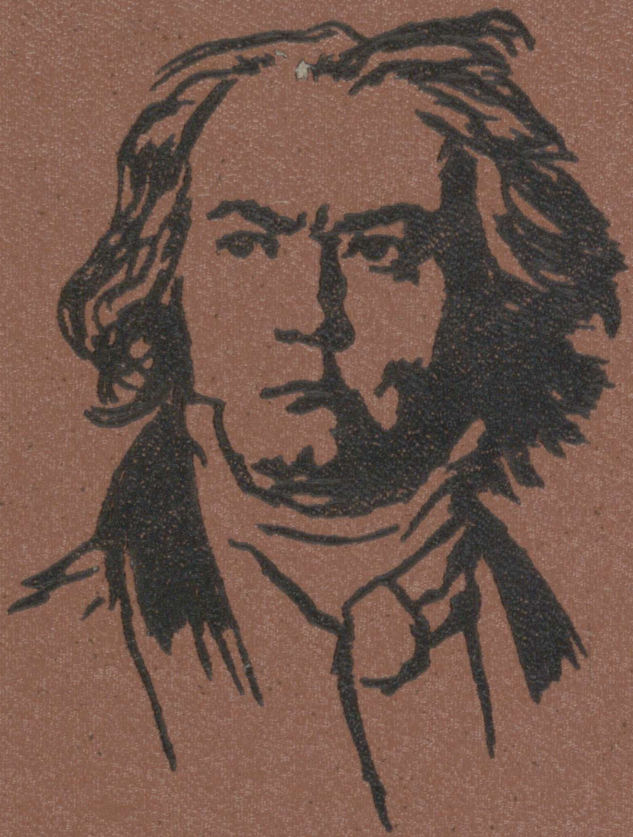




BEETHOVEN

(Höfeli gravüür Louis Letronne'i joonistuse järgi. 1814. a.)

A-21403

A. ALŠVANG

Beethoven

TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGU

EESTI RIIKLIK KIRJASTUS
TALLINN 1957

Originaali tiitel:

А. Альшванг
БЕТХОВЕН

Государственное музыкальное издательство
Москва 1952

Tõlkinud A. Ravel

TARTU ÜLIKOOLI
RAAMATUKOGU

I

Perekond. Lapsepõlv

Kuuekümne aasta kestel — aastast 1732 kuni 1792 — olid Beethovenite perekonna liikmed Bonnis õukonnamuusikutena Kölni kuurvürstide teenistuses.

Helilooja vanaisa Ludwig van Beethoven, päritolult flaamlane, oli Malines' linna pitsi- ja pildikaupmehe poeg. Saanud soliidse muusikalise hariduse ühes Belgia laulukoolis, asus ta 1732. aastal elama Bonni, kus oli esialgu bassilaulja kohalikus õukonnakapellis ja sai hiljem, alates 1761. aastast, kapelli juhi — kapellmeistri — austavale ametikohale. Ta esines üsna menukalt kuurvürsti lossis korraldatavatel ooperietendustel, laulis muuhulgas Aleksise liigutavat partiid Monsigny «Desertöörist»[1], esines ladina- ja itaaliakeelsetes oratooriumides ning täitis oskuslikult keerukaid kapellmeistri kohustusi kirikus ja teatris.

Tüüpilise XVIII sajandi saksa linnakodanikuna täiendas Ludwig van Beethoven oma sissetulekuid veinikauplemisega. Ta pidas Bonnis kaht väikest veinikeldrit, kus ta naine müütas reinveine. Vähehaaval andus naine niivõrd vägijookidele, et tema majasviibimine hakkas ähvardama «härra kapellmeistri» ühiskondlikku seisundit. Otsustanud perekondlikele lahkhelidele lõpu teha, paigutas ta naise kloostrisse, kus see surigi.

Ettevõtliku ja energilise inimesena pälvis kapellmeister oma kaaskodanike lugupidamise. Möödaminejad tervitasid teda aupaklikult, kui ta oma punases mantlis mööda Bonni kõveraid tänavaid «doxal'i»[2] või lossi läks. Säilinud portreel näeme esinduslikku meest kindla pilguga ning tõsise, isegi pisut karmi näoilmega, mis annab tunnistust kohusetundest, suurest tahtekindlusest ja otsustavusest. Just sellisena elas ta

[1] See prantsuse ooper oli Bonnis niivõrd populaarne, et lossi tornikellad mängisid katkendeid ooperi avamängust.

[2] D o x a l — ruum kirikus, kuhu kogunesid lauljad.

oma pojapoja, tulevase suure helilooja kujutluses. Kui vanaisa suri, ei olnud noor Ludwig veel kolme aastanegi ning ta ei võinud oma vanaisa mäletada.

Ludwig van Beethoven-vanema perekondlikud hädad ei piirdunud tema naise hukatusliku kirega. Perekonna nuhtluseks oli poeg Johann, kellest sai pärast helilooja isa. Johann Beethovenist on teada palju negatiivset. Ta jättis endast halva mälestuse. Kõige halvem oli see, et ta ei suutnud oma geniaalse poja kasvatusele positiivset mõju avaldada, ja tegi talle mõnikord isegi lausa kahju. Sealjuures oli ta kahtlemata muusikaliselt andekas inimene. Kahjuks takistas inetu ja hüsteeriline loomus tema annete arenemist. Alalised joomingud, märatsemised ja skandaalid, mis lõid talle kahtlase reputatsiooni, annavad tunnistust äärmiselt kergemeelsest iseloomust, täielikust tahtejõuetusest, hingelise tasakaalu puudumisest ja vaimsest piiratusest. Ilus, sihvakas noormees oli meeldiv vestluskaaslane ning armastas lõbutseda. Elurõõmsa ning alati millestki innustuva paigalpüsimatu noorukina (isa nimetas teda «ringiaelejaks»), kes armastas ilusaid naisi ja lõbusat seltskonda, oskas ta olla võluv. Muusikaga hakkas Johann Beethoven tegelema lapsepõlves. Juba kümneaastase poisikesena esines ta «ingli» osas koolis ettekantud itaaliakeelses oratooriumis ning kaheteistkümneaastaselt astus õukonnamuusiku okkalisele teele. Pärast häälemurret ilmnes noorukil suurepärane tenorihääl ning ta sai õukonnatenori ametikoha. Ta mängis klavessiini ja viiulit ning õpetas edukalt laulmist, muusikateooriat ja klavessiinimängu. Kuid nii oskuse kui ka tahtmise puudumine süstemaatiliseks tööks, harimatus ja enda väärtuse ülehindamine, eriti aga hukutav kalduvus joomisele, viisid teda pikkamööda vastu languselle. Ja mida madalamale ta langes, seda upsakamaks ning riiakamaks muutus ta iseloom.

Aastal 1767, kahekümne kaheksa aastase mehena, naitus Johann Koblenzi õukonna ülemkoka tütre, üheksateistkümneaastase lese Maria Magdalena Keverichiga, kelle esimene mees oli teeninud õukonnas toapoisina. Johanni abielu Magdalenaga oli kõigiti seisusekohane: õukonnakoka tütre ühiskondlik seisund ei olnud millegi poolest madalam õukonnalaulja seisuseastmest. Sellele vaatamata vaidles Johanni isa sellele abielule käredalt vastu ning läks lõpuks noorpaariga riidu ja asus omaette elama. Võib-olla oli tüli põhjuseks ka see, et pruudil puudus kaasavara. Suhted taastati muuseas varsti.

Maria Magdalena oli helgemaid kujusid suure helilooja eluteel. Tema vaikne, veetlev ja tagasihoidlik loomus ei takistanud vajaduse korral suure visaduse, tahtejõu ja selge mõistuse avaldumist. Ta oli peenetundeline ja sõbralik nii omade kui ka võõraste vastu. Abielu esimestel aastatel, mil armastus soojendas abikaasade vahekorda, avaldas Maria Magdalena mehe püsimatule iseloomule tervendavat mõju. Ent peagi pöördus Johann vanade harjumuste juurde tagasi. Ta irvitas tuberkuloosi haigestunud naise üle, ei andnud talle raha, viibis ala-

tasa kõrtsides ning jättis hooletusse teenistuskohustused ja tunnid. Noore naise elu muutus aastast aastasse üha raskemaks ja viletsamaks. Sündisid lapsed, suurenes puudus, pikkamööda hävis tervis.

1770. aasta detsembris sündis poeg, kellele pandi nimeks Ludwig (see oli juba teine Ludwigi nimeline laps: esimene oli sündinud kaks aastat varem ja varsti surnud). Tema sünni täpset kuupäeva ei teata, sest tol ajal polnud kombeks «kolmandast seisusest» laste sündimise kuupäeva kirja panna. On säilinud ainult sissekanne Bonni püha Remigiuse katoliku kiriku meetrikaraamatus, et Ludwig Beethoven on ristitud 17. detsembril 1770. aastal. Järelikult sündis ta päeva või paari võrra varem[1]. Aastal 1774 ja 1776 sündisid perekonnas veel kaks poissi: Kaspar Anton Karl ja Nikolai Johann.

Ludwig sündis pimedas toas, millel oli madal lagi ja viltune välissein. Hiljem muudeti see hoone Beethoveni muuseumiks.

XVIII sajandi teisel poolel oli Saksamaa äärmiselt nõrk ning killustatud feodaalmaa, mis koosnes 360 üksikust väga erineva suurusega riigist — alates üsna tillukestest ja lõpetades selliste suurriikidega, nagu Preisimaa ja Austria. Kõigis neis riikides valitses ühesugune poliitiline kord, mis oli üks absolutismi[2] variantidest.

XVIII sajandi Euroopas oli absolutism feodalismi igandiks, mille puhul «vanad feodaalsed seisused laostuvad, keskaegne linnakodanike seisus aga kujuneb kaasaegseks kodanlaste klassiks...» (Marx ja Engels. Teosed, 5. kd., lk. 212 — vene keeles).

Need ülitähtsad ajaloolised protsessid paistavad eriti ilmekalt silma saksa absolutismi hilisemal perioodil, XVIII sajandi teisel poolel, mil saksa absolutism omandab nn. «valgustatud absolutismi» vormi. Sõna «valgustus» tähistas XVIII sajandi eesrindlike inimeste keeles võitlust eelarvamuste, pimesi uskumise ja autoriteetide võimu vastu, võitlust iseseisvate vaadete väljaarendamise eest ja mõistuse täielikku, jagamatut valitsemist.

Filosoofid-valgustajad töötasid välja «valgustatud absolutismi» teooria. Vastavalt sellele teooriale pidid «valgustatud» monarhid nende poolt juhitavates riikides rahva hüvanguks teostama kodanlikud reformid. Kuid tegelikult ei rakendanud monarhid kuskil valgustusfilosoofia printsiipe. Nende poolt teostatud reformide ainsaks eesmärgiks oli absolutistliku riigikorra tugevdamine. Monarhid toetusid alles nõrgale kodanlusele ainult selleks, et võidelda feodaalse killustatuse vastu ning tugev-

[1] Et väikese virtuoosi vastu publikus suuremat huvi äratada, vähendas isa hiljem poisikese vanust ning nimetas ta sünniaastaks 1772. aasta.

[2] Absoluutne ehk piiramatu monarhia koondas kogu võimu — seadusandliku, täidesaatva ja kohtuvõimu — ühe isiku kätte. V. I. Lenin määratleb absoluutse monarhi funktsioone järgmiste sõnadega: ta «annab seadusi, määrab ametnikke, kogub ja kulutab rahva raha, *ilma et rahvas seaduste andmisest ja valitsemise kontrollimisest kuidagi osa võtaks*» (Lenin. Teosed, 4. kd., lk. 230).

dada oma võimu. Valgustusideedega maskeeriti valitsejate ohjeldamatut aplust ning keisririigi (tolleaegset Saksamaad nimetati «saksa rahvuse Pühaks Rooma Keisririigiks») töötava elanikkonna julma ekspluateerimist.

Kölni kuurvürstkond, mille residents asus Bonnis, oli üks valgustatud absolutismi tsentrumeid Saksamaal. Vürst-piiskop (kuurvürst) oli piiramatuks ainuvalitsejaks oma väikese vürstiriigi piirides. Kuid tema võim ei olnud päritav: pärast kuurvürsti surma valis Kölni kirikunõukogu tema järglase. «Valimine» oli fiktiivne, sest kirikunõukogu hääletas üksmeelselt Rooma paavsti ja Austria keisri järjekordse soosiku poolt.

Juba sajandite vältel vaadati Kölni kuurvürstkonnale kui tulutoovale kohale saksa valitsevate vürstide sugukondade nooremate poegade jaoks, ja harilikult langes see rasvane suutäis osaks mõnele keiserlike perekondade «suursugusele võsule», kes oli pärandusest ilma jäänud.

Keskajal, ajajärgul, kui linnad võitlesid oma feodaalsetest senjööridest sõltumatuks saamise eest, pagendas Kölni magistraat kuurvürstid ja keelas neil viibida linna piirides üle kolme päeva järjest. Pärast seda läks Köln «vabade impeeriumi-linnade» hulka, kuna kuurvürstid asusid Bonni.

Pikkamööda muutus Bonn — vürstide residents — ilusaks linnaks, mille peamiseks ehteks oli XVIII sajandi keskel ehitatud kuurvürstiloss[1] — üks saksa rokokoo kaunimaid arhitektuurimälestusmärke. Bonni suurepärane asukoht laia Põhja-Reini vasakul kaldal, maaliline mägine ümbrus ja tervislik kliima tegid selle kaheksa tuhande elanikuga väikelinna üpris veetlevaks.

Peaaegu kogu linn oli tegelikult kuurvürsti teenistuses. Kõik elanikud — kõrgist õukonna-aristokraadist kuni tagasihoidliku kingsepani — töötasid õukonna vajaduste ja tujude rahuldamiseks.

Et kuurvürstiamet ei olnud pärandatav, ei hoolitsenud ükski vürst maa tuleviku eest, vaid juhindus printsiibist: «pärast meid tulgu või veeuputus». Talupoegade kohutava viletsuse hinnaga õitsesid kunstid, kerkisid luksuslikud hooned, kulutati pööraseid, mitte millegagi võrreldavaid summasid lõbustustele, mis olid sageli mõttetud. Kuurvürstid elasid lakkamatute meelelahutuste õhkkonnas. Arvukas kohalik aristokraatia püüdis neid kõiges matkida. Aristokraatiale püüdsid järele jõuda ametnikud ja sõjaväelased. Tohutu koosseis õukondlasi nõudis suuri kulutusi. «Hoovimeistrid», «kammerhärrad», «hoovimarssalid» ja «tallmeistrid» juhtisid õukonnaelu. Jahikomandod, köögi ja veinikeldrite suurearvuline personal, muusikud ja näitlejad, tantsumeistrid, vehklejad ja igasugused lossiteenijad muretsesid selle eest, et paremini oma vatsa täita ja logelejate jõugule võimalikult rohkem lõbusid pakkuda. Ka käsitöö ja kaubandus teenisid peamiselt õukonda.

---

[1] Pärast kuurvürstkonna purustamist prantsuse revolutsiooniliste vägede poolt mahutati lossi avaratesse ruumidesse Bonni ülikool.

Seisusliku kuuluvuse välised tunnused eraldasid üksteisest kuurvürstkonna elanikke. Pidupäevadel tulid kuurvürsti residentsi ümberkaudsetest küladest jämedakoelistesse kirevatesse rõivastesse riietunud talupojad. Hiilgavates siidkuubedes ja parukates, kullatud pannaldega kingad jalas, põlvpükstes ja mõõkadega aristokraadid ning kõrgemad ametnikud, kes jalgsi, kes raskes tõllas, suundusid lossi, et täita kombetalitust — suudelda kuurvürsti kätt. Sutaanides[1] ja parukates papid ning luksuslikult rõivastatud daamid täiendasid üldist pilti. Värvide kontrastid, purpur, kuld ja hõbe kõnelesid ajastu maitsest.

Tähtis koht õukondlike meelelahutuste hulgas kuulus muusikale ja teatrile. Üldise arvamuse järgi oli Bonni kapell XVIII sajandi lõpul üks paremaid Saksamaal. Bonni kuurvürstid võistlesid kõige rikkamate vürstide, hertsogite ja suurhertsogite õukondadega, kes muusikat armastasid või lihtsalt ajastu moodi silmas pidades kunsti soosisid.

Oma pillavuse poolest oli Kölni kuurvürstide seas kuulus Clemens August, kelle ajal Beethoveni vanaisa Bonni kapellis teenistust alustas. Ta kulutas määratu suuri summasid toredate sõidukite, luksusesemete ja haruldaste kunstiteoste hankimiseks, hiilgavate õukonnapidustuste, maskeraadide, ooperi-, draama- ja balletietenduste korraldamiseks.

Tunduva osa kuurvürsti väljaminekutest moodustasid tasud šarlatanidele ja avantüristidele, kes maskeerisid ennast tõelisteks kunstnikeks.

Keset lakkamatuid pidustusi, armuröõme ja muid «töid», millega tegelesid elupõliselt vallalised kiriku eestvõitlejad, ei unustanud kuurvürstid ka muusikat, kusjuures üks neist pidas end isegi heliloojaks. Ühes kirjas jutustab ta oma «oivalisest loomismeetodist»: «Meetod, mida ma kasutasin, on samasugune kui mesilastel, kes parimatelt lilledelt mett võtavad ja selle kärgedesse koguvad. Täpselt samuti on kõik see, mis ma loonud olen, võetud võõrastest teostest, mis mulle meeldivad.» Sellist loomismeetodit kasutati tol ajal, mil heliloojat ei kaitsnud autoriõigus, üsna sagedasti.

Kuurvürstid pidasid ülal lauljatest ja mängijatest koosnevat kapelli, mille eesotsas seisis kapellmeister. Kapell teenindas kirikut, lossi ja teatrit. Kapelliliikmeilt nõuti küllaltki palju: iga laulja pidi oskama esitada vaimulikke aariaid ladina ning ooperipartiisid saksa, itaalia ja prantsuse keeles.

XVIII sajandi 80. aastatel ulatus Bonni kapelli koosseis kolmekümne kuue inimeseni. Nende hulgas oli mitu silmapaistvat muusikut, nagu tšellist Romberg, flöödikunstnik Antonin Reicha, kes hiljem sai kuulsaks muusikateoreetikuna, organist Neefe ning lõpuks noor Beethoven.

Muusikud elasid tavaliselt äärelinnas pisikestes majapugerikes. Nende materiaalne seisund oli küllaltki vilets. Koosseisuliste kapelliliikmete palgad kõikusid seitsmekümne viie ja tuhande kuldna vahel

[1] Sutaan — katoliku preestri must kuub. *Tõlk.*

aastas. Seejuures tuhat kuldnat aastas said ainult kaks-kolm kuulsust, kuna enamik pidi rahulduma keskmiselt kolmesajakuldnase töötasuga.

Peale koosseisuliste liikmete töötasid kapellis veel kandidaadid, tavaliselt õukonnamuusikute lapsed, kes ei saanud mingisugust palka ning elasid lootusest, et saavad mõne koosseisulise muusiku vallandamise või surma tõttu vabaneva koha. Koosseisud olid rangelt piiratud ning niipea, kui mõni koht vabanes, algasid intriigid ja salakaebused. Bonni arhiiv on tulvil kirjaoskamatuid (saksa XVIII sajandi õigekirjutuse vähenõudlikkusest hoolimata), libitsevaid palvekirju «Armulise Majesteedi, Kõrgeaulise Peapiiskopi ja Kuurvürsti, Kõige Armulisema Valitseja ja Härra» nimele, milles väljendati «kõige alandlikumaid palveid» ametikoha või lisatasu saamiseks, ent samuti ka oma ametivendade kohta esitatavaid salakaebusi. Resolutsioonid (nagu: «kõige armulisemalt ära öeldud») kirjutati palvekirjadele kuurvürsti nimel pärast «salajases nõukogus» läbiarutamist. Lisatasud, määramised ja ümberpaigutamised kehtestati eri dekreetidega. Sageli sõltus määramine kõikvõimsale peaministrile antud altkäemaksu suurusest. Armastus muusika vastu ei takistanud kuurvürste tasumast sandikopikatega muusikute töö eest ning vastamast mõnitava keeldumisega nende «lisatasunõudmiste pööraste pretensioonide» peale.

See saksa muusikute alandav seisund püsis Saksamaa väikestes vürstiriikides kaua aega. Peaaegu samasugust pilti näeme Weimari suurhertsogiriigis XIX sajandi keskel, kui seal elas Ferenc Liszt. Nagu kõik teisedki saksa kapellid, mida vürstid üleval pidasid, täitis ka Bonni kapell orjalikult võhikust monarhi kapriise. Enesealandamine ja meelitused olid neil aegadel sagedasteks nähtusteks, olgugi et selle kõrval võib tuua terve rea fakte muusikute, näiteks Mozarti, seisuslikust uhkusest.[1]

Selline oli üldjoontes muusikute seisund Kölni kuurvürstkonna pealinnas XVIII sajandi keskel.

Ludwig Beethoveni esimesed eluaastad möödusid perekonnas, kus valitsesid jõukus ja üksmeel. Johann Beethovenil oli tollal kindel, olgugi tagasihoidlik seisund. Helilooja vanaisa, Ludwig-vanem, toetas nõrka ning kergemeelset Johanni nii moraalselt kui ka materiaalselt. Kuid pärast isa surma tekkis Johannil juba tõsiseid raskusi oma suure perekonna ülalpidamisega. Õukonnatenori olukord muutus üha viletsamaks. Tõsi küll, esialgu ei vaikinud veel majas kõrvulukustavad naerupuhangud, veel kajasid vilkad naljad, kogunes lõbus, kärarikas ja sundimatu seltskond, ent juba varitses läve taga ähvardav puudusetont. Üksteise järel läksid müügile vana kapellmeistri asjad; ablas

[1] Ega muidu poleks Fr. Schiller oma draamas «Salakavalus ja armastus» kujutanud muusik Millerit kui «kolmanda seisuse» au ja väärikuse kandjat.



Beethoveni vanaisa Ludwig van Beethoven
(Radoux' portree)



Maja, kus Beethoven sündis; vaade hoovi poolt
(Hilisem foto)

kõrts kugistas alla kogu pärandi ning perekonna heaolu pudenes põrmuks.

Väike Ludwig oli peaaegu ilma järelevalveta ja veetis oma aja tänaval koos omavanuste kaaslastega; tema eest hoolitsemine oli usalda ud sageli vahelduvatele teenijatüdrukutele, kellel oli selletagi küllalt tegemist. Emal, keda Ludwig palavalt armastas, puudus võimalus valvata poja kasvatuse järele. Väiksemad lapsed, puudus ja haigus röövisid talt kogu jõu. Isa ei tegelenud lastega peaaegu üldse; ta oli nende vastu kas liigselt karm või jättis neile täieliku vabaduse.

Kui Ludwig sai viie aastaseks, kolisid Beethovenid pagar Fischeri majja Rheinstrassel. Korteri akendest avanes vaade majesteetlikule jõele, Reini paremal kaldal laiuvatele põldudele ja külakestele, Siebengebirge[1] kontuuridele.

Mõnikord lamas väike Ludwig sügavaisse mõtteisse vajunult tundide kaupa aknalaual, pilk suunatud jõeavarusele. Tihtipeale oli teda raske neist mõtisklusist äratada. Juba lapsena paistis Ludwig silma harukordse keskendatuse ning kinnisuse poolest. Siiski ei tule väikest Beethovenit kujutleda mingi endassesüvenenud melanhoolikuna. Vastuoksa, ta oli terve, tugev poisipõngerjas, kes valla les nagu teisedki lapsed. Vähemalt kujutab teda sellisena Fischer[2] oma käsikirjas. Ludwigi elav temperament avaldus tulises kiindumuses või varjamatus antipaatias inimeste vastu, kirglikus suhtumises ümbritseva elu sündmustesse, huumoritundes, võimes palju ja lõbusalt naerda.

Kuni kümnenda eluaastani käis Ludwig algkoolis, kus kõige tähtsamaks õppeaineks oli ladina keel ning kõrvalaineteks aritmeetika ja saksa keele õigekirjutus. Kooliaastad andsid väikesele Beethovenile üpris vähe. Nii ei saanudki ta selgeks korrutamise saladusi ning kirjavahemärkidega oli ta alati sõjajalal. Keskharidust Ludwigil ei õnnestunud saada: perekonnas valitses puudus ja juba kümneaastaselt jäi poisike koolist eemale. Kuid Ludwig püüdis innukalt oma teadmistes esinevaid lünki täita, luges palju ja õppis koos oma enam arenenud kaaslastega. Ta oli sihikindel ja visa. Mõne aastaga õppis noor Beethoven soravalt lugema ladina keelt, tõlkis Cicero kõnesid ning õppis ära prantsuse ja itaalia keele (kirjas tegi ta muuseas ka täiskasvanuna mõlemas keeles jämedaid vigu).

Hoolimata sellest, et Beethoven lakkamatult enda kallal töötas, täiendades oma teadmisi, piinas teda elu lõpuni mõte puudulikust haridusest. Veel kuulsa heliloojanagi kurtis Beethoven oma õpilasele Czerny'le lapsepõlveaastatel saadud halva muusikalise hariduse üle.[3]

Kuni kaheteistkümnenda eluaastani polnud tema muusikaõpingutes

---

[1] Grupp mägesid ning kiltmaid, mis laotuvad Reinist ida pool (*Siebengebirge* tähendab tõlkes — seitsmest mäest koosnev mäestik).

[2] Ludwigi noorimalt sõbralt, pagar Fischeri pojalt, pärinevad mälestused Beethoveni lapsepõlvest. Kõigile ebatäpsustele vaatamata on Fischeri käsikiri väga väärtuslik biograafiline allikas.

[3] «Ent ometi olin ma muusikas andekas,» lisas Beethoven.

mingit süsteemi. Mitu aastat järgemööda õppis ta erinevate pedagoogide juures — neid oli vähemalt viis. Poisikese erakordne talent avaldus väga varakult ja isa, kes otsis väljapääsu materiaalsest kitsikusest, unistas sellest, et teha Ludwigist «imelaps», teine Mozart[1]. Johann Beethoven pöördus oma kadunud isa sõbra, elatanud õukonnaorganisti Eedeni poole, kes võttis enda peale kaheksa-aastase Ludwigi tasuta õpetamise. Ei ole teada, kas õpingud piirdusid oreliga. Küll aga säilis Beethovenil mälestus sellest, et Eeden sundis teda mängimise ajal keha ja käsi rahulikult hoidma.

Eedenit asendas peatselt uus õpetaja, näitleja Tobias Pfeiffer, Johanni lõbus joomakaaslane, kes asus elama Beethovenite majja. See oli kahtlemata andekas inimene, kuigi ta kaldus mõnikord veiderdama. Ta oli Bonni teatritrupi draama- ning ooperinäitleja, mängis peale selle oboed ja flööti, vilistas, matkides lindude laulu, ning tegi trikke. Alalised skandaalid ja joomingud ning siivutu käitumine ei lasknud tal ühtegi truppi kauemaks püsima jääda. Paigast paika rännates hukkuski ta tundmatuna.

See «õpetaja» rakendas küllaltki omapäraseid pedagoogilisi meetodeid. Tulles öösel koos Johanniga kõrtsist, meenus talle äkki, et Ludwigile on muusikatund veel andmata. Väike muusikamees aeti voodist üles ja pandi poolunisena ning nutvana klavessiini taha istuma. Purjus isa ergutas sedalaadi «õppetunde», mis kestsid mõnikord hommikuni.

Pfeifferi õppetundide ainsaks positiivseks tulemuseks oli see, et Ludwig tutvus flöödiga, XVIII sajandil Euroopa asjaarmastajate muusikute ringkondades väga laialdaselt levinud muusikariistaga. Juba pärast aastast viibimist Bonni trupis kihutati Pfeiffer minema ja Ludwig sai uue muusikaõpetaja — frantsiskaani munga Willibald Kochi. Sellest heasüdamlikust ning elurõõmsast organistist oli saanud munk vande tõttu, mille ta oli andnud hirmsa tormi ajal ookeanil. Pole teada, milline oli romantiline munk pedagoogina, kuid igal juhul omandas Ludwig tema juhtimisel orelimängu niivõrd, et asendas Kochi kirikuteenistuse ajal.

On teada veel üks Beethoveni õpetaja, Hanzmanni-nimeline katoliku paater minoriitide («väiksemate vendade») mungaordust. Minoriitide kirikus Bonnis on säilinud väike orel, millel Ludwig harjutas. Poisike ei sallinud Hanzmanni silmaotsaski. Alati, kui munk tuli Beethovenite majja, lausus Ludwig tusaselt: «Juba jälle on ta siin! Istuks parem kodus oma palveraamatu taga.»

Sel ajal mängis väike Beethoven juba vabalt orelit ja klavessiini. Peale selle õppis ta viiulimängu ja hakkas andeka viiuldaja Rovantini, Beethovenite sugulase ning kogu perekonna hea sõbra juhtimisel tutvuma vioolaga.

---

[1] Mozart oli Beethovenist neliteist aastat vanem. Ajal, millest on juttu, mäletasid veel kõik geniaalse laps-Mozarti ennekuulmatuid triumfe.

Johann taotles järjekindlalt ja visalt oma plaani elluviimist. Ludwigist saab «imelaps»! Isa jälgis kiivalt poja õpingute käiku, segas end õpetamisse vahele ja sundis poisikest peaaegu vägisi mitu tundi päevas muusikaga tegelema.

Fischeri mälestused kujutavad Ludwigit seismas klavessiini ees väikesel pingikesel (teisiti ei oleks ta ulatunud klaviatuurini) ja püüdlikult mängimas igavaid harjutusi. Kapriisne ning kergesti erutuv isa oli nii mõnigi kord poisikese vastu jõhker, kuid mingiks türanniks teda pidada ei saa — omamoodi ta armastas poega.

Nooditarkuse omandas Ludwig väga kiiresti. Ta mängis vabalt lehest, kuid üle kõige armastas improviseerida, eriti viiulil. Isa oli sellepärast vihane, kuid poisike vaidles vastu: «See tuleb ju väga hästi välja!»

Juba 1778. a. märtsis sundis läbematu ning kangekaelne Johann kaheksa-aastast Ludwigit Kölnis esinema. See suur ning kärarikas linn oli oma muusikakultuuri poolest tunduvalt madalamal kui Bonn.

Säilinud müürilehel on kirjutatud:

«Teadaanne. Täna, 26. märtsil 1778. a., on õukonnatenoril Beethovenil au esitada akadeemia muusikasaalis oma kaht õpilast: õukonnaalti mademoiselle Averdonc'i ja oma kuue-aastast pojukest. Esimesel on au astuda üles mitmesuguste ilusate aariatega, teisel — klaverikontsertide ja triodega.

Ta loodab kõrgetele härrastele pakkuda täielikku naudingut, seda enam, et kunstnikele on üles näidatud armu olla ära kuulatud, kogu õukonna suurimaks heameeleks.

Algus kell 5 õhtul.

Aboneerimata härrad ja daamid maksavad ühe kuldna.»

Sellest teadaandest nähtub, et Ludwig oli juba enne seda esinenud kuurvürst Max Friedrichi õukonnas. Kuid ei see ega ka järgmine kuurvürst hinnanud Ludwigi annet ega saanud tema soosijaks. Tuleb arvata, et mainitud kontsert ei olnud Ludwigil tol ajal ainus, kuigi me teistest midagi ei tea.

Muusikaõpingud moodustasid väikese Ludwigi elumõtte. Improviseerimisanne, millega noor Beethoven hiljem kuulsaks sai, ilmnes tema juures juba lapsepõlves. Ei ole teada, kas Ludwig kirjutas oma improvisatsioone üles. Ise pidas ta oma loomingulise tegevuse alguseks 1782. aastat. Tema heliloojatalent kujunes välja hiljem, kui seda oleks võinud oodata, võttes arvesse nii varakult küpsenud interpreteerimisannet. Mozart oli üheteistkümneaastaselt juba helilooja, kelle nime tunti kogu Euroopas.

1781. a. sügisel sooritas Ludwig esimese suure reisi. Sel sügisel suri tema sugulane ning õpetaja, noor viiuldaja Rovantini. Rovantini õde, kes teenis guvernandina Rotterdamis, ruttas Bonni, et külastada venna hauda. Tema «mevrouw»[1] (hollandi keeles — emand) koos

[1] loe mefrou. *Tõlk.*

tütrekesega avaldasid soovi temaga liituda ja imeilusatel selgetel sügispäevadel asusid kõik kolm teele Rotterdamist Bonni, piki Reini jõge üles. Elanud Beethovenite majas terve kuu, kutsus rikas «mevrouw» oma lahkeid võõrustajaid külaskäigule Rotterdami. Ettepanek võeti vastu ja 1781. a. hilissügisel liitusid Ludwig ning tema ema kolme kojupöörduva reisijaga.

Väike muusik esines Rotterdamis ning tal oli edu, kuid ta ei jäänud hollandlastega rahule. «Enam ma sinna ei sõida,» teatas see rässakas poisipurikas kojujõudmisel, «hollandlased on ihnuskoid.»

Juba lapsepõlveaastatel tekkis Ludwigil laialdane tutvusringkond. Johanni kodu külastasid väljapaistvad õukonnamuusikud, nende hulgas ka helilooja ja kapellmeister Lucchesi. Õppevaheaegadel matkasid isa ja poeg sageli jalgsi Bonni maalilises ümbruses ning külastasid lähedal asetsevaid losse ja asulaid. Poisikese ebatavaline anne äratas kõikjal vaimustust. Kiituse suhtes jäi Ludwig täiesti ükskõikseks ning käitus sõltumatult. Isikliku väärikuse tunne avaldus Beethovenis juba lapsepõlves.

Poisikese muusikaline arenemine edenes õpingute süsteemitusest hoolimata kiiresti. Kahtlemata kuulis väike Beethoven palju XVIII sajandi orkestri- ja kammermuusikat. Juba varajastest aastatest peale hakkas Ludwig armastama Mozarti muusikat. Mozart oli 80. aastate alguseks jõudnud täieliku loomingulise küpsuse perioodi. Klassikalise instrumentaalmuusika uus stiil, mis leidis kehastuse Haydni, Mozarti ja Philipp Emanuel Bachi loomingus, haaras poisikest. Pind oli ette valmistatud. Tuli vaid leida haritud ning autoriteetne juhendaja, kes seisaks ajajärgu eesrindlike muusikaliste taotluste tasemel. Selline juhendaja leiduski 1782. aastal Christian Gottlob Neefe näol.

Õpingute algust Neefe juures võib lugeda teatud piiriks tulevase helilooja elus. Suure muusiku lapsepõlv lõppes. Tema ees avanesid muusikalise mõtte ja kultuuri uued, laiad avarused.

II

Teater. Noor organist

Ludwigi uus õpetaja Neefe saabus Bonni 1779. aastal ja asus tööle muusikajuhi kohale Bonni «rahvuslikus teatris», mis oli kuurvürsti korraldusel loodud teiste saksa valitsevate õukondade matkimiseks.

70. aastatel valitses kuurvürstkonda kergemeelne rauk Max Friedrich. Nagu ta eelkäijadki, nii kulutas ka tema suuri summasid meelelahutustele, kuid hoidis samal ajal kokku pisiasjades. See kajastus teatud määral ka kapelli olukorras. Kuurvürsti lemmikalaks oli teater.

Lessingi poolt juhitud kirjandusliku suuna mõjul veeres XVIII sajandi 70. aastail üle kogu Saksamaa rahvusliku teatriliikumise laine, mis väljendus rea linnast linna rändavate ja saksa keeles mängivate truppide organiseerimises. Kuni tolle ajani polnud Saksamaal rahvuslikku teatrit. Suurtes linnades andsid külalisetendusi itaalia või prantsuse trupid ning üksikud näitlejad. Saksa keeles mängiti näidendeid ainult väikestes rahvalikes palaganiteatrites.

Pikkamööda hakkasid rikkamad saksa õukonnad ajastu vaimule alistudes rajama omaenda «rahvuslikke teatreid» ning toetasid rahaliselt alalisele tööle kutsutud truppe.

Bonnis asus üks tolleaegse Saksamaa paremaid teatritruppe, mille juhiks oli tuntud näitleja ning dramaturg Grossmann. Osatäitjaina esinesid kogenud professionaalsed näitlejad, kelle hulgas oli väljapaistvate võimetega kunstnikke. Anti nii draama- kui ka ooperietendusi, kus muuseas esinesid samad näitlejad. Režii oli küllalt kõrgel tasemel; Grossmanni nime tunti kogu Saksamaal. Tema naist — trupi tegelikku juhti — peeti kunstimaailma üheks arukamaks naiseks. Teatril oli oma orkester, mille koosseis oli niisama suur kui kapelli orkestrilgi.[1] Teatri

[1] Max Friedrichi ajal kuulusid kapelli muusikute koosseisu kapellmeister, neli mees- ja viis naislauljat, kaks organisti, seitse viiuldajat, kaks vioolamängijat, kaks bassvioola- (tšello-) mängijat, üks kontrabassimängija ja kaks flöödimängijat.

repertuaar oli tolle aja kohta küllaltki suur ja mitmekesine. Lavastati Lessingi, Voltaire'i, Beaumarchais', Molière'i ja Shakespeare'i parimaid teoseid. Ooperirepertuaar hõlmas Bonnis juba tuntud prantsuse ja itaalia oopereid (Monsigny «Desertöör», Piccini «Hea tütar» ja paljud teised), samuti ka laulumänge.

Etendusi anti kuurvürsti lossi ühte tiibhoonesse ehitatud rikkalikult kaunistatud vaatesaaliga teatris. Erakordse luksuslikkuse poolest paistis silma lava vastas asetsev kuurvürsti määratu suur loož. Sellest kahele poole jääva ruumi võtsid enda alla aristokraatiale määratud loožid. Parteris seisid vaatajad tolle aja kombe kohaselt püsti: parter oli ette nähtud «lihtsurelikest» publikule. Lava kõrval oli kuurvürstil veel üks salajane loož, kuhu ta erilise salakäigu kaudu pääses otse lossist. Üldse oli kuurvürst teatriettevõtte täielik peremees. Tema kapriisidest sõltus teatri repertuaar, osade jaotamine jms. Valitses näitleja töö koletislik ekspluateerimine.

Alates 1782. aastast külastas väike Ludwig süstemaatiliselt teatrit ning isegi töötas seal. Selle eest võlgnes ta tänu oma uuele õpetajale. Viibides Grossmanni trupi proovidel ja õppides koos lauljatega ooperipartiisid, tutvus Ludwig põhjalikult itaallaste (Pergolesi, Piccini, Sacchini, Salieri, Cimarosa), prantslaste (Grétry, Dezède, Philidor, Monsigny, Dalayrac), sakslaste (Hiller, Neefe) ja tšehh Benda koomiliste ooperitega. Samuti tutvus ta maailma näitekirjanduse parimate saavutustega — Shakespeare'i, Lessingi ja Molière'i teostega.

Puutudes kokku silmapaistvate näitlejatega, õppis geniaalne nooruk neilt inimhingesse sisseelamise suurt kunsti, mis on muusikule niisama vajalik kui näitlejalegi. Ning lõpuks nägi Ludwig teatris esimest korda kunstialase töö kõrget kultuuri ning loomingulist pinget, mida konservatiivses ja rutiini kalduvas kapellis isegi eos ei leidunud.

Et seda näitlejate tööga kokkupuutumise tähtsust õigesti hinnata, piisab ainsast näitest. Grossmanni kaheksateistkümneaastane kasutütar Frederike (Fritze) Flitner, pärastine kuulus näitlejanna Berliinis, säras Bonni laval draama- ja ooperinäitlejana. Tema esinemise kohta Niina osas Dalayrac'i samanimelises koomilises ooperis kirjutab kaasaegne kriitik: «Temas on ühendatud kõik, mida näitlejatarilt iganes võiks nõuda — sarm, noorus, liigutav kõnetoon, tõde, väljendusrikkus ja siirus mängus ning hea laulukool.» Frederike Flitner paistis silma harukordse töövõime poolest. Tema ema kirjas on esitatud Fritze päevakava, mis on huvitav näitleja tolleaegse töö mõistmiseks: hommikul kella 8-st kuni 12-ni proovid, kell 2 — laulmine, kell 3 — klaver, kell 4 — prantsuse keel, õhtul — etendus, öösiti — uute osade õppimine. Sageli mängis noor näitlejatar haigena, pidades kunstihuve kõigest muust kõrgemaks. On loomulik, et kõrvuti teiste andekate kunstnikega pidi see silmapaistev näitlejatar oma kunstialase töö kõrge tasemega Beethovenile sügavat mõju avaldama.

Lavastades draamateoseid ja oopereid, mis kajastasid oma aja eesrindlikke ideid ning kasvava «kolmanda seisuse» nõudeid, püüdis

Grossmanni teater samal ajal kuurvürstile kõigiti meelepärane olla. Selle vasturääkivuse üle ei tarvitse imestada. Enne Prantsuse revolutsiooni sobisid igal pool Euroopas monarhikummardamine ja opositsioonilised meeleolud rahulikult teineteisega. Selle poolest paistsid eriti silma saksa kodanlikud ideoloogid, kelle peades valitses kujuteldamatu segadus põhilistes sotsiaalpoliitilistes küsimustes. Ent parimad saksa teatrid olid siiski kanaliks, mille kaudu levisid progressiivsed kujutlused kõlblusest, ühiskondlikust kohusest ja võitlusest vägivalla vastu. On loomulik, et Grossmanni teater muutus üheks noore Beethoveni kasvatajaks. Kuid peamise kasvataja osa etendas siiski Ludwigi uus õpetaja — Neefe. Õpetaja väljapaistev isiksus avaldas igakülgset mõju noore muusiku kujunevale maailmavaatele.

Neefe, see näotu küürakas, kes kergesti kaldus melanhooliahoogudesse, kuid oli sellele vaatamata siiski äärmiselt energiline ja teovõimeline inimene, muutus noorele Beethovenile XVIII sajandi eesrindlike ideede vahendajaks. Paljude laulumängude ja mitme ooperi autorina, kes esmakordselt tõi muusikasse kuulsa saksa luuletaja Klopstocki oodid, oli Neefe läbi käinud range kooli XVIII sajandi saksa muusika parimate traditsioonide alusel. Ta oli õppinud tuntud ooperikomponisti Hilleri juures Leipzigis ja lõpetanud samaaegselt ülikoolikursuse. Huvitav ja ajastule iseloomulik on tema väitekirja teema: «Kas isa võib näitlejaks hakanud poja pärandusest ilma jätta?» Neefe vastas sellele küsimusele eitavalt.

Neefe kirjandusliku talendi tõttu sai temast üks XVIII sajandi lõpu Saksamaa väljapaistvamaid muusikakirjanikke. Mitmesugustes saksa perioodilistes väljaannetes avaldas ta vaimustatud artikleid Beethovenist ning pärandas järeltulevatele põlvedele esseed Bonni kuurvürsti õukonna muusikaelust.

Neefe ei olnud esmaklassiline helilooja, kuid ta paistis silma oma mitmekülgsuse, määratu suure töövõime ja tahtejõu poolest. Ning kui ta heliloojana-kunstnikuna ei saavutanudki täiuslikkuse piiri, jäi ta igal juhul üheks oma ajastu kõige haritumaks muusikuks. Neefe tundis suurepäraselt XVII—XVIII sajandi klassikalist kirjandust ja filosoofiat. Ta kirjutas luuletusi, artikleid ajakirjadele, biograafiaid ja tervitusläkitusi ning pidas kõnesid. Tema kirju iseloomustab suurepärane keel, kirjanduslikele teostele aga on omane ehtne tundesügavus ning mõtete ülevus. Oma vaadete ja tegevuse laadi poolest kuulus Neefe silmapaistvate XVIII sajandi saksa valgustajate hulka.

Autobiograafias nimetab ta end «tseremooniate ja etiketi vaenlaseks» ning «libekeelsete vihkajaks». Vaese rätsepa pojana vihkas Neefe «halbu vürste rohkem kui bandiite».

Neefe esteetilised vaated pälvivad erilist tähelepanu, sest need sarnanevad Beethoveni mõningate hilisemate mõtteavaldustega. Muusikutelt nõudis Neefe «leegitsevat kujutlusvõimet», põhjalikku süvenemist «harmoonia pühitsetud jõusse», erinevate iseloomude ning inimese füüsilise ja moraalse olemuse, tema kirgede täpset tundmist. Ainult siis ei ole

muusika «vask, mis kumiseb, ja kelluke, mis heliseb». Neefe arvates kaasaegne muusika küll väljendas kirgi (näiteks kurbust ja rõõmu), kuid andis ainult nende lõpliku resultaadi, kujutamata kirgede arenemist algeost kuni küpse viljani, esitamata ühe kire muutumist teiseks. Teiste sõnadega, Neefe nõuab tunnete ja kirgede edasiandmist nende arengus, aimates seega ette Beethoveni loomingu põhiprintsiipi.

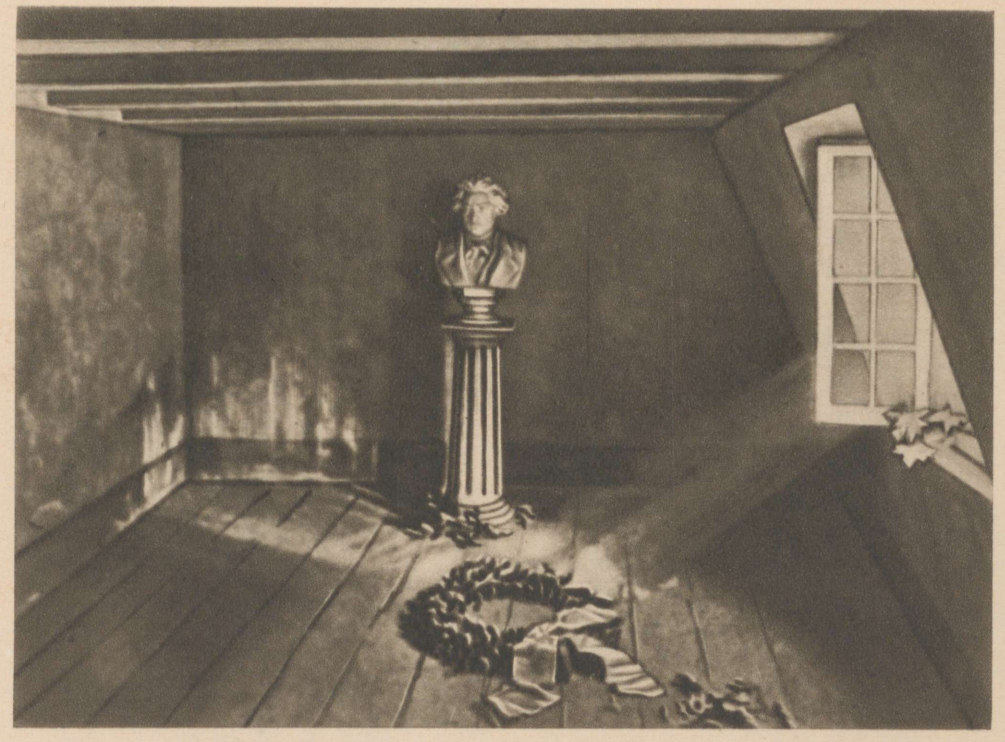
1783. aastal kirjutas Neefe ühes tolleaegses muusikaajakirjas Beethoveni kohta: «See noor geenius on pälvinud igakülgse toetuse oma kunstireisideks. Kui ta jätkab samas vaimus, nagu algas, saab temast teine Wolfgang Amadeus Mozart.» Neefe jäi ka edaspidi Beethoveni ustavaks sõbraks. Ludwig tunnustas tema teeneid, kirjutades 1793. aastal: «Kui ma saavutan midagi suurt, siis on selles kahtlemata ka teie osa.»

Töö teatri muusikajuhina ei tasunud end nähtavasti küllaldaselt ja Neefe otsis võimalusi kuurvürsti kapellis koosseisulise muusikuna tööle asumiseks. See õnnestus alles 1782. aastal, pärast elatanud organisti Eedeni surma. Vaatamata sellele, et Neefe oli suurepärane organist, sai ta vabanenud koha suure vaevaga. Kalvinistina, s. o. protestandina ei kuulunud ta valitsevasse katoliku kirikusse ning intriigid tema vastu puhkesid seepärast erakordse raevuga. Saanud lõpuks õukonnaorganisti koha, võttis Neefe kaheteistkümneaastase Ludwigi kohe oma abiliseks («vikaariks»). Nii alustab Beethoven teenistust õukonnakapellis «ilma palgata» organistiabi tagasihoidlikul ametikohal.

Fischeri mälestused annavad meile võimaluse luua selge ettekujutuse noore Beethoveni välimusest. Ludwigil oli atleetlik kehaehitus, jässakas, tugev kuju, «lai kont», kiire ja energiline kõnnak ettepoole kaldu ülakehaga, suur pea, lühike kael, mustad käharad juuksed, tõmmu, peaaegu pruuni jumega nägu teravalt eralduvate joontega ja helesinised silmad. Sünge ning keskendunud näoilme peegeldas mõtete visa tööd.

Ühena neist noortest kandidaatidest, kes ootasid kannatlikult oma järjekorda koosseisulisele tööle asumiseks kapellis, asendas Ludwig sageli Neefet oreli taga, kusjuures õpetaja jättis meelsasti tema hooleks kapelli organisti vastutusrikaste kohustuste täitmise. Mängides suurepäraselt orelit, paistis Ludwig silma harukordse võime poolest improviseerida vabalt mistahes antud teemal. Kirikus mängides loobus noor muusik sageli harilikust saatest ja improviseeris kestvalt, kutsudes esile üldise vaimustuse.

Pidulikel juhtudel oli Ludwig kohustatud riietuma paraadrüüsse, mis nii temal kui ka tema täiskasvanud kolleegidel koosnes rohelisest tressidega frakist, valgetest või mustadest siidsukkadest, mustade pannaldega kingadest, kaunilt väljaõmmeldud ning kuldpaeltega kanditud tillukeste taskutega vestist ja valgest kaelusest. Pähe tuli kinnitada lokitud ning patsiga varustatud puuderdatud parukas. Peale selle kuulus Ludwigi paraadrüü hulka veel kaks peent detaili: kaenla all «chapeau claque» (kokkukäiv silinder) ja küljel hõbedase käepidemega



Tuba, kus Beethoven sündis



Orel, millel noor Beethoven mängima õppis

mõõk[1]. Tuleb märkida, et õukondlik paraadrüü ei sobinud Ludwigi välimusega, kes suhtus põlglikult igasugusesse etiketti ning ei armastanud peenutsemist.

Beethoven töötas pingeliselt. Kaheteistkümne aasta vanuselt hakkas ta tungima kompositsioonitehnika saladustesse, õppides Neefe juures kontrapunkti ja generaalbassi kunsti. Neefe mõistis juba õpingute algul, et tema geniaalsel õpilasel, kellel on ohjeldamatu fantaasia, tuleb puudu enesevalitsemisest, distsipliinist ja kultuurist. Nende saavutamiseks tuli sügavalt ja igakülgselt tundma õppida suurte heliloojate loomingut. Ühes oma artiklis kirjutab Neefe, et ta uuris koos väikese Beethoveniga läbi Johann Sebastian Bachi prelüüdide ja fuugade kogu «Hästi tempereeritud klaver» («Wohltemperiertes Klavier»). 1750. aastal surnud Johann Sebastian Bachi nimi oli tol ajal tuntud ainult kitsale muusikute ringkonnale, kes teda kõrgelt hindasid. Neefe, kes oli Bachi loomingut hindama õppinud isiklike kokkupuutumiste ajal Bachi õpilastega Leipzigis, pidas vajalikuks tutvustada Ludwigit Bachi kogumikuga, kõige raskema ning keerukama teosega kogu tolleaegses klaveriliteratuuris. Ei ole kahtlust, et Bachi teoste põhjalik uurimine rikastas Beethoveni sisemaailma, millest annab tunnistust ka helilooja ütlus: «Bach — see ei ole oja (sõna Bach tähendab saksa keeles oja), vaid terve meri.»

Veel suuremat mõju avaldas Beethovenile Händeli looming, keda Neefe tuliselt austas. Beethoveni isiksusel oli palju ühist Händeli võimsa isiksusega. Händeli oratooriumide grandioosne suurus, neis helisev rahvahulkade hääl ning kirgede jõud, mis lubab Händelit võrrelda Shakespeare'iga, haruldane siirus inimliku kannatuse väljendamisel, vaimustus, millega Händel andis edasi võidutseva rõõmu tunnet, tema kirgas maailmavaade tervikuna — kõik see veetles Beethovenit. Aastakümneid unistas ta Händeli teoste täieliku kogu omandamisest, kuid ei võinud endale kunagi lubada seda ostu, sest noodid olid tollal väga kallid. Alles vähe aega enne Beethoveni surma kinkis üks tema austaja Londonist talle Händeli teoste luksusliku väljaande, mille üle haige helilooja sügavat rõõmu tundis.

Beethoveni õpinguaastail olid nii Händel kui ka J. S. Bach muutunud juba «möödunud aegade pärandiks». Pärast nende surma algas uute muusikaliste žanride — klassikalise sonaadi ja sümfoonia tähelepanuväärne arenemine. Nende žanride loojad — Philipp Emanuel Bach, Mozart ja Haydn — olid noore Beethoveni elavad kaasaeglased, kelle loomingut ta tähelepanelikult uuris. Neefe juhtimisel töötas Ludwig läbi Philipp Emanuel Bachi klaverimängukooli ning mängis Mozartit, hinnates varakult temas avalduvat universaalset geniaalsust. Pärastpoole õppis ta põhjalikult tundma Haydnit ja teisi saksa klassikalise instrumentaalmuusika esindajaid.

---

[1] Goethe nägi 1762. aastal publiku ees esinevat kuueaastast Mozartit, kes oli riietatud frakki ja kandis parukat ning mõõka.

1782. aastast on pärit Beethoveni esimene meile tuntud heliteos — klaverivariatsioonid nüüd unustusse jäänud helilooja Dressleri marsi teemale. Variatsioonid olid XVIII sajandil laialt levinud ning armastatud žanr. Nad kujutasid endast otsekui «arutlust mingil teemal». Algul esitati kas originaalne või populaarsetest ooperitest, lauludest, marssidest ja mujalt laenatud teema ning seejärel andis helilooja rea selle teema eri-ilmelisi teisendeid.

Beethoven armastas seda žanri väga ega loobunud sellest kogu oma heliloojategevuse vältel. Kiindumus variatsioonidesse on otseses seoses Beethoveni loomingulisele mõttele omase püüdega arendada valitud teemat võimalikult täielikult ning mitmekülgselt, töötada see läbi, anda sellele uus kuju ning ammutada sellest kõik sinna peidetud võimalused. Hiljem saavutas Beethoven varieeritava teema käsitluses seniolematu vabaduse.

Mannheimis Neefe kaasabil väljaantud variatsioonid Dressleri teemale näitavad noore autori leidlikkust, head tehnikat ja tolle aja saksa instrumentaalmuusika parimate meistrite kaheldamatut mõju.

Järgmine teos, mis kuni tänapäevani on säilitanud mõninga tähtsuse, — kolm sonaati klavessiinile —, on kirjutatud aastal 1783, kui Beethoven oli veel kaheteistkümne aastane. Teos on pühendatud Kölni elatanud kuurvürstile Max Friedrichile. Heliteose pühendamisel oli tavaliselt praktiline eesmärk, mis seisis lootuses saada tasu. Kuid pühendus kuurvürstile ei toonud oodatud tagajärgi. Mingeid muudatusi Beethoveni perekonna materiaalses olukorras ei järgnenud.

Max Friedrich suri 1784. aastal. Tema surmaga lõpetas oma tegevuse ka Bonni teater. Selline oli tava, mis lähtus vaatest, et kunstiasutused on monarhi isiklik omand. Grossmanni trupp vallandati ning näitlejad läksid laiali Saksamaa erinevatesse linnadesse. Uus kuurvürst Max Franz ei soandanud mitme aasta vältel rahvuslikku teatrit uuesti ellu kutsuda. Bonn rahuldus sissesõitnud itaalia ja prantsuse truppidega, kuni lõpuks 1789. aastal loodi linnas jälle alaline teater.

Uus kuurvürst pidas end muusikas asjatundjaks. Viinis armastas ta musitseerida koos oma venna — Austria keisri Joseph II-ga. Muide, kord, kui mõlemad vennad püüdsid Glucki juuresolekul ette kanda üht tema ooperit, väljendas helilooja ilmseid kannatamatuse ja pahameele tundemärke ning soandas lõpuks öelda: «Pigemini olen nõus jooksma kaks miili posthobuse asemel, kui kuulama oma ooperi nii viletsat esitust.»

Asunud troonile, nõudis kuurvürst andmeid kõigi kolmekümne kuue kapelliliikme kohta koos ettepanekutega vajalike muudatuste tegemiseks kapelli koosseisus. Kahe Beethoveni kohta öeldi ettekandes järgmist: «Johann Beethoven — hääleliselt täiesti kõlbmatu, teenib kaua, väga vaene, keskpärase käitumisega, abielus, nelikümmend neli aastat vana, kolme lapse isa, teenib kahekümne kaheksandat aastat, palk kolmsada viiskümmend floriini[1], tenor.

[1] Floriin — ligikaudu 1 kuldrubla (võrdne kuldnaga).

Ludwig Beethoven — kolmteist aastat vana, kaks aastat teeninud ilma palgata, on kapellmeistri puudumise korral mänginud orelit, heade võimetega, on alles noor, hea ning tasase käitumisega, vaene.»

On ilmne, et ettekande autor suhtub Beethoveni perekonnasse tähelepanelikult. Seda ei saa aga öelda tema suhtumisest Neefesse. Solvav on lugeda järgmist iseloomustust:

«Christian Gottlob Neefe (kolmkümmend kuus aastat vana, abielus, kahe tütre isa, teeninud kolm aastat, olnud kapellmeistriks teatris, palk nelisada floriini) — organist; minu erapooletu arvamuse järgi võib vallandada, sest tema orelimängust pole suuremat asja; peale selle on ta sissesõitnu ja ilma igasuguste teeneteta ning tunnistab kalvinistide õpetust.» Järeldus: «Kui Neefe vallandada, tuleb määrata teine organist, palgaga sada viiskümmend floriini; ta on alles väike poiss, õukonnamuusiku poeg, ja on neid ülesandeid aasta jooksul juba väga sageli täitnud.» Nii kasutatakse Ludwigi kandidatuuri relvana Neefe vastu.

Intriig Neefe vastu õnnestus ainult poolenisti: organist jäeti oma kohale, kuid poole palgaga, kuna Ludwig alustas teenistust organisti koosseisulise abilisena, iga-aastase töötasuga sada viiskümmend floriini.

Sellest ajast peale on noore muusiku olukord kindlustatud. Tema kuulsus Bonnis kasvab ning tema hoogsad improvisatsioonid kütkestavad paljusid kuulajaid. Pikkamööda hakkavad levima ka tema teosed. Beethoveni edu tekib iseendast, ilma vähimagi kaasabita õukonna poolt. Kuurvürst-«muusik» ei huvitunud vähimalgi määral geniaalse poisikese saatusest.

Kuid kaudselt mõjutavad kuurvürsti reformid siiski Ludwigi edaspidist saatust. Samuti kui Joseph II, kuulutab ka kuurvürst välja otsustava võitluse rooma kiriku ilmaliku võimu taotluste vastu, rõhutades igati oma sõltumatust Rooma paavstist. Tolle aja kirjanike keeles nimetati seda Rooma-vastast poliitikat «võitluseks fanatismiga». Ka mõningad Max Franzi poolt teostatud reformid on seotud tema võitlusega paavsti võimu vastu; ta avab koole, teeb lossiraamatukogu kättesaadavaks külastajaile ning ilmub kord ka ise lihtsa lugejana äsja avatud linnaraamatukogusse.

Eriline tähtsus Bonni kultuurielus oli ülikooli avamisel. Õpetamine Bonni ülikoolis kandis Beethoveni ajal veel ilmset keskaja pitserit. Usuteadust lugesid kuus professorit. Üheks tähtsamaks õppeaineks oli kirikuõigus. Loodusteadustes ja meditsiinis oli palju skolastilist liigliha. Peeti loenguid Leibnizi, Wolfi ja Kanti filosoofiast. Vaatamata ülikooli rõhutatult katoliiklikule iseloomule, leidis nende mõtlejate protestantlik filosoofia vastukaja ka Bonnis.

Katoliikliku kirikuvürsti suhteline ususallivus seletub tema aktiivse Rooma-vastase poliitikaga. Paavsti spioonide ametlike ettekannete järgi said mõned professorid Roomas kuulsaks «vabamõtlejatena». Vastuseks Rooma paavsti protestile ei kiirustanud Max Franz sugugi Roomale vastumeelsete professorite minemakihutamisega ja kõrvaldas äärmiselt radikaalse poliitilise mõtteviisi pärast ametikohalt ainult Kanti

filosoofia professori Eulogius Schneideri. See tuline kõnemees oli saksa intelligentsi üks pahempoolsemaid esindajaid Prantsuse revolutsiooni perioodil. Hiljem lahkus ta revolutsioonilisele Prantsusmaale ning tegutses juhtivatel kohtadel Prantsuse armees.

Ludwig sai neliteist aastat vanaks. Alati mureliku ilmega, tõsisena ja ebasõbralikuna näis ta oma aastatest vanemana. Lõputu rida tühiseid perekondlikke hädasid tekitas talle palju kibedaid elamusi. Johann kaotas neil aastail lõplikult oma hääle ja kannatas perioodilise joomakire all. Teenistus jäi napiks. Perekonnas sündis veel üks laps, kes varsti suri. Nähes haiget ning kannatavat ema, tõmbus Ludwigi süda valust kokku. Ainult kord aastas osutasid tema mees ja naabrid talle kombekohast tähelepanu. See toimus püha Magdaleena päeval, tema nimepäeval, mida pühitseti pidulikult. On säilinud Beethoveni ema igaaastase liigutava austamisstseeni kirjeldus, mis maalib tõetruu pildi XVIII sajandi saksa muusikute tüüpilisest perekondlikust peost.

«Igal aastal püha Magdaleena päeval pühitses perekond pidulikult proua van Beethoveni sünni- ja nimepäeva. Kirikust toodi noodipuldid ning paigutati need vasakule ja paremale mõlemasse tänavapoolsesse tuppa. Ruumi, kus asus vanaisa Ludwig van Beethoveni portree, püstitati baldahhiin, mis ehiti lilledega ning väikeste loorberipuude ja rohelusega. Õhtul paluti proua van Beethovenit magama heita. Kella kümneks oli kõik suurimas vaikuses kohale toodud ja ette valmistatud. Pärast seda algas pillide häälestamine. Proua van Beethoven äratati ning ta pidi riietuma. Seejärel viidi ja pandi ta baldahhiini alla toredalt kaunistatud toolile istuma. Siis algas suurepärane muusika, mis kostis kõigi naabriteni. Kõik, kes olid valmistunud magama heitma, muutusid erksateks ning lõbusateks. Pärast muusika lõppemist istuti lauda ja söödi ning joodi; kui pead olid soojad ja tuli tahtmine tantsida, võeti kingad jalast ja tantsiti ainult sukkades, et majas mitte müra teha. Ning sellega kõik lõppeski» (Fischeri käsikiri).

III

Elu Bonnis

Meljateistkümneaastase helilooja looming rikastub uute žanridega. Mozarti mõjutusel loob ta kolm kvartetti tšembalole, viiulile, vioolale ja tšellole. Samuti kirjutab Beethoven sel perioodil laule ja klaveripalu ning visandab klaverikontserdi (säilinud on ainult klaveripartii).

Kuueteistkümne aasta vanuselt oli Ludwigil Bonnis juba laialdane kuulsus. Ta andis tunde ja esines aristokraatlikes majades ning õukonnas. Tema klavessiini-improvisatsioonid, mis olid täis tuld ning fantaasiat, hämmastasid kuulajaid juba tollal. Ludwigi esimesi teoseid — variatsioone, sonaate, klaverikvartette, laule — võis vabalt kõrvutada tolle aja saksa tunnustatud heliloojate teostega. Üksikuil juhtudel aga andsid need tunnistust geniaalse nooruki iseseisvast visast tööst uue muusikaliste kujundite maailma loomisel.

Noore helilooja üldine silmaring laieneb. Bonni kunstielu ei suuda enam Ludwigi nõudeid rahuldada. Kirglik soov õppida kisub teda suurlinna, eemale vaiksest provintsist.

Õukonnamuusiku seisund Bonnis masendas Ludwigit. Tema vabadustarmastavale loomusele oli sõltumatus kallim kõigest. Peale selle ei olnud ta veel isiklikult kokku puutunud parimate saksa heliloojatega. Mida enam Ludwig tutvub Mozarti loominguga, seda suuremaks kasvab temas austus selle muusiku geniaalsuse vastu. Tekib võitmatu soov mängida talle ette oma teoseid, kuulata tema nõuandeid, elada selle suure inimese lähedal. Ja 1787. aastal asub nooruk teele Viini, Mozarti juurde. Nähtavasti sai Beethoven kuurvürsti loal lühiajalise puhkuse ning rajas oma lootuse sellele, et pärast seda, kui positsioon pealinnas on kindlustatud, katkestada sidemed Bonni õukonnakapelliga. Nii tegid paljud muusikud.

Ent kust sai Ludwig sõiduks vajaliku raha? Kõige tõenäolisem on, et selle moodustasid säästud tundide tasust, võib-olla ka ühe või teise

sõbra toetus. Paraku olid need vahendid väga kasinad: tagasisõiduks raha ei jätkunud ja Ludwig oli sunnitud laenama väikese summa juhuslikult tuttavalt Schadenilt.

Sellest Beethoveni esimesest sõidust Viini on vähe andmeid. Ei ole teada, millal Beethoven välja sõitis, kui kauaks ta Viini jäi, mis ta seal tegi ning kus elas. See-eest on teada, et 1787. aastal leidis Mozart, kes oli end tervenisti pühendanud «Don Juani» loomisele, siiski aega Beethoveni mängu kuulamiseks. Noor helilooja improviseeris hiilgavalt Mozarti poolt antud teemal, hämmastades kõiki juuresolijaid. Kuulanud ära Beethoveni mängu, ütles Mozart: «Pange tähele, ta paneb veel kõiki enesest kõnelema.»

Ludwig hakkas Mozartilt tunde võtma. Jutustades hiljem Czerny'le suure helilooja mängust, rääkis Beethoven, et Mozart mängis erakordselt peenelt, olgugi et tema mängus jäi puudu *legato*'st.

Saanud ootamatult teate ema raskest haigusest, lahkus Ludwig kiiresti Viinist ning sõitis koju. «Uus elu», millele oli pandud nii palju lootusi, lõppes kiiresti! Koju saabunud nooruk leidis ema suremas. Tema habras organism ei pidanud vastu pikaajalisele raskele haigusele, lõputuile perekondlikele hädadele ning lakkamatule puudusele. Ta suri poja käte vahel. Kaotanud sõbra, keda ta oli õrnalt armastanud, langes Ludwig sügavasse meeleheitesse. Kirjas Schadenile (1787. aasta septembris) kirjutas Beethoven:

«Leidsin oma ema veel elavana, kuid kõige raskemas seisukorras; ta põdes tiisikust ja suri lõpuks umbes seitsme nädala eest, pärast paljusid üleelatud valusid ja kannatusi. Ta oli mulle nii hea, nii armas ema, minu parim sõber! Oo, kes võis olla minust õnnelikum, kuni ma veel võisin lausuda õndsalikku sõna — ema — ja ta seda kuulis! Kellele võin ma öelda seda nüüd?»

Edasi kurdab Ludwig Schadenile oma rinnahaiguse üle. Liigne kahtlemine oma tervises ei lasknud temas vaibuda kartusel, et tal on pärilik tuberkuloos. «Sellele lisandub veel melanhoolia, mis on mulle peaaegu niisama suureks nuhtluseks kui haigus ise.»

Ning tõepoolest. Tol perioodil pandigi Ludwigi tervis proovile ränkades katsumustes. Üksteisele järgnevad haigused hakkavad vähehaaval uuristama oma olemuselt nii tugevat organismi. Algul tabab teda tüüfus, mille tagajärjel tekkinud komplikatsioonid põhjustavad kauakestvaid kannatusi, eriti soolte piirkonnas; need valud, mis esinesid ajuti eriti ägedal kujul, piinasid teda kogu elu. Samuti põdes Ludwig neil aastail läbi rõuged, mis moonutasid tema niigi ilutu näo. Tõsi küll, peaaegu kõigi kaasaegsete sõnade järgi, kes Beethovenit tundsid, haihtus tema välimusest saadud ebasoodus mulje kiiresti tänu imeilusatele sädelevatele silmadele ja võluvale naeratusele.

Pärast ema surma muutusid perekondlikud hädad haigele ning piinatud noorukile peaaegu väljakannatamatuks. Üheaastase õe surm, isa purjutamine ja kibe puudus — kõik see lasus ränkraske painena vanemal pojal. Surnud ema riided olid müüdud, raha ei jätkunud kõige

hädavajalikumakski. Sellises olukorras astub Ludwig sammu, mis annab tunnistust tema meelekindlusest ja ebaharilikust iseloomutugevusest: ta võtab endale vastutuse kahe noorema venna kasvatamise eest ja palub kuurvürsti saata parandamatuks joomariks muutunud isa Bonnist välja. Johann, kes oli kõigest nelikümmend seitse aastat vana, oli muutunud juba ammu töövõimetuks ning kaotanud lõplikult hääle; kapellist ei vallandatud teda ainult selle tõttu, et muusikuile jäeti harilikult nende amet ning palk kogu eluajaks. Seepärast oleks Johann saanud ka pärast Bonnist pagendamist endiselt oma kakssada taalrit[1] aastas. Kuid Ludwig saavutas ka teise, palju tähtsama eesmärgi. Nüüdsest peale peeti pool Johanni palgast, s. o. sada taalrit, kinni lastele. Et aga Ludwig, kes püüdis isa säästa, ei nõudnud küllalt visalt kuurvürsti käsu mõlema punkti täpset täitmist, ei lahkunud Johann Bonnist; saades isiklikult oma kakssada taalrit, maksis ta vanemale pojale äärmiselt korralikult välja ettenähtud poole. Veel tervelt viis aastat, kuni oma surmani, oli õnnetu Johann Beethoven pilkeobjektiks kogu Bonnile ning häbiks omaenda lastele.

Seadnud koduse elu kuidagiviisi korda, sukeldub Ludwig jälle harilikesse teenistuskohustustesse. Senisest intensiivsemalt kulgeb tema loominguline töö. Olles koormatud igapäevaste muredega oma vendade eest, elab väheseltsiv nooruk tagasitõmbunult, tehes erandi ainult Breuningite perekonnale, kes pärast ema surma saab Ludwigile teiseks koduks. Õukonnaarhivaari lesk Helene von Breuning kuulus Bonni intelligentsi parimate esindajate hulka. Tema vanem poeg Christoph, Beethoveni vanusekaaslane, harrastas poeesiat. Tütar, viieteistkümneaastane Eleonore, elav ning temperamentne tütarlaps, õppis klaverit. Muusikaliselt andekad olid ka nooremad pojad — kolmeteistkümneaastane Stephan ja kümneaastane Lenz.

Ludwig tutvus Breuningitega 1787. aastal, mil ta hakkas lastele — Eleonorele ja Lenzile — muusikat õpetama. Varsti järgnes sõbralik tutvumine Breuningite perekonnaga. Breuningite kõrge kultuuriline tase, ema ja laste isiklik poolehoid muusikule, kelle talenti nad oskasid hinnata ja toetada, — kõik see moodustas terava kontrasti Ludwigi kodu sünge miljööga.

Veetes kogu vaba aja Breuningite pool, viibides suvel koos nendega linnast väljas, õppis Ludwig palju. Eelkõige tekkis tal lugemiskirg. Breuningite majas tutvus ta põhjalikult saksa klassikalise luulega. Ta innustus ka tõsiselt tõlkekirjanduse lugemisest, alustades muinaskreeka autoritega ja lõpetades kaasaegse inglise kirjandusega. Ning lõpuks avaldasid Ludwigi uued sõbrad, eriti aga pereema, suurt mõju tema tasakaalutu ja ohjeldamatu loomuse kasvatamisele.

Breuningite majja kogunes kunstnikke, poeete, muusikuid ja ülikooli professoreid. Siin hinnati kõrgelt saksa kultuuri, loeti parimaid poeete; siin õitses tundehellus — «südame kultus», «pisarate kultus». Ausa

[1] Taaler — ligikaudu poolteist kuldnat.

ning sügava sõpruse ideaal, millele Beethoven kogu oma elu vältel truuks jäi, võrsus just siin — nooruki suhtlemise pinnal Breuningite ringiga.

Ludwigi mõlemad õpilased kiindusid oma õpetajasse. Stephan jäi kogu eluks helilooja ustavaks ning tuliseks sõbraks, kuna Ludwigi suhtumine Eleonoresse arenes hiljem esimeseks õrnaks tundepuhanguks. Selleks ajaks oli Lorchen juba lapsekingadest välja kasvanud ning muutunud andekaks, targaks ja paljulugenud võluvaks tütarlapseks.

Ludwigi poeetiline tundmus Lorcheni vastu kulges vormides, mis on tuttavad tolle aja kirjanduse kaudu. See tunne oli ülev ja platooniline, ent vaevalt küll sügav. Noore Beethoveni üsna hiljuti leitud kirjad Bonni tütarlapsele Rahel Löwensteinile on tulvil romantilist fraseoloogiat ja seal leidub tavatu hulk hüüumärke. Need annavad tunnistust Ludwigi kergest süttivusest. Uus kirg sobis ilma mingite vastuoludeta kokku rahulikuma ning sõbralikuma suhtumisega Lorchen Breuningisse.

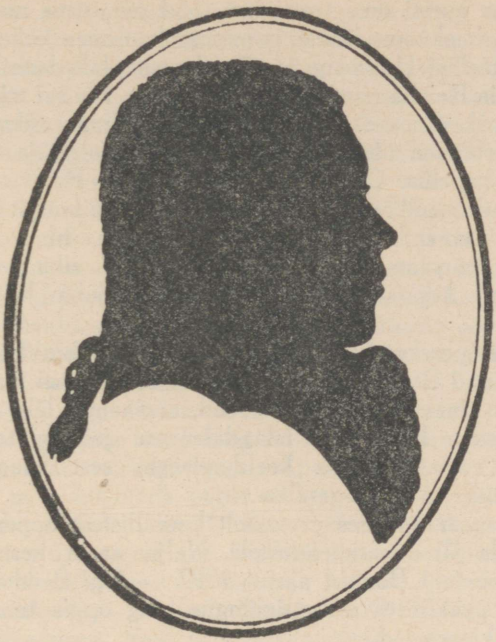
Breuningite majas kohtus Beethoven sageli ka oma teise tulise austaja ning sõbraga. See oli Wegeler, Elsassi kingsepa poeg, hariduselt arst, kes 1789. aastal määrati Bonni ülikooli arstiteaduse professoriks. Wegeler on pärandanud järeltulevatele põlvedele hindamatu väärtusega mälestused noorest Beethovenist. Palju aastaid hiljem, aastal 1802, abiellus Wegeler Eleonore Breuningiga, kes oli tollal kolmkümmend aastat vana. Beethoven säilitas paljudeks aastateks soojad ning sõbralikud tunded selle abielupaari vastu. Wegeler õigupoolest viiski Beethoveni Bonni intelligentsi ringkondadesse.

Inimestest, kes etendasid noore Beethoveni elus teatud osa, tuleb veel nimetada noort metseeni krahv Waldsteini. Ta oli üsna hea pianist ning Beethoveni innukas austaja. Hiljem pühendas Beethoven talle mitu oma teost, sealhulgas ka klaverisonaadi *opus* 53[1].

Waldsteini suhtumine Beethovenisse oli omakasupüüdlik. Ta tegeles kunstiga ja püüdis luua muusikapalu. Ühe tema «omaloodud» teose — muusika «Rüütliballetile» — kirjutas talle tegelikult noor Beethoven. Balleti muusika on säilinud. See ei ole keerukas ning kujutab endast rida marsi- ja tantsunumbreid.

Bonni rahvuslik teater, mis lõpetas oma olemasolu 1784. aastal, asutati uuesti alles 1789. aastal. Sel ajavahemikul andsid Bonnis külalisetendusi mitmesugused ooperi- ja draamatrupid. Nii näiteks esines 1785. aastal Bonnis Böhmi trupp, kes lavastas muuseas mitu Glucki ja tema suuna jätkaja Salieri muusikalist tragöödiat. Beethoven kuulis esmakordselt Glucki «Orfeust» ja «Alceste'i» — oopereid, mis äratasid noores heliloojas kirgliku vaimustuse. Palju aastaid uuris Beethoven Glucki teoseid, mis avaldasid talle teatud mõju. Glucki muusikaliste tragöödiate antiikmütoloogiast laenatud süžeed, karakterite ülevus,

[1] Waldstein osutus kergemeelseks inimeseks, kes kaldus hõlpsasti avantüüridesse. Nii tegeles ta pärastpoole Viinis äärmiselt näotute spekulatsioonidega. Sel ajal Beethoven temaga enam ei kohtunud.



Kuueteistkümne-aastase Beethoveni siluett
(Beckeri lito Neeseni joonistuse järgi. 1786. a.)

heroiliste situatsioonide küllus ja sügav emotsionaalsus olid Beethovenile tõukeks paljude muusikaliste kujude loomisel.

Neil aastail kuulis Beethoven ka prantsuse truppi, kes andis Bonnis 1786. aastal külalisetendusi ja lavastas Grétry, Dezèd'i, Philidori ja teiste heliloojate kergesisulisi komöödiaid ja koomilisi oopereid. Nii tutvus Beethoven juba Bonnis prantsuse koomilise ooperiga prantsuse näitlejate esituses. Saksa näitlejate poolt esitatud prantsuse koomiliste ooperite lavastustes, mida Beethoven juba varem tundis, puudus see elegants ning kergus, mille poolest prantsuse komöödiatrupid kuulsad olid.

Tolleaegsed saksa teatritrupid ei olnud püsivad ning lagunesid sageli koost, sest kestvale tööle palkamist õukondade juurde esines harva ning näitlejad harrastasid pooleldi rändavat eluviisi, mis oli täis vintsutusi.[1] Ühe sellise koostlagunenud trupi näitlejad koos mõnede Bonni elama jäänud näitlejatega vanast Grossmanni teatrist moodustasid Bonni rahvusliku teatri trupi, mille etteotsa asus andekas tšehhi muusik Joseph Reicha.

[1] Tolleaegse saksa teatritrupi suurepärase kirjelduse leiab lugeja Goethe «Wilhelm Meisterist».

Neefe alustas uuesti oma teatrialast tööd pianistina ning ooperilava direktorina. Kolmekümne ühest inimesest koosneva orkestri koosseisu kuulusid veel tšellist Romberg ja Beethoveni lähedane sõber flöödimängija Antonin Reicha ning lõpuks Beethoven, kes sai teise aldimängija koha. Orkester koosnes osaliselt õukonnakapelli muusikutest. Nii näiteks töötas Beethoven ühtaegu aldimängijana teatris ja organisti ning aldimängijana kapellis. Orkestrit juhatas Joseph Reicha.

Näitlejaist tuleb eelkõige nimetada suurepärast lauljat (bass), peent ning hiilgavat koomikut Joseph Lux'i, keda tunti kogu Saksamaal. Tähelepanuväärse hääle poolest paistis silma noor Magdalena Willmann, kes sajandi lõpul sädeles juba Viini keiserlikul laval.

Willmannide perekond oli Beethovenitega sõbralikus vahekorras. Sageli viibisid nad Beethovenite pool, oodates Johanni majas lossi tõlla saabumist, sest tänavast, kus nad elasid, ei saanud läbi sõita. Hiljem, juba Viinis, armus Beethoven Magdalenasse ja tegi talle abieluettepaneku. Talle vastati pilkava keeldumisega, sest Magdalena pidas Ludwigit «inetuks ja poologaraks».

Teatri repertuaar koosnes peamiselt koomilistest ooperitest ja draamadest. Esikoht jäi ooperietendustele. Nelja aasta kestel — aastast 1788 kuni ärasõiduni Bonnist aastal 1792 — tegi Beethoven läbi suurepärase kooli praktilises orkestrimängus ning õppis tundma tolle aja populaarsemaid oopereid.

Kõige suurema menuga etendati Bonnis Mozarti geniaalseid oopereid «Röövimine serailist» ja «Don Juan», eriti aga «Figaro pulma». Beethoven suhtus Mozartisse sügava austusega, mis kasvas seda enam, mida enam ta tutvus Mozarti uute teostega. Ent vaatamata sellele mõistis ta teda korduvalt hukka tema ooperites esinevate «galantsete episoodide» ning «ebasündsate» intriigide rohkuse pärast. Progressiivselt meelestatud noorsugu nõudis vahetumat ning jõulisemat üleskutset «otsesteks tegudeks», s. o. isiksuse ja rahva vabaduse nimel peetavaks võitluseks vihatud despotismi-ikke vastu. XVIII sajandi «galantsete» kunstiliste kujude maailm jäi Beethovenile võõraks.

Teistest muusikalistest lavateostest said määratu menu osaliseks Dittersdorfi saksa laulumängud «Punamütsike» ning «Arst ja apteeker». Need lihtsakoelised ooperid veetlesid Beethovenit oma rahvalikkusega. Ta kirjutas lisanumbri «Punamütsikesele» ning variatsioonid ühele selle laulumängu meloodiale.

Viimased Bonnis viibimise aastad on Beethoveni intensiivse vaimse arenemise perioodiks. Geniaalne nooruk kogus ahnelt endasse sajandi eesrindlikke ideid, mis leidsid kehastuse poeesias, draamas ja ooperis. Eriline tähtsus selles mõttes on kirjandusel. Kiindumus kreeka kirjandusse, alates Homerose «Odüsseiast» kuni Plutarhose «Elulugudeni», leiab kinnitust helilooja paljudes mõtteavaldustes. «Odüsseiast» ei lahkunud Beethoven kogu elu vältel. Suurele heliloojale lähedal seisnud Schindleri sõnade järgi armastas Beethoven «Odüsseiat» iseloomude

mitmekesisuse, sisu rikkuse, erinevate maade ning rahvaste rahuliku töörikka elu kujutamise, igapäevase elutarkuse ning rahvalikkuse tõttu. Üksikud märkused raamatus endas ning väljakirjutised annavad tunnistust helilooja soovist valada «Odüsseia» muusikalisse vormi. «Ilias», mida Beethoven samuti hindas, ei olnud siiski nii tähtsal kohal kirjanduslike teoste hulgas, mida ta armastas. Plutarhost seevastu luges kogu tolle aja progressiivselt meelestatud noorsugu vaimustusega. Antiikmaailma suured inimesed olid Beethoveni põlvkonnale tõelise kangelaslikkuse eeskujudeks. Beethoven oli tuttav ka antiikmütoloogiaga. Tema kirjavahetuses esinevad sageli kujud muinaskreeka müütidest.

Ka inglise kirjanduse vastu tekkis Beethovenil huvi juba noores eas. Suurt mõju avaldas talle Shakespeare'i draamalooming. Ta tundis Shakespeare'i sama hästi kui omaenda partituure. Nii mitmegi instrumentaalteose loomisel on Beethovenit inspireerinud Shakespeare'i kirjanduslikud kujud, nagu stseen hauakambris draamast «Romeo ja Julia» (esimese kvarteti teine osa) ning suure inglise dramaturgi viimane teos «Torm» (sonaat retsitatiiviga, «Appassionata»). Üksvahe veetles Beethovenit mõte kirjutada ooper «Macbethi» süžeele. On säilinud neli kõidet Shakespeare'i teoseid, kus leidub Beethoveni poolt tehtud märkusi: on kriipsutatud alla üksikud kohad «Othellos», komöödias «Palju kära ei millestki», «Romeos ja Julias», «Veneetsia kaupmehes» ja teistes näidendites. Paljud Shakespeare'i sügavad mõtted armastusest ja vihkamisest, tõest ja eelarvamustest, heast ja kurjast on Beethoven pliiatsiga ära märkinud. Nende tsitaatide järgi võib otsustada tema mõttelaadi filosoofilise suuna üle. On teada, et Beethoven tundis hästi ka XVIII sajandi inglise romaanikirjanikke.

Saksa kirjandust uuris Beethoven hoolikalt juba Bonnis. Korduvalt tsiteeris ta peast Schilleri värsse ja Goethe aforisme. Need kaks poeeti asendasid endise ebajumala — Klopstocki, kelle värsside pateetilisus tundus pärast Schilleri ja Goethe loominguga tutvumist Beethovenile monotoonsena. Hilisemad märkmed Goethe «Lääne-ida diivani» servadel kõnelevad nii armastusest kauni poeetilise vormi vastu kui ka filosoofilise mõtte vilkast tööst, mis reageeris elavalt Goethe suurepärase teose stroofidesse kätketud sügavale elutarkusele. Kogu elu vältel jälgis Beethoven raugematu tähelepanuga kõiki poeedi ning filosoofi trükis ilmuvaid teoseid. «Wertheriga» tutvus ta juba noorusaastail, tundis hästi «Fausti» esimest osa, «Wilhelm Meisterit» ja lüürilisi luuletusi. Oma paljude teoste loomise ajal pöördus ta sageli Goethe elujaatava poeesia poole.

Schiller paelus Beethovenit oma kõrgete moraalsete printsiipidega, ülla paatosega ja sellega, et ta uhkelt nõudis ühiskondlikku vabadust. Saksa kirjanike paremad draamateosed, alates Lessingi «Nathan Targast,» äratasid temas vaimustust. Beethoveni märkimisväärseks iseärasuseks oli tema side oma ajastu kirjanduse, poeesia ja dramaturgiaga.

«Tema meloodiais,» kõneleb L. Nohl, üks Beethoveni biograafe, «tuli väga varakult ilmsiks Lessingi realism, Goethe siirus ja kõige

enam Schilleri... kõrgelennuline mõtteviis.» On põhjust oletada, et noore Beethoveni teosed kõlasid progressiivselt meelestatud kaasaegsetele niisama väljendusrikkalt kui Schilleri «Röövlid» või Goethe «Prometheus», «Götz» ning «Werther».

1789. aasta revolutsioonilised sündmused Prantsusmaal avaldasid määratu suurt mõju saksa intelligentsi eesrindlikule osale, kes tervitas Bastille' vallutamist kui «inimkonna kaunimat päeva», kui «esimest kivi inimliku õnne alusmüüri». Beethoveni vanusekaaslased Hegel ning Schelling istutasid selle sündmuse auks «vabaduse puu». Kant, kes tollal oli juba kuulus filosoof, käsitas revolutsiooni kui mõistuse võitu. Terve plejaad poeete, eesotsas elatanud luuletaja Klopstockiga, ülistasid revolutsiooni. Tuline patrioot ja filosoof Fichte hindas sündmusi Prantsusmaal Rousseau printsiipide võiduna. Kuulus saksa kunstnik Chodowiecki kujutas gravüüris tõusvast päikesest valgustatud Bastille' varemeid.

Ärevusse sattus ka vaikne Bonn koos tema küllaltki rohkearvulise intelligentsiga. Bonni ülikooli Kanti filosoofia professor Eulogius Schneider andis välja luuletuskogu, milles ta materdas monarhismi ja kuulutas jakobiinlikke ideid. Ka noor Beethoven tellis selle väljaande ning luges nähtavasti Schneideri värsse täieliku sümpaatiatundega. Mõte inimese ja kodaniku pühadest õigustest juurdus kindlalt Beethoveni teadvusse. Kaheksateistkümneaastasel noorukil oli tollal küllaltki kõrge üldise arengu tase. Ta tundis üsna hästi valgustusideid, olgugi et ta tutvus valgustusfilosoofiaga mitte traktaatide, vaid peamiselt ilukirjanduse ja teatri kaudu.

Beethoveni teadvus arenes vabadusearmastuse vaimus. Peale Plutarhose ja Schilleri aitasid sellele kaasa ka muud tegurid. Noort Beethovenit haarasid sündmused Prantsusmaal. Reinimail andis revolutsioon end tunda hoopis teravamini kui ülejäänud Saksamaal. Talurahvaliikumised algasid ka Kölni vahetus läheduses. Mõisnike ja vaimulikkonna vastu suunatud ülestõusu tsentrumiks kujunes Lüttich (Liége), mis kuulus Max Franzi valduste koosseisu.

Kuigi ülestõusud sõjaväe abil peagi halastamatult summutati, ähvardas revolutsioonileek, mis Prantsusmaal üha laienes, hävitada ka Saksa feodalismi ning esmajoones Reini-äärsed kiriklikud vürstiriigid. Prantsuse revolutsioonilise armee üheks esimeseks võiduks oli Kölni kuurvürstkonna vallutamine, mis jäi pika aja vältel Prantsuse provintsiks.

Väliselt aga kulges elu Bonnis aastail 1789—1791 endist viisi. Luuletajate, kunstnike ja filosoofide platooniline vaimustus rauges ning andis maad revolutsioonivastastele meeleoludele. Nagu edaspidi näeme, moodustas Beethoven selles mõttes täieliku erandi. Bonni ilmusid prantsuse emigrandid, kelle vastu Max Franz muide ei osutanud erilist armulikkust. Kõiges muus ei muutunud Bonni õukonna ja linna elu oluliselt.

1789. aasta sügisel astus Ludwig koos Antonin Reicha ja pärastise kuulsa kunstniku Kügelgeniga Bonni ülikooli filosoofiateaduskonda, kus

ta kuulas loogika ja metafüüsika ning kreeka kirjanduse loenguid. Mil viisil sai vähese ettevalmistusega Beethoven omandada filosoofiateaduste keerukat kursust? Nähtavasti aitas tugev ja selge mõistus üle saada kõigist raskustest. On küllalt, kui öelda, et juba kaheksateistkümne aasta vanuselt luges Beethoven Plutarhost ja Homerost, ehkki vaevaliselt, kuid siiski kreeka keeles, tõlkis ladina autoreid ning luges küllaltki vabalt prantsuse ja itaalia kirjanike teoseid originaalis. Ludwigi ülikooliõpingud jäid muide peagi pooleli. Sissekanded «filosoofiakandidaadi» Beethoveni kohta katkevad ülikooli matriklis järgmise aasta alguses. Tõenäoliselt takistas intensiivne loominguline töö Ludwigit jätkamast filosoofilist haridust.

Beethoveni poliitilised vaated kujunesid välja just neil otsustavail revolutsiooniaastail. Tema vabadusearmastus ja viha inimese rõhumise kõikide vormide vastu, inimeste võrdsuse nõudmine ja isikliku väärtuse tunnetamine, — kõik see annab tunnistust rahva hulgast pärineva suure inimese sügavast demokraatlikkusest. Kuid vähe sellest. Juba neil aastail käitus Beethoven kahtlemata kui kunstnik, kes pooldas kõige radikaalsemaid poliitilisi ja sotsiaalseid vaateid. Tõsi küll, me ei saa väita, et noor muusik oleks olnud järjekindel revolutsionäär, kuid ta seisis oma vaadetelt märksa kõrgemal paljudest XVIII sajandi lõpu eesrindlikest inimestest, sealhulgas ka sellisest suurest kunstnikust, nagu seda on Goethe. Poliitilist radikalismi sisendasid Beethovenisse mitte ainult raamatud ja kõned, vaid ka — ja seda just peamiselt — rahva elu ise, mis revolutsioonilistel päevadel pidi avaldama tema kirglikule loomusele vastupandamatut mõju. Siit saabki alguse Beethoveni loomingu rahvalikkus.

Kodanlikud biograafid kujutavad Beethovenit mõõduka liberaalina, korra kindla poolehoidjana ning heasüdamliku saksa bürgerina, kes vihkas prantslasi. Talle omistatakse võimuaustust ja muid väikekodanlikke voorusi. Sageli moonutavad kodanlikud kirjanikud täiesti helilooja tõelise loomuse, kujutades suurt kunstnikku-revolutsionääri kas armetu väikekodanlasena või «vaimuaristokraadina», kes põlgab lihtrahvast.[1]

Tuleb mainida, et sisemine sümpaatia, mida Beethoven tundis Schneideri jakobiinlike ideede vastu, maksva korra ja «vürstliku lurjuse» vastu suunatud teravad poliitilised väljaastumised Viinis ning politseivõimude kahtlustus, mille ta esile kutsus, — kõik see ei jäta pisematki kahtlust selles, et Beethoven jagas oma ajastu revolutsioonilisi tõekspidamisi. Ainult need tõekspidamised võivad meile rahuldavalt

[1] Paul Bekker (1911) ja Schiedermair (1925) väidavad, et Beethoveni loomingus ei ole üldse midagi revolutsioonilist, et ta on pigemini konservatiiv. Debussy arvas, et Schilleri oodi «Rõõmule» revolutsiooniline tekst, mis muudab Beethoveni Üheksanda sümfoonia viimase osa hümniks vabastatud inimkonnale, ei etenda sümfoonias mingit osa ning on Beethoveni poolt sisse toodud ainult «kõlaliselt seisukohalt lähtudes». Kuid teisest küljest on teada, et Beethoven töötas visalt enam kui kolmkümmend aastat selle teksti muusikalisel kehastamisel. Reaktsiooniline prantsuse helilooja Vincent d'Indy, Beethoveni biograafia autor, kujutab heliloojat ustava katoliiklasena ning revolutsiooni vaenlasena.

selgitada tema ehtsalt revolutsiooniliste teoste — «Pateetilisest sonaadist» kuni «Eroicani» ja Viienda sümfooniani — jõudu, mida ei tuntud enne Beethovenit ning mida ei suutnud ületada keegi pärast teda. Kogu Beethoveni elu loominguliseks resultaadiks on Üheksas sümfoonia — teos, mis võtab kokku kõik parima tolle ajastu revolutsioonilis-kunstilise mõtte valdkonnas.

IV

Viimased aastad Bonnis

Teel Viinist Londonisse peatus 1790. aasta lõpul mõne päeva Bonnis Joseph Haydn. Kuulus helilooja võeti vastu suurte auavaldustega. Kuurvürst esitles Haydnit kapellile; muusikud tervitasid vaimustatult oma suurt kolleegi. Haydn kutsus kaksteist parimat muusikut enda poole lõunale. Võimalik, et nende hulgas oli ka Beethoven. Ludwigi lähem tutvumine oma tulevase õpetajaga toimus tunduvalt hiljem.

Mälestusväärseks sündmuseks Beethoveni elus oli kapelli väljasõit Mergentheimi. Nimelt saatis kapell koos teatritrupiga kuurvürsti, kes sõitis sinna 1791. aasta sügisel.

Kapell oli paigutatud kahele jahtlaevale. Selgetel, soojadel septembripäevadel toimunud reis mööda Reini ja Maini jõge oli ihaldatud puhkuseks pärast õukonnas teenimist. Ammendamatult leidlik naljahammas Lux kuulutas end «suureks kuningaks» ja jagas oma ujuva kuningriigi «alamate» vahel välja ametikohad ning auastmed. Beethovenile ja tšellist Rombergile langesid kokapoiste osad. Ludwig ilmutas sellist usinust, et sai juba enne Mergentheimi jõudmist «ametikõrgenduse». Talle anti välja erilise pigipitsatiga kinnitatud diplom koos jupikese mereköiega. Selle diplomi leidis Wegeler hiljem Beethoveni paberite hulgast.

Teel peatus kapell väikeses Aschaffenburgi linnakeses, Mainzi kuurvürsti suveresidentsis. Kuurvürsti õukonnapianistiks oli abt[1] Sterkel, üks väljapaistvamaid saksa muusikuid, ning Bonni kapelli liikmed, sealhulgas ka Ries ja Beethoven, pidasid oma kohuseks külastada kuulsat ametivenda. Sterkel esitas külalistele mõned palad. Ludwig kuulas pingelise tähelepanuga tema väga peent, täiuslikult elegantset mängu. Ent siis tõusis Sterkel püsti ja palus noort külalist midagi mängida. Beet-

[1] A b t — vaimuliku ametinimetus. Tollal oli sageli kombeks ühendada teoloogia- ja muusikaõpingud; eriti kehtis see kirikumuusikute suhtes. *Tõlk.*

hoven ei nõustunud, ja kaval abt võttis tarvitusele teravmeelse riuka. Ta meenutas Beethoveni poolt väljaantud klaverivariatsioone Mainzi dirigendi Righini laulukese «Saabu, armastus» teemale, kõneles ehmatusest, mille temas oli esile kutsunud nende uskumatu keerukus, ning avaldas kahtlust, kas autor isegi suudab neid variatsioone mängida.

Sellest oli küllalt, et sundida iseteadvat Beethovenit klaveri taha istuma. Ludwig mängis peast mitte ainult oma variatsioone, vaid tuletas meelde ka teisi teoseid. Kuulajate suureks hämmastuseks omandas tema mäng Sterkelile iseloomuliku elegantse maneeri: ta jäljendas abti meisterlikult ning kopeeris selle pianisti «galantset», «daamilikku» mänguviisi, mis oli Beethovenile täiesti võõras.

See metamorfoos annab tunnistust sisseelamisoskusest, mis oli omane Beethovenile kui pianistile. Tema enda ettekandestiil erines täiesti tol ajal valitsenud elegantsest virtuooslikkusest.

Kapelli kontsertide kohta Mergentheimis on säilinud üksikasjaline hinnang. Junker'ilt, kes oli üks XVIII sajandi peeni muusikakriitikuid, pärineb vaimustatud kirjeldus Bonni kapelli mängu kohta. Ta on võlutud lauamuusikat esitavast puhkpillansamblist, mille moodustasid kaks oboed, kaks klarnetit, kaks fagotti ja kaks metsasarve. Muusikud mängivad nagu üks mees. Nad esitavad isegi keerukaid teoseid, näiteks Mozarti «Don Juani» avamängu[1].

Junkeri silmis on Bonni orkester kõrgemal igasugustest ülistustest. Suurepärased on kõlatugevuse kontrastid, samuti ka *crescendo* ja *diminuendo*. Seoses sellega meenutab Junker Mannheimi orkestrit ning kõrvutab Bonni dirigenti Franz Riesi Mannheimi orkestri kuulsa juhi Cannabichiga. Kriitik märgib ära ka Bonni orkestris kasutusele võetud uuenduse: dirigent seisab otse lava äärde asetatud alusel, nii et ta on nähtav kogu orkestrile.[2]

Virtuooside hulgast tõstab Junker esile vendi Romberge ja «väga suurt pianisti, armast ning head Beethovenit». See «sõnaaher inimene» hämmastab improvisatsioonidega antud teemale. Kuulsa pianisti abt Vogleriga võrreldes mängib Beethoven mitte ainult tehniliselt täiuslikumalt, vaid ka sisukamalt, väljendusrikkamalt ja «kõnelevamalt» (*sprechender*); tema mäng on südamlik. Beethoveni mäng erineb tugevasti üldiselt omaks võetud stiilist ja jääb mulje, et ta läheb täiesti iseseisvat teed mööda.

Junker kirjeldab noore Beethoveni mängu tabavamalt ja täpsemini kui keegi teine neil aastail. Beethovenit tuleb tõepoolest lugeda muusikalise interpretatsiooni uue suuna, suurt kuulajatehulka ning ettekande sümfoonilisi mõõtmeid arvestava suuna esimeste esindajate hulka. «Beethoven käsitses klaverit nagu orelit,» tähendab Czerny. Kaasaegsed märkisid sageli Beethoveni mängu kalkust ja rohmakust ja seletasid

[1] Väikestele puhkpilliansamblitele kirjutatud muusika oli XVIII sajandil väga levinud. Beethovengi andis sellele oma osa, näiteks oktetis puhkpillidele.

[2] Tol ajal dirigent kas istus klaveri taga või seisis näoga publiku poole.



Saksa õukonnakapell
(Mathieu maal. 1770. a.)



Mozarti perekond Pariisis
(Carmontelle'i maal. 1763. a.)

neid omadusi sellega, et Beethoven oli kutseliselt harjunud oreli klaviatuuriga. Kuid tegelikult oli Beethoven üks neist, kes rajas muusikalise interpretatsiooni uue, heroilise stiili.

See stiil tekkis Mannheimi orkestrikapellis (Mannheimi koolkonna rajajaiks olid teatavasti silmapaistvad tšehhi muusikud Jan Stamitz ja František Richter) ning laienes hiljem muusikalise interpreteerimiskunsti teistele aladele. Selles stiilis oli suur emotsionaalsus ja siirus ühendatud kontrastide eredusega. Siit saab mõistetavaks ka Beethoveni ebasõbralik suhtumine elegantsesse salongilisse mängustiili (näiteks Hummeli, Mozarti lemmikõpilase mängu), mis oli omaks võetud aristokraatlikes salongides.

Beethoven oli heroilise kontsertpianismi algatajaks. Selle stiili suurimad esindajad olid F. Liszt ning hiljem Anton ja Nikolai Rubinstein.

Järgmisel aastal, 1792. aasta juulis otsustati Ludwigi saatus lõplikult. Tagasiteel Londonist Viini peatus Joseph Haydn lühemat aega Bonnis. Muusikud tervitasid teda pidulikult ning Beethoven andis talle hindamiseks oma suure teose orkestrile, koorile ja solistidele. See oli 1790. aastal kirjutatud «Kantaat Joseph II surma puhuks». Austria keiser Joseph II oli tänu oma valgustatud absolutismi ideedest kantud poliitikale, mis aadliseisuse tugeva opositsiooni tõttu ei andnud küll reaalseid tulemusi, kodanlikes ringkondades küllaltki populaarne.

Valgustuseesmärke teeniv Bonni «Lesegesellschaft»[1], mille liikmeskonda kuulusid krahv Waldstein ja Breuning (Beethoveni õpilaste onu), otsustas organiseerida keisri-«valgustaja» mälestusele pühendatud piduliku istungi. Kõnega pidi esinema Eulogius Schneider. Professor-vabariiklane, kes aasta tagasi oli materdanud monarhe, otsustas esineda kõnega imperaatori auks! Ei tule muuseas unustada, et 1790. aastal valitses revolutsioonilisel Prantsusmaal veel kuningas ja et Joseph II reformidest olid tol ajal vaimustatud paljud Saksamaa eesrindlikud inimesed. Vabariik oli esialgu veel unistus.

Istung otsustati avada piduliku kantaadi ettekandmisega. Beethoven võttis selle kirjutamise enda peale. Kuid «Lesegesellschaft» lükkas Beethoveni kantaadi tagasi, sest see oli tehniliselt liiga raske. Samasugune saatus tabas Beethoveni teist samasse aastasse kuuluvat teost. Joseph II järel sai Austria troonile tema vend Leopold, kelle auks helilooja kirjutas teise kantaadi. Mõlemad kantaadid sisaldasid Beethoveni tulevase sümfonismi algmeid.

Kõrgesse ikka jõudnud Haydn hindas kõrgelt leinakantaati ning õnnelik nooruk tegi kindla otsuse Bonnist lahkuda, et jätkata õpinguid Viinis tolleaegse Saksamaa suurima helilooja juhtimisel.

---

[1] «Lesegesellschaft» («Lugemisühing») — kuurvürst Max Franzi poolt asutatud selts või ühing, mille liikmeskonda kuulusid aadli esindajate kõrval ka progressiivsed haritlased «kolmanda seisuse» hulgast. Oma tegevuse kaudu soodustas see ühing valgustusideede levikut. *Tõlk.*

Viimastel Bonnis viibimise aastatel väsitasid teenistuskohustused Beethovenit eriti. Peale teatriga seotud ülesannete, mis röövisid palju aega, koormas teda töö kapellis. 1789. aastal nimetati Ludwig «kammermuusikuks», s. o. õukonna juurde kuuluvaks solistiks.

Kogu see pingeline tegevus soikus ainult kuurvürsti ärasõidu puhul. Ludwigi õnneks oli Max Franz neil aastail sageli ja kaua aega oma residentsist eemal. Neid juhuslikke puhkuseperioode kasutas nooruk pingeliseks loominguliseks tööks. Peale selle armastas ta teha pikki jalutuskäike ümberkaudsetesse metsadesse, põldudele, mägedele ja orgudesse. Palju aastaid hiljem meenutas ta hardumusega oma imeilusat kodupaika, mida tal ei õnnestunud enam iialgi näha. Kirglik armastus looduse vastu, mis tärkas võimsa Reini kaldal, jäi Beethovenis püsima kogu eluks.

Isamaja pakkus Beethovenile üha vähem rõõmu. Meelsamini veetis Ludwig oma vabad tunnid kas Breuningite pool või teiste sõprade juures. Lõunat ei söönud ta kodus, vaid Kochi võõrastemajas, mis oli Bonni intelligentsi kogunemiskohaks. Leseks jäänud perenaine, kes oli haritud, paljulugenud ja sentimentaalne daam, kutsus Ludwigit oma sõbraks. Magnetiks, mis tõmbas enda poole Kochi maja külastavat noorsugu, oli tema tütar, kaunitar Babette, keda Wegeler pidas graatsia ja mõistuse kehastuseks. Beethoven ja tema kaaslased sõbrustasid Babette'iga, jagades ilmselt sama arvamust. Kochide ja Breuningite perekonda sidus omavahel sõprus. Ludwig oli Kochide poole koguneva haritud noorsoo hulgas ebajumalaks. Kuid tema pianistlike esinemiste peamiseks areeniks jäi Breuningite salong, kus Beethoven vaimustas kõiki oma improvisatsioonivõimega. Kord mängis ta koos Franz Riesiga, kes improviseeris viiulil. «See,» kirjutas Wegeler, «oli võibolla esimene kord, kus kaks muusikut koos fantaseerivad.» Oma mälestustes jutustab Wegeler samuti, et improvisatsiooni teemaks anti Beethovenile sageli mõne tuttava isiku iseloomu kujutamine.

Alates 1790. aastast rakendasid saksa monarhid kõik jõupingutused selleks, et luua sõjalist koalitsiooni revolutsioonilise Prantsusmaa vastu. Saksamaal seati sisse vali tsensuur, mis vangla ähvardusel keelas prantsuse ajalehtede ja poliitiliste brošüüride sisseveo ning levitamise; kogu maal möllasid talupoegade ülestõusude rajoonidesse saadetud metsikud karistussalgad. Austria ja Preisimaa vahel peeti salajasi läbirääkimisi, mis lõppesid sõjalise kokkuleppe sõlmimisega. Uus Austria keiser Franz, lühikest aega valitsenud Leopold II poeg ning Max Franzi vennapoeg, läkitas Prantsusmaale jultunud noodi. Prantsuse kuningas Louis XVI juhtis salaja omaenda maa vastu suunatud intriige ning lootis Preisi kuninga abile; kuid ta oli juba liiga võimetu, et teha midagi omal jõul, ning rahva survel kuulutas ta 20. aprillil 1792. aastal reaktsioonilisele koalitsioonile sõja.

Juulis saavutas rahvahulkade entusiasm revolutsioonilisel Prantsusmaal sellise ulatuse, et vabatahtlike armee kasvas mitte päevadega, vaid tundidega. Louis XVI vandenõu paljastati. Kuningas kukutati ning hukati, ülestõus Vendée's suruti maha. Pealetungiva Prantsuse armee survel evakueerisid sakslased oma väed Prantsusmaalt ning taganesid Reini äärde. Lahingud Reinil algasid oktoobris. 21. oktoobril vallutati Mainz. Bonni lähedal möllas sõjakeeris. Lähenes Kölni kuurvürstkonna lõpp.

Ent õukonnaelu Bonnis läks endiselt oma rada. Teater õppis uusi oopereid.[1] Kuid oktoobri lõpul muutus olukord siiski niivõrd ärevaks, et 30. oktoobril põgenes kuurvürst linnast. Kahe-kolme päeva pärast lahkus ka Beethoven igaveseks Bonnist.

Tema vennad Karl (Kaspar) ja Johann olid ametisse paigutatud: esimene töötas muusikuna, teine apteekriõpilasena. Noor helilooja võis arvestada ainult saja taalriga — isa poole palgaga —, mis kuurvürsti otsuse kohaselt kuulus poegadele. Selle sissetulekuga oleks Ludwig võinud esimesed aastad lahedasti elada. Kuid kaks kuud pärast ärasõitu Bonnist sai ta kuulda isa surmast. Raha saamisega tekkisid raskused. Kogu asi kaotas muuseas varsti igasuguse tähtsuse: 1793. aasta märtsis algas teine Prantsuse-Saksa sõda. 7. oktoobril 1794. aastal marssisid kindral Pichegru juhtimisel linna Prantsuse väed. Bonn muutus pikaks ajaks Prantsuse provintsiks.

Põgenenud kuurvürst, kes lootis, et talle jääb kätte kas või ainult Münsteri piiskopkond, ei mõelnudki loobuda oma senistest kapriisidest. Omaenese käega koostas ta tulevase õukonnakapelli nimekirja. Beethoveni nime taha tekkis märge: «Jääb ilma palgata Viini, kuni ta ära kutsutakse.» Kuid Max Franzil ei õnnestunudki saada ihaldatud piiskopkonda — ta suri 1801. aastal. Selle «valgustatud metseeni» iseloomustamiseks ei oleks ülearune meenutada, et tema viimaseks «heateoks» oli nälgiva Neefe ja tema perekonna abistamisest keeldumine. Neefe lahkus Bonnist ning kolis üle Dessausse, kus ta varsti suri.

Arvukad sõbrad, kes olid Beethovenit Viini saatmas, püüdsid üksteise võidu avaldada talle oma ustavust ja lugupidamist. On säilinud Beethoveni album, kuhu sõbrad kirjutasid oma soovid, nõuanded ja abstraktsed arutlused. Vene saatkonna töötaja Struve kirjutas järgmise mõttetera: «Inimese eesmärgiks on tunnetada tõde, armastada ilu, soovida head ning teha parimat.» Huvitav on kellegi Mahlhusi, Austria saatkonna sekretäri kirjutis: «See, kes peab lubatuks kõike seda, mida ta võib, kes ei ole seotud mitte mingisuguse seadusega ega leia oma südames headuse suurt seadust, see on mulle türann isegi siis, kui ta valitseb kogu maailma üle.» Neis Bonni sõprade kirjutistes on leidnud selge kajastuse «üleva idealismi» (Schilleri üleva sõpruse ja truuduse ideaalide) õhkkond, mis saatis nooruki arengut.

[1] On võimalik, et viimaseks ooperiks, mida Beethoveni ajal Bonni teatris õpiti, oli Salieri muusikaline tragöödia «Axur».

Novembri algul asus Beethoven teele Viini Koblenzi kaudu, mis moodustas kuurvürstkonna lõunapoolse piiri. Reini paremale kaldale ülemineku puutus noor helilooja esmakordselt kokku sõjaväeosadega, mida Preisimaa ja Austria koondasid piki jõge. Koblenzi ligidal tuli postipoisile jootraha anda. Sel puhul tegi Beethoven taskuraamatusse järgmise märkuse: «Jootraha, sest hoolimata ähvardavast nahatäiest viis poiss meid läbi otse Hesseni armee keskelt ja kihutas nagu kurat.»

Kui arvesse võtta, et sõda Prantsusmaaga kestis juba mitu kuud, siis ei ole võimatu, et Beethoven sõitis läbi ka prantslaste poolt okupeeritud piirkondadest. Sel juhul kuulis Ludwig tõenäoliselt revolutsioonilise Prantsusmaa uue hümni — Marseljeesi ettekannet. See revolutsiooni hingusest sündinud üleskutsuv ning pidulik meloodia, selle selge ning võimas rütm on lähedased paljudele Beethoveni sümfooniate ja sonaatide ülevatele, taltsutamatust energiast tulvavatele ehtsalt rahvalikele teemadele. Marssi meenutava rütmi tõttu nimetatakse neid teemasid sageli sõjaväelisteks teemadeks. Kuid õigem on nimetada neid revolutsioonilisteks teemadeks. Neis kõlab vabaduse leegitsev hingus, mis vaimustas prantsuse sapööriväeosa kaptenit Rouget de Lisle'i, kui ta Strasbourgi patrioodidele esimest korda hingestatult laulis suuri sõnu: «Tõuske, kodumaa pojad, heitke endalt vägivald!»

Läbi sõjaseisukorrast tingitud raskuste ja hädaohtude jõudis noor Beethoven Viini, vastu uuele elule, tööle ja kuulsusele. Ärasõiduga Bonnist lõppes noorusaeg ja algas iseseisev elu.

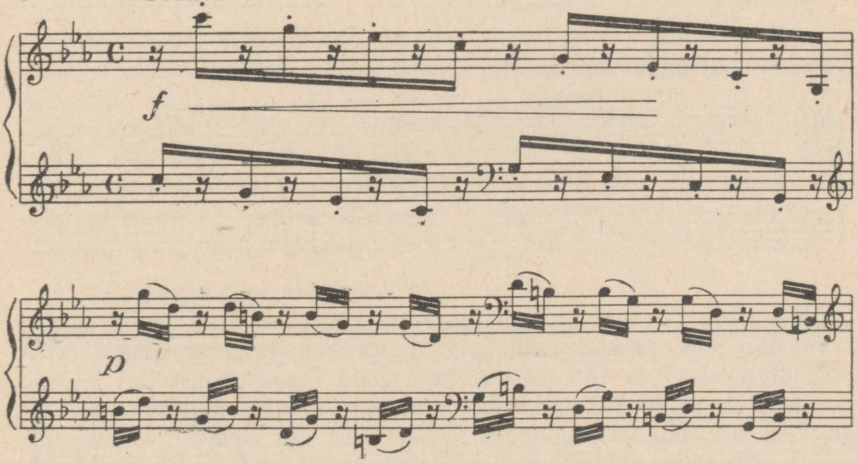
V

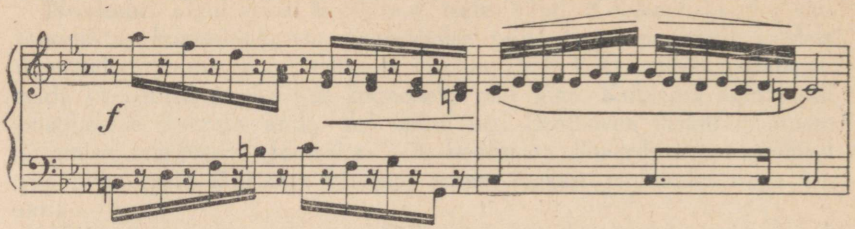
Noorusaastate looming

Bonni tšellist Mäurer tundis Ludwigit seitsmendast eluaastast peale ja kinnitas, et poisikese esimeseks teoseks oli Kreseneri — ühe Beethovenite perekonna soosija mälestusele pühendatud leinakantaat. Kantaadi esitas kapell Lucchesi juhatusel; muusikuid vaimustas teose originaalsus. Beethoven oli tollal üksteist või kaksteist aastat vana. Muid teateid Ludwigi sellest teosest ei ole säilinud.

Tema esimesest meile tuntud teosest — variatsioonidest Dressleri marsi teemale — me juba kõnelesime. Sellest teosest õhkub energiat ning ühtlasi on see tulvil sügavat tunnet. Selles ei ole jälgegi moodsast galantsusest. Teost võib pidada kuulsa kolmekümne kahe variatsiooni otseseks eelkäijaks. Suure energia poolest paistab silma viies variatsioon, *risoluto*, oma teravate dünaamiliste kontrastidega:

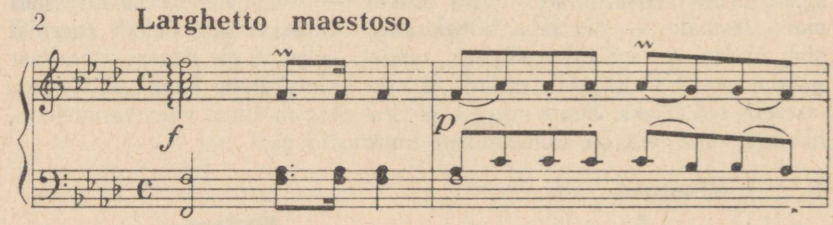
1 **Risoluto**

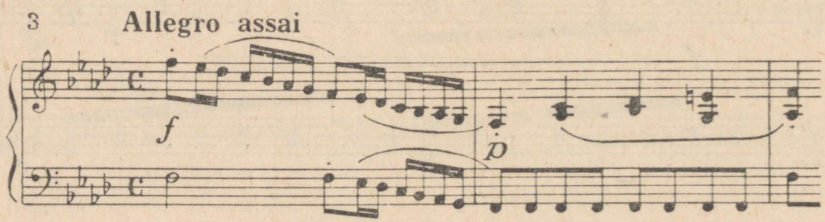




Märksa tõsisemate loominguliste katsetuste hulka kuuluvad 1783. aastal kirjutatud kolm klaverisonaati. Tõsi küll, sonaadivorm valmistas poisikesele veel tõsiseid raskusi. Esimese ja teise teema vaheline kontrast ei ole küllaldase selgusega esile toodud ning esimeses nimetatud kolmest sonaadist (mi-bemoll-mažoor) ilmub kontrasteeriv motiiv esmakordselt alles lõpupartiis. See võte esineb sageli ka Haydnil.

Teine sonaat (fa-minoor) on märkimisväärne oma üleva pateetilise sissejuhatuse poolest, mis kordub esimese osa keskel. Kiire *Allegro* meloodia järgnemine sellele pidulikule sissejuhatusele oleks nagu neliteistkümmend aastat hiljem kirjutatud «Pateetilise sonaadi» kontrastide eelkäijaks:



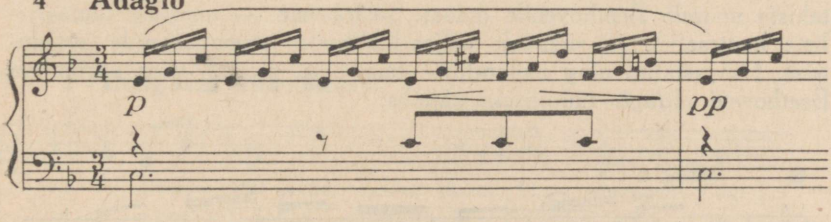


Kõik kolm sonaati on kolmeosalised. Esimesed osad on kirjutatud sonaadivormis, teemad pole kuigi ulatuslikult välja arendatud. Mi-bemoll-mažoor- ja fa-minoor-sonaadi teise osa moodustavad laulvad meloodiad mõõdukalt pikaldases tempos (*Andante*); sonaadis re-mažoor asendab traditsioonilist aeglast teist osa menuett variatsioonidega. Sonaatide kolmandad osad kujutavad endast lõbusaid ring-

mänge (rondo). Kõik meloodiad on lihtsad ja reipad; neis kuuldub tol ajal laialt levinud intonatsioone. Kui temaatilised kontrastid ongi veel nõrgad, siis dünaamilised kontrastid on väljendatud väga selgesti, isegi liialdatult. Need kolm sonaati, nagu ka «kaks kerget sonaati» sol-mažoor ja fa-mažoor (mõnikord nimetatakse neid sonatiinideks), mis on samuti kirjutatud Bonnis, on hästi tuntud meie väikestele algajatele muusikutele.

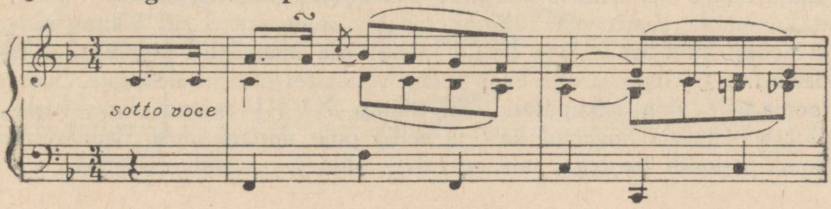
1792. aastasse kuulub viimane Bonni perioodist pärinev klaverisonaat, mis on kirjutatud Eleonore Breuningile. Seda kaheosalist sonaati Beethoven ei lõpetanud: aeglase teise osa mõned lõputaktid kirjutas pärastpoole juurde Beethoveni õpilane Ferdinand Ries. Teoses on üksikuid iseloomulikke jooni, millest võib ära tunda Beethoveni kätt. Esimese osa sillerdavas kõlas võib selgesti eraldada esimest ja teist teemat, samuti ka julget töötlust. Teise osa moodustab üllas ning lihtne lauluviis. Nagu enamikus noore Beethoveni sonaatide aeglastes osades, on see laulev meloodia varustatud rikkalike figuratsioonidega, mis annavad muusikale suurema ilmekuse. Aeglase teema meloodilised variatsioonid otsekui küllastavad selle osa «tundeliste» motiividega. Sonaadi teise osa mõningad intonatsioonid ja faktuur teevad selle lähedaseks tulevasele «Kuupaistesonaadile»:

4 **Adagio**



Kolm 1785. aastal kirjutatud klaverikvartetti on esimeseks katseks luua suuremavormiline teos ansamblile. Klaverikvartetid on kirjutatud klaverile, viiulile, vioolale ja tšellole, kusjuures domineerib klaveripartii. Sisuliselt on need kolmest osast koosnevad klaverisonaadid, millel on saateks kolm keelpilli. Esimese, do-mažoor-kvarteti teine osa on noore Beethoveni kaunimaid *Adagio*'sid. See on kaeblik laul, kuid selles pole sugugi nõrkust, — ta on tagasihoidlik ja mehine:

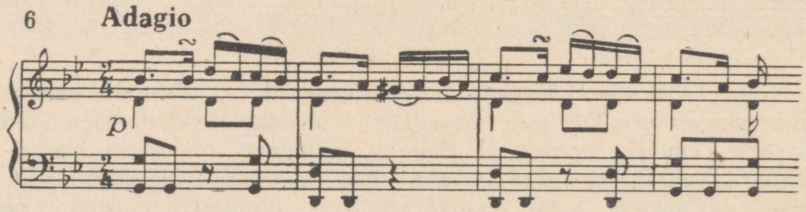
5 **Adagio con espressione**



Selle *Adagio* kasutas Beethoven tervikuna ära hilisemas klaverisonaadis fa-minoor *opus* 2 nr. 1. Wegeler seadis meloodia häälele, kasutades sõnadeks oma luuletust «Kaebus».

Neil aastail kirjutas Ludwig ka teoseid puhkpilliansamblitele. Eespool tutvusime juba kuurvürsti puhkpilliansambli lauamuusikaga. Sellele ansamblile kirjutas Beethoven okteti (sonaadi kahele oboele, kahele klarnetile, kahele metsasarvele ja kahele fagotile). Puhkpilliansamblitele kirjutatud teosed, mis arvestasid puhkpillide piiratud võimalusi ja iseloomulikke tämbreid, olid XVIII sajandil laialt levinud. See žanr, mis ei pretendeerinud väljenduse sügavusele, täitis suurepäraselt meelelahutuslikke ülesandeid. Repertuaar koosnes tavaliselt marssidest ja tantsudest. Beethoveni oktetis on kolm osa: elegantne sonaadivormis *Allegro*, kerge menuett ja lõbus rondo. Bonnis kirjutas Beethoven ka muud «puhkpillimuusikat»: duette klarnetile ja fagotile, dueti kahele flöödile jms. Neist teostest on eriti selgesti näha, kui põhjalikult oli Ludwig omandanud XVIII sajandi instrumentaalmuusika gratsioosse stiili.

Juba varasest noorusest peale viljeleb Beethoven oma helitöödes sonaadivormi. Peale klaverisonaatide ja -kvartettide kuulub Bonni perioodil loodud sonaadivormiliste ansamblite hulka veel kaks triot. Üks neist — 1789. aastal loodud sol-mažoor-trio klaverile, flöödile ja fagotile — kannab Mozarti mõju tunnuseid, kuid see mõju ei takista noorele Beethovenile omaste iseärasuste — tugevate dünaamiliste kontrastide ja sügavalt väljendusrikaste intonatsioonide avaldumist. Hingestatud ning meloodiline teine osa, mis on trios parim, on Beethoveni *Adagio* tüüpiliseks näiteks:



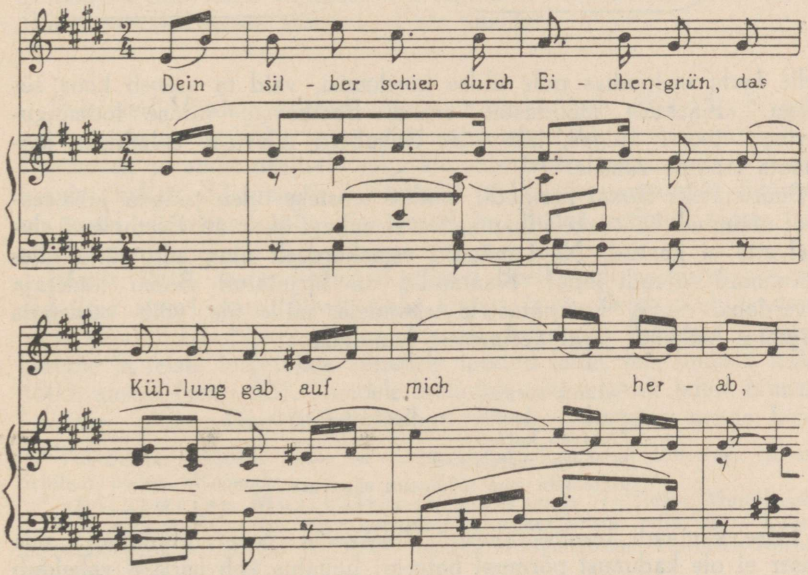
Beethovenile omistatakse ka nn. Jena sümfoonia. Selle sümfoonia partiid leiti Jena linnast (trükis avaldatud 1911. aastal). Ümberkirjutaja käega on nendele märgitud Beethoveni nimi. Sellest oli küllalt, et kuulutada sümfoonia helilooja noorpõlveteoseks. Leid tekitas sensatsiooni, kuid arvamused läksid lahku: osa muusikuid pidas autoriks Beethovenit, teine osa aga eitas seda. Viimastel on ilmselt õigus. Sümfoonia sile ning isikupäratu stiil näitab XVIII sajandi lõpu keskpärase helilooja kogenud kätt ja sellel pole midagi ühist Beethoveni Bonni-perioodi teostega, mis on tulvil tahet ja visasid otsinguid.

Noore Beethoveni sonaadivormiline muusika on tunduvalt madalamal tasemel kui tema kahe suure kaasaegse, vanemate «Viini klassikute» Mozarti ja Haydni kvartetid, sonaadid ja sümfooniad. Kui kummaline see ka ei ole, läheb Ludwigil temale pärastpoole tüüpiliseks muutunud temaatiliste kontrastide printsiibi omandamine üsna aeglaselt. Igal juhul ei saa esialgu kõneldagi temaatilise kontrastsuse süstemaatilisest kasutamisest. Seda hämmastavamad on üksikud välgatused selles valdkonnas, ootamatud üleminekud, üllatuslik valguse ja varju mäng, julgus, millega helilooja toob nii sissejuhatustesse kui ka teemade arendustesse sisult vastandlikku muusikalist materjali. Nendes geniaalsetes välgatustes on juba algeos see, mida me oleme harjunud nimetama «Beethoveni stiiliks».

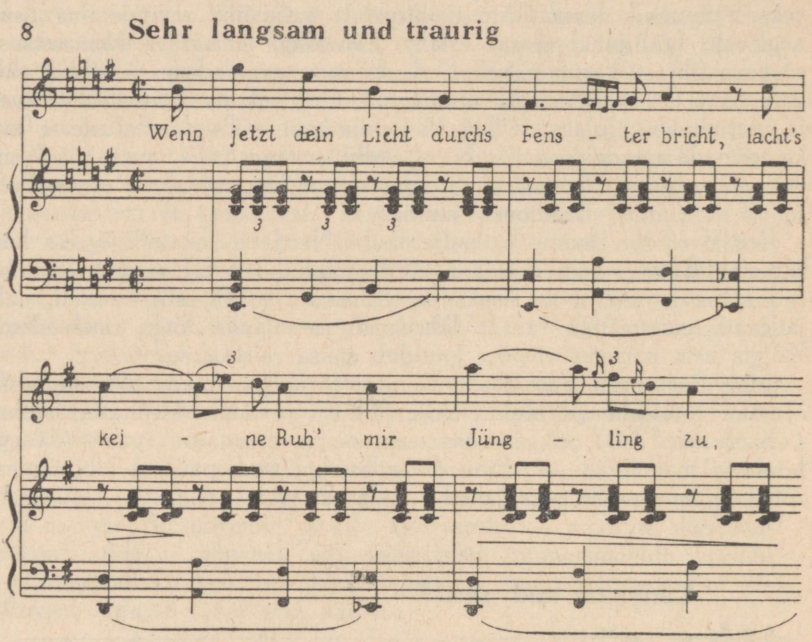
Beethoven lõi Bonnis ka palju laule. Need on kas tolleaegsete luuletajate (Bürger, Schiller) sõnadele kirjutatud XVIII sajandi tundelised saksa laulud, mille sisuks on armastus ja lein, või lõbusad, naljatlevad, laulumängu žanrile lähedased salmilaulu tüüpi meloodiad. Kõigis neis lihtsates viisides kuuldub saksa rahvalaulu.

Juba Beethoveni varajaste vokaalteoste hulgas leiame ühe küllaltki keeruka meloodikaga laulu. Selles Hölty sõnadele kirjutatud laulus («Kaebus», 1790) on kaks osa: esimene — *Langsam und sanft* (aeglaselt ja mahedalt) — «Sinu hõbedased kiired paistsid läbi tamme roheluse, mis mulle oma jahedust alla saatis»:

7. **Langsam und sanft**



ja teine — *Sehr langsam und traurig* (väga aeglaselt ja kurvalt) — «Kui su valgus nüüd läbi akna tuleb, ei too see mu noorele hingele rahu»:



Selle laulu meloodias pole üldse kordumisi, vaid ta areneb koos sõžeega. «Kaebus» moodustab erandi Beethoveni varase loominguperioodi teoste hulgas, lähenedes Schuberti tulevaste salmideks jaotamata laulude žanrile.

Suurimateks Bonni perioodil loodud teosteks tuleb pidada juba eespool mainitud kaht «keisrikantaati». Kumbagi kantaati Beethoveni eluajal ette ei kantud. Neid mängiti esmakordselt ning anti välja alles möödunud sajandi lõpul. Kantaadid on kirjutatud Bonni luuletaja Averdonki üpris keskpärastele tekstidele, mille üle võib otsustada järgmise katkendi järgi (esimesest kantaadist):

Surnud, surnud,
surnud — kuulda on oigamist ääretus öös.
Nutavad kaljud
ja teiegi, merelained,
ulute läbi oma mõõtmatu sügavuse . . .

Teise kantaadi tekstis rahustab libekeelne poeet kuulajaid: uus keiser ei ole kadunust põrmugi halvem; hüüatus «oh häda!» vaheldub

hüüdega «hurraa!»: «Hurraa! Langege põrmu, miljonid[1], leegitseva altari ette!»

Mõlemad kantaadid on kirjutatud suurele orkestrile, koorile ja vokaalsolistidele. Koor vaheldub retsitatiivide, aariate ja solistide ansamblitega.

Esimene, leinakantaat on kirjutatud jõulises, rohkete teravate kontrastidega küllastatud maneeris, milles kahtlemata andis end tunda Händeli heroiliste oratooriumide ja Glucki ooperite mõju. Valuhüüatuste vaheldumine helgemate ning rahulikumate episoodidega sunnib meenutama tulevast leinamarssi «Eroica'st».

