

Щ951.0

Б547

Б И Б Л И О Т Е К А КАРМАННЫХ ПАРТИТУР

Л. БЕТХОВЕН

Соч. 92

СИМФОНΙΑ № 7

(А)



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА 1931

Щ 9 57.0

Б 547

л.

БЕТХОВЕН

2004 г.

СИМФОНИЯ № 7

(А)

ПАРТИТУРА

52554



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

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, действительную сторону идеализма. Революционная действительность французской буржуазии превратилась в действительность 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 исполнен 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, приглашает 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 душевной 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 действительном 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 противоположных мотива. Первому героическому, аккордовому, ритмически устойчивому, виолончельному мотиву (первые 4 такта) противопоставляется тревожный синкопический мотив первых скрипок с диссонирующим До $\sharp$ в виолончелях. Как будто почва внезапно заколебалась под ногами героя. Но лишь на мгновение. 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 метафизическо-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, „Корiolан“ и т. д.). Бетховен паспцает диалектической борьбой все элементы музыкального языка своих предшественников, или раскрывает их диалектическую сущность, до него не раскрытую. Взять хотя бы гармоническую функцию: доминанта-тоники, 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 конгеннальным его чисто инструментальным сочинениям.

IV

Этой пламенной действительностью 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, отправляясь 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 конкретного 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. Пишбыцевский.

Седьмая симфония

Poco sostenuto. (♩ = 69.)

Л. БЕТХОВЕН. Op. 92

Flauti.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Corni in A.

Trombe in D.

Timpani in A.E.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

p cresc. *ff*

ff

ff

ff

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

This page of musical notation is divided into two main sections. The upper section consists of eight staves, likely for a string ensemble, with various notes and rests. The lower section consists of four staves for a piano, featuring more complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and time signatures.

Handwritten musical score on page 5, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and a circled section.

The score is written on 15 staves, organized into three systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and features include:

- Dynamic markings:** *dimin.* (diminuendo), *p* (piano), and *f* (forte).
- Handwritten annotations:** The number "98" is written in the upper right area of the first system.
- Circled section:** A section of the score, spanning the middle of the first system and the beginning of the second, is circled in ink.

Handwritten musical score for "Violeta" by J. S. G. The score is written on ten staves. The first three staves (treble, alto, and bass clef) contain the main melody and accompaniment, marked *p dolce*. The next three staves are empty. The final four staves (treble, alto, and bass clef) contain a second section of music, also marked *p*. A large, handwritten "Violeta" is written across the middle of the page, spanning the empty staves.

Handwritten musical score on page 7. The score is written on multiple staves, including treble and bass clefs. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being rests. A large bracket on the left side groups several staves together. The word "Bach" is written in cursive in the lower left area of the page.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piano piece. The notation is arranged in two systems of staves. The first system consists of five staves, and the second system consists of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system begins with a piano (pp) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (pp) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (pp) marking.

This page of musical notation, numbered 9 in the top right corner, contains ten systems of staves. The notation is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The first system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The third system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The fifth system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The sixth system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The seventh system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The eighth system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The ninth system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The tenth system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Handwritten musical score on page 10, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *cor*. The score is written in a system with multiple staves, including a grand staff at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized handwritten mark, possibly "cor", is visible on the left side of the page, overlapping several staves. The page number "10" is printed at the top left. The bottom of the page features the number "12216".

Handwritten "H" at the top center.

First system (measures 1-4):

- Staff 1: *p dolce*
- Staff 2: *dimin.*
- Staff 3: *dimin.*
- Staff 4: *p*
- Staff 5: *dimin.*
- Staff 6: *dimin.*
- Staff 7: *dimin.*
- Staff 8: *dimin.*

Second system (measures 5-8):

- Staff 1: *p dolce*
- Staff 2: *p dolce*
- Staff 3: *p dolce*
- Staff 4: *p dolce*
- Staff 5: *p*
- Staff 6: *p*
- Staff 7: *p*
- Staff 8: *p*

Third system (measures 9-12):

- Staff 1: *p*
- Staff 2: *dimin.*
- Staff 3: *dimin.*
- Staff 4: *dimin.*
- Staff 5: *dimin.*
- Staff 6: *dimin.*
- Staff 7: *dimin.*
- Staff 8: *dimin.*

Fourth system (measures 13-16):

- Staff 1: *p*
- Staff 2: *p*
- Staff 3: *p*
- Staff 4: *p*
- Staff 5: *p*
- Staff 6: *p*
- Staff 7: *p*
- Staff 8: *p*

Fifth system (measures 17-20):

- Staff 1: *pizz.*
- Staff 2: *pizz.*
- Staff 3: *pizz.*
- Staff 4: *pizz.*
- Staff 5: *p*
- Staff 6: *p*
- Staff 7: *p*
- Staff 8: *p*

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first three staves, and the second system contains the last three staves. The music is written in a modern style, featuring complex rhythms and dynamic markings. The first system includes a *pp* (pianissimo) marking. The second system includes a *pp* marking, a *arco* (arco) marking, and a *pp* marking. The score is written in a modern style, featuring complex rhythms and dynamic markings.

pp

pp

pp

pp

arco

pp

arco

pp

This musical score page, numbered 13, features a piano part and an orchestral accompaniment. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a *cresc.* marking. The orchestral part consists of four staves: two for woodwinds (flute and oboe) and two for strings (violin and viola). The woodwinds also have *cresc.* markings. The strings are marked with *cresc.* and play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part begins with a *cresc.* marking and continues with a melodic line. The woodwinds enter with a *cresc.* marking and play a melodic line. The strings enter with a *cresc.* marking and play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano piece. The notation is arranged in two systems of staves. The top system consists of five staves, and the bottom system consists of five staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo), 'p' (piano), and 'f' (forte). There are also some markings that appear to be 'p' and 'f' with a small 'p' or 'f' above them, possibly indicating a specific articulation or a typo. The handwriting is in dark ink on aged paper. The page is numbered '1' in the bottom right corner.

This page of musical notation, numbered 15 in the top right corner, contains ten systems of staves. The notation is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The first system consists of four staves: the top two are treble clefs and the bottom two are bass clefs. The first staff of the first system contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The second system also has four staves, with the first two containing more melodic activity than the last two. The third system consists of four empty staves. The fourth system consists of four empty staves. The fifth system consists of four empty staves. The sixth system consists of four empty staves. The seventh system consists of four empty staves. The eighth system consists of four empty staves. The ninth system consists of four empty staves. The tenth system consists of four empty staves. The notation is written in a style typical of early 20th-century musical manuscripts.