

Проф. В. ФЕРМАН

# ИСТОРИЯ НОВОЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ I

ОТ ФРАНЦУЗСКОЙ  
РЕВОЛЮЦИИ 1789 г.  
ДО ВАГНЕРА

Допущено Всесоюзным коми-  
тетом по делам высшей школы  
при СНК СССР в качестве  
учебника для исполнитель-  
ских факультетов консерва-  
торий

1396154

## ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От автора . . . . .	5
Глава I. Музыкальная культура Франции в годы Великой буржуазной революции конца XVIII в. . . . .	7
Глава II. Парижская опера при Наполеоне (консульство и империя) . . . . .	50
Глава III. Бетховен . . . . .	74
Глава IV. Шуберт . . . . .	145
Глава V. Вебер и немецкая романтическая опера предмартовского периода . . . . .	179
Глава VI. Немецкая музыкальная культура 30—40-х гг. Мендельсон и «лейпцигская» школа . . . . .	199
Глава VII. Роберт Шуман . . . . .	216
Глава VIII. Итальянская опера первой половины XIX в. . . . .	252
Глава IX. Музыкальная жизнь Парижа эпохи реставрации и июльской монархии . . . . .	278
Глава X. Французская опера 20—40-х гг. . . . .	286
Глава XI. Шопен . . . . .	326
Глава XII. Гектор Берлиоз и «неоромантическое» направление в западноевропейской музыке . . . . .	345
Глава XIII. Франц Лист и «веймарская» школа . . . . .	376
Глава XIV. Рихард Вагнер и его реформа музыкальной драмы . . . . .	412

## ОТ АВТОРА

Настоящий учебник истории новой западноевропейской музыки является первым опытом составления консерваторского музыкально-исторического пособия для студентов исполнительских факультетов. Будучи рассчитан на учащихся, работающих под руководством консерваторских педагогов, этот учебник в известной степени может служить книгой для самостоятельных занятий. Однако многое в нем нуждается в дополнениях и разъяснениях; некоторые же разделы внутри отдельных глав предназначены прежде всего для педагогов.

По первоначальному плану автора его учебник предназначался для учащихся музыкальных училищ. Затем в основу учебника была положена программа общего курса истории новой западно-европейской музыки, составленная Кафедрой всеобщей истории музыки Московской Государственной Консерватории и утвержденная ГУУЗ Всесоюзного Комитета по Делах Искусств. Наконец, учитывая отсутствие специального курса истории новой западной музыки и руководствуясь пожеланиями Комитета по Делах Высшей Школы при Совнаркоме СССР, автор считал необходимым еще более раздвинуть рамки всего учебника и расширить некоторые его главы.

Это неизбежно привело к неровности изложения материала в отдельных главах книги. В текст настоящего учебника включено довольно значительное (хотя и далеко не достаточное) количество нотных примеров, которые приводятся не столько ради описания музыкального материала или его анализа, сколько для подтверждения основных положений и выводов историко-стилистического характера. Поэтому в учебнике преобладают примеры, нужные для сравнения, для сопоставления, для напоминания, а не для изучения музыкальных произведений. Последнее осуществимо лишь на законченных музыкальных образцах, а не на кратких отрывках.

Настоящее указание имеет целью предостеречь учащегося и преподавателя от работы над учебником истории музыки в отрыве от самой музыки. Изучение живого музыкального творчества в его реальном звучании, то есть, в первую очередь,

посещение концертов и музыкальных спектаклей, не может быть заменено никаким учебным пособием.

Автор учебника считает своим приятным долгом выразить признательность за помощь в работе научным сотрудникам Ленинградского Государственного Научно-Исследовательского Института Театра и Музыки, реферировавшим его книгу, — профессорам Б. А. Фингерту, И. И. Соллертинскому, С. Н. Богоявленскому и А. С. Рабиновичу. Искреннюю благодарность приносит автор также коллективу педагогов руководимой им Кафедры всеобщей истории музыки М. Г. К.

Все замечания и пожелания студентов и педагогов консерватории, а также всех, интересующихся музыкальным искусством и его историей, будут приняты автором с благодарностью.

Москва. Октябрь 1939.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ КОНЦА XVIII В.

1. Французская буржуазная революция 1789 г. и ее роль в развитии художественной культуры. Основные вопросы музыкальной культурно-просветительной работы. Организация «Музыкальной школы национальной гвардии», «Национального института музыки» и «Национальной музыкальной консерватории».

Французский народ, взявший 14 июля 1789 года Бастилию, открыл новую страницу в истории человечества. Победа французской революции — «самое главное в новой истории буржуазных стран, если иметь в виду период до октябрьской революции в России».<sup>1</sup> С французской революции начинается «период победы и утверждения капитализма в передовых странах».<sup>2</sup> Вместе с тем это был период победы и утверждения буржуазной идеологии, буржуазной культуры и искусства. Но это был также период все более углубляющихся противоречий, раздирающих эту культуру и искусство.

Слова Ленина, что «весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции»<sup>3</sup>, — в полной мере относятся и к истории музыкальной культуры. Творчество великого Бетховена, открывшее новые горизонты перед музыкальным искусством прошлого столетия, было возвращено передовыми идеями французской революции.

Но, дав мощный толчок развитию культурной жизни XIX в., французская революция явилась также завершением всех старых форм буржуазной культуры, которые складывались и развивались еще в условиях абсолютистско-феодального порядка.

В области музыкальной культуры французская революция до-

---

<sup>1</sup> Сталин, Киров, Жданов. Замечания о конспекте учебника «Новой истории».

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Ленин. Сочинения, т. XXIV, стр. 304.

вела до конца все то, за что боролись идеологи передовой французской буржуазии в течение ряда десятилетий XVIII в. Она создала новые общественные условия, благоприятствовавшие развитию новых взглядов на общественно-воспитательное значение музыкального искусства, на общественное положение музыкантов, на всю их творческую работу.

Таким образом историю музыкальной культуры эпохи французской революции следует рассматривать, с одной стороны, как историю завершения процесса культурного строительства XVIII в. в новых революционных условиях, и, с другой стороны, как историю становления новой музыки, как процесс формирования новых музыкальных жанров и стилей.

В последнем отношении музыкальное искусство французской революции характеризуется утверждением классицизма и вытеснением в нем элементов романтизма. Всего наглядней это проявится в истории оперных жанров, т. е. в той области музыкального творчества, которая задолго до революции оказалась ведущей и сконцентрировавшей на себе внимание не только всех крупнейших французских композиторов-практиков, но и теоретиков, занимавшихся вопросами искусства в самом широком философском разрезе (так наз. «энциклопедисты» — Дидро, Руссо, Д'Аламбер и др.).

Великая культурная роль французской революции не ограничилась рамками одной страны. Музыкальная культура не только Франции, но и Германии, и Англии, и других крупнейших европейских стран развивалась под влиянием революционных идей. Уже приведенный пример Бетховена в этом отношении достаточно показателен.

Творческие проблемы, поставленные французской революцией перед художниками, если и не получили быстрого разрешения, то остались ведущими для всего последующего этапа развития искусства. Это, прежде всего, проблема демократизации искусства.

Музыкальная жизнь Франции<sup>1</sup> в эпоху великой буржуазной революции представляется весьма сложной и многообразной. Изучение ее не может ограничиться рассмотрением творчества отдельных выдающихся композиторов. Необходимо прежде всего остановиться на общих вопросах музыкальной политики, на работе тех музыкальных учреждений и организаций, которые выросли в новых общественных условиях и которые в своей деятельности непосредственно отражали все перипетии революционной борьбы на данном участке большого культурно-просветительного фронта.

Здесь необходимо учесть то обстоятельство, что десятилетие французской революции (1789—1799) протекало очень неравномерно. Собственно революция закончилась термидорианским переворотом к концу первого пятилетия (июль 1794 года). Затем последовали годы контрреволюции, приведшие к военной диктатуре Наполеона Бонапарта. Таким образом мы различаем в ходе француз-

<sup>1</sup> Имеется в виду Париж, как центр, в котором сосредоточивалась вся музыкальная жизнь страны и который направлял ее политику.

ской революции две «волны» — подъема и падения. Каждая из них отмечена рядом крупнейших политических событий, оказывавших непосредственное воздействие на положение общекультурного и в частности музыкального фронта.

В десятилетие французской революции (1789—1799) в Париже работали музыканты разных поколений. Некоторые, как например, Монсиньи (род. в 1729 г.), были уже прославленными мастерами, закончившими свое творческое развитие; другие (Госсек, Гретри) подошли к зениту своего творчества: им было от 45 до 55 лет; для третьих наступала пора творческого расцвета — к таким принадлежали Керубини, Мегюль, Лесюэр: все в возрасте 25—30 лет; наконец появились и совершенные юнцы, только что вступившие на композиторский путь — Катель, Буальдьё. Их творческая деятельность приходится в основном уже на годы империи и реставрации.

Естественно, что в центре парижской музыкальной жизни революционных лет стали композиторы среднего поколения. Они не только создали крупнейшие художественные произведения эпохи, но и заняли руководящие посты в главнейших музыкальных учреждениях — в консерватории и опере.

Первые же месяцы революции выдвинули ряд вопросов музыкально-политического порядка. Это были вопросы, связанные с участием музыки в революционных событиях, с судьбой старых музыкальных организаций, с созданием молодых музыкальных кадров и новых массовых музыкальных произведений. Все эти задачи требовали быстрого делового решения; все они оказались связанными одна с другой.

Революционный Париж требовал новых песен, гимнов, маршей, опер. Он требовал, чтоб музыканты со своими произведениями вышли на улицу, чтоб на площадях играли оркестры и звучали веселые и бодрые песни. Старых композиторских и исполнительских сил не хватало. Надо было создавать новые.

Уже в конце 1789 года в планах народного просвещения большое место уделяется искусству вообще и музыке в частности. Но, не дожидаясь правительственной помощи, сами музыканты, как и живописцы и работники театров, проявляли общественную инициативу, обнаруживая понимание как задач искусства, так и своих коллективных профессиональных интересов. Если из среды живописцев уже в первые месяцы революции выдвинулся такой крупный общественный деятель как сорокалетний мастер Луи Давид, возглавивший оппозицию против королевской Академии живописи и скульптуры; если в привилегированном театре «Французской комедии», получившем в начале революции название «Театра Нации», появился такой смелый талант, как двадцатипятилетний Тальма, с честью выдерживавший тяжелую борьбу с собственными актерами короля, — то и на музыкальном фронте оказываются не менее крупные общественные деятели, осознавшие новые запросы, предъявляемые к их искусству. Таковы прежде всего руководитель «Королевской школы пения и декламации» композитор Франсуа Госсек и молодой интендантский чиновник Бернар Сарретт.

Последний организовал из остатков старых гвардейских военных оркестров оркестр национальной гвардии, а затем и музыкальную школу при нем. Из этой «Бесплатной музыкальной школы парижской национальной гвардии» выросла впоследствии в 1795 году «Национальная музыкальная консерватория».

С самых первых шагов оркестра национальной гвардии Сарретт привлекает для музыкального руководства им Госсек, который не только дирижирует оркестром, но сразу же принимается за сочинение для него новых революционных музыкальных пьес.

Госсек становится и музыкальным руководителем «Бесплатной музыкальной школы», первым учителем молодых музыкантов революции. В конце 1793 г., в дни величайшего подъема революции, Госсек и Сарретт добились у Конвента переименования школы в «Национальный музыкальный институт». Уже через год после термидорианского переворота Конвент по докладу поэта М. Ж. Шенье издал закон, утверждающий устав «Музыкального института», и переименовал его в «Национальную музыкальную консерваторию». Официальное открытие последней состоялось 22 октября 1796 года. В это время в ней работали, кроме Госсека, Гретри, Керубини, Мегюль и Лесюэр. Сарретт по их требованию был назначен правительственным комиссаром, а позже директором, пробыв на этом посту до конца наполеоновской империи.

Первый устав парижской консерватории показывает, что она рассматривалась не только как учебное заведение, но и как концертная организация. В одном из первых пунктов устава говорится, что «в отношении исполнения в обязанность консерватории входит обслуживание национальных празднеств; в отношении преподавания она должна подготовить учащихся во всех отраслях музыкального искусства». На самом деле в консерватории обучались преимущественно оркестранты и затем композиторы. На 60 преподавателей духовых инструментов приходилось 13 преподавателей струнных инструментов, 6 преподавателей клавишина и 4 преподавателя «простого пения» (в отличие от 2 преподавателей «декламационного пения»<sup>1</sup>). Большое внимание уделялось подготовке хористов для участия в революционных праздниках. Число преподавателей сольфеджио и хормейстеров доходило до 25.

Гретри, Госсек, Керубини, Мегюль и Лесюэр считались инспекторами учебной части. Это были, согласно уставу, инструктора, назначаемые «Национальным институтом наук и искусств». Они не только обучали учащихся теории музыки и композиции, не только дирижировали оркестром и хором, но, главное, писали музыкальные произведения для оркестра и хора и разучивали их к датам революционного календаря.

Первым автором революционных песен, хоров, маршей, кантат был старый, но неутомимый Госсек. Можно сказать, что на его плечи легла основная тяжесть всей композиторской работы по обслуживанию революционных праздников. За Госсеком последовали

<sup>1</sup> «Декламационным пением» называлось оперное в отличие от «простого», т. е. песенно-хорового.

более молодые Мегюль, Керубини, Лесюэр, Гаво, Бертон. Но еще раньше ближайшим помощником Госсека стал его ученик по «королевской школе пения» семнадцатилетний композитор Шарль Катель, автор многих военных маршей, симфоний для духовых инструментов и патриотических хоров и гимнов.

Однако лучшую песню французской революции создал не Госсек и не его товарищи по консерватории, а неизвестный поэт и композитор Руже де-Лиль, офицер действующей армии. 25 апреля 1792 года, после объявления Францией войны Австрии, он сочинил «Военную песнь рейнской армии», ставшую быстро знаменитой под названием «Марсельеза».

## 2. Песни и празднества великой французской буржуазной революции.

Первую оригинальную революционную песню сочинил Госсек в 1790 г., к годовщине взятия Бастилии, к празднику Федерации. Но песня эта («Песнь 14 июля») осталась для парижан неизвестной. Ее никто не исполнял.

Зато в первый же год революции широко звучало в народе рондо безвестного театрального скрипача Бекура «Ça ira», ставшее первой подлинно массовой песней французской революции (прим. 1).

„Ça ira“.

1

Ah! Ça i - ra, ça i - ra, ça i - ra, Le peuple en ce jour, sans ces - se re - pe - te: ah! Ça i - ra, ça i - ra, ça i - ra, Mal - gré les mu - tins, tout ré - us - si - ra. Nos en - ne - mie con - fus en res - tent là, Et nous al - lons chan - ter al - le - lu - ia. Ah! Ça i - ra, ça i - ra, ça i - ra, Quand l'a - ris - to - cra - te pro - te - ste - ra ah! Ça i - ra, ça i - ra, ça i - ra, Le bon ci - toy - en au nez lui ri - ra.

*fine*

Эта подвижная мелодия инструментального характера является по существу типично танцевальной. Ее скороговорка напоминает живые куплеты французских комических опер.

Другой, распространившейся осенью 1792 года, революционной песней неизвестного автора была знаменитая «Карманьола». Ее мелодия безусловно народного происхождения; она аналогична многим «хороводным» песням французской провинции XVIII в. (прим. 2).

„Карманьола“

2

Ma - dam' Vé - to a - vait pro - mis De faire é - gor -  
 - ger tout Pa - ris. Ma - dam' Vé - to a - vait pro - mis De  
 faire é - gor - ger tout Pa - ris. Mais son coup a man -  
 - qué Grâce à nos ca - non - niers. Dan - sons la Car - ma -  
 - gno - le, vi - ve le son, vi - ve le son! Dan -  
 - sons la Car - ma - gno - le, Vi - ve le son du ca - non.

«Карманьола» появилась в Париже вскоре после «Марсельезы». Гретри в своих «Мемуарах» указывает, что ее мотив занесен войсками из того же Марселя, откуда пришла в столицу и замечательная песня Руже-де-Лилия.

Но музыкальный стиль последней совершенно отличен. Язык «Марсельезы», это — язык новой революционной Франции, язык революционных лозунгов и революционных походов. Характерно, что в тексте «Марсельезы» Руже-де-Лиль использовал слова воззваний и листовок. Выражения «дети отечества» («Enfants de la patrie»), «к оружию, граждане» («aux armes, citoyens»), «знамя, обгащенное кровью, поднято («L'étendart sanglant est levé») и т. п. взяты из прокламации, выпущенной в это время «Обществом друзей конституции».

Ударный плакатный язык отмечает и музыку «Марсельезы». Обычным фанфарным маршеобразным мотивам придана исключительная пластическая декламационно-речевая выразительность. Не-

обыкновенно законченна вся форма песни, каждая фраза которой устремлена вперед<sup>1</sup>.

В некоторой степени мелодический характер «Марсельезы» предвосхищен в упомянутой «Песне 14 июля» Госсекса. Это видно на простом сопоставлении обоих напевов (прим. За, б).

a) Temps de marche animée Ружа-де-Лиль., «Марсельеза».

3

Al-lons, en-fants de la pa-tri-e! Le jour de  
gloire est ar-ri-vé Con-tre nous de la ty-ran-ni-e l'e-ten-  
-dard sang-lant est le-vé. L'e-ten-dard sang-lant est le-  
-vé En-ten-dez vous dans les cam-pa-gnes mu-  
-gir ces fé-ro-ces sol-dats ils vien-nent jus-que dans vos  
bras é-gor-ger vos fils, vos com-pag-nés. Aux ar-mes, ci-toy-  
-ens! For-mez vos ba-tail-lons: Mar-chez, mar-chez!  
Qu'un sang im-pur a-breuve nos ail-lons.

b) Larghetto

Госсек., «Песня 14 июля»

Dieu du peuple et des rois, des ci-tés, des cam-pa-gnes, de Ju-

<sup>1</sup> Следует напомнить, что «Марсельеза» получила большое распространение не только во Франции, став песней революционного призыва. В России с текстом П. Лаврова («Отречемся от старого мира») напев «Марсельезы» распространился в 80-х гг. прошлого века. В революции 1905 г. существовали варианты «Рабочей», «Крестьянской», «Солдатской» и «Студенческой» марсельез.

ther, de Cal - vin, des enfans d'Is - ra - el, dieu que le  
 guebre a - do - re au pied de ses mon - tag - nes, en in - vo -  
 quant l'as - tre du ciel, en in - vo - quant l'as - tre du ciel

«Марсельеза» послужила образцом для многих военных песен революции. Лучшая из них — «Походная песня» Мегюля<sup>1</sup>, вскоре получившая прозвище «второй Марсельезы». И действительно непосредственное влияние гениальной мелодии Руже-де-Лилия ощущается в «Походной песне» на всем ее протяжении (прим. 4).

Мегюль. „Походная песня“.

4 La Vie - toire en chan - tant nous ou - vre la bar -  
 - riè - re, La li - ber - té gui - de nos pas, Et du Nord au Mi -  
 - di la trom - pet - te guer - riè - re A son - né l'heu - re des com -  
 - bats Trem - blez, en - ne - mis de la Fran - ce, Rois i - vres de sange et d'or -  
 - guell! Le peuple sou - ve - rain s'a - van - ce, Ty - rans, des - cen - dez au cer -  
 - cueil! La Ré - pub - li - que nous ap - pel - le, Sa - chons vaincre ou sa chons pé -  
 - rir! Un Fran - çais doit viv - re pour el - le, Pour elle un Fran çais doit mou -  
 - rir Un Fran çais doit viv - re pour el - le, Pour elle un Fran çais doit mou - rir!

<sup>1</sup> Ее называют также «Песня выступления» (Chant de départ).



Текст «Походной песни» написан М. Ж. Шенье<sup>1</sup>, поэтом, чье творчество в революционные годы неразрывно связано с работой крупнейших композиторов. Перу Шенье, кроме «Походной песни», принадлежит и «Песнь 14 июля», а также «Гимн Равенству» (муз. Кателя), «Гимн Свободе» (муз. Госсекса), «Гимн Разуму» (муз. Мегюля), «Гимн Верховному Существованию» (муз. Госсекса) и др.

Наряду с «Походной песней» Мегюля надо назвать его же «Песню побед» и «Песню возвращения». Последняя написана уже в 1797 г., когда революционные войны Конвента сменились военными походами Наполеона Бонапарта.

Многие песни французской революции представляли собой подтекстовку новых стихов под мелодии известных опер. Так популярнейшая песня «Будем на страже страны» исполнялась на мотив одной оперной арии Далеярака. В первые дни революции на улицах Парижа часто звучала мелодия из оперы «Люсиль» Гретри.

Вообще говоря, революционный народ не только с песней воевал против интервентов, но и боролся с врагами внутри страны. Характерно, что текст одной и той же мелодии «*Ça ira*» изменялся вместе с ходом революционных событий; также характерно, что на эту мелодию пели и прямо противоположные по смыслу слова<sup>2</sup>.

Кроме песен, композиторы сочиняли для исполнения на революционных празднествах более крупные вокально-инструментальные произведения. Именно для подготовки к исполнению таких сложных хоровых и оркестровых партитур и был создан «Национальный музыкальный институт».

Но еще до его организации обнаружилась необходимость в музыкальном оформлении главного революционного праздника — праздника Федерации (годовщина взятия Бастилии — начала революции — 14 июля). И Госсекс первый откликнулся на это празднование, сочинив «Песнь 14 июля» (или «Песнь Федерации») и торжественный «*Te deum*». Католический гимн, зазвучавший на Марсовом поле в первую годовщину революции (14 июля 1790 г.), произвел громадное впечатление на собравшуюся народную массу своей патетической музыкой. Но это еще не был гимн Революции.

Только в эпоху Конвента, в годы подъема революционной волны, празднование дня Федерации получило новые организационные формы. Разработкой эрелищной и музыкальной стороны праздника в 1793 г. была занята специальная правительственная комиссия во главе с художником Давидом. Самое горячее участие в музыкальном оформлении праздника принимала «Музыкальная школа национальной гвардии» с Госсексом и Сарреттом во главе. Госсекс написал для этого праздника (состоявшегося 10 августа 1793 г.) четы-

<sup>1</sup> Мари-Жозеф Шенье (1764—1811) прославился уже в начале революции трагедией «Карл IX», главную роль в которой исполнял Тальма. В отличие от своего брата поэта Андре Шенье, казненного за участие в контрреволюционном заговоре, М. Ж. Шенье был близок к якобинцам и вел большую общественную работу как член Конвента.

<sup>2</sup> Так, например, во время одной контрреволюционной манифестации слова «Аристократов на фонарь! Пусть подохнут аристократы!» были заменены словами «Демократов на фонарь! Депутатов всех повесить!»

ре хоровых и оркестровых произведения, среди них известный «Гимн Свободе» (позже переименованный в «Гимн Природе») и «Гимн Равенству».

Празднование дня Федерации 1793 г., приуроченное к провозглашению новой республиканской Конституции, приняло грандиозные размеры. Парижане, собравшиеся до восхода солнца на площади Бастилии, прошли по бульварам до статуи Свободы. Оттуда процессия двинулась к «Полю Федерации» («Марсову полю»), где до глубокой ночи продолжалась музыка. Отдельным моментам празднества было придано подчеркнутое символическое значение, что нашло отражение и в хорах-гимнах Госсекса, величественных и несколько риторических по музыке. За их исполнение «Музыкальная школа национальной гвардии» и была преобразована осенью того же года в «Национальный музыкальный институт».

Громадную роль играла музыка и в других монументальных революционных празднествах. В конце 1793 г. Конвент постановил провести в кафедральном парижском соборе (Собор парижской богородицы — Notre Dame) праздник в честь «Разума», объявив «победу разума над предрассудками XVIII века». Торжество состоялось дважды — 10 ноября и 10 декабря. Ко второму дню знаменитый «Гимн Разуму» для трех мужских голосов соло и смешанного хора сочинил еще мало известный Мегюль.

В последний год якобинской диктатуры Конвент по докладу Робеспьера декретировал празднование «Верховного Существа», состоявшееся 8 июня во многих городах Франции. В Париже церемониал этого праздника был разработан и проведен с исключительной пышностью. К нему готовились не только композиторы, педагоги и учащиеся «Национального музыкального института», но, по требованию Конвента, были привлечены массы любителей, из которых составилась хор в 2400 человек. Керубини, Лесюэр, Делайрак, Мегюль, Катель и другие музыканты разучивали по районам Парижа «Гимн Верховному Существому» Госсекса и «Марсельезу». Стройное исполнение этих произведений всем народом произвело сильнейшее впечатление, как триумф идеи демократизации искусства.

После термидорианского переворота массовые празднества проводились неоднократно, но в них народ уже не принимал непосредственного участия. Празднества приобретали все более официально-торжественный, обрядовый характер. Госсекс скоро отстранился от участия в них, но Мегюль и особенно Лесюэр и Керубини создали ряд объемистых и высокопарных произведений типа хоровых од и кантат. Таковы «Гимн Победе» и «Гимн Пантеона» Керубини, «Дифирамбическая песнь» Лесюэра и т. д.

Немаловажное место в революционных событиях занимали траурные шествия. Для них писалась специальная музыка. И здесь Госсекс выступил первым. Уже в сентябре 1790 г. он написал «Погребальный марш для оказания траурных почестей останкам граждан, погибших при Нанси». Очевидно этот марш был впервые исполнен несколько позже, на похоронах Мирабо. Музыка Госсекса

произвела на присутствующих необычайное впечатление сосредоточенностью, яркими динамическими эффектами и смелостью оркестровки (прим. 5).

Госсек. Траурный марш

Largo

8 bassa .....!

8 bassa .....!

Tam-Tam *sf* *sf* *sf*

*p* *p* *p*

*ff* *f* *p*

*p* *p* 8.....!

8 bassa .....!



интонации, новые ритмо-мелодические средства музыкальной выразительности, которые затем разрабатывались и в других, более крупных, жанрах (симфонических и оперных), обогащая творчество выдающихся мастеров XIX в. На французской почве заметней всего этот процесс отражен в оперной музыке.

### 3. Парижские оперные театры перед революцией 1789 года. Основные тенденции французского оперного искусства в годы революции. Новые оперные жанры.

Оперный театр всегда играл во Франции большую общественно-политическую роль. Париж неоднократно становился ареной острой борьбы разных оперных школ и направлений. Наиболее жаркие сражения происходили в парижских оперных театрах во второй половине XVIII в., когда французская буржуазия вела решительное наступление, утверждая свою новую идеологию.

Естественно, что в оперном соперничестве столкнулись два ведущих столичных театра — «Королевская Академия музыки» и так называемый «Итальянский театр». Первый служил оплотом придворного абсолютистского искусства и культивировал высокий жанр «лирической трагедии» героико-мифологического содержания. Второй являлся детищем молодой буржуазной культуры и отвечал требованиям новой эстетики, сформулированным в работах французских «энциклопедистов». На его сцене ставились разнообразные оперы бытового содержания, как веселые комедии с музыкой, так и более серьезные пьесы нравоучительного характера. Их музыка выделялась простым и выразительным языком, резко отличным от напыщенной декламации «лирических трагедий».

Однако борьба за новое оперное искусство выражалась не только в борьбе двух указанных привилегированных театров<sup>1</sup>, но и в тех существенных сдвигах, которые происходили в 70—80-х гг. внутри театров, т. е. в эволюции обоих традиционных оперных жанров.

«Королевская Академия музыки» пришла в 70-х гг. к реформе Глюка, оказавшейся важнейшим событием в жизни европейского оперного искусства вообще. Накануне революции композиторы глюковской школы поставили в «Академии» такие крупные произведения, как «Эдип в Колоне» Саккини, «Тарар» Сальери (обе в 1787 г.) и наконец «Демофон» Керубини (1788). Это была линия буржуазного классицизма, приведшая в эпоху наполеоновской империи к монументальным операм Спонтини.

«Комическая опера» эволюционировала от сентиментальных музыкальных комедий к серьезным драматическим операм, подобным «Ричарду-Львиное Сердце» Гретри (1784) и «Нине, или Безумной от любви» Далеярака (1787).

Естественно, что обновление репертуара в годы революции кос-

<sup>1</sup> К ним присоединился накануне революции еще один, так наз. «Театр брата короля», помещавшийся в Тюильрийском дворце.

нулось прежде всего именно жанра комической оперы, более гибкой и легко приспособляющейся к событиям, к требованиям нового времени. В двух крупнейших театрах комической оперы<sup>1</sup> уже в первые годы революции идут такие музыкально-драматические произведения, как «Ужасы монастыря» Бертоне (1790), «Вильгельм Телль» Гретри (1791) и «Лодоиска» Керубини (1791). В этих операх складываются черты нового жанра «Оперы спасения», который в последующие годы якобинской диктатуры получит особую остроту и драматическую силу.

Вместе с тем увеличится и значение комических опер сентиментально-идиллического направления. Такие сюжеты, как «Ромео и Джульетта», «Поль и Виргиния», — привлекут особое внимание крупных оперных композиторов. В 1794 г. появится показательная по самому названию опера Далеярака — «Детство Руссо»<sup>2</sup>.

«Королевская Академия музыки» в первые годы революции (до свержения монархии) продолжает ставить оперы эпигонов глюковской школы. В «Демофоне» Фогеля (1789), «Антигоне» Цингарелли (1790), «Коре» Мегюля (1791) заметны стремления к академизму, с одной стороны, и сентиментализму, с другой. В эти годы продолжают исполняться и традиционные балеты, вроде «Психеи» (1790) и «Вакха и Ариадны» (1791).

Но уже в июне 1790 г. на большой сцене «Академии» идет опера Лемуана «Людовик IX в Египте», значение которой можно уподобить значению постановки в театре «Французской комедии» трагедии М. Ж. Шенье «Карл IX». Последняя представляла собой попытку порвать традиции ложно-классического искусства, создав новый образ «простого короля» в лице Генриха Наваррского. «Людовик IX» Лемуана открыл ряд исторических национальных опер, которые в ближайшие годы приобрели сугубо политический или батальный характер («Осада Тионвиля» Жадена, «10 августа или падение последнего тирана» Крейцера и т. п.).

Большую роль сыграли в истории «Академии» революционные оперы-апофеозы Госсека. Его «Приношение Свободе» оказалось первой оперой, поставленной сейчас же после свержения монархии. Вслед за казнь короля последовало исполнение новой оперы Госсека «Триумф Республики». С этими произведениями в атмосферу «академического» оперного искусства вошел подлинный якобинский дух. На крупнейшей оперной сцене Франции зазвучала «Марсельеза» и другие революционные песни.

Собственно говоря, Госсек в «Театре Национальной оперы»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Старый театр комической оперы (на площади Фавар) получил с 1792 г. название театра «Национальной Комической оперы». Новый театр комической оперы (бывший «Театр брата короля») назывался с 1790 г. по имени улицы, на которой он находился, «Театром Фейдо».

<sup>2</sup> Как известно, литературно-художественные и публицистические произведения Ж. Ж. Руссо оказали исключительное влияние на развитие сентиментального направления в западноевропейском искусстве конца XVIII — начала XIX вв.

<sup>3</sup> Так называлась с 1793 г. «Королевская Академия музыки».

делал то же, что и на «Марсовом поле». Его революционные оперы были по существу театрализованными апофеозами с пением и танцами. Такие представления быстро вошли в моду и получали иногда характерные названия, как напр. «санкюлотиды»<sup>1</sup>.

Художественная ценность таких «опер» обычно незначительна. Но они оказали немалое влияние на деформацию стиля оперного классицизма, нарушив высокий «академический тон» шумом военных оркестров, внося в спокойную атмосферу «храма искусств» возбужденное настроение революционных празднеств.

Своеобразный музыкально-драматический жанр на сцене «Театра Национальной оперы» представляли одноактные оперы типа «Республиканской избранницы» и «Дениса-Тирана» Гретри (1794). Их злободневно-политическое содержание требовало введения в музыку опер революционных песен и танцев и приемов пародирования. Так финал «Республиканской избранницы» построен на мотиве «Карманьолы». Одна из сцен этой антиклерикальной оперы пародирует пение молящихся старушек.

Что касается традиционных балетных постановок, то таковые исчезли со сцены «Театра Оперы» в конце 1793 г., возобновившись снова лишь в годы консульства Наполеона Бонапарта.

Репертуар театров «Комической оперы» в годы революции, как уже сказано, заметно романтизируется. В этом процессе главную роль играет новый жанр «опер спасения» или, как их иногда называют, «опер спасения и ужаса».

Новый оперный жанр отличается рядом характерных музыкально-драматических черт. Родившись в поисках музыкально-драматической реформы и исходя в своих основных установках из принципов музыкальной трагедии Глюка и его школы, «опера спасения» в то же время оказалась родственной жанру буржуазной мелодрамы<sup>2</sup>, начавшей свой расцвет в годы подъема революции. Воздействие мелодрамы на дальнейшее развитие романтического театра XIX в. было, как известно, исключительно сильным.

Подобно мелодраме «опера спасения» строится на элементарных конфликтах и зрелищных эффектах, в которых используется прием непосредственного чередования резко контрастных ситуаций. Для создания наибольшего впечатления и даже эмоционального потрясения «опера спасения» привлекает самые разнообразные средства музыкально-драматической выразительности, среди которых немалое место занимает прием мелодрамы в узком смысле этого слова, т. е. речевой (не вокальный) монолог (или чаще отдельные реплики), сопровождаемый оркестровым аккомпанементом с звукоизобразительными эффектами (вой ветра, шум бури, звуки приближающейся погони, таинственные ночные шорохи и т. п.).

«Опера спасения» характеризуется стремлением к воспроизве-

<sup>1</sup> От слова — *sans-culotte*.

<sup>2</sup> Термин «мелодрама» имеет несколько значений. В истории театра выделяют жанр буржуазной мелодрамы, развившейся в конце XVIII в., как характерный жанр парижских бульварных театров с их яркой зрелищностью, авантурными сюжетами и нравоучительной установкой.

дению колорита места и времени, к патетической музыкальной речи и одновременно к бытовым музыкальным жанрам. Она обращает преимущественное внимание на передачу чувств и настроений, но не брезгает при этом никакими натуралистическими подробностями, помогающими добиться большого впечатления дешевыми театральными средствами. Наиболее «страшные» сцены оформляются с особой тщательностью в расчете на максимальный эффект. Для этих сцен прибегают к разным театральным трюкам, особенно в операх авантюрно-уголовного содержания (так наз. «разбойничьи оперы»).

«Опера спасения» всегда заканчивается счастливо, т. е. победой героя и спасением невинной жертвы. Морально-дидактическая тенденция ощущается совершенно непосредственно. Но вместе с тем общественно-воспитательная роль театра в «операх спасения» безусловно снижается. Героический поступок, являющийся стержнем драматического развития, диктуется чаще всего не антиирианическими и антиклерикальными идеями пьесы, а соображениями личной привязанности, чувством любви и т. д. Таким образом социальная идея произведения становится как бы театральным фоном, дающим возможность для сочинения занятной любовно-приключенческой фабулы. Такая драматическая концепция получит дальнейшее развитие в романтической опере XIX в.; изображение личности героя, его действий и переживаний заслонит все другие интересы художника.

В руках крупных композиторов жанр «опера спасения» сумел в годы революции значительно обогатить французский музыкальный театр. В других странах его воздействие на эволюцию оперного искусства было очень сильным и безусловно плодотворным.

Все виднейшие парижские мастера работали над «оперой спасения». Керубини и Лесюэр оставили выдающиеся образцы его. Чтоб уяснить на конкретных примерах место «опера спасения» в музыкально-драматическом наследии французской революции, следует обратиться к рассмотрению творчества лучших французских оперных композиторов, работавших в Париже в 1789—1799 гг.

#### **4. Оперное творчество Гретри в революционные годы: «Вильгельм Телль», «Революционная избранница» и др. Основные оперы Мегюля конца XVIII в. — от «Стратоники» до «Ариоданта».**

Старейшим мастером французского оперного искусства, продолжавшим свою творческую деятельность в годы революции, был Ан др э Г р е т р и (1741—1813). Приобретя популярность еще в конце 60-х гг. двумя изящными музыкальными комедиями «Люсиль» и «Говорящая картина», Гретри особенно прославился в предреволюционные годы своей оперой «Ричард-Львиное Сердце» — подлинным шедевром французского музыкально-драматического искусства.

В первые же годы революции были поставлены две новые



оперы Гретри — «Петр Великий» (1790) и «Вильгельм Телль» (1791). Вторая из них обнаруживает характерные черты формирующегося жанра «оперы спасения», будучи проникнута идеями тираноборства и народной свободы.

Написанная на текст Седэна<sup>1</sup>, опера «Вильгельм Телль» Гретри заметно отличается от одноименной трагедии Лемьера, положенной в основу либретто, большей лирической окраской народного героического предания<sup>2</sup>. В музыке Гретри много тонкого вкуса и романтического чувства локального колорита.

В начале оперы проходит тема швейцарского пастушеского наигрыша, в дальнейшем широко использованы народнобытовые музыкальные жанры. Прекрасным образцом художественного претворения народной мелодии может служить песня «Об орешине», исполняемая сыном Вильгельма Телля (прим. 6).

Allegretto assai Andantino

Гретри. „Вильгельм Телль“.

Noi set - te, noi set - te,

Je ne veux point te cueil - lir Sous la cou - dret - te,

<sup>1</sup> Перу Седэна принадлежат либретто ряда значительнейших французских комических опер второй половины XVIII в., в том числе «Дезертира» Монсиньи, «Ричарда-Львиное Сердце» Гретри и др.

<sup>2</sup> Краткое изложение либретто «Вильгельма Телля»:

Австрийский наместник Гесслер жестоко притесняет швейцарский народ. Он велел ослепить старика Мельхтала, недостаточно почтительного к властям. Знаменитый охотник и стрелок Вильгельм Телль, отказавшийся поклониться шляпе Гесслера, должен по его приказу стрелять в яблоко, положенное на голову сына. Телль выполняет приказание, но его тем не менее задерживают и отвозят на лодке по озеру в крепость. По дороге подымается буря и опрокидывает лодку. Телль спасается вплавь. Вернувшись домой, он призывает крестьян на борьбу с тираном. Крестьяне штурмуют замок Гесслера. Телль пронзает наместника стрелой. Весь швейцарский народ празднует свою победу и освобождение от деспотизма.

Je n'en ai pas le loisir, — Je suis en cor trop jeu-

3

-net - te Pour cher - cher à te cueil - lir. Noi sette, noi - set - te, noi-

- set - te, Je ne veux point te cueil - lir sous la cou - dret - te.

Подобные песни накладывают на музыку оперы несколько идиллический отпечаток, что должно помочь оттенить более драматические сцены. Последние менее удались Гретри, хотя именно в них появляются черты нового оперного стиля.

Следует отметить две сцены, наиболее характерные в этом отношении: финал II д. — призыв к восстанию швейцарцев, и сцену стрельбы Телля в яблоко, лежащее на голове сына.

В финале II д. за хором женщин, побуждающих мужей к восстанию против тирана, следует выразительная оркестровая интерлюдия и затем после короткой паузы раздается общий крик «К оружию». Сцена стрельбы Телля построена на непрерывном нарастании чувства томительного ожидания результата выстрела.

Гретри прибегает здесь к характерным мелодраматическим средствам оркестрового изложения (тремоло, резкое crescendo, последовательность уменьшенных септаккордов и т. п., прим. 7).

Этот прием станет излюбленным у композиторов «опер спасения».

Все же «Вильгельм Телль» Гретри еще не является специфиче-

Allegro agitato

Грегори „Вильгельм Тель“.

7 *tutti sf*

Тель хочет прицелиться

Он останавливается

*Andante espressivo*

*Allegro*

Флейта *pp* *tutti* *ff*

*Andante*

*Allegro*

*pp* Снова целится *tutti* Снова останавливается *ff*

*Andante*

*pp* Обращается к Гесслеру, который подает знак стрелять. Опускается на колени и взывает к небу

*Allegro*

*ff tutti*

ской «оперой спасения». Ее скорее можно было бы назвать оперой «народно-героической».

Творчеству Гретри чуждо то ощущение тревоги и беспокойства, которые составляют эмоциональную основу нового оперного жанра. Он сам характеризовал музыкально-драматический стиль опер революции выражением «*élan terrible*». Но как раз ему этот «страшный порыв» не был свойственен. Вот почему и самый момент спасения Телля, несмотря на предшествующую ему живописную оркестровую картину бури, не производит такого впечатления, как соответствующие эпизоды в операх Лесюэра, Керубини и других мастеров революционной оперы. Зато в музыке Гретри с большой силой проявились лирико-романтические черты, развившиеся позже в оперном творчестве Буальдьё.

Как уже сказано, Гретри культивировал и другой оперный жанр, возникший в годы французской революции — жанр маленьких агитационных опер, сюжет которых направлен против тирании, против церкви и т. д. Из них наиболее известны упоминавшаяся ранее «Революционная избранница» (или «Праздник Разума») и «Денис-Тиран» (1794).

Действие «Республиканской избранницы» происходит в 1792 г. во французской деревне. На сцене изображается подготовка к революционному празднику. Сельский священник, увлеченный новыми идеями, слагает с себя духовный сан и призывает всех танцевать «Карманьолу», исполнением которой и заканчивается опера.

«Революционная избранница» написана Гретри для «большой» оперы («Театра Национальной оперы»); поэтому в ней разговорные диалоги заменены речитативами.

Кроме уже отмеченной сатирической сцены молящихся старушек, не понимающих, что происходит в церкви, здесь интересны хоровые и танцевальные номера с музыкой нового революционного содержания. Это — массовые музыкальные жанры, столь широко распространенные в революционные годы. Для примера приведем начало одного из общих хороводных танцев, исполняемого всеми действующими лицами оперы вокруг молодой девушки, изображающей статую Разума (прим. 8).

После термидорианского переворота Гретри продолжал сочинять комические оперы, но не создал ни одного яркого произведения. Его последняя опера «Семья» написана в 1803 г., за десять лет до смерти.

Гретри, как самый маститый из французских оперных композиторов, продолжавших творческую работу в годы революции, естественно оказался как бы главой новой оперной школы, основное ядро которой составили композиторы — руководители «Национального института музыки». Первый директор консерватории Бернар Сарретт бросил лозунг: «Революционизируем оперу!». Вслед за Гретри его подхватили Керубини, Лесюэр, Мегюль и другие.

Одним из самых молодых среди них был Этьенн Мегюль (1763—1817). Его первая комическая опера «Эфрозина» была поставлена на сцене «Итальянского театра» (Фавар) осенью 1790 г.

Allegro con brio

Гретри, „Революционная избранница“

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The score begins with a forte dynamic (f) and a first ending bracket labeled '8'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages in the right hand being more melodic and others being more rhythmic. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score concludes with a final cadence in the bass staff.

Затем в годы революции на той же сцене исполнялись «Стратоника» (1792), «Мелидор и Фрозина» (1794), «Юный Генрих» (1797), «Ариодант» (1798) и др. Ряд опер и балетов Мегюль поставил на сцене театра «Национальной оперы», работая там до последних лет жизни.

Всего за двадцать пять лет Мегюль написал для музыкальных театров свыше сорока произведений (опер и балетов). Мировую славу он завоевал уже в годы наполеоновской империи постановкой оперы «Иосиф в Египте».

Среди опер, написанных Мегюлем в эпоху французской рево-

люции, надо выделить две — «Стратонику» и «Ариоданта». В одноактной «героической комедии» «Стратоника» Мегюль раскрыл все лучшие стороны своего лирико-драматического дарования. Музыкальный язык оперы лишен слащавости, свойственной идиллическим пьесам типа «Поля и Виргинии». «Стратоника», как и названная опера, прославляет верную любовь, но художественный интерес композитора сосредоточился не на изображении любовных сцен, а на раскрытии более сложных чувств и переживаний. Лучшие вокальные номера оперы — ария главного героя Антиоха, чахнувшего от неразделенной страсти, и ария его отца, царя Селевка, удрученного тяжкой и непонятной болезнью наследника.

Громадную роль отводит Мегюль в «Стратонике» оркестру. Увертюра оперы — одна из самых блестящих во французской симфонической музыке конца XVIII в. Ее роль в развитии оркестрово-драматической музыки огромна.

Лирическая драма Мегюля «Ариодант», сюжет которой заимствован из рыцарской поэмы Ариосто «Роланд»<sup>1</sup>, отличается большой зрелостью музыкального стиля и сознательным проведением в оркестровой партии принципа лейтмотива. Единый лейтмотив, характеризующий чувство мести Оттона, многократно видоизменяется в зависимости от драматической и психологической ситуации, приобретая то мрачную, то нежную окраску.

Тщательная работа Мегюля над лейтмотивом указывает на углубленное внимание композитора к средствам музыкально-психологической выразительности оперного оркестра. Это — одна из важнейших тенденций всей французской драматической музыки нового времени.

Мегюль еще менее, чем Гретри, может считаться представителем жанра «оперы спасения». Крупнейшими мастерами нового музыкально-драматического стиля являются Лесюэр и Керубини. Их лучшие оперы эпохи революции — «Пещера», «Лодоиска», «Элиза» — по заслугам признаются реформаторскими.

## **5. «Опера спасения» как новый этап в развитии буржуазного оперно-героического жанра. «Ужасы монастыря» Бертоне — первая французская «опера спасения». «Пещера» Лесюэра; ее место в эволюции нового оперного жанра.**

Создание нового жанра «оперы спасения» следует рассматривать как оперную реформу, продолжающую в новых условиях буржуазной революции дело Глюка и его школы. Но композиторы, работавшие над новым жанром, не подражали Глюку, хотя и были

<sup>1</sup> Краткое изложение сюжета «Ариоданта»: Королевская дочь, прекрасная Ина отвергла влюбленного в нее Оттона ради Ариоданта. Коварный Оттон решил оклеветать невинную девушку; он утверждает, что она была его любовницей и приводит ложные доказательства. За это Ину ждет смертная казнь. Однако в последнюю минуту на суде сообщники Оттона выдают его: он передел другую девушку в платье Ины и устроил при свидетелях ночное свидание с ней. Ина торжественно оправдана. Оттон должен понести наказание.

последователями его оперных реформаторских установок; они создали новый музыкально-драматический стиль, качественно отличный от того стиля классицизма, высшим выражением которого явились парижские музыкальные трагедии Глюка.

Являясь следующей стадией в развитии буржуазного оперно-героического жанра, «опера спасения» поворачивает от классицизма к романтизму. В этом повороте и заключается исторический смысл нового явления, его основная, историко-сталистическая тенденция.

Как рубежный момент в развитии героической оперы, жанр «оперы спасения» является кризисным. В нем подводятся итог всем завоеваниям буржуазного оперного искусства, но итог этот дан не в высшем идейном обобщении пройденного пути, а в соединении разных стилей и жанров (лирической трагедии, комической оперы, мелодрамы) ради достижения большего эмоционального впечатления. Черты присущей буржуазному музыкальному театру XIX в. эклектики в «опере спасения» на лицо.

Виднейшие композиторы нового оперного жанра (Керубини, Лесюэр, Бертон) либо вышли из глюковской школы, либо связаны с ней крепкими академическими традициями. Постановка в Париже за два года до революции оперы любимейшего ученика Глюка Сальери «Тарар» оказалась важным промежуточным звеном в подготовке нового оперного жанра<sup>1</sup>. В следующем 1788 г. выступил впервые на сцене «Королевской Академии музыки» со своей «глюковской» оперой «Демофон» Керубини. Через год после взятия Бастилии появилась первая характерная опера нового жанра «Ужасы монастыря» Бертона (1790), в которой специфическая тематика «спасения и ужасов» вызвала попытку нового музыкально-драматического оформления<sup>2</sup>.

Не обладая особенно ярким художественным дарованием, Бертон сумел почувствовать и передать в своей опере новый «дух времени». В его музыке, с одной стороны, много порыва и пафоса, а, с другой стороны, насмешки над лицемерием и ханжеством служительниц церкви (гротескный хор монахинь — «Какой скандал в монастыре» и пр.).

Успех оперы Бертона был очень большим. В значительной степени он объясняется тем, что событие, подобное описанному в либретто, действительно произошло в начале революции, когда один из офицеров национальной гвардии освободил из монастыря свою невесту, насильно заточенную туда в результате придворных интриг.

<sup>1</sup> Либретто «Тарара» (текст Бомарше) дал Сальери сам Глюк. Сюжет этой оперы отличается от классических музыкальных трагедий Глюка не только местом действия (Персия, а не античная Греция), но прежде всего новизной и остротой темы, посвященной идее тираноборства (см. изложение либретто в «Сборнике оперных либретто XVII-XVIII вв.» Музгиз. 1939, стр. 205). В 1790 г. «Тарар» был поставлен заново в измененной редакции с эпилогом, в котором прославлялись народ и свобода.

<sup>2</sup> Изложение либретто оп. «Ужасы монастыря» см. в «Сборнике оперных либретто XVII-XVIII вв.», стр. 246.

Одним из высших достижений в развитии жанра «оперы спасения» явилась «Пещера» Лесюэра, характернейшей фигуры среди композиторов революционной эпохи.

Много работавший до оперы в области культовой музыки, Лесюэр в годы революции усиленно культивировал новые массово-монументальные музыкальные жанры. Им написаны оды и кантаты для хоров и оркестров колоссальных составов, а также отдельные песни для празднеств революции («Песнь триумфа Республики» и др.).

Очень значительна педагогическая работа Лесюэра в Парижской консерватории, в которой он занимал профессорскую должность в течение ряда десятилетий с момента ее открытия. К ученикам Лесюэра принадлежат такие крупнейшие французские композиторы XIX в., как Берлиоз, Гуно и др.

Первым музыкально-драматическим произведением Лесюэра явилась опера «Телемак», написанная незадолго до начала революции в «классическом» стиле глюковской школы, но поставленная впервые лишь в 1796 г. на сцене театра «Национальной комической оперы» (Фавар).

«Пещера», прославившая имя Лесюэра, исполнена была впервые на сцене театра Фейдо в феврале 1793 г., в напряженнейший момент разворачивавшихся революционных событий (менее чем за месяц до этого был казнен король Людовик XVI). «Пещера» с необычайной силой и страстью выразила господствовавшее в Париже настроение тревожной взволнованности, чувство необычайного душевного потрясения и бурного подъема. На долгое время она осталась образцом «оперы ужасов».

В основе либретто «Пещеры» лежит один из эпизодов знаменитого авантюрного романа Лесажа «Жиль-Блаз»<sup>1</sup>. Но в трактовке Лесюэра сюжет романа принял значительно более мрачную романтическую окраску. В этом безусловно сказалось влияние модных «разбойничьих» пьес и в первую очередь «Разбойников» Шиллера. Основная идея спасения, определяющая жанр оперы, последовательно раскрывается на протяжении всей композиции. Момент спасения героем героини оперы напряженно ожидается с самого начала произведения. Чем ближе к этому моменту, тем напряженность ожидания становится все более сильной. Кульминация

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто «Пещеры»: Банда испанских разбойников нападает на усадьбу Альфонса. Его дом разграблен и сожжен, жена Серафина уведена в плен. Сам Альфонс под видом слепого нищего блуждает по окрестным местам, разыскивает следы Серафины. Она живет в пещере разбойников. Их атаман Роландо и его соперник жестокий Рустан влюбляются в нее. Рустан организует среди разбойников заговор против Роландо. В пещеру проникает Альфонс. Он решает открыться Роландо, рассчитывая на его великодушие. Атаман, боясь бунта разбойников, обещает защищать Серафину и ее мужа. Выясняется, что Роландо — давно пропавший брат Серафины, с детства похищенный разбойниками. Рустан со своей шайкой нападает на Роландо. Гибель его неминуема. Но в последнюю минуту к месту боя прибывает слуга Альфонса Жиль-Блаз с вооруженным отрядом. Серафина, ее муж и неожиданно обретенный брат спасены.



и развязка оперы производят впечатление громадного облегчения, величайшей эмоциональной разрядки.

Все средства музыкально-драматической выразительности направлены Лесюэром на создание основного впечатления — на длительную подготовку напряжения, на доведение его до кульминации и на его разрешение в конце оперы. Лесюэр не боится чрезмерного выражения чувств, преувеличенности в передаче переживаний героев. В этом он — романтик, а его опера — отправная точка в истории оперной «романтики ужасов» XIX века.

Лесюэра в опере интересует не столько музыкально-драматическая характеристика отдельных персонажей, сколько обрисовка сценических ситуаций. Наиболее удачны в этом отношении хоры разбойников, придающие некоторым картинам оперы весьма специфический колорит, а также сцена-пантомима, изображающая битву разбойников с отрядом Жиль-Блаза (кульминационный момент оперы перед развязкой действия).