Terve Beethoveni loomingu ühe külje — heroilis-pateetilise, karmi nukruse lätted peituvad leinakantaadis. Kaks episoodi sellest kantaadist — üks traagiline, teine helge — on viidud tervikuna üle ooperisse «Fidelio» (1805).

Teine, kroonimiskantaat on palju nõrgem. Ent ka siin, lühikesele tormilisele puhangule eelnevas kõlajõu pikaldases võimsas kasvus võib tunda Beethoveni kätt. Mõlemas kantaadis valitseb monumentaalne stiil ilma peente detailideta.

Bonni perioodi teostes rajas Beethoven oma loomingulise maailmavaate aluse, proovides jõudu mitmesugustes žanrides; tema noorusaastate teosed kujutavad endast tähelepandavat nähtust XVIII sajandi lõpu saksa muusikas. Kuid Bonni perioodi kompositsioonide üldarv on väga väike. Kirjutada kümne aasta jooksul umbes viiskümmend, enamikus väikesevormilist teost, ei ole just palju tolle aja helilooja kohta. Mozart oli oma kahekümne teiseks eluaastaks loonud ligi 300 teost, mille hulgas on sümfooniaid ja oopereid. Ka teised XVIII sajandi heliloojad olid väga viljakad. On loomulik oletada, et meile tuntud Bonni-perioodi teoste nimestik ei ole täielik.

Esimesed Viinis veedetud aastad on erakordselt viljakad. Kaheksa aasta jooksul — 1795. aasta algusest kuni 1802. aasta lõpuni — lõi Beethoven ja andis osaliselt välja üle saja teose, nende hulgas 2 sümfooniat, ballett, 32 sonaati, 3 kontserti ja 19 sonaatansamblit. Muuseas on teada, et mõned tolle aja teosed on Bonni perioodi tööde uued redaktsioonid.

Pärast 1802. aastat kirjastati mõned Beethoveni noorusaastate teosed ilma autori loata. Need müüs kirjastajatele Beethoveni teadmata tema vend Karl. Nende hulka kuulub kogumik Bürgeri, Lessingi, Goethe ja teiste luuletajate sõnadele loodud laule, mis ilmusid trükist 1805. aastal (*opus* 52). Nendele lauludele anti teravalt laitev hinnang. Leipzigi «Allgemeine Musikalische Zeitung»[2] kirjutas nende kohta:

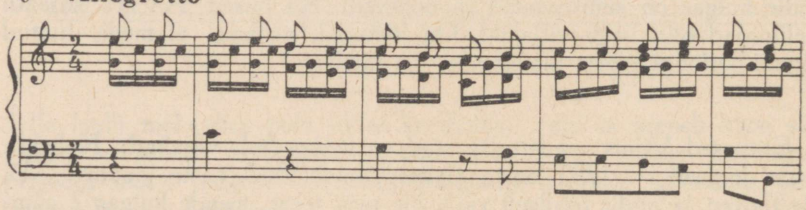
[1] Pöördumise miljonite poole on Bonni kergekäeline poeet nähtavasti laenanud Schilleri oodist «Rõõmule».

[2] «Allgemeine Musikalische Zeitung» («Üldine Muusikaleht») — XIX sajandi Saksamaa autoriteetsemaid muusikaajakirju, mille rajas Leipzigi muusikakirjastus «Breitkopf ja Härtel» nimeka kriitiku Johann Friedrich Rochlitzi juhtimisel 1798. a. *Tõlk.*

«Need on midagi väga lamedat, vaest ja kahvatut, kohati veidrat.» Tolleaegse autoriteetse ajalehe ebaõiglast otsust võib seletada kontrastiga lihtsakoeliste laulude ja Beethoveni juba ilmunud küpsete sümfooniate ning sonaatide vahel. Bonni perioodi pisut naiivsetes lauludes on küllaltki palju liigutavat ja väljendusrikast. Teenitud populaarsuse on pälvinud Goethe sõnadele loodud lauluke «Marmotte» (teosest «Aastalaadapidu Plundersweileris»), mis imiteerib leierkasti mängiva prantslasest kerjuspoisi monotoonselt üksluist lauluviisi. Beethoven säilitab niisugustele lauludele tüüpilise, äärmiselt lihtsa harmoonilise koega (minoor — paralleelne mažoor) saate. Väikese kerjuspoisi kuju on Beethoven loonud harukordse täiuslikkusega.

Beethoveni suurepärane aaria «Põlatud armastaja ohe ja vastastikune armastus», loodud Bürgeri sõnadele, on kirjutatud nähtavasti veel Bonnis ning lõpetatud arvatavasti Viinis enne 1795. aastat. See on laul vastastikuse armastuse õnnest. Ka varasemates lauludes esines juba see teema. Võib nimetada näiteks laulu «Minnale»: «Meie armastus annab meile rõõmu, mida ei suuda luua ükski jumalus, kuni olen sinuta, kuni sina oled minuta. Oled minu naine, olen sinu mees.» Bürgeri sõnadele loodud aaria algab ahastust väljendava retsitatiiviga: «Miks olen üksi unustatud?» Edasi järgneb aaria aeglane meloodiline esimene osa, mille teemaks on ilma armastuseta elu mõttetus. Lõpuks aaria teine osa — rõõmuküllane hümn vastastikusele armastusele. Elevusrikas meloodia väljendab rõõmu ja õnne täiust:

9 **Allegretto**



Seda «võidutseva armastuse laulu» kohtame veel edaspidi: ta moodustab *opus* 80 (1808) koorifantaasia temaatilise aluse ning ilmub muudetud kujul uuesti Üheksanda sümfoonia viimases osas, oodis «Rõõmule» (1823).

Õnneliku vastastikuse armastuse, truuduse ning enesesalgavuse vaimust kantud abielu ideaalile, mis Beethoveni loomingus harmooniliselt ühineb vabastatud inimkonna ideega, lõi helilooja pärastpoole majesteetliku mälestusmärgi ooperis «Fidelio».

VI

Saabumine Viini. Õpetajad

Tarvitseb vaid heita pilk Austria geograafilisele kaardile ja me veendume, et see väike maa on ümbritsetud mitmesugustest erinevatest rahvastest — peamiselt slaavi hõimudest — asustatud maadega: põhjas paiknevad Tšehhi- ja Määrimaa; lõunas Kärnten, Steiermark, Kraina, Kroaatia, Sloveenia, Bosnia, Hertsegoviina ja Dalmaatsia; idas Ungari ja Slovakkia ning Poola ja Ukraina alad; lõpuks läänes Istria ja Tirool nende pooleldi itaallastest elanikkonnaga. Kõik need maad kuulusid kuni 1918. aastani «lappidest kokku traageldatud»[1] Austria-Ungari keisririigi koosseisu, mis lõunas oli jällegi piiratud slaavlastega (montenegrolased, serblased) ning kaugemal idas Rumeeniaga. Peale selle kuulus Austria-Ungari võimu alla ajutiselt ka Põhja-Itaalia.

Loetletud rahvastel on juba ammust ajast väga kunstiväärtuslik ja rikkalik rahvalaululine ja muusikaline folkloor. Feodaal-absolutistlikus Habsburgide monarhias, kus elanikkonna valdava enamuse moodustasid talupojad, säilitasid kõik need rahvad sajandite vältel visale ning halastamatule saksastamisele vaatamata vanad meloodiad ning lõid uusi — vaba rahvusliku vaimu igavesi mälestusmärke.

Viin — määrtu suure maa tsentrum — kogus endasse need ammendamatud rahvaluulelised rikkused. Viini lihtrahvas oli väga musikaalne. Linna majades ja tänavail, arvukatel rahvapidudel Praateris[2] kõlasid kõrvuti austria lauludega ungari tšaardaši helid ning Euroopa südames elavate lääneslaavi rahvaste sügavast tundest kantud meloodiad. Tänavalauljad esitasid oma laule kitarri, harfi või viiuli saatel. Oli austria tantsude — lendleri ja valsi õitseaeg. Täieliku kodanikuõiguse olid oman-

[1] Vene keeles «лоскутная»... монархия — Vana Austria-Ungari keisririigi irooniline nimetus. *Tõlk.*

[2] Praater — määratu suur park Viini idaosas, Doonau kanali ja Doonau jõe vahelisel alal. XVIII sajandi keskpaigast alates on Praater rahvapidude korraldamise lemmikkohaks.

danud mustlasviisid. Rahvalikud meloodiad ja muusikalised žanrid sulasid Viini heliloojate muusikasse täiesti loomulikult, sageli märkamatult nii neile enestele kui ka nende aristokraatlikule kuulajaskonnale.

Ülirikkalik folkloor ja musitseerimise orgaaniline seos laiade rahvahulkadega moodustasid tähtsa eelduse klassikalise muusikakoolkonna tekkimiseks just Viinis. Teiseks teguriks oli viinlaste ajalooliselt kujunenud kiindumus instrumentaalmuusikasse, alates tänava-ansamblitest ja lõpetades suure meisterlikkusega professionaalsete interpreetidega, kes esinesid Viini aadlilossides. Vaatamata sellele, et aristokraatia, eriti aga keiserlik õukond, pidurdas oma mahajäänud maitsega Viini klassikute novaatorlikku tegevust, on viimaste loomingul sügavalt rahvalik alus.

Klassikalise muusika õitseng Viinis algas XVIII sajandi teisel poolel ja lõppes XIX sajandi 20-ndail aastail, mil õrnade õilmetena puhkesid õitsele romantilise kunsti esimesed võrsed (Schubert). Kui klassikalise stiili suurimad saavutused on seotud Austriaga, siis klassikat ennast ei või käsitleda lokaalse nähtusena. Ta kujutab endast kunstilise mõtte tol ajal valitsenud voolu. Muusikaklassika mõlema põhilise avaldumissfääri — ooperi ja instrumentaalmuusika — peamisi saavutusi valmistasid ette ning teostasid paljude rahvuskultuuride jõud. Suures ajaloolises perspektiivis on selgesti näha, et oma gradioossete saavutuste eest on Viini koolkond tänu võlgu kümnetele eri hõimudest pärinevatele muusikutele, kes valmistasid igakülgselt ette Haydni, Mozarti ja Beethoveni ajastut. Küllaltki tähtis on eriti tšehhi muusikakultuuri väljapaistvate esindajate osa.

10. novembril 1792. aastal lähenes postitõld mööda vihmast läbiligunenud sügisest teed laialdasele maa-alale laotunud määratu suurele linnale. Beethoven tundis jälle keiserliku pealinna kärarikka askelduse õhkkonda. Järgmisel päeval sammus noor tundmatu kunstnik reipalt mööda Viini kitsaid tänavaid. Oli vaja end sisse seada, otsida korter, üürida klaver ja alustada õpinguid Haydni juures. Nende asjade korraldamiseks kulus Beethovenil novembri lõpp ja kogu detsember.

Beethoven saabus Viini väga vähese rahaga. Tema materiaalne seisund ei tõotanud talle esialgu midagi lohutavat. Seda enam, et taltsutamatut iseloomu, põlgust etiketi reeglite vastu, lihvimata käitumist, viletsat käekirja, ortograafilisi vigu ja provintslikku hääldamist ei sallitud aristokraatlikes ringkondades ning need moodustasid üsna suure takistuse Reini kallastelt tulnud nooruki muusikalisele karjäärile.

Ometi aga pidi iga tolleaegne muusik saavutama eelkõige tunnustuse aristokraatlikes salongides. Eriti on see kehtiv Viini suhtes, kuhu talvekuudel koondus kogu austria, tšehhi ja ungari aadel. Viini peeti õigustatult muusikalinnaks. Vürstide Lobkowitzide, Kinsky'te ja Lichtensteinide lossid, mis olid ehitatud parimate barokk-stiili arhitektide poolt, avasid oma toredate saalide uksed suurtele kunstnikele, kellel igaühel

oli oma soosija. Laialdase auditooriumi puudumine viis muusikud täielikku sõltuvusse metseenidest.

Viini keiserlikes lossides — Hofburgis, Schönbrunnis ja Belvederes — kuulati sageli silmapaistvate virtuooside esinemisi. Joseph II innustus mõnda aega rahvuslikust ooperist ja soosis Mozartit, kes oli juba kirjutanud geniaalse saksa laulumängu «Röövimine serailist», kuid andus seejärel itaalia muusika harrastamisele. Joseph II järglased Leopold II ja Franz kuulusid samuti itaalia koomilise ooperi poolehoidjate hulka. Leopold II käsul kirjutas Cimarosa ooperi «Salajane abielu», mis lavastati Viinis.

Viinis oli neli ooperiteatrit ning kõik nad olid oma aja eesrindlikest ideedest üsna kaugel. Linna tsentrumis asetsevad keiserlikud teatrid «Kärtnertor» ja «Burg» lavastasid pantomiime, ballette, itaalia ja saksa operette ning samuti ka vana stiili «tõsiseid» oopereid. Mozarti «Don Juan» (pärastpoole ka «Võluflööt») jäi kaua aega peaaegu ainsaks saksa helilooja esmaklassiliseks ooperiteoseks, mis ehtis keiserlikku ooperilava. Glucki muusikalised tragöödiad toodi uuesti lavale alles 1807. aastal. Tema järelkäijaist lavastas oma teoseid õukondlike teatrite laval ainult Salieri.

Kaks ooperiteatrit — *Theater an der Wien* («Viini-lähedane»[1] — nii nimetatakse väikest jõekest, mis voolab läänest itta linna lõunaservas ja suubub Doonausse) ja Leopoldstadti (Viini kirdepoolne eeslinn) teater — paiknesid äärelinnades, väljaspool kesklinna, mis hõlmas kindlusemüüri[2] lähedal asetsevaid alasid.

Theater an der Wien (edaspidi nimetame seda teatrit Viini teatriks) oli tollal rahvateatriks, mille pääsmed olid väga odavad (parter — 17 kreutserit[3], rõdu — 7 kreutserit). 1789. aastal sai Viini teatri faktiliseks peremeheks Schikaneder, Mozarti «Võluflöödi» libreto autor, kes 1791. aasta kurbadel sügiskuudel, kui suur helilooja suri puuduses, teenis sellelt geniaalselt ooperilt tohutuid summasid.

Äärelinnas asuvas Viini teatris ei olnud asjad palju paremad kui õukonnateatrites. Tõsi küll, 1791. aastast alates mängiti seal «Võluflööti», lavastati Salieri ja Méhul'i «tõsiseid» oopereid ning parimaid saksa laulumänge, mille hulgas hiilgas Mozarti «Teatridirektor». Kuid peamiseks publiku ligimeelitamise vahendiks olid «muinasjutuooperid» oma uhkete lavapiltidega ning üpris keskpäraste süžeede, muusika ja esitusega. Viini teater oli õukondlikest teatritest parem selle poolest, et seal lavastati saksa laulumänge ja näidendeid.

Samasuguseks saksa teatriks oli ka teine äärelinnateater Leopoldstadtis, nn. «Kasperl» (rahvapärane saksa nukuteater, analoogiline

[1] Seda jõekest nimetati ka *«Wieden»*, millest tuleneb Viini slaavikeelne nimetus — «Weden» («Веденъ»).

[2] Viini nüüdset tsentrumit — moodsat «Ringi» *(Ring)* — ei olnud Beethoveni ajal veel olemas. Selle suurepärase ringtänava asemel kõrgus tollal kindlusemüür, mis ümbritses pärislinna *(Burg)*. Kõike, mis oli väljaspool selle *Bastei* piire, loeti eeslinnaks.

[3] Kreutser — ligikaudu 1¼ kopikat.

vene *Petruškale*[1]), mille eesotsas seisis ettevõtlik itaallane Marinelli. «Kasperl» lavastas lõbusaid komöödiaid ning laulumänge, sealhulgas ka Ferdinand Kaueri opereti «Doonau näkineid». Kuid ka see demokraatlik teater ei kajastanud eesrindlikke ideid täielikult.

Kõige populaarsemaks saksa ooperikomponistiks Viinis oli Beethoveni Viini saabumise ajal Wenzel Müller, kes oli kirjutanud üle kahesaja ooperi muinasjutu-süžeedele. Peale Mülleri olid üldiselt tuntud veel koomilise ooperi «Imeilus kingsepaemand» autor Umlauff, Mozarti sõber ja õpilane Süssmayer, laulumängu «Küla habemeajaja» autor Schenk ja muinasjutuooperi «Oberon» autor Wranitzky. Kõik need nimed on nüüd unustuse hõlma vajunud, kuid omal ajal oli neil suur menu ning nad avaldasid mõju tulevasele romantilisele ooperile. Viini teatrites lavastati harva Shakespeare'i ning peaaegu mitte kunagi Goethet ja Schillerit.

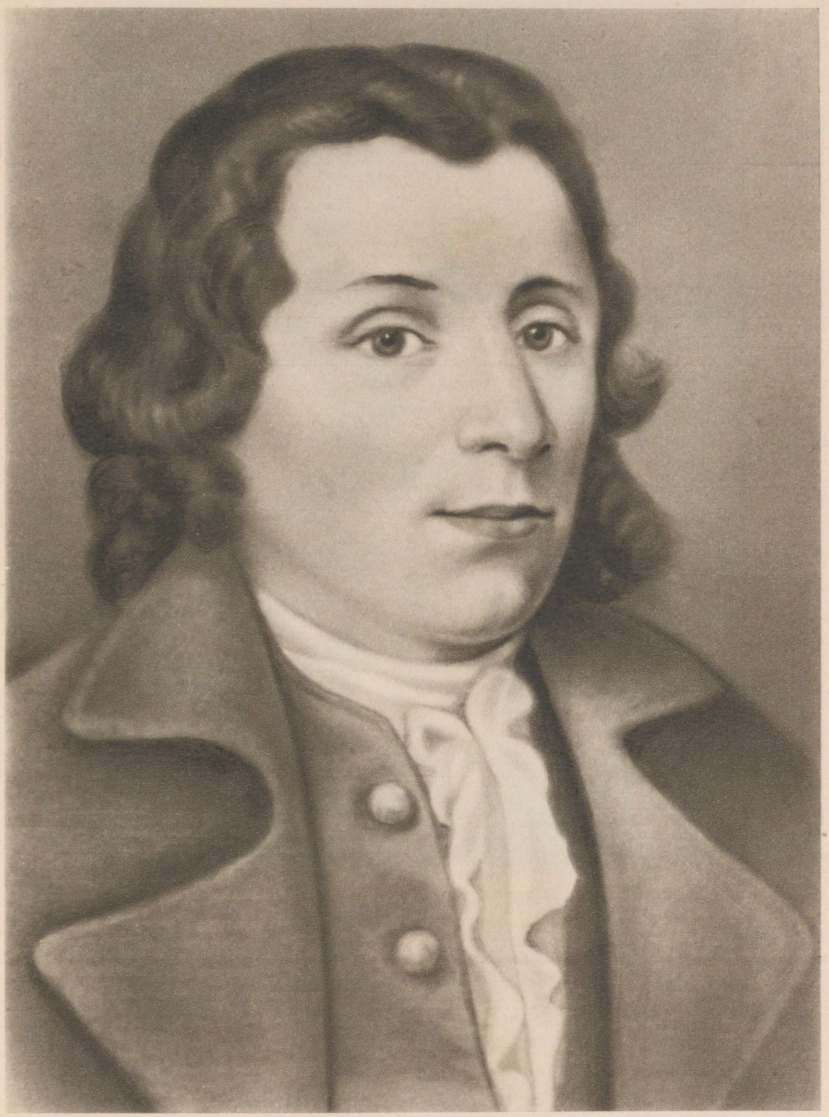
Selline oli Viini teatrielu ajal, kui Beethoven Austria pealinna elama asus. Esimestest Viinis viibimise päevadest alates sai Beethovenist Viini teatri alaline külastaja. Muuseas, juba kaks nädalat pärast saabumist oli Beethovenil võimalus kuulata Viini teatris «Võluflööti», mida Bonnis ei lavastatud.

Instrumentaalmuusika oli Viinis levinud väga laialt. Tõsi küll, avalikke kontserte korraldati üsna harva. Ainult vähesed kuulsused, nagu näiteks Mozart, söandasid välja kuulutada kontserte («akadeemiaid»), mille pääsmed levitati ettetellimise korras aristokraatia hulgas. Regulaarselt korraldati ainult iga-aastasi «akadeemiaid» muusikute leskede ja orbude heaks. Sellistel kontsertidel esitati oratooriume ja sümfooniaid, kusjuures orkestri ja koori arvuline koosseis ulatus sageli kuni mitmesaja inimeseni; need kontserdid, mida juhatas peamiselt Salieri, olid suursündmusteks muusikaelus. Tuleb mainida huvitavat aristokraatlikku üritust — aadelkonna esindajaist, sealhulgas ka kõrgema seltskonna daamidest koosneva orkestri hommikusi kontserte. Kontserdid toimusid Augarteni[2] saalis küllaltki ebatavalisel ajal — hommikul kella kuuest kuni kaheksani, mil ruum oli tavaliselt vaba. See traditsioon, mis tekkis Mozarti päevil, püsis veel palju aastaid pärast tema surmagi.

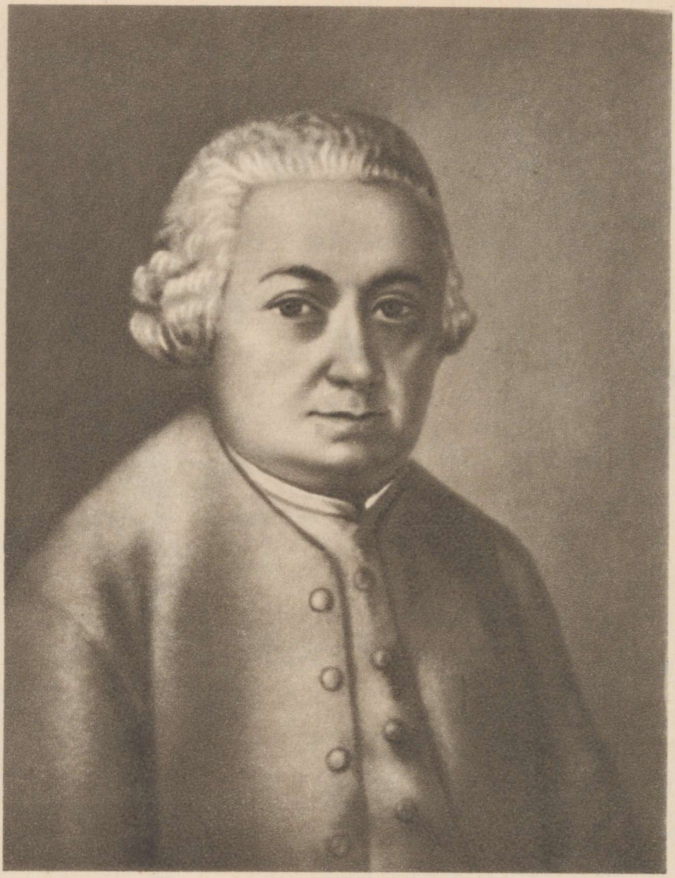
Kuid need harvad avalikud kontserdid etendasid tühist osa klassikalise instrumentaalmuusika arengus. See, mida täie õigusega nimetatakse instrumentaalmuusika Viini koolkonnaks, arenes ja tugevnes salongides. Kõik paremad Viini heliloojad olid rikaste aristokraatide teenistuses ja isegi suurimad muusikud olid sunnitud säilitama sidemeid lossidega. Mõnede rikaste õukondade juures olid oma ooperiteatrid või orkestrid. Tavaliselt mängis lõuna- ja õhtusöögi ajal puhkpilliansambel ajaviitemuusikat. Õhtusöögi ajal esitatav puhkpillide oktett Mozarti «Don Juanist» kuulub just seda laadi muusika hulka. Heliloojad täit-

[1] Petruška — peategelane vene rahvapärases nukuteatris, laiemas tähenduses ka rahvapärane nukuteater. *Tõlk.*

[2] Augarten — aed Viini kirdeosas.



CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE
(Tundmatu kunstniku portree)



PHILIPP EMANUEL BACH
(Tundmatu kunstniku portree)

sid vastava tasu eest kõrgelseisvate isikute tellimusi, kusjuures kirjutatud teos pühendati tellijale, kes tolle aja tava järgi jäi aastaks otsaks teose omanikuks. Alles selle tähtaja möödumisel võis autor oma teose kirjastada.

Austria-Ungari aadli valduses olid suured maa-alad, mis andsid neile muinasjutulisi sissetulekuid. Viin, mis oli asustatud rohkete aristokraatlike perekondadega, kes kas elasid alaliselt Viinis või sõitsid kokku talveks, sarnanes linn-mõisaga: «valitsevate» vürstide, krahvide ja parunite arvukad lossid säilitasid kõiki mahajäänud majanduslikule korrale ja rahva orjalikule alistumisele rajatud feodaalse elukorra iseärasusi. Aadli rohkearvuline teenijaskond elatus härraste laualt saadud suutäitest. Väga halvasti käis Viinis tööliste käsi, kelle arv ulatus tollal kuni kahekümne tuhandeni. «Õnneliku Viini» elu varjukülgi näitas ka kerjuste rohkus.

Tutvume lähemalt mõne Viini metseeniga. Noor Beethoven esines sageli Lobkowitzi, Lichnowsky, Lichtensteini, Esterházy, Kinsky, Apponyi, Browne'i, Erdödy, Friesi, Zichy ja Thuni, vene krahvi Razumovski ja teiste aristokraatide lossides.

Vürst Anton Esterházy, tohutu rikas ungari magnaat, sai kuulsaks sellega, et saatis laiali oma oivalise kapelli ja vallandas vanul päevil Haydni, kes oli teeninud kolmkümmend aastat Esterházy perekonda Eisenstadtis (Esterházis) kapelli juhina ja õukonna-heliloojana. Anton Esterházy pärija Nicolaus Esterházy, kes armastas kirglikult katoliku kirikumuusikat, restaureeris perekonnakapelli.

Beethoveni innukaks austajaks sai Mozarti õpilane ja sõber vürst Karl Lichnowsky. Vürst Lichnowsky oli peen muusikatundja ja pidas endal neljast noorest virtuoosist koosnevat keelpillikvartetti. Esimeseks viiuldajaks ja kvarteti juhiks oli silmapaistev muusik Ignaz Schuppanzigh, kes 1792. aastal sai viisteist aastat vanaks. Sellest heasüdamlikust paksukesest sai pärastpoole Beethoveni sõber, keda helilooja heatahtlikult, kuigi vahest mitte kõige peenetundelisemalt nöökas. Teine viiuldaja Sina, aldimängija Weiss ja suurepärane tšellist Kraft olid neliteist aastat vanad. Vürst Lichnowsky ja tema naise Marie Christinega olid Beethovenil paljude aastate vältel sõbralikud sidemed; ta elas ükskvahe nende lossis ja viibis nende mõisas Tšehhimaal. Nagu igal pool, nii pidas Beethoven ka Lichnowsky majas alati oma isiklikku väärikust silmas. Vürst isegi mõnevõrra libitses tema ees.

Tuleb mainida veel üht metseeni, kellega noor Beethoven kokku puutus. See on van Swieten, kes pidas ülal suurt kapelli ja korraldas koos teiste kõrgete aukandjatega suuri kontserte koori ja orkestri osavõtul. Ta oli kuulus muusikatundjana ning Viini aristokraatia hulgas peeti teda mõõduandvaks isikuks muusikalise maitse alal. Van Swieteni tegevusel oli just sellepärast erakordne tähtsus Viini muusikaelus, et ta tutvustas agaralt Händeli ja Johann Sebastian Bachi muusikat; Bachi ja Händeli austajaks muutus ta Berliinis elades, kus nende kahe suure helilooja teoseid kanti ette võrdlemisi sageli. Tihtilugu laskis van

Swieten enne magama heitmist Beethovenit endale Bachi prelüüde ja fuugasid mängida. Swieten kirjutas kaksteist sümfooniat («niisama nürimeelset kui ta ise» — iseloomustas neid Haydn).

Eriti armastati Viinis kammermuusikat. Kümnete kaupa kirjutati sonaate mitmesugustele instrumentidele — see mõiste hõlmas ka sonaatansambleid, sealhulgas ka kvartette —, pühendati need kõrgetele võimukandjatele ning kanti nendele endile ette. Kuid ka sümfooniad ei olnud haruldased, ehkki nende kuulamiseks avanes harilikult vähem võimalusi.

Kõige nimekamaks instrumentaalmuusika autoriks tookordses Viinis oli tšehhi helilooja Leopold Koželuh, kelle kammermuusikat tunti kaugel väljaspool Viini piire.

Sügava sümpaatiaga suhtus Beethoven tšehhi heliloojasse, kõrgesti haritud kammermuusikameistrisse Aloys Försterisse, nimetades teda oma «vanaks õpetajaks». Förster suhtus Beethovenisse isaliku õrnusega ning hindas kõrgelt oma noore sõbra helitöid. Nähtavasti õppis Beethoven mõnda aega Försteri juures kvartettide komponeerimist. Försteri kvartetid avaldasid Beethovenile suurt mõju.

Nimekas instrumentaalmuusika autor oli ka Johann Wanhall, kes omal ajal võistles Beethoveniga parima sümfonisti koha pärast. Nimetame veel väljapaistvat pianisti Anton Eberlit, kellega Beethovenil tuli võistelda, ja nimekat pianisti, viljakat variatsioonide autorit abt Gelinekit, kes oli samuti Beethoveni edutuks võistlejaks.

Viini tulles pöördus Beethoven Haydni poole, kes oli juba Bonnis lubanud teda õpetama hakata. Beethoveni biograaf Thayer esitab kirjelduse kahe suure muusiku kohtumisest:

«Väike, kõhetu, tõmmu rõugearmilise näoga mustasilmaline ning mustajuukseline kahekümne kahe aastane muusik saabus pealinna, et täiendada end oma kunstis väikese, põdura, tõmmu, rõugearmidega kaetud näoga mustasilmalise, musta parukat kandva vanameistri juures. Haydni endine patroon, vana vürst Esterházy nimetas heliloojat «mauriks». See hüüdnimi sobis suurepäraselt ka noorele uustulnukale Bonnist.»

Beethoveni õpingud Haydni juures kestsid vaheaegadega veidi üle aasta, sest juba 1794. aasta jaanuaris sõitis Haydn teistkordselt Londonisse ning hiljem ei jätkanud ta enam õppetööd Ludwigiga.

Tunnid Beethoveniga, mis algul Haydnit paelusid, hakkasid hilise loomingulise õitsengu perioodi astunud elatanud vanameistrit varsti koormama. Haaratuna sümfooniate ja oratooriumide loomisest, ei pakkunud talle huvi tegelda igavate elementaarsete harjutustega kontrapunkti alal. Ent noor Bonni muusik nõudis visalt just seda. Kuna tal puudus küllaldane muusikateoreetiline haridus, püüdis Beethoven oma teadmisi süstematiseerida; muusikalise kirjaoskuse valdamiseks oli ta valmis uuesti läbi vaatama kõik seniomandatu, alustama vana heliloojа kogenud ja — nagu ta arvas — kindlakäelisel juhtimisel muusikaabitsast peale.

Haydn viis õppetöö läbi «vana kombe järgi» — samuti, nagu oli õpetatud teda ennast. Algul andis ta oma õpilase kohta vaimustatud hinnangu. Leebe irooniaga kirjutas ta Bonni tuttavatele, et ei hakka nüüd enam oopereid kirjutama, vaid usaldab selle keerulise asja Beethoveni hooleks.

Kuid peatselt tekkis Beethovenis sisemine rahulolematus oma auväärse õpetaja vastu. Ludwig ei läinud Haydni juurde mitte selleks, et ammutada vanalt heliloojalt loomingulisi ideid. Neid oli tal endalgi küllalt; pealegi oli kõik see Haydni muusikas, mis Beethovenile mõju võis avaldada, noorele heliloojale tuntud juba poisieast saadik.

Ja seal saigi Beethoven päris juhuslikult teada, et Haydn õpetab teda hooletult. See selgus nii. Tuntud saksa laulumängude autor Johann Schenk kohtus kord 1793. aastal Beethoveniga abt Gelineki majas[1] ja oli Ludwigi improvisatsioonidest lausa vapustatud. Oma autobiograafias kirjeldab Schenk oma muljeid järgmiselt:

«Mu süda andus rõõmuga muusikale, kui Beethoven, kes oli tervenisti haaratud oma mõttelennust, nooruse õhinaga julgelt kaugetesse tonaalsustesse sööstis, et väljendada võimsaid kirgi. Ja siis hakkas ta veetlevate modulatsioonide abil ette valmistama taevalikke meloodiaid — tema teostes sageli esinevaid kõrgeid ideid. Pärast seda kui kunstnik oli nii meisterlikult näidanud oma virtuooslikkust, muutis ta õrnad, nukrad, kannatusi väljendavad, liigutavad efektid rõõmsateks helideks, minnes kuni naljatleva hoolimatuseni. Kogu selles improvisatsioonis ei olnud ei ilmetuid kordumisi, ei teineteisega sobimatute muusikaliste mõtete sisutut ühendamist ega ammugi mitte akordide jõuetut killustamist arpedžoks. See oli helge päev, tulvil valgust.»

Varsti pärast esimest kohtumist külastas Schenk Beethovenit. «Nägin tema töölaual mõningaid kõige lihtsamaid kontrapunkti-harjutusi ja märkasin kohe Haydni poolt parandamata jäetud vigu . . .» Raevunud Beethoven nõustus sedamaid Schenki ettepanekuga õppida Haydni teadmata tema juures. Pärast Schenki poolt tehtud parandusi kirjutas Beethoven harjutused uuesti ümber ja viis need Haydnile.

Ka Haydnis kasvas rahulolematus Beethoveni vastu. Kuigi kontrapunkti õpetamine toimus kuivalt ja formaalselt, ei mahtunud õpetaja ja õpilase suhted neisse kitsastesse raamidesse. Õpilane armastas kirglikult vabadust ning austas revolutsiooni ja hirmutas oma teravate arvamuseavalduste ja väljaastumistega vana, jumalakartlikku Haydnit, kes oli tulvil suurt austust vürstide vastu. Haydnile ei võinud meeldida ka tema õpilase revolutsioonilisest hoost kantud muusikalised ideed. Nii näiteks esitas Beethoven 1795. aastal vürst Lichnowsky pool oma kla-

[1] Sel ajal oli juba arvatavasti toimunud muusikaline võistlus Beethoveni ja Gelineki vahel, millest Czerny oma isa sõnade põhjal jutustab. Kord kohtas Czerny isa Gelinekit, kes oli uhiuues ülikonnas. «Kuhu nüüd?» — «Pean võistlema noore äsjasaabunud pianistiga ja ma tahan näidata talle tema õiget kohta.» Mõne päeva pärast kohtusid nad uuesti. «Noh, kuidas asi oli?» — «Ah, see ei ole inimene, vaid kurat, ta mängib kõik surnuks! Ja kuidas ta fantaseerib!»

TARTU ÜLIKOOLI

veritriosid. Kutsutute hulgas oli ka Haydn, kes kolmanda (do-minoor-) trio kohta — meie seisukohalt vaieldamatult parima ja Beethovenile kõige iseloomulikuma trio kohta andis äärmiselt tagasihoidliku hinnangu ega soovitanud teda sellisel kujul välja anda. Beethoven tundis meelehärmi ning kahtlustas Haydnit kadeduses. Ometi väljendas vanameister ainult oma siirast arvamust. Talle tõepoolest ei meeldinud Beethoveni muusika leegitsev vaim.

Kuulsa flöödikunstniku Louis Drouet' märkmetes leidub Haydni ja noore Beethoveni vahelise dialoogi ülestähendus, mille on esitanud R. Rolland oma raamatus Beethoveni viimaste kvartettide kohta. Rolland peab seda ülestähendust täiesti usaldatavaks.

«Kui Beethoven palus vanameister Haydnit öelda oma avameelne arvamus tema esimeste tööde kohta, siis tegi Haydn, pärast tervet rida komplimente tema kujutlusvõime suure, ennekuulmatult suure, peaaegu ebainimliku rikkuse kohta, järgmise sügava märkuse:

«Te tekitate minus mulje inimesest, kellel on mitu pead, mitu südant ja mitu hinge.»

Pärast seda kui Beethoven oli teda uuesti keelitanud avaldada oma siiras arvamus ja öelnud — «Ma olen kurb, kui Te ei ütle lõpuni välja oma mõtteid» —, lisas Haydn, kartes Beethovenit kurvastada:

«Hästi, kui Te seda juba kord tahate, siis ma ütlen, et minu arvates on Teie loomingus midagi, ma ei ütleks et kummalist, kuid ootamatut, ebaharilikku — iseenesestki mõista, Teie asjad on suurepärased, nad on isegi imeilusad, ent siin ja seal on neis midagi kummalist, sünget, nagu ka Teie ise olete veidi morn ja kummaline; kuid muusiku stiil — see on alati tema ise . . .»»

Varsti pärast Haydni ärasõitu katkesid ka õpingud Schenki juures. Kord 1794. aasta suvel tuli Schenk Beethoveni juurde ja leidis sedeli: helilooja jättis oma õpetaja soojade sõnadega hüvasti, tänas teda abi eest ja lubas tasuda talle samaga. Ta ei jõudnud Schenkile varem ette teatada, sest ta pidi ootamatult sõitma Esterházy mõisasse. Vaatamata südamlikule toonile, paistis sellest kirjast läbi otsustav äraütlemine edasisist õpinguist. Beethoven hakkas õppima Albrechtsbergeri ja Salieri juures.

Püha Stefani katoliku peakiriku kapellmeister, väärtusliku kompositsiooniõpiku autor, sügav asjatundja kontrapunkti alal, Johann Georg Albrechtsberger oli Viini haritumaid muusikuid ja asjalik ning range pedagoog, kuid kuiv ning keskpärane helilooja. Beethoven õppis tema juures ligikaudu poolteist aastat ja võttis koos temaga läbi peaaegu kogu kontrapunkti kursuse. Beethoven õppis suure usinusega, kuid ilmselt ärritas ta Albrechtsbergerit oma kangekaelsusega. Tuntud on Albrechtsbergeri märksa hiljem avaldatud arvamus Beethoveni kohta: «Ta ei õppinud ega õpigi midagi selgeks.» Beethovenil ei leia me mingisuguseid mälestusi karmi õpetaja kohta.

Hoopis teistsugused olid vastastikused suhted Beethoveni ja Antonio Salieri vahel. Auväärne helilooja, kes on muusikaajaloos tuntud kui

üks parimaid Glucki koolkonna esindajaid[1], suhtus suure tähelepanu ja sümpaatiaga nooresse Beethovenisse, kes itaalia maestro juhtimisel mitu aastat õppis, kuidas kirjutada kergelt, vabalt ja väljendusrikkalt ooperipartiisid.

Beethoven püüdis visalt omandada häälele kirjutamise itaalia maneeri, kuid saavutanud eesmärgi, kujundas ta selle oskuse ümber omamoodi ega laskunud kunagi jäljendamiseni. Olemasolevaid vokaalloomingu žanre, samuti ka mitmesuguste erinevate rahvuslike koolkondade võtteid valdas Beethoven täiuslikult. Kuid tema loomingulised printsiibid erinesid tol ajal valitsenud itaalia *bel canto* nõuetest. Beethoven taotles maksimaalset dramaatilist väljendusrikkust.

Õpingud Salieri juures pakkusid Beethovenile suurt rahuldust. Tema hea suhtumine Salierisse jäi muutumatuks ka pärast õpingute lõppemist. Kord 1809. aastal Salieri poole hetkeks sisse astudes ning teda mitte kodust leides, jättis Beethoven Salierile järgmise sisuga sedelikese: «Siin käis õpilane Beethoven.»

Niisiis õppis Beethoven Viini parimate muusikapedagoogide juures. Beethoven oli kasvatatud XVIII sajandi Euroopa eesrindliku muusikalise mõtte vaimus ja ei otsinud keiserliku pealinna pedagoogidelt mitte üldesteetilist laadi deklaratsioone, vaid tehnilisi oskusi muusikakunsti mitmesugustes valdkondades.

Mozart ja Haydn, suurimad heliloojad tema eelkäijate hulgast, näitasid talle loomingulise töö eeskuju uues klassikalises suunas. Albrechtsberger võttis temaga põhjalikult läbi kontrapunkti, mille meisterliku valdamise poolest Beethoven õigustatult kuulsaks sai. Salieri tutvustas noorele heliloojale kodanliku muusikalise tragöödia kunstilisi probleeme. Aloys Förster õpetas looma muusikat kvartetile. Ühe sõnaga, geniaalne helilooja kogus endasse ahnelt nii oma aja eesrindlikku muusikat kui ka kõige suuremate teadmistega kaasaegsete muusikute rikkalikke loomingulisi kogemusi. Kogu see omandatud ja ümbertöötatud muusikakultuur, millele lisandus Beethoveni uskumatult suur töövõime, tegi temast oma ajastu kõige harituma muusiku.

---

[1] Salieri on tuntud ka Mozarti vastu suunatud pahatahtlike intriigide poolest. Legend sellest, nagu oleks Salieri Mozarti mürgitanud, oli Puškinile aluseks ühe tema kõige sügavama psühholoogilise draama «Mozart ja Salieri» loomisel.

VII

Viini virtuoos

Algul ei käinud Beethoveni käsi Viinis hästi. Tema esimene eluase oli poolkeldrikorral. Nooruk kannatas niiskust ja külma. Oli vaja hoolt kanda mööbli ja klaveri eest, küttepuude, juuksuri ja selle eest, et olla korralikult rõivastatud, — teisiti ei võinud Viinis mingisugusest karjäärist mõeldagi. Tekkisid ka ettenägematud kulutused. Ludwig hakkas õppima tantsimist. Kuid selle kunsti omandamine oli Beethovenil väga vaevarikas ja ta ei saanudki tantsimist hästi selgeks. Beethoven oli üpris kohmakas ja võis vestlustuhinas kergesti ümber lükata kas klaasi, veekarahvini või midagi muud, mis parajasti sattus käe alla. Beethoven õppis ka ratsutamist.[1]

Suurilma seltskonna foonil paistis Beethoveni isik teravalt silma nii oma välimuse kui ka käitumise poolest. Seda iseloomustab ühe Beethoveni kaasaegse daami jutustus, mille Beethoveni biograaf L. Nohl 1865. aastal daami sõnade järgi üles märkis: «Iga kord kui Beethoven meile tuli, pistis ta kõigepealt pea ukse vahelt sisse, et veenduda, kas seal ei ole kedagi, kes talle ei meeldi . . . Tema riietus oli äärmiselt lihtne ja sel puudus täielikult peenus, mis oli tol ajal tavaline, iseäranis meie ringkonnas . . . Ta oli väga uhke . . . Mäletan väga hästi, kuidas Haydn ja Salieri istusid kõrvuti diivanil väikeses toas (Lichnowskyte juures), kuhu mängima koguneti. Mõlemad olid riietatud vanamoodsalt, nad olid patsidega, pannalkingades ja siidsukis, Beethoveni rõivastus aga oli tavaliselt hoopis teistsugune ja tihti peaaegu hooletu.»

Kaks aastat pärast Viini saabumist paranes noore muusiku aineline olukord. Aastail 1794—1796 viibis ta külalisena vürst Lichnowsky lossis. Beethoven käitus Lichnowskyte majas sõltumatult; soovimata

[1] «Õnnetu hobune» — märgib selle kohta R. Rolland.

end etiketiga kitsendada[1], lõunastas ta harva koos vürstliku paariga ja eelistas trahterit metseeni peenele söögitoale. Uhkustundest aetuna palkas helilooja endale teenri (kes arvestas oma peremehe ebapraktilisust ja kooris teda osavasti) ning pidas isegi isiklikku hobust, mille oli talle kinkinud üks tema austajaid, krahv Browne. Beethoven unustas muide sageli, et hobust nagu iga muudki elavat olendit on vaja sööta. Teener aga esitas ennekuulmatuid arveid loomale sööda muretsemiseks tehtud kulutuste kohta, nii et Beethoven oli lõppude lõpuks sunnitud hobuse temale kinkima.

Beethoveni sissetuleku moodustasid kingitused, mis ta sai aristokraatidelt, kelle salongides ta esines, hiljem aga ka autorihonorarid. Tal õnnestus oma teoseid trükis avaldama hakata peaaegu oma Viini-perioodi heliloojategevuse algusest peale, mis ei olnud tollal kaugeltki hõlpus. Esimesil Viinis veedetud aastail sai Beethoven täiendavaid sissetulekuid ka avalikest kontsertesinemistest ja kontsertmatkadest. Pedagoogiliseks tegevuseks ei tundnud ta kalduvust, kuid andis siiski tunde — peamiselt noortele aadlisoost neidudele. Harilikult võtsid nad muusikatunde kuni abiellumiseni ning jätsid pärast seda oma õpingud peaaegu täiesti hooletusse. Kuid tuleb märkida, et Beethoveni naisõpilaste hulgas Viinis oli väljapaistvalt andekaid pianiste (Therese Brunswick, Dorothea Ertmann).

Beethoveni isiksus avaldas teda ümbritsevatele inimestele vastupandamatut mõju. Ta oskas olla võluv vestluskaaslane ja hea sõber. Harukordne siirus ja tõeline headus tegid tasa tema taltsutamatu ning kirgliku iseloomu paljud puudused. Suhtudes sügava austusega perekonnaellu, ning unistades alati tõelisest armastusest ja ainulisest naisest, laskis ta end mõnikord ahvatleda juhuslikest kohtumistest, mõistes end nende pärast teravalt hukka. Juba neil aastail mõtles ta tõsiselt abielust, kuid katseid naituda (kui mitte arvestada juba eespool mainitud abieluettepanekut Magdalena Willmannile) esialgu siiski ei teinud.

Helilooja ustav sõber, kahekümne üheksa aastane Bonni ülikooli rektor doktor Wegeler põgenes 1794. aasta sügisel prantslaste eest Viini, kus ta uuesti sõlmis tihedad sidemed Beethoveniga. Sellele sõprusele võlgneme tänu väärtuslike mälestuste eest noore Beethoveni eluviisi kohta. Tühisest põhjusest tekkinud lõhe Wegeleriga kutsus esile helilooja tormilise kahetsuse. Beethoven kirjutas solvunud sõbrale pateetilise kirja: «Millises vastikus valguses näitasid sa mulle mind ennast! Oo, ma tunnistan, et ma ei vääri enam sinu sõprust. Ma ei teinud meelega seda halba tegu, see oli minu andestamatu kergemeelsuse tagajärg.» Pärast kolme lehekülge tundepuhanguid teatab ta: «Kuid aitab sellest, — ma tulen ja heidan end sinu embusse ning palun, et mulle tagasi antaks minu kaotatud sõber.» Beethoven püüdis alati innu-

[1] Beethoven avaldas rahulolematust Lichnowskyte range päevakorra üle. Igapäevane lõuna kella nelja ajal näis talle talumatuna. «Ma pean iga päev kell kolm kodus olema, end veidi ehtima, kandma hoolt soengu eest jne. Ma lihtsalt ei talu seda!» — kurtis ta Wegelerile.

kalt sõpruse poole, sidudes selle tunde truuduse ja inimliku üllameelsuse mõistega. Mitte alati ei seisnud tema tormiline loomus nende nõudmiste kõrgusel, kuid tema kahetsus tuli ikka puhtast südamest.

Wegeler kirjeldab Beethoveni esimesi kontsertesinemisi muusikute leskede ja orbude heaks korraldatud heategeval «akadeemial» 29. ja 30. märtsil 1795. aastal. Salieri, kes juhatas orkestrit, esitas kontserdi solistidena oma kaht õpilast — itaallast Cartellierit tema oratooriumiga ja Beethovenit oma klaverikontserdiga (tõenäoliselt klaverikontsert nr. 2 *opus* 19).

Beethoven kirjutas kontserdi finaalosa, rondo alles päev enne «akadeemiat»; neli ümberkirjutajat, kes istusid tema eestoas ja krabistasid hanesulgedega, kirjutasid kärmesti ümber rondo värskeid mustandilehti. Proovil tuli Beethovenil mängida kogu oma partiid poole tooni võrra kõrgemalt, sest klaver oli puhkpillidest poole tooni võrra madalamalt häälestatud. Selle väga raske ülesande sooritas helilooja hämmastava kergusega.

Wegeler märgib Beethoveni ainulaadset lehestlugemise oskust. ««Kiiretes tempodes ei saa eraldada üksikuid noote,» — tähendas Beethoven selle kohta. — «See ei olegi ka vajalik: kiiresti lugedes jäävad trükivead märkamatuks, kui ainult keel on tuntud.»»

Sama aasta 16. detsembril toimus Haydni «akadeemia». Hoolimata vana maestro ja Beethoveni vahelisest pinevast vahekorrast, kutsus Haydn siiski oma tollal juba kuulsa õpilase «akadeemiast» osa võtma. Beethoven mängis oma kontserti ja tal oli väga suur menu.

Samal perioodil rahuldas Beethoveni enesearmastust veel üks võit. Iga-aastase kunstnike balli jaoks kirjutasid Viini parimad heliloojad tantse: valsse, ekosseese, saksa tantse, kontratantse (kadrille), menuette jne. Haydni, Koželuhi, Dittersdorfi, Süssmayeri ja teiste heliloojate tantsudel oli menu, kuid neid ei kantud kunagi teistkordselt ette. Beethoveni 1795. aastal kirjutatud tantsudele langes osaks harukordne au: neid korrati kahe aasta pärast samasuguse menuga ja lisaks sellele anti nad välja klaveriseades.

Samal 1795. aastal ilmus trükist kolm triot (*opus* 1) klaverile, viiulile ja tšellole, mis saavutasid kohe määratu suure menu. Rohkem kui sada muusikaharrastajat tellisid endale selle väljaande. Kuulanud Londonis äsja ilmunud triosid, ütles Cramer: «See inimene hüvitab kaotuse, mis tabas meid Mozarti surmaga!»

Tähtsaks sündmuseks Beethoveni elus ja tegevuses oli kontsertmatk Prahasse ja Berliini. 1796. aasta veebruaris, pärast hiilgavaid triumfe Viini aristokraatia salongides ning avalikke kontserte, asus noor kunstnik, kes oli oma loominguliste võimete tipul, vürst Lichnowsky tõllas teele Prahasse. Seitse aastat tagasi oli toosama Lichnowsky tutvustanud Prahale Mozartit.

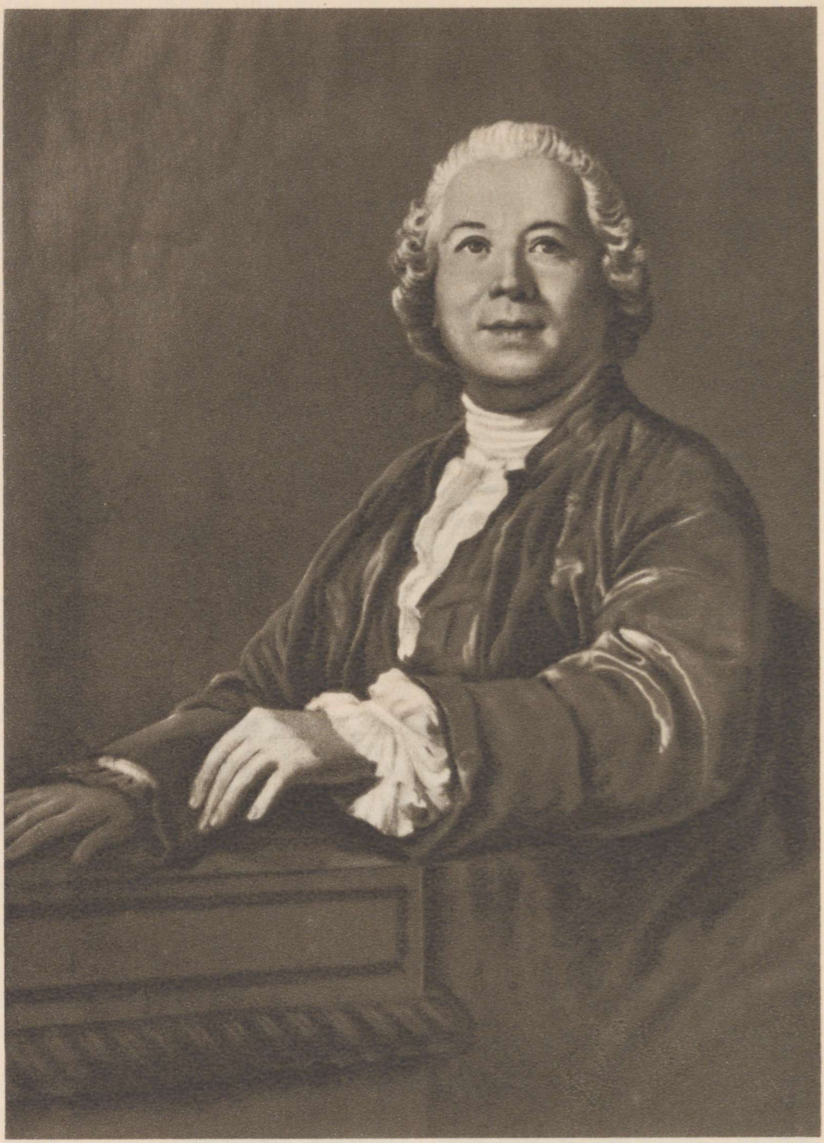
Praha kunstielu oli tagasihoidlikum kui Viinis. Etendused ei olnud nii hiilgavad. See-eest hindas tšehhi publik, kes muusikat tõeliselt armastas, kergemini ja paremini muusikakultuuri uusi nähtusi. Beet-



HELENE BREUNING
(Vasegravüür)



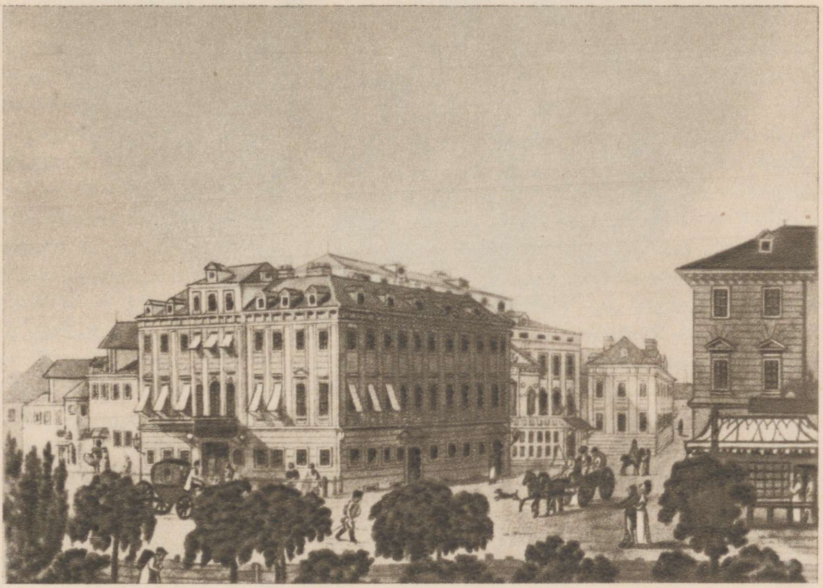
FRANZ WEGELER



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
(Duplessis' portree. 1775. a.)



Viini üldvaade XVIII sajandi lõpul
(Kaasaegne graafika)



Theater an der Wien
(Kaasaegne joonistus)



BEETHOVEN
(Neidli graveüür Stainhauseri 1796. aasta joonistuse järgi)

hoveni looming ja interpreteerimise meisterlikkus äratasid üldist tähelepanu. Tõsi küll, avalikult ta Prahas ei esinenud, kuid kohalik aristokraatia hindas noort Viini muusikut nähtavasti kõrgelt ning jagas talle heldelt kingitusi. 19. veebruaril kirjutab Beethoven vennale: «Mu käsi käib hästi, väga hästi. Minu kunst tekitab ümbritsevates inimestes minu vastu austust ning toob mulle sõpru . . . Raha sain ma sel korral piisavalt . . .»

Prahast suundus Beethoven Berliini. Preisi pealinna muusikaelu kulges märksa väiksema intensiivsusega kui Viinis ja seal ei olnud kuigi suuri loomingulisi jõude. Ainus tähelepanuväärne komponist, laulude ja laulumängude autor Johann Reichardt oli poliitilise ebaustavuse ja Prantsuse revolutsioonile kaasatundmise pärast Berliinist välja saadetud. Instrumentaalmuusikale ei pööratud kuigi suurt tähelepanu, see-eest võis aga Berliin uhke olla üheksakümnest inimesest koosnevale koorikollektiivile, mida nimetati «Lauluakadeemiaks».[1] «Akadeemia» esitas Händeli, Johann Sebastian Bachi ja «Akadeemia» juhi Faschi mitmehäälseid kooriteoseid. Siin õitses peamiselt kirikumuusika ja mõlemad «Akadeemia» juhid — Fasch ja Zelter (pärastine Goethe sõber) — hoidusid eemale eesrindlikest muusikalistest ideedest.

Kuid Beethoveni geniaalsed improvisatsioonid õukonnas ja «Lauluakadeemias» kutsusid siiski esile harukordse vaimustuse. Beethoven kirjutas Preisi kuninga õukonnatšellistile, prantslasele Duport'ile kaks sonaati (*opus* 5). Muide, Berliiniga ei jäänud Beethoven rahule. Publik näis talle «romantilisena», s. o. lihtsalt sentimentaalsena, pinnapealsena: teda ärritas, et publik ei väljendanud oma vaimustust mitte ovatsioonidega, vaid pisaratega.

Pealtnägijate sõnade järgi kirjeldab Czerny[2] Beethoveni improvisatsioone Berliinis järgmiselt: «Tema improviseerimine oli ülimal määral hiilgav ja imetlusväärne. Missuguses seltskonnas ta ka ei viibinud, ikka oskas Beethoven igale kuulajale sellist muljet avaldada, et kellegi silmad ei jäänud kuivaks ning paljud puhkesid isegi valjusti nutma . . . Kord pahvatas ta pärast ühe oma improvisatsiooni lõpetamist kõlavalt naerma ja hakkas pilkama oma kuulajaid, kes nii tagasihoidmatult väljendasid oma hingeliigutusi, mida ta ise oli põhjustanud. «Lollpead!» — ütles ta, nagu oleks ta niisugustest kaasaelamise tunnustest solvunud. «Kes võib küll elada selliste hellitatud laste hulgas?»»

1812. aastal jutustas Beethoven ise sellest Goethele ja Bettina Arnimile: «Minu ümber tunglesid kuulajad, pisarad silmis, kuid ükski ei aplodeerinud. Ütlesin neile: «See ei ole see, mida soovime meie,

---

[1] «L a u l u a k a d e e m i a» («Singakademie») — helilooja ja dirigent Karl Faschi poolt 1790. aastal Berliinis asutatud lauluselts, mis seadis endale eesmärgiks koorilaulukultuuri arendamise. *Tõlk.*

[2] Kuulus muusikapedagoog Carl Czerny oli tollal kuueaastane poisike. Saanud hiljem Beethoveni õpilaseks, jälgis ta paljude aastate vältel helilooja ning pärandas järeltulevatele põlvedele suure hulga mälestusi, mis on osaliselt trükitud inglise ajalehtedes.

kunstnikud. Me nõuame kiiduavaldusi.»» Berliinlaste «romantilisus» oli üheks põhjuseks, miks Beethoven lükkas tagasi Preisi kuninga ettepaneku õukonnamuusiku kohale asumiseks Berliinis.

Berliini muusikutega Beethoven ei sobinud. Zelter, kes oli veendumustelt konservatiiv, ei sallinud teda silmaotsaski ja aitas palju aastaid säilitada Goethe eelarvamust Beethoveni suhtes. Beethoveni vahekorra üle Berliini muusikutega võib otsustada järgmise huvitava intsidendi põhjal. Berliini parim pianist Himmel improviseeris moodsas, sentimentaalses stiilis, mida Beethoven otse vihkas. Beethoven kuulas teda kaua ja lausus siis äkki: «Millal te ometi lõpuks mängima hakkate?» Vastuseks Himmeli nördimusele ütles Beethoven rahulikult: «Ja mina mõtlesin, et te ainult kergelt prelüdeerite!» Himmel ei jäänud võlgu. Säilitades Beethoveniga väliselt sõbralikud suhted, teatas Himmel kord Viini kättemaksuks Beethovenile «uuest leiutisest» — «pimedate laternast». Beethoven võttis seda mõttetust puhta kullana. Avaldades kõige elavamat huvi kõigi uute ideede ja leiutiste vastu, jutustas ta sõpradele ja tuttavatele erutatult imeväärsest laternast ning nõudis Himmelilt lähemaid andmeid. Himmel naeris helilooja naiivsuse ja kergeusklikkuse üle oma isu täis.

Beethoven lahkus Berliinist 1796. aasta juunis. Suvel sõitis ta tõenäoliselt Ungarisse (Bratislavasse[1] ja Pesti). 1796. aasta suvi on kuni käesoleva ajani jäänud vähetuntud perioodiks Beethoveni elus.

1796. aasta hilissügisel kohtame Beethovenit jälle Viinis. Poliitiline olukord muutus ärevaks. Kindral Bonaparte'i väed purustasid austerlased Itaalias, kutsudes esile paanika Austria valitsuses ja ülemjuhatuses.

Austria väed taandusid ja aasta lõpul ujutasid Viini üle saksa põgenikud Itaaliast. Austria pealinna saabusid ka kuulsad virtuoosid vennad Rombergid (viiuldaja Andreas ja tšellist Bernhard), Beethoveni seltsimehed Bonni kapelli päevilt. 1798. aasta algul kuulutasid nad Viinis välja oma «akadeemia». Neil ärevail päevil tundis publik vähe huvi kontsertide vastu. Et kuulajaskonda kokku tõmmata, oli vaja midagi ebatavalist. Vennad Rombergid kutsusid «akadeemiast» osa võtma Beethoveni — ja nad ei eksinud: nende ettevõtte edu oli tunduval määral tingitud Beethoveni nimest, mis alati publikut ligi meelitas.

Ikka sagedamini kantakse ette Beethoveni helitöid. Pärast esimeste teoste hiilgavat menu teatas kirjastaja Artaria 1797. aasta algul kahe «berliini» tšellosonaadi, keelpillitrio *(opus 3)*, vene tantsu teemale kirjutatud variatsioonide ja teiste helitööde trükist ilmumisest.

Virtuoosina ei kuulunud Beethovenile esikoht mitte ainult Viini, vaid kõigi saksa maade muusikaelus. Ainult üks, Mozarti õpilane Joseph Wölfl, võis võistelda Beethoveniga kui pianistiga. Ainulaadne

[1] Bratislava linn asub praeguse Tšehhoslovakkia Vabariigi territooriumil. Ajal, millest on juttu, ei olnud iseseisvat Tšehhoslovakkia riiki ning paljud tšehhi elanikkonnaga piirkonnad kuulusid Ungari alade nime all Austria-Ungari keisririigi koosseisu. *Tõlk.*

puhtus ja täpsus, rahulikkus, peenus, mitte väga tugev, kuid ilus toon, tehniline meisterlikkus, selliste «romantiliste vigurduste» puudumine, nagu helide pikkuse lühendamine (otsekui tulvavate tundmuste mõjul), mis sel ajal moes oli, — kõik see muutis Wölfli mängu ainulaadseks. Kuid Beethovenil oli siiski eelis Wölfli ees: ta oli mitte ainult täiuslik pianist, vaid ka geniaalne looja. «Tema vaim,» nagu jutustab üks tema kaasaegne, «rebis puruks kõik ohjeldavad kütked, heitis endalt orjuse ikke ja lendas võidukalt triumfeerides helgesse taevalaotusse. Tema mäng kohises nagu metsikult kobrutav vulkaan; tema hing kord langes norgu ja kaebas nõrkedes valusalt, kord tõusis jälle uue jõuga kõrgele, võidutsedes mööduvate maiste kannatuste üle, ja leidis vaigistavat tröösti püha looduse neitsilikul rinnal.» Need read, mis on tulvil vaimustust, annavad tunnistust sellest muljest, mida kuulajaile avaldas Beethoveni mäng.

Sõda Prantsusmaaga algas uuesti ja lõppes Austriale häbistava Campo Formio rahuga. Bonaparte ilmselt irvitas Austria üle, esitades rahutingimuste hulgas punkti, et Viinis asutataks Prantsuse saadiku jaoks spetsiaalne prantsuse teater.

Esimeseks saadikuks Viini nimetati noor kindral Bernadotte. Kolmekümne kahe aastane prantsuse kindral, Austria sõjakäigu kangelane, asus Viini elama 1798. aasta veebruaris. Seltskond suhtus saadikusse enam kui tagasihoidlikult. Keiser teda vastu ei võtnud, viidates haigusele. Oodates vastuvõttu, elas Bernadotte äärmiselt tagasitõmbunult. Sellele vaatamata leidis Beethoven tee saadiku lossi. Huvitudes kirglikult revolutsioonilisest Prantsusmaast, tundis ta salaja kaasa keiserliku Austria vaenlastele. Sagedased kohtumised Bernadotte'iga panid aluse kahekümne seitsme aastase muusiku sõprusele saadikuga ja teda saatva kuulsa Pariisi viiuldaja Rodolphe Kreutzeriga. Beethoven uskus tollal, et Bonaparte'i sõjakäikudel on vabastamismissioon. Seitse-kaheksa aastat hiljem muutus Beethoveni suhtumine prantsuse okupantidesse järsult. Kuid esialgu värske sõprus üha tugevnes ja ainult ootamatu juhtum viis sõbrad teineteisest lahku. Kaks kuud pärast saabumist heiskas Bernadotte saatkonnahoonele revolutsioonilise Prantsusmaa kolmevärvilise lipu. See viis valitsuse poolt kunstlikult loodud «rahva meelepaha-avalduseni» ja saadikul tuli Viinist lahkuda.

Tuleb arvata, et Beethoveni vestlused Bernadotte'iga ei piirdunud muusika-alaste teemadega, vaid puudutasid ka poliitilisi küsimusi. Bernadotte — prantsuse provintsiadvokaadi poeg, kelle revolutsioonilised sündmused olid silmapaistvale kohale tõstnud, — oli tõeline kodanliku revolutsiooni kasvandik ning imponeeris seetõttu demokraatlike vaadetega heliloojale. On võimalik, et Beethoven sai esimese tõuke revolutsioonilise «Eroica» kirjutamiseks just Bernadotte'iga kohtumise mõjul.

Beethoven säilitas sügava austuse viiuldaja Kreutzeri vastu ning pühendas talle hiljem oma kuulsa «Kreutzeri sonaadi» (*opus* 47). Paraku suhtus aga prantsustunud sakslane Kreutzer saksa muusikutesse üleolevalt.

Pinevale poliitilisele olukorrale vaatamata jätkusid Beethoveni kunstilised triumfid. 1798. aastal andis ta kontserte Prahas ning esines seal kaks korda avalikult, mängides kaht klaverikontserti (*opus* 15 ja 19); need teosed kannavad veel Haydni traditsioonide pitserit, kuid neist õhkub juba ehtsalt beethovenlikku energiat (eriti käib see rondo kohta esimesest klaverikontserdist, mis on kirjutatud hiljem kui teine klaverikontsert); peale selle mängis Beethoven oma kaunist teist sonaati (*opus* 2, nr. 2, la-mažoor) ja variatsioone. Praha parimaid muusikuid, tulevane kuulus muusikapedagoog Wenzel Tomaschek, kes tollal oli veel noormees, nimetas Beethovenit «hiiglaseks pianistide hulgas»[1].

1799. aastal kohtus Beethoven silmapaistvate virtuoosidega — kontrabassimängija Dragonettiga, kellega ta mängis oma tšellosonaati, ja pianist John Crameriga. Sonaadi tšellopartii ideaalselt täpse ettekandmisega kontrabassil viis Dragonetti Beethoveni sellisesse vaimustusse, et helilooja hüppas püsti ja embas kirglikult nii kontrabassi kui ka kontrabassimängijat. Kontrabassimängijad-orkestrandid, keda Beethoven kuni tolle ajani põlglikult «veevedajateks» oli nimetanud, said varsti tunda selle tagajärgi, et Beethoven oli tutvunud Dragonettiga. Sellest ajast peale köitis Beethoveni tähelepanu kontrabass, mis ei olnud heliloojate juures just eriti suure au sees ja millel ei olnud orkestris iseseisvat partiid[2]. Tal tekkis huvi selle instrumendi vastu ja ta hakkas esitama suuremaid nõudeid kontrabassimängijate meisterlikkusele.

Ka kokkupuuted Crameriga osutusid viljastavateks. See inglise pianist oli üks esimesi Euroopa muusikuid, kes hindas väärilselt Beethoveni teoste uut keelt. Cramer oli Johann Sebastian Bachi austaja, ja selleks et kergendada pianistidele Bachi prelüüdide ja fuugade kogu tundmaõppimist ja mõistmist, kirjutas ta oma kuulsad klaverietüüdid, mida mängitakse tänini. Crameri etüüdid avaldasid teatud mõju ka Beethoveni kompositsioonitehnikale. Kõigele lisaks kütkestas erakordselt hea tehnika ja maitse ning ülla väljendusrikkuse poolest silmapaistev Crameri mäng Beethovenit niivõrd, et Cramer jäi ainsaks pianistiks, keda ta tingimusteta tunnustas. Cramer omalt poolt pidas Beethovenit võrratuks pianistiks, eriti pärast seda, kui ta oli kuulnud Beethoveni improviseerimist.

Hiljem Beethovenit meenutades andis Cramer tema kohta mõnevõrra tagasihoidlikuma hinnangu. Beethoveni mäng oli tema arvates ebaühtlane. «Üht ning sama asja mängis Beethoven erisuguselt,» rääkis ta, «täna vaimustusega ja iseloomuliku ilmekusega, homme kuni ähmasuseni ulatuva kapriissusega, sageli segaselt.» Samuti mõistis ta

[1] Beethoveni Prahas viibimise aega 1798. aastal kuulub järgmine juhtum. Keegi daam küsis Beethovenilt, kas ta sageli kuulab Mozarti oopereid. Beethoven, kes armastas nalja ja müstifikatsioone, vastas: «Ei, armuline proua, ma ei tunnegi neid. Üldse kuulan ma võõrast muusikat vastumeelselt, sest kardan teha kahju oma originaalsusele.» Selletaolised naljad andsidki põhjust kõnelda Beethoveni määratu suurest iseteadvusest.

[2] Mozartil ja Haydnil kontrabass ainult kordas tšellopartiid oktaavi võrra madalamalt.

hukka Beethoveni teravaid poliitilisi mõtteavaldusi. Tõepoolest, selles suhtes tegi Beethoven endale kogu oma eluaeg vähe kitsendusi ja sellest tulebki nähtavasti otsida Crameri jahenemise põhjust.

Teiseks suurepäraseks pianistiks ja tuntud heliloojaks, kellega Beethovenil oli ajutiselt lähemaid sidemeid, oli noor Hummel, Mozarti lemmikõpilane, kes esmakordselt esines Viinis 1799. aasta kevadel Schuppanzighi «akadeemial». Noormees kohtus sageli Beethoveniga, kes suhtus temasse sõbralikult. Mõni aasta hiljem tekkis neil tühisel põhjusel, nagu seda Beethoveni juures sageli ette tuli, terav mõtete lahkuminek ja sõprussidemed taastati alles vähe aega enne suure helilooja surma.

Kummagi kunstniku isikupärasus on sügavalt erinev: peen meister Hummel lõi päris palju salonglikult virtuoosseid muusikapalu filigraanses «briljantses» ning sentimentaalses stiilis. Hummeli elegantne mäng, milles meloodiatel puudus kõlasügavus ja laulvus, jäi klaverimängu heroilise stiili esindajale Beethovenile võõraks. Vaevalt mõistis Hummel Beethoveni loomingu kogu tähtsust.

Inimeste hulgast, kes olid Beethovenile neil noorusaastail lähedased, on erilise tähtsuse omandanud kaks. Üks neist, usuteaduse üliõpilane Karl Amenda, kes erakordselt sõbralikult ja ustavalt suhtus Ludwigisse, oli kolm aastat (1796—1799) temale kõige lähedasemaks inimeseks. Beethoven ei tülitsenud temaga kunagi ja pärast seda, kui Karl 1799. aastal sõitis oma kodukohta Kuramaale, kus ta pastoriks sai, kestis nende soe südamlik vahekord edasi. Säilinud kirjad Amendale valgustavad Beethovenit kui inimest kõige parematest külgedest.

Beethoveni teine kõige ustavam sõber — Zmeskall von Domanovecz — oli Ungari õukonnakantselei ametnik Viinis, tšellomängija ja vürst Lichnowsky muusikaõhtute alaline külaline. Beethoven kasutas sageli hoolitseva Zmeskalli teeneid, kes teritas talle hanesulgi, otsis teenreid ja kortereid, täitis igasuguseid ülesandeid ning allus nurisemata helilooja nõudmistele ja isegi kapriisidele. Üldse leidis Beethoven Viinis ennastsalgavaid sõpru, kes teda jõudu mööda aitasid, kaunistades tema üksildast ning mitte just liiga hubast elu.

VIII

Esimene „akadeemia". Õpilased

Viie aasta kestel (1795—1799) kirjutas Beethoven palju mitmesuguseid teoseid. Kõige tähtsamad neist on klaverisonaadid. Juba 1796. aastal loodud kolmes esimeses sonaadis (*opus* 2) ilmnevad helilooja loomingulisele palgele iseloomulikud jooned. Aastail 1797—1799 andis Beethoven välja kolm klaverisonaati (*opus* 10), viiulisonaadi (*opus* 12) ja kolm keelpillitriot (*opus* 9), mis kuuluvad noore Beethoveni parimate teoste hulka, trio (*opus* 11) klaverile, klarnetile ja tšellole ning rondo klaverile (*opus* 51, nr. 1).

Mõned neist teostest ei ole veel lõplikult vabanenud salongide «galantsest» meelelahutuslikust kunstist, kuid kõrvuti sellega tundub neis ka beethovenlikku jõudu ja beethovenlikku huumorit.

Neil aastail küpsevad ka suurepäraste keelpillikvartettide (*opus* 18) ja Esimese sümfoonia — täiesti uue instrumentaalmuusika stiili avanud teoste loomingulised kavatsused.

1800. aasta kevadel rõõmustas Viini muusikaarmastajaid järgmine «Wiener Zeitungis» äratoodud «kontserditeadaanne»: «Pärast seda kui õueteatrite keiserlik kuninglik direktsioon andis härra Ludwig van Beethovenile õiguse kasutada rahvusliku õueteatri saali oma kasuks, teatab ülalmainitu austatud publikule, et kontserdi kuupäevaks on määratud teine aprill.»

Eelseisev kontsert oli suursündmuseks pealinna muusikaelus. Saksamaa parim pianist kuulutas kolmekümnendal eluaastal esmakordselt välja oma «akadeemia». Vähesed söandasid neil aegadel ette võtta nii julget üritust: ainult üksikud võisid loota vaid oma nimele, et publikut kokku tõmmata.

Kuulsa virtuoosi või laulja suur «akadeemia» erines praegustest tavalistest soolokontsertidest. Tolleaegne «akadeemia» algas suure

orkestrinumbriga ja sellest võtsid osa ka teised solistid. Kui «akadeemia» andis pianist, oli kontserdi oluliseks osaks improvisatsioon. Kui kontsertant oli lisaks sellele helilooja (enamik tolleaegseid pianiste komponeerisid), koosnes suurem osa programmist tema enda teostest. «Akadeemia» kestis vähemalt neli tundi, tavaliselt poole seitsmest kuni poole üheteistkümneni õhtul. Kui mõni suurnik soosis kunstnikku, ostis ta üles suurema osa pileteid ning annetas kontsertandile raha ja hinnalisi kingitusi.

XVIII—XIX sajandi vahetusel ei olnud Saksamaal veel neid kontserdipubliku laiu kihte, kes oleksid võinud kunstnikule ilma aristokraatia kaasabita nime luua. Demokraatlik publik omandas muusikaelus suure tähtsuse alles pärastpoole. Lõppude lõpuks andis just see demokraatlik publik Beethoveni loomingule tõelise hinnangu.

Oma vähestes Viinis korraldatud suurtes «akadeemiates» nägi Beethoven eelkõige vahendit laia kuulajaskonna tutvustamiseks oma uute teostega. Nii oli 1800. aasta 2. aprilli kontserdi programm järgmine:

«I. Kadunud härra kapellmeister Mozarti sümfoonia.

II. Aaria «Maailma loomisest», vürstliku kapellmeistri, härra Haydni helitöö — laulab mademoiselle Saal.

III. Suur kontsert klaverile isiklikust loomingust — mängib härra Ludwig van Beethoven.

IV. Kõige truualamlikumalt tema kõrgusele keisrinnale pühendatud ja L. van Beethoveni poolt komponeeritud septett neljale keelpillile ja kolmele puhkpillile [järgnevad mängijate nimed eesotsas viiuldaja Schuppanzighiga].

V. Härra ja mademoiselle Saalid laulavad dueti «Maailma loomisest».

VI. Härra L. van Beethoven fantaseerib klaveril.

VII. Uus suur sümfoonia suurele orkestrile, loodud härra L. van Beethoveni poolt.»

Uute, muusikutele ja kuulajatele harjumatute teoste esitamine oli alati vastutusrikas ja raske üritus. Uusi ja julgeid muusikalisi mõtteid sisaldavate Beethoveni suurte teoste esimesed ettekanded möödusid harva ilma vahejuhtumiteta. Beethoveni kunsti revolutsiooniline vaim kohtas paljude muusikute-interpreetide varjatud, mõnikord aga ka ilmset vastuseisu ja suurte «akadeemiate» loože täitva aristokraatliku auditooriumi vaenulikku suhtumist. Seepärast kaasnesid Beethoveni kõigi suurte Viini «akadeemiatega» — alates 1800. aasta 2. aprilli kontserdist ning lõpetades viimaste «akadeemiatega» 7. ja 23. mail 1824. aastal, mil esmakordselt kanti ette Üheksandat sümfooniat, — suuremad või väiksemad lahkhelid helilooja ja muusikute vahel; sageli kutsusid tema kontserdid esile publiku hämmelduse ning peaaegu alati — ajakirjanduse teravad kallaletungid.

«Akadeemiatel» mängisid tavaliselt ooperiorkestrid, mis ei olnud

harjunud esitama keerukat sümfoonilist muusikat. Beethoveni suured sümfoonilised teosed esitasid neile orkestritele tohutuid, iga aastaga üha kasvavaid raskusi. Sellele tuleb lisada orkestrantide käsitöölislik suhtumine oma kohustustesse, võistlejate intriigid ja, lõpuks, Beethoveni harukordne saamatus inimestega suhtlemises. Proovidel oli ta interpreetide vastu sageli jäme ja ärritas neid sellega enda vastu üles. Keskendunud oma kunstilistesse kavatsustesse, ei võtnud Beethoven arvesse ei muusikute enesearmastust ega tungivat tarvidust «diplomaatiliste» suhete sisseseadmiseks administratsiooniga. Kõige selle tulemusena saatis itaalia ooperi orkester esimese «akadeemia» proovidel soliste lohakalt ja esitas halvasti sümfoonia teise osa.

Ajakirjandus andis Beethoveni «akadeemiale» väga heatahtliku hinnangu. Üksnes Esimene sümfoonia sundis kriitikat valvele asuma. Leipzigi «Allgemeine Musikalische Zeitungi» retsensent kirjutab: «Sümfoonia paistab silma meisterlikkuse, uudsuse ja ideede rikkuse poolest; ainult puhkpille on kasutatud liiga ohtralt, nii et tuli välja pigem puhkpillimuusika kui täiekoosseisulise sümfooniaorkestri kõla.» Kui naeruväärsena näib see arvamus juba viis aastat hiljem, pärast «Eroica» esimest ettekannet! Muide, siin ei võinud juttu olla puhkpillide arvulisest koosseisust, vaid keelpillide ja puhkpillide rühma jõulistest kontrastidest, mis juba Esimeses sümfoonias hämmastasid kuulajaid oma ebatavalisuse ja jõuga.

Programmi ülejäänud osas ei näe retsensent mingisuguseid puudujääke: «Viimaks ometi sai ka härra Beethoven teatrisaali. See oli pika aja peale tõepoolest kõige huvitavam «akadeemia». Beethoven mängis enda loodud kontserti, millel on väga palju väärtusi, eriti kahes esimeses osas. Seejärel esitati septett, mis on kirjutatud hea muusikalise maitsega ja sügava tundega. Hiljem fantaseeris Beethoven meisterlikult . . .»

Kaks nädalat hiljem, 18. aprillil, võttis Beethoven osa «akadeemiast», mille korraldas kuulus tšehhi metsasarvekunstnik Johann Wenzel Stich, kes vaimustas Beethovenit oma virtuoosliku meisterlikkusega. Ebatavaliselt lühikese ajaga, mõne päeva jooksul, kirjutas Beethoven talle oma ainsa teose metsasarvele — sonaadi *opus* 17. Kiirustamise tõttu kirjutas Beethoven täpsete noodimärkidega välja ainult metsasarvepartii, märkides oma klaveripartii väheste hieroglüüfidega. Nii toimis ta tavaliselt ikka, kui klaveripartiiga oli kiire. Sonaadil oli suur menu ja mõlemad partnerid esitasid selle järgmisel hooajal Beethoveni sõbratari, asjaarmastaja-laulja Christine Franki kontserdil uuesti.

1800. aastal tuli Beethovenil kohtuda tugeva võistlejaga — Pariisi pianisti Daniel Steibeltiga, kes oli väljapaistev virtuoos, kuid pinnapealne kunstnik. Kui ta ei olnudki võib-olla looja, siis igal juhul suur meister kestvas tremolos, mille abil Steibelt oskas luua ligineva ja kaugeneva äikese muljet, esile manada kellukese helinat jms. Vaatamata sellele, et Steibelti teosed paistsid silma kunstilise mõtte kesisuse poo-



ANTONIO SALIERI
(Rehbergi portree. 1821. a.)



ALOYS FÖRSTER
(Teltscheri lito)



DOROTHEA ERTMANN
(Kaasaegne miniatuur)



JOHANN STICH

lest, muusika vaesuse ja banaalsuse poolest, oli neil Euroopa suurlinnades kärarikas menu.[1]

Viinis, krahv Friesi lossis, kohtus moodne Pariisi pianist Beethoveniga. Steibelt mängis menukalt läbi oma päheõpitud «improvisatsiooni». Kui ta mängimise lõpetas, hakkas kuulajaskond paluma, et esineks Beethoven. Kuigi keegi ei lausunud sõna «võistlus», oli kõigile selge, et algas kahe pianisti jõuproov. Beethoven vihastus: igasuguse alaväärtusliku kunstiga, kõige pealiskaudse, ülespuhutu ja tühisega kokkupuutumisel nii kunstis kui ka elus valdas teda alati äärmine pahameel. Steibelti improvisatsiooni järel oli ette nähtud tema klaverikvinteti ettekanne. Puldid nootidega seisid juba kohtadel. Beethoven haaras kvinteti tšellopartii, asetas selle tagurpidi, mängis ühe sõrmega läbi sel viisil ümberpööratud nootidest tekkinud mõttetu heliderea, ja hakkas seejärel improviseerima sellel — kui nii võib öelda — teemal. Steibelt lahkus märkamatult ning ei suutnud kunagi unustada talle tekitatud solvangut. Muusikasalongides aga levis teade Beethoveni uuest võidust. Steibeltil tuli Viinist peatselt lahkuda.

1800. aasta suve veetis Beethoven väikeses Alam-Döblingi külakeses. Igal suvel hülgas ta sumbunud linna ja veetis suvekuud Viini ümbruses, sõites ainult harva kaugetesse kohtadesse — Tšehhi või Ungari kuurortidesse. Kõige enam veetlesid teda vaiksed külad, kus liikus vähe rahvast, metsade jahedus, ääretud väljad, kaugete mäeahelike palistus taevarannal. Kõik see asendas mõningal määral võimsa Reini avarusi. Pikad jalutuskäigud Viini metsas[2], külaelu, murede puudumine ja täielik üksindus mõjusid Beethovenile kosutavalt. Peaaegu iga maal veedetud suvi andis uusi suuri muusikateoseid.

Suve saabudes sõitis Viini põlisaristokraatia laiali oma mõisatesse. Viini intelligentsi perekonnad aga otsisid nagu Beethovengi endale suvituskohta ümbruskonna külades. Beethoveni majanaabriks Alam-Döblingis oli tuntud Viini advokaadi Grillparzeri naine koos lastega. Sel suvel mängis Beethoven komponeerimise kõrval palju ja innustunult klaverit ning äratas seega naabrite tähelepanu. Grillparzeri üheksa-aastane poeg Franz, tulevane saksa romantiline kirjanik, harjus kuulama Beethoveni muusika võimsaid helisid, tema ema aga lihtsalt kuulas mängu salaja pealt, surudes kõrva vastu ust. Beethoven ei talunud sedalaadi «tähelepanu». Kuulnud kord mängu ajal ukse taga kahinat, katkestas helilooja järsult muusika, hüppas toolilt püsti ja paiskas ukse hooga lahti. Veendunud, et teda salaja pealt kuulatakse, ei mänginud Beethoven enam kogu suve jooksul ja mitte mingid naabrinna palved ega kahetsused ei suutnud tema otsust muuta.

---

[1] Steibelti menu ei olnud muuseas tingitud üksnes tema pianistlikust tehnikast. Tavaliselt kutsus ta mondäänseid daame oma mängu tamburiinidel saatma, kusjuures nende instrumentide mängutehnikat õpetas soliidse tasu eest Steibelti naine. Kõikidel reisidel oli Steibeltil kaasas terve koorem tamburiine, mis linnas, kuhu ta kontserteerima sõitis, maha müüdi.

[2] Wiener Wald — linnast edelasse jäävad maa-alad Viini lähikonnas.

Sel suvel Beethoven peaaegu lõpetas ühe oma suurepärase teose — kolmanda klaverikontserdi, mis kanti esmakordselt ette alles mitu aastat hiljem.

Sügisest peale laienes Beethoveni sõprade ring. Tema uuest õpilasest, tšehh Doležálekist, tšellistist ja pianistist, pärastisest kuulsast Viini muusikaõpetajast, sai üks Beethoveni ustavamaid sõpru. Järgmisel, 1801. aastal saabusid Viini Beethoveni vanad Bonni-sõbrad — Stephan Breuning ja Antonin Reicha.

Breuningi liigutavat armastust Beethoveni vastu, selle noorusaastate sõbra õilsat isiksust, tema valmisolekut võtta enda kanda suurt heliloojat koormavad mured, on märkinud kõik biograafid. Breuning oli uhke oma sõbrale ja tõmbus tema juuresolekul sageli tagasihoidlikult kõrvale. Sügavalt intelligentse inimesena, kes varakult oli omandanud parimad kirjanduslikud traditsioonid, aitas Breuning pärastpoole Beethovenil ümber töötada ooperi «Fidelio» libretot; sealjuures ilmutas ta tolle aja kohta harukordset arusaamist Beethoveni geeniusest.

Antonin Reicha omandas Viinis varsti hea seisukoha. Reicha oopereid lavastati Viini õukonna juures ja temast peeti igal pool lugu. Reicha kirjutas, et neliteist aastat (1785—1792 ja 1801—1808) olid tema ja Beethoven lahutamatud. On alust oletada, et Reicha suured teoreetilised uurimused harmoonia valdkonnas aitasid rikastada Beethoveni muusikalisi väljendusvahendeid. Antonin Reicha on üks neid tähelepanuväärseid tšehhi muusikuid, kellele saksa kultuur on palju tänu võlgu. Koželuh ja Bendade perekond, Joseph ja Anatonin Reicha, Aloys Förster, enamik kuulsa Mannheimi-kapelli kunstnikke ja paljud teised tšehhid, kes etendasid reformaatorlikku osa saksa absolutismi ränkades tingimustes, andsid suure panuse maailma muusikakunsti varasalve.

1801. aasta lõpul saabus Bonnist Viini andeka viiuldaja ja kapellmeistri, Beethovenite perekonna lähedase sõbra Franz Riesi seitsmeteist-kümne-aastane poeg Ferdinand Ries. Ries saabus Viini seitsme taalriga taskus ja ilmus Beethoveni juurde kirjaga isalt. Noor Ries mängis suurepäraselt klaverit, tšellot ja viiulit ning tal oli komponeerimisannet. Beethoven võttis Riesi väga osavõtlikult vastu ja, lugenud kirja läbi, ütles: «Teatage oma isale, et ma kunagi ei unusta, kuidas suri minu ema!»[1]

Beethoven ei armastanud anda tunde, ent Riesi õpetas ta kohusetruult, tähelepanelikult ja kannatlikult, sundides sageli muusikapala kuni kümme korda järjest uuesti mängima. Pöörates vähe tähelepanu tehnilistele ebatäpsustele Riesi mängus, jälgis ta hoolikalt teose õiget lahtimõtestamist. Tehnilist ebatäpsust pidas ta juhuslikkuseks, ebaõiget ettekannet aga — «harimatuseks, tunde ja tähelepanu puudumiseks». Riesist kui Beethoveni õpilasest ei saanud tema suuna jätkajat. Kaas-

[1] Beethovenite perekonna elu rasketel minutitel võttis Franz Ries soojalt ning sõbralikult nende saatusest osa.

aegsete mälestuste järgi oli Riesi mäng meisterlik ja filigraanne, kuid külm. Pärastpoole asus Ries elama Londonisse, kus ta omandas teenitud autoriteedi.

Beethoven suhtus alati armastusega oma kaasmaalastesse. Wegeler, Breuning ja Ries jäid tema ustavateks sõpradeks; Beethoven vastandas neid «Viini sõpradele», keda ta pidas truudusetuiks. Bonn, Rein, pildid nooruspäevilt, sünnimaa loodus elasid alati Beethoveni mälestuses. Tema fantaasia varustas Bonni elanikud kõrgete omadustega. Noor muusik, kes ei armastanud Viini, unistas Reini kallastest. Ent saatus tahtis, et see unistus kunagi ei teostunud . . .

Peaaegu üheaegselt Riesiga ilmus Beethoveni majja äärmiselt andekas nooruk — Carl Czerny. 1800. aastal, üheksa aasta vanuselt, esines ta Viinis esmakordselt avalikult, kandes ette Mozarti klaverikontserdi. Juba lapsepõlvest saadik liikus poisike professionaalsete muusikute seas. Tema isa Wenzel Czerny oli tubli, kohusetruu ja laialdaste teadmistega tšehhi muusikapedagoog. Wenzel Czerny majas kohtusid pealinna parimad muusikud.

Kui talle sai selgeks poja ainulaadne andekus, tõi Wenzel Czerny poisikese Beethoveni juurde. Helilooja korter jättis neile mahajäetud elamu mulje: kõikjal oli korratult laiali loobitud esemeid, vedeles pabereid, ei leidunud mitte ühtki mugavat ja kindlalt jalgel seisvat tooli. Neile tuli vastu kammimata peaga ja ajamata habemega pruuni näoga inimene, riietatud tumehalli karusnahast pihtkuube ja samasugustesse pükstesse. Poisike pidas teda Robinson Crusoeks. Ent see oligi Beethoven ise, kes pärast seda, kui ta oli tähelepanelikult kuulanud väikese Carli mängu, nõustus teda õpetama.

Beethoven hindas kõrgelt Czerny võimeid. 7. detsembril 1805. aastal andis helilooja oma õpilasele välja tunnistuse, milles ta märkis neljateistkümneaastase poisi «erakordseid edusamme» ja tema «imetlustväärivat muusikalist mälu». Czerny mängis peast kõiki Beethoveni trükis avaldatud teoseid. Vürst Lichnowsky laskis Czernyl kaks korda nädalas mängida oma lemmikhelilooja teoseid, kusjuures ta nimetas ainult *opuse* numbri ja Czerny hakkas jalamaid mängima nõutud pala. Beethoven muuseas ei olnud päri peast mängimisega. Ta rääkis Czerny kohta: «Kuigi ta mängib üldiselt küll õigesti, unustab ta ikkagi kiire lehestlugemise oskuse ning kaotab samuti õige väljenduse.»

Beethoven keelas kategooriliselt autori teksti igasuguse, kas või tühisemagi muutmise. Erandit ei teinud ta ka oma sõpradele. Kord 1815. aastal lubas Czerny endale Beethoveni kvinteti klaveripartii esitamisel kõrvalekaldumisi nooditekstist. Beethoven tegi oma õpilasele avaliku noomituse. Tõsi küll, juba järgmisel päeval, nagu tavaliselt, kahetses helilooja oma vihapuhangut ja kirjutas Czernyle kirja: «Te peate andestama autorile, kes tahtis oma teost kuulda täpses ettekandes, — nii, nagu ta on kirjutatud.»

Beethoveni ustavate ning truude õpilaste hulgas kuulub esikoht Riesile ja Czernyle. Kuid nende mäng ei rahuldanud kunagi Beet-

hovenit. Edaspidi liitus nendele õpilastele noor Moscheles, kellest pärastpoole sai küllaltki nimekas pianist, helilooja ja pedagoog. Kõik kolm võtsid omaks Beethoveni muusikalise interpretatsiooni printsiibid, kuid ükski neist ei pärinud õpetaja mängu heroilist jõudu. See-eest osutasid nad hindamatu teene Beethoveni biograafidele: kõik kolm kirjutasid palju tema kohta ja valgustasid helilooja isiksust paremini ning täielikumalt kui teised kaasaegsed.

Beethoveni interpretatsiooni põhiprintsiibid omandas ja oskas need ületamatu täiusega edasi anda ainult üks Beethoveni õpilane, Saksamaa parim naispianist Dorothea Ertmann. Ta võttis Beethovenilt tunde ühel ajal Czerny ja Riesiga. Pärast 1803. aastat tunnid nähtavasti katkesid, kuid Beethoveni suhted oma endise õpilasega jäid soojaks ja sõbralikuks kuni tema ärasõiduni Viinist 1818. aastal, kui Dorothea mees, Austria armee major, Milaanosse üle viidi. Helilooja oli vaimustatud Ertmanni mängust ja nimetas teda naljatades «oma Dorothea-Ceciliaks»[1]. Temale on pühendatud imeilus sonaat, *opus* 101, nr. 28.

Reichardt näiteks kirjutas selle imetlusväärse pianisti kohta nii: «Kõrgekasvuline, sale kuju ja kaunis, hingestatud nägu tekitasid minus juba esimesel pilgul, mille ma heitsin sellele üllale naisele, pingelise ootuse, ent siiski vapustas mind tema mäng Beethoveni sonaadi ettekandmisel nii nagu mitte kunagi varem. Ma ei olnud veel kunagi, isegi mitte suurimate virtuooside juures kohanud, et selline jõud liitub kõige südamlikuma õrnusega. Igas sõrmeotsas — laulev hing, ja mõlemas, ühtviisi täiuslikus, ühtviisi enesekindlas käes selline jõud, selline valitsemine instrumendi üle, mis laulab ja kõneleb ja mängib, manades uuesti esile kõike suurt ja kaunist, mis peitub kunstis. Suur kunstnik valas mänguriistasse oma tunnetest tulvava hinge ja sundis seda looma selliseid efekte, milliseid ta polnud võib-olla suuteline andma teiste käte all.» Eriti vapustas Reichardti «Kuupaistesonaadi» ettekanne.

Felix Mendelssohn-Bartholdy külastas 1831. aastal, neli aastat pärast Beethoveni surma, Ertmannide abielupaari Milaanos. Dorothea jutustas talle, et kui ta kaotas oma viimase lapse ja oli haaratud lohutamatust murest, kutsunud Beethoven ta enda juurde ja öelnud: «Ma vestlen Teiega muusika vahendusel.» «Ta improviseeris terve tunni ja lõppude lõpuks lohutaski mind.»

See imeteldav pianist on jätnud muusikalise interpretatsiooni ajalukku märksa vähem märgatava jälje, kui paljud tema meessoost kolleegid, mis seletub naise ühiskondliku seisundiga tol ajal. Ja ometi, sellest hoolimata, et tema artistlik tegevus piirdus salongide raamidega, on Ertmann läinud ajalukku Beethoveni loomingu tolleaegse parima interpreedina.

---

[1] Cecilia — katoliku «pühak», muusika kaitsja, keda tavaliselt kujutatakse orelit mängivana.

IX

Raske haigus. Kirjastajad. Ajakirjandus

Värast Karl Amenda ärasõitu Viinist tundis Beethoven teravat puudust oma parimast sõbrast. Tema oli esimene, kellele ta kirjutas oma hirmsast õnnetusest, mida ta ümbritsevate inimeste eest hoolikalt varjas.

«Sina ei kuulu Viini sõprade hulka, ei, sina oled üks neist, kelle on sünnitanud minu kodumaa muld. Kui sageli igatsen ma näha sind enda kõrval, sest sinu Beethoven elab väga õnnetult. Tea, et minu õilsaim osa, kuulmine, on väga nõrgaks jäänud. Juba tookord, kui sa veel minu juures olid, tundsin ma selle esimesi tundemärke, kuid varjasin seda. Nüüd aga läheb see üha halvemaks. Kas ma kunagi veel terveks saan — see on tuleviku küsimus . . . Loodan seda, ent samas ka kahtlen, — kuuluvad ju need haigused parandamatute liiki . . .» (1. juunil 1801. a.).

Üksikasjalisemalt on haigust kirjeldatud kirjades Wegelerile (29. juunil ja 16. novembril 1801. a.). Beethoven ei pöördu siin mitte ainult vana ustava sõbra, vaid ka tubli, suurte teadmistega arstiteaduse professori poole. «Juba kolm aastat (1798. aastast saadik) muutub mu kuulmine üha nõrgemaks.» Arstid pidasid kuulmise nõrgenemise põhjuseks kõhukoopa haigestumist. Beethoven kannatas juba maastmadalast selle haiguse all, mis tekkis arvatavasti 1796. aasta suvel läbi põetud raske tüüfuse tagajärjel. Kogu elu kaebas ta pistete üle kõhus, nimetades seda «oma harilikuks haiguseks».

Ei vannid, ei mandliõli ega pillid parandanud kuulmist. «Päeval ja öösel on mul kõrvades lakkamatu kohin ja undamine. Võin öelda, et mu elu on haletsemisväärne; juba kaks aastat hoidun kõrvale igasugusest seltskonnast . . . Kui mul oleks mingisugune teine eriala, siis see veel kuidagi läheks, ent minu erialal on see seisukord kohu'av; pealegi, mis ütlevad minu vaenlased, keda juba niigi on küllalt! Et anda sulle aimu sellest imelikust kurtusest, ütlen sulle, et teatris olen sunnitud

istuma orkestri vahetusse lähedusse, et aru saada näitleja kõnest või laulust. Veidi kaugemal asudes ei kuule ma muusikariistade ja lauljate häälte kõrgeid toone; on imelik, et leidub inimesi, kes seda vestluse ajal ei märka: mind peetakse hajameelseks; seda ma muidugi olengi väga sageli. Mõnikord ma vaevalt kuulen vaikselt kõnelevat inimest; tõsi küll, ma eraldan helisid, ent mitte sõnu; ja siiski, kui karjutakse, on see mulle veelgi talumatum ... Olen sageli neednud oma olemasolu; Plutarhos õpetas mulle vajadust kannatada. Kannatamine! Milline armetu pelgupaik, kuid see on kõik, mis on mulle järele jäänud.»

Mõni kuu hiljem kirjutab Beethoven Wegelerile, et tema arst Vering on määranud talle väga piinarikka ravi — rakuplaastrid kätele. Helilooja peab oma sõbraga nõu arsti vahetamise kohta: ta tahab end professor Schmidti juures ravima hakata. «Ma vahetan vastumeelselt,» kirjutab ta, «kuid Vering, nagu mulle näib, on üleliia praktik, ta ei rikasta end lugemise teel uute ideedega.» Edasi räägib Beethoven «galvanismist», mis olevat terveks ravinud kurttumma lapse. Ja see ongi kõik, mis me teame raske haiguse algusest.

Kurtus progresseerus. Esimesena märkas seda Ries 1802. aastal. Jalutades Heiligenstadti küla lähedal metsas, juhtis Ries Beethoveni tähelepanu karjase pajupilli huvitavale meloodiale. «Tervelt poole tunni jooksul ei õnnestunud Beethovenil midagi selgesti kuulda ja ta muutus ebatavaliselt vaikseks ning morniks, vaatamata sellele, et ma talle kinnitasin, nagu ei kuuleks ka mina enam midagi (mis tegelikult nii ei olnud).»

Kui hoolikalt ka Beethoven oma haigust ei varjanud, kasvas kurtus mõne aasta pärast sedavõrd, et lakkas olemast saladus. Aastail 1814—1816 jäi ta niivõrd kurdiks, et ei saanud enam jutust aru ja tal tuli vestluste ülesmärkimiseks kasutada vihikuid.

Beethoveni kurtuse küsimusele on pühendatud palju raamatuid. Kõige sagedamini peetakse haiguse põhjuseks skleroosi. Kuid Beethoveni kurtuse laad lükkab ümber selle oletuse. Täpselt samuti ei selgita ei tüüfus ega gripp, ei ajupõrutus ega muud kirjanduses esiletoodud põhjused kuulmise kaotust, mis kulges ja arenes nii, nagu helilooja seda ise on kirjeldanud.

Tuleb tähelepanu juhtida Romain Rolland'i seisukohale, mille ta esitas koos Pariisi arsti Marage'iga. Kuni kurtsuse alguseni oli Beethoveni kuulmine ebatavaliselt peen ja kõrgendatud tundlikkusega. Äärmine keskendatus, mis haaras teda otsekui hullustus, moodustas Beethoveni loominguprotsessi iseärasuse; see põhjustas Rolland'i ja Marage'i arvates aju üleväsimuse ja ülitundlike kuulmistsentrumite põletiku tekkimise, mis oligi kõrvade kohisemise ja progresseeruvalt areneva kurtuse põhjuseks. «Kui Beethovenil oleks olnud kõrva skleroos,» kirjutab dr. Marage, «s. o., kui ta oleks *intus et extra* (seestpoolt ja väljastpoolt) ümbritsetud olnud vaikuse ööst alates 1801. aastast, siis ta võib-olla, et mitte öelda — tingimata, ei oleks kirjutanud mitte ühtegi oma teos-

test. Kuid see kurtus oli labürindilise päritoluga[1] ja erines selle poolest, et eraldades helilooja välismaailmsat, hoidis tema kuulmistsentrumid alalise erutuse seisundis, tekitades muusikalisi vibratsioone ja kohinaid.» Dr. Marage märgib, et haige labürindiga inimesed kuulevad sageli võluvat muusikat, mida nad ei suuda meeles pidada.

Beethoveni enda kaebused viitavad muide pigem kuulmisnärvi haigestumise harilikele sümptoomidele. «Kuulmisaparaadi närvide haigestumisel kannatab eelkõige kõrgete toonide tajumine . . . Lõpuks tuleb osutada subjektiivsetele häiretele, mis avalduvad kaebuses kõrvade kohisemise ja kujuteldavate helide tajumise üle, mis on iseloomulikud kuulmisnärvi mõnede haiguste algstaadiumile. Mõnikord põhjustavad taolisi kohinaid veresoonte haigused, aneurüsmid, spasmid kuulmisnärvi läheduses» (Кроль, Маргулис, Проппер. «Учебник нервных болезней», т. I., стр. 338, 1937 г.).

Ei ole kahtlust, et eriti valusalt tajus Beethoven oma õnnetust just esimestel aastatel. Tema meeleheite ülim aste on väljenduse leidnud kuulsas «Heiligenstadti testamendis», mis leiti pärast helilooja surma tema salajaste dokumentide hulgast. Selle testamendi kirjutas Beethoven 1802. aasta oktoobris Heiligenstadti küla talumajas Viini lähedal, kus ta oma uue arsti, professor Schmidti ettekirjutusel pool aastat (1802. aasta kevadest kuni sügiseni) täielikus üksinduses veetis. Teda ümbritsesid metsad ja põllud, läheduses voolas Doonau ja horisondil paistis Karpaatia mägede sinendav triip. Keset õnnistusrikast vaikust töötas ta pingeliselt ühe oma kõige elurõõmsama teose — Teise sümfoonia loomisel.

Kuid pärast selle lõpetamist langes helilooja sügavasse melanhooliasse. Mitu kuud elu looduse rüpes ei parandanud sugugi tema kuulmist. Beethoveni kujutlusse kerkisid tuleviku sünged pildid. Tema masendatud meeleolu tulemuseks oligi kiri vendadele, mida pärastpoole on hakatud nimetama «Heiligenstadti testamendiks». See kõlab nii:

«Minu vendadele Karlile ja . . .[2], läbi lugeda ja täita pärast minu surma.

Oo inimesed, kes te mind vaenulikuks, jonnakaks või inimpõlguriks peate või nimetate, kuis olete mu vastu ülekohtused! Te ei tunne salajast põhjust, millest on tingitud mu käitumine. Mu süda ja meel olid juba lapsepõlvest saadik avatud heatahtlikkuse õrnale tundele. Isegi suurteks tegudeks olin ma valmis. Kuid mõelge ainult: juba kuus aastat põen ma parandamatut tõbe, mis on mõistmatute arstide tõttu ainult halvenenud. Kaotades iga aastaga ikka enam ja enam lootust terveks saada, olen ma nüüd sunnitud leppima k a u a k e s t v a haigusega (mille ravimine vältab võib-olla aastaid või osutub koguni võimatuks). Olles loomu poolest hoogsa, elava temperamendiga, vastuvõtlik seltskondlikele meelelahutustele, pidin ma juba vara inimestest eralduma, elama oma elu

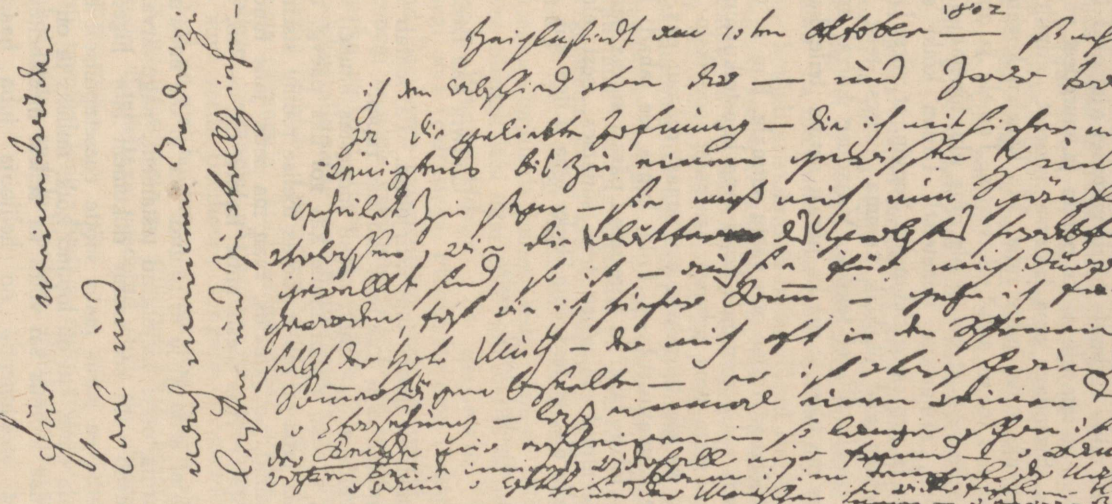
[1] S. o. pesitses sisekõrvas.

[2] Mingil imelikul põhjusel ei ole Johanni nime kuskil mainitud; selle asemele on kõikjal jäetud lünk.

üksildasena. Kui ma vahetevahel püüdsingi sellest üle olla, oo kui julmalt, millise kahekordse jõuga tuletas minu halb kuulmine mulle siis meelde kibedat tõelisust! Ja ometi ei saanud ma inimestele öelda: kõnelge kõvemini, karjuge, sest ma olen ju kurt. Ah, kuidas võisingi ma lasta välja paista selle meele nõrkust, mis minul peab olema täiuslikum kui kõigil teistel, meele, mis oli mul kord ülimalt täiuslik, nagu see saab ja on osaks saanud ainult vähestele minu elukutsega inimestele. Oo, seda teha ma ei suuda. Seepärast andestage, kui näete mind teie hulgast kõrvale hoiduvat, selle asemel et läheneda, nagu ma tahaksin. Mu õnnetus on mulle kahekordselt piinav, sest ma pean seda varjama. Mul ei ole puhkust inimeste seltskonnas, ei usaldavaid vestlusi ega vastastikuseid südamepuistamisi. Olen peaaegu täiesti üksinda ja võin ilmuda seltskonda ainult siis, kui häda mind selleks sunnib. Pean elama otsekui pagendatu. Ent niipea kui ilmun seltskonda, haarab mind palavikuline hirm, et minu seisund ilmsiks tuleb. Nii oli see ka sel poolaastal, mille ma veetsin maal. Minu arukas arst kirjutas mulle ette hoida oma kuulmist niipalju kui võimalik, kuigi ta sellega ainult minu loomulikule vajadusele vastu tuli; kuid teinekord, kaasa kistuna igatsusest seltskonna järele, ei suutnud ma kiusatusele vastu panna. Ent millist alandust ma tundsin, kui keegi minu kõrval seistes kuulis kaugeid flöödihelisid, kuna mina midagi ei kuulnud, või kui keegi kuulis karjast laulvat, kuna mina jällegi midagi ei kuulnud! . . .

Sellised sündmused viisid mind meeleheitele; ei puudunud palju, et ma oleksin oma elu ise lõpetanud. Ainult üks hoidis mind tagasi — see oli kunst. Ah, mulle näis võimatuna lahkuda maailmast enne, kui olen täide viinud kõik selle, milleks ma tundsin end kutsutud olevat. Ja nii ma siis venitasin edasi seda viletsat, minu jaoks tõepoolest viletsat, niivõrd tundliku olendi elu, et väikseimgi ootamatus võis kõige parema meeleolu asendada kõige halvemaga! Kannatlikkus — nii kutsutakse seda, mis peab nüüd saama minu juhiks. Mul on seda. Ma loodan, et mul jätkub meelekindlust vastu pidada senikaua, kuni halastamatuil Parkadel[1] meelepärasena tundub mu elulõnga katki rebida. Võib-olla läheb mu olukord paremaks, võib-olla ka mitte: olen valmis kõigeks. Juba kahekümne kaheksa aastaselt olen ma sunnitud filosoofiks hakkama. See ei ole just kerge, ent kunstnikule on see veelgi raskem kui ükskõik kellele. Oo jumalus, sa vaatad alla mu südamesse, sa tunned teda; sa tead, et seal elab inimarmastus ja püüe headusele. Oo, inimesed, kui te kunagi loete seda, siis meenutage, et olite mu vastu ülekohtused; õnnetut aga trööstigu see, et ta leiab saatuskaaslase, kes loodusest hoolimata tegi kõik, mis oli tema võimuses, et tõusta väärikate kunstnike ja inimeste ritta. — Teie, minu vennad Karl ja . . . , paluge otsekohe pärast minu surma minu nimel professor Schmidti, kui ta veel elab, et ta kirjeldaks minu haigust; see leheke aga pange juurde mu haiguse kirjeldusele, et inimesed vähemalt pärast

[1] *Parkad* — antiiksed saatusejumalannad, kelle käes oli inimese «elulõng» ja kes selle inimese elu lõpul katki tõmbasid. *Tõlk.*



1802. aasta «Heiligenstadti testament»
(Lõpp)

minu surmagi võimalust mööda minuga ära lepiksid. — Ühtlasi kuulutan teid mõlemaid oma väikese varanduse, kui seda nõnda võib nimetada, pärijaks. Jaotage see õiglaselt omavahel, elage leplikult ja aidake teineteist. Kõik, mis te mulle halba olete teinud, see on teile, nagu teate, juba ammu andeks antud. Sinule, vend Karl, olen eriti tänulik sinu poolehoiu eest, mida sa mulle nüüd viimasel ajal oled üles näidanud. Minu soov on, et teie elu oleks parem ja muredest vähem rõhutud kui minu oma. Sisendage oma lastesse voorust. Ainult see üksi võib inimese õnnelikuks teha, mitte raha. Ma kõnelen kogemuste põhjal. Voorus oli see, mis toetas mind viletsustes. Temale ja oma kunstile võlgnen ma tänu selle eest, et ma ei ole oma elu lõpetanud enesetapmisega. Elage hästi, armastage teineteist! Tänan kõiki sõpru, eriti vürst Lichnowskyt ja professor Schmidti. Soovin, et vürst Lichnowsky muusikariistad hoitaks alal ükskõik kumma juures teist, kui selle pärast teie vahel ainult tüli ei tekiks. Vajaduse korral müüge nad maha. Kui rõõmus ma olen, et ma ka pärast surma teile kasulik võin olla!

Nii sündigu. Rõõmuga ruttan ma vastu surmale. Kui ta tuleb enne, kui mul läheb korda välja arendada kõiki oma kunstnikuvõimeid, tuleb ta liiga vara; hoolimata oma julmast saatusest sooviksin ma, et ta tuleks hiljem. Ent ka siis tunneksin ma temast rõõmu: eks vabasta ta ju mind lõputuist kannatusist? — Tule, kunas ise tahad: lähen sulle mehiselt vastu. — Elage hästi ja ärge mind pärast surma päriselt unustage. Olen ära teeninud mälestuse teie südames, sest eluajal olen sageli mõelnud selle üle, et teid õnnelikuks teha. Olge siis õnnelikud!

Heiligenstadt, 6. oktoobril 1802. aastal.

Ludwig van Beethoven.»

10. oktoobril teeb helilooja juurdekirjutuse. Ta matab maha lootuse pisutki parandada oma kuulmist looduse rüpes.

«Isegi kõrge mehisus, mis mind sageli hingestas kauneil suvepäevil, on kadunud. Oo, saatus! Anna mulle kas või üks päevgi täis puhast rõõmu, — nii kaua juba on mulle võõras tõelise rõõmu sisemine kajastus. Oo millal, millal, oo jumalus, saan ma seda jälle tunda looduse ja inimkonna templis? Kas tõesti mitte iialgi? Ei, — oo, see oleks liiga julm!»

Beethoveni eluajal seda kirja ei tuntud. See ei ole enesetapmiskatse eel või peatse surma ootel kirjutatud testament, nagu arvasid paljud biograafid. Tarvitseb vaid see erutav dokument läbi lugeda, ja me veendume, et Beethoven surus maha mõtte enesetapmisest ega kavatsenud elust lahkuda enne, kui on loonud kõik, milleks ta on võimeline.

Kunstniku võimas loomus sai võitu ka sellest meeleheitepuhangust: veidi aega pärast «testamenti» on helilooja juba haaratud tööst «Eroica», selle üleva, revolutsioonilisest paatosest hingestatud teose loomisel.

1801. aastasse tagasi pöördudes tuleb märkida, et materiaalse olukorra poolest võis Beethoven rahul olla. Vürst Lichnowsky määras talle iga-aastase pensioni kuuesaja floriini suuruses summas. Iga uue teose väljaandmiseks avaldas soovi mitu firmat: «... iga minu teost tahavad välja anda kuus, seitse ja rohkemgi kirjastajat. Minuga enam ei tingita: mina nõuan ja mulle makstakse.»

Beethoven unistab sellest, et taas Reini äärde elama asuda; ta tahab oma kunstiga aidata õnnetuid. «Te ei näe mind mitte ainult küpseks saanud kunstnikuna, vaid ka parema ja täiuslikuma inimesena,» kirjutab ta Wegelerile. Ühe sõnaga, kõik oleks olnud ülihea, kui ainult «kade deemon» ei oleks tabanud kõige hellemat kohta — tema kuulmist.

Kuid 1801. aasta sügisel on haigus alles tekkimisjärgus. Beethoven on tulvil lootusi ja reipust. Elu naeratab talle helgena vastu. Ta tunnistab Wegelerile, et armastab «kütkestavat, imeilusat tütarlast», kes tedagi armastab. Ta mõlgutab isegi mõtteid abielust, vaatamata sellele, et see tütarlaps kuulub aristokraatia hulka. Kuid Beethoven lohutab end sellega, et hakkab kontserte andma, «teenib raha ning kuulsuse», saavutab sõltumatuse ja siis saab abielu võimalikuks.

Tütarlaps, kes Beethovenis niivõrd sooje tundeid esile kutsus, oli tema abikaasakandidaadiks harukordselt sobimatu. See oli tema seitsmeteistkümne-aastane õpilane — hiljuti ühest provintsilinnast pealinna saabunud krahvinna Giulietta Guicciardi, koketne ning vilgas, kuid tühine ja kergemeelne preili, kes oli muuseas heade muusikaliste võimetega. Selles ei ole midagi imelikku, et Giulietta soovis tunde võtta Viini aristokraatia ebajumala juures, seda enam et 1800. aastast peale käis Beethoven tihedalt läbi tütarlapse onutütarde ja onupojaga, noorte ungari krahvide Brunswickidega[1]. Ta imponeeris Giuliettale oma nimega ja isegi oma veidrustega. Hoolimata oma tõekspidamiste rangusest, ei olnud Beethoven naiseliku ilu vastu kaugeltki ükskõikne ega keeldunud kunagi noortele kaunitele tütarlastele tunde andmast. Nii ei keeldunud ta ka seekord. Raha ta tundide eest Giuliettalt ei võtnud ja Giulietta kinkis talle särke — sel ettekäändel, et tütarlaps need talle oma käega välja õmbleb. Tundide ajal ärritus helilooja sageli ja pildus isegi noote põrandale, kuid sellegipärast alistus ta peagi oma vürstliku õpilase veetlusele. Armastus oli nähtavasti vastastikune. 1801. aasta suve veetis Beethoven Ungaris Brunswickide mõisas — Korompas. Seal on alal hoidunud aiamajake, milles pärimuse järgi on kirjutatud «Kuupaistesonaat» — trükitud 1802. aastal koos pühendusega Giuliettale. Giuliettaga veedetud suvi oli kõige õnnelikumaks ajaks Beethoveni elus.

Kuid varsti muutus kõik. Kerkis esile võistleja — noor krahv Gallenberg, kes pidas end heliloojaks. Pärinedes vaesunud aadlipere-

[1] Vt. Romain Rolland'i suurepärast esseed «Õed Brunswickid ja nende täditütar «Kuupaistesonaadist»» («Бетховен. Великие творческие эпохи», т. 7, изд. «Искусство», 1938).

konnast, oli Gallenberg otsustanud teha muusikalist karjääri, kuigi tal selleks küllaldaselt eeldusi ei olnud. Ajakirjandus märkis, et «kellegi krahv Gallenbergi» avamängud jäljendavad niivõrd orjalikult Mozartit ja Cherubinit, et igal üksikul juhul võib näidata, kust ta nimelt on võtnud selle või teise meloodiakäänu. Kuid kergemeelne krahvinna oli krahvist ja tema teostest tõsiselt kütkestatud ja uskus siiralt, et Gallenbergi «talent» ei leia tunnustust intriigide tõttu. Ta eelistas Gallenbergi Beethovenile mitte ainult kosilasena, vaid ka muusikuna!

1802. aastal Beethoveni ja Giulietta suhted jahenesid. Järgmisel aastal abiellus Giulietta Gallenbergiga ja sõitis Itaaliasse. Gallenbergi materiaalne seisund ei paranenud ja krahvinna ei häbenenud hiljem rahapalvetega Beethoveni poole pöörduda. Armastus Giulietta vastu möödus. Palju aastaid hiljem teatas Beethoven Schindlerile, et Giulietta, pöördunud tagasi Viini, kus ta mees sai teatridirektori koha, tuli tema poole: «. . . ta otsis mu üles, nuttis, kuid ma lükkasin ta tagasi.»

Beethoveni sügavast ja kestvast tundest Giulietta vastu ei ole põhjust kõnelda. Tuleb ainult imestada mõnede Beethoveni biograafide lühinägelikkuse üle, kes on varustanud Giulietta kuju «saatuslike» joontega, omistanud talle sügavat mõju Beethoveni loomingule (Leonore kuju, «Appassionata») ja lõpuks samastanud tühise koketi «suurematu armsamaga».

Beethoven alustas oma heliloojategevust ühel ajal muusikakirjastusliku tegevuse esimeste edusammudega Saksamaal. XVIII sajandi lõpul kerkisid Viinis, Leipzigis ja teistes saksa linnades esile uued kirjastajad, kusjuures huvitava üksikasjana tuleb märkida, et peaasjalikult pärinesid nad äpardunud muusikute hulgast. XIX sajandi alguse paiku köitsid Beethoveni teosed kõigi kirjastusfirmade tähelepanu, kes muidugi püüdsid kuulsa muusiku teoseid osta võimalikult odavamini. Tülitsemised honorari üle, rahulolematus trükivigade pärast, väljaannete ilmumistähtaegade ettekirjutamine ning lõpuks nördimus mõnede kirjastajate ebaaususe üle — kõik see võtab kahjuks enda alla palju ruumi Beethoveni kirjavahetuses, aga ka elus. Seepärast ei tule imestada, et helilooja kutsus vend Karli sekretärikohuseid täitma, firmadega läbirääkimisi pidama ning samuti ka vajalikke seadeid tegema (Karl oli saanud muusikalise hariduse ning tegeles isegi heliloominguga). Sageli määras Beethoven oma teostele liiga kõrge hinna, kirjastajad tingisid ja kurtsid vastuvõtmatute tingimuste üle ning lõppude lõpuks kannatas ebapraktiline helilooja ikkagi kahju, kuigi ta pidas end «tubliks majandusmeheks».

Mõnede kirjastajatega sidusid teda muuseas sõbralikud suhted. Seetõttu vilksatavad tema kirjavahetuses Hoffmeisteri, Härteli ja Simrockiga, hiljem Steineri ja teistega huvitavad märkused ja tähtsad

üldist laadi arutlused. Nii näiteks kirjutab helilooja pärast üht tehingut Hoffmeisteriga: «Nõnda siis, see ebameeldiv asi on lõpetatud; ma nimetan seda nii, sest sooviksin, et sessinatses maailmas valitseks teistsugune kord. Kogu maailmas peaks olema ainult üks kunstikauplus, kuhu kunstnikul tarvitseks vaid oma teosed ära viia, et saada selle vastu kõike seda, mille järele ta vajadust tunneb» (1801). Helilooja unistas sellest omapärasest kunstnikele «natuuras tasumise» süsteemist, nähes oma teoste müümisest elatuvate muusikute alalist puudust. Beethoveni ajal hakkas sõltuvus kõrgetest aukandjatest asenduma sõltuvusega turust ja heliloojal tuli pärastpoole oma nahal kogeda selle sõltuvuse kogu ränkust.

Beethoven ei hinnanud kirjastusi mitte ainult kui kaubanduslikke ettevõtteid, vaid ka kui kultuurilis-hariduslikke asutusi. Ta tundis tormilist rõõmu selle üle, et Hoffmeister andis 1801. aastal välja Johann Sebastian Bachi teosed. «Minu südames elab sügav poolehoid tema kui harmoonia esiisa suure ja kõrge kunsti vastu.» Beethoven oli üks esimesi Bachi teoste väljaande tellijaid ja võttis agaralt osa materiaalse abi organiseerimisest viletsusse langenud Barbara Bachile, «harmoonia surematu jumala» viimasele elus olevale tütrele.

Sageli väljendas helilooja kirjavahetuses noodikirjastajatega küllaltki julgeid mõtteid. Nii näiteks kartes, et septeti eksemplar, mille ta kinkis keisrinnale, satub õukonna petiste kätte ja paljundatakse, enne kui kirjastaja jõuab seda välja anda, kirjutab Beethoven Hoffmeisterile: «. . . trükkige mu septett ära veidi kiiremini [kui sonaat], sest pööbel [Beethoven peab silmas «suurmaailmalikku pööblit»] ootab seda ja nagu te teate, on keisrinnal üks eksemplar sellest, aga keiserlikus pealinnas nagu ka keiserlikus õukonnas on küllalt lurjuseid. . .» (1801).

Kui Karl hakkas täitma oma kuulsa venna sekretäri kohuseid, töötas ta juba Viinis tolle aja kohta küllaltki soliidsel kassapidaja ametikohal. See oli ebasümpaatne, kergesti ägedatesse vihahoogudesse sattuv, võrdlemisi rumal ja upsakas inimene. Beethoven teatas kirjastajatele, et tema vend Karl «ajab kõiki tema asju». Sellest, kuidas ta neid ajas, annab ettekujutuse järgmine katkend Karli ärikirjast kirjastaja Simrockile:

«Käesoleval ajal ei saa me teile midagi muud pakkuda, kui sümfoonia ja siis suure klaverikontserdi; esimese eest 300 floriini ning teise eest niisama palju. Kui te sooviksite saada 3 klaverisonaati, siis võiksin loovutada need teile mitte vähem kui 900 floriini eest ja ka siis mitte kõik korraga, vaid 5—6-nädalase ajavahemiku jooksul, sest mu vend tegeleb vähe selliste tühiste asjadega ja kirjutab ainult oratooriume, oopereid jne. Peale selle on meil õigus saada igast teie poolt graveeritud asjast 8 eksemplari . . . Veel on meil ka kaks *adagio*'t viiulile koos täieliku instrumentaalsaatega, mis maksavad 135 floriini, ja siis kaks väikest kerget kaheosalist sonaati, mis seisavad teie käsutuses 280 floriini eest.

Karl van Beethoven, keiserlik-kuninglik kassaametnik» (23. novembril 1802. aastal).

Simrock, endine metsasarvemängija ja Ludwigi kolleeg Bonni kapelli päevilt, kes jäi Bonni pärast selle vallutamist prantslaste poolt, ei pidanud ükskord vastu ja vastas ühele taolisele Karli kirjale: «Ma ei ole veel unustanud saksa keelt, kuid ei saa siiski aru, mida te tahate öelda sõnadega «meie kirjastajad» ja «meie» . . . Ma olin sellisel arvamisel, et Ludwig van Beethoven loob ise oma teosed.»

Karl, nagu eespool juba juttu oli, müüs venna seljataga vanu Bonnis loodud teoseid ja tegutses üldse omapead, võttes helilooja arvamusi ja soove vähe arvesse. See viis 1809. aastal suhete katkemisele vendade vahel. Muuseas, lähedased suhted taastati peagi; Karl asus Beethoveni juurde elama ja säästis teda kuidagi läbi häda argipäeva pisimuredest.

Üheaegselt muusikakirjastusliku tegevuse elavnemisega kerkivad esile ka muusikaküsimustele pühendatud perioodilised väljaanded. Väljaandjad oskasid suurepäraselt arvestada seda, et muusikaarmastajate ring laieneb ja et kontserdikülastajad ning nootide ostjad ostavad heameelega ka muusikaajakirja.

Kõige soliidsemaks muusikaajakirjaks Beethoveni päevil oli «Allgemeine Musikalische Zeitung», mida andis välja Leipzigi firma Breitkopf ja Härtel. Ajakiri hakkas ilmuma 1798. aastast alates Saksamaa parima muusikakriitiku Rochlitzi toimetusel. Kuid Beethoven ei olnud algul selle muusiku silmis just eriti suures aus ning seepärast viisid tema kohta kirjutatud artiklid, mis olid avaldatud selles ajalehes, helilooja sageli endast välja: see muusikaline häälekandja andis tema teostele harva õige hinnangu.

Nii kirjutas ajaleht 1799. aastal Beethoveni poolt Grétry teemale kirjutatud variatsioonide kohta järgmist: «Härra Beethoven on väga osav pianist, see on teada, — ja isegi kui seda ei teataks, võiks seda oletada «Variatsioonide» järgi. Ent kas ta on ka niisama õnneliku käega helilooja — see on küsimus, millele on raske vastata jaatavalt, kui vaatled neid katsetusi. Retsensent ei taha sellega öelda, et talle üksi variatsioon ei meeldinud . . . Kuid vähem õnnestunud on härra Beethovenil variatsioonid esimesele teemale (12 variatsiooni teemale «Tütarlaps või naine»), kus ta lubab endale näiteks modulatsioonides selliseid käändusi ja sellist kalkust, mis on väga kaugel ilust [siin on toodud näiteid julgetest harmoonilistest käikudest]. Sellised üleminekud on seda lamedamad, mida pretensioonikamad ja suuresõnalisemad nad on.» Edasi kurdab retsensiooni autor halbade variatsioonide ohtruse üle ja seab Beethovenile eeskujuks Forkeli variatsioone Inglise hümni teemale.

Niisama iseloomulik on ka hinnang klarnetitrio *opus* 11 kohta:

«See trio, mis kohati on küll raske, kuid siiski siledam kui helilooja paljud teised teosed, kujutab endast väga head ansamblit. Oma ebahariliku harmoonia-tunnetuse ja tõsise väljenduslaadi armastamise

tõttu pakuks helilooja meile palju head ja jätaks kaugele seljataha sageli kuulsate heliloojate labased ning leierkastlikud teosed, kui ta tahaks kirjutada loomulikult, mitte aga otsitult.»

Teine retsensent, avaldades oma arvamust Beethoveni sonaatide *opus* 12 kohta, kirjutab 1799. aasta juunis, et nende viiulisonaatide läbimängimisel oli tal selline tunne, nagu inimesel, kes on kavatsenud teostada meeltlahutava jalutuskäigu mõnusas metsas ja kes iga hetk vaenulikele takistustele komistab, kuni ta viimaks väsinult ja nõrkenuna sellest metsast ahastuses lahkub. «Kahtlemata käib härra van Beethoven oma isiklikku teed; kuid milline kummaline ja väsitav tee! Õpetatus, õpetatus, kogu aeg õpetatus! — ja ei midagi loomulikku, ei midagi laulvat. Kui määratleda täpselt, siis on siin ainult hunnik õpetatust, milles puudub hea meetod. Krobelisust, mille vastu vähe huvi tunned, püüet leida teravaid modulatsioone, vastumeelsust tavaliste seoste vastu, raskuste kokkukuhjamist, mis katkestab igasuguse kannatuse ja kaotab heameele. Kui härra Beethoven end rohkem ohjeldaks ja käiks loomulikku teed, võiks ta kahtlemata kirjutada palju väärtuslikku instrumendile, mida ta nii harukordselt valitseb.»

Variatsioonide kohta dueti «*La stessa*» teemale on avaldatud terav retsensioon: «... variatsioonid on tuimad ja ebaloomulikud, kalgid tiraadid, näotult ...»

Kuid juba 1799. aasta oktoobrikuust peale muutub retsensioonide toon märgatavalt. «Ei ole kahtlust,» kirjutab ajaleht, «et härra van Beethovenil on geniaalsust, et ta on originaalne ja käib oma isiklikku rada ... Ideede küllus ... sunnib teda liiga sageli muusikalisi mõtteid metsikult kuhjama. Oleks soovitav, et see kujutlusvõime poolest nii rikas helilooja muutuks oma loomingus mõnevõrra kokkuhoidlikumaks.»

Samas antakse ka uus hinnang viiulisonaatidele *opus* 12, mida neli kuud enne seda halastamatult materdati: «Leidlikkus, tõsine ning mehine stiil, muusikaliste mõtete õige seos, iga partii väljapeetud iseloom, mis jääb alati mõõdutunde piiridesse, huvitavad harmoonilised käigud — kõik see tõstab Beethoveni sonaadid võrratult kõrgemale teistest sedalaadi teostest.»

1800. aastast peale algab helilooja ülistamine. Tema kuulsus kasvab kiiresti ja mõne aasta jooksul saab täiesti tavaliseks selline nimede kombinatsioon: «Haydn — Mozart — Beethoven».

