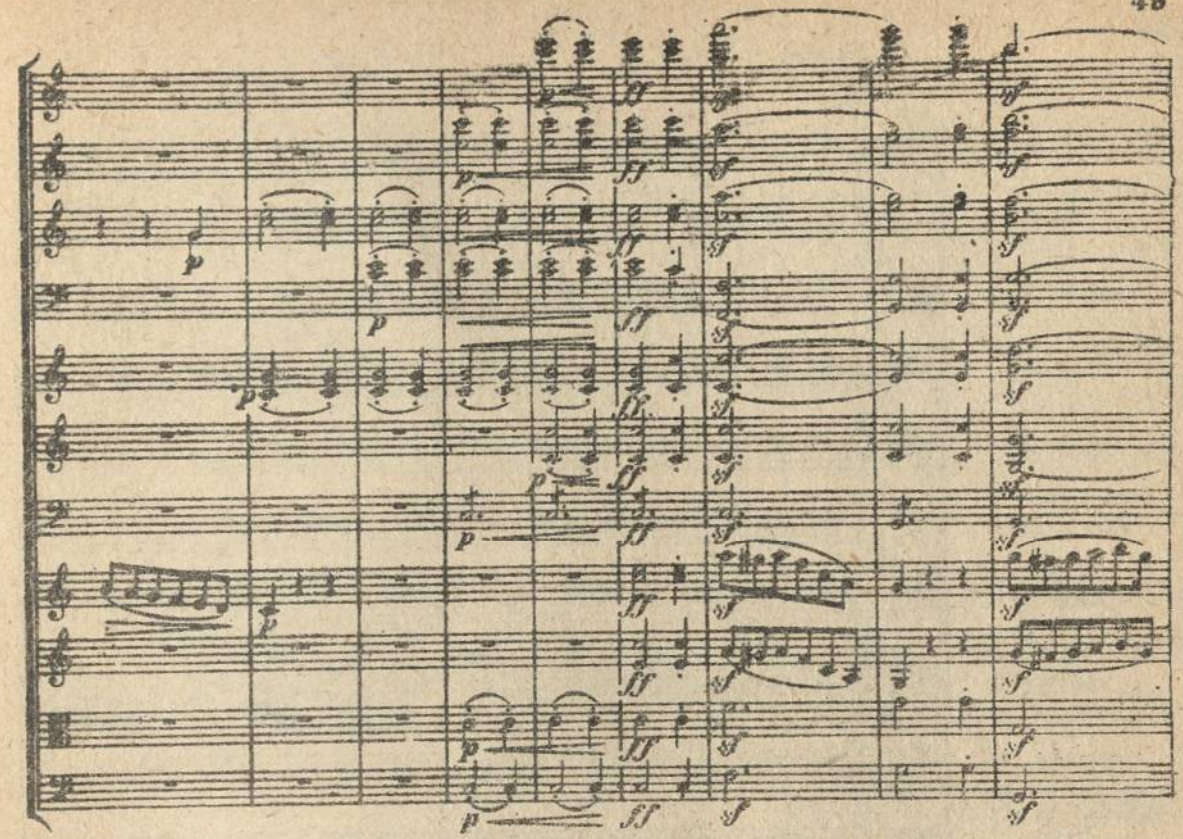


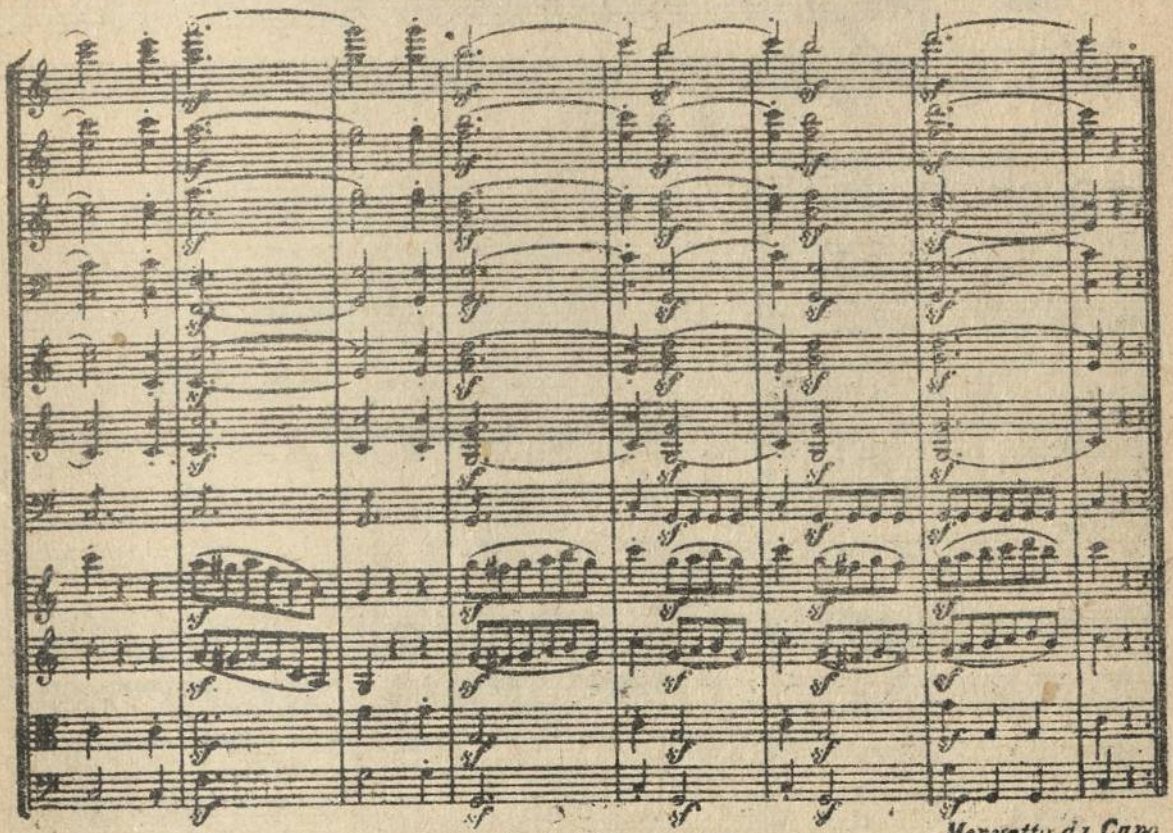





p
p
p
decresc
decresc.


pp
pp
decresc.
pp

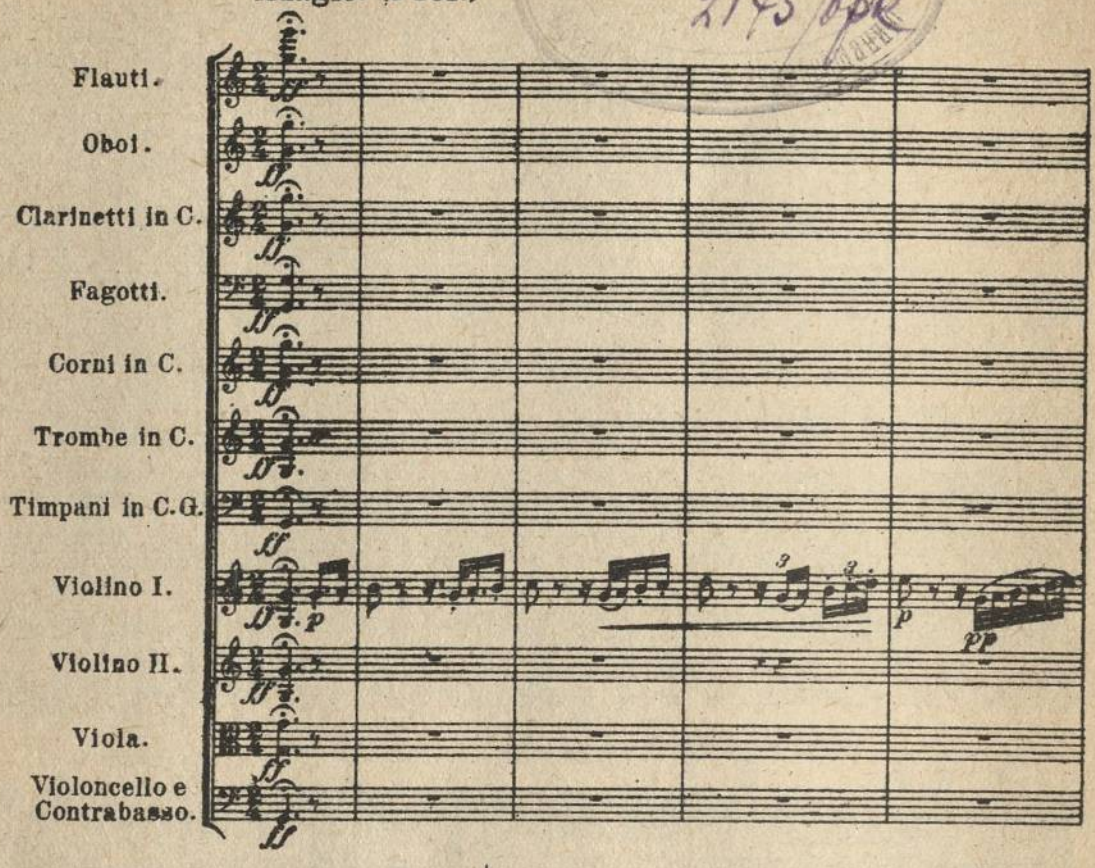




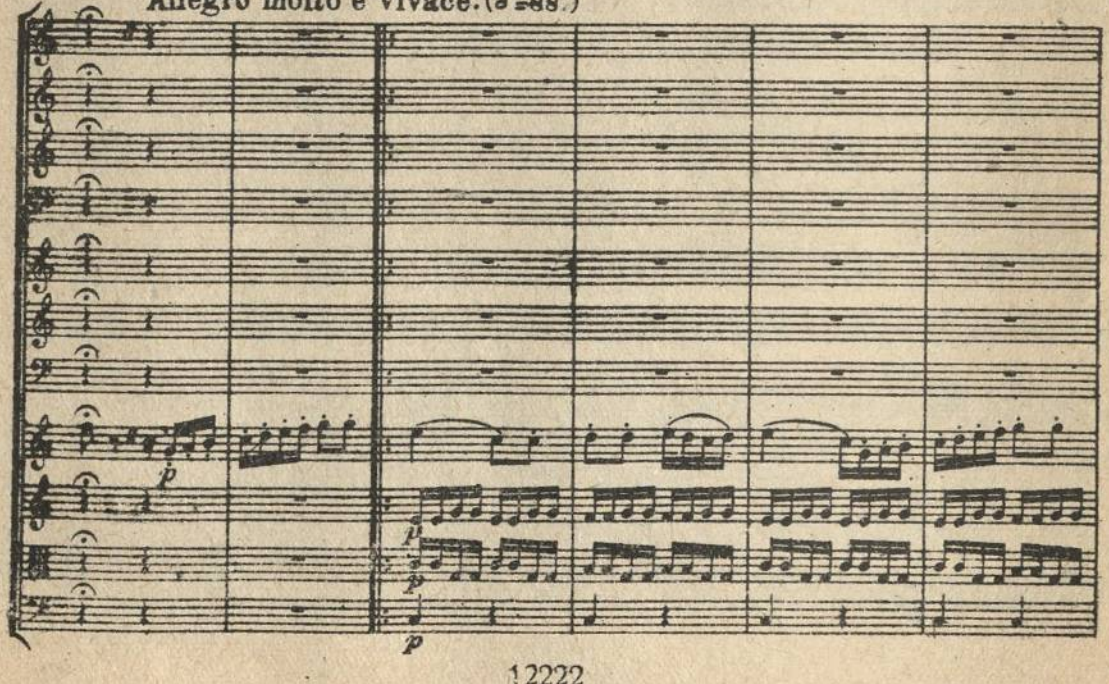
Menuetto da Capo.