Чтоб избежать однотонности музыкального выражения Лесюэр вводит в оперу и лирические эпизоды (в партиях положительных героев — Альфонса и Серафины); но они уступают драматическим сценам и номерам оперы. В последних очень велика роль оркестра. Ему поручается создание того тревожного напряженного настроения, которое господствует во всем произведении. И оркестр Лесюэра — исключительного мастера в этой области — всегда находится на высоте поставленной задачи.

Для характеристики музыкально-драматического языка «Пещеры» приведем отрывок из арии Серафины (последнее действие оперы). Здесь и вокальная партия и оркестровое сопровождение одинаково выразительны (прим. 9).

Своеобразие оркестрового письма Лесюэра с большой отчетливостью проступает в увертюре оперы. Ее музыка отличается

Лесюэр. „Пещера“. Ария Серафины

*Spiritoso poco Vivace ed Agitato*

9

*pp*

Je suivrai tes

pas Oui, oui, je veux

*poco ritard.*

for\_cce m'a\_ban\_don.ne... Je veux te sui\_vre et

*p* *f*

fais un vain ef\_fort je veux te

*p* *f* *p*

sui\_vre et fais un vain ef\_fort

*pp* *f*

несколько «растрепанным» импровизационным характером. Всячески подчеркиваются контрасты. Нервные динамические пассажи (часто синкопического ритма) сменяются отдельными певучими фразами, резкие аккорды духовых *sforzando* чередуются с приглушенным тремоло струнных инструментов. Все это не столько рисует определенные законченные музыкальные образы, сколько

способствует созданию какого-то неопределенно-романтического настроения, достаточно драматически сгущенного. Краска везде преобладает над рисунком, оркестровая звукопись заслоняет работу над формой.

Позже Лесюэр значительно изменил свой музыкально-драматический стиль, создав уже в следующем за постановкой «Пещеры» году идиллическую оперу «Полю и Виргиния», а затем, в годы империи, обратясь к жанру блестящей «большой оперы» («Барды», «Триумф Траяна» и др.). «Пещера» осталась в его творчестве произведением уникальным и в то же время наиболее художественно ценным.

Но еще до постановки «Пещеры» на сцене того же театра Фейдо была исполнена «опера спасения» Керубини «Лодоиска», которая сразу же выдвинула автора в первые ряды композиторов нового жанра и определила его лицо, как крупнейшего оперного реформатора. Продолжительная работа Керубини над жанром «оперы спасения» требует специального рассмотрения.

## **6. Творческий путь Керубини. Его оперное творчество революционных лет — от «Лодоиски» до «Водовоза». Значение опер Керубини для дальнейшего развития оперного искусства в XIX в.**

Луиджи Керубини родился во Флоренции 14 сентября 1760 года. Первоначальное музыкальное образование он получил у отца—концертмейстера оперного театра. В 1778 г. Керубини был послан в Венецию, где он в течение нескольких лет занимался полифонией под руководством знаменитого Сарти и сочинял много церковной католической музыки.

Первые опыты Керубини в области оперной композиции относятся к началу 80-х гг. Он быстро написал несколько итальянских опер-seria для разных театров (Флоренция, Венеция, Мантуя) и в 1784 г. отправился в Лондон, где получил место королевского придворного композитора. Работой в Лондоне Керубини завоевал прочную оперную репутацию, которая помогла ему попасть в Париж — цель его композиторских устремлений.

В Париже Керубини поселился с 1788 г. Французский оперный театр переживал в это время большой расцвет. В «Королевской Академии музыки» господствовали оперы глюковской школы. Только что были поставлены «Эдип в Колоне» Саккини, «Тарар» Сальери, равно как и последние оперы знаменитого соперника Глюка Пиччини. Все это были славные итальянские мастера, хорошо известные Керубини. Наряду с ними подвизался в «Академии» и Гретри, опера которого «Амфитрион» шла последней постановкой сезона.

В театре «Комической оперы» исполнялись не менее интересные новинки, из которых наибольшим и заслуженным успехом пользовалась опера Далейрака «Нина, или Безумная от любви».

Сам Керубини по своим художественным симпатиям был бли-

жок к глюковской школе. Перед приездом в Париж он поставил в Италии «Ифигению в Авлиде», написанную как опера-seria, но с заметным влиянием нового французского музыкально-драматического стиля. В Париже Керубини скоро добился заказа на большую оперу для «Академии». Известный литератор Мармонтель написал либретто оперы «Демофон», музыку к которой Керубини сочинил в самый короткий срок. Но исполненная в первый раз в начале декабря 1788 г., опера успеха не завоевала. Музыка Керубини оказалась для парижан слишком трудной и непонятной. Несмотря на некоторые итальянизмы, Керубини в «Демофоне» развил глюковские оперные принципы, но усложнил его музыкальный язык обильным внесением полифонических приемов и развитием оркестрово-симфонических элементов. Это осталось характерным и для более поздних произведений Керубини<sup>1</sup>.

За «Демофоном» в 1791 г. последовала «Лодоиска» — первая революционная опера Керубини, написанная им в новом жанре «оперы спасения». Она поставлена на сцене театра Фейдо (Комическая опера), но по композиции отдельных сцен и номеров является большим музыкально-драматическим произведением героического содержания.

«Лодоиска» определила творческое лицо Керубини на ряд лет. Он продолжал работать, усовершенствуя новый оперный жанр, выступая как реформатор оперного театра. В 1794 г. последовала опера «Элиза», в 1797 — «Медея», в 1800 — «Водовоз». Последняя опера является вершиной музыкально-драматического творчества Керубини.

С начала основания консерватории Керубини принял в ее деятельности самое энергичное участие. Он состоял в числе ее первых инспекторов, затем был профессором и наконец директором. Последнюю должность он занял, достигнув 60-ти лет, и пробыл на ней еще двадцать лет, почти до самой смерти.

Состоя на службе в консерватории, Керубини много внимания и сил отдавал революционной музыке, работая по музыкальному оформлению революционных празднеств, сочиняя массовые песни и гимны. Между 1795 и 1798 гг. он написал не менее шести крупных хоровых произведений, среди которых — «Гимн Пантеону», «Песнь 10 августа», «Ода к 18 фруктидора», «Гимн для праздника молодежи» и др.

В годы империи Керубини переживал большой творческий кризис. Одно время он совсем отошел от композиторской работы, а позже увлекся культовой музыкой, создав много выдающихся произведений в этой области (особенно известны месса F-dur и реквием C-dur). В 1806 г. Керубини написал для Вены (на немецком языке) оперу «Фаниска», произведшую громадное впечатление на Бетховена. В последние годы наполеоновского владыче-

---

<sup>1</sup> По существу развитие глюковских традиций в «Демофоне» было близко к тому, которое осуществил на несколько лет раньше в «Идомене» Моцарт.

ства он вернулся к работе для парижской оперы, но его новые постановки успеха не имели («Абенсерраги», 1813).

Керубини написал также много камерной музыки — вокальной и инструментальной. Центральное место занимают в ней струнные ансамбли, особенно квартеты, среди которых наиболее известен Es-dur'ный.

Умер Керубини в глубокой старости в марте 1842 года, окруженный почестями и переживший не только всех своих сверстников, но и многих музыкантов младшего поколения (Буальдьё, Беллини, Вебера и других).

Из опер Керубини, относящихся к годам французской революции, три принадлежат по тематике к жанру «опер спасения», а одна «Медея» — написана на классический антично-мифологический сюжет. Вместе с тем музыкальные образы «Медеи» отличаются глубоким психологическим содержанием, а ее увертюра является одним из лучших симфонических созданий Керубини. По драматически-напряженному развитию музыкально-тематического материала она уже предвосхищает симфонические увертюры Бетховена.

В отличие от других своих опер, Керубини назвал «Медею» лирической трагедией, но ее музыкально-драматические принципы по существу мало чем отличны от прочих «опер спасения». Остановимся на каждой из них по порядку.

«Лодоиска» (героическая драма в 3 действиях) написана по сюжету современного романа Луве-де-Кувре «Любовные похождения кавалера Фоблаза»<sup>1</sup>. Керубини создал волнующий музыкальный спектакль, захватывающий многими драматическими эпизодами. Уже первые сцены с татарами вносят в оперу своеобразный колорит, обогащаемый затем введением локального польского элемента (полонез в сцене Флореского и Фарбеля из I д.). В обрисовке действующих лиц Керубини не избегает комических приемов (Фарбель — слуга Флореского — тип Лепорелло); в то же время в отдельных моментах оперы он подымается до трагедийных высот (ария заключенной в замке Лодоиски). Художественная «серцевина» оперы — в развернутых драматических сценах, раскрываю-

---

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто «Лодоиски»: Польский рыцарь Флореский вместе со слугой Фарбелем разыскивает свою невесту Лодоиску, коварно похищенную влюбленным в нее Дурлинским. В окрестностях замка, принадлежащего Дурлинскому, Флореский встречает отряд татар во главе с их предводителем Тициканом. После поединка Флореского с Тициканом они заключают мир; Тицикан клянется в дружбе Флорескому и обещает ему свою помощь в опасности. Проникнувших в замок Дурлинского, Флореского и Фарбеля хотят усыпить по его приказу сонным зельем. Но благодаря пронизательности Фарбеля они избегают этого и, подменив за ужином стаканы, спивают польских офицеров, а сами устремляются к Лодоиске, заключенной в башне замка. Дурлинский задерживает их и грозит убить Флореского, если Лодоиска не откажется от него и не станет женой Дурлинского. Флореский предпочитает умереть. Дурлинский угрожает смертью обоим влюбленным. В последнюю минуту в замок врываются татары с Тициканом, освобождают Флореского и его невесту. Берут Дурлинского в плен и уничтожают его замок как оплот деспотизма.

щих основную героическую идею оперы, как идею освобождения невинной жертвы из рук жестокого тирана.

Поэтому все внимание Керубини устремлено на драматический «треугольник» главных действующих лиц (Лодоиска и борящиеся за нее Дурлинский и Флореский). Все остальное — яркий фон, лишь способствующий усилению основного художественного впечатления.

В расположении и композиции главных драматических сцен «Лодоиски» видны влияния школы Глюка и вообще французского классицизма.

В первом акте драматическое начало (столкновение Флореского и Тицикана) оказывается «ложным». Узел сценической интриги «завязывается» лишь в финале. Герои еще не имеют больших ответственных «номеров». Во втором акте даются арии разлученных любовников. Между ними — два «дуэта столкновений»: тирана и его жертвы (Дурлинский и Лодоиска) и обоих соперников (Дурлинский и Флореский). Финал — драматическая катастрофа: герой попадает в руки злодея. В третьем акте — главная драматическая ария Лодоиски, мучающейся в неизвестности после неудачной попытки Флореского спасти ее. Злодей торжествует, готовясь удовлетворить свою месть (ария мщения Дурлинского). Финал — развязка: неожиданное спасение заточенных героев-возлюбленных татарским ханом: торжество добродетели, гибель тирана. Большие ансамбли (терцеты, квартеты) расположены также по восходящей драматической линии.

Соответственно этому постепенно драматизируется и музыкальный язык Керубини. Преимущественно жанровые или «ложно-драматические номера первого действия оперы сменяются во втором акте обостренно драматическими сценами (арии Лодоиски и Флореского, дуэты столкновений); музыка третьего акта приобретает углубленно психологический характер (лучшая ария Лодоиски), не лишаясь в то же время контрастно-драматических черт (ария смерти Дурлинского и ария отчаяния Лодоиски, последний напряженнейший ансамбль трех главных персонажей оперы и следующая за ним мелодрама — шум битвы и появление спасителя Тицикана).

Но, следуя за Глюком в принципах распланировки музыкально-драматического действия, Керубини в «Лодоиске» обнаруживает и существенные отличия от классических традиций. «Лодоиска», как и последующие за ней «оперы спасения» Керубини, прежде всего «опера характеров», в то время как оперы Глюка и его школы, обобщенно выражающие основную идею произведения, — прежде всего «оперы психологических ситуаций». Поэтому Керубини уделяет исключительное внимание индивидуальной музыкально-драматической обрисовке персонажей оперы. Флореский не похож ни на Дурлинского, ни на Фарбея, ни на Тицикана. Все это — отдельные действующие лица, а не носители определенных идей, какими в основном являются герои Глюка.

Указанная черта для всего жанра «оперы спасения» очень характерна. Она свидетельствует о поисках музыкально-драматического реализма и в этом смысле является исторически весьма прогрессивной, определяющей художественно-реалистические тенденции ведущих оперных школ XIX в.

Музыкально-драматические приемы Керубини в «Лодоиске» чрезвычайно выразительны. Они исходят в значительной степени из идеи симфонизации оперы, которая в свое время характеризовала одну из существенных сторон музыкально-драматической реформы Глюка.

Керубини проводит эту идею с большой последовательностью, расчищая тем самым путь для оперных композиторов последующих поколений.

Не удивительно, что заслуги Керубини так высоко оценивались Бетховеном, опера «Фиделио» которого является свидетельством плодотворного влияния французского мастера на творчество величайшего симфониста.

Но приемы симфонического развития музыкально-драматического материала, примененные Керубини в «Лодоиске», еще не означали симфонического метода мышления. Керубини — мастер оперного театра, композитор-драматург, использующий средства симфонической музыки для обогащения музыкально-драматического жанра. В то же время Бетховен — мастер симфонического письма, композитор переносающий в оперу симфонические принципы и обогащающий новыми музыкально-драматическими идеями всю концепцию классического симфонизма.

Для Бетховена, как для симфониста, наиболее ценными были возможности широких музыкальных обобщений, мыслившиеся именно в крупном симфоническом плане. Для Керубини, как для оперного композитора, наиболее ценными были возможности музыкальных характеристик, мыслившиеся именно в крупном драматургическом плане.

В «Лодоиске» — первом в творчестве Керубини опыте построения нового музыкально-драматического жанра — указанные устремления композитора выступают очень отчетливо. В оркестровой партии оперы, исключительно значительной в музыкально-характеристическом и драматургическом отношении, использован разнообразный тематический материал, разрабатываемый типично симфоническими средствами (мотивная разработка).

Блестящим образцом оркестрово-симфонического письма Керубини является увертюра оперы, не претендующая на художественное обобщение основной идеи оперы, но воссоздающая в четких и сильных образах основной драматургический замысел произведения.

В высшей степени показательно, как использован тематический материал увертюры в самой опере. Он связан с последним актом ее, с моментом драматической кульминации и развязки. Фанфара, возвещающая о прибытии к замку Тицикана и о близком спасении Лодоиски и Флореского, пререзает заключительную часть увертюры.

ры, живо напоминая фанфару прибытия министра, спасающего Леонору и Флорестана, в опере Бетховена<sup>1</sup>.

Вокальный стиль опер Керубини отличается необыкновенной драматической убедительностью. Декламация и кантилена, медленные плавные мелодии и бурные пассажи свободно чередуются, исходя из общих художественно-выразительных целей. Блестящий вокальный мастер, выученик итальянской оперной школы, Керубини обогатил итальянское мелодическое письмо, пропитав его французской театральностью, связав пение с жестом, действием, актерской игрой.

Лучшим образцом оперного стиля «Лодоиски» вообще и ее вокального стиля в частности является ария героини из II акта. Традиционные части ее (вступление, медленное *Cantabile* и страстное *Allegro*) показательны в равной мере. Необыкновенно сильны речитативные фразы вступления, поддерживаемые содержательными репликами оркестра; кантилена перебивается взволнованными паузами; в *Allegro* чувства Лодоиски показаны во всей их несдерживаемой силе, как чувства подлинной волевой героини, а не пассивной жертвы коварного злодея (прим. 10а, б, в).

«Лодоиска» — замечательное достижение Керубини. Это — произведение, рожденное в очистительном огне революции.

Керубини. „Лодоиска“ Ария Лодоиски

а) Речитатив

Лодоиска

Что го-во-рю! О,

*Allegro*

10

бог!

Что, ес-ли он ре-

<sup>1</sup> См. главу третью, стр. 139—140. Замечательно, между прочим, сходство имен героев в операх «Лодоиска», «Элиза» и «Леонора» — Флореский, Флориндо и Флорестан. Характерно также, что все три оперы названы именами героинь.



шит. ея на этот замо́к на. гря.нуть! На этот страш.ный

*fp*  
*f*

за.мо́к! О, бо́г!

*fp*  
*f*

6) Larghetto

О, бо́г!

*p*

В мо.их тю.рем.ных сте.нах мо.я пе.

- чаль бы.ла так тяж.ка; но у.те.

ша - лась в ти - хих гре - зах, и серд - це

бялось полно люб - ви, и серд - це бя - лось пол -

но — люб - ви.

в) Allegro

Но е - му да - тьно.

- гиб - нуть? Лучше смерть пусть при - дет!

Музыкальный фрагмент из оперы «Элиза» Кюбикена. Вверху — вокальная линия с лирическими текстами: «Да луч-ше смерть, лучше смерть, пусть при-дет!». Внизу — фортепиано-сопровождение с динамическими обозначениями *f* и *p*.

Следующая опера Керубини «Элиза или путешествие на ледник Сен-Бернара» появилась на сцене театра Фейдо в декабре 1794 г. — в первый театральный сезон после термидорианского переворота. Шел разгул белого террора, бывшие революционные лозунги лицемерно прикрывали контрреволюционные действия. В искусстве тематика тираноборства уступает место «общечеловеческим» проблемам любви, дружбы, сострадания и т. п. В театре усиливается господство мелодрамы с «ужасными» сюжетами и сентиментальной семейно-мещанской комедии. В опере ставятся «Пещера» Мегюля (на много уступающая одноименному произведению Лесюэра), «Бандит» Крейцера и чувствительные пьесы с музыкой Далеирака, вроде «Бедной женщины» (1795).

Сюжет либретто «Элизы» Керубини вполне соответствует указанным тенденциям<sup>1</sup>.

По жанру «Элиза», как и «Лодоиска», — «опера спасения». Но если в «Лодоиске» герои были разлучены жестоким тираном, победа над которым возвращала им любовь, то в «Элизе» злодей-разлучник отсутствует. Вся драма развивается не столько из-за отказа отца Элизы на ее брак с бедным художником (это, так сказать, предъистория оперы), сколько из-за ревности Флориндо и его подозрений в измене невесты. Поэтому большое значение здесь приобретают не мотивы борьбы, а мотивы примирения; идея тирано-ненависти сменяется идеей человеколюбия. Спасение Флориндо, застигнутого в горах бурей, приобретает символично-гуманистическое значение. Ведь герой оперы покушался на самоубийство. Это — уже типичный герой нового времени, герой-романтик.

Родственнее друг другу женские образы обеих опер Керубини. Элиза, как и Лодоиска, настоящая активная героиня. Она идет на помощь жениху, узнав о причине его бегства в горы. Ее не оста-

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто «Элизы»: Молодой художник Флориндо безосновательно подозревает в измене свою невесту Элизу. Он отправляется в путешествие по Альпам, надеясь найти смерть в суровых горах. Узнавшая об этом Элиза в ужасе спешит за ним. Измученная тяжелыми переходами, она попадает случайно в тот же Сен-Бернарский монастырь, где находится и Флориндо. Однако она не успевает предостеречь его. Он не старается избегать опасностей: снежная лавина увлекает его в глубокую пропасть. Монахи спасают Флориндо; он остается жив. Элиза уверяет его в своей невинности.

навливают ни трудности путешествия, ни его опасности. Это — прообраз будущих лучших (и редких) героинь романтических опер, начиная с Леоноры Бетховена (Агата в «Вольном стрелке», Валентина в «Гугенотах», Леонора в «Трубадуре»).

В «Элизе» громадное значение приобретает жанрово-бытовая музыка и изображение картин природы.

Сценически контрастное изображение бурной ночи в горах, мирной картины пробуждающегося монастыря, страшного ледяного обвала — интересно не столько в красочно-декоративном плане, сколько в плане всей оперно-драматической композиции. Аналогичную функцию важных компонентов музыкально-драматического развития выполняют и сцены народнобытового характера, вводимые в действие оперы как контраст возволнованным ариям главных героев. (в I действии — песня погонщика мулов, предшествующая арии Флориндо; но II действии — песня савояров, предшествующая арии Элизы).

Локальный колорит народных песен подчеркнут очень сильно. Савояры поют свои песни на народном диалекте, оркестр подражает народным инструментам. Хор савояров сопровождается крестьянской лирой и маленьким барабаном (тамбури); в одной из песен видно подражание звуку пастушеских колокольчиков.

Большое место, отводимое жанровой музыке, подчеркивается в увертюре «Элизы». В медленном вступлении звучит наигрыш пастушьей мелодии на характерной выдержанной квинте в басу (валторны). В то же время Allegro увертюры передает общий романтико-драматический тон оперы прим. 11а, б, в).

а) вступление

Керубини. „Элиза.“ Увертюра

11

б) первая тема allegro

в) вторая тема allegro



Примером использования народнопесенной мелодии в жанровой сцене оперы может служить песня старого савояра (f-moll), исполняемая между куплетами хора савояров (A-dur) в начале II действия. (Утро, у стен монастыря, прим. 12).

Керубини. „Элиза“

12

Li. son r'fu. sa plus d'un a. mant, d'ja. not' en

fa. veur d'son ar. gent, dé.poux fu. tur eut l'pri. vi. lè. ge, dé.poux fu.

.tur eut l'pri. vi. lè. ge.

Некоторые сцены «Элизы» прекрасно демонстрируют театрально-композиционное мастерство Керубини и его острое драматическое чутье. Такова, например, сцена спасения гибнущего в горах Флориндо — самая эффектная и захватывающая во всей опере. Это — кульминационный момент в развитии драматического действия, типично мелодраматический по сценическим приемам.

Декорация альпийских ледников, создающая настроение ничтожества человека перед грозной величиестью природы, переключка хоров, находящихся в глубине пропасти и на вершине скал, расположение главных героев драмы, подготовка напряженнейшего момента, когда катящаяся ледяная лавина уносит Флориндо в бездну,— все это свидетельствует о виртуозном владении Керубини техникой оперной драматургии. Позже примеры такого исключительно мастерства встретятся в зрелых парижских операх Мейербера.

«Элиза» в большей степени, чем «Лодоиска», — романтическая опера. Но в то же время в ней сильней и реалистические черты. И дело здесь не только в обрисовке героев, в их музыкально-драматической и психологической характеристике, а в общем стремлении Керубини к показу живых и обычных людей с их повседневными заботами, радостями и страданиями. Эта художественно-реалистическая тенденция сказывается и в совокупности всех сторон музыкально-драматической композиции, использующей разнообразие средства сценической выразительности ради достижения глубокого и жизненно-правдивого впечатления.

Еще дальше в этом отношении пошел Керубини в «Водовозе»<sup>1</sup> — своей последней опере революционных лет, поставленной на сцене театра Фавар в самом начале 1800 года.

Либретто «Водовоза» написано известным драматургом Буйи (Bouilly) и считалось многими авторитетами с театральной точки зрения образцовым<sup>2</sup>.

Фабула «Водовоза» очень проста и привлекает своей жизненностью. В опере нет никаких романтических преувеличений; каждая драматическая ситуация естественна и правдива. И музыка Керубини в «Водовозе» отличается большой непосредственностью выражения, отсутствием многих оперных условностей. Так, в «Водовозе» отсутствуют большие драматические арии с патетическими речитативами и обязательным чередованием медленных и быстрых частей. Да и вообще количество сольных номеров сведено до минимума: только в начале оперы помещены романс Антонио и песня Микели. Главным драматическим героям оперы — преследуемому французской полицией графу Арману и его жене Констанс — дан только один небольшой, хотя и выразительный, дуэт. Остальные номера оперы, прерываемые разговорными диалогами, являются большими ансамблями (трио, квартет, хор), свободными сценами (финалы) и мелодрамами (речевые реплики в сопровождении оркестра).

<sup>1</sup> Подлинное французское название оперы «Les deux journées», т. е. «Два дня». В немецкой переделке опера названа «Wasserträger» — «Водонос»; под этим именем она перешла и на русские оперные сцены. Но лучше применять название не «Водонос», а «Водовоз» в соответствии с фабулой оперы.

<sup>2</sup> В кратких словах, содержание либретто «Водовоза» сводится к следующему: Граф Арман и его жена Констанс, подвергаясь преследованиям всевластного министра Мазарини, скрываются в домике водовоза Микели близ парижской заставы. Во время обыска водовоз выдает графа за своего отца, а его жену — за свою дочь. Этим он отблагодарил Арма-

Но, способствуя естественности и непринужденности развития драматического действия, такая необычная в опере композиция вместе с тем не снижает музыкального содержания произведения, не делает «Водовоза» пьесой с отдельными вокально-инструментальными вставками.

О значительности музыки «Водовоза» и о высоком уровне музыкального стиля говорит прежде всего знаменитая увертюра оперы. В ней Керубини не только еще раз продемонстрировал свой громадный музыкально-драматический талант, но впервые добился подлинно симфонического выражения мыслей. Недаром говорят, что эта увертюра произвела особое впечатление на Бетховена, что ее влияние заметно на увертюрах «Леоноры». Действительно, увертюра к «Водовозу» родственна творчеству Бетховена по всему своему героическому духу, по напряженной динамике симфонического развития, обусловленной контрастностью основных музыкальных тем-образов.

Контрастное сопоставление активно-волевого и пассивно-лирического начала дано уже в самом начале увертюры, во вступительном *Andante*. В *Allegro* выделяется первая героическая тема (прим. 13 а, б).

Увертюра к «Водовозу» написана в законченной форме сонатного *allegro*. Примечательна не только общая структура его (развитое вступление, большая утверждающая героическую идею оперы кода), но также ладо-интонационные детали (мотивная связь тем, тональные сопоставления, подчеркивание гармонических красок) и орке-

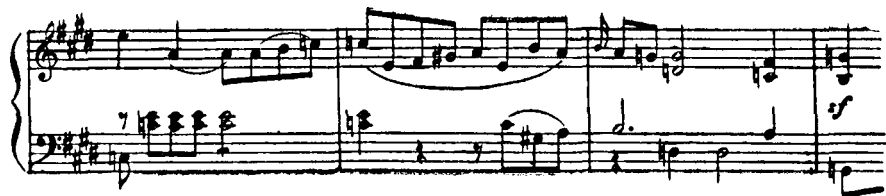
а) *Andante molto sostenuto* Керубини. „Водовоз“ Увертюра

13

на, когда-то спасшего жизнь его собственному сыну Антонио. Для того, чтобы тайно переправить графа через заставу, водовоз перевозит его в бочке из-под воды, а Антонио провожает Констанс, выдавая ее за свою сестру. Но графу не удается проникнуть в тот дом крестьянина, где он должен был найти приют, и он принужден скрываться в большом дупле дерева. Разыскивая графа, стражники встречают его жену, принимают ее за крестьянку и преследуют своими грубыми ухаживаниями. Граф в гневе выскакивает из дупла и вступает за Констанс. Его узнают и схватывают. Но в последний момент Микели извещает всех о том, что граф помилован королевой и должен быть освобожден.

6) Allegro





строчка. В последней ясно обнаруживается стремление к динамическим контрастам, к игре тембров и т. п. В целом, эта увертюра — высочайшее достижение Керубини и в его лице всей французской симфонической литературы революционной эпохи.

Из музыкально-драматических номеров «Водовоза» остановимся на двух: песенном и разговорном. Оба они сопровождаются оркестром.

Первый — романс Антонио, начинающий музыку оперы. Это — простая задушевная песня (g-moll 6/8) народно-бытового склада. Она сразу придает опере характер большой простоты и искренности. Какая бы то ни было риторика, столь присущая французской опере, ей чужда (прим. 14).

Второй эпизод — мелодрама последнего акта. Арман, пользуясь уходом крестьян, вылезает из дупла дерева, где он прячется от стражников. В простых трогательных словах он вспоминает Констанс и выражает беспокойство о ее судьбе. И здесь музыка очень

АНТОНИО

Andantino con moto

Керубини. „Водовоз“

Un pauvre pe - tit Sa - voy - ard mourrait de

14

froid et de souf - fran - ce, un Français pas - se par ha -

sard l'entendgé - mir vers lui s'a - van - ce, l'en-

-tend gé - mir vers lui s'a - van - ce

проста, пластична и выразительна. Фразы оркестра чередуются с репликами Армана (прим. 15).

Жанровая музыка, равно как и оркестровые вступления к хорovým сценам, начинающим 2-ю и 3-ю картины оперы, занимает немаловажное место в общей музыкальной композиции. Хоры стражи

Мелодрама

*Sostenuto assai*

Керубини. „Водовоз“

15 *pp* *pp*

Граф вылезает из дупла

„Как душно в этом дупле...  
Ах! вздохнем минуту!“

*r*

„О моя Констанце! Как беспокоюсь я о твоей судьбе! Кто уберезет те- бя от опасностей?“

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нотного записи. Каждая система включает две стaves (верхнюю и нижнюю). В первой системе в правой части нотной записи вписаны русские слова: „Охраний ее, о провидение, я поручаю ее тебе!“. Во второй системе в правой части нотной записи вписаны русские слова: „Идут; окремься“.

предвещают усиление драматического напряжения, назревание конфликта; хоры крестьян, наоборот, говорят о скором разрешении конфликта, о приближающейся развязке драмы.

Еще значительнее драматические ансамбли, особенно большой финал первого действия, написанный с исключительным мастерством композиции. Примечательно, что в нем (в оркестровой партии) использованы как мотивы воспоминаний фразы из первого романа Антонио. На этих же мотивах построены и заключительный хор оперы, что дает возможность говорить о композиционной связи всего драматического развития оперы через тематическое единство трех важнейших и разнохарактерных моментов — начала (романс Антонио), середины (ансамбль финала I акта) и конца оперы (общий заключительный хор).

«Водовоз» представляет собою дальнейшее «снижение» оперного стиля Керубини на путях его музыкально-драматических поисков: от героической «Лодоиски» через романтическую «Элизу» к бытовому «Водовозу». Идея «спасения» присуща и последней опере. Но благородный поступок простого скромного савояра лишен всякого героико-романтического ореола. Он сугубо прозаичен: преследуемого героя спасают, спрятав в обычной бочке от воды. Здесь нет ни средневековых замков, ни монастырей, спрятанных в горах, как нет ни сражающихся татар, ни бесстрашно карабкающихся по скалам монахов. Но и татарского полководца Тицикана и старого настоятеля сен-бернарского монастыря и простого водовоза Мижели объединяет одно чувство — чувство сострадания к несчастным. Это высокое чувство гуманизма, воспитанное революционной эпохой, проходит не только через все лучшие оперы Керубини, но и через оперное творчество крупнейших композиторов XIX в., от Бетховена до Верди. В этом гуманистическом чувстве надо искать основы художественного реализма новых оперных школ разных стран и направлений.

Как уже сказано, Керубини и после «Водовоза» сочинял оперы. Но ни одна из них не поднялась до уровня его опер революцион-

ных лет. «Лодонска», «Элиза» и «Водовоз» остались лучшими и показательными во всем разнообразии единого жанра.

Да и судьба всего жанра «оперы спасения» оказалась после «Водовоза» очень тяжелой. Наступившая эпоха господства Наполеона повела французское оперное искусство по иным путям. Оперные композиторы стали больше думать не о дальнейших реформах музыкально-драматического стиля, а о возвращении к былым лучшим достижениям национальной оперы, о сохранении традиций глюковской школы, о реставрации классицизма.

«Опера спасения», созданная в накаленной творческой атмосфере революционных лет, пытавшаяся вдохнуть новый революционный дух в старые оперные традиции, потеряла почву под ногами. Она не создала во Франции после 1800 г. ни одного значительного произведения, но оказалась громадной живительной силой для подъема музыкально-драматического искусства в других европейских странах.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ПАРИЖСКАЯ ОПЕРА ПРИ НАПОЛЕОНЕ (ГОДЫ КОНСУЛЬСТВА И ИМПЕРИИ)

1. Французское искусство в годы консульства и империи; борьба в нем классических (академических) и романтических (новаторских) тенденций. Изменения, происшедшие в музыкальной области: новые песни, теоретические работы парижской консерватории.

9 ноября 1799 года (18 брюмера по французскому революционному календарю) генерал Наполеон Бонапарт, вернувшись из египетского похода, произвел государственный переворот. Под видом «спасения республики» он ликвидировал директорию и оба законодательных собрания (совет старейшин и совет пятисот) и издал декрет, которым вся власть в стране передавалась трем консулам. Фактически Наполеон, как первый консул, становился диктатором. Через три года (в августе 1802) существующее положение было узаконено Сенатом, провозгласившим Наполеона пожизненным консулом, а в мае 1804 г. Наполеон принял титул императора французов. Коронование в присутствии папы Пия VII состоялось в конце августа того же года.

Наполеоновская империя просуществовала до весны 1814 г., т. е. почти полных десять лет. Это было время блестящих военных успехов, приведших к завоеванию громадной части европейского континента, и поражений, начавшихся в русской кампании 1812 г.

В историю французской литературы и искусства пятнадцать наполеоновских лет (1799—1814) вошли как переходное время, полное глубоких идейно-художественных противоречий.

С одной стороны, для искусства этого времени характерны реставраторско-классицистические тенденции, возвращение к дореволюционному классицизму XVIII в. и официальное канонизирование его в придворном стиле «ампир»<sup>1</sup>. С другой стороны, не менее характерны и романтические новаторские тенденции,

<sup>1</sup> От слова *empire* — империя.

развивающиеся внутри «классической» школы и расшатывающие ее устои. По существу указанные два направления существовали и в искусстве предшествующего десятилетия. Но там оба они выражали стремление революционизировать старые художественные традиции XVIII в. В революционные годы и обновленный классицизм и зарождающийся романтизм были пропитаны духом героики, идеями высокой морали и гражданственности; они стремились к одной цели, раскрывая в искусстве его общественно-этические стороны. В послереволюционные годы торжествующий классицизм стал цитаделью академизма с его блестящей и холодной батальной тематикой, прославляющей первого консула и императора французов. Развивающийся романтизм представляет оппозиционное направление. Он выступает против академического классицизма, против его охранительных тенденций, борясь с ним в литературных салонах, на выставках картин и особенно на театральных подмостках.

Яркую картину этой борьбы являет собою школа знаменитого художника, члена Конвента и организатора народных революционных празднеств Луи Давида. Являясь крупнейшим представителем в живописи стиля революционного классицизма, Давид в годы империи стал «первым живописцем» Наполеона и возглавил императорскую Академию. Его монументальные полотна этих лет («Переход Бонапарта через Сен-Бернар», «Раздача знамен на Марсовом поле» и др.) лишены былого драматизма, мощного пафоса и силы выражения. Они величественны, но безжизненны. Лучшие из учеников Давида, боготворщие старого мастера за его прошлые заслуги, смело выступают против своего учителя, расчищая дорогу романтическому искусству — полному движения и страстному, несущему в себе зерна «критического реализма».

В парижских театрах при Наполеоне возвысились два драматурга. Первый из них — Лемерсье — стал родоначальником исторической драмы, расцветшей позже в творчестве Гюго и Александра Дюма. Второй — Пиксерекур — довел до вершины мелодраму, создав неподражаемые образцы этого популярнейшего жанра («Селина, или Дитя тайны» и др.).

Более сложную эволюцию переживало музыкальное искусство. Революционные традиции народных празднеств доживали в годы консульства свои последние дни. Еще в 1800 г. Мегюль и Лесюэр написали громадные многохорные песни-кантаты для исполнения в Доме инвалидов в даты революционного календаря (день взятия Бастилии и день победы при Вальми). Но уже в следующем году праздновался только день «18 брюмера». Позже возобновились церковные праздники, которые окончательно задавили все воспоминания о народных концертах на Марсовом поле в годы революции. Остались только всевозможные военные парады, церемонии раздачи полковых знамен, орденов и т. п. Народ стал пассивным зрителем и слушателем новых песен, воспевающих Наполеона, его походы и его армию.

Характерным образцом новых военно-массовых песен является песня выдающегося музыканта-теоретика, члена Академии изящных

искусств и автора «Словаря музыкантов» Choron'a под названием «Часовой» (прим. 16).

Шорон. „Часовой“

16

Las. tre des nuits de son paisible é - clat. Lançait des  
feux sur les tentes de France Non loin du camp un jeune et beau sol -  
dat. Ainsichantait ap - pu - ye sur sa lan - ce. Al - lez, vo -  
les zéphir jo - yeux. Por - tez mes chants vers ma pa -  
tri - e Di - tes que je veille en ces lieux, Di - tes que  
je veille en ces lieux. Pour la glo - ire et pour mon a - mi - e Di - tes que  
je veille en ces lieux, Di - tes que je veille en ces lieux pour la gloi -  
re et pour mon a - mi - e, pour mon a - mi - e

Это — не что иное, как романс, завоевавший громадную популярность и получивший благодаря этому прозвище «марсельёзы империи». Совершенно очевидно, что с н а с т о я щ е й марсельёзой он не имеет ничего общего.

Мода на сентиментальные романсы во время Наполеона была громадной. Романс снова становится душой комической оперы, и многие молодые оперные композиторы (в частности Буальдьё) начинают свою карьеру с сочинения романсов, добываясь известности прежде всего в богатых парижских салонах.

Крупные парижские композиторы продолжают работать на оперном поприще, равно как остаются и на своем педагогическом посту в консерватории. Последняя испытывает на себе сильнейшее влияние распространяющегося академизма. Она не принимает больше участия в народных празднествах, а превращается в музыкальный научно-педагогический центр, в котором проводится большая работа по упорядочению преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

Как раз в начале XIX в. складывается в парижской консерватории так называемая «традиционная» школа музыкальной тео-

рии, главным трудом которой считается книга композитора Кателя «Трактат о гармонии». В комиссию, одобрявшую этот «Трактат» и признавшую его удовлетворяющим всем требованиям консерваторской системы музыкального образования, входили Керубини, Мегюль, Бертон, Лесюэр и другие.

Впрочем Лесюэр уже в 1802 г. разорвал отношения со своими коллегами по консерватории и ушел из нее. Причиной конфликта были разногласия по вопросу о восстановлении церковных певческих школ и вообще передачи церкви начального музыкального образования. Лесюэр, все больше подпадавший под клерикальные влияния, со свойственной ему резкостью обвинял руководство консерватории в пережитках якобинизма. Сам он переделал свои революционные песни на военные и церковные гимны. Мелодия «Триумфальной песни Республики» стала мелодией «Коронационного марша Наполеона», «Национальная песня к годовщине 21 января» (дата казни Людовика) превратилась в одну из частей «Те Deum'a».

Временный разрыв в 1802 г. произошел и в отношениях консерватории с «Театром Национальной оперы», который вскоре был переименован в «Императорскую Академию музыки». Опера оказалась недовольной консерваторией за учебно-методические новшества и в частности за одобрение книги Кателя, которая критиковала «классическую» систему теории музыки, разработанную Ж. Ф. Рамо — старым кумиром Академии.

Однако все эти раздоры и конфликты были, хотя и показательны, но мало значительны. Церковную музыку писал не один Лесюэр, но и большинство консерваторских профессоров во главе с Керубини. Академические настроения также не были чужды руководству консерватории.

Главные события музыкальной жизни Парижа происходили не в консерватории. Их ареной при Наполеоне, как и до него, являлись сцены оперных театров. В новых оперных постановках основные тенденции музыкального искусства сказались с наибольшей наглядностью и определенностью. Они показали изменения, происшедшие на музыкальном фронте, равно как познакомили французскую музыкальную общественность с молодыми творческими силами.

Но, прежде чем перейти к рассмотрению значительнейших явлений французского оперного искусства времени консульства и первой империи, полезно отметить, что в начале нового столетия парижане впервые увидели на сцене большого оперного театра «Волшебную флейту» (1801) и «Дон-Жуана» (1805) Моцарта<sup>1</sup>. Эти постановки, как и первое сценическое исполнение «Времен года» Гайдна (1801), оказали большое влияние на французскую оперную музыку, внеся в суровую и несколько застывшую атмосферу «Академии» свежую художественную струю.

---

<sup>1</sup> «Свадьба Фигаро» Моцарта шла в Париже впервые в 1793 г.



## 2. Общая характеристика состояния французского оперного искусства при Наполеоне. Репертуар театров комической оперы. Оперы Далеирака и «Золушка» Изуара. Мегюль и его опера «Юсиф в Египте».

Не все крупные оперные композиторы, работавшие в Париже в годы революции, продолжали свою деятельность и при Наполеоне. Сошел со сцены Госсек, почти ничего не писал Гретри, быстро иссяк Бертон. В основном закончил свою оперную карьеру и Керубини, не пользовавшийся расположением Наполеона и понемногу перешедший на сочинение культовой музыки. Все же в восьмисотых годах ему удалось на большой сцене «Императорской академии» поставить две оперы («Анакреон» и «Абенсераги») и один балет («Ахилл на Скиросе»). Но славы он этими произведениями не приобрел.

Из выдающихся оперных мастеров эпохи революции в наполеоновские годы продолжали работать трое: Лесюэр, Мегюль и Далеирак. К ним присоединился их младший товарищ Катель, удачно дебютировавший в большом оперном театре «Семирамидой» (1802). В это же время появились и новые имена — Буальдьё, вскоре уехавший в Россию и вернувшийся в Париж уже на закате империи, и Спонтини, оказавшийся наиболее блестящим представителем оперного «ампира».

Если в драматических театрах наполеоновская эпоха утвердила жанры исторической драмы и мелодрамы, если в области живописи она вызвала борьбу между классицизмом Давида и романтическими исканиями его учеников, — то и в оперном искусстве эта эпоха ознаменовалась не менее важными явлениями. С одной стороны, она принесла триумф «большой» постановочной историко-героической опере, с другой стороны, она способствовала расцвету «комической» оперы с сентиментальным или приключенческим содержанием. В этом нетрудно увидеть аналогию с обоими театрално-драматическими жанрами, а равно и черты классицизма и романтизма. Как и в изобразительном искусстве, в опере классицизм появляется в академизированном виде, а романтизм выступает в мелодраматическом облике.

Не следует, однако, ни преувеличивать аналогий, ни увлекаться схемами. «Большие» наполеоновские оперы, и особенно балеты, обращаются не только к исторической тематике, но и к легендарно-мифологической; «комические» оперы характеризуются, наряду с мелодраматическим нажимом, усилением лирического элемента. В то же время блестящий постановочный стиль и легендарно-исторические сюжеты проникают в театры «Комической оперы», а сентиментально-лирические тона окрашивают некоторые произведения, идущие на сцене «Императорской Академии».

Все это затрудняет общую характеристику состояния французского оперного искусства при Наполеоне. Оба оперных жанра во всяком случае переживают серьезный и острый момент в своей эволюции.

Остановимся на каждом из этих жанров в отдельности. Для крупнейших театров «Комической оперы» (Фейдо и Фавар) лучшие пьесы создают Далеирак и Мегюль<sup>1</sup>. Среди многих опер Далеирака выделяются две — безусловно лучшие: «Дом продается» (1800) и «Гюлистан» (1805). В этих операх нет таких сильных драматических эффектов, как в его произведениях предреволюционных и революционных лет («Нина, или Безумная от любви» 1786, «Камилл, или подземелье» 1791). Но основная черта музыкального дарования Далеирака, его мягкая задушевная лирика, в них выражена с обычным изяществом и тонким вкусом. Далеирак — едва ли не лучший представитель романского жанра во французской комической опере на рубеже двух столетий. В этом смысле он с полным правом может считаться родоначальником нового оперного стиля, расцветшего в творчестве Изуара и Буальде.

Оба названные композитора принадлежат к новому поколению. Но Буальде, начавший свою блестящую оперную карьеру в начале столетия (приключенческая опера «Беньовский» и экзотическая «Калиф Багдадский» — обе в 1800 г.), скоро покинул Париж и уехал в Россию. Его зрелая творческая деятельность приходится уже на годы реставрации. Изуар, напротив, приехав из Италии во Францию в 1799 г.<sup>2</sup> полностью развернулся как оперный композитор в годы первой империи. Его лучшая сказочная опера «Золушка» («Cendrillon») поставлена в театре Фейдо в начале 1810 г.

Музыкальный язык «Золушки» отличается большой мягкостью, соответствующей всему идиллическому тону сказки, в которой подчеркнута патриархально-дидактическая сторона. Большое место в композиции оперы занимают романсы, создавшие «Золушке» широкую известность. Таков, например, изящный романс самой героини оперы — бедной девочки Золушки, никогда не жалующейся на свою судьбу (прим. 17).

Чрезмерно сентиментальный тон романса сглаживается подчеркнутой строгостью изложения.

Andantino

Изуар. „Золушка“  
Золушка

Je suis moi.

<sup>1</sup> Характерны в мелодраматическом отношении комические оперы Гаво («Розовый дьявол» 1804, «Шелковая лестница» 1808, «Блудный сын» 1811), но их музыка настолько бледна, что не заслуживает рассмотрения.

<sup>2</sup> В Италии он писал оперы под именем Николо. Это имя удерживалось за ним во Франции (Niccolo de Malta).

deste et sou . mi . se, le mon . de me voit fort peu, car je

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are "deste et sou . mi . se, le mon . de me voit fort peu, car je". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady bass line. Dynamics include *mf* and *pp*.

suis toujours as . si . se dans un pe . tit coin du

The second system continues the musical score. The vocal line lyrics are "suis toujours as . si . se dans un pe . tit coin du". The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking. The musical notation includes various note values and rests, with some notes marked with accents.

feu, cet . te pla . ce n'est pas bel . le mais pour moi, tout pa . rait-

The third system continues the musical score. The vocal line lyrics are "feu, cet . te pla . ce n'est pas bel . le mais pour moi, tout pa . rait-". The piano accompaniment features a *mf* dynamic marking. The musical notation includes various note values and rests, with some notes marked with accents.

bon, voi . là pour . quoi l'ça m'a . pel . le la pe .

The fourth system concludes the musical score. The vocal line lyrics are "bon, voi . là pour . quoi l'ça m'a . pel . le la pe .". The piano accompaniment includes a *mf* dynamic marking. The musical notation includes various note values and rests, with some notes marked with accents.

ti - te Cen - dril - lon, voi - là pour - quoi l'on m'a -

*cresc.*

pel - le la pe - ti - te Cen - dril - lon.

*sf*

*sf*

*sf*

Многие страницы «Золушки» выдают в авторе офранцузившегося итальянца. В партиях сестер Золушки не редки колоратурные пассажи, напоминающие вокальный стиль модного при дворе и любимого Наполеоном знаменитого композитора Паизиелло.

Изуар — характерное явление французского оперного театра наполеоновского времени. Но его влияние не было особенно большим. Во всяком случае оно уступает и влиянию Далейрака и особенно влиянию Мегюля, центральной фигуры эпохи.

Мегюль, прославившийся в годы революции как автор «Походной песни» и нескольких опер («Стратоника», «Мелидор и Фрозина», «Ариодант»), в годы консульства и империи находится на вер-

длине творчества. Он пишет и «большие» оперы и балеты; но его главной областью остается область «комической» оперы. После ряда талантливых новинок («Ирато» 1801, «Безумье» 1802, «Два слепца из Толедо» 1806), Мегюль в 1807 г. ставит на сцене театра Фейдо свой величайший шедевр — оперу «Иосиф в Египте», быстро завоевавшую мировое имя. На организованном Наполеоном в том же году оперном конкурсе «Иосиф» получил второй приз, уступив первенство только знаменитой «Весталке» Спонтини.

Либретто «Иосифа» писал Александр Дюваль — парижский драматург, славившийся простотой и естественностью речи<sup>1</sup>. Текст «Иосифа» выделяется среди оперных либретто строгостью литературного стиля.

Но особенно поразило парижан в «Иосифе» отсутствие всякой любовной интриги. Для комической оперы это было еще более необычайно, чем сюжет, взятый из библейской легенды. В «Иосифе» вообще нет ни одной женской роли. Только партия Веньямина, младшего сына Иакова, написана для сопрано.

Тем не менее опера смотрится и слушается с большим удовольствием. Драматическое действие развивается без труда, ситуации разнообразны и интересны, некоторые сцены восхищают тонкостью красок. Главные же достоинства «Иосифа» — в замечательной музыке Мегюля: строгой и нежной, чистой и ярко-красочной, драматически сильной и благородной.

Не надо искать в музыкальном языке «Иосифа» черт локального колорита: не на них сосредоточил композитор свое внимание. Его привлекают люди, его волнуют их непосредственно выражаемые чувства и переживания — будь то тоска по родине, любовь к отцу, раскаяние в совершенном преступлении, страх наказания, жалость, удивление, радость, благодарность, счастливое успокоение и т. д.

Мегюль находит для передачи всех этих разнообразных чувств простые и ясные музыкальные образы. Он показывает себя тонким художником-психологом; он не стремится к оттенению каждой детали, а глубоко проникает в существо данной сценической и драматической ситуации. Поэтому его музыка лишена пестроты, а наоборот в высшей степени чиста, цельна и закончена. Иногда, речь

---

<sup>1</sup> Краткое содержание либретто «Иосифа в Египте»: Иосиф, сын Иакова, проданный ребенком своими старшими братьями в рабство, попадает в Египет и достигает высоких почестей. Он становится начальником города Мемфиса. Часто с тоскою вспоминает Иосиф о далекой родине и старике-отце. Однажды несколько израильтян являются к Иосифу с просьбой о хлебе. Иосиф узнает своих братьев и спешит навстречу отцу. Ослепшего старика всегда сопровождает его младший сын Веньямин. Иосиф приглашает отца и братьев на праздник в свой дворец. Один Симеон не принимает участия в пиршестве. Мучимый угрызениями совести (это он продал Иосифа в рабство), он признается отцу в совершенном преступлении. Иаков гонит его прочь от себя. Но Иосиф, убедившись в раскаянии Симеона, открывается перед своей семьей, моля отца о прощении за братьев. Счастливый Иаков благословляет Иосифа и прощает сыновей.

Мегиюля кажется суховатой, подчас она как будто может вызвать упрек в излишнем луризме и даже в академизме. Но это — та замечательная сдержанность, та мудрая экономия средств, которая отличает творчество самых лучших мастеров в их самых удачных произведениях.

Строгость музыкального языка «Иосифа» тем более достойна восхищения, что в опере очень силен лирический элемент, всегда грозящий нарушить и разрушить стройность всей художественной формы. Но даже романсы «Иосифа» не только не вносят в оперу чуждых ей оттенков дешевой сентиментальности, но еще более подчеркивают высокое чувство стиля и тонкий вкус автора.

В «Иосифе» всего три сольных номера. Из них два — романсы (Иосифа и его брата Веньямина). Под каждым из них согласился бы поставить свою подпись любой классик французской оперы, а быть может и Моцарт. Приведем для примера первую строфу романса Иосифа (прим. 18).

Andante Мегиюль. „Иосиф в Египте“

A peine au sortir de l'en-

- fan - ce, quatorze ans au plus je com - ptois, Je sui -

- vis a - vec confi - an - ce de mé - chans frè - res que j'ai.

- mois, dans Si-chem au gras pa-tu-ra-ge nous pais-

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "- mois, dans Si-chem au gras pa-tu-ra-ge nous pais-". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand.

-sions de nombreux trou-peaux j'é-tois simp-le comme au jeune

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "-sions de nombreux trou-peaux j'é-tois simp-le comme au jeune". The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some chords in the right hand.

à-ge, ti-mi-de comme mes a-gneaux, j'e-tois simple comme au jeune

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "à-ge, ti-mi-de comme mes a-gneaux, j'e-tois simple comme au jeune". The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line.

à-ge, ti-mi-de comme mes a-gneaux

The fourth system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "à-ge, ti-mi-de comme mes a-gneaux". The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand.

Строгость построения по четырёхтактам  $\frac{12}{4+4+4} + \frac{8}{4+4}$

высшая экономия в средствах изложения, элементарность гармонического склада, — все это нисколько не мешает выразительности мелодического образа, а, наоборот, способствует его глубокой правдивости и проникновенности.

Знаменита единственная ария Иосифа, открывающая собой оперу (воспоминания и тоска по родине). Она производит большое впечатление правдивой передачей чувств. Элегический характер музыки *Adagio* оттеняется драматизмом первого речитатива и страстной стремительностью последнего *Allegro*. Необычайно выразительна партия оркестрового сопровождения.

Полны драматической силы ансамбли «Иосифа» — первая встреча Иосифа с братьями (финал первого акта), сцена слепого Иакова с Иосифом и Веньямином (терцет второго акта), напряженная сцена Иакова с сыновьями перед последним финалом. Печатью высокого мастерства и подлинного творческого вдохновения отмечены два хора оперы, начинающие второй и третий акты: молитвенный хор евреев и приветственный хор египтян.