Beethoven võidab üha enam tunnustust suurmaailma seltskonnas, kuid suhtub ikka põlglikumalt ja sallimatumalt oma suursugustesse kuulajatesse. Mängides kord koos Riesiga krahv Friesi salongis neljal käel oma marssi *opus* 45, märkas helilooja, et mingisugune noor krahv vestleb kauni daamiga. Maruvihane muusik katkestas jalamaid mängu ja hüüdis: «Mul ei ole mingit isu mängida sellistele sigadele!» Ei aidanud ka tungivad palved ja vabandused: Beethoven ei keeldunud mitte ainult ise, vaid ei lubanud ka Riesil mängida.

Beethoveni kuulsus suurmaailma seltskonnas oli niivõrd suur, et

ainuüksi tema nimi lõi muusikateosele menu. Kord viibis Ries Viini lähedal Badeni kuurordis, mida ka Beethoven sageli lühemaks ajaks külastas. Oma õpetaja äraolekul improviseeris Ries mingisuguses aristokraatses salongis marsi ning esitas selle Beethoveni teose pähe. Puhkes vaimustustorm. Kohale saabunud helilooja toetas seda vempu, kuid ütles pärast Riesile: «Näete, armas Ries, millised on need suured asjatundjad, kes pretendeerivad sellele, et suudavad õigesti otsustada igasuguse muusika üle. Anna neile ainult nende lemmiku nimi, ja nad ei vajagi midagi muud.»

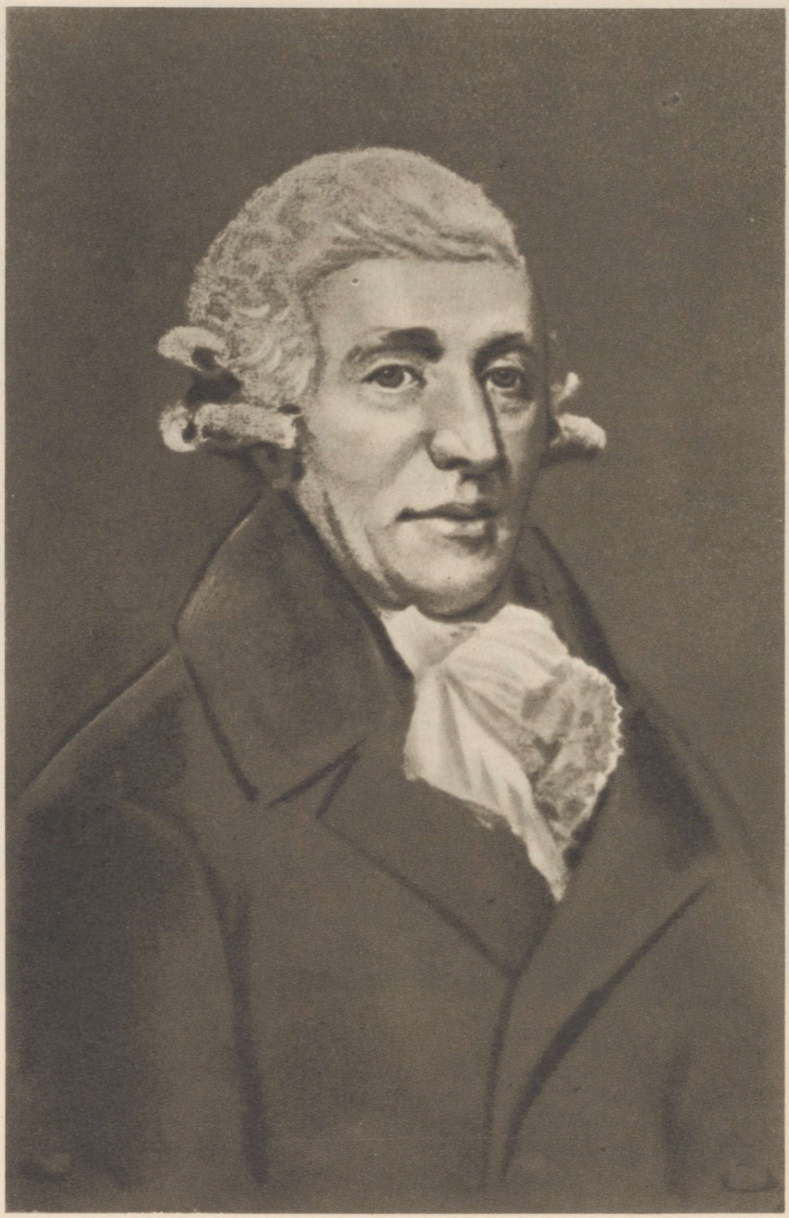
Kuid ajakirjanduse erapoolikud ja tigedad kallaletungid jätkusid siiski. Kirjas Breitkopfile ja Härtelile kirjutas Beethoven: «Mis puutub Leipzigi lollpeadesse [s. o. «Allgemeine Musikalische Zeitungi» kriitikutesse], siis las lobisevad; nende lobisemine ei tee kedagi surematuks, täpselt samuti nagu ta surematust sellelt ka ära ei võta, kellele see Apollo poolt on määratud.»

Ent mõnikord helilooja siiski ärritub: «Mul on kahju kas või ühtainustki sõna raisata neile hädavarestest retsensentidele. Mida saab nende kohta öelda, kui nad kõige armetumaid soperdajaid enneolematule kõrgusele tõstavad ja kunstiteoste üle üldse kõige jämedamal kombel otsustavad ega saagi teisiti otsustada oma paindumatuse tõttu, mis ei lase neil korrapealt tavalist mõõtu leida, nagu teeb seda kingsepp oma liistuga. Retsenseerige nii palju kui tahate. Soovin, et leiaksite sellest palju mõnu. Kui kihulane kedagi kergelt hammustab, siis läheb valu silmapilk mööda ja pistest pole enam jälgegi,» — kirjutab ta 1811. aasta oktoobris.

Beethovenil oli küllalt alust kriitikute üle kurtmiseks. Kuid muusikakriitika ja -teaduse suurimatesse esindajatesse suhtus ta sellele vaatamata sügava austusega. Kui Rochlitz avaldas oma ajalehes ebaõiglase arvustuse «Eroica» kohta, palub Beethoven Breitkopfile ja Härtelile saadetud kirjas 5. juulil 1806. aastal Rochlitzi tervitada: «Ma loodan, et tema vimm minu vastu mõnevõrra vaibub, kui te talle ütlete, et ma ei olegi nii rumal . . . ega tea, et härra Rochlitz on kirjutanud väga häid töid, ning kui ma veel kord Leipzigi sõidaksin, saaksime kahtlemata tema kriitikale vaatamata headeks sõpradeks . . .» Järgmises kirjas 3. septembrist 1806. aastal kriipsutab Beethoven püsiva järjekindlusega alla siiralt heasoovlikku suhtumist Rochlitzisse. Pärastpoole, peale isiklikku tutvumist teineteisega, said nad sõpradeks.



WOLFGANG AMADEUS MOZART
(Lange portree)



JOSEPH HAYDN
(Hoppneri portree)

X

1793. — 1802. aasta looming

Beethoveni Viini-perioodi teoste kronoloogia algab 1795. aastast. 1793.—1794. aasta teoste kohta ei ole midagi teada. Aastail 1795—1802 kirjutas Beethoven 19 sonaati kahele käele, ühe sonaadi neljale käele ja 13 klaverivariatsioonide tsüklit, 3 klaverikontserti, ühe rondo ja 2 romanssi viiulile ja orkestrile, 2 sümfooniat, balleti «Prometheus», 43 tantsu mitmesugustele mänguriistade koosseisudele, 40 erisugust ansamblit (sealhulgas 6 kvartetti, 5 triot, 5 sonaati viiulile ja klaverile, 2 sonaati viiulile ja tšellole), umbes kakskümmend laulu ning oratooriumi «Kristus Õlimäel». Enamik neist töödest ilmus samal ajavahemikul ka trükis. Eespool me juba mainisime, et mõned neist teostest olid osaliselt loodud juba Bonnis.

Vastavalt traditsioonilisele periodiseerimisele moodustab 1802. aasta piiri, mis eraldab Beethoveni loomingu esimest perioodi teisest («Eroica», 1801—1804). Kuid uued loomingulised printsiibid, mis avaldusid «Eroicas», arenesid välja juba eelnenud perioodil: seetõttu on vaade, nagu oleks Beethoven esimese Viinis veedetud kümne aasta vältel rahuldunud Mozarti ja Haydni jäljendamisega, kahtlemata ekslik. Seda märkis juba Anton Rubinstein. «Tema [Beethoveni] esimese perioodi loomingus vilksatavad ainult siin-seal veel varasemate teoste vormivõtted, nii nagu ülikonnad mõneks ajaks veel endisteks jäävad, kuid ka nendest teostest on juba tunda, et varsti tulevad puuderdatud, patsiga paruka asemele loomulikud juuksed, et pannalkingi asendavad saapad muudavad mehe kõnnaku (ja ka muusika), et pikk-kuub, mis tuleb terasnööpidega avara fraki asemele, annab talle teise rühi. Ka neis teostes heliseb südamliku tooni kõrval (nagu Haydnil ja Mozartil) juba hingestatud toon (mis neil puudub). Ent varsti ilmub tal esteetikale (nagu neil) lisaks eetika (mis neil puudub) ja sa aimad, et ta menueti peatselt skertso vastu ümber vahetab ja sellega oma teostele viriilsema, tõsisema iseloomu annab, et ta

annab instrumentaalmuusikale dramaatilise väljendusjõu, mis ulatub kuni tragismini, et ta arendab huumori muusikas irooniani ja et muusika omandab üldse täiesti uue ilme. Tema ülevus *adagio*'s on imeteldav . . . , ent milles ta on lihtsalt ületamatu — need on tema skertsod (mõnda neist võrdleksin ma narriga «Kuningas Learist»).»

Noore Beethoveni loomingule on iseloomulik ebatavaline žanriline mitmekesisus: XVIII sajandi aadlisalongi traditsioonide vaimus kirjutatud «meelelahutuslike» teoste kõrval tekivad üksteise järel teosed, kus helilooja julgelt rajab uut teed, mis tunduvalt erineb tema eelkäijate omast. Järelikult oli «küpse Beethoveni» muusikaline keel varasemate teostega igakülgselt ette valmistatud.

Oma eelkäijate — Glucki, Haydni ja Mozarti traditsioonidele toetudes arendab Beethoven neid traditsioone edasi ning toob muusikakunsti palju uut. Ta kõneleb teistsugust, hoopis julgemat keelt, uue heroilise revolutsioonilise sisu alusel loob ta palju terviklikumad ja suuremad muusikavormid.

Kõik see tuleneb Beethoveni püüdest konkreetset tegelikkust võimalikult reaalsemalt, võimalikult sügavamalt edasi anda, kujutada, ühest küljest, võitleva, kannatava ja lõpuks võitva kangelasliku üksikisiku sisemaailma, teisest küljest aga — masside võitlust oma vabanemise eest.

Algul esinevad heroilise muusikalise keele elemendid laialipillatult, pärastpoole püüab helilooja neid ühendada. See pikk ning raske «kogumisprotsess» vältab kuni 1803. aastani. Jälgime seda protsessi üksikute žanride kaupa.

Viinis viibimise esimesel perioodil kirjutas Beethoven nagu varemgi suurel hulgal kammerteoseid mitmesugustele ansamblitele, nagu keelpillide triole (viiul, vioola, tšello), puhkpillide sekstetile, puhkpillide kvintetile, segakoosseisulisele sekstetile, segakoosseisulisele triole jne. Oma enamuses kujutavad need ansamblid endast meelelahutusmuusika mitmesuguseid liike, mida noor Beethoven kuulis juba Bonni õukonnas ja aadlisalongides.

XVIII sajandil nimetati sedalaadi muusikateoseid «divertismentideks» («meelelahutusteks», «vestlusteks»), mõnikord ka «serenaadideks» («ülistamisteks»). Divertismendid koosnevad harilikult mitmest (enam kui neljast) erilaadsest osast. Osadevaheline ühtsus saavutatakse ainult tonaalse plaaniga (nagu vanaaegsetes süitides). Muus mõttes ei ole divertismendi osad üksteisega seotud.

Alates 1803. aastast ei kasuta Beethoven enam neid vorme ja suhtub isegi omaenda endistesse sedalaadi teostesse põlglikult. Kuid XVIII sajandi viimasel aastakümnel maksab Beethoven sellele žanrile küllaltki rikkalikku lõivu, mis on seletatav eelkõige sellega, et Viini aristokraatia seas oli sedalaadi teoste järele suur nõudmine.

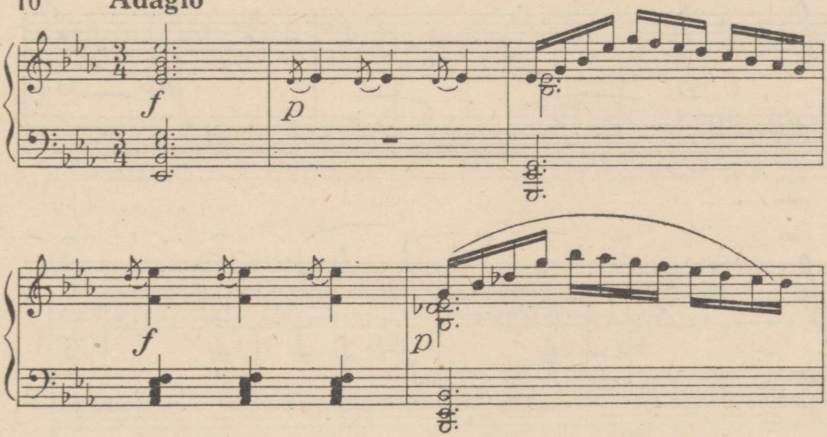
Vähehaaval areneb meelelahutuslikest tendentsidest jagusaamise protsess ja üha sagedamini ilmub teistlaadi ansambleid, mis on sonaaditüübilised ja milledel on uus muusikaline sisu. «Tõsiseid» ansambleid

kohtame juba Beethoveni loomingu esimesel Viini-perioodil. Need on kolm klaveritriot *opus* 1 (1795) ja kuus keelpillikvartetti *opus* 18 (1800). Need teosed moodustavad oma dramaatilisuse, kontrastsuse ja muusikaliste mõtete laia arenduse poolest tähtsa etapi sonaadivormilise kammermuusika ajaloos.

Ent ka meelelahutusliku žanri enda raames nihkub Beethoven tõsiste ideede poole, näiteks selle žanri parimas kammerteoses — septetis *opus* 20.

Septett *opus* 20 (1800) viiulile, aldile, tšellole, kontrabassile, metsasarvele, klarnetile ja fagotile[1] koosneb seitsmest osast. Kuigi esimene ja viimane osa on kirjutatud sonaat-*allegro* vormis ja kuigi need sonaadivormid on loodud juba pärast tervet rida sisult dramaatilisi klaverisonaate (iseäranis pärast Pateetilist sonaati), ei ole siin märgata tugevaid kontraste pea- ja kõrvalpartii teemade vahel. Üldse on need sonaadivormis *Allegro*'d elegantsed ja elurõõmsad ning kuuluvad nende XVIII sajandi sonaadivormide hulka, kus on säilinud kerge suurilmaliku vestluse laad. See-eest ei jää esimese osa sissejuhatav *Adagio* oma tõsiduse poolest maha noore helilooja sonaatide ja sümfooniate teistest aeglastest sissejuhatustest:

10 **Adagio**



Teine osa on noore Beethoveni parimaid ja siiramaid *Adagio*'sid. Kantileeni lai areng, dünaamilised kontrastid ja tundesügavus on Beethoveni instrumentaalmuusikale tüüpiline.

Kolmandale osale — kuulsale menuetile — järgnevad variatsioonid alam-Reini rahvalaulu «Kalur, armas kalur» teemale. Viies osa on üks esimesi Beethoveni skertsosid. Antud juhul asendab skertso teist

[1] Ansambli koosseis ise on üsna iseloomulik divertismentidele ja serenaadidele: meenutagem serenaadi Rossini «Sevilla habemeajaja» esimesest vaatusest.

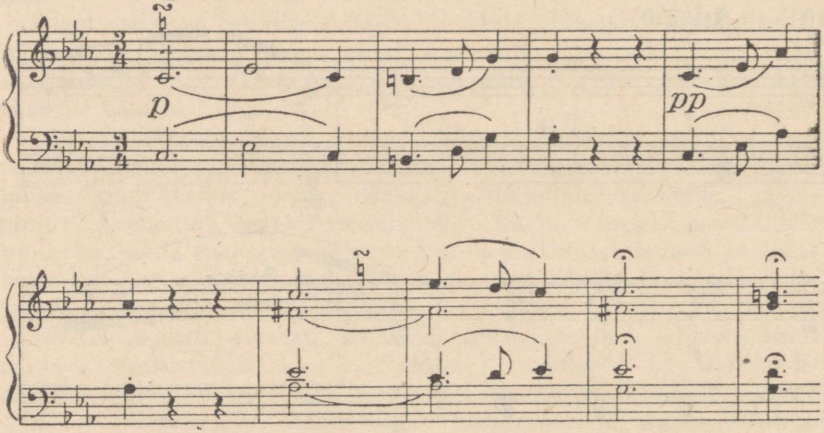
menuetti (mis on tavaline XVIII sajandi divertismentides). Kuues, väga lühike aeglane marsilaadne osa on otsekui sissejuhatuseks sonaadivormis finaalile[1].

Muusika suursugusus ja värskus ning muusikaliste teemade hämmastav rikkus tõstab Beethoveni septeti kõrgemale kõigist teistest sama žanri teostest[2]. Eeskujuks oli septetile Mozarti viimane divertisment re-mažoor. Tervikuna on septett, nagu rida teisigi Beethoveni varaseid teoseid, üleminekuvormiks vanaaegselt tantsuliselt divertismendilt sonaadivormilisele ansamblile.

Helilooja ise ei sallinud septetti. Teda otsekui haavas selle moeteose populaarsus, kuna uued ideed, mis Beethoven oli valanud teistesse teostesse, sama publiku ükskõikseks jätsid. «Septetis on siirast tunnet, kuid ei ole kunsti,» ütles helilooja. Kord, ärritatuna kiidulauludest oma varase teose aadressil, soovis ta koguni, et septett ära põleks.

Kolm klaveritriot *opus* 1 kannavad juba selgelt avalduvaid novaatorlikke jooni. Meenutame do-minoor-triot. Esimese osa peateemas on palju motsartlikku:

11 Allegro con brio



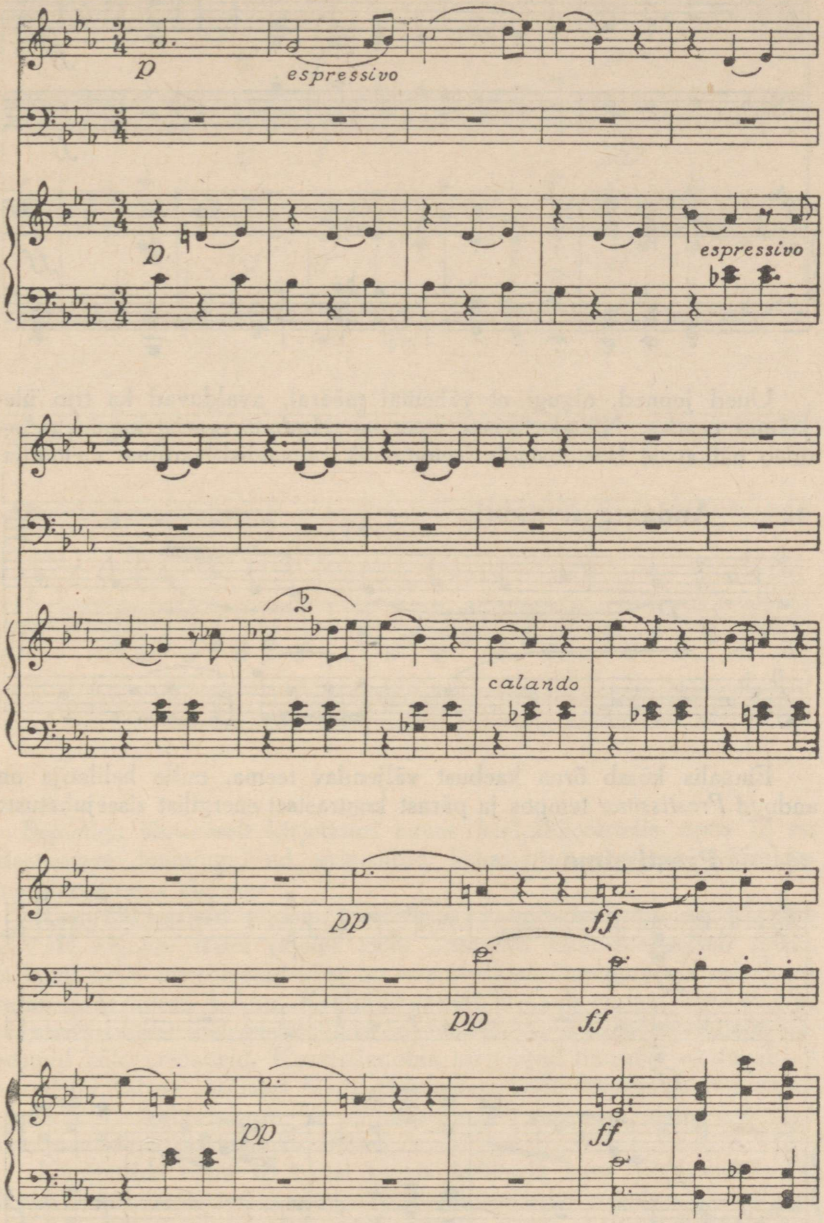
Kuid kogu trio esimese osa dünaamika on teravalt isikupärane ning tal ei ole pretsedente XVIII sajandi kammermuusikas. Võtame näiteks dünaamilise kontrasti esimese osa kõrvalpartiis:

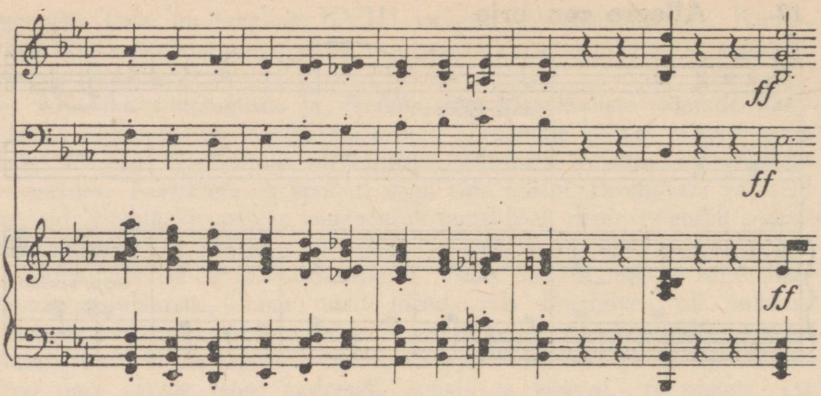
---

[1] Sellised elavale finaalile eelnevad lühikesed aeglased osad, mis on sissejuhatava iseloomuga, on klassikute juures (Händel, Haydn, Beethoven) sagedased.

[2] Arvestades septeti menu, seadis Beethoven selle triole (klaver, viiul tšello) ja pühendas seade oma uuele arstile professor Schmidtile. Septett on saanud tuntuks peaasjalikult mitmesugustes transkriptsioonides, enamasti klaveriseades.

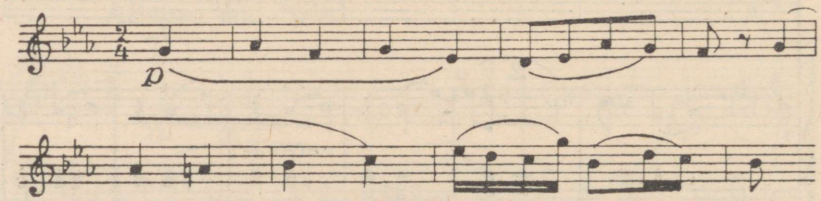
12. Allegro con brio





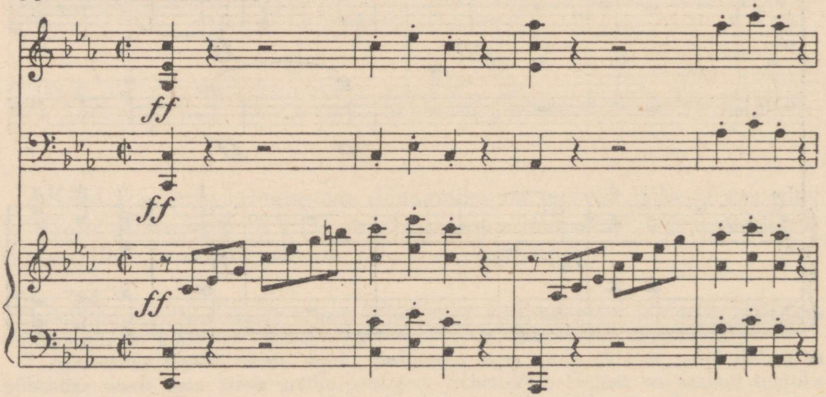
Uued jooned, olgugi et vähemal määral, avalduvad ka trio ülejäänud osades. Näiteks teises osas — *Andante* variatsioonidega — tuleb nähtavale Beethovenile iseloomulik rahvaviisi-laadiline meloodia:

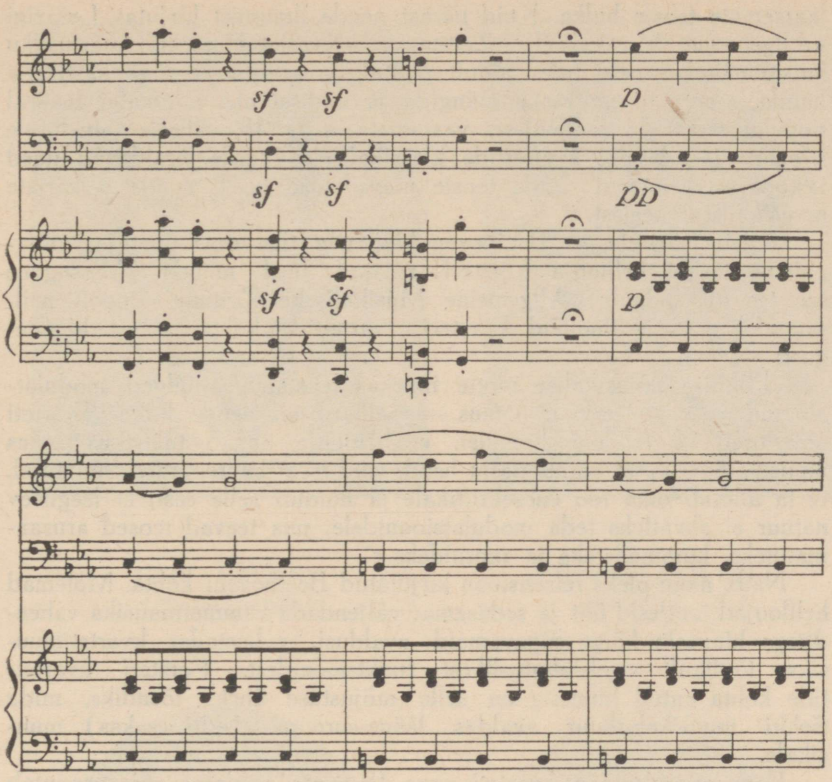
13 Andante cantabile



Finaalis kõlab õrna kaebust väljendav teema, mille helilooja on andnud *Prestissimo* tempos ja pärast kontrastset energilist sissejuhatust:

14 Prestissimo





Septetiga üheaegselt kirjutatud kuues keelpillikvartetis *opus* 18 on Beethoveni loomingulised printsiibid kehastatud septetiga võrreldes hoopis suurema täiusega.

Keelpillikvartetid kujunesid iseseisvaks kammermuusika-žanriks alles XVIII sajandi teisel poolel. Selle ansambli iseärasus seisab selles, et kõigi nelja instrumendi kõla on enam-vähem ühesugune ja mõnikord sulab isegi täiesti kokku. Keelpillikvartett kujutab endast otsekui üht, seejuures nõtket instrumenti, mis on suuteline andma kõige mitmekesisemaid kõlavarjundeid. Kvartetivormis kirjutatud muusika on tavaliselt enam või vähem intiimset laadi. Beethoven andis kvartetižanrile enneolematu komplitseerituse ja mitmekesisuse ning suurendas nõudeid interpreetide mängutehnika suhtes.

Kvartettide *opus* 18 kallal töötas helilooja kaua ja armastusega. Kuid tema kvartetid ei saanud sugugi mitte otsekohe üldtuntuks, olgugi et nende väärtusest ka päris märkamatult mööda ei mindud. Meie ajal on nad kaunikõlalisuse ideaaliks ja kuuluvad Beethoveni kõige popu-

laarsemate teoste hulka. Kuid pärast nende ilmumist kirjutas Leipzigi «Allgemeine Musikalische Zeitung»: «Kvartetid on täisväärtusliku kunsti näiteks; neid tuleb ainult puhtalt ja sealjuures väga hästi ette kanda, sest neid on raske mängida ja nad ei ole vähimalgi määral populaarsed.» Ja tõepoolest, vaatamata *opus* 18 välisele lähedusele Mozarti ja Haydni kvartettide klassikalisele žanrile, eraldavad uued isikupärased jooned nende teoste muusikalise keele nende eelkäijate muusikalisest keelest.

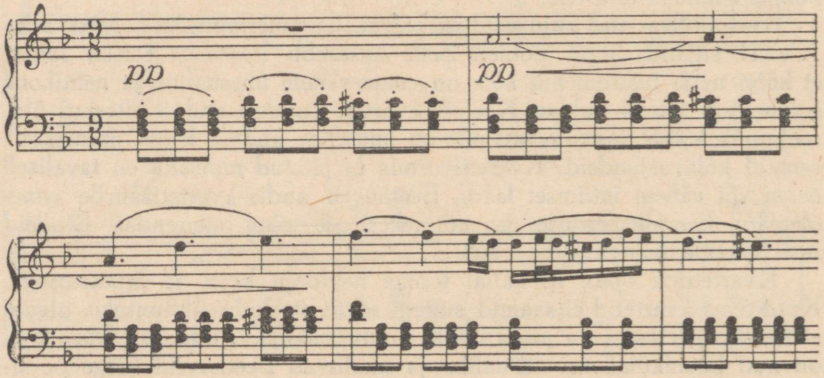
Tuleb märkida, et Beethoven käis siin ühe oma õpetaja, väljapaistva tšehhi helilooja Försteri rajatud teed mööda. Missugune see tee oli, selgub «Allgemeine Musikalische Zeitungi» poolt neilsamadel aastatel ilmunud Försteri kvartettide kohta antud hinnangust:

«Põhilise muusikalise mõtte ilmekas teostamine, julged modulatsioonid ja kogu terviku ühtsus — sellised on nende kolme kvarteti omadused... Ei ole kahtlust, et helilooja annab tulevikus selles muusikaliigis mitte ainult palju head, vaid isegi suurepärast tingimusel, et ta allutab oma töö enesekriitikale ja hoidub selle eest, et leegitsev natuur ei ahvatleks teda modulatsioonidele, mis teevad teosed arusaamatuteks, kummalisteks ja mornideks.»

Näib, nagu oleks retsensioon kirjutatud Beethoveni kohta. Mõlemad heliloojad taotlesid üht ja sedasama: väljendada kammermuusika vahenditega hingeelu kõige sügavamaid avaldusi, vabastades kvartetimuusika lõplikult meelelahutuslikest funktsioonidest. Försteri kvartettide kohta antud hinnang on selle mõjustuse üheks tõendiks, mida tšehhi muusikakultuur avaldas lääne-euroopa (eriti saksa) muusikale.

Esimese, re-minoor-kvarteti *opus* 18 teises, aeglases osas saavutab XVIII sajandi laulva «tundelise» *Adagio* žanr suurima täiuslikkuse:

15 Adagio affettuoso ed appassionato

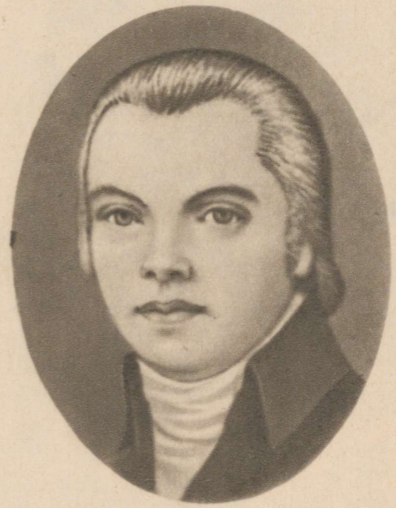




CARL CZERNY
(Mayeri graviür)



FERDINAND RIES
(Höffi graviür)



KARL AMENDA
(1798. aastast pärinev joonistus)



IGNAZ MOSCHELES
(Mayeri graviür)



ANTONIN REICHA
(Kunisi joonistus. 1825. a.)



Ülikooli väljak Viinis XVIII sajandi lõpul
(Kaasaegne värviline gravüür)



Kontserdisaal Augartenis



Heiligenstadti üldvaade
(Gerstmeyeri gravüür)

Kõik instrumendid laulavad, meloodiad annavad edasi kaebuse erilaadilisi varjundeid, vaheldudes rahulikumate episoodidega. Beethoven viitas sellele, et *Adagio* loomise mõttele viis teda stseen hauakambris Shakespeare'i tragöödiast «Romeo ja Julia». Mõttesügavuse, sonaadivormi laia arenduse, meloodiate ulatuslikkuse ja kontrastide väljendusjõu poolest kuulub esimese kvarteti *Adagio*'le selle žanri teoste hulgas, millel on erakordselt suur tähtsus noore Beethoveni loomingus, keskne koht.

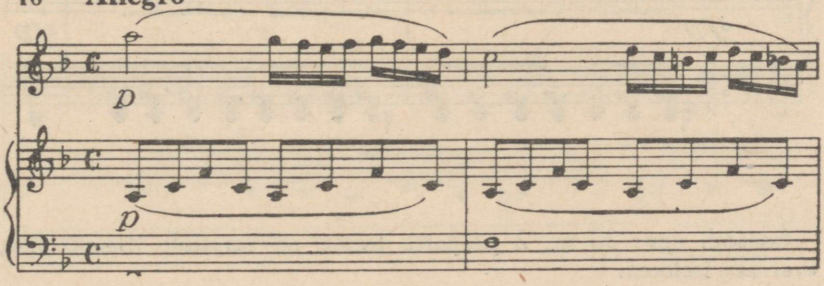
Eriline koht kuulub teisele suurepärasele *Adagio*'le, nn. «Melanhooliale» kuuendast kvartetist si-bemoll-mažoor. Kui teised Beethoveni poolt samal perioodil kirjutatud aeglased osad kujutavad endast tsüklilise vormi lõpetatud osa, mille elemente kuskil enam ei esine, siis «Melanhoolia» on vahetult seotud kerge, graatsilise tantsulise (lendleri tüüpi) finaalse *Allegretto*'ga, moodustades sellele sissejuhatuse. Peale selle tungivad *Adagio* elemendid kahel korral sisse finaali muusikasse. Sellist kontrastsete elementide — sügavalt väljendusrikka *Adagio* ja muretu ning helge *Allegretto* omapärast ühendamist kohtame Beethoveni muusikas esmakordselt.

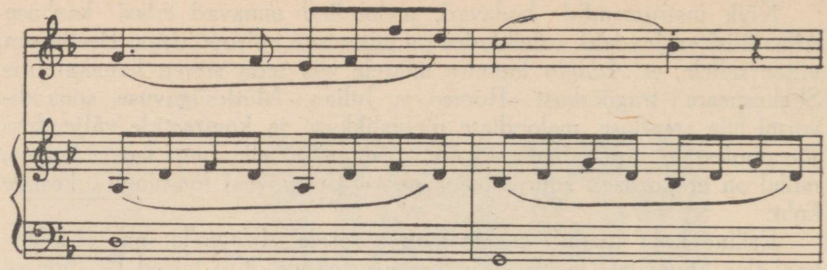
Ajaloolisest seisukohast lähtudes kuulub kvartettidele *opus* 18 vahepealne asend XVIII sajandi klassikalise kammermuusika (meelelahutuslikud elemendid, tantsulisus, finaalide tüüpilised kadentsilised käigud, peen väline lihvitus) ja uue «tõsise» žanri kammermuusika (sügavad *Adagio*'d, tsükli üksikute osade orgaanilise ühendamise esimesed tunnused) vahel.

Kui püüda kindlaks määrata noore Beethoveni sonaadivormilise viiulimuusika arenemise äärmised vastandpunktid, tuleb kõrvutada tema sonaadid *opus* 24 (1801) ja *opus* 30 nr. 2 (1802). Selleks et teravalt rõhutada kõiki idülliliselt muretu, nn. «Kevadsonaadi» *opus* 24 ja dramaatilise sonaadi *opus* 30 nr. 2 erinevusi, on küllalt, kui võrrelda pea- ja kõrvalpartii vahekorda kummagi esimeses osas.

Me ei näe teravat dramaatilist konflikti sonaadi *opus* 24 pea- ja kõrvalpartiis endas ega ka kontrasti ühest küljest peapartii —

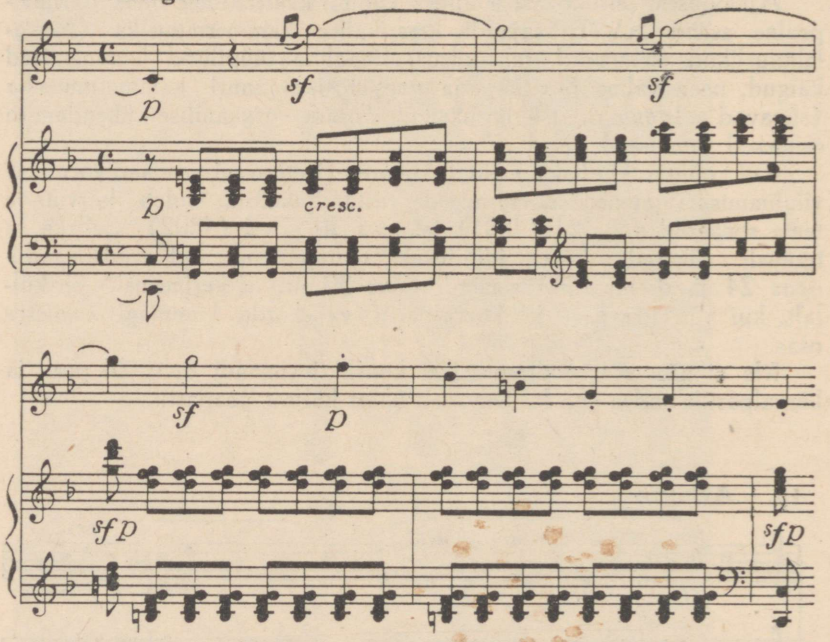
16 **Allegro**





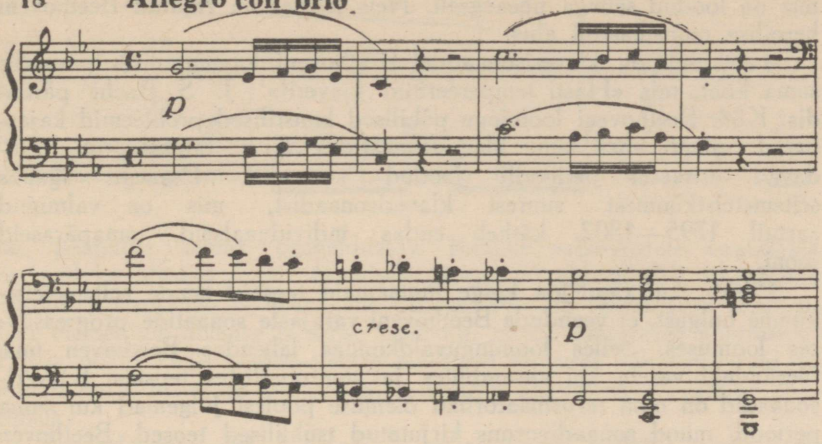
ja teisest küljest kõrvalpartii vahel:

17 **Allegro**



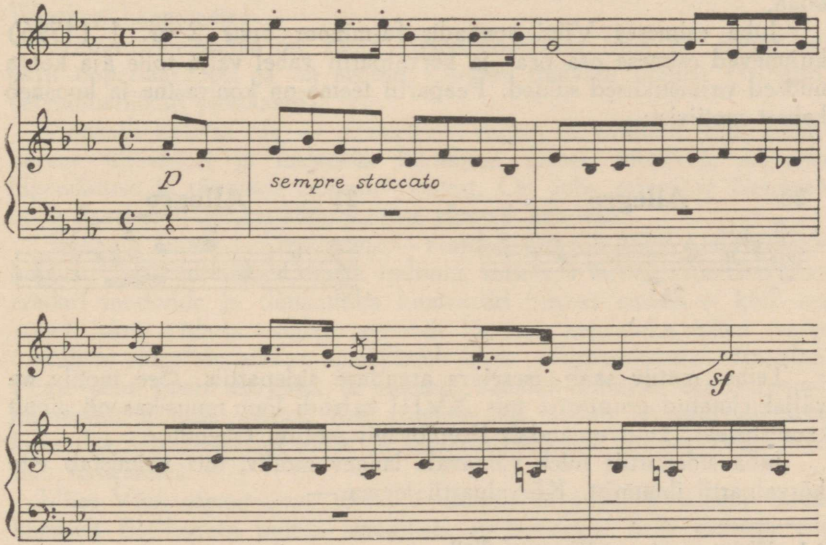
Sonaadi *opus* 30 nr. 2 peapartii teemal on varjatult dramaatiline, «valvas» iseloom:

18 **Allegro con brio**



Ekspositsiooni sidepartii ei moduleeru; ootamatult tekib paralleelses mažooris täiesti kontrastne fanfaaritaoline helge ja energiaküllane kõrvalpartii teema. Kontrapunktiline saade annab marsitaolisele teemale erilise elastsuse:

19 **Allegro con brio**



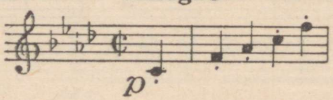
Sonaadi *opus* 30 nr. 2 sisu on väga lähedane Teise sümfoonia sisule, mis on loodud sellega üheaegselt. Neis teostes on rajatud Beethoveni heroilise muusikastiili alus.

Tähtsuselt on klaverisonaatidel Beethoveni loomingulises pärandis sama koht, mis «Hästi tempereeritud klaveril»[1] J. S. Bachi pärandis. Kõik Beethoveni loomingu põhilised kunstilised probleemid kajastuvad mingil viisil tema klaverisonaatides. Eriti tähtsat osa etendavad esimesel perioodil loodud sonaadid. Peaaegu igaüks seitsmeteistkümnest suurest klaverisonaadist, mis on valminud aastail 1795—1802, kätkeb endas individuaalseid, omapäraseid jooni.

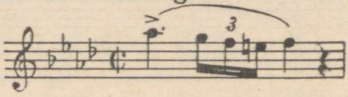
Piisab, kui vaadelda kõige tähtsamaid teoseid nende seitsmeteistkümne hulgast, et veenduda Beethoveni varajaste sonaatide progressiivses loomuses. Selles loominguvaldkonnas lahendas Beethoven uusi ülesandeid varem kui ansamblites ja sümfoonilistes teostes. Klaverisonaadid on oma reformaatorliku olemuse poolest julgemad kui sama perioodi muud sonaadivormis kirjutatud tsüklilised teosed. Beethoven arendas laiaulatuslikult välja omavahel kontrasteeruvate teemade, ent samuti ka üksikutes teemades endis peituvate kontrastsete elementide vastandamisele ja arendamisele rajatud sonaadilisuse printsiibi. Beethoveni sonaadid paistavad silma ülesehituse ulatuse poolest: põhiline temaatiline materjal on intensiivselt välja arendatud, süveneb side vormi üksikute osade vahel, teravnevad kontrasteeruvate episoodide ja teemade vahelised vastuolud. Erilist osa etendavad finaalid ja *coda*'d (lõpetavad osad). Need peavad väljendama teose põhiliste muusikaliste kujundite arengut ja seda kuulajate teadvuses kinnistama.

Juba esimeses Viini sonaadis fa-minoor *opus* 2 nr. 1 (1796) kujunevad esimese osa pea- ja kõrvalpartii vahel välja tolle aja kohta uudsed vastastikused suhted. Peapartii teema on kontrastne ja koosneb kahest motiivist:

20 **Allegro**



21 **Allegro**

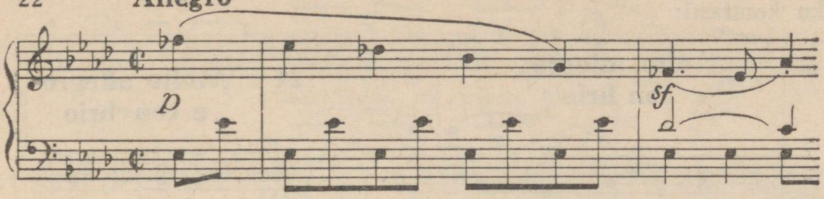


Teine motiiv saab iseseisva arenduse sidepartiis. See motiiv on väljakirjutatud *gruppetto*, mis XVIII sajandi lõpu muusikas oli ainult kaunistuseks, kuid omandab Beethovenil motiivi tähenduse.

Juba sidepartiis tuleb nähtavale langev motiiv, mis valmistab ette kõrvalpartii ilmumist. Kõrvalpartii teema —

[1] «Wohltemperiertes Klavier». *Tõlk.*

22 **Allegro**



on peapartii teema peegelduseks. Kõigile erinevustele vaatamata on neil ka ühiseid jooni: üksteisele järgnevad akordihelid, ühesugune rütmiline struktuur ja ühesugune pikkus. Nii on rakendatud temaatiliste elementide ühtsuse ja seose printsiipi nende elementide kontrasteerimise puhul. Selle sonaat-*allegro* mõõtmed on veel piiratud, kuid ta annab palju materjali Beethovenil esinevate analoogiliste vormide analüüsiks.

Sonaadi teine osa — *Adagio* — on esimeseks näiteks suurepäraste aeglaste osade reas Beethoveni muusikas. Need südamlikud osad olid Beethoveni kaasaegsele kuulajaskonnale sonaatide kõige tähtsamaks osaks. Neis *Adagio*'des arendas Beethoven edasi Mozarti ja Haydni üllaid klassikalisi traditsioone, rikastades neid nukrate ja helgete tunnete uute kontrastidega, mehise kurbuse joontega. Sonaatide aeglastes osades ei kajastunud mitte ajastu pinnapealne mood (Beethoven oli moodsa sentimentalismi vaenlane), vaid kogu eesrindliku saksa intelligentsi noore põlvkonna teadvuse oluline külg. Nagu teada, leidis see teadvuse külg kõige täielikuma kunstilise väljenduse Goethe «Noore Wertheri kannatustes».

Adagio meloodia on rikas figuratsioonidest, mis on nähtavasti pärit ooperiaariatest ja on seotud Chopini tulevase stiiliga (trillerid, väljendusrikkad passaažid).

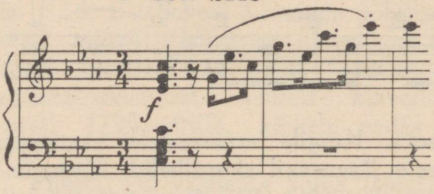
Sonaadi kolmas osa — menuett —, milles on säilinud traditsioonipärane ülesehitus ja meloodia liikumine, erineb motiivide suurema liigendatuse ja rütmilise teravuse poolest. On juba märgatav üleminek uude žanrisse — sonaat-sümfoonilise skertso žanrisse.

Sonaadi finaal — *Prestissimo* — eraldub teravalt tolle aja finaalide hulgast. Selle tormiline, kirglik iseloom, selle mürisevad arpedžod ning eredad motiivide ja dünaamika kontrastid teemas endas — kõik see annab alust pidada esimese sonaadi lõpuosa esimeseks lüliks terves tormiliste finaalide ahelas, mis ulatub kuni «Appassionata» finaalini. Peale selle tuleb märkida, et esimese sonaadi viimane osa sarnaneb meeleolult esimese osaga. See viimane osa annab sonaadi põhiliste kujundite loomuliku arenduse ja moodustab kogu kontseptsiooni lõpliku haripunkti.

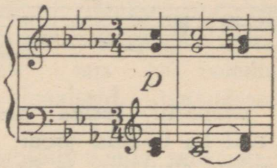
Viies Viini sonaat *opus* 10 nr. 1 do-minoor (1798) rikastab esmakordselt Beethoveni paletti traagiliste motiividega. Selle esimene osa on hilisemate heroiliste sonaat-*allegro*'de algkujuks. Juba peapartii

teema annab heroilise meelekindluse ja kõhklemise, kannatuse iseloomuliku kontrasti:

23 **Molto allegro e con brio**

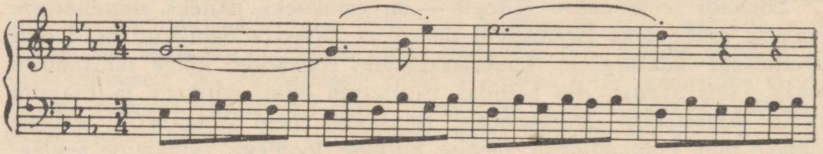


24 **Molto allegro e con brio**



Sideosa tõstab vähehaaval esiplaanile teise elemendi («ohke»), kuni see lõpuks kõrvalpartii teemaks areneb:

25 **Molto allegro e con brio**



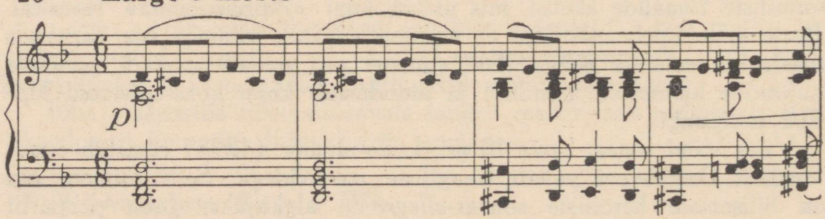
Sisult on kõrvalpartii teema rahulikult graatsiline ja moodustab kontrasti peapartii traagilise teemaga.

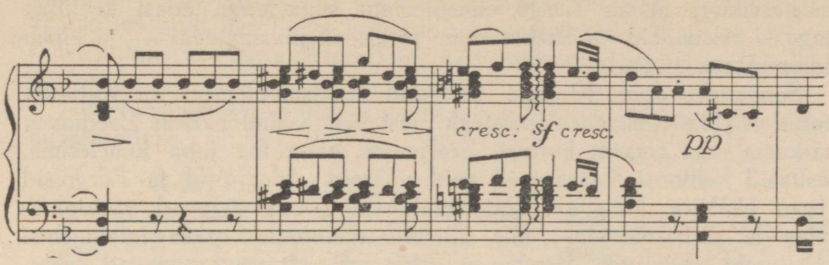
Siin ilmub Beethovenile iseloomulik vastandamine nii peapartii teemas kui ka pea- ja kõrvalpartii vahel. See kontrast läbib kõiki sonaat-*allegro*'sid; kontrastseid elemente ühtsustab enamasti nende aluseks olev ühine motiiv. Motiive teisendatakse sidepartiis, ja sellega saavutatakse intonatsiooniline ühtsus.

Järelikult on sonaaditsükli alguses ja lõpuosas (esimeses osas ja finaalis) tehtud juba olulisi muudatusi heroilisele sonaadižanrile lähenemise suunas.

Aeglane osa omandab uue ilme sama *opus*'e teises sonaadis — nr. 3. Selle sonaadi teine osa — *Largo e mesto* re-minoor — kujutab endast kurva pateetika ülevat kehastust. *Largo* algab dramaatilise monoloogiga, mida katkestavad ahastushüüded:

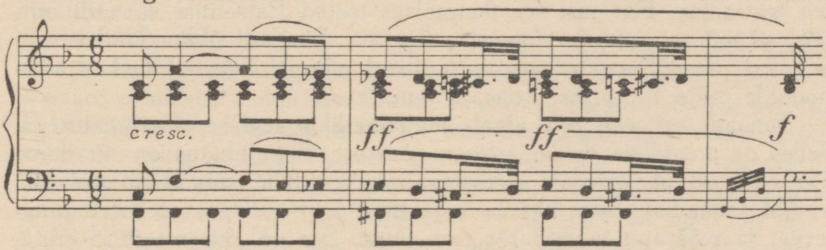
26 **Largo e mesto**





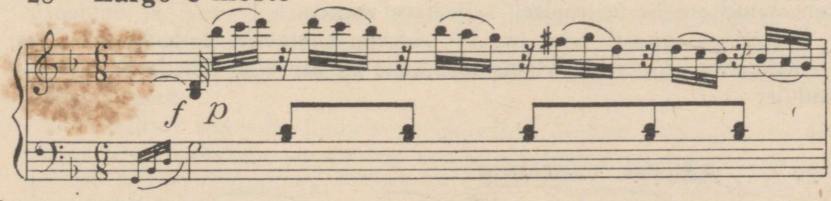
Lühike mažoorne episood moodustab helge kontrasti kurvale meloodiale. Ulatuslik üleminek repriisile on tulvil seda dramaatilist väljendusrikkust, mida Beethoven kannab üha rohkem üle siduvatesse ja töötluse iseloomuga osadesse. Selles üleminekus võib selgelt eraldada kaht kujundit. Põhikujundiks on monoloogi teisendatud algmotiiv. Teravalt dissoneerivad kooskõlad kõnelevad valu- ja ahastustundest:

27 **Largo e mesto**



Sellega vaheldub «kaeblik» figuratsioon; see on teine kujund:

28 **Largo e mesto**



Ebatavaliselt suureks on paisunud *coda*, mis on kogu *Largo* keskpunktiks. Ülemise hääle figuratsioon, mis esmakordselt tekib repriisile üleminekul ja mis on seal kaeblik ning rahutu, annab siin tunnistust täielikust taltumisest. *Largo* lõpul muusika kaugeneb, teema hääbub pikkamööda.

Tervikuna annab *Largo* enneolematu sügavusega edasi keerulisi hingelisi seisundeid — kaebest kuni meeleheitepuhanguteni — ja lõpeb üldise rahunemisega.

Sonaatides *opus* 10 esile kerkinud tragismi-element on võib-olla seotud isiklike ränkade elamustega: just neil aastail hakkas Beethoven märkama oma algavat kurtust. Sealjuures, nagu me juba kõnelesime, käsitasid helilooja kaasaegsed neid nukraid *Adagio*'sid ja *Largo*'sid ajastu häälena. Neis avaldusid erakordse jõuga sügavad vastuolud, «hingede disharmoonia», mis oli nii iseloomulik saksa intelligentsi lõhestunud teadvusele. Beethoven võitis mehiselt need piinavad vasturääkivused. Tema kõikumatu püüe teadvuse selguse poole muutub ilmseks, kui jälgime «küpse» Beethoveni sonaat-sümfoonilise tsükli aeglaste osade edasist evolutsiooni.

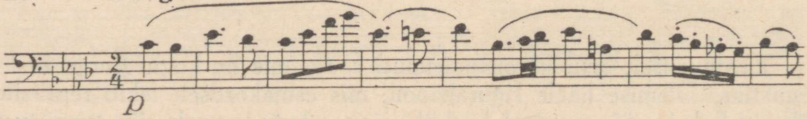
Suure jõu ja kultuurilise tähtsuse saavutab see traagiliste elamuste maailm Pateetilises[1] sonaadis *opus* 13 (1798).

Romain Rolland, kes võrdles Pateetilist sonaati sisutu ja lärmaka «melodraamaga», suhtub ebaõiglaselt sellesse noore Beethoveni kõige tähelepanuväärsemasse teosesse. Tõsi küll, oma pateetiliste hüüatuste, tormitsevate kirgede ja süngete dialoogidega on sonaat *opus* 13 äärmiselt teatraalne. Ent just see teatraalsus teebki Pateetilise sonaadi eriti kergesti mõistetavaks ja sügavalt mõjuvaks. Sonaadi üldine laad vastab Schilleri pateetilisele tragismile. Rolland märgib õigesti Glucki traditsioonide mõju Pateetilise sonaadi muusikas.

Sonaadi esimene osa algab majesteetliku aeglase sissejuhatusega. Selles on traagilise deklamatsiooni paatost. Sissejuhatus on tervikuna üles ehitatud üheleainsale elementaarsele motiivile, mis läheb siis läbi tervest sonaadist. Sissejuhatusele järgnev kiire *Allegro* on tulvil tunglevust ja määratut tahtejõulist tarmukust. See on aktsenteeritud erutatud kõne. Lakkamatu liikumise keerises vilksatavad mööda erinevad kontrastsed motiivid, mis ainult süvendavad ühtsuse tunnet. *Allegro* kiiret liikumist katkestavad sissejuhatuse ähvardavalt pidulikud, korduvad akordid, ja siis jätkub see liikumine taas uue jõuga. Pateetilise sonaadi esimene osa on traagilise elamuse terviklik kujund, mis on kehastatud eredas teatraalselt reljeefses vormis.

Pateetilise sonaadi teise osa — *Adagio cantabile*, la-bemoll-mažoor — meloodia erakordne lihtsus teeb selle mehise viisi lähedaseks rahvalaulule:

29 **Adagio cantabile**

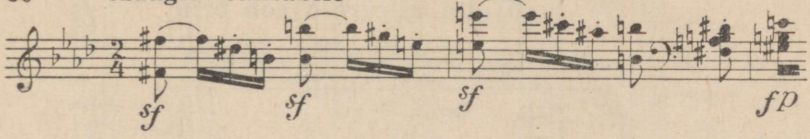


[1] See on Beethoveni enda pandud nimi.

Selles meloodias puuduvad «ohked» (pided), mis olid XVIII sajandi «galantse» stiili harilikuks meloodiliseks vormeliks. Just see lähedus rahvalaululisele alusele teebki Beethoveni meloodiad laiade rahvahulkade pärisosaks.

Adagio rahulikku sujuvasse voolu murravad sisse äkilised pateetilised hüüatused:

30 **Adagio cantabile**



Need tõusvad kvardid, mida Beethoven on käsitlenud heroilises plaanis, esinevad helilooja loomingus sageli ka edaspidi; isegi veel Üheksandas sümfoonias etendavad nad aeglases osas niisamasugust osa kui Pateetilise sonaadi *Adagio*'s. Meile näib, et need «heroilised kvardid» tekitavad assotsiatsioone revolutsioonilise ajastu kõige iseloomulikumate muusikaliste intonatsioonidega, mis on lähedased «Marseljeesi» intonatsioonidele. Heroiliste tunnete puhangule järgneb lõpuks uuesti rahulikult pidulik viis.

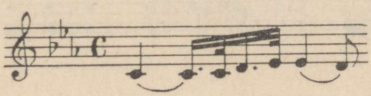
Pateetilise sonaadi laulev *Adagio* väljendab seda karmi rahu kõrgeimat astet, mis on edaspidi iseloomulik aeglastele osadele Beethoveni sonaadivormilistes tsüklites, millede peamiseks sisuks on võitluse heroism. Selletüübiline aeglane osa saavutab oma haripunkti keskmise ning hilisema loominguperioodi teostes («Appassionata», Viies sümfoonia, Üheksas sümfoonia). Heroiline aeglane osa Pateetilises sonaadis on hoopis teistsugune kui ülalkirjeldatud *Largo* sonaadis *opus* 10 nr. 3.

Pateetilise sonaadi kolmas osa — rondo, do-minoor — on kerge ja harmooniline, kulgeb ranges ühetaolises rütmis ja paelub kuulajat vabalt voolava meloodiaga. Rondosse põimuvad kontrastsed episoodid. Rondo meloodiates ühinevad nooruse- ja elurõõmutunne helge nukrusega. Rondo lõpp vapustab oma tugevate dünaamiliste kontrastidega.

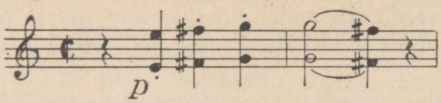
Tervikuna on Pateetiline sonaat oma põhilise mehise tooni poolest heroiline ja ülev. Tormilised kired ja üleskutsed «tegutsemisele» on dikteeritud revolutsiooni pateetikast. Konfliktid lahendatakse optimistlikult: teise osa rahulikkus ja rondo elujaatav iseloom tunnistavad seda täiesti ilmselt.

Pateetilises sonaadis ilmneb esmakordselt aeglase sissejuhatuse äärmiselt tihe motiiviline seostumine sellele järgnevate esimese osa sonaat-*allegro* ja finaali rondoga. Kõnelemata juba sellest, et sissejuhatus kordub kahel korral esimeses osas (töötluse eel ja *coda* eel), — tungib sissejuhatuse temaatika —

31 **Grave**

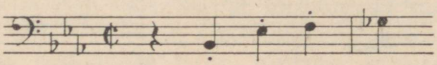


ka töötlusse: 32 *Molto allegro e con brio*

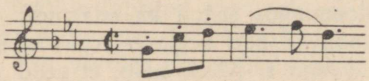


ning määrab ära kõrvalpartii:

33 *Molto allegro e con brio*



ja finaali rondo: 34 **Allegro**



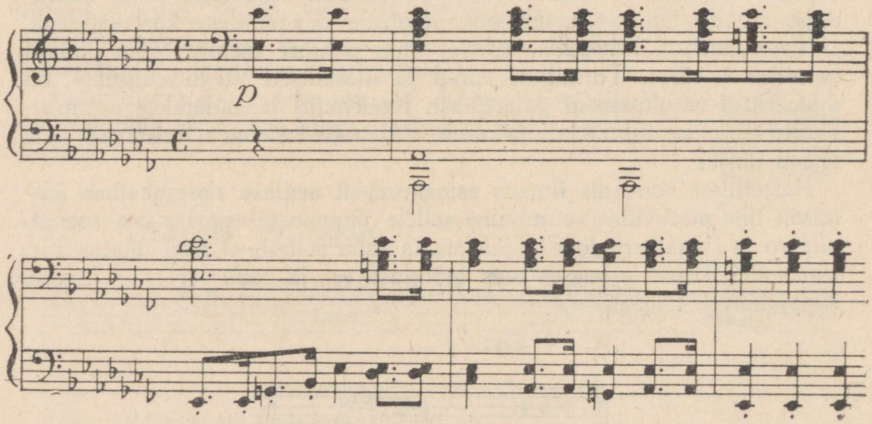
teemade ehituse.

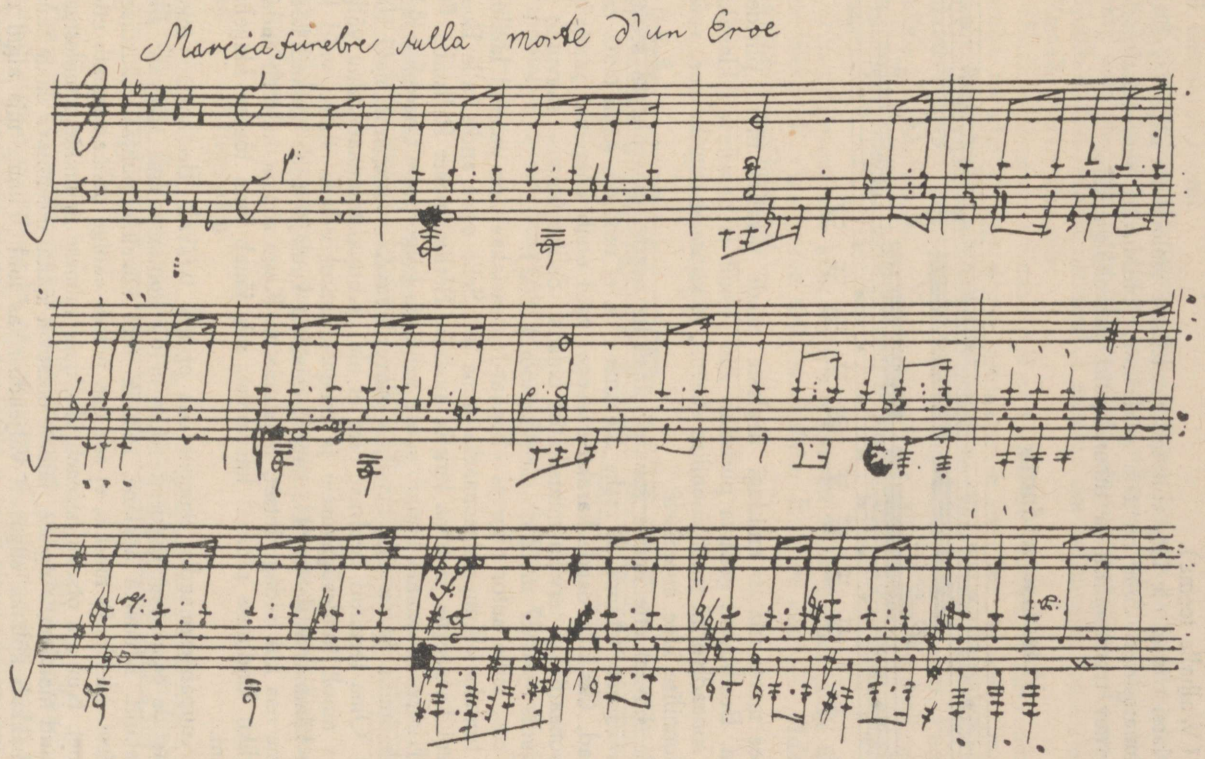
Selline tsüklilise vormi alguse ja lõpuosa motiiviline seostamine kujutab endast Haydni ja Mozarti loominguga võrreldes suurt sammu edasi ning võimaldab Beethovenil teose põhilisi kujundeid orgaaniliselt arendada.

Sonaadis *opus* 26 la-bemoll-mažoor (1802) ilmub Beethovenil aeglase osana esmakordselt programmiline muusikaline pilt. Helilooja nimetas selle «Leinamarsiks kangelase surma puhul». See marss on tähtsaks lüliks heroilise sonaaditsükli loomise pikaajalises protsessis. Ta on Kolmanda sümfoonia leinamarsi algkujuks.

Marsi meloodika kujuneb välja kõige lihtsamast akordide vaheldumisest. Teemaks on siin terve kompleks akorde:

35 *Maestoso andante*



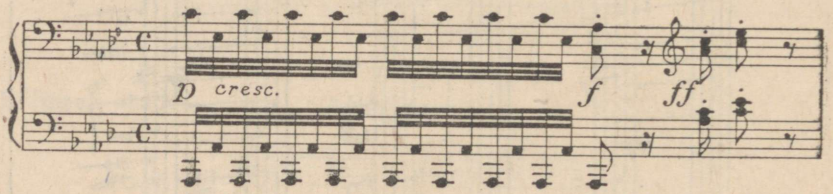


Leinamarsi autograaf sonaadist *opus* 26

Selline teemakujund on iseloomulik Beethoveni ülevat laadi episoodidele («Appassionata» teine osa). Pärastpoole võttis selle üle Wagner (Walhalla teema).

Marsi trio ei ole üles ehitatud tundelisele meloodiale nagu tavalistes leinamarssides. Siin on trio pildirikas: kuulduvad suurtükisaluudid, tugevnev trummipõrin ja tuhandepäise rahvahulga kära:

36 *Maestoso andante*



See marss ulatub muidugi aeglaste osade tavalise tüübi piiridest välja. Beethoveni geenius purustab siin järsult ja otsustavalt klassikalise sonaadivormi traditsioonilise skeemi, tuues selle ohvriks uue, revolutsioonilise idee avamisele.

Beethoveni ette kerkis sonaadi üksikute osade omavahelise seostamise äärmiselt tähtis ja raske ülesanne. Ta ei rahuldu, nagu tema eelkäijad, üksikute osade karakteersusega, vaid otsib kõrgemat printsiipi — sonaadi kui terviku muusikalist ühtsust. Sellise ühtsuse saavutab ta sonaadis *opus* 27 nr. 2 do-diees-minoor (1802).

Teos, mille autor nimetas «Sonaat-fantaasiaks», on saanud laialdaselt tuntuks «Kuupaistesonaadi» nime all. Selle nime andis talle Beethoveni kaasaegne ja tema kirglik austaja, Berliini poeet Rellstab.

«Kuupaistesonaat» kuulub suure helilooja kõige populaarsemate helitööde hulka ja on üks maailma klaverimuusika suurepärasemaid teoseid. Oma teenitud kuulsuse eest ei ole «Kuupaistesonaat» tänu võlgu mitte ainult tundesügavusele ja muusika harukordsele ilule, vaid ka oma hämmastavale terviklikkusele, mistõttu kuulaja tajub sonaadi kõiki kolme osa kui midagi ühtset, lahutamatut. Kogu sonaat kujutab endast kirgliku tundmuse pidevat kasvamist, mis jõuab kuni tõelise hingelise rajuni.

«Kuupaistesonaadi» esimene osa erineb teravalt Beethoveni teiste sonaatide esimestest osadest: selles ei ole kontraste ega teravaid ülemineku. Muusika aeglane, rahulik vool kõneleb puhtast lüürilisest tundest. Helilooja märkis, et see osa nõuab «kõige delikaatsemat» ettekannet. Kuulaja otsekui siseneb üksildase inimese unelmate ja mälestuste võlutud maailma. Aeglase, lainete õõtsuvat sõudu meenutava saate taustal hakkab kõlama sügavalt väljendusrikas laul. Tunne, mis algul on rahulik, äärmiselt keskendatud, kasvab kirglikuks üleskutseks. Aegamööda saabub rahunemine ja jälle kõlab nukker, igatsusest tulvil meloo-

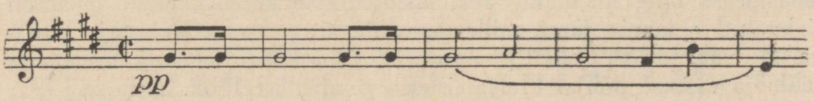
dia, mis hääbub siis madalate bassregistri helidena saatepartii lakkamatul lainetaval foonil.

«Kuupaistesonaadi» teine, üsna väike osa on täis pehmeid kontraste, kergeid intonatsioone, valguse ja varju mängu. Seda muusikat võrreldakse haldjate tantsudega Shakespeare'i «Suveöö unenäos». Teine osa kujutab endast oivalist üleminekut esimese osa unistavatelt meeleoludelt võimsale, uhkele finaalile.

«Kuupaistesonaadi» finaal, mis on kirjutatud jõulises, rikkas sonaadivormis, moodustab kogu teose raskuspunkti. Kirglike puhangute tormilises keerises sööstavad mööda teemad — ähvardavad, kaeblikud ja nukrad —, terve inimhinge erutatud ning vapustatud maailm. Puhkeb lõkkele tõeline draama. «Kuupaistesonaat» annab esmakordselt maailma muusikaajaloos pildi kunstniku harukordselt terviklikust sisemaailmast.

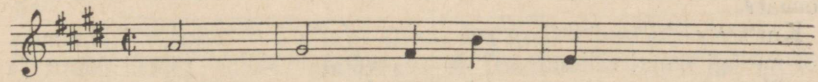
«Kuupaistesonaadi» kõik kolm osa jätavad ühtse terviku mulje üksikute motiivide väga peene töötlemise tõttu. Esimese osa — *Adagio sostenuto* — põhiteemat —

37 **Adagio sostenuto**



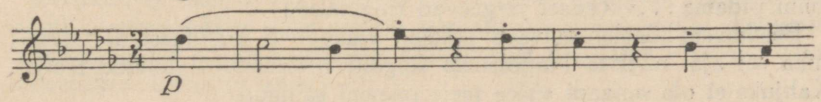
arendatakse teises osas — *Allegretto*'s. *Adagio* põhiteema teine motiiv —

38



kõlab *Allegretto* esimeses teemas (kusjuures laskuva kvindi diapasoon on täidetud):

39 **Allegretto**



Peale selle, paljud tagasihoidliku esimese osa väljendusrikkad elemendid arendatakse välja ja nad saavutavad kulminatsioonipunkti tormiliselt dramaatilises finaalis. Arpedžode tunglev tõusev liikumine viimases osas *Presto*'s algab samade helidega kui esimese osa rahulik lainetaoline alguski (do-diees-minoori toonika kolmkõla). See tõusev

liikumine läbi kahe-kolme oktaavi on võetud esimese osa keskmisest episoodist.

On olemas palju «Kuupaistesonaadi» süžeelise tõlgitsemise katseid. Kõige püsivamaks nende hulgast on jäänud Rellstabi loodud pilt. «Kuupaistesonaadi» helisid kuulates kangastus poeedile imeilus kuupaistene öö Vierwaldstätteri järvel Šveitsis. Ent Rellstab tabas ainult Beethoveni geniaalse helitöö välist külge. Tegelikult avaneb looduspiltide taga inimese sisemaailm, mis ulatub keskendunud, vaiksest endassesüvenemisest kuni äärmise meeleheiteni.

Biograafid seovad «Kuupaistesonaadi» sisu helilooja õnnetu armastusega Giulietta Guicciardi vastu, kellele see teos on pühendatud. «Kuupaistesonaadi» sisu ületab aga nii suuresti kitsalt isiklikkude elamuste piirid, et armastustunne võis olla ainult tõukeks, et kirjutada see teos, mis ennetas parimate romantilise kooli heliloojate hilisema loomingu. «Kuupaistesonaadi» esimest osa võiks õigusega nimetada XIX sajandi esimeseks noktürniks.

«Kuupaistesonaat» on tähtis etapp avara ideelise sisuga teoste loomisele viival teel. Nagu «Appassionatagi», nii oli sonaat *opus* 31 nr. 2 re-minoor (1802) Beethovenil Shakespeare'i «Tormi» muusikaliseks kehastuseks ning kirjutatud revolutsioonilisele süžeele. See sonaat on kirjutatud «plaani» järgi, mille pani ette keegi daam kirjastaja Hoffmeisteri vahendusel. Sellest plaanist võib üsna lihtsalt ettekujutuse saada helilooja vastuse põhjal Hoffmeisterile 8. aprillist 1802. aastal:

«Pagan võtaks, härrased, — mulle tehakse ettepanek kirjutada selline sonaat.

Revolutsioonilise palaviku päevil — ja, siis oleks see arvatavasti kõne alla tulnud. Ent nüüd, mil kõik jälle vanadesse rööbastesse tõmbuda püüab ja Bonaparte paavstiga konkordaadi sõlmis, — nüüd selline sonaat?

Kui see oleks veel *Missa pro sancta Maria a tre voci*[1] või õhtumess või midagi muud sellesarnast, — siis võtaksin kohe pintsli kätte ja maaliksin suurte naelaste nootidega *Credo in unum*[2]. Kuid, armas jumal, kirjutada sellist sonaati neil uuesti tagasipöörduvail kristlikel aegadel — hohoo! — Jätke see mõte katki, sellest ei tule midagi välja.

Nüüd kõige kiiremas tempos minu vastus — daam võib saada minult sonaadi, ka olen ma esteetilises suhtes valmis üldiselt tema plaanist kinni pidama . . .» (edasi järgnevad tingimused).

Beethoven kõneleb salvava pilkega «saabunud kristlikest aegadest»: juba sel ajal nägi ta Napoleonis selgesti revolutsiooni huvide reetjat. Kahjuks ei ole sonaadi süžee meie päevini säilinud.

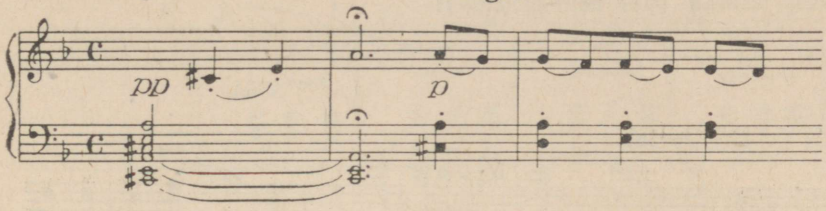
Sonaat *opus* 31 nr. 2 paistab silma esimese osa ebatavalise ülesehituse poolest, mis on täiesti uudne. Peapartii moodustab kahel korral korduv *Largo* ja *Allegro* järgnemine teineteisele:

---

[1] «Kolmehäälne mess püha Maria auks» (ladina k.). *Tõlk.*

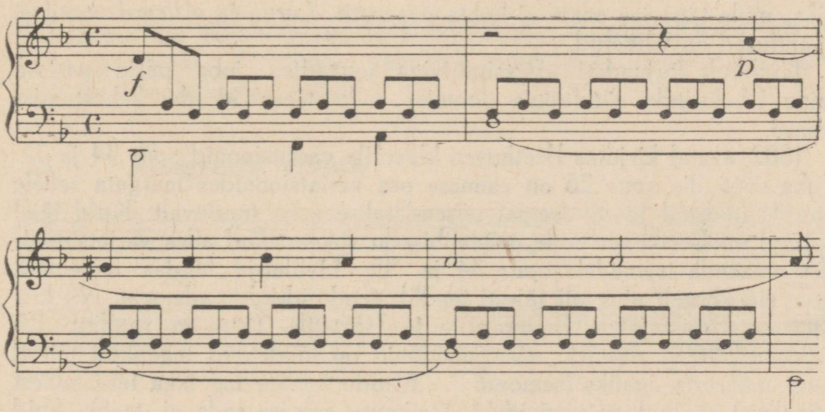
[2] «Mina usun ainsasse . . .» (ladinakeelse katoliku palve algus). *Tõlk.*

40 **Largo** **Allegro**



Siin on esitatud otsekui kaks alget — üks võimukas, käskiv, teine kannatav, kõhklev. Kogu sonaadi esimene osa on tulvil võitlust nende kahe elemendi vahel. Sidepartii kõrvutab keskmiste häälte erutatud saate foonil eredalt võimukat (bassihääl) ja kannatavat (ülemine hääl) alget.

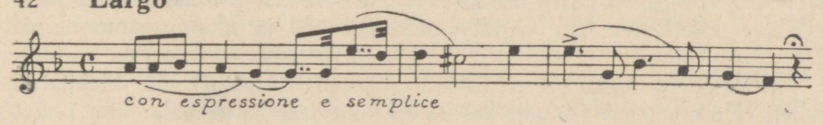
41 **Allegro**



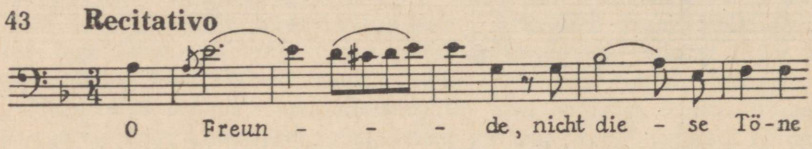
Mõlemate algmete võitlus saavutab oma kulminatsiooni töötluses.

Seetõttu, et esimese osa repriisis ilmub pärast peapartii mõlemat elementi ülemises hääles kaks saateta retsitatiivset fraasi, milles helilooja saavutab ülima väljendusrikkuse, hakati teost nimetama «Retsitatiiviga sonaadiks». Esimene fraas —

42 **Largo**



kordub põhijoontes Üheksanda sümfoonia finaalis (baritoni soolo — «Oo, sõbrad, mitte neid helisid»):



See analoogia teeb mõistetavaks retsitatiivsete fraaside tähenduse sonaadi esimese osa dramaturgias. Siin, samuti nagu Üheksanda sümfoonia finaaliski, heidavad nad otsustavalt kõrvale kõik üleelatu — antud juhul kannatuste, kahtluste ja kõhkluste elemendid — ja on piiriks, mille taga me enam ei kohta peapartii *Largo* ja *Allegro* motiive. Kahtlused on võidetud.

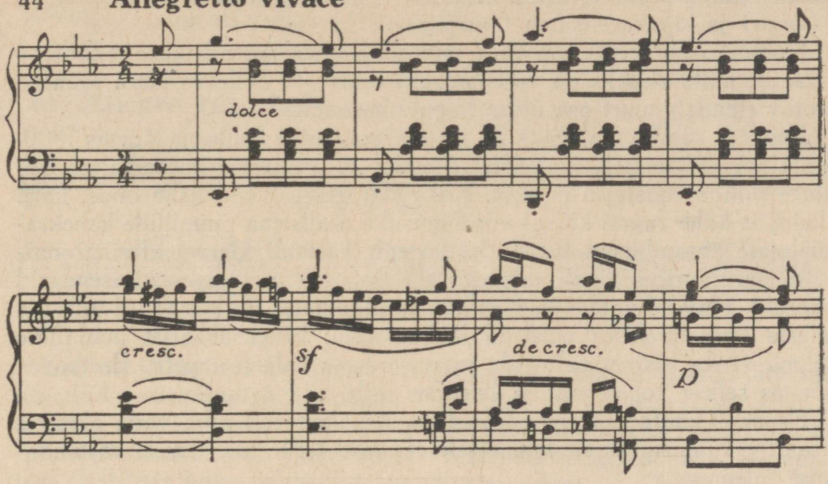
Järelikult kujundati «Retsitatiiviga sonaadis» juba palju aastaid enne Üheksanda sümfoonia loomist selle teose ideede kehastamise vormi.

1802. aastal kirjutas Beethoven klaverile variatsioonid *opus* 34 ja 35. Juba sonaadis *opus* 26 on esimese osa variatsioonides märgata sellele žanrile uudseid jooni: teemat teisendatakse üsna tunduvalt. Kuid täiel määral on Beethoven selle printsiibi ellu rakendanud alles variatsioonides omaenda teemadele *opus* 34 ja 35. Helilooja hindas mõlemaid *opus*'eid kõrgelt ning oli täiesti teadlik nende ideede uudsusest. Nii kirjutas ta kirjastajatele Breitkopfile ja Härtelile (kiri on saadud 18. oktoobril 1802. aastal): «Variatsioonid on töödeldud tegelikult täiesti uues maneeris, igaüks isemoodi . . . Muidu kuulen ma ikka teisi sellest kõnelevat, et mul on uusi ideid, kusjuures ma ise seda ei teagi, kuid seekord pean teile kinnitama, et ma rakendasin mõlemas teoses täiesti uut maneeri.»

Mõne päeva pärast kirjutab Beethoven samale adressaadile: «Selle asemel et variatsioonide uue meetodi ümber kõmu tekitada . . ., nagu seda teeb näiteks keegi prantsuse helilooja, kes kinkis mulle «uue meetodi järgi» kirjutatud fuugad, kus «uus meetod» seisab selles, et fuuga ei olegi enam fuuga jne., — ma siiski tahaksin juhtida asjasse pühendamatu tähelepanu vähemalt sellele, et need variatsioonid erinevad teistest.» Edasi järgneb palve trükkida lühike eessõna. Viimases osutatakse sellele, et Beethoven loeb variatsioonid *opus* 34 ja 35 oma suurevormiliste teoste hulka.

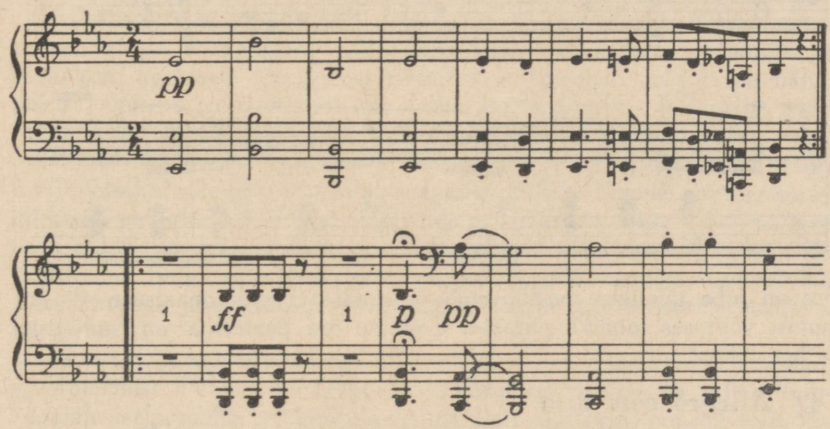
Variatsioonid *opus* 35 (15 variatsiooni fuugaga) on kirjutatud balleti «Prometheus» finaalis kasutatud kontratantsu teemale:

44 **Allegretto vivace**



Variatsioonides ilmub teema uuel, originaalsel kujul: kõlavad ainult teema bassihelid. *Pianissimo* vaheldub ootamatute kõuekärgatustega, mille järel saabub taas vaikus:

45 **Allegretto vivace**



Seda mõistatuslikku teemat teisendatakse variatsiooniliselt. Teema helide ümber põimuvad luuderohuna teiste häälte motiivid. Muusika muutub üha täiekõlalisemaks ja alles siis ilmub kontratantsu graatsiline meloodia. Selle teema ilmumisele järgnevad variatsioonid on hämmastavad oma leidlikkuse ja sädelevuse poolest. Mõningad neist on aren-

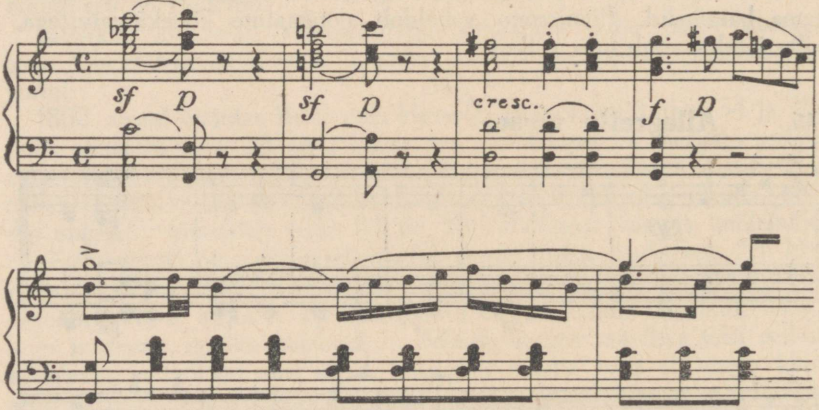
datud suurteks iseseisvateks osadeks, näiteks aeglane 14. variatsioon (*Largo*) ja lõpuvariatsioon (fuugaga).

Kontratantsu teema variandi mõistatuslikkus lahendatakse «Eroica» finaalis, mille aluseks on variatsioonid *opus* 35. Selle variandi esimene motiiv etendab suurt osa üldse kogu sümfoonias.

Esimene sümfoonia, *opus* 21 do-mažoor, mille helilooja lõpetas 1800. aasta kevadel, erineb enamikust Haydni ja Mozarti sümfooniatest eelkõige pillide koosseisu poolest. Kaks klarnetit astuvad kahe oboe, kahe flöödi ja kahe fagoti kõrval võrdõiguslike osalistena puupillide kaheksahäälsesse ansamblisse. Enne Beethovenit kasutati klarneteid sümfoonilistes partituurides ainult vahetevahel, kusjuures nad enamasti asendasid oboesid. Haydni viimastes Londoni sümfooniates on kasutatud tolle aja mõiste järgi täielikku puhkpillide koosseisu: kaheksahäälset puupillide rühma (kahe klarnetiga), kaht metsasarve ja kaht trompetit. Beethoven alustas sellest koosseisust ja laiendas seda hiljem tugevasti.

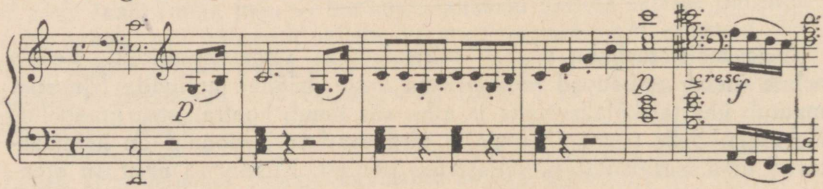
Esimese sümfoonia omapärased jooned ilmnevad juba päris algusest peale: põhitonaalsus ei ilmu otsekohe, vaid teiste tonaalsuste vastandamise tulemusena:

46 Adagio molto



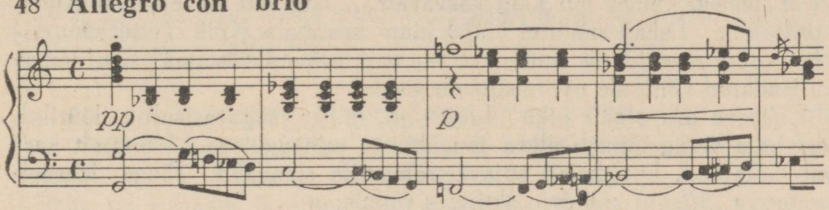
See on juba täielikult beethovenlik viis näidata põhitonaalsuse «kujunemist võitluses toonika pärast». Esimese osa peateema on fanfaarne ja heroiline:

47 Allegro con brio



Tolle aja kohta täiesti uueks nähtuseks tuleb lugeda kõrvalteema sumeda värvinguga minoorset varianti bassihääles:

48 **Allegro con brio**



See ootamatu «vari» üldisel valgusküllasel foonil kaob jäljetult, asendudes sädeleva lõpupartiiga. Tervikuna on esimene osa XVIII sajandi sümfooniliste sonaat-*allegro*'de tippsaavutuseks. Mõõdutunne proportsioonides liitub ebatavaliste heroiliste emotsioonide välgatustega, tolle aja kohta uudsete orkestrikontrastidega.

Teine osa — *Andante cantabile con moto* oma fugeeritud peapartii ja filigraanselt figureeritud galantse kõrvalpartiiga — võiks olla XVIII sajandi elegantse muusikalise dialoogi näidiseks, kui ei oleks töötluse ootamatut energilist episoodi teravate kontrastidega, punkteeritud rütmi ja kannatuseintonatsioonidega. Olgugi et sedalaadi dramatism on omane paljudele Mozarti episoodidele, on mõningate iseärasuste järgi (julged tonaalsed ja dünaamilised kontrastid) kerge ära tunda Beethoveni kätt.

Kolmandaks osaks on menuett, *Allegro molto e vivace*. See on ehtne skertso trioga. Põhiepisood pakub ülikülluses sädelevaid dünaamilisi ja tonaalseid kontraste ning peent rütmilist mänglevust. Siin võib näha, kuidas muistne menuett loovutab koha skertsožanrile. Menuetist jääb ainult formaalne skeem. Trio seevastu on lähedasem menuetile.

Kahtlemata uudne on *Adagio* finaali humoristlik algus. Need kõhklevad, otsekui «kogelevad» intonatsioonid, millele järgneb viiulite särav kaskaad, mis alustab lõbusat, kerget rondot *Allegro molto e vivace*, jäeti tol ajal sageli vahele, sest dirigendid kartsid, et see ajab publiku naerma. Sümfoonia finaal oma veetlevate teemade, nende arenduse motsartliku täiuslikkusega ja elegantsete episoodidega on kerge klassikalise muusika kõrge eeskuju.

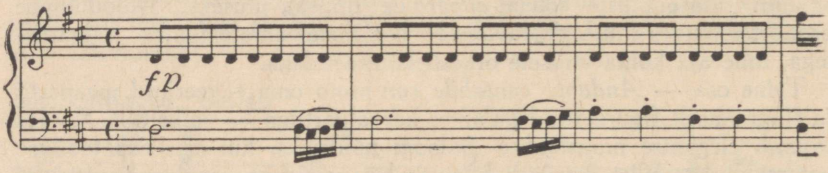
Terves Esimeses sümfoonias on ainult üksikuid välgatusi XIX sajandi sümfonismist. Peale juba eespool märgitud episoodide on sellele sümfooniale iseloomulik puhkpillide rühma suur aktiivsus, mis oli tolle aja kohta ebatavaline. Kaasaegne kriitika võrdles Esimest sümfooniat «puhkpillimuusikaga».

Teine sümfoonia, *opus* 36 re-mažoor on lõpetatud 1802. aastal, pärast «Kuupaistesonaati» ja teisi noore Beethoveni teoseid, mis paistavad silma oma uudsuse poolest. See sümfoonia on tähelepanuväärne samm edasi heroilise žanri suunas. Teose loomise algus ulatub 1801. aastasse.

See on õnnelike päevade mälestusmärk. Isegi üha selgemini teadvusse tungiv ränk arusaamine oma kurtusest ei suutnud heliloojat takistada ilmutamast oma ammutamatut elujõudu. Teise sümfoonia epigraafiks võiks panna Beethoveni uhked sõnad kirjast Wegelerile 1801. aastal: «Ma tunnen, kuidas mu jõud kasvavad . . . kui tore on elada tuhandekordselt . . . Tahan saatusel kõrist kinni haarata.» Kõik Teise sümfoonia proportsioonid on suuremad — nad peavad vastama sümfoonias väljendatud võimsale optimistlikule sisule.

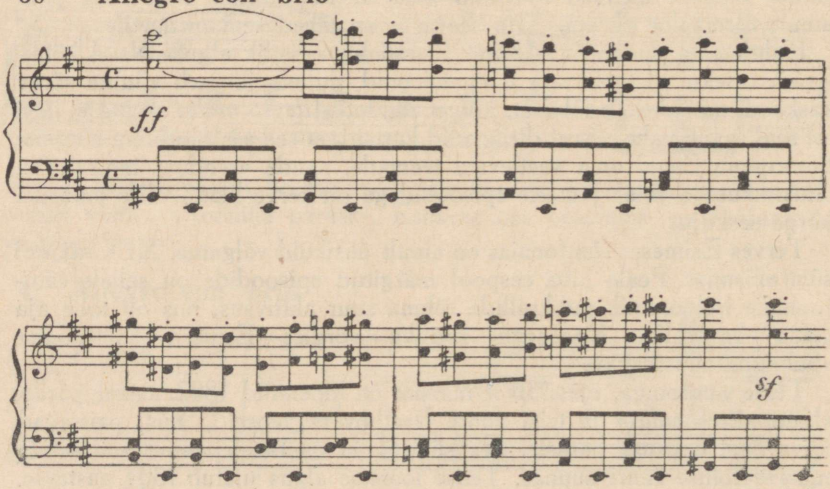
Esimene osa algab pika *Adagio*'ga, milles sügavasisulise lüürilise meloodia areng ühineb üleva jõu äkiliste puhangutega. Võimsalt kasvab kõlajõud, kuulduvad sõjaväetrompetite signaalid. Pinge laheneb peateema *Allegro con brio* aktiivses rütmis:

49 **Allegro con brio**



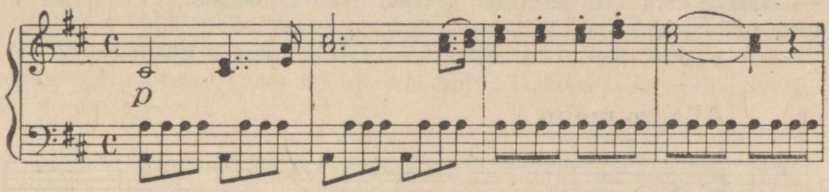
Teema ilmub bassis: see on uuenduseks klassikalises muusikas. Selle teema tarmukas arendus viib välja ebatavaliselt jõulise motiivini:

50 **Allegro con brio**



— ja otsekui tõusva laine harjal tekib kõrvalteema kerge ning üleskutsuv fanfaaritaoline meloodia:

51 **Allegro con brio**



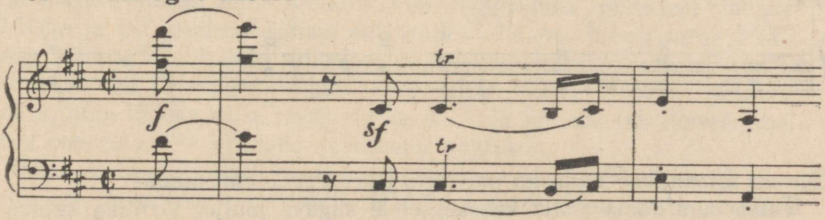
Töötlus on sisukam ja mitmekesisem kui Beethoveni eelnenud teostes. Töötluse lõpposa on võidumarsi iseloomuga.

Teine osa, *Larghetto* la-mažoor, on noore Beethoveni üks täiuslikumaid aeglasi osi. See on kirjutatud sonaadivormis, kuid kontrastid pea- ja kõrvalpartii vahel pole kuigi suured, samuti nagu sümfoonia esimeses osaski. Ekspositsiooni meloodiad on rahulikud ja elujõulised. Teravate kontrastide keskpunktiks on laialt väljaarendatud töötlus, milles on rohkesti sisukaid teisendusi.

Kolmas osa, skertso re-mažoor, ületab oma ohjeldamatu lõbususe ja dünaamiliste, registriliste ning tämbriliste kontrastide poolest kõik selle, mis Beethoven oli seni selles laadis loonud. See on titaani naljatlus, kes mängides kord peitu poeb, kord laginal naerma puhkeb.

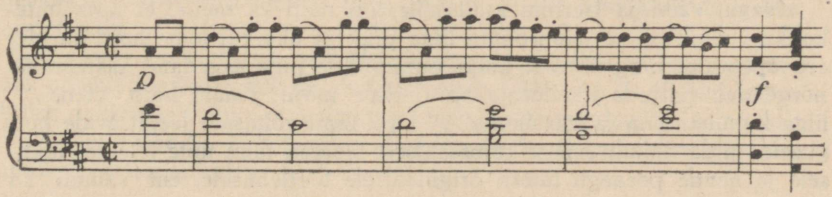
Sümfoonia kõige omapärasem osa on finaal — *Allegro molto*, re-mažoor. Selle esimene motiiv on ülesehituselt noore Beethoveni loomingus üks julgemaid:

52 **Allegro molto**



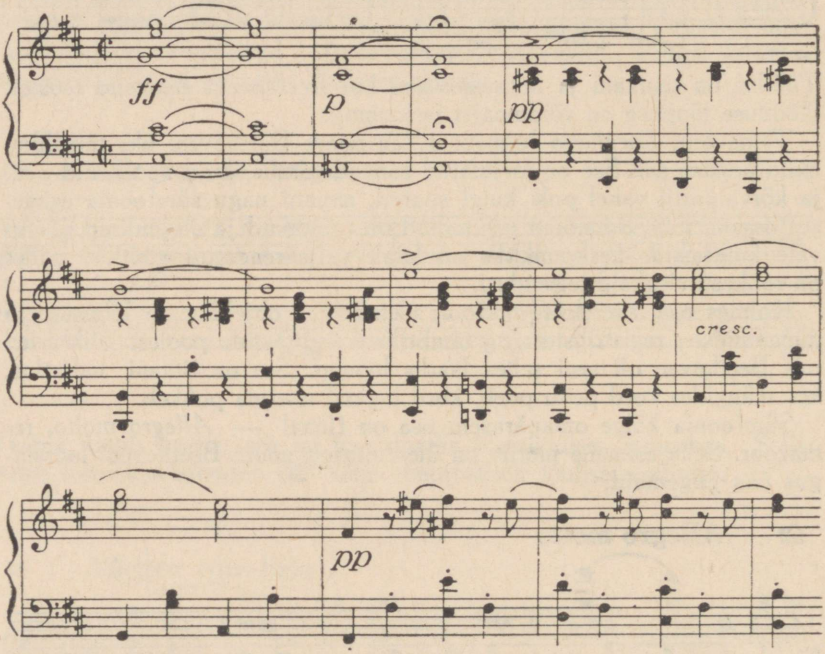
Järgnev vilgas, lõbus teema

53 **Allegro molto**



meenutab küll harilikke klassikalisi finaale, kuid on laialdaselt arendatud. Beethoveni hilisematele finaalidele nii iseloomulik bakhoslik element tuleb juba siingi kohati nähtavale. Laiaks paisunud *coda*'s ilmub imetlusväärne episood, mis on samaaegselt nii unistav kui ka aktiivne — otsekui kerkiksid heroilised üleskutsuvad intonatsioonid läbi mälestuste uduloori:

54 **Allegro molto**



See on romantilise muusika parimate lehekülgede ennetamine.

Teine sümfoonia jättis kaasaegsetele sügava mulje. Kriitika suhtus sellesse ettevaatlikult, vähendades Esimese sümfoonia arvel uue sümfoonia väärtusi. Huvitav on Rochlitzi hinnang Leipzigi ajalehes «Allgemeine Musikalische Zeitung»:

«Nagu Viini ja Berliini kuulajaile, nii näib ka meile, et kõik ühtekokku võetult on see sümfoonia liiga pikk ja üks kui teine koht on ülearu õpetatud, ning lisame: kõigi puhkpillide liiga sagedane kasutamine nõrgendab paljude imeilusate episoodide mõju; finaal näib meile . . . liiga kummalisena ja metsikuna . . . kuid tänu võimsale leegitsevale hingusele, mida õhkub sellest kolossaalsest teosest, tänu uute ideede rikkusele ja nende peaaegu täiesti originaalsele töötlemisele, ent samuti ka

sügavale õpetatusele, hajuvad need puudused sedavõrd, et sellele sümfooniale võib ennustada pikaajalist menu isegi siis, kui praegu ülistatud moodsad teosed on juba lõplikult unustusehõlma maetud.»

Teise sümfoonia orkestraalne kõla paistab silma kaheldamatu uudsuse poolest. Selles on tunduvalt laiendatud puhkpillide funktsioone; puhkpillide vaheldumine kord omavahel, kord keelpillidega ühe meloodia piirides annab muusikale sära, «sillerdavust» ja helivärvingu mitmekesisust. Kõik need vahendid aitavad ülihästi väljendada optimismi ja uhket eneseteadvust.

Beethoveni kolm esimest klaverikontserti on formaalselt võttes lähedased Mozarti kontsertidele. Ent üksikute episoodide ja tervete osade (Esimese klaverikontserdi rondo, Kolmanda kontserdi esimese osa klaveri-sissejuhatus) ebatavaline tarmukus, Esimese ja Kolmanda klaverikontserdi julge tonaalne plaan muudavad need teosed lähedasteks Beethoveni sümfonismile. Eriti iseloomustav noore Beethoveni sümfonismile on Kolmas kontsert: julge ründav väljendusviis, heroiliste fanfaaride intonatsioonid ja neile vastandatud sügav lüürilisus, meloodiate lakoonilisus ja rütmi rangus, harmoonia lihtsus — kõik need esimese osa stiili iseärasused, samuti nagu teise osa ülevus ja tantsulise finaali elavus, moodustavad paeluvalt areneva, kaunite detailide poolest rikka terviku.

Itaalia aaria «*Ah, perfido*» («Oo, reetur») kirjutas Beethoven 1796. aastal ühele Praha asjaarmastajale-lauljatarile. Aariat iseloomustab tüüpiliselt itaalialik traagiline ooperistiil. Teos koosneb salakavala reeturi aadressil väljendatud needuste «stseenist» (retsitatiivist) ja kaheosalisest aariast endast, mille moodustavad kangelanna piinadest jutustav *Adagio* ja uut meelepahalainet edasiandev *Allegro*. Kogu aaria dramatism, sügavad kontrastid erinevate hingeliste seisundite vahel, heroiline vaimustus nii vokaalpartiis kui ka keerukas, väljaarendatud orkestrisaates, ning lõpuks aaria struktuur ise — kõik see ennetab ilmselt kuulsat Leonore aariat «Fidelio» esimesest vaatusest.

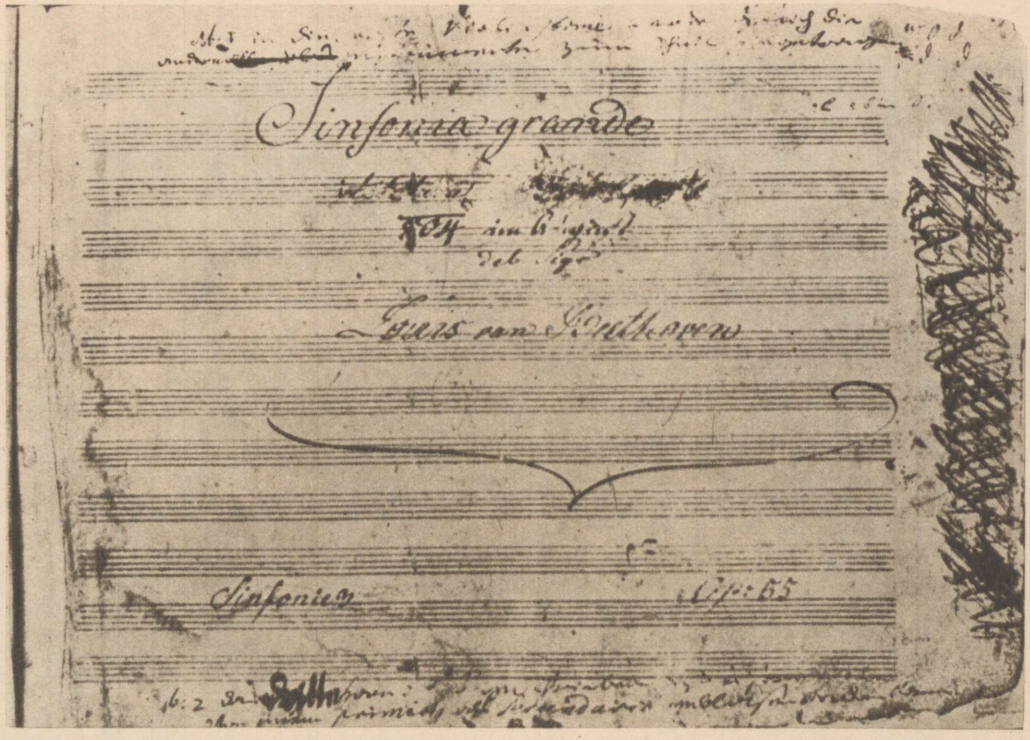
Samasse aega kuulub ka laul «Adelaide» (1795) Matthissoni sõnadele; see on poeem armastusele XVIII sajandi lõpu sentimentalismi vaimus. Sel laulul oli Beethoveni ajal erakordne menu: ta anti välja viiekümne ühes redaktsioonis, millest kakskümmend neli olid määratud soolohäälele klaverisaatega, üksteistkümmend soolohäälele kitarriga ja kuusteist klaverile neljal käel. Isegi praegu ei ole laul kaotanud oma naiivset võlu.

Beethoveni kaks sõjaväelaulu Fiedelsburgi sõnadele on oma meloodiate poolest parimate massilaulude tasemel. Üht neist — «Viini vabatahtlike lahkumislaulu» — esitatakse meil «Rännakulaulu» nime all. Selle laulu meloodia näitab noore Beethoveni loomingu seost revolutsiooniliste massilauludega.

Sõnade poolest on huvitav 1790. aastal Pfeffeli tekstile kirjutatud laul «Vaba inimene» (ümber töötatud 1795. aastal), mis kujutab endast massilaulu koori ja eeslauljaga: «Vaba on see, kes mitte midagi ei saa kaotada, kui ta oma vara ja elu on ära andnud vabaduse eest; talle ei tähenda midagi sünnieesõigus ja tiitel; kes surma eel julgelt vaatab hauda viivale trepiastmele ja läbikäidud eluteele.»



Beethoveni allee Heiligenstadtis



«Eroica» tiitelleht mahakriipsutatud pühendusega Bonaparte'ile

XI

„Eroica" ja selle kaaslased

Beethoveni poolt aastail 1803—1805 lõpetatud teosed tõusevad majesteetliku mäeahelikuna kõrgele üle kõige selle, mis helilooja oli loonud eelnenud perioodil. Selle aheliku tipud — «Kreutzeri sonaat» (1803) viiulile ja klaverile, «Eroica» (1804), klaverisonaadid «Aurora» ja «Appassionata» (1804), ooper «Fidelio» (1805) — on ka meie ajal niisama suure tähtsusega. Nende teostega algab XIX sajandi muusikakunsti suurepärane panoraam.

Nende tippude vallutamine ei läinud Beethovenil kergesti. Esimesed kümme Viinis elatud aastat pühendas ta oma suurte reformaatorlike teoste ettevalmistamisele. Kui küps, imeilus ja täiuslik ka ei oleks Teine sümfoonia või esimesed kvartetid, siiski näivad nad muusikaajaloolasele ikkagi omalaadse «eelmäestikuna».

1803.—1805. aastate teosed on niivõrd tihedalt seotud helilooja üldise maailmavaatega, see maailmavaade on aga omakorda sellisel määral tingitud revolutsioonist ja poliitilistest sündmustest, et tuleb paratamatult peatuda siinkohal Austria saatusel neil aastail.

Austria oli kõigi Saksa riikide hulgast kõige mahajäänum maa ning pani paljude aastate vältel visalt vastu uue, kodanliku ühiskondlik-poliitilise korra kehtestamisele, mida Napoleoni armeed kogu Euroopas vägivaldselt juurutada püüdsid. Bonaparte andis Austriale purustava löögi juba 1797. aastal, mil tema edasiliikumine Viini suunas peatati ainult tänu Austria valitsuse alandlikele palvetele. 17. oktoobril 1797. aastal sõlmiti Campo Formio rahu, mille põhjal Austria pidi tunnustama Prantsuse vabariiki, loovutama Reini vasaku kalda ja loobuma valdustest Itaalias (Lombardia) ja Belgias.

Kuid Austria feodaalaadel ei suutnud leppida Prantsuse armeede võiduka pealetungiga oma privileegide «pühadele» põhialustele. Habsburgide dünastia pilkude ees virvendas ikka veel «saksa rahvuse Püha Rooma Keisririigi» ebamäärane viirastus, kuigi «keisririik» faktili-

selt oli juba lakanud olemast. Franz II, kes pidas end kogu Saksamaa keisriks, sõlmis liidu Venemaaga; uus sõda Prantsusmaaga algas 1799. aasta kevadel.

1800. aasta jooksul löödi Austria armeed prantslaste poolt pihuks ja põrmuks. Bonaparte ja tema kindralid hõivasid Suvorovi poolt vallutatud Lombardia[1] ja Austria palus jälle rahu. See oli nõndanimetatud Luneville'i rahu (1801), mis kinnitas Campo Formio rahulepingu tingimusi.

Kuid feodalistlik Austria ei tundnud end lõplikult lööduna. Sisekord riigis jäi endiseks. See oli maa, kus kogu Napoleoni epopöa kestel valitses vana režiim. Seepärast ei ole ka midagi imestada, et pärast Napoleoni purustamist muutus Austria aastakümneteks Euroopa reaktsiooni hegemooniks. Austria aadel oli veel palju aastaid kõige reaktsioonilise, konservatiivse ja monarhistliku kantsiks ning pidurdas vältimatut üleminekut kapitalismile. Säilitanud elu välise hiilguse, avaldas Austria aadliseisus ilmseid mandumise tundemärke.

Beethoven nägi, et kõige vähem tegutseb revolutsiooni huvides Bonaparte. Nagu me juba teame, väljendas helilooja iroonilisi mõtteid «taassündinud kristlike aegade» ja Napoleoni liidu kohta Rooma paavstiga. Otsustav muutus suhtumises Napoleonisse toimub pärast viimase keisriks kuulutamist (1804). Selleks ajaks oli «Eroica», mis algselt oli pühendatud Bonaparte'ile, juba lõpetatud. Beethoven rebis puruks sümfoonia pühenduse — usaldus, mida ta tundis väejuhi vastu, oli kadunud.

Leidmata mitte milleski vastavust oma poliitilistele vaadetele, tarvitab Beethoven sageli ärritatud, rahulolematust väljendavat tooni, kui jutt kaldub poliitikale. Ent seda jõulisemalt leegitseb temas vaba inimühiskonna revolutsiooniline ideaal. Selle teostamine nõuab kangelaslikku võitlust. Leidmata reaalses maailmas teid oma ühiskondlike püüdluste teostamiseks, võitleb Beethoven nende eest kunsti valdkonnas ning ei reeda neid kunagi.

Beethoveni elu aastail 1803—1805 ei olnud eriti vaheldusrikas. 1803. aasta algul kolis ta uude korterisse Viini teatri juures, sest ta sai tellimuse ooperile. Vastastikuste suhete tulemuseks teatriga neil aastail oli «Fidelio» loomine.

Tähtsaks sündmuseks oli Beethoveni uus «akadeemia», mis korraldati Viini teatris 5. aprillil 1803. aastal. Ettekandele tulid kaks sümfooniat, Kolmas klaverikontsert ja äsja lõpetatud oratoorium, s. o. aas-

---

[1] «Pauli käsk Suvorovile,» kirjutab akadeemik J. Tarle, «milles keiser käskis armee Itaalia sõjaretkelt Venemaale tagasi tuua, oli tingitud Austria valitsuse poliitikast, kes püüdis kõiki sõjaraskusi Vene vägede õlgadele veeretada, ent samuti ka reast Inglise valitsuse ebalojaalsetest sammudest. Küllaltki suurt osa etendas Venemaa ja Prantsusmaa vahelise tegeliku sõjategevuse katkestmisel ka see, et 18. brumaire'i riigipööret pidas Paul revolutsiooni lõplikuks lämmatamiseks Prantsusmaal. Suvorov pöördus Venemaale tagasi võitmatuna.»

tail 1800—1802 loodud teosed. Alles kontserdipäeva hommikul kirjutas Beethoven oratooriumi partituuri kolme trombooni partii. Kontserdi klaveripartii ei olnud samuti välja kirjutatud. Viimane proov algas kontserdipäeval kell kaheksa hommikul ja kestis peaaegu õhtuni välja, sest helilooja ei olnud ikka veel rahul ettekande tasemega.

Hoolimata väga kõrgetest hindadest, oli saal tulvil. Kontserdil oli tohutu menu, välja arvatud oratoorium, mis võeti vastu külmalt. Esitame siinjuures mõningaid ajakirjanduse hinnanguid.

Berliini ajaleht «Der Freimütige»[1] kirjutas: «Kuulajaskond leidis, et mõlemad sümfooniad ja oratooriumi üksikud kohad on väga ilusad, kuid tervikuna pikad, liiga õpetatud ja ilma tarviliku väljendusrikkuseta, eriti laulu osas.»

«Zeitung für die elegante Welt»[2] teatas: «Esimene sümfoonia on väärtuslikum kui Teine, sest ta on tervenisti kirjutatud sundimatu kergusega, kuna Teises sümfoonias on juba hoopis rohkem märgata püüdu uudsuse ja lööva efektsuse poole. On muide iseendast mõistetav, et mõlemas sümfoonias on küllalt eredaid, säravalt kauneid lehekülgi. Vähem kordaläinud on kontsert, mille ettekanne härra Beethoveni poolt, kes muide on tuntud suurepärase pianistina, publikut täiesti ei rahuldanud. Oratooriumi muusika sisaldab mõningaid suurepäraseid kohti — eriti hea mulje jättis Serafimi aaria trombooni saatel. Kooris näitas hr. Beethoven, et geniaalne helilooja on suuteline looma midagi suurt isegi kõige viletsamast materjalist.»

Samal 1803. aastal kanti noore viiuldaja, inglise õukonnamuusiku mulatt Bridgetoweri «akadeemial» esmakordselt ette Beethoveni «Kreutzeri sonaat» la-mažoor *opus* 47, kusjuures klaveripartii esitas autor. «Der Freimütige» andis Bridgetoweri «akadeemiale» järgmise hinnangu: «Härra Bridgetoweril oli täissaal. Ta on tõepoolest väga tugev viiuldaja, kes õnneliku julguse ja kergusega võidab raskused. Härra Bridgetoweri enda kontsert on liiga rabav, püüd originaalsusele ja ebatavalisusele saavutab siin äärmise piiri.» Nagu räägib keegi teine arvustaja, mängis Bridgetower väga ekstravagantselt.

Mõlemad hinnangud annavad tunnistust sellest, et XIX sajandi algul eksisteeris Euroopas interpreteerimissuund, mida iseloomustasid maneerlikkus ja veidrused. See tekkis kõrvuti klassikalise interpretatsioonikunsti allakäiguga. Viimane (näiteks Mozarti mängustiil) muutus sädelevaks, «pärlendavaks» stiiliks (Hummel). Nagu me juba ütlesime, ei kuulunud Beethoven ühessegi neist suundadest. Ta lõi oma isikliku heroilise ettekandestiili.

---

[1] «Der Freimütige» («Avameelne») — Kotzebue poolt väljaantav reaktsiooniline ajaleht. *Tõlk.*

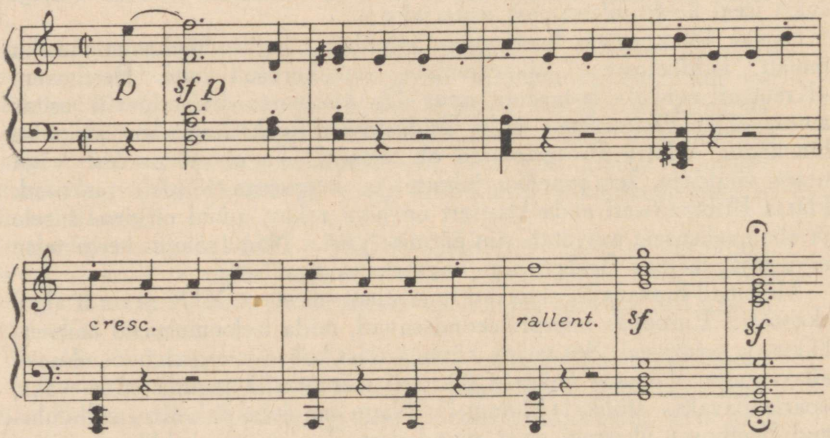
[2] «Zeitung für die elegante Welt» («Elegantse Maailma Ajaleht») — Karl Spazieri poolt 1801. aastal asutatud saksa romantikute ajaleht, mille ideoloogiline teravik oli suunatud Kotzebue ja Merkeli vastu. Ilmus kuni 1806. aastani. *Tõlk.*

Bridgetower sai Beethoveniga lähedaseks sõbraks ning helilooja tahtis pühendada talle viiulisonaadi *opus* 47. Kuid mingisuguste lahkhelide tõttu muutis helilooja oma kavatsuse ning pühendas oma uue teose Rodolphe Kreutzerile. Beethoven oli oma Pariisi tuttavast heas arvamises. «Kreutzer on hea ning armas inimene, kes mulle oma Viinis viibimise ajal palju heameelt on valmistanud. Tema loomulikkus ja pretensioonide puudumine on mulle armsam kui kõigi virtuooside välimus ja sisu.» Kahjuks sai see «armas Kreutzer» pärastpoole kuulsaks Beethoveni loomingu täieliku mittemõistmise poolest!

«Kreutzeri sonaat» paistab Beethoveni viiulisonaatide hulgast silma eelkõige oma žanri poolest. Heliloojal oli selle teose ulatusest selge ettekujutus: ta nimetas selle «Sonaadiks klaverile ja obligatoorsele [kohuslikule] viiulile, kirjutatud kontserdipärases stiilis — nagu kontsert». Järelikult oli sonaat mõeldud kontserdina ja kuulub pigem sümfoonilise kui kammermuusika žanrisse.

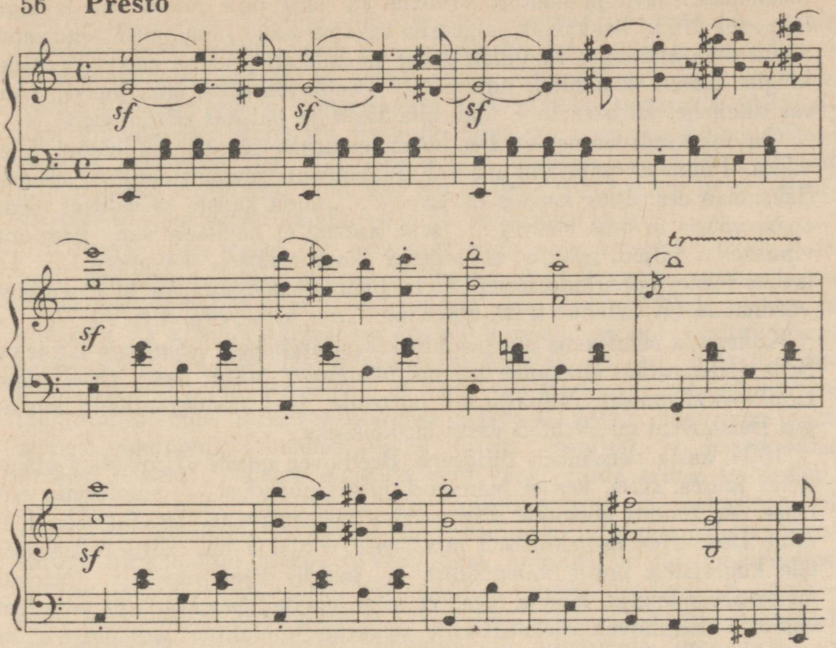
Sonaadi esimene osa paistab silma ebatavalise energia, teemade traagilise suursugususe ja tunnete harukordse sügavuse poolest. Pärast lühikest aeglast sissejuhatust algab *Presto:*

55 **Presto**



Rahutult kirglik liikumine asendub aeglustatud intonatsiooniga, mis nagu takistab teema edasist arenemist. Ent siis ongi takistus murtud ja kirgliku teema areng algab uuesti endise pingega. Üks esimese osa lõike paistab silma hämmastavalt ilusa teema poolest:

56 **Presto**



Oma mehiselt otsustavuselt on see lähedane «Eroica» teemadele.

Kogu sonaadi esimene osa moodustab tormilise helidevoolu, milles heroilised kujundid vahelduvad lüüriliste kõrvalepõigetega. Pärast teise osa variatsioone järgneb finaal — *Presto*, mis on tulvil nõtket, tagasihoitud jõudu.

Sonaadi esmakordne ettekanne langes kokku perioodiga, mil Beethoven pingeliselt töötas ühe oma monumentaalseima teose — «Eroica» loomisel. Alates 1802. aasta viimastest kuudest kuni 1804. aasta kevadeni on helilooja loov mõte sellest tööst peaaegu tervenisti haaratud.

Õigupoolest algas töö sümfoonia loomisel juba varem. Leinamarsi esimesed visandid on pärit juba 1801. aasta kevadest. Sümfoonia finaali eelkäijateks olid klaverivariatsioonid *opus* 35. Esimene osa ja skertso on loodud 1803. aasta jooksul. Kolmas sümfoonia, nagu juba öeldud, oli algselt pühendatud Bonaparte'ile. 1804. aasta kevadel leidis aset sündmus, mida Ries on kirjeldanud oma «Märkmetes».

«See sümfoonia oli kavatsetud seoses Bonaparte'iga, siis kui ta oli veel esimene konsul. Beethoven hindas teda erakordselt kõrgelt ja võrdles teda suurimate Rooma konsulitega. Nii mina kui ka teised tema lähimad sõbrad nägid sageli seda sümfoonia ümberkirjutatud partituuri tema juures laual; tiitellehe ülaservas oli sõna «Bonaparte» ja all: «Luigi van Beethoven», ja mitte sõnagi rohkem . . . Mina olin esimene, kes tõi talle teate, et Bonaparte kuulutas end keisriks. Beethoven sattus

metsikusse raevu ja hüüdis: «Niisiis ka tema pole muud kui tavaline inimene! Nüüd hakkab ta jalge alla tallama kõiki inimõigusi, tegutsema ainult oma auahnuse rahuldamiseks; ta hakkab pidama end kõrgemaks kõigist teistest ja muutub türanniks!» Beethoven astus laua juurde, haaras tiitellehe, käristas selle ülalt alla lõhki ja paiskas põrandale.»

On märkimisväärne, et Beethoven ennustas õigesti Napoleoni tulevikku. Hinnates vajalikul määral Napoleoni revolutsioonilisi teeneid Saksamaa ees, ütles Engels ühtlasi: «... mida kauem ta valitses, seda enam vääris ta oma saatust... selle asemel et hävitada vana Euroopa viimasedki jäljed, püüdis ta temaga kompromissi saavutada... Ta laskus teiste monarhide tasemele, ta püüdis saavutada au olla nendega võrdne ...» (К Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, стр. 10).

Kolmanda sümfoonia uus pealkiri kõlas järgmiselt: «Sinfonia Eroica». Selle esmakordne ettekanne toimus nähtavasti 1804. aasta suvel vürst Lobkowitzi mõisas. Niipalju kui on teada, jäid aristokraatlikud kuulajad Beethoveni uue helitöö vastu ükskõikseks.

1804. aasta detsembris dirigeeris Beethoven uuesti «Eroicat» Lobkowitzi juures. Ries, kes ei hinnanud julget uuendust — sümfoonia esimese osa tuntud episoodi dissoneeriva metsasarvega, teravat ebakõla, mille Beethoven esmakordselt tarvitusele võttis ja mis jättis tolleaegsetele kuulajatele mulje valenoodist —, hüüdis ühel proovil: «Neetud metsasarvemängija. Kas ta tõesti ei oska lugeda? See kõlab ju jälkuseni valesti!» Beethoven oleks Riesile peaaegu kõrvakiilu andnud ja ei suutnud talle kaua seda märkust andestada.

Nagu eespool märgitud, ei toimunud Viinis kuni 1803. aastani avalikke sümfooniakontserte, kui mitte arvestada talviseid heategevaid «akadeemiaid» ja suvekontserte Augarteni rahvapargis. 1803.—1804. aasta hooajast alates hakkasid pankurid Würth ja Fellner oma majas pühapäevaseid avalikke hommikukontserte korraldama. 7. aprillil 1805. aastal võttis Viini teatri dirigent Clement oma avaliku kontserdi kavva Beethoveni «Eroica» autori juhatusel. See oli geniaalse teose esmakordne avalik ettekanne. Sümfoonia võeti vastu jaheda nõutusega. Kõige üksikasjalisema retsensiooni sümfoonia kohta avaldas oma veergudel ajaleht «Der Freimütige». See näitekirjanik Kotzebue häälekandja asus täiesti reaktsioonilisel positsioonil. Iseloomulik on see, et ajaleht kiusas taga Goethet. Kuid tema arvamus väärib tähelepanu, sest sellesse on kogutud kõik sümfoonia ja tema autori vastu suunatud iseloomulikud argumendid.

«Der Freimütige» jaotab «Eroica» kuulajad kolme kategooriasse:

«Ühed — Beethoveni lähedased sõbrad — kinnitavad, et just see sümfoonia kujutab endast meisterlikku teost, et just see on kõrgeima kategooria muusika õige stiil, ja kui ta praegu ei meeldi, siis tuleb see ainuüksi sellest, et publik ei ole kunstiliselt küllalt haritud, et mõista sedavõrd üllast ilu, ja et tuhande aasta pärast avaldab ta (sümfoonia) siiski oma mõju.

Teine osa publikust eitab lihtsalt selle teose vähimatki kunstilist väär-

tust ja peab seda ohjeldamatu originaalitsemise ja veidruste poole püüdmise resultaadiks, milles puudub ilu, tõeline ülevus ja jõud. Kummaliste modulatsioonide ja meelevaldsete üleminekute abil, üksteisele hoopis võõraste asjade vastandamise abil, näiteks pastoraali töötlemisega grandioosses stiilis või järskude hüpetega bassides, kolme metsasarvega jne., võib, tõsi küll, ilma erilise vaevata teatud ebameeldivat originaalsust saavutada, kuid geenius ei ilmuta end mitte lausa ebatavalisuse ega fantastika kaudu, vaid ilu ja ülevuse kaudu.

Kolmas, üpris väike osa publikust asub vahepealsel seisukohal; ta peab mõningaid kohti sümfoonias ilusaks, kuid kinnitab, et seosed on sageli täiesti rikutud ja et selle kõikidest sümfooniatest kõige pikema ja võib-olla ka kõige raskema sümfoonia lõpmatu pikkus väsitab isegi asjatundjaid, ent lihtsatele muusikaarmastajatele on see lihtsalt talumatu. See osa publikust soovib, et härra van Beethoven rakendaks oma tunnustatud suure talendi selletaoliste asjade loomisele, nagu tema kaks esimest sümfooniat[1], imeilus septett, huvitav kvartett ja teised tema endised teosed... Tema muusika võib varsti jõuda sellise seisundini, et ükski, kes ei ole just täiesti tuttav kunsti reeglite ja raskustega, ei saa sellest lihtsalt mitte mingisugust naudingut, ning masendatuna seoseta ja ülespuhutud ideede tulvast ning kõikide pillide lakkamatust mürast, lahkub saalist ainult ebameeldiva väsimustundega. Kuulajaskond ja härra van Beethoven, kes oma sümfooniat dirigeeris, ei jäänud sel õhtul teineteisega rahule. Publikule oli sümfoonia liiga raske ja pikk ning Beethoven liiga ebaviisakas, kuna ta seda osa publikust, kes aplodeeris, isegi kummarduse vääriliseks ei pidanud — vastupidi, ta pidas menu liiga väikeseks.»

Sümfoonia ettekanne ei tekitanud tõepoolest entusiasmi. Keegi hüüdis ülemiselt rõdult: «Annan kreutseri, kui kõik see katkestatakse!» Süüdistused sümfoonia ülemäärase pikkuse kohta olid üksmeelsed. Beethoven ütles: «Kui ma kirjutan kord sümfoonia, mis vältab terve tunni, siis näib «Eroica» lühikesena,» ning esialgu soovitas seda ette kanda kontserdi alguses, kui kuulajad ei ole veel väsinud. Beethovenile heideti ette ühtsuse puudumist, isegi seosetust, ja kinnitati, et Kolmas sümfoonia on pikk ning igav. Kõik see kõlab praegu naeruväärsena.

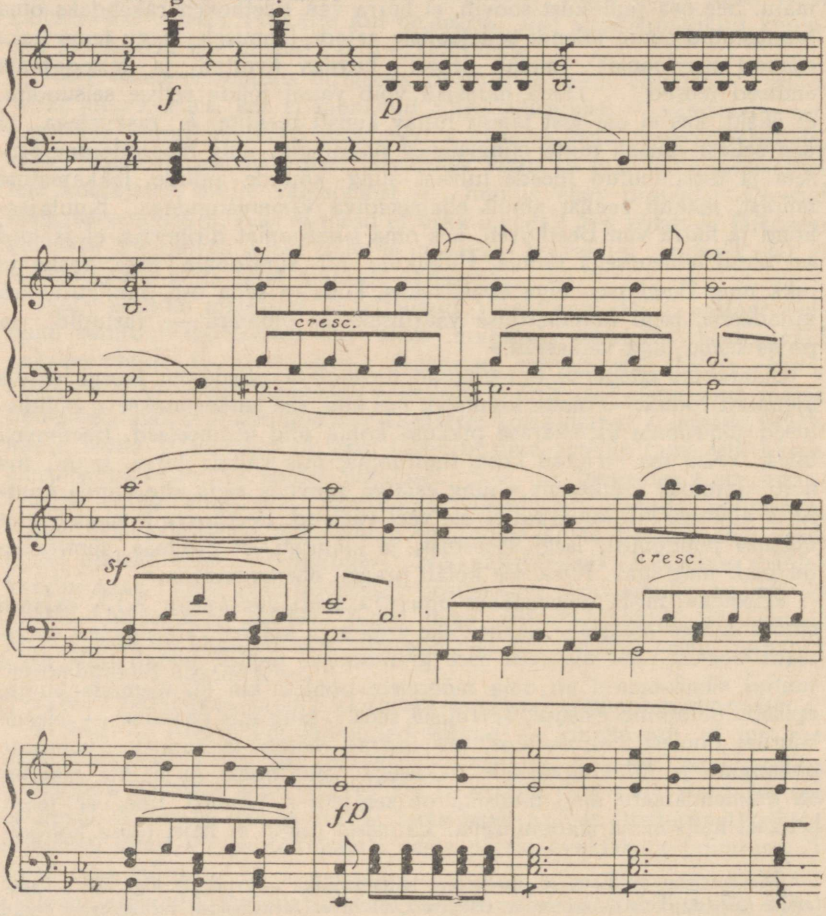
«Eroica», mi-bemoll-mažoor *opus* 55 avab uue ajastu XIX sajandi sümfoonilises muusikas. Ennekõike erineb ta kõigist varasematest sedalaadi teostest oma ulatuselt. See grandioosne helitöö ületab tolle ajani tuntud sümfooniaid nii oma mõõtmete poolest kui ka teemade hulga, episoodide mitmekesisuse, keeruliste seoste, ning mis peamine — ideede suuruse poolest. See on teos, mis haarab mõtete ja tunnete, võimsate puhangute ja tahteimpulsside rikkusega. Sümfoonia kujundite maailm on ammendamatu ning muusika on sealjuures niivõrd tihe, et teose helikeel näib meile lakoonilisena. Esimesel pilgul ei häiri teose kohma-

[1] Meenutagem, et Esimest sümfooniat laitis kriitika puhkpillide liiga ohtra kasutamise pärast, Teist sümfooniat selle eest, et ta ei sarnanenud Esimesega. Nüüd heidab kriitika heliloojale ette, et «Eroica» erineb kahest esimesest sümfooniast!