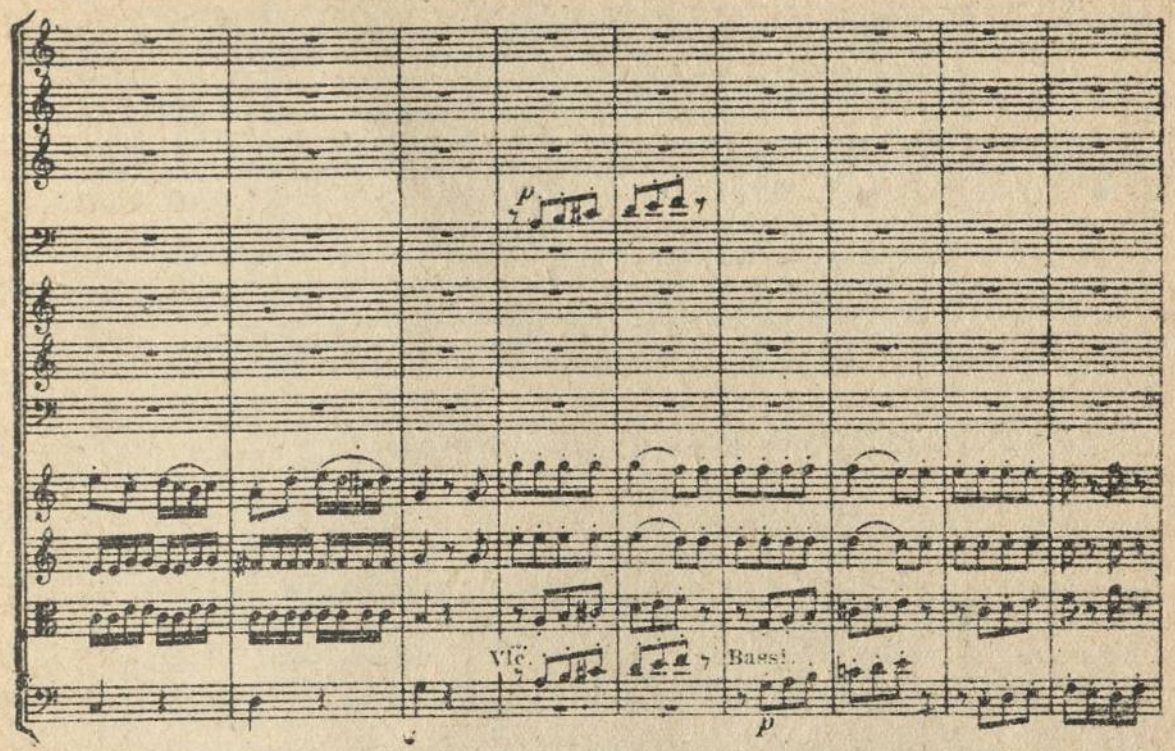
2175 opk

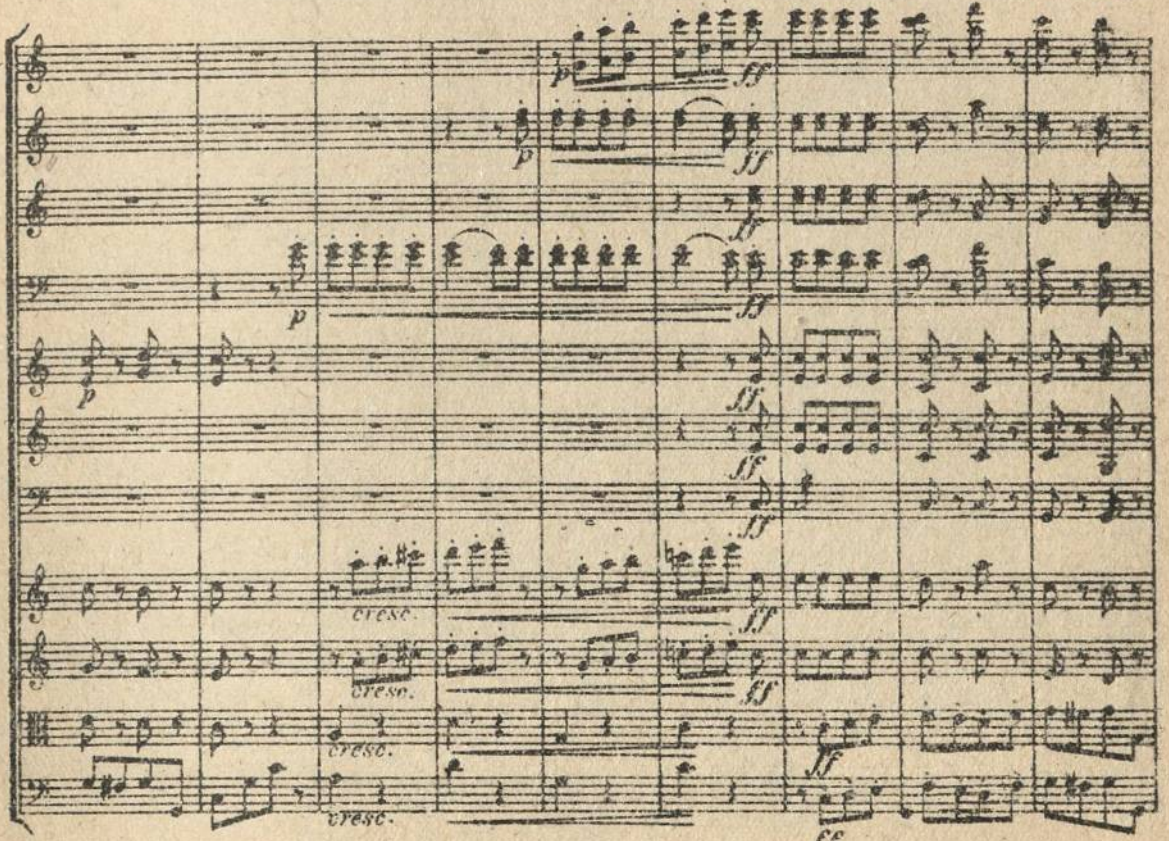
Adagio. (♪=ca.)

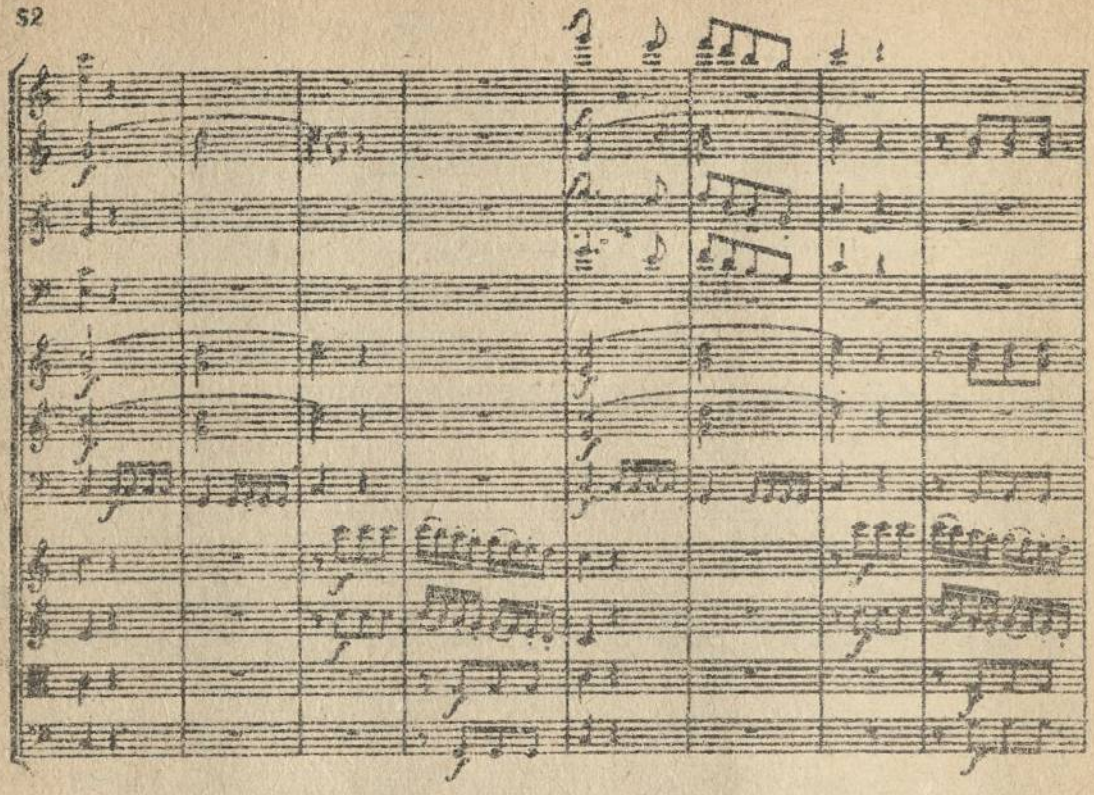


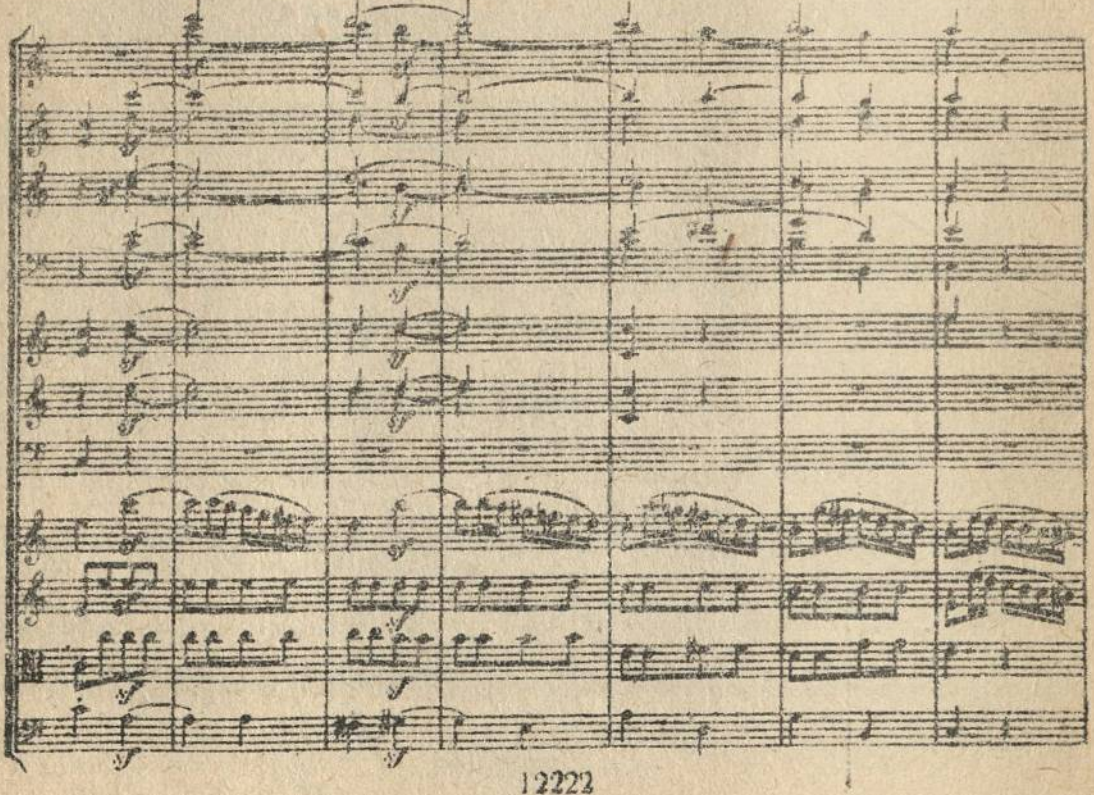
Allegro molto e vivace. (♩=ca.)