Увертюра «Иосифа» уже давно занесена в число лучших образцов французской оперно-симфонической музыки, наряду с увертюрами Глюка и Керубини. Это — произведение законченного классического стиля. Но более поразителен по романтическому колориту оркестровый антракт между первым и вторым действиями оперы. Скупые музыкально-выразительные средства мудро сконцентрированы композитором на достижении колористически-психологического эффекта (прим. 19.).

Мегюль. „Иосиф в Египте“

*Allegro moderato*





Тонкими музыкальными штрихами Мегюль рисует картину тихой ночи, создающую настроение неопределенной тревоги и пробуждающую какие-то давно уснувшие печальные, но сладостные, чувства.

Сочетание высоких классических традиций XVIII в. с романтической свежестью и непосредственностью выражения чувств, сочетание строгого рисунка с яркостью красок характеризуют «Иосифа» Мегюля как произведение, стоящее на грани двух эпох. В этом смысле Мегюль подобен великому Моцарту, чьи оперы, отличаясь всеми чертами законченного классического стиля, в то же время заключают в себе элементы музыкального романтизма, и не только в зародышах, но уже в смело пробивающихся побегах.

Опера «Иосиф в Египте» могла бы составить славу не одному композитору, но всей взрастившей его эпохе. Но история показала, что лицо наполеоновского Парижа (если не всей Франции) отразилось прежде всего в «больших» героических операх, в репертуаре «Императорской Академии музыки». Именно на академической оперной сцене создался стиль наполеоновского «ампира». Оперным фельдмаршалом императора сделался не Мегюль, а Спонтини<sup>1</sup>.

### 3. «Большая» парижская опера в годы консульства и империи; ее общая характеристика. Оперное творчество Спонтини; «Весталка» и ее историческое значение.

«Театр Оперы», переименованный в 1803 г. в «Императорскую Академию музыки», поставил за пятнадцать «наполеоновских» лет свыше тридцати пяти новых опер и не менее двадцати пяти балетов. Все известнейшие композиторы, режиссеры и балетмейстеры работали над созданием блестящих спектаклей. Знаменитые французские и итальянские певицы и танцовщицы во главе с Каталани и Тальони далеко за пределы Франции разносили славу крупнейшего оперного театра Европы.

Тематика парижских «больших» опер первого десятилетия XIX в.

<sup>1</sup> Такая характеристика Спонтини встречается уже в музыкально-исторических работах середины прошлого века.

почти полностью ограничивается историко-героическими сюжетами из жизни древнего востока («Семирамида»), императорского Рима («Весталка», «Триумф Траяна») и рыцарского средневековья («Барды»). Героями опер выступают знаменитые завоеватели и полководцы («Тамерлан», «Магомет II»). Изображения битв и штурма городов становятся излюбленными оперными спектаклями («Фернанд Кортес или завоевание Мексики», «Разрушение Иерусалима»).

Все это в значительной мере определяет стиль «наполеоновских» опер, как опер блестяще-декоративных, с необычайно эффектными батальными сценами, с великолепными, но ходульными героями. В массовых картинах участвуют не только сотни статистов, но и лошади, а позже даже слоны (в «Олимпии» Спонтини). Звуки военных маршей и пушечной канонады делаются привычными. В партитурах появляются ремарки вроде следующей: «Танец воинов. Дефилирование инфантерии и кавалерии».

Это — оперный «ампир» в наиболее грубой форме.

В первые годы нового века (до империи) можно отметить две постановки: дебютную оперу Кателя «Семирамида» (1802) и оперу Керубини «Анакреон» (1803). Первая принесла молодому автору большую славу; вторая — провалилась.

С 1804 г. начинается самый блестящий период в истории наполеоновской «Академии музыки». Он открывается «Бардами» Лесюэра — блестящим и показательным произведением. «Лесюэр, — пишет французский историк музыки Лавуа<sup>1</sup>, — один из тех композиторов, которые считают, что для достижения необходимого эффекта достаточно и одного удара, лишь бы удар этот был сделан умело». Эта краткая характеристика очень удачна. Но важнее подчеркнуть не драматургическое мастерство Лесюэра, а настоящий романтический дух его искусства. Правда, по сравнению с «Пещерой» музыка «Бардов» кажется менее искренней и даже суховатой. Тем не менее и в этой опере Лесюэр обнаруживает большую смелость и широту замысла.

Более поздняя опера Лесюэра «Триумф Траяна» (1807) принимает совершенно откровенные черты прославления Наполеона. Это — грандиозный театральный апофеоз, исполненный вскоре после возвращения императора из Тильзита, где был подписан мир между Францией, Россией и Пруссией. Но еще более блестящей оказалась опера Спонтини «Весталка», поставленная в Академии через два месяца после «Триумфа Траяна» (в декабре 1807 г.).

Гаспаро Луиджи Спонтини (1774—1851), родом из Италии, появился в Париже в 1803 г. Будучи известен как ученик Пиччини и автор ряда итальянских опер, он в первые годы своего пребывания в Париже не сумел завоевать успеха. Однако поддержка императрицы Жозефины, при дворе которой он занимал должность «директора музыки», и сочинение кантаты в честь победы Наполеона при Аустерлице (конец 1805 г.) помогли Спонтини выдвинуться. Он воспользовался либретто, составленным известным драматургом Жуи (Jouy) для уехавшего в Россию Буальдьё и за-

<sup>1</sup> В «Истории XIX века» под ред. Лависса и Рамбо. Второе русское издание, т. I, стр. 357.

бракованным Керубини, и принялся за сочинение «Весталки»<sup>1</sup>. Премьера оперы превратилась для композитора в давно и нетерпеливо ожидаемый триумф. Быстрый успех «Весталки» был обязан прежде всего блестящей внешности спектакля. Но все же нельзя отрицать и музыкально-драматических заслуг композитора.

Спонтини работал над «Весталкой» с большим напряжением и упорством. Он прекрасно использовал все достижения французской оперной драматургии и музыкальной декламации последних десятилетий, учтя при этом и сильные стороны итальянского оперного искусства. Главное же, Спонтини понял требования нового театрального стиля и написал произведение, которое стало на ряд лет образцом оперного «ампира».

Определяющим для музыкальной характеристики «Весталки» является тот дух милитаризма, который проникает все произведение и который олицетворяется в образе главного героя оперы — римского полководца Лициния. Это — господствующий дух наполеоновской Франции, и Спонтини прекрасно его почувствовал и передал.

Военно-маршевые ритмы пронизывают всю музыку оперы, придавая ей приподнятый и несколько торжественный характер. Приведем несколько образцов (прим. 20а, б, в, г).

a) *Agitato assai* Спонтини. „Весталка“.

20

b) *Agitato assai*

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто «Весталки»:

Молодой римский полководец Лициний, возвратившийся с военных походов, узнает, что его невеста Юлия стала весталкой. Лициний с помощью своего друга Цинны проникает в храм, где Юлия сторожит непотухающее жертвенное пламя. Во время свидания возлюбленные не замечают, как пламя на алтаре гаснет. Свершилось святотатство. Лициний скрывается от гнева жрецов, Юлию приговаривают к казни. Она должна быть заживо погребена. Во время похоронного шествия весталок, провожающих Юлию к могиле, появляется Лициний с войском. Он готов силой вырвать невесту из рук жестоких жрецов. Все в ужасе от готового произойти кровавого столкновения. Разражается гроза; молния ударяет в храм, на алтаре его вспыхивает огонь. Это — знак милости богов, которые простили провинившуюся весталку и сняли с нее обет безбрачия. Происходит венчание Юлии и Лициния. Народ и жрецы прославляют богов, исполняя в их честь гимны и священные танцы.

First system of musical notation for piano accompaniment, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and block chords in the bass.

a) Allegro brillante

Second system of musical notation for piano accompaniment, continuing from the first system. It includes a *pp* dynamic marking and features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Third system of musical notation for piano accompaniment, continuing the piece. The treble clef part has a more active melodic line, while the bass clef part provides a steady accompaniment.

r) Allegro molto agitato

Fourth system of musical notation for piano accompaniment, marked with a *sf* dynamic. The tempo is *Allegro molto agitato*. The music is more intense and rhythmic.

Fifth system of musical notation for piano accompaniment, featuring dynamic markings of *f* and *p*. The music shows a clear contrast between the two dynamics.

Sixth system of musical notation for piano accompaniment, continuing the dynamic contrast with *f* and *p* markings. The bass clef part has a more active role in this section.

В последнем акте оперы значительное место занимает похоронный марш, сопровождающий шествие весталок. Он вносит необходимый контраст в музыку оперы, драматизируя ее содержание (прим. 21).

Спонтини. „Весталка“

Seventh system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: Pe - ris - se la Ves - tale im - pie, ob -

21

Eighth system of musical notation for piano accompaniment, featuring a *pp* dynamic marking. The music is highly rhythmic and detailed.

..jet da le haf - ne des dieux,

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics " ..jet da le haf - ne des dieux," written below the notes. The bottom two staves are for the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

que son tre - pas ex - pi - e

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics " que son tre - pas ex - pi - e" written below the notes. The bottom two staves are for the piano accompaniment, continuing the complex rhythmic pattern from the first system.

son for - fait o - di - eux.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics " son for - fait o - di - eux." written below the notes. The bottom two staves are for the piano accompaniment, continuing the complex rhythmic pattern from the previous systems.

Весьма эффектны вокальные номера «Весталки». В опере восемь арий и четыре дуэта. Большинство из них объединено в большие драматические сцены, мастерски скомпонованные. Так, например, второе действие включает хор весталок (с соло верховной жрицы), две арии Юлии, арию Лициния, их дуэт, трио (Юлия, Лициний и Цинна) и большой финал с тремя хорами (народа, весталок и жрецов.

Все эти сцены следуют одна за другой безостановочно, образуя единую драматически-нарастающую линию, блестяще завершающуюся в массовом красочном финале.

Вокальная декламация Спонтини всегда ораторски преувеличена. Образцом ее может служить речитатив Лициния перед его арией в начале третьего действия оперы (прим. 22).

СПОНТИНИ., «Весталка»

Andante sostenuto    Фл. Гоб

22

Тромб.    Фл. Гоб

Лит.    Фог.

Альт    Скрипка II

Виолонч.

Скр. I

Контрабас

Гоб. соло

Фл.

*pp*

*sf*

*pp*

*ppp*

Кларн

Allegro agitato assai

*ff*

*f*

Лициный  
Qu'ai-je vu!

quels ap-prêts!      quel spec-ta-cle d'hor-reur!

Следует обратить внимание в этом примере на оркестровое вступление, характерное театральной приподнятостью музыкального языка и яркими контрастами. Оно вводит слушателя в трагическую атмосферу всего последнего акта оперы.

Из арий оперы лучшими являются арии главной героини Юлии. Наиболее удачны ее две арии из второго акта, чередующиеся с речитативами. По существу это — одна большая ария-сцена, распадающаяся на несколько частей.

Приведем начало *Larghetto* и *Presto*, а также отрывок из выразительного речитатива (прим. 23 а, б, в).

Много раз указывалось на бедность мелодического дара Спонтини. Приведенный пример позволяет сделать ему этот укор. Но надо заметить, что недостатки чисто музыкального порядка (однообразие гармонических приемов, злоупотребление шумными оркестровыми эффектами) искупаются у Спонтини великолепным чувством театральности. Это качество роднит его с Мейербером, замечательным представителем «большой» французской оперы следующего поколения.

Надо отметить здесь же свойственную Спонтини, как и всей «большой» опере его времени, склонность к чувствительности. Но и сентиментальные мелодии Спонтини, при всей их плоскости, не лишены известной внешней «брильянтности».



a) *Larghetto espressivo*

Спонтини! „Весталка“

Юлия

23

Toi que j'im - plo - re a -

- veo ef - froi, re - dou - ta - ble de -

es - se! que ta mal - heu - reu - se prè - tresse

6) *Presto*

Юлия

Sur cet au - tel sa - cré,

Sur cet au - tel sa - cré,

que ma dou-leur as - siè - ge, je porte en fre-mis.

- sant a - ne main sa - cri - lè - ge.

b) Presto

Im - pi - toy - a - bles

dieux! sus - pen - dez, sus - pen -

- dez la ven - gean - ce, que le bien -

- fait de sa pre - sen - ce

В «Весталке», как и во всех французских «больших» постановочных операх, значительное место занимает балет, придающий всему спектаклю особую красочность. Кроме обрядового танца весталок во II действии оперы, надо указать на заключительный хор и танец, сообщающий последнему финалу оперы характер пышно-апофеоза.

После «Весталки» Спонтини оставалось только развивать достигнутый успех. Он стал смотреть на себя, как на единственного достойного продолжателя глюковской традиции, как на призванного охранителя чистоты стиля «большой» оперы. «Весталка» представлялась ему произведением ортодоксальным, принципы которого следовало канонизировать. В этом с наибольшей силой выразилась «академическая» тенденция наполеоновского оперного искусства, его стремление к стабилизации.

В 1809 г. была поставлена с большой пышностью опера Спонтини «Фернанд Кортес, или завоевание Мексики». От «Весталки» она отличается значительно большим количеством массовых военных сцен и стремлением к условной театральной «экзотике». Из 37 номеров оперы 16 — хоровых, 12 — балетных и менее десяти арий и ансамблей. Художественная ценность музыки «Кортеса» невелика.

Через пять лет после восхваления завоеваний Наполеона в «Кортесе» Спонтини написал оперу во славу реставрации «Король и мир» (1814, сейчас же после отречения Наполеона от престола), а еще через пять лет — свою последнюю «большую» парижскую оперу «Олимпия». При все возрастающей помпезности спектакля,

обставленного с подлинно «восточной» роскошью, музыка «Олимпии» оказалась наиболее бесцветной, сухой и высокопарной. Она указала на окаменение стиля Спонтини и на серьезный кризис, переживавшийся всем жанром «большой» оперы.

После «Олимпии» Спонтини в течение многих лет работал в должности Generalmusikdirektor'a при берлинском дворе короля Фридриха Вильгельма III, но его оперное творчество становилось все скучнее и казеннее («Агнесса фон Гогенштауфен» 1829). В историю музыки Спонтини вошел как автор блестящей «Весталки», как мастер оперного «ампира», как последний крупный представитель классицизма, лишенного в условиях наполеоновской эпохи стимулов для дальнейшей творческой эволюции, застывшего и безжизненного.

Вместе с тем нельзя отрицать в музыке Спонтини и некоторых новых черт, получивших в дальнейшем значительное развитие. Его музыкальная декламация, его яркие оркестрово-красочные эффекты были усвоены новыми французскими оперными композиторами и оказали большое влияние на расцвет «большой» историко-романтической оперы в 30—40-х гг.

Таким образом состояние французского оперного искусства в наполеоновскую эпоху следует считать критическим. С одной стороны, оно обнаружило всю идейную пустоту и выспреннюю фразеологию империи, прикрытую внешне нарядной оболочкой и трескотней военных успехов. С другой стороны, оно довело до конца все художественные завоевания предшествующих лет революции и подготовило возможность нового блестящего расцвета буржуазного оперного искусства.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### БЕТХОВЕН

#### 1. Место Бетховена в мировой истории музыки. Бетховен и французская революция. Бетховен и романтизм.

Нет ни одного композитора, который занимал бы в истории музыки столь рубежное положение, как Бетховен. Его искусство достигает вершины, с которой открывается одинаково широкая перспектива как вперед — в музыку XIX в. так и назад — в музыку XVIII в.

С одной стороны, Бетховен в своем творчестве подытожил все завоевания музыкального искусства, обобщил всю музыкальную практику своих предшественников, развил все те новые художественные идеи, которые бросили в плодотворную музыкальную почву XVIII в. великие классики — И. С. Бах, Гендель, Скарлатти, Рамо и за ними сыновья Баха, Гайдн, Глюк, Моцарт.

С другой стороны, Бетховен в своем творчестве указал новые пути музыкальному искусству, оплодотворив его могучими и смелыми художественными мыслями, которые в течение всего XIX в. разрабатывались передовыми композиторами-романтиками.

Назвать Бетховена последним музыкальным классиком так же неправильно, как и первым музыкальным романтиком. Творчество Бетховена невозможно охарактеризовать, как классическое или романтическое. Он — последняя точка, заключающая всю прошлую историю музыки, и вместе с тем отправная точка для музыки будущего. Его старшие современники — Гайдн, Глюк, Моцарт; его младшие современники — Гофман, Вебер, Шуберт; его сверстники — композиторы Великой французской буржуазной революции и наполеоновской империи.

Творчество Бетховена — новый значительнейший этап в мировой музыкальной истории. В истории буржуазной музыки это — этап высочайший и одновременно переломный, критический.

Искусство Бетховена порождено новыми прогрессивно-демократическими идеями, взращенными в атмосфере Великой французской

буржуазной революции. Но, выросши, развившись и созрев на немецкой культурной почве, на почве художественных традиций «венской классической школы», — оно по-своему выразило общечеловеческие идеи «свободы, равенства и братства».

Разумеется, содержание бетховенского художественного творчества далеко выходит за национальные границы «немецкого» искусства. Оно так же принадлежит всему передовому человечеству, как и философия Гегеля и поэзия Гете. Подобно своим гениальным современникам и соотечественникам, Бетховен в условиях немецкой действительности сумел подняться на самую вершину своей эпохи, несмотря на все помехи и препятствия окружающей жизни.

Бетховен был мыслителем и художником-идеалистом. Его мечты не лишены того «соприкосновения» с жизнью, о котором писал в свое время Д. Писарев<sup>1</sup>. Но жизнь часто была повернута к Бетховену наиболее темной стороной. Он видел и испытал ее жестокую неумолимость. И только в творческом вдохновении отрывался от неприглядной действительности, мечтая о великом, светлом и радостном будущем, когда «обнимутся миллионы»<sup>2</sup>.

Здесь — корни бетховенского и всего немецкого бюргерского романтизма, зачатого в «буре и натиске» XVIII в., вскормленного идеями Великой французской буржуазной революции, развившегося в противоречивой «предмартовской» обстановке, созревшего на пепелище революции 1848—1849 гг. и отцветшего в годы «грюндерства» и воссоединения Германии.

Сто лет продолжался этот процесс становления идеологии немецкого романтизма. Творчество Бетховена приходится на его лучшую пору и в то же время на самые переломные годы.

В начале настоящей главы было указано, что Бетховена нельзя назвать ни последним немецким музыкальным классиком, ни первым романтиком. Это правильно не потому, что Бетховен — уже не классик и еще не романтик, а потому, что он больше, чем только классик или только романтик. Бетховен разрушает рамки классического музыкального искусства, т. к. в эти рамки не вмещаются его новые романтические идеи и настроения. Но бетховенский романтизм отнюдь не ограничен теми новыми и романтическими рамками, которые устанавливаются в немецком музыкальном искусстве «предмартовского» периода и которые придают этому искусству, даже в самых высоких его проявлениях, характер национально-провинциальной и индивидуальной обособленности (Вебер — Вагнер).

---

<sup>1</sup> «Разлад между мечтой и действительностью не приносит никакого вреда, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно глядясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения со своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии. Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно». Д. Писарев. Сочинения, т. III. СПб, 1894 г.

<sup>2</sup> Слова оды Шиллера «К радости», легшие в основу финала девятой симфонии Бетховена.

На бетховенском этапе немецкий музыкальный романтизм наиболее близко соприкасается с демократическими идеями французской буржуазной революции 1789—1794 гг.

На следующем «предмартовском» этапе немецкий музыкальный романтизм развивается в идейной атмосфере реакции против французской революции, против всего буржуазного просвещения XVIII в.

Но сам бетховенский этап в эволюции немецкого музыкального романтизма представляется весьма неодинаковым на протяжении примерно тридцати лет (со второй половины 90-х годов XVIII в. по вторую половину 20-х гг. XIX в.). Бетховен в своем творчестве не стоял на месте. Оно развивалось бурно и стремительно (особенно в зрелые годы). Творческий путь Бетховена от первых юношеских пьес к девятой симфонии и последним квартетам сложен и извилист.

Наиболее трудна проблема творчества «позднего» Бетховена, приходящегося на конец 10-х и 20-е гг. В это время созревает новое молодое поколение немецких романтиков (Шуберт, Вебер), завершающих свой жизненный и творческий путь одновременно с Бетховеном.

Только рассмотрев последовательно процесс формирования творческой индивидуальности Бетховена в общественных и художественно-идейных условиях его времени, можно понять те закономерности, которым подчинена его эволюция как композитора, философа и гражданина.

Надо заметить при этом, что Бетховен — индивидуальность совершенно исключительная: он резко выделяется среди всех своих старших и младших современников. Но в неповторимом индивидуальном своеобразии художественной личности Бетховена, как и в «недоступном» одиночестве его творческого гения, нашли свое высочайшее обобщение основные ведущие художественно-философские тенденции всей громадной эпохи.

Чем выше творчество художника, тем глубже оно по идейному содержанию и шире по обобщениям. Бетховен, будучи вершиной всей буржуазной музыкальной культуры, является композитором в этом смысле наиболее глубоким и наиболее широким.

## **2. Биография Бетховена: детские и юношеские годы в Бонне, переезд в Вену, завершение художественного формирования. «Героическая» эпоха, годы творческого кризиса, последнее десятилетие.**

Родина Бетховена — город Бонн на левом берегу Рейна, резиденция князей-архиепископов Кельнского курфюршества.

Как и всякая немецкая столица XVIII в., Бонн был городом, жизнь которого во многом зависела от двора. Архиепископский дворец требовал прислугу самых разнообразных положений и специальностей: от камергера до истопника. На какой-то ступеньке этой лестницы помещались и придворные музыканты. В числе их

были отец и дед Бетховена. Не избежал общей участи и будущий автор «Героической» симфонии.

Людвиг ван-Бетховен<sup>1</sup> родился 16 декабря 1770 года. Он был вторым ребенком в семье, материально очень стесненной. Жалованья придворного певчего «тенориста» отцу Бетховена не хватало, Дети росли без достаточного образования<sup>2</sup>. Людвиг — старший и самый способный к музыке — с ранних лет рассматривался, как будущая опора семьи, как помощник отца, как возможный вундеркинд. Во всяком случае, отец Бетховена, начавший учить мальчика с пяти лет игре на фортепиано, очень рассчитывал на его быстрые музыкальные успехи.

В 1778 г. состоялось первое концертное выступление семилетнего Людвига. За ним последовало еще несколько. В 1781 г. мать Бетховена везет его в концертное турне по Голландии. В это время десятилетний музыкант не только умел играть на клавире, органе, скрипке, альте и флейте, но и начал сочинять, часто и подолгу импровизируя.

Регулярные занятия по композиции начались у Бетховена с осени 1782 г., когда он уже находился на службе у курфюрста в должности помощника придворного органиста. Последним был Христиан Готлиб Неефе, талантливый и плодовитый композитор, пользовавшийся всеобщим уважением, как высокообразованный человек и передовой общественный деятель.

Общение с Неефе было для Бетховена в высшей степени благотворным. В лице Неефе он нашел не только культурного композитора-педагога, хорошо владевшего техникой сочинения и прекрасно знавшего современную музыкальную литературу, но и наставника в серьезные моменты жизни.

Неефе помог Бетховену в 1787 г. поехать в Вену и познакомиться с Моцартом. Через два года по совету того же Неефе Бетховен записался на философское отделение Боннского университета, что было очень важным для его интеллектуального развития<sup>3</sup>.

Год поступления Бетховена в университет был годом начала великой французской буржуазной революции (1789). Рейнская область, граничившая с Францией, очень быстро почувствовала веяние революционных событий. На передовое бюргерское студенчество эти события произвели громадное впечатление.

Несмотря на то, что Бетховен, обремененный после смерти матери (в 1787 г.) семейными и материальными заботами, пробыл в университете лишь один семестр, он быстро проникся новой общественной атмосферой, стал с большим интересом относиться к политическим и философским вопросам. Лекции передовых про-

<sup>1</sup> Приставка «ван» указывает на фламандское происхождение Бетховена. Его дед был родом из Антверпена.

<sup>2</sup> Три сестры Бетховена умерли в детстве; два брата — Карл и Иоганн — дожили до зрелых лет.

<sup>3</sup> Боннский университет открылся в 1777 г., во время большого подъема национально-просветительного движения в Германии эпохи «Sturm und Drang».



фессоров познакомили его с демократическими идеями французских просветителей-энциклопедистов. Они заложили начало республиканским симпатиям молодого композитора, заставили его думать об общественной справедливости, о свободном человеке, о борьбе с тиранией.

Общественно-музыкальное и служебное положение Бетховена в последние боннские годы заметно окрепло. Он получил покровителя в лице графа Вальдштейна, просвещенного дилетанта, который выхлопотал у курфюрста разрешение на новую поездку композитора в Вену<sup>1</sup> и обещание денежной субсидии.

Бетховен мечтал заниматься композицией у прославленного Гайдна, с которым имел возможность познакомиться и которому показал свои музыкальные сочинения, заслужившие одобрение маститого симфониста, во время проезда его через Бонн по пути в Лондон.

В ноябре 1792 года Бетховен во второй раз приехал в Вену. Еще до него проследовал по той же дороге курфюрст Макс, покинувший свою боннскую резиденцию в испуге перед наступавшими французскими революционными войсками, разгромившими австро-немецкую армию герцога Брауншвейгского.

Десятилетняя композиторская работа Бетховена в Бонне под руководством Неефе (1782—1792) принесла хорошие плоды. Он писал много в разных музыкальных жанрах, для разных инструментов и голосов. Восемь крупных камерных произведений (фортепианные сонаты, трио, квартеты), две «императорские»<sup>2</sup> кантаты, музыка к «Рыцарскому балету», несколько фортепианных пьес (рондо, вариации), с десяток песен (в том числе одна хоровая — «Свободный человек», написанная в «университетский» год) — таков общий список музыкальных сочинений Бетховена за эти годы<sup>3</sup>.

Конечно, о яркой творческой индивидуальности композитора в возрасте до двадцати одного года говорить еще не приходится. Скорее следует подчеркнуть основные музыкальные влияния, утвердившие определенные стилистические принципы и открывшие перед молодым художником новые творческие пути. Последнее — наиболее важно.

Через Неефе Бетховен обстоятельно познакомился как с произведениями берлинской и венской школ, так и с творчеством великого И. С. Баха, «Wohltemperiertes Klavier» которого он выучил наизусть. Сам Неефе был близок к «берлинскому» Баху (Филиппу Эммануилу), но сочинял не только камерную музыку, а и оперы. Последние походили на модные французские образцы, а через них и на венские зингшпили («Генрих и Лида»). Эту музыку, как и весь текущий оперный репертуар (Моцарт, Гретри, Паизиелло),

---

<sup>1</sup> Первая поездка Бетховена в Вену в 1787 г. была неожиданно прервана тяжелой болезнью матери, скончавшейся на руках у вернувшегося сына.

<sup>2</sup> «На смерть императора Иосифа II» и «На воцарение Леопольда II».

<sup>3</sup> Некоторые историки музыки приписывают Бетховену сочинение в боннские годы так назыв. «Иенской» симфонии. Но это — мало вероятно.

Бетховен знал очень хорошо, играя в боннском оперном оркестре на альте.

Таким образом, Бетховен прибыл в Вену, обладая крепкой композиторской техникой, отлично зная музыкальную литературу, будучи великолепным пианистом-исполнителем (особенно поражали слушателей его бурные импровизации). Естественно, что Вена должна была дать дарованию двадцатидвухлетнего музыканта мощный толчок.

В сравнении со скромным «провинциальным» Бонном, Вена являлась блестящим музыкальным центром не только Австрии и Германии, но и всей Европы. Если Париж в годы Бетховена жил несравненно более энергичной и яркой общественно-музыкальной и театральной жизнью, если его художественные события быстро становились известными во всей Европе и оказывали громадное влияние на творчество всех зарубежных мастеров, вызывая многочисленные подражания,— то Вена с ее аристократическими и бюргерскими салонами, с ее симфоническими «Академиями», с ее многочисленными и разнообразными оперными постановками, с ее блестящей культовой музыкой являлась по существу городом, в музыкально-культурном отношении более значительным и содержательным.

В Вене во времена Бетховена доживает свои дни Иосиф Гайдн и начинает свою творческую жизнь Шуберт. Вену выбирает для постоянного местожительства маститый Антонио Сальери. Перед венской публикой показывают премьеры своих опер Чимароза, Керубини, Шпор, Вебер, Россини и другие прославленные мастера театра. В венских концертах выступают все лучшие виртуозы, начиная со Штейбелта и кончая юным Листом. В общественных садах и парках Вены, в ее чудесных зеленых пригородах широко звучат народные песни и танцы — и немецкие, и тирольские, и моравские, а в пивных и кафе модные композиторы танцев уже увеселяют венских бюргеров вальсами и польками.

Сразу по приезде в Вену Бетховен окунается в пеструю и шумную музыкальную жизнь города. Прежде всего он спешит начать занятия с Гайдном. Но уже первые уроки по контрапункту приносят разочарование: Бетховен горит желанием как можно скорей овладеть всей школьной премудростью и отдаться свободному творчеству; Гайдн, не спеша и без всякого увлечения, пичкает его скучными задачами. Очень скоро Бетховен нашел выход. Он стал за спиной Гайдна заниматься с известным венским композитором зингшилей, автором популярного «Деревенского цирюльника» — Шенком. Затем и сам Гайдн, отправляясь в 1794 г. в Лондон, передал своего ученика знаменитому теоретику Альбрехтсбергеру, с которым Бетховен еще в течение целого года занимался контрапунктом. Несколько уроков взял он и у Сальери, считая необходимым привести в порядок свое вокальное письмо.

Но Бетховен занят не только музыкой. Ему надо устроить свои материальные дела (в 1792 г. умер его отец), надо получить доступ в венское «общество», надо создать репутацию и «имя». Он

берет уроки танцев и верховой езды, заказывает модное платье, заводит новые знакомства, быстро добивается исполнительской славы, как пианист-импровизатор. Вообще жизнь Бетховена в Вене складывается чрезвычайно удачно. Благодаря рекомендательным письмам он хорошо принят в венских аристократических домах — у князей Лихновских, Кинских и других. Концертные успехи и победы в исполнительских состязаниях приносят Бетховену не только желанное «имя», но и не менее желанные деньги. Первые изданные произведения (трио ор. 1) быстро расходятся по подписке.

И все же положение Бетховена в венском «великосветском» обществе, как и его поведение в нем, нельзя назвать обычным. Подобно своей манере исполнения, которая всегда производила впечатление необузданности, порывистости, даже грубости, что резко отличало ее от элегантного исполнения всех салонных виртуозов, Бетховен и в жизни обращал на себя внимание резкостью обращения, неожиданными вспышками гнева, грубостью ответов. Сама фигура Бетховена, его «мужичья» походка, некрасивые руки, лохматая голова, резкие черты лица, побитый оспой, странный взгляд исподлобья — выделялись среди венского аристократического общества, среди лощенных придворных кавалеров в их блестящих мундирах.

Гораздо лучше чувствовал себя Бетховен в бюргерских домах, в семье своих боннских друзей Брейнингов, в обществе доктора Вегелера, пастора Аменда и других любителей музыки. Здесь он с хозяевами — на равной ноге, здесь он не должен быть «настороже», здесь он не дерзит в ответ на неосторожно сказанное слово, не вскакивает из-за стола и не хлопает в ярости дверь.

Конечно, причины этого — не столько в необузданности характера, в невозможности удержать вспышки гнева, сколько в новом артистическом самолюбии, остро реагирующем на каждый, кажущийся обидным, намек. Никто так, как Бетховен, не ощущал унижительного положения придворного музыканта; никто так, как Бетховен, не старался изменить это положение. И много раз в обращении с сановными вельможами Бетховен настойчиво подчеркивал, что благородство т а л а н т а выше благородства к р о в и.

«Князей много — Бетховен один» — таковы его знаменитые слова, обращенные к меценату князю Лихновскому.

Новый взгляд на искусство, на общественное положение художника явился у Бетховена выражением нового мирозерцания, сложившегося под влиянием передовых идей французской революции.

Республиканский демократизм Бетховена заставлял его враждебно относиться к венской аристократии и презирать ее.

Несколько раз Бетховен выезжал на концерты в Берлин, Нюрнберг и Прагу, упрочивая свое музыкальное положение. Очень много он в первые венские годы и сочинял. Такие крупные произведения, как фортепианный концерт В-dur, фортепианные со-

наты ор. 2 и 7, романс «Аделаида», указывают на быстрый творческий рост композитора.

Сам Бетховен первые годы вполне доволен своей жизнью. «У меня все идет хорошо и, могу сказать, все время лучше», — пишет он в 1797 г. доктору Вегелеру в Бонн. Но уже в это время к Бетховену подкрадывается та страшная болезнь, которая через несколько лет приведет его к мысли о самоубийстве. Он начинает глухнуть. В 1796 г. появляется шум в ушах, затем постепенно притупляется слух, так что уже в 1801 г. в письме к тому же Вегелеру Бетховен жалуется, что давно должен скрывать свою глухоту от людей, что в концертах слышит исполнителей только стоя вплотную у оркестра: иначе пропадают высокие звуки.

С этих пор начинается мучительная борьба Бетховена с самим собой, борьба, в которой героические победы сменяются страшными поражениями.

Только музыка, поэзия и философия, работа и чтение приносят ему временное успокоение. Он читает немецких классиков мысли и слова, а в более поздние годы увлекается сочинениями древнегреческих и индусских мыслителей. Музыкальная творческая работа протекает в величайшем напряжении.

Можно сказать, что Бетховен создал все свои зрелые композиции, уже будучи пораженным глухотой. Все же произведения последнего десятилетия писались в полной «слуховой темноте».

Старательное лечение не приносило Бетховену облегчения, и в 1802 г., придя первый раз в полное отчаяние, он пишет завещание, думая о близкой смерти. Этот потрясающий документ, называемый обычно «Гейлигенштадским завещанием»<sup>1</sup>, раскрывает перед читателем всю трагедию оглохшего в тридцать лет композитора, творчество которого находится на величайшем подъеме.

Бетховен пишет в завещании о продолжающемся шесть лет ухудшении слуха, о своем отчаянии, о полной безнадежности вернуть себе «хоть один день чистой радости». Но Бетховен не умер. Искусство заставило его остаться жить. И это могло сделать только то новое искусство, с которым Бетховен связывал высокие этические мысли, которое должно было, по его словам, «высекать огонь из груди людей». В это время Бетховен работает над «Крейцеровой» сонатой для скрипки и фортепиано (A-dur, ор. 47), над фортепианной сонатой d-moll (ор. 31, № 2), наконец над «Героической» симфонией, открывшей новый этап в творчестве гениального композитора.

Конечно, все перечисленные произведения, указывающие на наступление полной творческой зрелости Бетховена, не появились сразу. Они как бы подготавливались теми значительнейшими сочинениями конца 90-х гг., в которых уже обнаруживаются новые черты художественного лица композитора. Это — ряд фортепианных сонат, начиная от «патетической» (ор. 13) и кончая «лунной» (ор. 27, № 2) и «пасторальной» (ор. 28); это — первые шесть

<sup>1</sup> По имени курорта близ Вены, в котором Бетховен лечился ваннами.

струнных квартетов (ор. 18); это — первые две большие симфонии (C-dur и D-dur) и т.д.

Все они писались в «переломные» годы, когда Бетховен, с одной стороны, добившись независимого положения, завоевав музыкальное признание, чувствовал громадный подъем творческих сил, колоссальный наплыв новых художественных идей, возбужденных всей напряженной атмосферой революционной эпохи и полных глубокого необычного содержания; с другой же стороны, эти «переломные» годы — время яростной борьбы Бетховена со своим недугом, время усиливающихся творческих сомнений и тяжелых жизненных разочарований<sup>1</sup>.

Большое впечатление на Бетховена производили и внешние события этого времени. Революционные войны Франции против коалиций европейских государств, вызвав в Бетховене кратковременный прилив патриотических чувств, постепенно затем упрочили в нем восторженное отношение к героям молодой республики. Он все больше чувствовал себя «Weltbürger'ом» («гражданином мира»). Особенно восхищали Бетховена блестящие победы молодого консула Бонапарта. Но это восхищение сменилось ненавистью, когда консул стал императором<sup>2</sup>.

Годы наполеоновских войн принесли для Австрии и в частности для Вены много лишений. Нарушена была мирная жизнь города, дважды занимавшегося французскими войсками (в 1805 и 1809 гг.), пришли в расстройство государственные финансы, деньги падали в цене, росли налоги; бюргеры разорялись, наживались только ростовщики; уменьшалось население Вены, утрачивалась исконная жизнерадостность венских обывателей, пустели сады и пивные. Граф Меттерних, ставший в 1809 г. первым министром Австрии, прежде всего обратил внимание на полицию. «Она сделала в империи первой силой — придирчивой, подозрительной, страшной даже для министров и эрцгерцогов, обманывавшей монарха, которого всецело подчинила себе. Самые безобидные сборища были запрещены; считалось преступлением носить вместо коротких панталон длинные, а для того, чтобы попасть в якобинцы, достаточно было обмотать себе шею широким галстуком»<sup>3</sup>.

В эти тяжелые военные годы Бетховен, преодолев свое мрачное настроение, вызвавшее «Гейлигенштадтское завещание», парит на вершинах творчества. Это — его «героический» период и в то же время период усиливающихся романтических устремлений. Художественная мысль Бетховена приобретает невиданный размах; произведения поражают глубиной и разносторонностью содержания.

«Героическая» линия вслед за третьей симфонией углубляется

<sup>1</sup> В эти годы Бетховен пережил ряд сердечных увлечений; некоторые из них (Тереза Брунsvик, Джульетта Гвичиарди) оставили глубокий след в его дальнейшей жизни и творчестве.

<sup>2</sup> Как известно, Бетховен посвятил Наполеону свою «Героическую» симфонию, но снял это посвящение, как только узнал о коронации своего «героя».

<sup>3</sup> Лависс и Рамбо. История XIX в., т. II, стр. 91.

в таких крупнейших сочинениях, как фортепианные сонаты ор. 53 («Аврора»), ор. 57 («Аппассионата»), опера «Фиделио», пятая симфония, фантазия для фортепиано с хором и оркестром, музыка к «Эгмонту» и т. д. Но все время с этой «героической» линией переплетается линия «лирико-романтическая», не менее значительная и глубокая. Так, после стремительной сонаты C-dur ор. 53 рождается нежнейшая соната F-dur ор. 54, после «Аппассионаты» — фортепианный концерт G-dur; одновременно с пятой симфонией сочиняется «пасторальная» шестая, а между третьей «героической» и пятой расположена «романтическая» четвертая (B-dur).

Переломный 1809 год, в который Бетховен приступил к работе над седьмой и восьмой симфониями, приносит такие разнохарактерные произведения, как блестящий фортепианный концерт с оркестром в тональности «Героики» (Es-dur) и в той же тональности романтичнейшую из сонат «Les Adieux» (ор. 81-a) и струнный квартет (ор. 74, так наз. «Harfenquartett»).

Все военные годы Бетховен продолжает усиленную исполнительскую деятельность и много сил и энергии уделяет работе над оперой. Положение оперного композитора его безусловно привлекало, и он с готовностью принял заказ венского антрепренера и либреттиста Шиканедера на сочинение большого произведения для театра «An der Wieden». Опера сперва была названа «Леонорой» и представляла переделку французской оперы «Супружеская любовь», написанной композитором Гаво по либретто известного литератора Буйи.

Бетховен работал над своей единственной оперой более двух лет, но ее премьера, состоявшаяся в ноябре 1805 года, успеха не имела. Не только критики, но и исполнители и даже оркестровые музыканты были настроены против автора. В это время Вена была занята французскими войсками, что тоже должно было отразиться на внешней стороне спектакля и на театральной публике, состоявшей преимущественно из наполеоновских офицеров.

Не удержалась «Леонора» в репертуаре театра и в следующем году, несмотря на произведенные купюры и заново написанную увертюру. Новая постановка оперы предполагалась в мае 1809 года, но в это время Вена оказалась осажденной во второй раз армией Наполеона. Город был подвергнут бомбардировке, произведшей на Бетховена самое тягостное впечатление.

В 1808 г. Бетховен, недовольный своим положением в Вене и отсутствием постоянного твердого заработка<sup>1</sup>, хотел переехать в Кассель и поступить на должность придворного дирижера при французском короле Жероме Бонапарте. Три меценатствующих аристократа — австрийский эрцгерцог Рудольф и князя Кинский и Лобковиц — обещали Бетховену ежегодную субсидию в 4000 флоринов. Но после взятия французами Вены положение австрийской знати сильно изменилось. Бетховену приходилось вести длительную переписку и доводить дело до суда, чтобы сохранить свою «пенсию». Впрочем, эрцгерцог Рудольф продолжал ему «по-

<sup>1</sup> Ему было отказано в месте придворного оперного дирижера.

кровительствовать», занимаясь уроками композиции и весьма ревниво относясь к «посвящениям».

Из отдельных событий последних наполеоновских лет надо отметить знакомство Бетховена с Беттиной Brentano<sup>1</sup>, приведшее к встрече Бетховена с Гете летом 1812 года на минеральных водах в Теплице (курорт в Богемии). Но свидание двух великих людей, хотя и состоялось, однако не привело ни к каким результатам. Оба остались недовольными друг другом: Гете—резкостью Бетховена, Бетховен—придворным низкопоклонством Гете.

1813 год резко изменил всю жизнь Европы. Разбитый в русском походе Наполеон с остаткам своей армии возвращался во Францию. Уже в марте Кутузов издал в Калише прокламацию о национальной независимости и свободе народов, в которой все немецкие государи призывались к борьбе с Наполеоном. В октябре произошла под Лейпцигом знаменитая «битва народов», открывшая союзным войскам дорогу на Париж. Австрия присоединилась к России, Англии и Пруссии после неудачного свидания Меттерниха с Наполеоном. В это время французские войска потерпели поражение в Испании в битве у Виттории, в честь которой Бетховен сочинил свою симфоническую картину, посвященную победителю французов, английскому адмиралу Веллингтону.

«Победа Веллингтона в битве у Виттории» принесла Бетховену громкую славу, отнюдь не соответствовавшую художественной ценности шумного, но бессодержательного произведения. В биографии композитора это событие должно быть отмечено. Дело в том что первоначально, по мысли известного изобретателя метронома и механических музыкальных инструментов Мельцеля, Бетховен написал «Битву» для нового инструмента «пангармоникона» и рассчитывал исполнить ее в Лондоне на военных торжествах в честь Веллингтона. Но поездка в Англию расстроилась, и Бетховен переложил свою пьесу для симфонического оркестра с участием пушек и колоколов. В таком виде «Битва при Виттории» и была исполнена в Вене 8 декабря 1813 г. с большой помпой. Оркестром дирижировал сам автор, среди оркестрантов находились Сальери (руководивший пушечной пальбой), Гуммель (большой барабан), Шпор, Мейербер и другие выдающиеся музыканты.

Имя Бетховена сразу стало знаменитым. Его несчастная опера «Фиделио» в третий раз выносится на сцену, и на этот раз с бурным успехом. Еще больше слава Бетховена укрепилась после сочинения патриотической кантаты «Великое мгновение», посвященной союзу европейских государств, боровшихся против Наполеона.

Осенью 1814 г. в Вене открылся конгресс. Блестящая придворная публика заполнила венские театры и концерты. Бетховен исполняет свою кантату перед союзными государями, щедро одарившими глухого композитора. Теперь двери первых венских аристократических особняков широко распахнуты перед ним; его

<sup>1</sup> Беттина (полное имя Елизавета) Brentano — писательница, жена известного немецкого романтика Арнима; была дружна с Бетховеном и в особенности с Гете, переписку с которым и дневник издала в 1835 г.

имя произносится с восторгом и уважением, венский муниципалитет подносит ему звание «почетного гражданина» австрийской столицы.

Но скоро победный «угар» проходит. Венский конгресс, вспугнутый возвратившимся Наполеоном, прекращает на время свою работу. Союзные войска еще раз объединяются против французского императора, наносят ему страшный разгром у Ватерлоо (июнь 1815 г.) и победоносно вступают в Париж. Англичане отвозят Наполеона на остров св. Елены, во Франции царит белый террор, венский конгресс быстро и без всяких особенных церемоний заканчивает свои «дела» по сколачиванию «Священного союза», больше всего страшась призрака революции.

Для Австрии наступают тяжелые дни меттерниховского «похмелья». Бетховен переживает величайший творческий кризис, продолжающийся до лета 1818 года. За ним следует период так наз. «позднего» Бетховена, последние десять лет жизни и работы.

Начало кризиса следует отнести еще к 1812 г., когда Бетховен переживает тяжелую любовную драму. Свидетельством ее остается письмо «к бессмертной возлюбленной», неизвестно кому адресованное, полное страстных излияний. С этих пор еще в течение четырех лет Бетховен не перестает мечтать о женитьбе, пока не теряет последней надежды на нее. В 1812 г. наступает резкое ухудшение слуха, приводящее к тому, что Бетховен скоро оказывается не в состоянии дирижировать оркестром<sup>1</sup>, а затем и выступать как пианист. Наконец в конце 1812 г. ухудшается и материальное положение Бетховена (смерть одного из меценатов — князя Кинского, скрепившего свою подписью соглашение о ежегодной «пенсии»), что причиняло ему много беспокойств и забот.

Блестящий 1813 год как будто все изменил. На самом же деле он углубил творческий кризис Бетховена. Правда, композитор приобрел за этот и следующий год неплохое состояние, но его творческая работа оказалась почти парализованной. После окончания летом 1812 года восьмой симфонии Бетховен полтора года не сочиняет ничего, кроме «Победной симфонии», патриотической кантаты и подобных незначительных пьес. Затем с большой медлительностью следуют: в 1814 г. четвертая увертюра к «Фиделио» и ф.п. соната e-moll op. 90; в 1815 г. оркестровая пьеса «Морская тишь и счастливое плавание»; в 1816 г. ф.п. соната A-dur op. 101 и вокальный цикл «К далекой возлюбленной»; в 1817 г. — почти ничего (песня «Покорность»).

Наиболее глубокие из этих произведений, как соната op. 101 и песни «К далекой возлюбленной», отмечены печатью большой скорби, отсутствием всякой борьбы Бетховена с той «судьбой», которую он когда-то сумел, по его словам, «схватить за горло». Характерно, что, добываясь в своих сочинениях предыдущего «ге-

<sup>1</sup> В торжественном концерте, устроенном для исполнения «Битвы при Виттории», оркестр следил не за жестами глухого Бетховена, стоявшего за дирижерским пюпитром, а за указаниями известного венского композитора Умлауфа, сидевшего за скрипичным пультом.



роического» периода «победного конца», Бетховен теперь (в 1815 г.) пишет в записной тетради: «Действуй ради действия, а не ради победы».

Громадное изменение происходит в личной жизни Бетховена в конце 1815 года. Умирает его брат Карл, назначив в завещании композитора вторым опекуном своего девятилетнего сына. Бетховен проявляет к ребенку нежнейшие отеческие чувства и решает вырвать его из рук матери — женщины недостойной и порочной. Судебный процесс оканчивается в пользу Бетховена, но успокоения не приносит. Мать Карла (так зовут племянника Бетховена) еще долго пытается вырвать своего сына у глухого композитора, прибегая ко всяким интригам, не гнушаясь клеветой. Сам Карл оказывается ребенком, совершенно испорченным родительским воспитанием. Он не доставляет Бетховену ничего, кроме тяжелых огорчений. Постоянные домашние дразги отравляют последние годы жизни композитора.

Зимой 1816-1817 гг. Бетховен переносит серьезную болезнь (катарр легких). Нетерпеливый в лечении, он, не дождавшись выздоровления, выходит из дому, что затягивает болезнь на весь следующий год вплоть до весны 1818. Только на природе, вдали от городской жизни, Бетховен чувствует облегчение и снова принимается за работу. Лето 1818 года оказывается переломным. Бетховен сочиняет грандиозную сонату B-dur op. 106 и делает первые наброски «Торжественной мессы». Композиция последней занимает несколько последующих лет, вплоть до 1823. На эти же годы приходится три последние фортепианные сонаты, багатели и вариации на тему Диабелли (op. 120).

«Торжественная месса» предназначалась ко дню посвящения в сан архиепископа эрцгерцога Рудольфа, бывшего ученика Бетховена. Но произведение необыкновенно разрослось и поглотило все внимание композитора. Оно далеко вышло за рамки пьесы, приуроченной к определенному событию. Сейчас же вслед за окончанием мессы Бетховен принялся за девятую симфонию, наброски которой относятся еще к 1816 и даже более ранним годам. Теперь он спешил завершить грандиознейшее из своих оркестровых произведений, предполагая исполнить симфонию в концерте Лондонского филармонического общества.

Но и на этот раз поездка в Англию расстроилась. Так Бетховену и не довелось повидать страны, попасть в которую он мечтал всю свою жизнь.

Для первого исполнения девятой симфонии и отрывков из мессы<sup>1</sup> был организован друзьями Бетховена специальный концерт (в мае 1824), имевший шумный успех. Но композитор не слышал рукоплесканий. Повернутый лицом к публике, он только мог видеть их и от волнения лишился чувств.

Глухота Бетховена в последний период его жизни и творчества была абсолютной. 1814-1815 гг. он уже прибегал в раз-

<sup>1</sup> Полностью «Торжественная месса» была исполнена в первый раз в концерте Петербургского филармонического общества 26 марта 1824 г.

говорах к помощи тетрадей. Специальные инструменты помочь ему не могли.

Забываясь о материальном положении (не столько ради себя, сколько ради племянника, воспитание которого в пансионах требовало больших средств), Бетховен часто подумывал о новом сочинении оперы. В 1822 г., в последний раз при жизни композитора, была возобновлена «Леонора» — «Фиделио». Роль героини исполняла знаменитая оперная артистка Шредер-Девриент. Успех был большой и устойчивый. Молодые музыканты-романтики подняли бетховенскую оперу на щит. В следующем году в Вене состоялась премьера первой немецкой романтико-героической «большой» оперы Вебера «Эврианта». Тогда же произошло и знакомство Вебера с Бетховеном.

Общий интерес к оперной музыке в годы расцветающего романтического искусства безусловно оказал немалое влияние на желание Бетховена написать еще одну оперу. Но все поиски подходящего либретто не привели ни к чему. Только в самые последние годы жизни Бетховен остановился на «Мелузине» — романтической сказке, обработанной для оперного театра поэтом Грильпарцером. Но тяжелая болезнь композитора прервала едва начатое в эскизах сочинение.

Последними крупными произведениями Бетховена явились его пять струнных квартетов, три из которых написаны по заказу князя Голицына. Еще в 1806 г. Бетховен посвятил свои три больших квартета оп. 59 русскому послу в Вене графу Алексею Разумовскому. Они были написаны очень быстро, с громадным творческим подъемом. Теперь в 1824—1826 гг. Бетховен работает иную. Он сочиняет медленно, набрасывая массу эскизов, находясь все время в поисках каких-то новых музыкальных мыслей, с трудом оформляющихся и едва доступных слушателям.

Еще долго после смерти Бетховена последние его квартеты боялись исполнять, считая их плодом дикой фантазии глухого и выжившего из ума музыканта.

Последнее десятилетие жизни Бетховена было временем усилившейся политической реакции, особенно остро ощущавшейся в Вене. После убийства в 1819 г. студентом Зандом писателя Коцебу, бывшего тайным царским агентом, Меттерних довел белый террор до предела. Особенно строгие меры были предприняты по отношению к печати. Цензура свирепствовала, как никогда.

Бетховен, открыто выражавший свои республиканские симпатии, все время находился под угрозой доноса и ареста. Полиция следила за ним давно, друзья Бетховена предупреждали его об этом. По опубликованным разговорным тетрадям Бетховена можно судить, какие вольные беседы велись в компании его приятелей<sup>1</sup>. Язвительные насмешки над венским конгрессом, непочтительное

<sup>1</sup> «Кружок» Бетховена в 20-х годах составляли: Шиндлер — бывший в течение пяти лет «секретарем» Бетховена, известный пианист Карл Черни, передовой педагог Блехлингер, журналист Бернгард, адвокат Юганн Бах, чиновник Петерс и др.

отношение к церкви и монахам, возмущение меттерниховскими притеснениями печати и всякой живой мысли, ненависть к «Священному союзу», надежды на грядущую революцию и победу демократии,— вот что можно прочесть на пожелтевших страницах.