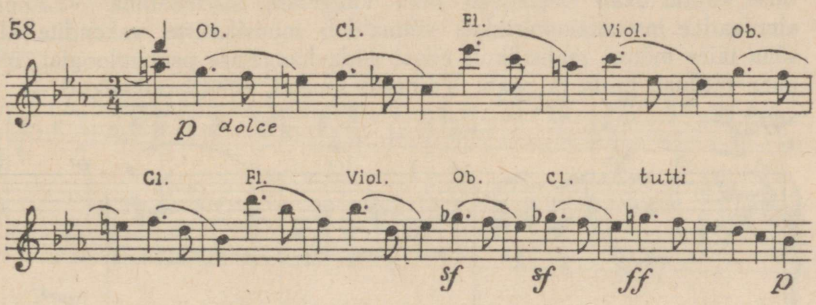
kad proportsioonid hoopiski mitte iga osa harmoonilisust, kooskõla ja ühtsust; ent seda harmooniat võib mõista vaid siis, kui kuulaja tähelepanu on pingul, sest grandioosne ulatus muudab teose selliseks, mida on raske tervikuna «üle vaadata».

Sümfoonia algab kahe vägeva toonika-akordiga, mis etendavad lakoonilise sissejuhatuse osa. Peapartii teema algus on üles ehitatud toonika-kolmkõla helidele. See on tüüpiliselt beethovenlik mehine fanfaar, mis jätkub hoopis omapäraselt. See oleks nagu ootamatult esile kerkiv takistus, tõkestus liikumises (do-dieesil). Meloodia, mis esialgu kõlab tšellode esituses, kandub ootamatult üle kõrgemasse registrisse. Ainult suure vaevaga ületatakse kõhklus; uuesti kõlab lakooniline fanfaarimotiiv — võidab heroiline alge:

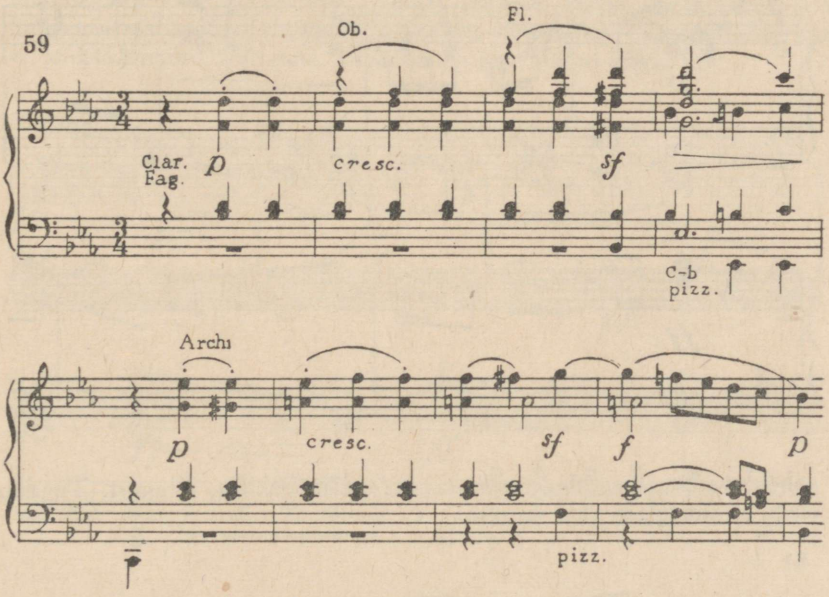
57 **Allegro con brio**



Peapartiile järgneb õrn meloodia, otsekui hetkeline mõtiskelu. Seegi teema on esitatud mitmesugustes tämbrites:



Selline koloriidi «killustamine» moodustab loomingulise küpsuse saavutanud Beethoveni instrumentatsiooni ühe iseärasuse. See võte rõhutab teema elementide väljendusrikkust. Veelgi selgemini tuleb see külg nähtavale kõrvalpartii põhiteema esitamisel:

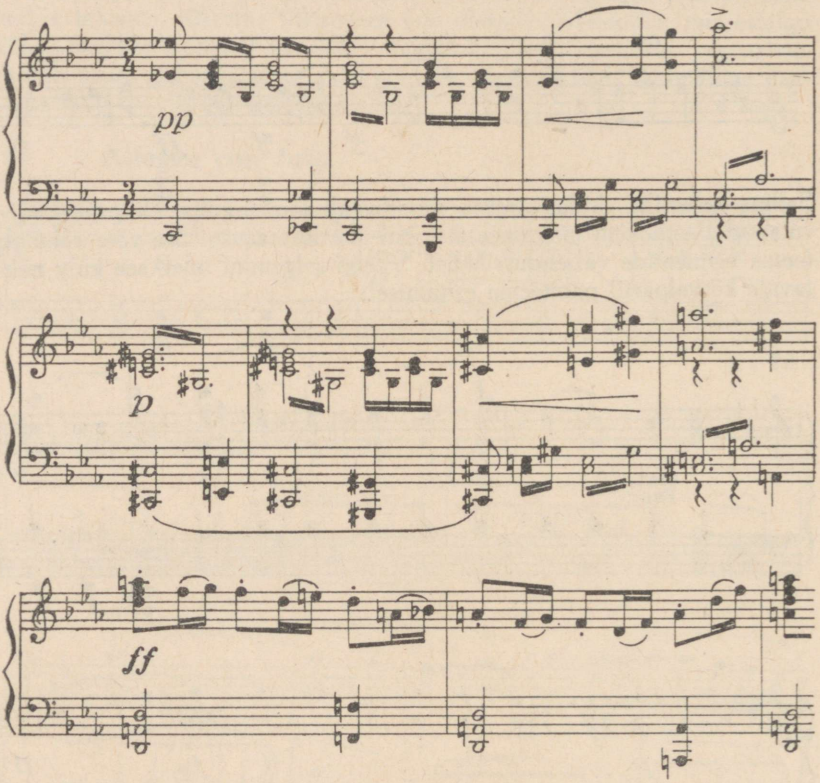


Töötlus paistab silma tohutu ulatuse poolest. Töötluse selline ulatus juhib tähelepanu tema erakordsele osatähtsusele selles teoses[1]. Töötluses (ja sümfoonia töötluse iseloomuga kohtades) tuleb ilmsiks tee-

[1] Kõneldes töötlusest ja selle tähendusest Beethoveni sonaadivormis, märgib R. Rolland: ««Eroicast» alates on see osa geeniuse asupaigaks . . .»

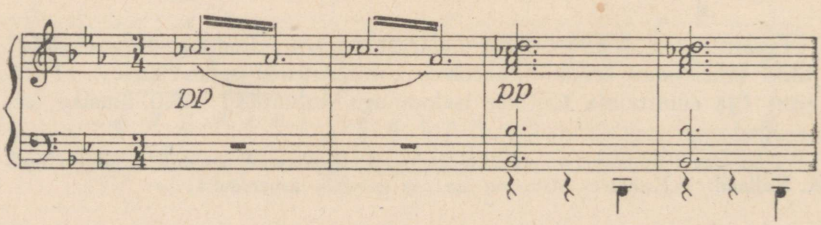
made mitmekülgsus, nende sisemine dünaamika. Just väga peenes motiivide läbitöötamises, sümfoonia rikkalike ja ilmekate teemade arenduse kaudu avab Beethoven oma kangelase sisemaailma. «Eroica» ainulaadne intonatsioonirikkus võimaldab muusikaliste vahendite abil sõna täies mõttes realistlikult edasi anda kangelase psühholoogiat, näidata võitlust, mida ta peab. Võimsad tõusud, energiapuhangud —

60



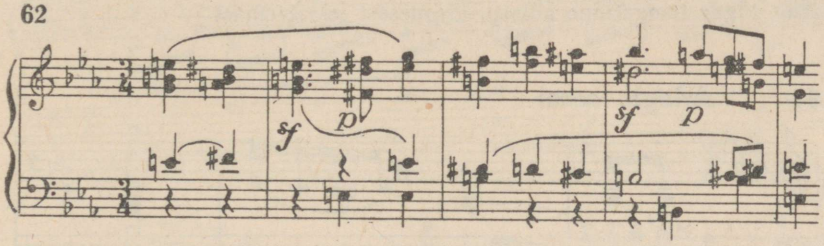
vahelduvad momentidega, mis kajastavad mõtisklust, rahutust. Tundub isegi, et kangelase jõud on otsas:

61



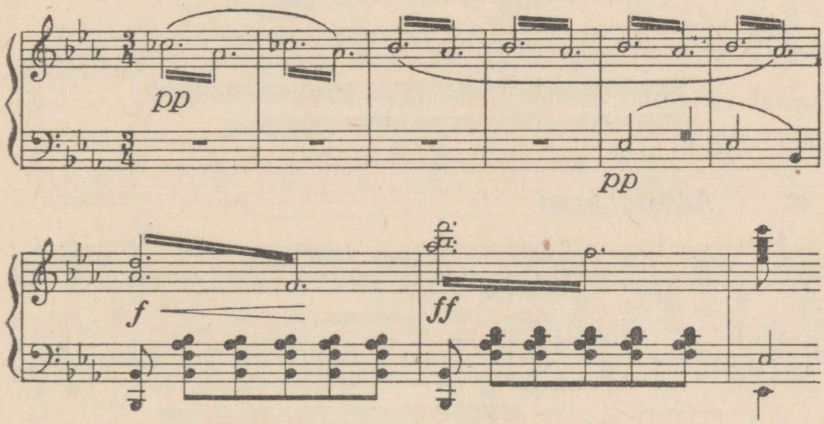
Üheks töötluse iseärasuseks on uue teema sissetoomine, millel klassikalises muusikas ei ole pretsedente. Selles on väljendatud helge nukruse tunnet:

62



Repriisile üleminekus tajume nagu nõrkeva kangelase jõudude uuestisündi. Viiulite vaevalt kuuldava tremolo taustal ilmub otsekui mälestusena esimese heroilise teema algus. See mi-bemoll-mažoori toonikas kõlav metsasarve motiiv moodustab tremoleerivate viiulite dominant-harmooniaga lõikava dissonantsi. Pärast esimese teema meenutamist on kangelase vaimujõud virgunud: hetkeline vägev tõus viib repriisile, mis ei jutusta niivõrd võitlusest, kui rõõmust saavutatud võidu üle:

63

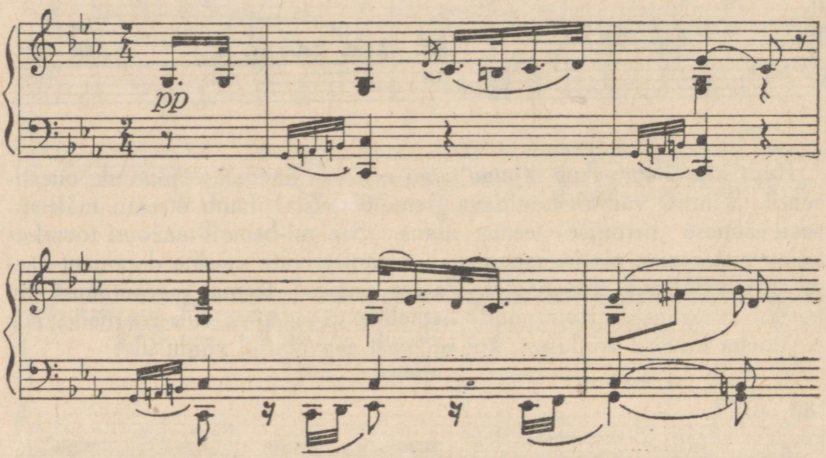


Esimese osa *coda* on oma ulatuse ja vaheldusrikkuse ning arendusvõtete poolest otsekui teiseks töötluseks. Ka tuleb *coda*'s nähtavale töötlusse sisseviidud episood. Heroiline triumf saavutab siin oma kõrgpunkti.

A. N. Serov nimetas «Eroica» esimest osa «kotkalikuks allegroks». Sümfoonia teine osa — leinamarss do-minoor — kujutab endast

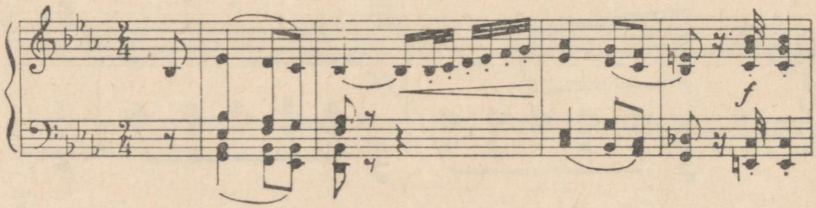
grandioosset programmilist sümfoonilist pilti. Sellist laia üldistust leinamarsi žanri alusel kohtasime juba klaverisonaadis *opus* 26. Kuid «Eroica» leinamarss on võrratult tihedama sümfoonilise arendusega, sageli vahelduvate episoodide kontrastsus on teravam, kusjuures jääb alles sügav temaatiline ühtsus. Esimesest leinateemast —

64 **Adagio assai**



kasvab välja teine, mehine ja üleskutsuv teema —

65 **Adagio assai**

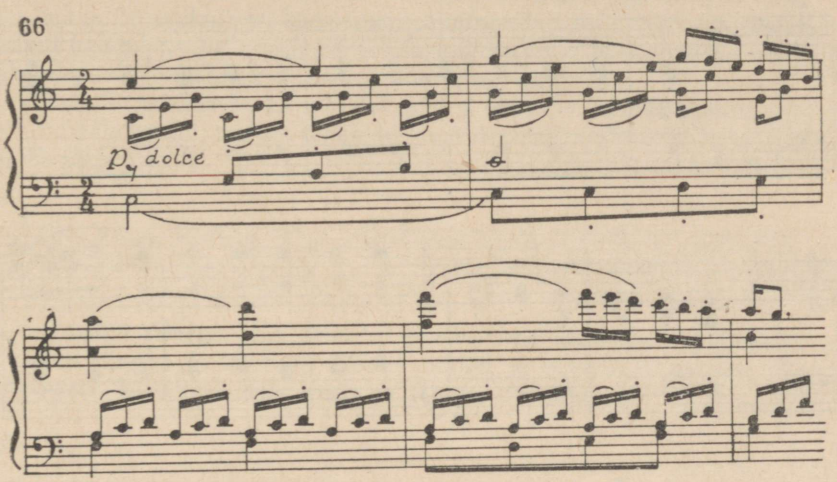


See teema on heroiliste emotsioonide võrse, mis leinamarsi žanri kestast läbi on tunginud ja kuulutab, et kangelaslik idee elab, ehk küll kangelane ise on hukkunud.

Veelgi suurema jõuga on seesama mõte väljendatud keskses (mažoorses) episoodis, mille teemas võib kergesti tabada sugulust esimese osa

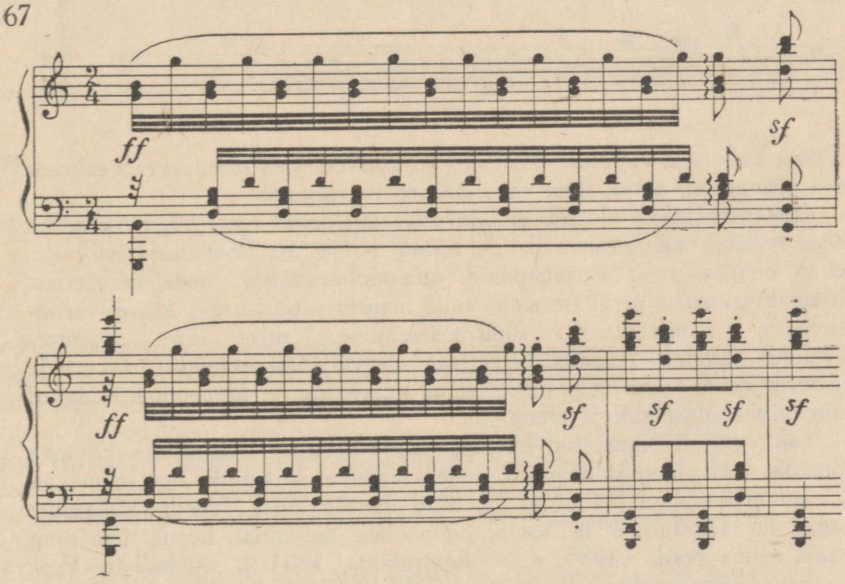
peateemaga —

66



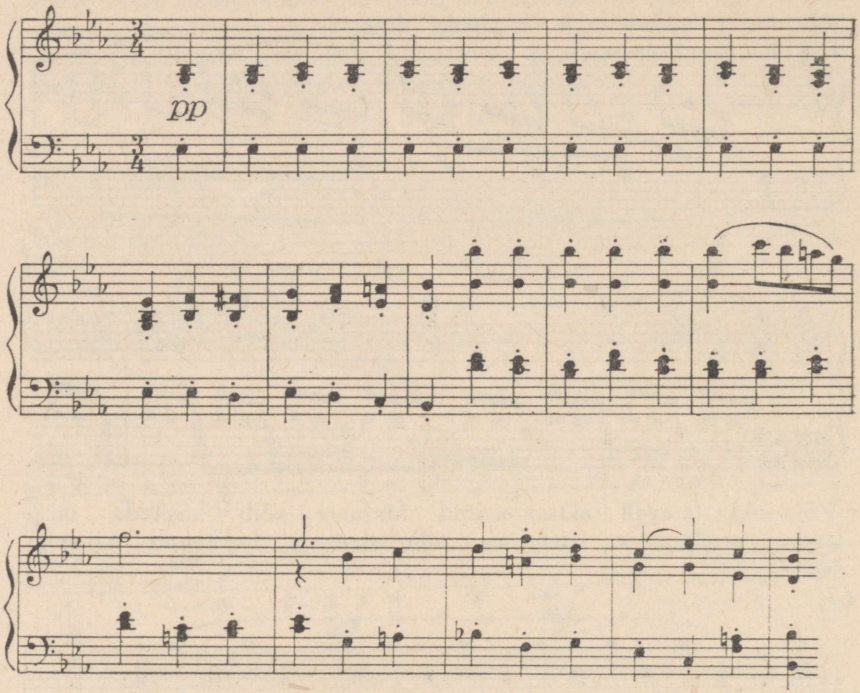
Võimsaid teravalt aktsenteeritud fanfaare võib käsitada omalaadse posthuumse triumfina, ülistuslauluna hukkunud kangelasele —

67



Skertsos kõlavad vastastikku hüüdvad noored hääled, kes üksteist lõbusalt taga ajades on hakanud kaasa laulma heroilist fanfaarset viisi. Keelpillide mahedast sahinast sünnib hoogne eluröömus teema:

68 **Allegro vivace**



Triost kaiguvad võitlusse kutsuvad sõjasarved, mis meenutavad esimese osa kujundeid, ainult ilma dramaatilise värvinguta.

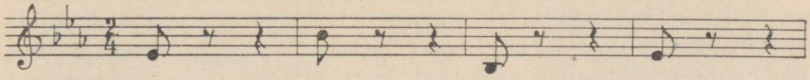
«Eroica» finaali aluseks on klaverivariatsioonid *opus* 35, millesse on sisse toodud ungari rahvaviisiline teema. Kirjastajatele teatas Beethoven, et ta kirjutas need variatsioonid «tõepoolest täiesti uues maneeris». Meie arusaamise järgi on selle «uue maneeri» olemuseks klaverivariatsioonide kammeržanri sümfoniseerimine, mis täies ulatuses avaldub «Eroica» finaalis. Orkestraalsete väljendusvahendite rikkuse ja mitmekesisuse tõttu on põhilise teema kasvamine ja arenemine näidatud siin mitmekülgsemalt ja eredamalt.

Tekib täiesti õigustatud küsimus, miks kasutab Beethoven «Eroica» finaalis varemloodud helitööd, selle asemel et kirjutada uut muusikat. Ei saa oletada, et heliloojal ei olnud loominguliste ideede küllaldast tagavara. Tundub, et helilooja, pöördudes neljandat korda ühe ning sama teema poole (1795. a. — kontratants, 1801. a. — balleti «Prometheus» lõpunumber, 1802. a. — klaverivariatsioonid *opus* 35 ja lõpuks 1804. a. — «Eroica» finaal), tundis sisemist tarvidust sümfoniseerida lihtsat ja loomulikku tantsužanri, mis pealegi Viinis populaarseks oli muutunud. See kontratants oli üks neid tantsunumb-

reid, mille Beethoven kirjutas kunstnike iga-aastase balli jaoks. Nii pidu ise kui ka seal esitatavad tantsud olid demokraatliku iseloomuga. Beethovenile oli olustikužanri kasutamine sümfoonilise arenduse põhialusena kõigiti loomulik, sest temale oli tähtsaks ülesandeks sümfooniliste teoste lähendamine võimalikult laiematele kuulajateringidele.

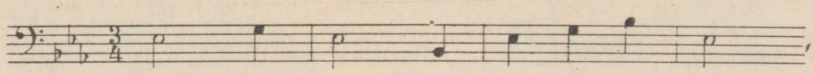
«Eroica» finaalis ja ka variatsioonides *opus* 35 eelneb kontratantsu põhiteemale motiiv, mis on tekkinud kontratantsu bassihäälest ja saanud iseseisvaks:

69

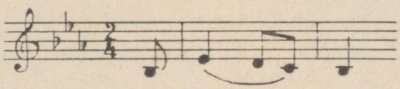


Selle motiivi tähtsus «Eroicale» ei piirdu tema kasutamisega finaalis. Tulevad ilmsiks motiivilised seosed motiivi ja sümfoonia esimese osa põhiteema, leinamarsi teise teema ja skertso trio vahel:

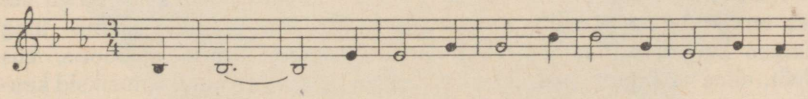
70



71



72



Kõik kolm motiivi on üleskutsuva iseloomuga, skertso trio aga on fanfaarne. Esimene motiiv, mis on pärit sümfoonia finaalist, kus ta eelneb kontratantsu teemale, annab üldistatud väljenduse sellest heroilisest otsustavusest (antud juhul juba triumfeeriva varjundiga), mis ühendab kõiki kolme tsiteeritud motiivi ja ka kogu sümfooniat tervikuna. Ühtlasi on seesama motiiv ka orgaaniliseks ühenduslüliks sümfoonia kolme esimese osa muusika ja kontratantsu teema vahel, mille rüpest ta on võrsunud.

Finaali üldise iseloomu määratles õigesti V. V. Stassov, kes arvas, et see osa Kolmandast sümfooniast kujutab «rahvapidu, kus vahelduvad mitmekesised inimrühmad: ilmuvad nähtavale kord inimesed lihtrahva hulgast, kord sõjaväelased, kord naised, kord lapsed . . .»

«Eroica» on üles ehitatud uutele printsiipidele, mis olid dikteeritud revolutsioonilisest sisust, ja seetõttu sümfoonia pigem erutas oma esimesi kuulajaid kui pakkus neile naudingut. Nad ei suutnud tabada tema võimsa arhitektoonika harmoonilisi proportsioone. Ent peagi hakkas erksamatel muusikutel kujunema selge arusaamine Kolmanda sümfoonia ainulaadsusest. Nii kirjutas näiteks «Allgemeine Musikalische Zeitung» 1807. aasta veebruaris:

«Täiesti hämmastav, kahtlemata uudne ja suurepärane on näiteks see, et esimese osa töötlusesse, kus endiste ideede arendamine tundub peaaegu üleliia rikkalikuna, tuleb ootamatult sisse täiesti uus, puhkpillide meloodia, mis teoses varem ei ole esinenud . . . Sellega ei muutu teos mitte ainult vaheldusrikkamaks, vaid see värskendab ka kuulajat, kes seda meelsamini jälgib helilooja edasist mõttekäiku, kui ta hüljatud esialgse teema juurde tagasi pöördub ning veelgi suurema meisterlikkusega esile toob teose peamise mõtte.

Hoolimata pikkusest väljendab allegro kogu aeg püüdu ühtsusele, mis tekitab vaimustust. Väljendusvahendite rikkus, nagu ka nende rakendamise meisterlikkus ja originaalsus, loob efekti, mis sedalaadi teostes äärmiselt harva esineb ja mida need, kes selle stiiliga on vähe tuttavad või seda üldse ei tunne, võimatuks peavad. On iseendast mõistetav, et selle efekti saavutamiseks on nii allegro kui ka kogu teose puhul tervikuna vaja mitte säärast auditooriumi, kes üle kõige hindab tavalisi väikesi variatsioone, mis hellitavad kõrva ja iga hetk vaheldavad, vaid auditooriumi, kes vähemalt on suuteline tähelepanelikult jälgima . . .

Vägevalt ning toredasti kõlavad allegro viimased helid ning siis järgneb suur leinamarss, mis meie arvates on Beethoveni triumfiks — vähemalt kujukuse ja idee poolest. Selliste teoste ideed tärkavad ja küpsevad meistriteosteks ainult tõelise geeniuse loovas mõttes . . . Kogu see osa tervikuna on pidulik ja sügavalt kaasakiskuv; üllas kaebus ning süngus kuulduvad minooris, rahunemine ning õrnus mažooris, kus flööt, oboe ja fagott — Lutheri sõnadega öeldes — nagu tantsiksid kaunites meloodiates jumalikku helidetantsu . . .»

Finaal, « . . . on pikk, ülearu pikk; ent meisterlik, väga meisterlik. Tema paljud väärtused on isegi mõnevõrra varjatud, mõni koht on siin kuidagi kummaline ning terav, kuid retsensent on kaugel laitusest . . .»

See, et kuulajaskond ei mõistnud tema uusi helitõid, ärritas Beethovenit; ta muutus sapiseks, teravaks ja morniks. Suurel määral soodustas seda ka kurtus ja muud tõved. Kord, kui ta oli äärmiselt ärritunud, läks ta tõsiselt tülli oma kõige ustavama sõbra Breuningiga, ning kuigi ta oli olnud ülekohtune, viivitas ta kaua oma süü omaksvõtmisega[1].

[1] Mõlemad sõbrad elasid ühes korteris. Beethoven unustas majaperemehele teatada, et ta oma senisest korterist lahkub ja Breuningi poole üle kolib. Tuli maksta ka endise korteri eest. Vastutuse oma hajameelsuse eest veeretas ta Breuningi õlgadele, ning kui viimane püüdis vastu vaielda, solvas Beethoven sõpra rängalt ning ei puutunud temaga mitme kuu vältel kokku.



BEETHOVEN

(Hornemani miniatuur. 1803. a.)



THERESE BRUNSWICK
(J. P. Lampi portree)

Lõpuks tuli kirglik kahetsus — Beethoven läkitas sõbrale oma pildi koos järgmise kirjaga:

«Tean — ma lõhestasin sinu südame. Minu erutus, mida sa kahtlemata märkasid, ei ole mind selle eest küllaldaselt nuhelnud. See ei olnud viha . . . Ei, ma ei oleks väärt sinu sõprust, veelgi enam, see oli kirg — nii sinul kui ka minul, ent minus oli pead tõstnud umbusaldus sinu vastu; meie vahele tulid inimesed, kes ei vääri ei sind ega mind . . . Kellele võiksin ma kinkida selle [pildi] nii kuumast südamest, kui mitte sulle, mu ustav, hea, üllameelne Stephan? Andesta mulle, kui tegin sulle valu; ma ise ei kannatanud vähem. Siis, kui ma nii kaua sind ei näinud, tundsin ma esmakordselt elavalt, kuis sa mu südamele kallis oled ja igavesti kalliks jääd.»

Üllameelne sõber andestas Beethovenile, kuid kooselu ei saanud siiski enam kõne alla tulla. 13. novembril 1804. aastal kirjutas Breuning nende ühisele sõbrale Wegelerile: «Te ei suuda uskuda, millist kirjeldamatut (ma oleksin pidanud ütlema — kohutavat) mõju on talle avaldanud kuulmise kaotus. Kujutage endale ette oma hirmsa õnnetuse tunnetamist sellise tormaka natuuri puhul! Ta sulgub endasse, suhtub sageli umbusaldusega oma parimatesse sõpradesse . . . Läbikäimine temaga — see on tõepoolest vaimne pingutus; mitte minutikski ei tohi end unustada, kui temaga vestled . . .»

Beethoven kolis üle parun Pasqualati majja. See oli eluase, millega helilooja oli seotud kogu oma edaspidise elu vältel, kuigi ta sealt mitu korda lahkus, et ikka ja jälle sinna tagasi pöörduda. Beethoven oli üldse rahutu üürnik. Rohkem kui kolmkümmend Viini korterit on säilitanud mälestuse suurest heliloojast. Sellele lisanduvad veel väljaspool linna asuvad suvekorterid. Nii näiteks oli Beethovenil 1804. aasta suvel üheaegselt neli korterit: kaks linnas (neist üks teatris), üks Döblingis ja üks linnalähedases kuurordis Badenis. 1803. aastal veetis helilooja suve sealsamas Döblingis, kus on kirjutatud «Eroica». Suvekuud olid Beethovenile kõige viljakama töö perioodiks.

Peale «Eroica» lõi Beethoven 1804. aastal kaks suurt klaverisonaati — do-mažoor *opus* 53, nõndanimetatud «Aurora», ja fa-minoor *opus* 57, mis on saanud üldiselt tuntuks «Appassionata» nime all. Mõlemad sonaadid kuuluvad Beethoveni kõige tähelepanuväärsemate klaveriteoste hulka.

Nagu Kolmandast sümfooniast, nii õhkub ka «Aurorast» energiat, kuid viimane ei väljenda mitte niivõrd võitluse dramatismi, kui võidutunnet. Selle majesteetliku teose võimsas arhitektoonikas on ülekaalus elujaatavad toonid. Kogu sonaat tervikuna on valgus ja selgus. Sonaat koosneb kahest osast; teisele osale eelneb lühike aeglane sissejuhatus, mis on tulvil sügavat mõtiskelu. Arvukatest selle sonaadi süžeelistest tõlgitsustest võib enam-vähem õnnestunuks pidada järgmist. Sonaadi algus — esimene osa — kujutab elevusrikast, pulbitsevat, kärarikast päeva. Introduktsioon teisele osale — see on vaikne öö. Ning lõpuks teine, finaalne osa — uue, hurmavalt lõhnava hommiku puhkev koit. Siit

pärineb ka sonaadi nimetus — «Aurora» (koit). Muide, ka see tõlgitsus ei ammenda sonaadi kujundite kogu rikkust.

Introduktsioon teisele osale ei tekkinud ühekorraga. Algul oli sonaat kolmeosaline, kuid hiljem jättis helilooja ära aeglase ja laulva keskmise osa, andes selle välja eraldi nimetuse all «Lemmikandante». Kogu teose pikkust silmas pidades asendas Beethoven selle osa lühikese üleminekuga esimeselt osalt finaalile.[1]

Sonaat «Appassionata» on üles kirjutatud alles 1806. aastal, ent loodud tegelikult 1804. aastal. Sonaadi finaali lõi Beethoven ühel pikal jalutuskäigul Riesiga Döblingi ümbruses. Mõlemad eksisid ära ja jõudsid koju alles vastu õhtut. Kogu tee hüürgas Beethoven mingisugust tormilist meloodiat. «See on finaali teema,» ütles ta. Jõudnud koju, hakkas ta otsekohe improviseerima «Appassionata» finaali ja unustas end niivõrd, et lakkas märkamast Riesi juuresolekut ... Nimetus «Appassionata» ei kuulu autorile, kuid on kellegi poolt niivõrd õnnestunult välja mõeldud, et püsib tänini.

Sonaat on pühendatud ühele tol perioodil Beethovenile lähedal seisnud inimesele — Franz Brunswickile, mis võib-olla seletub ka sellega, et teos on noodis fikseeritud 1806. aasta suvel Brunswickide mõisas. On samuti võimalik, et see oli maskeeritud pühendus Therese Brunswickile — Franzi õele.

«Appassionatast» hoovav kirgliku, ennastsalgava võitluse hingus, tema emotsionaalne ülevus teeb selle sonaadi meile üheks muusikaklassika kõige lähedasemaks teoseks. Vladimir Iljitš Lenin nimetas selle geniaalse sonaadi muusikat «hämmastavaks» ja «üleinimlikuks».

Lausa üllatav on «Appassionata» terviklikkus. Võib-olla üheski Beethoveni sonaadis ei ole seda kõigi osade orgaanilist ühtsust, mis võimaldab kuulajal mõista teose põhiideed.

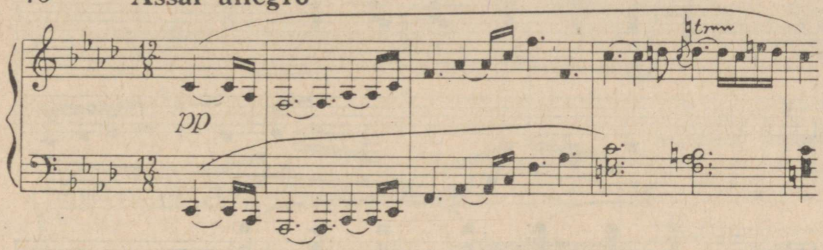
Beethoven ühendas «Appassionata» sisu (samuti kui «Retsitatiiviga sonaadi» *opus* 31 nr. 2 ideedki) Shakespeare'i «Tormiga». «Appassionatas», nagu Shakespeare'i näidendiski, on kujutatud loodusjõudude vägevust ning inimese kõikvõimsat tahet, mis taltsutab ning alistab stiihia. Kuid sonaadi sisu ei piirdu sellega. Ka siin astub helilooja revolutsiooniline teadvus võitlusse kõigi inimest ahistavate jõudude

[1] «Lemmikandante», mis algselt moodustas sonaadi *opus* 53 teise osa, põhjustas tõsise tüli Beethoveni ja Riesi vahel. Kui helilooja «Andantet» Riesi juuresolekul esmakordselt mängis, sattus viimane sellisesse vaimustusse, et pala jäi talle sealsamas meelde. Koju minnes astus ta sisse Lichnowsky poole ja mängis talle ette oma õpetaja uue teose, mida keegi veel ei tundnud. Vürst õppis teose alguse selgeks, ilmus helilooja poole ja teatas, et ta on loonud muusikapala, mida ta tahaks Beethovenile ette mängida. Beethoven, kellel ei olnud kombeks tituleeritud külastajaid ülearu viisakalt kohelda, keeldus kategooriliselt Lichnowsky mängu kuulamast. Sellest hoolimata istus viimane klaveri taha ja hakkas mängima «Andantet». Kuulnud, et tegemist on tema teosega, taipas helilooja kohe, et see on Riesi temp, ja vihastas tema peale niivõrd, et keelas tal kuulata tulevikus oma teoseid, mida publik veel ei tundnud. Ja tõepoolest — sellest peale ei kuulnud Ries enam ainustki Beethoveni uut teost helilooja enda ettekandes.

vastu. Võib-olla ei ole võitluse tragism üheski teises muusikateoses leidnud niivõrd vapustavat väljendust kui «Appassionatas».

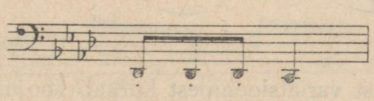
Helilooja kaasaegsetele näis sonaadi esimene osa, mis on tulvil mässulisi tundeid, kuidagi metsikuna. Ning tõepoolest — selles ongi rohkesti ähvardavaid hääli. Konflikti algus on kätketud juba esimese teema struktuuri. Varjatult ja valvsalt kõlab heroiline fanfaar, millele järgnevad hirmunud rahutust väljendavad intonatsioonid[1]:

73 **Assai allegro**



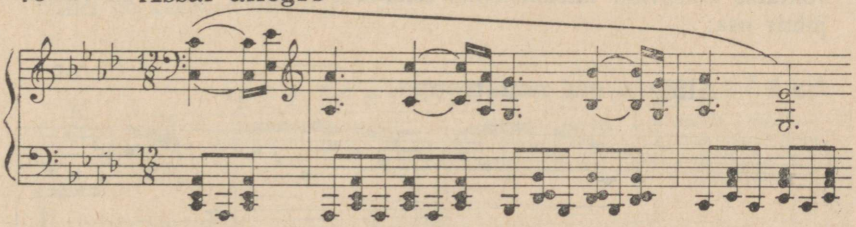
Sünged jõud on kehastatud lühikeses, visalt korduvas, jonnakas, halastamatus motiivis:

74



Selle motiivi ümber areneb armutu heitlus. Inimlik teadvus on kord haaratud õudusevärinast, kord astub kartmatult kahevõitlusse inimvaimu rusuva jõuga. Ning siis kõlabki üllas, helge ja rahulik teine teema, mis on vastandatud esimesele:

75 **Assai allegro**

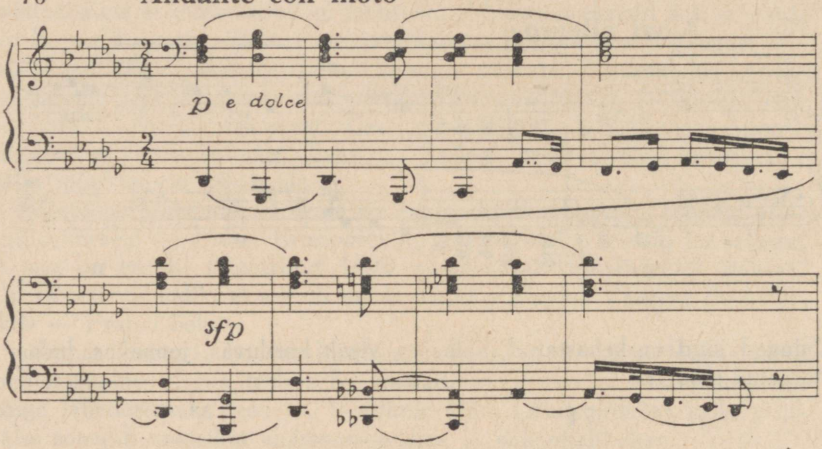


[1] Esimese osa peateema analoogilise struktuuriga puutusime kokku juba sonaatides *opus* 2 nr. 1 ja *opus* 31 nr. 2.

Esimese osa *coda*'s omandab see teema ebatavalise kirglikkuse. Inimtahe võitis, ent see võit saavutati verehinnaga. Veelgi meenutab end ähvardav teema, kuid taandub siis tagaplaanile.

Vaevalt on titaanliku võitluse viimased helid hajuda jõudnud, kui sisse astuvad teise osa — *Andante con moto* majesteetlikult rahulikud kristallselged akordid:

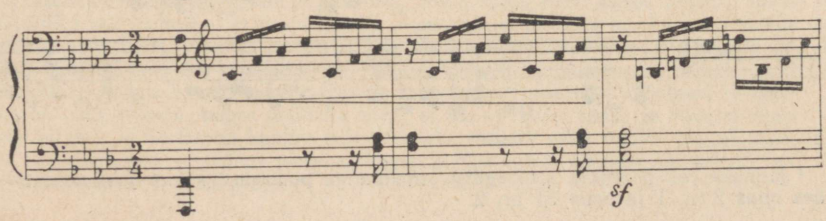
76 **Andante con moto**

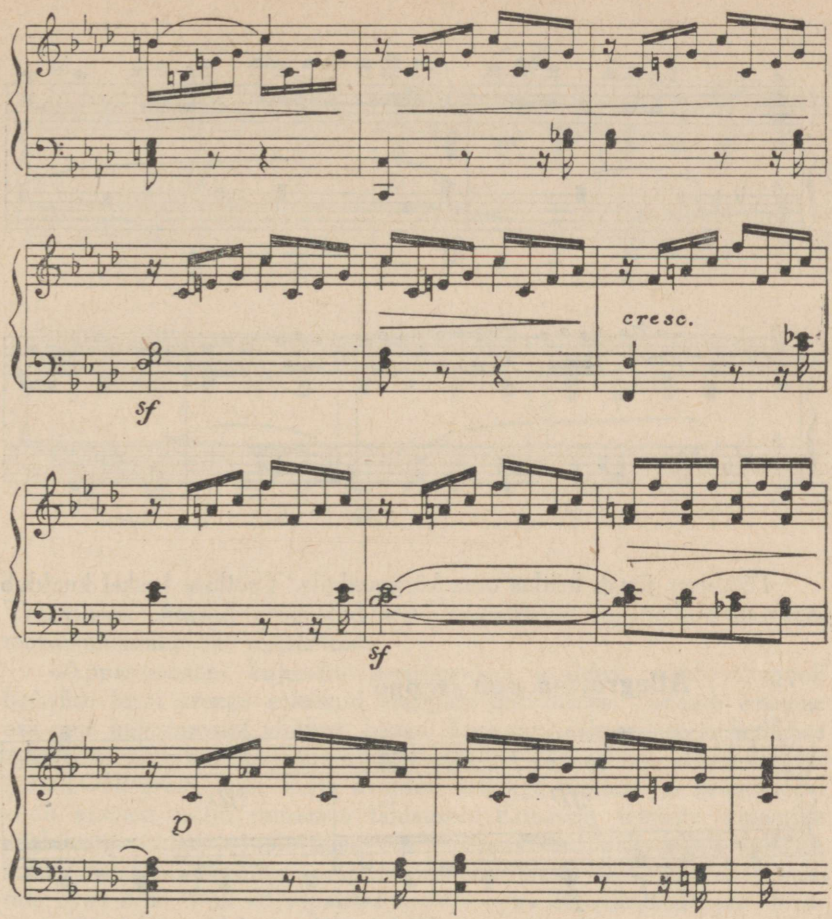


Andante imeilusatest variatsioonidest kiirgab soojust, õrnust ja hingestatust. Taas pöördub tagasi majesteetlik rahu . . .

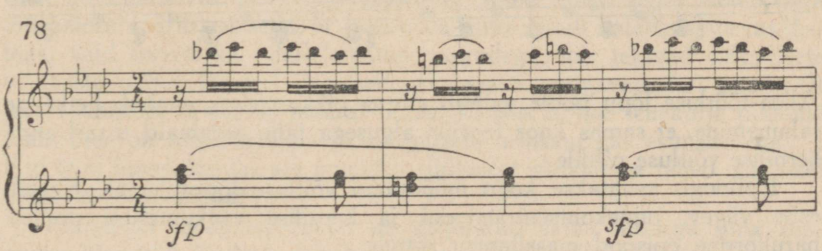
Üleminek finaalile kujutab endast mitmekordselt korduvat, valu ja kannatusi väljendavat lõikavat karjet, mis *Andante* rahulikku maailma ootamatult sisse murrab. Mühisevad tuuleiilid, vastu kaldaid peksvad lained, mässavast marust haaratud loodus — see on kujundite ring, mis tekib finaali kuulates ja mis manab silmade ette pilte vihasest võitlusest. Läbi kord kasvavate, kord hääbuvate tormihelide kuuleme käskivaid, võitlusse kutsuvaid intonatsioone esimesest teemast, millel on finaalis juhtiv osa:

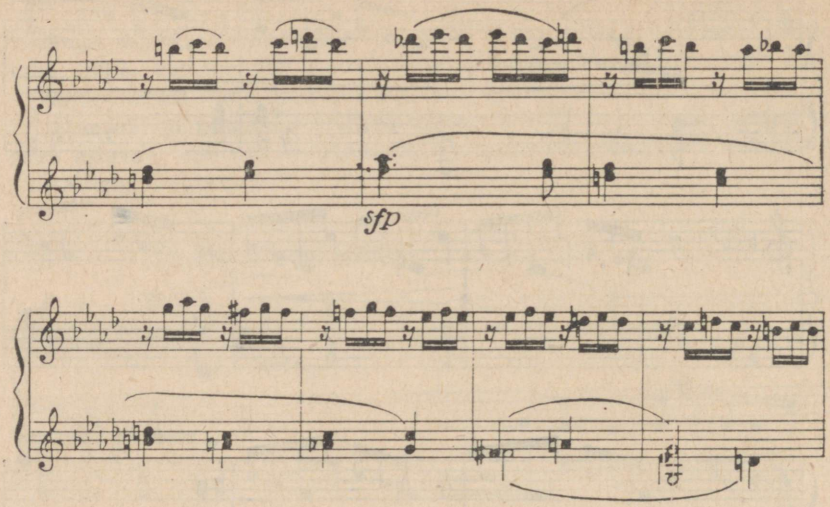
77 **Allegro, ma non troppo**





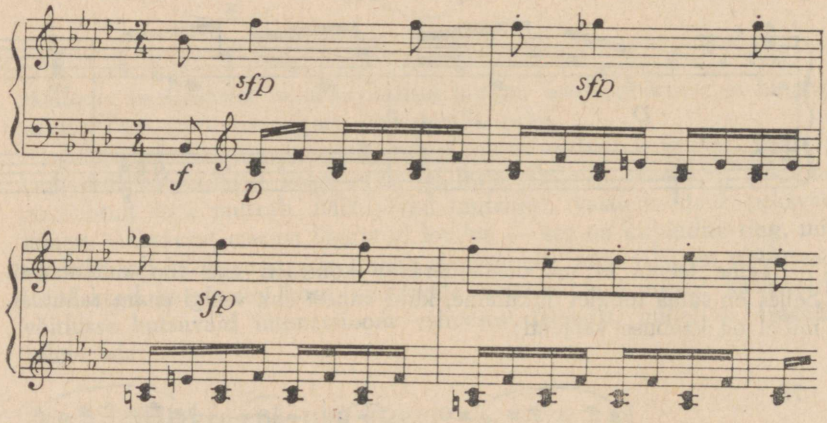
Teine teema ei moodusta teravat kontrasti ega too rahunemist. Selles on sama tunglev liikumine, kuid vahest ehk veelgi enam rahutust, millel on kaebuse varjund:





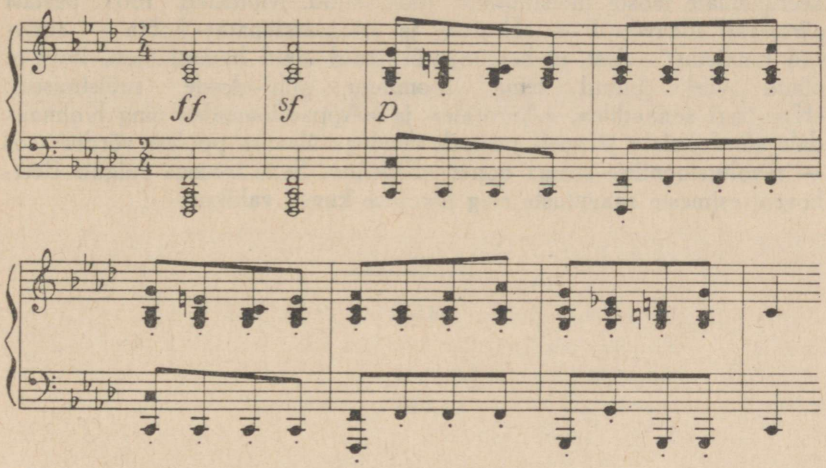
Töötluses jõuab heitlus oma kõrgpunktile. Töötluse keskel kuuldub anuv meloodia:

79 **Allegro, ma non troppo**



Alles töötluse lõpu poole vaibub erutus pikkamööda, saabub hetkeline rahunemine, et samas koos repriisi algusega jälle sedamaid maad anda heroilise võitluse pildile.

Epiloogis esitatakse kogu möödunud võitluse lõpptulemus. Kerkib esile vägev, tahtekontsentratsiooni ja heroilise vankumatuse poolest harukordne episood massitantsu rütmis.



Traagilised akordid kroonivad seda imeteldavat sonaati — maailma muusikaklassika üht meistriteost.

«Appassionata» kujundite arendamises avalduv sümfonism oli heroilise žanri arengu eelnenud etappide üldistuseks. Sonaadi esimene osa oma halastamatut võitlust, hirmu, kannatusi, ähvardusi ja hetkelise tasakaalu välgatusi kajastavate piltidega on eakaaslane «Eroica» esimesele *Allegrole*, mille mõju avaldub eelkõige töötluse ja grandioosse *coda* senisest palju suuremas tähtsuses. Erinevalt eelmiste sonaatide aeglastest osadest ei ole teine osa lõpule viidud ning sulab vahetult kokku tormilise finaaliga. «Appassionata» finaali algkujuks on sonaatide *opus* 2 nr. 1 ja «Kuupaistesonaadi» *opus* 27 viimased osad. Keerisetaolistel figuuridel, mis lähevad läbi kogu finaali, on sügavad seosed esimese osa motiividega. Finaali viimane episood kujutab endast lõppjäreldust kõigest eelnenust.

Pärast «Appassionata» trükist ilmumist andis «Allgemeine Musikalische Zeitung» teose kohta järgmise hinnangu: «Selle sonaadi esimeses osas on Beethoven jälle esile mananud suure hulga pahu vaime, aga tõtt öeldes väärib asi seda, et maadelda mitte ainult salakavalate raskustega, vaid samuti ka rahulolematusehoogudega, mis tekivad elegantsete veidruste puhul. Mõned inimesed arvatavasti muigavad, kui retsensent üles tunnistab, et ülimal määral lihtne, kõigest kolme lehekülje pikkune teine osa on tema meelele ja mõistusele armsam kui esimene osa . . . Kui te ei tunne, kuidas see muusika südamest südamesse läheb, siis ühel meist ei olegi südant . . .

Hiilgavalt teostatud finaal on kirjutatud sama tundega ning seejuures äärmiselt jõuliselt, tohutu oskuse ja meisterliku enesekindlusega.»

Selle retsensiooni järgi otsustades oli tee Beethoveni uute, hoopis keerukamate teoste mõistmiseks juba leitud. Mõlemad 1807. aastast pärinevad sõnavõtud — «Eroica» ja «Appassionata» kohta — annavad tunnistust sellest, et helilooja üksikuid ideid hinnati õieti, kuid ei olnud veel jõutud tema loomingu põhi-ideede mõistmiseni. «Kreutzeri sonaadile», «Aurorale» ja «Appassionatale» ning Kolmandale sümfooniale järgneb peatselt nendega ülevuse poolest võrdne teos — revolutsioonilise sisuga ooper «Fidelio». Selle teosega sulgub Beethoveni esimeste saavutuste ring heroilise kunsti valdkonnas.

XII

„Fidelio"

Teatri seisund Viinis hakkas muutuma alles uue sajandi esimestel aastatel. Salieri ja Seyfriedi ooperid ning kohalike libretistide — Schikanederi ja Treitschke käsitöölislik toodang oli kõiki ära tüüdanud. Fantastiline žanr oma naiivsete süžeede ja tegevusega, milles puudus sisemine loogika, oli oma aja ära elanud. Tekkis tarve ülevate, heroiliste etenduste järele. Uus, demokraatlik publik täitis mitte ainult Viini teatri parteri seisukohti, vaid ka istekohti amfiteatris, rõdudel ja loožides. Samasugust paljutähendavat pööret võis tähele panna isegi õueteatrites.

Noorusaastaist peale võttis Beethoven teatrielust väga elavalt osa. Viinis viibimise ajal olid tal peaaegu alati plaanis dramaatilised muusikateosed. Oma teatrialast tegevust Viinis alustas Beethoven balleti loomisega. 1801. aastal lavastas Vigano keiserlikul laval Beethoveni balleti «Prometheus», mis kuulub uude heroilisse balletižanrisse.

Itaalia tantsija, libretist ja balletikomponist Vigano oli balletireformaator Noverre'i õpilane ja järelkäija. Noverre'i balletireformil oli palju ühist Glucki ooperireformiga. Dramaatilise tõe nõue ja heroiliste karakterite lavaletoomine õukondlike balletietenduste tühisuse asemel — selles avaldusid Noverre'i koolkonna ideed, mis oma olemuselt olid sügavalt progressiivsed.

Viganol oli Viinis tohutu menu. Võimas vastasleer — vana itaalia formalistliku balleti pooldajad — ei suutnud oma kriitikaga nõrgendada Vigano ballettide mõju, mis vallutasid südameid loomuliku väljendusrikkusega. Vigano menule aitas kaasa ka suurepärane balletiartist, tantsijanna Casentini.

Esitame lühidalt balleti «Prometheus» libreto. Vihane peajumal Zeus kiusab taga pooljumalat Prometheust selle eest, et viimane oli röövinud

taevast tule ja kinkinud selle inimestele ning õpetanud neile käsitöid ja kunste. Prometheus voolib savist mehe ja naise kuju ning püüab neid taevase tule abil hingestada. Kujud elustuvad, kuid neil pole meelt ega mõistust. Prometheus püüab neile mõju avaldada küll keelitamiste, küll isaliku hellusega ning lõpuks ähvardustega, kuid elustunud kujud jäävad tundetuks ja taibutuks. Siis viib Prometheus nad ära jumalate eluasemele Parnassile. Sellega lõpeb esimene vaatus.

Teine vaatus viib vaataja Parnassile. Saabub Prometheus enda loodud olenditega ja palub jumalaid hingestada neid mõistusega, õpetada neile teadust ja kunsti. Muusikajumalanna hakkab mängima. Temaga ühinevad laulik Orfeus ja jumal Apollo. Nüüd ärkavad Prometheuse loodud olendeil tunded. Mõlemad embavad oma loojat. Tantsude muusa Therpsihore, viina ja rõõmude jumal Bakhos, graatsiad ja bakhandid — kõik tantsivad heroilist tantsu. Prometheuse kätetööna sündinud olendid tahavad tantsuga ühineda. Ent nüüd astub ette tragöödiate muusa Melpomene ning esitab hämmastunud olevuste ees traagilise stseeni, mille lõpul ta Prometheuse mõõgaga surnuks pistab. Seejärel esineb komöödiate muusa Thalia koomilises stseenis. Looduse jumal Paan, keda saadavad faunid, äratab tapetud kangelase uuesti ellu. Prometheuse loodud olevused, kes nüüd on hingestatud ning varustatud mõistuse ja tunnetega, tantsivad. Ballett lõpeb üldise piduliku ning rõõmsa tantsuga.

See tinglik süžee köitis Beethovenit peaasjalikult oma heroilisuse sugemetega. Prometheuse kui inimkonda õnnelikuks teinud titaani kuju oli Beethovenile lähedane.

Balleti muusika koosneb avamängust ja kuueteistkümnest tantsunumbrist. Elaval ning kergel avamängul on palju ühist Esimese sümfooniaga ning see kuulub helilooja populaarseimate avamängude hulka. Balleti esimene number — «Äike» — on tulevase «Pastoraalse» sümfoonia äikese algkujuks. Teose lõpus esinev kontratants oli kirjutatud mitu aastat enne seda ja ballitantsu vormis. Viimase seos variatsioonidega *opus* 35 ja «Eroicaga» on meile juba tuntud.

Hoolimata esimese etenduse menust, mängiti balletti «Prometheus» harva; muusika osutus liiga tõsiseks ning autor ise ei omistanud sellele teosele erilist tähtsust. Balleti loomine pakkus talle huvi peamiselt kui katse kirjutada teatrile, mis Beethovenit alati veetles, sest see andis tema realistlikele taotlustele kõige suurema vabaduse.

1802. aastal lavastati Viini teatris prantsuse helilooja Cherubini ooper «Lodoiska». Ooperi muusika haaras kuulajaid oma jõulisusega; revolutsioonilise Prantsusmaa kuulus helilooja leidis täieliku tunnustuse. «Lodoiska» edu mõjul lavastas keiserlike teatrite direktsioon juba mõne kuu pärast Cherubini kõige kuulsama ooperi «Veevedaja» («Kaks päeva ehk Krahv Armande»). Ooperi teksti oli kirjutanud dramaturg Bouilly; süžee oli võetud terroriajajärgu sündmustest ja jutustas sõpruse kangelastegudest. Libretos on tegevuse aeg üle kantud XVII

sajandisse. Beethoven pidas «Veevedaja» libretot parimaks kõigist temale tuntud ooperilibretodest. Viinis oli uudsel ooperil hiilgav menu. 1802.—1803. aasta hooaja jooksul tutvus Viini publik ka Cherubini teiste ooperitega «Medea» ja «Elisa».

Neis teostes esinevate tüüpide ja muusikaliste kujude rahvalikkus, range moraal, armastuse ja sõpruse kangelasteod, võitlus türannia vastu ja tunnete jõud — kõik see oli saksa kuulajaile uudne ning erutav. Beethoven pidas Cherubinit suurimaks kõigi kaasaegsete muusikute hulgas. Too andekas itaallane, kes 1785. aastast peale asus elama Pariisi ning kellest sai Glucki koolkonna poolehoidja, sidus oma saatuse tugevasti oma teise kodumaa saatusega. Tema ooperid on ülekohtuselt unustusse jäetud. Ent tema osa kodanliku muusikalise tragöödia loomises, tema seost Prantsuse kodanliku revolutsiooni positiivsete ideaalidega ei saa keegi eitada.

Ka Beethoven oli tolle prantsuse helilooja mõju all. Tema ainus ooper «Fidelio» on nii süžeeliselt kui ka muusikaliselt seotud Cherubini ooperiloominguga.

1803. aastal sai Beethoven Viini teatrilt kauaoodatud tellimuse ooperile. Schikaneder andis heliloojale teatri juures korteri, kus kõrvuti intensiivse tööga «Eroica» loomisel algaski ooperi kirjutamine Schikanederi tekstile. Libreto pealkirjaks oli arvatavasti «Aleksander Makedooniast»; ooperi tegevus toimub Indias.[1] Säilinud on ainult lühike katkend — trio ühele nais- ja kahele meeshäälele. Selle fragmendi muusikat, mis on tulvil kirglikku tungi, kasutas helilooja pärastpoole Florestani ja Leonore duetis ooperis «Fidelio».

Ooperit lõpetada Beethovenil ei õnnestunud. 1804. aasta algul ostis õueteatrite rentnik parun Braun Viini teatri. Uus peremees vallandas ooperilava alalise direktori Schikanederi, mille tagajärjel katkes ka leping Beethoveniga. Osav Schikaneder asus muide juba mõne kuu pärast uuesti samal kohal tööle. Ent ajad olid muutunud. «Võluflöödi» libretist ei suutnud oma sepitsustega enam kedagi rahuldada. Vanade «võluooperite» imed ei paelunud enam publikut. Valitses sügav huvi prantsuse heroiliste ja koomiliste ooperite vastu. Seetõttu tehti Beethovenile, kes 1804. aasta sügisel uuesti teatri juurde kutsuti, ettepanek kirjutada ooper prantsuse süžeele «Abikaasa-armastus ehk Leonore» Sonnleithneri töötluses.

«Abikaasa-armastuse» süžee autoriks on prantsuse revolutsiooniajastu kirjanik Bouilly, kellest juba eespool juttu oli. Süžee aluseks oli terroriajastust pärinev reaalne sündmus. Bouilly, kes 1793. aastal asus tööle departemangukomissari ametikohale Tours'is, oli kellegi Tours'i daami kangelasmeele tunnistajaks, «keda tal oli õnn aidata tema õilsates jõupingutustes» päästa oma meest, kes oli langenud kuberneri isikliku kättemaksu ohvriks. Traditsiooni kohaselt on tegevus üle viidud His-

[1] 1934. aastal leiti Beethoveni visandid ühele teisele Schikanederi libretole — «Vestaneitsi leek».

paaniasse[1]. Juba 1798. aastal lavastati Pariisi teatris «Feydeau» Gaveaux' ooper «Abikaasa-armastus», mis oli kirjutatud Bouilly' süžeele. 1804. aastal lavastas kuulus itaalia helilooja Paër[2] Dresdenis oma ooperi «Leonore». Ooperi libreto oli itaaliakeelne ja kujutas endast tollesama Bouilly' libreto tõlget. «Allgemeine Musikalische Zeitung» andis Paëri muusikale äärmiselt ülistava hinnangu: «Temperamentne avamäng, mõned karakteersed aariad, paljud suurepärased, hoogsalt, oskuslikult ning ebatavalise meisterlikkusega kirjutatud ansamblid, — kõigel sellel oli väljapaistev menu.» Ent Paëril ei õnnestunud lavastada oma uut ooperit mitte ühelgi Viini ooperilaval: Viini teater pidas paremaks tellida samale süžeele kirjutatud ooperi Beethovenilt[3].

Saksakeelne tekst on kirjutatud Sonnleithneri poolt. Tema libreto sai aluseks «Fideliole» — «Leonore» esimesele redaktsioonile (1805, kolm vaatust), ent varsti töötas Beethoven ooperi ümber. Pärast viit etendust (neist kolm esimeses redaktsioonis — 1805 ja kaks teises — 1806) ei mängitud ooperit Viinis palju aastaid; alles 1814. aastal tuli ooper kolmandas redaktsioonis uuesti lavale. Selles redaktsioonis omandas Beethoveni ooper maailmakuulsuse ning selles redaktsioonis tunneme teda ka praegu.

Ooperi kolme redaktsiooni libretode autorid, kelle hulgas oli kaks kirjanduslikku «käsitöölist» (Sonnleithner, Treitschke) ja üks asjaarmastaja (Stephan Breuning), ei olnud suutelised looma Beethoveni muusikale väärilist teksti. Ent kõigist puudustest hoolimata kajastab see mitu korda ümbertöötatud libreto siiski nii selgesti oma ajajärku ja selleaegseid eesrindlikke ideid, et saab mõistetavaks, miks suur helilooja sellest süžeest kaasa oli kistud ja selle põhjal geniaalse muusikalise draama kirjutas.

«Fidelio» süžee on järgmine. Sügavas maa-aluses vangikongis peetakse kinni süütult vangistatud Florestani. Kunagi paljastas ta kuberneri seadusevastaseid tegusid. Kättemaksuks mõistis kuberner ta näljasurmale maa-aluses koopas. Florestani naine Leonore, saanud teada mehe saatusest, paneb selga meheriided, võtab endale nimeks Fidelio ja astub kindluse vangivalvuri Rocco juurde teenistusse. Ta on otsuseks teinud mehega kokku saada ja ta päästa. Kurjategijast kuberner don Pizarro saab teada, et kuuldus tema ebaseaduslikest tegudest on jõud-

---

[1] Selline maskeerimine oli üpris tavaline. Meenutagem kas või Lesage'i «Lonkur kuradit» ja Beaumarchais' «Sevilla habemeajajat» ning «Figaro pulma». Venemaal kasutati tsaarivalitsuse ajal nendekssamadeks eesmärkideks Türgimaad. Beethoven ei teadnud, et libreto süžee ei ole välja mõeldud, vaid reaalne, ning et selle tegevus toimus Prantsusmaal, ent sellele vaatamata mõistis ta hispaania koloriidi ebavajalikkust ooperi muusikas.

[2] Prantsusmaal hakati heliloojat Paer'iks kutsuma (prantsusepärase hääldamisega). Sellisel kujul kohtame tema nime ka Puškinil «Ühes Rossini ja Paeri motiividega» («Krahv Nulin»).

[3] Nii ei saanudki Beethoven enne oma ooperi kirjutamist tutvuda Paëri «Leonorega», mis lavastati Viinis alles 1809. aastal.

nud Sevillasse ning et minister don Ferdinando, keda Florestaniga kunagi sidusid sõprussidemed ja kes nüüd teda surnuks peab, sõidab isiklikult kindlusse, et Pizarro tegevuse asjas juurdlust toimetada. Kuberner annab vangivalvur Roccole käsu vang surmata. Rocco keeldub jubedusega ning Pizarro otsustab Florestani ise tappa. Rocco laskub koos Fidelioga sügavale maa alla, et õnnetu vangi jaoks haud valmis kaevata. Koopa hämaruses ei tunne Leonore otsalõppenud, magavat Florestani ära. Alles siis, kui Florestan virgub, tunneb Leonore ära oma mehe. Nende järel maa-alusesse koopasse laskunud Pizarro tahab Florestani tappa, kuid Leonore viskub nende vahele, öeldes: «Sa tapa enne naine.» Pizarro hämmeldus on nii suur, et ta laseb sobiva hetke mööda minna; maa-alusesse koopasse kandub sarveheli, mis kuulutab ministri päralejõudmist. Kindluse-esisel väljakul, kuhu tohutul hulgal rahvast kokku voolab, tunneb minister Florestani ära ning veendub Pizarro kuritegudes. Kõik on vaimustuses Leonore mehisest teost.

«Fideliole» on kirjutatud neli avamängu. Esimest avamängu (1805) esimese lavastuse ajal ette ei kantud, sest seda esitati algul Lichnowsky pool ja ei peetud küllalt heaks. 1805. aastal toimunud etenduste jaoks kirjutas Beethoven uue avamängu — «Leonore nr. 2». See dramatismist küllastatud teos on kunstilise idee ja ülesehituse poolest üsna keerukas ning oma ajastu sümfoonia- ja ooperivormide traditsioonidest lahutab teda sügav kuristik. Avamäng ei leidnud poolehoidu ega mõistmist ning seda mitte üksnes publiku, vaid ka kaasaegsete eesrindlike muusikute hulgas. Beethoven jättis selle helitöö kõrvale ja lõi uue avamängu — praegu nii kuulsa «Leonore nr. 3», mis teemadelt langeb kokku avamänguga «Leonore nr. 2». Oma sügavuse ja arusaadava esitusviisi poolest on tähelepanuväärv A. N. Serovi analüüs avamängu «Leonore nr. 3» kohta artiklis «Ooperi «Leonore» avamängu temaatika».

1806. aastal etendati ooperit juba uue avamänguga. Ning lõplikus redaktsioonis avab ooperi neljas avamäng, mis harilikult kannab nimetust «Fidelio». Viimane on ülesehituselt kõige lihtsam ja pakub temaatikalt, mis ei ole ooperi muusikalise materjaliga seotud, kõige vähem huvi. Oma arengu laiade joontega vastab ta täiesti nõuetele, mis tol ajal ooperiavamängudele esitati.

Muusikalis-dramaatilise ilmekuse poolest on kõige tugevam «Leonore nr. 3», mida sageli esitatakse vahemuusikana teise vaatuse keskel vanglas ja kindluse-esisel väljakul toimuvate stseenide vahel. Avamäng «Leonore nr. 3» on laialdaselt tuntud ka seetõttu, et seda kantakse sageli ette kontsertidel. Tihti nimetatakse avamängu «Leonore nr. 3» sümfooniliseks poeemiks. Beethoveni avamängude seas on see üks paremaid.

Anname lühikese ülevaate «Fidelio» kolmandast redaktsioonist. Ooper on kirjutatud segažanris. XVIII sajandi olustikulistele koomilistele ooperitele tüüpilised stseenid vahelduvad heroilis-traagiliste patee-

tiliste retsitatiividega, aariatega jne. «Melodraamad»[1] ja muusikalise saateta sõnalised dialoogid on laenatud saksa laulumängude praktikast.

Esimene vaatus koosneb kümnest numbrist. Algusstseenid on tüüpilised koomilise ooperi žanrile. Vangla väravavaht Jaquino avaldab armastust vangivalvur Rocco tütrele, koketsele Marzellinele. Marzelline lükkab väravavahi armunõudlused tagasi, sest ta on armunud oma isa noorde teenrisse — Fideliosse. Rocco suhtub sellesse armastusse soosivalt ja tahab tütart Fideliole mehele panna, aimamata, et noormehe välimuse taga peitub Leonore. «Melodraamad» on tulvil härduse ja isaning tütrearmastuse pateetilisi tundeid, valmisolekut eneseohverduseks. Me viibime tundelis-pateetilise koomilise ooperi kujude ja ideede ringis. Ei ole kahtlust, et nende stseenide loomisel juhindus helilooja Bonnis omandatud kogemustest, kus Monsigny' ooper «Desertöör» oli olnud väga menukas. Esimeste stseenide muusika ei ole päris iseseisev. Draama raskuspunkt ei asu küll nendes episoodides, kuid need annavad tegevusele küllaltki palju elevust.

Muusikaline draama ise algab tegelikult Pizarro aariaga. See on tüüpiline «kättemaksuaaria». Pizarro annab vande hävitada oma vaenlane Florestan. Aariale järgnev Pizarro ja Rocco duett on tulvil dramatismi: kuritegelik kuberner püüab vangivalvurit veenda, et see õnnetu vangi tapaks.

Leonore aaria kuulub parimate klassikaliste aariate hulka. Kirglikus retsitatiivis väljendab Leonore oma meelepaha ja põlastust türanni vastu: «Mu hinges nagu merelained on märatsemas hirmus raev.» Aaria teine osa — *Allegro* — väljendab noore naise heroilist meelekindlust pühendada kogu jõud palavalt armastatud abikaasa päästmiseks. Koos järgneva vangide kooriga moodustab see aaria vaatuse dramaatilise haripunkti.

Esimese vaatuse finaal — vangide koor — kuulub Beethoveni loomingu kõige südamlikumate ja liigutavamate lehekülgede hulka. Inimsõbralik Rocco on päikesevalgusest ilma jäetud õnnetud vangid Pizarro korraldusest hoolimata välja jalutama lasknud. Nad tunnevad kartlikku, lapselikku rõõmu päikesekiirtest. Ent siis katkestab ühe vangi hoiatav hääl nende unistused vabadusest ja õnnest. Ta meenutab kaaslastele valvet, kes jälgib iga nende sammu. Õnnetud, kellele meenub nende saatus, hoiatavad üksteist: «Tasem, sõbrad.»

Juba esimeses vaatuses on antud põhilised tegutsevad jõud: despootliku kuberneri õel meelevald, rõhutud rahvas (vangid) ja kangelaslik vabastaja noore ennastsalgava naise Leonore kujus.

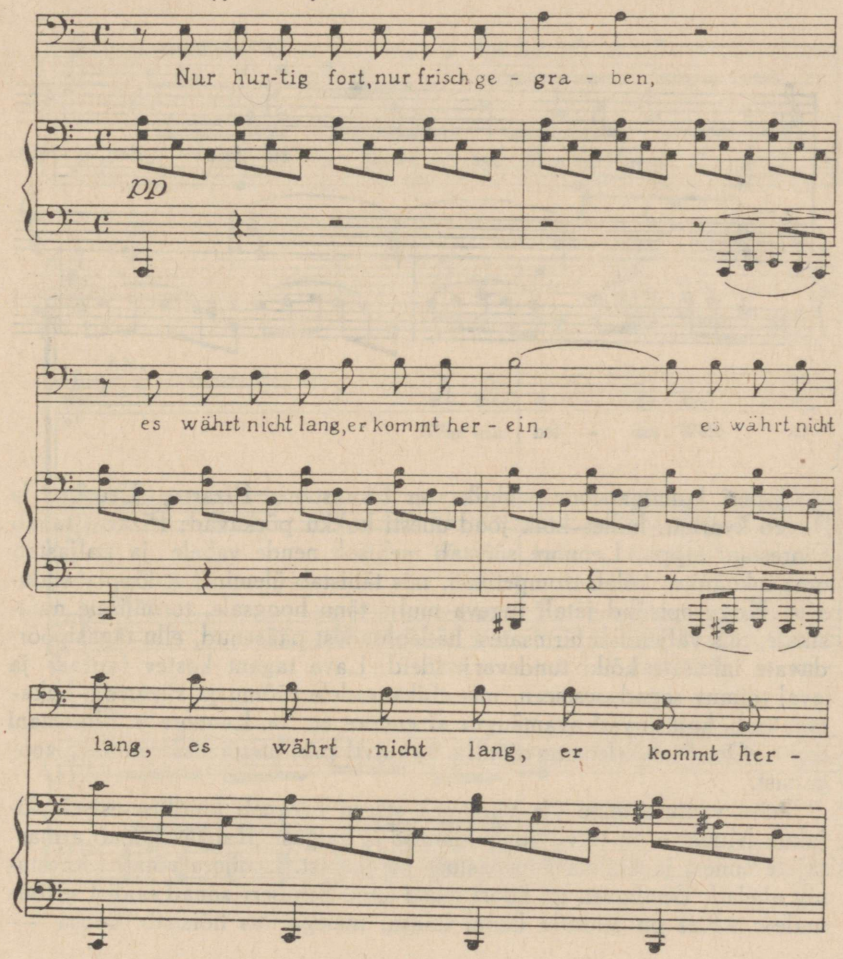
Teises vaatuses on kaks pilti. Esimese tegevus toimub sünges maaaluses vangikongis, kus vaevleb Florestan, ning on pühendatud peamiselt tegelaste hingelistele elamustele. Sellele pildile eelneb geniaalne orkestrisissejuhatus, mis kujutab õnnetu vangi hingelist seisundit. Ahe-

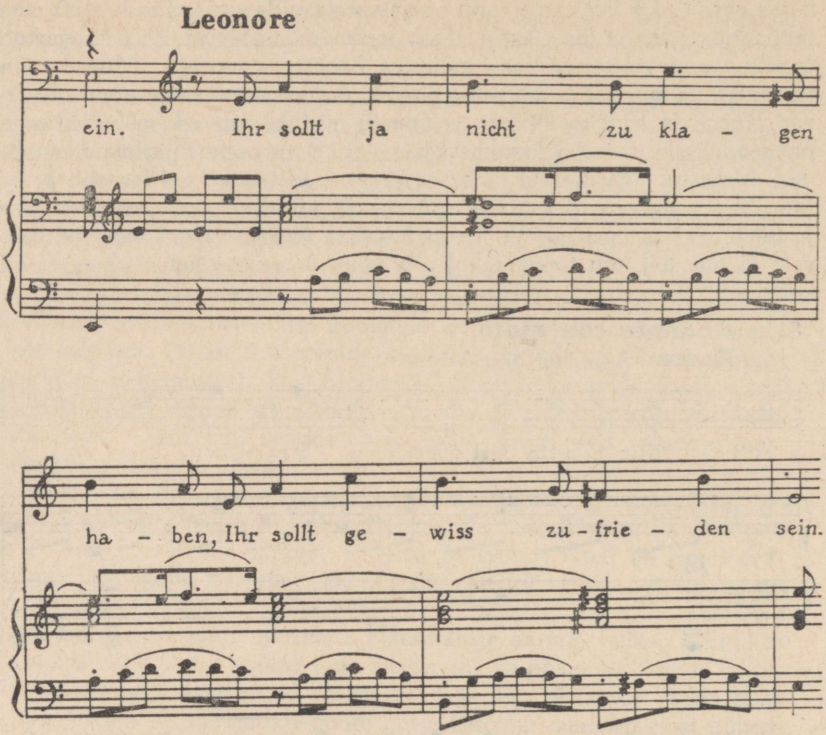
[1] Nii nimetati ooperites stseene, mis olid küll üles ehitatud kõnemonoloogidele ning -dialoogidele, kuid millel oli muusikaline saade.

laisse needitud Florestan, kes on kurnatusest hauda varisemas, kaebab oma talumatute piinade üle. Aaria algab nukra retsitatiiviga. Siis kangastub õnnetu vangi mõttemaailmas mälestus õnnest Leonorega. Muusika on siin tulvil vaimustust ja hingelist pinget. Äravaevatud vang uinub. Tulevad Rocco ja Fidelio. Nähes, et õnnetu magab, asuvad mõlemad oma pahaendelisele tööle. «Hauakaevajate» duett on ooperi parimaid numbreid. Orkestri tagasihoitud mühasse sugenevad traagilised fraasid. Kostab vana vangivalvuri («nüüd tõtta sa ja kiirelt kaeva, sest üsna pea ju tuleb ta») ja oma mehele hauda kaevava õnnetu naise («mu üle kaevata ei tule teil, mu tööga rahul olla võite») vastastikune summutatud kõnelus:

81 **Andante con moto**

Rocco (pool valjusti)

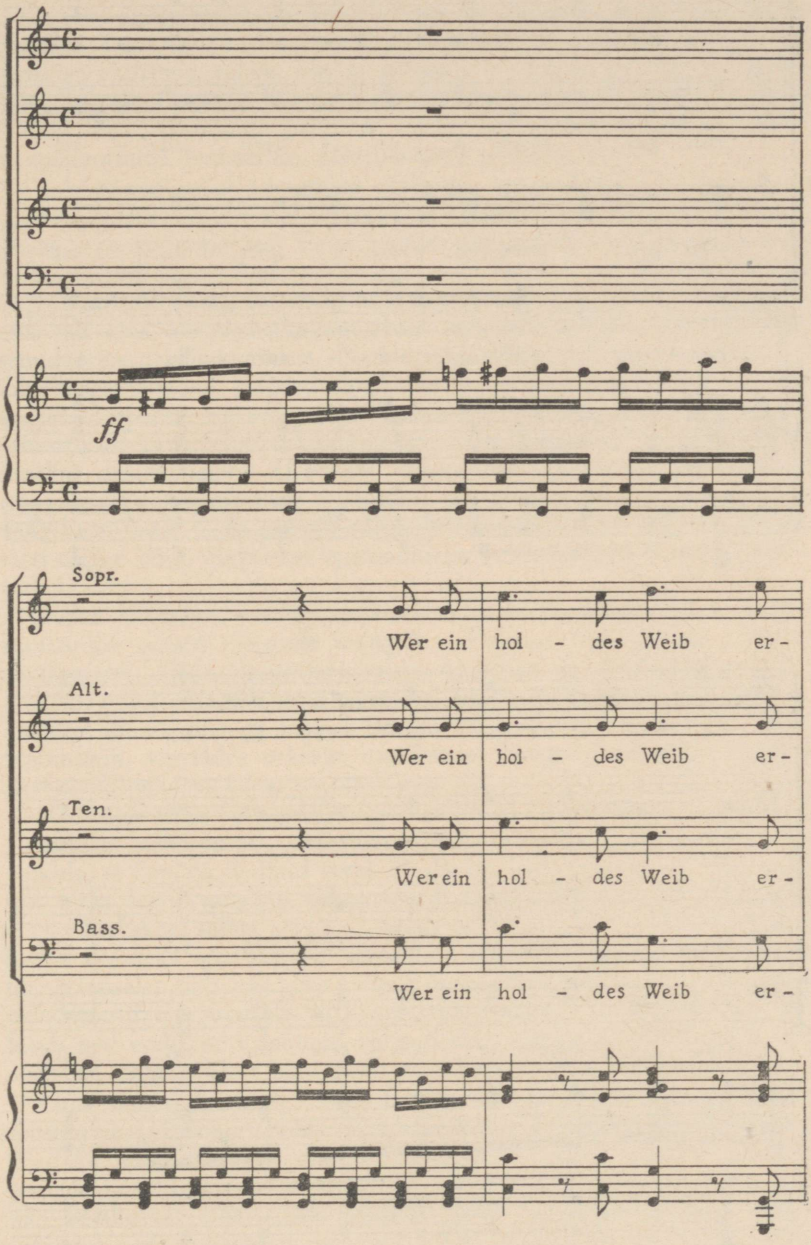


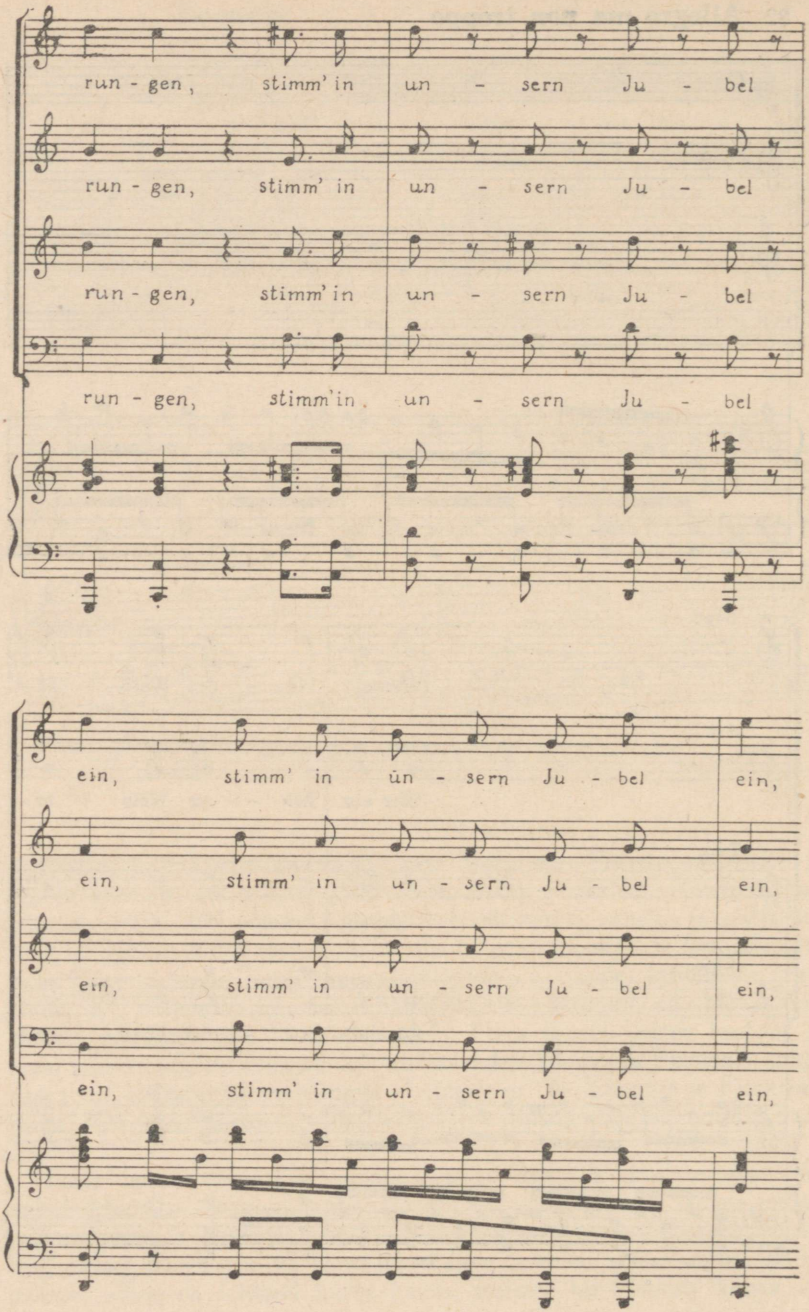


Ooperi kulminatsioonipunktiks on Florestani, Pizarro, Leonore ja Rocco kvartett, milles kõik jõud uuesti kokku põrkavad: Pizarro tahab Florestani tappa, Leonore sööstab mehiselt nende vahele ja paljastab oma inkognito; kõlab trompetiheli, mis tähistab üleminekut lõpplahendusele. Kogu episood jätab tugeva mulje tänu hoogsale, tormilisele muusikale, mis väljendab hirmsatest hädaohtudest pääsenud, ellu tagasipöörduvate inimeste kõiki tundevarjundeid. Lava tagant kostev fanfaar ja laval toimuv segadusestseen, mis abikaasadele rõõmu ja Pizarrole hukatust toob, kajastuvad avamängus «Leonore nr. 3». Leonore ja Florestani duett «Oo, sõnulütlematu rõõm!» on tulvil piiritut rõõmsat erutust, voogamist.

Teise vaatuse teine (ja viimane) stseen hargneb kindluse-esisel väljakul. Muusika on tulvil juubeldamist ja valgust. Rahvas laulab armastajate õnnest ja abikaasa-armastuse heroismist. Leonore võtab Florestanilt ahelad. Beethoven tõi koori teksti sisse Schilleri sõnad oodist «Rõõmule»: «Kes on leidnud kauni kaasa, meiega las hõiskab koos» —

82 **Allegro ma non troppo**




run - gen, stimm' in un - sern Ju - bel
run - gen, stimm' in un - sern Ju - bel
run - gen, stimm' in un - sern Ju - bel
run - gen, stimm' in un - sern Ju - bel
ein, stimm' in un - sern Ju - bel ein,
ein, stimm' in un - sern Ju - bel ein,
ein, stimm' in un - sern Ju - bel ein,
ein, stimm' in un - sern Ju - bel ein,

Selles stseenis on Beethoven teinud esimese katse luua hümni rõõmule, mis aimab nagu ette Üheksanda sümfoonia finaali.

Ooperi plaan tervikuna langeb ühte Beethoveni kõige tähtsamate heroilise žanri instrumentaalteoste plaanidega. Võitlus rõhumise vastu, heroiline aktiivsus, rahva võit ja pidustus — selline on põhiline süžeeline joon, mis ühendab näiteks Viiendat sümfooniat ja «Fideliot». Isegi dramaatiliste episoodide paigutus vastab Beethoveni tsükliliste instrumentaalvormide (sonaatide, sümfooniate) plaanile.

Peale ooperi revolutsioonilise süžee on uudsed ka siin kasutatud muusikalised vahendid ise. Orkestri osatähtsus on võrratult suurem kui teistes tolle aja ooperites. Teise vaatuse sissejuhatus ja Florestani aaria moodustavad suure sümfoonilise episoodi. Samavõrra sümfoonilised on ka Leonore aaria ja ansamblid ning koorinumbrid. Ka vokaalsed võtted erinevad oma instrumentaalmuusikale sarnanemise poolest tollal valitsenud ooperitraditsioonidest. Nad otsekui elustavad uuesti Händeli ja Glucki traditsioone. Sellised on näiteks instrumentaalse iseloomuga passaažid Leonore vokaalpartiis. Tunduvalt on kasvanud suurepärase orkestrisaatega retsitatiivi osatähtsus; üldse omandab suure tähtsuse ilmekas deklamatsioon (Leonore retsitatiiv). Muusika, mis kujutab traagilisi situatsioone ning väljendab painavat meeleolu ja maa-aluse vangikongi õudust, on ülimalt väljendusrikas ja moodustab terava kontrasti ooperi kõigi ülejäänud episoodidega (olustikulised stseenid, rahvapidu).

Ooper «Fidelio» avaldas määratu suurt mõju saksa XIX sajandi romantilise ooperi edasisele arengule. «Fidelio» muusikasse kätketud sümfonismi, hääle instrumentaalset käsitlust ja deklamatsioonilisust arendas edasi Wagner oma oopereis, kuid sealjuures täiesti erineval ideelisel alusel, mis on kaugel Beethoveni heroilisuse realismist. Anton Rubinstein, võrreldes orkestri osatähtsust Wagneri ooperites ja Beethoveni «Fidelios», ütles:

«Orkester tema [Wagneri] ooperites on l i i g a huvitav; ta vähendab vokaalosa huvitavust . . . mõnikord tekib tahtmine paluda teda pisut vaikida, et kuulata lauljaid laval. Raske on leida ooperis orkestripartiid, mis oleks huvitavam kui orkestripartii Beethoveni «Fidelios», ent siin ei teki hetkekski sellist soovi . . . mulle on «Fidelio» . . . tõeline «muusikaline draama» igas suhtes; vaatamata kogu muusikalise karakteristika tõepärasusele, jääb seal alles kõige kaunim meloodilisus; vaatamata kogu okestripartii huvitavusele, ei kõnele mitte orkester tegelaste eest, vaid laseb neil endil oma mõtteid väljendada; selles ooperis tuleb iga heli sügavast hingepõhjast ning peab vastukaja leidma kuulaja hinges . . .»

Oma ooperi loomisel töötas Beethoven püsivamalt kui oma teiste teoste puhul. Eskiiside vihik sisaldab rohkem kui kakssada viiskümmend täielikku noodilehekülge ooperi visandeid. Arvukad eskiisid teose eri osadele annavad tunnistust äärmiselt pingerikkaist otsinguist. Otto Jahn, üks Beethoveni muusikalise pärandi kõige autoriteetsemaid tundjaid, kirjeldab seda sügavat muljet, mida talle avaldas see «väsimatu, katke-

matu üksikasjaline töö mitte ainult üksikute motiivide ja meloodiate, vaid ka nende üksikute elementide juures, kõigist mõeldavaist variantidest parima vormi valimine... Kõige sügavama imetluse kutsub esile loov geenius, kes niivõrd selgesti tajub teose ideed, nii kindlalt ja veendunult haarab ooperi põhikude ja vormi, et vaatamata kõigile otsinguile üksikute osade loomisel, kasvab ning areneb tervik välja oma loomulikult aluselt. Ning kui need eskiisid sageli jätavad mulje kõhklustest, ebakindlaist kobamistest, siis imetled pärast veelgi enam ehtsalt geniaalset enesekriitikat, mis jättis võimuka teadliku protsessi tulemusena kõigest alles ainult kõige väärtuslikuma».

On küllalt, kui öelda, et Florestani aariast on kaheksateist täiesti erinevat varianti, lõpukoorist Schilleri sõnadele aga kümme varianti. Mõnikord kordab Beethoven lugematuid kordi raevuka visadusega üht ning sedasama teksti, püüdes leida sellele vastavat meloodiat.

«Fidelio» esialgne redaktsioon 1805. aastast on vähe tuntud. Beethoveni nõndanimetatud täieliku teostekogu hulka ei ole seda võetud. Partituur taastati ning anti välja 1905. aastal. Otto Jahn on arvamisel, et esimene redaktsioon ei ole mitte ainult kõige pikem, vaid ka kõige parem. Siin ei ole Leonore aaria sissejuhatavaks osaks mitte dramaatiline retsitatiiv needusega Pizarro aadressil, vaid kaebelaul, mille järel aaria algus («Tule, lootus») kõlab ilmekamalt. Järgneva ümbertöötamise ajal on välja jäetud palju kauneid kohti, nagu näiteks Florestani aaria lõpp, millest õhkub mehist valmisolekut: «On hästi talitanud Florestan!» Seetõttu on Florestani kuju ooperi esimeses redaktsioonis mehisem kui kõige viimases, kus ta omandab teatud pehme varjundi. Dramaatiliselt on Treitschke redaktsioon paremini õnnestunud: tegevus on keskendatud ning peaaegu ilma «tühjade kohtadeta».

«Fidelio» lavalise saatuse ajalugu on kurb. Esimesel lavastusel ei olnud menu, vaatamata sellele et ooper õpiti tubli ning Beethovenile ustava dirigendi Seyfriedi juhatusel püüdlikult selgeks, kusjuures osades esinesid suurepärased näitlejad. Leonore osa täitis kahekümneaastane Anna Milder (pärastpoole Hauptmann). Partii on temale kirjutatud ning ta jäi paljude aastate vältel Leonore osa täitjaks algul Viinis ning hiljem Berliinis. Milderil oli äärmiselt jõuline dramaatiline sopran, mille kohta Haydn talle ütles: «Armas laps, teil on lausa majasuurune hääl.» Ent tal oli vähe näitlejaannet ning ta ei suutnud kunagi lõpuni avada Leonore tunglevalt elavat kuju, mis oli kogu heroismile vaatamata naiselik[1]. 20-ndail aastail jättis Milderi varju geniaalne Wilhelmine Schröder-Devrient, kes sel ajal oli alles seitsmeteistkümneaastane tütarlaps.

Koketset Marzellinet mängis noor elurõõmus näitleja Luise Müller. Florestani partiid laulis koomik Demmer. Osa ületas tema ampluaa piirid ja ilmselt ei tulnud ta sellega toime. Pizarro osas esines haritud näit-

[1] Hiljem sai Milder-Hauptmann Berliinis kuulsaks heroiliste osade eeskujuliku täitmisega Glucki ooperites.

leja, Viini teatri muusikaosakonna juhataja Sebastian Meier. Meier, kes oli silmapaistmatu laulja, ent oivaline näitleja, oli väga upsakas, milleks aitasid kaasa sugulussidemed Mozartiga. Kui Meier ei suutnud oma partii mõnd rasket kohta puhtalt laulda, sai ta Beethoveni peale pahaseks ja hüüdis: «Minu äi ei oleks kunagi kirjutanud sellist mõttetust!»

«Fidelio» proovidega kaasnesid pahandused. Osaliselt oli selles süüdi helilooja ise, kes visalt keeldus tegemast hädavajalikke parandusi liiga raskesti kirjutatud koori- ja soolopartiides. Teisest küljest süvendas lõhet helilooja ja osatäitjate vahel muusikute ja lauljate konservatism. Siit tulebki otsida Beethoveni ägeduse põhjust proovide ajal.

Ühel proovil ärritus helilooja kolmanda fagoti puudumise tõttu. Proovil viibinud Lobkowitz püüdis teda lohutada, öeldes, et jätkub ka kahest fagotist. Selline «arusaamine» ajas Beethoveni sedavõrd vihale, et proovilt tagasi tulles ja oma vürstist soosija lossist möödudes hüüdis ta lossiväravast täie häälega sisse: «Lobkowitz on eesel!!» Põhjusi erutumiseks oli muide küllalt ka ilma Lobkowitzita. Kahtlemata veendus helilooja juba proovide ajal, et ooper ei suuda võita kuulajate südameid.

«Fidelio» esietendus toimus 20. novembril 1805. aastal niisuguses õhkkonnas, mis hoopiski ei sobinud teatrilaval menu saavutamiseks. Seitse päeva enne seda oli kaitsetusse Viini pidulikult sisse marssinud Prantsuse viieteistkümnetuhandeline garnison eesotsas Murat' ja Lannes'iga. Varakate klasside esindajad olid pealinnast lahkunud juba pärast Ulmi langemist (20. oktoobril) ja Salzburgi vallutamist Bernadotte'i vägede poolt (30. oktoobril). Nii jäi Beethoven mõneks ajaks ilma kõrgel kohal olevate soosijate toetusest. Helilooja sõpradest oli Viini jäänud ainult Breuning. Viin omandas prantsuse linna ilme. «Wiener Zeitung» muutub Bonaparte'i häälekandjaks: tema päistiitlilt kaob austria kotkas ja juba mõni päev pärast Prantsuse keisri saabumist puistab ajaleht ta üle kiitustega ning hakkab kuulutama kadu ja hävingut Inglismaale. Just neil päevil — 20., 21. ja 22. novembril — toimusid Beethoveni ooperi (esimene redaktsioon) kolm etendust. Kuulutus kõlas järgmiselt:

««Fidelio»
ehk
«Abikaasa-armastus»,
ooper 3-es vaatuses, prantsuse keelest
vabalt ümber töötanud Joseph Sonnleithner.
Muusika Ludwig van Beethovenilt.»

Teise etenduse ajal, enne ooperi lõppu, loobiti rõdult alla lendlehti Breuningi tervitusluuletusega, mis lõppes järgmiste sõnadega: «Jätka julgelt! Kaugele järelpõlvele, kelle südame on võitnud sinu imelised helid, ei tundu Teebai müürid enam legendaarsena.»

Erakordselt iseloomulikud on ajakirjanduse hinnangud «Fidelio» esietenduse kohta, mis annavad ettekujutuse sellest, millisele «kivisele pinnale» langes Beethoveni muusika seeme.

Kirjeldanud mahajäetust, mis valitses Viinis pärast prantslaste sissetungimist, jätkas «Der Freimütige»: «Algul olid ka teatrid täiesti tühjad; vähehaaval hakkasid etendusi külastama prantslased ning praegugi moodustavad nad suurema osa pealtvaatajaist.

Beethoveni uus ooper «Fidelio ehk Abikaasa-armastus» ei meeldinud. Seda mängiti ainult paar korda ning saal oli juba pärast esimest etendust täiesti tühi. Muusika tõepoolest ei õigustanud ei lihtsate muusikaarmastajate ega asjatundjate ootusi. Vaatamata meloodiate ja tegelaskujude karakteristikate peenusele, jääb vajaka sellest kirgede õnnelikust, tabavast ja tahtmatult kütkestavast kujutamisest, mis meid vastupandamatult haarab Mozarti ja Cherubini teoste kuulamisel. Muusikas ei puudu küll mõned kaunid kohad, kuid ooper on siiski kaugel sellest, et olla täiuslik või isegi lihtsalt kordaläinud teos.» Libreto teksti nimetatakse «moodsaks».

Ajalehe «Zeitung für die elegante Welt» retsensent kirjutas: «Õhtul käisin teatris ja tundsin esmakordselt, et mitte kõik ei ole jäänud endiseks. Mängiti Beethoveni uut ooperit — «Fideliot». Teater ei olnud kaugeltki täis ja menu oli väga napp. Ning tõepoolest — kolmas vaatus on äärmiselt venitatud ning muusika, mis on vähe efektne ja täis kordamisi, ei suurendanud minu silmis kujutlust Beethoveni talendist, kujutlust, mille ma olin saanud tema kantaadist (oratooriumist). «Paljud üldiselt head heliloojad jooksevad karile just ooperi valdkonnas,» tähendasin ma sosinal oma naabrile, kelle näoilme oleks nagu minu poolt avaldatud arvamusega kokku sobinud. See oli prantslane ja ta leidis põhjuse olevat selles, et dramaatiline kompositsioon nõuab esteetilist kultuuri, mis saksa muusikutele, niipalju kui tema on kuulnud, on harva omane. Kehitasin õlgu ja jäin vait.»

Orkestrit ning lauljaid dirigeeris kõigil kolmel etendusel klaveri taga istudes Beethoven isiklikult. Publiku ükskõiksus valmistas talle suuri kannatusi. Ega helilooja asjata veidi aega enne surma, kui ta ooperi partituuri käsikirjalise eksemplari Schindleri kätte usaldas, öelnud: «See minu vaimu laps nägi ilmavalgust raskemates sünnipiinades kui ükski teine teos ning valmistas mulle samuti kõige suuremat meelehärmi. Seetõttu on ta mulle kõigest kallim ja kõige enam väärt, et teda alal hoitaks ja kasutataks kunstiteaduse otstarbeks.»

Helilooja sõbrad otsustasid, et «Fidelio» tuleb ümber töötada. Kõik — alustades avamängust nr. 2, milles helilooja end senistest ooperiavamängude traditsioonidest otsustavalt lahti oli öelnud, ja lõpetades kooride ning tähtsamate aariatega, — oli tolleaegsele kuulajaskonnale raske, osaliselt arusaamatu. Lichnowsky pool toimus Beethoveni ooperi edasisele saatusele pühendatud nõupidamine. Noor laulja Röckel, kes veidi aega enne seda oli kutsutud tööle Viini, kus ta 1806. aastal laulis Florestani, — jutustab sellest kokkutulekust järgmist:

««Fidelio» esimeste etenduste ajal 1805. aastal oli kogu teater täis prantslasi ja ainult vähesed Beethoveni sõbrad tihkasid ooperit kuulama tulla. Need sõbrad moodustasid tookord selle seltskonna, kes kogunes

In beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor.)

Von den k. k. Hof-Operisten:

Fidelio.

Eine Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen neu bearbeitet

Die Musik ist von Hrn. k. von Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	—	Hr Saal.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	—	Hr. Vogl.
Florestan, ein Gefangener	—	Hr Radichi.
Leonore, seine Gemahlinn, unter dem Nahmen Fidelio	—	Mad Milder.
Rocco, Kerkermeister	—	Hr. Weinmüller.
Marzelline, seine Tochter	—	Dlle. Bondra.
Jaquino, Pförtner	—	Hr. Frühwald.

Staatsgefangene, Officiere, Wachen, Volk.

In dem k. k. Hoftheater nächst der Burg ist am 21. d. M. eine kleine Brieftasche mit ungefähr 57 fl W W. verloren gegangen; der redliche Finder wird ersucht, dieselbe in die k. k. Hoftheater-Directions-Kanzley auf der Sailerstadt Nro. 1052 und 1053 gegen eine Belohnung von 10 fl. W. W. abzugeben.

Nachricht. Mad. Forti Mad. Hönig und Dlle. Buchwieser sind krank

---

ist um 7 Uhr

«Fidelio» etenduse afišš *(1814. a.)*

Lichnowsky poole, et saavutada Beethovenilt nõusolek ooperis selliste muudatuste tegemiseks, mis kõrvaldaksid esimese vaatuse raskepärasuse . . . Meier valmistas mind ette eelseisvaks äikeseks, mis kindlasti puhkeb, kui Beethoven teada saab, et esimesest vaatusest tuleb kolm numbrit tervikuna välja jätta . . . Vürstinna Lichnowsky mängis klaveril ooperi suure partituuri järgi, kuna Clement, kes istus ühes toanurgas, saatis teda viiulil, mängides tervet ooperit peast ja esitades seejuures kõikide instrumentide soolopartiid. Meier ja mina laulsime nii hästihalvasti kui suutsime — Meier madalaid, mina kõrgeid partiisid. Kuigi Beethoveni sõbrad olid eelseisvaks tapluseks kõigiti ette valmistatud, ei olnud nad siiski veel kunagi näinud teda nii erutatud meeleolus . . .» Ainult suure vaevaga õnnestus sõpradel Beethovenit veenda, et ta nõustuks tegema nende arvates hädavajalikke parandusi.

Ooperi teine redaktsioon sai nähtavasti valmis juba 1806. aasta alguseks. Libreto töötas ümber Stephan Breuning, kes esimest vaatust tublisti kärpis, liitis selle teise vaatusega ja muutis sel viisil libreto kolmevaatuselisest kahevaatuseliseks. Beethoven ei söandanud alles jätta avamängu nr. 2 ja kavatses teisele redaktsioonile kirjutada uue avamängu. Niisugune otsus oli osaliselt tingitud ka sellest, et 1806. aasta esimestel kuudel lavastas Schikaneder Viini teatris mitu uut ooperit, mille hulgast paistsid eriti silma Cherubini «Faniska» ja Paëri «Sardanapal».

Et nende moodsate teostega edukalt võistelda, kirjutas Beethoven avamängu «Leonore nr. 3», mis oli senistest monumentaalsem ja sealjuures traditsioonidega rohkem kooskõlas.

Kuna helilooja oma ooperi uue variandiga viivitas, määras Viini teatri omanik parun Braun autorile viimase tähtaja — 1806. aasta 29. märtsi. Beethoven lõpetas selleks ajaks kiirustades avamängu. Tehti ainult üks proov, millest Beethoven millegipärast osa ei võtnud. Ooperi uus redaktsioon oli halvasti ära õpitud. Sedapuhku pidas «Fidelio» vastu ainult kaks etendust Seyfriedi juhtimisel. Breuningi sõnade järgi (kes muide oli Beethovenile kirjutanud uue tervitusluuletuse) olevat ooperil olnud suur menu, kuigi ajakirjanduse hinnangud seda ei kinnita.

Millise äärmise piirini ulatus Beethoveni vaenlaste õelus, nähtub rünnakust, mida lubas endale ajalehe «Der Freimütige» retsensent. Esitame siin tema hinnangu avamängu «Leonore nr. 3» kohta: « . . . Veel kunagi varem ei ole kirjutatud sedavõrd segast, läbilõikavat, kaootilist ja kõrvadele hakkavat muusikat. Mingi tõepoolest vastiku lakkamatu reana järgnevad üksteisele kõige teravamad modulatsioonid, ja mõned tühised ideekesed, kus isegi vihjamisi ei leidu mingisugust jälge ülevusest (näiteks jahisarve soolo, mis nähtavasti teadustab kuberneri saabumist), panevad punkti ebameeldivale ja uimaseks põrutavale muljele.»

On raske oletada, et selliseis hinnanguis tõepoolest oleks täielikult väljendunud Viini publiku suhtumine «Fidelio» muusikasse. Ei ole kahtlust, et üksikute episoodide sügav dramatism ja väljapaistev ilu pidid tolleaegseid kuulajaid hämmastama. Kuid avamäng nr. 3 jäi küll



LUIGI CHERUBINI
(J. A. Ingres' joonistus)



IGNAZ SEYFRIED
(Kriehuberi lito. 1826. a.)



ANNA MILDER-HAUPTMANN
(E. Fr. Leyboldi portree)



WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT



JOHANN NEPOMUK HUMMEL

täiesti arusaamatuks: etendusel viibinud Cherubini ütles hiljem Pariisis avamängu kohta, et modulatsioonide kirevuse tõttu ei suutnud ta kindlaks määrata selle põhitonaalsust. Berlioz kirjutas oma memuaarides Cherubini vaenulikust suhtumisest Beethoveni loomingusse, kelle edu teda sügavalt ärritas ning kelles ta igal sammul nägi nende rutiiniks muutunud reeglite murdmist, mida ta kultiveeris tagurlikus Pariisi konservatooriumis, mille eesotsas ta seisis. Nii tuleb välja, et Kotzebue ajalehe retsensent väljendas jõhkras vormis just «asjatundjate» üksmeelse arvamuse avamängu «Leonore nr. 3» kohta.

Cherubini ei piirdunud muuseas selle arvamuseavaldusega, vaid juhtis temasse harda austusega suhtunud Beethoveni tähelepanu sellele, et too ei valda küllaldaselt vokaalteoste loomise kunsti ja saatis sellest lähtudes heliloojale Pariisist vokaalkunsti õpiku trükitud väljaande. Teine ooperikomponist Salieri soovitas «Fidelio» muusikas mõned muudatused teha, kuid Beethoven ei võtnud oma vana õpetaja nõuandeid kuulda.

Pärast teist etendust võeti ooper lavalt. Breuning kirjutas selle Beethoveni vaenlaste intriigide arvele. Teater võttis tarvitusele kõik abinõud, et lavastus õnnestuks. Lauljad Milder, Meier ja Röckel, dirigent Seyfried ning teatri juhid Braun ja Schikaneder — kõik nad kuulusid helilooja sõprade hulka. Väliselt oli ooperil suurem menu kui 1805. aastal. «Fidelio» lavalt mahavõtmise ajendiks oli tüli heliloja ja teatri direktsiooni vahel. Ometi ei olnud tüli «Fidelio» lavalt mahavõtmise tegelikuks põhjuseks: asja tuum seisis selle ooperi novaatorlikkuses, mis loomulikult sattus reaktsioonilise kildkonna, antud juhul Beethoveni kunsti ideeliste vastaste raevukale vastuseisule. Ooperižanris avaldus heliloja demokraatlik maailmavaade avalikul ja selgel kujul ning pani uut viisi kõlama heroilise teema, sidudes ta rahvalikkusega selle sõna revolutsioonilises tähenduses. Võrreldes teiste tolle ajajärgu heliloojatega, sealhulgas ka Cherubiniga, jõudis Beethoven selles mõttes palju kaugemale.

Varsti pärast seda, kui ooper oli Viinis lavalt maha võetud, hakkas Beethoven taotlema selle lavastamist teistes linnades. Lootus oma ooperit Berliini laval näha, ei läinud täide. 1807. aastal avati Prahas saksa ooperiteater, ent ka seal ei õnnestunud «Fideliot» lavastada.

Uuesti kõlas ooper Viinis alles 1814. aastal, kui Beethoven oli oma kuulsuse haritipul. Kolm õueteatri näitlejat otsustasid oma ühiseks tuluõhtuks lavastada tolleks ajaks juba unustuse hõlma vajunud Beethoveni ooperi. Literaat Treitschke, kes oli õueteatri teenistuses, töötas libreto ümber ning ooper omandas praegu tuntud kuju (kolmas redaktsioon).

1814. aasta kevadel töötas Beethoven palju uue redaktsiooni viimistlemisel. 22. mail oli peaproov ja esietendus Kärnthnerthori teatris. Leonoret laulis Milder, Florestani — Radicchi. Ooper oli väga hästi selgeks õpitud ning heliloja juhatas innustunult, kuid ta oli selleks ajaks juba sedavõrd kurdiks jäänud, et tegi tõsiseid vigu. Nende parandamise eest hoolitses dirigent Umlauff, kes seisis Beethoveni selja taga. Ooperit

mängiti palju kordi püsiva menuga. Ooperi kolmas redaktsioon oli kuulajaile arusaadavam kui esimesed kaks redaktsiooni.

18. juulil oli Beethoveni tuluõhtu. Toome siin ühe sõnavõtu ajakirjandusest: «Imeilus ja kunstilises mõttes ülimalt hinnaline on [Leonore] aaria. Teater oli puupüsti täis ning menu oli harukordne. Entusiasm



Schröder-Devrient Leonore osas
(1822. a. pärinev joonis)

helilooja vastu, kes nüüd on saanud publiku lemmikuks, avaldus veel kord selles, et teda iga vaatuse järel välja kutsuti. Kõik kontramargid olid maksvusetud ning materiaalne õnnestumine järelikult suurepärane.»

Vähehaaval võetakse «Fidelio» mitmesuguste saksa teatrite repertuaari. 1814. aasta novembrist alates etendub ooper Carl Maria Weberi juhtimisel Prahas. 1815. aastast peale lavastatakse «Fideliot» menukalt Berliinis, kuhu peatselt saabub ka Milder. 11. oktoobril oli esimene etendus ning juba 14. oktoobril laulis Milder, kes oma Berliini külalisetenduste ajal üksteist korda Leonore osas esines. «Fidelio» äratas väga suurt tähelepanu.

XIX sajandi 20-ndail aastail hakkas ooper «Fidelio» Viinis menukaks muutuma; selle põhjuseks oli tihe kontakt helilooja ja uue, demokraatliku publiku vahel. 1822. aastal lõi Schröder-Devrient tõelise heroilise Leonore kuju. Samal ajal leidis ooper esmakordselt vastukõla romantilise kunstivoolu esindajate juures. Paljude episoodide hämar ning kurjakuulutav värving, õrnad pooltoonid ja jõulised puhangud — need olid ooperi karakteersed erijooned, mis vastupandamatult köitsid saksa romantikute meeli «Fidelio» muusikas. Saksa romantiline maali-

kunstnik Moritz Schwind lõi «Fidelio» süžeele rea illustratsioone. Romantilised poeedid, eelkõige Grillparzer, olid Beethoveni ooperist vaimustuses. Kuid saksa romantilise ooperi edasine areng kaldus Beethoveni poolt kättenäidatud realistlikult teelt kaugele kõrvale.

Just sügava realismi ja üleva eetilise idee tõttu hindas «Fideliot» vene klassikalise ooperi rajaja Glinka. Oma mälestustes Glinkast jutustab Serov: «... kui vestlus puudutas Mozartit, lisas Glinka alati juurde: «Ta on hea, kuid ei saa Beethoveni ligigi!» Arusaamatuses küsisin ma kord: «Ka ooperi alal?»

«Jah,» vastas Glinka, «ka ooperi alal. «Fideliot» ei vahetaks ma ka kõigi Mozarti ooperite vastu kokku.»

«Fidelio» jäi Beethoveni ainsaks ooperiks. Veidi aega enne surma vastas helilooja küsimusele, miks ta enam oopereid ei kirjuta, järgmiselt: «Ma oleksin tahtnud veel oopereid kirjutada, kuid ma ei leidnud kohast teksti. Mulle on tingimata vaja teksti, mis mind vaimustaks; see peaks olema midagi sellist, mis erutab ning moraalselt õilistab... Ma olen saanud palju libretosid, kuid ükski neist ei olnud mulle sobiv.»

1814. aastal tegi Beethoveni kahekümneaastane õpilane Ignaz Moscheles «Fideliost» klaveriseade. Kui Beethoven nägi klaviiri lõpus Moschelesi kirjutatud märkust: «Lõpetatud Jumala abiga,» kirjutas helilooja sinna juurde: «Oo inimene, aita ennast ise.» Selles märkuses väljendub kogu Beethoveni olemus.

XIII

Beethoven Viinis

Beethoven sai kolmkümmend viis aastat vanaks. Tema kodumaal, Saksamaal, seisis tema nimi kuulsate kultuuritegelaste esireas. Kauge Šotimaa taotleb Beethoveni šoti rahvaviiside töötluste trükis avaldamise austavat õigust. Peterburis, Moskvas ja Londonis kantakse ette Beethoveni kammermuusikat. Pariisi klaverivabrikant Érard saadab talle Viini kingituse — suurepärase uut tüüpi klaveri. Kõikjal kerkivad esile noored Beethoveni austajad, kes suure innuga propageerivad oma lemmikhelilooja teoseid. Ajakirjandus jagab Beethovenile peaaegu alati vaimustatud kiitust, ja kui kritiseeribki, siis teeb seda nüüd juba äärmise ettevaatusega. Kirjastajad tõttavad üksteise võidu ostma tema uusi teoseid. Beethoveni esinemised pianistina äratavad publikus endiselt vaimustust. Pahaendeliselt progresseeruv kurtus ei anna end nähtavasti tema interpreeditegevuses veel peaaegu sugugi tunda. Aastail 1806—1809 loob Beethoven kolm sümfooniat, neli kontserti, neli kvartetti, avamängu, sonaate ja palju teisi teoseid.

Ent Beethoveni loomingulise tegevuse suurepärase õitsengu pilt moodustab vapustava kontrasti tema isikliku eluga. Siin puutume kokku üksindusega, isikliku rahuldamatusega, rahaasjade sassiläinud umbsõlmedega, koduse majapidamise korraldamatusega ning rusuvate argipäevaste pisiasjadega. Kõik need elu-olu jooned võtavad aastatega üha teravamini tuntava kuju ja käivad pahaendeliselt kaasas helilooja iga sammuga.

Mugavuse poolest ükski Beethoveni korter tavaliselt silma ei paistnud. Käsikirjad olid täielikus korratuses siia-sinna laiali loobitud, kuna tindipott oli sageli klaveri sisse ümber läinud. Tihti lõhkus kohmakas peremees mööblit. Dirigent Seyfried kirjeldab Beethoveni tuba järgmiselt: «Tema kodus valitseb tõepoolest hämmastav korralagedus. Igas nurgas vedeleb noote ning raamatuid, samuti ka külma toidu riismeid ja avamata või pooleldi tühjendatud pudeleid; kirjutuspuldil uue kvarteti

põgus visand ning sealsamas kõrval hommikueine jäänused; klaveril, üleni varesejalgadega kaetud lehtedel, materjal suurepäraseks, alles eos suikuvaks sümfooniaks, ja päästmist anuvad korrektuurpoognad... Kadunud asjade otsimine vältas nädalaid. Ja vaatamata kogu sellele segadusele oli meie maestro tegelikkuse kiuste omandanud kombe ehtsalt tsiitserolikus ilukõnes ülistada oma täpsust ja korraarmastust.»

Beethoven orienteerus halvasti rahalistes küsimustes, oli inimeste vastu, kes milleski süüdi ei olnud, sageli umbusklik ning kaldus neid süüdistama pettuses. Kergesti ärrituv loomus tõukas Beethoveni nii mõnigi kord metsikutele kallaletungidele. Ent sagedamini avaldusid temas õilsus, headus ja südamesoojus. 1805. aastal suhtus ta liigutava tähelepanuga Riesisse, kes oleks pidanud Bonnis nekrutina Prantsuse armeesse astuma ja kes asus teele kodulinna, käies kogu maa Viinist Leipzigini jalgsi. See oli 1805. aasta septembris, kui Viini elanikud hulgakaupa sedasama teed mööda pärast Austerlitzi lahingut sissetungivate Napoleoni vägede eest põgenesid. Ries sattus kriitilisse materiaalsesse seisukorda. Beethoven ei saanud teda abistada, sest ta oli ise rahata, kuid ta kirjutas vürstinna Lichnowskyle kirja palvega aidata tema õpilast. Ries ei kasutanud seda kirja, kuid avaldas selle hiljem trükis. Kiri on tulvil sooja hoolitsust oma õpilase eest. Üldse pöördus Beethoven küllalt sageli oma suursuguste sõprade poole palvega aidata üht või teist vaest muusikut.

Oma tööpäeva jaotas Beethoven alati range korra järgi. Ta tõusis väga vara ning koidust kuni lõunani töötas — õigemini pani kirja seda, mida ta eelmisel päeval oli loonud. Ülejäänud osa päevast helilooja mõtles läbi ning korrastas oma loomingulisi ideid, mis tal kõige paremini õnnestus kiiresti kõndides. Pärastlõunati jalutas Beethoven igasuguse ilmaga, «joostes» kaks korda ümber kogu linna piki muistset vallikraavi (prantslaste poolt 1809. aastal maatasa tehtud kindlustustevöönd). Õhtul pühendas helilooja oma aja harilikult kohtumistele sõpradega, kontsertidele ja teatrile, mida ta innukalt külastas, ent samuti ka visiitidele aristokraatide lossidesse ja esinemistele pianistina.

Isiklikus elus hooletu ja korratu, oli Beethoven väga täpne, kui asi puutus proovidesse, tööalastesse kohtumistesse või esinemistesse. Peaaegu alati hilines helilooja tellimiste täitmisega või ettekandmiseks määratud teoste lõpetamisega. Kuid need hilinemised tulid sellest, et avardus kunstiteose idee ise, tekkisid uued kunstilised probleemid. Sagedastel loomingulise palangu perioodidel töötas helilooja peaaegu terveid ööpäevi, võtmata kedagi vastu. Beethoveni teener ajas kord välja Lichnowsky, vaatamata tema jonnakatele palvetele ja ägedale vastupuiklemisele. Ainult lähedasel sõbral, Florestani osatäitjal Röckelil oli õigus astuda helilooja tuppa, kui viimane töötas. Suvi möödus kas sagedastes sõitudes Badenisse või maaüksinduses ja oli pühendatud loomingulistele mõtetele ning visale tööle. Siin küpsesid helilooja kõige väärtuslikumad, kõige ülevamad loomingulised ideed.

Möödapääsmatu pettumus tabab igaüht, kes jutustuses Beethoveni

elukäigust loodab leida palju köitvaid juhtumusi, huvitavaid ja mitmekesiseid väliseid sündmusi, üllatavaid ja ebatavalisi kohtumisi. Suure helilooja biograafia on vaene väliste sündmuste poolest. Ning alates käesolevas peatükis kirjeldatavast perioodist muutub tema elu, mis kulgeb üha kasvava kurtuse tähe all, ikka üksluisemaks.

Pärast rasket hingelist võitlust leppis Beethoven oma kurtusega. Vähemalt kõneleb sellest 1806. aastast pärinev märge noodieskiiside hulgas: «Ärgu olgu sinu kurtus enam saladuseks — ka kunsti alal mitte.» 1807. aasta suvest alates ilmusid Beethovenil tugevad podagrahood, millega kaasnesid kestvad, kurnavad peavalud. Pärast professor Schmidti surma 1808. aastal saab Beethovenist Viini arsti Malfatti[1] ja tema assistendi doktor Bertolini patsient. Viimast võib täie õigusega nimetada helilooja isiklikuks arstiks. 1815. aastal tekkisid Beethovenil Bertoliniga teravad lahkarvamused, kuid itaallasest arst tundis helilooja vastu endiselt sügavat austust. Selle vääralt mõistetud tunde tagajärjel osutas ta karuteene suure helilooja tulevastele biograafidele. Haigestunud neli aastat pärast Beethoveni surma koolerasse ja kartes oma peatset surma, käskis doktor Bertolini põletada kõik Beethoveni intiimsed kirjad, mis oleksid võinud valgust heita helilooja elu selgusetuks jäänud külgedele.

Beethoven ravis end lakkamatult ja kõikvõimalikke viise kasutades mitmesugustest teda tabanud haigustest. Üldse möödub tema elu teine pool lakkamatuis ning rängades füüsilistes kannatustes.

Ent Beethoven ei kaota tervet huumorit, võimet kaua ja nakatavalt naerda, kiindumust vempudesse. Eriti iseloomulikud on selles suhtes tema kirjad Zmeskallile, mis Thayeri ütluse järgi on helilooja hingelise seisundi baromeetriks. Üks neist (1809. aasta suvi) kõlab järgmiselt: «Armsaim muusikakrahv! Olgu teil magus uni, tänaseks soovime teile head isu ja head seedimist. See on kõik, mis inimesel eluks vaja, — ja ometi peame selle eest nii palju maksma . . . Ajad on kehvad, meie varalaegas on tühjaks jäänud, sissetulekud laekuvad halvasti ja meie, armulisim härra, oleme sunnitud paluma teilt laenuks 5 guldnat . . .» Kirja lõpus oli allkiri ja sõnad: «Antud meie helilooja-kabinetis.»

Aastail 1806—1809 ei olnud helilooja iseloom omandanud veel neid süngusejooni, mis pärastpoole nii tugevasti avaldusid. Helilooja Reichardt kirjutab oma «sõbralikes kirjades» kohtumistest Beethoveniga 1808. aasta lõpul järgmist:

«Algul näis ta [Beethoven] niisama süngena nagu tema kortergi, ent peagi muutus ta lõbusamaks . . . See on tugev loomus. Väliselt meenutab ta kükloopi, kuid on äärmiselt avameelne, südamlik ja hea . . . Me paneme Beethoveni, kes on heas meeleolus, klaveri taha istuma, ning ta fantaseerib meile terve tunni kogu tema kunstimeelele omase sügavusega . . . nii et meil võib-olla kümme korda kuumad pisarad silma valgusid ja ma lõpuks ainustki sõna ei suutnud leida, et väljendada

[1] Malfattiga sidus Beethovenit tihe sõprus, mis tugevnes veelgi Beethoveni lähenemise tõttu Malfatti vennatütrele Therese Malfattile.

sügavaimat imetlust. Kaelustasin teda nagu südamest heldinud õnnelik laps . . .»

Nagu varemgi ei olnud Beethoven jätnud mõtteid abielust, kuid tema kiindumused ei leidnud küllaldast vastukaja ning vahekorrad luhtusid. Pärast romaani Giulietta Guicciardiga oli ta mitu aastat kiindunud krahvinna Josephine Deymisse. See noor lesk oli üks Giulietta onutütreid ja Franz ning Therese Brunswicki õde. Josephine võttis üksvahe Beethoveni juures klaveritunde ning mängis hästi. Helilooja jagas temaga oma kõige salajasemaid mõtteid. 1805. aasta paiku algas jahenemine. Brunswickide aristokraatlik ungari perekond ei soovinud Beethoveni ja Josephine lähenemist. Abielu ei saanud tulla kõne allagi. Ning vaevalt oleks selline hellitatud, passiivne ja tahtejõuetu olend nagu Josephine kauaks suutnud Beethoveni tähelepanu ning tundeid köita.

Aastatel 1806—1809 tekib tõenäoliselt ka tihe sõprus helilooja ja Therese Brunswicki vahel. See vahekord on kuni siiani meile ebamääraseks jäänud; kuid ei ole vähimatki kahtlust, et see väljapaistev naine oli Beethovenile ustav kogu elu ning vastas üksvahe tema kirglikele tundmustele. Therese Brunswicki ja Beethoveni vastastikuste suhete juurde pöördume tagasi veel edaspidi.

Beethovenil oli naiste hulgas palju sõpru. Nimetame neist Marie Bigot'd, suurepärast pianisti, kes aastail 1804—1809 elas Viinis, kus ta mees teenis raamatukoguhoidjana Vene saadiku Razumovski lossis. Hiljem asus Marie Bigot Pariisi, kus ta üksvahe õpetas klaverimängu Felix Mendelssohnile. Ta armastas mängida Beethoveni sonaate, ja helilooja, kes oli tema mängust vaimustatud, ütles talle kord: «See ei ole hoopiski mitte see, mida mina kavatsesin, kuid jätkake omas vaimus: kui see ka ei ole täiel määral mina, siis on siin midagi paremat kui mina.[1]» Marie ja Beethoven olid sõbrad. Kui Marie mees kahtlustas, et helilooja hellitab tema naise vastu hoopis õrnemaid tundmusi kui sõprus, ja selle ettevaatamatult välja ütles, oli Beethoven sügavalt vapustatud ning kirjutas abikaasadele kirja, mis on ülimal määral iseloomulik tema moraalsetele tõekspidamistele: «Üks minu põhilisi tõekspidamisi on — mitte kunagi lubada endale naisega, kes kuulub teisele, muid suhteid peale lihtsate sõprussidemete . . .» «Armas Bigot, armas Marie, ei iialgi, ei iialgi näe te mind autuna. Juba lapsepõlvest peale õppisin ma armastama voorust ning kõike, mis on kaunis ja hea. Te tegite mu südamele väga haiget.»

Beethoveni sõprade hulgas tuleb nimetada ka andekat pianisti krahvinna Marie Erdödyt. Tema südamlikkus ja lõbusus tõid ta majja kokku suure hulga sõpru. Beethoven oli sagedaseks külaliseks tema Jedlersee mõisas, mis asetses Viini läheduses Doonau kaldal, ning elas üksvahe, aastail 1808—1810, tema majas. 1820. aastal pagendati krahvinna Austriast. Niipalju kui on teada, peeti teda asjaosaliseks

[1] Kui Haydn oli kuulnud Marie Bigot' mängu, kirjutas ta viimasele: «Kahekümnendal aprillil 1805. aastal oli Joseph Haydn õnnelik.»

poja tapmises, mille eesmärgiks oli kõrvaldada oma mehe määratu suurte valduste seaduslikku pärijat. Austria valitsus muide summutas selle õudse loo, andmata sellele kohtulikku käiku ning piirdudes pagendusega. Beethoven teadis krahvinna arestist. Nende kohtumised ning kirjavahetus olid katkenud ammu enne seda.

Aristokraatlike tutvuste ring laienes üha. Vaadeldaval perioodil sai Beethoven alaliseks külaliseks vene suurniku krahv Andrei Kirillovitš Razumovski lossis, kes oli tsaari saadikuks Viinis. See diplomaat rajas endale Viinis kodu ning abiellus kohalikust aadliperekonnast tütarlapsega. Ta ehitas endale Prateri ligidale hiiglasliku palee, mis toreduse poolest jäi maha vaid keisri lossist, ja kogus sinna oma kuulsad kollektsioonid ning tohutu raamatukogu. Terve saal selles hoones oli täis itaalia skulptori Canova raidkujusid. 1814. aasta lõpul põles loss koos kõigi oma ülihinnaliste kollektsioonidega maani maha.

Beethoven hakkas Razumovski pool käima pärast seda, kui ta oli kirjutanud kolm krahvi poolt 1806. aastal tellitud kvartetti *opus* 59. 1808. aastast alates pidas Razumovski ülal isiklikku kvartetti, mille eesotsas oli suurepärane kammeransambli juht Schuppanzigh. Razumovski mängis küllalt hästi viiulit ning esitas Schuppanzighi kvartetis sageli teise viiuli partiid. Razumovski salongis võis sageli kuulda Beethoveni uusi teoseid. Tema kvartette esitati püüdlikult, täpselt ja suure vaimustusega.

Neil aastail osutas Viini aristokraatia Beethovenile suure austuse väliseid tunnuseid. Temas nähti otsekui kõrgemat liiki olevust; tema suurust tunnustasid isegi need, kes teda ei mõistnud. Samal ajal kohtlesid tema aristokraatlikud austajad teda sageli jämedalt ja taktitult. Nii leidis näiteks 1806. aasta sügisel, kui Beethoven viibis külalisena Lichnowsky mõisas Grätzis Troppau lähedal, aset järgmine juhtum. Krahvi mõisas olid võõrusel Prantsuse ohvitserid. Üks neist, soovides alustada vestlust kuulsa heliloojaga, küsis temalt, kas Beethoven mängib ka viiulit. Beethovenile tundus see küsimus solvavana, ta ei vastanud ning läks ära oma tuppa. Siis palus peremees heliloojat külalistele midagi mängida. Beethoven ütles järsult ära ning lukustas end oma tuppa. Lichnowsky, kes mitte kelleski kuni tolle ajani ei olnud kohanud oma soovidele vastuseisu, püüdis jõudu tarvitada ning käskis ukse lahti murda. Beethoven sai pöörasel vihaseks, haaras tooli ja oli valmis purustama majaperemehe pea. Õõsel läks ta jalgsi läbi ränga vihmavalingu Troppausse ning istus seal Viini poole sõitvasse postitõlda.[1] Kui ta oli jõudnud koju tagasi, viskas ta Lichnowsky büsti

[1] Romain Rolland kommenteerib seda sündmust selliselt: «Stseen oli palju tormilisem kui kõneldakse, kuid Beethoveni sõbrad püüdsid asja summutada. Riesi intiimsest kirjast Wegelerile 28. XII 1837. aastast (Wegeleride arhiivist) tuleb avalikuks näiteks järgmist: «Kui krahv Oppersdorf ja mitu teist juuresolijat ei oleks vahele astunud, oleks asi läinud toore kakluseni, sest Beethoven haaras juba tooli järele ja oli valmis selle vürst Lichnowskyle vastu pead virutama, kui too murdis lahti ukse, mis viis tuppa, kuhu Beethoven oli end lukustanud. Õnneks sööstis Oppersdorf neile vahele . . .»

kapi otsast põrandale ja kirjutas vürstile järgmise kirja: «Vürst! Selle eest, mis teie olete, võlgnete tänu sündimise juhuslikele asjaoludele. Selle eest, mis mina olen, võlgnen ma tänu ainuüksi iseendale. Vürste on praegu ning saab ka tulevikus olema tuhandeid, kuid Beethoveneid on ainult üks.»

Taolistele solvangutele oskas Beethoven vastata demokraadi väärikusega. «Ta ei olnud esimene nende Doonau ja Rhône'i talupoegade hulgast (kaks esimest: Gluck ja Rousseau), kes nägid, kuidas kõrk aristokraatia ruttab nende meele järgi olema, ja kes tasuvad talle kätte kogu selle ülekohtu, mida nende klassist inimesed põlvest põlve on pidanud taluma. Ent sellal kui «kavaler Gluck» (ta oli metsaülema poeg), kes juba loomu poolest teadis, mis talle kasulik on, oskas lubatud teravusi ühendada lõivumaksmisega selle maailma vägevatele ning kasutas isegi neid teravusi ära reklaamina, sellal kui kartlik Jean Jaques kummardas ja pomises ning kui talle alles trepist alla astudes meelde tuli, milliseid uhkeid kõnesid ta oleks võinud pidada, — lausub Beethoven terve saalitäie rahva kuuldes põlglikke ja solvavaid sõnu, mis väljendavad tema suhtumist nendesse inimestesse.» (Romain Rolland).

Beethoveni rikkad aristokraatlikud soosijad mõtlesid üpris vähe selle üle, kuidas kas või mõningal määralgi kergendada tema elu. Tõsi küll, üksikud metseenid tegid katseid luua heliloojale majanduslikult kindlustatud elujärge, kuid need osutusid viljatuiks. Nii hakkas keiserlikke teatreid ja Viini teatrit alates 1. jaanuarist 1807. aastast valitsema eriline komitee, mis koosnes aadli esindajaist. Sellesse kolleegiumi kuulusid Lobkowitz, Schwarzenberg, Esterházy, Palffy, Zichy ja teised. See juhtkond, mis astus Brauni asemele, ajas asjad veel enam sassi, ei vähendanud mitte põrmugi kroonilist defitsiiti ja oli peatselt sunnitud loovutama koha uuele direktorile, suurepärasele organisaatorile Hartlile (1808). Vürstliku kolleegiumi lühiajaline «võimulolek» andis Beethovenile Lobkowitzi vastava vihje peale võimaluse pöörduda direktsiooni poole ettepanekuga, et talle usaldataks keiserlike teatrite juures asuva alalise ooperikomponisti ülesanded. Oma sõnaohtras avalduses, mis on esitatud direktsioonile 1807. aasta jaanuaris, palub Beethoven kindlustada ta alalise lepinguga. Ta oleks soovinud saada iga aasta kaks tuhat nelisada floriini, arvestamata sissetulekut tema uute ooperite igalt kolmandalt etenduselt. Peale selle tuleb anda talle võimalus kasutada teatrisaali oma iga-aastasteks «akadeemiateks». Selle eest kohustub ta looma igal aastal ühe ooperi ja andma direktsiooni käsutusse tasuta teatud arvu väiksemaid teoseid.