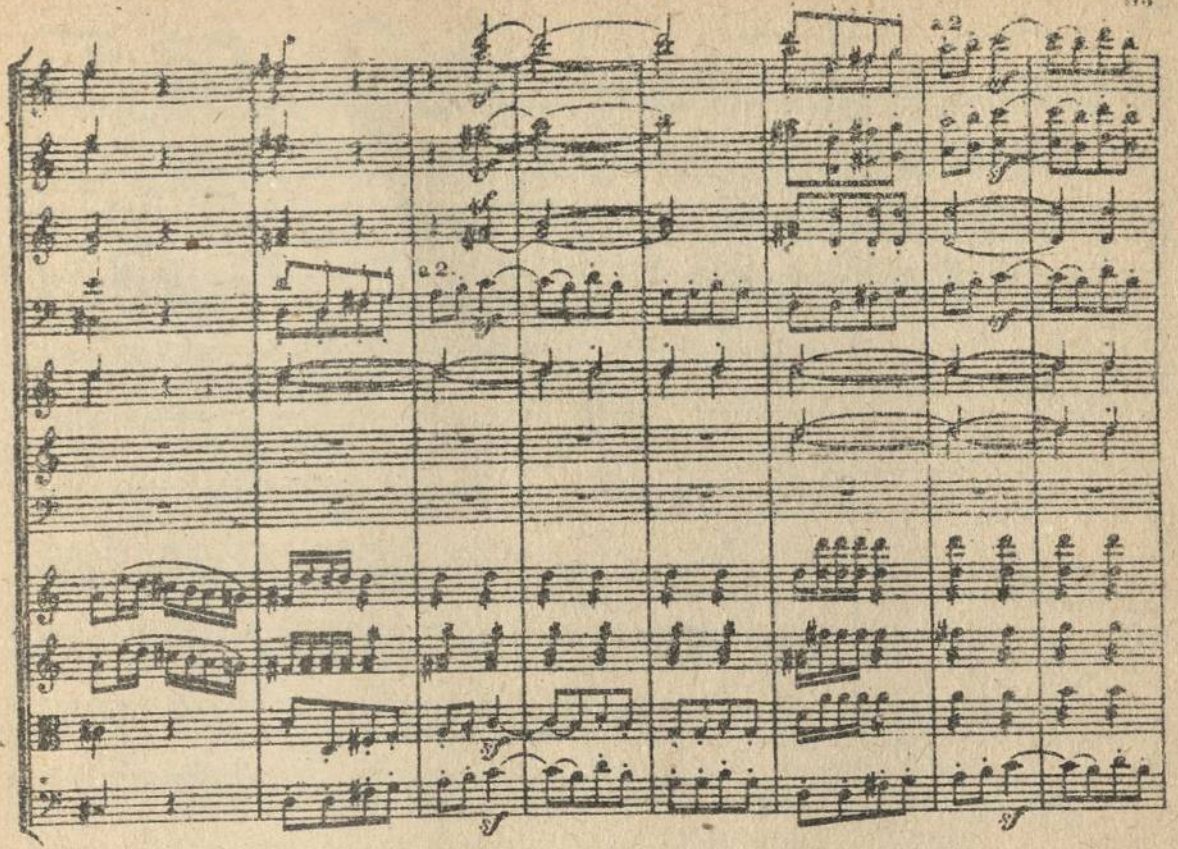


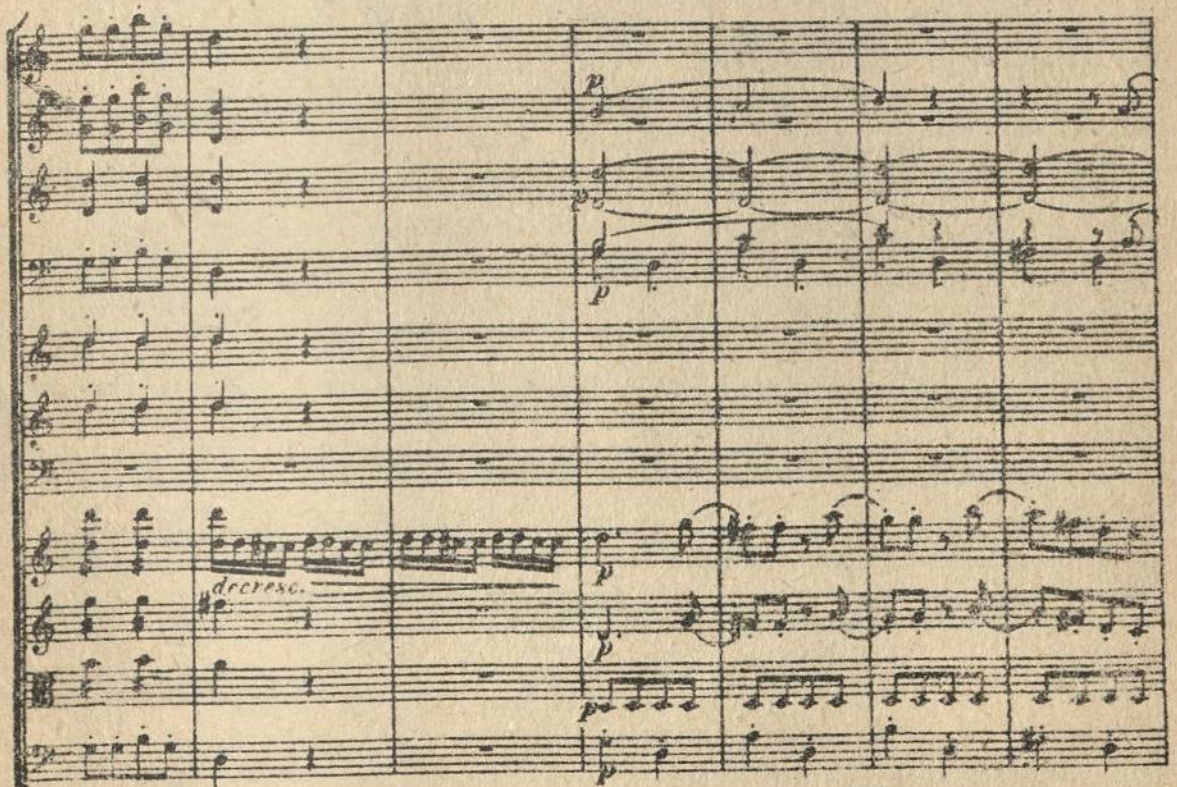

Vlc.
Bass!
p

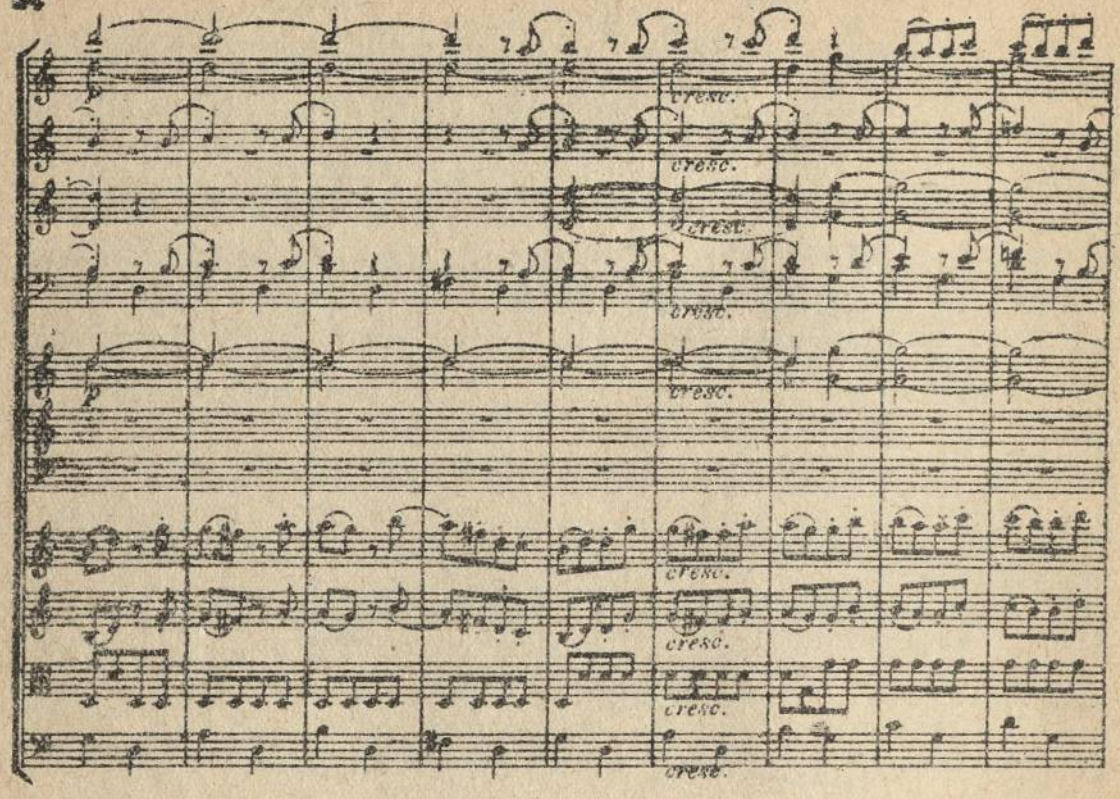

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
ff

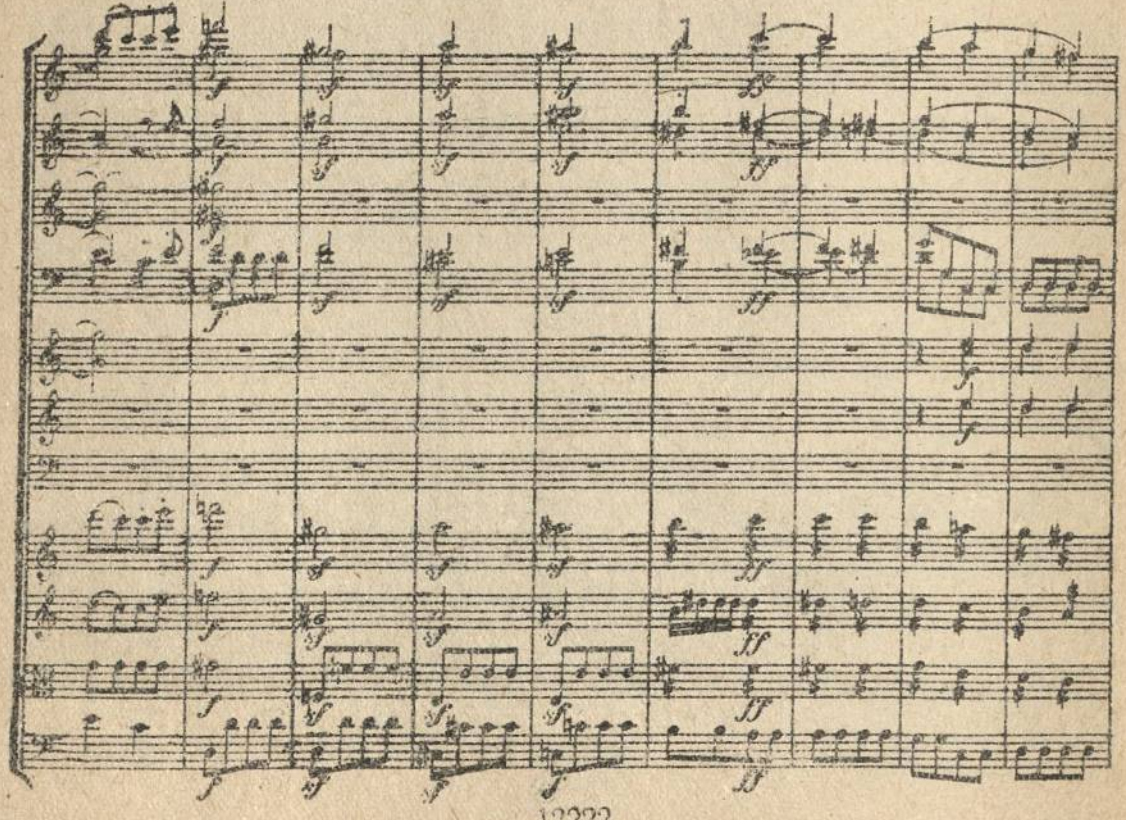


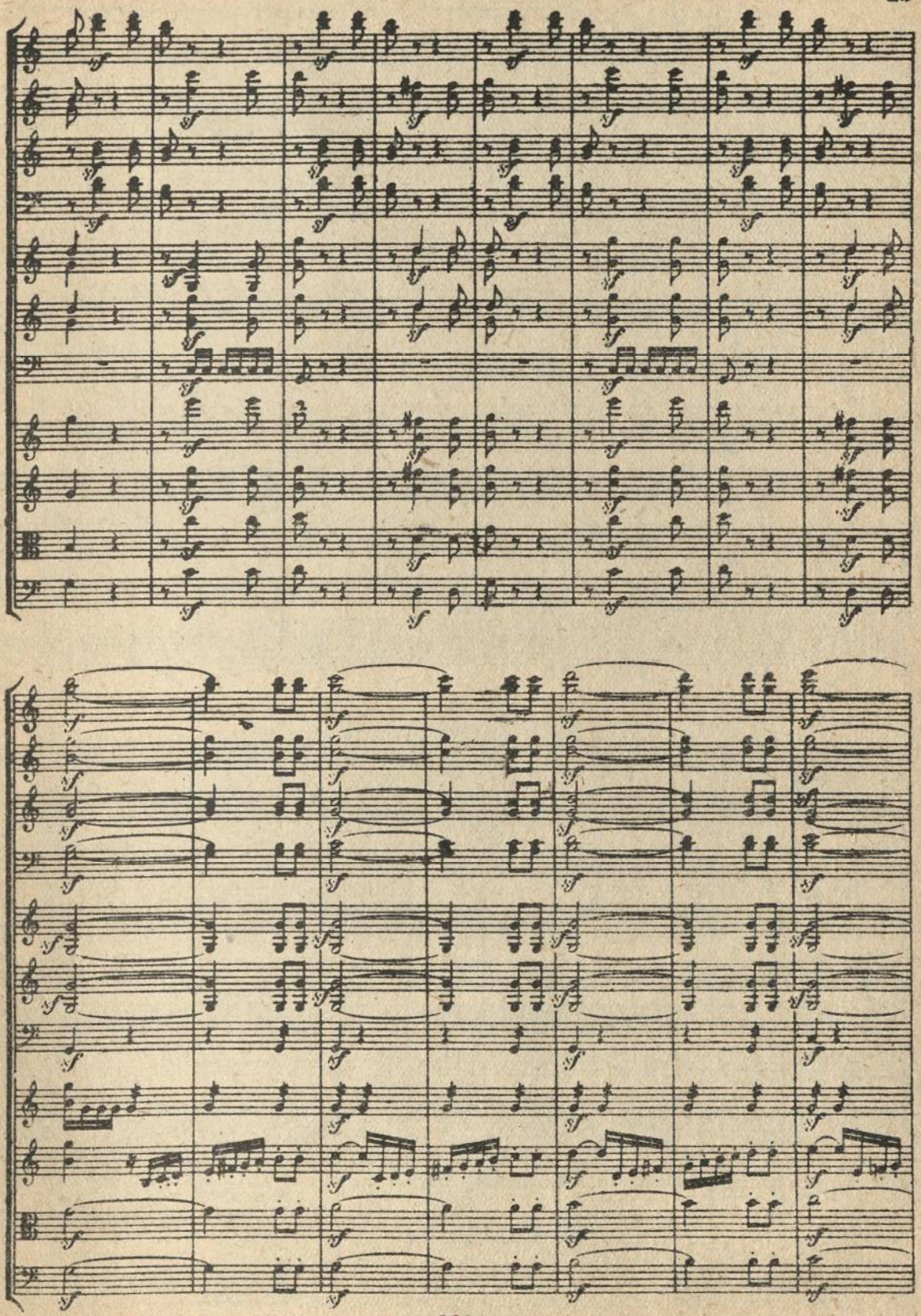


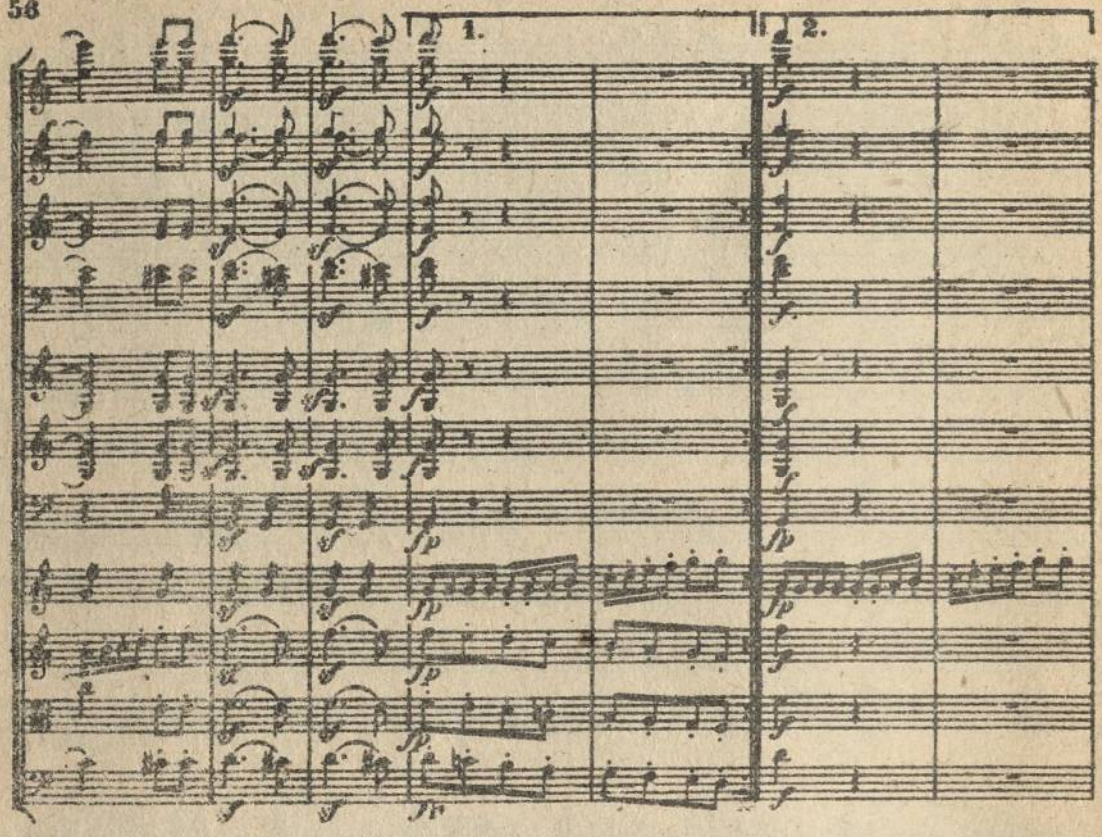

a2.
a2.
sf
sf
sf