Но не только политическая реакция удручала Бетховена в последние годы его жизни. Наибольшие неприятности доставляли ему постоянные столкновения с племянником. В 1826 г. Карл покушался на самоубийство, чем довел больного композитора до полного отчаяния. После этого события расшатанное здоровье Бетховена оказалось окончательно надорванным, и он вынужден был бросить все свои начатые работы — и десятую симфонию, и оперу, и увертюру на тему В.-А.-С.-Н.

Последней болезнью, сведшей Бетховена в могилу, была водянка, развившаяся в результате воспаления легких и цирроза печени. Были произведены четыре операции — последняя за месяц до смерти — но уже ничего не могло помочь. Умиравший Бетховен лежал одинокий в своей венской грязной квартире. Племянник забыл о нем.

Смерть пришла 26 марта 1827 года. С утра в этот день разбушевалась гроза с градом. Бетховен умер в шестом часу пополудни. Все, что осталось после него, было продано с аукциона за полторы тысячи бумажных флоринов. Многие нотные рукописи, дневники, разговорные тетради пропали.

### **3. Общий обзор творчества Бетховена и характеристика его раннего и среднего периодов. Основной принцип творческого метода Бетховена.**

В музыкально-исторической литературе уже давно утвердилось деление творческого пути Бетховена на три этапа: ранний (боннский и венский), средний и поздний. Собственно говоря, такое деление применимо к любому большому художнику, прожившему долгую творческую жизнь.<sup>1</sup>

Творческий путь Бетховена длился около сорока пяти лет, считая от первых фортепианных пьес (1782) до последних струнных квартетов (1826). При большой сложности творческой эволюции Бетховена недостаточно ограничиться характеристикой только трех традиционных этапов. Периодизация бетховенского творчества должна быть несколько расширена и уточнена; научная потребность в этом все чаще и чаще высказывается музыковедами.

Следует выделить сначала десятилетие композиторской учебной работы в Бонне; затем — ранний венский период, который продолжается до 1802 г. (вторая симфония, сонаты оп. 31); зрелые, «героические» годы доводятся до 1812 г., когда были закончены седьмая и восьмая симфонии; со второй половины 1812 г. начинаются переходные годы великого творческого кризиса, заканчивающегося к лету 1818 г.; поздний период, таким образом,

<sup>1</sup> Даже творчество Шуберта, умершего 31 года от рождения, делят на раннее, среднее и позднее.

займет 1818—1827 гг. и сам по себе нуждается в особом подразделении (основная работа над девятой симфонией продолжается с начала его по 1824 г.).

Следуя этой схеме, можно дать творческую характеристику каждого из указанных пяти периодов, выделяя в них самое существенное, определяющее общую линию идейно-художественного развития Бетховена.

Для боннских годов учения важно прежде всего крепкое, хотя на первых порах и чисто внешнее, овладение основными композиционными формами и, в частности, формой классической сонаты. В последней написаны не только три фортепианные сонаты (Es, f, D), но и фортепианные квартеты и трио. Зависимость от практики композиторов берлинской, мангеймской и венской школ здесь большая. Она заметна как на общей циклической структуре пьес, на композиционной схеме сонатного *allegro*, так и на отдельных элементах музыкальной речи, на характерных приемах изложения («фанфарообразные» и «вздохательные» мелодии, орнаментика, четкость и стандартность ладовых и ритмических оборотов, мотивные и динамические контрасты).

В отдельных случаях Бетховен обнаруживает замечательный мелодический дар. *Adagio* из первого фортепианного квартета настолько законченно, что позже перейдет в фортепианную сонату оп. 2 № 1.

Фортепианные партии в ранних ансамблях Бетховена явно преобладают. Еще и в Вене он не скоро решится оторваться от фортепиано и перейти к сочинению струнных квартетов. Боннское струнное трио *Es-dur* показательно как исключение: оно заметно слабее всех фортепианных сонат и всех фортепианных квартетов этого времени.

Конечно Бетховен начал сочинять не с сонат, а с более простых фортепианных пьес — с вариаций и рондо. Три тетради вариаций — на марш Дресслера, на арию Ригини «*Vieni amoge*» и на немецкую песню «*Es war einmal*» — показывают стремление Бетховена к усложнению музыкального письма. — Если вариации на тему марша Дресслера исключительно фактурны (шестнадцатитактовая квадратная структура, тональность, метр, темп остаются неизменными), то в следующих вариациях не только усложняется фактура, но разнообразятся и тональности, и темпы, и метры. Отдельные вариации песни «*Es war einmal*» получают такие обозначения, как *capriccioso*, *risoluto* и т. п.

Безусловное влияние «*Wohltemperiertes Klavier*» И. С. Баха без труда обнаруживается в прелюдии *f-moll* и в самой ранней двухголосной фуге (1782).

Из более крупных произведений к боннскому периоду относятся: музыка к «Рыцарскому балету» и две кантаты. Балетная музыка примечательна только как первое свидетельство интереса Бетховена к театру. Из «императорских» кантат значительно содержательнее первая, написанная на смерть австрийского императора Иосифа II. В ней видна необыкновенная для юношеского

произведения мощь и сосредоточенность музыкальной мысли. Вероятно Бетховен уже в эти ранние годы хорошо чувствовал силу генделевских ораторий — непревзойденных образцов монументально-героического искусства XVIII в.

Значительное внимание уделял молодой Бетховен и вокальной лирике. Здесь сказался общий интерес немецких музыкантов периода «Sturm und Drang» к этому жанру. Среди ранних образцов бетховенских песен находятся такие шедевры, как «Сурок» и «Путешествие Уриана вокруг света». Но и остальные песни, вошедшие позже в ор. 52 (восемь песен), очень выразительны и искренни, как, напр., «Майская песня» Гете и две песни на слова Бюргера — «Прощание с Молли» и «Цветочек».

Все же в боннский период Бетховен показывает, что главная сфера его творчества — инструментальная музыка и преимущественно крупных (сонатных и вариационных) форм. Если в произведениях боннских лет еще не могла проявиться могучая художественная индивидуальность композитора, то его творческий путь в общих чертах наметился. Тяга в Вену, сперва к Моцарту, а затем к Гайдну, указывала, что «венская классическая школа» с ее уклоном в сонатно-симфоническую музыку наиболее близка молодому гению.

Ранний венский период (до создания «Героической» симфонии) явился, с одной стороны, временем завершения учебы Бетховена, подведения итогов всем композиционным достижениям, т. е. временем, продолжающим то увоевание музыкально-творческих принципов и традиций XVIII века, которое началось под руководством Неефе в Бонне: а, с другой стороны, ранний венский период явился временем, подготовившим Бетховена к завоеванию высочайших вершин музыкального искусства.

Таким образом этот период следует считать переходным от годов учения к годам зрелости. Как переходный период он, конечно, чрезвычайно важен, так как именно в нем складываются основные черты нового музыкального стиля — стиля зрелого Бетховена, его классической «героической» поры.

В десятилетие со дня приезда в Вену до дня написания «Гейлигенштадтского завещания» (1792—1802) Бетховен работал с громадным творческим напряжением. 18 фортепианных сонат, 10 сонат для скрипки и виолончели с фортепиано, 6 фортепианных трио, 6 струнных квартетов, квинтет, секстет, 2 симфонии, 3 фортепианных концерта с оркестром, балет «Прометей», оратория «Христос на масличной горе» — такова основная продукция этих счастливейших в жизни Бетховена лет.

Многие из перечисленных произведений — создания высокого мастерства. Новый подлинно революционный дух наполняет их, новые художественные идеи ломают преграды, требуя своего воплощения. Бетховен хочет по-новому говорить музыкой. Ему есть что сказать, и он обращается все к большей и большей аудитории.

Основное внимание композитора занимают сонаты, преимущественно фортепианные. Это — тот жанр, в котором он чувствует

себя наиболее свободно и который предоставляет ему наибольшие возможности. Уже первая венская соната ор. 2 № 1 f-moll значительно отличается от боннских. Правда, в ней Бетховен использует лучшее из своей старой музыки (Adagio), но не это придает ей новизну. Ее впечатляющая сила — в крайних драматичнейших частях, динамический характер которых определяется тем принципом контрастного развития, который приведет в дальнейшем к основной установке всего бетховенского симфонизма.

Из восемнадцати фортепианных сонат первого венского десятилетия обычно выделяют «патетическую» (ор. 13), «лунную» (ор. 27 № 2) и последнюю наиболее драматичную d-moll'ную (ор. 31 № 2). Но и каждая из остальных сонат представляет выдающийся музыкальный интерес. Каждая из них имеет свое индивидуальное художественное лицо.

Музыкальный язык сонат, как и фортепианных ансамблей (сонаты для скрипки и виолончели, трио, концерты), приобретает все глубокую выразительность. Бетховен постепенно преодолевает все «галантные» условности фортепианного стиля своих предшественников и выковывает новую музыкальную речь небывалой силы и действенности. Современников пугает ее резкость и «обнаженность». В авторском исполнении ничего не смягчается, но, наоборот, всеми силами подчеркивается. Бетховен становится пламенным трибуном, повергающим в прах всех старых идолов. Но он умеет быть и нежнейшим поэтом, воспевающим тончайшие человеческие чувства и глубокие, невыразимые в простых словах, настроения и переживания.

Так создается основной типичный образ бетховенского творчества: образ человека — героя и мечтателя, борца и поэта, дерзновенного Прометея и скорбного стенающего Орфея.

На рубеже столетий рамки бетховенской музыки расширяются. Он отталкивается от фортепиано и впервые создает симфонию и целую серию струнных квартетов (ор. 18). Новые жанры требуют усиленной работы. Это относится прежде всего к симфонии, которая теперь определит основное русло его творчества.

В симфонии, как ни в одной другой области музыкального творчества, могли быть выражены с максимальной убеждающей силой, логической последовательностью и драматически-жизненной правдивостью те новые гуманистические идеи, которые сложились под знаком революции, которые требовали обращения к массовой демократической аудитории.

Великие венские мастера уже до Бетховена утвердили значение симфонического жанра — ценнейшего завоевания всей передовой музыкальной культуры XVIII в. Но Бетховену недостаточно было лишь проложить дело Гайдна и Моцарта. Он хотел поднять симфонию на принципиально новую высоту, вырвать ее из старой бытовой обстановки, сделать ее выразительницей совершенно новых творческих идей. И если в двух первых симфониях Бетховен еще только пробивает новые пути симфонизму, то в третьей уже утверждается на этих новых путях.

Первые такты третьей симфонии написаны поздней осенью 1802 г., сейчас же после окончания «Гейлигенштадтского завещания». С этого момента начинается творческая зрелость гениального композитора. Нужен был тягчайший удар судьбы, чтобы Бетховен собрал все свои творческие силы для предстоящей борьбы. И третья симфония сразу родилась как «героическая».

Работа над третьей симфонией потребовала у Бетховена свыше полутора лет (до лета 1804). Новое произведение оказалось необыкновенным даже по своим масштабам. В одном первом Allegro около семисот тактов, в то время как Allegro последней и крупнейшей из моцартовских симфоний («Юпитер») занимает немногим более трехсот тактов<sup>1</sup>.

Новые колоссальные симфонические масштабы соответствовали новому симфоническому содержанию. Героико-философский образ третьей симфонии Бетховена был принципиально, качественно отличен от «военно-героических» образов многих симфоний XVIII в. (мангеймской и венской школ). Бетховенский образ требовал художественно-философского раскрытия в процессе его становления и развития. Бетховенский «герой» должен был притти к победе — в этом заключается весь смысл его идейно-симфонической концепции. Но эта победа являлась результатом длительной борьбы противоположных и сталкивающихся начал, результатом длительного и часто мучительного в своих противоречиях творческого процесса. Без этого конечная «победа» лишалась всякого утверждающего значения, теряла всякий идейно-психологический и эмоциональный смысл.

Что разрешению чувства должно предшествовать его нарастание, напряжение, понимали все большие художники и до Бетховена. Это был основной закон драмы (в самом широком смысле слова). Бетховен утвердил его в симфонии, показав, что симфония — самый драматический из всех чисто музыкальных жанров.

Драматическое начало «Героической» симфонии (как и всякой другой) выражено у Бетховена в принципе контрастного сопоставления двух элементов: активного и пассивного, наступающего и противоборствующего наступлению; в развернутом виде эти два элемента экспонируются в виде двух партий — главной и побочной, но в первичном виде это же противопоставление заключено уже в первой теме, состоящей из двух частей — А и Б (прим. 24).

Если на предыдущей странице было указано на небывало крупные масштабы Allegro третьей симфонии, то самое важное в этом — то, что на и б о л ь ш е е увеличение приходится на разработочную часть и на заключение (коду). В «Юпитере» Моцарта разработка занимает немного более половины экспозиции (или репризы), кода — совсем незначительна (5 тактов); в «Героической» Бетховена разработка превышает экспозицию (или репризу) на сто тактов (т. е. на две трети), а кода ее равна в отдельности экспо-

<sup>1</sup> Первые две симфонии Бетховена по масштабам своих Allegro не далеки от «Юпитера» Моцарта: С-dur'ная 285 тактов, D-dur'ная 327 тактов.

Allegro con brio

Бетховен. 3-я Симфония

24

зиции и репризе. Тактовые соотношения видны лучше всего из следующей схемы:

	Экспоз. <sup>1</sup>	Разраб.	Реприза	Кода
„Юпитер“ . . . . .	120	63	120	5
„Героическая“ . . . . .	151	246	149	145

Таким образом именно развиге тематического материала, его разработка и утверждение на новой основе (после репризы) является в третьей симфонии композиционно самым необычным.

Следует подчеркнуть, что эта разработка тематического материала начинается уже внутри экспозиции и проходит ряд последовательных этапов, подымаясь в своем движении до кульминации.

Однако одной первой частью симфонии раскрытие нового идейно-художественного образа не исчерпывается. Весь четырехчастный симфонический цикл приобретает у Бетховена новое значение, становясь участником разворачивающегося драматического действия. Гениальный «похоронный марш», возбужденное скерцо и необыкновенные, заключающие всю симфонию, вариации — таковы «акты» героической драмы Бетховена, последовательно раскрывающие в художественно-обобщенных образах ее глубоко жизненное, простое и величественное содержание.

Общая идейно-философская концепция «Героической» симфонии представляется следующей: от человека (героя) к человечеству (на-

<sup>1</sup> Число тактов экспозиции указано без учета ее повторения.



роду); от борьбы со смертью к утверждению жизни. Это — не два разных «плана», а единая целостная идея, ибо смертен человек — герой и бессмертно человечество — народ.

Все последующее симфоническое творчество Бетховена (и не только симфоническое в тесном — оркестровом — смысле этого слова) показывает, как многосторонне раскрывается эта его основная идейная концепция, центральная философская проблема всей его жизни и художественной деятельности.

«Героическая» симфония в первый раз поставила эту проблему во всю ширь; в симфониях «зрелых» лет — от четвертой к восьмой — разрабатываются как бы отдельные ее звенья, отдельные философские вопросы, возникающие в процессе поисков общего разрешения. В грандиозной девятой симфонии, в конце своего творческого пути, Бетховен приходит наконец к тому ее решению, которое подвело итог всем его двадцатилетним исканиям и размышлениям<sup>1</sup>.

Но «Героическая» симфония, дав толчок всему симфоническому творчеству Бетховена его «зрелого» десятилетия (1803—1812), отнюдь не ограничила его мысли одной узко-«героической» сферой. Этого и не могло быть, так как сама третья симфония показала, насколько широко и глубоко ставил перед собой Бетховен проблему героического и какие возможности дальнейшего развития эта проблема давала.

С одной стороны — мятущаяся личность, человек, борющийся с самим собой, жизненными невзгодами, «судьбой» (пятая симфония); с другой стороны — тот же человек, страстно ищущий успокоения на лоне природы, в окружении простого народа, в воспоминаниях прошлого (четвертая, шестая, седьмая, восьмая симфонии). Но чем напряженнее борьба, тем радостнее победа (финал пятой симфонии); чем сильнее искания, тем полнее чувство успокоения (финал шестой симфонии) и ликования (финал седьмой симфонии).

Таков основной круг образов, охватываемых «зрелыми» симфониями Бетховена. Эти «рамки» бетховенского симфонизма весьма широки и вместительны. В них входит все богатое творчество Бетховена его «героических» лет, периода его «классического» расцвета. Здесь такие крупнейшие произведения, как опера «Фиделио», фортепианные сонаты ор. 53, 54, 57, 78, 81-а; скрипичные сонаты ор. 47 («Крейцера») и 96, виолончельная соната ор. 69, два фортепианных концерта (G и Es), скрипичный концерт и «тройной» концерт (для ф-п., скрипки и виолончели с оркестром), трио ор. 70 и 97, струнные квартеты ор. 59, 74 и 95, музыка к «Эгмонту», песни, фортепианные вариации (с-moll), фантазия для фортепиано, хора и оркестра, месса C-dur и т. д.

Все перечисленные произведения (вместе с симфониями) характеризуются не только новым и значительным художественным содержанием, связанным с основным кругом идей-образов «зре-

<sup>1</sup> Третья симфония закончена в 1804 г., девятая — в 1824 г.





часть фортепианной сонаты As-dur op. 26, финал третьей симфонии и т. п.), Бетховен рассматривает вариационный принцип развития с точки зрения заложенных в нем музыкально-динамических возможностей. Он мобилизует эти «внутренние ресурсы» вариаций, вскрывает их и, так сказать, симфонизирует вариационную форму, придавая ей новые драматические черты. Таков смысл вариаций финала «Героической», такова же композиционная тенденция фортепианных вариаций c-moll, превращенных Бетховеном в пьесу большой музыкально-драматической активности.

Так Бетховен-симфонист подчиняет своим художественным целям все средства музыкального выражения, лепя из нового музыкально-речевого материала новые композиционные формы.

#### **4. Творчество Бетховена периода «великого кризиса». Новые искания. «Поздний» Бетховен и новые черты его музыкального стиля.**

«Зрелый» период творчества Бетховена можно назвать «переходным» от кризиса 1802 г. к еще большему кризису 1813—1818 гг. Первый кризис, приведший к «Гейлигенштадтскому заведению», не парализовал творческой энергии еще молодого композитора. Второй кризис оказался гораздо более серьезным и тяжело отразившимся на творчестве.

Симптомы его проявились уже в конце 1812 г. в таком слабом произведении, как увертюра к «Королю Стефану». В 1813 г. наступает застой серьезного творчества Бетховена. Почти вся его музыкальная продукция ограничивается незначительной «Битвой при Виттории», за которой вскоре последует совсем убогая кантата «Славное мгновение». В 1814 г. перерабатывается для новой постановки опера «Фиделио», к которой сочиняется четвертая (неудачная) увертюра. Неузнаваем Бетховен и в оркестровой увертюре C-dur op. 115; немногим лучше музыкальная картина «Морская тишь и счастлирое плавание» op. 112.

Но все это лишь внешние показатели творческого кризиса. Более глубоко проявляется он тогда, когда в творчестве Бетховена обнаруживаются новые серьезные искания. Как всегда в таких случаях, он первым делом обращается к фортепиано. 1814 г. приносит поэтическую двухчастную сонату e-moll op. 90, с 1816 г. начинается работа под пятью последними ф-п. сонатами — op. 101, 106, 109, 110, 111, — заканчивающаяся через шесть лет (в 1822 г.). В это же время как показатель постепенного преодоления кризиса создается «Торжественная месса» («Missa solemnis» D-dur), а за ней величественная девятая симфония (окончена в 1824 г.). Наконец появляются и последние струнные квартеты op. 127, 130, 131, 132, 135.

Что же произошло с музыкой Бетховена в годы «великого кризиса» и куда пришла она после него?

Годы бетховенского «великого кризиса» (1813—1818) являются годами начинающегося подъема немецкого музыкального роман-

тизма. Приведем для наглядности небольшую хронологическую таблицу:

1813. Бетховен. «Битва при Витто- рии».	Гофман закончил «Ундину». Шпор закончил «Фауста». Шуберт. I симфония.
1814. Бетховен. Увертюра «Фиде- лио». Соната e-moll.	Вебер. Патриотические песни. Шуберт. «Маргарита за прялкой».
1815. Бетховен «Морская тишь».	Шуберт. «Лесной царь» » II и III симфонии.
1816. Бетховен. Соната op. 101. «К далекой возлюбленной».	Гофман. «Ундина» (постановка). Шпор. «Фауст» (постановка). Шуберт. Песни «Форель», «Скита- лец», «Траурный вальс».
1817.	Вебер. Ф-п. сонаты As-dur и d-moll. Шуберт. Пять первых законченных ф-п. сонат. IV, V, VI симфонии. Вебер начинает «Фрейшютца».
1818. Бетховен. Ф-п. соната. op. 106. » Начало работы над мессой.	Лёве. Первые баллады.

Бетховен начал «выходить» из кризиса тогда, когда Шуберт и Вебер «подошли» к своим зрелым произведениям. Если продолжить хронологическую таблицу, то будет видно, что годы работы Бетховена над последними фортепианными сонатами, «Торжественной мессой» и «Девятой симфонией» (1819—1824) совпадут с годами появления центральных опер Вебера, крупнейших инструментальных пьес Шуберта и его же цикла песен «Прекрасная мельничиха»:

1819. Бетховен. Работа над «Мессой».	Шуберт. Ф-п. соната A-dur op. 120. » Ф-п. квинтет «Форель».
1820-21. Бетховен. Ф-п. сонаты op. 109 и 110.	Вебер. «Приглашение к танцу». Вебер. «Концертштюк». Постановка «Фрейшютца».
1822. Бетховен. Ф-п. соната op. 111. Окончена «Месса».	Шуберт. «Неоконченная» симфония. » Фантазия «Скиталец»
1823-24. Бетховен. 9-я симфония. Первый из последних пяти квartetов (op. 127).	Вебер. «Эврианта». Шуберт. «Прекрасная мельничиха».

Наконец последние струнные квартеты Бетховена приходятся по времени на последние же произведения Вебера и Шуберта:

1824. Бетховен. Квартет op. 127.	Шуберт. Октет.
1825-26 г. Бетховен. Стр. квартеты op. 130, 131, 132, 135.	Вебер. «Оберон». Шуберт. Ф-п. сонаты a-moll op. 42 и » D-dur op. 53, » Стр. квартет d-moll.
1827-28	Шуберт. «Зимний путь» и «Лебеди- ная песня». » Квартет G-dur и квинтет. C-dur. » Симфония C-dur.

Приведенные хронологические таблицы прежде всего наглядно демонстрируют, что общественная обстановка после наполеоновских лет и сложившаяся под ее влиянием новая идеологическая атмосфера вызвали бурный расцвет романтического музыкального искусства в немецких странах. Далее таблицы указывают, что эта же атмосфера послевоенного времени определила значительный перелом в творчестве Бетховена в сторону усиления в нем романтических тенденций.

Из кризиса угарных военных лет Бетховен вышел не с «Героической» симфонией, как из кризиса 1802 г., а с «Торжественной мессой». Правда, за «Мессой» последовала «Девятая», в которой собраны все силы старого бетховенского симфонизма и брошены в бой за утверждение вечной мысли о великом будущем человечества. Но за девятой симфонией уже теснились последние квартеты — скорее свидетельства уходящей мудрости, чем живой творческой силы.

Многие черты музыкальной речи отличают «поздний» стиль Бетховена от стиля его «зрелых» или «средних» лет. Если в первые два десятилетия работы в Вене Бетховен мобилизует все средства музыкального выражения для достижения наибольшей активности, наибольшей художественно-эмоциональной напряженности, если он ищет максимальной простоты, ясности и убедительности музыкального языка, то в последнее десятилетие творчества все усилия Бетховена направлены в сторону психологической углубленности музыкальных образов, придания им новых красок-настроений.

В творчестве Бетховена последних лет как бы обостряется борьба романтически-деструктивного начала, взрывающего рамки классических форм, вносящего элемент стихийной импровизационности, несдерживаемого чувства, — и начала конструктивно-классического, сугубо рационалистического, вносящего в композицию элемент строгой логичности и гармонической уравновешенности формы. Эта борьба проявляется, с одной стороны, в усиливающейся ломке старых сонатных схем а, с другой стороны, в тяге к полифоническим конструкциям. Мелодия, гармония, ритм, фактура фортепианного и оркестрового изложения — все изменяется.

Мелодический стиль последних произведений Бетховена характеризуется соединением речитативно-импровизационных приемов (сонаты ор. 110, квартеты ор. 130, 131, 135, девятая симфония) со стремлением к закругленным песенным темам. Замечательно, что «поздний» Бетховен иногда использовал мелодии своих вокальных произведений (песен и оперы) в инструментальной камерной музыке.

Очень важно отметить, что в произведениях «позднего» периода у Бетховена замечается тенденция к вытеснению принципа сонатно-гомофонного развития тем (принципы сонатно-симфонической разработки венских классиков) принципом вариационного и полифонического развития.

Во многих из последних сонат и квартетов Бетховена встречаются и вариации и законченные полифонические построения (фуги). В замечательных 33 вариациях на тему Диабелли некоторые номера разработаны полифонически (канон, фуга и т. п.). Двойная фуга введена в финал девятой симфонии.

Но было бы неверно думать, что за новыми чертами музыкального языка, за новым музыкальным изложением совершенно теряется художественный облик «былого» Бетховена «героических» лет. Нисколько. Монументальнейшее произведение последних лет — девятая симфония — убеждает в противоположном. Пусть «фаустовский» герой<sup>1</sup> последней симфонии резко отличается от героя третьей симфонии Бетховена. Все же общая идейно-симфоническая концепция остается той же. В основе ее лежит неисчерпаемый оптимизм гениального художника. Бетховен в девятой симфонии расширяет средства музыкальной выразительности. Он вводит в нее человеческий голос (соло и хор). Но он не порывает с основным творческим методом своего симфонизма, с методом симфонической драматургии.

Последняя симфония Бетховена, как и его последние сонаты и квартеты, как его опера и месса, — показывают, что, несмотря на всю глубину творческого перелома, произошедшего в 1813—1818 гг., великий композитор не забыл своих лучших лет, не разорвал связей с прошлым.

Подобно тому, как европейская реакция не разбила его республиканских идей, его чувств художника-демократа, — подобно этому и творчество его осталось до конца жизни верным основным прогрессивным гуманистическим установкам.

Для Бетховена красота была в правде. Правду искал он всю жизнь.

## **5. Обзор музыкального творчества Бетховена по жанрам. Инструментально-камерная и концертная музыка. Сонаты, ансамбли, концерты с оркестром.**

Чтоб конкретней представить себе характер творчества Бетховена и эволюцию его музыкального стиля, необходимо рассмотреть в отдельности главнейшие жанры, которые определяют весь художественный облик композитора.

Бетховен начал свой творческий путь с сочинения пьес для фортепиано. Эту область композиции он не оставлял до последних лет жизни.

Больше всего его творческая мысль тяготела к фортепианным сонатам, которых он написал в общей сложности тридцать пять. В этих произведениях гений Бетховена проявился с необыкновенной широтой и глубиной. Если вообще фортепиано являлось твор-

<sup>1</sup> В зарубежной да и советской музыкальной литературе неоднократно делались попытки искать в девятой симфонии разрешения «фаустовской» проблемы.

ческой лабораторией Бетховена, то работа над фортепианными сонатами вела композитора к овладению высочайшими вершинами музыкального творчества — к симфониям.

Уже к раннему венскому периоду относится ряд выдающихся сонат Бетховена. В четыре последние года этого периода написаны такие образцовые сонаты, как «патетическая» c-moll (1799), «с похоронным маршем» As-dur (1801), «лунная» cis-moll (1801), «пасторальная» D-dur (1801) и «с речитативом» d-moll (1802). В них не только сформировались основные драматические принципы бетховенской композиции, исходящие из творческой практики мастеров «венской классической школы», но и проявились многообразные оригинальные черты, присущие всему фортепианному стилю композитора.

Каждая из сонат Бетховена явилась произведением вполне художественно-индивидуальным и значительным по содержанию. В перечисленных известнейших сонатах не найти развлекательной музыки; зато в них много бурной страсти (c-moll op. 13), глубокой сосредоточенности (As-dur op. 26), поэтической лирики (cis-moll op. 27 № 2), подлинного драматизма (d-moll op. 31 № 2).

Необыкновенную смелость проявляет Бетховен в композиции этих сонат. «Патетическую» он начинает напряженным вступлением, которое затем два раза перебивает Allegro; в «Лунной» вместо обычного Allegro первая часть написана в темпе Adagio и без ярко выраженных черт сонатной схемы; первая часть As-dur'ной сонаты представляет тему с вариациями, за которыми следует похоронный марш (вторая часть). Наконец начало сонаты d-moll (op. 31 № 2) по характеру совершенно импровизационно; в ее разработку введены своеобразные инструментальные «реплики» свободно-речитативного склада.

Много глубоких мыслей выражено в медленных частях бетховенских сонат. Не говоря уже о гениальном Andante «патетической» сонаты, следует выделить величественное в своих трагических чертах Largo из сонаты op. 10 № 3 D-dur. Наконец, исключительно характерны бетховенские скерцо и бурно рокошующие или стремительно несущиеся финалы с оттенком затаенной скорби и меланхолии. Таковы финалы «лунной» сонаты и d-moll'ной «с речитативом».

Как и в первых симфониях, в ранних венских сонатах Бетховена видно целостное понимание сонатно-симфонического цикла и глубокая мотивная связь отдельных тем и даже частей цикла. Так устремленное движение вверх в начале вступления «патетической» сонаты переходит далее не только в главную и побочную партии Allegro, но и в основную тему заключительного рондо-финала.

«Зрелый» венский период творчества Бетховена в области ф.-п. сонат начинается великолепной «Авророй» op. 53 (1804). Теперь Бетховен не пишет более одной сонаты в год и не выпускает нескольких сонат под одним опусом. C-dur'ная соната («Аврора») на-



звалась «большой» сонатой, диапазон фортепиано расширился в ней до ля третьей октавы. В следующей «большой» сонате ор. 57 f-moll («Аппассионате») Бетховен дойдет до до четвертой октавы, которое осторожно перешагнет лишь в последних сонатных опусах через десять лет (1806—1816).

Но в «зрелых» сонатах расширяются не только границы инструмента. Расширяются композиционные масштабы, как и в «родственных» симфониях этих же лет — «Героической» и «Пятой».

Указанные две сонаты, как и указанные две симфонии, наиболее полно представляют «героическое» начало бетховенского творчества «зрелых» лет. Если в «Авроре» оно выражено более «внешне» сопоставлением двух гигантских C-dur'ных частей (первой — напряженно драматической и последней — ослепительно ликующей), между которыми заключена сосредоточенно-спокойная интродукция (Introduzione, Adagio molto), то «Аппассионата» раскрывает героический образ во всей его художественно-философской глубине.

Между «Авророй» и «Аппассионатой» находится соната ор. 54, занимающая место, аналогичное «романтической» четвертой симфонии между «Героической» и «Пятой». За «Аппассионатой» следует в 1809—1810 гг. лирическая Fis-dur'ная (ор. 78) и программная Es-dur'ная (ор. 81-a) сонаты. Последняя дает в своих трех частях («Les adieux, l'absence et le retour») <sup>1</sup> замечательный образец бетховенского романтического письма (опоэтизированные бытовые интонации «Lebe wohl!» — в первой части, выразительнейший диалог — во второй, восторженный всплеск чувств — в финале).

На грани «зрелых» лет Бетховена находится интимнейшая из его сонат e-moll ор. 90 — единственное подлинно глубокое и художественно ценное произведение 1813—1814 гг. Через два года начнется работа над пятью последними сонатами.

Первая из них — A-dur ор. 101 — написана в момент тяжелейшего кризиса 1816 г. Грандиозная B-dur'ная ор. 106 явилась показателем преодоления кризиса в 1818 г. Три последние — ор. 109 E-dur, ор. 110 As-dur и ор. 111 c-moll — зародились одновременно в 1820 г.

Во всяком случае, стилистические особенности «позднего» Бетховена проявились в музыке последних сонат с полной определенностью. Близость их «письма» к романтикам — Шуману, Шопену — несомненна (см. начало сонаты A-dur, четвертую вариацию сонаты E-dur). Но особенно характерна романтическая «свобода» композиции, переплетение сонаты с вариацией и фугой. Так, вариации введены в сонаты ор. 109, 111, фуги (или фугато) — в сонаты ор. 101, 106, 110.

Стоящая несколько особняком монументальнейшая B-dur'ная соната ор. 106 уже давно названа «Девятой» по аналогии с последней симфонией Бетховена. Действительно, если закономерно сравнение «Авроры» с «Героикой», «Аппассионаты» с «Пятой»,

<sup>1</sup> «Прощание, разлука и возвращение».

«Les Adieux» с «Пасторальной», то сонату ор. 106 можно уподобить только «Девятой» симфонии.

С другой стороны выделяется из ряда последних сонат самая последняя ор. 111 *c-moll*. Ее первая часть вызывает в памяти старую «Патетическую» сонату (та же тональность), что объясняется общим сходным характером музыки вступления и тематической монолитностью *Allegro*. Но соната ор. 111, подводя итог эволюции бетховенского творчества в данной области, указывает, куда пришел композитор к концу своего пути: за *Allegro* следует не *Andante* с заключительным радостным фондо-финалом, а полная таинственного созерцания ариетта.

Сонаты для других инструментов (скрипки и виолончели), будучи близко-родственными фортепианным, не имеют громадного идейно-художественного значения последних. Тем не менее и среди скрипичных сонат (их общее количество — десять) и среди виолончельных (всего пять) есть подлинные музыкальные шедевры. Достаточно указать на гениальную «Крейцерову»<sup>1</sup> сонату для скрипки с фортепиано (*A-dur*, ор. 47), написанную в один год с «Героической» симфонией и имеющую право на место рядом с ее фортепианной «сверстницей» «Авророй». Подобно последней, «Крейцера» соната является одной из высших точек, выражающих «героический» дух бетховенского творчества зрелых лет, и одним из драматичнейших произведений гениального композитора.

Между скрипичными сонатами Бетховена есть и своя «пасторальная» (*F-dur*, ор. 24). Она обычно называется «весенней» и прекрасно раскрывает лирическую сторону бетховенского творчества. Ее легко сравнить не только с фортепианной «пасторальной» сонатой (ор. 28 *D-dur*), написанной одновременно в 1800-1801 гг., но и с более поздними «зелеными» (*F-dur*ными) произведениями — «пасторальной» симфонией и сонатой ор. 54.

Последняя из скрипичных сонат *G-dur* ор. 96 написана в 1812 г. В ней уже намечаются черты «позднего» бетховенского стиля: близкий к романтикам (Шуману) импровизационно-лирический характер изложения, острейшие контрасты *adagio* и *скерцо*, финальные вариации, построенные на теме народно-песенного склада — одновременно живой, веселой и нежно-грустной.

Из виолончельных сонат Бетховена надо выделить две последние *a-moll* (*C-dur*) и *D-dur* (ор. 102), написанные в критический «пустой» 1815 г. Обе они необыкновенны: в первой крайние части — *Allegro a-moll* и *C-dur* — разделяются свободными импровизациями, во второй — впервые вводится («накануне» фортепианной сонаты ор. 101) fuga, долго приводившая виолончелистов в замешательство.

Громадную область инструментально-камерного творчества Бетховена занимают ансамбли для трех, четырех и более инструмен-

---

<sup>1</sup> Название произошло от имени известного скрипача и композитора Рудольфа Крейцера, которому соната посвящена.

тов. Вначале они писались с фортепиано (фортепианные квартеты в Бонне), затем струнные ансамбли получили не только самостоятельное, но и преобладающее значение.

О фортепианных и струнных трио можно специально не говорить. В Вене они были первыми опубликованными пьесами Бетховена (3 трио ор. 1—1794 г., за ними 3 ф-п. сонаты ор. 2—1795 г.). Крупнейшим из фортепианных трио является «большое» трио для фортепиано, скрипки и виолончели В-dur ор. 97. Оно написано Бетховеном в конце «зрелых» лет (1811). Все струнные трио относятся к ранним годам, служа Бетховену как бы подготовительной работой для будущих струнных квартетов. На первые венские и отчасти боннские годы приходятся и ансамбли для духовых инструментов (октет, трио для двух гобоев и английского рожка, секстет, фортепианный квинтет ор. 16). Все это — пьесы, написанные по случайным поводам и имеющие преимущественно биографический интерес.

Центральное место среди инструментальных ансамблей Бетховена занимают его струнные квартеты «классического» состава (две скрипки, альт, виолончель), создававшиеся в течение свыше четверти века (между 1800 и 1826 гг.).

Первым из струнных квартетов предшествовал популярный секстет для смешанного состава (кроме струнных — валторна, кларнет и фагот) — прекрасный образец классически-дивертисментного письма молодого Бетховена. Квартеты сразу ввели в иную, более серьезную, музыкальную сферу.

Квартетный жанр (особенно струнно-квартетный) сугубо камерен. Ему чужды как черты большой концертной эстрады, так и оркестрово-симфонического мышления. Но Бетховен, работавший одновременно над первыми квартетами и над первой симфонией, стремившийся к симфонизации всего своего творчества, резко выбил струнный квартет из его привычной венской придворно-камерной обстановки, раздвинул рамки его музыки, внес в него новый живой симфонический дух. Правда, это случилось не сразу; но все же уже среди первых квартетов есть пьесы большой драматической силы и напряженной воли (№ 1 F-dur, № 4 c-moll).

Первые шесть струнных квартетов Бетховена появились сразу — одной серией (под одним опусом — 18). Они очень разнообразны по характеру, но уже достаточно выявляют основной композиционный принцип Бетховена и его музыкальное лицо (ср. «патетический» квартет c-moll с «патетической» сонатой c-moll того же времени).

Следующий «цикл» квартетов создан через 5-6 лет. Это три «больших» квартета ор. 59 (F-dur, e-moll, C-dur), посвященные графу Разумовскому. Написанные в 1806 г. (вскоре после «Аппассионаты», «Леоноры» и четвертого ф-п. концерта), т. е. в пору высочайшего расцвета бетховенского гения, эти квартеты являются центральными. Они отличаются не только совершенным мастерством композиции, гармоничностью формы, богатством музыкального языка, — но, главное, исключительной индивидуальностью,

своеобразием содержания, по существу глубоко симфонического. Современники считали эти квартеты «невозможными», т. к. они совершенно не вязались с привычным представлением о «камерном» великосветско-изящном жанре. Первая же тема первого из квартетов (F-dur) вызывала ужас и насмешки. Действительно, в сравнении с квартетами Гайдна она казалась несуразно длинной, неуклюжей от четырехкратного повторения одной четырехтактной фразы (прим. 26).

Необыкновенно было и то, что Бетховен, посвящая квартеты ор. 59 русскому посланнику, внес в них темы русских песен: в финал первого квартета — плясовую, в скерцо (трио) второго — величальную.

В последнем квартете (C-dur) исключителен по блеску финал, написанный в форме фуги. Не раз сравнивали его с финалом сим-

Allegro

Бетховен. Квартет ор. 59, № 1

26

*p*

*mf e dolce*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*p*

*p*

*p*

First system of a musical score. It consists of four staves: a vocal line at the top, followed by a treble clef staff, a bass clef staff, and a bass line at the bottom. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment includes a treble staff with a steady eighth-note pattern and a bass staff with a similar rhythmic pattern.

Second system of the musical score. The vocal line begins with the instruction *cresc.* and features a melodic line with slurs and a fermata. The piano accompaniment also includes the instruction *cresc.* and maintains the eighth-note rhythmic patterns in both the treble and bass staves.

Third system of the musical score. The vocal line starts with a fermata, followed by the instruction *mf*, and then *più f*. The piano accompaniment also features dynamic markings, including *mf* and *f*. The system concludes with a fermata on the vocal line and a final chord in the piano accompaniment.

фонии «Юпитер» Моцарта. Сравнение это во всяком случае показывает, что в квартетах ор. 59 Бетховен сломал рамки камерного жанра и вывел его на дорогу симфонической музыки.

Еще два струнных квартета относятся к «зрелым» годам Бетховена. Это — лирический квартет Es-dur ор. 74 (получивший прозвище «Harfenquartett» из-за своеобразия колоритнейшей инструментовки) и патетический квартет f-moll ор. 95, написанный в 1810 г. Последний не только по тональности, но и по всему характеру музыки напоминает «Аппассионату». Он является замечательным завершением бетховенского квартетного творчества «средних» лет<sup>1</sup>.

Только в конце 1824 г., почти через полтора десятилетия, Бетховен снова обратился к жанру струнного квартета. Это было время окончания девятой симфонии. Но если пять последних сонат отчасти предшествовали «Мессе» (1816—1818), отчасти сопровождали ее (1820—1822), то последние пять квартетов последовали за последней симфонией (1824—1826), явившись вообще последними законченными произведениями Бетховена.

Естественно, что в них «поздний» стиль композитора проявился в наиболее законченном виде. И если свои «зрелые» квартеты Бетховен всячески «симфонизировал», расширяя их формы, то в последних квартетах он как бы делает обратное движение, стараясь придать им сугубо-камерный характер. Но он понимал его теперь не в «салонном» смысле, а в углубленно-психологическом. Квартеты стали областью художественных размышлений, жанром в своем роде лирико-философским.

Опубликование записных книжек Бетховена натолкнуло музыковедов на мысль, что последние квартеты объединены общностью тематического материала. В основе лежит некий «лейтмотив», интонационно и ритмически трансформирующийся (прим. 27).

Бетховен

ор. 130

27  или 

ор. 132

 или 

ор. 133

 или 

Фуга ор. 133



H — C — A — B

<sup>1</sup> Риман назвал первую часть квартета f-moll «наигрубейшим» (unwirscheste) из всего, что написано Бетховеном.

Этот лейтмотив резко отличен от всех остальных бетховенских тем. В нем нет индивидуального музыкального лица. Он — конструктивная ячейка и в то же время некий абстрактный символ<sup>1</sup>. С этой точки зрения все последние квартеты Бетховена можно рассматривать, как опыты новой техники лейтмотивного письма или как образец нового свободно-вариационного построения. И в самом деле, форма вариаций господствует почти во всех квартетах (за исключением B-dur'ного op. 130), а наряду с этим совершенно ломается схема сонатного *allegro* и общая «классическая» закономерность сонатного цикла. Число частей в отдельных квартетах доходит до семи; отдельные части являются по характеру музыки скорее как бы сюитными (народный танец, хорал, каватина, речитатив). Так в квартете Es-dur (op. 127) пять частей, в квартетах B-dur (op. 130) и a-moll (op. 132) — по шести, в квартете cis-moll (op. 131) — семь.

Полифоническая фактура, всегда присущая квартетному письму, в последних квартетах Бетховена, как и в его последних сонатах, принимает нередко «фугатную» форму. Помимо большой двойной фуги op. 133, предполагавшейся в качестве финала к квартету B-dur, свободные фугато встречаются в квартете cis-moll (op. 131) и a-moll (op. 132).

Разорванность сонатной схемы, новое лейтмотивно-вариационное письмо, острейшие контрасты в сопоставлении жанровых эпизодов (буйно-веселых и религиозно-созерцательных), тончайшие оттенки колорита-настроения, фантастический характер отдельных картин, равно как и подчеркнутый лиризм других, — все это в последних квартетах Бетховена необычайно импонировало романтикам, все это действительно было им близким и родственным.

Фортепианные сонаты и струнные квартеты составляют основной массив инструментально-камерного творчества Бетховена. Некоторые из его отдельных пьес занимают место промежуточное между камерным и «большим» концертным жанрами.

Среди сольных фортепианных произведений следует отметить несколько тетрадей вариаций (op. 35 на тему из «Прометея», 32 вариации c-moll и вариации на тему Диабелли) и мелких пьес под названием «багатели» (op. 33, 119, 126).

Вариации op. 35, написанные в 1802 г., интересны только тем, что являются основой для грандиозных вариаций финала «Героической» симфонии. Их тема взята из музыки к балету «Прометей», написанной Бетховеном на год-полтора ранее. Еще до этого она использована в ф.-п. контрдансе (прим. 28).

Значительнейшими являются 32 вариации c-moll (1806 г.) и 33 вариации C-dur (на тему Диабелли, 1823 г.) На сравнении этих двух «циклов» вариаций видна основная линия творческой эволюции Бетховена «зрелых» и «поздних» лет.

Вариации c-moll наиболее симфоничны. Это значит, что Бетхо-

<sup>1</sup> Существуют попытки объяснить указанный лейтмотив квартетов, как одну из комбинаций звукового сочетания В-А-С-Н, имеющего символическо-смысловой характер.



вен не ограничивался фактурными изменениями вариаций, но вносил в них приемы сонатной мотивной разработки, чтобы вскрыть драматическую идею всего произведения, придать ему активный целеустремленный характер. В каждой вариации Бетховен стремится создать индивидуальный образ, несмотря на общность сонатно-симфонического раскрытия музыкального образа, Бетховен отыскивает возможности проявить свой творческий метод композиции, обогащая не только вариацию, но обогащая вариацией симфоническую музыку.

Мы уже знаем, как широко внедрил Бетховен новый вариационный принцип в свое творчество. Последние вариации, написанные в 1823 г. (одновременно с девятой симфонией), указывают, как изменился подход Бетховена к этой форме в его «поздние» годы.

Ничтожная вальсообразная тема музыкального издателя Диабелли дала повод написать ряд музыкально-поэтических картинок, в которых важна не сама тема (являющаяся лишь формальной интонационной основой), а фантазия художника: чем дальше уходит она от начального мотива, тем лучше.

Творческая фантазия ведет Бетховена в его последних вариациях в мир романтики. Вся фортепианная музыка Шуберта — Шумана — Брамса сосредоточена здесь в зачаточной форме. Это относится к излюбленным бытовым музыкальным жанрам (в основе танец — вальс, окончание — менуэт), к ярким фантастическим образам, к характерной фортепианной фактуре, к методу лейтмотивной разработки. Чтоб сделать это сходство ощутимым, достаточно привести сравнительные отрывочные примеры из вариаций на тему Диабелли, «Симфонических этюдов» Шумана и вариаций на тему Генделя op. 24 Брамса (прим. 29 а, б, в).

Если вариации на тему Диабелли образовали гирлянду отдельных музыкальных миниатюр, то три тетради бетховенских багателей показывают, как велика была его склонность (особенно в последние годы) к этому романтическому жанру. Лучшие багатели (шесть пьес op. 126) написаны в один год с последними вариациями. Каждая из них отличается тонким настроением, характерным музыкальным лицом. Особенно ярки №№ 1 и 3. Их поучительно сравнить с миниатюрными пьесами Шуберта («Музыкальное мгновение») и Мендельсона («Песни без слов»).

Будучи великолепным пианистом и много работая над фортепианными композициями, Бетховен, конечно, не мог миновать та-



a) Allegro Бетховен

b) Шуман

в) Брамс

кой драматической формы, как концерт с оркестром. Но в «зрелые» годы он интересуется не только фортепианным концертом, а пишет замечательный концерт для скрипки с оркестром (1806)<sup>1</sup>, «Тройной» концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром (1805), а также фортепианную фантазию C-dur с оркестром и хором (1807). Все это — произведения лучшей поры.

Фортепианных концертов Бетховеном написано пять. Два первых относятся к ранним венским годам (B-dur'ный к 1794, C-dur'ный к 1798)<sup>2</sup> и еще в большой мере характеризуются виртуозно-галантным стилем. Третий концерт c-moll, написанный в 1800 г., представляет значительный шаг вперед. Углубленное драматическое содержание, вызвавшее симфоническую разработку тематического материала, и тесное переплетение партий оркестра и соло, сильно отличает этот концерт от модных салонных композиций Крамера, Гировеца, Штейбельта и других современных Бетховену виртуозов.

В E-dur'ном Largo проявляется романтическое «чувство природы». Его тема неожиданно приводит на память начало лирической каватины из «Фауста» Гуно.

Два последних фортепианных концерта — образцы зрелой творческой мысли и высокого мастерства. Они очень отличаются друг от друга. Четвертый (C-dur, 1806) — наиболее лирико-драматический. Перипетии глубокой душевной борьбы, развиваясь в первой части,

<sup>1</sup> За несколько лет до концерта Бетховен написал два поэтичных романа для скрипки с оркестром G-dur и F-dur.

<sup>2</sup> Концерт B-dur издан под № 2, концерт C-dur под № 1.

достигают в *Andante* потрясающей силы. Диалог фортепиано и оркестра «говорит» с убедительностью, редкой даже у Бетховена. В блестящем заключительном рондо все драматические конфликты исчезают, солист и оркестр объединяются в выражении жизнерадостных чувств. Основа финала жанрово-бытовая. Народно-танцевальные темы служат прекрасным материалом для создания колоритнейшей музыкальной картины.

Пятый *Es-dur*'ный концерт (1809) отличается монументальностью масштабов (в одной первой части 600 тактов) и блестящим характером музыки. Тональность «Героической» симфонии выбрана Бетховеном не случайно. Если в двух других *Es-dur*'ных произведениях этого времени (струнный квартет *op. 74* и ф-п. соната «*Les Adieux*») подчеркнуты лирико-романтические стороны бетховенского творчества, то в пятом концерте преобладает волевое начало. Его темы энергичны, контрастны, но в них отсутствует драматическая напряженность предыдущего концерта. Великолепна фортепианная фактура. От нее ведут пути к концерту Листа в той же тональности.

Медленная часть *Es-dur*'ного концерта дает благороднейший образец бетховенской «абсолютной» мелодии, красочно варьируемой. Финал — одна из самых оптимистических и «почвенных» страниц творчества «зрелого» Бетховена.

Гениальный скрипичный концерт Бетховена (*D-dur op. 61*), созданный в один год с четвертым фортепианным (*G-dur*), является вместе с последним высоким образцом «симфонического концерта», отличным от концертов Гайдна и Моцарта. Кто-то из зарубежных музыкантов назвал скрипичный концерт Бетховена «четырёхручным», очень метко подчеркнув этим замечательную органическую связь партий солиста и оркестра (особенно в медленной части). По чистоте стиля, гармоничности формы и законченности художественного выражения этот концерт не имеет равного. Он явился недостижимым примером для Мендельсона и Брамса, создавших после Бетховена лучшие скрипичные концерты в западноевропейской музыкальной литературе XIX века.

Написанная в 1807-1808 гг. фантазия для фортепиано с оркестром и хором *C-dur op. 80* интересна тем, что является первым провозвестником будущей девятой симфонии. Гигантский хоровой финал последней предвосхищен «Фантазией» за полтора десятилетия. Тематическая общность обоих произведений говорит сама за себя (прим. 30 а, б).

Мы не рассматривали в настоящем разделе ни «тройного» кон-

а) Бетховен. Фантазия *op. 80*

30 

б) 9-я Симфония



цера, ни романсов для скрипки с оркестром, ни отдельных фортепианных пьес Бетховена вроде известного «Andante favori» (F-dur), рондо «Ярость по поводу утерянного гроша» (G-dur) и т. п. Это не меняет основного вывода о колоссальности всего нового, что внес Бетховен в область инструментально-камерной и концертной музыки. Сущность этого нового раскрывается полностью на симфоническом творчестве Бетховена, на его симфониях и оркестровых увертюрах.

## 6. Эволюция симфонического творчества Бетховена и раскрытие в нем основных принципов творческого метода композитора.

Положение, что симфонии занимают в творчестве Бетховена основное важнейшее место, утвердилось в музыкальной науке прочно. Оно отнюдь не умаляет громадного художественно-исторического значения остальных областей композиции гениального мастера, но подчиняет все эти области главной — симфонической.

Если симфониями Бетховен не начал и не закончил своего творческого пути, то это показывает, с одной стороны, как серьезно молодой композитор готовился к первому дебюту на новом ответственнейшем музыкальном поприще<sup>1</sup>, а, с другой стороны, убеждает, что девятая симфония не являлась для автора «последней». Оставшиеся эскизы «Десятой», сохранившиеся в бумагах Бетховена, подтверждают это.

Девять законченных симфоний Бетховена расположены на промежутке в четверть столетия (1800—1824)<sup>2</sup>. Они дают полную картину творческой эволюции композитора в основной области его работы. Эта картина поражает не только общими величественными масштабами, глубиной содержания, выразительностью музыкальных образов, их правдивостью и убедительной силой. Она поражает разнообразием форм и красок, богатством музыкально-выразительных средств, новизною музыкальной речи.

Всего же удивительней та мощная творческая воля, которая непоколебимо и с логической последовательностью подчиняет все художественные средства единой высокой этической цели: служению человечеству, воспитанию в нем лучших благороднейших чувств и побуждений.

Эта великая задача, порожденная революционной эпохой и поставленная впервые перед искусством Бетховеном с небывалой философской глубиной, требовала новых исключительных художественных средств. Она толкала Бетховена на путь симфониста.