Vähe sellest et vürstid ei nõustunud Beethoveni ettepanekuga, nad isegi ei pidanud vajalikuks tema kirjale vastata. Pärast seda lugu hakkas Beethoven direktsiooni «vürstlikuks lurjuskonnaks» nimetama. Üksikud komitee liikmed, näiteks Lobkowitz, hindasid Beethovenit siiralt. Kuid neil ei jätkunud küllaldaselt visadust tõendada ülejäänud direktoritele, et kurt ning riiaka loomuga helilooja võiks kõigele vaatamata siiski suurepäraselt täita oma kohustusi teatri juures.

Tuleb veel märkida ka seda, et Beethoveni ettepaneku vastuvõtmise korral oleks helilooja loominguline pärand võib-olla sootuks teistsugune olnud. Beethovenit valdas püsiv soov kirjutada ooperimuusikat. Eelkõige annavad sellest tunnistust just nendesse aastatesse kuuluvad visandid ooperile «Macbeth», mille libreto Shakespeare'i draama järgi kirjutas Collin: aastail 1808—1809 on visandatud avamäng ja «Nõidade koor». 1807. aastal pakkus orientalist Hammer-Purgstall Beethovenile hindu laulumängu libretot tema enda tõlkes. Beethoveni kirjast Treitschkele 3. juulist 1811. aastal saame teada, et helilooja tegi talle ettepaneku töötada ooperi jaoks ümber prantsuse melodraama «Babüloni varemed». 1811. aastal kirjutab Beethoven Breitkopfile ja Härtelile: «Ma esitasin palve, et mulle Pariisist libretosid saadetaks, menukaid melodraamasid, komöödiaid jne. (sest algupärase ooperi kirjutamise asjas ei usalda ma mitte ainsatki siinset poeeti).»

1815. aastal kavatses Beethoven kirjutada ooperi Treitschke libretole «Romulus ja Remus», kuid selle süžee kasutas ära keegi teine helilooja. Samal aastal teeb Beethoven visandeid ooperile «Bakhos», mille libreto oli talle saadetud Kuramaalt. Säilinud eskiisid on suurepärased: nad annavad tunnistust sellest, et helilooja seadis endale tolle aja kohta täiesti uudsed ülesanded. Nii näiteks rakendab ta «juhtmotiivi» (leitmotiivi): iga kord, kui ilmub Bakhos, kõlab tema motiiv, olgu siis kas osaliseltki või mingis teisendis.

Kui sellele lisada, et helilooja pidas oma kõrgeimaks kunstiliseks ülesandeks luua muusika Goethe «Faustile», ning kui meenutada, et XIX sajandi 20-ndail aastail talle visalt pakuti Grillparzeri «Melusine» libretot, siis saab selgeks, et üksnes välised põhjused — alatine materiaalne kindlustamatus — takistasid Beethovenit saamast ooperikomponistiks. Vaieldamatu kirglik huvi teatrimuusika vastu avaldus ka muusika loomises paljudele lavateostele (Goethe «Egmont» — 1810, Kotzebue «Kuningas Stephan» ja «Ateena varemed» Pesti teatrile — 1812). Peaaegu kõik Beethoveni avamängud on kirjutatud teatris esitamiseks.

Pärast seda kui «vürstlik lurjuskond» Beethoveni ettepaneku tagasi lükkas, hakkas ta ikka sagedamini mõlgutama mõtteid mõnda teise linna ülekolimisest. 1818. aasta sügisel saab ta kutse asuda tööle Westfaali kuninga Jérôme Bonaparte'i õuekapellmeistri ametikohale. Võimaluste puudumine end Viinis kindlalt sisse seada, nördimus selle linna suhtes ning lubatud soliidne tasu Kasselis (Westfaali pealinnas) — aastas seitsesada tukatit kullas — mõjustasid Beethovenit nõustuma. «Ning lõpuks olen ma siis intriigide, salakavalate sepitsuste ning kõikvõimalike alatuste tõttu sunnitud lahkuma ainukesest, mis mulle on veel jäänud, — saksa isamaast,» kirjutab ta Härtelile.

Kui Beethoveni Viinist ärasõidu oht muutus reaalseks, sattusid helilooja sõbrad ärevusse. Nad kartsid haiget ning ärritatud Beethovenit Kasselisse lasta, nähes ette vältimatuid kokkupõrkeid ja komplikatsioone helilooja vahekorras sealsete õueringkondade ja orkestriga. Helilooja

ustav sõber Gleichenstein koostas projekti, mille Beethoven heaks kiitis. Projekti olemus seisis selles, et mõned austria suurnikud pidid võtma kollektiivselt enda kanda helilooja elujärje kindlustamise küllalt suure eluaegse pensioni näol. Üritus läks korda. Kolm kõrgemalseisvat isikut — noor ertshertsog Rudolf, krahv Kinsky ja vürst Lobkowitz — kirjutasid 1. märtsil 1809. aastal alla ühisele «dekreedile», mille järgi nad kohustusid maksma Beethovenile pensioni nelja tuhande floriini suuruses summas aastas. Helilooja oli lubatud sooritada kontsertreise; ta kohustus ainult alatiseks Austria piiridesse jääma. Juhul kui Beethoven oleks saanud õuekapellmeistri ametikoha, oleks pension vastavalt vähenenud. «Dekreedile» allakirjutanute vahel jaotati pensionisumma nii: ertshertsog maksab tuhat viissada, Lobkowitz — seitsesada ning Kinsky tuhat kaheksasada floriini aastas.

Pensioni maksti juba algusest peale äärmiselt korrapäratult. Ainult ertshertsog Rudolf maksis täpselt ettenähtud ajal. Kinsky, kes «dekreedile» allakirjutamise aastal sõjaväkke kutsuti, «unustas» järjekindlalt oma osa välja maksta. Seoses sellega avaldas Beethoven kord niisuguse mõtte: «Maailmas ei leidu midagi väiklasemat kui meie suurnikud.» Ent tõelise hoobi andis Beethovenile Austria valitsuse 1811. aasta õnnetu «finantspatent», mis vähendas hõbekuldna reaalset väärtust. «Patendi» väljaandmise hetkest alates kahanes pensionisumma 1613 kuldnani. Helilooja hakkas taotlema saadaoleva raha tasumist terve summa ulatuses nominaalväärtuse järgi erilistes hõbevaluutaga võrdselt koteeritud «maksekogustes». Rudolf nõustus ja hakkas 1812. aastast peale oma osa välja maksma täishinnalises valuutas, ent kolmas metseen Lobkowitz katkestas 1811. aasta septembrist alates üldse maksmise, sest oma pillava eluviisi tõttu jõudis ta nii kaugele, et võlausaldajad panid ta varanduse aresti alla, mis sundis kergemeelset vürsti Viinist lahkuma. Lisaks kõigile senistele õnnetustele kukkus Kinsky 1812. aasta sügisel hobuselt, sai raskesti vigastada ning suri. Tema pärijad keeldusid pensioni maksmisest hoopiski. Nendega algasid pikad läbirääkimised, milles Beethoven avaldas suurt visadust, ajas oma asju juristide abil ja tal ei olnud midagi selle vastu, et kaevata Kinsky lesk ja pankrotti jäänud vürst «Fizli-Puzli» (Lobkowitzi põlastav hüüdnimi) kohtusse. Alles 1815. aastal lahenes asi kompromissiga. Beethoven sai mitme aasta eest korraga suurema summa, kuid pensioni suurus vähenes tunduvalt. Muuseas, edaspidi maksti pensioni korralikult. Selle looga seotud väiklased nääklemised valmistasid Beethovenile palju muret ja ebameeldivusi. Oma metseene ta ei säästnud. Kirjas Brunswickile kirjutas helilooja: «Õnnetu dekreet, mis ahvatleb nagu sireenide laul! Oleks pidanud nagu Odüsseus kõrvad vahaga kinni toppima ja vastu seisma, et mitte alla kirjutada.»

Seega oli siis Beethovenil «dekreedi» kehtivuse esimestel aastatel teatud alatine summa raha. Peale selle sai helilooja raha kirjastajatelt. Kirjastajatega läbirääkimisteks tuli endiselt pidada ulatuslikku kirjavahetust. Kuid Beethoven kasutas üha harvemini oma venna Karli

teeneid. Nende omavaheline läbisaamine muutus järjest halvemaks, eriti pärast Karli abiellumist Johanna Reissiga, tütarlapsega, keda Beethoven ei sallinud. Ta otsekui aimas ette, milline pikk ning ränk võitlus tal selle «öökuningannaga», nagu ta oma venna naist nimetas, ees seisab. 1806. aastal sündis Johannal poeg Karl — helilooja vennapoeg, kelle ta oma viimaseil eluaastail kasvatada võttis.

Kirjastajatega aastail 1806—1809 peetud kirjavahetus näitab, kuivõrd populaarseks oli muutunud Beethoveni nimi. 1806. aastal pidas ta firmaga Breitkopf ja Härtel läbirääkimisi kõigi oma teoste müümise kohta nimetatud kirjastuse täielikuks ainuomanduseks Saksamaa piirides. Šoti kirjastaja Thomson jätkas Beethoveniga läbirääkimisi šoti teemadele kirjutatud instrumentaalansamblite üle, samuti ka saate- ja eel- ning järelmängude üle šoti, walesi ja iiri viisidele. Ansamblid jäidki Beethovenil kirjutamata, kuna laulusaadete kirjutamine vältas mitu aastat. Oma tööd alustas Beethoven iiri viisidest. Kuivõrd kõrgelt hindas Thomson Beethovenit, sellest annab tunnistust järgmine eessõna iiri meloodiate esimesele köitele (Edinburgh, 1814): «Nagu iga erapooletu muusik selgesti teab, on Beethoven praegu elavate heliloojate hulgas ainus, kel on niisama väljapaistev seisukoht nagu kadunud Haydnilgi. Temas on ühinenud kõige originaalsem geniaalsus ja ülimal määral leidlik fantaasia sügava intellekti, erakordse maitse ja entusiastliku armastusega oma kunsti vastu. Tema teoseid, samuti kui tema kuulsa eelkäijagi teoseid, kuulatakse ikka ja jälle uuesti ning iga kord tõotavad nad uut kunstilist naudingut. Käesoleva väljaande kirjastaja pöördus tungivalt selle helilooja poole palvega kirjutada eel- ja järelmängud ning saatepartiid iiri meloodiatele ... Pärast palju aastaid kestnud ootamist ja piinavaid pettumusi ... pärast seda kui kolm eksemplari teel kaduma olid läinud, sattusid tellitud ritornellid ja saatemuusika leheküljed lõpuks kirjastaja kätte.»

1807. aasta kevadel saabus Viini Londoni pianist ja helilooja Muzio Clementi. Londonis asuva suure kirjastusfirma kaasosanikuna leppis ta Beethoveniga isiklikult kokku tema uute teoste (viiulikontsert ja Neljas klaverikontsert, kolm kvartetti *opus* 59, avamäng «Coriolanus» ja Neljas sümfoonia) ostu kohta üksnes Inglismaa jaoks. Halva ühenduse tõttu Inglismaa ja Viini vahel tuli Beethovenil lubatud kahesaja naelsterlingi suurust honorari oodata tervelt kaks aastat — kuni 1810. aastani.

Ühe sõnaga, läbirääkimised kirjastajatega arenesid edukalt. Tõsi küll, rahade kättesaamine venis, kuid Clementi, kes oli Beethoveni suhtes sõbralikult häälestatud, kiirustas kogu aeg oma Londoni ärikaaslast, kes nähtavasti ootas Beethoveni teoste kättesaamist. Ent see ei olnud kerge, sest Napoleoni poolt kehtestatud kontinentaalblokaad takistas normaalset postiühendust Inglismaaga. Peale selle müüs helilooja oma teoseid Breitkopfile, Artariale ja Simrockile, mis ühtekokku andis küllaltki suure sissetuleku.

Kuid siis saabus sündmus, mis näitas Beethovenile, et tema sissetulekud on üpris vähe väärt. 1809. aasta kevadel alustab Napoleon uuesti

sõjategevust Austrias. Tema väed liiguvad piki Doonaud ülespoole, lähenedes Viinile. Mai algul põgeneb keiserlik perekond koos ertshertsog Rudolfiga pealinnast. 10. maist alates on Viin ümberpiiratud linn. Kindralid Lannes ja Bertrand piiravad pealinna igast küljest ümber ja alustavad linna pommitamist. Seitsmeteistkümnest tuhandest sõdurist koosnev garnison annab alla. 12. mail kell pool kolm päeval on linn juba prantslaste käes.

Suurtükitule ajal viibis Beethoven oma venna Karli juures keldris ja püüdis pead patjade alla mattes kaitsta oma haiget kuulmist. Viinis kadusid toiduained ja metallraha, arenes spekulatsioon. Võitjad nõudsid linnalt tohutut kontributsiooni. Helilooja sõbrad olid peaaegu viimseni laiali sõitnud. Side välismaailmaga katkes. Prantsuse okupatsioon kestis kaks kuud.

Selle Napoleoni vägede teistkordse tuleku ajal Beethoven juba vihkas prantsuse okupante. Kord kohvikus istudes näitas helilooja mööduvale prantsuse ohvitserile rusikat ja hüüdis: «Kui ma oleksin kindral ja tunneksin strateegiat niisama hästi kui kontrapunkti, oleks teil minuga tublisti tegemist.» Need Prantsuse-vastased meeleolud valitsevad Beethovenil kuni Viini kongressini. Ei tohi unustada, et selleks ajaks oli juba kogu eesrindlik Saksamaa haaratud algavast vabadusliikumisest. Oktoobris sõlmiti Viini rahu, mis sanktsioneeris Austria alandatud seisundi. Novembris kirjutas Beethoven: «Pärast metsikut purustamist — teatav rahu; üleelatud kujuteldamatu rahutuse järel töötasin mitu päeva järjest — pigem s u r m a k s kui surematuseks! Ma ei oota midagi kindlat sellelt sajandilt: nüüd võib kindel olla vaid pimedas juhuses.»

1809. aasta suvi osutus Beethovenile raskeks. Esimest korda oli helilooja sunnitud jääma tolmusesse, lämmatavalt palavasse linna keset teda ümbritsevat puudust, keset materiaalset ja moraalset viletsust. Alles suve lõpu poole õnnestus Beethovenil linnast välja pääseda ja ta sai tagasi töövõime.

Neil aastail saavutab Beethoveni maailmavaade täieliku küpsuse. Talle jäid täiesti võõraks tollal valitsenud kiriklikud dogmad. Pidades end usklikuks inimeseks, mõistis ta religiooni panteismi vaimus, ametlikku religiooni aga suhtus terava hukkamõistuga ning pühendas tähelepanu «vabamõtlejate» ideedele.

Kui silmas pidada seda, et kurdiksjäämise alguseni oli Beethoven vabamüürlaste looži liige, siis ei ole põhjust imestada tema teravate arvamuseavalduste üle ametliku religiooni kohta. Beethovenile eksisteeris jumal ainult poeetilise ideena olendist, kes trööstib inimest kurbuses. Hiljem ütles ta kord Schindlerile: «Religiooni üle ei tasu vaielda: see on iseendasse suletud nähtus.»

Helilooja arusaamist mööda olid jumal ja loodus üks ja sama. Kogu elu vältel avaldus Beethovenil poeetiline, religioossesse kesta rüütatud suhtumine loodusesse. Teistsugust suhtumist jumaluse ideesse ei ole tal tegelikult kunagi olnud. Esitame siin näiteks tema ülestähenduse ühel noodilehel:

«Kahlenbergil, aasta 1815, septembri lõpp.

Kõigevägevam,
metsas
olen ma õnnis
ja õnnelik.
Metsas kõneleb
iga puu,
sind tänades.

Oo, taevas,
missugune ülevus
on
sellises metsas!
Puude latvades
on rahu,
et teenida teda.»

Siin kerkib meie silmade ette Beethoveni-panteisti kuju. Ning veel üks mõtteavaldus ühelt pliiatsiga täiskirjutatud lehekeselt (1810?): «Minu dekreet kohustab mind ainult kodumaa piiresse jääma . . . selle kohustuse täitmiseks sobib mistahes külake. Siin ei piina mind mu õnnetu kuulmine. Iga puu siin nagu kõneleks mulle: «püha, püha . . .»»

Selleks ajaks kujunevad lõplikult välja ka Beethoveni muusikalised sümpaatiad. Kõige enam hindas ta Händelit, Johann Sebastian Bachi, Philipp Emanuel Bachi ja Mozartit (eriti tema «Reekviemi» ja nelja viimast ooperit). Haydni aadressil ütles ta küllalt sageli teravusi, kuid tunnustas siiski oma endise õpetaja suurust. Teatrile kirjutavatest heliloojatest hindas Beethoven eriti kõrgelt kodanliku muusikalise tragöödia meistreid Glucki, Cherubinit ja Méhuli. Muinasjutuainelised ooperisüžeed ei veedelnud Beethovenit. Kirjas dramaturg Collinile ütleb helilooja: «. . . ei saa salata, et ma suhtun teatava eelarvamusega sellesse žanrisse, mis nii sageli suigutab tundeid ja aru.» Parimateks libretodeks pidas helilooja Spontini «Vestaneitsi» ja Cherubini «Veevedaja» libretosid.

Kujunes kindlaks ka Beethoveni kirjanduslik maitse. 1809. aastal palub ta Breitkopfi ja Härtelit kinkida talle Goethe ja Schilleri kogutud teosed: «Mõlemad luuletajad, nagu Ossian ja Homeroski, on mu lemmikautorid.» Goethe tõrjus tema armastatuimate autorite hulgast välja «üleva» Klopstocki. Me juba teame, kui sügavalt austas Beethoven Shakespeare'i. Samal ajal tekib heliloojal ajutine huvi india kirjanduse ja pärsia luule vastu.

Suurt huvi pakuvad kaasaegsete kirjeldused Beethoveni mängu kohta. Tal oli võrratu tehniline osavus ja kiirus. Tema klaveri taga istumise viis paistis silma suursugususe ja rahulikkuse poolest. Rahulikuks jäi ka tema nägu. Beethoveni sõrmed olid väga tugevad, kuid mitte pikad, laiade «padjakestega»; sõrmede haardeulatus oli küllaltki väike (ühe käega suutis ta ainult vaevu deetsimi võtta). Pedaali kasutas ta harilikult tunduvalt rohkem kui noodis ette nähtud. Ainulaadne oli tema Händeli ja Glucki ning Bachi fuugade ettekanne. Lehest lugemises ei suutnud Beethoveniga keegi võistelda.

Czerny jutustab, millistes muusikalistes vormides Beethoven improviseeris: «1) Sonaat või rondo. Töötlus hämmastas temaatilise arenduse mitmekesisuse poolest. Hoogsate passaažide raskus ületas kõik, mis Beethoven oli kirjutanud. 2) Vabas vormis koorifantaasia finaali või

Üheksanda sümfoonia finaali taolised variatsioonid. 3) Popurriid, mis meenutasid fantaasiat *opus* 77.» Igasugune teema võis saada Beethovenile kõige rikkalikumate improvisatsioonide motiiviks.

Nõrgad ja ebatäiuslikud klaverid ei olnud kohased selleks, et edasi anda Beethoveni hiiglaslikke mõtteid. Puutudes kokku Streicheri klaverivabriku omanikega, aitas Beethoven täiustada selle vabriku klavereid. Reichardt kirjutab aastal 1809: «Streicher loobus Viini klaverite pehmusest, liigsest kergusest ja klõbisemisest; vastavalt Beethoveni nõuandeile ja soovile andis ta oma muusikariistadele enam resistentsust ja elastsust, et virtuoos tugeva ning ilmeka mänguga esitaks meloodiat seotult ja rakendaks peent tušeed.»

Küpses eas ei mänginud Beethoven väga puhtalt, mõnikord jättis soovida täpsus, — see on seletatav kasvava kurtusega. Viiulit mängides detoneeris ta tugevasti; dirigeerimisel aga ajas sageli orkestri segi ning ei kuulnud vaikseid helisid. Tuntud heliloojа ning viiuldaja Ludwig Spohr mängis 1813. aastal tema juhatusel. Ta kirjeldab Beethovenit dirigendipuldis järgmiselt:

«Beethoven oli harjunud väljenduslikke nüansse orkestrile edasi andma kõikvõimalike kummaliste kehaliigutuste abil. Vaiksete helide puhul paindus ta seda madalamale, mida nõrgem oli soovitud kuuldavus. Kui helitugevus kasvas, ajas ta end vähehaaval sirgu ning dünaamiliselt jõulistel kohtadel sirutus ootamatu hüppega kõrgele üles. Mõnikord, ilma ise seda märkamata, karjus ta, et tugevdataks kõlavust. Proovide ajal läks Beethoven oma nõrga kuulmise tõttu segi ja ruttas kümme-kaksteist takti ette. Vastaval õigel kohal, nagu talle näis, andis ta orkestrile märku «võimsalt», kuid orkester, mis mängis nootide järgi, jätkas ettekannet «vaikselt». Siis laskis Beethoven kohkunud ja hämmastunud pilgul üle orkestri käia ... ning tundis end hästi alles siis, kui ta lõpuks ometi kuulis kauaoodatud võimsat kõla.»

Täieliku kurtuse algamisest saadik pakkus Beethoven sügavat kaastunnet äratavat vaatepilti. Ükski sõpradest ei söandanud talle öelda, et avalikud esinemised tuleks lõpetada, ning paljud olid pisarateni vapustatud, jälgides Beethovenit, kes orkestrit juhatas, või õigemini, kes seda ei juhatanud.

Ent pöördugem tagasi nende aastate juurde, mil Beethoveni interpreteerimiskunst saavutas täieliku õitsengu. Beethoveni esinemised pianistina tekitasid endiselt vaimustustormi. 1805. aastal saabus Pariisist Viini Haydni lemmikõpilane, heliloojа Ignaz Pleyel. Kuulnud Lobkowitzi salongis Beethoveni improviseerimist, suudles Pleyel, kes oli juba elatanud inimene, Beethoveni käsi. Riesi tunnistust mööda «olid Beethoveni improvisatsioonid kõige suurepärasemad kõigest, mida üldse võis kunagi kuulda». Beethoven ei armastanud mängida oma lõpetatud helitöid, vaid eelistas improviseerida. Ta osutas alati määratu suurt huvi möödunud aegade ja kaasaja muusikalise kultuuri vastu. Beethoven kasutas laialdaselt ertshertsog Rudolfi suurt raamatukogu ning võimalust mööda kuulas või mängis läbi kõik uued muusikateosed. Beet-

hoveni teadmishimu ei piirdunud hoopiski ainult muusikaga. 1809. aastal kirjutas ta Härtelile: «Ei ole olemas teost, mis oleks minu jaoks üleliia õpetatud. Pretendeerimata vähimalgi määral õpetatusele selle sõna tõsises mõttes, olen ma siiski lapsepõlvest saadik püüdnud mõista kõigi ajastute kõige paremate ja targemate inimeste olemust. Olgu häbi igal kunstnikul, kes ei pea oma kohuseks teha vähemalt sedasama, mis minagi.» See üllas teadmisjanu oli üheks silmapaistvamaks jooneks suure helilooja vaimses palges.

XIV

Beethoveni sümfonism

Beethoven on üks suurimaid sümfoonikuid lääne muusika ajaloos. Beethoveni sümfonism sai tema ideedemaailma peamiseks väljendajaks.

Sümfonism on realistlik loomingumeetod, mis on viimaste sajandite muusikakunstis kõige silmapaistvamal kohal.

Sümfonism võrsus sotsiaalsel pinnal. Sellest kõnelevad eelkõige need muusikalise mõjutuse vahendid, mis aktiviseerusid sümfoonilise meetodi mõjul.

Nii näiteks mõjus Beethoveni sümfoonilise loomingu sotsiaalne sisu arendavalt sümfooniaorkestrile, mis on instrumentaalmuusikas kõige võimsamaks vahendiks suurte kuulajatehulkadega suhtlemises. Beethoveni ajal hakkas demokraatlik kontserdipublik alles tekkima, kuid suur sümfoonik jõudis oma loomingus kuulajaskonna kasvust ette ja kehastas oma muusikalised ideed ning kujundid tõeliselt sümfoonilistes orkestrikõlades. Orkestrimuusika saavutused on tihedas seoses sümfonismi arenguga.

Sümfooniaorkestri osatähtsust tänapäeva inimkonna kultuurielus ei saa ammendavalt seletada ainuüksi orkestrivahendite abil väljendatud väärtuslike muusikaliste mõtete mõjuga, vaid ka selle kõlbelise erutusega, mille põhjustab sümfoonilise ettekande massiline iseloom, sest oma põhiolemuselt eeldab see paratamatult kollektiivsust, suure hulga mängijate mõju suurele hulgale kuulajaile. On palju ühist sümfooniakontserdi ja suurejoonelise teatrietenduse vahel.

Gogol kirjutas 1836. aasta Peterburi märkmetes:

«Määratu suur kontsert on alati ülev: nelisada muusikut! See on midagi vägevat. Kui värisevate võlvide all kajab neljasaja heli harmooniline mühin, siis tundub mulle, et kuulaja süda, ka kõige väiklasem, peab värahtama ebatavalises värinas.»

Täiesti ainulaadsed on orkestri dünaamilised võimalused. Siinjuures peame eelkõige silmas kõla füüsilist jõudu — selles suhtes ei ole orkestril võistlejaid ning seda iseärasust tajub kuulaja kõigepealt.

Ent orkestri kõla ei iseloomusta mitte üksnes heli absoluutne võimsus. Talle on samavõrd omased ka vaiksed, peaaegu hääbuvad kõlad. *Ppppp*-ga tähistatud tugevusastet Tšaikovski Kuuenda sümfoonia esimese osa ekspositsiooni lõpus on täiesti võimalik saavutada.

Sümfooniaorkestri helitugevuse suur amplituud teeb võimalikuks nii vapustavad kontrastid kui ka grandioossed tõusud ja langused.

Veelgi olulisem on sümfooniaorkestri helivärvide rikkus. Keel-, puu- ja vaskpillide erisugused tämbrid, löökpillide omapärane koloriit — kõik see kujutab endast ammendamatult mitmekesist helidepaletti.

Tabavalt on orkestri väljendusvahendite kohta öelnud A. N. Serov: «Laulul, häälel tarvitseb nüüd ainult vihjata; orkester oma võimsate vahenditega joonistab juba lõpuni kõik, mis sünnib inimhinges, isegi kui see oleks Aishülose «Prometheuse» põlastav viha; teisest küljest võib orkester äkki väheneda Shakespeare'i fee Mab'i mikroskoopiliselt tillukeseks kuningriigiks, lapse ripsmeil värelevateks pisi-pisarateks, roosi õielehtede õõtsumiseks . . .»

Sümfooniaorkestri nendest iseärasustest piisab täiesti selleks, et muuta sümfooniline muusika kõige võimsamaks ja võimalusterikkamaks laiade kuulajatehulkade «muusikalise mõjutamise vahendiks».

Enamiku kujutluses samastub mõiste «sümfonism» orkestrimuusika omaduste ja iseloomulike tunnustega üldse. Kõige erilaadilisemate tämbrite vaheldumine, üksikute pillirühmade kontrastide jõud, orkestrikõla võimsus — ühe sõnaga kõik see, mis juba sajandite vältel lubab orkestrit vaadelda kui välise ereduse ja seesmise konfliktsuse kehastust, — viitab sümfonismi tihedale seosele orkestri kõlaga. Ometi ei või nimetatud kahele mõistele selle põhjal täielikku samasust omistada.

Sümfonism ja sümfooniline (orkestri-) muusika ei ole üks ja sama. Võib hõlpsasti veenduda, et kaugeltki mitte igasugune sümfooniaorkestrile kirjutatud teos ei ole oma olemuselt sümfooniline; ning vastupidi, mitte igasugune muusika, milles on tõelise sümfonismi väärtuslik seeme, ei ole tingimata kehastatud orkestri väljendusvahendites.

Täiesti õigustatult nimetas Schumann oma suurepärase variatsioonide tsükli klaverile «Sümfoonilisteks etüüdideks». Antud nimetus viitab sümfonismi printsiibile selles tsüklis, vaatamata sellele, et teos on kirjutatud sooloklaverile, ilma orkestri osavõtuta. Samasugust pilti võime täheldada paljudes Beethoveni klaveriteostes, näiteks sonaadis «Appassionata» *opus* 57, variatsioonides *opus* 35 ja reas teistes kammermuusikateostes. Õieti öeldes läbib sümfonism kui printsiip suure saksa helilooja teoste enamikku, ükskõik millisesse žanri nad ka ei kuuluks.

Vene muusikas on klaveri alal sümfonismi näidiseks Mussorgski «Pildid näituselt». Tšaikovski jõudis kammeransambli väljendusvahendeid kasutades peaaegu sümfonismi tippudele: tarvitseb vaid meenutada tema Kolmandat kvartetti ja triot «Suure kunstniku mälestuseks».

Alates Glinka «Ivan Sussaninist» tungis sümfonism vene klassikalise ooperi valdkonda ja võitis seal endale püsiva koha.

Niisiis haarab mõiste «sümfonism» laialdast nähtusteringi, mis ulatub sageli kaugele üle otsese orkestrimuusika piiridest.

Ent mida me siis nimetame sümfonismiks? Selles mõistes paistab silma üks üldine psühholoogiline joon: sügav keskendatus suurele elulisele ideele.

Glinka, Bachi, Tšaikovski, Beethoveni ja Borodini sümfooniliste teoste analüüs viib järeldusele, et sümfonismi peamisteks joonteks on muusikaliste kujundite progressiivne kasvamine, dialektiline arenemine, mis sulab orgaaniliselt kokku psühholoogilise tihedusega.

Kui sümfonismi valdkonda ei saa piirata ainuüksi orkestrimuusikaga, siis teisest küljest ei tohi seda ka täiesti lahutada sümfonismi ülesannetele kõige enam vastavast ettekandeaparaadist — orkestrist. Orkestrižanride raames oli kõrgeimaks arenguastmeks sümfoonia, mis tekkis XVIII sajandi algul ja elas kahe sajandi vältel üle kaugeleminevaid muutusi, kuid jäi sellele vaatamata oma põhiolemuselt siiski ikka sellekssamaks kindlaks muusikaliseks vormiks.

Me ei hakka siinkohal peatuma sonaadivormi seadustel. Meenutame ainult, et sonaadivorm on suurevormiliste helitööde kahe rühma — sonaatide ja sümfooniate aluseks. Aegade jooksul on kindlaks kujunenud seisukoht, mille järgi sonaat sai valitseva tähenduse kammermuusika vormide hulgas, sümfoonia aga omandas tunnused, mis muutsid ta orkestrižanri kõige täiuslikumaks vormiks ning ühtlasi ka instrumentaalmuusika kõrgeimat astet esindavaks vormiks üldse. Mitte asjata ei kandunud sümfoonia nimetus üle «sümfonismile» kui kõige üldistatumate kujundite ja mõistete summale.

Kuigi sonaadis ja sümfoonias, nagu eespool oli juba juttu, ilmneb kõige tihedam formaalne sugulus, mistõttu laialdaselt levis käsitus sümfooniast kui orkestrile seatud sonaadist, ei tähenda see kaugeltki mõlemate vormide samasust. Sümfoonia arenes oma ajaloolise õitsengu perioodil omamoodi, tundmata kuigi olulist survet mitmesugustele instrumentaalkoosseisudele kirjutatud kammersonaatidelt. Küll aga oli äärmiselt tugev vastupidist laadi mõju — sümfoonia mõju sonaadile, mille tõendiks on Beethoveni looming.

Käesoleva sajandi 20-ndail aastail oli kuulda hääli, mis väitsid, et sonaadivorm viib loomingulise protsessi mehhaniseerumisele. Nende väidetega on vastuolus kogu muusikaline praktika sümfoonia olemasolu kahesaja aasta vältel. Igasugused katsed tõestada teiste vormide, näiteks fuuga «suuremat dialektilisust», on ilmselt luhta läinud. Suurimatele sümfoonikutele Beethovenile ja Tšaikovskile oli sonaadivorm niivõrd kohane, et nad ei teinud isegi katset sonaadivormi uue, täiuslikumalt organiseeritud vormiga asendada. Ka tänapäeval pole sümfooniline sonaaditsükkel elujõuline mitte käepärase intellektuaalse skeemina: sellistes teostes, nagu näiteks Šostakovitši Viies sümfoonia ja Mjaskovski

Kahekümne seitsmes sümfoonia, on ta säilitanud kogu oma dramaturgilise tähtsuse.

Möödunud aegade suured sümfoonikud eesotsas Beethoveni ja Tšaikovskiga, ent samuti ka kaasaegsete sümfooniate silmapaistvad autorid ei ole pidanud ega pea seda vormi millekski kord jäädavalt kindlaksmääratuks, vaid vaatlevad seda kui lähtepunkti võitluseks uute saavutuste eest muusikas.

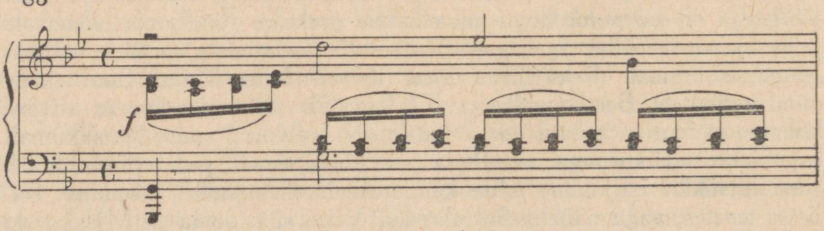
Järsk ning otsustav murrang maailma sümfonismi ajaloos toimus XVIII sajandi kodanlike revolutsioonide ajastul. Et õigemini hinnata kogu selle murrangu tähtsust, püüame võrrelda Beethoveni revolutsioonilist sümfonismi tema suure kaasmaalase ja eelkäija, XVIII sajandi esimese poole saksa protestantliku linnakodanluse esindaja Johann Sebastian Bachi loominguga.

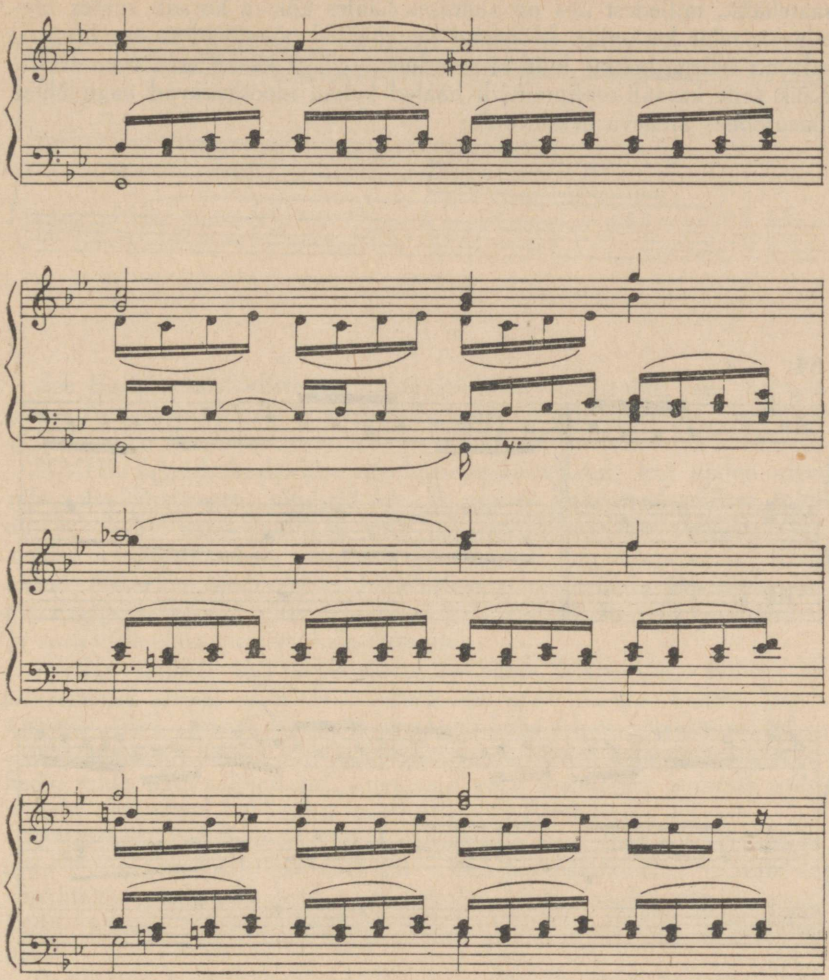
Johann Sebastian Bachi ja Händeli ajastu tundis sümfonismi kui aktiivset jõudu muusikaliseks mõjutamiseks. Bachi peamistes teostes — «Passioonides» ja Missas si-minoor, kantaatides ja oreli- ning lõpuks orkestriteostes — domineerib kõikjal lai eepiline areng. Valdava osa Bachi helitööde tagapõhjaks on rahvas. Tema häält on kuulda kõigis taeva ja maa poole pööratud juubeldavates ja igatsevates intonatsioonides.

Bachi kirikumuusika oratoriaalne kantaadižanr kasvas välja rahvalaululisest materjalist. Bachi muusika põhialuseks on protestantlik koraal. Bach andis oma loomingus mitme sajandi koraalimuusika suure üldistuse. Need ei ole tsitaadid, mis on võetud valmiskujul lauluraamatutest, vaid rahvamuusika elava arengu protsess. Bachi muusika religioosne laad, selle pietism on ainult müstifitseeritud vorm, mis ei suuda varjata kõige sügavamat inimlikku sisu.

Vaatleme mõningaid Bachi sümfonismi iseloomustavamaid jooni. Sellel on palju tunnuseid, kuid peatume neist vaid peamistel. Esmajärjekorras kuulub siia Bachi muusika erakordne katkematu voolavus. Need on otsekui rulluvad helidejõed, mis aeglaselt ja võimsalt oma voogusid ookeani poole kannavad. Nende «sümfooniliste voogude» sujuvus annab Bachi muusika põhilisele kujule — töötava rahva kujule — tõelise ülevuse. Selletaolise muusika näiteks võib olla «Johannes-passiooni» esimene number oma iseloomulike orelipunktidega, tiheda häältekoega, katkematu *legato*'ga keskmistes häältes ja «ohetega» ülemistes häältes.

83



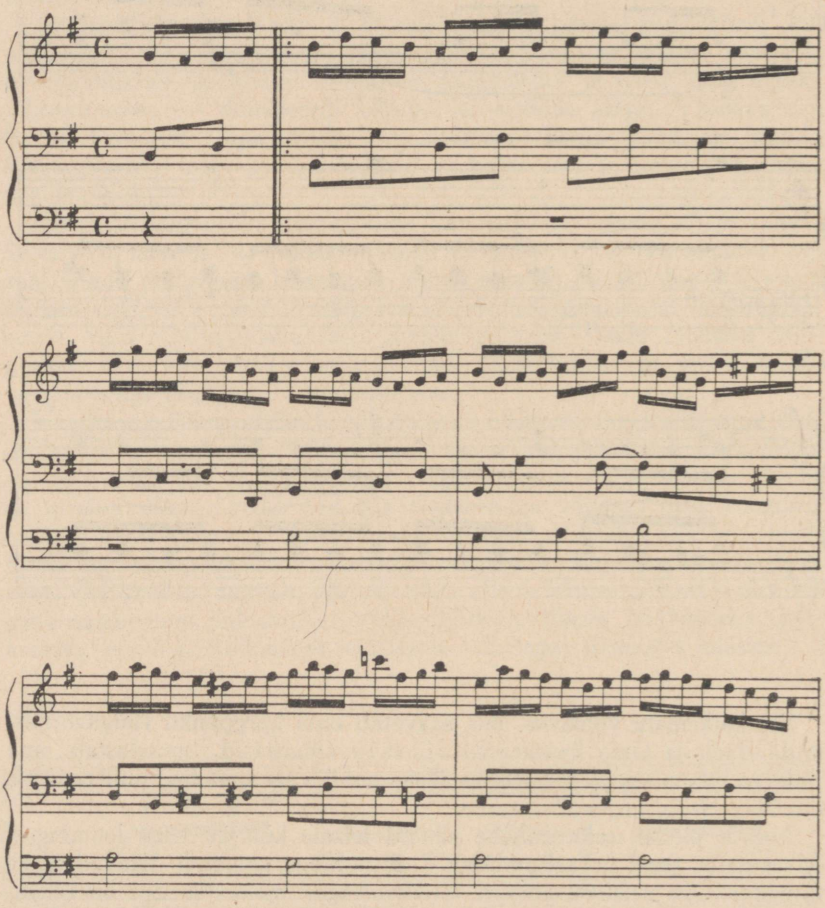


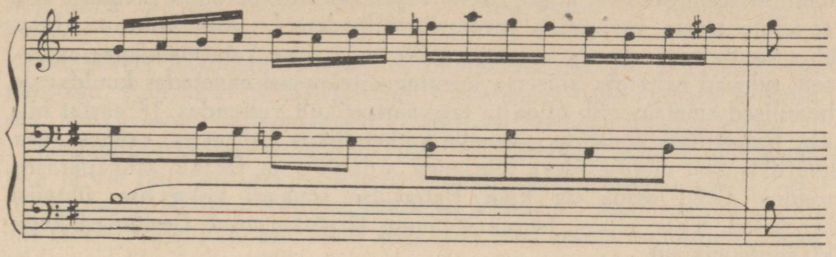
See katkematu voolavus, mis saavutab oma kõrgpunkti fuugavormis, mida Bach ja tema kaasaegsed nii väga armastasid, moodustab oma pidevas liikumises ja arenemises ühtse terviku — omadus, milleta ei ole mõeldav Bachi kujunditemaailm.

Nende joonte iseloomulikke näiteid leiame kõikjal tema loomingus. Meenutame tema koraaliprelüüdi *G-dur*. Kogu prelüüdi läbivad kaks elementi. Üks neist on koraali «Rõõmustage» meloodia. See on rahvamuusikalise päritoluga viis. Sellega käib kaasas kaks pidevalt voolavat

saatehäält, milledest üks on alumises hääles kõlava koraali suhtes ülemine ja teine keskmine. Mõlemad saatehääled põimuvad ümber koraali, sulavad sellega kokku, kuid ei moodusta sellega kuskil eredat kontrasti. Kõik selle koraali-oreliprelüüdi hääled kokku moodustavad nagu ühtse tõusujoones areneva helidevoolu:

84





See Bachi muusikaliste kujundite laialdane üldistatus, see arengujoone katkestamatus jätab tema sümfonismist domineeriva, eepiliselt majesteetliku mulje.

XVIII sajandi kodanlike revolutsioonide ajastul, kui ajaloo areenile astus Beethoven, sündisid laulud, mis ei kujutanud endast mitte ainult rahva ideede avaldust, vaid ka otsest üleskutset tegutsemiseks. Selline üleskutse helises prantsuse Marseljeesi leegitsevas viisis 1792. aastal. Nagu me juba eespool kõnelesime, on selle laulu ülev meloodia, tema selge ja võimas rütm lähedased paljudele Beethoveni sümfooniate ja sonaatide ehtsalt rahvalikele teemadele.

XVIII sajandi uus revolutsiooniline hümn Marseljees, samuti ka protestantlik koraal *«Ein' feste Burg ist unser Gott»* (mida Engels nimetas XVI sajandi Marseljeesiks), on kahe teineteisest kaugel seisva ajastu silmapaistvateks rahvalikeks muusikalisteks mälestusmärkideks. Seda, mida nad väljendasid, arendasid oma loomingus suuresti edasi sellised geniaalsed heliloojad, nagu Bach ja Beethoven.

Beethoveni kunsti uued alused põhjustasid uute joonte tekkimise ka tema sümfonismis. Beethovenil kerkib esiplaanile heroilisus; vankumatu võitlustahe sotsiaalse ülekohtu kõigi avaldusvormide vastu läbib punase joonena Beethoveni loomingut esimestest sammudest peale.

Beethoveni loova vaimu ees oli kahekordne ülesanne: kajastada oma teostes mitte ainult võitlust läbini pehkinud feodaalse korra vastu, vaid vastandada ka uue ülevõimule püüdleva klassi — kodanluse — piiratud huvidele inimsuse ja tõelise isikuvabaduse üllad ideaalid. See moodustabki Beethoveni sümfonismi sisu, mille peamiseks iseärasuseks on heliloo ja muusikalise mõtlemise dialektikat iseloomustav sügav konfliktsus. Kuid see Beethoveni muusikale omane joon ei anna sellest veel täielikku kujutlust: kõrvuti konfliktsusega on Beethoveni sümfonismi peaaegu kõige kõrgemaks tunnuseks võimas ühtsusepüüe, mis konfliktsusega ühendatuna avabki tema loomingulise meetodi täiuse.

Nende kahe omaduse — konfliktsuse ja ühtsuse — sünteesi aluseks on nähtus, mis etendab Beethoveni sümfonismis esmajärgulist osa. Selle

nähtuse olemuseks on kogu Beethoveni loomingu heroiline põhialus, see, et kõike temas varjundab revolutsioonilis-demokraatlik koloriit. Juba ühes Beethoveni varases sonaadis, mille ta kirjutas kaheteistkümne aastaselt, tulevad helilooja hilisema loomingu iseärasusi ennetades kuuldavale heroilised emotsioonid, mida ta täisväärtuslikult väljendas 14 aastat hiljem Pateetilises sonaadis — selle katkendlikus helikeeles, esimese osa konfliktsuses, mehise üleva lüürikaga *Adagio*'s ja finaali rahvapärases rondos. Õieti öelda on kõik Pateetilise sonaadi kolm osa ühtviisi heroilised. Vähe sellest, heroiline hingus läbib ka noore Beethoveni kogu klaveriloomingut.

Väljapaistva iseloomustuse Beethoveni varase sonaadiloomingu kohta on andnud Romain Rolland: «Vaevalt jõudis ta suu avada sonaadis *opus* 2 nr. 1, kus ta kasutab veel varemkuuldud sõnu ja fraase, kui karm, terav, katkeline intonatsioon paneb oma käpa laenatud kõnekäändudele. Endale aru andmata annab end tunda heroiline mõttelaad. Selle lätted ei peitu mitte üksnes temperamendi julguses, vaid ka teadvuse selguses, mis haarab, otsustab ja väljendub järsult ning leppimatult. Ajuti on joonis raskepärane; joontes pole enam kassilikku nõtkust, mis on iseloomulik Mozartile ja tema jäljendajaile; need on enesekindla käega tõmmatud sirgjooned; nad kujutavad kõige lühemat, laialt rajatud teed ühe mõtte juurest teise juurde — need on hinge suured teed.»

Siit järgneb, et Beethoveni sümfonism avaldus kammermuusikateostes juba esimestest sammudest peale. Viidates Moschelesi jutustusele märgib Romain Rolland, et Pateetilise sonaadi suhtes «lõid lõkkele kired poolt ja vastu otse kui mõne ooperi puhul». Sümfonismi jõud purustavad kammermuusika mõiste ning siit peale algab tõus Beethoveni küpse loomingu tippude poole.

Beethoveni sümfonism võidutseb kammerlikkuse üle kogu tema loova töö vältel, isegi siis, kui selles tulevad nähtavale traagilised jooned. Raugematut protesti- ja võitlusvaimu, tungi kõigest jagu saada, mis moodustab Beethoveni sümfonismi pärisolemuse, — seda ei põhjustanud mitte üksnes heliloojat ümbritsev reaalne tegelikkus kõikide selles esinevate feodaalse režiimi eemaletõukavate joontega. Küllaltki suureks takistuseks võitluses tardumuse vastu oli ka saksa intelligentsi ideoloogia ise. Saksa klassikaline idealism, mille põhialused Beethovenile juba varases nooruses, Bonni ülikoolis ja Breuningite majas, külge poogiti, kandis endas lahendamatuid vastuolusid, mis võisid kunstniku loomingulises teadvuses hukatuslikult avalduda, kui tal ei oleks olnud sellist võitlejanatuuri, millega saatus oli varustanud Beethoveni, kes ei paindunud ka niisuguste takistuste ees.

Kuid asi ei seisa üksnes Beethoveni harukordselt titaanlikus natuuris: ta ei olnud üksildane kangelane — ta toetus alati rahvale. Rahvalikkuse vaimulaadi omandas Beethoven päris loomingulise tee algul, samuti ka noorusaastail, mil ta oli Reini-äärsete talurahvaülestõusude pealtnägijaks. Rahvalikkus saatis Beethovenit kogu tema loomingulise arengu vältel: see aitas tal leida väljapääsu idealistlike vasturääkivuste ummi-

kust, tulla võitjaks selles võitluses ja jõuda suurima terviklikkuseni kunstis.

Beethoveni loomingu rahvalikkus on tihedalt seotud kangelaslikkuse mõistega. Rahvas ei ole Beethovenil ilmetu mass: tema ootused ja lootused, tema rõõmud ja kannatused kehastuvad heroilise isiksuse kujus.

Kodanlikud uurijad kordavad visalt, et Beethoveni muusikaline temaatika ei ole rahvapärane. Isegi selline progressiivselt mõtlev Beethoveni-tundja, nagu Romain Rolland, oli selles küsimuses kaua aastaid kodanlike folkloristide mõju all. Veidi aega enne oma surma tunnistas Rolland Üheksandale sümfooniale pühendatud raamatus (1943) oma viga: «Usaldusest selliste rahvalaulu ajaloo asjatundjate vastu, nagu Friedländer, võtsin ma mõnevõrra kergeusklikult omaks arvamuse, et Beethovenil oli selleks liiga märkimisväärne individuaalsus, et ta oleks võinud pühenduda helitööde loomisele rahvamuusika teemadele meie aja vaimus (nagu seda esines iseäranis möödunud sajandi lõpul). Tegelikult on üpris erilaadsete rahvapäraste meloodiate (reini, alam-austria, vene, kroaadi, šoti ja iiri viiside) substants voolanud tema arvukatesse helitöödesse (instrumentaalteostesse), mis on loodud peamiselt viimasel loominguperioodil (kvartett *op.* 59, trio *op.* 70, *op.* 97, sonaat «Aurora» *op.* 53, 7. ja 9. sümfoonia jne.).»

Meie arvates läbib rahvapärane alus kogu Beethoveni loomingut, tugevnedes seda enam, mida enam läheneme tema viimasele loominguperioodile. Seejuures peame silmas rahvakunsti intonatsioonilist olemust, mitte aga ühe või teise rahvamuusikast pärineva teema otsest kasutamist.

Beethoveni sümfoonilistes draamades on selgesti eraldatav rahvapärase meloodika kasutamise kahe printsiibi sisuline vahe. Peategelase — heroilise isiksuse — muusikaliste karakteristikate aluseks ei ole tavaliselt võetud mitte otseselt kopeeritud rahvapärased meloodiad, vaid neist meloodiaist nagu toormaterjalist sepistatud beethovenlikud lakoonilised, tormakad, murdumatust tahtest ja revolutsioonilisest energiast kantud teemad. Uus sisuline tähendus, mis paneb uutmoodi kõlama sajandite surutõrres selginenud rahvapärased intonatsioonid, ei lasknud kodanlikel teadlastel tunnustada Beethoveni meloodiate tõelist päritolu.

Rahvapäraste meloodiate otsest kasutamist esineb Beethovenil harva, kuid seda enam on märgata, millistel kunstilistel eesmärkidel helilooja neid kasutab. Nende meloodiate osa «Eroica» ja Seitsmenda sümfoonia ning sonaadi «Aurora» *op.* 53 finaalis on ilmne. Nad moodustavad olulise elemendi üldrahvaliku juubelduse piltides. See element rõhutab veel kord, et teoste kangelaseks on rahva esindaja, kes jagab temaga rõõmu rahva võidu puhul. Üheksanda sümfoonia finaalis ja oodis «Rõõmule» taaselustas Beethoven laialt levinud rahvaliku koorilaulu žanri. Ka sellega kinnitas ta oma viimase sümfoonia heroilise idee üldrahvalikku iseloomu.

Tuleb märkida veel üht Beethoveni sümfonismi olulist tunnust — tema tungi programmilisuse suunas, mis avaldub kõige mitmekesisemal kujul: ainsast, pealkirjana kasutatud sõnast, mis iseloomustab tervet

sümfooniat («Eroica»), — kuni programmiliste teosteni selle sõna otseses mõttes («Egmont», «Coriolanus» jt.). See tähendusrikas fakt, et paljud Beethoveni instrumentaalteosed, millel puudub kindel programm, on kutsunud ja kutsuvad ka praegu kuulajais esile võitmatu soovi tõlgendada neid kui süžeelisi teoseid (näiteks sellised sonaadid, nagu «Kuupaistesonaat», «Aurora», «Appassionata»), kõneleb ikka sellestsamast helilooja realistlikust püüdest maksimaalse väljendusrikkuse, selguse ja üldarusaadavuse poole oma loominguliste ideede edasiandmisel. Muusikaliste kujundite eredus ja mõjuvus neis Beethoveni helitöödes on nii suur, et me nimetame neid sümfoonilisteks draamadeks. Täie õigusega kirjutas Belinski 1837. aastal M. Bakuninile: «Üksainus koht ühest Beethoveni sonaadist avaldas mulle niisama vägevat mõju kui paljud kohad Motšalovi mängust Hamleti osas.» Helilooja hõlbustab nende sisu mõistmist tegevuse suure kontsentratsiooniga, kergesti meelde jäävate meloodiate üldarusaadavusega ning lõpuks žanrilise iseloomustuse laialdase kasutamisega (meenutame näiteks *coda* tantsulist rütmi sonaadi «Appassionata» finaalis ja leinamarssi sonaadis *opus* 26).

See sügavalt demokraatlik külg tähistab eredalt Beethoveni sümfonismi sotsiaalset päritolu.

Oma surma eel oli Beethoven mures, et paljude tema instrumentaalteoste sisu jääb mõistmata. Schindler kirjutab: «Aimates ette peatset surma, väljendas ta soovi, et ma avaldaksin trükis tema kunstilised kavatsused, mis puudutavad sümfooniaid ja klaveriteoseid.»

Romain Rolland toob oma viimases Beethoveni kohta kirjutatud raamatus, mis on pühendatud Beethoveni elu viimastele päevadele, ülestähenduse sellel teemal toimunud vestlusest Beethoveni ja Schindleri vahel, kes püüdis veenda heliloojat tema soovi ebaotstarbekohasuses. Selle diskussiooni sisu võtab Rolland kokku järgmiselt: «On täiesti selge, olgugi et just seda enamasti tunnistada ei taheta, et igale oma teosele andis Beethoven täiesti küpse ja selge psühholoogilise, isegi dramaatilise tähenduse ning et kogutud teoste väljaandmisel tahtis ta sellele päistiitlite abil tähelepanu juhtida. Selles küsimuses tekkis tal lahkarvamusi kõige ustavamate inimestega oma ümbruskonnast — oma õpilastega.»

Säärane Beethoveni püüd muusikaliste mõtete maksimaalse reaalsuse poole vajutas kahtlemata oma pitseri ka helilooja loomingulisele protsessile endale. Sellest kõnelevad muuseas ka kaasaegsete tähelepanekud. Üks neist kõlab järgmiselt:

«Braun von Braunthal jutustab kõnelusest Schubertiga ühes trahteris, kus tol hetkel viibis ka Beethoven: «Aeg-ajalt tõmbas ta küljetaskust välja teise, natuke suurema vihiku ja kirjutas sinna midagi poolsuletud silmil. «Mida ta küll võiks kirjutada?» küsisin mina... — «Ta komponeerib» — kõlas vastus. «Aga ta kirjutab ju ometi sõnu, mitte noote.» — «Tal on juba kord selline komme: ta visandab tavaliselt sõnades ühe või teise muusikapala ideede arengu ja märgib sõnade

vahele ainult mõned noodid.» Schlösseri sõnade järgi on Beethoven muuseas avaldanud järgmise mõtte: «... kui ma tajun seda, mida ma tahan, — ei jäta peamine idee mind kunagi maha; ta kerkib üles, kasvab suureks ning ma näen ja kuulen tervet kujundit kogu tema ulatuses, mis seisab mu vaimusilmade ees otsekui lõplikult vormi valatuna.»

XV

Neljandast kuni Kaheksandani

Sümfooniaorkestrid olid olemas juba ammu enne Beethovenit. Ent tema andis orkestrile jõu, nõtkuse ja vaheldusrikkuse, mida ei tundnud tema eelkäijad. Orkestrid olid neil aegadel koosseisult tunduvalt tagasihoidlikumad kui meie kaasaegsed orkestrid. Sellest hoolimata oskas Beethoven saavutada nii eredaid pillirühmade kontraste, nii maalilist kõlavust, orkestri nii suurt võimsust, et seda ei ole suutnud ületada ka järgnevad heliloojate põlvkonnad.

Beethoven tõi oma kunstiliste kujundite ringi esmakordselt sisse uued, rahvahulki kujutavad elemendid. Ta oli esimene, kelle muusikas hakkas helisema tänavate ja väljakute kära, relvilekutsed, tuhandetest suudest mürisevad hüüded, — ühe sõnaga kõik see, mis oli saanud kodanikuõiguse kunstis, mida oli puudutanud revolutsiooni ähvardav hingus. Beethoveni sümfoonilises muusikas kehastus esmakordselt «miljoniliste hulkade» idee. Arvestades seda vägevat mõju, mida avaldas kuulajaile Beethoveni muusika, omandab tema sümfonism veelgi sügavama tähenduse. See ei ole ainult orkestrimuusika, vaid ka heroiline, suuri hulki erutav ja haarav muusika. Selle muusika kujundid on ammutatud rahva hulgast ning siis uuendatuna, ajalooliste kogemuste ja kunstniku geeniuse poolt rikastatuna jälle temale tagasi antud. Beethoveni sümfooniline muusika avas laiad teed XIX sajandi heroilisele, rahvahulkade huve teenivale eesrindlikule kunstile.

Pärast «Eroicat», aastatel 1805—1809 kirjutas Beethoven veel kolm sümfooniat — Neljanda, Viienda ja Kuuenda sümfoonia, kolm kontserti — ühe viiuli- ja kaks klaverikontserti (neljas ja viies), koorifantaasia *opus* 80 ja avamängu «Coriolanus». Iga nimetatud teos üksikult on tähtsaks etapiks Beethoveni sümfoonilises loomingus, kuna üheskoos moodustavad need sammu edasi kogu maailma sümfonismi arengus.

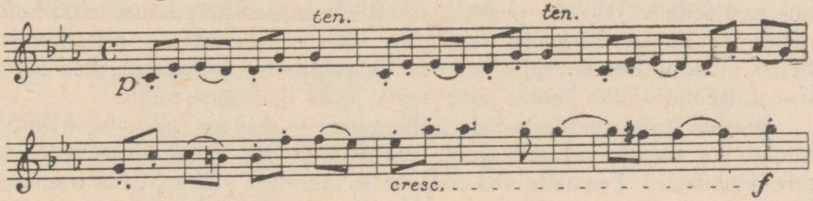
Eelnenud perioodiga võrreldes kandub Beethoveni loomingu raskuspunkt sümfoonilise muusika valdkonda. Sellele vastavalt väheneb klaveri-

teoste ja mitmesuguste kammeransamblite osatähtsus. Nii näiteks on esimese perioodi kaheksa aasta jooksul (1795—1802) kirjutatud 19 klaverisonaati, järgmise kaheteistkümne aasta jooksul (1803—1815) aga kõigest kaheksa, kui kaasa arvata sonaadid *op.* 53 ja *op.* 57. Oma tähtsuselt aga on need sonaadid tolle aja parima sümfoonilise muusikaga võrdsel tasemel.

Suure populaarsuse on võitnud avamäng «Coriolanus» *op.* 62, mis on kirjutatud 1807. aastal ja mõeldud sissejuhatusena Collini tragöödiale (1802). Lichnowsky pool esmakordselt ettekantud avamäng hakkas sedavõrd meeldima, et Lobkowitz, kes kuulus teatridirektsiooni koosseisu, andis korralduse lavastada Collini «Coriolanus» uuesti Beethoveni muusikaga. Etendus toimus 1807. aasta kevadel.

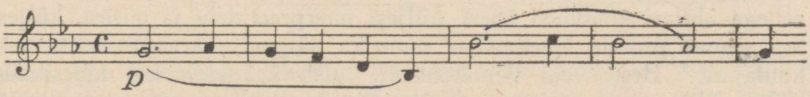
Collini näidend on nüüd täiesti unustatud ning tänapäeva kuulaja mõistab avamängu kui iseseisvat, traagilis-heroilist sümfoonilist pilti. Esimene, ärevalt sünge ja kirglik teema —

85 **Allegro con brio**



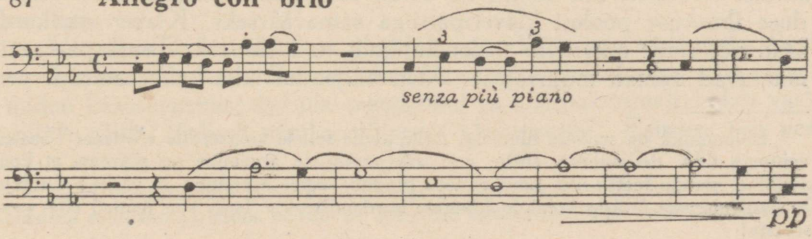
on vastandatud kõrvalpartii laia laulva teemaga —

86 **Allegro con brio**



Töötluses jaguneb peapartii teema üksikuteks meloodilisteks lülideks. Äärmiselt väljendusrikas on avamängu *coda*: pausidest tükeldatud esimese teema üksikud jõuetud «killud» annavad edasi kangelase endise tarmukuse piinarikast kokkuvarisemist:

87 **Allegro con brio**



Oma ideelt on avamäng «Coriolanus» heroiline teos, kuid ei väljenda võidukaid meeleolusid, kujutades haiglaselt mõranenud teadvuse tragöödiat. Ent sellised «lõpud» esinevad Beethoveni heroilistes teostes äärmiselt harva; nad on helilooja heroilisele stiilile olemuselt võõrad.

Koorifantaasia (1808) on vormilt originaalsemaid Beethoveni teoseid. Ta on kirjutatud sooloklaverile ning koorile ja orkestrile. Solist alustab oma partiid ilma orkestri saateta; see sissejuhatus kannab improvisatsiooni iseloomu (1809. aastal kirjutas helilooja sellest uue variandi). Seejärel esitatakse kaunis ning kerge teema, milles nagu aimlevalt kõlavad Üheksanda sümfoonia finaali rõõmuteema intonatsioonid. Koori, orkestri ja klaveri variatsioonid on kirjutatud selgetes kergetes toonides. Koorifantaasia ei ole mitte üksnes vormi poolest originaalne, vaid see on ka helilooja kõige muretumaid ja helgemaid teoseid. Koori tekst on kirjutatud Beethoveni ülesandel, kes lõi enne muusika ning alles pärast seda pöördus luuletaja poole, kelle nime ei ole suudetud täpselt kindlaks teha: see oli kas Kuffner või Treitschke. Fantaasia värsside teemaks on kunsti ülistamine. Helilooja lubas kirjastajail seal, kus nad seda vajalikuks peavad, teksti sõnastuses muudatusi teha, kuid nõudis sealjuures äärmiselt visalt ühe sõna — «jõud» — allesjätmist. Selles avaldus Beethovenile iseloomulik suhtumine kunstisse: ilma ideelis-eetilise mõjujõuta kaotas kunst tema jaoks igasuguse mõtte.

Beethoveni ainus lõpetatud viiulikontsert re-mažoor, *opus* 61 (1806) kuulub ka tänapäeval selle žanri parimate teoste hulka kogu maailma muusikakunstis. Teemade ülla lihtsuse ja arenduse silmapaistva peenuse, liigutavate ja sügavate tunnete, raudse loogika ja suure vormilise vabaduse vastastikune liitumine on tõepoolest geniaalne. Beethoven vabastas traditsioonipärase kontserditüübi üha enam XVIII sajandi tinglikkustest, lähendades seda žanri oma olemuselt sümfooniale ja suurendades sellega ühtlasi nõudmisi ühest küljest interpreetidele ja teisest küljest, kui silmas pidada Beethoveni muusika jälgimise komplitseeritust, ka kuulajaile.[1] Beethoveni viiulikontserti tuleb vaadelda kui klassikalise stiili — lihtsa, selge, võimsa ja optimistliku stiili — väljapaistvat mälestusmärki.

Kaks viimast klaverikontserti — Neljas, sol-mažoor, *opus* 58 (1805) ja Viies, mi-bemoll-mažoor, *opus* 73 — kuuluvad selle žanri tippsaavutuste hulka.

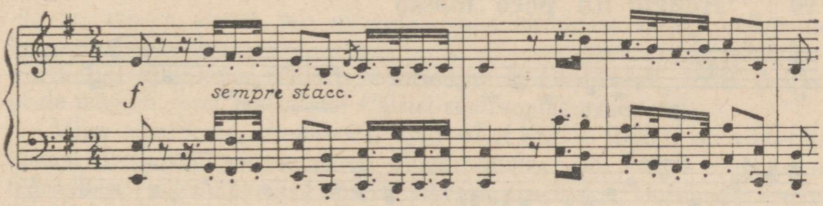
Neljandas kontserdis on antud solisti- ja orkestripartii harukordne seotus. Orkester, mis senini oli ainult saateaparaadiks, muutub väljenduse ilmekuse poolest klaveripartiiga samaväärseks. Klaver omakorda saab võimsad, orkestrile iseloomulikud funktsioonid. Tema passaažid muutuvad ülimalt mõjuvateks. Alati väljendusrikka heliornamendi pee-

[1] Iseloomulik on seetõttu hinnang, mille andis sellele kontserdile «Wiener Theaterzeitung» (23. detsembrist 1806. a.): «Asjatundjate arvamine on säärane, et kontserdil ei puudu teatav ilu, kuid et teos tundub sageli seosetuna ja väsitab kuulajat kergesti mõnede üldiste kohtade lõputute kordamistega.» Isegi siin heideti ette «seosetust»!

nuse, rahulike, pikkamööda väljaarenevate teemade ülluse ja lõpuks ka eredate kontrastide puudumise tõttu kujutab kogu esimene osa endast ilma teravate murrangukohtadeta rahulikku laia arendust.

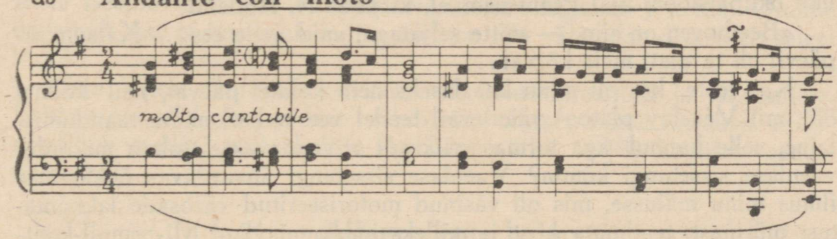
Teine osa — *Andante con moto* — on kõige kontrastsem. See on üles ehitatud orkestri (ainult keelpillid) ja sooloklaveri dialoogi kujul. Orkestri retsitatiivid on tulvil sünget vankumatust:

88 **Andante con moto**



Soleeriv klaver vastab õrna, ikka tungivamaks muutuva palvega:

89 **Andante con moto**



Ähvardav meeleolu (orkester) taandub vähehaaval — kuni hääbub täiesti. Üha visamalt tungib esile inimlik kannatus. Siiras ning liigutav laulev meloodia kõlab kõigis registreis — ja vaibub. On üpris tõenäoline, et see muusika on kirjutatud Glucki «Orfeuse» mõjul ja kujutab endast dialoogi müütilise lauliku ja raevunud fuuriate vahel, kes ei lase teda allmaailma, kus vaevleb tema armastatu — Eurüdike.

Kolmas osa — rondo — kujutab endast kergete tantsulaadsete rütmide elavat vaheldumist pastoraalsete episoodidega. Selle rahvapärasus on ilmne.

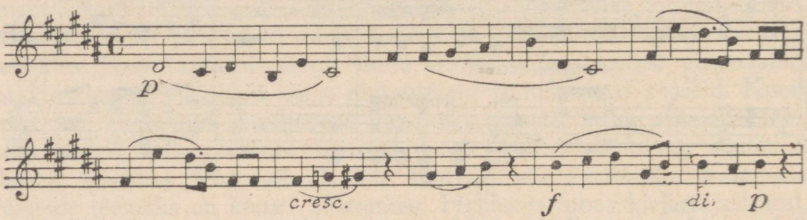
Viies kontsert ei jää oma ulatuselt ega ideede avaruselt maha Beethoveni sümfooniatest. Sellest kõneleb eelkõige orkestri ja sooloklaveri uudne kasutamisviis: hoopis sagedamini ja kompaktsemalt kõlab vaskpillide rühm, tõeliselt sümfooniline on klaveripartii[1]. Esimese osa pea-

[1] Vaba vormikäsitlus lähendab Viiendat kontserti Neljandale kontserdile. Esmakordselt selle žanri ajaloos puuduvad Viiendas kontserdis traditsioonilised kadentsid.

ja kõrvalteema vastastikune suhe on eredalt kontrastne, kuigi mitte dramaatiline. Selle tõeliselt laiale kontserdipublikule loodud teose muusikaliste teemade rõõmus energia ja finaali võiduröõm loovad kontserdisaalis alati üleva, piduliku meeleolu. Beethoven esineb siin oma sümfoonilise meisterlikkuse ning loomingulise jõu kogu suuruses.

Viienda kontserdi teise, aeglase osa meloodia on kaunimaid suure helilooja loomingulises pärandis:

90 **Adagio un poco mosso**



Oma viimases Beethovenit käsitlevas raamatus, mis on kirjutatud hitlerliku okupatsiooni ajal Prantsusmaal, kirjutas R. Rolland:

«Beethoven on siin, — mitte seljataga, vaid meie ees... Katsumisepäevil oli ta alati meie kõrval...

Kas teate, kes oli minu kaaslaseks neil kolmel päeval, neil kolmel ööl, mil Vézelay platoo[1] väänlevail teedel veeres katkematu taandumislaine, selle kannul aga tormas päikeses virvendavasse tolmu mattudes vaenlase sissetungi kõmin? Vaenlase sissetungi ähvardavas õhkkonnas ilmus minu mälusse, mis oli väsinud motoriseeritud väeosade lakkamatust mürinast, teadmata kust ja milleks imekaunis laul Mi-bemoll-kontserdist. Kolm päeva ja kolm ööd ta laulis, ta elas minus. Puhtana ja selgena valitses ta maailma rusude kohal. Otsekui laiguke sügavsinist taevast keset pilvi valgustas ta teed palavikust hõõguvale, pimedusse vajunud mõistusele...»

Neljas sümfoonia, si-bemoll-mažoor, *opus* 60, on lõpetatud 1806. aasta novembrikuu keskel. Selle tekkelugu ei ole teada, sest ei ole säilinud ainsatki visandit. Teada on ainult niipalju, et teos on kirjutatud ajal, mil helilooja töötas tunduvalt varem alustatud Viienda sümfoonia loomisel.

Kergus, värskus ja lihtsus, traagiliste motiivide puudumine ning äärmiselt täiuslik ülesehitus, mis iseloomustavad seda sümfooniat, vaimustasid kaasaegseid. Sümfoonias on harmooniliselt ja terviklikult väljendatud õnnelik, muretu hingeline seisund. Schumann võrdles seda teost kahe põhjamaise hiiu (Kolmanda ja Viienda sümfoonia) vahel seisva sihvaka helleeni tütarlapsega. Mendelssohn võttis selle sümfoonia oma esimese

[1] Vézelay — linnake Burgundias. Rolland'i sünnipaik.

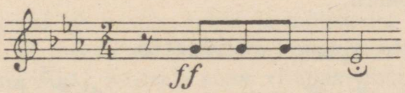
kontserdi kavasse Leipzigi Gewandhausis[1]. Palju sellele sümfooniale iseloomulikku sai romantikutele uute muusikaliste võtete allikaks. Eelkõige käib see esimese osa introduktsiooni — *Adagio* kohta. Introduktsiooni tonaalne ebamäärasus mažoori ja minoori mängleva vaheldumisega ning kaugete metsasarvede «romantilise» kõlaga ei jää maalilisuse poolest maha paljudest tulevastest Weberi ooperite episoodidest. Ent Beethovenile on taolised ebamäärased sissejuhatused ainult ettevalmistavaks üleminekuks selgetele plastilistele muusikalistele kujunditele. Antud juhul valmistab introduktsiooni ebamäärane ja äraootav iseloom ette *Allegro vivace* algust, mis pahvatab valla haruldase säraga helklevate keelpillipassaažidena.

Neljas sümfoonia võitis peatselt sõpru Prantsusmaal: 1830. aastast peale mängiti teost igal aastal Pariisi sümfooniakontsertidel.

Viies sümfoonia, do-minoor, *opus* 67 (1805—1808), on võib-olla kõigist Beethoveni sümfooniatest kõige populaarsem. Sageli nimetatakse teda kõige täiuslikumaks, kõigist teistest paremaks. Beethoven ise ei jaganud seda arvamust: ta eelistas «Eroicat». Viienda sümfoonia menu põhjuseks on nähtavasti põhilise idee arenduse selgus. Tavaliselt antakse Viienda sümfoonia sisu edasi järgmise lausega: «Pimedusest valgusesse, võitluse kaudu võidule.» Sama määratlus võib muide käia ka paljude teiste Beethoveni teoste (näiteks avamängu «Egmont») kohta. Oluline on ainult see, et revolutsiooniline idee on siin väljendatud otsesel, selgel kujul.

Kogu Viies sümfoonia on äärmiselt kontsentreeritud ja lakooniline. Esimest osa, *Allegro con brio*'t läbib sõna otseses mõttes üksainus neljanoodiline motiiv, mille kohta Beethoven ütles: «Nii koputab saatus uksele[2]»:

91 **Allegro con brio**



Sellele vastandatud üksikud motiivid ei tõuse kuskil esiplaanile, samal ajal kui esimesest motiivist sünnivad kõik esimese osa episoodid. Motiiviline töötlus, mis on Beethoveni heliloomingulise meisterlikkuse tuge-

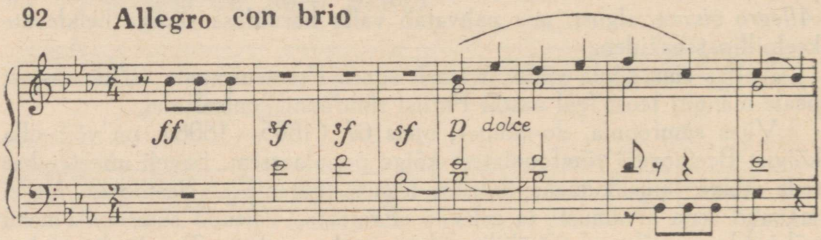
[1] Gewandhaus — nii nimetati paljudes tolleaegse Saksamaa suurlinnades asuvaid ühiskondlikke kaubamaju, kuhu kalevikaupmehed suurte messide ja aastalaatade puhul oma kauba müümiseks välja panid. Leipzigi Gewandhausis, mis oli üks suurimaid Saksamaal, hakati 1743. aastast alates korraldama sümfooniakontserte, mis nn. «*Gewandhauskonzert*'ide» nime all said tuntuks kogu maailmas. Kontserdid toimusid talvisel hooajal reeglipäraselt üks kord nädalas igal neljapäeval, kusjuures dirigeerisid tolleaegse Saksamaa nimekaimad dirigendid ja heliloojad, sealhulgas ka Felix Mendelssohn-Bartholdy (aastail 1835—1843 ja 1845—1847). *Tõlk.*

[2] Analoogilisi saatuseteemasid leidub ka Beethoveni teistes teostes, näiteks sonaadis «Appassionata». Samasugune motiiv oli ka Haydni ühe varase sümfoonia esimese osa «ehitusmaterjaliks».

vamaid külgi, saavutab siin harukordse kontsentreerituse ja mitmekesisuse. Täie selgusega annab sellest tunnistust peapartii. Katkeline esitusviis (fermaadid), motiivide vahelduv ülekandumine erinevatele pillidele, motiiviliste kontrastide puudumine väga tugevate dünaamiliste tõusude puhul, ühe ning sellesama «ähvardava» motiivi pidev kordamine — kõik see annab tunnistust võitluse tohutust pingest.

Uuele laulvale ja «õrnale» motiivile vaatamata algab kõrvalpartii «ähvardava» motiiviga, mis teda lakkamatult saadab:

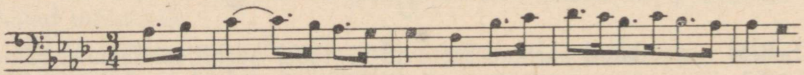
92 **Allegro con brio**



Esitamata põhilise «saatusemotiivi» kõiki arvutuid variante, tuleb märkida rütmifiguuri  püsivust; see säilib kõigi meloodiliste ja harmooniliste muutuste puhul mitte ainult sümfoonia esimeses, vaid ka kõigis ülejäänud osades.

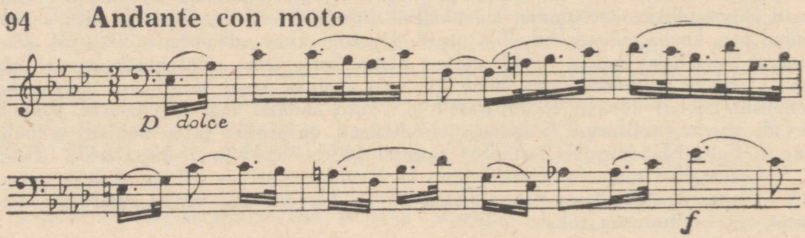
Teise osa — *Andante con moto* — aluseks on kaks oluliselt erinevat kujundit. Üks neist on majesteetlik ja range, rahvalaulule lähedane imeilus meloodia. Et mõista helilooja tõelist kavatsust, tuleb seda meloodiat kõrvutada tema esialgse visandiga. Algul oli teema kavatsetud menuetina, sellele tantsule omase aeglase tempoga, galantsete «ohetega». Esitame siin selle visandi:

93 **Andante quasi menuetto**



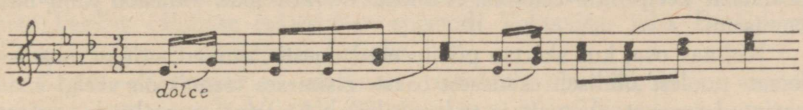
Lõplikus redaktsioonis puuduvad teemal tantsu tunnused. Visa tööga kõrvaldas helilooja kõik «pehmendavad» elemendid:

94 **Andante con moto**



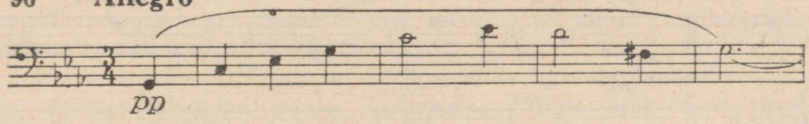
Teiseks kujundiks, mis esimesega tihedasti läbi põimub, on fanfaaride tüüpi muusika, mille juurde samuti kuuluvad variatsioonid —

95 Andante con moto

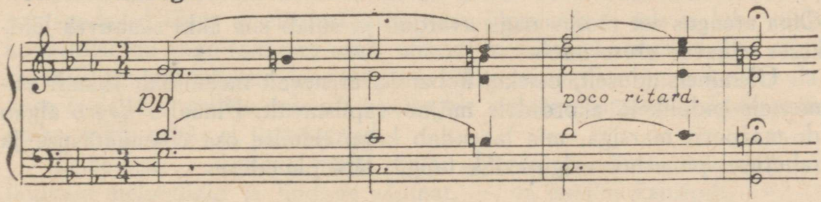


Kolmanda osa, skertso, ekspositsioon on nagu teises osaski üles ehitatud kahes plaanis. Ent kui kogu teine osa väljendab rahulikku mõtisklust, siis kolmas osa on tulvil ärevust. Mõlemad plaanid järgnevad teineteisele. Esimene teema omakorda jaguneb kaheks elemendiks:

96 Allegro

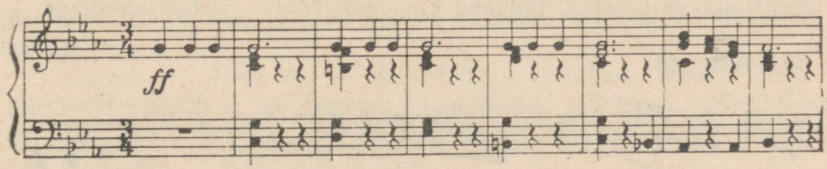


97 Allegro



See on otsekui küsimus ja vastus, tuhin ja mõtiskelu. Kogu dialoog areneb väga vaikselt ja meenutab areldi tärkavat mõtet, millele silmapilk järgneb reaktsioon. Äkki murrab sisse võimas ning ühtlasi ähvardav, pidulikult ja halastamatult kõlav teema. See on omapärane kolmeosalises taktimõõdus marss. Mainitud teema on üles ehitatud  rütmiga motiividele, mis kujutavad endast «saatuseteema» varianti:

98 Allegro

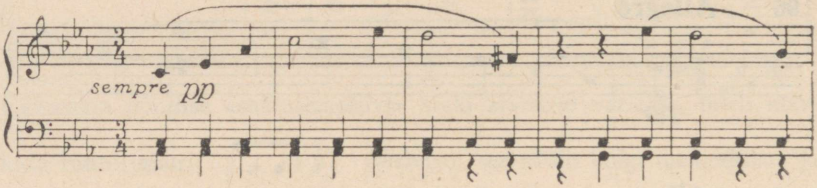


Rahutuse iseloom on väljendatud pidevates modulatsioonides ja teema lõpetamatuses.

Skertso keskmine osa (do-mažoor) on tarmukas fugaato, mis läheb üle vabadeks imitatsioonideks. Forte fortissimos kulgeb fugaato areng peamiselt keelpillide esituses. Vähehaaval kõlajõud väheneb kuni häämiseni.

Kolmas osa, kus skertso põhiteemad uuesti ilmuvad, erineb oma iseloomu poolest oluliselt esimesest osast. Esimeses teemas on veelgi enam varjatud ärevust. Ärevalt ja valvsalt kõlab ka teine, marsilaadne teema. Kestev peatumine lihtsal harmooniał koos lakkamatult jätkuva saatuserütmiga loob ebamäärase ootuse tunde. Lõpuks kerkib esile üksik motiiv; see on otsekui valgusse viiva väljapääsu otsimine:

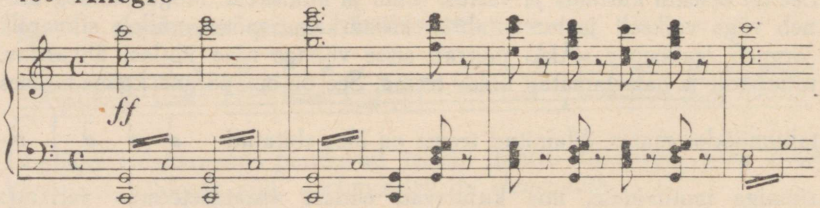
99 **Allegro**



Oma arengus see motiiv nagu avardub ja sulab siis äkki saabuvas lühikeses vägevas *crescendo*'s.

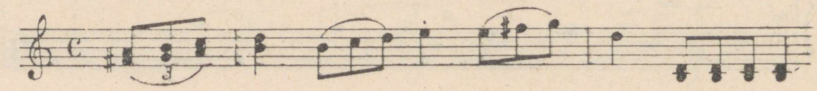
Üleminek uduselt, otsekui kobamisi arenevalt meloodialt finaali esimestele pidulikele akordidele mõjub vapustavalt. Finaal *Allegro* algab do-mažooris marsiga, mis lahendab kogu eelmise osa ebamäärasuse ja rahutuse: pimestav valgusevihk tungib läbi pimeduse:

100 **Allegro**



Monumentaalne orkestreering, kus on rikkalikult kasutatud vaskpille, annab marsile lopsaka, piduliku kõlavuse. Marsi- ja tantsuteemade —

101 **Allegro**



vastastikune mõju, detailide puudumine nende arenduses ja kõige lihtsam harmoonia aitavad luua rahvahulkade võidupeo muljet.

Kolmanda osa marsilaadse teema summutatud kõla sissetungimine etendab finaali muusikas omapärast osa, tuletades meelde pahaendelist saatust ja kangelaslikku võitlust, tõstes paremini esile võidurõõmu tunnet. Taolist «ähmase mälestuse» episoodi kohtasime juba Beethoveni Teise sümfoonia elurõõmsas finaalis.

Kuues, «Pastoraalne» sümfoonia, fa-mažoor *opus* 68, mis on loodud peaaegu samaaegselt Viienda sümfooniaga, on viimasest oma meeleolult ja sisult sootuks erinev. Viiendas sümfoonias on kõik äärmiselt pingul: seal on võimsate muusikaliste vahenditega väljendatud võitlust ja võidurõõmu. «Pastoraalne» sümfoonia kujutab endast nii oma idüllilise muusikalise sisu kui ka programmi poolest rahulike piltide vaheldumist. Beethoven märkis, et «Pastoraalne» sümfoonia ei ole niivõrd muusikaline maaling kui kokkupuutest looduse ja külaeluga tekkinud tunnete edasiandmine. Siiski leiame selles sümfoonias ka tähelepanuväärset maalilisust.

Esimene osa — *Allegro ma non troppo* — kannab nimetust «Rõõmsate tunnete ärkamine maale jõudmisel». Pillide erakordselt peene rakendamise ja külamuusikute tüüpiliste võtete kasutamise poolest on see osa tõepoolest pastoraalne ja rahvalik. Erinevalt Beethoveni tavalistest printsiipidest, mida iseloomustavad lakoonilised muusikalised teemad ja sagedased ühest meeleolusfäärist teise üleminekud, mis ei luba pikki kordamisi, on kogu esimeses osas rohkesti motiivide kordumist. See rahulik idüll on pühendatud loodusega ja lihtsa rahvaliku eluga kokkusulamise õnnele — sellele, mis oli heliloojale peaaegu ainsaks puhtaks rõõmuks, mida miski ei tumestanud.

Teine osa — *Andante molto moto*, «Stseen oja ääres», mis on tulvil laulvaid meloodiaid ja lindude sädinat, — on imeilus žanripilt.

Kolmas osa — *Allegro* — üks Beethoveni parimaid skertsosid — kannab nimetust «Maarahva lõbus koosviibimine» ning kujutab lihtsat külapidu. Austria talupojatantsudele iseloomulik kolme- ja kaheosaliste taktimõõtude vaheldumine, mitmekesiste rütmide küllus, väikese külaorkestri ja selles valesti mängiva fagoti naljakas järeleaimamine, — kõik see on tulvil ehtsat rõõmu.

Neljas osa — *Allegro* — kannab nimetust «Äike. Torm.» Tšellode ja kontrabasside kumin; viiulite katkendlikud helid, mis annavad edasi langevate vihmapiiskade sahinat; välgusähvatuste ja kõuekõmina jäljendamine flöötide ja timpanitega, — kõik need lihtsad vahendid annavad ereda pildi äikesest. Sealjuures läbib muusikat kartlik meeleolu, mis valdab inimest looduse vägevate ürgjõudude palge ees seistes.

Viies osa — *Allegretto* — on «Rõõmus tänutunne pärast tormi». Kostavad vilepilli ja karjasesarve vastastikused rahulikud huiked. Üha paisudes ning avardudes hakkab voogama karjuse laul. Tuleb kuuldavale tänuhümn — sümfoonia lõpuosa.

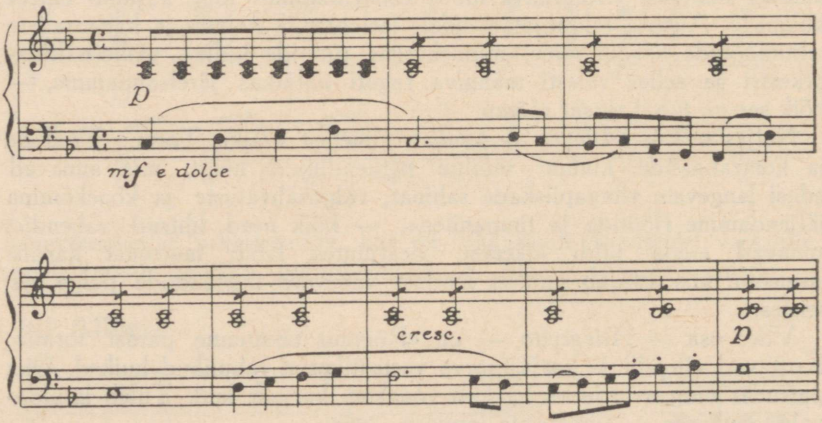
«See on tõeline idüll, mis on lõpmata kauge võltsidest, sentimentaalsetest, muusikalis-idüllilistest vigurdustest, mis nii sageli meenutavad atlasslehvidega kingi kandvaid Arkaadia karjuseid ja roosade ning helesiniste lindikestega ehitud utekesi. Beethoveni pastoraalne sümfoonia oma lihtsuses on omas žanris niisama «majesteetlik» kui heroiline sümfooniagi, — ta on niisama tõepärane ja loomulik ning annab niisama otsustavalt hävitava löögi igasugusele muusikas esinevale kunstlikkusele, mille alt paistab õõnes retoorika» (Serov).

Sel perioodil loodud instrumentaalansamblite hulgast väärivad tõsist tähelepanu kolm kvartetti *opus* 59, mis on kirjutatud Razumovski tellimusel. Nagu helilooja märkmetest näha on, alustas ta nende teoste loomist 22. mail 1806. aastal ja 1807. aasta algul kanti need Razumovski lossis esmakordselt ette.

Need kvartetid toovad keelpilliansambli žanrisse oluliselt uusi jooni. Märkimisväärne on resoluutsus, millega Beethoven oma kammermuusika rahvapärastele allikatele lähendas. Kvartette *opus* 59 nimetatakse «vene kvartettideks», sest esimeses ja teises neist leidub ehtsaid vene viise, mis on võetud nähtavasti Ivan Pratši koostatud vene rahvalaulude kogust. Esimeses kvartetis kõlab laulu «Oi, saatus, minu saatus» meloodia. Kvartetis mi-minoor on skertso trios kasutatud «Au sulle» meloodiat.

Suurima populaarsuse on nimetatud kolme kvarteti *opus* 59 hulgast õigustatult pälvinud esimene kvartett fa-mažoor. Juba teose algus on täiesti ebatavaline. Meloodia kõlab monotoonse, torupillihelisid meenutava saate foonil. Sedalaadi saade, mis ilmselt on laenatud rahvalike instrumentaalansamblite praktikast, heitis uue sisu nimel ajaloo arhiivi «galantsed» traditsioonid. Toome siin kvarteti esimesed taktid:

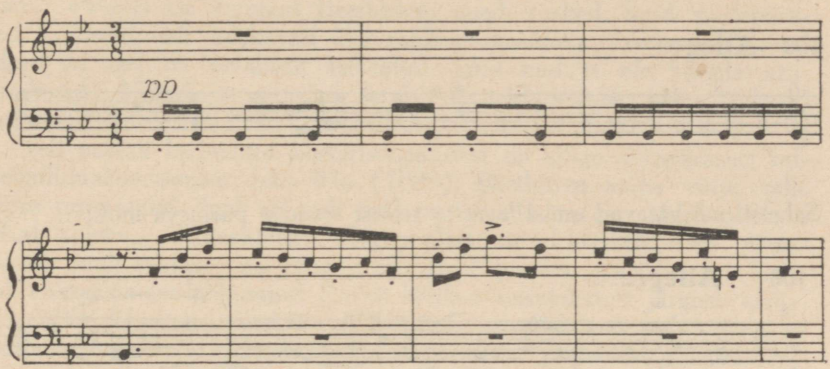
102 Allegro



Peateema lihtne ja helge viis, mille lätted peituvad rahvamuusikas, määrab kogu esimese osa üldise rahulikult rõõmsa iseloomu.

Teine osa, *Allegretto vivace e sempre scherzando* — humoristlik kerge skertso terava naljatleva rütmiga —, ajas omal ajal kuulajaid naerma —

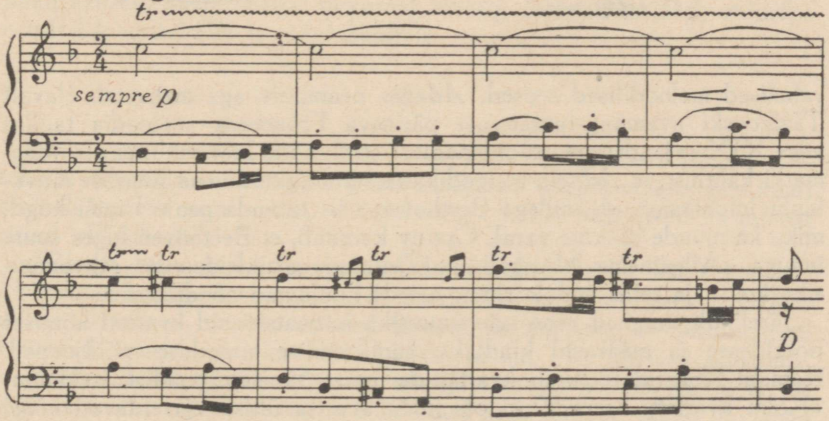
103 Allegretto vivace e sempre scherzando



Südamlik kolmas osa on üks neid Beethoveni *Adagio*'sid, milles avaldub Bachi sügava lüürika mõju.

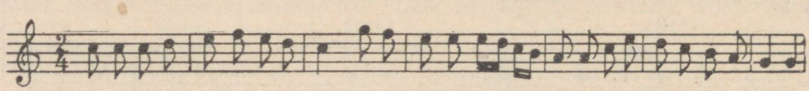
Finaal, mis vahetult järgneb *Adagio*'le, algab mainitud ringmängu ja tantsu tüüpi vene teemaga «Oi, saatus, minu saatus»:

104 Allegro



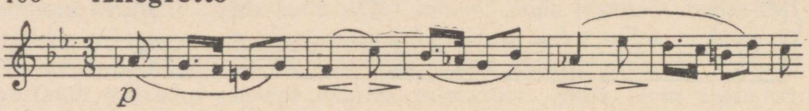
Selle teema kasutamisel kvartetis ei ole midagi ühist rahvalaululise teema formaalse sissetoomisega. Fa-mažoor-kvarteti kolme esimese osa muusika mõningatel joontel on vene rahvapärase temaatika vastuhelk. Võime täheldada laulu «Oi, saatus, minu saatus» motiivilisi seoseid kvarteti esimese osa peapartii teemaga. Veelgi tugevam motiiviline seos tuleb ilmsiks kvarteti esimese osa peateema ja vene rahvalaulu teema vahel, mis leiti Beethoveni käsikirjalise pärandi hulgast ja mille P. P. Pashalov 1927. aastal Nõukogude Liidus välja andis:

105 Allegro



Selgesti märgatavad on *Allegretto* teisest teemast pärineva motiivi:

106 Allegretto



ja *Adagio* põhimotiivi:

107 Adagio



vahelised meloodilised seosed. *Adagio* peamotiiv aga meenutab elavalt Tšaikovski avamäng-fantaasiast pärineva Francesca meloodia taolise vene XIX sajandi romansi meloodilist struktuuri. Igal juhul ei ole vähematki kahtlust, et *Adagio* meloodikasse on tunginud vene lüürilise rahvalaulu intonatsioonid, millega Beethoven võis tutvuda peale Pratši kogumiku ka muude allikate varal. Czerny kinnitab, et Beethoven luges suure innuga «Allgemeine Musikalische Zeitungi» artikleid vene rahvamuusika kohta ja tellis endale sinna juurde kuuluvaid noodilisasid.

Järelikult tungisid vene rahvamuusika intonatsioonid kvarteti kõigisse pooridesse ja määrasid kindlaks sümfoonilise arenduse põhijooned. Romain Rolland toonitab kvartettide *opus* 59 sümfoonilist iseloomu: «Kolm kvartetti *opus* 59 ei ole minu arvates üldse võrreldavad kõige sellega, mis on kirjutatud varem. Ma söandaksin isegi öelda, et nad on

paremad kõigist hiljem kirjutatud kvartettidest. Peale originaalse loomingulise mõtte ja kuulmatu julguse iseloomustab neid sümfooniline täius. Neis tundub alati orkestrit. Keelpillid annavad siin edasi oboe, sarve, oreli ja harfi helisid.»

Kvartettide rahvalikkuse ja keerukuse tõttu ei suutnud kaasaegsed neid teoseid väärilselt hinnata. Londonis nimetati *opus* 59 «hullumeelse katkendlikuks soperdiseks». Kuid mõned muusikakriitikud ilmutasid märksa suuremat arusaamist. «Allgemeine Musikalische Zeitung» kirjutas: «Viinis on ilmunud Beethoveni uued, rasked, kuid suurepärased kvartetid, mis hakkavad üha rohkem meeldima. Neil on sügavad ideed ja nad on oivaliselt teostatud, kuid nad ei ole kõigile arusaadavad. Muusikaarmastajad loodavad neid peatselt näha trükitud kujul.»

Neil aastail kirjutatud klaverisonaatidest on kõige omapärasem mibemoll-mažoor-sonaat *opus* 81a (1809). Beethoven andis välja selle teose programmi. Igal sonaadi osal on oma nimetus: «Hüvastijätt», «Lahusolek», «Tagasitulek». Õigupoolest on «Hüvastijätule» pühendatud ainult aeglane sissejuhatus, mis algab postisarve helidega ja kujutab nukrat tunnet lahkumisel. Pärast lühikest sissejuhatust järgneb elavaloomuline lõbus muusikaline pilt — ärasõit: sõiduk rappub rööbastes, kostavad sarvehelid, juhtub koomilisi episoode. Kõik need rohked ootamatused, mis tabasid rändurit Beethoveni ajastu Saksamaal, mil reisimine oli seotud suurte ebameeldivustega, on helilooja edasi andnud humoristlikus vormis. Esimene osa lõpeb kaugusse kaduvate sarvehelidega; neile vastab vaevu kuuldav kaja. Selle žanripildi lõpetab kaks jõulist akordi.

Teine osa — väljendusrikas ja laulev *Andante* — kujutab mahajäetud inimese tundeid. Need kurvad helid tuletavad meile meelde sonaadi nukrat sissejuhatust. Murelikud ohked hääbuvad ning asenduvad äkki marulise rõõmutundega. Nii algab finaal — «Tagasipöördumine». Rikkaliku heliseva saate taustal tärkavad lihtsad, lõbusad teemad; muusika on tulvil loodusehääli ja rõõmuhüüatusi.

1807. aasta kevadel esines Beethoven Lobkowitzi lossis kahel «valitud», s. o. suurmaailma seltskonnale määratud «akadeemial», kus kanti ette neli esimest sümfooniat, «Coriolanus», 4. klaverikontsert ja mõned aariad «Fideliost».

«Wiener Journal des Luxus und der Moden» andis nende kontsertide kohta järgmise hinnangu: «Ideede rikkus, julge originaalsus ja jõuküllus — eelised, mis on omased Beethoveni muusale, — olid selgesti tajutavad igale kuulajale; mõned siiski laitsid ülla lihtsuse põlgamist ja mõtete ülearu suurt kuhjamist, mis just nende külluse tõttu ei ole alati omavahel küllalt seotud ja töödeldud ning jätavad sageli lihvimata teemantide mulje.»

«Morgenblatt» kirjutas «Coriolanuse» kohta: «Eriline menu asjatundjate silmis oli Beethoveni uuel teosel, avamängul Collini draamale «Coriolanus». Selles tema kõige uuemas teoses hämmastab kuulajat sisukus ja kunsti sügavus, mis meie kõige uuemale muusikale iseloomulikke ja õiglase laituse ära teeninud kõrvalteid vältides suurepäraselt kujutas Coriolanuse metsikut hinge ja ootamatut hirmsat murrangut tema saatuses, mis kõiki südame põhjani liigutas.»

Aristokraatide-asjaarmastajate arvamus tema uute teoste kohta pakkus Beethovenile üpris vähe rahuldust. Tõeliseks «kontrolliks» oleks võinud olla ainult avalik «akadeemia» mõnes Viini suures saalis. Kuid 1807. aastal ei läinud heliloojal korda teatrisaali selleks otstarbeks oma käsutusse saada. Tuli kaua oodata: «akadeemia» toimus alles 1808. aasta lõpul.

Vahepeal oli Viinis loodud «Gesellschaft der Liebhaberkonzerte»[1]. Esimesel hooajal 1807—1808 toimus kakskümmend kontserti. Beethoven dirigeeris oma Teist, Kolmandat ja Neljandat sümfooniat, avamänge «Prometheus» ja «Coriolanus». Hooaja viimane kontsert 27. märtsil 1808. aastal oli pühendatud seitsmekümne viie aastase Haydni austamisele. Ülikooli saal oli tulvil. Kanti ette Haydni oratoorium «Loomine» luuletaja Carpani uue itaaliakeelse tekstiga. Enne kontserdi algust ootas Beethoven oma vana õpetajat uksel, et teda kõigiti väärilisel kombel austada. Haydn kanti trompeti- ja timpanihelide kõlades kõigi kohalviibijate vaimustatud hüüete saatel kätel saali. Pidulikule kontserdile olid kogunenud kõik Viini kunstimaailma kuulsused. Dirigeeris Salieri. Esinejate koosseis oli tolle aja kohta haruldaselt suur: kuuskümmend orkestranti, kolmkümmend kaks koorilauljat ja parimad solistid.

1808. aastal esitati Beethoveni suurteoseid nii talvistel heategevatel «akadeemiatel» kui ka suvekontsertidel Augartenis, kuid heliloja enda «akadeemia», nagu me eespool juba kõnelesime, toimus alles aasta lõpul.

«Wiener Zeitungis» ilmus järgmine kuulutus: «Muusika-akadeemia. Neljapäeval 22. detsembril on Ludwig van Beethovenil au korraldada keiserlik-kuninglikus privilegeeritud Viini teatris oma muusika-akadeemia. Ettekandele tulevad eranditult tema enda täiesti uued teosed, mida varem ei ole avalikult ette kantud.

I jagu. 1. Sümfoonia, mis kannab nimetust «Mälestusi külaelust», fa-mažoor (nr. 5)[2]. 2. Aaria. 3. Hümn ladinakeelse tekstiga, kirjutatud kiriklikus stiilis, koori ja solistidega. 4. Klaverikontsert, mille esitab autor ise.

II jagu. 1. Suur sümfoonia do-minooris (nr. 6). 2. «Sanctus»

---

[1] «Gesellschaft der Liebhaberkonzerte» — «Asjaarmastajate Kontserdiühing». *Tõlk.*

[2] Viies ja «Pastoraalne» sümfoonia, nagu eespool oli juba juttu, on kirjutatud ühel ajal. Esialgu oli «Pastoraalne» sümfoonia tähistatud nr. 5-ga, praegune Viies sümfoonia aga nr. 6-ga.

(«Püha») ladinakeelse tekstiga, kirjutatud kiriklikus stiilis, koori ja solistidega[1]. 3. Klaverifantaasia kooriga lõpuosas.

Algus kell pool seitse.»

«Akadeemia» ebaõnnestus. Kontserdi eel läks helilooja orkestriga tülli. Muusikud jäid kindlaks selle juurde, et Beethoven ei viibiks proovidel. Dirigeeris Seyfried, kuna erutatud helilooja kuulas proove pealt kõrvalruumis. Raske oli leida naislauljat. Milder keeldus laulmast, sest veidi aega enne kontserti oli Beethoven tema peigmehega tülli läinud ja teda vihahoos «totraks eesliks» nimetanud. Ka teine lauljatar, itaallanna Campi, kes oli solvunud, et tema poole pöörduti alles teises järjekorras, keeldus laulmast. Laulis nooruke tšehhitar Kilitschky, Schuppanzighi naiseõde. Sealjuures ehmus ta niivõrd, et lahkus lavalt ainustki nooti laulmata. Hiljem tuli lauljatar küll lavale tagasi, kuid laulis halvasti. Saalis oli külm ja publik oli end mässinud kasukatesse. Ühendatud orkester ja koor ei olnud jõudnud neid väga raskeid, esmakordselt esitatavaid teoseid korralikult selgeks õppida ning koorifantaasia ettekande ajal hakkas üks osa orkestrist mingisugust episoodi kordama, samal ajal kui teine osa orkestrist edasi mängis, — tuli välja kakofoonia. Beethoven tegi ettepaneku hakata uuesti algusest peale. Mõned pealtnägijad väitsid, et Beethoven kohtles selle intsidendi puhul orkestrit jämedalt. Niisugustes tingimustes jäi ka kõige haritum publik muusika suhtes osavõtmatuks; Beethovenile endale aga avaldas «akadeemia» nurjumine rusuvat muljet.

Saabus 1809. aasta. Beethoveni teoste esitamine ei katkenud ka Prantsuse okupatsiooni ajal. Kuigi 18. juulist alates mängis «Burgtheater'is» prantsuse trupp, õnnestus teatridirektoril Hartlil prantslastelt suure sõdimisega välja kaubelda üks päev heategeva «akadeemia» korraldamiseks invaliidistunud kunstnike heaks. Kanti ette «Eroicat» ning loomulikult mitte Napoleoni auks. Tuleb märkida, et Beethoven ei teinud kunagi midagi selleks, et Napoleon temast teada saaks.

Beethoveni isiksusest ja tema osast Viini muusikaelus neil aastail on kujunenud kindel arvamus. Nii näiteks kirjutas noor muusik Rust, üks suure helilooja vaimustatud austajaid, 1808. aastal: «Beethoven on inimesena niisama originaalne ja omapärane nagu tema teosedki: tavaliselt on ta tõsine, mõnikord isegi lõbus, ent alati satiiriline ja salvav. Samal ajal on ta väga lapselik ja arvatavasti samuti üpris südamlik. Ta on väga õiglane, mis talle sageli kahju toob, sest et ta mitte iialgi ei libitse ning kogub endale sellega palju vaenlasi. Keegi noormees mängis talle kord; kui ta lõpetas, ütles Beethoven: «Te peate veel kaua aega mängima, enne kui te veendute, et te mitte midagi ei oska . . .» Kord põhjas ta trahteris valju häälega küll Viini, küll Viini muusikat, küll selle allakäiku. Esimesed asjaarmastajate kontserdid, kuni neid dirigee-

[1] Need katoliiklikud vaimulikud laulud moodustasid osa Esterházy tellimisel kirjutatud missast (1807). Tellijale missa ei meeldinud, kuid helilooja ise oli sellest väga heal arvamusel. Teose trükis avaldamine nõudis Beethovenilt suurt vaeva. Tänapäeval on see tema esimene missa unustuse hõlma vajunud.

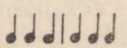
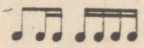
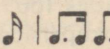
ris Beethoven, olid väga head. Ent pärastpoole, kui ta neist eemale jäi, muutusid kontserdid äärmiselt viletsaks... [Viini] uus muusikatoodang on peale Beethoveni loomingu kõik enam või vähem keskpärane.»

1812. aastal, pärast mitu aastat kestnud tööd, lõpetas Beethoven kaks sümfooniat: Seitsmenda, la-mažoor *opus* 82, mille lõpetamise daatumiks võib arvatavasti pidada 1812. aasta maikuud, ja Kaheksanda, fa-mažoor *opus* 83, mis on lõpetatud 1812. aasta oktoobris. Mõlemad sümfooniad olid nähtavasti mitme aasta vältel helilooja loominguliste mõtete aineks. Kirjastajaile ei pakkunud Beethoven mitte kaht, vaid kolme uut sümfooniat. Võimalik, et neilsamadel aastatel tekkis esmakordselt ka Üheksanda sümfoonia idee. Sellest ajast on pärit meloodiavisand Schilleri oodi «Rõõmule» tekstile. See katkend oli ette nähtud avamängule, mis jäi ainult kavatsuseks.

Väljapaistva tähtsuse on klassikalises sümfonismis omandanud Seitsmes, Glinka sõnade järgi «imeliselt suurepärane» sümfoonia. Richard Wagner nimetas Seitsmendat sümfooniat «tantsuliseks», kuid see määratlus ei ammenda teose mitmekesist sisu.

Kogu sümfooniale on iseloomulik ühesuguse rütmi valitsemine igas osas või osa alajaotuses. Esimeses osas *Vivace* domineerib järgmine

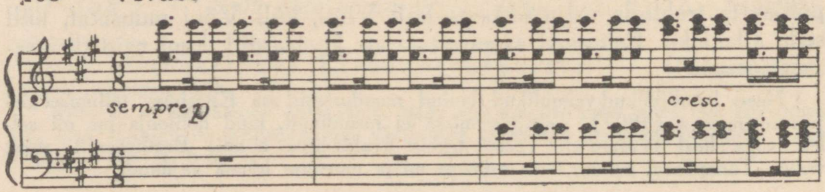
rütmiline motiiv —  , *Allegretto*'s —  ,

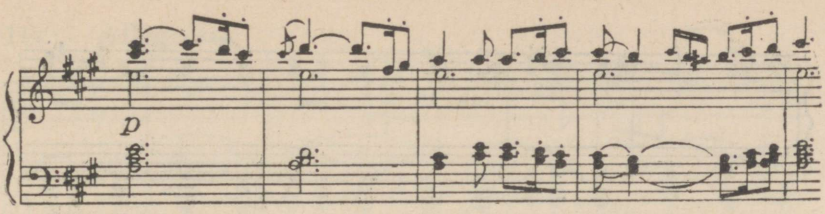
skertsos —  , finaalis —  ja  .

See tingib liikumise massilise iseloomu, kogu sümfoonia (välja arvatud esimese osa sissejuhatus) omapärase motoorsuse. Märkides seda Seitsmenda sümfoonia esimese osa iseärasust, kirjutas Tšaikovski: «Võimatu on sõnadega edasi anda, kui hämmastav on see ääretu mitmekesisus ühtsuses; ainult sellised kolossid nagu Beethoven võivad toime tulla taoliste ülesannetega, ilma et nad väsitaksid kuulaja tähelepanu, ilma et nad hetkekski jahutaksid tema naudingut esimese rütmilise figuuri tüütu kordamisega.»

Esimene osa algab ulatusliku sissejuhatusega *Poco sostenuto*, mis on iseloomult lähedane Teise sümfoonia sissejuhatusele, kuid tunduvalt suurema ulatusega. See on pidulik ning ülev muusika. Vähehaaval tekib kindel rütm ja ühetüübiliste rütmiliste figuuride foonil kõlab reibas, vabalt voolav *Vivace* motiiv:

108 Vivace

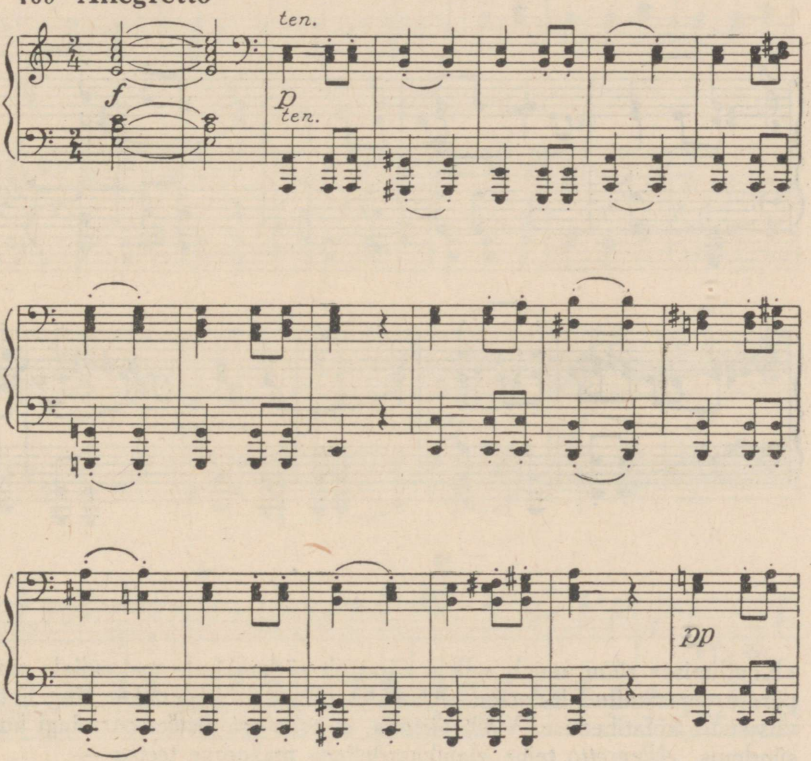


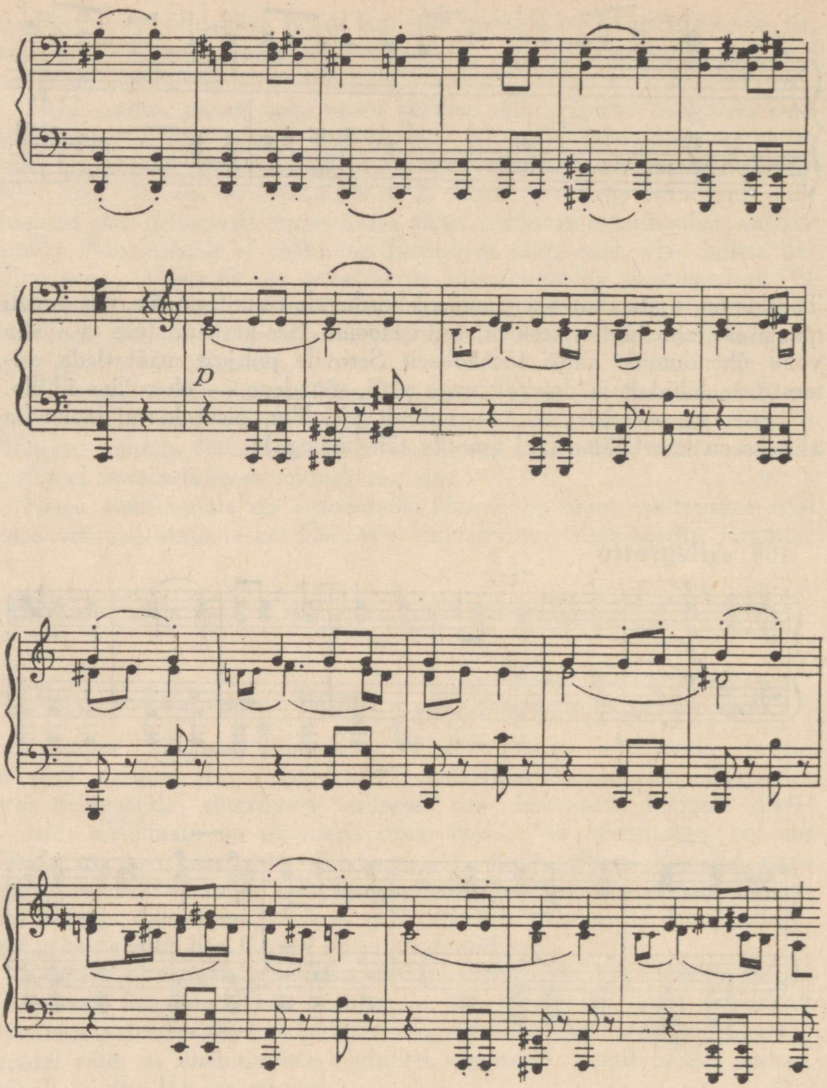


Töötlus on rajatud samale jonnakalt korduvale rütmifiguurile, mis annab muusikale tahtekindla, keskendatud iseloomu. See keskendatuse ja «vaba voli» ühendumine andis tõenäoliselt Serovile põhjust määratleda esimest osa, lühidalt ja ilmekalt nagu alati, sõnadega — «heroiline idüll».

Teise osa — *Allegretto* — nukralt piduliku, pisut karmi meloodia aluseks on kahehäälne laul (motiiv täitehäälega):

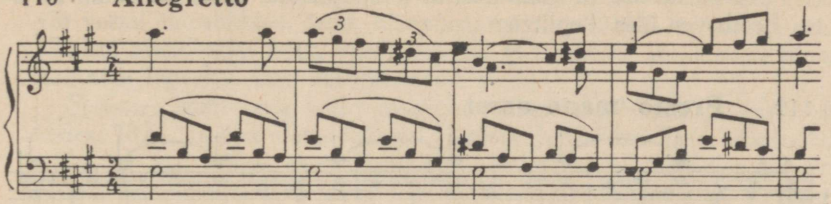
109 Allegretto





«Kõndimise» rütm annab sellele võrratult südamlikule meloodiale omapärase tagasihoitud iseloomu. Arenedes saavutab see nukker ning lihtne viis suure kõlatiheduse. Võib oletada, et selle osa sisuks on mingi kurb sündmus. *Allegretto* teine «laiahaardeline» mažoorne teema —

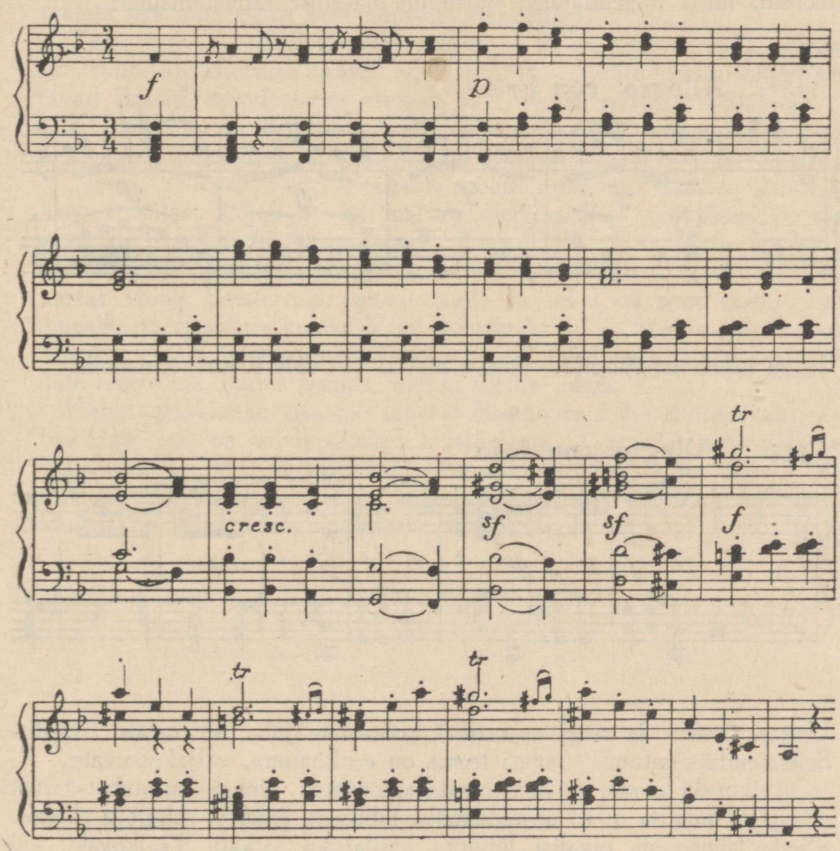
110 **Allegretto**



meenutab esimese osa peateema «vaba avarust».

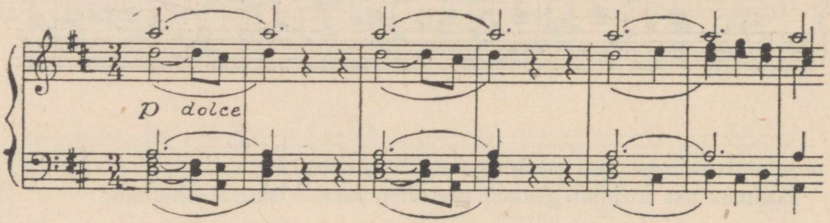
Kolmas osa kujutab endast marulist, kaasakiskuvat skertsot:

111 **Presto**



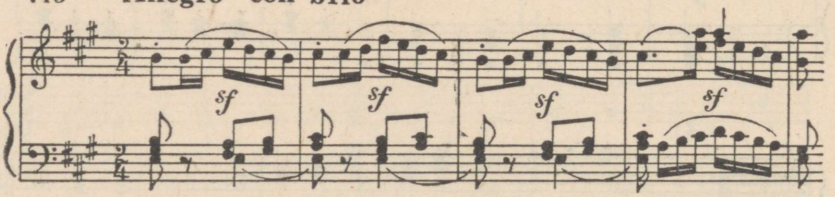
Trios on kasutatud alam-austria talupojalaulu. Selle meloodia kirjutas Beethoven üles Teplitzis:

112 **Presto meno assai**



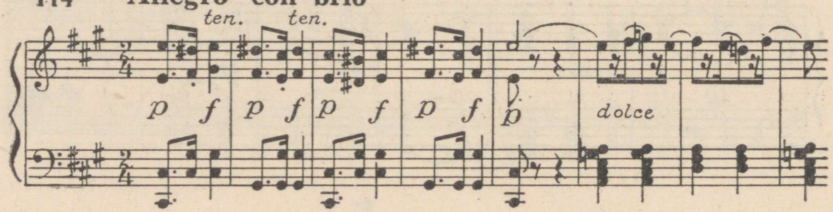
Finaal *Allegro con brio* on üks Beethoveni ohjeldamatult rõõmsaid teoseid, mida tõlgendatakse harilikult massilise rahvatantsuna:

113 **Allegro con brio**



Teine teema on tüüpiline ungari mustlasviisidele toetuv tantsuviis:

114 **Allegro con brio**



Ungari tantsu- ja marsitemaatikat kohtasime juba «Eroica» finaalis. Seitsmenda sümfoonia ungari teema on «jultunum», väljakutsuvam.

Tšaikovski arvas, et Seitsmenda sümfoonia finaal kujutab «tervet rida pilte, mis on tulvil ohjeldamatut lõbusust, õnne ja rahulolu eluga». «Seda sümfoonia oivalist lõpuosa kuulates,» jätkab Tšaikovski, «ei

tea, mida rohkem imetleda: Beethoveni loomingulise fantaasia rikkust või vormi täiuslikkust, tema hämmastavat meisterlikkust teemade muusikalise arendamise kõigi vahendite üle valitsemises ja tihedas, mahlakas ning lopsakas instrumentatsioonis.»

Seitsmes sümfoonia leidis otsekohe tunnustuse Viinis ja teistes linnades. 1821. aastast alates mängiti Pariisis Beethoveni Teist sümfooniat, mida tol ajal kõige enam armastati, iseloomuliku asendusega: sümfoonia teise osa asemel mängis Pariisi orkester Seitsmenda sümfoonia teist osa.

Lühike Kaheksas sümfoonia läheneb XVIII sajandi klassikalise sümfoonia tüübile. See teos, mis on loodud ühel ajal Seitsmenda sümfooniaga, moodustab viimasele kontrasti. Teose iseloomustavateks joonteks on kammermuusikapärane kõla, kaunidus ja elegants. Teosest õhkub huumorit ja lõbusust.

Esimene osa — *Allegro vivace e con brio* — on tantsuline. Selle tempos ja rütmis elustub elegantse menueti žanr (vastukaaluks kolmanda osa mõnevõrra raskepärasele menuetile).

Teine osa — *Allegretto scherzando* — on pisut humoristlik. Puupillide rütmiliste akordide taustal tekib «hõljuv» viiulite teema, millele vastavad bassid, moodustades vormilt suurepärase naljatleva dialoogi.

Kolmas osa on kirjutatud muistse menueti stiilis, sellele tantsule iseloomuliku raskepärase ning üleva graatsiaga.

Finaali *Allegro vivace* hoogsalt möödatormavate reibaste motiivide kergest kõlast õhkub otsekui midagi bakhoslikku, mis lähendab seda muusikat Beethoveni skertsodele.

Kaheksas sümfoonia kanti esmakordselt ette 28. veebruaril 1814. aastal Viinis Beethoveni «akadeemial» ja sellel oli suur menu. Selle muusika mõistetavus kutsus Viini kontserdipubliku hulgas esile kergendusohke: isegi Beethoveni tulised austajad olid salajas hirmul tema uute teoste ees, kartes kuulda midagi üleliia julget.

Kahe aastakümne visa töö lõpetas Beethoven kahe suurepärase sümfooniaga, mis on tulvil kirkaid tantsurütme. Tantsužanr etendab neis üldistavat osa, mis väljendab Beethoveni optimismi kogu täiust. Neis teostes tuikava elu poolest on mõlemad sümfooniad ühendavaks lüliks Viienda ja Üheksanda sümfoonia finaali vahel.

XVI

Bettina Arnim

1811. aasta juulis sai Beethoven tellimuse teatrilt. Keiser Franz, kes püüdis võita ungari aristokraatia poolehoidu, andis käsu ehitada Pesti uus luksuslik teater. Teatri pidulikuks avamiseks oli tarvis ajakohast muusikaga ülistusnäidendit. Näidendi kirjutas osav näitemängutegija Kotzebue[1]. Selle sissejuhatav osa — «Kuningas Stephan» — jutustas Ungari «esimesest heategijast»; lõpuosa kujutas endast libekeelset õukondlikku allegooriat ja kandis nimetust «Ateena varemed»[2]. Muusika sellele teosele telliti Beethovenilt. «Ateena varemete» süžee on üpris labane: Zeus on pannud tarkusejumalanna Minerva kaheks tuhandeks aastaks magama selle eest, et ta laskis surra suure kreeka filosoofi Sokratese. Näidend algab Minerva tagasitulekuga Ateenasse. Nukralt vaatab ta Türgi ülemvõimu all oleva muistse linna varemeid. Jumal Merkur näitab talle, kus asub vaimuelu tsentrum nüüd: ta nimetab Pesti ja sealset uut teatrit, mis on teaduste ja kunstide keskuseks. Dekoratsioonid muutuvad. Minerva kroonib loorberipärjaga keiser Franzi büsti, mis lavaluugist üles kerkib.

Tuleb imestada, kui visalt püsis muistne XVIII sajandi õukondliku ülistuslaulu žanr, mille eeskujusid Beethoven nägi juba Bonnis. Ei revolutsioon ega Napoleoni epopöa ei muutnud peaaegu mitte midagi õu-

[1] Eespool me juba mainisime Kotzebuet «Freimütige» — reaktsioonilise Berliinis ilmuva ajakirja väljaandjana. Selle ajakirja veergudel kiusati taga Saksamaa parimaid inimesi, sealhulgas ka Goethet ja Beethovenit. Kotzebue oli Vene valitsuse spioon. 1819. aastal tappis üliõpilane Sand Kotzebue salajase revolutsioonilise komitee ülesandel pistodaga.

[2] Näidendit ennast, mis kandis nimetust «Bela põgenemine» ja kujutas üht episoodi mainitud Ungari kuninga elust, ei lavastatud, sest teose süžee oli küllaltki delikaatne: Franz, kelle auks seda etendust ette valmistati, oli prantslaste eest kaks korda omaenda pealinnast põgenenud. See teos asendati näidendiga «Pesti linna ülendamine kuninglikuks vabalinnaks», mille oli sepitsenud toosama Kotzebue.

konna maitsetes ja tavades... Isegi 1822. aastal tehti veel katset seda surnult-sündinud etendust uuesti ellu äratada, kusjuures Pest asendati Viiniga. Beethoven kirjutas selle lavastuse jaoks uue koori ja tantsu[1].

Avamäng «Ateena varemetele» väärib vähe tähelepanu. Püüdes luua ajastule omast koloriiti, tõi Beethoven sissejuhatusse ühe muinaskreeka heliastmiku. Ülejäänud osas ei ole avamäng originaalne. Väga kordaläinud on «Türgi marss», mis annab edasi türgi patrulli lähenemist ja kaugenemist. Teema on võetud Beethoveni klaverivariatsioonidest. Marss on instrumenteeritud «janitšarimuusikale»[2] iseloomulikus stiilis (palju löökpille, puhkpillide teravad helid) ja loob koloriitse fantastilise mulje. Maailmakuulsuse omandas marss tänu kahe parima Beethoveni-interpreedi — Liszti (äärmiselt raskesti mängitavale), eriti aga Anton Rubinsteini — klaveritranskriptsioonile. Suurepärane on dervišite koor ja ungari tants. Ungari muusika iseloomu oskas Beethoven, nagu tema õpetaja Haydngi, väga hästi edasi anda. Ungari vaimus on näiteks kirjutatud avamäng näidendile «Kuningas Stephan». Siin on nii tsimblihelid kui ka sütitav rahvatants tšaardaš ning ehtsad ungari rahvamuusika meloodilised jooned.

1810.—1812. aasta kammermuusikateostest tuleb esile tõsta keelpillikvartetti fa-minoor *opus* 95 (1810), mis on saanud nimetuse «Tõsine kvartett».

1810. aastal toimus Beethoveni isiklikus elus sündmus, mis kutsus esile kauakestvaid hingelisi piinu.

1809. aasta kevadel armus peaaegu neljakümneaastane helilooja kirglikult oma õpilasesse, mõisnik Malfatti tütresse, kaheksateistkümne-aastasesse kaunitarisse Theresesse. Therese ustavust ja tema austust kuulsa muusiku vastu pidas helilooja armastuseks.

Armunud Beethoven tundis end ebakindlana. Tema enesearmastus oli sageli puudutatud ning kergesti solvuva inimesena oli ta lakkamatult kahetsusega vahelduvate kahtlustuste võimuses. Armastus tõi talle palju hingelisi kannatusi. Neil päevil kirjutas ta Zmeskallile: «Veel iialgi varem ei ole ma sellisel määral tundnud inimloomuse jõudu — või jõuetust.»

Taoliste meeleolude asemele astusid nähtavasti lootused, sest helilooja näitas üles ootamatut ja temale hoopiski mitte omast ettenägelikkust: 2. mail 1810. aastal kirjutas ta oma vanale sõbrale Wegelerile kirja, milles palub Bonnist saata endale ristimistunnistuse. Ristimistunnistust oli vaja abielu sõlmimisel.

[1] Pärastpoole tehti katset esitada näidendit ülistusena vabastatud Kreekale.

[2] Janitšarid — (türgi k. jenitšeri — «uus sõjavägi»), endine Türgi regulaarne jalavägi. Asutati 1330. aastal sultan Orkhani poolt ja komplekteeriti alates XIV sajandi II poolest eeskätt alistatud kristlaste poegadest. Likvideeriti 1826. aastal ühest mässust osavõtu tõttu. Janitšarimuusika — vana türgi sõjaväemuusika, nüüd ka puhk- ja löökpillidest koosneva orkestri muusika üldse. *Tõlk.*

On säilinud Beethoveni kiri Theresele. See heidab valgust romaani noore kangelanna isiksusele ja annab tunnistust sellest, et kirglik tunne Beethovenit siiski ei pimestanud ja et esiplaanil olid tal Therese huvid. Ta ohjeldab oma tunge, allutades need rangetele kõlbelistele põhimõtetele, millele ta alati truuks jäi. Õnnetuseks oli ta ka sedapuhku armunud kergemeelsesse olendisse — kiri kõneleb sellest täie selgusega.

«Ma loodaksin Teilt vist liiga palju... kui omistaksin Teile fraasi: «Inimesed ei ole koos mitte ainult siis, kui nad on teineteise kõrval: ka see, kes on kaugel, kellega me oleme hüvasti jätnud, elab meie südames.» Kes küll omistaks sellist mõtet tuisupäisele Theresele? ... Ärge unustage siiski oma klaveri- ja üldse muusikaõpinguid, teil on selleks küllaldaselt annet. Miks siis seda mitte lõpuni välja arendada? Teie, kes Te tunnete kõike kaunist ning head, miks ei taha Te seda teha, et saavutada suuremat täiust nii kaunis kunstis, mis meile oma kiiri puistab? Ma elan väga üksildaselt ja vaikselt, ja kuigi seltskond mind virgutada võiks, on mul ometi sellest ajast peale, kui Teie kõik siit ära sõitsite, tekkinud tühik, mida ma millegagi täita ei suuda... Hüvasti, austatud Therese, soovin Teile elus kõike head ning kaunist. Mäletage mind heameelega — unustage meeletus, olge kindel, et mitte keegi ei või Teile rõõmsamat ja õnnelikumat elu soovida kui mina, — ning isegi sel juhul, kui Te ei näita üles mitte mingit osavõttu Teie kõige ustavamale teenrile ning sõbrale Beethovenile.»