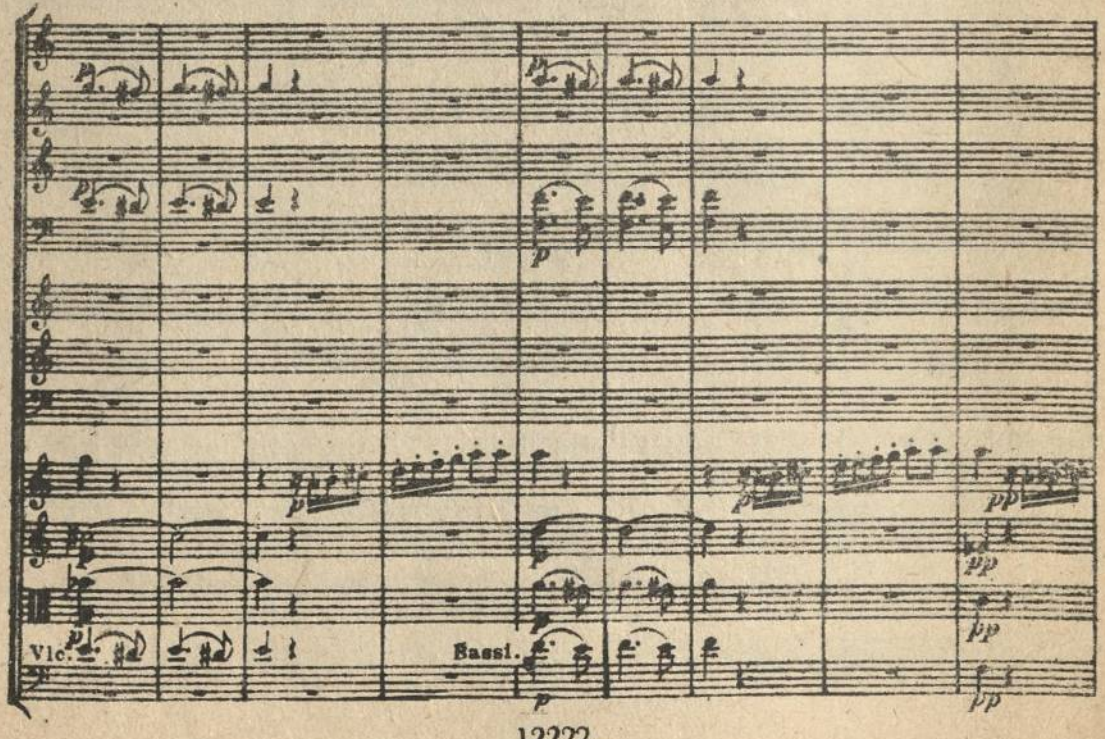

p
p
decresc.
p
p
p
p

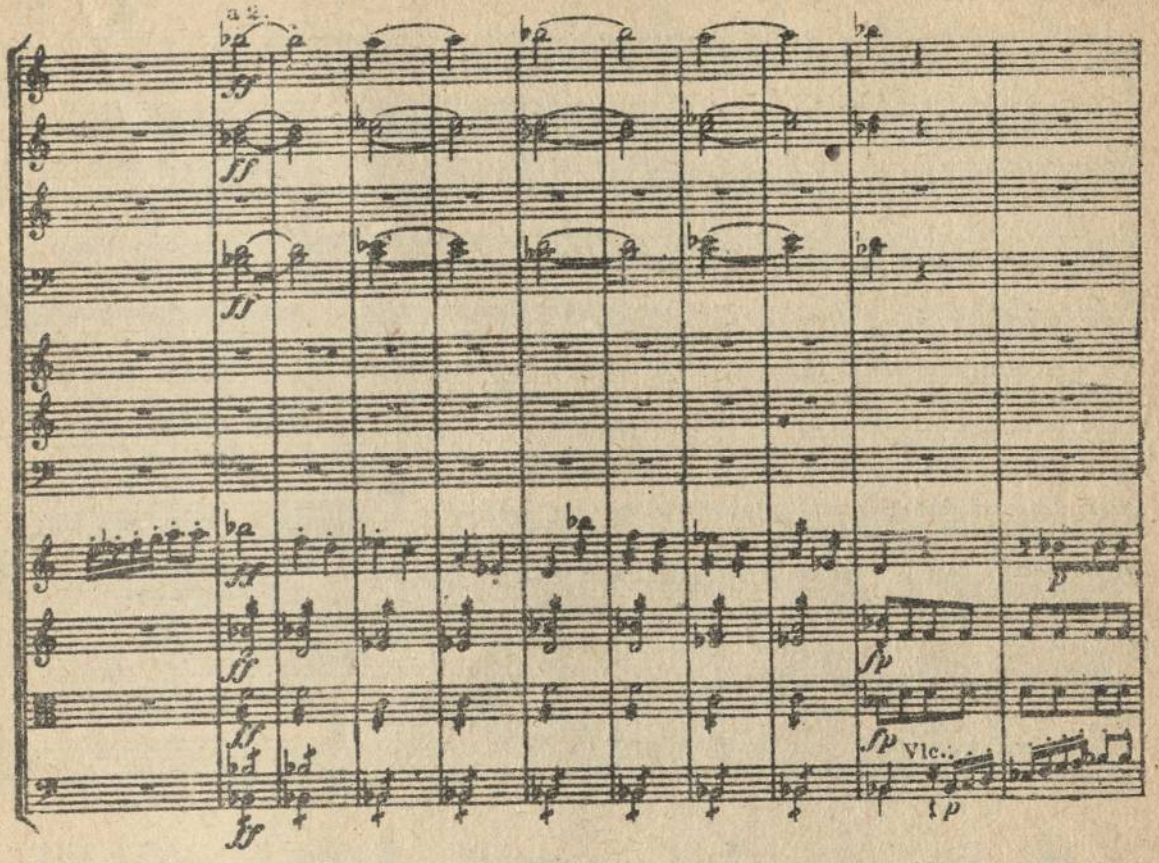

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

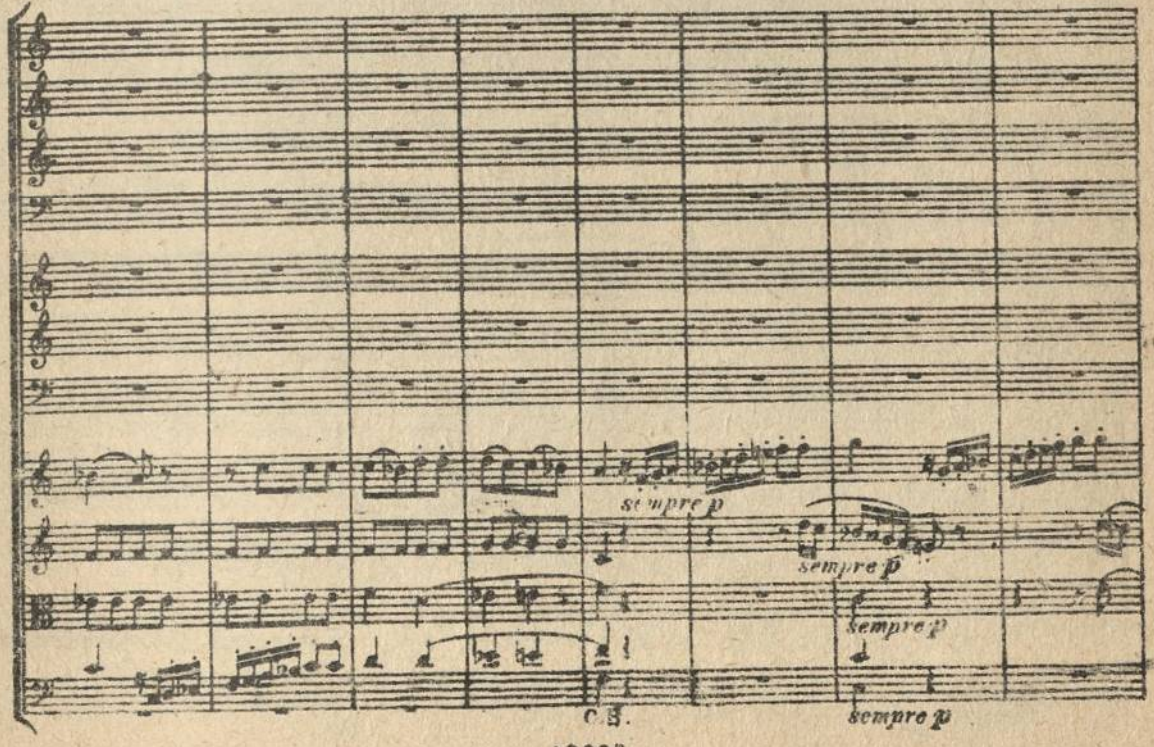

ff
ff
ff
ff
ff

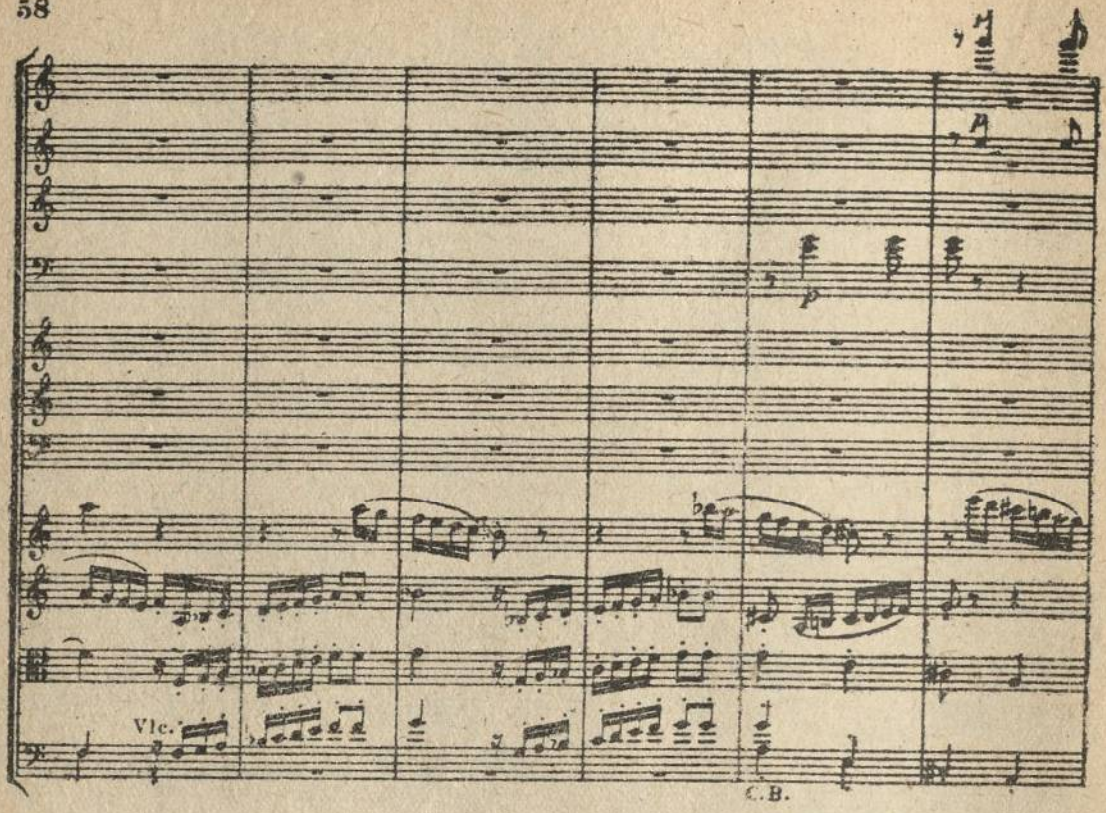


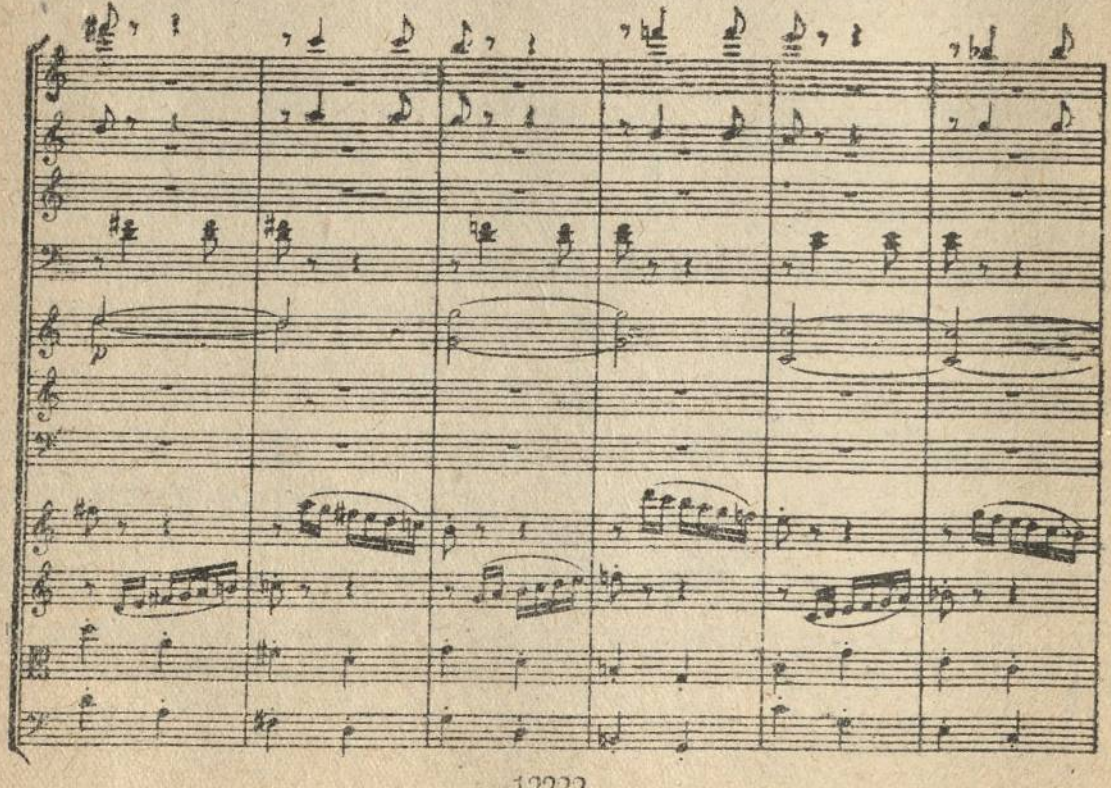

1.
2.

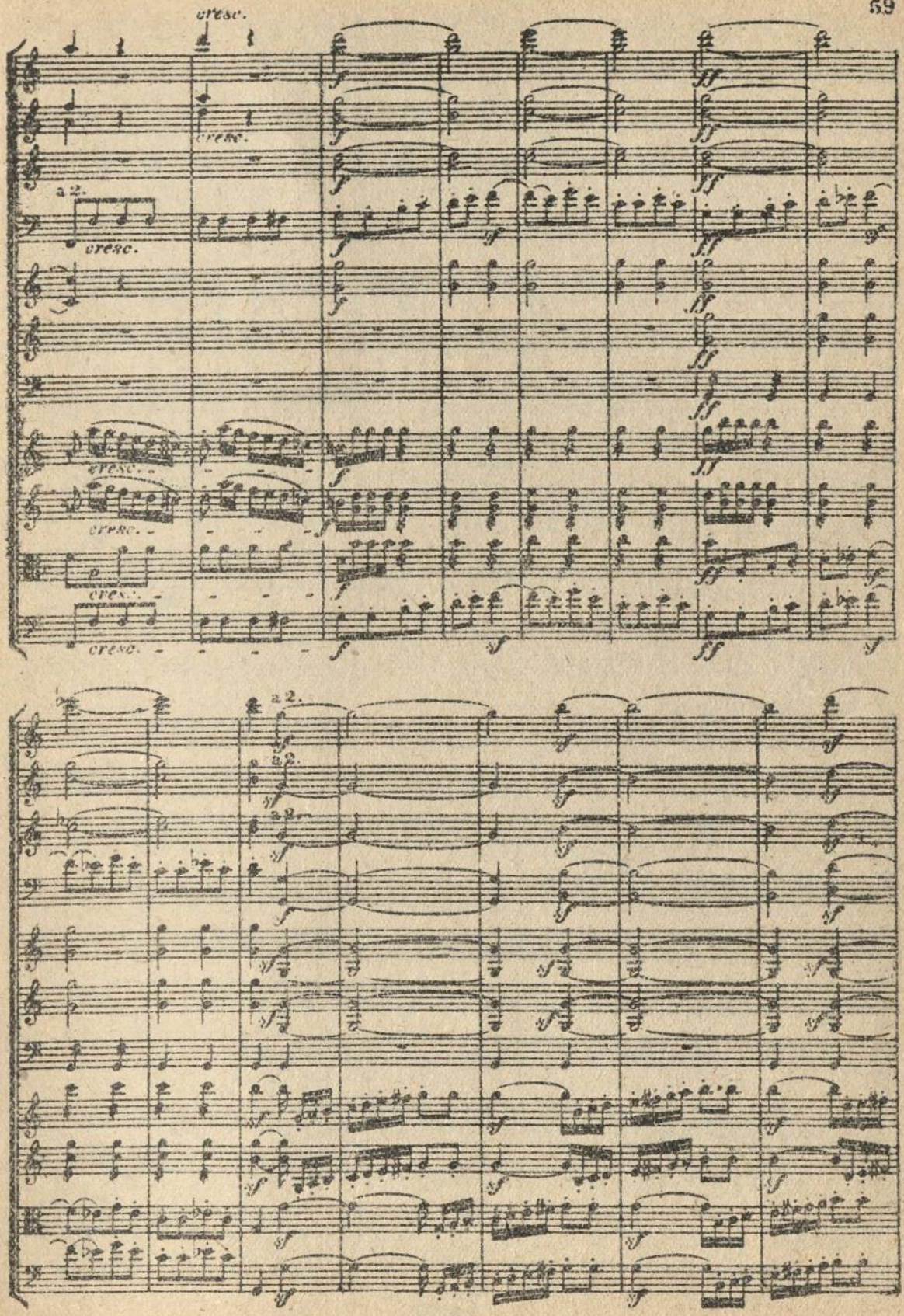

Vlc.
Bassi.