Симфоническое искусство уже до Бетховена расцвело в немец-

<sup>1</sup> Указанное соображение, между прочим, является важнейшим доводом против признания «Йенской» симфонии, относящейся к концу 80-х годов, за создание Бетховена.

<sup>2</sup> Следует напомнить, что Моцарт за двадцать лет написал свыше 40 симфоний (при большой оперной «нагрузке»); Гайди одних «лондонских» симфоний написал двенадцать, т. е. больше чем Бетховен за всю жизнь.

ких странах, отсталость и невзрачность общественно-политической жизни которых замещалась в сознании передового бюргерства высоко развитыми формами художественной идеологии<sup>1</sup>. Но только Бетховен поднял симфонию на уровень современной литературно-философской мысли, на уровень Гете и Гегеля. Бетховенский этап в истории немецкой симфонической музыки — такая же вершина, как гетевский этап в истории немецкой художественной литературы и гегелевский этап в истории философии. И не случайно, что многие художественные идеи Бетховена совпадают с мыслями и образами Гете, как не случайно и то, что основной творческий принцип бетховенского симфонизма глубоко и органически родственен диалектическому методу философской системы Гегеля.

В основе симфонического метода Бетховена лежит не просто принцип драматического контраста, но принцип единства противоположностей, который позволяет развивать музыкальные мысли, выраженные в художественных образах, с небывалой убедительностью и силой.

Бетховенский симфонический принцип в основе своей глубоко реалистичен, ибо он жизненно-правдив и объективно отражает действительность. Но в своей творческой эволюции Бетховен показывает, как его симфонический метод то обостряется, то притупляется в зависимости от конкретного содержания произведения. Там, где в основе художественного образа лежит идея героической борьбы, активного преодоления препятствий, — там симфонический принцип получает наиболее полное выражение; там, где основной художественный образ выражает лирическое созерцание, где в основе его лежит идея пассивного растворения личности в окружающей среде, — там симфонический принцип теряет свою исключительную остроту от неизбежного соприкосновения с противоположным методом — вариационным.

Однако сам вариационный метод Бетховеном «симфонизируется», что как-раз наиболее заметно на произведениях его «героической» поры.

Рассмотрение симфонического творчества Бетховена (симфоний и увертюры<sup>2</sup> в его последовательной эволюции поможет уяснить и усвоить сказанное на полноценных художественно-конкретных образах.

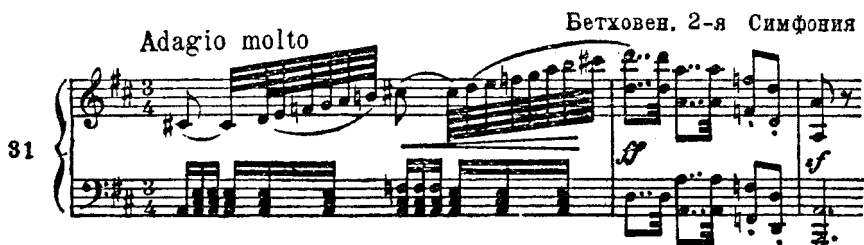
Первая симфония C-dur op. 21 (1799-1800) показывает, как Бетховен уже в конце ранних венских лет, используя свой опыт работы в области сонатных форм, приходит к утверждению нового симфонического принципа, хотя еще и в скромных, несколько

<sup>1</sup> Энгельс писал про Германию второй половины XVIII в.: «Эта позорная политическая и социальная эпоха была в то же самое время великой эпохой немецкой литературы» (Маркс—Энгельс. Собрание сочинений, т. V, стр. 7).

<sup>2</sup> Разумеется, все области творчества Бетховена пронизаны его основным принципом, все они «симфоничны». Тем не менее именно оркестровые произведения, как специфически симфонические (т. е. дающие наибольшие возможности для проявления симфонического принципа — громадные масштабы, богатство оркестровых средств) стали в его творчестве центральными.

эпигонски-«классических» рамках. В ней нет еще размаха Бетховена «зрелых» лет, как нет еще и особенной глубины содержания. Правда, вступительное *Adagio* с его «остранением» тоники звучит многозначительно, а *Allegro* начинается достаточно энергично и временами прорезывается яркими вспышками драматизма; но в целом ни вся первая часть, ни следующие за ней *Andante*, *Menuetto* и *Allegro* с традициями венских «классиков» не порывают.

Больше нового вносит вторая симфония D-dur op. 36. Написанная накануне «Гейлигенштадтского завещания» (весной и летом 1802 года), она открывает круг бетховенских героических образов, сразу же во вступлении указывая на конечный (еще очень отдаленный) момент его — на первую тему «Девятой» (прим. 31).



Но та напряженная борьба, которая наступит в *Allegro* «Героической» симфонии, еще не захватила композитора. Героика второй симфонии не подымается выше музыкального жанра, не получает художественно-философского обобщения. Процесс борьбы не развернут, контрасты тем не обнажены. Последующие за *Allegro* части — задумчивое *Larghetto*, задорное *Scherzo* и буйно радостный финал — подчеркивают душевную крепость композитора, демократическую простоту его мыслей, граничащую с грубостью и дерзостью.

Это — вызов молодого гения старому миру с его париками и кринолинами. Написанная непосредственно перед второй симфонией увертюра к балету «Прометей»<sup>1</sup> отличается таким же характером.

Но истинно «Прометеевской» можно назвать третью симфонию Es-dur op. 55 (1802—1804). Гейлигенштадтская трагедия превращает молодого музыканта в зрелого мужа. Наступили годы титанической борьбы с «судьбой», героические эпизоды которой проходят в целом ряде замечательных произведений. Третья симфония — первое из них. И симфонический принцип бетховенского творчества впервые здесь проявляется со всей своей великой разрушающей и созидательной силой.

Для Бетховена вся третья симфония — единая во всех своих частях музыкальная драма. Ее идея уже была раскрыта в предшествующем разделе.<sup>2</sup> Теперь необходимо рассмотреть отдельные

<sup>1</sup> Музыка к балету Вигано «Творения Прометей» написана Бетховеном для придворного венского театра и исполнена в 1801 г.

<sup>2</sup> См. выше, стр. 93—95.

композиционные черты и понять их смысл в общем художественном замысле. Другими словами, надо разобрать, как осуществлен в этом драматичнейшем оркестровом произведении основной симфонический принцип бетховенского творчества.

Основная задача первого Allegro — показать становление и утверждение героической личности, преодоление всех препятствий и сомнений на ее пути. Сразу же в экспозиции главной партии создается драматическая коллизия из столкновения двух контрастных начал — «утверждающего» (мотив А) и «мятущегося» (мотив Б, прим. 24).

Из второго мотива в процессе так наз. «производного контраста» развивается ряд побочных тем (связующая, собственно побочная и заключительная партии), в которых везде мотив Б является основным конструктивным ядром<sup>1</sup> (прим. 32 а, б, в):

«Героическая» тема главной партии (мотив А) после попытки быстрого утверждения (второе проведение деревянными и валтор-

а) Allegro Бетховен. 3-я Симфония

32

61

*p dolce*

*p*

*cresc.*

*ff*

<sup>1</sup> Термин «производный контраст» показывает, что второй элемент темы (партии, экспозиции), противопоставляемый первому, рождается из заключающихся в последнем противоречий.



нами) снимается, чтоб затем начать постепенную борьбу, приводящую в разработке к острейшим столкновениям и напряженной драматической кульминации.

Симфоническая разработка Бетховена — не только «мотивная» в узком смысле этого слова. Борьба ведется не за победу одного из двух «мотивов» (А или В), а за утверждение определенного музыкального образа, которое осуществляется всеми средствами ладо-ритмической и оркестрово-тембровой динамики. Драматическое напряжение борьбы растет в связи с развитием ладотональных противоречий («борьба за тонику») и с ростом оркестровой звучности. Последняя достигает высшей точки к моменту начала репризы, т. е. к моменту первой победы.

Но реприза «Героической» не есть лишь восстановление нарушенного композиционного равновесия. Она — новый этап в диалектическом развитии основного образа, утверждающегося в своих завоеваниях. Не забудем, что для полного провозглашения победы героя Бетховену после репризы понадобилась полуторастактная кода.

В первой части «Героической» человек победил только собственные сомнения, подтачивавшие его свободный творческий дух. Теперь от мыслей о человеке Бетховен обращается к мыслям о человечестве. Только его счастливое будущее оправдывает все трудности борьбы и дает силы для победы. Пусть отдельный герой погибнет, но его победа восторжествует в веках. Такова идейная концепция «Героической» симфонии в целом. Она раскрывается в последующих частях: похоронном марше (*Adagio*), скерцо (*Allegro vivace*) и финале (*Allegro molto*).

Величественная картина траурного шествия не дает места ослабленным чувствам. Мужественные звуки среднего эпизода воссоздают светлый образ героя; нежная тема гобоя вносит успокоение (прим. 33):

Простой «обыденный» напев, сопоставленный с величественными образами траурных маршей французской революции, становится необыкновенно трогательным.

Adagio  
Гобой

Бетховен. 3-я Симфония

33

*dolce*

*cresc.*

В скерцо наступает перелом. Но только в финале борьба завершается. Теперь основной героический образ утверждается на новой более высокой основе. Это — не победа одинокой героической личности в борьбе с собой, а победа титана — Прометея, несущая освобождение всему человечеству.

Финал «Героической» симфонии написан в форме больших вариаций на тему из музыки уже упоминавшегося балета «Прометей».

Бетховен не мог удовольствоваться только одной темой героя. Он сопоставил с ней новые — народно-бытовые темы, но не в виде контраста, а в виде своеобразного контрапункта (прим. 34 а, б).

Так закончившаяся борьба привела Бетховена от сонатного *allegro* к вариационному *allegro*. Симфонический принцип уступил место вариационному, усложнив композицию вариаций и по-новому раскрыв их смысл.

34

а)

*dolce*

Бетховен. 3-я Симфония



First system of musical notation, showing treble and bass staves. The music includes notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.* and *sf*.

Second system of musical notation, including a section marked *6)*. It features dynamic markings such as *decreso.*, *p*, and *sempre f*.

Third system of musical notation, showing treble and bass staves with notes and rests.

Fourth system of musical notation, showing treble and bass staves with notes and rests.

«Героическая» симфония в целом — величайшее создание бетховенского гения, произведение небывалой художественной смелости и мощи, подлинного революционного размаха.

Она дала направление всему зрелому симфонизму Бетховена, явившись своего рода экспозицией, темы которой разрабатываются в последующих симфонических произведениях.

Интересно, что в «разработке» преобладает то «героическое», то «лирическое» начало. Так в 1806 г. создаются «Леонора» и четвертая «романтическая» симфония, в 1808 году — пятая «трагическая» и шестая «пасторальная» симфонии, в 1812 году — седьмая и восьмая симфонии<sup>1</sup>. Их сравнительное «парное» рассмотрение чрезвычайно поучительно.

Четвертая симфония В-дур оп. 60 была отмечена еще Шуманом как романтичнейшее среди всех бетховенских симфонических

<sup>1</sup> В 1807 г. — перед пятой симфонией — написана увертюра к драме «Кориолан», а в 1809 г. — после пятой симфонии — знаменитая увертюра к «Эгмонту» Гете. Увертюры к «Афинским развалинам» и «Королю Стефану» относятся к 1811 г., «Фиделио» — к 1814 г.

произведений. Действительно, она скорее напоминает поэму, чем драму; в ней лирические чувства господствуют над трагическими. Простой народный быт и мирная природа — вот что окружает здесь «героя».

Вступительное *Adagio* рисует прекрасную звуковую картину, полную романтического настроения, чудесную по оркестровому колориту. Если в «Героической» симфонии Бетховен сумел придать своей оркестровой партитуре небывалую звуковую мощь и динамику, то здесь он показал тонкое чувство тембровых оттенков. Октавная педаль валторн и деревянных, как фон для струнной мелодии *pianissimo* и *legatissimo*, — один из излюбленных приемов композиторов романтиков.

Первая тема *Allegro* сообщает всей симфонии светлый характер. Это — пробудившаяся природа. С ней гармонируют народно-бытовые темы — простые и выразительные (прим. 35 а, б).

Они разрабатываются не в процессе драматических столкновений, а в процессе колористических сопоставлений. Это — игра света

Бетховен. 4-я Симфония

a) *Allegro non troppo*

35

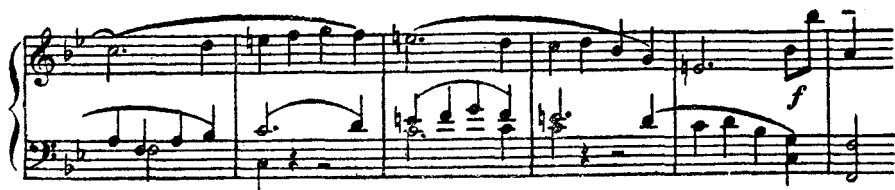
*p*

*sempre p*

*pp*

*p dolce*

b)

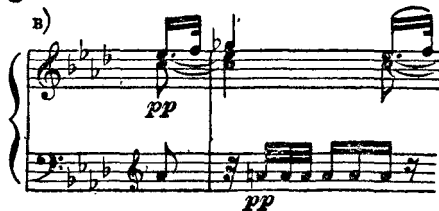


и теней, восхитительные гармонические переливы, приводящие к репризе и небольшой коде.

Задумчивое Adagio (одна из вдохновеннейших песенных мелодий Бетховена), характерное скерцо (в основе которого лежит австрийский крестьянский танец лендлер), прозрачный финал (с его «волшебной» оркестровкой) — ряд новых музыкальных картин, не нарушающих общего романтического колорита симфонии, но придающих ему еще больший поэтический аромат.

Четвертая симфония после «Героической» кажется идиллическим отдыхом после прошедших драматических бурь. Но борьба, лишь временно прерванная, возобновляется с новой силой в пятой симфонии *c-moll* ор. 67, которую в отличие от предыдущей «романтической» можно назвать «трагической».

«Так судьба стучится в дверь» — сказал Бетховен про ее начальную тему. И это не случайно брошенные слова. В них скрыт большой смысл. Сходный «стучащий» мотив был уже у Бетховена в «Аппассionate». В пятой симфонии его ритм пронизывает все части (прим. 36 а, б, в, г, д.).





Замечательно, с какой последовательностью проводится основной композиционный принцип Бетховена в этой «симфонии борьбы и победы». Вторая тема *Allegro* вырастает из первой как «производный контраст» (прим. № 36 б). Вся разработка построена на развитии основного ритмо-интонационного мотива, не дающего успокоения, не разрешающего напряженной драматической коллизии.

Вторая и третья части — значительнейшие этапы в борьбе. «Судьба» все время напоминает о себе. Человек собирает для решительной борьбы все свои силы, всю свою энергию и волю. Напряжение растет и становится почти непереносимым. Гулкие удары литавр усиливают ощущение тревоги и близкой катастрофы. Наконец, сгустившаяся тьма прорезается ослепительным лучом света. Начинается победный финал.

Чтоб создать потрясающий эффект Бетховен непосредственно из третьей части симфонии (скерцо) перешел в четвертую (финал), построив между ними громадный органный пункт на доминанте основной тональности (с), но разрешив его не в минор, а в мажор. Так с-*moll*'ная «трагическая»<sup>1</sup> симфония закончилась светлым победным С-*dur*'ом, еще раз продемонстрировав небывалую мощь бетховенской музыки.

Вся пятая симфония необычайно компактна, сконцентрирована. Ее первые три части (до финала) показывают, как последовательно и целеустремленно Бетховен динамизирует все средства музыкального выражения (мелодию, гармонию, ритм, оркестровку), сжимая вместе с тем форму.

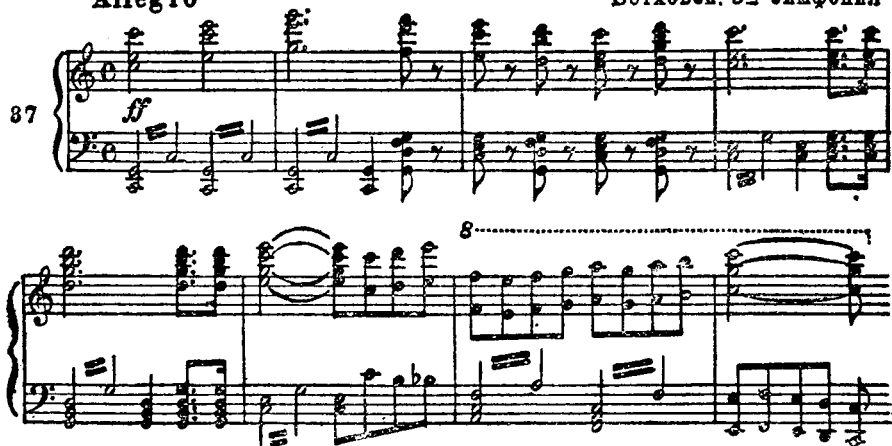
Необходимо отметить некоторые черты оркестровки. Перед финалом Бетховен убирает почти все инструменты. На фоне затухаю-

<sup>1</sup> Напомним, что ладотональность с-*moll* (как и f-*moll*) имела для Бетховена определенную эмоционально-психологическую окраску. Это — тональность «Патетической» и последней (ор. 111) ф-п. сонат, четвертого «патетического» квартета, третьего ф-п. концерта, 32-х «симфонических» вариаций, фантазии для ф-п., хора и оркестра, увертюры «Кориолан». Все это преимущественно произведения «зрелого» периода.

ших звуков струнных литавры отбивают ритм «мотива судьбы». Затем, после нескольких тактов стремительного *crescendo* разражается гром всего оркестра, в первый раз в симфониях Бетховена усиленного мощными звуками тромбонов. Победная тема энергична и радостна. Это — героический марш. Его поступи не могут задержать никакие силы (прим. 37).

### Allegro

Бетховен. 5я симфония



В пятой симфонии обобщенно-героический образ раскрыт с большей силой, чем в третьей. Основная драматическая идея нашла максимально сконцентрированную форму. От человека к человечеству путь не прерывается. Общее дело есть конечная цель единичной воли — такова философская концепция этого бессмертного творения величайшего музыкального гения.

Новый мир музыкальных образов открывается в шестой симфонии *F-dur* ор. 68. Название «пасторальная»<sup>1</sup> приложимо к ней в самом широком понимании слова. Это — выраженная в музыкальных образах и картинах проповедь Руссо, идеализирующего мирную сельскую жизнь и тихую лесную природу.

Шестая симфония — единственная «программная» из всех симфоний Бетховена. За это ее выделяли романтики. Но и без «программы» она наиболее близка по характеру музыки, по общему настроению к четвертой «романтической» симфонии Бетховена.

Народно-песенная мелодия, данная с самого начала в характерном жанре пастушеского наигрыша, определяет весь «пасторальный» тон симфонии. Начинается «пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню», как указано в авторской «программе». Но тут же он предупреждает: «больше впечатление, а не живописание». В этом — смысл «романтического» понимания Бетховеном симфонической «программы», отличного от Гайдна (ср. «Военная» симфония, «Охота» и т. п.). Бетховена интересует не столько изображение природы и народно-бытовых сцен, сколько производимого ими

<sup>1</sup> Pastorale — пастушеский, сельский.

впечатления на душу человека — на пробуждение в ней здоровых чувств и моральных благородных побуждений.

Тихая лесная природа с ее мягким шорохом листвы, журчаньем ручейка и щебетаньем птиц (вторая часть — «Сцена у ручья») действует умиротворяющим образом. Она, как и пронсящаяся гроза (четвертая часть — «Буря»), вызывает чувства благодарности создателю вселенной. Но в этих чувствах нет никакой мистики. Они — пантеистичны.

Сцены природы и народного быта чередуются, но не контрастируют друг другу, а гармонически дополняют друг друга, сочетаясь в финале в образе пастухов, приветствующих песней тихую вечернюю зарю (пятая часть — «Благодарственное пение пастухов после грозы»).

Замечательную жанрово-бытовую картинку рисует Бетховен в третьей части симфонии («Веселое сборище поселян»). Она занимает центральное место между «Сценой у ручья» и «Бурей» и является неподражаемым образцом бетховенского простодушного юмора и острого чутья народно-бытового колорита. Танцевальные мелодии (трехдольная и двухдольная), лежащие в основе всей «сцены», колоритны по гармонизации и оркестровке (прим. 38 а, б, в)<sup>1</sup>.

«Пасторальная» симфония, не являясь образцом применения основного симфонического принципа Бетховена, оказалась для последующих поколений композиторов-романтиков образцом применения принципа программного симфонизма. «Фантастическая симфония» Берлиоза и «Прелюды» Листа — два законченных произведения «зрелого» романтизма — покажут, насколько сильны были через двадцать и через сорок лет влияния «Пасторальной».

Седьмая и восьмая симфонии созданы Бетховеном в течение одного года (с лета 1811 по лето 1812). В седьмой симфонии A-dur ор. 92 продолжается углубление романтических тенденций.

а) Allegro Бетховен. 6<sup>я</sup> Симфония

38

б)

<sup>1</sup> Бетховен много работал над гармонизацией народных песен — об этом см. дальше стр. 136-137.

в)

Ее образы подобны образам шестой симфонии. Это — образы народной жизни и природы. Но здесь они раскрыты не в программно-сюжетной последовательности, а в симфонически-обобщенных формах.

Их экспозиции предшествует, как и в четвертой симфонии, медленное вступление (*Sostenuto*) более светлого характера. *Allegro* (единственное у Бетховена в 6/8) настолько прочно утверждает в первой теме бодрый жизнерадостный тон, что как будто даже не требует никакого противопоставления. И действительно, в нем по существу нет побочных контрастирующих тем; оно монолитно и монотематично. Это — великолепный танец.

Остальные части углубляют общий радостный характер симфонии. Гениальное *Allegretto* (вторая часть) на момент вносит настроение печали. Но это — светлая печаль, лишенная какого-либо оттенка бурных или мрачных переживаний.

Безудержно-стремительное скерцо (*Presto*) перебивается два раза идиллической музыкой трио. Стихийной мощью потрясает финал (*Allegro con brio*). Плясовая мелодия, лежащая в основе по-

следней части симфонии, создает впечатление картины народного музыкального праздника, яркой и захватывающей.

Гораздо скромнее восьмая симфония F-dur op. 93. Она кажется обращенной в прошлое, патриархально-идиллической. Танцевальное начало, господствующее в седьмой симфонии, остается ведущим и в восьмой. Но вместо бурной народной пляски здесь легкие, грациозные танцевальные картинки, напоминающие изящные силуэты XVIII в. Это относится не столько к первой части симфонии, темы которой просты и непритязательны, сколько ко второй (*Allegretto scherzando*) и третьей (*Tempo di menuetto*), где трепетные образы сказочной фантастики чередуются с реминисценциями старого уютного бюргерского быта. Финал симфонии окончательно утверждает чувство безмятежной радости и какого-то «детского» счастья. Основной симфонический принцип надолго забыт.

Но после тяжелых лет кризиса, после окончания выросшей из него «Торжественной мессы» начинается титаническая работа над созданием девятой симфонии, достойно венчающей все симфоническое творчество Бетховена.

Эскизы «Девятой» относятся еще к среднему периоду. В большой «Фантазии» для фортепиано, хора и оркестра 1809 г. звучит первый набросок будущего финального гимна. Но законченная мысль о хоровом заключении симфонии на текст оды Шиллера «К радости» пришла только в 1822 г. Тогда симфония и стала приобретать свой настоящий вид.

Девятая симфония d-moll op. 125 закончена в 1824 г. Это — не только грандиознейшая из бетховенских симфоний, но и величайшее создание всей симфонической литературы до нашего времени. В творчестве Бетховена она является завершающей, итоговой. В ней сходятся пути, идущие от «Героической»; она разрешает глубочайшую проблему нового европейского симфонизма, которая в третьей симфонии впервые была поставлена. Это — проблема личности и долга, необходимости и свободы. Еще с большей определенностью, чем в любой из предыдущих симфоний, проблема человека перерастает здесь в проблему человечества, идущего к счастливому будущему.

Девятая симфония — как и пятая — начинается в миноре и кончается одноименным мажором (D-dur). Это — естественно, ибо ни одна из бетховенских симфоний так не близка по своей идейной концепции девятой, как пятая.

Но если в c-moll'ной симфонии драматическое зерно раскрывалось сразу, с первых же звуков «мотива судьбы», то в d-moll'ной, написанной через пятнадцать лет, музыкальные образы и их развитие приобретают гораздо большую сложность и углубленность. Вместо сконцентрированной драмы, здесь громадная философская поэма, развивающаяся напряженно, но не торопливо.

Первая тема вырастает из неопределенной атмосферы вступления (прим. 39). Она проходит длительный путь, полный сомнений, борьбы, надежд и разочарований. До конца первой части тяжелые противоречивые чувства не только не рассеиваются, но все сильнее



Allegro ma non troppo

Бетховен. 9я Симфония

39

musical notation system 1, featuring a treble and bass clef staff with a piano accompaniment and a melodic line. The tempo is marked *Allegro ma non troppo*. The dynamic marking *sotto voce* is present.

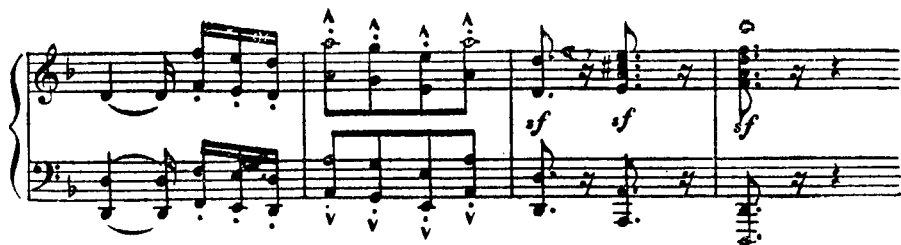
musical notation system 2, continuing the piano accompaniment and melodic line. The dynamic marking *sempre pp* is present.

musical notation system 3, continuing the piano accompaniment and melodic line.

musical notation system 4, continuing the piano accompaniment and melodic line. The dynamic marking *peso.* is present.

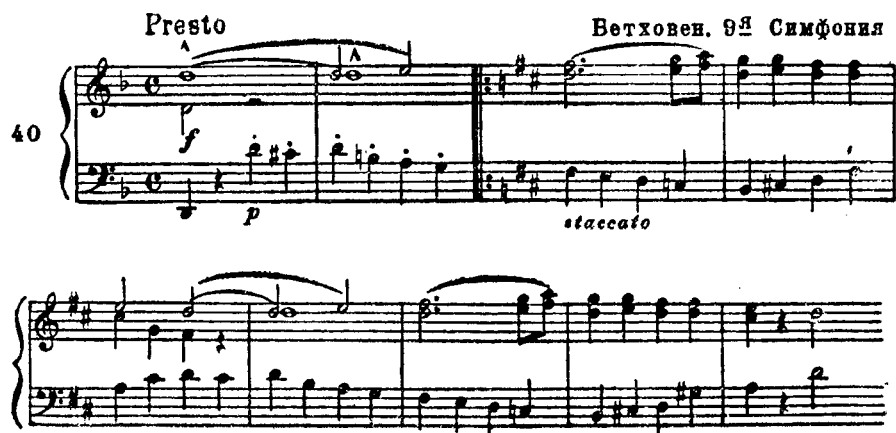
musical notation system 5, continuing the piano accompaniment and melodic line.

musical notation system 6, continuing the piano accompaniment and melodic line.



сгущаются. Уже в коде Allegro звучит похоронный марш, заканчивающий первую часть симфонии печальной, скорбной музыкой.

Такова завязка трагедии, ее первый замкнутый круг. Скерцо (вторая часть) — совершенно исключительно по своим размерам. Каждый из его крайних разделов является законченной сонатной формой, развивающейся из единого ритмического ядра. Впечатление стремительности, непрерывности движения сменяется в трио ясной жанровой картиной. Народнопесенный характер ее основной темы вне сомнения (прим. 40). Мастерски проведенный двойной контра-



пункт подчеркивает новое спокойное ритмическое движение равными четвертями. Повторение музыки трио в конце скерцо способствует сохранению чувства умиротворенности. Лирическое Adagio molto e cantabile (третья часть) со второй мечтательной темой окутывает сознание величайшей негой. В этой части, построенной в форме рондо-вариаций<sup>1</sup>, вся драматическая напряженность первого Allegro, все тревожившие сердце удары скерцо забыты. И тогда раздается пронзительный вопль — начало финала.

Подобно пятой симфонии третья часть «Девятой» переходит в заключительную непосредственно. Так же, как и в пятой, — первые аккорды финала оглушительны по звучности (здесь снова впер-

<sup>1</sup> Из двух тем этой части варьируется лишь первая (B-dur). Вторая (D-dur) сопоставляется с ней подобно эпизоду в рондо (A-B-A-B-A-).

вые после финала пятой симфонии появляются тромбоны)<sup>1</sup>. Но это еще далеко не победа. Борьба только теперь разгорается. В этом значительнейшее композиционное отличие девятой симфонии от пятой и третьей.

В финале «Девятой» еще раз проходят все основные темы предыдущих частей. Все они как бы «отвергаются» в поисках нового нужного образа. Оркестровый речитатив (контрабасы и виолончели) приобретает необыкновенную выразительность. Все находится в ожидании. Только теперь рождается мелодия заключительного хора, «тема ликования». Но это — не фанфарная победная тема финала пятой симфонии, а простой напев — тихий и скромный (прим. 41).

Allegro assai Бетховен. 9<sup>я</sup> Симфония

41

Тема сперва проходит в одном оркестре, постепенно расширяясь; затем, после речитатива баритона — соло: «О, друзья! споем что-либо более радостное» — вступает хор<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Впрочем на один момент тромбон вступает еще в скерцо девятой симфонии.

<sup>2</sup> Слова хора на текст оды «К радости» в финале девятой симфонии (начало Allegro и Andante):

Радость, чудный отблеск рая  
 Дочь милая богам,  
 Мы вступаем, неземная,  
 Огнемельные, в твой храм.  
 Власть твоя связует свято  
 Все, что в мире врозь живет:

Каждый в каждом видит брата  
 Там, где веет твой полет.  
 Обнимитесь, миллионы,  
 В поцелуе слейся, свет!  
 Братья, над шатром планет  
 Есть отец, к сынам склоненный.

(Перевод М. Лозинского).

Теперь инструментальная мелодия становится «Гимном радости», исполняемым четырьмя солистами, смешанным хором и симфоническим оркестром.

Но хор «К радости» — только начало собственно финала симфонии. Последний распадается на ряд эпизодов, среди которых следует выделить «военный» эпизод (*Alla marcía* 6/8) с тенором-соло и мужским хором, «молитвенный» эпизод (*Andante maestoso* 3/2) с новым хоровым текстом («Обнимитесь, миллионы...»), «танцевальный» эпизод (*Allegro ma non tanto* 2/2) и заключительное *Prestissimo*.

Обращает на себя внимание строгий модуляционный план всего грандиозного финала — кантаты. Достигнув в первый раз D-dur'a, Бетховен отходит от него в терцовые тональности В и Fis, чтоб в конце-концов снова прочно укрепиться на окончательно «завоеванной» тонике.

В девятой симфонии Бетховен мобилизовал решительно все возможные средства музыкального оркестрового и хорового письма. Разнообразие форм (сонатно-симфонические, вариационные, полифонические, смешанно-кантатные), подчиненных единой господствующей идее произведения и создавших целостную монументальную композицию, достойно восхищения. Современникам девятая симфония казалась циклопическим нагромождением музыкальных мыслей, грандиозных, но непонятных. Романтики считали девятую симфонию высочайшим созданием бетховенского гения и показателем краха «чистого» инструментального «классического» симфонизма.

Разрушивший не только инструментальную «чистоту» симфонического стиля, но и стройность «классических» симфонических форм, Бетховен девятой симфонией совершил величайший переворот, закончивший все революционно-художественное дело его жизни и композиторской деятельности.

Характернейшие черты бетховенского симфонизма должны были естественно выразиться в увертюрах к театральным пьесам. С одной стороны, в них налицо конфликт, лежащий в идее всякой драмы (либо другого сценического жанра), с другой стороны — стремление к обобщению конкретного драматического действия.

Поэтому лучшие из увертюр Бетховена, написанные в его «героические» годы, не уступают симфониям тех же лет. Это — увертюры к опере «Леонора» (третья — знаменитейшая — сочинена в 1806 г.) и к «Эгмонту» Гете (1809 г.).

О «Леоноре» будет сказано ниже, в связи с разбором всей оперы. Здесь лишь укажем, что три первые увертюры («Леонора» № 1, № 2, № 3), созданные к первым постановкам оперы в 1805—1806 гг., показывают упорные искания Бетховена в смысле концентрированно-симфонического выражения основной драматической идеи пьесы — идеи героического подвига в борьбе за свободу человека.

Третья увертюра, давшая лучшее выражение этой величественной идеи наиболее близка по своей симфонической концепции к третьей и пятой симфониям, между которыми хронологически она и помещается<sup>1</sup>.

Очень родственна «Леоноре» по духу знаменитая бетховенская увертюра к «Эгмонту», выражающая основную мысль трагедии Гете — смерть героя в борьбе за свободу народа и торжество его дела.

Будучи одночастной симфонией, оркестровая увертюра Бетховена разбивается «ступенчато». Но эта «ступенчатость» — не постепенное изложение «программы» — сюжета пьесы, а последовательное раскрытие драматической идеи в симфоническом развитии основного музыкального образа. В «Эгмонте» главная тема самого героя появляется в начале Allegro после обрисовки во вступлении (Sostenuto) двух враждебно-противопоставленных сил — феодальной тирании и угнетенного народа (прим. 42). Борьба Эгмонта

Бетховен, „Эгмонт“<sup>4</sup>

42

*f marcato*

*reppr.*

*p*

*ff*

против угнетения показана с необыкновенной художественной силой и ясностью в трех разделах Allegro — экспозиции, разработке, репризе. Последняя заканчивается наиболее резким столкновением главных тем, изображающим момент гибели героя. Блестящая кода увертюры выражает идею конечной победы и народного торжества.

Сходство с пятой симфонией здесь максимальное. Сочинялась трагическая f-moll'ная увертюра к «Эгмонту» вскоре вслед за c-moll'ной «трагической» симфонией — в 1809 г.

Написанная за два года до «Эгмонта» увертюра к трагедии Ф. Коллина «Кориолан» во многом предвосхищает лучшую «гетовскую» увертюру Бетховена. Их сходство подчеркивается основ-

<sup>1</sup> Следует учесть отличие одночастной увертюры от четырехчастной симфонии. Симфоническая увертюра должна показать не только завязку драматического узла, но и конечное разрешение драматической идеи, т. е. сочетать и первую и последнюю части симфонии.

ными напевными темами (первой в «Эгмонте» и второй в «Кориолане»). (прим. 43 а, б).

Бетховен. „Эгмонт“

а)

43

Бетховен. „Кориолав“

б)

Более поздние увертюры Бетховена — к «Афинским развалинам» и «Королю Стефану» (обе — пьесы Коцебу) — сравнительно менее интересны. Во второй из них надо отметить усиленное применение венгерской музыки для придания всему произведению национального колорита.

Такие увертюры Бетховена, как «Освящение здания» и «Морская тишь и счастливое плавание» (последняя для хора и оркестра), представляют преимущественно биографический интерес.

**7. Вокальная лирика Бетховена, ее эволюция от песен боннского периода до цикла «К далекой возлюбленной». Музыкально-сценические произведения Бетховена: музыка к пьесам («Эгмонт») и опера «Фиделио». Место последней в истории немецкой музыкальной драмы XIX в.**

Бетховен был преимущественно инструментальным композитором. Существо его основного творческого принципа влекло его на путь инструментально-симфонической музыки. Но Бетховен как художник-реалист не мог не чувствовать громадной силы человеческого голоса, в котором чисто музыкальная красота мелодии сочетается с убедительностью поэтического образа, со словом.

К работе над песней-романсом Бетховен обращался много раз на всем протяжении своего творческого пути—от первых боннских лет до последних венских лет. Первая песня («Портрет девушки») помечена 1782 годом, последняя («Поцелуй») — 1822 годом. Между ними — сорок лет.

Всего Бетховеном написано около восьмидесяти оригинальных<sup>1</sup> произведений для пения с сопровождением (фортепиано, реже оркестр). Среди них не только вокальная лирика в тесном смысле этого слова (т. е. песня-романс, Lied), но и арии, и хоровые песни с запевом соло, и большие вокальные поэмы типа кантат. Однако самое ценное в художественном отношении заключено именно в лирических песнях — в том вокально-камерном жанре, который у немецких композиторов со времени «Sturm und Drang'a» стал занимать значительное место в творчестве, а у ряда романтиков получил даже преобладающее значение (у Шуберта, Леше, позже у Франца, Гуго Вольфа).

В вокальной лирике Бетховена на бытовой песенной основе заметно углубляется индивидуально-психологическая выразительность музыки (как в партиях голоса, так и инструментального сопровождения). Путь песен Бетховена отчетливо определяется как путь к романтической песне. Его прекрасный цикл песен «К далекой возлюбленной» эту тенденцию окончательно утверждает.

Свыше десятка песен, написанных в Бонне, отличаются непосредственностью и свежестью музыкальных образов. Бытовая основа во многих из них легко ощутима («Прощание с Молли», «Цветочек», «Сурок»). Некоторые явно тенденциозны («Свободный человек» с хоровым припевом), другие великолепны своей характерностью («Путешествие Уриана вокруг света»). Все же, несмотря на отдельные замечательные находки («Майская песня», «Сурок»), Бетховен за первые годы не создал в области вокальной лирики ничего такого, что показало бы значительность этого жанра в его творческом развитии<sup>2</sup>.

Первые «венские» песни не вносят ничего нового. Это — более или менее модные для того времени пьесы типа итальянских концертных арий («Ah! Perfido», 1796) или военных патриотических песен («Военная песнь австрийцев», 1797). Приобретшая большую популярность «Аделаида» тоже ничего особо выдающегося не представляет. Основные творческие интересы Бетховена — не здесь, а в инструментальной музыке.

Кризис 1802 г. вносит в песенное творчество Бетховена новую струю. В 1803 г. он пишет шесть «духовных» песен на слова Геллерта (ор. 48), полных серьезного, сосредоточенного настроения. По содержанию это — философская лирика («Любовь к ближ-

<sup>1</sup> За исключением обработок народных песен, о которых будет сказано ниже.

<sup>2</sup> Шуберт уже через 2-3 года после начала композиторской работы создает «Маргариту за прялкой» и за ней «Лесного царя» (см. следующую главу).

нему», «О смерти», «Хвала господу в природе», «Песнь покаяния»), по форме — скорее концертные арии, чем романсы.

Примерно с 1808 г. начинает углубляться в песнях Бетховена романтическое чувство. Это конечно связано с общим намечающимся поворотом его творчества («Пасторальная» симфония, ф-л. соната «Les Adieux»). Большую роль сыграла в этом процессе стихотворная лирика Гете<sup>1</sup>. Если в боннские годы поэзия Гете вдохновила Бетховена на создание таких перлов, как прелестная «Майская песня» и гениальный «Сурок», — то теперь он пишет четыре варианта на текст «Томления» («Sehnsucht») и далее шесть песен (ор. 75 и ор. 83), едва ли не лучших во всем его вокальном творчестве. Особенно замечательны три песни ор. 75 — вдохновенная «Песнь Миньоны», необычайная по своей стремительности «Новая жизнь, новая любовь» и наконец остро-сатирическая «Блоха» («Жил был король когда-то»).

В дальнейшем в песнях все более углубляются романтические нотки. Через лирические песни 1811—1815 гг. («К возлюбленной»), «К надежде», «Томление», «Тайна») они ведут к лучшему произведению кризисного 1816 г. — к романсному циклу «К далекой возлюбленной».

Написанные на текст современного Бетховену поэта Эйтелеса и очевидно связанные с последними любовными переживаниями стареющего композитора, песни «К далекой возлюбленной» являются романтичнее всего, что создано им в области вокальной лирики.

Сам Бетховен рассматривал «К далекой возлюбленной» как одно произведение, а не как песенный сборник. Действительно, не только по поэтическому содержанию, но и по композиционному строению все шесть номеров тесно связаны и переходят один в другой. Их музыкальная связь осуществляется и общим ладотональным планом (Es-G-As-As-C-Es) и последовательностью композиционных форм<sup>2</sup> и возвращением в конце всего цикла к первой мелодии.

Посредственные стихи создали Бетховену нужный «крут настроения»: поэт-мечтатель, тоска разлуки, обращение к природе и к образу далекой возлюбленной с песней («Все любимая узнает, что любимый ей поет»...).

Романтика чувств-настроений передана в первой же фразе первой песни, столь похожей на начало «Миньоны» («Знаешь ли край»..., прим. № 44а, б). И сразу же в развитии музыки цикла ощущается симфоническое мышление Бетховена, отодвигающего основной образ и постепенно возвращающегося к нему. В этом

<sup>1</sup> Еще большее влияние поэзия Гете оказала на песенное творчество Шуберта.

<sup>2</sup> № 1 Es-dur Строрфич. № 2 G-dur Трехчастн. № 3 As-dur Строрфич. № 4 As-dur Строрфич. № 5 C-dur Трехчастн. № 6 Es-dur Строрфич.

Эта весьма условная схема приведена в книге Н. Boettcher «Beethoven als Liederkomponist», 1928.



a) Ziemlich langsam. Бетховен. „К далекой возлюбленной“

44

Auf dem Hü . gelsitz'ich spähend in das blaue Ne . bel .

. land, nach den fer . nen Triften se . hend wo ich dich, Geliebte, fand.

6) Ziemlich langsam Бетховен „Миньона“

Kennst du das Land, wo die Ci . tro . nen blühen, im

dun . keln Laub die Gold = O . ran . gen glüh'n, ein

sanf - ter Wind vom blau - en Him - mel

weht, die Myr - the still und hoch der Lor - beer steht?

смысле цикл песен Бетховена так же закончен и целостен, как и любой из его сонатно-симфонических циклов. Но драматических конфликтов в этом лиричнейшем произведении искать не приходится.

Однако песни «К далекой возлюбленной» имеют и существенные отличия от песен романтиков, от их песенных циклов. Главное из этих отличий заключается в том, что даже грустный сутубо-романтический сюжет Бетховен трактует оптимистически. Основной тон цикла мажорен, в настроении преобладает надежда на лучшее будущее. Романтическое разочарование чуждо Бетховену. Он — старик — мечтает о весне, еще молодой Шуберт видит перед собой только «зимнюю дорогу»<sup>1</sup>.

Среди произведений для пения с инструментальным сопровождением в творчестве Бетховена выделяются многочисленные обработки народных песен (20 ирландских, 26 валлийских, 12 шотландских). Они написаны между 1810—1823 гг., т. е. тогда, когда романтические тенденции в немецком музыкальном искусстве приобрели громадное значение. Тяга к народному песнетворчеству, самая прогрессивная черта искусства романтиков, была воспринята Бетховеном быстрее всего и самым непосредственным образом. В своих демократических устремлениях он и раньше обращался к народно-бытовым музыкальным жанрам, крепко впитав сочный венский диалект. Но специальная работа над подлинными песнями

<sup>1</sup> Так назывался второй цикл песен Шуберта.

<sup>2</sup> Известно, что Бетховен предполагал осуществить сборник песен разных народностей, куда должны были входить песни немецкие, испанские, тирольские, русские, английские, венецианские и др.

разных народов<sup>2</sup> представлялась Бетховену особенно интересной. Подобно композиторам-романтикам, он искал в сокровищах музыкального фольклора средства обновления «профессионального» музыкального языка, возможностей сделать его более простым и выразительным. Бетховен обратил исключительное внимание на гармонизацию народных мелодий, отлично слыша (несмотря на глухоту) их ладовое своеобразие. Об этом он неоднократно писал в письмах, этого же он добивался и в практической работе над песнями. И не случайно, что именно старобританские (шотландские, валлийские, ирландские) песни привлекли Бетховена в первую очередь. Они отличаются исключительным ладовым разнообразием. Обработки Бетховена тонко его подчеркивают.

Конечно, было бы преувеличением придавать обработкам Бетховена народных песен такое же творческое значение, как, напр., обработкам русских народных песен Балакирева или Римского-Корсакова. Но все же их место в творческом пути «позднего» Бетховена немаловажно. Обогащение его ладового мышления в последних сонатах, симфонии d-moll и квартетах, как и прямое использование в этих произведениях народных песенных мелодий (трио из скерцо девятой симфонии, «Alla Tedesca» в B-dur'-ном квартете), безусловно с работой над сборниками связано.

Существует еще область музыкальной композиции, к которой Бетховен обращался, как и к вокальной лирике, много раз в разные моменты своего творческого развития. Это — музыка театральная, сценическая, т. е. область музыкально-драматической композиции в собственном смысле слова.

Еще в боннские и ранние венские годы Бетховен написал музыку к двум балетным театральным постановкам — к «Рыцарскому балету» (1790) и к балету «Творения Прометея» (1801). Финальная тема последнего, как известно, использована в следующем году в фортепианных вариациях, а затем и в заключительной части «Героической» симфонии.

Во время работы над «Героикой» Бетховен принялся за создание оперы «Леонора», которая затем, после неудачной премьеры осенью 1805 года, была переименована в «Фиделию».

После окончания пятой симфонии Бетховен написал несколько музыкальных номеров к трагедии Гете «Эгмонт», а затем неоднократно возвращался к мыслям о новой опере, которые делались все настойчивее по мере развития немецкого романтического музыкального театра («Ундина» Гофмана, «Фрейшютц» и др. оперы Вебера). Уже в конце жизни Бетховен собирался написать оперу на сюжет народной сказки «Мелузина», обработанной для либретто поэтом Грильпарцером — близким композитору; но дальше эскизов дело не двинулось. Смерть пресекла работу в самом начале.

Из всего написанного Бетховеном для театра выдающийся интерес представляет одна его опера «Фиделию». В музыке к «Эгмонту», кроме замечательной симфонической увертюры, следует отметить две популярные песни Клерхен — прекрасные и характерные вокальные миниатюры.

Опера «Фиделио» создавалась не только в самые «героические» годы бетховенского творчества, но и в годы его большого увлечения новой французской музыкальной культурой. Жанр «оперы спасения», созданный во французском революционном музыкальном театре, привлекал Бетховена своим драматизмом. Оперные произведения крупнейшего представителя этого жанра — Керубини — вызывали в Бетховене чувство восхищения и преклонения<sup>1</sup>.

Мода на французскую «оперу спасения», проникнув в Вену, вызвала заказ на «Леонору». Либретто было сделано драматургом Зоннлейтнером по образцу одноименной оперы французского композитора Гаво. Другая французская опера на тот же сюжет («Леонора» Паэра) в это же время с успехом шла на сценах ряда немецких городов.

Бетховен написал «Леонору» в течение одного года — с 1804 по весну 1805 г. 20 ноября 1805 г. состоялась премьера, закончившаяся полным провалом. К весне 1806 г. Бетховен написал новую увертюру («Леонора» № 3) и сжал по совету друзей всю оперную композицию до двух актов. Но и в таком виде «Леонору» постигла неудача. После двух представлений ее сняли с репертуара.

Предполагавшееся в 1809 г. возобновление оперы не было осуществлено из-за военных действий. Только в мае 1814 г. она дождалась новой постановки — и на этот раз удачной. После венского успеха ее исполнил в Праге молодой романтик-энтузиаст Вебер; а еще через несколько лет она прошла в последний раз при жизни композитора с знаменитой Шредер-Девриент в заглавной роли (1822).

Однако и после смерти Бетховена опера «Фиделио» нигде, кроме Германии, в оперном репертуаре не удержалась. И виной этому не либретто, которое сам композитор считал образцовым<sup>2</sup>, а прекрасная музыка, глубоко симфоничная, но не театральная, не обнаружившая в Бетховене чутья сцены при остром чувстве драмы<sup>3</sup>.

Действительно, с драматургической стороны либретто «Фиде-

<sup>1</sup> Лучшие оперы Керубини — «Лодоиска» «Водовоз», «Медея» и «Элиза» — шли на сценах Вены в 1802 г.

<sup>2</sup> Это мнение разделял и Гете.

<sup>3</sup> Краткое содержание либретто оперы «Фиделио» («Леонора»):

Леонора, жена томящегося в севильской тюрьме Флорестана, осужденного по злостному наговору губернатора Пицарро, поступает, переодевшись в мужское платье, на службу к тюремному смотрителю Рокко. Под именем Фиделио Леонора становится помощником Рокко и уговаривает старика допустить ее в тайное подземелье, где заключен мнимо-умерший Флорестан. Пицарро поручил Рокко убить осужденного, боясь его разоблачений. Но тюремщик из страха отказался исполнить приказ начальника. Сам Пицарро прибывает в тюрьму, чтоб расправиться с Флорестаном. Происходит встреча Пицарро и Леоноры. Молодая женщина решает во что бы то ни стало спасти мужа. В подземелье она раскрывает свое инкогнито, бросаясь с пистолетом на губернатора в тот момент, когда он заносит кинжал над узником. Раздается звук трубы, извещающий о прибытии милистра. Леонора и Рокко приводят к нему Флорестана и раскрывают подлинную историю его заключения. Пицарро уходит в тюрьму. Все присутствующие восхваляют супружескую любовь и героический подвиг Леоноры.

лио» сделано вполне удачно и крепко. Основная героическая «линия спасения» проведена последовательно, рельефно и убедительно. Драматическая интрига развивается интересно, энергично, на ряде напряженных коллизий. Основные действующие лица — героиня Леонора и злодей Пицарро — показаны достаточно обстоятельно. Второстепенные персонажи — Флорестан, Рокко и Марцелина — вносят в сценические ситуации ряд дополнительных характерных драматических штрихов. Наконец узники в конце первого и последнего действия выведены очень уместно и умело<sup>1</sup>.

И с точки зрения оперной драматургии в «Фиделио» все в высшей степени целесообразно. Видна рука хорошего опытного оперного работника. Либретто начинается легкой жанровой сценой (дуэт Жакино и Марцелины), хорошо подготовлено появление главного героя — Леоноры (квартет), а за нею — Пицарро (ария мести). Музыкальный центр первого акта — великолепная ария Леоноры и финальная сцена с хором узников. Во втором действии сразу же показывается объект борьбы героини и ее противника — несчастный Флорестан (большая сцена-ария). С приходом в подземелье главных персонажей оперы драматизм действия сгущается, напряжение усиливается. В следующих номерах подчеркивается инкогнито Леоноры (дуэт и квартет), пока она наконец не сбрасывает маски (кульминация драмы). За дуэтом Леоноры и Флорестана наступает развязка (фанфары, приезд министра). Финал — торжество Леоноры, прославление любви, супружеской верности и героической самоотверженности.

Бетховен увидел в «Фиделио» прежде всего благороднейший материал для утверждения своего основного творческого принципа. Он только-что раскрыл его в драматизации «Героической» симфонии; теперь он покажет его в симфонизации «Героической» драмы. Ведь общая идейная героическая концепция (борьба — победа) и там и здесь одинакова. Только выражается она теперь иными художественными средствами: не одним оркестром, а участием солистов певцов и хора. Но метод музыкально-драматического развития остается тем же, без учета специфики театра, сценических моментов, игры актеров, всех атрибутов постановки (декорации, бутафории).

Если рассмотреть «Фиделио» с точки зрения симфонической трактовки оперы, то весь музыкальный план Бетховена становится сразу ясным. Его схема такова.

I часть. Вступление (до появления Леоноры). Экспозиция двух основных сталкивающихся образов — Леоноры и Пицарро. Переход к разработке. Финал первого акта. Леонора и Пицарро спускаются в темницу.

---

<sup>1</sup> Может показаться, что неудача «Фиделио» объясняется незначительностью чисто романтического любовного элемента в сюжете драмы. Но ведь «Иосиф» Мегюля, поставленный в Париже через два года после «Фиделио», прошел с громадным успехом, несмотря на полное отсутствие в либретто любовной интриги.

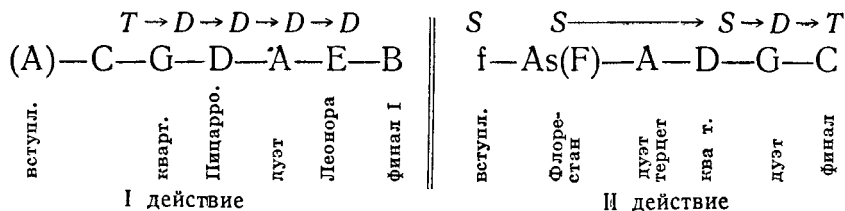
- II Часть. Разработка. Объект борьбы и ее развитие на разных этапах (дуэт, терцет, квартет). Рост тревоги и напряжения перед кульминацией. Кульминация — Леонора раскрывает инкогнито. Героиня на волосок от гибели<sup>1</sup>
- III часть. Финал. Приезд министра. Разрешение драматического напряжения. Развязка. Дуэт Леоноры и Флорестана. Когда. Воспевание героического поступка и торжества справедливости.