Lootus abielluda varises rusudeks: nähtavasti andis noor neiu samal suvel Beethovenile lõplikult eitava vastuse.

Ei ole raske mõista, miks Beethovenit tabas selline saatus. Kurtus, ebakindel materiaalne seisund — kõik see tegi Beethoveni viletsaks peigmeheks noorele ja ilusale aadlineiule, kes unistas menust suurilma seltskonnas. Pealegi oleksid vanusevahe ja Therese pealiskaudne loomus selle abielu õnnetuks teinud. Kuid nii või teisiti valmistas Therese keeldumine heliloojale raskeid kannatusi.

Sellesama 1810. aasta mais kohtas Beethoven suurepärast naist, kellega teda sidusid tugeva sõpruse sidemed. See vaimne lähedus oli suurele heliloojale lohutuseks mures, mida tal tuli üle elada. Bettina Brentano oli kakskümmend viis aastat vana. Olles üks Saksamaa kirjanduslike ringkondade kõige omapärasemaid kujusid, keda nimetati saksa romantismi «Sibüllaks»[1], sai ta hiljem kuulsaks oma kirjandusliku ande ja demokraatliku ühiskondliku tegevusega.

Bettina austas piiritult kuuekümneaastast Goethet, kellega teda sidusid omapärased suhted. Tema kaua aega kestnud kirjavahetus luuletajaga, milles laialdaselt arutleti kunsti- ja filosoofia-alaseid teemasid, pakub silmapaistvat huvi: Goethe avaldab siin sügavaid mõtteid, kuna Bettina kirjad on tulvil elavat tunnet ja poeesiat.

[1] Sibülla — legendaarne ennustajanna muinas-kreeka usundis. Harilikult mõeldi teda Apollo igivana preestritarina, kes ekstaasihetkedel tulevikku ette kuulutas. *Tõlk.*

Juba 1798. aastast peale käis Beethoven sageli liberaalse ühiskonnategelase, ühe suurima austria valgustaja Birkenstocki majas. Heliloojat ei meelitanud sinna mitte ainult peremehe avar ja mitmekülgne mõistus, vaid ka tema suurepärased kunstikogud. Birkenstocki tütar Antonia (Toni) abiellus Frankfurdi kaupmehe Franz Brentanoga. Aastail 1808—1812 elas Brentanode abielupaar Viinis Birkenstocki majas ja Beethoven sõbrunes nendega. Toni sagedaste haiguste ajal lohutas helilooja teda oma muusikaga. Sageli kuulas ta oma sõprade majas kvartette. Südamlikud suhted kujunesid Beethovenil ka Brentano lastega: nad tõid talle lilli ja aedvilja, kuna helilooja kinkis neile maiustusi. 1812. aastal kirjutas ta väikesele Maxile üheosalise trio «eesmärgiga edendada tema klaverimängu». Beethoveni lähedased suhted selle perekonnaga olidki nähtavasti põhjuseks, et Brentano õde, Goethe vaimustatud sõbratar Bettina 1810. aasta mais, mil ta Viinis külaskäigul viibis, kutsumata Beethoveni juurde ilmus.

Seda kohtumist kirjeldab Bettina järgmiselt. Beethoven istus kodus oma toas ja mängis äsjakirjutatud suurepärast laulu «Mignon» Goethe sõnadele. Kaks kätt laskusid tema õlgadele. Helilooja vaatas tahtmatult üles ja nägi tundmatut noort neidu, kes ütles talle kõrva sisse: «Mu nimi on Brentano». Beethoven vastas talle: «Just nüüdsama kirjutasin teile ilusa laulu, kas tahate seda kuulda?» Ta laulis «Mignoni» oma terava, kõrvu lõikava häälega. «Suurepärane, eks ole tõsi?» küsis ta Bettinalt ja laulis laulu teist korda. Talle meeldis Bettina reageerimine: «Enamik inimesi on millestki heast tavaliselt liigutatud, kuid need ei ole kunstnikuloomused. Kunstnikud on leegitsevad, nad ei nuta!» Seejärel laulis ta teise, Goethe sõnadele loodud laulu «Ärge lõppege iial, igavese armastuse pisarad!» Bettina oli hämmastatud. Beethoveni muusika ja iseäranis tema isiksus jätsid eksalteeritud neiule kustumatu mulje.

28. mail 1810. aastal jutustas Bettina Goethele saadetud pikas kirjas oma kohtumisest suure muusikuga.

«Kui ma nägin teda, kellest ma sulle nüüd jutustada tahan, ununes mul kogu maailm. Kui mind haaravad mälestused, kaob minu jaoks maailm — jaa, kaob... Ma tahan sulle nüüd kõnelda Beethovenist, kelle läheduses ma unustasin maailma ja isegi sinu, oo Goethe! Tõsi küll, ma ei ole veel küps inimene, kuid ma ei eksi, kui ütlen (esialgu ei usu ega mõista seda vist mitte keegi), et ta on kaugel ees kogu inimkonnast, ning kas me jõuamegi talle kunagi järele? — Ma kahtlen selles... Juba enne päikese tõusu on ta oma hingestatud päevatöö juures, ent pärast päikese tõusu ei leia ta kedagi enda kõrvalt; ta unustab vajaduse hoida oma kehajõudu ning inspiratsiooni-vool kannab ta mööda lameda argipäevaelu kaldaist. Ta ütles ise: «Kui ma silmad avan, pean ma ohkama, sest see, mis ma näen, on minu usu vastu ja ma pean põlgama maailma, kes ei aimagi, et muusika — see on veel kõrgem ilmutus kui kogu tarkus ja filosoofia; ta on vein, mis vaimustab looma uusi teoseid, ja mina olen Bakhos, kes valmistab inimestele seda suurepärast veini ja joovastab nende hingi... Mul ei ole sõpru ja ma pean elama

üksi iseendaga, kuid see-eest ma tean, et minu kunstis on mulle jumal ligemal kui teistele... Ja ma ei tunne sugugi hirmu oma muusika pärast: teda ei ähvarda kuri saatus; kellele ta mõistetavaks saab, see peab vabaks saama sellest viletsusest, milles vaevlevad kõik teised.»

Kõike seda ütles Beethoven mulle esimesel kohtumisel. Mind läbis hardustunne...

Ta saatis mind koju ja kõneles mulle teel palju imeilusat kunstist, kusjuures ta kõneles valjusti ja jäi mõnikord keset tänavat seisma, nii et oli vaja kokku võtta mehisus, et teda kuulata. Ta kõneles väga kirglikult...»

Edasi kirjeldab Bettina, kuidas ta Beethoveni Birkenstocki majja viis, kuhu Franz Brentano juurde kogunes suur seltskond lõunasöögile. «Pärast lõunasööki istus ta ilma pikema palumiseta klaveri taha ja mängis kaua ning imestusväärselt... Sellises erutuses loob tema vaim käsitamatult suurt ning tema sõrmed saadavad korda asju, mis on teostamatud.»

Mõnikord väljendas Bettina helilooja arvamustena omaenda vaateid kunstile. Tõenäoliselt on ka selles kirjas väljendatud udused mõtted muusika kohta, mis on omistatud Beethovenile, Bettina enda vaated. Ent Beethoveni kuju, mille ta joonistas kirjas Goethele, on kahtlemata tõepärane. Mitte keegi Beehoveni kaasaegsetest ei ole andnud helilooja geniaalsusele sellist tingimusteta hinnangut kui Bettina. See naine mõistis teda tervenisti, kõigi tema puudustega, sest kõik need lunastas Bettina silmis geniaalse muusiku tuline loov natuur. Esimesena mõistis ta mõõtmatut vahet Beethoveni ja teiste kaasaegsete muusikute vahel.

Saanud Bettina kirja, vastas Goethe talle viivitamatult (16. juunil.). «Tavaline inimmõistus oleks siin arvatavasti leidnud vasturääkivusi, kuid tuleb suhtuda harda aukartusega sellesse, mida ütleb selline deemonlikest jõududest vallatud olend, — seejuures ei ole tähtis, kas ta räägib tundmuste põhjal või teadmiste põhjal. Isegi teravapilgulisema inimese poolt kui mina oleks jultumus teda õpetada, sest geenius valgustab talle teed ja annab talle välgusähvatusele sarnanevaid sagedasi kirgastushetki seal, kus meie pilkases pimeduses viibime ning vaevalt aimame, kust päev särama lööb.»

Lõpuks avaldab Goethe valmisolekut Beethoveniga kohtuda ja teeb ettepaneku kohtumiseks järgmisel aastal Karlsbadi kuurordis.

See kiri vaimustas Beethovenit. Vastuseks Goethe poolt väljendatud soovile «tema juures õppida», teatas helilooja Bettinale uhkusega: «Kui keegi suudab teda muusikast arusaamisele viia, siis olen see mina.» Ta ootas kärsitult lubatud kohtumist luuletajaga, kelle loomingut ta kogu maailma temale tuntud poeesiast kõige kõrgemaks pidas.

Neil kevadpäevil hulkus helilooja koos oma uue sõbratariga palju Viini tänavail ja aedades. Selle naise hingeline puhtus ja tuline austus kõige ülla vastu, tema kirglik muusikaarmastus[1], terav mõistus ja kunsti-

[1] Ta lõi muuseas mitu laulu Goethe sõnadele.

anne tegid ta erakordselt veetlevaks. Beethoven ei olnud Bettinasse kunagi armunud, ent tolle niivõrd ebatavalise noore olendi võlu oli sedavõrd tugev, et pidi kütkestama suure muusiku vastuvõtlikku loomust. Temaga suhtlemises leidis see oma olemuselt üksildane inimene rahu ja toitva pinnase oma mõtetele, ta sai rahuldada oma vajadust filosoofiliste vestluste järele ja tundis lõpuks ka lihtsalt rõõmu kohtumistest noore, ülevalt meelestatud ja teda piiritult austava naisega, kes oli talle pealegi elavaks sidemeks palavalt armastatud poeediga. Nende suhete tulemuseks oli Beethoveni esimene kiri Bettinale, mis on kirjutatud 11. augustil 1810. aastal.

«Kallis sõbratar! Tänavune kevad on kaunim minu elus, ma ütlen ja tunnen seda, sest et ma Teid tundma olen õppinud... Ma olin nagu kala kuivale heidetud, armas Bettina, Te üllatasite mind hetkel, mil masendatud meeleolu minu üle tervenisti võimust oli võtnud; ent tõepoolest, koos Teie pilguga ta kadus. Ma sain kohe aru, et Te olete pärit hoopis teisest, mitte sellest absurdsest maailmast, millele kõige parema tahtmise juures oma kõrvu ei või avada. Ma olen vilets inimene ja kurdan teiste üle!... Teie kõrvad oskavad vähemalt meelitadagi, kui nad kuulavad. Minu kõrvad on kahjuks vahesein, mis ainult vaevaga laseb mul inimestega sõbralikult läbi käia... Armas Bettina, armas tüdruk! — Kunst! Kes mõistab seda, kellega võiks selle suure jumalanna üle mõtteid vahetada? Kui kallid on mulle need vähesed päevad, mil me koos lobisesime või enamasti üksteisele väikesi kirjakesi kirjutasime; ma hoidsin alles kõik need väikesed sedelikesed, kuhu on kirjutatud Teie teravmeelsed, armsad, imearmsad vastused. Nii olen ma siis oma viletsatele kõrvadele tänu võlgu, et parim osa neist põgusaist vestlusist on üles kirjutatud. Sellest saadik, kui Te ära olete, olen ma tusaseid, süngeid tunde üle elanud, mil midagi teha ei saa. Ma jooksin võib-olla tervelt kolm tundi edasi-tagasi piki Schönbrunni alleed, kui Teie lahkunud olite, ent ma ei kohanud seal ühtegi inglit, kes mind nii oleks kütkestanud nagu «Sina, mu ingel». Andestage mulle, armas sõbratar, see kõrvalekaldumine tonaalsusest: ma pean lubama endale selliseid intervalle, et kergendada oma südant.»

Beethoveni sõbralikud tunded Bettina vastu ei nõrgenenud mitme aasta vältel. Kui tema noor sõbratar 1811. aastal luuletaja Arnimiga abiellus, kirjutas helilooja talle Berliini kirja, millest õhkub südamlikku soojust (10. veebruaril 1811. aastal).

«Kogu suve kandsin ma endaga kõikjal kaasas Teie esimest kirja, ja sageli tegi see mind õnnelikuks. Kui ma Teile ka eriti sagedasti ei kirjuta ja kui Te minult mitte midagi ei saa, siis mõttes kirjutan ma Teile ometi tuhandeid kordi, tuhandeid kirju... Ka ilma et oleksin lugenud Teie ridu, oskan ma ette kujutada, kuidas Te seal Berliinis nende suurmaailma lurjuste seas elate; palju juttu ja tühja loba kunstist ilma tegudeta!!!...

Te abiellute, armas Bettina, või oletegi juba abiellunud, ning ma ei saanud Teid kordagi enne seda näha. Olgu siis Teie ja Teie abikaasa

elutee täis õnne ja kõike seda, millega abielu meest ja naist õnnestab. Mida öelda Teile endast? «Haletsen oma saatust!» [Jeanne d'Arc'i sõnad] hüüan ma koos Jeanne'iga.»

Sealsamas kirjutab ta Goethe kohta: «Tema luule teeb mind õnnelikuks, ent kes küll suudaks küllalt tänada suurt poeeti, rahvuse kõige hinnalisemat aaret? . . .

Elage siis hästi, armas, armas sõbratar, surun valuga suudluse Sinu laubale ja kinnitan selle pitsatiga kõik oma mõtted Sinust. Kirjutage varsti, varsti ja sageli oma sõbrale — Beethovenile.»

Paljud biograafid on avaldanud kahtlust nende Beethoveni kirjade ehtsuse üle, mis Bettina välja andis. Bettina avaldas need kirjad kahel korral: aastail 1839 ja 1848. Mõlemad redaktsioonid erinevad teineteisest tähtsusetute üksikasjade poolest. Nüüd on teise siin esitatud kirja originaal avaldatud faksiimile kujul ning selle ehtsuses ei saa järelikult enam kahelda. Stiili poolest ehtsalt beethovenlik esimene kiri on nähtavasti samuti ehtne. Kuid Beethoveni nõndanimetatud kolmas kiri Bettinale (1812) on ilmselt adressaadi enda kirjutatud. Siiski annab see niivõrd täpselt edasi Beethoveni enda jutustust jalutuskäigust Goethega ja peegeldab nii andekalt helilooja kirjade stiili, et tuleb tahtmine öelda: see võiks tõepoolest olla Beethoveni kirjutatud. Järelikult on Bettina tunnistused Beethoveni isiksuse kohta tõepärased, kui mitte arvestada helilooja esteetiliste vaadete tahtmatut moonutamist, mis on muuseas tingitud Bettina romantilisest elukäsitusest.

Beethoven, kes oli vaimustatud Goethe kirjadest Bettinale, otsustas luuletajale kirjutada (1811).

«Teie ekstsellents! Minu käsutusse on jäänud vaid üksainus vaba hetk[1] . . . et tänada Teid nende pikkade aastate eest, mil ma Teid tunnen (sest ma tunnen Teid juba lapsepõlvest saadik). See on nii vähe nõnda palju eest! Bettina Brentano kinnitas mulle, et Te mind heatahtlikult ning isegi sõbralikult vastu võtaksite. Kuidas võiksin ma aga mõeldagi sellisest vastuvõtust, kuna ma olen suuteline lähenema Teile ainult suurima hardusega, väljendamatult sügava austustundega Teie suurepärase loomingu vastu. Peatselt saate Te Breitkopfilt ja Härtelilt Leipzigist muusika «Egmontile», sellelesamale suurepärasele «Egmontile», mille ma niisamasuguse soojusega, nagu lugesin, ka muusikasse valasin. Tahaksin väga teada Teie otsust; isegi laitus tuleb mulle ja minu kunstile kasuks ja leiab niisama meelsasti vastuvõttu nagu suurim kiituski. Teie ekstsellentsi suur austaja Ludwig van Beethoven.»

Alles kahe ja poole kuu pärast jõudis Goethe niikaugele, et hakkas heliloojale vastama. Goethe kiri Beethovenile on kirjutatud väga viisakalt ja heatahtlikult, kuid tagasihoidlikult ja kuivavõitu stiilis. «Olümposlaseks» kutsutud kuulus luuletaja, kes juba aasta enne seda oli saanud Bettina vaimustatud kirja, tundis Beethoveni kirgliku ning taltsumatu isiksusega lähemale kokkupuutumisele mõeldes teatavat rahutust.

[1] Beethoven kiirustas, et kirja ühe Weimarisse sõitva sõbraga ära saata.



BETTINA BRENTANO-ARNIM
(Arnimi joonistus)



WOLFGANG GOETHE

Goethe ei eitanud kunagi Beethoveni andekust ning andis sellele õiglase hinnangu, kuid talle ei olnud vastuvõetavad ei Beethoveni mõttelaad ega ka kogu tema isiksus. Mõõdukates väljendites tänab ta muusika eest «Egmontile»[1] ja lubab selle ette kanda Weimari teatris, ühtlasi aga avaldab ka lootust «nautida» Beethoveni ebatavalist annet, kuulates tema teoseid autori enda ettekandes. «Hea Bettina Brentano on kahtlemata ära teeninud selle osavõtu, mida Te olete talle osutanud. Ta kõneleb Teist vaimustuse ja väga elava sümpaatiaga ning loeb Teiega veedetud tunde kõige õnnelikumate hulka oma elus.»

Goethe kohtumine Beethoveniga toimus 1812. aasta suvel ning sel olid üsna ootamatud tagajärjed.

---

[1] Breitkopf saatis «Egmonti» partituuri Goethele alles 1812. aastal.

XVII

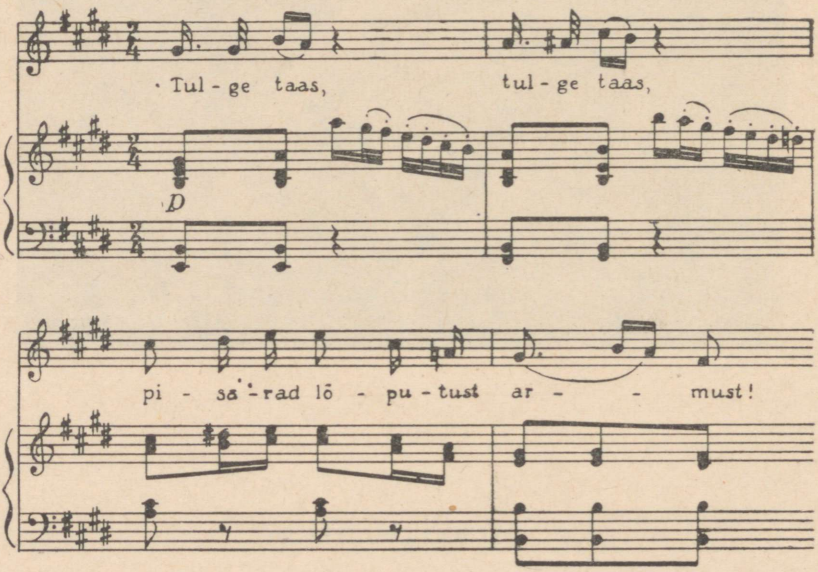
Goethe. „Surematu armsam"

Aastad 1808—1810 möödusid Beethovenil Goethe luule tähe all. Rea suurepäraste lauludega ja muusikaga näidendile «Egmont» väljendas helilooja oma austust suure luuletaja vastu.

Ühele ning samale Goethe luuletekstile — «Kohtumisigatsus» — kirjutas Beethoven neli erinevat laulu, mis oma siiruse ja lihtsuse poolest võivad võistelda tõeliste rahvaviisidega. Laulud «Püüe» ja «Uus armastus» on tulvil rõõmsat elevust.

Sügava tähendusega on Goethe sõnadele loodud laul «Kannatuserõõm» («Ärge lõppege iial, igavese armastuse pisarad! Õnnetu armastuse pisarad!»). See armastava südame kaebus meenutab Beethoveni parimaid instrumentaal-*adagio*'sid:

115 Andante espressivo



Beethoveni tähelepanu ei köitnud mitte üksnes Goethe armastuslüürika. Temas tärkas mõte, mida ta kuni elu lõpuni hellitas, — kirjutada muusika Goethe «Faustile». Neil aastail võis helilooja tunda ainult «Fausti» esimest osa. Teise osa lõpetas Goethe alles palju aastaid hiljem. Teos oli kavatsetud ooperina, kuid heliloojat valides ei peatunud Goethe Beethovenil, vaid Meyerbeeril. Ainus, mille sellest kavatsusest teostas Beethoven, on kuulus «Laul kirbust», millega Mefistofeles Leipzigi rahulikke elanikke Auerbachi kõrtsis narritab.

Lõbus muusikaline satiir õnnestus heliloojal suurepäraselt. Laulu lõpus lubas Beethoven endale lõbusa vembu: klaverisaate lõpuosas kõlavad teravalt dissoneerivad helid, mis peavad kujutama kirbu hukkamist. Palju aastaid hiljem, esitades tuttavate pool oma laulu, mängis Beethoven neid helisid väga tugevasti, lagistas naerda ja lisas siis juurde: «Nüüd on ta päris puruks litsutud!»

1810. aastal loodud teoste hulgast tuleb esile tõsta muusikat «Egmontile». Tragöödia «Egmont» kavatsused tekkisid Goethel 1775. aastal. Tollal veel noor luuletaja oli meelestatud palju radikaalsemalt kui hiljem. Isikliku sõltumatuse ja vabaduse ning inimkonna üldise õnne ideaal innustas teda looma ehtsalt revolutsioonilist ajaloolist tragöödiat «Götz von Berlichingen, raudkäega rüütel» (1771). Dramaatilises luuletuses «Prometheus» ülistas luuletaja müütilist kangelast, kes inimeste õnne nimel jumalate vastu mässu tõstis. Mõtteviisi sellise suuna juures on loomulik, et Goethe tähelepanu köitis Madalmaade rahva kangelaslik võitlus, mida see pidas Hispaania ikkest vabanemiseks. Goethe lähedane sõber Schiller pühendas Madalmaade lahkulöömise ajaloole eri uurimuse ning Goethe otsustas ühe selle võitluse episoodi ainetel tragöödia kirjutada. Teose keskseks kujuks valis ta väejuht Egmonti, kes tõusis üles Hispaania kuninga Philipp II despotismi vastu ja hukati 1568. aastal Brüsselis Hispaania asehalduri hertsog Alba poolt.

Tragöödia esimene redaktsioon on lõpetatud 1782. aastal, teine 1787. aastal. Luuletaja vaated olid selleks ajaks tunduvalt muutunud. Tekkis skeptitsism, pikkamööda vaibus revolutsiooniline vaimustus, tuhmusid vanad ideaalid... See protsess toimus nii kiiresti, et juba kahe aasta pärast, 1789. aastal, kui puhkes Prantsuse kodanlik revolutsioon, oli Goethe üks neid väheseid saksa intelligente, kes teate Bastille' vallutamisest külmalt vastu võtsid. Selle vaadetes toimunud muutuse tõttu ei ole revolutsioonilised meeleolud tragöödias «Egmont» väljendatud nii selgesti kui «Götzis» või «Prometheuses».

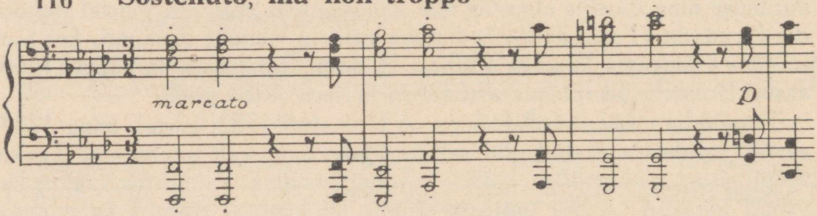
Goethe ei ole kujutanud Egmonti aktiivse võitlejana rahvusliku vabaduse eest, vaid meeletult julge, ülla ja võluva inimesena, kes hukkub omaenda ettevaatamatuse tagajärjel. Tema armastatu, rahva hulgast pärineva tütarlapse Klärcheni võluvus täiendab Egmonti suurepärast kuju. See on kartmatu naine, kes tahab armastatud inimesega külg külje kõrval võidelda. Egmonti isiksuse on poeet joonistanud suure jõuga, ent sellele vaatamata mõistab vaataja, et kangelasel ei ole elus suuri eesmärke. Ainult vangitornis hukkamist oodates kannab ta ette monoloogi

vabadusest. Ekstaasis kutsub ta oma rahvast üles, relv käes, vaenlasele vastu astuma. Ilmuvad hispaanlastest valvurid. Eesriie langeb, hakkab kostma muusika, «võidusümfoonia», mis ennustab rahva tulevast võitu. Kuid selline lõpp ei tulene hoopiski mitte Goethe tragöödiast. «Võidusümfoonia» ei ole süžee arengu seaduspäraseks tulemuseks; pigem vastupidi — tragöödias võidutseb hertsog Alba ja teose ainsaks sisuks on kangelase enda traagiline saatus. Seetõttu kõlavad Egmonti viimased sõnad vabadusest, samuti nagu ka võidumuusika, mõnevõrra ootamatult.

Beethoven võttis «Egmonti» käsile pärast seda, kui oli saanud teatrilt tellimuse, kuid algul ei ilmutanud ta selle töö vastu just erilist indu. Hiljem, kui see teda kaasa oli kiskunud, muutis ta tragöödia sisu ja töötas heameelega. «Egmonti» muusika kuulub suure helilooja kõige revolutsioonilisema sisuga teoste hulka. Selles on üheksa muusikapala: avamäng, kaks Klärcheni laulu, neli vahemängu, Klärcheni surmastseen, Egmonti viimase monoloogi melodraama ja finaali «Võidusümfoonia».

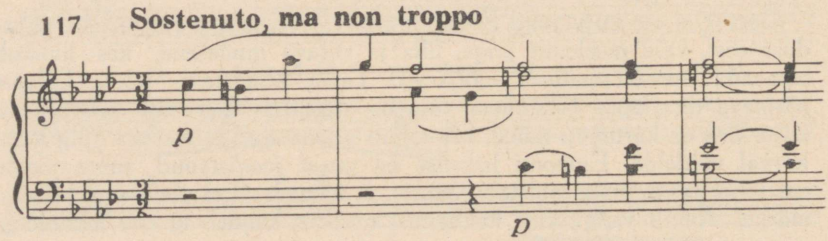
Avamäng «Egmontile», fa-minoor *opus* 84, on Beethoveni programmilise muusika parimaks näiteks. Avamäng algab aeglase sissejuhatusega — *Sostenuto ma non troppo*, kus juba esimeseks teemaks on kahe kujundi vastandamine. Tragöödia «Egmont» sisu lubab meil siduda neid kujundeid Hispaania ülemvõimu ikke ja selle ikke all kannatava rahva ideedega. Esimene motiiv meenutab rütmiliselt raskepärast hispaania õukonnatantsu — sarabandi — ja assotsieerub hõlpsasti Hispaania anastajate kujundiga:

116 **Sostenuto, ma non troppo**



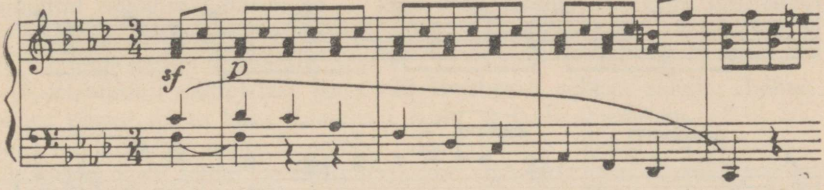
Teiseks motiiviks on rida «ohkeid» ja seda võib seostada rõhutud rahva kujundiga:

117 **Sostenuto, ma non troppo**



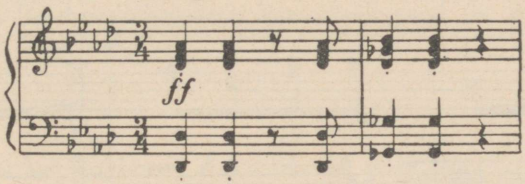
Sissejuhatusele järgnevas *Allegro*'s kannatusmotiiv teiseneb, muutub aktiivseks, sõjakaks:

118 **Allegro**



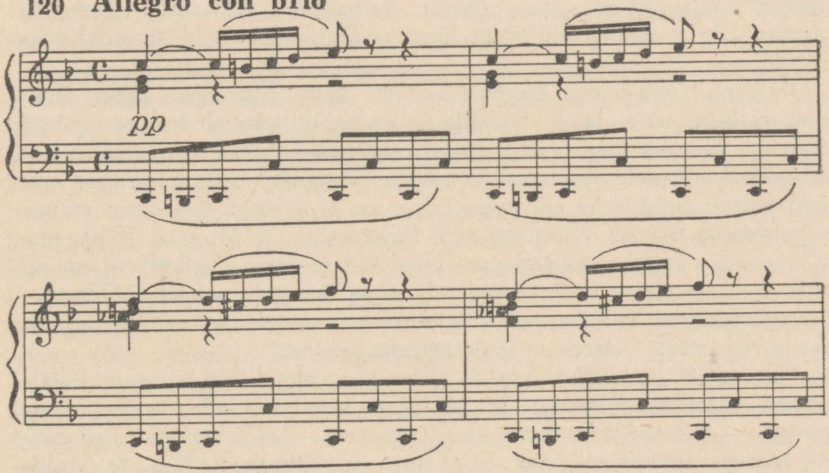
Sarabandi motiiv omandab arenduse käigus pahaendelise triumfi varjundi:

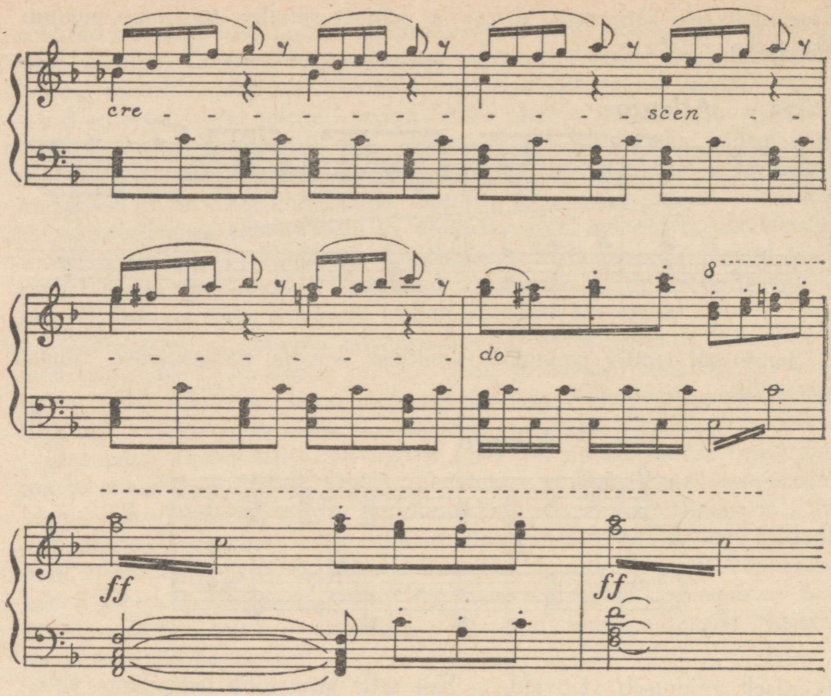
119 **Allegro**



Ajutiselt võidutseb vägivald... Ent selle järel lööb helendama vabaduse koit. Avamängu *coda* muusika annab edasi varjatud ärevust, mis üha paisub, muutub pikkamööda rõõmujuubelduseks — ja vase sädelev kõla kuulutab rahva tulevast võitu:

120 **Allegro con brio**





Kogu orkester on pandud liikuma; sõjaväemuusikale nii tüüpilised pikoloflöötide vilistavad helid, trompetite ja metsasarvede rõkatavad hüüded rõhutavad muusika põhilist juubeldavat koloriiti. Beethoven kasutas seda avamängu hiilgavat lõpuosa ühtlasi ka etenduse pidulikuks finaaliks.

Ülejäänud numbritest paistavad silma kaks Klärcheni laulu. Üks neist on kiire marsi laadi, flöötide ja trummide teravalt kõlava saatega rännaku- või sõdurilaul («Põrisevad trummid»), teine — lüüriline, mis on loodud sõnadele «Rõõmus ja mures». Liigutav on muusikaline episood, mis kujutab oma elu enesetapmisega lõpetanud Klärcheni surma.

Esimesena mängis Klärcheni osa (esietendus oli 24. mail 1810. aastal) nooruke andekas näitlejanna Toni Adamberger, kellest hiljem sai lahingus prantslaste vastu langenud saksa luuletaja-patrioodi Theodor Körneri mõrsja. Esitame siin Adambergeri jutustuse sellest, kuidas Beethoven temale Klärcheni laulu selgeks õpetas.

«Olin tollal lapselik, reibas ja lõbus noor olend, kes ei osanud seda inimest väärilselt hinnata: ta ei imponeerinud mulle sugugi, kuna praegu — seitsmekümne kuue aasta vanuselt — mõistan ma täiel määral temaga tutvumise õnne... Tema küsimusele: «Kas te laulda

oskate?» — vastasin ma ilma järele mõtlemata lihtsameelse «ei»-ga. Beethoven vaatas mulle hämmastunult otsa ja ütles naeratades: «Ma pean ju teie jaoks «Egmontile» laulud kirjutama.» Seletasin talle koguni lihtsalt, et olen alles neli kuud laulnud ja et olin hääle käheduse tõttu sunnitud õpingud katkestama ... Siis ütles Beethoven Viini murrakut naljatlevalt järele aimates: «Noh, sellest tuleb tore lugu!» Tema poolt oli see tõepoolest suurepärane lugu.»

Kontrollinud näitlejatari laulu, jäi Beethoven sellega rahule; kolme päeva pärast tõi ta kaks Klärcheni laulu ja laulis need ette. «Kui ma need mõne päeva jooksul selgeks olin õppinud, lahkus ta järgmiste sõnadega: «Nii, nüüd on hästi. Nii just lähebki hästi. Laulge, ärge laske end mitte milleski veenda ja ärge mind läbi kukutage.» Ta läks ära, ma ei näinud teda kunagi enam oma toas. Ainult proovidel, kui ta dirigeeris, noogutas ta mulle mõne korra sõbralikult ja heatahtlikult. Keegi vanahärra avaldas arvamust, et laulud, mis olid varustatud orkestrisaatega, oleks tulnud laval ainult kitarri saatel ette kanda. Selle peale vangutas Beethoven äärmiselt koomiliselt pead ja ütles silmade välkudes: «See tunneb asja!»

1809. aastal sai Beethoven Amsterdamist teate tema valimise kohta Hollandi teaduste, kirjanduse ja kunsti akadeemia korrespondeerivaks liikmeks. Beethoveni kuulsus ei tuhmunud, vaatamata sellele, et tema esinemised pianistina muutusid süveneva kurtuse tõttu üha harvemaks.

1812. aastast peale hakkab Beethoveni loominguline produktiivsus langema ja ta ei saavuta enam kunagi endist töötempot.

Teoste kunstiline tase jääb kuni helilooja elu lõpuni endisele kõrgusele. Väsimatu edasiliikumine, saavutatu süvendamine ja muusikalise väljenduse uute vormide otsingud — kõik see on Beethovenile iseloomulik ka kogu tema hilisema tegevuse vältel.

Olles nagu alati uhke oma kunstilistele ülesannetele ja hinnates kõrgelt kunstniku osa ühiskonnas, kirjutas Beethoven kirjastajatele, kes talle ette heitsid, et ta liiga kõrgeid honorare nõuab: «Minu eesmärgiks ei ole, nagu teie arvate, muutuda muusikakunsti alal tegutsevaks liiakasuvõtjaks, kes kirjutab ainult selleks, et rikastuda, oo, hoidku mind [jumal], kuid siiski armastan ma sõltumatut elu ... Ka teie kui kõige humaansem ja palju enam haritud inimene kõigi muusikakirjastajate hulgas, ei oleks pidanud oma lõplikuks eesmärgiks seadma mitte ainult kunstnikule viletsat honorari maksta, vaid anda talle võimalus luua takistamatult kõike seda, milleks ta on võimeline ja mida temalt oodatakse» (kiri Härtelile 26. augustist 1810. a.).

Neil aastail mõtles Beethoven eriti palju reisimisest. Teda tõmbas Inglismaale, Itaaliasse ja Pariisi, kuid ometi jäid kõik need kavatsused teostamata. 1810. aastal sai helilooja kutse sõita Napolisse, kuid ei kasutanud seda ja sõitis kavatsetud suure Itaalia-reisi asemel, mis oli

ette nähtud tervise parandamiseks, 1811. aastal dr. Malfatti nõuandel tšehhi kuurorti Teplitzi.

Teplitzis viibimine 1811. aasta suvel ei muutnud tema tervist oluliselt paremaks, kuid jäi unustamatuks huvitavate kohtumiste tõttu. Kuurorti ei sõitnud Beethoven üksinda. Kaks aastat enne seda oli ta sõbraks saanud Franz Oliva nimelise noormehega, kes teenis agendina kaubandusfirmades. Tema lähedased suhted Beethoveniga säilisid kuni 1812. aastani, mil helilooja, kes oli äkiline ja sellistel hetkedel ülekohtune nagu ikka, keelepeksu mõjul selle ustava sõbra peaaegu minema kihutas, nimetades teda kirjas Brunswickile «tänamatuks lurjuseks». Kuid Beethovenil oli seda «tänamatut lurjust» veel vaja: sõprussidemed loodi uuesti ja Oliva osutas heliloojale endiselt kõikvõimalikke teeneid, kuni ta 1820. aastal Venemaale sõitis, kus ta sai Tsarskoje Seloo lütseumisse saksa keele õpetajaks.

Oliva sõitis Teplitzi varem, et leida sobivat korterit. Juuli algul saabus ka Beethoven.

Teplitzis kohtus ta silmapaistvate saksa kultuuritegelastega ja inimestega, kes esindasid noort, Preisimaal tekkinud eesrindlikku saksa rahvuslikku vabadusliikumist, mis oli suunatud Prantsuse anastajate vastu ja mis tõstis esile saksa filosoofia, teaduse ja kirjanduse väärtust. Selle eesrindliku liikumise keskuseks oli Berliini ülikool. Neil aastail kõlasid selle õppeasutuse kateedrist saksa filosoofi Johann Gottlieb Fichte leegitsevad patriootilised kõned, mis olid suunatud Napoleoni okupatsiooni vastu.

Beethoveni uute tuttavate hulgast Teplitzis paistab eelkõige silma kahekümneaastane leitnant Varnhagen von Ense, kes sõitis Teplitzi koos oma tulevase naise Rahel Leviniga puhkust veetma. Varnhagenist sai hiljem diplomaat ja huvitavate päevikute ning mälestuste näol jättis ta endast mälestuse saksa kultuuriajalukku. Tema rahulik ja terav mõistus fikseeris kõik vähegi tähelepanuväärse, millega ta oma eluteel kokku puutus. Veendumustelt liitus ta neil aastail tervenisti saksa vabadusliikumisega; iseloomulik on see, et ta võttis Vene armee kapteni aukraadis osa sõjakäigust Napoleoni vastu 1812. aastal. Tema mõrsja Rahel Levin oli omal ajal tuntud kirjanik-romantik. Terava mõistuse, peene huumori ja suurepärase kirjandusliku keele tõttu sai ta üheks Saksamaa kunstimaailma silmapaistvamaks esindajaks. Tema kuueköiteline kirjavahetus Varnhageniga on tolle aja saksa kirjandusliku stiili mälestusmärgiks.

Varnhagenit ja Olivat sidusid pikka aega vastastikuse sümpaatia sidemed. Beethoven, kes suhtus samuti Varnhagenisse sõbralikult, tegi talle ettepaneku tõlkida prantsuse keelest ooperilibreto, mis heliloojale meeldis. Mõlemad, eriti Varnhagen, unistasid ühisest tööst teatripõllul. Kirjas oma ülemale andis ta Beethoveni kohta sellise hinnangu: «Kummaline inimene, elab tervenisti oma kunstis, on hoolas ega tunne üldse muret kõige muu üle.»

Üksikasjalisem hinnang suure heliloja kohta sisaldub Varnhageni

raamatus «Tähelepanuväärset»: «Kurtus on ta misantroobiks teinud ja üksinduses arenenud iseloomuomadused raskendasid ning kahandasid veelgi enam neid väheseid, juhuslikult pealesunnitud tutvusi. Kuid oma üksildaste jalutuskäikude ajal nägi ta lossiaias paar korda Rahelit; tütarlapse näoilme, mis meenutas talle kalleid näojooni, torkas talle silma. Oliva nimeline armastusväärne noormees, kes teda ustava sõbrana saatis, viis meid kerge vaevaga kokku. Seda, millest Beethoven tungivatele palvetele vaatamata järsult keeldus, seda, milleks teda ükski jõud painutada ei suutnud, siis kui (õudne juhtum!) keegi vürst kord Viinis kunstnikku oma külalistele väevõimuga mängima tahtis panna, — just seda pakkus ta meile heameelega ja rohkesti: ta istus klaveri taha ja mängis oma kõige uuemaid, veel tundmatuid teoseid või andus vabale improvisatsioonile. Beethoven kui inimene imponeeris mulle veel märksa rohkem kui Beethoven-kunstnik, ja kuna minu ja Oliva vahel tekkis peatselt tihe sõprus, kohtusin ma heliloojaga iga päev, ning kuna Beethoven innukalt toetas minu kavatsust tema jaoks uuesti tõlkida või parandada ühe dramaatilise kompositsiooni teksti, siis muutusid minu suhted temaga veelgi lähedasemaks.»

Rahel Levin kõitis tõepoolest Beethoveni tähelepanu. See mitmekülgselt andekas naine ei veedelnud teda mitte üksnes kirjanikuna. Just tollal oli Levini poliitiline salong üks saksa vaimuelu keskpunkte. Teplitzis kujunes tihe poliitiliste mõttekaaslaste ring, millega liitusid poeetlüürik Tiedge (tema sõnadele kirjutas Beethoven laule) ja mitu teist isikut. Varnhageni väite järgi jagas Beethoven mõnda aega Fichte poliitilisi vaateid, mis ringi liikmete hulgas olid levinud. Fichte aitas oma «Kõnedega saksa rahvale» kaasa rahvusliku iseteadvuse ärkamisele.

Samal suvel tutvus Beethoven Teplitzis veetleva tütarlapse, Berliini «Lauluakadeemia» oivalise lauljatari Amalie Sebaldiga. Kaasaegsed olid vaimustuses tema «nõiduslikust häälest» ja «võluvast välimusest». Beethovenit kütkestas tema elav sarm. Sama aasta sügisel kirjutab helilooja ärasõitnud Tiedgele: «Suudle palavalt Amaliet, siis kui meid keegi ei näe.» See naljatlev tervitus iseloomustab kõige paremini Beethoveni suhteid Amaliega. Kerged naljad, lõbusad jalutuskäigud, heameel, mida pakkus suhtlemine armsa olendiga, — see ongi kõik, millega piirdusid Beethoveni suhted oma uue sõbratariga. Järgmisel aastal kohtusid nad uuesti ja taas jätkusid nende endised sõbralikud suhted. Ei ole mingit alust näha Amalie Sebaldis helilooja sügava kire objekti ja samastada seda tütarlast «surematu armsamaga», nagu teevad seda mõned biograafid.

Euroopa poliitiline õhkkond muutus äärmiselt pinevaks. Saksa riigid ägasid Napoleoni kanna all. Prantsuse keiser oli oma vägevuse tipul ja ei olnud alandust, mida ta oma saksa vasallidele poleks tunda andnud. Vürstid ja kuningad värisesid vallutaja ees, kuna saksa rahva laiu kihte oli haaranud vabadusliikumine.

Valmistades ette sõjakäiku Venemaale ja püüdes kindlustada oma tagalat, katsus Napoleon seda liikumist maha suruda. Kuid rahvusliku vabadusliikumise ideed võtsid maad ja tungisid saksa ühiskonna kõikidesse klassidesse. Kasutades Vene kampaania algust, kutsusid Napoleoni ees lömitavad saksa valitsejad kokku salajase kongressi, mis toimus suvel Teplitzi kuurordis. Mitme nädala jooksul kogunesid Teplitzi terviseparandamise ettekäändel valitsevad vürstid ja monarhid.

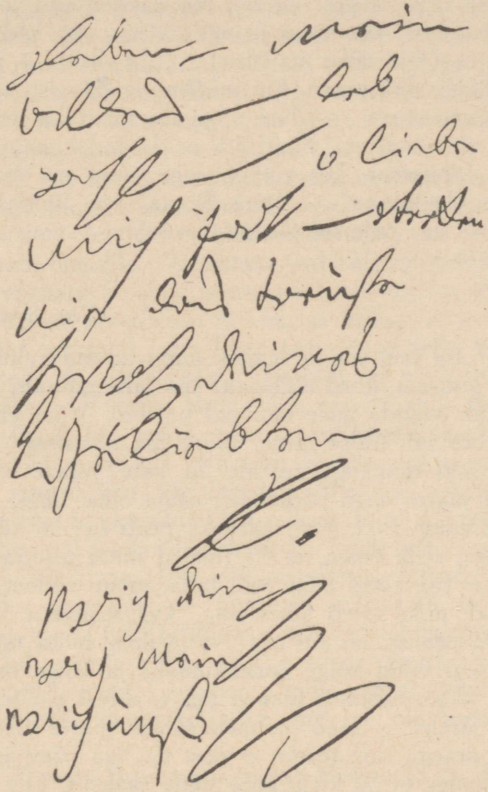
Just nendel pinevatel päevadel ilmus suurilmalikku, täpsemini suurvürstlikku kuurorti Beethoven. Teda huvitasid üpris vähe kõrged külalised ja neid ümbritsev kõmu.

Esimestel päevadel pärast Teplitzi saabumist kirjutas ta mõistatusliku kirja, mis on esile kutsunud terve hulga kommentaare ja oletusi. Beethovenit käsitlevas kirjanduses kannab see dokument nimetust «Kiri surematule armsamale». Tänapäevani ei ole õnnestunud teada saada, kes oli kirja adressaat ja mil viisil kiri uuesti Beethoveni kätte sattus. Alles üsna hiljuti õnnestus kindlaks teha, et kiri on kirjutatud 1812. aastal Teplitzis, — varem paigutasid biograafid selle 1806. ja isegi 1801. aastasse. Esitame siin selle dokumendi, mis kergitab katet helilooja kõige intiimsematelt elamustelt; see on osa Beethoveni sellest elust, mida tal õnnestus ümbritsevate inimeste pilkude eest täiesti varjata:

«6. juulil, õhtul.

Mu ingel, mu kõik, mu mina. Ainult paar sõna täna ja nimelt pliiatsiga [Sinu omaga]; alles homsest alates on minu aadress päris kindel. Milline kahetsusväärne ajakaotus taolistes [asjades]! — Milleks see sügav nukrus seal, kus valitseb [kõneleb] tungiv paratamatus? Kas siis tõesti meie armastus saab püsima jääda ainult ohvrite hinnaga, ainult siis, kui me ei ihalda kõike? Kas Sa ei saa siis muuta seda [olukorda]; et Sina ei ole päriselt minu ja mina päriselt Sinu? — Oo jumal, heida pilk kaunile loodusele ja vaigista oma südant sellega, mis olema peaks. Armastus nõuab õigusega kõike ja tervenisti, see tähendab et *mina* [oleksin] *Sinuga, Sina minuga.* Ometi unustad Sa nii kergesti, et ma pean elama nii *endale kui Sinule;* — oleksime me päriselt ühendatud, saaksid Sa seda valu niisama vähe tunda kui minagi. — Mu reis oli hirmus. Jõudsin kohale alles eile hommikul kell neli, sest ei olnud küllalt hobuseid. Postitõld valis teise marsruudi, kuid missugune hirmus tee seal oli; viimases postijaamas hoiatati mind, et ma vastu ööd ei sõidaks, — hirmutasid mind metsaga, kuid see ainult ärritas mind, kuid mul ei olnud õigus: vanker lihtsalt pidi sel hirmsal põhjatul külavaheteel katki minema; kui mul ei oleks olnud nii tublisid postipoisse, oleksin ma teele istuma jäänud. Esterházyt tabas teisel, harilikul teel kaheksa hobusega sama saatus mis mind neljaga — igatahes oli mul osaliselt jälle hea meel, nagu alati, kui ma millestki õnnelikult jagu olen saanud. — Nüüd kärmesti kõigelt väliselt sisemise juurde. Me kindlasti näeme teineteist varsti; ka täna ei saa ma Sulle teatada oma tähelepanekuid, mida ma nende paari viimase päeva jooksul oma elu kohta olen

teinud. — Oleksid meie südamed alati tugevasti teineteise vastu surutud, siis ei teeks ma muidugi midagi sellist. Mu süda on tulvil kõigest sellest, mida ma Sulle tahaksin öelda, ah — on selliseid hetki, kus ma



Kiri «surematule armsamale». Autograaf
(lõpp)

tunnen, et keel on veel jõuetu. — Kogu julgust — jää minu truuks, ainsaks aardeks, mu kõigeks, nagu mina Sulle; kõike muud, mis meil olema peab, andku meile jumalad!

Sinu truu Ludwig.

Esmaspäeval, 6. juulil, õhtul.

Sa kannatad, Sa mu kõige kallim olend. — Just praegu sain ma teada, et kirjad tuleb ära anda hommikul vara. Esmaspäev, neljapäev on ainsad päevad, millal post siit K-sse [Karlsbadi] läheb. — Sa kannatad. — Ah, kõikjal, kus ma olen, oled ka Sina [alati] koos minuga,

koos minuga. Ning koos Sinuga, ma tean, üksnes koos Sinuga suudan ma elada — milline elu!!! Nii!!! Ilma Sinuta — taga aetuna igal pool inimeste headusest, mida ma kunagi pole püüdnud ära teenida ega olegi ära teeninud, — [ma kannatan], mind haavab alati valusalt inimese alandumine teise inimese ees. Ja kui ma vaatlen end ühenduses kogu universumiga, mis olen siis mina ja mis on siis see, keda kõige suuremaks hüütakse... (kui väike ma olen)... Ja siiski — just selles ongi inimese jumalikkus. Ma nutan, kui mõtlen, et Sa vist alles laupäeval saad minult esimese teate. — Kui väga Sa mind ka armastaksid, ma armastan Sind siiski rohkem. Kuid ära peida end kunagi minu eest. — Head ööd. — Inimesena, kes võtab vanne, pean ma magama heitma. Oo jumal! Mis elu see on! — Ilma Sinuta! Nii ligidal! Nii kaugel! Meie armastus — kas pole see tõeline taevavõlv — ning ka niisama kindel nagu taevavõlv!

Tere hommikut, 7. juulil.

Juba siis, kui ma veel voodis laman, tungivad mu mõtted Sinu poole, minu surematu armsam, kord rõõmsalt, siis jälle nukralt, küsides saatuselt, kas ta võtab kuulda meie anuvaid palveid. Võin elada vaid täielikult Sinuga koos või üldse mitte. Ning ma otsustasin isegi senikaua kaugel võõrsil ringi rännata, kuni ma Su käte vahele võin lennata ja tunda end Sinu juures nagu kodumaal, saata oma hing, mille Sa oled kütkestanud, vaimude riiki. Jaa, kahjuks peab see nii sündima. — Sa saad endast jagu, seda enam, et Sa tunned minu truudust Sinu vastu, — mitte iialgi ei saa keegi teine vallutada minu südant, ei iialgi, ei iialgi! Oo jumal, miks tuleb lahus olla, kui teineteist ometi nii väga armastatakse. Ja pealegi on mu elu V-s [Viinis] nüüd täis muresid. — Sinu armastus tegi mind kõige õnnelikumaks ja kõige õnnetumaks inimeseks ühtlasi. Minu aastates tunnen ma vajadust elu teatava tasasuse ja ühetaolisuse järele; — saab see meie suhete juures võimalik olla? — Mu ingel, just praegu sain teada, et post siit iga päev ära läheb; pean sellepärast lõpetama, et Sa kirja kohe kätte saaksid. Ole rahulik, ainult meie olemasolule tasakaalukalt vaadates võime saavutada oma sihi — elada koos. Ole rahulik — armasta mind — täna — eile! Milline pisarsilmne igatsus Sinu järele — Sinu järele — Sinu järele — mu elu — mu kõik! Ela hästi!— Oo, armasta mind ka edaspidi — ära mõista iial valesti oma armsama Ludwigi ustavaimat südant.

Igavesti Sinu,
igavesti minu,
igavesti teineteise.»

See kiri leiti järgmisel päeval pärast Beethoveni surma vana riidekapi salalaekast koos Therese Brunswicki pildi ja mõnede muude dokumentide ning väärtpaberitega. Võimalik, et kiri oli adressaadile ära saadetud ja hiljem tagastatud, aga võimalik, et seda ei olnud ka üldse kunagi kellelegi saadetud.

Ei ole võimatu, et kiri oli adresseeritud Therese Brunswickile. See naine etendas Beethoveni elus vastuvaidlematult suurt positiivset osa. Neid ühendasid palju aastaid kestnud sügav sõprus ning vastastikune kiindumus. Et aru saada sellest, kuidas neljakümne kahe aastane helilooja pärast palju aastaid kestnud tutvust Theresega oma kolmekümne seitsme aastasele sõbratarile säärase kirja võis kirjutada, tuleb uuesti elustada kogu nende vastastikuste suhete arenemise protsess. See pakub seda enam huvi, et Therese Brunswick on kõige tähelepanuväärsema, kõige silmapaistvama isiksusega naine kõigi nende hulgast, kes kunagi Beethoveni kirgliku poolehoiu objektiks olid olnud.

Beethoven oli korduvalt armunud noortesse kergemeelsetesse aadlineidudesse; need kiindumused tõid talle palju kannatusi. Kiri «surematule armsamale» — kes ka ei oleks selle adressaat — on määratud hoopis teist laadi olendile. Hoolimata seal väljendatud kannatusest selle pärast, et on võimatu ühineda armastatud naisega, on kiri tulvil kindlat usku vastastikusesse armastusse ja kõneleb sellest, et armastajate vahelised suhted olid tekkinud juba kaua aega enne selle kirja kirjutamist. Ent kõigist meile tuntud naistest, kes olid nii või teisiti Beethoveniga seotud, võib üksnes Therese Brunswick vastata neile tingimustele.

Romain Rolland, kes tutvus Therese intiimsete päevikutega ja kirjutas essee «Õed Brunswickid ja nende täditütar «Kuupaistesonaadist»», lõpetab essee ettevaatliku järeldusega: «Oletused «surematu armsama» suhtes ei näi olevat kokkusobimatud sellega, mida ma tema elutingimuste kohta nimetatud ajal teada olen saanud.» Peale selle tunnustab Rolland küllalt suure hulga kummaliste kokkulangevuste olemasolu, mis on küllaldased selleks, et samastada Thereset «surematu armsamaga». Ent peaaegu samal ajal (1927), kui see töö trükist ilmus, andis Rolland muutmata kujul uuesti välja oma kuulsa «Beethoveni elu»; selles esitatakse hoopis teine versioon, mille järgi Therese ja Beethoven olid juba 1806. aastal kihlatud, mis ei ole kooskõlas mainitud esseega[1].

Krahvinna Therese Brunswick tutvus Beethoveniga 1800. aastal, kui ta oli kakskümmend viis aastat vana. Selle aasta maikuus saabus ta koos ema ja noorema õega ungari perekonnamõisast Viini ja võttis kuueteistkümne päeva jooksul Beethoveni juures klaveritunde. Helilooja jäi oma uue õpilasega väga rahule: Therese oli oivaline muusik ja juba lapsepõlvest alates Ungaris avalikult esinenud. Beethoven sõlmis lähedased suhted ka tema venna Franziga. Noormeeste vahel tekkis sõprus: Beethoven käis mitu korda Brunswickide pool, kus teda võeti vastu nagu lähedast inimest. Seni oli Theresele kuulunud ainult tähtsusetu koht Beethoveni elus: kaks armastust — Giulietta (kuni 1802. aastani) ja

[1] 1938. aastal väljaantud töös Beethoveni kohta kaldub Rolland arvama, et kirja adressaadiks on meile tundmatu noor tütarlaps ja et kirja toon annab tunnistust tema kirglikust kiindumusest Beethoveni vastu, millele helilooja seab vastu rahulikuma, hoopiski mitte kirgliku tunde. Nii on siis küsimus «surematust armsamast» endiselt lahendamata.

Therese õde Josephine (kuni 1805. aastani) — olid ta tagaplaanile nihutanud. Alles 1806. aastast algab nende lähenemine. 1807. aastal ilmub trükist «Appassionata» pühendusega Franz Brunswickile, mis tuleb ümber adresseerida Theresele. Samal aastal annab Beethoven Franzi kaudu üle «palava suudluse tema õele Theresele». See kõlab veel sõbraliku naljana.

Vahepeal olid Therese elus toimunud tõsised muutused. Inimesena, kellel oli sügav ning kirglik loomus, unistas too tütarlaps suurtest tegudest. Mitte juhuslikult ei leidu tema päevikus julgeid, heroismist tulvil mõtteid: «Ilma võitluse ja hädaohtudeta ei ole võite.» Kuni 1806. aastani esines ta suurilma seltskonnas ja sai ungari salongides kuulsaks oma muusikalise ande, suurepärase mängu, hääle ja deklamatsioonide poolest; üksvahe juhatas ta orkestrit. Kuid seltskondliku diletandi menu ei rahuldanud teda. Ta tahtis suuremat — ta janunes moraalse sangariteo järele. Tema isiklik elu nurjus: ta ei abiellunud, kuigi ta üksvahe isegi soovis, et tal oleks perekond. Ta ei kohanud oma eluteel inimest, kes oleks suutnud rahuldada tema kõrgeid nõudmisi. Peale selle oli tal füüsiline viga — lülisamba kõverdumine, mille tõttu ta kergelt kühmu jäi. See rusus teda rängasti ja põhjustas iseäranis umbusklikku suhtumist õnnevõimalusse isiklikus elus. Tema pildilt vaatab vastu noore naise veetlev nägu. Selles näos, mis kõneleb pingelisest seesmisest elust, on midagi sellist, mis meenutab antiikmaailma kangelannasid.

Beethovenit hindas Therese erakordselt kõrgelt, kuid ei mõelnud lähemast vahekorrast temaga.

1808. aastal sai Therese teadlikuks oma kutsumusest. Ta sõidab Šveitsi ja tutvub seal kuulsa šveitsi pedagoogi Pestalozziga, kes esimesena organiseeris laste varjupaiku, kasvatusasutusi ja õpetajate instituute. Oma mälestustes on Therese suurepäraselt kirjeldanud seda «väikest, sõnul-seletamatult inetut, kuid taevaliku headuse ja tohutu energiaga varustatud inimest, kes kõigest vulgaarsest kõrgemal seisis». Pärast seda elas ta mitu aastat Josephine mõisas, kus ta kasvatas tema nelja last, hiljem aga pühendus tervenisti ühiskondlikule kasvatusele. Kuni oma surmani (ta suri 1861. aastal kaheksakümne kuue aasta vanuselt) töötas Therese Ungari heategevates kasvatusasutustes, luues terve võrgu lasteaedu ja -sõimi kehvikute lastele.

Kui Therese oli kirja adressaat, siis võib oletada, et tema lähedased suhted Beethoveniga arenesid aastail 1808.—1812. Võimalik, et teel Teplitzi kohtus helilooja Prahast läbi sõites 1812. aasta juuli algul Theresega, kes elas õe mõisas Praha lähedal. Mõningad kirjas leiduvad väljendid saavad sel juhul mõistetavaks. Therese päevikus 1811. aastast on vihje «möödunud suurele tundele, mis on röövinud tema südame». Therese majapidajanna kõneles päris otseselt Beethoveni ja Therese armastusest ja isegi nende kihlusest. Tollesama isiku arvamist mööda ei saanud abielu teoks seetõttu, et Beethoven kõhkles. Ent tegelikult võis ainsaks reaalseks takistuseks olla ainuüksi Therese kõrgi aristokraatliku

perekonna vastuseis. Jälle kerkisid seisuslikud eelarvamused, nagu seitse aastat tagasigi, suure inimese teele.

Mälestust Theresest säilitas Beethoven kuni viimaste päevadeni. Veidi aega enne surma nähti teda Therese pildi kohale kummardunult nutvat.

Esimestel päevadel pärast Teplitzi saabumist elas Beethoven üksildaselt ja tegeles ainult enda ravimisega. Atmosfäär, mille sinna kokkusõitnud aristokraatia Teplitzis oli loonud, ärritas heliloojat. 14. juulil kirjutab ta Varnhagenile Teplitzi kohta: «Vähe inimesi ja sellegi vähese hulgas — mitte midagi väljapaistvat, sellepärast elan ma üksi! — üksi! — üksi!»

Ent üksindus lõppes peagi. Koos valitsejatega saabusid Teplitzi mitu Saksamaa silmapaistvat inimest, nende hulgas preisi jurist professor Savigny, ajaloolise koolkonna looja õigusteaduses, seejärel Varnhagen ja teised. 24. juulil saabus ka Bettina koos oma mehe Arnimiga. Kuid kõige enam rõõmu tundis Beethoven oma ammuse unistuse täitumise üle: 15. juuli paiku saabus Teplitzi Weimari suurhertsogit saatev minister ning salanõunik von Goethe. Suur inimene oli samal ajal ka tõeline õukondlane: kuningate ja vürstide ringis osutus Goethe hoopis teistsuguseks kui Beethoven teda oli kujutlenud. Kuid esimene kohtumine tekitas siiski tohutut rõõmu.

Oma päevikus on Goethe üles tähendanud rea kohtumisi heliloojaga. 19. juulil külastas luuletaja Beethovenit ja kirjutas siis samal päeval oma naisele Christiane Vulpiusele Karlsbadi: «Ma ei ole veel kunagi varem kohanud ühtki nii keskendunud, nii energilist ja siirast kunstnikku. Ma mõistan ülihästi, kui omapäraselt ta peab suhtuma ümbritsevasse maailma.» Järgmisel päeval tegid mõlemad pika jalutuskäigu. 21. juulil, pärast teistkordset visiiti Beethoveni juurde, kirjutas Goethe oma päevikusse: «Ta mängis imehästi». 23-ndal külastab luuletaja heliloojat uuesti, 27-ndal aga sõidab Beethoven arsti ettekirjutuse kohaselt Karlsbadi ja Franzensbrunni. Võimalik, et ajavahemikul 8.—11. septembrini kohtus ta Goethega Karlsbadis.

Kuid juba enne Beethoveni esimese Teplitzis-viibimise lõppu muutusid suhted kahe suure inimese vahel halvaks. Kaks nädalat pärast Goethega kohtumist kirjutas Beethoven Härtelile (Franzensbrunn, 9. augustil 1812. a.): «Õukonnaõhk meeldib Goethele märksa rohkem, kui see luuletajale kohane on. Kas maksab siis kõnelda virtuooside veidrustest, kui luuletajad, kelles tuleks näha rahvuse esimesi õpetajaid, kõik muu selle kassikulla tõttu ära unustada võivad?»

Goethe omakorda teatab kirjas oma sõbrale, Berliini heliloojale Zelterile tutvumisest Beethoveniga (2. september 1812. a.): «Ma sain tuttavaks Beehoveniga. Tema talent hämmastas mind; kuid kahjuks on ta täiesti ohjeldamatu isiksus, kes, tõsi küll, ei eksi, kui ta leiab, et kogu maailm on vastik, kuid millega ta kahtlemata ei tee seda meeldi-

vamaks ei temale endale ega ka teistele. Talle tuleb andeks anda ja tõsiselt kaasa tunda, sest ta kaotab kuulmise, mis teeb võib-olla vähem kahju tema olemuse muusikalisele kui seltskondlikule küljele. Olles selletagi lakooniline, muutub ta selle puuduse tagajärjel veelgi sõnakehvemaks.»

Goethe arvamust esitatakse tavaliselt tõendina tema ebadelikaatsest suhtumisest heliloojasse. Tegelikult aga on toodud sõnad täiel määral paikapidavad, kuid hindavad Beethoveni käitumist üksnes välisest küljest. Vastastikuse rahulolematuse põhjus aga seisab helilooja revolutsioonilis-demokraatlikus maailmavaates, mis ei olnud Goethele sel ajal vastuvõetav. Goethe avaldas sügavat ettenägelikkust, kui ta kõneles sellest, et suure helilooja kurtus mõjutas üksnes vähesel määral tema muusikalist loomingut. On kerge mõista, et Goethe ei saanud Beethoveni taltsutamatusse iseloomu osavõtlikult suhtuda. Kohtumistest saadud mulje ainult tugevdas luuletaja rahutustunnet, mille oli tekitanud Bettina esimene kiri: Goethet kohutas kõik, mis oleks võinud kõigutada tema hingerahu, mille see võimas ning kirglik loomus nii suure vaevaga oli saavutanud.

Ent siiski reageeris ta Beethoveni mõtteavaldustele rahulikult, püüdes esile tõsta tema väärtusi.

Hoopis teisiti käitus taltsutamatu Beethoven: ta raevutses Goethe vääritu, nagu ta arvas, käitumise üle. Bettina jutustab selle kohta järgmist: «Keisrinna ja Austria hertsogid viibisid Teplitzis ning osutasid Goethele palju tähelepanu ... Ta kirjeldas seda Beethovenile pidulikult tagasihoidlikes väljendites. «Ah, kah mul asi!» ütles too. «Te ei tohi nii teha, sellega ei tee Te midagi head. Te peate neile kõige sellega, mis Te endast kujutate, nina pihta andma, muidu nad seda ei märka ... Mina olen nendega hoopis teisiti käitunud: kui ma hertsog Rainerile (s. o. ertshertsog Rudolfile) tunde pidin andma ja kui ta mind esikus oodata laskis, andsin ma ta sõrmedele selle eest nagu kord ja kohus tegemist; kui ta mult küsis, miks ma nii kannatamatu olen, vastasin ma talle: «Ma kaotasin esikus aega ega saa nüüd kannatlik olla.» Pärast seda ei lasknud ta mind enam oodata. Samuti tõestasin ma talle, et selline alpus ainult kinnitab nende tõprust. Ma ütlesin talle: «Te võite, tõsi küll, kellelegi ordeni rinda pista, kuid sellega ei tee Te teda karvavõrdki paremaks; Te võite teha küll õue- või salanõunikke, — kuid mitte Goethet ega Beethovenit. Järelikult peate Te austust tundma selle vastu, mida Te ei suuda teha, millest Te veel kaugel olete; see on Teile kasulik.» Just sel ajal tulid keisrinna ja hertsogid neile (Goethele ja Beethovenile) terve õukonnaga vastu; siis ütles Beethoven Goethele: «Käige nagu siiani, minu käevangus, nemad peavad meid mööda laskma, mitte meie neid.» Goethe oli teisel arvamusel: ta vabastas oma käe, võttis mütsi peast ja jäi tee äärde seisma, kuna Beethoven, käed taskusse surutud, hertsogite ja nende saatjaskonna vahelt läbi läks ja ainult kergelt kübarat puudutas, kui nad kõrvale astusid, et talle teed anda, ja teda sõbralikult tervitasid. Beethoven ootas, kuni Goethe, kes



Beethoveni tuba
(E. Fr. Leyboldi joonistus)



Beethoven jalutuskäigul
(Tejčeki litо)



Beethoven ja Goethe Teplitzis 1812. aastal
(Romingi maal)



WENZEL KRUMPHOLZ ja MUZIO CLEMENTI



AMALIE SEBALD
(Kolbi joonistus)

nad sügavate kummardustega enda eest mööda oli lasknud, tema juurde jõudis, ja ütles: «Ma ootasin Teid, sest austan Teid ja pean Teist lugu, nagu Te seda väärite, kuid neile isikutele Te näitasite üles liiga suurt au.»

Pärast seda jooksis Beethoven meie juurde, jutustas meile kõik ja rõõmustas lapselikult, et oli Goethet pisut narrinud» (Bettina kirjast Pückler-Muskaule).

Täienduseks sellele jutustusele on Beethoveni sõnad tema nõndanimetatud kolmandast kirjast Bettinale:

«Goethe õpetas keisrinnale näitemänguosa (ta oli kirjutanud õukonna jaoks komöödia «Kihlvedu» ja õpetas osatäitjatele isiklikult osad selgeks); tema hertsog ja tema tahtsid, et ma seaksin lavastuse jaoks midagi oma muusikast; ma ütlesin mõlemale ära — nad mõlemad on armunud hiina portselanisse... Mõistus on nende üle oma võimu kaotanud ja ma ei hakka nende rikutusele mööndusi tegema. Ma ei hakka koos vürstidega absurdseid asju tegema.[1]»

Helilooja andis Goethele üldse demonstratiivselt käitumise õppetunde. «Ma tegin talle peapesu,» on Bettina Beethoveni sõnade põhjal üles tähendanud. Tuleb kas või hetkekski kujutleda, missugusel määral korrektne ja suurilmalikult kasvatatud Goethe Beethoveni kohtlemisest puudutatud oli, kõnelemata juba sellest, et mitte keegi ei tihanud kõnelda temaga sellises keeles. Helilooja tungis kallale nendele käitumisprintsiipidele, mida Goethe vankumatuiks pidas.

On loomulik, et asi läks suhete varjatud katkemiseni. Edaspidi ei maininud Goethe enam iialgi Beethoveni nime ja mõne aasta pärast ei vastanud enam tema kirjale. Beethoven aga tundis poeedi vastu kogu elu vältel sügavat lugupidamist ja püüdis temaga uuesti suhteid sõlmida, kuid asjatult: iga kord põrkas ta nagu seina vastu.

Suvi Teplitzis kinkis Beethovenile uue kohtumise Amalie Sebaldiga. See kohtumine tõi heliloojale palju meeldivaid tunde.

Kui kõnelda kohtumistest, mis olid Beethovenile nagu rõõmuvälgatusteks, siis tuleb mainida lapsi, keda ta väga armastas ja kellele ta igasugused vallatused andeks andis. Ühele kaheksa-aastasele tütarlapsele, kes saatis talle kirja ja oma käega väljaõmmeldud kotikese, kirjutas ta ilusa vastuse (7. juulil 1812. a.): «Mu armas, hea Emilia, mu armas väike sõber! Ma vastan su kirjale hilinemisega: vabandagu mind paljud tööd ja alatised haigused... Ära võta Händelilt, Haydnilt ja Mozartilt nende loorbereid: nad kuuluvad neile, kuid veel mitte mulle.

Sinu kotikest hoian ma ikka kõrvuti teiste lugupidamisemärkidega,

---

[1] Goethe ärritas Beethovenit sedavõrd, et luuletajaga suhtlemisel ei olnud ta teravustega kitsi. Kord, kui ta koos Goethega kalessis sõitis, avaldas luuletaja rahulolematust möödakäijate sagedaste kummarduste üle. Vastuseks ütles Beethoven: «Ärge erutuge, Teie ekstsellents, võib-olla on need kummardused määratud mulle.» Iseenesestki mõista ei võinud keegi kuulda seda, mis oli öeldud kalessis nelja silma all. Kuid nähtavasti hoolitses Beethoven ise selle dialoogi levitamise eest. Igal juhul on selline vastus Beethoveni suus täiesti tõenäoline.

mida mõned inimesed on mulle osutanud ja mida ma veel kaugeltki ära pole teeninud.

Õpi ikka edasi, ära piirdu kunstis ainult harjutustega, vaid tungi ka tema sisusse, kunst väärib seda, sest ainult tema ja teadus võivad inimest jumaluseni ülendada. Tõeline kunstnik ei tunne uhkust; oma sügavaks meelehärmiks näeb ta, et kunst on piiritu, ta tunneb ähmaselt, kui kaugel on ta eesmärgist; ning samal ajal kui teised on temast võib-olla vaimustuses, on ta kurb, et ei suuda veel jõuda selleni, kuhu talle suur geenius ainult nagu kauge päike teed näitab. Tuleksin meelsamini sinu juurde, sinu koduste juurde, kui rikka inimese juurde, kes näitab oma hinge viletsust... Ma ei tunne inimese muid väärtusi, kui need, mis liidavad ta parimate inimeste hulka; seal, kus ma neid leian, on minu kodumaa. Vaata mulle kui oma sõbrale ja oma perekonna sõbrale.

Ludwig van Beethoven.»

XVIII

Viini kongress

Napoleoni epopöa lähenes kiiresti lõpule. Juba 1813. aasta alguses, pärast Napoleoni ränka lüüasaamist Venemaal, tõstsid Saksa poliitikategelased pead. Viimane Prantsuse-vastane koalitsioon — Venemaa, Preisimaa ja Austria — andis Napoleoni impeeriumile otsustava hoobi. Nüüd, 1813. aastal tõusis üles saksa linnakodanlus, talurahvas ja intelligents, et rahvusliku vabaduse nimel, relv käes Prantsuse anastajate vastu võitlusse astuda.

Selle rahvusliku vabadusliikumise kasutasid ära Saksa monarhid. Nad kuulutasid välja «suure vabadussõja» «orjastajate» vastu. Veel 1813. aasta suvel nägi Napoleon Saksa valitsejates ainult alandlikke vasalle, ent juba sama aasta oktoobris, kolmepäevases «rahvaste lahingus» Leipzigi all sai Napoleon hirmsasti lüüa ja taandus Reini taha. Kümned tuhanded sakslased andsid oma vere võitluses Saksa maade sõltumatuse eest. Inglise väed Wellingtoni juhtimisel kihutasid prantslased välja Hispaaniast ja ähvardasid Napoleoni impeeriumi läänest.

Viimaks oli Napoleon, kelles vürstlik suurilma pööbel ikka veel nägi «revolutsiooni hüdrat», võidetud. Pärast seda, kui keiser oli Elba saarele asumisele saadetud, taastati Prantsusmaal Bourbonide dünastia, hakkas võidutsema reaktsioon; 1814. aasta sügisel tulid Viinis kokku Preisimaa, Austria ja teiste Saksa riikide keisrid, kuningad ja ministrid koos Vene keisri Aleksander I-ga, et jagada Napoleoni impeerium. Kongressil valitsesid aplus ja argus, mida vaid vaevu varjas võlts fraseoloogia. Valitsejad püüdsid võimalikult rasvasemat suutäit üksteise nina alt ära näpsata. Kuid hirm revolutsiooni ja rahva ees vaevas neid ikka veel ja Napoleon näis hädaohtlikuna isegi pagenduses. Austria välisminister, pärastine kantsler Metternich kasutas osavalt seda üldist argust ja ei olnud sellist reaktsioonilist abinõu, mille rakendamisele ta ei oleks mõjutanud Euroopa monarhe kongressi ajal ja pärast seda.

Metternich pidas revolutsiooniliseks isegi vabadussõja ideoloogide entusiasmi. Paljud kõrgemalseisvad isikud arreteeriti patriootiliste tunnete liiga ägeda väljendamise eest.

Viini kongress tähistab kõige mustema, kõige õelama üle-euroopalise reaktsiooni algust. Saksamaal kehastus see reaktsioon ühe inimese — vürst Metternichi kujus, kellel oli tohutu mõju kogu Euroopa asjade arenemisele. Metternichi režiimi tähe all mööduvad Beethoveni viimased eluaastad.

Kongressi päevil tuli Beethovenil tahtmatult etendada suurt osa. Viini kogunenud monarhid ja nende aristokraatidest teenijaskond avaldasid suurele heliloojale austust, meelitasid teda ning käisid ooperis ja kontsertidel, kus kanti ette tema teoseid. Mitte kunagi kogu oma elu ajal ei olnud Beethoven nii kuulus kui neil aastail. Tema ees avanesid kõik uksed; keiserlike teatrite direktsioon libitses tema ees; tema kontsertide ajal oli saal alati puupüsti täis; «Fidelio» toodi uuesti lavale toredas lavastuses ja suurepärases esituses. Ent nagu alati ei osutanud helilooja kõige vähematki tähelepanu hiilgavale, teda ülistavale aadlile, arvestas kainelt kujunenud olukorra materiaalseid paremusi ja ei tundnud mingit huvi üksteise järel toimuvate pidustuste vastu.

Ballid, raudid, maskeraadid ja toredad etendused täitsid neil päevil aristokraatia jõudeaega ning õigus oli sellel inimesel, kes ütles, et Viini kongressi «ei peeta, vaid tantsitakse». Meelelahutuste kulud moodustasid tolle aja kohta ennekuulmatu summa — kolmkümmend miljonit floriini. Tähelepanu keskpunktis oli keiser Aleksander I ja ei ole siis imestada, et krahv Razumovski, Vene saadik Viinis, kes oma hiilgavas lossis kongressi päevil balle korraldas, sai üheks silmapaistvamaks kujuks. Tema juures puutus Beethoven kokku kõrgelseisvate isikutega. Ka teised metseenid, kes suurele heliloojale meeldida püüdsid, aitasid selleks kaasa, et Beethoven esines omaenda-tahtest sõltumata «moodsa» muusiku osas, mis oli tema loomusele võõras. Muuseas, juba ammu enne kongressi algust oli heliloojast saanud nii-öelda poolametlik kunstnik. Kogu lugu toimus järgmisel viisil.

Viinis elas leidur-mehaanik Johann Nepomuk Mälzel. Ta oli hea pianist ja pedagoog, kuid tema tõeliseks kutsumuseks oli leiduritegevus ja just sellel alal saavutas ta silmapaistvaid tulemusi. Beethoven sõlmis lähedased suhted heasüdamliku ja ausameelse Mälzeliga, kes osutas heliloojale suure teene, konstrueerides talle kuuldetoru.

Mälzeli kõige suurepärasemaks leiutiseks oli seadis, mida nimetatakse «metronoomiks» ja mis määrab ühtlaste löökidega absoluutselt täpselt kindlaks ükskõik missuguse tempo. 1812. aastal koosnes see aparaat, mida esialgu nimetati muusikaliseks kronomeetriks, väikesest vasarast, mis lõi puust alasi pihta. Möödus mitu aastat, enne kui see seadis omandas tänapäevase kuju (pendel ümberpaigutatava raskusega). Sellel uuel kujul levis seadis üle kogu maailma ja tema kiirusteskaala sai kõikjal tunnustatud täpseks tempomõõtjaks.

Tutvunud 1812. aastal seadise esialgse konstruktsiooniga — «muu-

sikalise kronomeetriga» —, sattus Beethoven vaimustusse ja kirjutas rütmiliste vasaralöökide matkimiseks Kaheksanda sümfoonia *Allegretto*, mida iseloomustavad puupillide täpsed saateakordid. Mõni aasta pärast seda kirjutab helilooja vokaalse kaanoni nimetusega «Ta-ta-ta» ja esitab selle humoristliku teose Mälzeli auks korraldatud sõbralikul peoõhtul.

1812.—1813. aasta talvel avas Mälzel Viinis «kunstikabineti». Kunstiesemete kõrval oli seal välja pandud mitmesuguseid Mälzeli leiutatud aparaate. Nende hulgas köitsid tähelepanu kaks mehaanilist muusikariista: mehaaniline pasunapuhuja ja «panharmoonikum». Pasunapuhuja mängis klaveri saatel ratsaväe marssi signaalidega; panharmoonikum oli tunduvalt keerulisem. See ilusasti kaunistatud mehaaniline orel, mis oli ehitatud leierkasti taoliselt väikeste silindriliste võllidega, ühendas endas kõik sõjaväeorkestri pillid ja töötas lõõtsade abil. Panharmoonikum esitas mitut populaarset teost, mis leiutaja oli võllidele kandnud: Cherubini «Lodoiska» avamängu, Haydni sõjaväesümfooniat ja katkendeid Händeli oratooriumidest. Cherubini lõi panharmoonikumi jaoks muusikapala «Kaja», kuna noor Moscheles andis samal eesmärgil Mälzeli käsutusse mitu marssi.

Leiduri otsiv loomus ei jäänud kunagi saavutatule peatuma: Mälzel püstitas endale väsimatult üha uusi ülesandeid. Nii töötas ta 1813. aastal panoraami loomisel, mis kujutas Moskva tulekahju. Samuti oli tema see, kes tellis Beethovenilt panharmoonikumi jaoks sümfoonilise lahingumuusika nimetusega «Wellingtoni võit ehk lahing Vittoria juures», kavatsedes koos temaga ette võtta tulusa reisi Londonisse ja demonstreerida seal oma leiutusi.

Tol lakkamatute sõdade perioodil, mis olid haaranud kogu Euroopa, sündis ja levis kõikjale eriline muusikaline žanr — lahingumuusika. Peaaegu iga lahingut ülistati muusikas. Sõjatemaatikale pühendati sümfoonilisi, oreli-, klaveri- ja muud liiki teoseid. Sellised on näiteks Steibelti «Moskva tulekahju», mis on kirjutatud klaverile, ja Vogleri «Merelahing» orelile[1]. «Lahing Vittoria juures», mis oli kirjutatud soodsal hetkel, tõi Beethovenile rohkem kuulsust ja raha kui ükski teine tema teos. Õieti öelda ei ole Beethoven «Lahingu» ainus autor: kogu teose plaani, samuti ka trummimarsid, trompetisignaalid, osade ja episoodide järgnevuse ning esituse laadi andis Mälzel.

1813. aasta oktoobris oli «Lahing» juba panharmoonikumi võllidele üleskirjutamiseks valmis. Kuid ei heliloojal ega leiutajal ei jätkunud küllalt raha, et võtta ette kulukat reisi Londonisse. Ettenägelik ja praktilistes asjades kogenud Mälzel otsustas kasutada poliitilist momenti ja esitada «Lahingu» harilikul «akadeemial» Viini publikule, kuid mitte mehaanilises üleskirjutuses, vaid tavalise sümfoonilise palana. Ta lootis kõigiti õigustatult sellise ettevõtte edule ja oli veendunud, et niisugune «akadee-

[1] See osava abti huvitav teos koosnes mitmest osast: esimene — trummipõrin; teine — sõjaväemuusika ja marsid (merelahingus!); kolmas — laevade liikumine; neljas — lained; viies — suurtükipaugud; kuues — haavatute karjed; seitsmes — võiduhüüded.

mia» tooks sisse vajaliku summa, seda enam et võis loota ka teistkordsele ettekandele. Beethoven nõustus «Lahingu» ümber seadma sümfooniaorkestri jaoks ja 1813. aasta detsembris antigi ülikooli saalis kaks esimest kontserti sõjainvaliidide heaks.

Mälzel korraldas mõlemad «akadeemiad» väga pidulikult. Arvestades nende «akadeemiate» heategevat eesmärki, ent samuti ka Beethoveni kuulsat nime, tõmbas ta kontsertidest osavõtjatena kaasa Viini suurimad muusikud: Beethoven oli peadirigent; Salieri ja Weigl juhatasid orkestrirühmi paremal ja vasakul rõdul (need kaks rühma kujutasid Prantsuse ja Inglise vägesid); Hummel ja noor Meyerbeer jäljendasid eriliste trummide abil suurtükipauke; orkestris mängisid kuulsad muusikud — viiuldaja Schuppanzigh, tšellist Romberg, kontrabassimängija Dragonetti. Programm koosnes kolmest numbrist: 1) «Beethoveni täiesti uus sümfoonia» (Seitsmes), 2) kaks Dusseki ja Pleyeli marssi Mälzeli mehaanilise pasunapuhuja esituses ning 3) «Wellingtoni võit».

Lahingukompositsioonil oli põrutav menu. Puhaskasu ulatus ennekuulmatu summani — nelja tuhande kuldnani. Seitsmendale sümfooniale ei pööranud keegi tähelepanu: üks kriitik nimetas seda geniaalset teost hiljem «saatepalaks «Lahingule»».

«Lahingu» orkestrikoosseisu moodustab kahe sõjaväeorkestriga ühendatud sümfooniaorkester. Löökpillide rühma on peale selle tugevdatud hiiglasuurte trummidega, mis annavad edasi suurtükipauke, ja spetsiaalsete masinatega, millega jäljendatakse püssipauke. Kaks signaaltrompetit — üks inglise ja teine prantsuse poolt — ning kaks trummi, samuti üks ühelt, teine teiselt poolt küljelt, on ette nähtud selleks, et kujutada mõlemate väeüksuste järk-järgulist teineteisele lähenemist.

«Lahing» koosneb viiest osast: 1) inglise marss «Valitse, Britannia», 2) prantsuse «Marlborough läks sõjateele», 3) «Lahing» (teose raskuspunkt), 4) rünnakumarss ja 5) võidusümfoonia.

Kui «Lahingu» esimeste kuulajate suhtumises sellesse vaieldamatult nõrka teosesse ei olnud vähimat kriitika varjugi, kui Beethoveni eluajal ainult üksikud muusikud sellele lärmikale ja sisukehvale helitööle eitava hinnangu andsid, siis järgnevad põlvkonnad andsid talle teravalt eitava hinnangu. Meie päevil on need hinnangud kaotanud muuseas igasuguse praktilise tähtsuse, sest «Lahingut» ei mängita enam kuskil. Samal ajal on aga sellel teosel kaheldamatuid väärtusi. Eelkõige mõistis Beethoven võrratult hästi muusikalisi žanre: ta arvestas õigesti, et taoline paraadteos ei paku huvi niivõrd muusika isikupärase väljendusrikkuse poolest, kui just kasutatud muusikaliste väljendusvahendite sära ja toreduse poolest, ent samuti ka omapärase «teatraalsuse» poolest. «Lahingu» edaspidistel ettekannetel (Redoute'i Suures saalis) õnnestus nii korraldada, et Inglise ja Prantsuse vägede rühmad ilmusid kahest vastastikku asetsevast koridorist, mis aitas luua lahingu illusiooni. Helilooja kirjutas selle teose suurtes joontes, mis meenutab freskosid maalikunstis. Muusika kvaliteet annab tunnistust sellest, et «Lahing» on nagu suure sümfoonilise teose esialgne kondikava: on ära tähistatud ainult üldised kontuurid,

muusika piirdub üksnes üldiste kohtadega ja tekib mulje, et see kondikava tuleb ümber töötada, et saavutada mõnede sama autori orkestriteoste taset.

Pärast niisama võidukaid Beethoveni «akadeemiaid» Redoute'i Suures saalis 1814. aastal jõudis «Lahingu» menu oma haritipuni.

1814. aasta aprillis toimus kurdiks jäänud helilooja eelviimane suur esinemine pianistina hotelli «Rooma kuningas» saalis. Beethoven mängis trio *opus* 97 klaveripartiid. Proovil viibinud Spohr kirjutas: «See ei pakkunud mingisugust naudingut, sest esiteks oli klaver tugevasti häälest ära, mis Beethovenit vähe häiris, kuna ta nagunii mitte midagi ei kuulnud; teiseks ei olnud tema endisest nii imetlusväärsest virtuooslikkusest kunstniku kurdiksjäämise tagajärjel peaaegu mitte midagi järele jäänud. Jõulistel kohtadel lõi vaene kurt helilooja nii, et keeled klirisesid, kuid vaikse kõla puhul mängis ta niivõrd õrnalt, et terveid lõike ei olnud üldse kuulda... Kas tõesti suudab muusik taluda sellist õnnetust, ilma et ta meelt heidaks? Beethoveni alatine hingeline süngus ei olnud meile nüüd enam mõistatuseks.» Selle kontserdi kordamine Prateris oli oma ajastu kunagise suurima pianisti jumalagajätt publikuga.

Aastaist 1813—1814 pärineb mitu huvitavat mälestust Beethoveni isiksusest ja tema eluviisist.

Spohr, kellel ei olnud suure helilooja vastu just erilist poolehoidu, pühendab talle oma autobiograafias järgmised read:

«Istusime [trahteris] lauda ja Beethoven muutus väga jutukaks, mis lõunastajaid suuresti hämmastas, sest tavaliselt oli ta tusane, sõnakehv ja liikumatu. Nõudis ränka vaeva, et panna teda kaasvestlejast aru saama, sest oli vaja karjuda nii kõvasti, et kolmandasse tuppa oli kuulda... Beethoven oli mõnevõrra terav, kui mitte öelda jäme; kuid tema tihedate kulmude alt säras aus pilk.

... [1813. aasta mai lõpust peale] kohtasin teda mõnikord Viini teatris; ta istus otse orkestri juures, kohal, mille krahv Palffy tasuta tema käsutusse oli andnud... Muusikast kõneles ta äärmiselt harva. Kui seda mõnikord juhtus, olid tema arvamused väga ranged ja niivõrd kategoorilised, et ei sallinud mitte mingisugust vastuvaidlemist. Tol ajal oli tema jutuajamiste armastatuimaks kõneaineks teatridirektsiooni — Lobkowitzi ja Palffy halastamatu kriitika. Sageli, kui me teatriruumides viibisime, kirus ta viimast nii valju häälega, et seda võisid kuulda nii teatrist lahkuv publik kui ka krahv ise oma kontoris ...

Ta oli halb peremees ja õnnetuseks varastasid heliloojat ümbritsevad inimesed teda, kust aga said. Tihtilugu tundis ta puudust kõige hädavajalikumast. Kord meie tutvuse algul küsisin temalt, sest ma ei olnud teda mitu päeva trahteris näinud: «Ega te ometi haige ei olnud?» — «Minu saabas oli haige, ja kuna mul on neid ainult üks paar, siis istusin koduses arestis,» kõlas vastus.»

Varnhagen, kes 1814. aasta lõpul koos Preisi ministri Hardenbergiga kongressile sõitis, otsis oma tuttava otsekohe pärast Viini saabumist üles, kuid ei leidnud sel korral Beethoveniga ühist keelt. Võimalik, et

helilooja nägi Varnhagenis nüüd temale vastumeelsete tituleeritud valitsusringkondade esindajat. Meenutades seda kohtumist, kirjutab Varnhagen muuhulgas järgmist: «Ta ei tahtnud aristokraatidega mingisugust tegemist teha ja väljendas seda raevuka kangusega...»

Praha muusik Tomaschek meenutab oma kohtumistest Beethoveniga samal 1814. aasta sügisel järgmist: «Vaene mees kuulis sel päeval erakordselt halvasti, nii et tuli pigem karjuda kui rääkida... Tuba, kus ta mind sõbralikult tervitades vastu võttis, ei olnud kaugeltki hiilgavalt möbleeritud, kusjuures seal valitses niisamasugune korratus nagu tema juusteski... Tema jutt oli segane: ta kõneles valju häälega, nagu kurdid ikka, ja kobas seejuures pidevalt käega kõrva juurest, nagu tahaks ta kaotatud kuulmist üles leida.»

Tomaschek toob ära Beethoveni mõtteavalduse interpretatsiooni kohta: «On ammust ajast teada, et suurimad pianistid olid ühtlasi ka suurimad heliloojad, ent kuidas nad mängisid? — Mitte nii nagu praegused pianistid, kes jooksevad pähe tuubitud passaažidega klaviatuuri mööda üles ja alla, plimm-plimm-plimm — mida see siis tähendab? Mitte midagi! Tõelised klaverivirtuoosid andsid oma mängule midagi seotut, midagi ühtset; [sellist improviseerimist] võis vaadelda kui üleskirjutatud, hästi väljaarendatud teost. Ning just see ongi klaverimäng, kõik muu ei maksa midagi.»

Muusikaarmastaja dr. Weissenbach, kes kirjutas teksti Beethoveni kantaadile «Kuulus hetk», pärandas järeltulevatele põlvedele kirjelduse Beethovenist ja tema eluviisist:

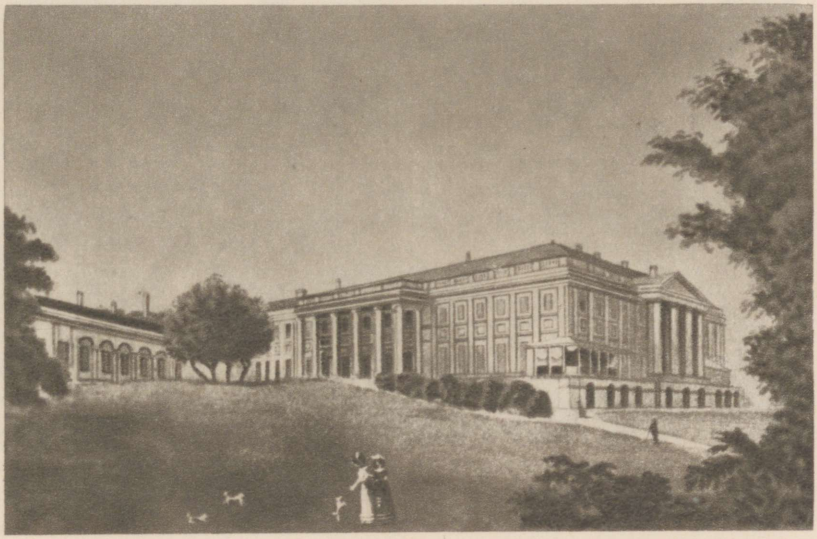
«Beethoveni keha oli sitke ja jõuline... Kuid sitkus oli ainult tema lihal ja luudel; tema närvisüsteem aga oli äärmiselt kergesti erutuv ning isegi haiglane... Kunagi oli ta üle elanud ränga tüüfuse; sellest ajast peale algab tema närvisüsteemi nõrgenemine ning arvatavasti ka kuulmise nõrgenemine, mis oli talle nii raskeks katsumuseks... Kaotus on suurem temale endale kui maailmale. Ent tähtis on siiski see, et enne haigestumist oli tal erakordselt terav kuulmine... Tema iseloom vastab täielikult tema talendi imeväärsusele. Ma ei ole kunagi kohanud lapselikumat loomust, millega käib kaasas tugev ja jonnakas tahe; kui tal ei oleks olnud mitte midagi peale tema südame, oleks ta ikkagi olnud selline inimene, kelle ees tuleb püsti tõusta ja kummardada. Ta oli kogu hingega andunud headusele ja kaunidusele ja seda oma loomupärase kalduvuse mõjul, mis oli mõõtmatult tugevam ja puhtam kui ükskõik missugune kasvatus ja haridus.

[Tema elu] korrapäratus saavutab haritipu loominguperioodidel. Ta on sageli päevade kaupa ära ja keegi ei tea, kus ta viibib.»

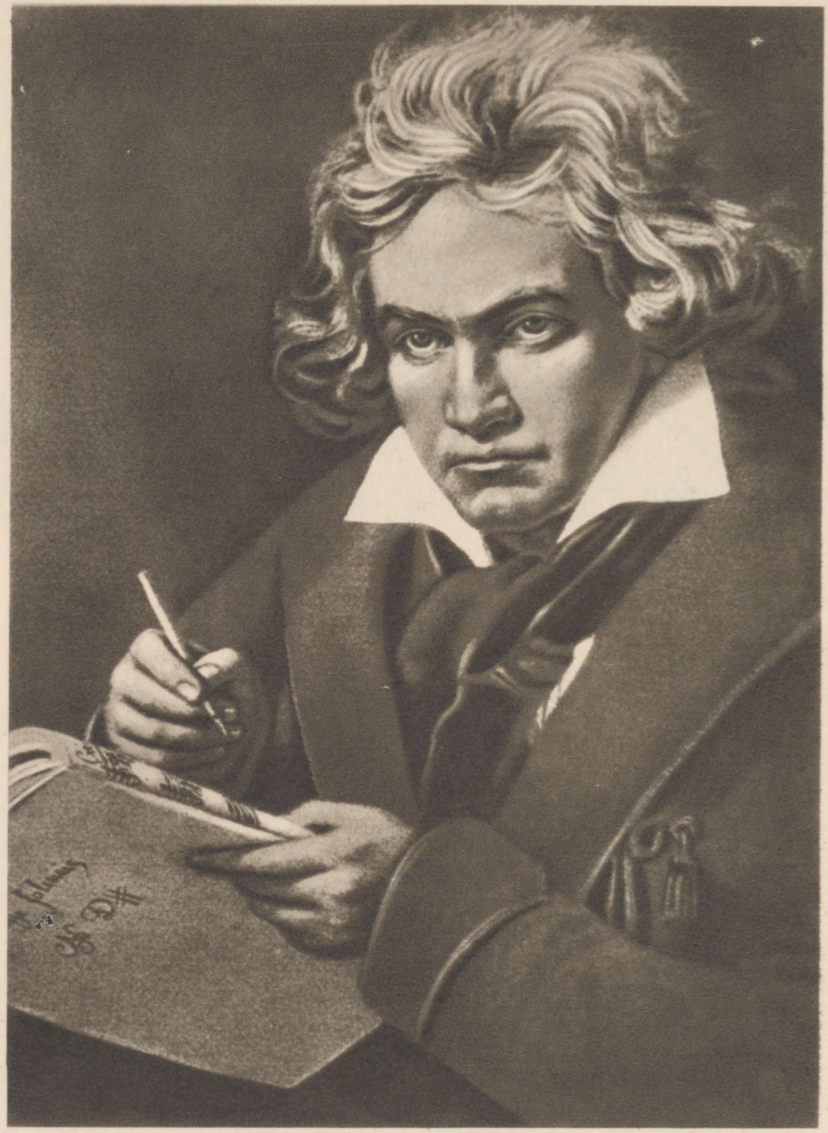
Beethoveni välimuse 1814. aastal on jäädvustanud kunstnik Letronne. See portree, mille Höfel samal ajal Artaria firma tellimisel graveeris, oli väga populaarne. Nähtavasti annab ta neljakümne kolme aastase helilooja näojooned kõigiti tõepäraselt edasi: torkab silma julge, energiakõllane ning veel noor nägu, kus ei leidu vähimaidki raugastumise jälgi, mis tema hilisematel portreedel nii varjamatult esile tungivad. Kõr-



Redoute'i saal Viinis



Razumovski loss Viinis



BEETHOVEN
(Stieleri portree. 1819–1820. a.)

vuti Kleini skulptuuriga (1812), mis on valmistatud klaverivabrikant Streicheri tellimisel, kuulub Letronne'i-Höfeli gravüür Beethoveni kõige täpsemate portreede hulka.

1815. aastal oli Beethoven endiselt kongressi kõige mõjukama osa ebajumal. Kõrgaristokraatia ei tundnud huvi tema poliitiliste vaadete vastu, kuna kurt helilooja enamasti vaikis. Kuid Beethoven ei saanud Euroopas hargnevatest sündmustest külmalt mööda minna. Atlandi ookeani avarustesse kaduvale, väikesele üksikule Püha Helena saarele pagendusse saadetud Napoleoni traagiline saatus erutas kogu maailma. Beethoven jälgis oma kunagise kangelase saatust sügava tähelepanuga.

Kurt helilooja vestles sõpradega nõndanimetatud «kõnelustevihikute» abil, kuhu vestluskaaslaste küsimused ja vastused üles kirjutati. 1819. aasta kõnelustevihikus leiame järgmise poliitilise tiraadi, mis on kirjutatud sinna ühe Beethoveni vestluskaaslase käega:

«Milline armetu seisukord! Enne 1813. aastat oli tunduvalt parem. Aristokraadid leidsid Austrias uuesti tuge ja vabariiklik vaim on muutunud tuha all·hõõguvaks söekeseks.»

1815. aasta algul toimus «Burgtheater'i» hoones kinnine õukonnakontsert, mille programmis esmakordselt rikuti kõrgemates ringkondades omaks võetud põhimõtteid. Üks kontserdist osavõtnud solistidest — laulja Wild — kirjutab selle kohta nii: «Ettekandele tulevate teoste valikul loobuti esmakordselt harjunud kombest esitada ainult rokokoo («väikeste juuksepatside stiilis») muusikat... [Beethoveni] «Adelaide» esitamise tagajärjeks oli... see, et ma puutusin lähedalt kokku Beethoveniga — muusikamaailma kõigi aegade suurima geeniusega. Maestro, keda minu valitud laul rõõmustas, otsis mind üles ja avaldas valmisolekut mind saata.»

Nagu näeme, saavutas Beethoveni muusika võidu isegi otse õukonna--aristokraatia pesas.

1815. aastal esines Beethoven korduvalt dirigendina mitmesugustes Viini kontserdisaalides — peamiselt heategevatel kontsertidel. Ühel neist, mis toimus 25. detsembril, esitas Beethoven oma uue kantaadi Goethe tekstile — «Merevaikus ja õnnelik reis» *opus* 112. See uus segakoorile ja orkestrile kirjutatud teos, mis oli loodud veidi aega enne kontserti, paistab silma rahu, ülevuse ja kunstilise küpsuse täiuse poolest. Loodusluule sulab ühte puhkuse ja rahu tundega.

Teistest samal perioodil kirjutatud vähestest teostest pälvivad tähelepanu imeilus klaverisonaat mi-minoor *opus* 90, kaks tšellosonaati *opus* 102, ent samuti ka avamäng *opus* 115, mis on saanud juhusliku nimetuse «Nimepäeva-avamäng». Kõige populaarsem neist teostest on kahtlemata klaverisonaat *opus* 90. Sonaat koosneb ainult kahest osast. Esimese osa alguses moodustab põhilise kontrasti võimas motiiv, mis otsekohe muutub õrnaks kajaks, — see osa on tulvil keevat elujõudu. Teine osa on helge, laulev ja lihtne meloodia. Ent see lihtsus kajastab tormide ja ärevuse ületamist.

Avamäng *opus* 115 on ainus Beethoveni avamäng, mis ei ole kirjutatud teatrile nagu üheksa eelmist avamängu. Autori kirjutatud märkus ütleb, et see teos «sobib kõikideks juhtudeks ja kõlbab ka kontsertidel esitamiseks». Nähtavasti oli see avamäng mõeldud mingisuguse pidustuse puhuks ning lõpetatud hiljem, 1815. aasta 25. detsembri kontserdil esitamiseks, kus ka kantaat «Merevaikus ja õnnelik reis» esmakordselt ette kanti.

Aastad 1814—1815 on täidetud tööst rea šoti ja teiste rahvaste rahvalaulude kallal; samal ajal on alustatud ka muusikaajaloo esimese laulutsükli «Kaugele armsamale» loomist.

Ajalooliselt tuleb 1813.—1815. aasta teoseid käsitada üleminekuaastmena. Neis sisaldub juba Beethoveni «hilise stiili» sugemeid. Beethoveni hilisemad teosed, 1816. aastast alates, erinevad eelmistest. Kuid ka Üheksas sümfoonia, mess ja viimased sonaadid ning kvartetid ei anna vähematki alust kodanlike muusikaajaloolaste hulgas laialt levinud arvamusele Beethoveni muusika olemuse sisemisest ümbersündimisest. Beethoven ei reetnud kunagi oma ideelisi positsioone. Kuigi reaktsiooni epohhil muutus nende avaldumise vorm, kuigi tema loomingu subjektiivne külg omandas sel perioodil olulisema koha ning, lõpuks, kuigi heroilised impulsid muutusid rahulikumateks, tihedalt filosoofilisteks kujunditeks, — siis olemuselt jäi Beethoven samaks tegelikkuse kunstnikuks, realistiks.

XIX

Viimased eluaastad

1815. aasta lõpul suri Beethoveni vend Karl Kaspar. Suhted vendade vahel ei olnud kuigi head, kuid Karli viimastel haiguseaastatel osutas helilooja surijale kõige südamlikumat tähelepanu ja aitas teda sageli rahaliselt. Ei ole siis midagi imestada, et «keiserlik-kuninglik kassaohvitser» Karl Kaspar, kes hästi tundis oma naise Johanna rikutust ja kergemeelsust, ei määranud testamendiga oma üheksa-aastase poja hooldajaks mitte naist, vaid oma suure venna. Üksildane Beethoven, kes alati perekonna järele oli igatsenud ja kes oma vennapoega Karli jumaldas, nõustus rõõmuga.

Kuid Karl Kaspar tegi vea: soovides enne surma naisega ära leppida, koostas ta ühe testamendi punkti nii ebamääraselt, et avanes võimalus tema viimase tahte mitmesuguseks tõlgendamiseks. Hoolduse kohta käiv punkt osutus vaieldavaks, sest surija oleks nagu lubanud Johannale kui mitte võrdset, siis igal juhul kaudset osavõttu poja kasvatamisest. Selle ebaselgusega pani Karl Kaspar aluse lõpututele protsessidele ja tülitsemistele Johanna ja tema küdi vahel. Seoses selle õnnetu hooldusega tuli Beethovenil üle elada palju alandusi ja närvitsemisi.

Sellest hoolimata pidas helilooja visa, päevast päeva kestvat võitlust, et saavutada õigust hoolitseda poisikese saatuse eest. Armastusest vennapoja vastu on Beethoven valmis kõigiks ohvreiks. Kui vaadelda päevpäevalt Beethoveni elu viimaseid aastaid, siis omandab see lakkamatu kurnav võitlus tema hoolde antud inimolendi õnne eest tõelise sangarlikkuse iseloomu.

Väike Karl, kes oli andekas poiss, oli juba maast-madalast valelik ja äärmiselt laisk. Tema ema ei põlanud mitte mingisuguseid vahendeid, et oma poega Beethoveni vastu üles kihutada. Helilooja, kes mõistis, kui laostav on selle naise mõju pojale, püüdis ema täielikult eemaldada väikese Karli kasvatamisest. Viis aastat pidas Beethoven Johannaga mitmesuguseid kohtuprotsesse, mis lõppesid pärast kohtunike kauakestnud kõikumisi ja vasturääkivaid otsuseid Beethoveni täieliku võiduga. 1820. aastal otsustas kohus lõplikult: tunnistada Beethoven ain-

saks hooldajaks ja isoleerida Karl kõigist ema kuritahtlikest taotlustest.

Nende viie aasta jooksul vananes Beethoven märgatavalt: peale veniva kohtuliku asjaajamise ja solvangute tema aadressil oli ta kogu aeg ärritunud kestva ainelise puuduse pärast; tal tuli kogu aeg mõelda materiaalse olukorra kindlustamisele. Pärast 1814.—1815. aasta triumfaalseid kontserte läks Beethovenil korda tallele panna mõnituhat floriini. Võtnud enda peale vennapoja hooldamise, ostis ta selle raha eest pangaaktsiaid. See oli tulus viis kapitali mahutamiseks. Beethoven andis tõotuse hoida need väärtpaberid Karli jaoks, ja see läks tal ka korda. Ainult üks kord müüs ta äärmise häda sunnil ühe aktsia, kuid tasus pärastpoole selle iseenda käest tehtud «laenu».

Igapäevases elus oli Beethoven alatises rahapuuduses. «Pension», mida maksid tema aristokraatlikud soosijad, ei suutnud katta neljandikkugi kuludest, ent töö uute teoste kallal edenes haiguse ja vennapoja kasvatamisega seotud lakkamatute murede ning pahanduste tõttu vaevaliselt. Peale selle ei võtnud kirjastajad helilooja viimaseid teoseid just eriti meelsasti vastu, sest nende keeruliste teoste edukaid müügivõimalusi oli vähe. Paljud helilooja nende aastate kirjad on tulvil väiklast arvepidamist ja rahalisi arvestusi, kuid seejuures on nad mõnikord pisarateni liigutavad, sest nad annavad tunnistust suure inimese avarast südamest, kes «poja» (nii nimetas Beethoven oma vennapoega, soovides rõhutada sellega oma isalikku suhtumist poisikesse) heaolu nimel võitles materiaalse viletsuse vastu.

Beethoven paigutas Karli kellegi Giannastasio del Rio kinnisesse pansioni. Beethoven oli selle saksastunud itaalia perekonnaga sõbralikus vahekorras. Üks pansioniomaniku tütreid, südamlik ning avarahingeline tütarlaps Fanny, austas Beethovenit eriti. Tema päevikud on täis väärtuslikke märkmeid helilooja kohta. Nii näiteks jutustab ta Beethovenist (1816): «Beethoven alustas, kui nii võib öelda, hingeliselt uut elu; tundus, et ta pühendus poisikese kasvatamisele ihu ja hingega. Sõltuvalt sellest, kas vennapoeg tõi talle rõõmu või pahandusi, ent teinekord ka muret, — ta kas komponeeris või ei suutnud mitte midagi luua. 1816. aastal tuli ta esimest korda meie majja, et anda oma armastatud Karl instituuti, mille mu isa 1798. aastal oli asutanud... Mäletan siiamaani selgesti, kuidas Beethoven tuba mööda elavalt ringi käis ja kuidas meie teda saatvat «tõlki» härra Bernardi (pärastpoole «Wiener Zeitungi» toimetajat) tähele panemata jättes ühtelugu tema kõrva juurde kummardusime, sest juba siis oli vaja talle õige lähedale minna, et ta jutust aru saaks... Hiljem, kui isa oma instituudiga äärelinna üle kolis..., üüris Beethoven endale meie ligidale korteri ja oli kogu talve jooksul igal õhtul meie seas.»

Varsti võttis Beethoven Karli Giannastasio instituudist ära. Pärast pikki vintsutusi ja katseid Karlile kodustes tingimustes haridust anda, pärast igasuguseid nääklemisi, askeldusi ja «öökuninganna» — Johanna — intriige andis Beethoven vennapoja Pestalozzi õpilase Blöchlingeri

samalaadsesse instituuti. Kuid mitte mingisugused pedagoogilised meetodid ei suutnud rikutud noorukit parandada. Ta ei armastanud oma onu, kuigi oskas tema ees igati lipitseda. Karli silmakirjalikkus ja valelikkus valmistasid Beethovenile lõpmatult palju meelehärmi. Helilooja oli veendunud, et Karl oma andekusega võib õpetlaseks saada. Noormees tundis üsna korralikult kreeka keelt ja tegeles üksvahe filoloogiaga. Kuid ta ei viinud midagi lõpule ja oli üldse tühine ja kergemeelne nooruk. Kõige enam armastas ta meelelahutusi ja lõbutsemist. Ta mängis päris hästi klaverit ja õppis Czerny juures, kellele Beethoven sel puhul väärtuslikke pedagoogilisi näpunäiteid andis. Ent muusikut Karlist ei saanud. See-eest valdas ta täiuslikult teist mängu — piljardit — ja tagus sellise meisterlikkusega palle auku, et võitis endale Viini õllekeldrite alaliste külaliste seas teatava populaarsuse. Onu viimastel eluaastatel tegi ta katset õppida polütehnilises instituudis. Täiesti kodus tundis ta end alles sõjaväeteenistuses, kus ta Beethoveni soovituste abil ohvitseriks sai. Kui helilooja heitles surmaga, oli ta vennapoeg kaugel väikeses provintsilinnakeses, kus asus tema väeosa. On säilinud Karli portree: meile vaatab vastu tavalise elupõletaja nägu. Hakkab valus mõttest, et see sõna otseses mõttes tühine inimene lühendas suure helilooja elupäevi, mürgitades päevast päeva tema elu ja valmistades talle nii palju tüli ja muret.

Kujutluse Beethoveni elukorrast ja isiksusest tol ajal annab helilooja noorusaastail lähedal seisnud Kuramaa pastori Amenda sõber Bursy, kes külastas Beethovenit 1816. aastal.

«Ma oletasin, et Beethoven elab kindlasti mõnes vürstlikus lossis oma metseeni kaitse all. Kuidas ma hämmastusin, kui heeringamüüja viipas naabermaja poole ja ütles: «Härra Beethoven elab vist siin kõrval, ma olen sageli näinud, kuidas ta sinna sisse läheb...» Armetu maja — ja kolmas kord! Kivist trepiastmed viivad otse tuppa, kus loob Beethoven... Beethoven tuli mulle vastu... Ta on väikest kasvu ja rässakas, tal on tahapoole soetud juuksed, millede seas on juba tublisti halli, punakas nägu, leegitsevad, väikesed, ent sügaval asetsevad silmad, mis on täis elu... «Õnnetuseks on kõik mu sõbrad mind maha jätnud ja ma töllerdan üksi selles hirmsas Viinis,» — ütles ta. Ta palus mind valjusti kõnelda, sest nüüd kuulvat ta jälle iseäranis halvasti... Üldse on ta juba ammust aega haige ja ei ole loonud mitte midagi uut... Kohmetusest räägib ta väga palju ja väga valjusti. Temas keeb mürgine sapp. Ta ei ole mitte millegagi rahul ja põhjab iseäranis Austriat ja Viini. Räägib ta kiiresti ja väga elavalt. Tihtilugu lööb ta rusikaga vastu klaverit... «Asjaolud hoiavad mind siin kinni,» — ütles ta, «kuid siin on kõik jälk ja räpane. Kõik ülalt kuni alla on ainult lurjused. Mitte kedagi ei saa usaldada... Muusika on siin täiesti alla käinud. Keiser ei tee kunsti heaks mitte midagi ja ülejäänud publik lepib sellega, mis on...» (Vennapoja kohta): «Poiss peab saama kunstnikuks või õpetlaseks, et elada üllamat elu ja mitte uppuda labasusse. Üksnes kunstnik ja vaba õpetlane kannavad oma õnne iseendas...»

Kui ta vaikis, läks ta otsaesine kortsu ja ta paistis süngena, nii et teda oleks võinud karta, kui poleks olnud teada, et põhiliselt on sellel kunstnikul imehea süda . . .»

Sellest hoolimata, et Beethoven peaaegu mitte midagi ei kuulnud, jäi ta kuni oma elupäevade lõpuni elavaks, paeluvaks vestluskaaslaseks. Tema tapvaid iseloomustusi, tema otsustusi, mis kõnelesid sügavast mõistusest, needusi õukonna ja aristokraatia aadressil ning lõpuks arvamusi kaasaegse muusika kohta hingestas lepitamatu printsipiaalsus. Beethoven ei kartnud Metternichi nuhke, kes tema järele luurasid. Ükskord kordas helilooja Goethe aforismi: «Jumal — see on ju lõppude lõpuks ainult vana habemik juut.» Üks vennapoja õpetajaid ähvardas Beethovenit, et kaebab tema kui poliitiliselt ohtliku inimese peale. Blöchlingeril, tolle instituudi direktoril, kus õppis Karl, läks korda seda lugu altkäemaksu abil summutada. Teistel juhtudel võttis helilooja oma väljendusi valimata väga teravalt sõna Austria valitsuskorra kohta, säästmata õukonda ja keisrit. 1819. aasta detsembris kirjutas üks kaasvestlejaid Beethoveni kõnelustevihikusse hoiatuse: «Ärge kõnelge nii kõvasti! Te olete küllalt tuntud. Selline on juba kord avalike kohtade täbar iseärasus — me oleme neis kitsendatud, kõik kuulavad salaja pealt.» Ja ühel teisel korral kirjutab kellegi käsi samasse vihikusse: «. . . siin viibib spioon Hensel» (1820. a. märts). Lugu toimus nähtavasti trahteris.

Pärast Viini kongressi alanud kõige julmemast reaktsioonist hoolimata küpsevad ja levivad progressiivsed poliitilised ja sotsiaalsed ideed; nende ideede kandjateks on «uued inimesed», enamasti eesrindlike ajalehtede kaastöölised ja toimetajad, õpetajad, luuletajad ja publitsistid. Põhiline neis ideedes on demokraatliku valitsemisvormi, feodaal-pärisorjusliku korra kammitsaist vabanemise ja lõpuks Saksamaa ühendamise taotlemine. Need tendentsid elasid ja arenesid Metternichi režiimi ajal Saksamaa ja Austria mitmesugustes ringkondades. Keskmine haritlasest linnakodanik avaldas meeleldi mõtteid poliitilistel teemadel ja isegi kritiseeris ühte-teist, ajastu eesrindlikumad inimesed aga jutlustasid ühel või teisel viisil varjatud vormis vaateid, mis olid tolle aja kohta revolutsioonilised.

Beethoven kohtus sageli selle parima osaga Viini intelligentsist. Kõnelused toimusid tihtilugu Steineri (pärastpoole Haslingeri) noodikaupluses. Hüttenbrenner, noore Franz Schuberti sõber, kirjutas niisugustest kohtumistest näiteks järgmist (1816): «Esimene kord ei olnud Beethovenit kodus, kuid tema korteriperenaine laskis meid siiski tuppa, kus ta elas ja töötas. Kõik oli seal segamini — partituurid, särgid, sokid, raamatud. Teine kord istus ta kodus ja oli end koos kahe ümberkirjutajaga luku taha pannud . . . Ta avas ukse, vabandas, et on parajasti töös kinni, ja palus tulla teine kord . . .

Beethoven külastas korda kaks nädalas kella üheteistkümne ja kaheteistkümne vahel hommikul «Steiner ja Ko» kirjastuse kauplust. Enamasti iga kord kogunes sinna heliloojaid ja vahetati mõtteid muusika

üle. Ka Schubert käis koos minuga sageli seal. Me tundsime lõbu Beethoveni teravaist sarkastilistest väljendustest, eriti siis, kui oli juttu itaalia muusikast.»

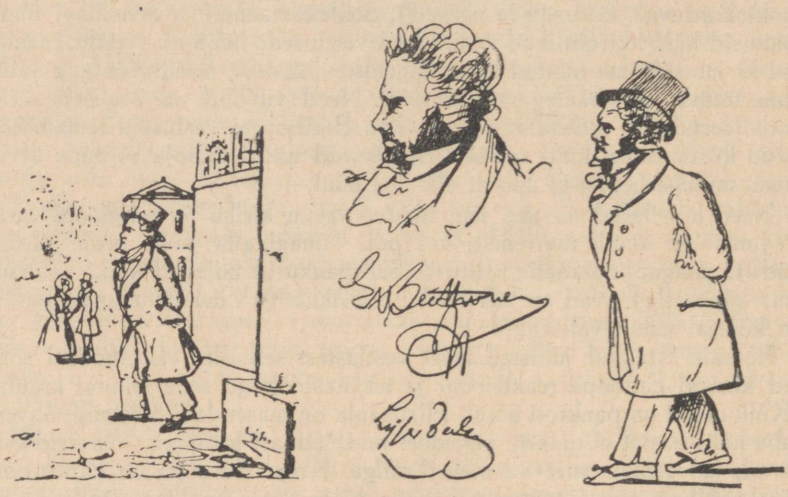
Trahteris lõunalauas kohtus Beethoven peaaegu iga päev oma uute sõpradega — jurist Bachiga, pedagoogide Blöchlingeri ja Petersiga, literaat Kannega ja toimetaja Bernardiga. Siin arutleti kirjanduslikke ja filosoofilisi uudisteoseid, kõlasid Byroni (Beethovenile pakuti ooperi jaoks korduvalt «Corsair'i» süžeed), Schleiermacheri ja Schellingi nimi, toimusid küllaltki ohtlikud poliitilised vestlused; helilooja vestluskaaslased kirjutasid oma mõtted tema kõnelustevihikusse, Beethoven aga andis oma terava «lõvihäälega» vastuseid. Need vihikud on osaliselt säilinud. Iseendastki mõista ei sisalda nad Beethoveni vastuseid temale esitatud küsimustele, kuid see-eest fikseerivad nad helilooja sõprade arvamusi, millega helilooja ilmselt oli ühel nõul.

Need kõnelused on täis lepitamatut vaenu kiriku ja religiooni vastu («Jumal on ainult marionett, kes pole kunagi alla maa peale laskunud»), pangaplutokraatia vastu («Suurpankurid hoiavad kõiki valitsusi oma käpa all»). Nad on tulvil usku tulevikku («Viiekümne aasta pärast on kõikjal ainult vabariigid»).

Romain Rolland jutustab neist vestlustest selliselt: «Beethoveni sõbrad kirusid Euroopa reaktsiooni ja tervitasid kogu selle režiimi krahhi. «Kõik maad on pankroti äärel. Hispaania on masendava viletsuse ohver: juba kaks aastat ei maksta vägedele mitte punast krossigi, ohvitserid kerjavad, laevastikus surevad mehed nälga. Kogu Euroopa on katastroofi äärel.» Ükski riik ei suuda vabaneda võlgadest, «hoolimata miljonitest, mida me Prantsusmaad maksma sundisime... Saksamaa peab ülal pidama kolmekümmend kaheksat õukonda, miljon printsi ja printsessi...» Loteriid ei aita sellest välja rabelda. Tuletatakse meelde, et revolutsiooni eelõhtul oli Prantsusmaal just samasugune olukord. Kogu Euroopa vihkab Bourbone. «Puu, mis ei kanna vilja, tuleb välja juurida ja tulle heita». Jälle tuleb jutu sees ette Napoleoni nimi: «...tänu temale kandus revolutsioon üle Prantsusmaa piiride; kuid kes viib selle lõpule? ...» Siin võttis Beethoven sõna ja me ei tea, kuidas ta lause lõpetas. Kuid seda ei ole kuigi raske endale ette kujutada. Ega ilmaaegu ennusta talle üks sõpru: «Te surete tapalaval.»

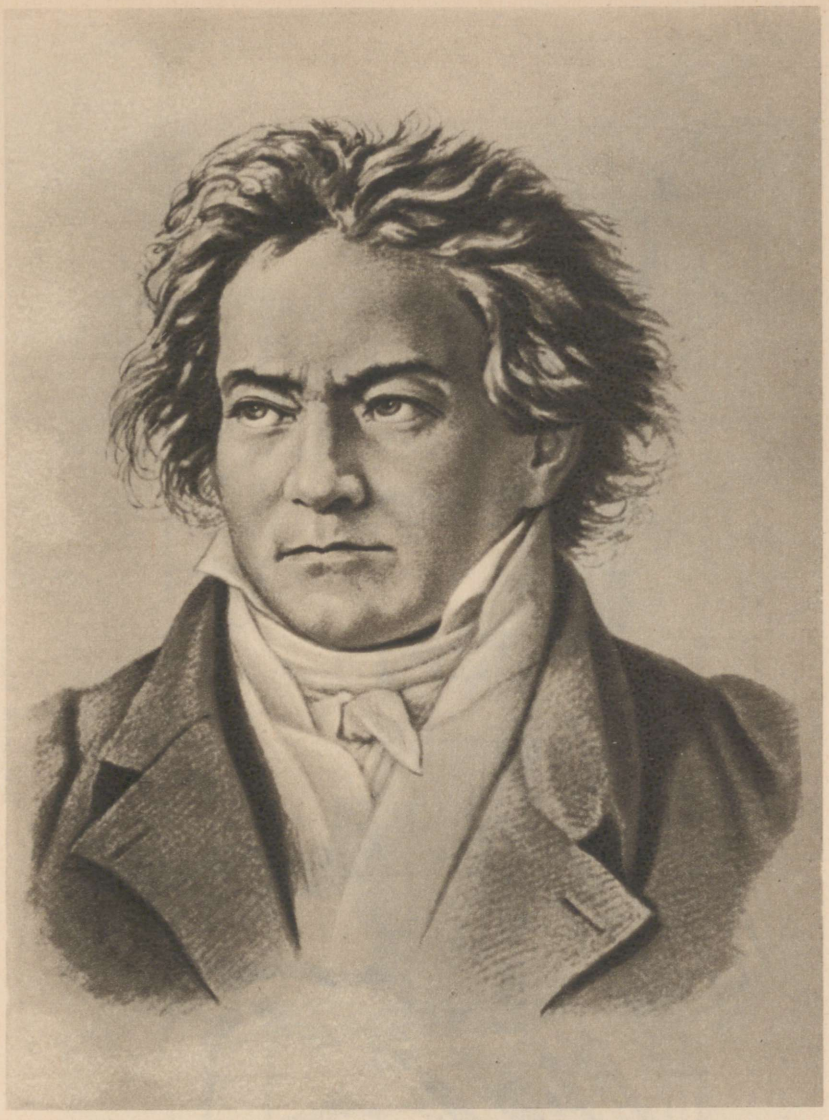
Kui meenutada, et kogu oma elu vältel Viinis ei valinud Beethoven sõnu, et «vürstliku lurjuskonna» kohta, keiserliku õukonna müüdavuse kohta oma õiget arvamust avaldada, et ta keiser Franzist endast teravalt ja ärritatult kõneles, siis võib ainult imestada, et suurt heliloojat mitte kordagi ei arreteeritud. Romain Rolland räägib selle kohta järgmist: «1820. aasta kõnelustevihikud toovad ilmsiks ühe põhjuse, mida me seni ei ole arvestanud: Beethoveni tohutu suure populaarsuse... Kardeti ühiskondlikku arvamust. Beethovenit ei võinud puudutada, riskimata tekitada suminat tarus ja saada mesilastelt nõelata. Beethoveni sõbrad mõistsid imehästi neid eeliseid, mida andis talle see nähtamatu kaitse...

Nii ei söandanud siis Viini õukond Beethovenit puutuda, pidades õigemaks teda ignoreerida. Ta väljendas Beethovenile oma vaenulikkust sel teel, et pani ta põlu alla ja ei andnud talle aukraadi ega ametlikku teenistuskohta, kuigi ta sinna kandideeris. Ja kui Beethoven suri, ei pidanud keiserliku perekonna esindajad oma tühisuses vajalikuks viibida isegi tema pidulikul matusel.»

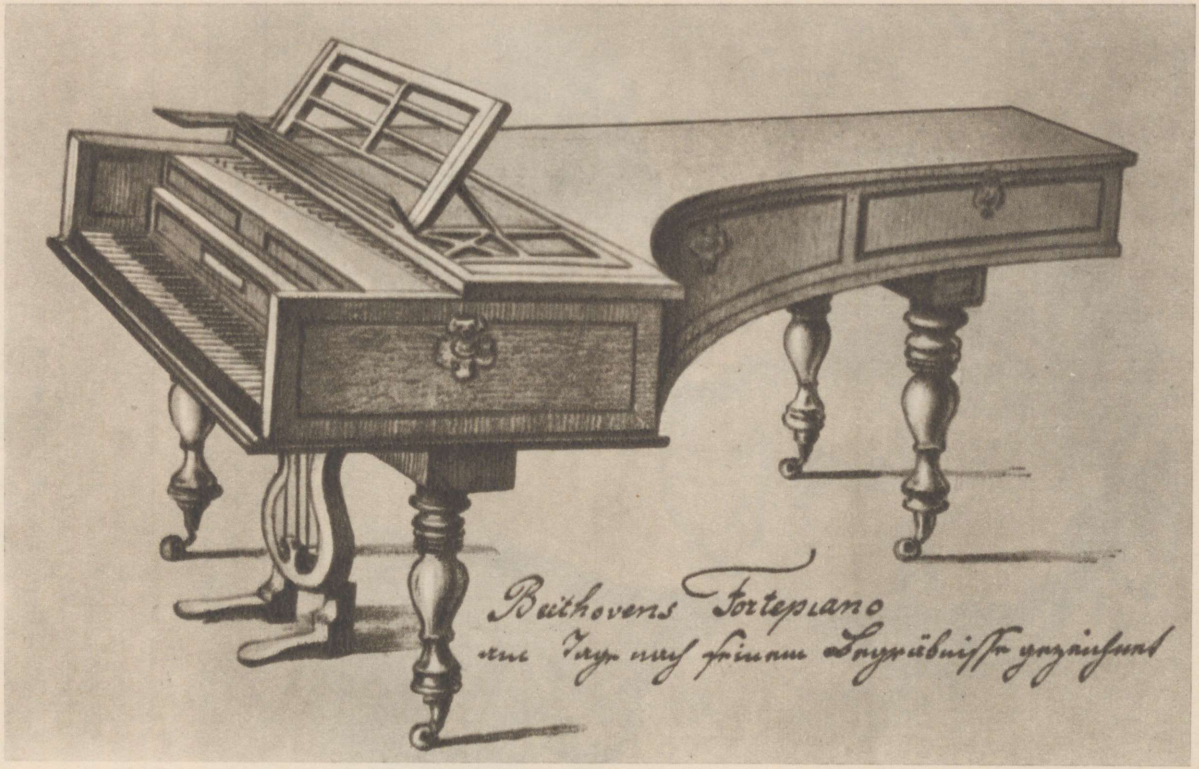


Beethoven
(Lyseri joonistused)

Beethoven suhtus alati sümpaatiaga nendesse, kes oma radikaalsete poliitiliste veendumuste pärast kannatasid. Nii sai 1815. aastal Beethoveni sekretäriks Viini ülikooli üliõpilane Anton Schindler, kes veidi aega enne seda oli arreteeritud, sest teda süüdistati revolutsioonilisse rühmitusse kuulumises. Süüdistust ei suudetud tõestada ja Schindler vabastati. Selle aresti tõttu muutus Schindler üheks heliloojale kõige lähemaks inimeseks. Schindler, kes oli õigusteaduskonna üliõpilane, õppis samal ajal ka muusikat, mängis ooperiorkestris viiulit ja uuris muusikateadust. Schindleri kiindumus Beethovenisse oli piiritu. Seitsme aasta vältel, aastail 1818—1825, osutas noor sekretär Beethovenile rohkesti teeneid. Iga päev külastas ta heliloojat ja hoolitses liigutavalt tema ja ta hooletusse jäetud majapidamise eest. Kuid seejuures paistis Schindler silma talumatu iseloomu ja iseteadvuse poolest. Beethoven oli selle ustava sõbra vastu küllaltki sageli ülekohtune; arvatavasti ärritasid heliloojat tema kõrkus ja enesekindlus. Korduvalt keelas Beethoven oma sekretäril tema majas oma nägu näidata ega häbenenud teda kõiksugu süüdistustega üle külvamast. Schindler ei olnud Beethoveni peale kunagi solvunud.



BEETHOVEN
(A. Klöberi joonistus. 1818. a.)



Beethoveni klaver





BEETHOVEN
(J. D. Boehmi karikatuurid. 1822. a. — 1825. a.)



FRIEDRICH SCHILLER



HENRIETTE SONTAG
(Magnuse portree)



KAROLINE UNGER
(Steueri litо)



FRANZ SCHUBERT
(Teltscheri lito)

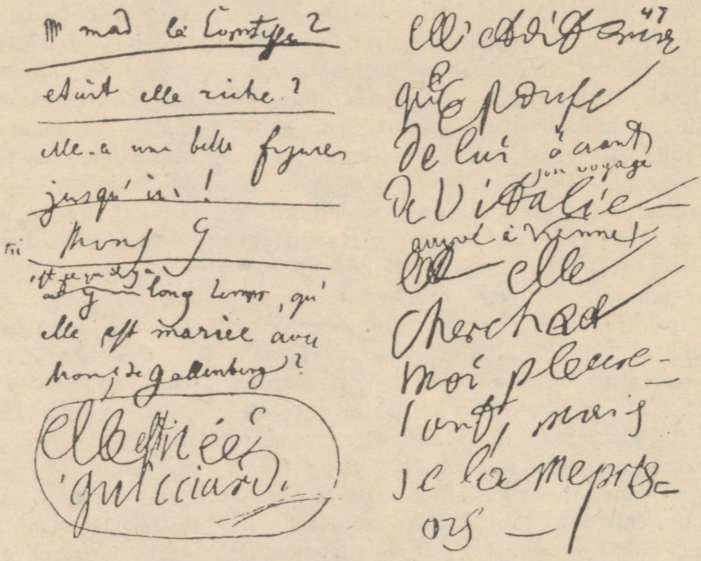
Selle ausa, olgu küll piiratud mõistusega sõbra tõrjus vähe aega enne Beethoveni surma kõrvale viiuldaja Holz — meeldiv jutukaaslane ja veetlev inimene. Alles 1826. aasta lõpul, mõni kuu enne Beethoveni surma, asus Schindler uuesti oma endisele kohale tema majas.