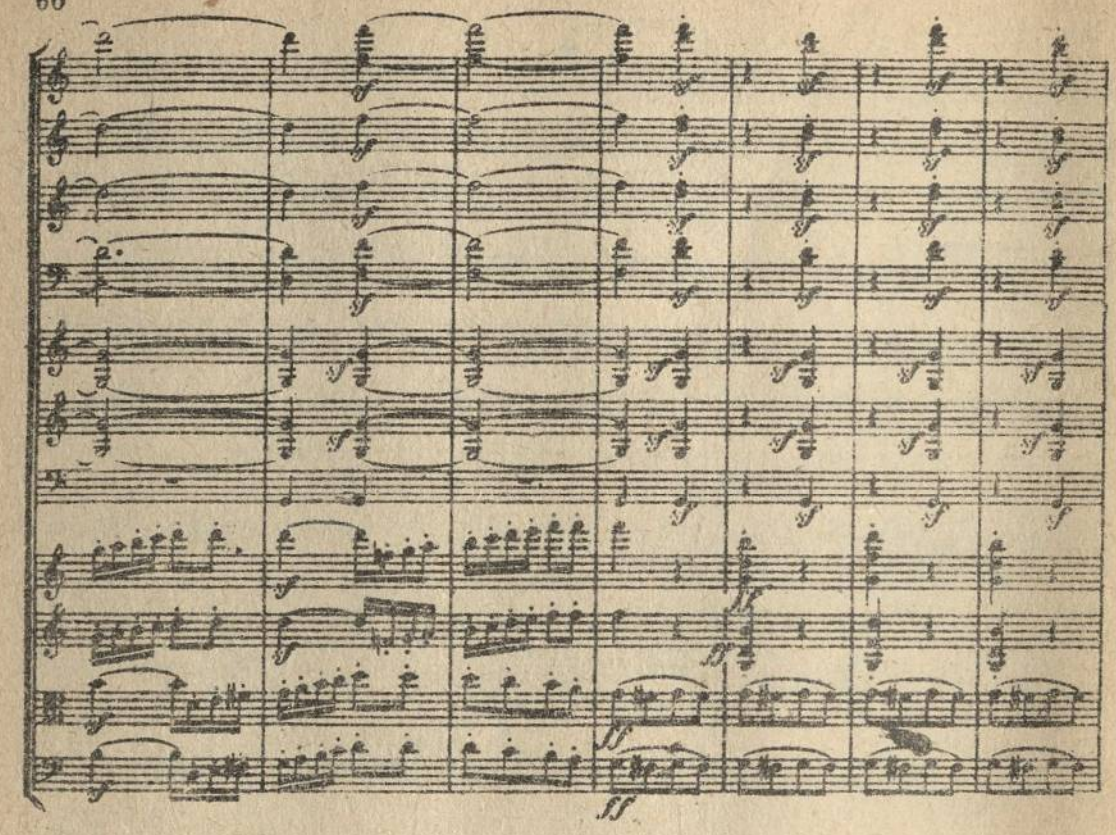

a 2.
Vlc.

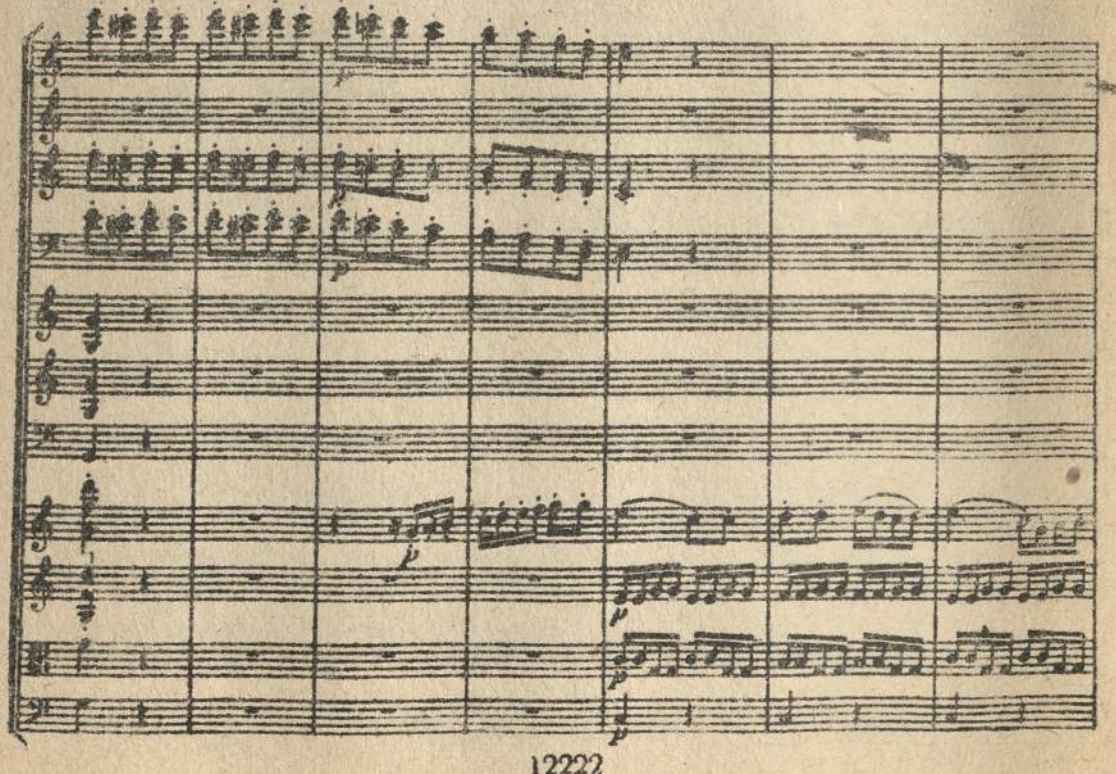

sempre p
sempre p
sempre p
C. B.
sempre p

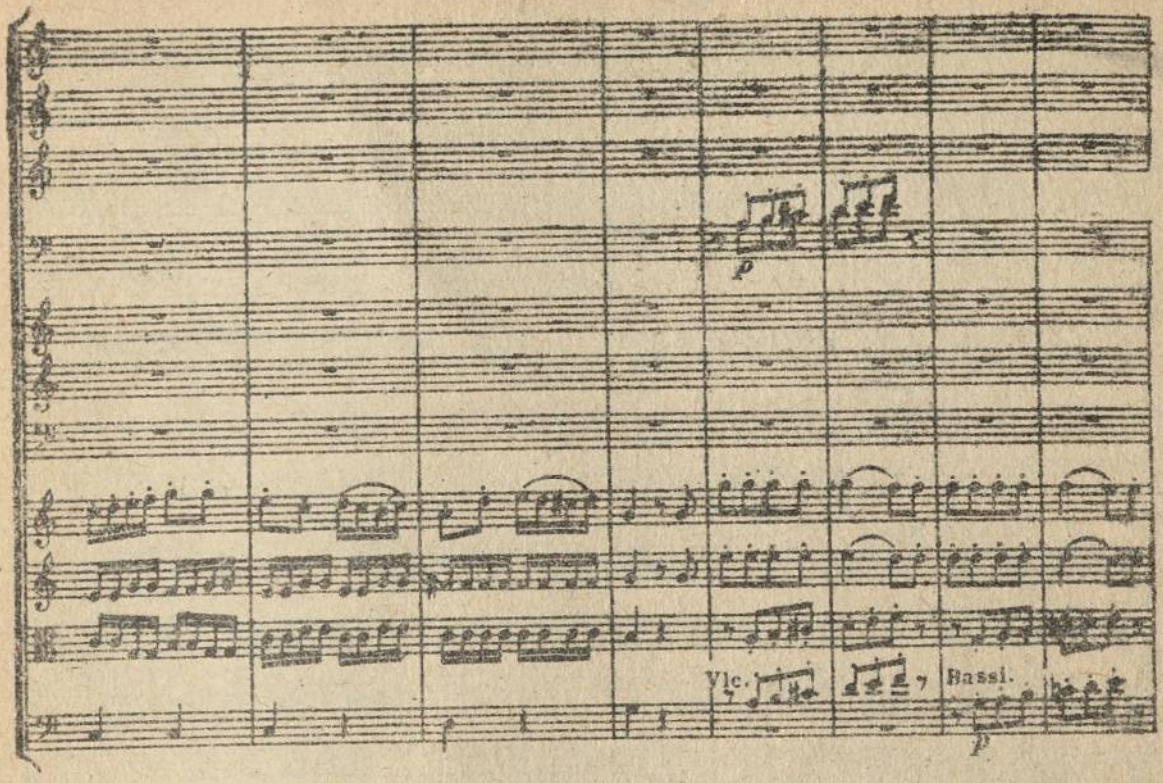

Vlc.
C.B.

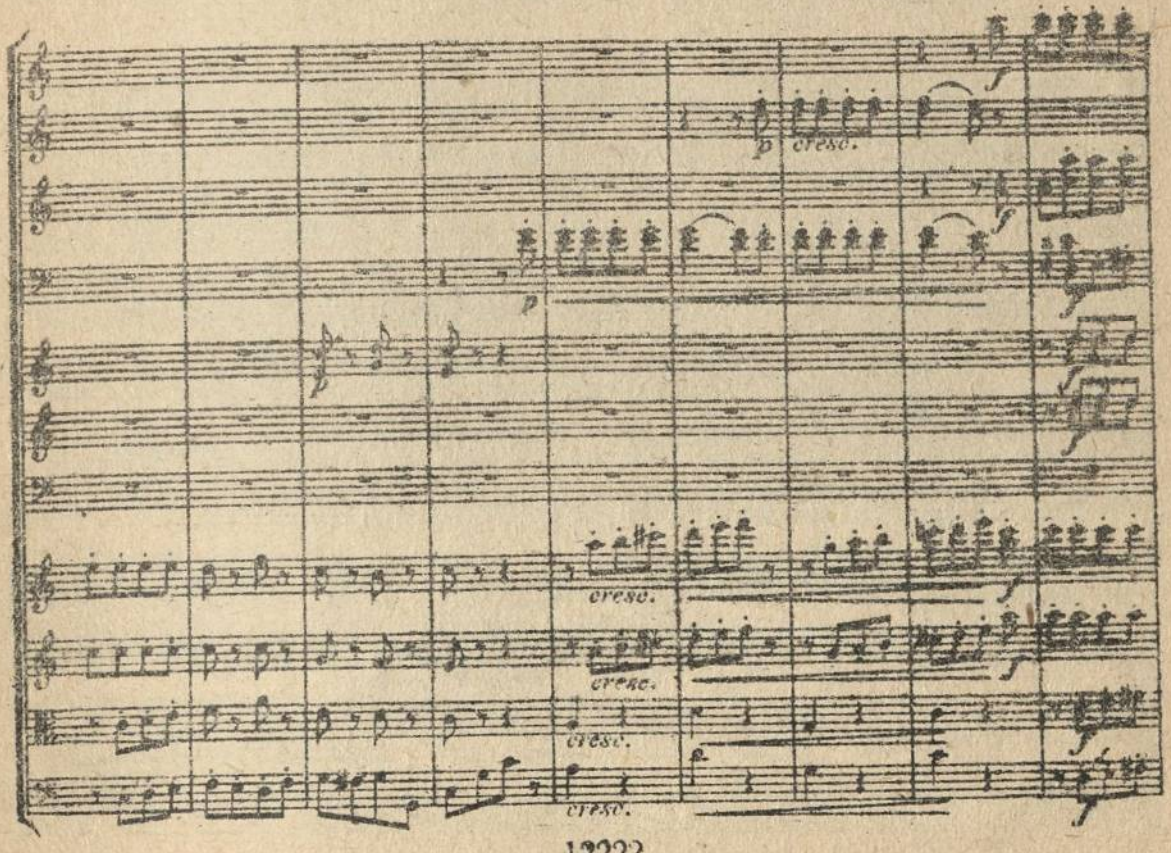


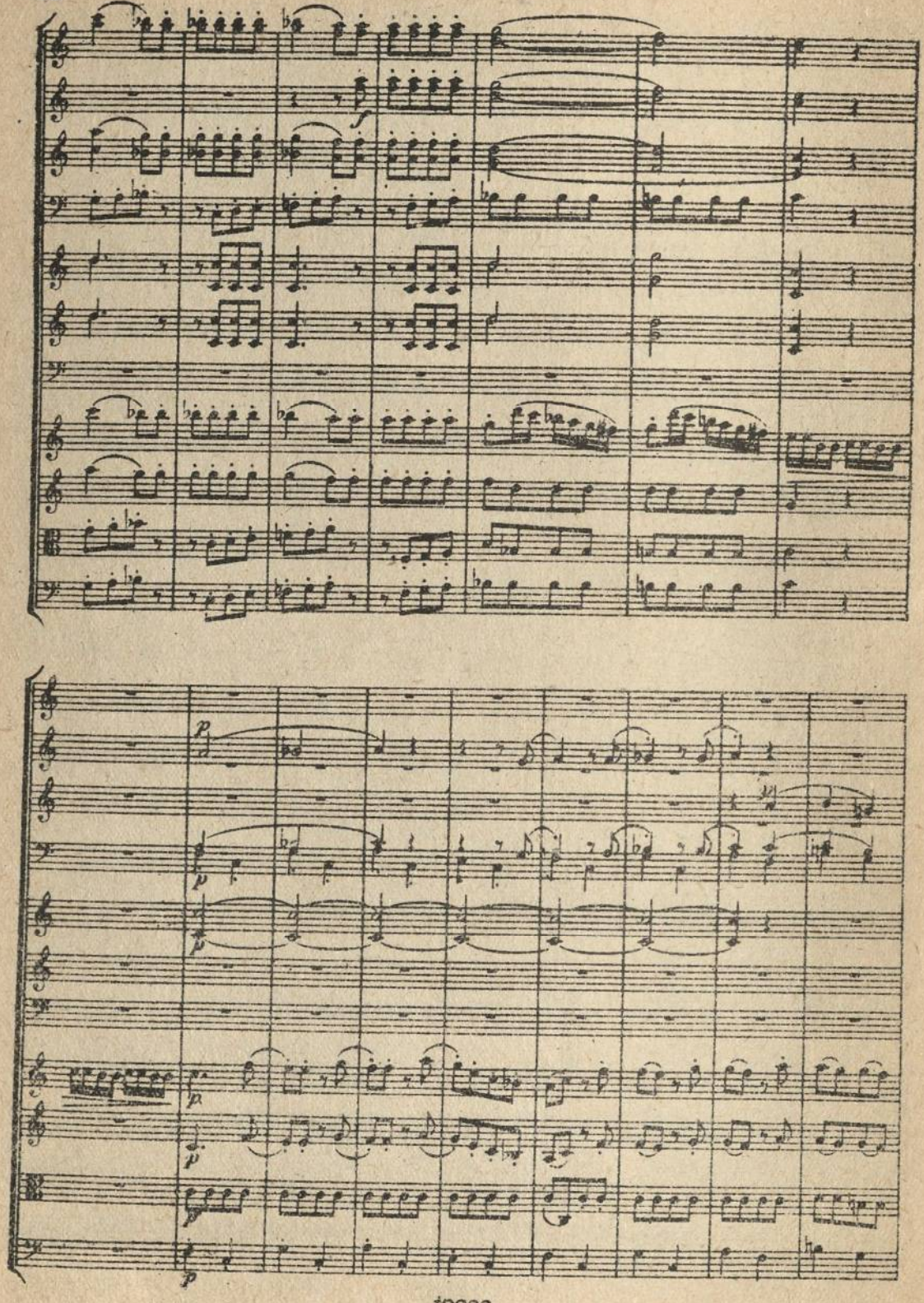

cresc.
a 2.