Собственно говоря, по такой схеме сделаны симфонические увертюры к «Леоноре» (№ 2 и 3)<sup>2</sup>.

Различие между этими увертюрами заключается в том, что «Леонора № 2» старается воссоздать основную оперную коллизию в ее действительном драматичном развитии (от мрачных звучаний сцены Флорестана в темнице к заключительному торжеству), в то время как «Леонора № 3» отказывается от этой задачи, а дает симфонически-обобщенное выражение всей идеи произведения. Вот почему в первой из двух увертюр Бетховен отказался от репризы, но соответствующей последовательности драматического развития, во второй же он репризу восстановил, исходя из соображений чисто-симфонического развития композиции.

Гениальная ликующая тема обеих увертюр не встречается в опере. Из материала последней использованы в увертюрах лишь отдельные места из арии Флорестана и его дуэта с Леонорой, а также блестящая фанфара — символ победы.

Приведенная выше композиционная схема «Фиделио» получает свое музыкальное воплощение не только в последовании отдельных номеров, но и в развитии фактуры и в построении ладотонального плана. Последний отличается исключительной продуманностью и симфонической целеустремленностью (от тоники через ряд доминант к тритоновому «взрыву» в финале первого действия и от ряда субдоминант через доминанту к основной тонике в последнем финале) (см. схему).



<sup>1</sup> Это второе противопоставление борющихся сил (момент кульминации) может быть уподоблено репризе симфонического allegro.

<sup>2</sup> Увертюра «Леонора № 1» при постановках оперы не исполнялась, сразу же уступив место «Леоноре № 2». Четвертая увертюра — собственно «Фиделио» (E-dur), написанная к постановке 1814 г. более сжата, прямолинейна, разработка музыкального материала в ней минимальна и лишена ярких драматических черт.

Каков же музыкальный язык Бетховена в его единственной опере? Каковы ее основные музыкальные образы и средства их выражения? «Фиделио» — опера с разговорными диалогами. Написанная на немецком языке, она близка к зингшпилям, но несравненно сложнее и музыкально богаче их. Родственна зингшпилям первая жанровая сцена Жакино и Марцелины; дальше музыка все более приближается к патетике французских «опер спасения».

Наиболее эмоционально насыщены и музыкально полноценны партии Леоноры и Флорестана. Их драматические арии (с речитативами) очень трудны для исполнения, они полны подлинной симфонической силы и глубины настроения. Роль оркестра, как выразителя общей драматической ситуации, в них очень велика. Особенно заметно это в арии Флорестана, непосредственно следующей за оркестровым вступлением, подготавливающим мрачно-тягостный колорит сцены в подземелье.

Ария Флорестана, как и ария Леоноры, оканчивается стремительной энергичной музыкой. Это — не только традиция, но присущая всем лучшим произведениям Бетховена «оптимистическая концовка», выражающая если еще не чувство торжества, то — надежды и уверенности в конечной победе.

Более традиционно-схематичны партии Рокко и особенно Пизарро — законченной фигуры оперного «злодея». Его первая характерная «ария мести» раскрывает образ даже с излишней «обнаженностью».

Очень большое место занимают в «Фиделио» ансамбли, более скромные — хоры (узники — в финале I акта, народ — в финале 2 акта). В ансамблях преимущественное внимание уделено партиям Леоноры и Флорестана, которые сравнительно индивидуализированы.

Музыкальное письмо «Фиделио» очень строго. Если оставить в стороне зингшпильный характер жанровой музыки первой сцены, то в дальнейшем оно во многом сходно с Глюком и композиторами его школы. Больше всего музыкально-стилистических связей отмечено между «Фиделио» и операми Керубини, в языке которых глюковские традиции заметно романтизируются. Эти же тенденции характеризуют вокальный и оркестровый стиль оперы Бетховена.

Но, отмечая общие стилистические моменты опер Глюка — Керубини — Бетховена, надо все же отметить, что вокальная речь Бетховена, с одной стороны, более инструментальна, а, с другой, подчеркнута декламационна. Настоящей оперной кантабилности, присущей и Глюку и Керубини, воспринявшимися на классических образцах итальянской школы, у Бетховена нет. Вот почему известный немецкий критик Ганслик, относясь с громадным уважением к драматическому гению Бетховена, называет вокальный стиль «Фиделио» противопесенным (*widersangbar, sangwidrig*).

Говоря о своеобразии вокального письма «Фиделио», надо еще раз указать на громадную роль оркестра в этой опере. Он не становится, как в музыкальных драмах Вагнера, ведущим, но не огра-

ничивается и функцией аккомпанемента. Во всяком случае, в общей линии музыкально-драматического развития, в создании колоссального напряжения к моменту кульминации, а также в отношении эмоционально-колористической характеристики отдельных сцен оркестр «Фиделио» является, пожалуй, элементом решающим. Неудивительна мысль ввести исполнение увертюры «Леонора № 3» не перед началом оперного действия (когда исполняется увертюра «Фиделио»), а перед последним финалом. Этим естественно в решительнейший момент драмы все внимание обращается на оркестр, на его громаднейшее музыкально-выразительное значение.

«Фиделио» — уникам в оперной литературе, как и в творчестве Бетховена. Она не породила оперной школы. Но тем не менее место, занимаемое ею в новой оперной истории, в высшей степени значительно. «Фиделио» больше, чем парижские «оперы спасения», указала важнейшую композиционно-драматическую тенденцию новой романтической оперы XIX в. Эта тенденция заключалась в превращении оперы в музыкальную драму и в симфонизации музыкально-драматического действия. Будучи глубоко прогрессивной, эта тенденция породила в конкретных условиях развития немецкого музыкального искусства непреодолимые трудности. Она оказалась неразрешимой даже для Вагнера — величайшего оперного реформатора прошлого столетия.

## 8. Заключение. Особенности проблемы «позднего» Бетховена. «Торжественная месса». Бетховен и романтики.

Рассмотрение творческого наследия Бетховена в эволюции его важнейших музыкальных жанров должно было показать особую сложность проблемы «позднего» периода жизни и деятельности композитора. Эта сложность связана с обострением всех тех общественно-идеологических противоречий, которые накапливались в эпоху Великой французской буржуазной революции и наполеоновской империи, которые с необычайной резкостью обнаружались в условиях «посленаполеоновской» Европы и совершенно по-особенному ощущались в специфической общественной атмосфере немецких стран «предмартовского» периода, благоприятствовавшей расцвету романтического искусства.

То, что этот исторически-переломный момент совпал в личном жизненным кризисом Бетховена, привело к тому, что его творчество последнего десятилетия оказалось исключительно своеобразным и сложным.

Об этом с необыкновенной убедительностью свидетельствует одно из грандиознейших произведений «позднего» Бетховена, его «Торжественная месса» («Missa solennis» 1818—1823). Написанная в годы преодоления тяжелой творческой депрессии, «Месса» Бетховена является величественным памятником творческого гения композитора, его необыкновенной художественной мощи, проявленной в годы величайших идейно-философских сомнений и блужданий.



Бетховен, мало интересовавшийся культовой музыкой, сочинил свою первую мессу *C-dur* (op. 86) в 1807 г. Это произведение, написанное по заказу одного из «меценатов», совершенно заслонило такими крупнейшими работами того же года, как пятая и шестая симфонии. «Торжественная месса», сочинявшаяся также «по случаю»<sup>1</sup>, оказалась совершенно иной. Уже тот факт, что Бетховен «опоздал» с ее окончанием, говорил, как мало придавал он значения внешнему обстоятельству, вызвавшему создание произведения, далеко вышедшего за рамки церковно-католической музыки. Форма «Мессы» оказалась удобной оболочкой для выражения глубоких философских мыслей о смысле жизни. В латинских словах старых молитв Бетховен возносил благодарность своему «богу», ничего общего не имеющему с лицемерием и ханжеством католической церкви.

Но Бетховену мало было только благодарить и радоваться за счастливое преодоление невыносимого чувства душевной опустошенности, мучившее его несколько лет. Он, как подлинный художник, должен был воссоздать всю картину своих переживаний вплоть до выхода из тягчайшего кризиса. И в этом отношении «Месса» явилась замечательным произведением симфонического искусства Бетховена. Но это — особенная симфония, в процессе создания которой сказались как специфические условия данного жанра, так и все новые отличительные черты музыкального стиля «позднего» Бетховена.

Не надо забывать, что годы работы над «Торжественной мессой» были не только вообще годами творческой перестройки Бетховена, но и годами подготовки девятой симфонии. Зная, как усиленно стремился он в это же время к сочинению оперы, можно предположить, что «Месса» явилась первой ступенью в поисках Бетховеном новых монументально-синтетических музыкально-композиционных форм. Второй ступенью оказалась «Девятая». На третьей ступени, быть может, была бы воздвигнута музыкальная драма.

В «Торжественной мессе», написанной для четырех солистов, хора и оркестра, пять традиционных частей (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* и *Benedictus, Agnus Dei*). Перед началом рукописи Бетховен написал «Да несется она от сердца к сердцу» («*Von Herzen möge es zu Herzen gehen*»), как бы выражая этим заложенную в произведении идею братства, мира и любви.

Если говорить о влияниях Баха или Генделя в «Торжественной мессе», то ее бесспорно надо признать «генделевской». Бетховен указывал, что ее можно исполнять, как ораторию, не в церкви, а в концерте. Так и оказалось. Части «Мессы» подобно частям последней симфонии Бетховена, отличаются не только грандиозностью масштабов и общим торжественно-величественным характером музыки, но и глубоким драматизмом выражения, и контраст-

<sup>1</sup> Ко дню посвящения австрийского эрцгерцога Рудольфа в архиепископы.

ностью сопоставления тем и темпов, наиболее смелой в финале с его развитием от *Adagio* до *Presto* с двукратным возвращением к *Tempo primo*.

В отдельных частях «Мессы», помимо общей большой полифонической работы и преобладания вариационных форм изложения, должны быть отмечены некоторые моменты, обнаруживающие сходство ее музыки не только с музыкальным языком девятой симфонии, но и с музыкальным стилем романтиков. Так, общий характер *D-dur*'ной темы финала «Мессы» (*Presto*) безусловно близок основной хоровой теме финала девятой симфонии; «*Benedictus*» в отдельных чертах напоминает просветленную музыку вагнеровского «*Лоэнгрина*» и «*Парсифаля*».

Художественная ценность музыки «Мессы» приобретает определенный исторический смысл. В творчестве Бетховена она занимает значительнейшее место в переходе к новому музыкальному миру романтики.

Последнее для всей проблемы «позднего» Бетховена чрезвычайно важно. Именно романтические тенденции творчества Бетховена последнего периода ведут в новое музыкальное искусство, в искусство его лучших и законных наследников — Шумана и Листа, Берлиоза и Вагнера.

Но творчество Бетховена не отворачивается и от старых мастеров музыкального искусства. Обычно романтикам приписывается заслуга «реставрации» Баха. Но в таком случае Бетховен — первый из романтиков, потому что именно он проявил (особенно в последний период) исключительный серьезнейший интерес к музыке величайшего гения, оставив эскизы увертюры на тему В-А-С-Н.

Известны слова одного из писем Бетховена последних лет, где он пишет, что «новый поэтический дух должен войти в древние формы». В этом мудром соединении смелых художественных исканий с опорой на органическую преемственность искусства — не только глубочайший смысл всего «позднего» творчества Бетховена, но и выражение нового исторического взгляда на закономерность развития художественной идеологии. Этот историзм в сильнейшей степени отличает романтическое мировоззрение во всех его проявлениях.

Бетховен, стоящий на рубеже двух эпох, простирает руки к новому, еще неведомому, но уже рождающемуся искусству. Но двумя ногами он твердо опирается на прочную и испытанную венскую почву, взрастившую великую «классическую» школу, питающуюся здоровыми соками народного искусства.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ШУБЕРТ

#### I. Шуберт и «венская классическая школа». Корни шубертовского романтизма. Народная основа его музыкального творчества.

Шуберт жил в Вене в одно время с Бетховеном. Но это — композиторы разных поколений; их творчество формировалось в различных исторических условиях. 1814-15 годы — годы крушения наполеоновской империи и образования «Священного Союза» — были для Бетховена началом его «позднего» периода, а для Шуберта началом творческого расцвета.

В творчестве Шуберта (особенно в ранних его произведениях) нетрудно обнаружить значительные следы влияния старых венских мастеров. Но Шуберт, быстро развиваясь и творчески преодолевая эти влияния, с исключительной силой и яркостью проявил свою художественную индивидуальность как композитор-романтик.

Национально-объединительное движение, широко распространившееся по странам раздробленной на десятки королевств и княжеств Германии, сравнительно мало коснулось Австрии. Для настроений посленаполеоновской Вены характерно отращивание широких бюргерских кругов к политике, жажда покоя, отдыха после тяжелых военных лет, страсть к развлечениям, танцам, театру.

В эти годы художественная жизнь Вены протекает очень живо и внешне даже блестяще: оперные театры ставят лучшие новинки — оперы Россини и позже Вебера; на концертных эстрадах выступают самые прославленные музыканты-виртуозы (в 1828 г. Вену посетил Паганини). Широко развивается домашнее музицирование в бюргерских кругах, растут, как грибы, маленькие оркестры для танцевальных вечеров, для увеселения публики в кофейнях и пивных. Во главе этих оркестров стоят иногда талантливейшие композиторы и дирижеры, как Иоганн Штраус (отец), Иосиф Ланнер, получившие благодаря своим танцам (особенно модным вальсам) мировую известность.

Но вся эта внешне нарядная сторона довольно пестрого музыкального быта не могла прикрасить того, что видели за ней более глубокие, проницательные художники: идейной пустоты, давящей

атмосферы меттерниховского режима. Вот как характеризует подлинный «дух» Вены в годы посленаполеоновской реакции Энгельс:

«Воспитание всюду было в руках католического духовенства... Ежедневной прессы... абсолютно не существовало... вдоль всей границы... протянут был кардон цензоров, в дополнение к кордону таможенных чиновников, не допускаявший в Австрию ни одной иностранной книги или газеты, прежде чем ее содержание не будет дважды или трижды просмотрено и не будет найдено чистым от малейших следов злокозненного духа времени»<sup>1</sup>.

Неудивительно, что в этой атмосфере подавления всего общественно-прогрессивного и живого среди передовых художников росли настроения тревоги, одиночества, разочарованности. Усиливалось чувство протеста против отвратительной повседневности, против затхлого и косного быта бюргеров, прячущихся от собственного политического бессилия в семейной, патриархальной скорлупе.

На такой почве могло быстро вырасти романтическое искусство; но стимулов для дальнейшего развития этого искусства вглубь венская почва не давала. Быстро расцветши, венский романтизм должен был быстро и угаснуть. Он весь целиком воплотился в творчестве одного Шуберта, не показав непосредственно после смерти этого композитора дальнейшего художественного роста. В северной же и средней Германии романтическое движение, начавшись одновременно с Австрией и питаясь теми же общими идеологическими соками, развивается не только на протяжении всех «предмартовских» лет, т. е. в течение более трех десятилетий, но захватывает и годы «послемартовские», т. е. 50—60 е. гг. прошлого столетия. Именно в эти годы завершения процесса национального воссоединения Германии распускаются такие роскошные цветы немецкого музыкального искусства, как зрелые музыкальные драмы Вагнера.

Шуберт был настоящим сыном своего времени. Венская жизнь, бюргерский быт окружали его с детства. Маленькие радости и неприятные удовольствия сменялись мрачными мыслями о пустоте существования, чувством щемящего одиночества, неприспособленности к практической житейской борьбе. И весь жизненный и творческий путь Шуберта полон противоречий, столь типичных для художника-романтика.

Веселый в быту, любящий молодое общество, прогулки, вечеринки, Шуберт, оставаясь наедине со своими думами и чувствами, сочиняет меланхолическую грустную музыку, с годами становящуюся все более и более мрачной.

Шуберт — глубоко трагическая личность художника, в которой здоровая демократическая натура, жизненный оптимизм столкнулись с суровой действительностью, с унижительным положением музыканта в «высшем» обществе, с неприкрытой нищетой.

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс. Сочинения, т. VI, «Революция и контрреволюция в Германии», стр. 40—41.

Крепкая народная юснова творчества Шуберта спасла его от упадничества. Даже наиболее мрачные из его произведений последних лет никогда не приобретают болезненного, декадентского характера. Самые тоскливые свои чувства Шуберт передает в простых образах, с глубокой искренностью и непосредственностью здорового художника, вышедшего из народа, переживающего вместе с народом его большие горести и редкие радости.

## 2. Биография Шуберта. Основные этапы его творческого пути.

Франц Петер Шуберт родился 31 января 1797 г. на окраине Вены в бюргерской среде. Его отец был школьным учителем, а мать происходила из рабочей семьи (ее отец, дед композитора, был слесарем).

Вся обстановка, окружавшая Шуберта с детства, воспитывала в нем патриархально-бюргерские привычки, любовь к дому, к семье, к скромной жизни труженика.

Обнаружившееся с самых ранних лет громадное музыкальное дарование Шуберта развивалось необычайно быстро и бурно. Отец обучал его скрипичной игре, старший брат — игре на клавире, знакомый регент — пению и теории музыки.

Одиннадцати лет Шуберта приняли в конвикт, т. е. в закрытое музыкально-учебное заведение для мальчиков, готовящихся в придворные (церковные) певчие. В этой церковно-певческой школе, где Шуберт получил и элементарное общее образование, он пробыл пять лет, постепенно все более и более тяготясь полуголодным существованием и невозможностью отдаться целиком музыке, которая захватывала его все сильнее и сильнее.

В конвикте Шуберт начал сочинять музыку и сочинял настолько легко и быстро, что постоянно страдал от недостатка бумаги. Музыкальная фантазия его была неисчерпаема: за песнями следовали фортепианные пьесы, затем церковные хоровые произведения, квартеты, оперы и т. д.

Обычно все это оставалось в обрывках, — одна мысль перебивала другую. Во всяком случае, музыка совершенно вытеснила все остальные занятия маленького школьника, и отец принужден был взять его из конвикта домой за плохую успеваемость.

Дома жизнь Шуберта была тяжелой. Отец негодовал на сына, не закончившего своего образования и, таким образом, лишенного надежды на прочный заработок, на определенное положение в обществе. Единственное, что утешало Франца, — это возможность беспрепятственно сочинять и вообще заниматься музыкой.

В 1813 г., шестнадцати лет от роду, он закончил свою первую симфонию, а следующий год принес целый ряд прекрасных песен, в том числе «Гретхен за прялкой» на слова Гете (из «Фауста»). Последняя песня показывает начало расцвета исключительного лирического дарования Шуберта, раскрывшегося с необычайной силой в его песнях последующих лет.

Однако заниматься только музыкой Шуберту было нельзя. Во-

первых, он не мог сидеть на плечах отца, обремененного большой семьей и всегда материально нуждавшегося. Во-вторых, молодому музыканту грозила военная служба, которая в то время продолжалась в Австрии 14 лет. Единственным средством избежать «военщины» было для Шуберта учительство. И Шуберт, скрепя сердце, поступил в семинарий для подготовки учителей, обучение в котором продолжалось один год.

Осенью 1814 г. Шуберт начал работать помощником учителя в школе своего отца, где пробыл три года, необходимые для полного освобождения от военной службы.

Годы учительства, несмотря на громадную и тяжелую нагрузку, оказались очень плодотворными для музыкального развития Шуберта. В эти годы (1814—1817) он написал четыре симфонии, пять опер (частью незаконченных), много инструментальной камерной музыки и около трехсот песен.

Годы, последовавшие за временем учительства, столкнули Шуберта лицом к лицу с жизненной нуждой. Поссорившись с отцом из-за нежелания продолжать ненавистную школьную работу и не имея средств к самостоятельному существованию, Шуберт в течение пяти лет живет поочередно у своих приятелей — венских поэтов, живописцев, музыкантов, — часто таких же полуголодных, как и он сам. Тем не менее освобождение от отцовской опеки оказало самое благоприятное влияние на углубление творчества Шуберта, заставило его серьезней относиться к окружающему, больше думать о судьбах художника и искусства, сильнее ощущать чувство неудовлетворения, раздвоенности.

Несмотря на постепенное улучшение общественного и материального положения (растущая популярность в венских бюргерских кругах, постановка двух опер, издание песен, знакомство и дружба с известным певцом Фоглем), жизнь Шуберта оставалась крайне тяжелой. Правда, веселый характер нередко спасал его от мрачных мыслей, участие в вечеринках и загородных прогулках с друзьями («Шубертиады») как будто говорило о безмятежности гениального музыканта, об отсутствии у него тяжелых забот.

Однако в творчестве Шуберта, в его сочинениях начинают все сильнее и сильнее пробиваться черты тоскливости и безнадежной грусти, которые в конце концов приводят к сочинению таких «ужасных песен» (по выражению самого композитора), как цикл «Зимний путь».

В 1822 г. Шуберт примирился с отцом и возвратился домой. В более спокойной обстановке он работает в этом и следующем году над рядом крупных произведений, как «Неоконченная симфония», фортепианная фантазия «Скиталец», цикл песен «Прекрасная мельничиха».

1824 год можно назвать в жизни Шуберта критическим. Мрачное настроение и тяжелые мысли давят его все сильнее. В дневнике и письмах Шуберт пишет о непонимании окружающими его музыки, об отсутствии радости и друзей, о пропавших надеждах. Отдельные светлые моменты не могут рассеять его тоски. Его

мучает какая-то неопределенная болезнь, очевидно, связанная с нарушением обмена и осложненная нервным переутомлением. В тридцать лет Шуберт чувствует себя стариком, слабым и больным.

Но творческая энергия его не только не иссякает, но продолжает расти, поражая своей бурной силой. Художественная фантазия Шуберта безуданно и напряженно работает до самых последних дней его жизни.

В последние два года Шуберт пишет такие замечательные, глубокие произведения, как фортепианные сонаты C-moll, A-dur и B-dur (без опуса), большая симфония C-dur, струнный квинтет, знаменитые «музыкальные моменты» и «экспромты» для фортепиано, скрипичная фантазия и, наконец, много песен (в том числе уже упомянутый вокально-лирический цикл в двух частях и 24 песнях «Зимний путь» и 14 песен, вошедших после смерти Шуберта в сборник под названием «Лебединая песнь»).

Шуберт умер 19 ноября 1828 г. на квартире у своего брата Фердинанда. Все имущество умершего композитора было оценено в 63 флорина. Кроме платья, обуви, нескольких пар белья и, как сказано в описи, «старых музыкальных пьес» — ничего после Шуберта не осталось. Он умер бедняком.

Похоронен Шуберт на венском городском кладбище рядом с Бетховеном. Через несколько лет на его могиле был установлен скромный памятник с надписью:

«Смерть похоронила здесь богатое сокровище

Но еще более прекрасные надежды»

Здесь покоится Франц Шуберт.

Родился 31 января 1797 г.

умер 19 ноября 1828 г.

31 года от роду.

### 3. «Полное собрание сочинений» Шуберта. Историческое значение музыки Шуберта и ее художественная ценность. Вокальная лирика — основа музыкального творчества Шуберта. Главные черты вокально-песенного стиля Шуберта.

Музыкальное наследие Шуберта огромно и по содержанию и по объему. Все произведения Шуберта, написанные им за 15 лет самостоятельной композиторской работы (1813—1828), изданы в полном академическом собрании его сочинений в 37 больших томах (Брейткопф и Гертель).

В это единственное полное собрание музыкальных сочинений Шуберта входят 8 симфоний (одна утеряна), 6 оркестровых увертюр, около 30 инструментальных ансамблей, почти 50 произведений для фортепиано в две руки (в том числе 22 сонаты, частично незаконченные), примерно столько же пьес для фортепиано в четыре руки, 18 музыкально-драматических произведений (опера, зингшпиль, музыки к драматическим спектаклям), множество хоров, во-

кальных ансамблей, танцев, церковной музыки и свыше 600 песен. Некоторая часть произведений не закончена Шубертом. Но, несмотря на это, количество написанных им пьес поистине грандиозно, если учесть раннюю смерть композитора.

Все же не количество произведений определяет место Шуберта в истории музыки. Историческое значение музыки Шуберта заключается в ее высокой художественной ценности, в ее глубоком и новом содержании, в ее выразительности, в той жизненной правде, которая до сих пор покоряет своей непосредственностью каждого слушателя.

Достоинства музыки Шуберта — в ее искренности, простоте и убедительности. Музыка Шуберта — народна в самом широком смысле этого слова. Она открыла целый мир новых художественных образов и оказала исключительно плодотворное влияние на многих композиторов XIX в.

Шуберт — смелый музыкальный новатор, ищущий новых художественных средств выразительности, постоянно упорно и напряженно работающий, буквально сжигаемый огнем творческого вдохновения.

По существу Шуберт — самоучка. Кроме уроков игры на clavире, скрипке и органе в детском возрасте, пения в церковном хоре, занятий элементарной теорией да нескольких уроков в 1812-13 гг. у знаменитого венского придворного композитора и педагога итальянца Сальери, Шуберт никогда и ни у кого музыке, и в частности теории композиции, систематически не обучался. Его учителями были те произведения великих мастеров XVIII в., которые он слышал, которые он сам исполнял и внимательно штудировал.

На изучении классической музыки, особенно творчества «венских классиков» — Гайдна, Моцарта и Бетховена, выросло композиторское мастерство Шуберта. Неустанная повседневная творческая практика быстро довела это мастерство до высокого уровня и дала глубоко индивидуальному дарованию Шуберта необходимую свободу владения музыкальным материалом, позволив ему идти по новым, еще не проторенным путям.

Прежде всего и ярче всего дарование Шуберта обнаружилось в области вокальной лирики. Песня оказалась подлинной художественной основой всего творчества Шуберта, на которой прекрасно расцветали оплодотворенные ею другие музыкальные жанры.

Шуберт писал песни всю жизнь, постоянно совершенствуя и оттачивая свой вокально-камерный стиль. Исключительная роль песни в художественном росте Шуберта имеет глубокий смысл и раскрывает все характерные черты его творчества как композитора-романтика.

Излюбленные образы Шуберта — простой человек с его радостями и печалью, знакомые картины природы — лес, ручеек, простор полей — все это в песне романтически идеализировано. Простая, но полная настроения вокальная мелодия, глубоко раскрывающая вместе с выразительным фортепианным сопровождением поэтическое содержание текста песни, позволяла композитору ро-



мантику с большой полнотой излить свои сокровенные лирические чувства и по своему откликнуться на окружающую жизнь, художественно осмыслить ее.

Первые песни написаны Шубертом в 1810-1811 гг. Это — произведения балладного характера: «Могильная фантазия» (Leichenphantasie) на слова Шиллера, «Жалоба Агари» (Nagars Klage) на слова Шюнинга и «Отцеубийца» (Vatermörder) на слова Пфедфеля. Форма баллады особенно привлекла молодого Шуберта своей романтической свободой, большими возможностями импровизации и звукоизобразительности. Это — фантазии для голоса с фортепиано, ничем не связывающие композитора, кроме текста. Последний же своей «романтикой ужаса» вызывает самые необычайные, неожиданно возникающие и быстро сменяющиеся образы.

Баллада, с ее своеобразным повествовательно-драматическим содержанием, связанным со старинными народными легендами и поверьями, стала любимым жанром немецких поэтов конца 18 в. — представителей эпохи «Бури и натиска». Эти поэты (Бюргер, автор классической баллады «Леонора», и др.) были первыми предвестниками нового романтического направления. Их влияние на молодых композиторов оказалось огромным, ибо баллады давали богатейшую пищу музыкальной фантазии. Из композиторов баллад до Шуберта особенно известен Цумштег (1760—1802), сочинения которого пользовались большой популярностью в начале 19 столетия и оказали громадное влияние на Шуберта. В своих первых вокальных композициях балладного характера Шуберт определенно подражает балладам Цумштега. Собственного музыкального лица он в них еще почти не показывает.

Наряду с балладными композициями Шуберт пишет в первые годы и строфические песни («Жалоба девушки» на слова Шиллера и др.), в которых пытается передать основное настроение стихотворения. Очень скоро, напряженно работая в обоих жанрах (баллада и строфическая песня), Шуберт показал высокие образцы нового песенного стиля, создав в 1814-15 гг. две уже упомянутые песни на слова Гете («Гретхен за прялкой» и «Лесной царь»).

Песня «Гретхен за прялкой» из Гетевского «Фауста» написана Шубертом 17 октября 1814 г. Это — строфическая (куплетная) песня, обнаружившая все своеобразие нового романтического подхода к старой песенной форме. Шуберт глубоко проникает в драматический образ гетевской героини. Песня Гретхен должна показать всю душевную взволнованность девушки, всю силу и страсть ее первой любви. Мелодия, рождающаяся под ровный гул веретена, очень проста и вместе с тем глубоко выразительна. Все три строфы песни начинаются одинаково в соответствии с текстом Гете. Но это не есть обычное куплетное повторение, а естественное возвращение к начальному запеву-образу, который в каждой строфе развивается по разному, все более и более усиливая эмоциональную выразительность мелодии. Размер строф в пении не одинаков — первая строфа 27 тактов, вторая — 37 тактов, третья и последняя — 39 тактов. Это увеличение объема каждой

а)

Шуберт „Гретхен за прялкой“

45

и омерть при-нять.

б)

*Recit.*

Шуберт. „Лесной царь“

в е-го об-я-ти-ях сыи был мерть.

в)

Шуберт. „Флюгер“

и ва-ша дочь.

г) Шуберт. „Одиночество“

тяжало ня

д)

Шуберт. „Город“

где я е-е по-те-рял.

*decresc.*

строфы идет за счет все большего и большего драматического развития мелодии. В первой строфе она оканчивается тонической каденцией в параллельном мажоре (основная тональность песни — d-moll). Вторая строфа приводит песню к драматической кульминации на словах «Его поцелуй». Третья строфа, оканчивающая текст песни, заключается каденцией в основной тональности d-moll на выразительном по драматизму обороте, встречающемся у Шуберта неоднократно в его наиболее «надрывных» трагических песнях последних лет (прим. 45 а, б, в, г, д).

Первая гетевская песня Шуберта показывает не только замечательное драматическое развитие мелодического образа внутри строфической формы, но и подчеркивает новую роль в песне фортепианного сопровождения. Исходя из внешне изобразительного момента (подражание гудению веретена), Шуберт дает в партии фортепиано тонкий музыкальный фон, создающий основное настроение песни и объединяющий все строфы ее. Наконец Шуберт пользуется фортепианной партией и для динамических и колористических оттенков. Один раз внутри песни ровное движение шестнадцатыми прерывается. Гретхен как бы останавливает прялку, не в силах продолжать работу и бороться с нахлынувшими чувствами. Это место—кульминация песни (прим. 46). После резкой дина-

Шуберт., „Гретхен за прялкой“

46

по - жа - тье рук и, ах, поце - луй!

accol. ff fz fz fz

мической смены (sf-pp) веретено снова постепенно приводится в движение и возвращается к своей первоначальной мелодии.

Баллада «Лесной царь», написанная Шубертом в конце 1815 г. (через год после «Гретхен за прялкой»), при всем ее своеобразии во многом близка первой гетевской песне композитора. В балладе «Лесной царь», как и в песне Гретхен, фортепианное сопровождение создает основное настроение для всего произведения, исходя из внешне-изобразительного фактора (подражание топоту скачущей лошади).

Но в «Лесном царе» этот единый моторный образ разнообразится ф-п изложением, характеризуя в соответствии с текстом то испуганного ребенка, то манящего его лесного царя.

В вокальной партии баллады тоже есть много общего с песней

Гретхен. Это — те драматически-выразительные интонации, которые уже отмечались, как например каденционный оборот, заключающий последнюю строфу песни Гретхен. Однако «Лесной царь» во многом очень и отличен от песни «Гретхен за прялкой». Баллада построена не в строфической форме, а представляет собой так наз. «сквозную» (*durchkomponierte*) композицию. В балладе участвуют три действующих лица — отец, умирающий сын и фантастическая фигура лесного царя, которым бредит мальчик. Музыка баллады все время следует за текстом, передаваемым то репликами действующих лиц, то словами «рассказчика». Это своеобразие баллады (весьма типичное для рассматриваемого жанра) требовало от Шуберта большого разнообразия выразительных средств в музыкальной обрисовке развивающегося сюжета, в характеристике персонажей, давая ему большую композиционную свободу. Вокальная партия баллады отличается чрезвычайной содержательностью и правдивостью своего музыкально-интонационного языка. Разговор отца с сыном, построенный не только на смене регистров, но и на тонких оттенках психологического характера (затаенная тревога в вопросах отца и отчаянный страх бредящего ребенка), зачаровывающая мелодия лесного царя, простые в своей трагической выразительности слова рассказчика, — все это вокальные образы исключительной художественно-впечатляющей силы. Смелые, остро-диссонирующие гармонические обороты, динамические контрасты при стремительном темпе, резко обрывающемся перед заключительным речитативом («В его руках ребенок был мертв») — еще больше подчеркивают весь мрачно-романтический колорит музыкальной картины.

Отличие баллады «Лесной царь» от ранних баллад Шуберта, равно как и от баллад Цумштега, заключается не только в более выразительном музыкальном языке, в более художественно-содержательных музыкально-вокальных образах, но и в том очень важном обстоятельстве, что Шуберт сумел в «Лесном царе» преодолеть бесформенную разбросанность отдельных частей баллады и создать единую, целостную композицию, органически музыкально развивающуюся в полном соответствии с поэтическим содержанием. Этой замечательной композиционной завершенности Шуберт достиг не только созданием единого сквозного образа фортепианного сопровождения, но и большой цельностью в развитии вокальной линии от первых слов рассказчика через наиболее напряженные возгласы ребенка, сменяющие реплики отца и лесного царя, к заключительному речитативу.

После «Лесного царя» Шуберт сравнительно мало обращается к балладе. В один год с «Лесным царем» он пишет замечательную «Heidenröslein» на слова Гете, давая в этой песне исключительное доказательство своего глубокого проникновения в музыкальный дух немецкой народной песни. «Heidenröslein» — гениальная вокальная миниатюра невыразимого лирического обаяния, свежести и простоты музыкального языка, правдивости художественного выражения (прим. 47).

Lieblich

Шуберт., „Полевая розочка“

47

Мальчик ро-зу у-ви-дал, ро-зоч-ку на

The first system of the musical score. It features a vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics: "Мальчик ро-зу у-ви-дал, ро-зоч-ку на". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef). The piano part starts with a *pp* dynamic marking. The melody is simple and characteristic of Schubert's style.

по-ле, он и свеж цве-ток ото-ял, мальчик ро-зе

The second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "по-ле, он и свеж цве-ток ото-ял, мальчик ро-зе". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The dynamics remain *pp*.

под-бе-жал на-смотреть-ся зво-лю. Ро-за, ро-зоч-

*piu rit.*

*stacc.* *pp*

The third system of the musical score. The vocal line has lyrics: "под-бе-жал на-смотреть-ся зво-лю. Ро-за, ро-зоч-". The piano accompaniment includes a *stacc.* marking. The system concludes with a *piu rit.* (ritardando) instruction. Dynamics are *pp*.

ка мо-я, ро-зочка на по-ле.

*a tempo*

The fourth system of the musical score. The vocal line has lyrics: "ка мо-я, ро-зочка на по-ле.". The piano accompaniment features more complex rhythmic figures. The system begins with an *a tempo* instruction, indicating a return to the original tempo.

В следующем 1816 г. появляются такие популярные песни Шуберта, как «Скиталец» и «Форель». Лицо Шуберта-песенника окончательно складывается. До 1823 г. включительно, т. е. до начала последнего периода своей творческой деятельности, Шуберт написал всего около 450 песен — разных по складу. Здесь и строфические (куплетные) песни, и двух- и трехчастные с повторением, и ариозные, и «сквозные» типа баллад, и новые вокальные миниатюры музыкально-декламационного стиля.

На 1823 г. приходится работа Шуберта над циклом песен «Прекрасная мельничиха» на слова популярного поэта Вильгельма Мюллера, современника композитора. Сентиментальные стихи Мюллера привлекли Шуберта своим нежно-грустным настроением и той непосредственностью переживаний, часто связанных с романтическим ощущением природы, которые были чрезвычайно свойственны композитору. Основной образ этого цикла стихов — образ простого влюбленного юноши, жизнерадостного, полного надежд, но постепенно разочаровывающегося в своей любимой, страдающего от ревности и уходящего бродить по свету с грустными мыслями о разбитом счастье. Этот образ тоже должен был быть очень близок Шуберту, как художнику-лирику, мечтательному романтику.

Шуберт отобрал из сборника Мюллера 20 стихотворений, которые и составили знаменитый цикл песен «Прекрасная мельничиха» («Die schöne Müllerin») <sup>1</sup>.

Этот сборник песен подводит некоторый итог всему лирическому творчеству Шуберта за первый период. В «Прекрасной мельничихе» с большой художественной силой обнаружилось все характерные стороны Шубертовской вокальной лирики, все разнообразие его музыкально-вокального стиля.

Среди двадцати песен сборника мы встречаем самые различные построения, начиная от чистых строфических (куплетных) песен (№№ 1, 7, 8, 9, 13, 14, 16, 20) и до песен «сквозных» (durchkomponierter), как, например, песня «Пауза» (№ 12) или «Ревность и гордость» (№ 15).

Шуберт располагает песни своего цикла так, чтоб, в соответствии с поэтическим замыслом, они составили цельное законченное художественное произведение, передавая последовательную смену настроений от бодрого, жизнерадостного через смятенно-тоскливое к печально-спокойному. Отбор музыкально-речевых выразительных средств служит этой основной цели. Для каждого стихотворения Мюллера Шуберт находит отвечающий ему музыкальный образ, занимающий определенное место в цепи всех остальных образов цикла. Многочисленные побочные образы природы (ручья, цветов, леса) оттеняют с необычайной яркостью основные психологические музыкальные образы (надежды, нетерпения, любви, печали, ревности и т. д.). Таким образом и музыкально-образительные средства приобретают большое художественно-выразительное значение.

<sup>1</sup> В новом издании Музгиза заглавие этого цикла переведено «Любовь мельника».

Мелодический и гармонический язык Шуберта на протяжении цикла песен также сильно видоизменяется, не утрачивая впрочем своей цельности, оставаясь языком Шуберта-романтика. Достаточно сравнить мелодии первой и последней песен этого цикла («В путь» и «Колыбельная ручья»), чтобы увидеть отличие. Обе указанные песни построены в чисто строфической форме и близки к народным мелодиям. Но мелодия первой песни полна бодрости, задора, энергии; в ней преобладают аккордовые интервалы от сильной к слабой доле такта (прим. 48).

Mässig geschwind Шуберт., „В путь“

Бро-дять по све-ту ра-дость нам, по све-ту.

48

Гармонически простой аккомпанемент, изображающий журчанье мельничного ручья и вместе с тем передающий стремление к движению, к странствованию, дополняет весь образ.

Мелодия последней песни цикла («Колыбельная ручья») гораздо более гладка, спокойна, сонна; в ней преобладают поступенные ходы (интервалы секунды, прим. 49).

Гармонически простой аккомпанемент и здесь передает журчанье ручья, но это журчанье не вызывает желания двигаться, итти вперед, а наоборот усыпляет, убаюкивает.

Чтобы прийти от первого образа полного надежды юноши к последнему образу тихого успокоения, усталости и светлой печали, Шуберту надо было пройти через ряд промежуточных звеньев, не лишенных ни относительного драматизма, ни крайних выражений горя («Охотник», «Злой цвет», «Засохшие цветы»). Уже шестая песня («Желание знать»), оставляющая открытым роковой вопрос о взаимной любви, вносит первое ощущение тревоги. Тональность этой песни (H-dur) — тональность «Злого цвета». Десятая песня, завершающая первую половину цикла («Дождь слез»), не оставляет сомнения в наступающем переломе настроения. Начинаясь довольно неопределенно в A-dur'e, она заканчивается вполне определенно в a-moll'e. Наконец двенадцатая песня («Пауза»), открывающая вторую половину сборника снова первой тональностью (B-dur), уже совершенно недвусмысленно говорит о страхе, охватившем юношу, о тревожном звоне струн его лютни. Эта песня — одна из самых сложных по построению во всем сборнике и одна из самых тонких по музыкальному языку.

В важнейших песнях цикла «Прекрасная мельничиха» дан музыкальный образ ручья. Но он многократно изменяется, то спокойно

## Mässig

## Шуберт., „Колыбельная ручья“

49

Ты хо спи, ты хо спи и гла .

за сме жи! Ты хо спи, ты хо спи в гла за сме жи!

и ласково воркуя (№ 4 «Благодарность ручью»), то взволнованно и бурно откликаясь на горестные размышления юноши (№ 15 «Ревность и гордость»). Иногда в нежной песне ручья пробивается неожиданно печальная нота (№ 6 «Желание знать»); иногда, напротив, песенка ручья особенно весела и радостна (№ 11 «Моя»).

Чрезвычайно важно и поучительно сравнить цикл «Прекрасная мельничиха» с более поздним циклом песен Шуберта на слова того же поэта Мюллера под названием «Зимний путь». Последний цикл Шуберт сочинил в 1827 г. Близкий приятель Шуберта Шпаун в своих воспоминаниях о композиторе пишет, что Шуберт называл песни из «Зимнего пути» — «ужасными» и что они его сильнее утомили, чем какие-либо другие песни. Но он их и любил больше всех остальных песен.

Песни, входящие в сборник «Зимний путь», поражают своим мрачным трагическим настроением. Образ влюбленного юноши из «Прекрасной мельничихи» здесь становится образом несчастного скитальца, всеми покинутого. Дорога ведет его на кладбище. Правда и в этих песнях у Шуберта пробивается иногда бодрая нотка (№ 22 «Бодрость»), но в ней больше иронического самоутраченного, чем уверенности. Характерны слова, заключающие эту песню: «Если в мире нет богов, мы богами станем...» Мелодия этого стиха по своей простоте напоминает мелодию первой песни из «Прекрасной мельничихи» (прим. 50а, б). Однако, принимая во внимание весь смысл песни («Если сердце вдруг вздохнет, песню за-



а) *Ziemlich geschwind, kräftig*

Шуберт., „В путь“

певаю») и ее положение в цикле, следует говорить об исключительности этой бодрой мелодии, о желании искусственно подбодрить себя.

Цикл «Зимний путь» распадается на две части, в каждой из которых по 12 песен. В обеих частях его преобладают минорные тональности; но и мажорные песни далеко не всегда отличаются весельем и радостным характером (напр. «Последняя надежда» в *Es-dur*'e, «Обман» в *A-dur*'e, «Постоялый двор», т. е. кладбище — в *F-dur*'e). Только несколько мажорных песен вносят более светлый спокойный колорит в сборник. Таковы песни «Липа» (*E-dur*), «Весенний сон» (*A-dur*) и отчасти «Почта» (*Es-dur*).

Первая песня «Зимнего пути» («Спокойной ночи») написана в той минорной тональности (*d-moll*), которая ни разу не встречалась в «Прекрасной мельничихе» и которая теперь сразу создает для всего цикла господствующее настроение безнадежной тоски и глубокой скорби. Написана эта песня не в простой строфической форме, как первая песня из сборника «Прекрасная мельничиха», а в форме вариированных строф с дополнением; одна из строф (последняя) написана, в отличие от всех остальных, в *D-dur*'e, и своим неожиданным светлым колоритом еще более оттеняет мрачный характер *d-moll*'я, который заканчивает всю песню.

Если сравнить песню «Спокойной ночи» с песней «В путь» (первой из сборника «Прекрасная мельничиха»), то нельзя не обратить внимания на глубокое отличие и вокальной и фортепианной партии обеих песен, т. е. на глубокое отличие двух основных музыкальных образов. В одном случае мы имеем мажорную мелодию, устремляющуюся решительными шагами вверх, поддерживаемую энергичным моторным аккомпанементом; в другом случае перед нами «падающая» мелодия, сопровождаемая ровными тихими ударами аккордов.

Среди 24 песен цикла «Зимний путь» нет ни одной песни, написанной в простой строфической (куплетной) форме, в то время, как среди песен цикла «Прекрасная мельничиха» таких простых строфических песен восемь, то есть 40%. Зато в цикле «Зимний путь» Шуберт окончательно устанавливает новый тип романтической песни, тип свободной вокально-поэтической миниатюры, в которой музыкальное построение теснейшим образом связано не только со всем поэтическим образом, но и с малейшими психологи-

ческими изгибами его. Примерами таких романтических вокальных миниатюр могут служить песни «Застывшие слезы» (№ 3), «Блуждающий огонек» (№ 9), «Одиночество» (№ 12), «Последняя надежда» (№ 16) и др. В этих замечательных песнях Шуберт, следуя за поэтическим текстом, отнюдь не становится «рабом поэта», не нарушает цельности музыкального образа, а достигает его полной законченности, совершенно освобождаясь от какого бы то ни было схематизма построения. Новым формообразующим средством становится для Шуберта некий характеристический музыкальный образ, который с полным правом и основанием может быть назван «лейтмотивом» данной песни. Этот лейтмотивный образ дается в фортепианной прелюдии, благодаря чему чрезвычайно увеличивается роль фортепианной партии. Последняя перестает быть аккомпанирующей, а становится равноправным участником художественного ансамбля. Вокальная партия в песнях Шуберта нередко принимает декламационный характер, используя иногда речитативные средства (№ 12 «Одиночество»). С другой стороны в песнях этого цикла встречаются и закругленные песенные обороты и своеобразная колоратура.

Примером указанного нового типа песни может служить № 9 «Блуждающий огонек» («Irrlicht»). В фортепиано дается основной образ (лейтмотив) песни (прим. 51). В этом лейтмотиве музыкаль-

Шуберт. „Irrlicht“

Langsam

51

но-изобразительные средства («мигающие» кварты, «мелькающие» триоли шестнадцатыми) приобретают глубокое выразительное значение, передавая основное настроение стихотворения, настроение жуткой неопределенной тревоги, и навевая мысли о бесконечности странствований и об одном неизбежном пути — пути к могиле.

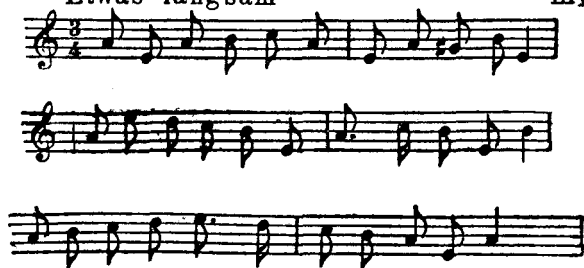
Голос подхватывает мелодию лейтмотива, но потом на протяжении всей песни не возвращается к ней, ограничиваясь то отдельными видоизмененными оборотами, то декламационными фразами, то колоратурными выразительными пассажами. Фортепиано же все время возвращается к основному музыкальному образу, по-разному варьируя его. Фортепианной постлюдией и заканчивается песня.

В последней песне цикла «Зимний путь» — «Шарманшике» — Шуберт показывает интересный пример варьирования песенной мелодии. Первоначальный напев повторяется в двух вариантах, в которых по новому сочетаются те же выразительные интонации, которые составляли мелодическое лицо первого напева (прим. 52). Заключительные фразы песни особенно подчеркивают наиболее характерные из этих интонаций.

Etwas langsam

Шуберт., Шарманщик“.

52



Такая мотивная «игра» была нужна Шуберту в этой песне, чтоб дать на фоне монотонного аккомпанемента, подражающего шарманке, впечатление предельной заурядности и совершенно безнадежной, безвыходной тоски. Шуберт вполне добился поставленной задачи, создав в «Шарманщике» гениальный по смелости лирический шедевр.

В песнях «Зимнего пути» Шуберт чрезвычайно заострил свой гармонический язык. Все характерные приемы, использованные им в «Прекрасной мельничихе», как излюбленная игра сопоставлением одноименных тональностей мажора и минора, неожиданные модуляции по терциям и секундам, широкое применение хроматических гармоний, остро диссонансирующих задержаний и т. д. — в «Зимнем пути» представлены еще более широко и разнообразно.

Дальнейшего развития новые композиционные принципы Шуберта получили в его последних песнях, вошедших в сборник под названием «Лебединая песнь». В 1827 г. вышла первым изданием знаменитая «Книга песен» Генриха Гейне. На Шуберта она произвела громадное впечатление. Сейчас же он отобрал из нее несколько стихотворений для сочинения новых песен. Так появились первые «Гейновские» песни, одни из самых значительных в вокальной лирике Шуберта.

Сборник «Лебединая песнь» включает, помимо шести песен на слова Гейне («Атлант», «Ее портрет», «Рыбачка», «Город» «У моря» и «Двойник»), семь песен на слова Рельштаба (среди них такие популярные, как «Вечерняя серенада» и «Приют») и одну песню на слова Зейдля («Голубиная почта» — последняя песня Шуберта, сочиненная им в октябре 1828 г., за месяц до смерти). Название сборнику дано уже после смерти композитора, который предполагал включить в него еще несколько песен.

О сборнике «Лебединая песнь» нельзя говорить, как о связанном цикле, на подобие «Прекрасной мельничихи» или «Зимнего пути». Уже то обстоятельство, что в этом сборнике собраны песни на слова разных поэтов, отличает его от предыдущих циклов песен на слова одного поэта — Мюллера.

Гейновские стихотворения, составляющие вторую половину сборника «Лебединая песнь», вдохновили Шуберта на ряд исключительно глубоких песен. Среди всех них особенно выделяется

«Двойник», представляющий новое слово в области вокальной миниатюры. Эта песня показывает, как далеко ушел Шуберт по пути драматизации своей лирики, какой трагической глубины достиг он в своих последних вокальных произведениях.

Вокальная партия «Двойника» выдержана в характере драматической декламации, сперва очень сдержанной, все время возвращающейся к одному начальному звуку, затем постепенно возбуждающейся и доходящей до отчаянного вопля (предикт перед возвращением к началу). В последней части песни партия голоса снова начинается с отправного звука (fis), но ее рисунок видоизменяется в связи с усложнением ладового плана, обусловленного заключительными строфами стихотворения:

... Двойник. Ты, призрак. Иль не довольно  
Ломаться в муках тех страстей.  
От них давно мне было больно  
На этом месте столько ночей...<sup>1</sup>

Несмотря на свой драматически-декламационный характер, вокальная партия «Двойника» полна песенных оборотов, придающих всему вокальному стилю специфический «шубертовский» характер. Это — те попевки, которые глубоко связаны с народно-песенными интонациями и встречаются в том или ином виде во многих песнях композитора. В «Двойнике» они получают новое художественное качество, образуя новый вид «песенной декламации».

Громадную выразительную и композиционную роль играет в «Двойнике» фортепианная партия. В ней исключительно экономными средствами передается настроение отчаяния и ужаса, господствующее в данной песне. Почти сплошь голые аккорды, лишённые ритмического движения, расположенные в низком регистре, приобретают большую выразительную силу благодаря своеобразному ладовому развитию, получающему особую яркость в последней части песни (отклонение из a-moll в cis-moll с возвращением обратно и заключением в A-dur).

Как обычно бывает у Шуберта в его наиболее зрелых песнях, выразительность фортепианной партии обусловлена глубоким единством музыкального и поэтического образа, чего Шуберт достигает тонкими изобразительными средствами. Образ «Двойника», неотступно следующего как тень за одиноким покинутым любовником, законченно передан в 4-х-тактном фортепианном вступлении и развивается на протяжении всей песни. Это — шаги аккордов, крайние голоса которых образуют мелодическую линию в двух плоскостях, как бы мелодию и ее тень — «двойник». Интонации мелодии (нисходящие секунды) передают интонации отчаяния и ужаса, которые заканчивают многие обороты вокальной партии (п р и м. 53).

«Двойник» — безусловно одна из вершин Шубертовской вокальной лирики, а вместе с тем и всей немецкой лирики 19-го в. От этого нового типа художественной песни отправляются позже и

<sup>1</sup> Перевод Александра Блока.

Sehr langsam.

Шуберт. „Двойник“

53

Спит го.род весь, во мраке рас.ки.нут.

Вот здесь ког. да то ан.гел мой жи.л.

Шуман и Гуго Вольф, никогда не поднимаясь выше шубертовского образца.