Peale Beethoveni tuntud biograafia (esimene väljaanne ilmus 1840. aastal), on Schindler avaldanud oma suure sõbra kohta terve hulga artikleid ja üksikuid mälestusi. Ka päästis ta hävinemisest rea dokumente, kuid, nagu näitavad kõige uuemad uurimused, hävitas neist paljud. Romain Rolland kirjutab selle kohta: «Ühel viimasel vestlusel Beethoveniga... võttis ta [Schindler] endale kohustuse hoolitseda tema mälestuse säilimise eest. Kuid tal on lugupidamisest omamoodi arusaamine. Beethoveni pärandist tunnustab ta ainult seda osa, mis näib väikekodanlasele Schindlerile «respektaablina». Ta püüab Beethovenist maksku mis maksab välja rookida tema mõtete julguse ja tema arvamuste sõltumatuse. Meil tekkis selline kahtlus siis, kui saime oma ehmatuseks teada, et 400 kõnelustevihikust, mis Breuning Schindlerile pärast Beethoveni surma üle andis, oli Schindleril 1846. aastal, mil ta nende müümise kohta Berliini Kuningliku Raamatukoguga läbirääkimisi pidas, ainult 136 tükki alles jäänud. 264 kõnelustevihikut oli kadunud... «Ma olen veendunud,» kirjutab ta Dehnile [raamatukogu varahoidjale], «et kui Tema kõrgus need ainult läbi loeks, käseks ta need vihikud ära põletada, et Kuninglik Raamatukogu ei saaks selliste kõrgema võimu vastu suunatud ohjeldamatute kallaletungide talletuspaigaks.» Edasi kirjutab Rolland Schindleri kohta: «... ta oli üks neid «revolutsionääre nooruses», kes nagu jumalavallatust elust pöördunud patustaja aja jooksul vooruse kantsiks muutub. Schindler näitas oma hävitavat voorust Beethoveni mälestuste kallal, ja seda ta nimetaski tema mälestuse kaitsmiseks! Tema puritaanlus jättis meid igaveseks ilma Beethoveni kõige sundimatumaist vestlustest, kõige revolutsioonilisematest arvamuseavaldustest. Hea veel, et meil on säilinud üht-teist, mis voorusliku Schindleri paranduste või hävitamise eest on pääsenud. Niimoodi avaneb meile osaliseltki Beethoveni isiksuse üks kõige tähtsamaid külgi. Seda tunnistab ka Grillparzer. «Siin (neis kõnelustevihikutes) avaldati oma mõtteid ilma igasuguse tseremooniata, kiruti ja põhjati halastamatult selle maailma vägevaid ja nende käsilasi, kartmata teravusi, künismi ja solvanguid...» Schindler pani need vihikud oma koduse tsensuuri alla. Ta kitkus välja umbrohtu. Kuid põld oli suur ja küllaltki palju kahjulikku seemet jäi kogemata tema lühinägeliku silmapaari vahele...»[1]

---

[1] Pärast helilooja surma pidas Schindler mitmel pool Saksamaal dirigendiametit. See oli kergesti solvuva enesearmastusega, kaasinimestega suhtlemises kärsitu ja ebameeldiv inimene. Ta kandis endaga kõikjal kaasas visiitkaarte, kuhu oli prantsuse keeles kirjutatud: «Beethoveni sõber». Kord 1844. aastal, alam-reini muusikafestivali ajal, tegi Schindler ühel peaproovil dirigendile, kes juhatas Beethoveni missat, valju häälega kriitilisi märkusi ja lõpetas nõudmisega, et orkester jälgiks teda ja mitte dirigenti. «Ma olen Schindler,» teatas ta. Lõppude lõpuks viidi «Beethoveni sõber» saalist välja.

«Beethoveni vihikud ja tema kirjutustahvel ei olnud tal mitte ainult kodus alati käeulatuses. Tema taskud, kui ta välja läks, olid pungil märkmikke ja kõnelustevihikuid. Seal oli ka jäme pliiats, mille ots nii tihti ei murdunud, ja samuti kuuldetoru. Kuid ainult vähesed Beethoveni sõbrad oskasid kuuldetoru kasutada, ilma et see oleks ärritanud tema kuulmist, mis elektrilise vibratsiooniaparaadi äpardunud kasutamise tõttu oli lõplikult rikutud. Nii tuli siis isegi jalutuskäigu ajal iga minut peatuda, varustada end jämeda pliiatsiga ja kirjutada. Fraasi



Üks 1823. aasta kõnelustevihiku lehekülgi

täiendati miimikaga; kuid enamasti oli nii, et Beethoveni terav pilk — helilooja luges otse kaasvestleja käe alt kõik ära — ei andnud talle aega lõpetada. Beethoven taipas ja vastas, kui ta vilgas mõistus ainult välgukiirusel ühelt teemalt teisele üle ei hüpanud, ootamata ära vastust ja andes vestlusele teise suuna ... See teebki need leheküljed nii katkendlikeks, kuid ka sädelevateks.»

Mainitakse paljusid raamatuid, mida Beethoven loeb. Helilooja mitmekesise lugemismaterjali hulgas on muuseas nimetatud ka vene astronoomi I. Simonovi raamatut teekonnast Lõunapoolusele (raamat ilmus Viinis saksakeelses tõlkes). 1823. aastal Venemaalt tagasipöördunud Schuppanzigh jutustab Beethovenile sellest, kui populaarsed on tema teosed venelaste seas. Keegi kirjutab kõnelustevihikusse: «Saabusin Türgimaalt ning tõin kaasa türgi, kreeka ja valahhia meloodiaid.» Kõnelustevihikutes leidub ka noodieskiise.

On väär arvata, nagu oleks suur helilooja, kes oli kurt, haige ja üksildane, viimastel eluaastatel seltskondlikust elust lõplikult kõrvale tõmbunud ja sulgunud «puhta mõtlemise» sfääri. Kui «seltskondliku elu» all mõista Viini aristokraatia losside külastamist, avalikke esinemisi ja muud, siis on see väide õige. Kuid tegelikult leidis Beethoven alles oma elu viimastel aastatel Viini progressiivselt mõtleva intelligentsi seltskonna, mis oli talle lähedane. Olgugi et selle seltskonnaga suhtlemine piirdus üksnes opositsiooniliste jutuajamistega trahteris, kohvikutes või Steineri muusikaäris, ammutas helilooja neist kohtumistest palju. Palju üksildasemana oli ta end tundnud oma noorusaastail. Beethoven, kes oli kirglik poliitiline mõtleja, ei võinud tema mängust vaimustatud aristokraatialt oodata kõige vähematki poolehoidu oma revolutsioonilisele maailmavaatele. Sunnitud elama inimeste hulgas, kes teda ei mõistnud, mistõttu ta järelikult pidi endasse tõmbuma, lämbus helilooja kasvava ülemaailmse kuulsuse aastail aristokraatlike salongide ideelagedas atmosfääris.

Pärast Viini kongressi oli Beethoven Viini põlisaadli pideva allakäigu protsessi pealtnägijaks. Beethoven võis täheldada seda valitseva klassi pidevat allakäiku kas või selle kaudu, et nägi oma kõige rikkama soosija Lobkowitzi laostumist ja «õrna ema» ning poeetilise muusiku krahvinna Erdödy õudset kuritegu. Taolised juhtumid ei olnud üksikud erandid. Varanduslikule laostumisele järgnes aadlisalongide kultuurilise osatähtsuse vältimatu langus. Eriti just muusikud vabanesid üha enam ja enam aristokraatia alandavatest armuandidest ja üksikute valitsevate isikute metseenlusest. Elu lõpu poole vabanes ka Beethoven täiesti vajadusest «varustada» suurnikke oma muusikateostega.

Arvutuist füüsilistest ja moraalsetest kannatustest hoolimata elas Beethoven viimastel eluaastatel täiel määral kaasa oma ajastu sotsiaal-poliitilisele ning filosoofia- ja kunstielule. Just sellega, et ta oli seotud eesrindlike ideedega, seletubki nii üheksanda sümfoonia heroiline «kokkuvõttev» iseloom kui ka tema kõikide hilisemate sonaatide ja kvartettide üldine kirgas, sageli pidulikult võidukas toon.

Niisama ekslik on väide, nagu oleks Beethoven oma elu viimaseil aastail olnud juba unustatud. Tõsi küll, aadli eitavatest, ajuti solvavatest märkustest Beethoveni aadressil ei olnud puudust: ta on «tüütu pedant» ja tema «õpetatud» muusika ei kõnele südamele mitte midagi. Kuid kontsertidel mängiti Beethoveni teoseid sagedamini kui varem[1] ja äärmiselt keerulised viimased kvartetid võeti vaimustatult vastu. Eesrindlik intelligents hindas Beethovenit. Romantiliselt meelestatud kunstiringkonnad suhtusid Beethovenisse kui õpetajasse, kuigi Beethovenit ei saa pidada romantikuks selle sõna praeguses tähenduses.

«Hilise» Beethoveni menu tõendab eriti see, et teda ei jätnud varju

[1] 1818.—1819. aasta hooaja jooksul esitati mitmesugustel Viini kontsertidel kolmkümmend viis korda Beethoveni teoseid, kusjuures enamasti kanti ette helilooja suurevormilisi teoseid.

ka Rossini üldtuntud triumfid. Elurõõmsal itaalia maestrol oli võrratu meloodia-anne ja ta sai kiiresti kogu Euroopa muusikamaailma ebajumalaks. Sellisena näis ta ka Puškinile («... seal joobnustavalt suur Rossini, Euroopa lemmik, Orfeus») ja filosoof Hegelile («Ma olen oma maitse juba niivõrd rikkunud, et Rossini «Figaro» pakub mulle otsatult rohkem naudingut kui Mozarti «Figaro pulm»). Rolland kirjutab: «... Beethoven ei-avalda sugugi põlgust sellele kõige viisirikkamale itaalia heliloojale... ta märgib endale üles, et tuleb hankida kolmteist Rossini avamängu, millest teatab «Wiener Zeitung».» Nagu nüüd on lõplikult kindlaks tehtud, külastas Rossini Beethovenit ja tal oli temaga pikk jutuajamine.

Beethoven hindas kõrgelt noori saksa heliloojaid-romantikuid. Mitu korda puutus ta sõbralikult kokku Weberiga ja tundis rõõmu tema «Eurüanthe» menu üle Viinis. Schubert, kellega Beethoven kohtus Steineri juures, ei söandanud Beethoveniga mitte kunagi kõnelust alustada. Ta kaotas lõplikult enesevalitsemise, kui ta oma suure kaasaegse poole koju tuli ja talle oma teose — neljale käele kirjutatud klaveripala — üle andis: erutusest ei suutnud Schubert kõnelust alustada ja jooksis ära. Beethoven ennustas noorele heliloojale suurt tulevikku.

Tuleb samuti mainida üheteistkümneaastase Ferenc Liszti visiiti. Poisikese isa taotles pikka aega, et Beethoven nad vastu võtaks. Kohtumisele aitas kaasa Schindler. Tol päeval oli Beethoven morn ja ebasõbralik; ta nägi väikeses Lisztis üht tolle aja arvutuist «imelastest». Ent Beethoven võttis kuulda Liszti palve, viibis geniaalse poisikese kontserdil ja andis talle isegi teema improvisatsiooniks. Kuigi Beethoven 1823. aastal peaaegu midagi ei kuulnud, hindas ta siiski Liszti improvisatsiooni ja suudles poisikest kontserdi lõpul publiku silma all. Liszt ei unustanud seda suudlust kunagi ja oli sellele kogu elu uhke.

Beethoveni isiklik elu viimaseil aastail on säilinud kirjade, kõnelustevihikute ja rohkearvuliste mälestuste kaudu hästi tuntud. Kuid kõik neis sisalduvad faktid on igapäevased, proosalised ja väsitavalt üksluised. Helilooja vaimuelu tõeline sisu oli tema korrespondentide ja külastajate eest varjatud; täielikult on see väljendatud ainult tema muusikas. Kuid hädad, mida helilooja neil aastail üle elas, tekitavad sügavat kaastunnet ja ühtlasi ääretut vaimustust suure inimese moraalse jõu üle.

Endist viisi jälitab teda puudus. Ta rabeleb siia ja sinna väljapääsu otsides. Olles nii otsustav ja julge loomingus ning poliitilistes vaadetes, on ta samal ajal otsustamisvõimetu ja nõrk, kui asi puudutab igapäevast elu. Ustavad inimesed püüavad tema olukorda niipalju kui võimalik kergendada. Inglise pianist Charles Neate, kes tutvus Beethoveniga 1815. aastal, ja Londonisse elama asunud Ferdinand Ries näevad väsimatult vaeva helilooja kontsertmatka korraldamisega Londonisse; sõprade kinnituse järgi on tema nimi seal kuulus, mis juba ette kindlustab suure sissetuleku. Beethovenis, kes oli juba ammu unistanud kontsertreisist, lööb teatud ajaks lõkkele soov külastada Londonit. Ta saab Londoni filharmooniaseltsilt ametliku kutse. Tingimused on hiilgavad. Kuid

viimasel hetkel jääb siiski peale haiglane otsustamisvõimetus; Beethovenile hakkab tunduma, et vennapoega ei tohi nii pikaks ajaks üksi jätta, — kõige väiksemastki takistusest on küll, et seda päästvat reisi nurja ajada. Beethoven hakkab oma teoseid Londonis välja andma ja lepib Riesi ja Neate'iga kokku saata Londoni filharmooniaseltsile rida uusi teoseid esitamiseks seltsi kontsertidel. Ent niipea kui Beethoven oli seltsilt saanud tellimuse, «vabastas» ta end sellest kummalisel viisil, saates Londonisse oma ungari avamängud, mis olid kirjutatud palju aastaid tagasi ja mis ei kuulunud kaugeltki tema parimate teoste hulka. Pettunud inglise kirjastajad ütlevad neist teostest järsult ära. Oli vaja sõprade tõsiseid jõupingutusi, et seda helilooja viisakusetust heaks teha. Side Inglismaaga seati taas jalule. On küllalt, kui öelda, et inglise klaverivabrikant Broadwood saatis Beethovenile kingituseks kõige uuemat tüüpi klaveri, et Üheksas sümfoonia on kirjutatud sellesama Londoni filharmooniaseltsi tellimusel ja et lõpuks veidi aega enne oma surma sai helilooja inglise harfivabrikandilt Stumffilt kingituseks oma lemmikhelilooja Händeli kogutud teosed neljakümnes luksuslikult väljaantud köites.

Alatine rahutus, mida vennapoja ja tema raiskuläinud ema inetu käitumine vaibuda ei lasknud, intensiivsest loomingulisest tööst[1] põhjustatud katkematu pinge, täielik kurtus, silma-, mao- ja maksahaigused — kõik see ühtekokku tegi Beethovenist juba viiekümneaastaselt rauga. Olles lüheldast kasvu, rässakas ja uhke rühiga, mida täiendasid helesiniste silmade tõsine, läbitungiv pilk ja suurepärane puhm tihedaid halliksminevaid juukseid («Meduusa maod», nagu nimetas neid üks kaasaegne), avaldas ta nagu alati ümbritsevatele inimestele aukartust äratavat muljet. Kuid enneaegse vanaduse tundemärkidest kõnelevad juba portreed, mis pärinevad kahekümnendaist aastaist.

Tolle ajajärgu kõige tähtsamaks sündmuseks oli Beethoveni viimane avalik «akadeemia», kus kanti esmakordselt ette Üheksas sümfoonia ja kolm numbrit «Pidulikust missast». «Akadeemia» toimus 7. mail 1824. aastal teatris «Kärnthnerthor» ja seda korrati 23. mail Redoute'i Suures saalis. Dirigeeris Umlauff; tempo andis iga osa algul Beethoven, kes seisis lava esiserva ääres. Menu oli vapustav. Vaatamata sellele, et ülepeakaela komplekteeritud orkestrandid mängisid lohakalt, jätsid Beethoveni uued teosed kuulajaile kustumatu mulje. Soprani- ja aldipartiisid esitasid kaks kuulsat noort lauljatari Henriette Sontag ja Karoline Unger.

Pärast «akadeemia» lõppu korraldas publik heliloojale, kes seljaga tema poole seisis ja oma mõtetesse oli vajunud ning nagu tavaliselt mitte midagi ei kuulnud, tormilise kiiduavalduse. Siis läks Karoline Unger helilooja juurde, võttis tal käest kinni ja pööras ta näoga publiku poole.

---

[1] Enne 1822. aastat on lõpetatud viis viimast sonaati ja klaverivariatsioonid ning ülimalt keerukas fuuga keelpillikvintetile, enne 1824. aastat on loodud kaks ulatuselt hiiglaslikku teost — missa ja Üheksas sümfoonia; lõpuks, enne 1827. aastat on kirjutatud viis viimast kvartetti.

Kogu saalis pahvatas valla viiekordne ovatsioon; õhus hakkasid välgatama taskurätikud, kübarad ja ülessirutatud käed, et Beethoven, kes ei kuulnud kõuena müriseva hüüdeid, võiks vähemalt näha tervitavaid viipeidki. Põliselanike hinnangu järgi ei olnud teatrisaal taolist vaimustustormi veel kunagi näinud ega kuulnud. Keiserlikku paari tervitati tollal kehtiva tava kohaselt selle ilmumisel kolmekordse käteplaginaga. Viiekordne ovatsioon eraisiku aadressil, kes ei olnud riigiteenistuses ja pealegi veel kuulus muusikute seisusse, sellesse seisusse, keda veel hiljuti õukonna ja üksikute aristokraatide juures koheldi teenritena, oli lubamatu, peaaegu ebaviisakas nähe. Saalis viibivad politseiametnikud pidasid vajalikuks selle stiihilise tervituspuhangu katkestada. Beethoven sõitis kontserdilt koju sügavasti liigutatuna. Ent heliloojat ootas ränk hoop: «akadeemia» kogusissetulek oli kaks tuhat kakssada kuldnat, kuid puhastulu jäi sellest ainult nelisada kakskümmend kuldnat. «Akadeemia» kordamine 23. mail toimus pooltühjale saalile: suurepärane kevadine pühapäev oli publiku Praterisse, Augartenisse, linnast välja maale meelitanud... Kontsert andis suure kahjumi, ja kui ei oleks olnud heliloojale lubatud viiesaja kuldna suurust garantiid, oleks tal tulnud veel need kuludki katta.

6. aprillil 1824. aastal korraldati Peterburis tänu Beethoveni muusika kirgliku austaja vürst Golitsõni pingutustele esmakordselt ja terviklikult Beethoveni «Piduliku missa» ettekanne. Tollesama Golitsõni tellimise peale kirjutas Beethoven kolm kvartetti (*opus* 127, 130 ja 132).

1825. aastal haigestus Beethoven soolte põletikku. Sellele järgnevad kaks aastat on täis lakkamatuid kannatusi. Algas maksa tsirroos. Tsirroosi tagajärjel tekkis veetõbi, mis viis Beethoveni hauda.

Kogu Beethoveni raha, mille ta nii suure vaevaga oli saanud, kulus tema ravimiseks ja vennapoja ülalpidamiseks. Järsu halva pöörde võttis Beethoveni tervis 1826. aasta algul, kui Karl, kes oli end kaardimängu-võlgadesse mässinud, püüdis oma elu lõpetada enesetapmisega. See jumaldatud vennapoja tegu muutis Beethoveni jõuetuks raugaks. Ta ei suutnud enam toibuda antud hoobist. Karl seevastu kosus varsti. Beethoven, kes nägi, et on võimatu tema elu kõigiti kindlustada, pidas oma kohuseks pöörduda vend Johanni poole, et saavutada temalt lubadus vennapoega pärast Beethoveni surma aidata.

Beethoven ei armastanud venda, tüüpilist väikekodanlast, samuti ka mitte tema kergemeelset naist. Olles apteegikaupadega spekuleerides rikastunud, ostis Johann Viini lähedal asuva Gneixendorfi mõisa. Üksnes püüe kindlustada vennapoja edasist elu võis sundida Beethovenit Gneixendorfi külastama. Johann, kes oma geniaalse vennaga uhkeldas ja pärastpoole oma hobuseid Beethoveni kangelaste nimedega (Egmont, Fidelio, Coriolanus) kutsus, ei tahtnud tema heaks millestki loobuda. Hoolimata sellest, et Johann ajas mõnesuguseid venna asju ja sai sellest tööst tulu, ei häbenenud ta heliloojat ja Karli Gneixendorfis poolnäljas pidada ja võtta neilt sealjuures neli floriini päevas «pansioni eest».

Detsembrikuu pakases lahkusid mõlemad külalised Gneixendorfist, rappudes lahtises vankris (Johann ei andnud vennale kinnist sõidukit) talvetee aukudes ja lohkudes. Saatnud öö mööda külmas talutares, toimetati Beethoven talupojasaanis poolsurnult oma Viini korterisse. Ta heitis voodisse ega tõusnud enam kunagi. Kolme kuu jooksul tehti talle viis punktsiooni, kusjuures iga kord lasti kõhust välja väga palju vett.

Mõistus töötas Beethovenil selgelt kuni viimase päevani. Ta luges palju klassikuid — muuseas Platoni dialooge, mis tollal Schleiermacheri tõlkes olid ilmunud, ja oma armastatud «Odüsseiat»; ta oli tulvil loomingulisi plaane: «Ma tahan veel palju kirjutada. Tahaksin nüüd luua Kümnenda sümfoonia, Reekviemi ja muusika «Faustile». Jah, ja veel klaverimängukooli. Kujutlen seda endale hoopis teistmoodi, kui see praegu üldiselt omaks on võetud . . .» Ta võttis vastu külalisi ja oli huvitatud jooksvatest päevasündmustest.

Viini ooperi esimene tenor Cramolini, keda Beethoven juba lapsest saadik tundis, külastas heliloojat koos oma mõrsja, Leonore osa andeka täitja Nanette Schechneriga.

«Kui me sisse astusime,» kirjutab Cramolini, «lamas vaene haige voodis, kannatades hirmsasti veetõve käes. Ta vaatas meile säravate, pärani avatud silmadega otsa ja ütles: «See ongi siis see väike Louis ja isegi peigmees juba?» Siis noogutas ta Nannyle ja ütles: «Tore paar! Nagu ma kuulnud ja lugenud olen — heade kunstnike paar!» Ta ulatas meile paberi ja pliiatsi ja meie edaspidine vestlus toimus kirjalikult, tema ise aga kõneles aeg-ajalt üsna ebaselgelt. Siis palus ta meid midagi laulda. Schindler istus läheduses asuva klaveri taha, meie aga pöördusime näoga Beethoveni poole. Kirjutasin talle, et laulan «Adelaidet», mis just oli toonud mulle lauljate seas kuulsuse. Beethoven noogutas sõbralikult pead. Aga kui ma laulma tahtsin hakata, muutus mul kurk erutusest nii kuivaks, et ma kaua aega ei suutnud alustada . . . Viimaks kogusin julgust ja alustasin vaimustatult laulu — jumalikku «Adelaidet». Kui ma lõpetasin, kutsus Beethoven mu enda juurde, sirutas mulle sõbralikult käe ja ütles: «Teie hingamisest ma nägin, et te laulate õigesti, kuna teie silmadest ma lugesin, et te tunnetate seda, mida te laulate. Te valmistasite mulle suurt heameelt . . .» Tahtsin suudelda tema kätt, kuid ta tõmbas selle ruttu ära ja ütles: «Tehke seda oma heale emale! Andke talle edasi minu südamlik tervitus ja ütelge talle, kui rõõmus ma olin, et ta mind veel mäletab ja minu väikese Louis' minu poole saatis.» Seejärel laulis Nanny hingestatult Leonore suurt aariat «Fideliost». Beethoven lõi aeg-ajalt takti ja sõna tõsises mõttes otsekui neelas teda pärani avatud silmadega. Pärast aariat lamas Beethoven mõnda aega vaikselt, nägu kätega kaetud, ja ütles siis: «Te olete kahtlemata kunstnik ja teil on hääl, mis vististi meenutab Milderit, kuid temal ei olnud sellist tunnete sügavust nagu teil, mis oli selgesti näha teie näost.» Nanny oli sügavasti liigutatud ja surus käe südamele. Järgnes väike paus. Siis ütles Beethoven: «Ma olen väga väsinud.» Me tõusime, olles kirjutanud talle, et täname teda ja palume

andestust, et me teda tülitasime, ning väljendasime soovi, et saatus talle võimalikult kiiremini paranemist saadaks. Beethoven vastas sellele nukra naeratusega: «Siis kirjutan ma ooperi teile mõlemale... *Adieu*, mu väike Louis, *adieu*, mu armas Fidelio!» Ta surus meil veel kord kätt ja pöördus siis näoga seina poole.

Et teda mitte tülitada, läksime uksest tasakesi välja, ja kui me sõnatult koju jõudsime, ütles Nanny: «Arvatavasti nägime oma jumaldatud maestrot viimast korda!» Sedasama mõtlesin minagi. Ma surusin Nanny kätt ja me hakkasime kibedasti nutma.»

Suurt rõõmu valmistas Beethovenile kohtumine Hummeliga, kes sõitis kohale Weimarist ja käis haige juures mitu korda. Schindler jutustab: «Hummel, kes Beethoveni kannatusi nähes kohkus, puhkes nutma. Püüdes teda lohutada, näitas Beethoven talle Diabelli saadetud gravüüri majast, kus sündis Haydn, ja ütles: «...ma sain täna selle kingituse, mis valmistas mulle palju heameelt; vilets hurtsik, kuid selles sündis suur inimene!»

«Ent kõige armastatumaks külaliseks, päikesekiireks, oli «Ariel» — sõber Breuningi väike pojake. Ta lippas kohale iga päev õppetundide vaheajal, kella kaheteistkümnest kaheni ja siis kella neljast viieni. Tema ilmumine tõi kergendust. Õnneliku lapselikkuse tõttu ei tundnud ta nende traagiliste päevade kurbust. Ta oli väga õnnelik ja uhke, tundes end selle vana suure inimese kaitsjana ja lemmikuna, kelle hirmsasti äravaevatud näojooned tema otsa vaadates särama löövad.»[1]

Vahetpidamata viibisid Beethoveni juures tema sõbrad — Schindler, Hüttenbrenner ja Stephan Breuning, kellega ta veidi aega enne seda oli lõplikult ära leppinud. Viimased elupäevad veetis suur helilooja viletsas toas, haigele äärmiselt rasketes tingimustes, eemal armastatud vennapojast, kogu aeg ainelist puudust kartes. Tema füüsiline seisukord oli kohutav: teda piinasid unetud ööd, halli, rõõmutu hommiku nukker ootamine, lakkamatu nüri valu... Tervislik seisukord halvenes pidevalt.

Veidi aega enne surma sai Beethoven Londoni filharmooniaseltsilt suure rahasumma, mille kogumise oli organiseerinud tema õpilane Moscheles.[2] Helilooja võis annetuse vastu võtta kerge südamega, sest ta lootis seda veel tasuda: oma viimases kirjas Moschelesile, mis on dikteeritud 18. märtsil, lubab Beethoven esitada filharmooniaseltsile oma uue sümfoonia.

Saabus tervitus ka kalli Reini kallastelt: kirjastaja Schott saatis Mainzist reinveini. Kuid Beethoven tundis end juba nii halvasti, et ta ainult suure vaevaga võis võtta ühe sõõmu.

---

[1] «Arieliks» ja «nõpsikeseks» kutsus Beethoven kolmeteistkümne-aastast Gerhard Breuningit, kes 1874. aastal avaldas oma mälestused helilooja viimastest päevadest.

[2] Schindler kirjutab, et pärast selle rahasumma saamist võis haige lubada endale seda, et tellis oma lemmikrooga ja ostis mugava tugitooli. Enne seda oli ta keeldunud isegi kõige hädavajalikumast, kuid jättis puutumata aktsiad, mida ta hoidis vennapojale.



CARL MARIA WEBER
(Engelmanni lito Zöllneri joonistuse järgi)



GIOACCHINO ROSSINI
(Payne's gravüür)

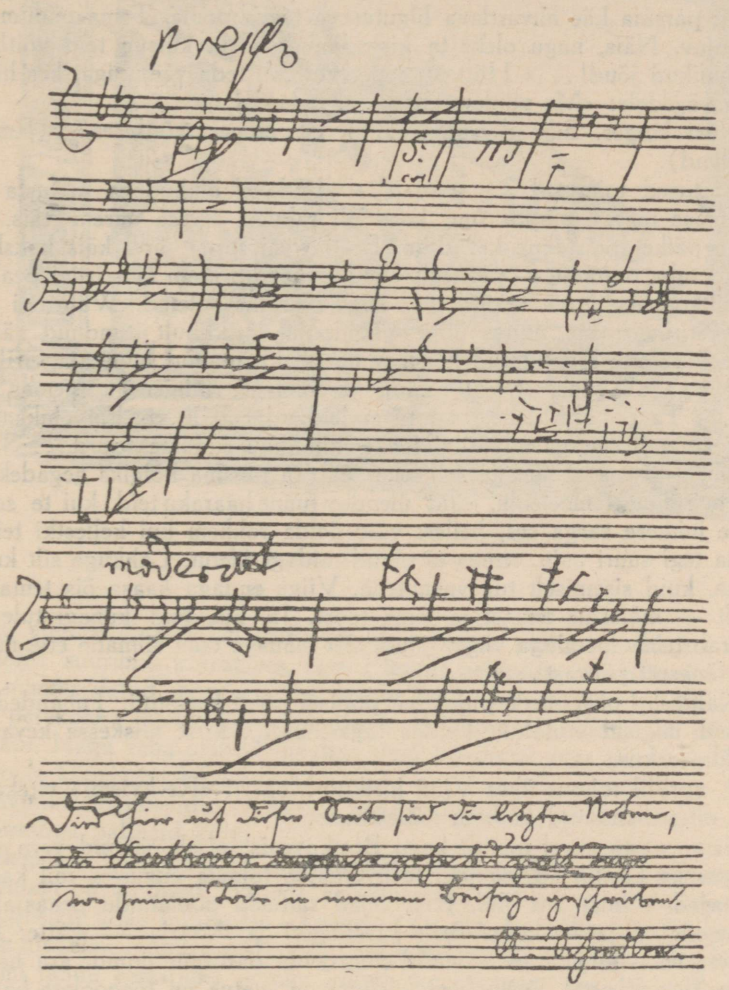


IGNAZ SCHUPPANZIGH
(Schrötteri lito)



FRANZ GRILLPARZER
(Kriehuberi litho)

24. märtsil kirjutas Beethoven juba nõrgaks jääva käega alla testamendile, mille järgi kogu tema armetu varandus jäi vennapojale.



Beethoveni viimane noodilehekülg

26. märtsi päeval läksid surmani väsinud sõbrad Breuning ja Schindler, kes valvasid haige juures ööd ja päevad läbi, matmispaiga suhtes kokku leppima, jättes surija juurde ainult Hüttenbrenneri.

«Oli traagiline päev. Taevasse kogunesid rasked pilverünkad... Kella nelja ja viie vahel kattus taevas selliste pilvedega, et toas läks

täiesti pimedaks. Äkki puhkes hirmus äike lumetormi ja rahega... Kõuekärgatus vapustas tuba, mida valgustas välgusähvatuste pahaendeline vastuhelk lumel. Beethoven avas silmad ja sirutas rusikasse pigistatud parema käe ähvardava liigutusega taeva poole. Tema näoilme oli kohutav. Näis, nagu oleks ta kisendanud: «Ma kutsun teid võitlusse, vaenulikud jõud!...» Hüttenbrenner võrdleb teda väejuhiga, kes hüüab oma vägedele: «Me võidame nad!... Edasi!»

Käsi langes. Silmad sulgusid... Ta langes võitluses.» (Romain Rolland).

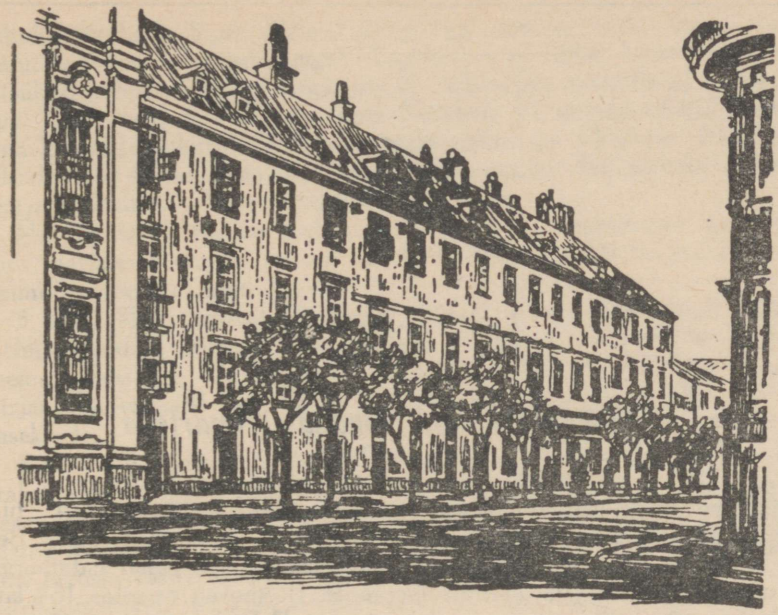
Matused toimusid 29. märtsil[1]. Paljude elanikkudega «Musta hispaanlase maja» päratu suur hoov oli rahvast äärest ääreni täis. Oli selge päikesepaisteline kevadilm. Beethoveni sarga järel käis kakskümmend tuhat inimest — peaaegu üks kümnendik kogu keisririigi pealinna elanikkonnast. Kõik koolid olid leina märgiks suletud. Währingi vana kalmistu väravate juures luges heliloojat isiklikult tundnud näitleja Anschütz ette hingestatud kõne, mille oli kirjutanud luuletaja Grillparzer: «Ta oli kunstnik, ent samuti ka inimene, inimene kõrgemas mõttes... Ta oli üksildane, sest ta ei leidnud endale võrdset elukaaslast. Ent surmani jätkus tal kõigi jaoks inimlikku südamesoojust... Selline ta oli, sellisena ta suri ja sellisena jääb ta püsima kõigiks aegadeks... Mitte rõhutud meeleolu, vaid ülendav tunne haaraku teid, kui te seisate selle inimese sarga ees, kellest võib öelda rohkem kui kellestki teisest: tema tegi suuri asju, temas ei olnud midagi inetut. Lahkuge siit kurbadena, kuid sisemiselt tugevnenutena. Viige endaga kaasa õis tema kalmult — mälestus temast ja tema tööst. Ja kui teid kunagi tulevikus haarab tema loomingu vägev jõud, siis manage oma silmade ette mälestus tänasest päevast...»

Kalmistul oli kõnede pidamine politsei poolt keelatud. Tuhanded inimesed jälgisid erutatult, kuidas tagasihoidlik kirst niiskesse kevadisse mulda laskus.

3. aprillil toimus ühes Viini kirikus Mozarti «Reekviemi» ettekanne, mis oli pühendatud kadunu mälestusele.

Sama aasta suvel müüdi kogu Beethovenist järele jäänud vara, sealhulgas ka käsikirjad, oksjoni teel. Oksjon toimus augustis, mil kadunu austajad Viinist ära olid. Käsikirjad sattusid poolmuidu peaasjalikult kahe kirjastaja — kaupmeeste Haslingeri ja Artaria — kätte: Beethoveni enda kirjutatud Viienda sümfoonia partituur müüdi ära näiteks kuue floriini eest! Beethoveni käsikirjade saatus on tõepoolest haletsemisväärne. Pärast Stephan Breuningi surma, mis järgnes kuus nädalat pärast Beethoveni elulõppu, võis ükşnes Schindler järelejäänud dokumentide kogu tähtsust vääriliselt hinnata. Ent ka tema ei suutnud kadunud helilooja korterit puutumatuna hoida. Mitme kuu vältel võis Beet-

[1] 27. märtsil tegid dr. Wagner ja prof. Wawruch lahkamise. Saeti läbi oimuluud ja tehti kindlaks kuulmisorganite tunduv muutumine. Surimaski võttis skulptor Danhauser pärast lahkamist, kui nägu oli juba deformeerunud.



Maja, kus Beethoven suri

hoveni viimast eluaset külastada igaüks, kes aga tahtis: käsikirjad, mis vedelesid suurimas korratuses, tassiti laiali: helilooja pärandit ei olnud isegi nummerdatud. Suur osa dokumente hävis tänu vennapoeg Karli ja tema perekonna täielikule hoolimatusele Beethoveni käsikirjalise pärandi vastu. Nagu juba öeldud, hävitas isegi Schindler oma piiratuse tõttu üle poole kõnelustevihikutest.

Hävinud dokumendid oleksid võinud valgustada suure helilooja elu ja loomingu paljusid külgi.

Sellega me lahkume ühest humaanseimast kunstnikukujust, keda maailm kunagi on tundnud. Paljude aastakümnete jooksul on revolutsioonilise muusiku üllas kuju olnud kangelasliku elu, kunstilise tõe ja harukordse hingelise puhtuse eeskujuks. See inimese ning kodaniku ülev kuju on kuni tänini eeskujuks jäänud kõigile kunstnikele, kes tahavad end pühendada rahva teenimisele.

XX

Viimased laulud, sonaadid, kvartetid

Enne kui rääkida «hilise» Beethoveni instrumentaalteostest, tuleb peatuda tema viimastel vokaalteostel. Palju aastaid töötas Beethoven šoti, iiri ja teiste rahvaste rahvalaulude kallal Edinburghis asuva Thomsoni kirjastusfirma ülesandel. Beethoven varustas 164 laulu saatega, ritornellidega ja sissejuhatustega. Paljud neist on erakordselt populaarsed ka meie päevil; niisugused on näiteks laulud «Johnny», «Jemmy», kaks «Joogilaulu» — üks šoti ja teine iiri päritoluga —, itaalia laul «Condoletta» ja teised. Need laulud, mis ei kuulu küll ehtsa talupoja-folkloori hulka, olid laialt levinud linnades (samuti nagu nõndanimetatud XVIII sajandi «vene» laulud). Tänu oma geniaalsele vaistule lõi Beethoven suurepäraseid laule. Neid liigutavalt kurbi või rõõmsalt erutatud kompositsioone iseloomustab ehtsa rahvalaulu lihtsus, lakoonilisus ja sügav siirus. Tuleb imestada, et kuigi helilooja kirjutas saated, ilma et oleks tundnud laulude teksti, oskas ta siiski ainult lauluviiside järgi tabada nende sisu. Kuigi Beethoven taotles tekstide saamist, ei täitnud Thomson miskipärast seda palvet. Selle kummalise asjaolu tõttu ei saa need töötlused olla näiteks selle kohta, kuidas Beethoven sõnalist teksti tõlgitses[1].

Beethoveni viimaseks teoseks soolohäälele oli laulutsükkel «Kaugele armsamale», mis on loodud 1816. aastal noore poeedi Eitelesi luuletuste tekstile. See on muusikaajaloos esimene «laulupärg», mida ühendab üks idee, ühtne meeleolu ja samm-sammuline arendus. Tsükkel koosneb kuuest eriilmelisest laulust, mis järgnevad üksteisele vahetult, ja epiloogist. Armastaja anub pilvi, päikest, mägesid ja ojakesi, et nad annaksid edasi tervituse armastatud naisele; kord langeb ta melanhooliasse, kord süttib temas lootus. Lõpunumber — laulev, muretu ning

[1] Tekstide seas on suurepäraseid luuletusi, näiteks šoti XVIII sajandi luuletajalt Burnsilt.

rahulik *Andante* lõpeb särava *Allegro*'ga esimese laulu teemal, mis kujutab rõõmsat tundepuhangut. Tsükkel on terviklik. Niisugused laulutsüklid esinesid hiljem väga sageli heliloojate-romantikute loomingus. Beethoveni noorem kaasaegne Schubert lõi mõned aastad hiljem oma kuulsad laulutsüklid: «Ilus möldrineiu» ja «Talvine teekond». 30-ndail ja 40-ndail aastail ilmuvad Schumanni laulutsüklid «Luuletaja armastus», «Naise armastus ja elu».

Nii jõudis Beethoven laulutsüklis «Kaugele armsamale» salmilaulude, aariate ja oodide juurest uue laulutüübini, milles luuleteksti igale salmile vastas uus muusika.

3. mail 1817. aastal, järgmisel päeval pärast Beethoveni sõbra, tšehhi viiuldaja Wenzel Krumpholzi surma kirjutas heliloo ja kolmele meeshäälele «Munkade laulu Schilleri Wilhelm Tellist» (pealkirjaks autograafil on «meie Krumpholzi enneaegse surma mälestuseks»).

Beethoveni viimaste mitmehäälsete vokaalteoste seas on erilisel kohal kakskümmend viis neljahäälset kaanonit. Need lühikeste aforistlike tekstidega muusikalised naljad on kirjutatud eri aegadel ja on pühendatud Beethoveni sõpradele. Oma arstile pühendas ta kaanoni: «Doktor, lukusta väravad, et surm ei tuleks.» Viimane kaanon on kirjutatud «filosoofilisele» tekstile: «Kõik eksivad, kuid igaüks oma moodi.» Oleme juba maininud kaanonit metronoomi leiutaja Mälzeli auks. Kaanonid on pühendatud ka kirjastaja Tobias Haslingerile, viiuldaja Schuppanzighile, kelle tüseduse üle Beethoven armastas nalja teha, ja teistele. Neid kaanoneid kanti ette ilma igasuguse saateta sõpraderingis kas kuskil trahteris või kodus. Need lõbustasid heliloojat, keda iialgi ei jätnud maha rõõmus heasüdamlikkus ja naljaarmastus.

Viimastes Beethoveni instrumentaalsetes kammermuusikateostes (sonaatides nr. 28—32 ja kvartettides nr. 12—16) on tunda erakordselt pingelisi uute väljendusvahendite otsinguid, mis põhjustas täiesti ebatavaliste teoste järjestuse: intiimselt lüürilisele sonaadile *opus* 101 (nr. 28) järgneb grandioosne sonaat *opus* 106 (nr. 29), mis rajab teed monumentaalse kunsti uutele vormidele. Omapärased on ka ulatuse, tempo, harmooniliste ja polüfooniliste väljendusvahendite ning teravalt kontrastsete meeleolude vaheldumine ühe ja sama teose piirides (kvartett nr. 14). Ent kui võrrelda Beethoveni viimaseid kammerteoseid niisuguste teostega nagu sonaat «Appassionata» või kvartetid *opus* 59, siis saab ilmseks revolutsioonilise paatose vähenemine ja kallak subjektiivsesse kontemplatsiooni. Ja siiski räägib eluliselt eredate muusikaliste kujundite rohkus, rahvalaulude kasutamine, optimistlik meeleolu, mis esineb kõrvuti traagiliste ja heroiliste elamuste momentidega, selle rühma teoste vankumatust ideelisest suunitlusest, mis ei kustunud Beethovenis ka 20-ndate aastate kõige julmema reaktsiooni ajal.

Viis viimast klaverisonaati on loodud aastail 1816—1822. Igaüks neist on äärmiselt individuaalne ja kaugel tolle aja tüüpilisest klassikalisest sonaadivormist.

Sonaat si-bemoll-mažoor *opus* 106 on suuruselt kõige grandioossem. Kui see Beethoveni suurim sonaat 1819. aastal avaldati, kirjutasid kirjastajad selle kohta ajalehes: «See teos erineb kõikidest teistest helilooja teostest mitte ainult väga rikka ja viljaka fantaasia poolest, vaid ka selle poolest, et see sonaat alustab oma kunstilise täiuslikkuse ja stiiliühtsusega uut perioodi Beethoveni klaveriloomingus.»

Sonaadi esimene osa *Allegro* algab võimsa hüüdega, mis kõlab nagu üleskutse. See lühike üleskutsuv teema, mis arvututes teisendites ilmudes läbib kogu esimese osa tohutu helidemassiivi, annab muusikale piduliku iseloomu. Esimeses osas pole teravaid temaatilisi kontraste. Põhimotiivi energia on nii suur, et see ületab kõik muu. Sonaadi esimene osa kujutab moraalset jõudu ja kindlust, mis ei tunne kõhklemist.

Pärast skertsot, mis oma teravate rütmidega ja ootamatute üleminekutega toob sisse rahutuse elemendi, järgneb sonaadi kõige tähtsam osa — suuruselt ja idee sügavuselt grandioosne *Adagio sostenuto*. «Kirglikult ja suure tundega» — nii iseloomustab helilooja ise seda ainulaadset valulist ja lohutavat muusikat. *Adagio* teemad on väljendusrikkad ja mitmekesised. Kõrvalpartii re-mažoor on omapärane retsitatiiv töötluse iseloomuga saate taustal; see on kontrastiks laulvate meloodiate rühmale fa-diees-minooris. *Adagio* omapärasuseks on rikkalikud figuratsioonid, eriti ülemises hääles. Autori ettekirjutus «väga väljendusrikkalt» rõhutab kõikide figuratsioonide, isegi kõige väiksemate intonatsioonide emotsionaalset tähtsust. Beethoven ennetab tulevasi Chopini poeetilisi figuratsioone. *Adagio*'s avanevad oma mitmekesistes varjundites sügavad valulised tunded, mis viivad välja lepitava lõpuosani. Need on samad tunded, mille piiratum väljendamine oli sonaadi *opus* 10 nr. 3 *Largo* sisuks. Kuid noore Beethoveni loomingu aeglased osad on pateetilisemad, kuna tema hiliste teoste *Adagio*'d on täis filosoofilist rahu.

Energilisele neljandale osale *Allegro risoluto*'le eelneb *Largo*, mis on üks Beethoveni muusika kõige omapärasemaid episoode. Selgelt väljendatud teemade puudumine, katkeline esitusviis, tempode vaheldumine — kõik see räägib sellest, et helilooja tahtis siin väljendada valguse ja vabanemise otsinguisse süvenenud inimeste piinavat ja rahutut hingeseisundit. Võidutsevalt kõlab finaalile üleminekul mitu korda korduv mažoorne akord. Nagu kaugusest liginevad värelevad trillerid — ning kuulajate ees avaneb neljanda osa kolossaalne ehitus kogu oma suurejoonelises säras.

Rõõmsa ja energilise, Händeli teemasid meenutava pika «tõttava» teemaga algab kolmehäälne fuuga, mis oma arengus muutub üha täiekõlalisemaks ja rikkamaks, jäädes seejuures kogu aeg ärevaks. Ainult fuuga keskosas ilmub laulev (samuti fugeeritud) episood, mis toob ajutise taltumise finaali tormilisse muusikasse.

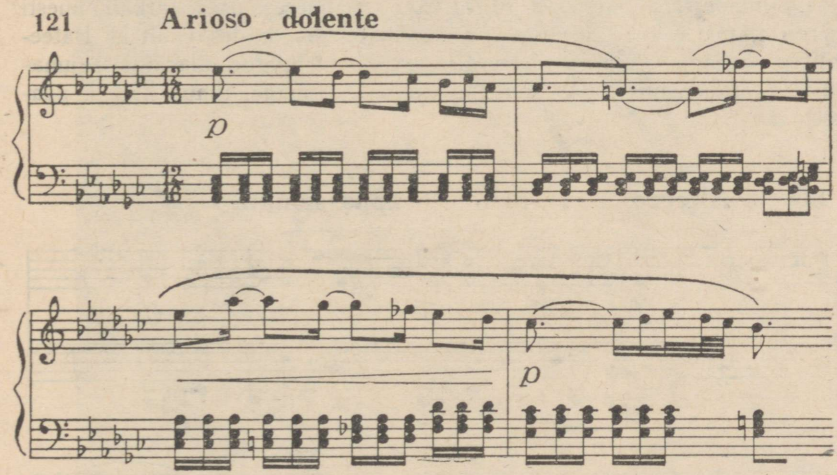
See fuuga on väga keeruline ja erineb paljuski XVIII sajandil kujunenud traditsioonidest. Fuuga on üles ehitatud väga vabalt. Peateemast

kasvavad välja uued motiivid. Peateema ise areneb mitmekülgselt — lakkamatuis modulatsioonides, «strettodes», suurendustes, pööretes, tsentraalse episoodi motiividega põimumistes.

Kontrapunktiliste võtete kasutamise julguse, suuruse, vabaduse ja uudsuse poolest võib selle finaali kõrvale seada vast ehk ainult fuugat keelpillikvartetile *opus* 133.

Sonaat *opus* 110 la-bemoll-mažoor (1821) on üks Beethoveni klaverimuusika sügavamaid teoseid. Esimene asjaolu, mida mõistab sonaadi *opus* 110 kuulaja, on tema osade äärmine mitmekesisus ja suur dramaatilise tegevuse kontsentratsioon. Esimene osa oma avali südamlikkusega, teine oma erutatud kõnega, kolmas oma retsitatiivi ja siira meloodilisusega ja lõpuks finaali fuuga oma piduliku *coda*'ga, — kõik see moodustab monoliitse konstruktsiooni.

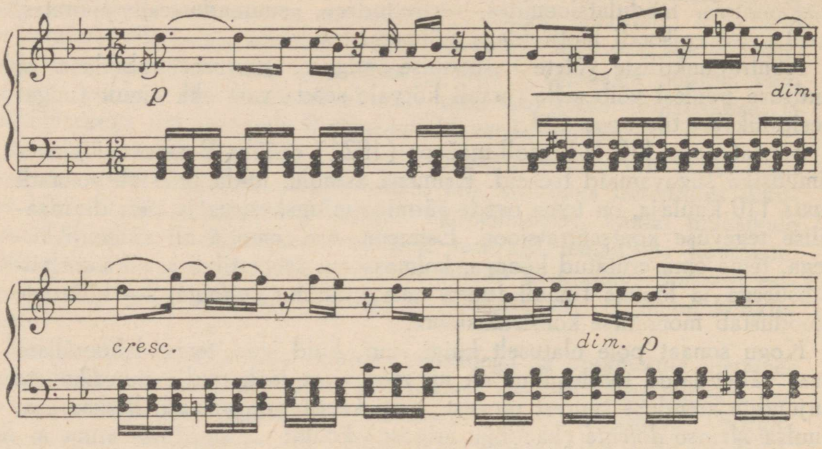
Kogu sonaat pole ulatuselt kuigi suur, kuid igas tema lakoonilises osas väljendatud tundeküllus on nii mõjuv, et jääb mulje muusikaliste kujundite arenduse suurest pingest. Eriti kehtib see sonaadi keskse osa, kuulsa *Arioso dolente* (kaebliku ariooso) kohta:



Selle väljendusrikas kantileen tekitab kujutluse varjatud sisemisest dünaamikast: meloodia nagu ületaks oma käigus meile nähtamatuid takistusi; sellest on tingitud tema suur elastsus ja pingelisus.

Beethoven toob *Arioso* sisse ka sonaadi finaalis, kus see kordub, jagades lõpufuuga kaheks osaks, kusjuures ariooso meloodias on veelgi rohkem rõhutatud «raskuste ületamise» momenti:

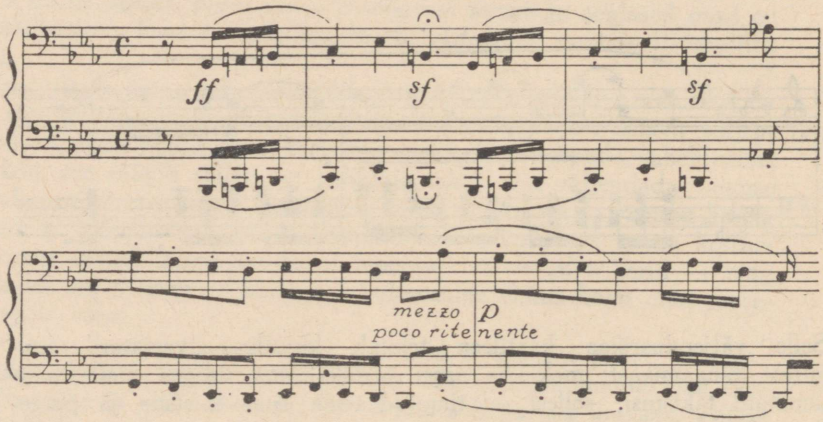
122 Dolente



Arioso omapärane traagiline mõju suurendab kogu finaali tähtsust, tõstes dramaatilise kontrastina esile fuuga piduliku ja optimistliku lõpuosa.

Do-minoor-sonaadi *opus* 111 (1822) esimeses osas tärkab uuesti heroism, mis esineb Beethoveni varasemates sonaatides (näiteks Pateetilises sonaadis). Pärast pateetilises stiilis kirjutatud ülevat sissejuhatust *Maestoso*, mis lõpeb suureneva äikesemürinaga, ilmub kirglik peateema:

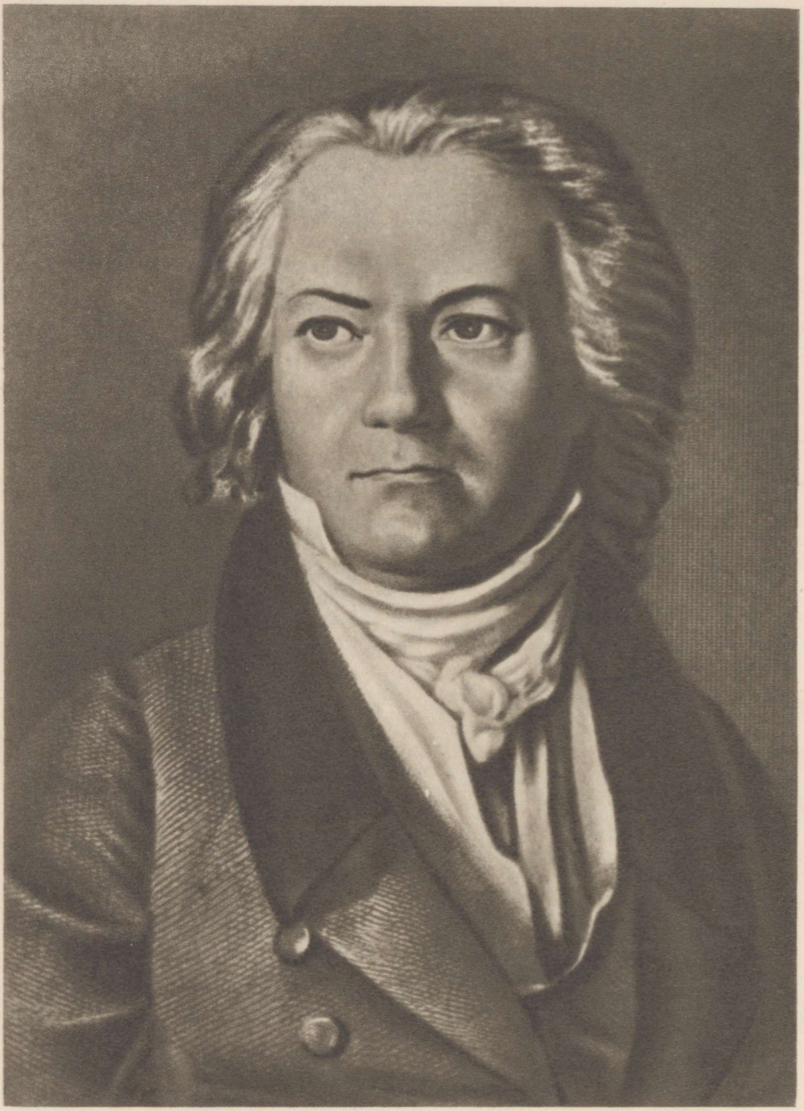
123 Allegro con brio ed appassionato



See purustab kõik tõkked, kõlab vihaselt ja ähvardavalt, kord hetkeks vaibudes, kord uuesti tormitsedes. Pateetiliste hüüatustega meenutab lühike kõrvalteema sissejuhatust *Maestoso:*

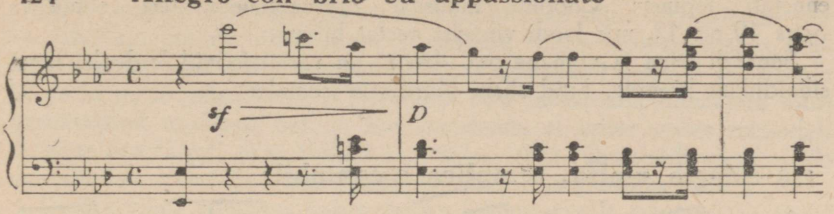


BEETHOVEN
(Tundmatu kunstniku joonistus natuuri järgi)



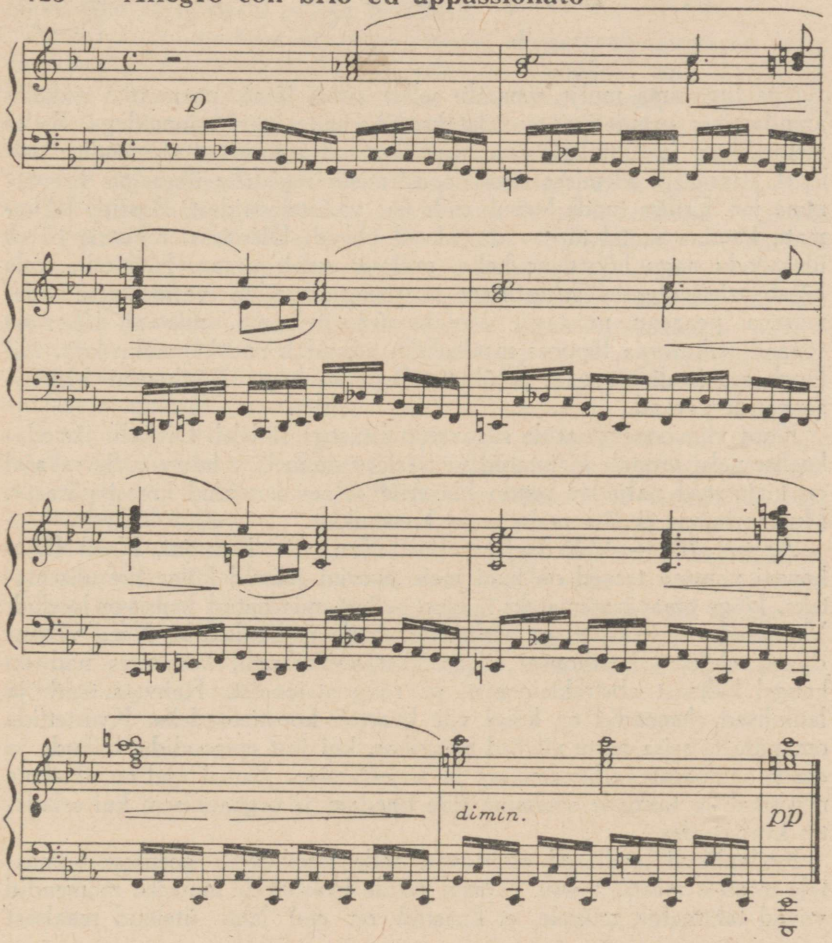
BEETHOVEN
(F. G. Waldmülleri portree. 1823. a.)

124 **Allegro con brio ed appassionato**



Kõrvalteema paatose katkestab tormiliselt sissetungiv peateema. Esimese osa *coda* —

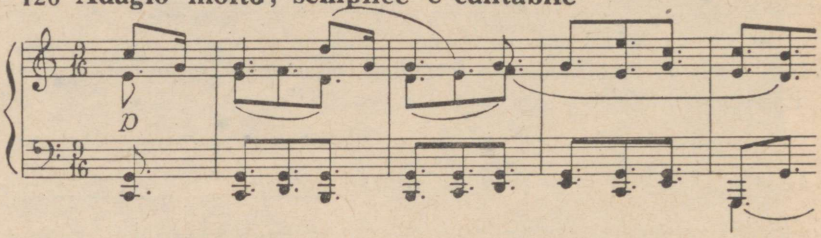
125 **Allegro con brio ed appassionato**



ennetab lõpuosa Chopini kuulsast «Revolutsioonilisest etüüdist» *opus* 10 nr. 12, mis loodi viisteist aastat hiljem.

Sonaadi teine ja viimane osa *Arietta* on variatsioonid laulvale, tagasihoidlikult karmile, kuid siiski lüürilisele teemale:

126 **Adagio molto, semplice e cantabile**



Kõige tugevama mulje sonaadi selles osas jätab peamotiivi rikkalik arendamine; peamotiivi täiendatakse üha uute intonatsioonidega. Selles meloodilises ja rütmilises arenduses ilmuvad koloriitsed elemendid: trillerid, passaažid ülemises registris, äärmiste registrite üheaegne kasutamine jne. Erilise tunde kutsub esile üks variatsioonidest. Basside lakkamatu kumina saatel tärkavad vaiksed ohked. Ülemises registris kõlab ühtesoodu nagu hõbedane helin, millesse sulab teema. Meloodia, mis kõlab arieti alguses askeetlikult rangena, omandab varieerimise tulemusena peaaegu unistava, kirgastunud iseloomu, mis on lähedane sonaadi «Aurora» lõpuosa meeleolule: helendab uue hommiku koit. Nii lõpeb see imeline sonaat ja ühes sellega ka kogu Beethoveni klaverisonaatide pärand.

Koos viimaste sonaatide sügavmõttelisusega sädeleb Diabelli jämedakoelise valsi teemale kirjutatud variatsioonide mehine huumor. Samal ajal on kirjutatud naljatlev rondo klaverile «Raev kaotatud krossi pärast». Huumoritunne ei jäta maha suurt kunstnikku.

Aastail 1824—1826 kirjutas Beethoven viis kvartetti. Need Beethoveni viimsed teosed on kuni meie päevini jäänud kõige keerulisemateks, kõige omapärasemateks kõigest sellest, mis antud žanris on loodud. Viimased viis kvartetti on rasked esitajaile ja kuulajaile. Need väljendavad «hilise» Beethoveni filosoofilist vaimulaadi, kusjuures nad on kaugel külmast abstraktsioonist ja resignatsioonist. Rahvatantsud ja laululised elemendid on kõigi viie kvarteti koostisosadeks. Kvartettide omapära ei seisa mitte niivõrd muusikas, kui just episoodide, lõikude ja osade omapärases ühendamises ja järjestamises. Samal ajal on üksikute muusikaliste teemade seesmine side tihedam ja orgaanilisem kui eelmistes kvartettides.

Kodanlikud teadlased omistavad neile Beethoveni geeniuse viimastele teostele müstilist sisu. Mõned nende kvartettide muusika momendid viivad tahtmatult mõttele, et kunstnik on end lahti ütelnud reaalsest

elust. Niisuguseks momendiks on näiteks kvarteti *opus* 131 esimene osa — rahuliku, ühtlase liikumisega, ühesuguse vaikse kõlatugevusega aeglane fuuga. Kuid see keskendatud kontemplatsiooni seisund ei kõnele hoopiski mitte müstitsismist. Tarvitseb vaid meenutada ülejäänud kuut harukordselt erisugust osa, ja me veendume, et selles seoses omandab esimene osa täiesti teise tähenduse, tõstes oma ühetoonilisusega esile muusikaliste kujundite ammendamatut rikkust järgnevates osades.

Igaüks viiest viimasest kvartetist on hämmastavalt ere jutustus suure kunstniku sisemaailmast. Beethoveni — selle muusikalise mõtte hiiglase sisemaailm ei olnud iialgi irdunud objektiivsest tegelikkusest, ei saanud olla tühi ja viljatu, nagu see oli ja on müstikutel. Viimastes sonaatides ja kvartettides ei kajastu see tegelikkus mitte vahetus heroilises aktiivsuses, mis oli karakteerne Beethoveni eelmise perioodi loomingulisele tööle, kuid ta ei loobu sellega realismist.

Viimastes kvartettides on palju reipaid, elujaatavaid momente, mida on sisendanud laiadele hulkadele omased rahvalikud muusikažanrid: lõbusalt keerlevad paarid lihtsa saksa valsi helide saatel, heliseb tuline tarantella. Nende kõrval esinevad ka teissugused teemad: paranev haige tänab saatust, tundes jõu kasvamist (*opus* 132 kolmas osa kannab nimetust «Paraneja tänulaul»). Viimasel kvartetil, fa-mažoor *opus* 135 on helilooja kirjutatud pealkiri: «Vaevaga leitud lahendus». Pealkirja järel on eraldi välja kirjutatud kaks motiivi: üks on *Grave* — allkirjaga «Kas see peab olema?», teine on *Allegro* — allkirjaga «See peab olema!» Lühike sissejuhatus *Grave* arendab esimest motiivi; muusika on täis piinavaid mõtisklusi. Siis järgneb *Allegro*, mis tantsužanris töötleb lõbusat ja energilist teist teemat. Taas ilmub *Grave* motiiv ja uuesti võidab selle rõõmus tantsuline muusika. Nii lõpetab Beethoven oma viimase suure tsüklilise teose.

Veelgi rohkem kui kvartettides *opus* 59 paneb Beethoven just viimastes kvartettides keelpilliansambli kõlama nagu «väikese orkestri», mis ei ole peente tunnete, vaid Beethoveni sümfonismi mehise jõu väljendamise vahendiks.

Oma raamatus «Beethoven Pariisis» märgib Schindler õigusega, et helilooja oleks võinud oma kvartettide esitajaile anda järgmise õpetuse: «Minu teosed ei ole miniatuurid ega ka filigraantööd, vaid Michelangelo freskod, ja kui te tahate neid esitada minu moodi, siis kastke oma pintslid mahlakatesse värvidesse, õppige oma pillidest välja võluma tervet ja tugevat tooni...»

XXI

Rõõmu sümfoonia

Beethoveni loomingu tipuks peetakse õigusega Üheksandat sümfooniat ehk koorisümfooniat, mis on lõpetatud 1824. aastal. See revolutsioonilisest optimismist tulvil ülev sümfoonia kroonib suure helilooja loomingulist teed, kes oskas jagu saada isiklikust hingevalust ja kannatustest, kes oskas säilitada usku inimkonda ja tema imeilusasse tulevikku ning kanda seda usku läbi oma raske elu.

Üheksanda sümfoonia saamislugu on tähtis Beethoveni loomingulise protsessi mõistmiseks: sageli küpsesid tema loomingulised kavatsused kaua aega, ta lihvis ja tegi oma teoseid ümber visalt ning korduvalt, otsis järeleandmatult nii kõige paremat vormi kui ka kõige täiuslikumat ning loomulikumat harmooniat vormi ja sisu vahel. Esimesed muusikalised mõtted, mis said Üheksanda sümfoonia aluseks, ilmusid palju aastaid enne, kui algas süstemaatiline töö selle teose kallal.

Sel ajal, kui prantslased olid Viini teist korda okupeerinud (1809), saabus keisririigi pealinna Napoleoni juurde läkitatud Prantsuse senati saadik parun de Trémont. Tutvunud Beethoveniga lähemalt, käis ta tihti helilooja pool külas. Viinist lahkudes viis Trémont Pariisi kaasa helilooja ühe märkmetevihiku. Selle vihiku ainsal säilinud lehel on visandatud Üheksanda sümfoonia alguse noodieskiis. Selle alusel võib järeldada, et grandioosse sümfoonia esimene mõte jäädvustati paberile umbes 1809. aastal, see tähendab viisteist aastat enne teose valmimist.

Kaua aastaid uinus see teema Beethoveni teadvuses; meile pole teada teisi selle teema üleskirjutusi enne 1817. aastat, mil ta uuesti ilmub eskiisides. Ent ka seekord ei hakanud Beethoven visandit arendama. Samasuguseid Üheksanda sümfoonia teise osa teema laialipillatud eskiise leiame 1815. ja 1817. aasta märkmetes. Alles 1822. aastal, kui helilooja asus tööle Üheksanda sümfoonia kallal, kasutas ta mõlemat teemat laialdaselt.

Neid nappe andmeid täiendavad osaliselt teated Beethoveni tööst Schilleri oodi «Rõõmule» teksti viisistamisel. Alates 1793. aastast on helilooja mitmel puhul hellitanud mõtet luua laulu sellele tekstile. On säilinud ka noodivisandid, mis muuseas annavad tunnistust sellest, et Üheksanda sümfoonia üleva hümni põhimeloodia on leitud alles aasta enne selle teose lõpetamist. Veelgi enam — Beethoven kõhkles kaua, kas tuua sisse koor sümfoonia finaali. Järelikult ei olnud peaaegu kolmekümneaastased otsingud Schilleri oodi muusikaliseks kehastamiseks seoses Üheksanda sümfoonia ideega, — mõte koorifinaalist küpses alles 1823. aastal, juba viimase sümfoonia loomise protsessis.

Järelikult kogunes Üheksanda sümfoonia materjal aastate jooksul, kuni lõpuks helilooja pingelised loomingulised jõupingutused aastail 1822—1824 ühendasid ja arendasid selle materjali täielikult välja. Üheksas sümfoonia on sõna otseses mõttes Beethoveni loomingulise elu järeldus ja kokkuvõte. Juba 1790. aasta noorpõlvekantaadis figureerivad Schilleri luulekujundid «inimkond», «rahvad», «miljonid». Needsamad üldinimlikud kujundid on aluseks «Fidelio» ja Viienda ning Seitsmenda sümfoonia vabadusideedele, rääkimata juba Fantaasiast ja noorpõlves loodud laulust «Vastastikune armastus», mis on eelkäijaks viimases sümfoonias esinevale rõõmu teemale.

Võrreldes eelmiste sümfooniatega, millest Üheksandat sümfooniat lahutab aukartust äratav kaheteistkümne-aastane vaheaeg, on Üheksanda sümfoonia kujundite, ideede ja elamuste ring märksa laiem. Sümfoonia üldine toon on eepilisem, jutustavam, tema ulatus on monumentaalsem. Helilooja silmaring on muutunud laiemaks, kuid varasemate muljete ümberkujundamine annab end siin tugevamini tunda kui vahetute ja värskete tajude mõju. Reaktsiooniajastul ei olnud suurel kunstnikul neid enam kusagilt võtta. Ent usk inimkonna tulevasse vabastamisse on nii suur ja loomisjõud nii tugev, et «Rõõmu sümfoonia» kuulub kaheldamatult kõige suuremate revolutsiooniliste teoste hulka kogu maailma kunstide ajaloos. Ka meie päevil kõlab see võitluskutsena ja võidukinnitusena.

Üheksas sümfoonia on pärinud oma eelkäijatelt Beethoveni heroilise stiili kõige eesrindlikumad omadused: rahvalikkuse, muusikalise keele mõistetavuse, monotematismi ja vormi monoliitsuse. Selles teoses on helilooja heroilise teema kehastamisel läinud veelgi kaugemale, demokratiseerides sümfoonilist žanri ennast (koorifinaal).

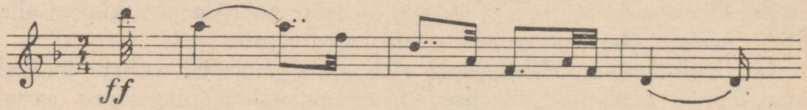
Mida küpsemaks sai Beethoveni loominguline mõte, mida ilmsemalt avaldusid tema kunsti ideelised alused, seda lihtsamaks muutusid tema teoste esimesed teemad. Teisiti öeldes, mida rikkam on sisuliselt Beethoveni see või teine teos, seda rohkem läheneb selle initsiatiivne teema võimsale lihtsusele. Mitte kusagil ei avaldu Beethovenil see printsiip täielikumalt ja selgemini kui Üheksanda sümfoonia esimeses teemas.

See teema on kogu Beethoveni sümfoonilises pärandis üks emotsionaalse sisu poolest kõige rikkamaid teemasid. Teema tärkab katkendlikest intonatsioonidest nootidel la ja mi, mis laskuvad allapoole, ent tege-

likult sünnib teema harmoonilisest foonist la-mi. See «ilmetu» harmoonia, mis on «liikumatu ja ähvardav» (R. Rolland), osutub re-minoori dominandiks. Seega on esimene kvint la-mi lühikesele toonikale eelnevaks pikaks dominandiks. See on tüüpiline Beethoveni võte.

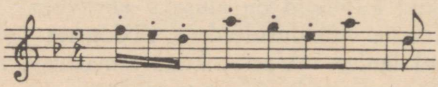
Kogu sümfoonia esimese osa muusikalist kudet läbivad kaks esimese teema motiivi: allapoole laskuv kolmkõla, mis algab kvardiga re-la:

127



ja otsustav ning tahtekindel motiiv kvindi re-la ulatuses:

128



Sellele viimasele motiivile annab Rolland «saatusemotiivi» nimetuse. Õieti käib see nimetus ka mõlema motiivi ühenduse kohta, mis moodustab kogu ähvardava ja halastamatu[1] esimese osa tähtsaima elemendi. Igatahes on sellest elemendist loodud enamik sümfoonia esimese osa muusikast. Ja «saatusemotiiv» on sümfoonias aluseks tervele reale variantidele, eriti sümfoonia töötlusosades.

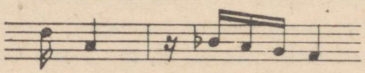
Ekspositsiooni peapartii teemale on vastandatud rühm kõrvalteemasid ja motiive, mis on nagu peidus peapartii varjus ega tõuse kunagi temaga «võrdsele järjele», hoolimata sellest, et tema piirjooned on tunginud peaaegu kõikidesse selle äreva muusika meloodiakäändudesse. Kuid side- ja kõrvalpartii kõikidel motiividel on suur tähenduslik osa. Need motiivid ja nende kombinatsioonid kajastavad jõude, mis panevad vastu halastamatule «saatusele».

Tuleb rõhutada, et Üheksanda sümfoonia eskiisides, mille andis välja üks paremaid Beethoveni-tundjaid Nottebohm, ei ilmu esimene teema kaugeltki mitte kohe. Esimene eskiis, mis on vihikusse üles märgitud, on nõndanimetatud sidepartii teema. Eskiis fikseerib kaks erinevas suunas liikuvat meloodilist joont:

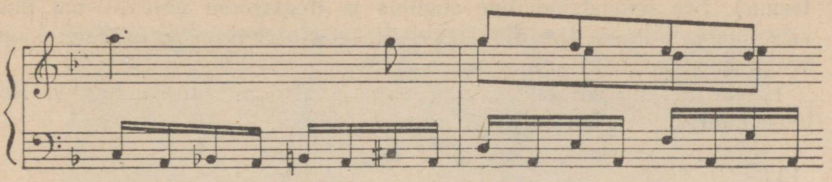
---

[1] Esimese teema sünged jooned ilmnevad väga selgesti, kui seda võrrelda nõidade teemaga Beethoveni eskiisidest, mis olid kavandatud teostamata jäänud ooperile «Macbeth» [Shakespeare'i järgi] (1808):

Nõidade koor



130



Seda asjaolu võib seletada antud teema kujundliku sisuga; see teema annab kõige «näitlikumalt» edasi kaht jõudu, kaht alget, kaht suunda. Ja kuna võitluse kujundid täidavad kogu sümfoonia esimest osa, siis on Beethoveni vihikus esimesel leheküljel ja esikohal sidepartii teema eskiis, mis oma kahe vastassuunas liikuva meloodiaga kajastab selgesti rasket ja pingelist võitlust . . . Beethoven püüdis alati, juba loomisprotsessi esimestest sammudest peale haarata kogu oma ideed tervikuna. Antud juhul ei fikseerinud ta selle sihiga algul mitte peateemat, vaid justkui teisejärgulise lüli, mille tähtsus on tegelikult väga suur.

Sidepartii läheb kõrvalpartiile üle tertsides motiivi modulatsiooni teel:

131



mis aimab nagu ette «rõõmu teemat» sümfoonia finaalist. See on üks motiivide suguluse jooni sümfoonia üksteisest kaugel asetsevate meloodiliste momentide vahel. Sellise suguluse teiseks näiteks on esimese osa kõrvalpartii ja kolmanda osa sissejuhatava takti «ohete» meloodiline ehitus.

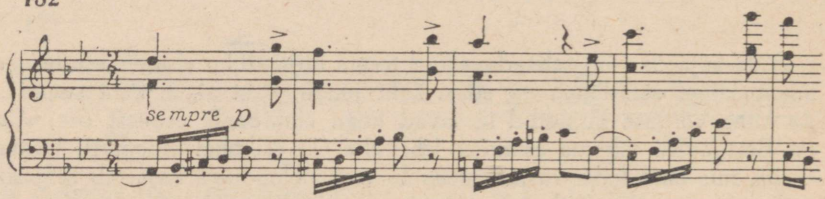
Niisuguseid sidemeid mõtleski A. N. Serov, kui ta kirjutas: «On tähelepanuväärne, et nii esimeses *Allegro*'s kui ka *Scherzo*'s ei ole mitte ainult mažoorsed välgatused sõna-sõnalt «hümni teemast» võetud, vaid ka kõige minoorsemad arendused on ehitatud samale teemale, ainult selle vahega, et minoorist on mindud üle mažoori . . . Seda ühtse idee gigantselt mitmekesist ja järkjärgulist muutumist ilma põhitüübist kõrvale kaldumata, seda «metamorfooside» ahelat kohtame kunstis esmakordselt alles Beethoveni loomingus.»

Romain Rolland teeb peaaegu kõikide Üheksanda sümfoonia tähtsamate teemade algusintonatsioonide kohta järgmise märkuse: need algavad kõik kas kvardi *la-re* või kvindi *re-la* diapasooni «läbitöötamisega». Esimene teema algab kvardi *re-la* helidega ja see intonatsioon läbib kogu sümfoonia ja esineb ka finaalis; kvindi *re-la* diapasoon aga figureerib «rõõmu teemani» ja tema pastoraalse algkujuni skertsos (trio

teema). See intonatsiooniline sugulus ja diapasooni ühtsus väga lihtsate intervallide — kvardi või kvindi — alusel tingibki osaliselt kogu vormi kui terviku monoliitsuse.

Beethoveni-uurijail on esimese osa kõrvalpartii esimese motiivi iseloom kuni kõige viimase ajani avamata jäänud —

132



Kuid ometi on igal erksal kuulajal kerge mõista selle mõtet, kui püüda vaadata seda muusikat Üheksanda sümfoonia esimese osa põhiidee, põhilise kunstilise kujundi — võitluse kujundi — seisukohalt. Selle «ohkavad» intonatsioonid räägivad nagu kaeblemisest. Rolland ütleb selle kohta: «täis kannatusi.»

Üeldu ei kehti mitte kogu kõrvalpartii kohta: selles on ka põhiliselt teistsuguseid, isegi sõjakaid motiive. Üldse koosneb kogu ekspositsioon — õigemini sümfoonia pea- ja kõrvalpartii — paljudest üksikutest lühikestest motiividest.

Töötlus on tulvil esimese teema variante. Eriti suurt osa etendab selles järgmine «saatusemotiivi» õrn variant[1]:

133



Valitsev minoorne koloriit ja *ritardando*'d, mis katkestavad draama vankumatu arengukäigu, sügavast kurbusest täidetud kõrvalpartii meloodia kõla — kõik see, kaasa arvatud ka «tõusumomendid», annab töötlusele sügava psühholoogilise väljendusrikkuse. See on pilt visadest pingutustest, mille on välja kutsunud võitlus.

Repriisi algus, *fortissimo*, on sümfoonia kogu esimese osa kulminatsiooniks, mille kutsub välja «äikese ja tormi» kujund, ja mitte ainult looduses, vaid ka inimsüdametes. Siin on nördimust ja raevu ja võitluspalangut...

[1] Siin avaldub juba ilmselt teema transformeerimise printsiip, mida pärastpoole nii laialdaselt rakendas F. Liszt.



ÜHEKSA-AASTANE FRANZ LISZT
(Villaini litо)



ANTON SCHINDLER
(1862. aasta foto)



STEPHAN BREUNING
(Tundmatu kunstniku litо)



GERHARD BREUNING. 1825. a.



ANSELM HÜTTENBRENNER
(Teltscheri miniatuur)





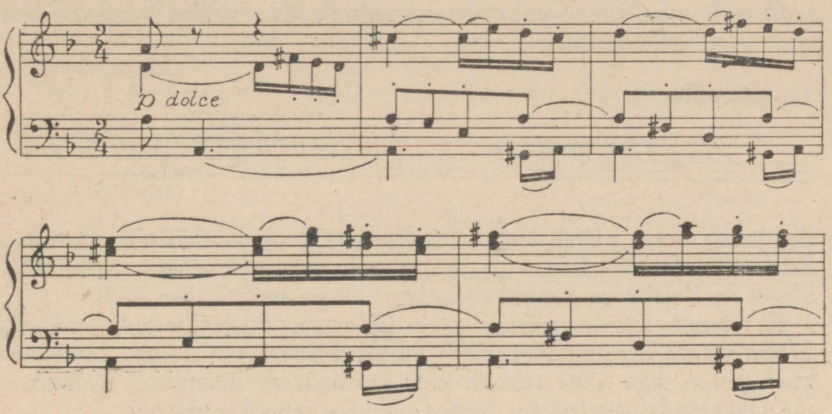
Beethoven surivoodil
(Teltscheri ja Danhauseri joonistused)



Beethoveni käsi
(Danhauseri eskiis. Õli)

Coda's tõuseb esile ootamatu hingelise kirgastumise mažoorne moment:

134



mis saabub siis, kui näib, et lahing on lõplikult kaotatud, kui kõik on kadunud. See lootusekiir kaob peagi. *Coda* on instrumentaalse draama traagiline lõpplahendus. Võit jääb «saatusele». Kuid enne lõpule jõudmist läbib kahe jõu võitlus üha uusi faase — esimese teema kurvalt lüürilistest variantidest kuni leinalise *ostinato*'ni, mis lõpeb «saatusemotiivi» *tutti* unisoonis esitamisega.

«Sellest esimesest süngest ja eepilisest sissejuhatusest õhkuvad vastu terrori verised päevad. Vabaduse ja ühinemise kuningriik t u l e b k ä t t e v õ i d e l d a. Kõik sõjaõudused on selle esimese osa aluspõhjaks. Iga tema rida on neist tulvil. Need sünged leheküljed on kunstiliseks kontrastiks veel kaugel asuvale Elüüseumile, kuid peale stiilivõtte on see ka inimkonna ajaloo süngete lehekülgede erakordselt sügav kujutus helides, igavese võitluse, igaveste kahtluste, igavese n u k r u s e, igavese k u r b u s e lehekülgede kujutus, mille seas r õ õ m ja õ n n vilguvad hetkelise välguläigatusena.» (A. N. Serov.)

On esinenud arvamusi, et Üheksanda sümfoonia algus on korratu ja kaootiline. See ei ole sugugi nii. Alguse kvardi- ja kvindi-«huiked» on rangelt rütmilised. Ja see rütmiline organiseeritus jääb püsima sümfoonia kogu esimese osa jooksul. Esimese osa muusika rahulik vool on saanud partituuris järgmise määratluse: «Mitte liiga ruttu, pisut majesteetlikult.»

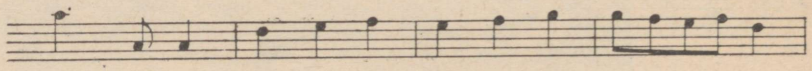
«Selle esimese osa rütm on midagi marsitaolist, see on karm ja võitlev rütm ning tema otsene tähendus on kogu inimkonna «võitlus iseendaga», mis on diametraalne vastand «tulevasele» kirglikule suuandmisele» (A. N. Serov).

Rahuliku sammumise muutumatu rütm eraldab seda muusikat põhiliselt kogu Beethoveni pärandi sonaat-*Allegro*'de seast üldse ja tema

sümfooniate esimestest osadest eriti. Üheksanda sümfoonia esimese osa vormi ühtsusele aitab kaasa ka selle põhijaotuste — ekspositsiooni, töötluse ja repriisi — algusmomentide tõusujoones arenev dünaamika.

Grandioosse skertso põhiteema märkis Beethoven üles kaheksa aastat enne sümfoonia loomist:

135 Presto



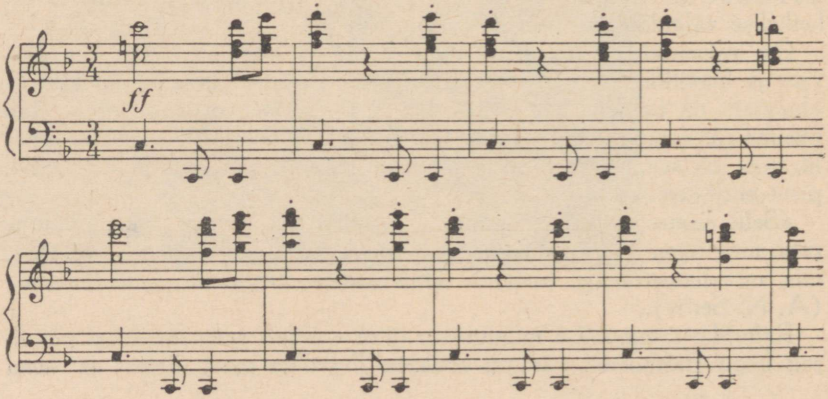
See teema, nagu näitab tema rütmiline struktuur, kuulub tantsuliste teemade liiki ja tuletab meelde austria rahvatantsu lendlerit. Selle viisi alusel on Beethoven loonud titaanliku mängu muusikalise pildi.

Et õigesti mõista selle skertso iseloomu, tuleb kindlaks määrata *Molto vivace* õige liikumine. See on pead pööritama paneva keerlemise kiire tempo, aga mitte rahulik ning korrapärane liikumine. Igatahes ei ole Üheksanda sümfoonia skertso põhiosa rahuliku elu pilt.

Nagu teada, kavatses Beethoven paralleelselt Üheksanda sümfooniaga luua veel teise sümfoonia, mis jäi teostamata. Helilooja kavatses sellesse «kümnendasse» sümfooniasse sisse viia bakhoslike pidustuste kujundeid. On väga tõenäoline, et see kavatsus «rändas» tööprotsessis üle Üheksandasse sümfooniasse, kus ta võttis skertso kuju.

Skertso algteemast sünnib keelpillide *pianissimo* sahina taustal fugato «lumetuisk». Tagasihoitud kõla, mis on nagu kahin, flöötide ja oboede katkendlikud «sädemekesed», mis rõhutavad iga takti algusosa, kõuemürin — kõik see loob pisut sünge koloriidi. Selle muusika kurjaennustavalt ärevat meeleolu on märkinud peaaegu kõik uurijad. Esimese, re-minoorteema üldisele summutatud ja tagasihoitud iseloomule on vastu seatud do-mažooris kõrvalpartii «väljakutsuv» iseloom —

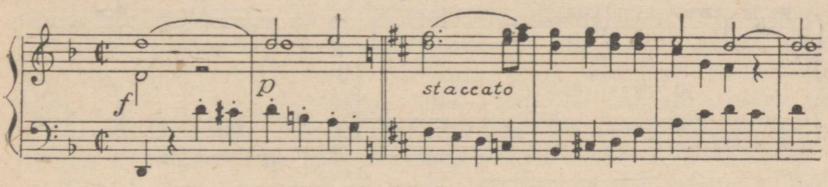
136 Molto vivace



Metsasarved intoneerivad kaikuvalt ja vabalt seda selget, julget ja energiaküllast teemat. Teravmeelne ja hiilgav töötlus, mida läbivad kontrastid ja mis areneb orkestrirühmade imeteldavas mängus, on huvitav selle poolest, et neljataktiline meetrum vaheldub kolmetaktilisega. See meetrika vaheldumine ongi vaadeldava sonaadivormi töötluses sisuliselt kõige tähtsam.

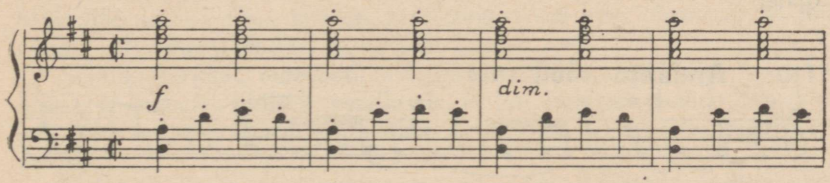
Skertso keskmise lõigu (trio) teema on võib-olla kõige selgem eelkäija «rõõmu teemale»:

137 **Presto**



Nende sugulust näitab ühine kvindidiapasoon re-la, astmeline liikumine, mõlemate meloodiate tuginemine nootidele re ja fa-diees. Rütmiliselt on nad erinevad. Antud meloodial on venepärane iseloom, mida rõhutavad lõõtspillitaolised «käigud»:

138 **Presto**



A. N. Serov leidis selles meloodias sarnasust «Kamarinskajaga».

Kaunis saatehääl tugevdab trio teemast tekkivat pastoraalsuse muljet.

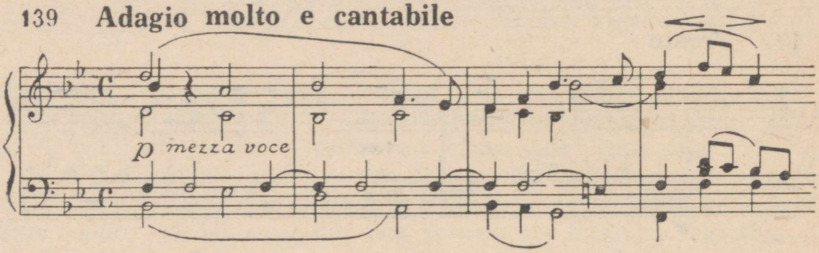
Skertso keskmine osa on paigutatud põhiosa kahe arenduse vahele, kusjuures põhiosa arendused moodustavad grandioosse sonaadivormi kahe kontrasteeriva teema ekspositsiooniga, töötlusega ja repriisiga. Järelikult on skertso tervikuna üles ehitatud kolmeosaliselt: sonaadivorm (skertso põhiosa), trio ja sonaadivorm (skertso põhiosa repriis). Niisugused täiesti erakordsed muusikalise vormi proportsioonid on tingitud muusika sügavalt omapärasest sisust. Meile paistab, et Üheksanda sümfoonia skertso olemuseks on äreva tegelikkuse ja idüllilise episoodi kujundite äärmiselt ere vastandamine.

Sümfoonia kolmandas osas on kolm põhikujundit: esimene on antud «*cantabile*» iseloomuga meloodias; teine on aeglane tantsuline teema ning lõpuks kolmas kujund — üleskutsesignaal. Kolmanda osa vormiks

on kahe teemaga variatsioonid, kusjuures varieerub ainult esimene teema, kuna teine jääb muutumatuks (me jätame praegu kõrvale episoodilise «üleskutsuva» motiivi *coda*'s). Teine teema, mis on esimesele teemale põhiliseks kontrastiks, kannab eskiisis autori märkust «menueti laadis», ehkki saate faktuur meenutab pigem aeglast valssi.

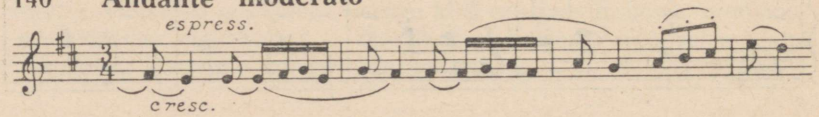
Kolmanda osa peamiseks, iseloomu määravaks teemaks on esimene teema, mis väljendab keskendatud mõtiskluse meeleolu:

139 **Adagio molto e cantabile**



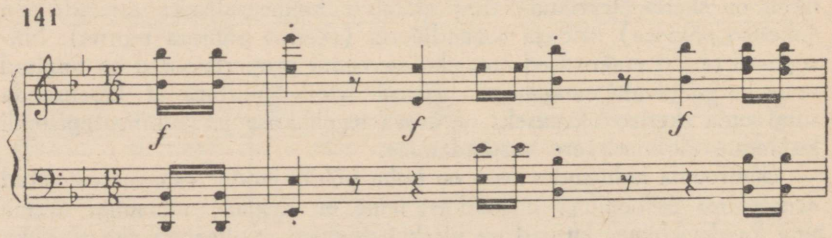
Rolland omistab suure tähtsuse «kaja» väljenduslikkudele võimalustele, mille näiteid on esimese teema ekspositsioonis külluses. See võte pikendab meloodiat ja aitab tugevamini sisendada melanhooliatunnet. Esimene teema ei jõua kusagil lõpule, see ei lõpe toonikal. Ta «hääbub», andes maad «unistuse» kujundile — vahepealse teema meloodiale:

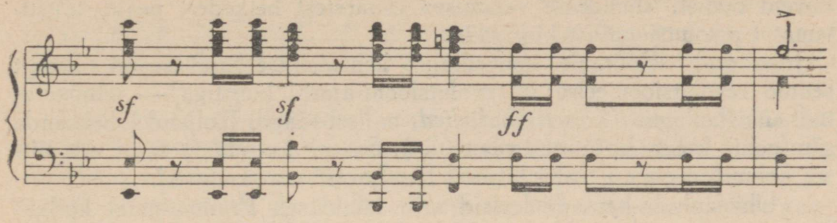
140 **Andante moderato**



Adagio meloodia ja selle variatsioonid peaaegu ületavad kontsentratsiooni jõu ja geniaalse lihtsuse poolest kõik hilise Beethoveni *Adagio*'d. Lühike üleskutsuv motiiv:

141





mis kõlab ainult kaks korda ja upub *coda* figuratsioonides, ei suuda katkestada sügava mõtlikkuse-jõe voolamist. See motiiv annab kõige eredama näite välise faktori sissetungimisest lüürilisse muusikasse (samasuguse nähtega kohtusime juba Pateetilise sonaadi *Adagio*'s). Niisugused kontrastid ilmuvad esimest korda just Beethoveni loomingus ja need on tingitud tema muusika uuest sisust.

Tegeliku elu mitmekesised avaldused, mis on väljendatud Üheksanda sümfoonia esimeses kolmes osas, nõudsid väga suureulatuslikku ühendavat finaali. Kogu oma arengu jooksul on Beethoveni sümfonismile iseloomulik püüe ühendada instrumentaalmuusikat sõnaga. Seda sidet teostab Beethoven mitmesugusel viisil: teose idee on väljendatud kas ühes sõnas, mis on teose nimetuseks («Eroica»), või kehastub terves programmis («Egmont»). Üheksanda sümfoonia finaali aluseks on võetud luuletekst ja seda julget novaatorlikku sammu õigustab teose idee ise — idee, mis on revolutsiooniline oma olemuselt ja mis nõuab väljendusvahendite ebatavalist laiendamist.

Schiller kirjutas oma oodi «Rõõmule» 1785. aastal. See teos kui üleskutse inimeste üldisele vendlusele ja kui leegitsev hüüd, mis kutsub võitlema selle ideaali eest, äratas saksa noorsoo seas määratu suure entusiasmi.

Kahekümneaastast Beethovenit tutvustas Schilleri oodiga noor professor Fischenich, Schilleri perekonna lähedane tuttav. Fischenichi kirjas 26. jaanuarist 1793. aastal Charlotte Schillerile (luuletaja naisele) on esimene meile teadaolev märge Schilleri oodi «Rõõmule» tulevasest muusikalisest kehastamisest Beethoveni poolt: «Üks siinne noormees, kelle muusikaandest on kõik üksmeelselt vaimustatud ja kellelt võib oodata midagi suurt — sest niipalju kui mina teda tunnen, püüab ta tervenisti suure ja üleva poole —, see noormees on seadnud muusikasse Schilleri oodi «Rõõmule» — kõik salmid.»

Järelikult kavatses Beethoven Schilleri luuletust muusikas kehastada juba siis, kui ta viimast aastat Bonnis elas, kus haritud ringkondades oldi vaimustuses Schilleri luulest. Pärastpoole tegi Beethoven ära väga suure töö, valides oma idee jaoks vajalikke värsse ja halastamatult maha tõmmates neid ridu, mis tema revolutsioonilisele ideele ei vastanud. Ja kui Schilleri oodi täielik tekst kannatab ideelise laialivalguvuse ja sotsiaal-poliitilise suunitluse puudumise all, siis õhkub Beet-

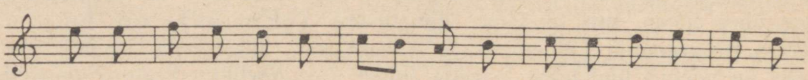
hoveni oodist, «helidesse valamise» esimestest hetkedest peale, taltsutamatut revolutsioonilist kirglikkust.

Juba oodi «Rõõmule» muusikalise kehastamise žanr ise on tihedalt seotud revolutsioonieelse ja revolutsiooni-ajastu kunstiga — niinimetatud «ühislauluga» (*Gesellschaftslied*, millest räägib Rolland Üheksanda sümfoonia kohta kirjutatud raamatus). See oli koorilaulu žanr, mis õitses koomilise ooperi teatri lavadel Beethoveni noorusaastail.

«Ühislaulud»-kantad[1] levisid eriti laialdaselt Prantsusmaal kodanlikus muusikateatris heliloojate Monsigny', Dezède'i, Grétry', Dalayrac'i, Philidori ja samuti ka Méhuli loomingus. Viimase «Lahkumislaul» on sarnane Beethoveni oodiga «Rõõmule». Revolutsioonilise Prantsusmaa kõige kuulsam helilooja Cherubini pöördus sageli «ühislaulu» žanri poole.

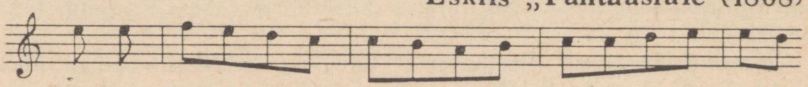
Seda liiki koorilaule iseloomustab liikumine ühepikkustes nootides, kusjuures tempo on mõõdukalt kiire. «Ühislaulude» temaatika oli alati lähedane Beethovenile. Meenutagem tema teoseid, mis on kirjutatud selles žanris. Esimesena selles reas tuleb nimetada laulu «Vastastikune armastus» (sellest laulust me juba rääkisime), mille meloodia on lähedane tulevase oodiga «Rõõmule»:

142 „Vastastikune armastus" (1794)



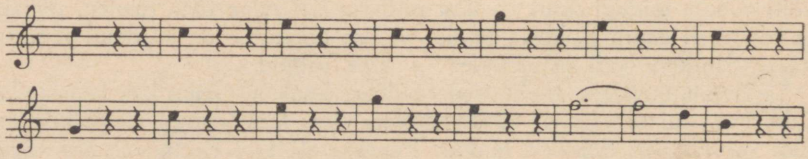
Klaverile, orkestrile ja koorile kirjutatud «Fantaasias» (1808), mis ülistab kunsti jõudu, kordub seesama meloodia:

143 Eskiis „Fantaasiale" (1808)



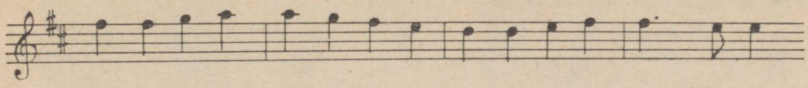
Beethoveni pärandis on ka teistsuguseid Schilleri oodi muusikalisi tõlgendusi. Näiteks «rõõmu» meloodia visand, mis on pärit 1812. aastast:

144 **Presto.** Eskiis (1812)



«Rõõmu» meloodia viimane eskiis kannab 1822. aasta daatumit:

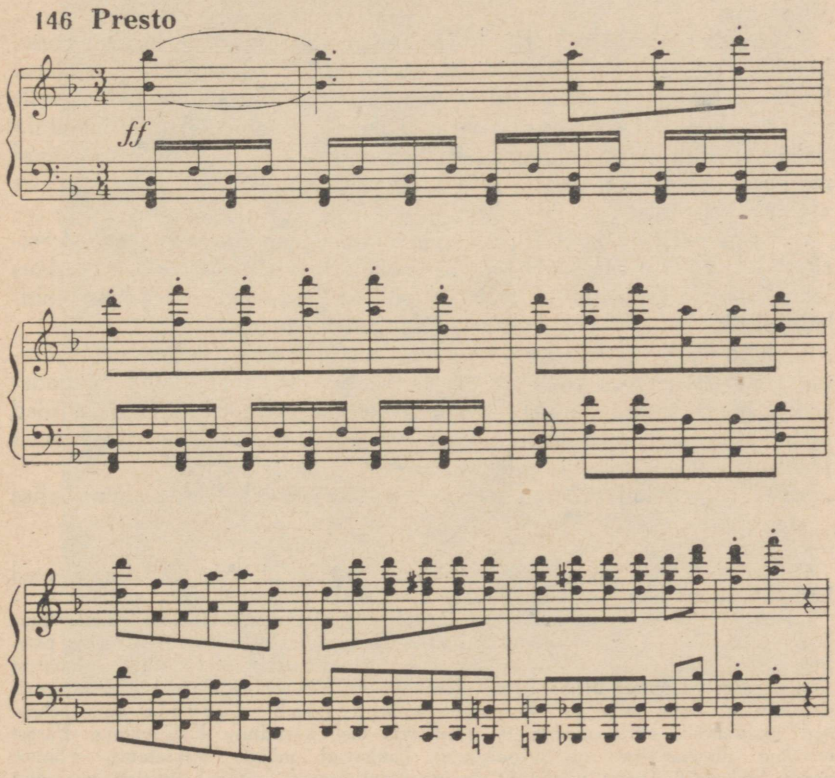
[1] K a n t a — üks omapäraseid ülistuslaulužanre. *Tõlk.*



Kõigi nende «ühislaulude»[1] seast, mis ülistavad inimeste ühinemist sõpruses ja armastuses, loodusega suhtlemise alusel, paistab Üheksanda sümfoonia «rõõmu»-meloodia silma oma täiuslikkuse ja erakordse ilu poolest — rahvalaulu ilu poolest. Kuigi see meloodia ei ole ehtne rahvalaul, peegeldab ta siiski mitte ainult rahvalaulu struktuurilisi eripärasusi, vaid ka selletaoliste viiside «rahvatarkust» (mis on sõna «folkloor» sõnasõnaline tõlge).

Üheksanda sümfoonia finaal jaguneb kaheks eri suurusega osaks: instrumentaalseks sissejuhatuseks ja vokaal-sümfooniliseks osaks. Sissejuhatavas *Presto*'s valitsevad kaks elementi: «õuduse fanfaar» (R. Wagneri väljenduse järgi), mis on esimese osa peateema isesuguseks variandiks:

146 **Presto**



[1] Nimetagem ka Beethoveni teisi «ühislaule»: «Sõpruse õnn», «Liidu laul» (loodud ühel ajal Üheksanda sümfooniaga), «Pulmalaul», «Mailaul».

ja tšellode ning kontrabasside rangelt rütmilised retsitatiivid. Need kaks elementi alustavad «vihast dialoogi», mis viib välja originaalsele episoodile: kõik sümfoonia kolm eelnevat osa tuletavad ennast meelde lühikeste teemakatkenditega. Järgemööda tekivad mälestused sellest, mis on üle elatud. Esimese kolme osa katkendite sekka ilmub uuesti karm retsitatiiv.

Esialgu mõtles Beethoven retsitatiivi lauljatele anda ja visandas sellele isegi sõnad. Nii sai näiteks esimene retsitatiiv järgmise teksti: «Ei, see meenutaks meile me meeleheidet... Täna on pidulik päev, seda tuleb pühitseda laulu ja tantsuga.» Pärast *Allegro ma non troppo*'t (esimese osa alguse muusika) järgnevad sõnad: «Oo ei, seda pole vaja, ma nõuan muud, meeldivamat...» Kui skertso teema uuesti põgusalt tagasi pöördub, kõlab hüüatus: «Ka seda pole vaja, — see on vaid vallatus; midagi paremat, midagi reipamat...» *Adagio* algushelide puhul vaidlevad hääled vastu: «See samuti — see on liiga tundeline; peab otsima midagi energilist. Ma laulan teile parem ise, — siis teie korrake järele.»[1]

Schindler jutustab, et Beethoven määras sissejuhatuse lõpliku vormi kindlaks alles pärast piinarikkaid otsinguid. Kord tuppa tulles olevat helilooja hüüdnud: «Ma leidsin, ma leidsin!» Ta näitas Schindlerile visandit, kus olid sõnad: «Laske mul laulda surematu Schilleri laulu!» Sellele fraasile järgnes lõpuks rõõmu meloodia ise. Beethoven on teinud märkuse: «Siin see on... Nüüd on see leitud... Ma hakkan ise «Rõõmu» laulma...»

Pärast paljusid kõhklusi jättis helilooja ainult instrumentaalsed retsitatiivid, mille mõte saab selgeks toodud visandite põhjal[2]. Teadvus lükkab järsult tagasi mälus esilekerkivad endised teemad: teadvus püüdleb tuleviku poole — vabanemise helge rõõmu poole.

Nüüd kõlab esimest korda katkend uuest teemast, millele on määratud etendada peaosa kogu finaali vältel. See on kauaoodatud ja loodetud «rõõmu teema», mida tormiliselt tervitavad retsitatiivsed hüüded juba esimesel vihjel selle ilmumisele. Instrumentaalne sissejuhatus lõpeb «rõõmu teema» ja selle variatsioonide esitamisega.

Sel hetkel, kui «rõõmu teema» on saavutanud teatud muusikalise

---

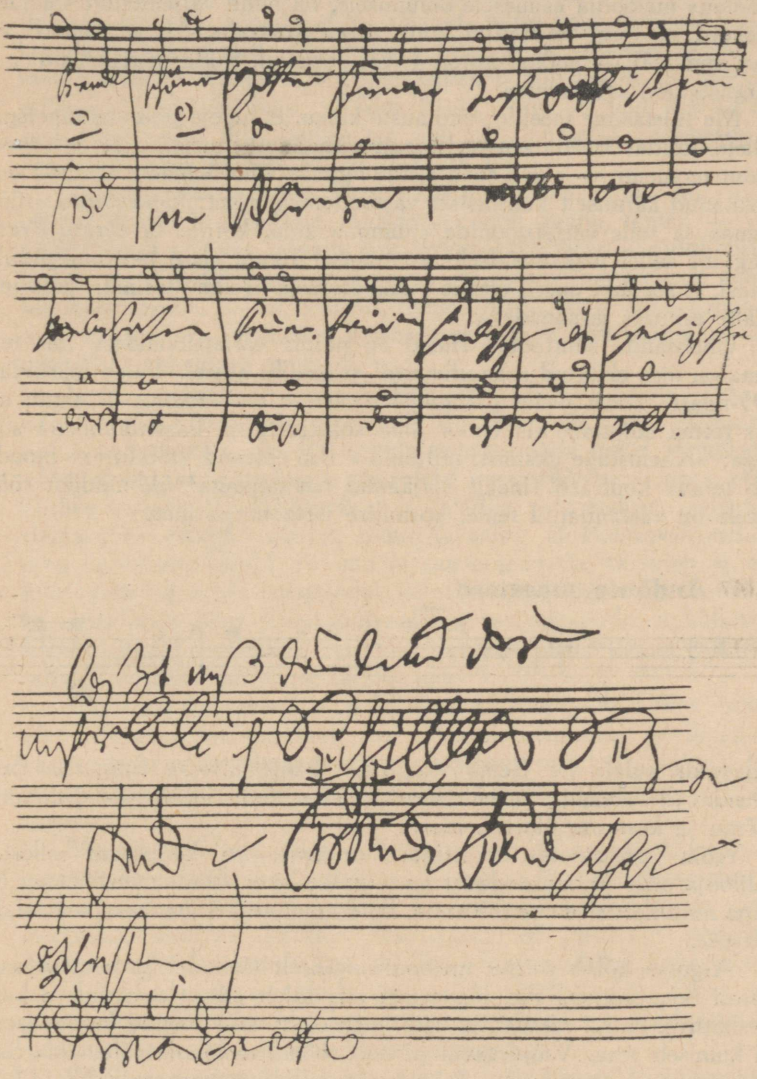
[1] Toodud fraasid on pliiatsiga hooletult visandatud. Me ühendasime need laialipillatud märkused omavahel ja andsime neile kergesti loetava vormi.

[2] Retsitatiivide mõte on muide ka ilma nende visanditeta tähelepanelikule kuulajale selge. A. N. Serov ei võinud tunda Beethoveni visandeid, sest nende publitseerimine algas alles pärast Serovi surma. Kuid siiski sai ta muusika mõttest õigesti aru: «Lõpuks oleme finaali lävel. Ja ka siin on jälle peristüül, orkestrisissejuhatus. Selle mõte on — poeet-muusik h e i d a b k õ r v a l e kõik eelmised staadiumid, mida mööda ta meid viis teel «vendluse Elüüseumi». Pärast metsikut dissoneerivat orkestripuhangut hakkavad mööda vilksatama eelmiste osade katkendid (nagu näidised) ja iga kord lausub orkestri basside retsitatiiv valjusti: «Ei, mitte seda pole meil vaja!»»

Samasugune tähendus on instrumentaalseil retsitatiividel juba sonaadis *opus* 31 nr. 2.



Beethoveni mälestussammas Heiligenstadtis
(Weigl)



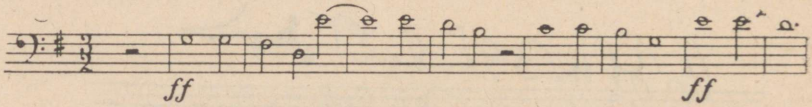
Oodi «Rõõmule» visandi autograaf

arengu täiuse, kõlavad uuesti «õuduse fanfaari» südantlõhestavad helid, mis kordavad proloogi marulist *Presto*'t. Järgnev retsitatiiv, mis eelnes «rõõmu» meloodia esimesele ilmumisele, on nüüd väljendatud sõnadega. Seekord ei esita retsitatiivi mitte enam kontrabassid ja tšellod, vaid elav inimhääl — soolo-bariton («Oo, vennad, mitte neid helisid . . .»). Järgneb ood «Rõõmule».

Me tuletasime meelde sündmuste käiku, et lugeja pööraks tähelepanu sellele, kuidas Beethoven on järsult rõhutanud muusikaajaloos enneolematut momenti — elava sõna sissetungimist sümfooniasse. Selleks on ta kasutanud äärmiselt kontrastset vastandamise võtet: katkestades «rõõmu teema» ja selle variatsioonide «tumma» kõla, kordas ta alguse *Presto*'t ning tõi sellel maksimaalselt kontrastsel foonil sisse baritoni piduliku fraasi, et seejärel uuesti õitsele puhkeda lasta «rõõmu teemal» juba inimhäälte esituses ja sõnadega.

Üheksanda sümfoonia finaal on näidis variatsioonidest, mis tervikuna on üles ehitatud sonaadivormi[1] printsiibi alusel. Tuleb märkida, et 595-ndast taktist peale (*Andante maestoso* — «töötlus») astub sisse uus teema sol-mažooris (koor ilma solistideta ja basstromboon) sõnadega: «Kaelustage üksteist, miljonid.» See episood «töötluses» moodustab terava kontrasti finaali ülejäänud temaatikaga: üldinimliku rõõmu ideele on vastandatud teine, kosmilise iseloomuga idee.

147 **Andante maestoso**



Edaspidi sulab see teema «repriisi» kahehäälsesse fuugasse. Seega ühendavad finaali variatsioonid endas kaht ideed — üldinimliku rõõmu ja kosmose ülevuse ideed.

Kõik grandioosse koorifinaali arenguetapid kõnelevad sellest, et helilooja otsis üldarusaadavat muusikalist keelt. Oodi muusikat on helilooja mitu korda ümber töötanud, kuid kogu aeg säilitas see oma esialgse lihtsuse.

Alguses kõlab rõõmu meloodia vaikselt tšellodel ja kontrabassidel täiesti ilma saateta. Pidulik teema, mis tuleb pärast teravaid ja karme retsitatiive, on nii rahulik, et näib nagu oleks selle loonud loodus ise, — nii kumiseb maa. Vähehaaval pääseb rõõmu meloodia täitehäälte lisandudes nagu kütkest valla — ka teised pillid astuvad sisse. Nüüd kõlab

[1] Toome siin skeemi: proloog — *Presto*, peapartii — *Allegro assai*, kõrvalpartii — *Allegro assai vivace*, töötlus — taktid 431—655, repriis ja *coda* — *Allegro energico, sempre ben marcato*. Proloog — *re-minoor*, peapartii — *re-mažoor*, kõrvalpartii — *si-bemoll-mažoor*, töötlus — modulatsioonid, repriis ja *coda* — *re-mažoor*.

see meloodia juba kogu orkestris, ja omandab võimsa marsirütmi, meloodiale lisanduvad üha uued hääled. Ootamatu peatus — ja uuesti kõlavad lühikest aega meeleheitekarjed. Siis astub sisse laulja, bariton, kes ütleb järgmised sõnad: «Oo, vennad, mitte neid helisid. Laske mul kuulda meeldivamaid, rõõmsamaid hääli.» Ja otsekohe kõlab koorilt vastu: «Rõõm! Rõõm!...» Solist laulab hümni põhimeloodiat Schilleri esimese stroofi sõnadega: «Rõõm, kaunis jumalate täht, Elüüseumi väljade tütar! Täis tuld astume me sinu pühamusse!... Inimesed saavad vendadeks kõikjal, kus lehvib sinu õrn tiib.»

Rõõmu teema kordub üheteistkümnes variatsioonis, mis kujutavad endast peamiselt massiliste žanride — laulu, marsi, tantsu — vaheldumist. Teema arendus laieneb järk-järgult rahulikust ja pidulikust massilaulust marsi («Nii nagu on korrapärane suurte taevakehade muutumatu liikumine taevas, — nii, vennad, minge julgelt edasi nagu sõjamees võidule!») ja üleva retsitatiivi kaudu, mis kutsub üles miljoneid ühinema, massilise juubeldava tantsuni.

Vene eesrindlikud muusikakriitikud (Serov, Stassov, A. Rubinstein) nägid Üheksanda sümfoonia finaalis mitte «oodi rõõmule», vaid «oodi vabadusele». A. Rubinstein arendas seda mõtet järgmisel viisil: «Ma ei usu, et see viimane osa oleks «ood rõõmule», mina pean seda oodiks vabadusele. Räägitakse, et Schiller pidi tsensuuri nõudel asendama sõna vabadus sõnaga rõõm, ja selles, et Beethoven seda teadis, olen ma täiesti kindel. Rõõmu ei saa omandada, ta tuleb ja on käes, kuid vabadus tuleb omandada, ja sellepärast algab Beethovenil teema bassides pianissimo, läheb läbi paljude variatsioonide, et kõlada lõpuks triumfeerivalt; peale selle on vabadus väga tõsine asi ja sellepärast on selle oodi teema nii tõsise iseloomuga...»

Kui «ood vabadusele» on Üheksanda sümfoonia kolme esimese osa arengu orgaaniline resultaat, siis Üheksas sümfoonia tervikuna kujutab endast kokkuvõtet Beethoveni revolutsioonilisest kunstist, mis kehastab mitmesugustes vormides kirgliku mässu ideed vabaduse — ja rõõmu nimel!

Me näeme Üheksandas sümfoonias üht XIX sajandi esimese poole suurtest sotsiaalsetest utoopiatest. Niisugune on selle teose sisu ja koht uue aja lääne kultuuri ajaloos. Unistus inimeste üldisest vendlusest kodanliku «korra» kindlustamise ajastul oli muidugi utoopia. Kuid Beethoven kuulus nende kangelaslike isiksuste hulka, kelle mõtted kasvasid üle kodanlike huvide kitsaste piiride ja ühinesid tõeliselt rahvalike ideaalidega. Üheksanda sümfoonia lehekülgedel on jäädvustatud revolutsioonilise ajastu suured rahvaliikumised.

Beethoven uskus kogu südamest, et revolutsiooni loosungid pääsevad võidule, et inimkond saab lõpuks oma pärisosaks «välise ja sisemise maailma».

Ei möödunudki palju aastaid — ja kirglik unistus sai reaalseks võitluseesmärgiks. Kakskümmend aastat pärast suure humanistliku kunstniku surma kõlas üle kogu maailma «Kommunistliku partei manifest», mis

näitas rahvahulkadele kätte õige võitlustee. Selle loojad Marx ja Engels pidasid Beethoveni loomingut kangelasliku revolutsioonilise kunsti kõrgeks eeskujuks.

Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon lõi esimesed tõeliselt massilised auditooriumid, kellest Beethoven võis ainult unistada ja kellele ta tegelikult oma ülevad sümfooniad kirjutaski. Meil, Nõukogude Liidus kõlab sageli tema hümn «Rõõmule» ja uus rahvas, keda ta ei tundnud, kuulab vaimustusega neid helisid.

Viimastel eluaastatel sai Beethoven selgesti aru, et poliitiline reaktsioon levib ka kunsti valdkonda. Ta mõistis, et tema loomingut hakatakse tõlgendama vääralt. Just see võib meile seletada tema surmaeelset soovi — avaldada pealkirjad, mis ta oli pannud oma instrumentaalteostele, see tähendab teiste sõnadega — anda järelpõlvedele moonutamatult edasi oma kunstilised ideed. Helilooja soovi ei täidetud, kuid 30.—40. aastail, mõni aasta pärast Beethoveni surma, leidis tema kunst kõige soojema vastukaja ja seda hindasid vääriliselt Saksamaa eesrindlikud inimesed: nagu me juba rääkisime, pidasid teadusliku sotsialismi rajajad Marx ja Engels Beethovenit revolutsioonilise kunsti kriteeriumiks.

Neilsamadel aastatel hindasid Glinka, Odojevski ja tema mõttekaaslased Venemaal Beethoveni loomingut kui tohutut pööret muusikakunstis. Glinka kuulis juba 1830. aastal Aachenis ooperit «Fidelio», mis jättis talle kustumatu mulje. A. N. Serov tunnistab, et Glinka pidas «Fideliot» parimaks kõigist ooperitest, kaasa arvatud ka Mozarti ooperid.

Glinka pidi kindlasti hindama heroismi ja rahvalikkust, mis on ooperi «Fidelio» sümfoonilise arenduse aluseks, eriti 30-ndate aastate alguses, kui tekkis «Ivan Sussanini» loomise idee. Odojevski kirjutas 1834. aastal Üheksanda sümfoonia kohta, et «Beethoven rajas selles muusikale uue tee, mida keegi teine ei osanud aimatagi . . .»

V. V. Jakovlev toob oma artiklis «Beethoven vene kriitikas ja teaduses» (1927) rea N. A. Melgunovi vaimustatud arvamusi Beethoveni hilise loomingu kohta ja kommenteerib neid järgmiselt: «Erilise vaimustusega räägib ta Üheksanda skertsost ja finaalist . . . «Selles majesteetlikus finaalis on kõige pidulikumalt ja ühtlasi ka kõige helgemalt väljendatud suure kunstniku hinge põhiakord, mis heliseb tal kõikjal, ma olen valmis lisama, — mis heliseb tema viimastes teostes peaaegu veelgi rohkem kui eelmistes teostes . . .» Kuid mitte see pole meile praegu oluline. Tähtsam on väide «uudsete elementide olemasolu kohta vana Beethoveni muusikas» vene kriitiku suust, kes oma kunstilise kasvatuse poolest kuulus kolmekümnendate aastate põlvkonda, kusjuures nõndanimetatud «kolmanda perioodi» Beethovenist ei olnud Euroopas veel kuigi kindlat arusaamist. Kust tuli see muusikalise taju värskus ja eeldus positiivse hinnangu andmiseks sellisele keerulisele nähtele, millest erialased

ringkonnad veel vähe aru olid saanud? ... Siin on ka kunstiküsimuste intellektuaalse mõistmise jooni, mis iseloomustavad edaspidi meie eesrindlikke muusikategelasi. Mõistmata Beethoven — see on vormel, mille all mõeldakse võitlust uute väärtuste nimel, esialgu esteetilises plaanis, hiljem eetilise ja lõpuks ilmselt ühiskondliku mõtte nõudeil.»

Vene kriitilise mõtte tööd Beethoveni loomingu alal jätkasid Glinka nooremad kaasaegsed A. N. Serov ja V. V. Stassov. Serov väitis, et «Beethovenil moodustas ideede muusikaline kehastamine kogu tema vaimse tegevuse aluse». Selles Serovi mõttes on oluline see tendents, mis oli iseloomulik vene eesrindlikule kunstiintelligentsile — nimelt läheneda kunstiteosele küsimusega: «Miks on see loodud? Missugune on selle ühiskondlik tähendus?» See kriteerium pääses võidule, kui seda rakendati Beethoveni revolutsioonilise ajastu suurte ideede alusel sündinud sümfonismi analüüsimisel.

Stassov jagas Serovi arvamust Beethoveni sümfonismi kõrge ideelisuse kohta: «... Beethoven muutis täiesti muusika tähendust, ta tõstis selle niisugusele kõrgusele, kus muusika ei olnud veel kunagi olnud, ja hävitas juurteni endise arusaamise, selle piiratud eelarvamuse, et «muusika on loodud muusika pärast» (kunst kunsti pärast), ja et midagi muud ei ole tarvis muusikalt nõuda. Vorm ja helidemäng, ehkki need olid tulvil ilu, annet, isegi geniaalsust, jäid kõrvale kui tühine ning sihitu meelelahutus ja kapriis. Muusika muutus suureks ja tähtsaks teguriks inimese elus, ta tuli välja mähkmeist, millesse ta kaua oli seotud, tuli rahvalaulu eesmärgi ja ülesannete juurde tagasi ...»

Kirjas Balakirevile 12. augustil 1861. aastal kirjutas Stassov: «Mozartil ei olnud sugugi võimet kujutada inimsoo laiu hulki. Ainult Beethoven mõtleb ja tunneb nende eest. Mozart kostis ainult üksikute isikute eest. Ajalugu ja inimkonda ta ei mõistnud ja nähtavasti ei mõelnudki neist. Beethoven aga ei teinudki muud kui ainult mõtles ajaloost ja kogu inimkonnast kui ühtsest tohutu suurest massist. Ta on masside Shakespeare.»

On teada, et mitte ainult vene muusikakriitika, vaid ka vene revolutsioonilis-demokraatlik ühiskondlik mõte võttis ahnelt vastu Beethoveni sümfonismi ajaloolised kogemused ja hindas neid sügavalt kui näidet muusikakunstist, mis esimest korda instrumentaalmuusika ajaloos suutis täita eesrindlikke ühiskondlikke funktsioone, võisteldes edukalt kirjanduse ja filosoofiaga. Belinski, Herzen, Tšernõševski pidasid Beethoveni maailma esmajärguliste geniaalsete kunstnike hulka kuuluvaks. Belinski kuulutas Beethoveni realismi epohhi väljendajaks kunstis.

Beethoven on saanud kriteeriumiks kunstinähtuste hindamisel. Kui Engels ütles 1839. aastal Becki luuletuste kohta, et neis on «vähe Beethovenit», siis kirjutas Stankevitš juba 1833. aastal saksa luuletaja Wielandi «Oberoni» kohta, et ta «pole midagi Beethoveni kõrval».

Mõte dekabristide üritusest kutsus demokraatliku luuletaja Ogarjovi kujutluses esile Beethoveni loomingu kangelaslikud kujud ja ta pani

oma luuletusele, mis on pühendatud dekabrist A. I. Odojevski mälestusele, pealkirjaks «Beethoveni heroiline sümfoonia».

Teid meenutasin, pidulikud helid,
kuid teis ei ülista ma vägimeest,
vaid neid, kes piinadeski vaprad olid,
kes andsid elu maa ja rahva eest...

Niisugune vastukaja Beethoveni loomingule vene progressiivsetes ringkondades oli täiesti loogiline: vene kunst jõudis välja rahva teenimise laiale teele, ühiskondlike ülesannete juurde, samal ajal kui enamik lääne heliloojaid läks üha kaugemale Beethoveni rahvalikkuse ja demokratismi suurtest traditsioonidest; oma kõrgemates avaldusvormides sai sümfonism uue, iseseisva ja originaalse lahenduse Venemaal, jõudes haripunktile P. I. Tšaikovski geniaalses loomingus.

Beethoveni osatähtsuse hindamine muusikakultuuris, tema loomingu sisu lahtimõtestamine suurimate vene XIX sajandi kunstitegelaste poolt ei ole vananenud ka meie päeviks. Meie ajal kõlavad paljud neist formuleeringuist eriti tähendusrikkalt. Kahe paljutähendava sõnaga määras Serov «Eroica» iseloomult rahvaliku ja tantsulise finaali sisu: «...maailma pidustus...» Need sõnad heidavad valgust kogu sümfoonia kui terviku õigele tähendusele: sümfoonia on pühendatud heroilisele võitlusele vaba maailma eest. See teema tiivustas Beethoveni sümfonismi juba poolteise sajandi eest ja on teinud tema muusika eriti lähedaseks ning haaravaks meie kaasaegsetele kuulajatele kogu maakeral, kõikidele, kellele on kallid inimeste koostöö ja vabaduse ideaalid.

Nõukogude Liidu rahvastele, kes ehitavad vaba kommunistlikku ühiskonda, seisab Beethoveni nimi mitte ainult suurimate kunstnike, vaid ka kirglikkude inimkonna õnne eest võitlejate nimede kõrval. Beethoveni looming on saanud Nõukogudemaal üldrahvaliku tunnustuse. Beethoveni loomingu heroiline mõjujõud, sügav emotsionaalsus ja sädelev huumor on uue jõuga kõlama hakanud nõukogude auditooriumides.

Beethoveni teoste interpreteerimise uued, nõukogude stiili jooned on sündinud meie tegelikkuses, säärastes tingimustes, kus Beethoveni ajalooline optimism on saanud täiesti reaalseks, kus viiakse ellu tema heroilised ideaalid. Nõukogude kunstnike ettekandes tulevad Beethoveni loomingus esile lihtsus, võimsus ja selgus seal, kus veel üsna hiljuti nähti tunnetamatut sügavust, ebamaist resignatsiooni.

Beethoveni kunsti ideeline olemus on praegu suunatud reaktsiooni süngete jõudude vastu, mille koondunud jõuku kujutab endast kapitalistlik maailm, mis ähvardab inimesi sõjaõudustega ja rahvaste orjastamisega. Põhjuseks, miks kodanlikud ideoloogid püüavad välja tõrjuda Beethoveni pärandi demokraatlikku ideelist alust, on hirm revolutsioonilise kunstniku loomingu võimsuse ees, mis kutsub üles leppimatule võitlusele kõige vastu, mis takistab vaba ühiskonna arengut.

Ja tõepoolest, Beethoven tänapäeval — see on aktiivne jõud, tema heroilised muusikalised kujundid leiavad elava vastukaja meie kaasaja parimates inimestes, kes võitlevad rahvaste helge tuleviku eest. Kohuta-

vail fašismi-päevil, mis tõukas helilooja sünnimaa pimedusse, kirjutas tšehhi rahvuskangelane Julius Fučik oma viimases kirjas omastele, mis on saadetud nädal aega enne hukkamist 31. augustil 1943. aastal, gestapo Berliini vanglast: «Uskuge mind: see, mis on juhtunud, ei ole mult sugugi röövinud rõõmu, see elab minus ja ilmub iga päev Beethoveni motiivina. Inimene ei muutu sellepärast väiksemaks, et tal pea maha raiutakse. Ma soovin väga, et te pärast seda, kui kõik on lõppenud, ei meenutaks mind mitte kurbusega, vaid rõõmsalt, nagu ma alati olen elanud.»

Beethoven oli üks V. I. Lenini lemmikheliloojaid. Nagu jutustab A. M. Gorki, ütles Lenin kord Beethoveni sonaati kuulates: «Ma ei tea midagi paremat kui «*Appassionata*», olen valmis seda iga päev kuulama. Hämmastav, üleinimlik muusika. Ma mõtlen alati, võib-olla küll naiivse uhkusega: näed, missuguseid imesid võivad teha inimesed!»

Ajaloolisel päeval, 5. detsembril 1936. aastal, mil kõigi nõukogude rahvaste esindajad võtsid vastu ja kinnitasid NSV Liidu Konstitutsiooni, esitati Moskvas Suures Teatris Nõukogude Liidu parimatele inimestele — Kaheksanda Üleliidulise Erakorralise Nõukogude Kongressi delegaatidele — Üheksanda sümfoonia finaal — hümn vabastatud inimkonnale.

Nõukogude rahvas nagu kõik teisedki rahvad, kes esindavad rahu ja demokraatia leeri, tähistasid pidulikult Beethoveni 125-ndat surma-aastapäeva. Saksa Demokraatlikus Vabariigis toimusid Beethoveni-pidustused ühtse Saksamaa eest peetava võitluse tähe all. Pidulikul istungil Berliinis 26. märtsil 1952. aastal ütles Saksa Demokraatliku Vabariigi president Wilhelm Pieck: «Me näeme Beethovenis üht suurimat loojat, kelle nimi ei kuulu ainult saksa rahvale, vaid ka kogu inimkonnale... Beethoveni teosed on läbi imbunud teadvusest, et ainult kartmatu võitluse ja loova tööga võib saavutada õnne ja rahu rahvaste vahel. Ta sai heroismist aru kui patrioot ja revolutsionäär, kes mõistis ja toetas aktiivselt rahvusliku ja sotsiaalse vabadusvõitluse võitmatut jõudu... Saagu see Beethoveni mälestuse austamine liitumise ja ühtsuse üleskutseks kogu saksa rahvale, üleskutseks võitlusele rahu eest. Siis läheb täide Ludwig van Beethoveni deviis: «Võitluse kaudu võidule!»»

Beethoveni teosed

I

Sümfoonilised teosed

Sümfooniad

1. — do-mažoor *op.* 21.
2. — re-mažoor *op.* 36.
3. («Eroica») — mi-bemoll-mažoor *op.* 55.
4. — si-bemoll-mažoor *op.* 60.
5. — do-minoor *op.* 67.
6. («Pastoraalne») — fa-mažoor *op.* 68.
7. — la-mažoor *op.* 92.
8. — fa-mažoor *op.* 93.
9. («Koórisümfoonia») — re-minoor *op.* 125.

Avamängud

«Prometheus» (*opus*'est 43).
«Coriolanus» *op.* 62.
«Leonore I» *op.* 138.
«Leonore II» *op.* 72-a.
«Leonore III» *op.* 72-a.
«Fidelio» («Leonore IV») *op.* 72-b.
«Egmont» (*opus*'est 84).
«Ateena varemed» (*opus*'est 113).
«Kuningas Stephan» (*opus*'est 117).
«Nimepäeva-avamäng» *op.* 115.
«Maja sisseõnnistamine» *op.* 124.

Muusika lavateostele

«Rüütliballett».
«Prometheus», ballett *op.* 43.
Muusika Goethe draamale «Egmont» *op.* 84.
Muusika Kotzebue näidendile «Ateena varemed» *op.* 113.
Muusika Kotzebue näidendile «Kuningas Stephan» *op.* 117.
«Triumfimarss» Kuffneri draamale «Tarpeia».

Tantsud orkestrile

12 menuetti.
12 saksa tantsu.
12 kontratantsu.
Õnnescovimenuett.

II

Muusika sõjaväeorkestrile

Marss re-mažoor.
Marss fa-mažoor.
Marss do-mažoor.
Kaks marssi karusselli jaoks.
Polonees.
Ekossees.

III

Teosed solistile ja orkestrile

Klaverikontserdid

Mi-bemoll-mažoor (noorusaastate teos).
Re-mažoor (üks osa).
1. — do-mažoor *op.* 15.
2. — si-bemoll-mažoor *op.* 19.
3. — do-minoor *op.* 37.
4. — sol-mažoor *op.* 58.
5. — mi-bemoll-mažoor *op.* 73.
Fantaasia klaverile, koorile ja orkestrile — do-minoor *op.* 80.