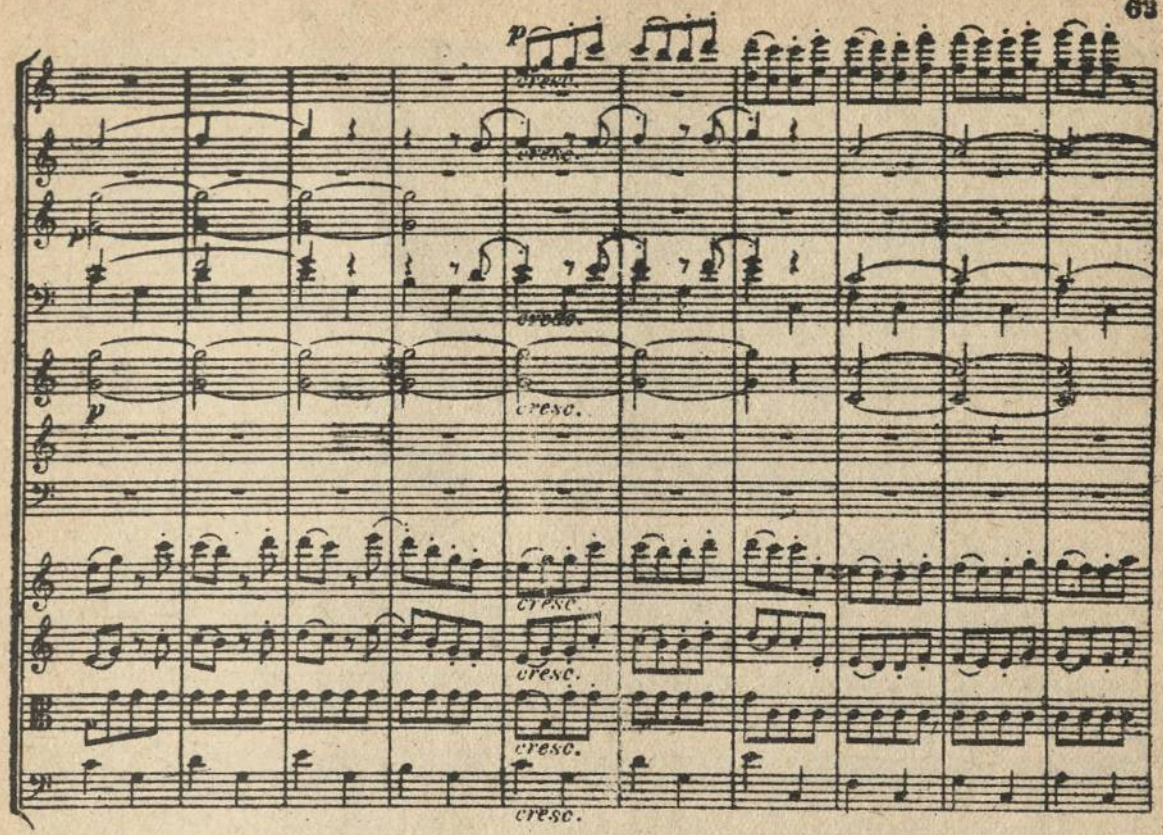


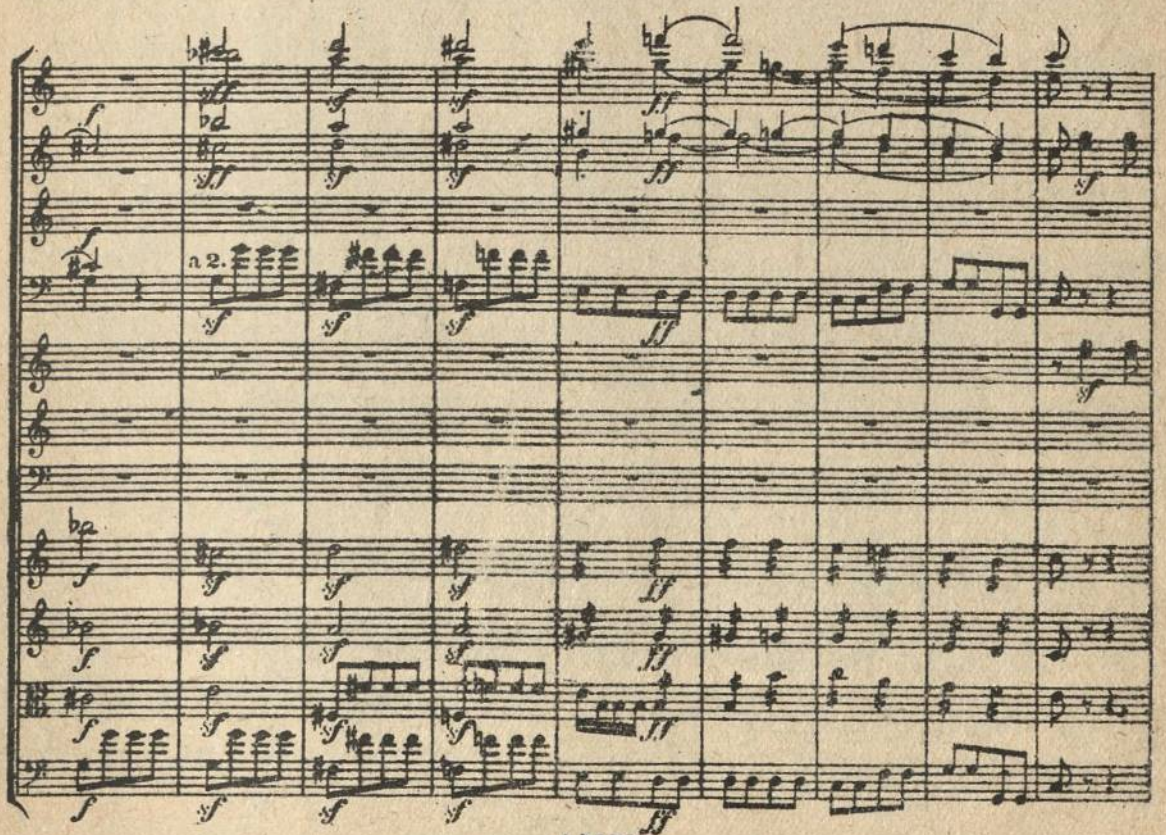


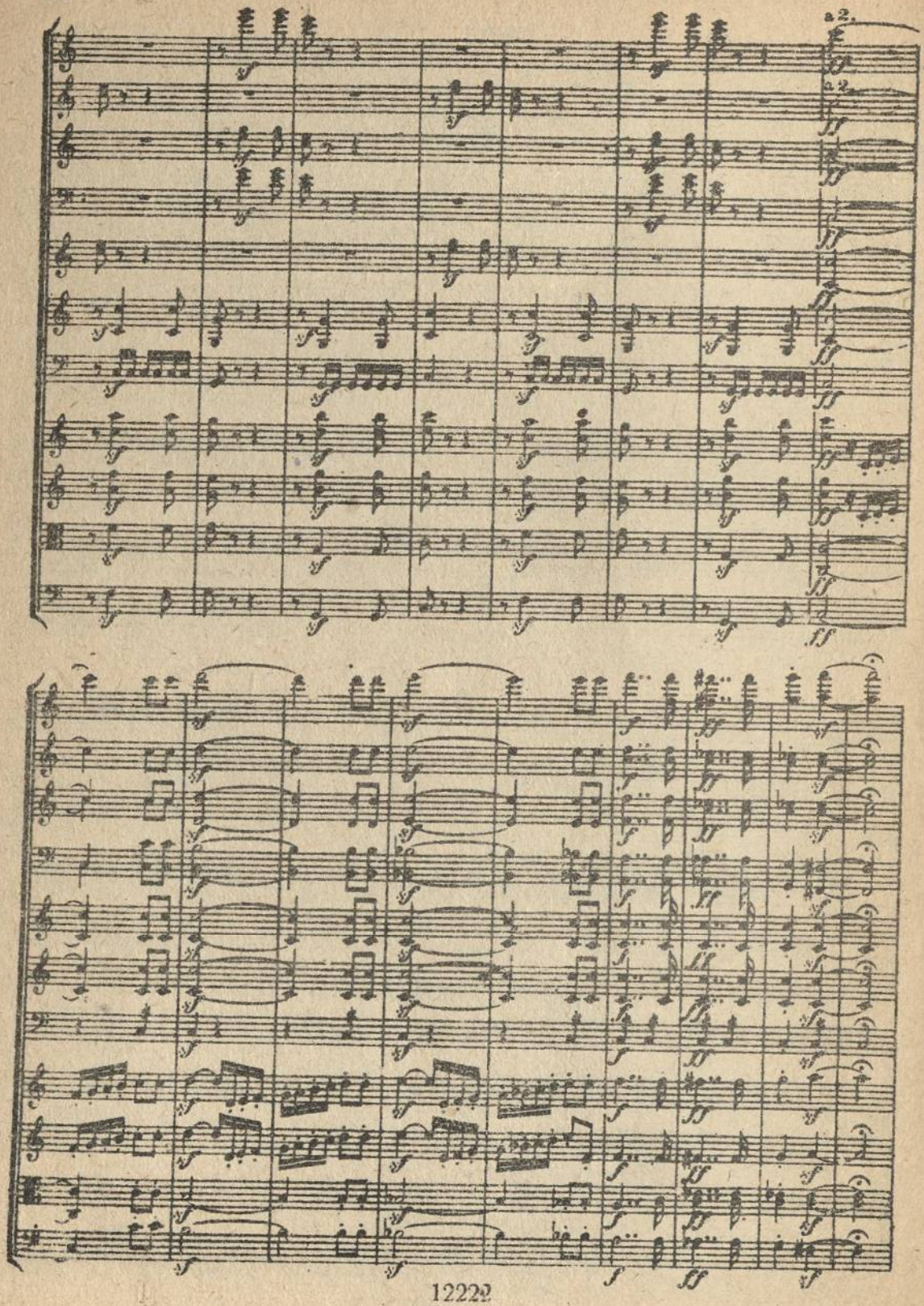

Vlc.
7
Bassi.