Песенное наследие Шуберта громадно. Оно охватывает не только свыше шестисот сольных песен, но и большое количество вокальных ансамблей (дуэтов, квартетов), среди которых встречаются прекрасные примеры бытовой музыки, как «Деревушка», «Соловей» (мужские квартеты) и терцет «Свадебное жаркое». Не претендуя на большую художественную глубину, эти прекрасные вокальные ансамбли показывают, как близка была Шуберту сфера народно-бытовых интонаций, предельно-простых и вместе с тем непосредственно художественно-выразительных.

Песни Шуберта ставят вопрос о реалистических тенденциях его творчества. Шуберт, как и все лучшие композиторы-романтики, всегда искал таких новых средств музыкальной выразительности, которые наиболее правдиво и глубоко отображали чувства человека, его душевные переживания и настроения. В этом направлении Шуберт, как и другие романтики, достиг очень многого, сумев просто, искренно и художественно-законченно раскрыть в своих произведениях внутренний мир человека, — любящего, страдающего, тоскующего и мечтающего. В последних песнях Шуберта, образ простого маленького человека поднят на большую трагическую высоту. В песнях Шуберт сумел найти много тонких и разнообразных приемов, используя возможности декламации, выразительность народно-бытовых песен, добившись большого художественного единства в слиянии вокально-поэтического образа

и музыкально-фортепианного. Линия шубертовского художественного реализма есть линия психологического реализма, характерного для немецкого бюргерского искусства 19-го в. вообще и для романтического направления в особенности.

#### 4. Песня в инструментальном творчестве Шуберта. Фортепианная музыка Шуберта, ее главные жанры. Мелкие фортепианные пьесы. Эволюция сонатного творчества Шуберта. Фантазия «Скиталец» и ее место в фортепианной литературе.

Песня оказала большое воздействие на инструментальную музыку Шуберта. В некоторых случаях он использовал свои же песни как музыкальные темы в инструментальных произведениях («Форель» — в фортепианном квинтете, «Смерть и девочка» — в струнном квартете d-moll, «Скиталец» — в фортепианной фантазии и т. д.), что придавало последним как бы «программное» содержание. В других случаях влияние песни на инструментальную музыку сказывалось в характере строения отдельных тем, в напевности их мелодии. Такова, например, главная партия фортепианной сонаты A-dur op. 120, написанная в трехчастной песенной схеме (прим. 54).

Жанры инструментальной музыки, в которых творил Шуберт,

Allegro moderato

Шуберт Соната op.120

очень разнообразны. Их диапазон предельно велик: от большой симфонии, длящейся в исполнении около пятидесяти минут, до восьми-шестнадцатитактного танца.

Шуберт был неплохим пианистом (современники отмечают очень тонкое сопровождение им на фортепиано песен и романсов) и больше всего сочинял музыку для своего инструмента (соло или с ансамблем).

Значительное количество фортепианных пьес Шуберта представляют танцы, которые автор импровизировал на вечеринках и затем записывал. В этих многочисленных вальсах, лендлерах, «немецких танцах» и экосезах рассыпаны блестящие музыкальные гения Шуберта — чудесные в своей простоте мелодии, тонко и изящно гармонизованные. Некоторые из вальсов Шуберта получили всемирную известность как подлинные жемчужины его творчества. Таков, например, так называемый «Траурный вальс» As-dur.

Но и помимо танцевальной музыки, Шуберт написал немало

фортепианных пьес в «малых формах». Это — «музыкальные моменты», «экспромты» (Impromptus), «фортепианные отрывки» (Klavierstücke) и пр. Все они характеризуют Шуберта как мастера фортепианной миниатюры — того жанра, который вслед за Шубертом получил блестящее развитие в творчестве лучших композиторов-романтиков следующего поколения (Шопена, Мендельсона, Шумана.)

Большой интерес проявил Шуберт к четырехручным пьесам для фортепиано (марши, рондо, увертюры, фантазии, вариации), этому излюбленному жанру «домашней» музыки, получившему в XIX в. громадное распространение в бюргерской среде.

Все главные черты шубертовского фортепианного стиля — замечательное мелодическое богатство, пластичность формы, тонкое чувство гармонического колорита, естественность и простота изложения — проявились в новом и более усложненном виде в его крупных фортепианных произведениях — сонатах и фантазиях.

Сонатно-камерный жанр в эпоху Шуберта переживал острый кризис. Модные композиторы-пианисты избегали писать сонаты, предпочитая им всевозможные парафразы и вариации на оперные мелодии, виртуозные пьесы салонного характера и т. п. Один немецкий музыковед подсчитал, что в начале XIX в. ежегодно появлялось около 65 сонат, к середине того же столетия число их упало до трех. Место сонат заняли другие фортепианные жанры.

Наиболее значительные из композиторов-романтиков работают над сонатами, создают выдающиеся и глубокие произведения в этой форме, но число этих романтических сонат исчисляется единицами (3 сонаты у Шопена, 3 сонаты у Шумана, 2 сонаты у Листа). Шуберт в этом отношении может быть назван последним венским классиком, т. к. для него область фортепианной сонаты являлась одной из самых основных. 15 больших законченных сонат, написанных Шубертом за 11—12 лет (1817—1828), — количество огромное. В то же время шубертовские фортепианные сонаты — первые образцы сонатно-романтического стиля. Их сравнение с сонатами Бетховена и ранних венских классиков (Моцарта и Гайдна) показывает всю новизну шубертовского подхода к этому жанру, подхода композитора-романтика. Внесение песенных принципов композиции, иная трактовка циклической сонатной схемы и ее частей, новый фортепианный стиль, чувство музыкального колорита — все эти и им подобные черты заставляют рассматривать фортепианные сонаты Шуберта, как сонаты «романтические» в отличие от сонат «классических».

Шуберт, как композитор фортепианных сонат, проделал большую эволюцию. Многие ранние неоконченные сонаты 1815 г. свидетельствуют, какой богатой экспериментальной творческой областью были для него эти произведения. От ранних незаконченных сонат до последних сонат Шуберта 1828 г. — громадная дистанция. Следует особенно выделить три года, в которые Шуберт исключительно напряженно работал над фортепианными сонатами. Это — 1817 г., на который приходится пять сонат (As-dur, e-moll, H-dur



ор. 147, a-moll ор. 164 и Es-dur ор. 122), затем 1825 г., в который написаны сонаты a-moll ор. 42 и D-dur ор. 53, и наконец 1828 г. — год трех больших последних сонат — C-dur, A-dur и B-dur. «Переходными» годами следует считать 1819 — соната A-dur ор. 120, 1823 — соната a-moll ор. 143 и 1826 — соната G-dur ор. 78 (часто называемая сонатой-фантазией). Как раз эти «переходные» сонаты оказывались поворотными в смысле новых исканий, выявления новых стилевых черт.

Однако уже в ранних сонатах Шуберта можно найти те элементы нового сонатно-романтического стиля, который позже так ярко расцветет в его последних сонатах и далее в сонатах Шумана и Шопена.

3 сонаты 1817 г. указывают, насколько трудны были для Шуберта проблемы большой инструментальной формы по сравнению с композицией романтической песни и баллады. В то время, как в последней области он уже до 1817 г. достиг громадных успехов и создал новый тип романтической песни (1814—«Гретхен за прялкой», 1815—«Лесной царь», 1816—«Скиталец»), в сонатном жанре напряженнейшая работа 1817 г. (7 сонат, из них две незаконченных) еще не показывает зрелых произведений. Фортепианные сонаты 1817 г. (первые законченные сонаты) композиционно бедны — в них мало-интересные разработки, механически построенные репризы (с точным повторением числа тактов экспозиции), незначительные коды. Весь творческий интерес Шуберта сосредоточивается на первоначальном изложении основного тематического материала, на его колоритном показе, то есть по существу проблема сонатного *allegro* ограничилась экспозицией, которая обнаруживает свежие мысли и яркое чутье гармонических красок у молодого автора. Сопоставление одноименного мажора и минора, противопоставления терцовых тональностей — эти характерные черты романтической гармонии проявляются в ранних сонатах все время. Так напр. в сонате Es-dur главная партия излагается сперва в основном мажоре, а затем начинается в одноименном миноре (в качестве хода к побочной партии); в сонате H-dur в экспозиции сменяются тональности H-G-E, как тональности главной, связующей и побочной партий; в сонате a-moll (ор. 164) побочная партия написана в F-dur'e (такое же терцовое тональное соотношение мы встретим в неоконченной симфонии: h-moll — G-dur).

Большим своеобразием отличается уже отмеченная соната A-dur, написанная Шубертом в 1819 г. Вершиной же сонатного творчества Шуберта следует считать его три позднейшие сонаты (1828 г.) и особенно самую последнюю B-dur'ную. В ней новое глубоко драматическое содержание получило новое музыкальное выражение. Близкая формально к типу классического сонатного цикла, эта соната совершенно своеобразно раскрывает его первую часть (сонатное *allegro*), широко используя вариационный принцип развития тематического материала, обнаруживая необыкновенное богатство фантазии в появлении ряда ярких красочных эпизодов. Замечательны по своей выразительности и последующие части

В-дуг'ной сонаты, резко противопоставляющие глубоко скорбные настроения одинокой личности (вторая часть) сочной и светлой картине народного быта (третья и особенно четвертая часть подчеркнута жанрового характера).

Как и в песнях, Шуберт в инструментальных произведениях, в частности в фортепианных сонатах, постоянно акцентирует «народный дух» своей музыки, ее здоровые народные истоки. С одинаковой искренностью и художественной убедительностью Шуберт использует как характерные народные напевы и наигрыши северной, немецкой Австрии, так и музыку австрийских славян и венгров. Влияние венгерской музыки ощущается особенно сильно в таких произведениях, как четырехручный «Венгерский дивертисмент» — прообраз будущих венгерских рапсодий Листа, венгерских танцев Брамса и т. п.

Особенного внимания заслуживает фортепианная фантазия «Скиталец». В этом необычайно смелом произведении, написанном в 1822 г., Шуберт создал новый тип фортепианной романтической поэмы, в которой органически сочетаются черты сонаты, вариаций и концерта. Такая свободная, «смешанная» и вместе с тем художественно законченная форма крупного инструментального произведения станет позже излюбленной для Шопена, Листа и других передовых музыкальных романтиков.<sup>1</sup>

Как уже указывалось, в основу композиции «Скитальца» положена тема одноименной песни Шуберта (прим. 55):

Шуберт. Фантазия „Скиталец“

Adagio

55

Исходя из этого центрального музыкального образа и развивая отдельные его элементы, Шуберт достигает большого разнообразия музыки, соблюдая в то же время единство всех связанных друг с другом и непрерывно следующих одна за другой частей весьма условного «цикла».

<sup>1</sup> Лист сделал блестящую обработку фантазии С-дуг Шуберта для фортепиано с оркестром.

## 5. Симфоническое творчество Шуберта. Значение «неоконченной» h-moll'ной симфонии как первой типично романтической симфонии Шуберта. Последняя симфония Шуберта (C-dur).

Громадное историческое место занимают симфонии Шуберта. Между 1813 и 1823 гг. им написано девять симфоний, одна из которых утеряна и до сих пор не найдена (так называемая «Гаштейнская»), а одна, наиболее известная, осталась неоконченной (h-moll'ная).

В первых шести симфониях, относящихся к 1813—1818 гг. Шуберт, несмотря на большой творческий рост, еще не может вырваться из плена «классического симфонизма» Гайдна — Моцарта. Правда, в пятой c-moll'ной («Трагической») и в шестой B-dur'ной симфониях Шуберт старательно подчеркивает отдельные романтические элементы. Но только седьмая симфония, написанная им в 1822 г., оказывается первой по-настоящему романтической. Это — знаменитая «Неоконченная» симфония, самая незаконченность которой необыкновенно значительна и показательна. Ее две части дают настолько завершенную целостную художественную концепцию, что потребность какого-либо специального «окончания», типа симфонического финала, совершенно не ощущается. Возможно, что это же почувствовал и автор, бросивший сочинение менуэта (предполагавшейся третьей части симфонии) после нескольких первых тактов.

Исключительна тональность симфонии h-moll. Ни у одного из композиторов венской «классической» школы нет ни одного произведения крупной сонатно-симфонической формы в этой тональности. Бетховен в своих разговорных тетрадах однажды назвал ее «черной тональностью». Но для композиторов XIX в. после Шуберта она представляла какую-то особенную прелесть. H-moll'ную тональность выбрали для своих сонат Шопен и Лист. Знамениты h-moll'ные симфонии русских композиторов («Богатырская» Бородина и «Патетическая» Чайковского).

Симфония h-moll Шуберта вводит слушателя в крут характерных романтических образов. Раскрытие этих образов настолько полно, правдиво, художественно-убедительно, что позволяет говорить об этой первой романтической симфонии Шуберта как о прекраснейшем образе музыкального реализма. Мелодическое богатство тем, в то же время обобщенных единством характерных мотивов-интонаций, дает углубленное выражение последовательной смены настроений и чувств художника-романтика (прим. 56 а, б, в, г, д):

От сосредоточенного мрачного вступления, через идиллическую грусть первой — «главной» партии (h-moll) и просветленную лирику второй — «побочной» (G-dur), через бурные, но лишённые большой драматической силы эпизоды разработки, к умиротворенному заключению (репризе и коде) и затем к новым восхитительным темам второй части, в которых чередуются тончайшие оттенки музыкально-психологического колорита (светлая грусть E-dur'ной

## а) Вступление

Шуберт Симфония h-moll

56

Виолончели *pp*

Контрабасы

## б) Главная партия

Гоб.  
Кл.

*pp str.*

## в) Побочная партия

Виолонч.

г) 2я часть. Первая тема Скрипки

pp

pp

д) 2я часть. Вторая тема  
Кларн.

pp

pp

dimin.

ppp

темы и какое-то тоскливое спокойствие *cis-moll'*ной), — таков может быть несколько ограниченный, но близкий и родной в этой ограниченности круг переживаний простого человека, романтически воспринимающего окружающую его действительность сквозь дымку неясных и тоскливых мечтаний о каких-то других идиллических образах, то ли давно прошедшей старины, то ли еще только чаемого и смутного далекого будущего.

Для *h-moll'*ной симфонии, как непревзойденного образца венского «романтического» симфонизма (в отличие от венского «классического» симфонизма), особенно характерно именно то настроенное разочарованности, тихой грусти и неопределенной мечтательности, в выражении которого Шуберт проявляет исключительную глубину и силу не только мелодиста, но (что не менее важно) и колориста. Весь модуляционно-гармонический план симфонии показателен именно с этой стороны; все средства оркестровки направлены Шубертом прежде всего на создание выразительного темброво-красочного фона с тонкими психологически-выразительными нюансами. По-новому Шуберт трактует и сонатно-симфоническую схему<sup>1</sup>. В экспозиции первой части он в отличие от «классиков» почти непосредственно сопоставляет «главную» и «побочную» партии; в разработке он недостаточно, с «классической» точки зрения, использует возможности тематической «работы» над материалом экспозиции; в репризе и коде он не стремится композиционно завершить всю схему *allegro*, подытожить и обобщить свои музыкальные идеи.

Все это — доказательство нового пути Шуберта-симфониста, нового пути романтической симфонии.

В последний год своей жизни Шуберт написал еще одну, «большую» симфонию (*C-dur*). Она состоит из четырех частей, соответствующих классическому симфоническому циклу, но по своему музыкально-тематическому материалу, по общему художественному замыслу, по методу раскрытия музыкальных образов является дальнейшим развитием тех новых сонатно-симфонических принципов, которые отчетливо выявлены Шубертом в предыдущей «Неоконченной» симфонии. В симфонии *C-dur* эти принципы романтического симфонизма утверждаются, хотя отнюдь не становятся догмой.

Она написана в обычной 4-х-частной форме (I — *Andante*, *Allegro*, II — *Andante*, III — *Scherzo*, IV — *Finale*, *Allegro vivace*). Сонатному *allegro* предшествует медленное вступление, чрезвычайно романтическое по своему художественному настроению и музыкальному колориту. Характерны в этом отношении как сама начальная тема вступления, исполняемая соло 2 валторнами в унисон (прим. 57), так и ее вариационное развитие. Из двух партий экспозиции первая (главная) является более обобщенной «абстрактно героической», вторая же (побочная) гораздо более индивидуальна и ли-

<sup>1</sup> Схему первой части — сонатного *allegro*, так как о симфоническом цикле говорить не приходится при наличии только двух частей симфонии.

57

Валт.

*p* Гоб.

*pp*

рична (прим. 58 а, б). В разработке использованы элементы обеих партий, но из главной партии — преимущественно ее ритмическая сторона, а из побочной — ее мелодическое строение. Но побочная лирическая тема широко развивается Шубертом еще в экспозиции; здесь ее ведущая художественная роль вполне определяется. И реприза еще больше подчеркивает это. По сравнению с экспозицией и репризой разработка С-dur'ной симфонии невелика: по числу тактов она уступает и экспозиции и еще больше репризе с сильно разросшейся кодой. Последняя, развивая материал главной партии, приходит в заключении к начальной теме вступления, которая теперь излагается всем оркестром мощной звучностью полными аккордами, придавая этому заключению торжественный характер.

В общей сложности первая часть С-dur'ной симфонии (вместе со вступлением) очень велика. Это — одна из самых длинных частей во всей симфонической литературе (около 700 тактов в темпе *andante* и *allegro ma non troppo* на четыре четверти). Уже Шуман отмечал «божественные длинноты» симфонии. Впечатление длиннот создается не столько от большого протяжения отдельных частей, сколько от того метода развития тематического материала, который здесь преобладает. Это развитие гораздо более колористическое, чем динамическое; вся симфония (по словам того же Шумана) — скорее новелла, «роман в письмах», но не драма. И в этом именно ее характерно-романтический облик.

Вторая часть С-dur'ной симфонии еще раз показывает художественную силу лирики Шуберта. Две песенные мелодии, составляю-

## a) Allegro ma non troppo

Шуберт. Симфония С-дур

58

## 6) Allegro ma non troppo

щие материал второй части (Andante con moto), принадлежат к числу выразительнейших у Шуберта. Первая из них носит явные следы венгерского колорита (прим. 59). Красочное вариированное изложение обеих тем и их чередование в разных тональных сопоставлениях (а-Ф, а-А) придает всей части исключительное обаяние, благодаря созданию тонких оттенков настроения.

Скерцо вносит некоторый контраст. Здесь Шуберт целиком находится под влиянием бетховенских симфонических образов, об-



Andante con moto

Шуберт. Симфония С-dur

59

Гоб.

*p*

*decresc.*

*pp*

наруживая в трио свою крепчайшую связь с народно-бытовой музыкально-танцевальной основой.

Финал симфонии, как и финалы многих фортепианных сонат Шуберта, представляет собой музыкальную жанровую картинку, живую и яркую. Это — не результат драматических коллизий предшествующего симфонического развития, как у Бетховена, а новая глава «романтической повести» или новая новелла из сборника, объединенного общим романтическим эмоциональным тоном. Таким образом, соблюдая в последней своей симфонии циклическое четырехчастное построение, Шуберт показывает новое понимание симфонического цикла, понимание, соответствующее новым романтическим творческим задачам и всей новой романтической эстетике.

Эволюция, проделанная Шубертом-симфонистом, огромна. Начав с ученического подражания простейшим образцам венской «классической» симфонии, Шуберт пришел к созданию нового самостоятельного типа романтической симфонии, принципиально отличного от симфоний венских классиков и в частности Бетховена.

Шуберт в своих последних зрелых симфониях открыл путь романтической немецкой симфонии, указав много таких новых возможностей, которые восприняли от него романтики-симфонисты разных направлений — и Лист с его программным симфонизмом, с одной стороны, и Брамс с его «чистым» симфонизмом, с другой.

Необходимо напомнить, что следующее поколение немецких композиторов-симфонистов (Мендельсон и Шуман) h-moll'ной симфонии Шуберта не знало<sup>1</sup>. Она считалась пропавшей и была най-

<sup>1</sup> Сам Шуберт ни одной из своих симфоний в оркестровом исполнении не слышал. Это характеризует как положение Шуберта в Вене, так и вообще отсутствие интереса в то время к симфонической литературе. Шуберт-симфонист был совершенно одинок.

дена и исполнена только в 1865 г. Последнюю C-dur'ную симфонию Шуберта Шуман случайно обнаружил в 1838 г. при посещении Вены, а в 1840 г. написал о ней восторженную статью.

#### 6. Обзор других музыкальных жанров в творчестве Шуберта. Особое место опер Шуберта и причина их неудач. Историческое значение Шуберта в истории музыкального романтизма. Реалистические тенденции творчества Шуберта и их народные истоки.

Творчество Шуберта не ограничивается указанными и рассмотренными образцами. Он написал много значительных произведений для инструментального камерного ансамбля.

Упомянутый выше фортепианный квинтет, одна из частей которого написана на тему «Форели», принадлежит к числу популярнейших пьес этого жанра, равно как и оба фортепианных трио. Из струнных ансамблей следует выделить квартет d-moll, по своему глубокому драматизму характерный для творчества Шуберта последних лет (он написан в 1826 г.) Квартет d-moll показывает, как претворился в романтическом восприятии Шуберта мятушийся дух Бетховена с его волей к действию, к борьбе.

Начальная тема квартета имеет много общего с темой «Судьбы»<sup>1</sup>, но развитие ее в связи со всей идейно-художественной концепцией шубертовской пьесы резко отлично от Бетховена. В отличие от величаво-мужественного бетховенского Andante, медленная часть шубертовского квартета является песней примирения, признанием бессилия человека в борьбе против судьбы. Мелодия песни «Смерть и девушка», лежащая в основе этой медленной части, развивается в ряде вариаций и возвращается в коде в «просветленном» виде (G-dur вместо g-moll, прим. 60а, б).

Ни скерцо с его гениальным предвосхищением темы «ковки меча» из вагнеровского «Зигфрида», ни ярко красочный финал, в котором фантастические видения проносятся в головокружительном хороводе, не могут рассеять настроения скорби, не могут (да и не стремятся) преодолеть чувство безнадежности. Бетховенская радость победы неведома Шуберту, его мир — мир лирических през, томительных мечтаний, смутных фантазий.

В последующем за d-moll'ным квартате G-dur Шуберт с наслаждением погружается в прекрасное море музыки, полное движения, богатое бесчисленными красками, увлекающее воображение. В четырех частях квартета бурная «игра волн» сменяется нежным очарованием покоя; романтические видения в духе Гофмана вытесняются идиллической картиной пасторали (лендлер). Квартет завершается стремительным движением, уносящим фантазию художника в таинственную даль.

Большой художественный интерес представляет октет Шуберта для струнного квинтета (2 скрипки, альт, виолончель, контрабас),

<sup>1</sup> Начало пятой симфонии Бетховена.

а) Начало

Шуберт. Струнный квартет d-moll

60 *pp*

б) Окончание

*ppp*

*cresc.*

кларнета, валторны и фагота. Написанный в 1824 г., октет как бы подтверждает слова Шуберта о том, что через камерную музыку он прокладывает дорогу к большой симфонии. Действительно, после окончания октета Шуберт принялся за сочинение своей предпоследней симфонии (не дошедшей до нас), за которой еще через пару лет последовала самая крупная симфония Шуберта C-dur

Октет Шуберта состоит из шести частей, что напоминает сюитное построение. В этом построении, как и в составе инструментов и общем светлом характере музыки, нетрудно усмотреть влияние септета Бетховена, написанного на двадцать пять лет раньше.

Из отдельных частей октета надо выделить вторую (*Andante*) с прекрасной мелодией кларнета, четвертую (тема с вариациями) и пятую — изящный, тонко очерченный менуэт.

Исключительный интерес проявлял Шуберт к театральной музыке, к опере и зингшпилю.

Но из многих его произведений музыкально-драматического жанра в репертуаре театров не сохранилось ни одного. Лучшее из них — некоторые увертюры («Розамунда») и песни — подтверждают, что Шуберт, будучи великим музыкантом-лириком и симфонистом, не обладал специфическими качествами театрального композитора, что очень характерно не только для него, но и для некоторых других выдающихся немецких композиторов-романтиков, как Мендельсон, Шуман, Брамс.

Историческое значение творчества Шуберта заключается в том, что он несравненно обогатил симфоническую, камерную и вокально-лирическую музыку, наметил новые перспективы ее развития, подчеркнул индивидуальную яркость новых романтических музы-

кальных образов и особенно наглядно показал плодотворность для художника органической связи его с народным творчеством.

В то же время творчество Шуберта оказалось бессильным овладеть оперно-драматическими жанрами, которые для других композиторов-романтиков явились основной базой музыкально-общественной деятельности и той художественной областью, где утверждались новые принципы романтической эстетики синтетического искусства.

Шуберт — чистейший музыкант-романтик лирического склада (характерного для немецких романтиков). Но вместе с тем он — величайший художник-реалист, просто и убедительно раскрывающий в своем искусстве потрясающий правдивостью выражения мир образов и чувств «простого героя», связанного с жизнью народа, с его думами и мечтами, страданиями и надеждами.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ВЕБЕР И НЕМЕЦКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ОПЕРА ПРЕДМАРТОВСКОГО ПЕРИОДА

#### 1. Положение немецкого оперного театра в первой четверти XIX в. Формирование немецкой национально-романтической оперы на базе зингшпиля. «Ундина» Гофмана и ее характерные черты.

Предмартровский период (1815—1848) в истории Германии был периодом значительных сдвигов общественного сознания на путях к буржуазной революции.

Немецкое бюргерство в своем классовом самосознании постепенно дошло «до той ступени, на которой французская буржуазия находилась в 1789 году»<sup>1</sup>, т. е. до революционной ступени. Но, как показала история, ни с честью перейти этой ступени, ни даже подняться на нее немецкое бюргерство оказалось не в состоянии. В этом выразилась его слабость по сравнению с буржуазией более передовых западноевропейских стран.

Общее оживление общественно-политической жизни немецких стран должно было вызвать и оживление на художественно-идеологическом фронте, в области искусства. Особенно оживилась театральная жизнь (в том числе деятельность оперных театров), так как среди всех видов искусства театр всегда играл наиболее активную общественную роль, как своего рода идейно-художественная трибуна громадной эмоциональной силы.

Перед немецким оперным театром в первой половине XIX в. стояли ответственнейшие и труднейшие задачи. Именно он призван был историей сыграть большую роль в том национально-демократическом движении, которое, вспыхнув в военные годы как естественная реакция против Наполеона, привело немецкое бюргерство к революции 1848 г.

Несмотря ни на музыкально-драматический гений Моцарта, ни на факт создания Бетховеном такой замечательной оперы, как «Фиделио», в Германии в начале XIX в. еще нельзя было говорить

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс, Сочинения, т. IV, стр. 177. «Немецкая идеология».

о существовании своей национальной оперной школы, отвечающей настроениям широких слоев немецкого бюргерства и демократической интеллигенции посленаполеоновских лет. В операх Моцарта была еще очень сильна струя итальянского влияния, в «Фиделию» Бетховена — влияние французской «оперы спасения».

Моцарт и Бетховен сочиняли свои оперы в Австрии (преимущественно для Вены), а как раз Австрия «оставалась совершенно чуждой всему буржуазно-либеральному движению Германии»<sup>1</sup>. Для Австрии и для австрийского искусства национальная проблема не стояла так остро, как она стояла для остальных немецких стран, входящих в германский союз.

Традиционной национально-бюргерской формой немецкой оперы, сложившейся во второй половине XVIII в., был зингшпиль, т. е. комическая опера (бытового либо сказочного содержания), в которой небольшие музыкальные (вокально-песенные) номера чередовались с разговорными диалогами (аналогично французской *opéra comique*).

На базе национального зингшпиля, музыка которого обычно была очень простой и близкой по складу к немецким народно-бытовым песням, и родилась новая немецкая опера XIX в., опера национально-романтическая.

Романтический характер немецкой оперы XIX в. определялся теми же общими идеологическими предпосылками, которые породили романтический «дух» всего немецкого бюргерского музыкального искусства этого времени.

Романтические иллюзии, как выражение слабости немецкого бюргерства в реальной классовой борьбе, должны были особенно расцвести в оперном искусстве, которое в наибольшей степени могло вырывать сознание слушателя-зрителя из действительности и уносить его в мир фантазии, романтической мечты или же обратиться к воспоминаниям о прошлом, представленном в патриархально-идиллических тонах.

Крупнейшим художником, сыгравшим основную роль в формировании немецкого оперно-романтического искусства, был композитор Карл Мария Вебер (1786—1826), много работавший как художественный руководитель ряда немецких оперных театров, как дирижер, музыкальный критик и публицист. Однако Вебер начал свою оперно-реформаторскую деятельность не на пустом месте.

Первым немецким оперным композитором-романтиком, подлинным предшественником Вебера, по заслугам считается знаменитый немецкий писатель-новелист Э.Т.А. Гофман (1776—1822)<sup>2</sup> — автор первой немецкой романтической оперы «Ундины».

В год окончания «Ундины» (1813) Гофман выступил в печати с знаменитым «Диалогом об опере» («Поэт и композитор»). Эта но-

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. I, стр. 463. «Роль насилия в истории».

<sup>2</sup> Музыкально-композиторское дарование Гофмана проявилось ранее литературного. Его работа над операми относится к 1802—1813 гг., а первая книга рассказов «Очерки в манере Калло» написана в 1813 г.

велла по справедливости считается манифестом немецкого оперного романтизма и содержит принципиальные высказывания Гофмана о сущности и задачах романтического музыкального театра.

В «Диалоге об опере» Гофман не только формулирует свои взгляды на соотношение в опере музыки и текста («Я признаю настоящей оперой только такую, в которой музыка сама собой вытекает из текста, как необходимое его дополнение»), но и выступает борцом против вульгарной псевдоромантики и всяческого формализма в искусстве. В «Диалоге» Гофман говорит о том, что «музыка в опере должна совершенно отождествиться с жизнью, украсить ее слова и дела и говорить о конкретных страстях и поступках». Но, будучи романтиком, Гофман представляет себе и новую оперу именно как романтическую. «Музыка может чувствовать себя дома только в царстве романтизма, только в романтической опере. Но настоящую романтическую оперу может написать только гениально-вдохновенный поэт, потому что только он один способен органически слить чудесные явления мира духов с явлениями обыкновенной жизни». Эта двуплановость романтического творчества, сплетение в нем действительности и фантастики так же характерны для оперного искусства Гофмана, как и для его художественно-литературных произведений.

Гофман пишет в «Диалоге об опере» о прелести и заманчивости для романтического художника мира старинных легенд и сказок, восхищаться которыми можно только в том случае, если этим художником «руководит сила поэтической правды». «Язык этого мира чудес должен быть гораздо выразительнее обыкновенного языка и, лучше всего, должен быть заимствован из чудного царства музыки, в котором действия и положения, выраженные могучим потоком звуков, охватывают и поражают нас гораздо большею, против обычного, силою...»

«Ундины» Гофмана представляет собою попытку осуществления высказанных эстетических положений в творческой практике. Это произведение, написанное на характерный сюжет, в котором сочетаются элементы народной сказки и рыцарской легенды, определило главные особенности музыкально-драматического стиля немецкой романтической оперы.

Идея, заложенная в основе сюжета «Ундины»<sup>1</sup>, постоянно

<sup>1</sup> Содержание этой оперы аналогично одноименной сказке:

В хижине бедных рыбаков, у которых пропала дочь, неожиданно появляется Ундина — сказочное существо, принявшее облик девушки, мечтающей о человеческих чувствах и страстях. Она влюбляется в рыцаря Хульдебрандта, который увозит ее в свой замок.

Речные духи во главе с водяным Кюлеборном стараются посорить Ундину с людьми. Они вызывают в Хульдебрандте ревность, в припадке которой он проклинает Ундину. Несчастливая девушка, оскорбленная людской несправедливостью и грубостью, превращается в ручей, из которого она вышла, когда приняла человеческий облик.

В конце оперы Ундина снова появляется из струи фонтана. Охваченный новыми чувствами, Хульдебрандт принимает к ней поцелуем и внезапно умирает в объятиях. Души возлюбленных сливаются и возносятся в небеса.

привлекала немецких оперных романтиков. Идея эта заключается в стремлении некоего существа стать человеком, испытать человеческие страсти и чувства, войти в настоящую реальную жизнь. Эта мечта всегда остается мечтой, земная действительность не дает возможности ей осуществиться, и романтическая героиня или герой исчезают, возносясь в иной мир, в мир прекрасной иллюзии. Сходная идея выражена во многих немецких оперных либретто вплоть до «Лоэнгрин» Вагнера.

С этой стороны «Ундина» может считаться символической оперой немецкого романтизма; образ Ундины не только типичный романтический образ, но и образ-символ, олицетворяющий присущее романтизму чувство томления по несбыточному идеалу, несущественным мечтаниям.

Образ Ундины в опере Гофмана раскрыт с большой музыкальной поэтичностью. Основная черта его — мечтательное томление — выражена кратким лейтмотивом, который так же символичен для музыкального языка романтиков, как и весь образ героини (прим. 61).

Гофман. „Ундина“

61

Гоб. *p* Флаг.

Ундина характеризуется с музыкальной стороны не только указанным лейтмотивом, но и песенными мелодиями, которые очень близки к народно-песенному складу (прим. 62).

Ундина: Гофман. „Ундина“

62

*p* О - ста - нья сна ми на всег - да, ведь в э. том жизнь мо -

*sempre p*

я Ведь в э. том жизнь мо. я, — ведь в э. том жизнь мо. я!

*fz*



Всему облику Ундины таким образом сообщается характерный колорит народной сказки, простой и трогательной.

Яркими штрихами обрисован Гофманом образ водяного Кюлеборна. Если у этого персонажа нет определенного лейтмотива, то все же музыкальная характеристика его вполне индивидуальна и своеобразна: вокальная мелодия, построенная на широчайших интервалах, ярко-изобразительный аккомпанемент оркестра, хроматические ходы в басу (прим. 63).

Образы Ундины и Кюлеборна — фантастических персонажей — получились у Гофмана наиболее яркими и содержательными. Рыцарь Хульдебранд гораздо менее отчетлив. Это — тот тип романтического героя, которому наиболее свойственны колебания, нерешительность; в конце концов он находит спасение в смерти, сулящей счастье в потустороннем мире.

Выразительные и красочные музыкальные характеристики сказочных героев оперы являются составной частью того романтического колорита, которым овеяна вся музыка «Ундины». Именно романтический музыкальный «дух» отличает ее резко от зингшпилей, к которым она формально относится, как опера с разговорными

Allegro moderato

Гофман. „Ундина“

63

*fp* *p*

Кюлеборн:

Смо . . . три . . . те, вот чу .

*p*

д а ч - ка! у

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics 'д а ч - ка!' are written below the first two notes, and 'у' is written below the final note. The piano accompaniment features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

- нас бы . ла ца - ри - цей и вдруг нас про ме .

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics '- нас бы . ла ца - ри - цей и вдруг нас про ме .' are written below the vocal line. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *sfz* (sforzando) in the right hand.

- ня - ла, и вот нас про ме - ня - ла

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics '- ня - ла, и вот нас про ме - ня - ла' are written below the vocal line. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) in the left hand.

па жал . . кий род люд - ской.

The fourth system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'па жал . . кий род люд - ской.' are written below the vocal line. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) in the left hand and three fermatas (represented by three vertical bars) at the end of the piece.

диалогами. В 10 картинах, составляющих три акта «Ундины», наиболее интересны по музыке те места, в которых дается романтическое описание таинственных сил природы (леса, воды) или изображаются душевные переживания действующих лиц, выражающиеся в форме их лирических высказываний. Яркая, красочная изобразительность и задушевная лирика — сильнейшие стороны музыки «Ундины», как немецкой романтической оперы. Развитого же драматического действия, интересной музыкально-сценической интриги мы здесь не найдем. Лирическая содержательность и яркий музыкальный колорит при отсутствии драматической напряженности в развитии музыкально-театрального действия — таковы характерные черты оперной драматургии «Ундины» Гофмана. Эти же черты становятся типичными для музыкально-драматического стиля немецкой романтической оперы в целом.

Таким образом значение «Ундины» Гофмана в истории немецкого оперного театра XIX в. заключается в том, что этим произведением был установлен тип немецкой романтической оперы, выросшей на формальной базе зингшпиля. «Ундина» Гофмана не только впервые дала ряд характерных образов немецкого оперно-романтического театра, но и определила те особенности оперной драматургии немецкой романтической школы, которые являли и сильные и слабые стороны этого искусства.

Вместе с тем «Ундина» раскрыла генетическую связь оперного музыкального языка немецких романтиков с музыкальным стилем более ранних немецких опер и, с этой стороны, может и должна рассматриваться, как очень важное связующее звено между оперным искусством Моцарта и Вебера.

Последний присутствовал на премьере «Ундины» в Берлине в 1816 г. В своих письмах к невесте он отметил громадное художественное впечатление, произведенное на него музыкой и всем спектаклем. В это время Веберу исполнилось уже 30 лет. Он был вполне опытным оперным работником и зрелым композитором.

## 2. Биография Вебера и важнейшие вехи его творческого пути.

**Песни Вебера. Фортепианное творчество: «Приглашение к танцу», сонаты, концертштюк.**

Карл Мария Вебер с детских лет рос и развивался в атмосфере оперного театра. Его отец, человек с авантюристическими наклонностями, был провинциальным оперным капельмейстером и антрепренером. Он кочевал со своей семьей по маленьким немецким городам, что мешало систематическому музыкальному образованию его маленького сына. Исключительные музыкальные способности Карла появились прежде всего в фортепианной игре, в которой он быстро достиг огромных успехов<sup>1</sup>.

С десяти лет Вебер начал заниматься музыкой более основа-

<sup>1</sup> У Вебера были необычайные по длине и растяжимости пальцы. Он без труда брал ундецимы на белых клавишах (*non aggraggiato*) и многозвучные аккорды.

тельно. Одно время он брал уроки у Михаила Гайдна, известного в музыкально-педагогических кругах брата великого композитора. К этому времени относятся и первые композиции Вебера — сперва фортепианные, а очень скоро и оперные («Сила любви и вина», 1798 г. и «Немая лесная девушка» 1799-1800 гг.).

В 1803 г. Вебер познакомился с известным оперным композитором и музыкальным педагогом аббатом Фоглером. Фоглер направил молодого музыканта на практическую работу в Бреславльский оперный театр, принеший Веберу, как дирижеру и постановщику, громадную пользу.

Ряд лет затем Вебер провел на службе при различных немецких «дворах» в должности учителя музыки и домашнего композитора. В эти годы он пишет преимущественно фортепианные пьесы блестящего салонно-виртуозного стиля (вариации, полонез *Es-dur*, первый концерт), а также пьесы для домашнего музицирования (для фортепиано в 4 руки, для виолончели, валторны и других инструментов, песни для одного голоса и для вокального ансамбля).

В 1811—1813 гг. Вебер живет в Дармштадте, где усиленно занимается с Фоглером оперной композицией. Вместе с Вебером у Фоглера учатся в это время Мейербер и еще несколько молодых музыкантов, которые образуют так наз. «Гармоническое общество», ставящее своей целью взаимную помощь и поддержку его членов путем пропаганды их творчества в прессе. Созданное под влиянием и организованное по образцу модных в то время «масонских лож», «Гармоническое общество» ставило перед собой и общие, хотя и расплывчатые, морально-гуманитарные цели, которые раскрывали его либерально-буржуазную романтическую основу.

В годы учения у Фоглера Вебер написал оперу «Абу-Гассан», поставленную в Мюнхенском театре.

С 1813 г. Вебер руководит оперным театром в Праге, а в 1816 г. переезжает в Дрезден, где и начинается его активная общественно-творческая работа во главе немецкого оперного театра.

К этому времени уже закончилась бурная эпоха наполеоновских войн. Падение непобедимого французского императора переживалось немецкой бюргерской общественностью не только как военная победа, но и как начало новой эры в истории Германии — национально-политического возрождения и воссоединения разрозненных немецких стран.

Громадный национально-общественный подъем последних напряженнейших военных лет отразился и в искусстве. В эти годы Вебер создает свои, получившие огромную популярность, массовые военно-патриотические песни на слова поэта-партизана Теодора Кернера, убитого в боях с наполеоновскими войсками.

Военные песни Вебера («Песня о мече», «Молитва перед битвой», сборник «Лири и меч», кантата «Война и победа»), написанные для мужских голосов (соло и хора), отличаются простотой и суровостью мелодии, ясностью гармонизации и иногда большой изобразительностью фортепианного сопровождения.

После 1815 г. Вебер, продолжая сочинять песни, как весьма

распространенный музыкально-бытовой жанр, уходит от военно-патриотической тематики, потерявшей свою актуальность, и пишет преимущественно простые куплетные песни в народном духе («Птичка», «Песня пастушки» и др.).

На годы, начиная с 1812, приходится также более крупные и значительные в художественном отношении фортепианные пьесы Вебера, четыре сонаты, концертштюк f-moll для фортепиано с оркестром и, наконец, знаменитое «Приглашение к танцу» (1819).

Последнее произведение исторически замечательно тем, что подымает танцевально-бытовую музыку (модный в то время вальс) на новую художественную высоту, создавая на базе простого танца романтическую программную фортепианную поэму. Сам вальс временами теряет при этом свой прикладной характер танца, а становится блестящей эстрадной пьесой. В «Приглашении к танцу» Вебером предвосхищены и черты шопеновского концертного вальса и черты шумановских фортепианных романтических пьес типа «Мотыльков», «Танцев Давидсбюндлеров» и т. п.

Фортепианные сонаты и концертштюк Вебера — весьма характерные образцы немецкой камерной и концертной музыкальной литературы «раннеромантического» периода. Еще не разрушая классических структурных принципов сонатной схемы, Вебер во многом по новому и вполне индивидуально пользуется ею. Характерно, что лучшими частями его сонат являются не первые, а средние и иногда заключительные. В них проявились романтические стороны веберовского творчества — яркий колорит (бесспорны влияния оркестровых звучностей) и свежий народно-бытовой тематический материал.

Программный замысел концертштюка<sup>1</sup>, как концертной пьесы, сделал это произведение наиболее свободным по форме, эффектным по колориту (противопоставление фортепиано оркестру) и блестяще виртуозным по изложению.

В целом, фортепианное творчество Вебера исторически безусловно очень значительно, как показатель интенсивного развития художественно-романтических тенденций в концертной и камерной литературе 10-х—20-х гг. прошлого века.

### 3. Оперное творчество Вебера. «Фрейшютц» и его историческая роль в борьбе за утверждение немецкого национального оперно-романтического искусства. «Фрейшютц», как народная сказочно-бытовая опера. Основные черты музыкально-драматического стиля «Фрейшютца».

Все же главное значение Вебера, как композитора-романтика, заключается в его оперном творчестве, в утверждении основных типов немецкой романтической оперы.

<sup>1</sup> Сюжетно-программная «схема» концертштюка такова: рыцарь-крестоносец отправляется в поход. Он расстается с женой. Она тоскует в одиночестве, жалуется на свою жизнь, мечтает о возвращении мужа. Слышны звуки победного возвращения войска крестоносцев на родину. Радостная встреча героя-рыцаря с женой.

1816-й г., год постановки в Берлине «Ундины», оказался для Вебера в этом отношении переломным. С этого года он становится во главе дрезденского немецкого оперного театра, возглавляет борьбу против придворной итальянской оперы, выступавшей в саксонской столице под управлением известного композитора Морлакки, и начинает осуществление своей главной творческой задачи — сочинения немецкой народно-романтической оперы «Freischütz» («Вольный стрелок») <sup>1</sup>.

Сочинение «Фрейшютца» продолжалось около пяти лет. Его первое исполнение состоялось в Берлине в 1821 г., на сцене того же театра, где шла и «Ундина» Гофмана и который после премьеры «Ундины» сгорел до тла и был в 1821 г. выстроен заново.

Рождение «Вольного стрелка» как бы из пепла «Ундины» воспринималось романтически настроенной немецкой бюргерской молодежью, как знаменательный символ. Борьба Вебера за немецкую национальную оперу против итальянской гегемонии приобретала ясно выраженный общественный характер. Опера Вебера, как художественная аллегория, оказалась насыщенной глубоким политическим содержанием.

Передовые круги немецкого бюргерства подняли «Вольного стрелка» на щит и провозгласили его автора национальным героем. И действительно, в условиях тогдашней оперной жизни Германии (и особенно прусской столицы, руководителем придворного оперного театра которой был знаменитый Спонтини) борьба Вебера носила подлинно героический характер. За Вебером стояли широкие круги немецкого бюргерства и они именно обеспечили ему победу и величайший в истории оперы триумф.

Немалую роль в сенсационном успехе «Фрейшютца» сыграло то обстоятельство, что это была, так сказать, «молодежная» опера. В бурной борьбе вокруг постановки «Фрейшютца» самое активное участие принимало студенчество, широкие слои «цеховой» молодежи — ремесленники, подмастерья, мелкое чиновничество и т. д.

Опера «Вольный стрелок» написана на сюжет народного предания о «черном охотнике». Писатель Кинд сделал для Вебера либретто, отличающееся от народного оригинала искусственным «благополучным» окончанием правоучительного характера <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> У нас до сих пор по непонятным причинам удерживается старый неверный перевод слова «Freischütz», как «Волшебный стрелок». Эпитет «вольный» (frei) казался царской цензуре «крамольным» даже в названиях пьес и опер.

<sup>2</sup> Краткое содержание либретто оперы: молодой охотник Макс влюблен в Агату, дочь графского лесничего. Но, чтоб жениться на ней, он должен победить на стрелковых состязаниях своих соперников. По совету Каспара Макс прибегает к помощи заколдованных пуль, которые можно достать, продав свою душу дьявольскому «черному охотнику». Агата, томимая тяжелыми предчувствиями, беспокоится о судьбе Макса. Ее развлекает рассказами веселая подруга Аннхен. В день состязаний Макс нечаянно убивает заколдованной пулей спрятавшегося на дереве Каспара. Агата падает в обморок. Общее замешательство. Неожиданно появившийся «отшельник» объявляет, что смерть Каспара — справедливое наказание неба за его грехи. Макс прощен и объявлен женихом Агаты.

Главной задачей Вебера при сочинении «Фрейшютца» было — найти такой художественно правдивый и убедительный музыкально-драматический стиль, который, основываясь на народно-песенном складе, раскрыл бы в сказочно-романтическом духе драматическую сущность произведения, изобразив в ярких красках простой народный быт и типичные характеры действующих лиц.

Народный крестьянский быт обрисован Вебером в сценах первого и третьего действий — в хорах и танцах крестьян, в обрядовой песне «подруг невесты», в мужском хоре охотников. Последние два номера особенно удались Веберу. Их успех был грандиозным; вскоре они стали подлинно массовыми песнями немецкого народа и особенно — песнями молодежи.

Однако, Вебер, как композитор-романтик, хотел не только правильно и правдиво передать в опере общий народный характер, но и более тонкий «локальный» колорит, т. е. колорит богемских гор и лесов, колорит романтической природы. Этого ему удалось достигнуть прежде всего в замечательной увертюре, в первой части которой (до Allegro) дается противопоставление светлой лесной природы (мелодия валторн) и таинственных мрачных сил, скрывающихся в лесных чащах (прим. 64).

Борьба светлых и темных сил природы, их роковое влияние на судьбу героев — такова драматическая сущность народной леген-

Adagio

Вебер. „Вольный стрелок.“ Увертюра

64

pp f p pp f pp

pp

The image displays four systems of musical notation for piano. The first system features a melody in the right hand with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the melodic line. The third system shows a complex texture with multiple voices in both hands, marked *pp*. The fourth system features a dynamic range from *p* to *pp*, with a *cresc* marking indicating a gradual increase in volume.

ды. Развязка оперы, подчеркивающая в победе «добра» над «злом», в торжестве добродетели основную моральную идею оперы, испорчена тенденциозными нравоучениями некоего «старца отшельника», неожиданно появляющегося в конце драматического эпизода с убийством Каспара и весьма напоминающего старого ксендза или пастора, скучно проповедующего с церковного амвона.

К счастью, опера заканчивается не «выступлением» отшельника, а жизнерадостным хором всех участников спектакля, построенным на светлом лейтмотиве Агаты — символе любви, радости и счастья,

Развязка драмы раскрыта в симфонически-обобщенном виде в увертюре «Фрейшютца», *Allegro* которой передает всю драматическую идею оперы в ее развитии, характеризуя основными темами борющиеся силы.

Главные темы увертюры становятся в опере лейтмотивами доб-



ра (и его носительницы Агаты) и зла (образ «черного охотника» Самбеля).

Главное действующее лицо оперы Макс — жених Агаты — является законченным образом «романтического героя». Он полон колебаний, за него борются добрые и злые силы<sup>1</sup>. Его партия в опере — наиболее трудная и психологически сложная. Она была бы центральной, если бы Макс был активным действующим персонажем в столкновении добрых и злых сил.

На самом же деле подлинным героем «Фрейшютца» является Агата. Она побеждает врагов и спасает Макса от гибели; в ней олицетворяется добродетельная мораль оперы. И партия Агаты — ведущая партия оперы.

Лучшая и важнейшая в музыкально-драматическом отношении сцена-ария, занимающая во всей опере центральное место (перед кульминацией — картиной «Волчьего ущелья»), это — ария Агаты, свободная по композиции, ярко и полно раскрывающая содержательный образ молодой девушки-невесты.

Отрицательный «герой» оперы — Каспар, соперник Макса, — более активная фигура, погибающая в результате победы Агаты, как злодей, ставший «по воле неба» жертвой своих преступных замыслов.

В музыке Вебера характеристики четырех действующих лиц даны полно и разнообразно. Контраст сопоставления — основной музыкально-драматургический метод композитора (ария Макса — песня Каспара в первом действии, ария Агаты — ариетта Аннхен во втором действии).

В смысле композиции «Вольный стрелок» является как бы романтическим зингшпилем (т. е. оперой с разговорными диалогами), широко развивающим те новые принципы, которые были положены Гофманом в основу его «Ундины». Наряду с «маленькими» куплетными песнями (сольными и хоровыми) народного склада, во «Фрейшютце» имеются и чрезвычайно богатые по композиции и разнообразию музыки арии-сцены (напр., уже отмеченная ария Агаты) и широко развитые ансамбли (напр., терцет Агаты, Аннхен и Макса во второй картине — перед сценой «Волчьего ущелья»).

Особое место во «Фрейшютце» занимает большой финал второго действия, представляющий собою отдельную картину-сцену «Волчьего ущелья». Это — наиболее яркий образец «романтики ужасов» в немецкой оперной литературе, ставший примером для многих подражаний.

Строение сцены «Волчьего ущелья» очень свободно. Здесь использованы, кроме чисто вокальных средств (сольные эпизоды Макса и Каспара, хор таинственных духов), также и характерные приемы мелодрамы (разговорные реплики на фоне изобразительного оркестрового аккомпанемента).

Исключительна роль оркестра, партия которого является по

---

<sup>1</sup> Ср. романтический образ Роберта-Дьявола в одноименной опере Мейербера.

существо великолепной романтически-программной симфонией, послужившей безусловным образцом для некоторых картин «Фантастической» симфонии Берлиоза.

Но не только в сцене «Волчьего ущелья» Вебер старается выдвинуть красочную роль оркестра. На всем протяжении оперы партия оркестра интересна и значительна. В частности, в оркестре «Вольного стрелка» Вебер использует (очень осторожно и тонко) лейтмотивные характеристики, преимущественно для изображения темных «злых сил» (образ Самеля).

Идейно-художественная ценность «Вольного стрелка» и его место в истории западноевропейской романтической оперы не могут быть преувеличены. Вебер не только сделал решительный шаг в создании немецкой народной романтико-бытовой оперы, но дал ярчайший образец нового оперного романтизма, творчески усвоенный композиторами разных национальных оперных школ (Верстовским в «Аскольдовой могиле», Россини в «Вильгельме Телле», Мейербером в «Роберте-Дьяволе» и т. д.).

В «Вольном стрелке» Вебером подчеркнута демократическая основа нового оперного искусства. Глубокое и плодотворное влияние народного художественного творчества, яркое и свободное от схем раскрытие образов оперных персонажей и драматических положений, блестящее использование богатейших возможностей оркестра и умение дать в увертюре оперы обобщение основной идеи произведения в подлинно симфоническом развитии его главных музыкальных тем,— таковы те основные достоинства «Вольного стрелка», которые позволяют считать его лучшей немецкой оперой предмартовского периода.

#### 4. «Эврианта» Вебера как новый тип немецкой «большой романтической оперы» на легендарно-рыцарскую тематику. Особое положение в оперном творчестве Вебера его последнего произведения «Оберон».