Muud kontserdid ja mitmesugused muusikapalad

Viiulikontsert do-mažoor (lõpetamata).
Viiulikontsert re-mažoor *op.* 61 (teosest on olemas Beethoveni tehtud seade klaverile ja orkestrile).
Kaks romanssi viiulile ja orkestrile: sol-mažoor *op.* 40 ja fa-mažoor *op.* 50.
Kontsert kolmele sooloinstrumendile (tripelkontsert) — klaverile, viiulile, tšellole — ja orkestrile; do-mažoor *op.* 56.
Rondo si-bemoll-mažoor klaverile ja orkestrile.

IV

Kammeransamblid

Sonaadid

Viiulile ja klaverile

Kolm sonaati *op.* 12 (1. — re-mažoor, 2. — la-mažoor, 3. — mi-bemoll-mažoor).
4. sonaat — la-minoor *op.* 23.
5. sonaat — fa-mažoor *op.* 24.
Kolm sonaati *op.* 30 (6. — la-mažoor, 7. — do-minoor, 8. — sol-mažoor).
9. (Kreutzeri sonaat) — la-mažoor *op.* 47.
10. — sol-mažoor *op.* 96.

Tšellole ja klaverile

Kaks sonaati *op.* 5 (1. — fa-mažoor, 2. — sol-minoor).
3. — la-mažoor *op.* 69.
Kaks sonaati *op.* 102 (4. — do-mažoor, 5. — re-mažoor).

Metsasarvele ja klaverile

Sonaat — fa-mažoor *op.* 17.

Keelpillikvartetid

Kuus kvartetti *op.* 18 (1. — fa-mažoor, 2. — sol-mažoor, 3. — re-mažoor, 4. — do-minoor, 5. — la-mažoor, 6. — si-bemoll-mažoor).

Kolm Razumovski-kvartetti *op.* 59 (7. — fa-mažoor, 8. — mi-minoor, 9. — do-mažoor).
10. («Harfikvartett») — mi-bemoll-mažoor *op.* 74.
11. («Tõsine kvartett») — fa-minoor *op.* 95.
12. — mi-bemoll-mažoor *op.* 127.
13. — si-bemoll-mažoor *op.* 130.
14. — do-diees-minoor *op.* 131.
15. — la-minoor *op.* 132.
16. — fa-mažoor *op.* 135.
Suur fuuga — si-bemoll-mažoor *op.* 133.

Keelpillitriod, triod segakoosseisudele ja puhkpillidele

Viiulile, vioolale ja tšellole

Trio — mi-bemoll-mažoor *op.* 3.
Kolm triot *op.* 9 (sol-mažoor, re-mažoor ja do-minoor).
Serenaad — re-mažoor *op.* 8.

Flöödile, viiulile ja vioolale

Serenaad — re-mažoor *op.* 25.

Kahele oboele ja inglissarvele

Trio — do-mažoor *op.* 87.

Klaveritriod (klaver, viiul, tšello)

Kolm triot *op.* 1 (mi-bemoll-mažoor, sol-mažoor, do-minoor).
Kaks triot *op.* 70 (re-mažoor, mi-bemoll-mažoor).
Trio — si-bemoll-mažoor *op.* 97.

Trio klaverile, klarnetile ja tšellole — si-bemoll-mažoor *op.* 11.

Keelpillikvintetid (kaks viiulit, kaks vioolat, tšello).

Kvintett — mi-bemoll-mažoor *op.* 4.
Kvintett — do-mažoor *op.* 29.
Kvintett — do-minoor *op.* 104.
Fuuga — re-mažoor *op.* 137.

Muud ansamblid

Sekstett kahele klarnetile, kahele metsasarvele, kahele fagotile — mi-bemoll-mažoor *op.* 71.
Marss samasuguse koosseisuga ansamblile.
Septett viiulile, vioolale, tšellole, kontrabassile, klarnetile, metsasarvele ja fagotile — mi-bemoll-mažoor *op.* 20.
Sekstett kahele viiulile, vioolale, tšellole ja kahele metsasarvele — mi-bemoll-mažoor *op.* 81-b.
Oktett kahele oboele, kahele klarnetile, kahele metsasarvele ja kahele fagotile — mi-bemoll-mažoor *op.* 103.
Rondiino samasuguse koosseisuga ansamblile — mi-bemoll-mažoor.
Kolm duetti klarnetile ja fagotile.
Kolm ekvaali neljale tromboonile.
Kuus talupojatantsu («lendlerit») kahele viiulile ja kontrabassile.
Kolm kvartetti klaverile, viiulile, vioolale ja tšellole (mi-bemoll-mažoor, re-mažoor, do-mažoor).
Kvintett klaverile, oboele, klarnetile, metsasarvele ja fagotile — mi-bemoll-mažoor *op.* 16.
Rida variatsioone ja muid palu mitmesugustele koosseisudele.

Klaveriteosed

Sonaadid

6 noorpõlve-sonaati

Mi-bemoll-mažoor, fa-minoor, re-mažoor, do-mažoor; kaks «väikest» sonaati — sol-mažoor ja fa-mažoor.

Viini sonaadid

Kolm sonaati *op.* 2 (1. — fa-minoor, 2. — la-mažoor, 3. — do-mažoor).
4. — mi-bemoll-mažoor *op.* 7.
Kolm sonaati *op.* 10 (5. — do-minoor, 6. — la-mažoor, 7. — re-mažoor).
8. («Pateetiline sonaat») — do-minoor *op.* 13.
Kaks sonaati *op.* 14 (9. — mi-mažoor, 10. — sol-mažoor).
11. — si-bemoll-mažoor *op.* 22.
12. (leinamarsiga sonaat) — la-bemoll-mažoor *op.* 26.
Kaks «sonaati-fantaasiat» *op.* 27 (13. — mi-bemoll-mažoor, 14. — «Kuupaistesonaat» — do-diees-minoor).
15. («Pastoraalne sonaat») — re-mažoor *op.* 28.
Kolm sonaati *op.* 31 (16. — sol-mažoor, 17. — retsitatiiviga sonaat — re-minoor, 18. — mi-bemoll-mažoor).
Kaks sonaati *op.* 49 (19. — sol-minoor, 20. — sol-mažoor).
21. («Aurora») — do-mažoor *op.* 53.
22. — fa-mažoor *op.* 54.
23. («Appassionata») — fa-minoor *op.* 57.
24. — fa-diees-mažoor *op.* 78.
25. — sol-mažoor *op.* 79.
26. («Hüvastijätt, lahusolek, tagasipöördumine») — mi-bemoll-mažoor *op.* 81-a.
27. — mi-minoor *op.* 90.
28. — la-mažoor *op.* 101.
29. («Sonaat haamerklaverile») — si-bemoll-mažoor *op.* 106.
30. — mi-mažoor *op.* 109
31. — la-bemoll-mažoor *op.* 110.
32. — do-minoor *op.* 111.

Klaverile neljal käel

Sonaat — re-mažoor *op.* 6.

Variatsioonid

Üheksa variatsiooni Dressleri marsi teemale — do-minoor.
Kuus variatsiooni omaenda teemale — fa-mažoor *op.* 34.
Viisteist variatsiooni fuugaga — mi-bemoll-mažoor *op.* 35.
Kuus variatsiooni omaenda teemale — re-mažoor *op.* 76.
Kolmkümmend kolm variatsiooni Diabelli valsi teemale — do-mažoor *op.* 120.
Kakskümmend neli variatsiooni *«Vieni Amore»* teemale — re-mažoor.
Kolmteist variatsiooni Dittersdorfi *«Es war einmal»* teemale — la-mažoor.
Üheksa variatsiooni *«Quant'è più bello»* teemale — la-mažoor.
Kuus variatsiooni *«Nel cor più»* teemale — sol-mažoor.
Kaksteist variatsiooni — do-mažoor.
Kaksteist variatsiooni — la-mažoor.
Kuus variatsiooni šveitsi rahvalaulu teemale — fa-mažoor (sama harfile).
Kaheksa variatsiooni *«Une fièvre brûlante»* teemale — do-mažoor.
Kümme variatsiooni *«La stessa»* teemale — si-bemoll-mažoor.
Seitse variatsiooni *«Kind, willst du ruhig schlafen»* teemale — fa-mažoor.
Kaheksa variatsiooni *«Tändeln und Scherzen»* teemale — fa-mažoor.
Kuus variatsiooni omaenda teemale — sol-mažoor.

Seitse variatsiooni Inglise hümni teemale — do-mažoor.
Viis variatsiooni «*Rule Britannia*» teemale — re-mažoor.
Kolmkümmend kaks variatsiooni omaenda teemale — do-minoor.
Kaheksa variatsiooni «*Ich hab' ein kleines Hüttchen nur*» teemale — si-bemoll-mažoor.

Variatsioonid neljale käele

Variatsioonid Waldsteini teemale — do-mažoor.
Variatsioonid teemale «*Ich denke Dein*» — re-mažoor.

Muud teosed

7 bagatelli *op.* 33.
9 bagatelli *op.* 119.
6 bagatelli *op.* 126.
Kaks rondot *op.* 51 (do-mažoor, re-mažoor).
Rondo «Raev kaotatud krossi pärast» — sol-mažoor *op.* 129.
Rondo — la-mažoor.
Allemande — la-mažoor.
Kaks valssi (mi-bemoll-mažoor ja sol-mažoor).
Kaks ekosseesi (mi-bemoll-mažoor ja sol-mažoor).
Kuus ekosseesi.
Kuus menuetti.
Menuett — mi-bemoll-mažoor.
Kuus lendlerit.
Seitse lendlerit.
Polonees — do-mažoor.
Fantaasia — sol-minoor *op.* 77.
Prelüüd — fa-minoor.
«Lemmikandante» — fa-mažoor.
«Elisele» — la-minoor.
Kaks pala «Lõbusalt ja nukralt».
«Viimne muusikaline mõte» — si-bemoll-mažoor.
Allegretto — do-minoor.
Leheke Piringeri albumist.
Kadentsid klaverikontsertidele.

Neljale käele

Kolm marssi *op.* 45 (do-mažoor, mi-bemoll-mažoor, re-mažoor).

VI

Teosed mandoliinile

Sonatiin.
Adagio.

VII

Vokaalmuusika (ja ooper)

Ooper

«Fidelio», kahes vaatuses, kolm redaktsiooni — *op.* 72, *op.* 72-a ja *op.* 72-b.

Missad

1. — do-mažoor *op.* 86.
2. («Pidulik missa») — re-mažoor *op.* 123.

Oratooriumid

«Kristus Õlimäel» — *op.* 85.

Koorid

«Merevaikus ja õnnelik meresõit» (Goethe sõnadele) — *op.* 112.
Lõpukoor avamängule «Maja sisseõnnistamine» — mi-bemoll-mažoor *op.* 114.
Koor «Targad teerajajad».

«Liidulaul» (Goethe sõnadele) *op.* 122.
Kantaat «Kuulus hetk» — *op.* 136.
Koor «Saksamaa taassünd».
Koor «See on sündinud».
Kaks imperaatori-kantaati.

Rahvalaulude töötlused

25 šoti laulu *op.* 108.
25 iiri laulu.
20 iiri laulu.
12 iiri laulu.
26 wales'i laulu.
12 inglise, šoti, iiri ja itaalia laulu.

Aariad ja ansamblid

Stseen ja aaria «Oo, reetur» — *op.* 65.
«Orvilaul» sopranile, koorile ja orkestrile (Mathissoni sõnadele) — *op.* 121-b. kaks redaktsiooni.
Kaks aariat bassile ja orkestrile.
Kaks aariat Umlauffi laulumängule «Imekaunis kingsepaemand».
Aaria «Esimene armastus» sopranile.
«Lahkumislaul» kolmele meeshäälele.
«Munkade laul» (Schilleri «Wilhelm Tellist») kolmele meeshäälele, jt.

Kaanonid

«Armastuse embuses».
«Ta-ta-ta».
«Üürike on valu» (kaks varianti).
«Rääkgi, rääkgi».
«Õpi vaikima».
«Õnnelikku uut aastat».
«Hoffmann».
«Oo, Tobias».
«Esimene kõigi Tobiaste hulgast».
«Peter oli nagu kalju».
«Bernard oli pühak».
«Ma suudlen teid».
«Inimene, ole üllas».
«Sõprus».
«Ole elurõõmus».
«Kõik eksivad, kuid igaüks omamoodi».
«See peab nii olema».
«Doktor, lukusta väravad, et surm ei tuleks», jt.

Laulud klaverisaatega

«Lootusele» (Tiedge), kaks redaktsiooni — *op.* 32 ja *op.* 94.
«Adelaide» (Mathisson) — *op.* 46.
Kuus laulu Gellerti sõnadele — *op.* 48.
Kaheksa laulu mitmesuguste luuletajate sõnadele — *op.* 52.
Kuus laulu (Goethe, Halm, Reissig) — *op.* 75.
Neli itaalia arietti ja duett (Metastasio) — *op.* 82.
Kolm Goethe laulu — *op.* 83.
«Sõpruse õnn» — *op.* 88.
Kuus laulu «Kaugele armsamale» (Eiteles) — *op.* 98.
«Meest sõnast» (Kleinschmied) — *op.* 99.
«Merkenstein (Rupprecht), kaks readktsiooni — *op.* 100.
«Suudlus» (Weisse) — *op.* 128.
Ligi nelikümmend ilma *opus*'e numbrita laulu mitmesuguste autorite sõnadele.

MÄRKUSI ISIKUNIMEDE KOHTA

Adamberger, Antonie (1790—1867) — omal ajal populaarne saksa näitlejanna, Valentin Adambergeri tütar. Esines aastail 1807—1817 Viini «Burgtheater'is».

Adamberger, Valentin (1743—1804) — tuntud saksa ooperilaulja (tenor). Esines suure menuga Itaalias, Inglismaal ja mitmel pool mujal Euroopas ning asus 1780. a. peale alaliselt Viini, kus laulis sealses õukonnaooperis. Mozart kirjutas talle mitu kontsertaariat ja Belmonte partii ooperis «Röövimine serailist».

Aishülos (525—456 e. m. a.) — suur muinaskreeka näitekirjanik, antiiktragöödia looja. Kirjutanud umbes 90 näidendit, millest on tervikuna säilinud 7 tragöödiat: «Palujad», «Pärslased», «Aheldatud Prometheus», «Seitse Teebai vastu» ja triloogia «Oresteia», mis koosneb tragöödiatest «Agamemnon», «Hoefoorid» ja «Eumeniidid». Tema loomingut iseloomustab ühelt poolt eetiliste konfliktide teravus, tegelaskujude stiihiline jõulisus ja keele julge kujundirikkus, teiselt poolt aga aristokraatne konservatism ja religioosne traditsionalism. Atika tragöödia arengu seisukohalt on eriti tähtis asjaolu, et Aishülos suurendas näitlejate arvu kaheni.

Alba, Fernando Alvarez de Toledo (1507—1582) — hispaania väejuht ja riigimees. Oli aastail 1567—1573 asehalduriks Madalmaadel, kus püüdis julmade repressioonide abil tagajärjetult maha suruda Madalmaade vabadusvõitlust Hispaania vastu.

Albrechtsberger, Johann Georg (1736—1809) — saksa muusikateoreetik ja helilooja. Tegutses kapellmeistri ja muusikaõpetajana mitmel pool Saksamaa väikelinnades ja seejärel Viinis. Kirjutanud terve rea sümfoonilisi, oreli- ja kammermuusikateoseid, mis oma kuiva ja mõistuspärase helikeele tõttu äratasid vähe tähelepanu. Kõrge hinnangu ja suure populaarsuse pälvisid omal ajal tema muusikateoreetilised tööd kompositsiooniteooria ja kontrapunkti alalt.

Amenda, Karl (1771—1836) — Kuramaalt pärinev pastor ja asjaarmastaja muusik, Beethoveni ustav noorpõlvesõber.

Anschütz, Heinrich (1785—1865) — nimekas saksa näitleja. Õppis algul lühemat aega õigusteadust; debüteeris 1807. a. Nürnbergis. Esines seejärel pikemat aega Königsbergis, Danzigis ja Breslaus ning 1821. aastast kuni oma surmani Viinis, kus oli ühtlasi «Burgtheater'i» näitejuhiks. Saavutas eriti suure menu heroilistes ja dramaatilistes osades (Wallenstein, Lear, Fallstaff jt.).

Apponyi, Anton Georg (1751—1817) — ungari päritoluga aadlik, üks Viini suuremaid metseene. Paistis silma oma laialdaste huvide poolest. Rajas omal ajal kõige rikkalikumate hulka kuulunud raamatukogu.

Arnim, Bettina von (õieti Anna Elisabeth von Arnim) (1785—1859) — saksa kirjanik-romantik, luuletaja Ludwig Joachim von Arnimi naine, kirjanik Clemens Brentano õde. Oli oma noorusaastail kirjavahetuses kuuekümneaastase

Goethega, mille tulemusena ilmus tema kuulus kolmeköiteline raamat «Goethe kirjavahetus ühe lapsega» (1835). Teosel ei ole dokumentaalset väärtust ja seda on hinnatud kui ilukirjanduslikku teost, kus Goethe ja Bettina suhetele on antud tüüpiliselt romantiline värving.

Arnim, Ludwig Joachim von (1781—1831) — saksa luuletaja-romantik, reaktsioonilise Heidelbergi koolkonna juht. Andis koos Clemens Brentanoga välja omal ajal populaarseks saanud kogu saksa rahvalaule «Poisikese imesarv» (1806—1808). Avaldanud ka terve rea originaalteoseid, nagu ajalooline romaan «Kroonihoidjad» (1817), fantastiline novell «Egiptuse Isabella» (1812) jt. Tema loomingut iseloomustab ohjeldamatu fantastika ja saksa rahvuse üleoleku müstiline ning reaktsiooniline idee.

Artaria, Domenico (1775—1842) — tuntud saksa noodikaupluse ning muusikakirjastuse «Artaria ja Ko» šeff aastail 1802—1842.

Bach, Johann Baptist (1779—1847) — Viini advokaat; oli Beethoveni isiklikuks esindajaks ja volinikuks Viinis.

Bach, Karl Philipp Emanuel (1714—1788) — saksa helilooja ja klavessinist, Johann Sebastian Bachi poeg. Oli aastail 1740—1767 Friedrich Suure õukonnamuusikuks ja hiljem Hamburgis muusikaõpetajaks. Tema muusikat, mis ideeliselt suunitluselt on lähedane saksa kirjanduslikule sentimentalismile, iseloomustavad sügav elamuslikkus ja julge fantaasialend. Keskne koht tema loomingus, kuhu kuulub terve rida kantaate, oratooriume, sümfooniaid, laule ja klaveripalu, kuulub klaveriteostele, mis on mõjutanud tunduvalt klaverisonaadi arengut. Viini klassikud Haydn, Mozart ja Beethoven pidasid Karl Philipp Emanuel Bachi oma õpetajaks.

Bakunin, Mihhail Aleksandrovitš (1814—1876) — vene anarhismi ideoloog, marksismi äge vaenlane. Tema anarhistlik maailmavaade, mis kujunes välja mööda sajandi 60-ndail aastail, paistis silma äärmise eklektitsismi poolest. Olles materialist loodusnähtuste käsitlemisel, oli ta samal ajal idealist inimühiskonna elu vaatlemisel. Kommunistliku ühiskonna ülesehitamise aluseks pidas ta riigi hävitamist ja kõikide klasside võrdsustamist. Sellest lähtudes eitas Bakunin Marxi õpetust klassivõitlusest ja proletariaadi diktatuurist. Bakunism oli üks narodnikluse ideelistest allikatest.

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron (1732—1799) — silmapaistev prantsuse dramaturg, kelle loomingu paremik kajastab võidule pääseva kolmanda seisuse eneseväärikuse kasvu ning aristokraatse elutunnetuse laostumist. Maailmakuulsuse on omandanud tema komöödiad «Sevilla habemeajaja» (1775) ja «Figaro pulm» (1784). Komöödiaid seob omavahel kavala, leidliku ja energiaküllase teenri Figaro kuju. Elu lõpu poole kirjutas Beaumarchais triloogia kolmanda teose, näidendi «Süüdlane ema», mis on eelmistest tunduvalt nõrgem ja kajastab autori taandumist oma varasematelt eesrindlikelt ideoloogilistelt positsioonidelt.

Beck, Karl (1817—1879) — juudi päritoluga saksa luuletaja, kelle loomingus kajastus eelkõige tema sünnimaa Ungari maarahva elu-, mõtte- ja hingelaad. Avaldanud mitu kogu lüürilisi luuletusi, nagu «Ööd. Soomustatud laulud» (1838), «Laulud vaesest mehest» (1846), värssromaani «Janko, ungari hobusekarjus» (1845) ja värssjutustuse «Jadviga» (1863), kus ta kujutab ungari maarahva rasket elu.

Beethoven, Johann van (1739—1792) — Ludwig van Beethoveni isa. Tegutses valdava osa oma elust tenorilauljana Bonni kuurvürsti õukonnakapellis. Oli tuntud oma tühise iseloomu ja kergemeelsete eluviiside poolest.

Beethoven, Kaspar Anton Karl (1774—1815) — Ludwig van Beethoveni noorem vend. Sai Bonnis muusikalise hariduse ning tegeles muuseas ka heliloominguga. Töötas pikemat aega ametnikuna Viinis ja oli samal ajal oma suure venna erasekretäriks, paistes ametlikel asjaajamistel silma hoolimatuse ja ülbuse poolest.

Beethoven, Ludwig van (1718—1773) — suure helilooja Ludwig van Beethoveni vanaisa. Tegutses algul kirikulauljana Löwenis ja seejärel õukonna-

lauljana ning 1761. a. alates kapellmeistrina Bonnis. Oli tuntud tubli muusiku ja inimesena.

Bekker, Paul (sünd. 1882) — saksa muusikateadlane ja -kriitik. Tegutses algul viiuldaja ja dirigendina mitmel pool Saksamaal ja pühendus 1906. a. alates muusikateadusele. Võitles oma kirjutustes kosmopoliitilise ning tugevasti formalistliku kallakuga nn. «uue muusika» eest, kaitstes ja populariseerides selliseid helilooja, nagu Mahler, Schönberg, Křenek jt.

Benda, František (1709—1786) — tšehhi viiulikunstnik, helilooja ja muusikapedagoog. Fr. Benda mängu iseloomustav virtuooslik tehnika ja suur väljendusjõud said aluseks tema meloodilisele ja ilmekale viiulimängustiilile, mis aitas tunduval määral kaasa tšehhi rahvusliku viiulimängukooli arengule ja levikule kogu maailmas. Kirjutanud rea sümfooniaid, sonaate ja mitmesuguseid viiulipalu.

Benda, Jiři Antonin (1722—1795) — tšehhi helilooja, viiuldaja ja dirigent, eelmise vend. Tegutses 1742. a. alates viiuldajana Berliinis, hiljem kapellmeistrina Gothas. Oma elu viimase kahekümne aasta jooksul sai kuulsaks traagilise sisuga melodraamade («Ariadne Naksoses», «Medea», «Pügmalion») ja populaarsete saksa laulumängude («Küla-aastalaat», «Leidlaps», «Puuraiuja» jt.) autorina. Viimased mõjutasid tunduvalt XVIII sajandi kodanliku muusikalise komöödia arengut.

Bernadotte, Jean Baptiste Jules (1763—1844) — Prantsuse revolutsioonivägede kindral, hiljem marssal ja Taanisse paigutatud Prantsuse vägede ülemjuhataja. Valiti 1810. aastal Rootsi kroonprintsiks. Laialdase hariduse ja sümpaatse käitumise tõttu võitis peagi Rootsi valitsevate ringkondade poolehoiu ja krooniti 1818. a. Karl XIV Johani nime all Rootsi kuningaks. Välispoliitikas toetus Inglismaale ja Venemaale ning liitus juba 1813. a. avalikult Prantsusevastase koalitsiooniga. Taotles korduvalt koostööd Venemaaga.

Bernard, Josef Karl (1775—1850) — austria publitsist ja literaat, «Wiener Zeitungi» toimetaja, Beethoveni lähedane sõber ja poolehoidja.

Bigot (de Morogues), Marie (1786—1820) — pikemat aega Viinis elanud prantsuse pianist, kelle mängu Haydn ja Beethoven kõrgelt hindasid. Asunud 1809. uuesti Pariisi, tegutses seal 1812. aastast alates muusikaõpetajana, andes 1816. aastal muuseas tunde ka F. Mendelssohn-Bartholdyle. Kirjutanud ka rea klaveripalu.

Blöchlinger von Vannholz, Karl (1788—1855) — saksa pedagoog, Johann Heinrich Pestalozzi õpilane. Asutas Viinis kinnist tüüpi õppeasutuse, kus õppis lühemat aega ka Beethoveni vennapoeg Karl.

Borodin, Aleksander Porfirjevitš (1833—1887) — suur vene helilooja, silmapaistev keemik, keemiaprofessor ja ühiskonnategelane. Oli XIX sajandi 60-ndail aastail Venemaal tekkinud heliloojaterühmituse, nn. «võimsa rühma» liige, mille tegevuses ja loomingus kajastus kujukalt tolle perioodi eesrindliku intelligentsi demokraatlik ideoloogia. Loonud 2 sümfooniat, 2 kvartetti, romansse, maailmakuulsa ooperi «Vürst Igor» jm. Tema muusikat iseloomustab eepiline ja heroiline väljenduslaad, suur meloodilisus ja muusika väljendusvahendite, eriti harmoonia ning orkestratsiooni oskuslik maaliline käsitlus. Tema loomingus kajastuvad vene muistendite ja mineviku võimsad kangelaskujud, helilooja sügav humanism ja usk oma rahvasse. Teostanud peale selle rea väärtuslikke keemia-alaseid uurimusi. Tegutses 1864. aastast Vene Kirurgilise Meditsiini Akadeemia professorina; rajas 1872. a. Peterburis vene esimesed naiste arstiteaduslikud kursused ja tegeles mitmesuguste muude teaduslike ning ühiskondlike üritustega.

Bouilly, Jean Nicolas (1763—1842) — prantsuse luuletaja ja dramaturg. Kajastas oma loomingus Prantsuse kodanliku revolutsiooni ideoloogiat. Tema parimate teoste hulka kuuluvad draamad «Kaks päeva» (sai aluseks Cherubini ooperile «Veevedaja»), «Agnès Sorel», «Madame de Sévigné» jt., kus ta astub välja lihtsa inimese õnne kaitseks.

Braun von Braunthal, Johann Karl (1802—1866) — saksa kirjanik. Toetas «noor-saksa» liikumise püüdlusi ning avaldas oma esimesel loominguperioodil Jean Charles'i pseudonüümi all rea jutustusi ja romaane. Siirdus hiljem näite-

kirjanduse alale, avaldades mitu draamat, nagu «Faust», «Rüütel Shakespeare», «Don Juan» (1842) jt. Kirjutanud teksti Kreutzeri ooperile «Granada öölaager».

Breitkopf, Christoph Gottlob (1750—1800) — saksa vanima kirjastusfirma «Breitkopf ja Härtel» šeff aastail 1794—1795.

Brentano, Bettina — vt. Arnim, Bettina von.

Brentano, Clemens (1778—1842) — Heidelbergi koolkonda kuulunud saksa luuletaja-romantik. Napoleoni vallutussõdade perioodil astus välja prantsuse anastajate vastu, kusjuures see saksa rahva sõltumatuse eest peetav võitlus omandas tema kirjutustes reaktsioonilise varjundi. Võitles prantsuse valgustajate revolutsioonilise maailmavaate vastu ning ülistas keskaegset elukorda ja religioosset asketismi. Tema loomingule kõige iseloomulikumaks teoseks võib pidada novelli «Lugu vahvast Kasperlist ja kaunist Annerlist» (1817).

Breuning, Eleonore Brigitte von (1772—1841) — Stephan von Breuningi õde, Beethoveni noorusaastate sõbratar ja üks esimesi õpilasi. Abiellus 1792. a. Franz Gerhard Wegeleriga.

Breuning, Moritz Gerhard von (1813—1892) — arst, Beethoveni noorpõlvesõbra Stephan von Breuningi poeg, kellesse suur helilooja hella soojusega suhtus. Avaldanud hindamatu väärtusega mälestusteraamatu Beethoveni viimaste eluaastate kohta («Musta hispaanlase majast» — 1874).

Breuning, Stephan von (1774—1827) — Beethoveni noorpõlvesõber. Breuningite majas Bonnis leidis noor Beethoven pärast ema surma teise kodu ja tutvus seal esmakordselt põhjalikumalt saksa kirjanduse ning kultuuriga.

Bridgetower, George August Polgreen (1779—1860) — inglise viiuldaja, rahvuselt mulatt. Esines juba kümneaastaselt avalikel kontsertidel Pariisis ja Londonis ning kuulus veelgi varasemast noorusest peale kammervirtuoosina Wales'i printsi õukonda. Bridgetoweri mängu, mida Beethoven kõrgelt hindas, iseloomustasid silmapaistev virtuooslikkus ja tuline temperament.

Brunswick, Franz von (1777—1852) — krahv, ungari päritoluga austria aadlik, kes mõnda aega Beethovenit soosis.

Brunswick, Therese (1775—1861) — krahvinna, Franz von Brunswicki õde, oma aja silmapaistvamaid naispianiste, Beethoveni õpilane ja sõbratar, kellele arvatavasti on kirjutatud helilooja kuulus kiri «Surematule armsamale».

Burns, Robert (1759—1796) — suur šoti rahvuspoeet. Vaese rentniku pojana tutvus varakult oma rahva raske eluga, ent säilitas sellele vaatamata sõltumatu iseloomu ja rõõmsa meelelaadi, mis kajastub ka tema loomingus. Majanduslike raskuste survel avaldas 1786. a. kogu «Luuletused, peamiselt šoti murdes», mille ehtsalt rahvapärane koloriit, šoti rahvalauludele omane väljenduslaad ja kirglik tundesügavus tõid talle tohutu populaarsuse. Kogu tema looming, mis oli nagu šoti rahvaluule vahetuks jätkuks, väljendas inglaste poolt alla surutud šotlaste rahvuslikke tundeid ja elamusi.

Böhm, Joseph (1795—1876) — nimekas saksa viiuldaja ja muusikapedagoog. Sooritas korduvalt menukaid kontsertreise Itaaliasse ja teistesse Euroopa maadesse. Oli 1819. aastast alates Viini konservatooriumi professoriks. Võttis osa Beethoveni viimaste kvartettide ettekandmisest 1825. a.

Bürger, Gottfried August (1747—1794) — saksa luuletaja. Keskne koht tema loomingus kuulub rahvaluulelise ainestiku ja vormikäsitlusega ballaadidele, mis kujutavad lihtsate inimeste, talupoegade ja külaneidude elu ning paljastavad aristokraatide ebamoraalsust ja ülekohut. Paljude ballaadide («Leonore», «Krahvist röövel» jt.) ainestikuks on rahvapärased uskumused ja romantilised legendid. Teda peetakse saksa ballaadi loojaks.

Campi, Antonia (1773—1822) — itaalia lauljatar (sopran). Esines pikemat aega Viinis. Paistis silma hääle ebatavalise ulatuse poolest, mistõttu ta võis laulda mitmeid omal ajal populaarseid aariaid oktaavi võrra kõrgemalt.

Cannabich, Christian (1731—1798) — saksa helilooja ja kapellmeister Mannheimis. Loonud ligi 100 sümfooniat, oopereid, ballette, viiulikontserte ja arvukalt kammermuusikateoseid. Laiendas orkestri koosseisu ja hakkas orkestris kasutama klarnetit.

Canova, Antonio (1757—1822) — silmapaistev itaalia skulptor, akadeemilise suuna rajaja XIX sajandi skulptuuris. Eemaldudes oma varasemates töödes avaldunud barokkstiili traditsioonidest, asus ta antiik-skulptuuri klassitsistlikule järeleaimamisele, kusjuures antiiksete motiivide ja vormide kasutamine kandis kohati välist, dekoratiivset iseloomu. Tema parimate ja populaarsemate teoste hulka kuuluvad «Perseus», «Herakles Lichasega», «Kolm graatsiat» jt. Arvukad teosed mütoloogilistel ja religioossetel teemadel tõid talle Euroopa aristokraatlikes ringkondades määratu menu ja populaarsuse.

Carmontelle (õieti Louis Carrogis, dit Carmontelle) (1717—1806) — prantsuse kirjanik ja maalikunstnik. Avaldanud suure hulga näidendeid, mis oma enamikus kuuluvad tema eluajal populaarsesse nn. draamavormis vanasõnade žanrisse, ja mitu romaani. Maalikunstnikuna saavutas menu rea õnnestunud portreedega, millel tänapäeval on peamiselt ajalooline väärtus. Tema portreeloomingut iseloomustas eeskätt oskus täpset sarnasust saavutada.

Carpani, Giuseppe (1752—1825) — itaalia kirjanik ja libretist. Oli lühemat aega teatridirektoriks Veneetsias ja elas siis kuni surmani Viinis. Tõlkis itaalia keelde Haydni oratooriumi «Loomine» teksti, kirjutas rea ooperilibretosid (Paëri «Camilla» jt.) ning avaldas mitmesuguseid kirjutusi Haydnist, Rossinist jt.

Catalani, Angelica (1780—1849) — kuulus itaalia lauljatar (sopran). Debüteeris 1795. a. Veneetsias ja esines seejärel tohutu menuga mitmel pool Itaalias, Portugalis, Inglismaal ja hiljem pikemat aega Pariisis. Paistis silma kauni välimuse ja suurepärase häälematerjali poolest, kusjuures tema laulu iseloomustas mõnevõrra külm esituslaad.

Cherubini, Luigi (1760—1842) — itaalia päritoluga prantsuse helilooja, Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastu silmapaistvamaid esindajaid muusikakunstis. Peale mõnede noorusaastail loodud itaalia laadis ooperite kirjutas 14 ooperit prantsuskeelsetele tekstidele. Parimad neist, nagu «Lodoiska», «Elisa» ja «Kaks päeva» (meil tuntud «Veevedaja» nime all), tähistavad uue, heroilise ooperižanri sündi ja kajastavad võitlust türannide vastu. Oli üks esimesi, kes tõi heroiliste ooperite helikeelde rahvalaululised meloodiad. Tema loomingut, kuhu kuulub veel mitu antiikmütoloogiast laenatud süžeedele kirjutatud ooperit («Medea», «Anakreon» jt.), missasid, reekvieme, kantaate ja arvukalt kammermuusikateoseid, iseloomustab meloodiline selgus ning polüfooniline ja orkestraalne meisterlikkus.

Chodowiecki, Daniel Nikolaus (1726—1801) — poola päritoluga saksa graafik ja maalikunstnik. Harrastas algul email- ja miniatuurmaali ning siirdus siis vaselõike alale. Lõi suure hulga gravüüre, mis peegeldavad ilmekalt rokokooajastu kaubanduslik-käsitööndusliku linnakodanluse olustikku, kombeid, riietust ja elulaadi. Oli tegev ka raamatugraafikuna, illustreerides saksa klassikuid (Lessing, Goethe) jt. Chodowiecki kui graafiku peamine väärtus seisab saksa väikekodanluse elu oskuslikus kujutamises.

Cicero, Marcus Tullius (106—43 e. m. a.) — silmapaistev rooma riigitegelane, kõnemees ja kirjanik. Eriti kuulsad on tema 4 kõnet Catilina ja 14 kõnet Antoniuse vastu, mis etendasid suurt osa rooma kõnekunsti ja proosakirjanduse arengus.

Cimarosa, Domenico (1749—1801) — itaalia helilooja. Kirjutanud üle 80 ooperi, kus ta realistlikult värsketes ja elulistes kujudes naerab välja oma aja ära elanud õukonna-aristokraatide ja vaimulike ühiskonna võltsi sära ja vaimset tühisust. Määratu populaarsuse võitis tema ooper «Salajane abielu», mis veel tänapäevalgi püsib ooperiteatrite laval. Elas aastail 1789—1791 õukonnaheliloojana Peterburis.

Clement, Franz (1780—1842) — saksa viiuldaja ja dirigent. Esines juba poisikesena Londonis ja Amsterdamis, tegutses seejärel aastail 1802—1811 kapellmeistrina Viini teatris ja hiljem kontsertmeistrina Prahas, kus ta mängis Carl Maria Weberi juhatusel. Pärastpoole sooritas ta korduvalt kontsertmatku koos

kuulsa ooperilauljanna Angelica Catalaniga. Kirjutanud 6 viiulikontserti ja terve rea muid viiuli- ja klaveriteoseid.

Clementi, Muzio (1752—1832) — nimekas itaalia pianist, helilooja, muusikapedagoog ja dirigent. Asus 1766. a. alaliselt Inglismaale, kus ta sai nn. Londoni klaverimängukooli rajajaks. Kontserteeris mitmel pool Euroopas, muuhulgas aastail 1802—1805 ka Venemaal. Tema mängu iseloomustas suur virtuooslikkus ja tehniline täiuslikkus. Loomingus kuulub keskne koht klaveriteostele, sonaatidele ja variatsioonidele. Teda peetakse üheks klassikalise sonaadivormi loojaks. Avaldas mõju paljudele XIX sajandi I poole heliloojatele. Beethoven hindas teda kõrgelt nii pianistina kui ka heliloojana.

Collin, Heinrich Josef von (1771—1811) — saksa luuletaja. Kirjutanud mitu klassitsistlikku draamat («Coriolanus», «Polüksena», «Regulus» jt.), lüürilisi luuletusi ja ballaade, mis on tulvil patriootlikku paatost ja kodanikuvooruste ülistamist.

Counis, Salomon Guillaume (1785—1859) — prantsuse emailimaalija Loonud rea meisterlikke portreid omaaegsete prantsuse ja itaalia õukondade esindajaist.

Cramer, John Baptist (1771—1858) — inglise klaverivirtuoos ja helilooja. Tema mängu iseloomustasid tehniline korrektsus ja peen ning tundeküllane esituslaad, mille kõige tugevamaks küljeks peeti meisterlikku legatot (s. o. seotud mängu). Kirjutanud 7 klaverikontserti ja terve rea muid klaveriteoseid, sealhulgas arvukalt etüüde, mida veel tänapäevalgi õpperepertuaarina kasutatakse.

Cramolini, Luigi (1805—1884) — itaalia päritoluga saksa ooperilaulja (tenor). Esines pikemat aega Viini õukonnaooperis. Beethoven tundis teda juba lapsepõlvest saadik ja suhtus temasse hella tähelepanuga. Peale kaunikõlalise hääle paistis silma ka tähelepanuväärse näitlejaande poolest.

Czerny, Carl (1791—1857) — silmapaistev tšehhi pianist, muusikapedagoog ja helilooja. Õppis lühemat aega Beethoveni juures. Kirjutanud ligi 1000 teost, kusjuures üle 800 *opus'e* moodustavad klaverietüüdid, mis tõid talle üldise populaarsuse ja mida veel praegugi kasutatakse kui hädavajalikku materjali sõrmede mängukiiruse arendamiseks. Tema etüüdid on üles ehitatud range süsteemi alusel, mida iseloomustab harjutusmaterjali tehnilise raskuse järkjärguline kasv.

Czerny, Joseph (1785—1842) — tšehhi klaverikunstnik, üks Viini omaaegseid hinnatumaid klaveripedagooge. Oli pärast Carl Czernyt lühemat aga Beethoveni vennapoja Karli klaveriõpetajaks. Astus 1824. a. muusikakirjastuse «Cappi ja Ko» osanikuks ja oli aastail 1828—1832 selle direktor.

Czerny, Wenzel (1752—1832) — omal ajal populaarne tšehhi pianist ja klaveriõpetaja, Carl Czerny isa.

Dalayrac, Nicolas (1753—1809) — prantsuse helilooja. XVIII sajandi prantsuse koomilise ooperi silmapaistvamaid autoreid. Oli äärmiselt viljakas, kirjutades 28 aasta vältel 61 ooperit. Kõiki tema teoseid iseloomustab elegantne kergus ja meloodilisus. Peale ooperite kirjutanud ka mõned keelpillikvartetid.

Danhauser, Joseph (1805—1845) — Viini maalikunstnik. Oma tegevuse algul lõi rea õnnestunud maale ajaloolistel teemadel. 1836. aastast alates asus žanriteoste loomisele, kujutades neis suure soojusega austria lihtrahva elu-olu.

Debussy, Claude Achille (1862—1918) — prantsuse helilooja. Õppis Pariisi konservatooriumis. Külastas kahel korral (möödunud sajandi 80-ndate aastate algul ja 1913. a.) Venemaad. Möödunud sajandi lõpul lähenes sümbolistide ja impressionistide ringkondadele ja eemaldus nende mõjul mõnevõrra realistliku muusika traditsioonidest. Impressionistlik meetod iseloomustab eriti tema selliseid teoseid, nagu Verlaine'i ja Baudelaire'i sõnadele loodud romansid, Mallarmé ekloogi järgi loodud orkestriprelüüd «Fauni pärastlõuna» jt. Paljudes teostes, orkestritsüklis «Noktürnid», sümfoonilistes eskiisides «Meri» jne., on märgata tugevate realistlike joonte ja impressionistliku esteetika sisemist vastuolu. Sellele vaatamata oli ta omapärase ja individuaalse ilmega helilooja, kelle muusikat iseloomustab programmilisus ja uudsus.

Dehn, Siegfried Wilhelm (1799—1858) — saksa muusikateoreetik ja -pedagoog. Oli aastail 1842—1848 muusikaajakirja «Cäcilia» toimetaja ja 1842. a. alates Berliini kuningliku raamatukogu muusikaosakonna varahoidja. Kirjutanud rea väärtuslikke muusikateoreetilisi töid, nagu «Teoreetilis-praktiline harmooniaõpik», «Kontrapunkti, kaanoni ja fuuga õpik» jt. Tema juures õppisid omal ajal ka M. I. Glinka ja A. G. Rubinstein, kes teda pedagoogina kõrgelt hindasid.

Dezède (Desaides) (1740—1792) — prantsuse helilooja. Kirjutanud 18 omal ajal populaarset laulumängu, milledest parimaid («Julie», «Kolm rentnikku») lavastati ka Saksamaal ja mujal Euroopas.

Diabelli, Antonio (1781—1858) — itaalia päritoluga saksa helilooja ja muusikakirjastaja. Asus 1803. aastal alaliselt Viini, algul klaveri- ja kitarriõpetajana, hiljem helilooja ja kirjastajana. Kirjutanud terve rea keskpäraseid oopereid, missasid, kantaate ja kammermuusikateoseid, milledest parimad on klaveriteosed — sonaadid ja sonatiinid. Kirjastustegevusest väärivad tähelepanu tema Schuberti-väljaanded.

d'Indy, Vincent (1851—1931) — prantsuse helilooja ja muusikateadlane. Loomingulise tegevuse algul loodud teostes avaldub ilmne Liszti ja Wagneri mõju. Hiljem kaldub C. Francki mõju alla ja tema loomingus tuleb ilmsiks tugev religioosselt müstiline kallak. Kirjutanud sümfooniaid, vokaal- ja kammermuusikateoseid ning oopereid, mida iseloomustab vormiline selgus ja helikeele värvikülla-sus, aga ka teatav külm akadeemilisus ja sisemise jõu puudumine. Avaldanud peale selle C. Francki ja Beethoveni biograafia.

Ditters von Dittersdorf, Karl (1739—1799) — omal ajal populaarne austria helilooja. Kirjutanud üle 40 koomilise ooperi ja laulumängu, milledest tuntumad olid «Doktor ja apteeker», «Punamütsike», «Pettus ebausu läbi» jt., enam kui sada sümfooniat ja mitmesuguseid muid instrumentaalteoseid. Tema lavateoseid iseloomustab tüse rahvalik huumor ja meloodilisus. Instrumentaalteosed etendasid küllaltki olulist osa saksa sümfoonilise muusika arengus.

Doležálek, Johann (1780—1858) — tšehhi helilooja ja muusikapedagoog. Elas peaaegu kogu oma loomingulise tegevuse vältel Viinis, kus tegutses klaveri- ja lauluõpetajana. Kuulus Beethoveni sõprade ringi. Kirjutanud terve hulga omal ajal väga armastatud tšehhi laule.

Dragonetti, Domenico (1763—1846) — itaalia kontrabassimängija ja helilooja. Muusikalise hariduse omandas iseõppimise teel. Oli oma ajastu suurimaid virtuoose, üks väheseid, kes kontserteeris kontrabassikunstnikuna. Tema mängu iseloomustasid jõud, väljendusrikas toon ja sädelev tehnika, mis võimaldas tal kvartettides vabalt mängida tšellopartiid. Kirjutanud arvukalt originaalteoseid kontrabassile (kontserte, sonaate jne.) ja töötlusi J. S. Bachi oreliteostest.

Dressler, Ernst Christoph (1734—1779) — saksa helilooja, muusikakirjanik ja ooperilaulja. Tegutses õukonnamuusikuna Bayreuthis, Gothas, Wetzlaris ja mujal ning hiljem ooperilauljana Viinis ja Kasselis. Avaldanud rea vähenõudlikke laulukesi ja mälestustelaadseid kirjutusi saksa muusika- ja teatriajaloo kohta.

Drouet, Louis Francois Philippe (1792—1873) — kuulus prantsuse flöödikunstnik. Õppis Pariisi konservatooriumis ja tegutses seejärel flöödikunstnikuna ning hiljem kapellmeistrina mitmete Euroopa õukondade juures ja mujal, sooritades samal ajal menukaid kontsertmatku peaaegu kõigisse Euroopa maadesse.

Duplessis, Joseph Siffred (1725—1802) — prantsuse maalikunstnik, XVIII sajandi silmapaistvamaid realistlikke portreemaalijaid. Õppis Roomas P. Subleyras' juures ja lõi algul rea religioosseid ja dekoratiivseid lõuendeid. 1752. a. asus Pariisi ja hakkas tegelema portreemaaliga. Tema parimaid teoseid, sealhulgas ka kaht Glucki portreed, iseloomustab modelli peen psühholoogiline karakteristika.

Duport, Jean Louis (1749—1819) — prantsuse tšellist, muusikapedagoog ja helilooja. Kirjutanud 6 tšellokontserti ja omal ajal äärmiselt populaarse tšellokooli, milles ta käsitleb esmakordselt süsteemipäraselt mitmeid tähtsaid tšellomän-

gu-tehnika põhiküsimusi. Teatud pedagoogilise väärtuse on säilitanud tema etüüdid «Kakskümmend üks harjutust tšellole».

Dussek, Jan Ladislav (1760—1812) — tšehhi pianist, organist ja helilooja. Kontserteeris mitmel pool Lääne-Euroopas ja XVIII sajandi 80-ndail aastail ka Venemaal. Tema mängu iseloomustasid suur virtuooslikkus ja väljendusrikas laulev toon. Kirjutanud terve hulga klaveriteoseid (kontserte, sonaate) jne., mis paistavad silma meloodilisuse ja elegantse stiili poolest, ning arvukalt mitmesuguseid muid kammermuusikateoseid. Mõningail tema klaveriteostel on veel tänapäevalgi pedagoogiline väärtus.

Eberl, Anton (1765—1807) — nimekas saksa pianist ja helilooja. Kontserteeris mitmel pool Saksamaal ja viibis aastail 1796—1800 Peterburis. Peale viie ooperi, milledest kõige tuntumad olid melodraama «Pyramus ja Thisbe» ning muinasjutuaineline ooper «Mustade saarte kuninganna», kirjutanud mitmesuguseid instrumentaalteoseid — sümfooniaid, klaverikontserte ja kammeransambleid.

Eeden, Gilles van den (surn. 1782) — saksa organist, üks esimesi Beethoveni õpetajaid. Oli peaaegu kogu oma teadliku elu vältel (1722. a. peale) Bonni õukonna teenistuses, algul lauljana, hiljem organisti, kapellmeistri ja õukonnakomponistina.

Engelmann, Gottfried (1788—1839) — saksa litograaf. Teostas mõningaid avastusi litograafilise tehnika valdkonnas ja oli üks esimesi selle ala õppeasutuse rajajaid.

Erard, Sébastien (1752—1831) — kuulus prantsuse klaverimeister ja -vabrikant. Rajas aastal 1777 Pariisis klaverivabriku, mis on tänini püsinud ja mille toodangut omal ajal kõrgelt hinnati. Teostas rea väärtuslikke täiendusi klaverimehhanismis, konstrueeris mehaanilise klaveri ja leiutas uudse harfikonstruktsiooni, mis on kasutusel tänapäevani.

Erdödy, Marie (1779—1837) — krahvinna, andekas pianist-asjaarmastaja. Beethoven külastas sageli tema mõisat ja oli temaga kirjavahetuses.

Ertmann, Dorothea von (1778—1848) — silmapaistev saksa pianist-asjaarmastaja. Oli lühemat aega Beethoveni õpilane ja omandas täiuslikult suure helilooja mängu iseärasused. Beethoven hindas kõrgelt tema mängu tehnilist vabadust, ettekande väljendusrikkust ja oskust tabada teose mõtet.

Esterházy, Anton (1738—1794) — ungari päritoluga aadlik, üks mõjukamaid Viini metseene, kelle lossis Beethoven korduvalt esines.

Esterházy, Nicolaus (1765—1833) — Anton Esterházy poeg, suur katoliikliku kirikumuusika ja Joseph Haydni loomingu austaja. Tema metseenitegevusega on seotud ka Fr. Schuberti ja F. Liszti elukäik.

Fasch, Karl Friedrich Christian (1736—1800) — saksa muusikategelane ja helilooja. Tegutses algul õukonnamuusikuna ja kapellmeistrina Berliinis, seejärel, kuni surmani, kuulsa Berliini «Lauluakadeemia» juhina. Tema loomingust on vähe säilinud, sest enamiku sellest laskis ta oma surma eel põletada.

Fischer, Gottfried (sünniaastat ei teata — surn. 1864) — Beethoveni lapsepõlveaastate mängukaaslane, Bonni pagar, kelle isa majas Beethovenite perekond peaaegu kahe generatsiooni vältel elas. Temalt pärineb suure väärtusega käsikiri helilooja lapsepõlve kohta.

Forkel, Johann Nikolaus (1749—1818) — nimekas saksa muusikakirjanik ja helilooja. Loonud rea laule, kantaate, oratooriume ja sonaate, mis nüüd lõplikult unustuse hõlma on vajunud. Peamine väärtus on tema kirjutustel muusikateooria ja eriti muusikaajaloo kohta, milledel oli omal ajal teedrajav tähendus saksa kultuuriajaloos.

Franz II (1768—1835) — Austria keiser, Leopold II järglane, kes jätkas oma eelkäija reaktsioonilist sise- ja välispoliitikat.

Friedländer, Max (1852—1934) — saksa muusikaajaloolane. Alustas oma muusika-alast tegevust lauljana ja pühendus seejärel 1883. aastast alates muusikaajaloole, uurides peamiselt Schuberti, Schumanni, Mendelssohni, Beethoveni ja teiste laululoomingut. Kirjutanud rea monograafiaid ja uurimusi, milledest tähtsaim on kaheköiteline teos «Saksa laul XVIII sajandil» (1902).

Fučik, Julius (1903—1943) — tšehhi rahvuskangelane, silmapaistev kirjanik, poliitikategelane, publitsist ja kriitik. Oli Tšehhoslovakkia kommunistliku partei liige selle asutamisest saadik ja hukati fašistlikus vanglas 1943. a. Tema väljapaistvamaks teoseks on kogumik dokumentaaljutustusi «Reportaaž silmusega kaelas», mis on tulvil võitlevat patriotismi ja viha fašistlike anastajate vastu.

Förster, Emanuel Aloys (1748—1823) — silmapaistev tšehhi helilooja ja muusikapedagoog. Elas palju aastaid Viinis ja oli lühemat aega Beethoveni õpetajaks. Kirjutanud rea laule ja instrumentaalseid kammermuusikateoseid. Parimad neist on keelpillikvartetid, mis on mõjutanud mõnevõrra ka Beethoveni loomingut.

Gallenberg, Wenzel Robert von (1783—1839) — krahv, saksa muusikategelane ja helilooja. Töötas pikemat aega koos kuulsa teatritegelase Domenico Barbajaga teatridirektori ja heliloojana Napolis. Kirjutanud ligi 50 balletti ja kergeid orkestripalu, mis kuni plagiaadini jäljendasid tuntud meistrite teoseid.

Gaveaux, Pierre (1761—1825) — prantsuse helilooja ja ooperilaulja (tenor). Oli valdava osa oma elust seotud Pariisi teatriga «Feydeau». Loonud 33 muusikalist lavateost, sealhulgas ka Beethoveniga ühele ning samale süžeele kirjutatud ooperi «Abikaasa-armastus ehk Leonore».

Gelinek, Josef (1758—1825) — abt, saksa helilooja ja pianist. Kirjutanud arvutu hulga sisult kesiseid klaverivariatsioone, mida XIX sajandi alguse Viini aristokraatlik publik kõrgelt hindas.

Gellert, Christian Fürchtegott (1715—1769) — saksa kirjanik. Avaldanud mitu manitsevas toonis luuletuskogu, kus ta kutsub üles religioossele kohusetundele, mõõdukusele ja perekondlikule vooruslikkusele («Vaimulikud oodid ja laulud») ning naerab välja aristokraatia kõrkust ja võltsi õpetatust («Valmid ja jutustused»). Populaarsuse tõid talle tema teoste elav ja rahvapärane keel ning teravad tegelaskarakteristikad. Kirjutanud ka romaane ja komöödiaid.

Gerstmeyer, Joseph (1801—1870) — saksa maastikumaalija. Tuntud on tema õlimaalid austria mägimaastikkudest ja joonistused vanast Viinist.

Gluck, Christoph Willibald (1714—1787) — suur saksa helilooja, XVIII sajandi kodanlik-demokraatliku klassitsismi esindaja maailma ooperikunstis. Kajastas oma loomingus ajastu eesrindlikke ideid ja teostas muusikaajaloos määratu tähtsusega ooperireformi, mis avaldub eriti selgesti tema parimais teoseis, antiiksüžeedele kirjutatud ooperites «Alceste», «Orfeus», «Paris ja Helena», «Ifigeneia Aulises» jt. Oma kangelaste muusikalisel kehastamisel ei huvitanud teda galantsed armuintriigid ja inimese traagiline jõuetus saatuse ees, mis andsid varasemate prantsuse «lüüriliste tragöödiate» ja itaalia *opera seria* (nn. «tõsine», tegelikult aristokraatlik ooperistiil) autoritele võimaluse tühiseks virtuooslikuks mänglemiseks, vaid kõrged eetilised printsiibid, moraalne kindlus ja heroism. Sellele taotlusele on allutatud kõik muusikalised väljendusvahendid. Mõnevõrra kahandab tema realistlike ooperite väärtust kujude vähene individualiseerimine ja rahvusliku koloriidi puudumine.

Golitsõn, Nikolai Borissovitš (1794—1866) — vürst, vene muusikategelane, tšellist ja luuletaja. Armastas kirglikult Beethoveni muusikat ja tegi palju selle tutvustamiseks Venemaal. Asutas 1828. a. Peterburi muusikaarmastajate seltsi.

Grétry, André Ernest Modeste (1741—1813) — prantsuse helilooja, päritolult belglane. Tema looming, mis arenes entsüklopedistide, eriti Rousseau' mõju all, kajastas kolmanda seisuse ideid ja meeleolusid. Kirjutanud üle 40 ooperi, mis etendasid tähtsat osa prantsuse koomilise ooperi arengus. Kasutas laialdaselt rahvamuusika intonatsioone. Tema parimaid teoseid, oopereid «Richard Lõvisüda», «Lucile», «Sylvain» jt., iseloomustab meloodilisus, vokaalpartiide rikkalikkus ja tagasihoidlik harmoonia ning orkestratsioon.

Grillparzer, Franz (1791—1872) — silmapaistev austria dramaturg. Kirjandusliku tegevuse algul lõi rea tüüpilisi romantilises laadis «saatusedraamasid». Hiljem pöördus mütoloogiliste teemade poole (draamad «Sappho», triloogia «Kuldsarv» jt.), kujutades üksiku, oma taotlustes jõuetu inimisiksuse saatust. Ajaloolises draamas «Kuningas Ottokari suurus ja langus» avaldus Grillparzeri põlgus võimuahnuse ja vallutusiha vastu, ent ka Habsburgide dünastia idealiseerimine ja tšehhi

alade germaniseerimise õigustamine. Murrang tegelikkuse realistliku kujutamise suunas ilmneb XIX s. 40-ndatest aastatest alates (draama «Juuditar Toledost» jt.).

Grossmann, Caroline Sophie Auguste (1752—1784) — saksa näitlejanna, Gustav Friedrich Grossmanni naine, kuulsa Grossmanni-trupi tegelik juht.

Grossmann, Gustav Friedrich Wilhelm (1746—1796) — saksa näitleja ja teatritegelane. Debüteeris 1774. a. Lessingi «Minna von Barnhelmis» ja oli 1778. aastast alates Bonni teatri direktoriks, sooritades samal ajal osa trupiga matku teistesse saksa linnadesse.

Halm, Friedrich (õieti Eligius Franz Joseph von Münch-Bellinghausen) (1806—1871) — saksa draamakirjanik ja luuletaja. Tegutses valdava osa oma elust Viinis ja oli lühemat aega Viini õukonnateatrite peaintendandiks. Populaarsuse saavutas omal ajal draamadega «Griseldis» ja «Kõnnumaa poeg», mida iseloomustab üldiselt õõnes retoorika, tegelaskujude tinglikkus ja nende käitumise vähene motiveeritus. Parimate teoste hulka kuuluvad draama «Vehkleja Ravennast» ja naljamäng «Kuld ja käsk». Avaldanud ka kogu lüürilisi luuletusi.

Hammer-Purgstall, Joseph von (1774—1856) — austria kodanlik ajaloolane-orientalist. Tähtsaimaks teoseks on kümneköiteline «Osmani impeeriumi ajalugu», mis pakub palju faktilist materjali, kuid näitab ühtlasi, et autor ei mõista Türgi ühiskondliku arenemise seaduspärasusi.

Hardenberg, Karl August (1750—1822) — vürst, Preisi riigitegelane. Oli aastail 1804—1807 välisministriks ja seejärel 1810—1822 riigikantsleriks. Teostas rea kodanlikke reforme ja võttis osa Viini kongressi tööst. Toetas aktiivselt Püha Liidu reaktsioonilist poliitikat.

Haslinger, Tobias (1787—1842) — saksa ärimees. Töötas algul raamatupidajana Steineri noodi- ja muusikatarvete-kaupluses, sai hiljem firma «Steiner ja Ko» osanikuks ja lõpuks 1826. a. ainuomanikuks. Beethoveniga sidusid teda sõbralikud suhted kuni 1825. aastani.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770—1831) — suur saksa filosoof-idealist ja dialektik. Tema filosoofilise süsteemi kohaselt on maailma aluseks mingi objektiivne «absoluutne idee». See «absoluutne idee» on eneses vastuoluline, ta liigub ja muutub ning saab iseenda vastandiks, läbides seejuures kolm põhietappi. Väärtuslik on selles süsteemis dialektiline meetod, väide, et idee areneb dialektiliste vasturääkivuste alusel. Seda Hegeli filosoofia ratsionaalset tuuma hindasid kõrgelt marksistliku filosoofia rajajad, kes heitsid kõrvale tema idealistliku dogmaatilise süsteemi.

Hiller, Johann Adam (1728—1804) — saksa helilooja, teoreetik, muusikaajaloolane ja dirigent, üks saksa omapärase laulumänguzanri rajajaid. Tema parimaid teoseid, laulumänge «Jaht» ja «Küla habemeajaja», iseloomustavad rahvapärane olustikuline süžee ja kergesti mõistetav sentimentaalsekoeline muusika. Rajas esimese saksa muusikaajakirja ja tegeles kontsertide organiseerimisega.

Himmel, Friedrich Heinrich (1765—1814) — saksa pianist ja helilooja. Oli 1795. a. alates Viini õukonna kapellmeistriks. Reisis mitmel pool Euroopas ning külastas 1800. a. ka Venemaad. Loonud rea oopereid ja mitmesuguseid vokaalteoseid. Tema mängu iseloomustas tollal moes olnud sentimentaalne maneer.

Hoff, Carl (1807—1862) — saksa graafik, litograaf ja maalikunstnik. Paljudel tema portreegravüüridel on tänapäeval suur ajalooline väärtus.

Hoffmeister, Franz Anton (1754—1812) — saksa muusikakirjastaja ja helilooja. Asutas 1800. aastal koos Kühneliga Leipzigis kirjastusettevõtte, loobus aga sellest juba 1805. a. ja asus Viini, tegutsedes heliloojana. Kirjutanud rea kammermuusikateoseid, milledel puudub originaalsus ja sügavus. Oli kirjavahetuses Beethoveniga.

Holz, Karl (1798—1858) — saksa viiuldaja, elukutselt ametnik. Mängis Viinis Böhmi ja Schuppanzighi kvartettides ja oli lühemat aega tegev kapellmeistrina. Beethoveni viimaseil eluaastail suure helilooja usaldusmees majanduslikes küsimustes.

Homeros (elas 12.—8. sajandi vahemail e. m. a.) — legendaarne muinaskreeka luuletaja, maailmakuulsate eepiliste poeemide «Ilias» ja »Odüsseia» autor.

Hoppner, John (1758—1810) — saksa päritoluga inglise maalikunstnik. Oli Wales'i printsi õukonna ja Inglismaa aristokraatlike ringkondade armastatuimaks portreemaalijaks. Eriti õnnestunuks loetakse tema loodud naiste- ja lasteportreesid.

Horneman, Christian (1765—1844) — nimekas taani miniatuuri- ja pastellmaalija. Tema paljusid portreeminiatuure, mis on kunstiliselt väärtuselt küllaltki ebaühtlased, iseloomustab karmilt realistlik, kohati tundetuna mõjuv kaalukalt asjalik põhilaad.

Hummel, Johann Nepomuk (1778—1837) — saksa helilooja, pianist, dirigent ja muusikapedagoog, Mozarti ja Salieri õpilane. Tegutses kapellmeistrina Viinis ja Stuttgartis ning kontserteeris menukalt Venemaal ja mujal. Tema mängu ja loomingut iseloomustas harukordne virtuooslikkus, mis avaldus passaažide ja kaunistuste üliküllus, ning üldine elegantne salongilik maneer. Kirjutanud oopereid, ballette ja klaveriteoseid, milledele on samuti omased salongiliku kunsti iseärasused.

Härtel, Gottfried Christoph (1763—1827) — kuulsa Leipzigi kirjastusfirma «Breitkopf ja Härtel» šeff aastail 1795—1827. Tema juhtimisel alustati Bachi, Mozarti jt. kogutud teoste väljaandmist, mis tõi ettevõttele ülemaailmse populaarsuse.

Höfel, Blasius (1792—1863) — saksa graafik. Töötas aastail 1820—1837 joonistusõpetajana Viini sõjaväeakadeemias ja sai tuntuks oma meisterlike reproduktsioonidega puulõiketehnikas. Tema parimaks teoseks peetakse Letronne'i joonistuse järgi loodud Beethoveni portreed vasegravüüris.

Hölty, Ludwig Christoph Heinrich (1748—1776) — saksa luuletaja. Tema peamiselt lüürilist laadi luuletusi iseloomustab lihtsus ja südamlikkus, ent ka teatav temaatiline piiratus. Parimate luuletuste («Külaelu», «Maiöö») aineks on eleegilised arutlused loodusest, armastusest ja surmast. Murdis oma loomingus õukondliku poeesia normid ja pöördus rahvaluule traditsioonide poole.

Hüttenbrenner, Anselm (1794—1868) — saksa helilooja. Kirjutanud rea sümfooniaid, oopereid, missasid ja kammermuusikateoseid, mida Schubert kõrgelt hindas. Tänapäeval on tema looming lõplikult unustuse hõlma vajunud.

Ingres, Jean Auguste Dominique (1780—1867) — kuulus prantsuse maalikunstnik, XIX sajandi klassitsismi akademistliku suuna silmapaistvamaid esindajaid. Võitles realistide ja romantikute vastu. Tema parimaid töid, nagu «Achilleus ja Agamemnoni saadikud», «Oidipus ja sfinks» jt., iseloomustab peen värvivalik, figuuride asendi ja liikumise elegants ja eelkõige tugev joonistuslik külg, millel on juhtiv osa kõigis tema kompositsioonides.

Jahn, Otto (1813—1869) — kuulus saksa muusika- ja kirjandusteadlane. Oli äärmiselt mitmekülgne, tegeldes peale filoloogia ja muusikateaduse ka arheoloogiaga. Tema silmapaistvamaks teoseks on neljaköiteline monograafia «W. A. Mozart», mis nii materjali rohkuselt kui ka analüüsi sügavuselt ületab kõik teiste autorite teosed. Väärtuslikud on ka tema uurimused Beethoveni, Goethe ja Uhlandi kohta.

Jakovlev, Vassili Vassiljevitš (sünd. 1880) — vene teatri ja muusikateadlane. Avaldanud rea töid vene muusikakultuuri ja ooperiteatri ajaloo alalt ning mitmesuguseid artikleid ja esseid nii vene kui ka välismaa heliloojate kohta.

Joseph II (1741—1790) — Austria keiser aastail 1780—1790, nn. valgustatud absolutismi esindaja. Püüdis kindlustada absoluutset monarhiat ja teostas rea reforme, mille eesmärgiks oli feodaalsuhete kohandamine tekkivate kapitalistlike suhetega.

Junker, Karl Ludwig (1740—1797) — saksa muusikakriitik ja helilooja. Kirjutanud 3 klaverikontserti ja rea väärtuslikke kriitilisi teoseid Mannheimi ja Bonni kapelli ning noore Beethoveni kohta.

Kanne, Friedrich August (1778—1833) — saksa muusikategelane ja helilooja. Oli aastail 1821—1824 Viini «Allgemeine Musikalische Zeitungi» toimetaja, kus ta Beethoveni eest energiliselt välja astus. Loonud rea oopereid, missasid ja kammermuusikateoseid ning kirjutanud värsse.

Kanne, Johann Arnold (1773—1824) — saksa filoloog ja kirjanik. Käsitles oma loomingus mütoloogilisi aineid. Enamikku tema teoseid iseloomustab teravmeelne huumor üldise müstilise esituslaadi taustal.

Kant, Immanuel (1724—1804) — suur saksa filosoof-idealist, saksa klassikalise idealismi rajaja. Tema filosoofilise süsteemi põhijooneks on kompromissi otsimine materialismi ja idealismi vahel. Tunnustades väljaspool meie kujutlusi eksisteeriva maailma olemasolu, eitas ta selle maailma kui «asja iseeneses» tunnetamise võimalust. Suure väärtusega on tema hüpotees päikesesüsteemi tekkimisest, kus ta tegi esmakordselt katset läheneda loodusele tema arenemise seisukohalt.

Kauer, Ferdinand (1751—1831) — viljakas saksa helilooja. Tegutses kapellmeistrina Viinis ja kirjutas üle saja ooperi ja laulumängu, samuti sümfooniaid, missasid, kontserte ja kammermuusikateoseid. Kõige populaarsemad olid omal ajal tema rahvalikud laulumängud «Doonau näkineid» ja «Tähtede kuninganna», mida lavastati mööda nud sajandi algul ka Peterburis.

Kinsky, Ferdinand (1781—1812) — vürst, üks nimekaid Viini metseene.

Klein, Franz (1779—1836) — saksa kujur. Tuntud paljude portreebüstide autorina, mis enamasti on loodud modellilt võetud kipsmaski alusel. Nii on loodud ka tema kuulus portreebüst Beethovenist (1812).

Klemens, August (1700—1761) — Kölni peapiiskop ja kuurvürst aastail 1723—1761. Paistis silma ebatavalise toredusearmastuse poolest, millest kõnelevad tema valdustele ehitatud arvukad luksuslikud hooned.

Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724—1803) — tuntud saksa kirjanik, üks saksa rahvusliku kirjanduse rajajaid. Võitles oma loomingus õukondliku kultuuri vastu ja iseseisva saksa rahvusliku kunsti väljaarendamise eest, püüdes äratada saksa rahva rahvuslikku enesetunnet (triloogia «Hermanni lahing», «Hermann ja vürstid» ning «Hermanni surm»). Suure menu saavutas piibliainelise poeemiga «Messias» ja paljude kreeka lüürilises meetrumis kirjutatud oodidega, mis mõjutasid tunduvalt hilisemaid romantikuid.

Klöber, August von (1793—1864) — saksa maalikunstnik. Loonud arvuka hulga lüürilis-poeetilise põhitooniga maale mütoloogilistel teemadel. Tuntud on ka mitmed tema portreejoonistused, sealhulgas ka Beethovenist (1818).

Kolb, Franz (1789—1865) — saksa litograaf. Tegutses peamiselt Viinis, kus ta oli aadliringkondades otsitud joonistusõpetajaks. Suure populaarsuse pälvisid tema portreelitod.

Koželuh, Leopold Anton (1752—1818) — nimekas tšehhi helilooja. Õppis algul õigusteadust ja pühendus siis muusikale. 1778. a. peale tegutses pedagoogina ja heliloojana Viinis. Kirjutanud arvuka hulga oopereid, sümfooniaid, kontserte ja kammeransambleid, mis paistavad üldiselt silma pealiskaudsuse ja vähese originaalsuse poolest.

Kotzebue, August von (1761—1819) — saksa kirjanik. Oli reaktsioonilise Püha Liidu truu poolehoidja ja Vene tsaari salajane agent. Kirjutanud peaaegu kõikides žanrides, kuid tuntud eelkõige dramaturgina. Oma arvukates sentimentaalse ja moraalselt õpetliku tooniga näidendites püüdis ta naeruvääristada ajastu progressiivseid ideid.

Kraft, Anton (1752—1820) — saksa tšellokunstnik. Tegutses Viinis vürstide Esterházy ja Lobkowitzi kapellis ning õppis lühemat aega Haydni juures kompositsiooni. Kirjutanud rea omal ajal populaarseid tšellopalu.

Kraft, Nikolaus (1778—1853) — silmapaistev saksa tšellokunstnik, Anton Krafti poeg. Tegutses mitmel pool Viini kvartettides, hiljem õukonnakapellis ja 1814. a. alates Stuttgartis. Täiendas tšelloliteratuuri paljude hinnatavate teostega (5 kontserti, fantaasia jne.).

Kreutzer, Rodolphe (1766—1831) — prantsuse viiulikunstnik, muusikapedagoog ja helilooja. Oli 1795. a. alates Pariisi konservatoorumi professoriks ja aastail 1817—1827 Pariisi ooperi dirigendiks. Tema arvukast loomingust on kuni tänapäevani oma väärtuse säilitanud mõned viiulikontserdid ja eelkõige kogumik «40 etüüdi ehk kapriisi», mida kasutatakse pedagoogilises praktikas.

Kriehuber, Josef (1800—1876) — saksa maalikunstnik ja litograaf. Õppis Viini akadeemias ja sai 1824. a. peale Viini populaarseimaks portretistiks. Loonud umbes 3000 portreelitot.

Krumpholz, Wenzel (1750—1817) — tšehhi viiuldaja, Beethoveni sõber. Oli 1796. a. peale Viini ooperiorkestri liige. Kirjutanud mõned viiulipalad.

Körner, Karl Theodor (1791—1813) — saksa luuletaja ja dramaturg. Loonud kogu patrioodilisi luuletusi «Lüüra ja mõõk» ning tragöödia «Zriny», mis rahvusliku vabadusvõitluse sütitava paatose kõrval kajastavad ka religiooni ja monarhia kaitsmise ideed. Langes võitluses Napoleoni vastu.

Kügelgen, Franz Gerhard von (1772—1820) — saksa maalikunstnik. Elas XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul Venemaal ja Riias ning aastail 1803—1804 ka Eestis. Loonud rea klassitsistlikus vaimus kompositsioone religioossetel ja mütoloogilistel teemadel. Peamise kuulsuse omandas portretistina.

Kügelgen, Karl Ferdinand von (1772—1832) — saksa maalikunstnik, Franz Gerhard von Kügelgeni vend. Elas korduvalt Venemaal ja pikemat aega ka Eestis, kus ta maalis siinset maastikku.

Lampi, Johann Baptist (1751—1830) — austria maalikunstnik. Töötas aastail 1791—1797 Peterburis, kus ta oli aadliringkondade poolt hinnatud portreemaalija. Tema teoseid iseloomustab väline sära ja tehniline meisterlikkus ning vähene psühholoogiline karakteristika.

Lange, Joseph (1751—1831) — saksa näitleja ja maalikunstnik, W. A. Mozarti kälimees. Loonud mitu väärtuslikku portreed Mozartist ja tema perekonnast.

Lannes, Jean; Hertsog de Montebello (1769—1809) — prantsuse marssal, Napoleoni armee silmapaistvamaid väejuhte, kes etendas olulist osa Austria vägede purustamisel.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646 — 1716) — silmapaistev saksa filosoof, saksa klassikalise idealismi eelkäija. Tema filosoofilise süsteemi järgi on looduse aluseks iseseisvad vaimsed substantsid e. monaadid, kuna mateeria on ainult nende avaldus. Väites, et monaadid hõlmavad nii orgaanilist kui ka anorgaanilist maailma, lähenes ta ebateadlikult dialektilisele ideele mateeria siseliikumisest ja elu kõigi avaldusvormide vastastikusest seosest.

Leopold II (1747—1792) — Austria keiser aastail 1790—1792. Pidas ägedat võitlust Prantsuse kodanliku revolutsiooni mõjul puhkenud rahvusliku vabadusliikumise vastu ja tühistas oma eelkäija Joseph II mõnevõrra progressiivsed reformid, toetudes kõigis oma sammudes kõrgaadlile.

Lesage, Alain René (1668—1747) — prantsuse kirjanik, üks realismi algatajaid prantsuse kirjanduses. Jätkates Molière'i traditsioone lõi algul rea komöödiaid, milledest parim on «Turcaret» (1709). Kuulsuse saavutas oma realistlike romaanidega «Lonkur kurat« ja «Gil Blas de Santillane», milles on antud satiiriline pilt absolutistliku korra algava languse ajajärgu prantsuse ühiskonna kommetest.

Lessing, Gotthold Ephraim (1729—1781) — suur saksa kirjanik ja kirjanduskriitik. Võitles kogu oma elu vältel absolutismi ja feodaalse ideoloogia vastu, mis avaldub ka tema parimais draamateostes, komöödias «Minna von Barnhelm» ning tragöödiates «Emilia Galotti» ja «Nathan Tark». Eriti suure väärtusega on tema kirjanduskriitilised ja esteetika-alased kirjutised («Hamburgi dramaturgia», «Laokoon» jt.), kus ta astub välja saksa kirjanduse vaba ja iseseisva arengu eest ning prantsuse õukonnakultuuri mõju vastu.

Letronne, Louis (1790—1842) — prantsuse portreemaalija ja joonistaja. Töötas pikemat aega Viinis ning lõi sel perioodil seeria ajaloolise väärtusega portreid Viini kongressi delegaatidest. B. Höfeli gravüüri järgi on tuntud tema joonistus Beethovenist (1814).

Levin, Rahel (1771—1833) — saksa diplomaadi ja kirjaniku Varnhagen von Ense abikaasa, XIX sajandi Saksamaa silmapaistvamaid naisi. Oli kirjavahetuses paljude oma aja kultuuritegelastega.

Leybold, Eduard Friedrich (sünd. 1798 — surma-aastat ei teata) — vähetuntud saksa portreemaalija.

Lichnowsky, Karl (1773—1814) —vürst, austria aadlik, üks Viini metseene, kes soosis Beethovenit.

Lobkowitz, Franz Maximilian (1772—1816) — austria aadlik, Viini silmapaistvamaid metseene. Beethoven pühendas talle mitu oma teost, sealhulgas ka «Eroica».

Louis XVI (1754—1793) — Prantsuse kuningas aastail 1774—1792. Paistis silma reetliku tegevuse poolest omaenda maa vastu ja hukati revolutsioonivõimude otsuse kohaselt 1793. aastal.

Lucchesi, Andrea (1741—1800) — itaalia dirigent ja helilooja. Oli aastail 1774—1794 kapellmeistrina Bonni kuurvürsti teenistuses. Kirjutanud sümfooniaid, oopereid, kantaate ja kammermuusikateoseid.

Lyser, Johann Peter (1803—1870) — saksa kirjanik. Tegeles nooruses muusikaga, kaotas varakult kuulmise ja pühendus siis maalikunstile ning kirjandusele, eelistades ka siin muusikaga seotud aineid. Kirjutanud rea novelle ja draamasid. Eriti kuulsad on tema karikatuurid Beethovenist.

Magnus, Eduard (1799—1872) — saksa maalikunstnik. Tema parimaid teoseid, nagu Felix Mendelssohn-Bartholdy, Henriette Sontagi jt. portreid, iseloomustab rahulik käsitluslaad.

Malfatti, Therese (1793—1851) — Beethoveni õpilane ja armastatu.

Marlborough, John Churchill (1650—1722) — Inglise riigimees ja väejuht. Võttis osa Hispaania pärilussõjast ja murdis Prantsuse sõjalise ülevõimu Euroopa mandril.

Matthisson, Friedrich von (1761—1831) — saksa luuletaja. Avaldanud kaks kogu («Laulud» — 1781 ja «Luuletused» — 1787) omal ajal väga populaarseid sentimentaalse põhitooniga luuletusi ja viieköitelise kogumiku reisimälestusi.

Maximilian (Max) Franz (1756—1801) — Kölni peapiiskop ja kuurvürst aastail 1784—1801.

Mayer, Carl (1798—1868) — saksa portreemaalija ja graafik. Asutas 1828. aastal Nürnbergis graafika-õppeasutuse.

Mayer, Christian (1812—1870) — vähetuntud saksa graafik, tegutses peamiselt Viinis.

Méhul, Etienne Nicolas (1763—1817) — nimekas prantsuse helilooja. Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastu silmapaistvamaid ooperikomponiste. Glucki traditsioonide jätkaja. Kirjutanud terve rea oopereid, ballette ja sümfooniaid, mis on tulvil kirglikku pateetikat ja dramatismi. Tema parimates teostes, ooperites «Ariodant», «Horatius Coclès» jt., kajastus rahvahulkade revolutsioonilise võitluse heroism. Suurima populaarsuse saavutas omal ajal tema idülliline ooper «Joseph» (1807).

Meier, Friedrich Sebastian (1773—1835) — saksa ooperilaulja (bass), W. A. Mozarti väimees.

Melgunov, Nikolai Aleksandrovitš (1804—1867) — vene muusikakriitik ja publitsist. Oli M. I. Glinka lähedane sõber ja propageeris tema esteetilisi vaateid. Möödunud sajandi 40-ndate aastate publitsistikas püüdis säilitada vahepealset seisundit Belinski ja slavofiilide ideoloogiliste suundade vahel. 60-ndate aastate ühiskondliku tõusu perioodil kaldus reaktsiooni leeri.

Metastasio, Pietro Antonio Domenico (1698—1782) — itaalia luuletaja ja dramaturg-libretist. Etendas tähtsat osa XVIII sajandi ooperikunsti arengus, tõstes tunduvalt ooperitekstide kunstilist taset. Tema kirjutatud arvukad ooperilibretod, mis on loodud mütoloogilistel ja legendaarsetel teemadel, rajanevad tunnete ja moraalse kohuse vastandamisel. Mõnedes libretodes omandab see konflikt laiema ühiskondliku iseloomu. Peale ooperilibretode kirjutanud sooja põhitooniga lüürilisi luuletusi.

Metternich, Klemens Wenzel Lothar (1773—1859) — vürst, reaktsiooniline austria riigitegelane ja diplomaat. Oli üks Püha Liidu organiseerijaid ja

võitles kogu oma elu vältel halastamatult revolutsioonilise ja rahvusliku vabadusliikumise vastu Saksamaal ja teistes Euroopa maades.

Milder-Hauptmann, Pauline Anna (1785—1838) — kuulus saksa ooperilauljanna. Debüteeris 1803. a. Viini õukonnaooperis ja laulis seejärel aastail 1816—1829 Berliinis, kontserteerides samal ajal Venemaal, Šveitsis ja mujal. Peale suurepärase häälematerjali paistis silma ka väljapaistva näitlejaande poolest.

Mjaskovski, Nikolai Jakovlevitš (1881—1950) — silmapaistev nõukogude helilooja, pedagoog ja muusikategelane, Rimski-Korsakovi, Ljadovi ja Glieri õpilane. Tegutses aastail 1921—1950 Moskva konservatooriumi professorina, kus tema õpilasteks olid sellised väljapaistvad nõukogude muusikud, nagu Kabalevski, Muradeli, Hatšaturjan jt. Kirjutanud 27 sümfooniat, mitu sümfoonilist poeemi, avamänge, viiuli- ja tšellokontserte ning mitmesuguseid vokaalteoseid ja klaveripalu, mis oma enamikus kajastavad nõukogude tegelikkust ja sotsialistliku ühiskonna inimese elutunnetust.

Molière, Jean Baptiste (1622—1673) — suur prantsuse dramaturg, rahvusliku komöödiateatri looja. Paljastas oma maailmakuulsais komöödiais «Tartuffe», «Don Juan», «Misantroop», «Ihnur» jt. aadliühiskonna vastuolusid ja pahesid. Tema teoste kunstiliseks iseärasuseks on positiivsete ja negatiivsete tegelaste vastandamine ning sellest sõltuv kujude skematiseerimine ühe kindla iseloomujoone kandjana.

Monsigny, Pierre Alexandre (1729—1817) — prantsuse helilooja. Tema parimad teosed, ooperid «Kuningas ja farmer», «Rose ja Colas», «Félix» jt., etendasid tähtsat osa prantsuse koomilise ooperi arengus. Suurima populaarsuse saavutas talupoegade elu kujutav ooper «Desertöör».

Moscheles, Ignaz (1794—1870) — juudi päritoluga saksa pianist ja helilooja. Kontserteeris mitmel pool Saksamaal, peale selle Londonis ja Pariisis. Oli aastast 1846 kuni surmani Leipzigi konservatooriumi professor. Kirjutanud rea sisult pealiskaudseid klaveriteoseid, mis paistavad silma virtuoosliku sära ja salongiliku elegantsuse poolest.

Motšalov, Pavel Stepanovitš (1800—1848) — suur vene näitleja-traagik, revolutsioonilise romantismi esindaja vene XIX sajandi I poole teatrikunstis. Lõi rea suurepäraseid kujusid Shakespeare'i ja Schilleri draamades, pannes senisest hoopis jõulisemalt kõlama nende kirjanike teostesse kätketud suured üldinimlikud ideed. Tema mängu iseloomustas tohutu romantiline üldistusjõud ja oskus avada kangelase sisemaailma, kirglik emotsionaalsus ja suur varjundirikkus.

Murat, Joachim (1771—1815) — Napoleoni armee marssal, kes võttis osa kõigist tema tähtsamatest sõjakäikudest.

Mälzel, Johann Nepomuk (1772—1838) — saksa muusik ja leidur, Beethoveni lähedane tuttav. Tuntud eelkõige metronoomi ja mitmesuguste mehaaniliste muusikariistade leiutajana ja konstrueerijana.

Müller, Wenzel (1767—1835) — viljakas saksa ooperikomponist. Kirjutanud üle 200 laulumängu ja ooperi, peamiselt muinasjutusüžeedele, mis sisulisele pinnapealsusele vaatamata olid omal ajal väga populaarsed.

Neate, Charles (1784—1877) — inglise pianist ja helilooja, üks Londoni filharmoonia-seltsi asutajaid. Aitas populariseerida Beethoveni loomingut Inglismaal. Kirjutanud mõningad kammermuusikateosed.

Neefe, Christian Gottlob (1748—1798) — saksa helilooja ja muusikakirjanik. Tegutses dirigendina ja organistina mitmel pool Saksamaal ja 1782. a. alates Bonnis, kus ta oli Beethoveni õpetajaks. Avaldanud arvukalt muusikat ja selle esteetilist olemust käsitlevaid artikleid, nõudes muusikutelt elu ja inimese sügavat tundmist. Kirjutanud 8 muusikalist lavateost, klaverikontserte ja kammermuusikateoseid.

Neesen, J. von (sünni- ja surma-aastat ei teata) — saksa portreemaalija. Tuntud on tema siluettjoonistus noorest Beethovenist (1786).

Neidl, Johann Joseph (1776—1832) — saksa graafik. Tuntud on tema vasegravüür Beethovenist. Teos on loodud Stainhauseri 1796. a. joonistuse järgi.

Nohl, Ludwig (1831—1885) — saksa muusikateadlane. Tuntud eelkõige Beethoveni ja Mozarti kirjavahetuse väljaandjana, samuti arvukate muusikaajalugu käsitlevate uurimuste, sealhulgas ka Beethoveni ja Mozarti biograafia autorina.

Nottebohm, Martin Gustav (1817—1882) — tuntud saksa muusikateadlane. Asus 1845. a. Viini ja pühendus Beethoveni elu ning loomingu uurimisele. Tema suurimaks teeneks on Beethoveni arvukate teosekavandite ja eskiiside põhjalik läbitöötamine ja avaldamine. Uurinud ka Mozarti loomingut.

Noverre, Jean Georges (1727—1810) — kuulus prantsuse ballettmeister, balletireformaator ja -teoreetik. Toetudes prantsuse valgustajate esteetilistele vaadetele, teostas Noverre põhjaliku pöörde koreograafilises kunstis, kõrvaldas balletist õukondliku rutiini, tinglikud kostüümid ja maskid ning lähendas balleti kirjanduslikule lavateosele. Oma kuulsas teoses «Kirjad tantsust ja balletist» määritles ta balletti kui miimilist draamat, mis keelelistest väljendusvahenditest loobudes nõuab lavakunstnikult teose sisu esiletoomiseks seda suuremat selgust ja ilmekust.

Odojevski, Aleksander Ivanovitš (1802—1839) — vene luuletaja-dekabrist. Võttis osa 1825. a. 14. detsembri ülestõusust ja saadeti kaheksaks aastaks asumisele, kus ta lõi oma parimad laulud, mis väljendavad tema vankumatut võitlusvaimu, tulist kodumaa-armastust ja põlgust isevalitsusliku despotismi vastu.

Odojevski, Vladimir Fjodorovitš (1804—1869) — vene kirjanik ja muusikateadlane, üks vene klassikalise muusikateaduse rajajaid. Avaldanud rea satiirilisi jutustusi kõrgema seltskonna elust ja kirjutusi muusikateooriast, kaasaegsete vene ja lääne-euroopa heliloojate loomingust, vene rahvalaulust, muusikaesteetikast jne. Tema muusikakriitilisi teoseid iseloomustab sügav analüüsivõime ja põlgus sisutu virtuooslikkuse ning välise efektsuse vastu.

Ogarjov, Nikolai Platonovitš (1813—1877) — silmapaistev vene revolutsiooniline demokraat, andekas luuletaja ja publitsist, väljapaistev filosoof-materialist. Võitles kogu oma elu vältel Venemaa isevalitsuse ja mahajäänud pärisorjusliku korra vastu, kajastades oma värssides vene eesrindliku intelligentsi piinavaid maailmavaatelisi otsinguid («Monoloogid», «Sõpradele») ja kujutades pärisorjuse ikkes vaevleva talurahva rasket elu.

Paër, Ferdinando (1771—1839) — itaalia helilooja. Kirjutanud üle 40 viisirikka ooperi, kantaate, oratooriume ja kammermuusikateoseid. Esimestes ooperites, kus ta jätkab Cimarosa traditsioone, on tunda vähe iseseisvust ja omapära. Hiljem mõjutavad teda tunduvalt Mozart ja Gluck ning ta hakkab pöörama suuremat tähelepanu harmooniale ja orkestratsioonile. Parimateks ooperiteks on «Camilla», «Leonora», «Kapellmeister» jt.

Palffy von Erdöd, Ferdinand (1774—1840) — krahv, Viini metseen ja teatritegelane. Oli 1814. a. alates Viini õukonnateatri direktoriks.

Pashalov, Vjatšeslav Viktorovitš (1873—1951) — nõukogude muusikateadlane ja helilooja. Tegeles peamiselt rahvamuusika uurimisega ja oli seotud kuulsa vene rahvaviiside koguja M. J. Pjatnitskiga. Kirjutanud rea artikleid vene ja slovaki rahvamuusikast ja mõningad esseed rahvamuusika uurijate ja kogujate (M. J. Pjatnitski jt.) kohta. Tema ulatuslikumaks uurimuseks on «Chopin ja poola rahvamuusika».

Pasqualati zu Osterburg, Johann Baptist von (1777—1830) — Viini suurärimees, kelle majas Beethoven pikemat aega elas.

Pergolesi (Pergolese), Giovanni Battista (1710—1736) — silmapaistev itaalia helilooja, Napoli ooperikoolkonna esindaja. Kirjutanud üle 10 ooperi, kantaate, oratooriume, kontserte ja mitmesuguseid kirikumuusika-teoseid. Maailmakuulsuse saavutasid tema duett kahele naishäälele «Stabat mater» ja ooper «Proualik teenijanna». Pergolesi muusika, millele on omane kord liigutav õrnus, kord elevus ja lõbusus ning milles on laialdaselt kasutatud rahvaviise, aitas kaasa rahvalike ja realistlike tendentside võidulepääsuks itaalia muusikas.

Pestalozzi, Johann Heinrich (1746—1827) — silmapaistev šveitsi pedagoog. Tõi pedagoogikasse, eriti algõpetusse põhjaliku pöörde. Õppeainete mehaanilise päheõppimise asemel rõhutas ta lapses peituvate võimete ja eelduste väljaaren-

damist. Töötas esmakordselt välja emakeele, aritmeetika ja geograafia algõpetuse metoodika.

Pfeffel, Gottlieb Konrad (1736—1809) — saksa luuletaja. Jäi varakult pimedaks. Kirjutanud omal ajal väga populaarse kogu valme ja kümme köidet luulevormis jutustusi («Poeetilised katsetused», 1802—1810). Tema luulele on omane kerge ning elegantne värsiehitus ja naiivselt heasüdamlik moraliseeriv alatoon. Vähema tähtsusega on tema proosajutustused, mida ilmus samuti 10 köidet.

Philidor, François André Danican (1726—1795) — XVIII sajandi Prantsusmaa suurimaid heliloojaid. Oli tuttav Diderot' ning mitmete teiste entsüklopedistidega ja võitles aktiivselt kolmanda seisuse huvide eest, kujutades oma parimates teostes, ooperites «Aednik ja tema isand», «Sepp» jt., talurahva ja väikekodanluse töökat elu. Tema ulatuslik looming, mis on tihedalt seotud rahvamuusika intonatsioonidega, etendas küllaltki tähtsat osa prantsuse koomilise ooperi edasises arengus. Oli muuseas ka silmapaistev maletaja.

Philipp II (1556—1598) — Hispaania kuningas. Fanaatilise katoliiklasena pidas verist ning kauakestvat sõda Madalmaade rekatoliseerimiseks, mis lõppes sealsete valduste osalise iseseisvumisega.

Piccini (Piccinni), Nicolo (1728—1800) — itaalia helilooja, Napoli ooperikoolkonna silmapaistev esindaja. Kirjutanud mitukümmend ooperit, oratooriume, kantaate ja mitmesuguseid instrumentaalteoseid. Aastail 1776—1789 elas Pariisis, kus tema ümber koondusid kõik Chr. W. Glucki ooperistiili vastased. Omal ajal populaarsemate teoste hulka kuuluvad ooperid «Hea tütar» ja «Roland». Viimases ilmnevad temale omase meloodilise ilmekuse kõrval ka Glucki mõjud.

Pichegru, Charles (1761—1804) — prantsuse kindral ja riigitegelane, Napoleon Bonaparte'i õpetaja sõjakoolis. Võttis edukalt osa revolutsioonisõdadest ja vallutas aastail 1794—1795 Madalmaad. Eemaldati 1796. aastal rojalistidega läbikäimise pärast sõjaväest ja põgenes hiljem Inglismaale, kus ta püüdis õhutada ja organiseerida Bourbonide restauratsiooni.

Piringer, Ferdinand (1780—1829) — Viini linnavalitsuse ametnik Beethoveni eluajal. Asjaarmastaja-muusikuna tegeles üksvahe ka heategevate kontsertide korraldamisega.

Platon (427—347 e. m. a.) — suur muinaskreeka filosoof-idealist, kes arvas, et igaveste ja muutumatute ideede maailm moodustab «tõelise eksistentsi», kuna muutuvate ja mööduvate meeleliselt tajutavate asjade maailm kujutab endast ainult ideede maailma varju. Tema filosoofiline õpetus sai aluseks kõigile hilisematele objektiivse idealismi süsteemidele.

Pleyel, Camille (1788—1855) — helilooja ja klaverivabrikant, Ignaz Pleyeli poeg. Tuntud rea vähenõudlike instrumentaalteoste autorina ja eelkõige vabrikandina, kelle juhtimisel isa poolt rajatud klaverivabrik küllaltki tuntud ettevõtteks muutus.

Pleyel, Ignaz Joseph (1757—1831) — helilooja ja klaverivabrikant. Tegutses kapellmeistrina mitmel pool Saksamaal, asus 1795. aastal Pariisi ja asutas seal klaverivabriku. Heliloojana jälgis ajastu moodi ja püüdis tabada laiade hulkade vähenõudlikku maitset. Tema teostes — arvukates sümfooniates, kontsertides ja kammermuusikateostes — puudub sügavus ja originaalsus.

Plutarchos (umbes 46—126) — vanakreeka ajaloolane ja filosoof. Tema tähtsamateks töödeks on nn. «Paralleelsed elulood», kus ta esitab neljakümne kuue tuntud kreeka ja rooma kultuuri- või ühiskonnategelase elulood, ja «Ethika» ehk «Moralia», kus ta käsitleb mitmesuguseid kõlbluse, usu ja moraaliga seotud küsimusi.

Pratš, Ivan (Jan Bogumir) (sünniaastat ei teata — surn. 1818) — vene helilooja, pianist ja muusikapedagoog. Tegutses muusikaõpetajana Smolnõi instituudis ja teistes Peterburi õppeasutustes. Kirjutanud rea klaveriteoseid, mis rajanevad enamikus vene rahvaviisidele. 1790. aastal andis koos N. A. Lvoviga välja kogumiku vene rahvalaule, millel on vene rikkaliku muusikalise folkloori talletamise seisukohalt tänapäevani püsima jäänud väärtus.

Pückler-Muskau, Hermann von (1785—1871) — vürst, saksa kirjanik ja aianduseriteadlane. Kirjutanud omal ajal populaarse aiandusalase käsiraamatu ja rea reisikirjelduste laadis ilukirjanduslikke teoseid.

Radoux, Leopold (sünni- ja surma-aastat ei teata) — saksa XVIII sajandi skulptor ja maalikunstnik. Tegutses Bonnis. Tuntud on tema portree Beethoveni vanaisast.

Razumovski, Andrei Kirillovitš (1752—1836) — vürst, Vene diplomaat. Oli aastail 1792—1807 Vene saadikuks Viinis ja juhtis Vene delegatsiooni Viini kongressil. Veendunud aristokraadina õhutas igati võitlust kodanliku Prantsusmaa vastu.

Rehberg, Friedrich (1758—1835) — saksa maalikunstnik, litograaf ja graafik. Oli Berliini Kuningliku Kunstiakadeemia professoriks ja sooritas pikema õppematka Rooma. Valdavale osale tema loomingust, kuhu kuulub rida antiikteemadele loodud maale, samuti ka portreid ja muud, on omane varasele pseudoklassitsismile iseloomulik vormikäsitlus.

Reicha, Antonin (1770—1836) — tšehhi helilooja, muusikateoreetik ja -pedagoog. Kirjutanud mitu koomilist ooperit, oratooriume ja sümfooniaid, mis paistavad silma meisterliku orkestratsiooni poolest, samuti ka instrumentaalseid kammeransambleid. Eriti hinnatav on tema tegevus pedagoogina Pariisi konservatooriumis, kus tema juures õppisid ka H. Berlioz, Ch. Gounod jt. Teaduslikest töödest on silmapaistvaim «Traktaat meloodiast...» (1814).

Reicha, Joseph (1746—1795) — tšehhi tšellist, viiuldaja ja helilooja, Antonin Reicha onu. Tegutses tšellistina ja kapellmeistrina Bonnis ja mujal. Kirjutanud rea kontserte ja lühemaid tšellopalu.

Reichardt, Johann Friedrich (1752—1814) — saksa helilooja, dirigent ja muusikakirjanik. Oli aastail 1775—1791 Berliini õukonna kapellmeistriks. Laia silmaringiga muusikuna etendas mõjukat osa tolle aja saksa muusikakriitikas ja -esteetikas. Heliloojana tõid talle pälvitud kuulsuse 128 Goethe sõnadele loodud laulu ja paljud laulumängud. Peale selle on ta kirjutanud arvuka hulga sümfooniaid ja instrumentaalseid kammermuusikateoseid.

Rellstab, Ludwig (1799—1860) — saksa romaanikirjanik, luuletaja ja muusikakriitik. Oli mitme muusikaajakirja kaastööliseks ja avaldas rea romaane ning jutustusi. Laialdase tuntuse tõi talle satiiriline jutustus «Henriette ehk kaunis lauljatar» ja helilooja Gasparo Spontini vastu suunatud poleemika. Andis välja F. Liszti biograafia.

Richter, František Xaver (1709—1789) — tšehhi helilooja, viiuldaja, dirigent ja muusikapedagoog, Mannheimi koolkonna silmapaistvamaid esindajaid. Kirjutanud üle 60 sümfoonia, peale selle mitmesuguseid kammermuusikateoseid ja teadusliku traktaadi harmooniast ning kompositsioonist.

Ries, Ferdinand (1784—1838) — saksa pianist ja helilooja, Beethoveni õpilane. Kontserteeris paljudes Euroopa maades, sealhulgas 1809. a. ka Venemaal. Loonud rea oopereid, sümfooniaid ja klaveriteoseid, kus avaldub ilmne Beethoveni jäljendamine. Eriti väärtuslik on tema raamat «Biograafilisi märkmeid Ludwig van Beethovenist», mille ta koos Fr. G. Wegeleriga 1838. a. välja andis.

Ries, Franz Anton (1755—1846) — saksa viiuldaja. Tegutses kontsertmeistri ja muusikadirektorina Kölni kuurvürsti Max Franzi õukonnas.

Righini, Vincenzo (1756—1812) — itaalia helilooja ja dirigent. Tegutses valdava osa oma elust lauluõpetaja ja kapellmeistrina Saksamaal. Kirjutanud ligi 20 ooperit, kontserte ja kammermuusikateoseid.

Rochlitz, Johann Friedrich (1769—1842) — nimekas saksa muusikakriitik ja kirjanik. Kirjutas noorpõlves mitu köidet ilukirjanduslikke teoseid — väikesi romaane, jutustusi ja esseid. Muusikaküsimusi käsitleva kirjanikuna omandas suure kuulsuse Leipzigi «Allgemeine Musikalische Zeitungi» kriitikuna töötades. Andis esmakordselt õige hinnangu Beethoveni ja hiljem ka noore Wagneri suurteostele. Tema kriitilisi artikleid iseloomustab sügav analüüsivõime ja julge lähenemine novaatorlikele muusikalistele nähtustele.

Romberg, Andreas Jakob (1767—1821) — saksa viiuldaja ja helilooja. Kontserteeris mitmel pool Euroopas (Roomas, Pariisis ja mujal) ning mängis aastail 1790—1793 koos onupoja Bernhard Rombergiga Bonni kuurvürsti kapellis. Kirjutanud 8 ooperit, 10 sümfooniat, 23 viiulikontserti ja mitmesuguseid muid instrumentaal- ja vokaalteoseid, mis nüüd lõplikult unustuse hõlma on vajunud.

Romberg, Bernhard (1767—1841) — silmapaistev saksa tšellokunstnik, dirigent ja helilooja, Andreas Rombergi onupoeg. Kontserteeris paljudes Euroopa maades, sealhulgas korduvalt Venemaal, kus ta tutvus vene eesrindlike muusikategelastega. Tema mängu iseloomustas virtuooslik meisterlikkus ja jõuline toon. Kirjutanud palju tšellopalu, oopereid ja orkestriteoseid, milledest ainult mõningad tšelloteosed on säilitanud pedagoogilise väärtuse.

Rossini, Gioacchino Antonio (1792—1868) — suur itaalia helilooja, itaalia koomilise ooperi suurimaid esindajaid. Tema parimaid teoseid, oopereid «Tancred», «Sevilla habemeajaja», «Othello», «Wilhelm Tell» jt., iseloomustab suur viisirikkus, vokaalpartiide hiilgav töötlus ja muusikaliste kujude elulisus.

Rouget de Lisle, Claude Joseph (1760—1836) — prantsuse luuletaja ja helilooja, Prantsuse rahvushümni «Marseljees» autor. Kirjutanud laule, romansse ja ooperilibretosid.

Rovantini, Franz Georg (1757—1781) — vähetuntud saksa viiuldaja, Beethoveni kauge sugulane. Oli aastail 1780—1781 lühemat aega Beethoveni õpetaja.

Rudolf, Johann Josef Rainer (1788—1831) — Austria ertshertsog, Beethoveni õpilane ja metseen.

Rupprecht, Johann Baptist (1776—1846) — vähetuntud saksa kirjanik. Tegutses omal ajal tsensorina.

Rust, Wilhelm Karl (1787—1855) — saksa organist, muusikapedagoog ja helilooja. Oli Beethoveni kirglik austaja. Kirjutanud mõningad oreli- ja klaveriteosed.

Röckel, Joseph August (1783—1870) — saksa ooperilaulja (tenor) ja teatritegelane. Oli aastail 1829—1835 saksa ooperi juhiks Pariisis ja Londonis.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo (1730—1786) — itaalia helilooja, Napoli ooperikoolkonna esindaja. Loonud enam kui 50 ooperit, peamiselt ajaloolis-mütoloogilistele teemadele, toetudes itaalia *opera seria* traditsioonidele. Viimasel loominguperioodil loodud teostes (eriti ooperis «Oidipus Koloonoses») on tunda Glucki ooperistiili mõju.

Salieri, Antonio (1750—1825) — itaalia helilooja, dirigent ja muusikapedagoog. Tegutses peamiselt Viinis ja aastail 1784—1788 Pariisis, kus ta tutvus Chr. W. Gluckiga. Kirjutanud ligi 40 ooperit, mitmesuguseid kirikumuusikateoseid ja instrumentaalpalu. Tema parimas teoses, Beaumarchais' tekstile kirjutatud ooperis «Axur», kajastuvad Prantsuse revolutsiooni eelse perioodi progressiivsed ideed ja meeleolud. Üldiselt on aga tema muusikale omane kuiv mõistuspärasus ja traditsionalism, vanade vormide ja väljendusvahendite sihikindel jäljendamine ning eitav suhtumine muusika uutesse arengusuundadesse.

Savigny, Friedrich Karl von (1779—1861) — saksa jurist, Berliini ülikooli professor, üks nn. ajaloolise koolkonna rajajaid õigusteaduses. Tema väite kohaselt ei saa õigust luua kunstlikult, loogilise mõtlemise teel, vaid see tekib ajaloolise arengu tulemusena rahva hinges. Väärtuslikud on tema teosed rooma õigusest.

Schechner-Waagen, Nanette (1806—1860) — saksa ooperilauljanna. Esines aastail 1825—1835 suure menuga saksa ooperis Viinis, Berliinis ja Münchenis, lauldes muuseas ka Fideliot.

Schelling, Friedrich Wilhelm (1775—1854) — saksa filosoof-idealist, XIX sajandi natuurfilosoofia silmapaistvaim esindaja. Väitis, et nii looduse kui ka mõistuse arengu aluseks on üks ning sama vaimne jõud — «absoluut» —, kuna mateeria on selle aktiivse vaimse jõu «teadvusetu» produkt ja mõistuse ettevalmistav aste.

Schenk, Johann (1753—1836) — saksa helilooja. Kirjutanud arvuka hulga harfikontserte, missasid, sümfooniaid ja rea rahvalikke laulumänge, mis tõid talle teenitud populaarsuse. Parim neist — «Küla habemeajaja» (1796) — püsis kaua aega saksa teatrite mängukavas.

Schiedermair, Ludwig (sünd. 1876) — saksa kodanlik muusikaajaloolane. Avaldanud mitu ulatuslikku uurimust XVII—XIX sajandi saksa muusika ajaloost ning Mozarti ja Beethoveni biograafia.

Schikaneder, Johann Emanuel (1748—1812) — saksa teatritegelane ja libretist. Kuulus pikemat aega näitlejana ja hiljem direktorina ühe rändnäitegrupi koosseisu. Viimaseil eluaastail tegutses Viinis. Kirjutanud terve rea ooperitekste, sealhulgas ka W. A. Mozarti «Võluflöödi» libreto, milles on tunda nn. «vabamüürlaste» liikumise mõju.

Schindler, Anton (1795—1864) — saksa muusikategelane, Beethoveni kauaaegne usaldusalune ja biograaf. Õppis Viinis õigusteadust ja pühendus hiljem muusikale, tegutsedes kapellmeistri ja muusikadirektorina mitmel pool Saksamaal. Keskne koht tema loomingulises pärandis kuulub Beethoveni biograafiale, mis sisaldab rikkalikku faktilist materjali, eriti suure helilooja viimaste eluaastate kohta.

Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel (1768—1834) — saksa filosoof, usuteadlane ja poliitikategelane. Pidas religiooni aluseks inimese sõltumistunnet ja rajas sellele kogu ristiusu dogmade süsteemi. Jätkas Spinoza poolt alustatud piiblikriitikat ja tõestas filoloogilise meetodi varal mitmete uue testamendi tekstide ebaehtsuse. Hoolimata oma filosoofilise õpetuse religioossest värvingust, sisaldas see mõningaid antiklerikaalseid tendentse, mis lähtusid tema püüdest mõista eksistentsi vastuolude dialektilist olemust. Avaldas suurt mõju saksa XIX sajandi 30-ndate aastate eesrindlike inimeste elukäsituse kujunemisele.

Schlösser, Louis (1800—1886) — saksa helilooja. Õppis Viinis ja Pariisis ning tegutses seejärel kontsertmeistri ja dirigendina Darmstadtis. Kirjutanud kaks ooperit, rea sümfooniaid, kontserte ja mitmesuguseid klaveripalu.

Schmidt, Johann Adam (1759—1809) — professor, üks Beethovenit ravinud arste. Tema korralduse kohaselt veetis helilooja 1802 aasta kevade ja suve Heiligenstadtis maaüksinduses, kus on loodud Teine sümfoonia.

Schneider, Eulogius (1756—1794) — saksa radikaalne ühiskonnategelane. Oli Bonnis kreeka kirjanduse ja Kanti filosoofia professoriks ja asus pärast 1789. a. revolutsiooni Prantsusmaale, kus ta etendas küllaltki silmapaistvat osa nii poliitilises elus kui ka armees. Hukati konvendi otsuse kohaselt 1794. a.

Schott, Andreas (1781—1840) — üks kuulsa saksa kirjastusettevõtte «B. Schott's Söhne» šeffe aastail 1809—1840. Tema juhtimisel alustati omal ajal populaarse muusikaajakirja «Cäcilia» (1824—1848) väljaandmist.

Schott, Johann Josef (1782—1855) — eelmise vend. Oli aastail 1809—1840 firma «B. Schott's Söhne» kaasomanik ja pärast venna surma ainuomanik. Alustas Richard Wagneri suurteoste väljaandmist, mis tõi ettevõttele hiljem ülemaailmse kuulsuse.

Schröder-Devrient, Wilhelmine (1804—1860) — kuulus saksa ooperilauljanna (dramaatiline sopran). Debüteeris Viinis draamanäitlejana, ent siirdus peatselt ooperisse. Kontserteeris mitmel pool Euroopas ja külastas ka Peterburit. Võttis osa 1848—1849. a. revolutsioonist. Tema suur populaarsus oli tingitud eelkõige tema hääle suurest väljendusrikkusest, mis jättis varju teatavad tehnilised puudujäägid.

Schrötter, Bernhard von (1772—1842) — saksa portreemaalija ning litograaf. Loonud muuhulgas rea ajaloolise väärtusega portreid saksa kunstitegelastest.

Schuppanzigh, Ignaz (1776—1830) — saksa viiuldaja ja dirigent. Oli kaua aega kuulsa Viini keelpillikvarteti juht, mängides samal ajal ka õukonnakapellis. Tema juhtimisel sooritas kvartett, millele kuulub Beethoveni kvartettide esiettekande au, menukaid kontsertmatku Saksamaa suurlinnadesse ja aastail 1816—1823 ka Venemaale. Kirjutanud mõningad kammermuusikateosed.

Schwind, Moritz von (1804—1871) — saksa maalikunstnik, romantilise koolkonna populaarsemaid meistreid Saksamaal. Oli pikemat aega Müncheni kunstiakadeemia professoriks ja omandas populaarsuse rea muinasjutuaineliste maalidega.

Sebald, Amalie (sünd. 1787 — surma-aastat ei teata) — saksa lauljanna. Esines suure menuga Berliini «Lauluakadeemia» solistina ja paistis silma erakordselt kaunikõlalise hääle poolest.

Seyfried, Ignaz Xaver (1776—1841) — saksa klaverikunstnik, dirigent ja helilooja, Mozarti, Koželuhi ja Albrechtsbergeri õpilane. Oli aastail 1797—1828 Schikanederi teatri kapellmeistriks. Kirjutanud enam kui sada muusikalist lavateost, palju missasid, sümfooniaid, kvartette, sonaate jm., mida iseloomustab vähene originaalsus. Avaldanud rea teoseid ja lühemaid kirjutusi Viini teatrielust ja saksa muusikaajaloost, sealhulgas ka Beethovenist (1832).

Simonov, Ivan Mihhailovitš (1794—1855) — vene astronoom. Võttis aastail 1819—1821 osa F. F. Bellinghauseni ja M. P. Lazarevi ümbermaailmareisist ja avaldas selle kohta üksikasjalise kirjelduse. Oli üks esimesi teadlasi, kes uuris maakera magnetismi.

Simrock, Nikolaus (1752—1833) — saksa metsasarvekunstnik ja muusikakirjastaja. Tegutses aastail 1774—1790 Bonni kapellis metsasarvemängijana ja rajas siis 1790. a. muusikakirjastuse, mis sai tuntuks Beethoveni, hiljem Brahmsi, Dvořaki jt. väljaannete kaudu. Säilinud on Beethoveni küllaltki ulatuslik kirjavahetus Simrockiga.

Sina (1778—1857) — vähetuntud saksa viiuldaja. Mängis juba noorusaastaist peale kuulsas Viini Schuppanzighi-kvartetis teist viiulit.

Sonnleithner, Joseph von (1765—1835) — saksa teatri- ja muusikategelane, üks Viini konservatooriumi asutajaid. Kirjutas Beethoveni «Fidelio» esimese redaktsiooni libreto saksakeelse teksti.

Sontag, Henriette (1806—1854) — saksa lauljanna (koloratuursopran). Õppis Pariisi konservatooriumis ja debüteeris siis Leipzigis, saavutades varsti maailmakuulsuse. Kontserteeris korduvalt Venemaal ja elas aastail 1837—1843 Peterburis.

Spontini, Gasparo (1774—1851) — itaalia helilooja, Cimarosa õpilane. Napoleoni impeeriumi ja Bourbonide restauratsiooni päevil elas Prantsusmaal, hiljem Saksamaal ja Itaalias. Tema parimate teoste hulka kuuluvad ooperid «Vestaneitsi», mis tõi talle üldise kuulsuse, «Fernando Cortez», «Olympia», «Alcidor» jt. Jätkas ning arendas Glucki traditsioone, valmistades pinda XIX sajandi II poole prantsuse nn. «suurele ooperile».

Stainhauser, Gandolp Ernst (1766—1805) — saksa maalikunstnik. Suure ajaloolise väärtusega on tema joonistus noorest Beethovenist.

Stamitz, Jan (1717—1757) — silmapaistev tšehhi helilooja, viiuldaja ja dirigent, Mannheimi koolkonna juht ning rajaja. Tema ulatuslik looming (50 sümfooniat, rida viiulikontserte, -sonaate jm.) etendas tähtsat osa sümfoonilise muusika ja sonaadivormi arengus. Suur väärtus on samuti tema tegevusel dirigendi ja pedagoogina.

Stankevitš, Nikolai Vladimirovitš (1813—1840) — vene filosoof-idealist, kes etendas väljapaistvat osa möödunud sajandi 30-ndate aastate Moskva literaatide ringkondades ja oli nn. «Stankevitši ringi» keskseks kujuks. Peale mõningate väheoluliste ilukirjanduslike teoste on temalt säilinud rida lõpetamata filosoofilisi traktaate.

Steibelt, Daniel (1765—1823) — oma aja kuulsamaid klaverivirtuoose. Sooritas menukaid kontsertreise paljudesse Euroopa suurlinnadesse ja asus 1808. a. peale prantsuse ooperi kapellmeistrina alaliselt Peterburi. Kirjutanud rea omal ajal menukaid, kuid kunstiliselt väheütlevaid oopereid, kontserte ja kammermuusikateoseid, mida iseloomustab väline sära ja ajastu moe oskuslik jälgimine.

Sterkel, Johann Franz Xaver (1750—1817) — saksa helilooja ja pianist. Tegutses valdava osa oma elust pianistina ja hiljem kapellmeistrina Mainzi kuur-

vürsti teenistuses. Kirjutanud palju orkestriteoseid, kammermuusikat ja mitmesuguseid vokaalpalu, mida oma aja kriitika kõrgelt hindas.

Stich, Johann Wenzel (1746—1803) — nimekas tšehhi metsasarvekunstnik. Kontserteeris menukalt kõikides Euroopa maades ja tegutses pikemat aega Viinis. Kirjutanud 14 metsasarvekontserti ja arvuka hulga teoseid puhkpilliansamblitele. Beethoven hindas kõrgelt tema mängu ja kirjutas talle sonaadi *op.* 17.

Stieler, Joseph Karl (1781—1858) — saksa maalikunstnik. Täitis peamiselt Müncheni ja Viini õukonna tellimusi ja lõi arvukalt kuninglikest perekondadest pärinevate isikute portreid, mida iseloomustab natuuri konventsionaalne idealiseerimine ja ilustamine.

Streicher, Johann Andreas (1761—1833) — saksa klaverivabrikant. Võttis klaverimehhanismis tarvitusele rea uudseid konstruktsioone ja täiustusi (pealtlöögiga helihaamrite süsteem jm.)

Swieten, Gottfried van (1734—1803) — saksa helilooja ja muusikategelane. Oli pikemat aega Viini keiserliku õueraamatukogu direktoriks ja soosis Beethovenit tema esimestel Viinis veedetud aastatel. Kirjutanud rea sümfooniaid ja kammermuusikateoseid, mis paistavad silma muusikalise mõtte kesisuse poolest.

Süssmayer, Franz Xaver (1766—1803) — saksa helilooja, Mozarti õpilane ja sõber, kes lõpetas pärast suure helilooja surma tema kuulsa «Reekviemi». Oli pikemat aega Viini rahvusteatri ja hiljem õukonnaooperi kapellmeistriks. Kirjutanud mitu omal ajal populaarset koomilist ooperit.

Šostakovitš, Dimitri Dmitrijevitš (sünd. 1906) — silmapaistev nõukogude helilooja ning ühiskonnategelane. Kirjutanud kümme sümfooniat, oopereid, ballette, kammermuusikateoseid ja muusikat filmidele. Tema meisterlikke sümfoonilisi teoseid iseloomustab mõttesügavus, tugevad dramaatilised konfliktid, mitmekesisus, paiguti satiirilise groteski taotlus.

Zelter, Karl Friedrich (1758—1832) — saksa helilooja ja muusikategelane, Goethe sõber. Oli müürsepa poeg ja õppis algul ehitustööd, tegeldes samal ajal ka muusikaõpingutega. Astus 1791. a. kuulsasse Berliini «Lauluakadeemiasse» ja oli aastail 1800—1832 selle direktoriks. Kirjutanud arvukalt soolo- ja koorilaule, mida Goethe kõrgelt hindas.

Zmeskall von Domanovecz, Nikolaus (1759—1833) — Beethoveni sõber, Ungari õukonnakantselei sekretär Viinis, tšellist. Suure väärtusega on arvukad temale adresseeritud Beethoveni kirjad ja väikesed sedelid (kaugelt üle saja), mida ta pärastiste Beethoveni biograafide jaoks hoolikalt säilitas.

Zöllner, Johann (sünd. 1725 — surma-aastat ei teata) — saksa maalikunstnik. Loonud arvukalt portreid ja maastikumaale, mis olid omal ajal laialt tuntud.

Zöllner, Ludwig (sünd. 1798 — surma-aastat ei teata) — saksa litograaf. Saavutas juba noorusaastail populaarsuse oma meisterlike kriidijoonistega. Õppis hiljem Pariisis kivitrükki ja rajas Dresdenis omal ajal kuulsa litograafiateljee. Loonud arvuka hulga tehniliselt meisterlikke portreelitosid ja maalireproduktsioone.

Tarle, Jevgeni Viktorovitš (1875—1955) — nõukogude ajaloolane. Avaldanud arvukalt mitmesuguseid mahukaid uurimusi Lääne-Euroopa uuema aja ajaloo, eriti Napoleoni epohhi kohta ja võtnud osa paljude suurte teaduslike ja pedagoogiliste väljaannete toimetamisest ning koostamisest. Tema tähtsamaid teoseid iseloomustab sügav teaduslik analüüs ja suurepärane kirjanduslik vorm.

Tejček, (Teiczek), Martin (1780—1847) — tšehhi maalikunstnik ja litograaf. Tegutses valdava osa oma elust Prahas. Loonud rea omal ajal populaarseid ajaloolisi ja maastikumaale ning portreid. Tuntud on tema lito «Beethoven jalutuskäigul.»

Teltscher, Josef Eduard (1801—1837) — saksa portreejoonistaja, maalikunstnik ja litograaf. Oli oma aja väljapaistvamaid Viini portreelitograafe. Loonud arvukalt suure ajaloolise väärtusega portreid saksa XIX sajandi kultuuri- ja kunstitegelastest.

Thayer, Alexander Wheelock (1817—1897) — ameerika muusikakirjanik, Beethoveni biograaf. Püüdes anda ammendava ülevaate suure helilooja elust ja tegevusest, kogus ta oma korduvail uurimisreisidel Saksamaale tohutu hulga üksikasju, sealhulgas ka pisifakte, mille tulemusena ilmus tema viieköiteline «Ludwig van Beethoveni elu». Eriti palju tähelepanu on Thayer pühendanud Beethovenile kui inimesele, andes helilooast tõetruu ja ilustamata pildi.

Thomson, George (1757—1851) — šoti kirjastaja ja muusikategelane. Tuntud eelkõige šoti, iiri ja wales'i laulude väljaandjana. Suure osa neist varustas saadetega Beethoven.

Tiedge, Christoph August (1752—1841) — saksa luuletaja. Avaldanud didaktilise poeemi «Urania», milles ta populariseerib Kanti filosoofiat, jutustades sentimentaalses toonis jumalast, surematusest ja vabadusest, mitu värssromaani ja arvuka hulga lüürilisi luuletusi, millel on püsivam väärtus kui kogu tema ülejäänud loomingul.

Tomaschek, Wenzel Johann (1774—1850) — silmapaistev tšehhi organist, muusikapedagoog ja helilooja. Õppis algul õigusteadust, pühendus seejärel lõplikult muusikale ja sai Praha omaaegseks kuulsaimaks muusikaõpetajaks. Tema algupärasest loomingust olid populaarseimad tšehhi laulud ja väikesed klaveripalad, mis on mõjutanud mõnevõrra ka hilisemat Schuberti loomingut.

Treitschke, Friedrich (1776—1842) — saksa kirjanik ja teatritegelane. Oli algul kaupmees, seejärel näitleja ja 1802. a. alates Viini õukonnaooperi näitejuht ja libretist. Loonud tekstid paljudele omal ajal menukalt lavastatud ooperitele ja laulumängudele.

Uhland, Ludwig (1787—1862) — saksa luuletaja, kirjandusteadlane ja liberaalne poliitikategelane. Kuulus saksa romantikute nn. švaabi koolkonda. Külastas XIX sajandi algul Šveitsit ja Prantsusmaad ning tutvus nende maade riigikordadega, mis avaldas tunduvat mõju tema loomingu ideoloogilisele suunitlusele. Esimesel loominguperioodil loodud lüürilistele luuletustele («Luuletused» — 1815) on omane romantiline nukrus ja keskaegse olustiku ning elulaadi idealiseerimine. 1816. a. peale muutub tema looming ideoloogiliselt selgemaks ja võitlevamaks. Sel perioodil loodud ballaadid ja romansid, mis on koondatud kogudesse «Isamaalised luuletused» (1816—1817) ja «Uus muusa» (1820), kajastavad autori väljakujunenud vabariiklikke veendumusi. Elu lõpu poole oli tuntud peamiselt poliitikategelasena.

Umlauff, Ignaz (1746—1796) — saksa helilooja ja dirigent. Tegutses kaua aastaid kapellmeistrina Viini saksa ooperis ja õukonnakapellis. Kirjutanud mitu laulumängu, milledest tuntuim oli «Imekaunis kingsepaemand». Populaarsed olid ka tema romansid.

Umlauff, Michael (1781—1842) — saksa dirigent ja helilooja, Ignaz Umlauffi poeg. Töötas kogu elu vältel Viinis, algul viiuldajana, hiljem Viini saksa ooperi kapellmeistrina. Kirjutanud mitu laulumängu, 12 balletti ja mitmesuguseid kammermuusikateoseid.

Unger, Karoline (1803—1877) — nimekas saksa lauljanna (alt). Õppis Viinis ja esines seejärel valdava osa oma elust mitmel pool Itaalias. Kaasaegsete hinnangute järgi oli tal jõuline, kuid kõrgetel nootidel kohati terav hääl.

Varnhagen von Ense, Karl August (1785—1858) — saksa kirjanik. Teenis pikemat aega adjutandina Preisi armees, võttis 1813. a. osa sõjakäigust Napoleoni vastu ja täitis siis mitmesuguseid diplomaatilisi ülesandeid. Tema kirjanduslikust pärandist on kõige väärtuslikumad päevikud, kirjad ja mälestused, mis heidavad tõepärast valgust oma aja ühiskondlikule elule ja paljudele tolleaegsetele ühiskonna- ja kultuuritegelastele.

Vigano, Salvatore (1769—1821) — itaalia balletitantsija, lavastaja, libretist ja helilooja. Kirjutanud mitu balletti ja ühe ooperi. Jätkas oma balletilavastustes kuulsa prantsuse ballettmeistri Noverre'i suunda, taotledes dramaatilist tõepärasust ja elulähedust.

Villain, François le (sünd. 1790 — surma-aastat ei teata) — prantsuse litograaf. Loonud rea meisterlikus tehnikas litograafilisi lehti, mis on säilinud peami-

selt mitmesugustes kunstiajalugu käsitlevates teostes, nagu maalikunstnik Rey raamatus romaani ja gooti monumentidest Viinis (1821) jm.

Vogler, Georg Joseph (abt Vogler) (1749—1814) — saksa pianist, muusikapedagoog ja helilooja. Kirjutanud rea oopereid ja mitmesuguseid muusikateoreetilisi töid, mis käsitlevad akustikat, harmooniat ja kompositsiooni. Etendas silmapaistvat osa Mannheimi ja Darmstadti muusikakoolkonna tekkimisel. Tema õpilaste hulka kuulusid Weber ja Meyerbeer.

Voltaire, François Marie Arouet (1694—1778) — suur prantsuse kirjanik ja filosoof-valgustaja. Etendas tähtsat osa Prantsuse revolutsiooni ettevalmistamisel ja kritiseeris oma silmapaistvamais ilukirjanduslikes teostes, jutustustes «Micromégas», «Candide», «Kohtlane», «Zadig» jt., seisuslikke eelarvamusi, seltskondlikke kombeid ja maitseid, absolutismi poliitilist süsteemi, iganenud kohtukorraldust ja kirikut. Eriti raevukalt ründas ta katolitsismi ja religioosset fanatismi, pidades sealjuures religiooni lihtrahva «vaoshoidmiseks» siiski vajalikuks.

Vulpius, Christiane von (1765—1816) — J. W. Goethe abikaasa, saksa kirjaniku Christian August Vulpiuse õde. Tema ulatuslik, mitmeköiteline kirjavahetus Goethega, mis anti välja aastail 1916—1922, sisaldab väärtuslikku materjali nii suure luuletaja isikliku elu kui ka loomingulise tegevuse kohta.

Waldmüller, Ferdinand Georg (1793—1865) — saksa maalikunstnik. Oli aastail 1833—1857 Viini kunstiakadeemia professoriks. Loonud rea elavaid ja suurejoonelisest lihtsusest kantud maastikumaale Viini ümbrusest, samuti portreid (Beethoven, 1823) ja žanrimaale.

Waldstein, Ferdinand von (1762—1823) — krahv, Bonni metseen, asjaarmastaja pianist ja Beethoveni loomingu austaja, kellele on pühendatud Beethoveni klaverisonaat *op.* 53.

Wanhall, Johann Baptist (1739—1813) — saksa helilooja. Tegutses pikemat aega muusikaõpetajana Veneetsias, seejärel Viinis. Oli väga viljakas helilooja. Trükis on ilmunud tema 12 sümfooniat, arvukalt kammermuusikateoseid, missasid jm., mida nende üldiselt ilmetule väljendusviisile vaatamata omal ajal kõrgelt hinnati.

Wegeler, Franz Gerhard (1765—1848) — saksa arstiteadlane, Beethoveni noorpõlvesõber. Tegutses 1789. a. alates professorina ja hiljem rektorina Bonni ülikoolis. Andis koos F. Riesiga välja suure ajaloolise väärtusega raamatu «Biograafilisi märkmeid Ludwig van Beethovenist».

Weiss, Franz (1778—1830) — saksa aldimängija. Kuulus noorusaastaist peale kuulsa Schuppanzighi-kvarteti koosseisu. Kirjutanud palju sümfooniaid, kammermuusikateoseid jm.

Weisse, Christian Felix (1726—1804) — tuntud saksa noorsookirjanik ja luuletaja. Kirjutanud rea libretosid J. A. Hilleri laulumängudele. Tema luuletusi on laulutekstidena kasutanud Hiller ja paljud teised saksa heliloojad, eriti lastelauludes.

Wellington, Arthur Wellesley (1769—1852) — hertsog, inglise väejuht ja reaktsiooniline riigimees. Oli kaua aastaid juhtivatel positsioonidel Inglise valitsuses ja armees, paistes silma oma konservatiivse ja reaktsioonilise tegevusega.

Wieland, Christoph Martin (1733—1813) — saksa kirjanik-valgustaja. Loobus oma eelkäijate raskepärasest väljenduslikust maneerist ja lõi kerge ning elava kirjandusliku vormi. Oma parimais proosateoseis, psühholoogilises arenguromaanis «Agathoni lood» ja väikekodanluse elu kujutavas satiirilises romaanis «Abderiteni lood», naeris ta välja sentimentaalset unistuslikkust ja asketismi, lähenedes oma frivoolselt teravmeelsuselt ja elurõõmu poolest aristokraatsele rokokoostiilile. Poeetiliselt kõige värvikam on tema fantastiline poeem «Oberon». Tähtsat osa saksa kirjanduse arengus etendasid ka tema Shakespeare'i-tõlked.

Wild, Franz (1792—1860) — kuulus saksa ooperilaulja (tenor). Alustas oma kunstnikuteed väikese poisikesena kloostrikooris ja laulis hiljem suure menuga Viini õukonnaooperis, Berliinis, Kasselis ja mujal.

Willmann, Magdalena (sünniaastat ei teata — surn. 1802) — saksa ooperilauljanna (alt), Righini õpilane. Debüteeris 1786. a. Viinis, esines seejärel Bonnis ja mitmel pool mujal Saksamaal ning 1795. aastast alates Viini õukonnaooperis.

Wolf, Christian von (1679—1754) — saksa filosoof-idealist, Leibnizi idealistliku filosoofia kommentaator ja süstematiseerija. Tema metafüüsilise filosoofilise süsteemi põhiprintsiibiks oli igasuguse vastuolu eitamine asjades ja mõtlemises. Avaldanud rea töid psühholoogia ja loogika alalt, mis kajastavad samuti tema filosoofilist põhiprintsiipi.

Wranitzky, Anton (1761—1820) — saksa helilooja, Mozarti ja Haydni õpilane. Tegutses pikemat aega kapellmeistrina vürst Lobkowitzi õukonnakapellis ja oli Viini hinnatumaid viiuliõpetajaid. Kirjutanud 14 sümfooniat ja viiulikontserti ning arvuka hulga mitmesuguseid kammermuusikateoseid.

Wranitzky, Paul (1756—1808) — saksa helilooja, Anton Wranitzky vend. Alustas oma muusikalist tegevust viiuldajana Esterházy kapellis ja oli aastail 1785—1808 Viini õukonnaooperi kapellmeistriks. Oli äärmiselt viljakas helilooja. Kirjutanud 27 sümfooniat, oopereid, ballette ja kammermuusikateoseid, mida iseloomustab vähene originaalsus. Kõige populaarsem oli omal ajal tema muinasjutuaineline ooper «Oberon» (1790).

Wölfl, Joseph (1773—1812) — kuulus saksa pianist ja helilooja, Mozarti õpilane. Kontserteeris peaaegu kõigis Saksamaa suuremais linnades, seejärel Pariisis ja Londonis. Tema mäng paistis silma puhtuse ja täpsuse, tehnilise meisterlikkuse ja tollal moes olnud vigurdava maneeri puudumise poolest. Kirjutanud mitu klaverikontserti, sümfooniaid, oopereid ja kammermuusikateoseid.

SISUKORD

I Perekond. Lapsepõlv 3
II Teater. Noor organist 13
III Elu Bonnis 21
IV Viimased aastad Bonnis 31
V Noorusaastate looming 37
VI Saabumine Viini. Õpetajad 45
VII Viini virtuoos 54
VIII Esimene «akadeemia». Õpilased 62
IX Raske haigus. Kirjastajad. Ajakirjandus 69
X 1793.—1802. aasta looming 81
XI «Eroica» ja selle kaaslased 113
XII «Fidelio» 137
XIII Beethoven Viinis 156
XIV Beethoveni sümfonism 169
XV Neljandast kuni Kaheksandani 180
XVI Bettina Arnim 202
XVII Goethe. «Surematu armsam» 210
XVIII Viini kongress 227
XIX Viimased eluaastad 235
XX Viimased laulud, sonaadid, kvartetid 252
XXI Rõõmu sümfoonia 260
Beethoveni teosed 281
Märkusi isikunimede kohta 289

Альшванг Арнольд Александрович
БЕТХОВЕН

На эстонском языке

Оформление Р. Пангсепп

Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярнуское шоссе, 10

*

Toimetaja B. Betlem

Tehniline toimetaja A. Sepp

Korrektorid
O. Sepp ja L. Visnap

Ladumisele antud 4. IX 1956. Trükkimisele antud 14. I 1957. Paber 60×92, 1/16. Trükipoognaid 19,75 + 28 lisa. Arvutuspoognaid 25,09. Trükiarv 8000. MB-00608. Tell. nr. 6502. Kleebised trükkinud sügavtrükis trükikoda «Oktoober», Tallinn, Tartu mnt. 49. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tän. 2.

Hind rbl. 14.65

7—8