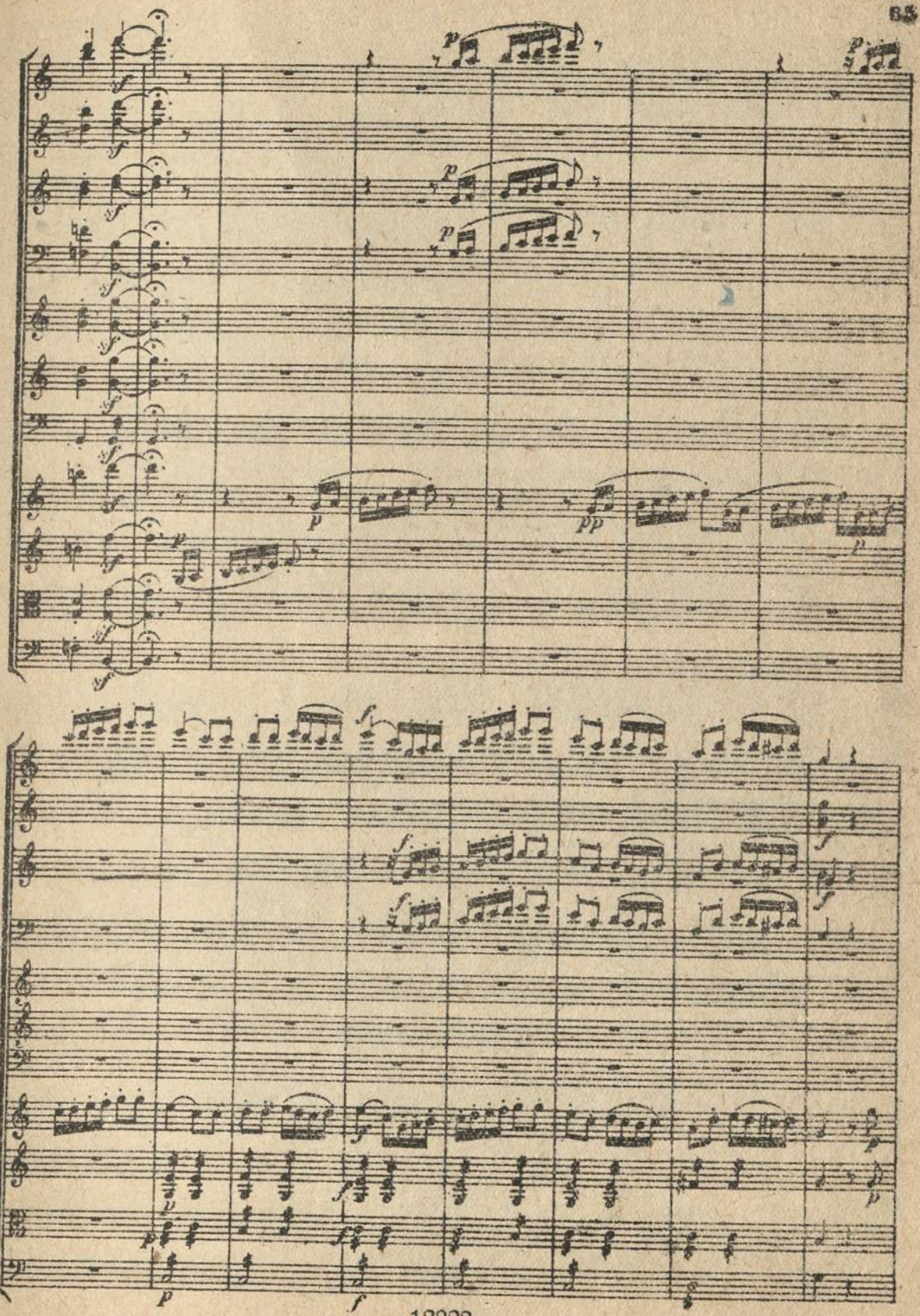

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

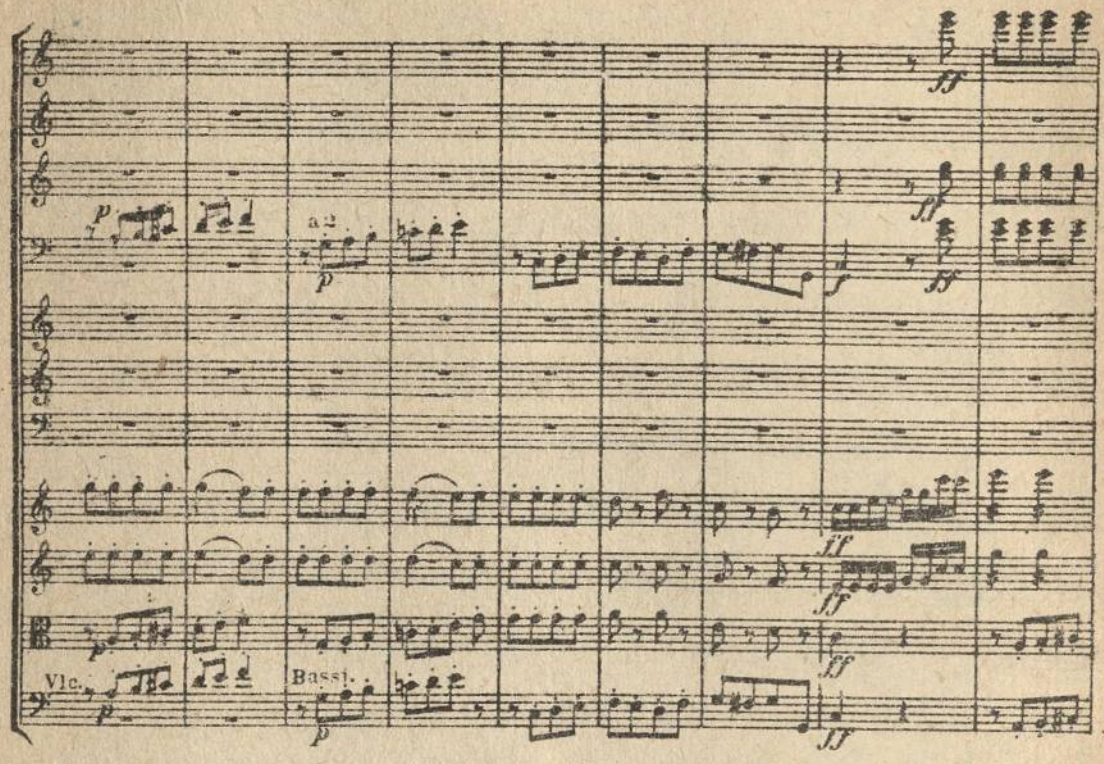


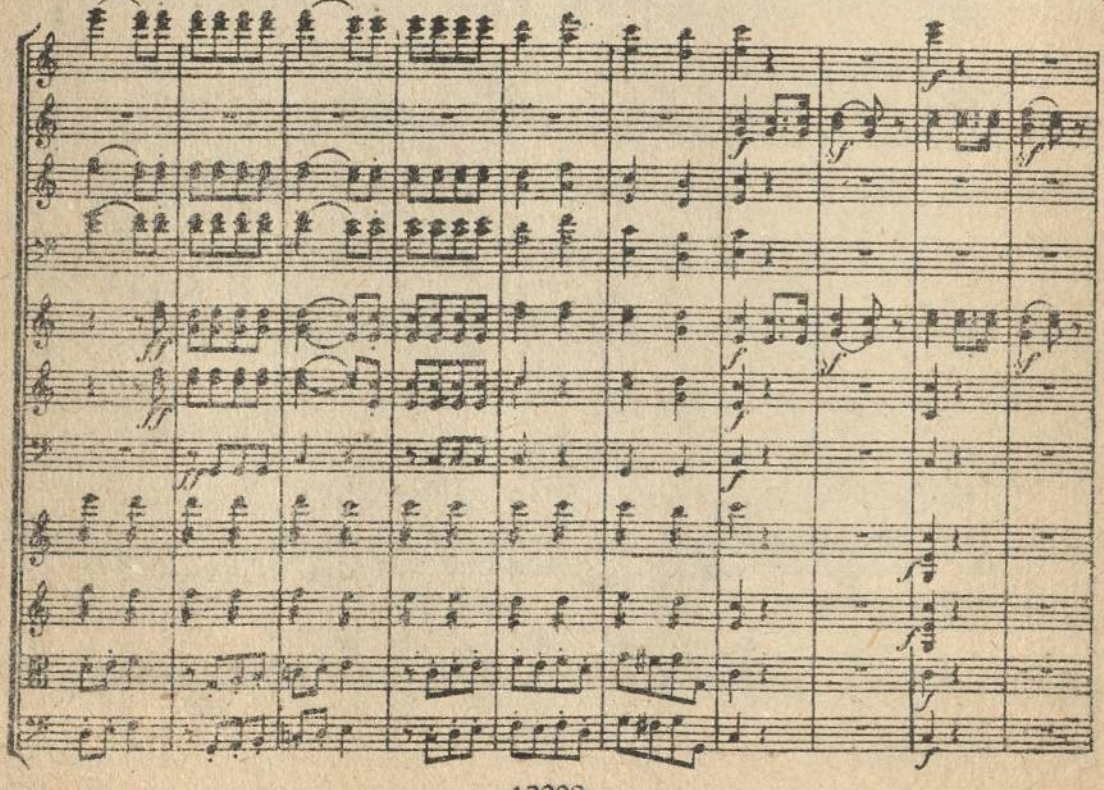

p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

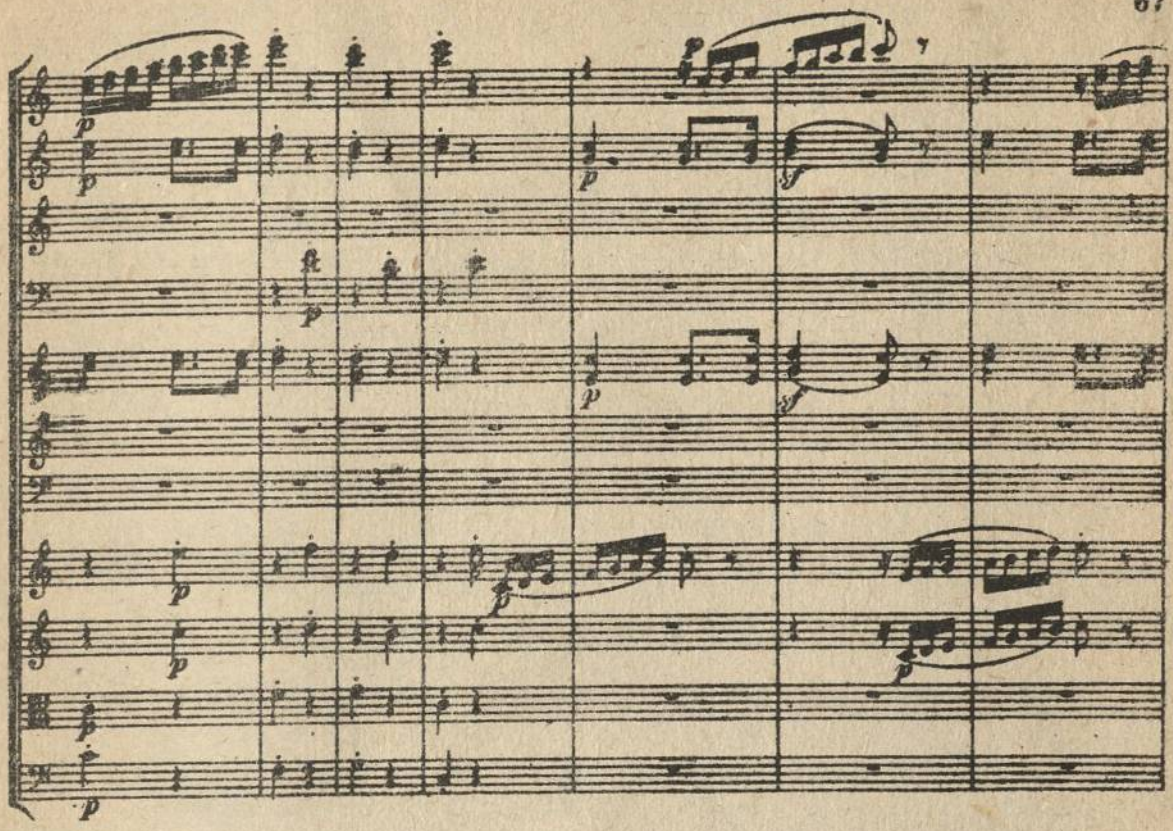

a 2.

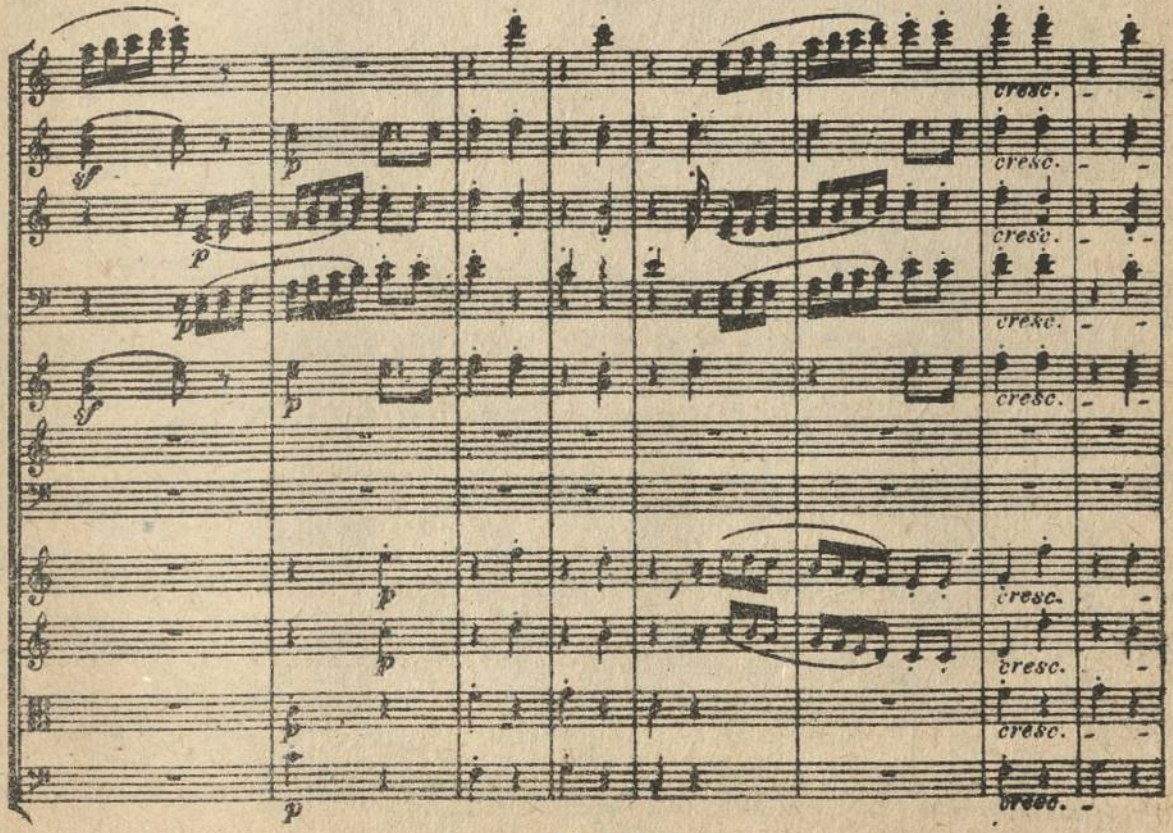




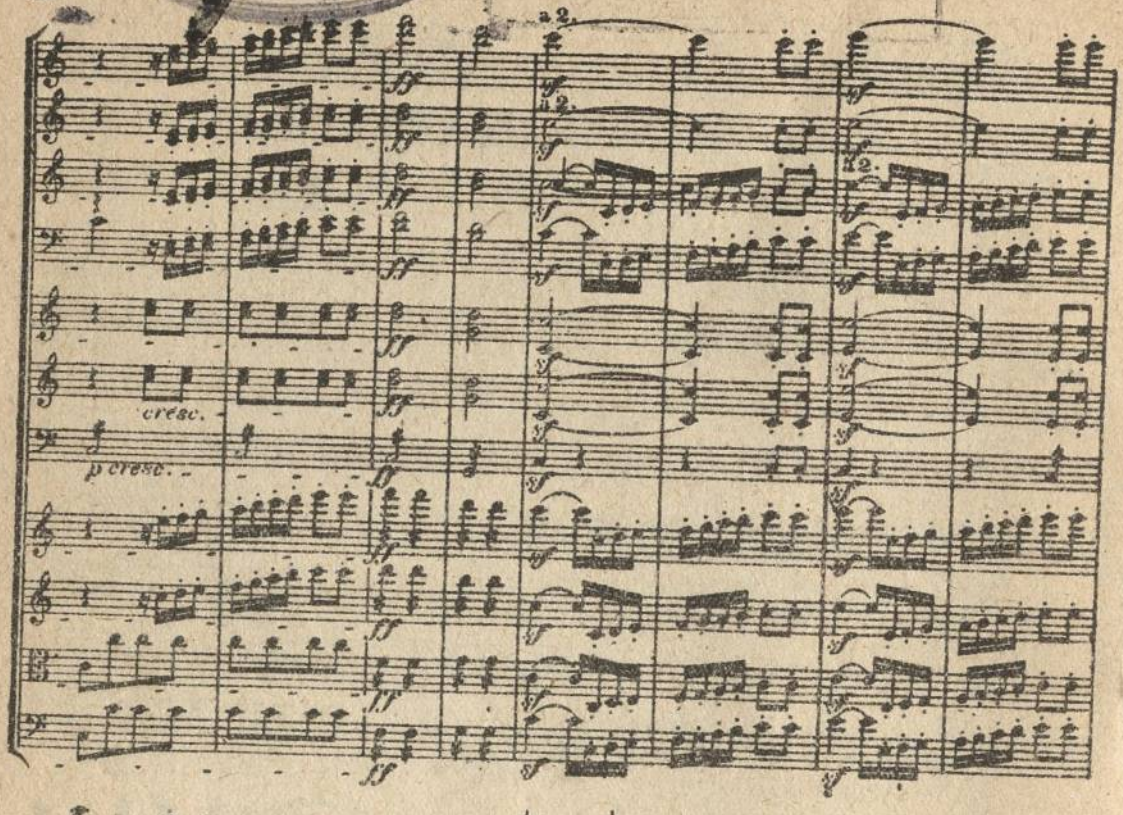

a2
Vlc.
Bassi.

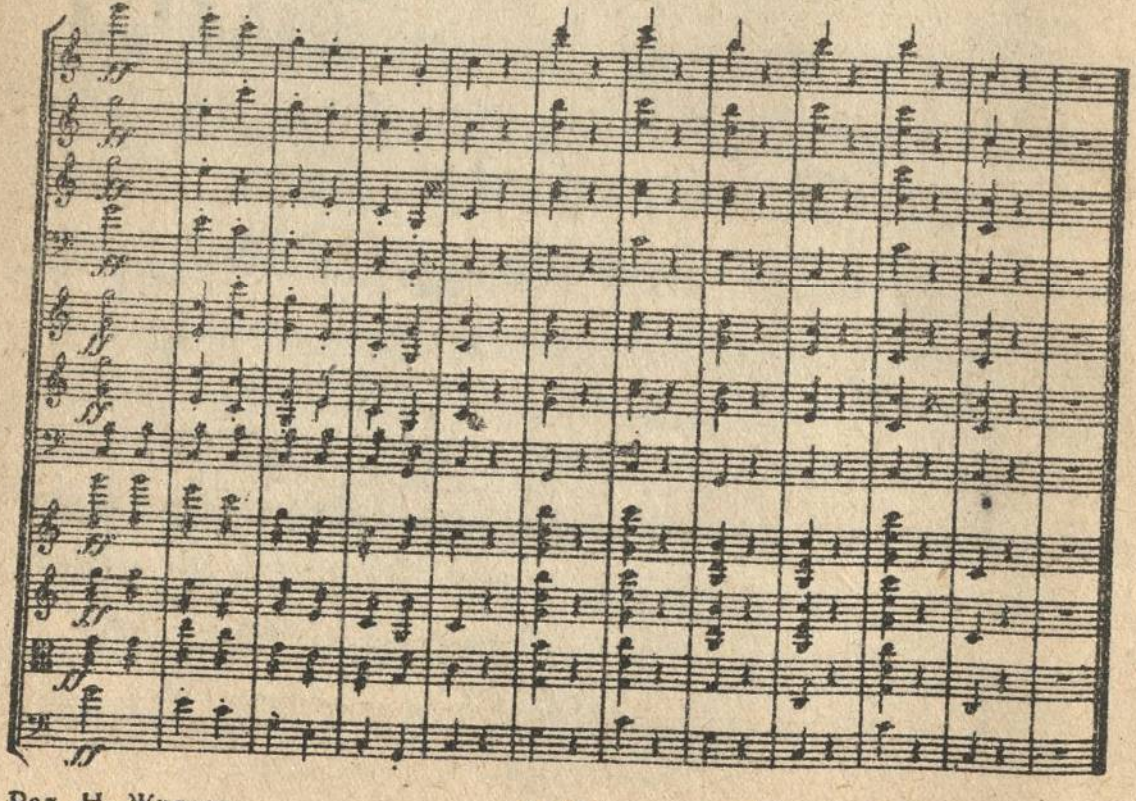





cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

2175/орк
№ 24513





Ред. Н. Жиляев 12222 Тех. ред. А. Стращунская
Уполномоченный Главлита № Б-2594 Тир. 500 1-я тип. ОГИЗа, Образцовая Москва, Валовая, 28

БЕТХОВЕН

I

Вторая половина XVIII века была в Зап. Европе подлинным периодом „бури и натиска“. Молодая буржуазия, задыхающаяся в тисках умирающего феодализма, рвалась к бою, чтобы открыть дорогу руководимому ею новому капиталистическому строю, зародившемуся в недрах феодализма и идущему этому последнему на смену. Непосредственной борьбе за власть предшествовала „идеологическая подготовка“, выковывалось новое революционное мировоззрение, развивалось самосознание буржуазии как класса. Эта „мобилизация“ умов охватила всех передовых людей третьего сословия европейских государств. Но не везде она привела к четкой классово-политической конкретизации идей, не везде она привела к непосредственной борьбе за власть. В этом отношении Германия была одной из самых отсталых стран, ибо, хотя в Германии в период величайшего напряжения французской революции существовали отдельные группировки революционеров-якобинцев, в целом немецкая буржуазия была совершенно далека от всяких революционных помыслов, не говоря уже о действиях. Благодаря ужасающей экономической и политической отсталости Германии, низкому уровню развития промышленности и торговли, политическому раздроблению, полной экономической зависимости бюргерства от владетельных князей, сложилось так, что „в то время как французская буржуазия, благодаря колоссальнейшей в истории революции, поднялась до господства и овладела континентом Европы, а политически уже эмансипированная английская буржуазия революционизировала производство и подчинила себе Индию политически и весь остальной мир коммерчески, бессильные немецкие буржуа дошли только до „доброй воли“ (Маркс-Энгельс — „Святой Макс“)“, т. е. до Канта, родоначальника немецкой классической философии. Конкретное классово-политическое содержание французской революции в умах немецких передовых людей превращается в абстрактные, идеалистические истины; воля к власти французской буржуазии становится у Канта „категорическим императивом“, как законом поведения свободного

человека вообще; классовая борьба во Франции превращается у Фихте в раздвоение „Я" на „Я" и „не-Я". Организация нового буржуазного строя во Франции находит в Германии свой отклик в попытках возрождения идеализированной древнегреческой культуры, как идеальной человеческой культуры вообще. Но вместе с тем, несмотря на эту абстрактность, отразившую всю слабость и беспомощность тогдашней немецкой буржуазии, собственно говоря, мелкой буржуазии, и являвшуюся по сути дела приспособлением идеи французской революции к господствовавшему в Германии старому режиму, завоевания немецкой идеологии конца XVIII и начала XIX веков имеют всемирноисторическое значение. Маркс, сравнивая (в тезисах о Фейербахе) старый материализм с немецким идеализмом, подчеркивал в противовес созерцательности и пассивности старого материализма, действенную сторону идеализма. Революционная действенность французской буржуазии превратилась в действенность мышления немецких идеологов и привела их к открытию и развитию одного из величайших завоеваний человеческой мысли, а именно—диалектики, краеугольного камня мировоззрения революционного пролетариата.

II

Среди вождей немецкого идеализма, наряду с Кантом, Фихте, Гегелем, Шиллером и Гете, одно из первых мест принадлежит Бетховену (1770—1827). Он был самым пламенным из них, самым радикальным, самым действенным по способу мышления и по темпераменту. Отчасти это вызвано тем, что свою молодость он провел на берегах Рейна, в непосредственной близости очага революции—Франции. Бетховен был преисполнен всех высоких философских и нравственных идей немецкой философии и поэзии; недаром его называют первым философом среди музыкантов. Но, как и все тогдашние идеологи немецкой буржуазии, Бетховен не сознавал классовой обусловленности и ограниченности своего мировоззрения. Как и все они, он был революционером мысли, а не революционером действия. Этой абстрактности, „всечеловеческому" образу мышления соответствует и его противоречивое жизненное поведение, состоящее в том, что Бетховен, считавший себя демократом, глашатаем и проповедником идеи освобождения человечества, дороживший своей личной независимостью, вместе с тем дорожил дружбой и протекцией тогдашней реакционной аристократии, начиная от австрийских князей и посланников русского царя при австрийском дворе, кончая членом австрийской императорской семьи эрцгерцогом Рудольфом. Дело здесь не в личной непоследовательности Бетховена, а в той трагедии, а, может быть, лучше сказать, трагикомедии немецкой мелкой буржуазии, которая позволяла самому рево-

люционному из философов—Гегелю быть одновременно лейб-философом прусского короля, или же Бетховену посвятить самое революционное его произведение, девятую симфонию, тому же королю, реакционнейшему Фридриху Вильгельму III. И нет ничего случайного в том, что самый адекватный язык своему абстрактному мышлению Бетховен нашел в самой абстрактной, самой алгебраической форме музыкальной речи, в форме абсолютной инструментальной музыки, причем и самую эту музыку он строит на максимально отвлеченном материале, на простом трезвучии, превращенном в мотив (III и IX симфонии, много сонат и т. д.) или на чисто ритмической группе (V и VII симфонии). Нет ничего случайного в том, что он вокальную музыку (музыку + слово) не считал своей областью, что его вокальное творчество, в том числе его единственная опера „Фиделио" и даже „Торжественная месса" (кстати сказать, сочинение, являющееся по существу таким же гимном „освобожденного человечества", как финал IX симфонии, но написанное на слова из католической мессы), во многом уступает его чисто инструментальному творчеству. В этом несомненно кроется своеобразная, подсознательная социальная мимикрия, что Бетховен-революционер высказался до конца прежде всего в своих сонатах, квартетах, увертюрах и симфониях. Главным образом в этих сочинениях нашло себе исчерпывающую форму выражения то, что во всем мировоззрении и творчестве Бетховена, как и в мировоззрении и творчестве всех современных ему немецких идеологов, является подлинно революционным, подлинно великим, то, что прежде всего придает Бетховену исключительное место в истории человечества и делает его самым близким из всех музыкантов истории нам—пролетарским революционерам, а именно—действенность его мышления, диалектика его музыкального языка.

III

Разделяя со своими музыкальными предшественниками культ идеального свободного человечества, возвращающегося из душной тюрьмы феодального гнета на лоно природы, разделяя с ними непреклонную, оптимистическую, жизнеутверждающую веру в грядущую победу, Бетховен вместе с тем не удовлетворяется больше тем пассивно-созерцательным, а иногда и беззаботно-игривым отношением к этим проблемам, которое в большой степени характерно для его предшественников—Гайдна, Моцарта. Для Бетховена вопрос освобождения человечества есть прежде всего вопрос борьбы за это освобождение. Он человечество рассматривает не в его идеальном пассивном бытовании, а в его действенном становлении. Девизом для всего бетховенского творчества мог бы быть девиз философа Фихте: „Я не могу только

мыслить, я хочу действовать". Равно как и у Фихте, для Бетховена становление осуществляется путем борьбы двух противоположных начал, на которые раскалывается первоначально полагающее себя единство, дабы путем борьбы присущих ему противоречий осуществлять свое становление на более высокой ступени. Взять хотя бы начало „Героической симфонии" Бетховена. Уже первая фраза после двух вступительных аккордов раскалывается на два противоположные мотива. Первому героическому, аккордовому, ритмически устойчивому, виолончельному мотиву (первые 4 такта) противополагается тревожный синкопический мотив первых скрипок с диссонирующим До♯ в виолончелях. Как будто почва внезапно заколебалась под ногами героя. Но лишь на мгновенье. Ибо вот он побеждает, повторяя свой клич на сей раз медным языком валторн в соединении с флейтой и кларнетом и развивает секвенцообразно устремленный к победе третий такт своей фразы. Но тут же ему преграждает путь выросший до грозных ударов всего оркестра противоположный синкопический мотив, но лишь для того, чтобы мощным тутти всего оркестра опять восторжествовал первый героический мотив. Эта борьба является движущим началом всей первой части III симфонии, ею определяется ее грандиозный драматизм и героическое единство.

Контрастность в своих сочинениях широко применяли и непосредственные предшественники Бетховена, но у них эта контрастность носила главным образом метафизически-логический, а не диалектический характер. По преимуществу это было простое сопоставление разных тем, осуществляющее прежде всего разнообразие музыкального движения, и лишь в разработках сонатной формы, напр., у Гайдна, мы имеем значительные элементы диалектической борьбы противоположностей. Дело здесь, так сказать, в количественном нарастании диалектического начала в ранне-буржуазной, так называемой классической музыке, отвечающем количественному нарастанию классового сознания и революционной энергии молодой буржуазии. Лишь у Бетховена эта контрастность становится новым качеством, является до конца диалектической Хотя внешним образом Бетховен сохраняет старую трехчастную сонатную форму (экспозиция—разработка—реприза), но на деле, не говоря уже о грандиозном расширении самой разработки, вся сонатная форма превращается у него в сплошную разработку, начиная с первого такта, как мы это видели на примере III симфонии. Но, развивая до пределов борьбу противоположностей, Бетховен на каждом шагу осуществляет и их единство, выводя, например, побочные контрастирующие темы своих сонатных форм из главной темы, путем ли построения побочной темы на обращениях главных мотивов первой (аппассионата, V и VI симфонии и т. д.), путем ли

использования отдельных мотивов заглавной темы как ведущих в побочной (III симфония, „Кориолан“ и т. д.). Бетховен насыщает диалектической борьбой все элементы музыкального языка своих предшественников, или раскрывает их диалектическую сущность, до него не раскрытую. Взять хотя бы гармоническую функцию: доминанта-тоника, играющую столь значительную, организующую роль в классической литературе. Мы здесь имеем дело с единством противоположностей, которые лишь в слабой степени раскрывали Гайдн и Моцарт и пользовались этой функцией главным образом в плане сопоставления (а не борьбы) двух начал, как будто игра с огнем (увертюра к „Фигаро“). Все их внимание, прежде всего, обращено на тонику, как основное, утверждающее и организующее начало, несомненно отражающее все возрастающую силу молодого класса. Бетховен эту победоносную мощь тонического начала развивает до гигантских размеров (в заключении III симфонии тоническое трезвучие повторяется на протяжении 21, в V симфонии—29 тактов). Собственно говоря, почти все грандиозные коды Бетховена являются сплошным торжеством тоники. Но эта грандиозная победа тоники достигнута жесткой и беспощадной борьбой с доминантовой функцией, которую Бетховен в свою очередь развивает до невиданных в истории размеров. Перед торжествующей тонической кодой увертюры „Леонора № 3“ доминанта непрерывно повторяется на протяжении 53 тактов. Но не только в одном повторении дело. Бетховен уходит в глубь доминантовых областей для того, чтобы (иногда как будто блуждая) пробивать себе дорогу к тонике. Примеры: разработки IV и VIII симфоний. Можно прямо-таки сказать, что все сочинения Бетховена являются сплошной борьбой за победную тонику. Именно этим развитием борьбы между доминантой и тоникой Бетховен достигает максимального раскрытия как противоположностей этих функций, так и их единства (ибо доминанта существует лишь постольку, поскольку существует тоника и наоборот).

Высочайшим завершением бетховенской музыкальной диалектики является его IX симфония. В этом гениальном музыкально-идеологическом завещании великого мастера борьба противоположностей, драматический конфликт доведены до такой остроты, что Бетховен в конце этой симфонии уже не мог удовлетвориться обычным для него синтетическим, чисто инструментальным фанфарно-победным финалом, а должен был прибегнуть к слову, чтобы всему миру возвестить суть всего его революционного мировоззрения. Этот вокальный финал IX симфонии является, пожалуй, единственным вокальным произведением Бетховена, до конца конгениальным его чисто инструментальным сочинениям.

IV

Этой пламенной действенностью бетховенского творчества объясняется тот факт, что несмотря на его абстрактность оно исключительно убедительно и по сегодняшний день не утратило своей свежести и силы воздействия. Наоборот. С каждым днем оно все глубже и глубже проникает как кровное достояние в широчайшие революционные массы, организуя их к борьбе, укрепляя их волю к победе. С другой стороны, та же неумолимая диалектика заставляет современную буржуазию все более и более отворачиваться от Бетховена. Его преисполненные борьбы произведения сегодняшней буржуазии предвещают недоброе, его победные гимны звучат для нее траурным маршем.

Исчерпывающему раскрытию и изучению диалектики бетховенского языка должно быть посвящено все внимание марксистов-музыковедов и, не в меньшей мере, пролетарских композиторов и исполнителей. Как наши великие учителя Маркс, Энгельс, Ленин, выковывая пролетарское революционное мировоззрение, отправлялись от диалектики немецкой философии, так и мы, пролетарские музыканты, должны критически усвоить себе диалектику бетховенской музыки. Но, присваивая себе великое наследие бетховенского гения, мы должны вместе с тем до конца преодолеть его идеализм, буржуазно-революционное содержание его мировоззрения и абстрактность его музыкального языка. Мы должны бетховенскую диалектику соединить с конкретным содержанием нашего классового пролетарского мировоззрения, нашей борьбы за пролетарскую революцию, с нашим строительством социализма. В поисках за образцами к о н к р е т н о г о музыкального языка в богатой сокровищнице наследия прошлого, мы не будем обращаться к Бетховену, а к другому гениальному музыканту, величайшему реалисту и материалисту среди музыкантов, к Мусоргскому, чей конкретный музыкальный язык был подлинно народным, был языком от земли. Синтетическое слияние диалектики Бетховена с реализмом Мусоргского на основе четкого революционного, классово-пролетарского содержания—вот база, на которой будет развиваться пролетарская музыка, как мощное орудие в борьбе за подлинное освобождение человечества, за социализм.

Б. Пшибышевский.