Сочинением и постановкой «Вольного стрелка» оперная деятельность Вебера не закончилась<sup>1</sup>. Следующим этапом творческой работы в области оперного театра явилась «Эврианта», поставленная в 1823 г. в Вене.

Успех этой оперы никогда не мог сравниться с успехом «Фрейшютца». И это понятно, т. к. «Эврианта» не была такой народной оперой, как «Вольный стрелок».

В «Эврианте» Вебер поставил перед собой новую задачу. Он решил создать «большую»<sup>2</sup> романтико-историческую «рыцарскую» оперу, чтоб завоевать для немецкого музыкального театра и этот важнейший оперный жанр.

<sup>1</sup> Еще перед «Фрейшютцем», но в том же 1821 г. в Берлине была исполнена пьеса «Прециоза» с музыкой Вебера (увертюра, хоры, песни, оркестровые антракты) ярко испанского колорита.

<sup>2</sup> т. е. «сквозную» по музыкальной композиции оперу без разговорных диалогов.

В достижении столь трудной цели Вебер проявил большое художественное чутье, дальновидность, великолепное понимание путей развития немецкого оперного искусства.

Действительно, перед немецкой оперой стояла не только задача создания национально-демократического оперного жанра, отвечающего идеям национального воссоединения Германии, но и задача создания (вернее — усвоения) того жанра героической оперы, которым гордились французская и итальянская оперные культуры и который выражал требования либеральной буржуазии в периоды общественного подъема, особенно в 40-е, т. е. предреволюционные, годы.

Вебер в «Эврианте» создал новый для немецкой оперы жанр большой романтической оперы на легендарно-рыцарскую тематику. В 40-е гг. этот жанр углубил в своем творчестве Вагнер, подготовивший радикальную реформу музыкальной драмы.

В этом — исторический смысл появления «Эврианты». В этом же — и причина ее противоречий и недостатков, как оперы «половинчатой», героической по внешности, а на самом деле компрометирующей романтического героя, как такового.

Помимо слабо написанного либретто на очень характерный для романтической оперы сюжет<sup>1</sup>, неудачна и сама музыкально-драматическая композиция «Эврианты» — вялая и бездейственная.

Рыцарь Адоляр — оторванный от жизни поэт-романтик, идеализирующий абстрактный образ женщины, но унизительно ведущий себя при первом ударе, обрушившемся на его жену; Эврианта — несчастная жертва роковых обстоятельств, покорно и безропотно переносящая клевету; злая пара — Лизиарт и Эглантина, спокойно обделывающие свое черное дело при полном попустительстве «героя» и погибающие только благодаря вмешательству «чуда»; — все это чрезвычайно характерно не только для персонажей немецкой романтико-рыцарской оперы, но и для их положения в пьесе, для образующихся драматических ситуаций (ср. «Лоэнгрин» Вагнера или «Геновеву» Шумана).

«Эврианта» оказалась в этом отношении оперой пророческой. Достоинства «Эврианты» сосредоточены в ее музыке. Поскольку «Эврианта» — опера «большая», сквозная по музыкальной композиции, постольку важнейшими задачами, удачно разрешенными Вебером, были выработка выразительного мелодического речитатива и его органичное введение в музыкальное развитие сценно-номеров наряду с дальнейшим расширением принципа леймотивизма.

Яркими в музыкально-драматическом отношении оказались характеристики «отрицательных» героев (Лизиарта и Эглантины),

<sup>1</sup> Драматическая идея «Эврианты» рисуется в следующем виде: Эврианта, жена рыцаря Адоляра, падает жертвой злостной клеветы, обвинившей ее устами соперника Адоляра — Лизиарта — в измене мужу. Мучительные переживания добродетельных, но пассивных героев счастливо разрешаются благодаря вмешательству мистической силы (чуда). Злодеи, оклеветавшие Эврианту, гибнут; добродетель (вера и чистота совести) торжествует.

наиболее полно раскрытые в большой сцене второго акта (вся третья картина оперы) — в оркестровом вступлении, арии Лизарта и его дуэте с Эглантиной.

Прекрасны по музыке те номера оперы, где Вебер идет по пути «Вольного стрелка» и остается по существу в рамках зингшпиля (маленькие каватины Эврианты, хоры крестьян и охотников). Впрочем по свежести народного колорита и хоры «Эврианты» уступают крестьянским и охотничьим хорам «Фрейшютца».

На большой высоте находится оркестровая часть «Эврианты», роль которой усложнилась тонким выразительным сопровождением речитативов. Из самостоятельных оркестровых номеров следует указать яркие по драматической характеристике ситуаций и по колориту — вступления ко 2 и 3 действиям оперы и особенно всемирно-известную увертюру. Ее образы, связанные с музыкальными характеристиками главных героев оперы (преимущественно Адоляра), раскрываются не только с достаточной симфонической глубиной, но и с подлинным блеском. Главные музыкальные темы увертюры, тема рыцарской чести и тема любви, так же как и тема «мистического чуда», станут типическими для немецкой романтической оперы и приобретут даже известный шаблон.

Последняя опера Вебера «Оберон» написана им в 1826 г. по заказу для Лондона. Вскоре после ее премьеры Вебер, тяжело больной чахоткой, в Лондоне же и умер.

Не претендуя на идейную глубину и принципиальное значение для развития немецкого музыкально-драматического искусства, «Оберон» является прекраснейшим образцом Веберовского блестящего музыкального таланта и композиторского мастерства. Чисто развлекательная по замыслу<sup>1</sup>, эта опера давала Веберу возможность создания ряда прелестных музыкально-театральных картин, в которых реальное переплеталось с фантастическим, героические эпизоды с лирическими и комическими, западноевропейская «немецкая» музыка с восточной «экзотической».

Такие номера «Оберона», как большая ария Реции, ее же каватина, песенка Фатьмы, хор наяд, хор стражи калифа и др., вошли в сокровищницу мировой музыкальной литературы. Исключительна по блеску и тонкости оркестровых красок концертная увертюра оперы. Музыкальное изображение сказочных эльфов, создающее тончайший колоритный фон всей увертюры, окажет громадное влияние на оркестровую палитру Мендельсона, Берлиоза, Глинки и других крупнейших музыкальных мастеров следующего за Вебером поколения.

Большие сцены-арии (рыцаря Гюона и Реции) развивают те принципы свободно построенного оперного монолога, которые Вебер утвердил в лучших сценах «Фрейшютца» и «Эврианты» (сцены-арии Агаты, Макса, Эврианты, Лизарта, Эглантины).

---

<sup>1</sup> Сюжетная основа «Оберона» такова: похищение французским рыцарем Гюоном дочери багдадского калифа Реции и их сказочные приключения по пути в Европу.

«Оберон» своей чудесной благоухающей музыкой окончательно упрочил композиторскую славу Вебера. Но было бы неправильным расценивать эту оперу, как подытожившую и обобщившую весь творческий путь композитора, всю его музыкально-драматическую практику.

Вебер указал «Фрейшютцем» два пути немецкой романтической оперы: путь народной сказочно-бытовой оперы и путь «большой» рыцарско-героической оперы. В «Обероне» же он дал блестящее музыкальное развитие отдельных характерных стилистических черт (в ариях, песнях, оркестре), но не пытается разрешать каких-либо новых принципиальных музыкально-драматических проблем для немецкого оперного театра. Вебер не рассматривал «Оберона», как подходящее поле для сражения за свои музыкально-драматические принципы, за свою оперную эстетику. Но это не лишило «Оберона» громадной художественной ценности. Он остается одним из прекраснейших памятников музыкального гения Вебера.

## 5. Оперное творчество немецких композиторов — современников и последователей Вебера: Шпора, Маршнера, Лортцинга и др. Важнейшие тенденции немецкой оперы в 30-40-х гг., их историческая преемственность от Вебера к молодому Вагнеру.

История немецкой оперы предмартовского периода, разумеется, не ограничивается именами Вебера и Гофмана. Уже указывалось на большую тягу к оперному творчеству Шуберта. Но венская почва, взрастившая глубокое лирическое дарование первого и гениальнейшего немецкого романтика, не обладала необходимыми факторами для стимулирования серьезного оперно-драматического искусства. Важнейшим из этих факторов в других немецких странах было национально-объединительное движение немецкого бюргерства, принявшее в 20-40-х гг. широкие народные формы.

Крупнейшим современником Вебера в области оперного творчества был знаменитый скрипач и композитор Людвиг Шпор (1784—1859). Значительно пережив Вебера, Шпор писал свои оперы (их общее количество — десять) примерно одновременно с Вебером (в основном между 1816 и 1830 гг.).

Наибольшей известностью пользовалась первая «большая» опера Шпора — «Иессонда», написанная и поставленная в один год с «Эвриантой» Вебера (1823). В этой опере на экзотический сюжет<sup>1</sup> Шпор не ставил перед собой таких принципиальных идейно-художественных задач, как Вебер. Если последний творчески боролся против Спонтини, как против враждебного по направлению придворного наполеоновского композитора, то Шпор легко подра

<sup>1</sup> Действие ее происходит в Индии. Главные действующие лица — Иессонда, молодая вдова умершего раджи, которая должна быть принесена в жертву богам на могиле своего мужа, и влюбленный в нее полководец португальских войск Тристан, спасающий Иессонду из рук верховного жреца.

жал «большим» операм Спонтини, что без труда можно заметить при сравнении «Иессонды» с «Фернандом Кортес»<sup>1</sup>.

И в других операх («Горный дух», «Алхимик») Шпор оказывается композитором-эклектиком, соединяющим в своем творчестве влияния различных опер Вебера с влияниями итало-французской оперной школы. Будучи большим и талантливым мастером, Шпор дал в своих операх немало интересной и яркой музыки, особенное внимание обращая на развитие гармонического стиля, временами предвосхищая характерные гармонические обороты Вагнера. Показательны в этом отношении некоторые примеры из «Иессонды» и «Алхимика» (прим. 65 а, б, в, г).

а) Шпор. „Иессонда“

65

б) Вагнер. „Валькирия“

pp

в) Шпор. „Алхимик“

p

г) Вагнер. „Тристан и Изольда“

p

В конце двадцатых годов (после смерти Вебера) стал выдвигаться на немецких оперных сценах Генрих Маршнер (1795—1861), наиболее крупный продолжатель дела Вебера. Своими луч-

<sup>1</sup> «Фернанд Кортес» (1809) — опера Спонтини на сюжет из истории завоевания португальцами Мексики. История любви сестры мексиканского царя к начальнику португальских войск и борьбы последнего с верховным жрецом очень схожа с историей любви Иессонды и Тристана.

шими операми («Вампир», «Рыцарь и еврейка», «Ганс Гейлинг») он как бы проложил мост между Вебером и молодым Вагнером, расширив и углубив позиции немецкого оперного романтизма. Свои оперы Маршнер писал по тем типам, которые были установлены Вебером, заимствуя у последнего даже характерные музыкально-романтические образы вплоть до отдельных интонационно-ритмических оборотов. Так, «Вампир» представляет собою народно-легендарную романтическую «оперу ужасов», «Рыцарь и еврейка» — историко-рыцарскую «большую» романтическую оперу<sup>1</sup>, «Ганс Гейлинг» — народную сказочно-бытовую оперу более светлого колорита, чем «Вампир».

30—40-е гг. характеризуются в истории немецкого оперного искусства большой пестротой репертуара и усилением борьбы на «внутреннем фронте». Наряду с «правовверными» эпигонами Вебера (каким являлся Маршнер), появляются многочисленные авторы, сочиняющие оперы, рассчитанные исключительно на легкий успех у придворных и консервативно-мещанских провинциальных кругов<sup>2</sup>. Примером такого композитора может служить Флотов, чья опера «Марта» пользовалась столь значительной популярностью, что даже Лист, будучи дирижером веймарской придворной оперы, принужден был под давлением «моды» с отвращением осуществить ее постановку.

С другой стороны, надо отметить своеобразную творческую личность композитора Лортцинга. Этот исключительно одаренный музыкант прославился своими зингшпилями («Два стрелка», «Царь и плотник» и др.), которые отвечали громадной тяге к «доброму старому времени» широких слоев патриархально настроенного провинциального бюргерства. Талантливые, веселые, занимательные по фабуле зингшпили Лортцинга крепко привились в Вене, в какой-то мере подготовив появление на рубеже 50—60-х гг. венской оперетты.

В Вене работал и Отто Николаи, горячий почитатель музыкального гения Моцарта и представитель той венско-итальянской комической оперы, последним блестящим образцом которой явился его, приобретшие мировую славу. «Виндзорские проказницы» (на сюжет одноименной комедии Шекспира).

Творчески усвоив принципы оперы буфф и оперный стиль Моцарта, Николай в «Виндзорских проказницах» дал замечательное оперно-комедийное произведение, в котором подлинно-классическая стройность и законченность композиции сочетаются с характерным романтическим колоритом, родственным музыкальному «духу» веберовского «Оберона».

Основными и ведущими историко-прогрессивными тенденциями немецкой оперы послевеберовского периода явились те, которые,

---

<sup>1</sup> Написанную на сюжет «Айвенго» Вальтера Скотта, излюбленного оперными романтиками английского писателя-романиста (1771—1831).

<sup>2</sup> Театральные (и вообще художественные) вкусы этих кругов обычно совпадали.

развивая оба установленных Вебером типа народно-сказочной и историко-рыцарской романтических опер, ведут к творчеству Вагнера. Последний объединил оба этих типа на качественно-новой идейно-художественной основе.

В 30-х гг. в творчестве молодого Вагнера преобладает первый тип (первая его опера «Фей» и последняя опера этого периода — «Летучий голландец»). В 40-х гг., под влиянием все поднимающегося национально-либерального движения немецкого буржуазства и выражая все его идейные противоречия в своеобразных условиях немецкой действительности, развивается второй тип. Не только Вагнер в своей знаменитой опере «Тангейзер» отдает ему дань, но даже старый Шпор старается в своей последней опере («Крестоносцы», 1845) срочно «перестроиться», чтоб не отстать от современников.

В годы немецкой революции созданы две крупнейшие героико-романтические оперы на легендарно-рыцарскую тематику — «Гензель» Шумана и «Лоэнгрин» Вагнера. После них начинается период вагнеровской оперной реформы, период создания новой «музыкальной драмы».



## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### НЕМЕЦКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 30—40-Х ГГ. МЕНДЕЛЬСОН И «ЛЕЙПЦИГСКАЯ» ШКОЛА

#### 1. Немецкий идеологический фронт в 30—40-х гг. Расслоение немецкой художественной интеллигенции и борьба основных музыкальных направлений.

Музыкально-общественная жизнь Германии 30—40-х гг. отличалась значительной активностью по сравнению с предшествовавшими десятилетиями. Июльская революция 1830 г. всколыхнула немецких бюргеров, толкнула их на политическую борьбу, подняла их классовое самосознание. К 40-м гг. немецкая буржуазия достигла такого состояния, которое не позволяло ей «долее апатично и пассивно сносить гнет полуфеодального, полубюрократического монархизма»<sup>1</sup>.

Оживление общественно-политической жизни в Германии коснулось и идеологических областей. В течение 30-х гг. литературно-общественное движение приводит к созданию «Молодой Германии». Правда, идеи «младогерманцев» не отличались ни политической определенностью, ни настоящим пониманием исторического положения. Тем не менее «Молодая Германия», куда входили наиболее передовые деятели литературы и искусства (Гейне, Берне, драматург Гуцков, молодой Вагнер и др.), безусловно выражала прогрессивные сдвиги, происходившие в кругах немецкой художественной интеллигенции.

Но только с 1840 г. можно говорить о начале массового политического движения немецкой буржуазии. В 40-е гг. расцветает немецкая политическая поэзия (Фрейлиграт, Гервег), сыгравшая немалую роль в идейной подготовке революции.

Однако немецкая буржуазия в самые ответственные годы своей политической жизни обнаружила ту слабость и трусость, которые выделяли ее всегда среди буржуазии других западноевропей-

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс. Сочинения, т. VI, стр. 24. «Революция и контр-революция в Германии».

ских стран. По словам Ленина, немецкая буржуазия «бьется «занять место» падающего класса, а все усилия направляет на то, чтобы «разделить место» или, вернее, получить местечко хотя бы в лакейской, — но только не занимать место «падающего», только не доводить падающего до «падения»<sup>1</sup>.

Музыкальное искусство выдвинуло в 30—40-х гг. в Германии больше крупных имен, чем какое-либо из других искусств. Мендельсон, Шуман, Вагнер — не только замечательные композиторы, но и активнейшие музыкально-общественные деятели. Вокруг них группируются десятки музыкантов разных специальностей и направлений, ведущих широкую художественно-просветительную работу в прессе, в педагогической области, в организации массовых музыкальных предприятий, наконец — в «самодеятельности».

Тот толчок, который получила немецкая общественность после наполеоновских войн и который стимулировал национально-освободительное движение, породил в бюргерской массе громадную тягу к музыкально-хоровой литературе, к организации всевозможных хоровых кружков — Liedertafel'ей, сыгравших большую музыкально-просветительную роль в широком распространении музыкальной культуры и в усилении в бюргерских кругах интереса к более серьезному музыкальному образованию. Возросшая потребность в кадрах музыкантов-профессионалов (оркестрантов, педагогов, критиков) настоятельно диктовала необходимость создания консерваторий, крепких концертных организаций, влиятельной прессы и т. п.

Но, отмечая большой расцвет во всех областях музыкальной культуры и музыкально-общественного быта, следует обратить внимание на то, что все формы музыкально-общественного движения развивались в борьбе разных групп, выражавших идейно-художественные установки и принципиальные точки зрения музыкантов различных направлений и школ. Музыкальный фронт отразил, как в зеркале, все трудности, стоявшие на пути развития «немецкой идеологии».

На одном фланге музыкального фронта перед немецкой революцией стояли наиболее радикальные из музыкальных деятелей, и впереди всех молодой Вагнер. На противоположном фланге находились Мендельсон и его так называемая «лейпцигская школа».

## 2. Жизненный и творческий путь Мендельсона. Формирование его художественного мирозерцания. Лейпциг как центр музыкально-общественной деятельности Мендельсона.

Жизненный и творческий путь Феликса Мендельсона — Бартольди (1809—1847) сложился в сравнении с другими немецкими музыкантами — его современниками — весьма своеобразно и благоприятно. Композиторская, исполнительская (дирижерская и фортепианная), педагогическая и музыкально-организационная

<sup>1</sup> Ленин, Сочинения, т. XV, стр. 119.

деятельность Мендельсона охватывает, примерно, два десятилетия, развиваясь постепенно с большой последовательностью<sup>1</sup>.

Мендельсон родился в очень богатой и высокоинтеллигентной еврейской семье. Его воспитание соответствовало либеральным взглядам родителей, заботливо следивших за интеллектуальным и художественным развитием гениального ребенка. Феликс получил не только блестящее музыкальное образование у лучших берлинских педагогов (в первую очередь у Цельтера — друга Гете и руководителя Берлинской певческой академии), но и общеуниверситетское, прослушав курс философского факультета. Кроме того, молодой Мендельсон имел постоянное общение с самыми выдающимися представителями немецкой науки, литературы и искусства. Весь цвет берлинской интеллигенции собирался по воскресеньям в богатейшем буржуазном салоне Мендельсонов, где молодой музыкант мог демонстрировать свое великолепное искусство и в то же время слышать высокоавторитетные эстетические суждения выдающихся мыслителей, ученых, художников и критиков.

Большую роль в формировании идейно-художественного облика Мендельсона играли его путешествия с образовательными целями по разным странам Европы. Кроме ряда немецких государств, Мендельсон посетил Францию, Англию, Италию и имел возможность познакомиться с крупнейшими представителями зарубежного искусства и получить много ярких впечатлений как от произведений живописи, скульптуры, театра, так и от разнообразной природы, от своеобразия жизненного уклада, общественного строя, культуры и быта этих стран. Под впечатлениями поездок рождались новые мысли, облекавшиеся в художественные образы, возникали музыкальные произведения разных жанров.

Питаясь господствовавшими среди европейских художников 20—40-х гг. идеями романтического искусства, романтической эстетики, Мендельсон уже в первых своих произведениях обнаружил яркие музыкально-романтические черты, впоследствии получившие интенсивное развитие. Отличаясь от некоторых композиторов-романтиков (как немецких, так и французских) многими существенными сторонами своего художественного миросозерцания, Мендельсон все же развивался в русле музыкально-романтического искусства, будучи вполне современным композитором, сыном своего времени и выразителем господствующих музыкальных идей.

---

<sup>1</sup> Уже в детские годы обнаруживаются исполнительские способности Мендельсона. С середины 20-х гг. он становится известен как юный композитор. В конце 20-х гг. Мендельсон в первый раз берется за дирижерскую палочку, исполняя «Страсти» Баха. В 30-х гг. развивается широкая музыкально-просветительная работа Мендельсона (постановки опер в Дюссельдорфе, концертные поездки по Германии и за границу, участие в музыкальных фестивалях, руководство крупнейшей немецкой концертной организацией в Лейпциге). 40-е гг. проходят в гromадной работе на посту первого директора лейпцигской консерватории, руководителя Gewandhaus'a (лейпцигской «филармонии», существовавшей в XVIII в.) и в сочинении крупнейших музыкальных произведений (Оратория «Илия», знаменитый скрипичный концерт и др.).

Несмотря на счастливо сложившуюся личную жизнь, на быстрое европейское признание, на громадные возможности разносторонней творческой работы, Мендельсону не раз пришлось испытать те жизненные удары, которых, кажется, не избежал ни один крупный и принципиальный художник его поколения. Мендельсону пришлось столкнуться с рутинной, с бытовыми предрассудками, с бездушным бюрократизмом, с мещанскими сплетнями, завистью, закулисными интригами, в которых принимали участие весьма сильные и влиятельные лица художественного и официально-чиновничьего мира. В немецких условиях эта душная атмосфера была особенно непереносима, и в наибольшей степени ощущалась она как раз в прусской столице, в Берлине, где жила семья Мендельсонов.

В письмах Мендельсона неоднократно проскальзывает его отвлечение к «Михелю»<sup>1</sup>, часто Мендельсон жалуется на полное одиночество — «по крайней мере духовное и музыкальное»<sup>2</sup>.

Никакое богатство, никакие внешние почести не могли заглушить в Мендельсоне тех чувств неудовлетворенности действительностью, тоски и одиночества, которые в неизмеримо большей степени ощущали «менее счастливые» немецкие (и не только немецкие) художники и из которых росли типичные «романтические» настроения грустной мечтательности, смутных надежд.

Впрочем «смутности» в музыке Мендельсона — менее всего. Его творчество, несмотря на романтическую «повышенность чувств» и склонность к меланхолии, чрезвычайно ясно, законченно, гармонично. Оно лишено шумановских порывов, вагнеровского глубокомыслия, листовской аффектации и ораторской силы. Мендельсон не долюблял Шопена за «манерность», не выносил Берлиоза за «грязь и дерзость», не понимал позднего Бетховена. Преподобился Мендельсон перед Бахом, Моцартом, а из романтиков — перед Шубергом.

Не любя Берлин за его придворно-бюрократические интриги и неблагоприятную для творчества и активной буржуазно-просветительской деятельности атмосферу, Мендельсон облюбовал для своей работы два крупнейших и богатейших центра, имевших солидные буржуазно-художественные репутации. Один из этих центров лежал за рубежами мендельсоновской родины. Это был Лондон, где Мендельсон многократно выступал как исполнитель и композитор и всегда находил самый доброжелательный прием. Для английской буржуазной концертной аудитории, среди которой были сильны традиции генделевского ораториального творчества, Мендельсон написал свою ораторию «Илия».

Другим центром музыкально-общественной деятельности Мендельсона стал Лейпциг, город старой немецкой культуры, «город Баха». Это было для Мендельсона особенно важно и привлекательно.

<sup>1</sup> «Михель» — собирательное, ставшее нарицательным, название немецкого затхлого мещанства.

<sup>2</sup> Письмо из Дюссельдофа.

Так, между «генделевским» Лондоном и «баховским» Лейпцигом проводил Мендельсон в зрелые годы свое основное рабочее время. В Лейпциге он стоял во главе «Gewandhaus'a», издавшего на эстраде своего старого концертного зала всех выдающихся композиторов, дирижеров и исполнителей.

В начале 1843 г. Мендельсону после долгих трудов удалось добиться разрешения на основание в Лейпциге консерватории. Это была первая консерватория в Германии (не считая Венской), роль которой в развитии профессионального музыкального образования огромна. Вскоре после Лейпцига в крупнейших городах Германии создаются, так сказать, «дочерние» консерватории (в Берлине, Кельне, Штутгарте, Франкфурте), во главе которых становятся ученики Мендельсона или его товарищи по работе и последователи.

Мендельсону удалось привлечь к руководящей педагогической работе в Лейпцигской консерватории не только ряд крупных артистических имен (первые годы в ней вел класс композиции Шуман), но и музыкальных деятелей определенного направления и определенных художественных взглядов.

Таким образом возникла «Лейпцигская школа», основателем и руководителем которой является Мендельсон и которая оказала громадное влияние на дальнейшее развитие всей музыкальной культуры как в Германии, так и в других европейских странах.

Достаточно сказать, что первая консерватория в России (петербургская), во главе которой стоял Антон Рубинштейн, была организована по образцу лейпцигской и под значительным идейно-художественным воздействием ее принципиальных методических установок.

Последние исходили из реального учета насущных потребностей в молодых кадрах профессионалов-музыкантов, не обязательно выдающихся в смысле художественной индивидуальности, но полезных на разнообразной музыкально-просветительной, педагогической и организационной работе. Музыкально-общественная жизнь Германии, идущей к буржуазной революции, не могла развиваться без крепких кадров дирижеров, оркестрантов, хоровых инструкторов, концертмейстеров, способных к практической «ремесленной» работе композиторов, организаторов и руководителей больших музыкальных фестивалей, педагогов и т. п.

В ставке на производственно полезные массовые музыкальные кадры сказался принципиальный подход Мендельсона к актуальнейшим вопросам не только музыкального образования, но и всей музыкальной политики.

Однако в условиях немецкой действительности 40-х гг., а особенно в обстановке «послереволюционных» лет обнаружилось не только явно положительные, но и отрицательные стороны «лейпцигской школы» в целом.

Объективно исторически эта школа привела к упрочению консервативно-академических позиций «правых» буржуазных кругов немецкой художественной интеллигенции. «Лейпцигская школа»

оказалась впоследствии тормозом для живой творческой мысли, цитаделью реакционных формалистических теорий, средоточием рутины и узкоремесленного подхода к искусству.

Но вместе с тем нельзя забывать и того, что «лейпцигской школе» музыкальное искусство обязано многими крупными и культурнейшими музыкантами, многими положительными достижениями музыкальной науки, общему упрочению музыкально-технической материальной базы.

Лейпцигская консерватория, как рассадник идей «лейпцигской школы», еще при жизни Мендельсона стала мишенью многочисленных нападков, шедших с разных сторон «музыкального фронта». Но особенно борьба вокруг «лейпцигской школы» обострилась в критические для всего немецкого искусства 50—70-е гг., когда ее основоположника уже не было в живых.

Мендельсон умер в конце 1847 г., накануне немецкой революции, на вершине славы. Но ни широкое общественное признание его заслуг, ни почести не могли уберечь Мендельсона от тяжелого морального состояния в связи с многими неприятностями личного и общественного характера. В последние годы Мендельсон чувствовал себя надломленным, ничто не могло вернуть ему спокойствия и уравновешенности. Он был нервно переутомлен и умер от сердечного удара на тридцать девятом году от рождения, в расцвете творческих сил.

### **3. Общая характеристика музыкального творчества Мендельсона. Его фортепианные произведения. «Песни без слов». Концерты для фортепиано и скрипки с оркестром. Инструментальные камерные ансамбли.**

Мендельсон написал громадное количество произведений в самых разнообразных музыкальных жанрах. Наряду с мелкими фортепианными пьесами и песнями, у него много сочинений крупных форм — симфонии, концерты, оратории, камерные ансамбли.

Художественная ценность музыки Мендельсона очень различна. Немало произведений — среднего качества, но есть и в полном смысле слова мировые шедевры, вроде скрипичного концерта, музыки к «Сну в летнюю ночь» (комедии Шекспира), некоторых песен без слов, оркестровых увертюр и т. п.

В одном из писем<sup>1</sup> Мендельсон излагает основной принцип своего художественного творчества: «Я считаю невозможным писать музыку, которая не прочувствована мною вполне; это кажется мне ложью; ибо ноты имеют такой же определенный смысл, как и слова — быть может еще более определенный».

И музыка Мендельсона подтверждает искренность этого высказывания. Пусть его художественные мысли и образы не всегда отличаются большой идейной глубиной, пусть чувствительность

<sup>1</sup> Обильная переписка Мендельсона (главным образом с родными — родителями и любимой сестрой) дает исключительный по богатству материал по истории немецкой музыкальной культуры и быта.

его кажется порой наивной, пусть в его творчестве отсутствуют романтические «буря и натиск», — тем не менее Мендельсон навсегда останется в истории музыки гениальным художником, творчество которого подкупает своей простотой, правдивостью и замечательной гармоничностью.

Мир тонких романтических образов открылся Мендельсону сразу, когда он шестнадцатилетним юношей написал необыкновенную по яркости и законченности увертюру к «Сну в летнюю ночь». Дальнейшая двадцатилетняя эволюция показывает, как развивалось гениальное музыкальное дарование Мендельсона, приведя в конце его творческого пути к таким произведениям, как уже упоминавшийся скрипичный концерт e-moll (1844), струнный квинтет (1845) и оратория «Илия» (1846).

До сих пор принято указывать на своеобразное положение Мендельсона среди композиторов-романтиков первой половины XIX в. Нередко Мендельсона называют «классиком среди романтиков», «романтиком-охранителем», «лейпцигским романтиком» в кавычках и т. д.

На самом деле Мендельсон, при всем индивидуальном своеобразии его творческого лица, является весьма типичной фигурой для немецкого романтизма, не менее характерной, чем его гениальный современник и друг Роберт Шуман. Вряд ли мог породить большую и, как показала жизнь, крепкую школу такой художник, чье творчество не характерно для времени, не понято и не признано. Музыка Мендельсона пользовалась широчайшей популярностью в разнообразных кругах как музыкантов-профессионалов, так и любителей, посещавших симфонические, камерные и «духовные» концерты.

Творчество Мендельсона крепчайшими нитями связано с лучшими традициями немецкого искусства. Эти нити тянутся к Генделю и Баху. Более непосредственные художественные влияния идут от Моцарта и Шуберта. И недаром Шуман назвал Мендельсона «Моцартом XIX столетия», подчеркивая этим общность основного светлого, жизнерадостного тона в творчестве обоих композиторов, отделенных друг от друга полустолетием.

С Шубертом Мендельсона связывает некоторая, глубоко свойственная немецкой бюргерской идеологии «романтическая патриархальность», особенно сильно проявившаяся в тяге обоих композиторов к мелким музыкальным жанрам домашне-бытового характера.

Мендельсон написал большое количество небольших фортепианных пьес, получивших широчайшее распространение, и популярных песен-романсов (не только для одного голоса, но и для маленьких вокальных ансамблей: дуэты, квартеты).

Среди фортепианных произведений Мендельсона центральное место занимают его тетради «Песен без слов». Эти фортепианные миниатюры (общим числом — 48) с полным правом могут быть названы «музыкальной энциклопедией» Мендельсона — настолько полно и разносторонне раскрывается в них творческий

облик композитора, все основные черты его музыкального стиля.

«Песни без слов» характеризуют Мендельсона как типичного композитора-романтика, вместе с тем настолько же индивидуального, как и его современники — Шуман и Шопен. Правда, художественная индивидуальность последних проявилась в фортепианной музыке ярче (поэтому их сочинения исполняются до сих пор в Klavierabend'ax чаще, нежели фортепианные «песни» Мендельсона), но тем не менее по своему историческому значению «Песни без слов» Мендельсона не уступают ни «Танцам Давидсбюндлеров» Шумана, ни гениальным циклам прелюдов и этюдов Шопена<sup>1</sup>.

В «Песнях без слов» следует отметить несколько важнейших черт: 1) стремление автора придать многим песням «программный» характер — либо через использование бытовых музыкальных жанров (колыбельная № 36, охотничья № 3, венецианская баркаролла № 6, №№ 12, 29), либо через звукоизобразительные приемы (прялка № 34), либо, наконец, через общий колорит-настроение (весенняя A-dur № 30, похоронный марш e-moll № 27); 2) исключительную пластичность композиции, гармоническое сочетание всех элементов музыкальной речи при большом разнообразии формальных схем; 3) разнообразие эмоционального содержания, несмотря на господство сентиментально-романтического тона, несколько вялого, лишённого бурного проявления, необузданных страстей; 4) богатое использование новой фортепианной техники (разнообразие фортепианного изложения, фактуры) при сознательном ограничении ее виртуозных средств уровнем, доступным не только для концертного исполнения, но и для домашнего музицирования.

В более крупных фортепианных пьесах концертного характера (фантазии, каприччио) Мендельсон также весьма осторожно применяет новые виртуозные приемы, отрицательно относясь к чрезмерному распространению фортепианной виртуозной литературы, в громадном большинстве случаев поверхностной и несерьезной.

Характерным сочинением Мендельсона с этой точки зрения являются его известные «Серьезные вариации» (1841). В них композитор хотел противопоставить модным виртуозным вариациям на чужие (часто юперные) темы оригинальное произведение с самостоятельной музыкально-содержательной темой, разрабатываемой в ряде последовательно чередующихся «эпизодов», образующих стройное художественное целое. По своей музыкальной концепции «Серьезные вариации» Мендельсона близки к вариациям Моцарта и особенно Бетховена; они прокладывают мост от крупных вариаций последнего (например c-moll'ных) к романтическим вариациям Шумана типа «Симфонических этюдов».

Сила «классических» традиций обнаруживается в форте-

<sup>1</sup> Не следует забывать, что в программах знаменитых «исторических концертов» Антона Рубинштейна «Песни без слов» Мендельсона занимали место рядом с Шуманом и Шопеном, как характернейшие создания музыкального романтизма.



пианных сонатах Мендельсона. Его три сонаты, написанные в 20-х гг., мало оригинальны и уступают по свежести и глубине музыкальных образов таким ярким образцам романтической сонаты, какими являются зрелые фортепианные сонаты Шуберта, Шумана и даже Вебера.

Интересней два фортепианных концерта Мендельсона (g-moll и d-moll), отличающихся законченностью музыкального стиля и цельностью композиции. Но они совершенно затмеваются гениальным скрипичным концертом, по праву считающимся одной из вершин скрипичной концертной литературы XIX в.

Скрипичный концерт Мендельсона исторически занимает место между скрипичными концертами Бетховена и Брамса. Никто из композиторов-скрипачей XIX в. не мог разбить этой «генеральной линии», определившей основные тенденции развития скрипичного «академического» мастерства. Только два классических русских скрипичных концерта могут быть поставлены рядом с указанными тремя немецкими. Это — концерты Чайковского и Глазунова.

В скрипичном концерте Мендельсона, состоящем из традиционных трех частей, следует отметить богатство лирических тем, придающих всему необычайно целостному и гармоничному произведению величайшую пластичность. Не лишенный присущей всему творчеству Мендельсона сентиментальности, скрипичный концерт его подымается высоко над преувеличенно сентиментальными скрипичными произведениями Шпора, давшего в своих четырнадцати скрипичных концертах (лучший из них — восьмой, написанный «в форме вокальной сцены») образцы большого инструментального мастерства, покоящегося на достижениях классической скрипичной техники конца XVIII в.

Но Мендельсон в своем скрипичном концерте отталкивался не столько от Шпора, сколько от Бетховена, гениальный D-dur'ный концерт которого казался лейпцигскому композитору недостижимым идеалом скрипичного искусства.

Скрипичный концерт Мендельсона посвящен крупнейшему музыкальному деятелю Лейпцигской консерватории и выдающемуся мастеру скрипичного искусства Фердинанду Давиду (ученику Шпора). Таким образом, основная линия немецкого скрипичного исполнительского мастерства также проходит через «лейпцигскую школу», завершаясь в творчестве последнего великого немецкого скрипача-романтика прошлого века Иосифа Иоахима, которому посвящены скрипичный концерт Шумана и знаменитый D-dur'ный концерт Брамса.

Разумеется, Мендельсон не мог обойти в своем творчестве жанра инструментального ансамбля, излюбленного как венскими классиками, так и всеми немецкими романтиками вплоть до Брамса.

Мендельсоном написаны свыше десятка больших произведений для инструментальных ансамблей различных составов. Большой популярностью пользуются два фортепианных трио

(d-moll и c-moll) и некоторые струнные квартеты. Из последних наиболее интересны D-dur'ный (op. 44 № 1) и первая часть f-moll'ного (op. 80). Нельзя не отметить также двух струнных квинтетов Мендельсона и его прекрасного струнного октета (по составу — двойного квартета).

#### 4. Мендельсон-симфонист. Его оркестровые увертюры, их программные тенденции. Пять симфоний Мендельсона. Особое место, занимаемое его «шотландской» симфонией среди других симфоний немецких композиторов-романтиков.

Большое место в творчестве Мендельсона занимает оркестровая симфоническая музыка. Мендельсоном написаны несколько оркестровых увертюр и пять симфоний (из них одна — симфония-кантата).

Некоторые увертюры Мендельсона являются оркестровыми вступлениями к пьесам («Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Аталия» Расина), другие представляют самостоятельные концертные произведения программного характера.

В последних («Фингалова пещера», «Морская тишь и счастливое плавание», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз») отчетливо сказались романтические черты музыкального дарования Мендельсона. Это вполне естественно, так как их художественные образы возникали либо под впечатлением картин природы, либо под впечатлением произведений поэтического и драматического искусства, как народного («Сказка о прекрасной Мелузине»), так и современного романтического (драма Гюго «Рюи Блаз»).

Яркие «программные» образы вызывали в фантазии Мендельсона не только чудесные музыкальные темы, выразительные мелодии, но и превосходные оркестровые краски. Великолепное чутье оркестрового колорита, проявленное шестнадцатилетним Мендельсоном в его первой увертюре (к «Сну в летнюю ночь»), в последующих оркестровых произведениях продолжало углубляться. Блестящий пример этого представляет увертюра «Фингалова пещера» (или «Гебриды»), написанная под непосредственным впечатлением картин шотландской природы<sup>1</sup>.

Если в оркестровке увертюры к «Сну в летнюю ночь» видны сильные влияния партитуры веберовского «Оберона» с его изумительными образами фантастических эльфов, то в том же «Обероне» Мендельсон нашел и великолепные романтические образы морской стихии (ария Реции «О, океан», хор наяд).

Таким образом, творческую связь Мендельсона с крупнейшим немецким композитором-романтиком старшего поколения удается

---

<sup>1</sup> Гебриды — мелкие острова (свыше пятисот), лежащие в Атлантическом океане близ северо-западного побережья Шотландии. Многие из этих островов славятся замечательными пещерами, из которых «Фингалова пещера» на острове Стаффа особенно известна своим необычайным колоритом.

без труда проследить в принципах оркестрового письма. Так же отчетливо видна связь симфоний Мендельсона с романтическим симфонизмом Шуберта и Шпора.

Правда, «Неоконченной» симфонии Шуберта Мендельсон не знал, но с последней симфонией Шуберта, C-dur'ной, познакомился сейчас же после ее обнаружения в Вене Шуманом в 1838 г. и первым исполнил ее в концерте Gewandhaus'a в следующем симфоническом сезоне (1838-1839).

К этому времени Мендельсоном были написаны уже три симфонии, но самая лучшая и знаменитая «Шотландская» (a-moll) лежала еще в набросках в портфеле композитора с 1836 г. Ее он закончил в 1842 г., когда был знаком не только с C-dur'ной симфонией Шуберта, но и с двумя первыми симфониями Шумана (B-dur и d-moll) и с лучшими симфониями Шпора (четвертой «Освящение звуков», шестой «Исторической»).

Весь этот «букет» немецкого романтического симфонизма и определил основные романтические черты «Шотландской» симфонии Мендельсона.

Первая симфония Мендельсона (c-moll) написана в юношеские годы и самостоятельной музыкальной ценности не представляет. Следующая по времени — «Реформацонна я» (d-moll) сочинена в связи с празднованием в 1830 г. трехсотлетия лютеровской реформации. Сочинение этой симфонии представлялось Мендельсону делом большого общественно-идейного значения. Празднованию «дня реформации» придавался подчеркнуто либеральный характер, всполошивший немецкую полицейскую власть. Неудивительно, что при создании такого значительного произведения Мендельсон исходил из образца девятой симфонии Бетховена, что заметно не только в общности тонального плана, но и в таком существенном факте, как хоровой финал (на тему известного хора Лютера, ставшего боевым лютеранским гимном).

Известная «Итальянская» симфония (A-dur) написана Мендельсоном под впечатлением путешествия по Италии в 1830-31 гг., но закончена только в 1833 г., когда эти впечатления, несколько остыв, смогли облечься в законченные музыкально-симфонические формы.

Чувство жизнерадостности, беззаботного счастья, в сочетании с прекрасными и нежными образами итальянской природы и искусства, — такова эмоциональная сфера A-dur'ной симфонии Мендельсона, резко отличной и от «Итальянской» симфонии Берлиоза («Гарольд в Италии») и от «итальянских» же произведений Листа (симфоническая поэма «Тассо», вторая тетрадь «Годов странствований»). Среди четырех частей A-dur'ной симфонии Мендельсона нельзя найти ни мрачно-скептических мыслей Берлиоза, ни листовских тягостных размышлений о судьбе художника. Свои светлые чувства Мендельсон выражает в образах, связанных с народной музыкой, с песнями и танцами — такими же яркими, как итальянская природа.

Вершиной симфонического творчества Мендельсона является, как уже указывалось, «Шотландская» симфония.

Так же, как и «Итальянская», она навеяна впечатлениями от поездки по Шотландии в 1832 г. (когда была сочинена и увертюра «Фингалова пещера»). Но закончена «Шотландская» симфония много позже, в годы наибольшей творческой зрелости Мендельсона и его развернувшейся артистической деятельности на посту руководителя симфонических концертов в Лейпциге.

«Шотландская» симфония Мендельсона отличается от «Итальянской» не только «локальным колоритом», но и новыми композиционными принципами, не говоря уже о большей глубине и зрелости художественной мысли композитора.

Музыкальные образы «Шотландской» симфонии связаны как с впечатлениями от своеобразной северной природы, так и с впечатлениями, идущими от знакомства с историей Шотландии, с ее богатым народным эпосом, яркими легендами и преданиями.

Для развития художественно-романтических представлений и ощущений англо-шотландская литература сделала очень много. Поэтические образы байроновской лирики и вальтер-скоттовского эпоса вдохновляли всех романтиков, завораживая их фантазию таинственностью старинных сказаний. Трагическая история шотландской королевы Марии Стюарт, лишенной престола и казненной ее счастливой соперницей Елизаветой, поразила впечатлительного Мендельсона так же, как за тридцать лет до него Шиллера (написавшего на этот сюжет свою знаменитую трагедию). В «Шотландской» симфонии овеянный легендой образ Марии Стюарт создает своеобразное сочетание народно-эпического и романтико-драматического элементов.

Романтический колорит пронизывает все четыре части симфонии, тесно связанные между собой тематически и непрерывностью исполнения. Главная тема первой части вырастает из вступления — так же, как и в первой симфонии Шумана<sup>1</sup>. В коде всей симфонии она приобретает торжественный апофеозный характер (A-dur, прим. 66 а, б, в).

Контрасты вносят средние части симфонии — вторая (скерцо), использующая подлинную старинную шотландскую «пентатонную» тему (прим. № 67), и третья, сочетающая нежную мечтательность с мрачными драматическими мыслями.

а) Вступление

Мендельсон. „Шотландская симфония“

66

<sup>1</sup> См. следующую главу, стр. 242.

б) Главная партия *allegro*

Кода „Апофеоз“

в) *Allegro maestoso assai*

В целом «Шотландская» симфония несомненно является одним из выразительнейших произведений Мендельсона, с исключительной полнотой вскрывающим всю ярко романтическую природу его творчества.

В 1840 г. Мендельсон написал еще одно симфоническое произведение «по случаю». В Лейпциге, крупнейшем книгоиздательском центре европейского масштаба, с большой торжественностью праздновалось четырехсотлетие со дня изобретения книгопечатания. Юбилей носил национально-общественный характер. Мендельсону было поручено написать торжественную симфонию-кантату. Ее назвали «Lobgesang» («Хвалебная песня»).

Хоровой финал (с солистами певцами) на текст из священного писания («Всякое дыхание да хвалит господу») придает симфонии-кантате весьма величественный характер. Но если сравнить это монументальное произведение с девятой симфонией Бетховена, то, как и в «Реформационной» симфонии Мендельсона, обнаружится



отсутствие той глубины философской мысли, той силы идейно-художественного обобщения, которые делают финал бетховенской симфонии логическим выводом из всего предшествующего развития богатейших музыкальных образов; финал же мендельсоновской симфонии представляет собой самостоятельную «кантату» (академического характера), к которой первые (чисто оркестровые) части, малоинтересные по музыкальному содержанию, служат обычным вступлением.

С гигантскими симфониями Бетховена Мендельсон, как и другие немецкие романтики, соперничать не мог, да и не мечтал об этом. Но как симфонист-романтик Мендельсон дал прекрасные образцы оркестрово-романтического стиля в своих лучших увертюрах, в «Итальянской» и особенно в «Шотландской» симфониях.

**5. Музыкально-драматическое творчество Мендельсона. Его оратории и их идейно-художественное значение в условиях «предмартовской» Германии 30—40-х гг. Общая оценка творческого наследия Мендельсона. Положение «Лейпцигской» школы после Мендельсона и ее пути.**

Одной из самых больших и важных областей музыкального творчества Мендельсона является область оратории. Многие из немецких музыкантов-романтиков работали в этой области, заменявшей некоторым из них работу над музыкально-драматическими формами.

Мендельсон много раз задумывался над сочинением оперы. В молодые годы ему удалось написать одну, оставшуюся и единственной. Это двухактная опера с разговорными диалогами «Свадьба Камачо»<sup>1</sup>, сочиненная в 1824-1825 гг. и поставленная в Берлинском королевском оперном театре весной 1827 г. при содействии придворного «генералмузикдиректора» Спонтини.

Впоследствии Мендельсон предполагал писать оперу на либрет-

<sup>1</sup> На сюжет одного из эпизодов «Дон-Кихота» Сервантеса.

то «Ганса Гейлинга», использованное позже Маршнером<sup>1</sup>. В последние годы Мендельсон остановился на сюжете немецкой народной сказки «Лорелея», но успел сделать лишь несколько фрагментов<sup>2</sup>.

Большая удача сопутствовала Мендельсону в его музыке к драматическим произведениям — распространенному среди немецких композиторов жанру, начиная с «Эгмонта» Бетховена. Мендельсон написал чудесную музыку к «Сну в летнюю ночь» Шекспира (кроме уже упоминавшейся увертюры, еще несколько номеров — ноктюрн, скерцо и свадебный марш), несколько хоров к «Антигоне» и к «Эдипу в Колоне» Софокла (по заказу придворного Берлинского театра) и ряд музыкальных номеров к постановке «Атали» Расина. Все эти композиции имели при исполнении большой успех, но довольно быстро были забыты и особенной славы Мендельсону не принесли.

Оратории же Мендельсона вошли в историю этого жанра как крупнейшие достижения романтической немецкой музыки XIX в.

Как уже сказано, многие немецкие композиторы прошлого века, имея перед собой разнообразные образцы классического ораториального жанра в творчестве Генделя и Гайдна, уделяли большое внимание работе над ораториями. Известны романтические оратории Шпора, Леве и других немецких музыкантов.

Две оратории Мендельсона — «Павел» и «Илия» — вышашаются над ораториями названных композиторов, превосходя их силой и выразительностью художественных образов. Наиболее солидную музыкально-историческую репутацию завоевала вторая оратория Мендельсона «Илия», написанная для Англии и исполненная впервые под управлением автора в Бирмингеме в 1846 г., а в следующем году в новой редакции и с триумфальным успехом — в Лондоне.

Столица Англии по справедливости считается в истории музыки «классическим городом ораторий». Для Лондона писал свои оратории Гендель, по его стопам шел Гайдн. Им обоим следовал и Мендельсон.

Его оратория «Илия» ближе к Генделю, чем к Гайдну. Особенно много общего между «Илией» и «Израилем в Египте» величайшего ораториального классика. Но при громадном влиянии ораториального творчества Генделя, в «Илии» Мендельсона легко усмотреть и отличительные черты романтической оратории. Они выражаются в большем удельном весе лирических эпизодов, в некоторой «камерности» сцен-номеров и мягкости общего музыкально-вокального колорита. Вместе с тем композиция «Илии», как в целом, так и в частях, классически законченна и гармонична<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. главу вторую «Немецкая романтическая опера».

<sup>2</sup> Издана часть финала первого действия.

<sup>3</sup> Большую популярность завоевали в «Илии» небольшие номера простого песенного характера (e-moll'ное ариозо альты в первой части, h-moll'ное соло сопрано во второй, миниатюрный терцет ангелов а сарейла,

Текст оратории «Илия» строго придерживается библии и рассказывает об отдельных эпизодах жизни и деяний сурового и непреклонного пророка — борца против языческого культа за «истинное» вероучение. Сюжет «Илии» неожиданно оказался в глазах английской, а также и немецкой публики, чрезвычайно злободневным. Сам Мендельсон приобретал в глазах его почитателей сходство с пророком Илией, борясь против враждебных направлений в музыкальном искусстве за уважение к классикам, за охрану художественных традиций, за ортодоксальную, «истинную» музыкальную «веру» в вечные законы искусства, в вечные, непреходящие художественные ценности.

Объективно-историческое значение ораториального творчества Мендельсона весьма существенно. В «мировом» (т. е. английском) масштабе оно говорит о романтическом снижении некогда монументального классического ораториального стиля, недостижимой вершиной которого был для Мендельсона Гендель, так же как в области симфоний — Бетховен.

В более узком «немецком» масштабе оратории Мендельсона (как и других композиторов «лейпцигской школы») говорили о своевременности постановки проблемы музыкально-героического искусства в «предмартовских», т. е. «предреволюционных», условиях. Оратории Мендельсона выражали стремление немецкой буржуазно-либеральной интеллигенции к героике. Но в библейско-романтических ораториях Мендельсона, так же как и в мистико-романтических операх Вагнера этих же лет («Тангейзер», «Лоэнгрин»), сказалась слабость немецкого буржуазного искусства, неспособного подняться до реальной жизненной героики, до героики революционной борьбы.

В этом — не вина, а беда Мендельсона, герой которого, способный творить «чудеса», все же гибнет от столкновения с людскими пороками и возносится в «небесное царство» подобно вагнеровскому чудодейственному рыцарю Лоэнгрину.

Многие музыкальные критики проявили по отношению к Мендельсону и его творчеству большую суровость. Его упрекали в том, в чем он не может считаться повинным — в идейном вырождении «лейпцигской школы», в превращении ее в оплот музыкальной реакции, в узком «академизме», формализме и других грехах.

Действительно, «лейпцигская школа» уже скоро после смерти ее основателя стала деградировать. Такова была историческая судьба всего немецкого буржуазного музыкально-идеологического фронта в условиях 50—60 гг. «Либеральная весна», которую

---

As-dur'ное соло тенора и т. п.). В них проявилось настоящее вокально-лирическое дарование Мендельсона, много работавшего над сольной песней-романсом, подобно всем немецким романтикам. Песни Мендельсона нельзя поставить рядом ни с песнями Шуберта, ни с песнями Шумана. Но, тем не менее, среди примерно 120 песен Мендельсона (в том числе свыше полусотни вокальных дуэтов и других ансамблей) можно найти немало изящных образцов подлинно романтической вокально-камерной лирики, как например, «Осенняя песнь», «Первая фиалка», «Зулейка», «На крыльях песни», «В лесу», «Песня жаворонка» и т. п.



принесли Германии, по словам Ленина, 60-е гг.<sup>1</sup>, ничего по существу в этом процессе не изменила. Этой «весной» пришел к реакции Вагнер, так же как и эпигоны мендельсоновской школы.

Большое и плодотворное дело Мендельсона, равно как и его прекрасное искусство, оплошшили многочисленные и бездарные почитатели и популяризаторы. «Мендельсоновщина» приобрела оскорбительно-бранный смысл. Не кто иной, как Серов, превозносивший Мендельсона в своих ранних критических статьях, через двадцать лет после смерти композитора назвал его «язвой для искусства» и сетовал, что «наше время не может еще высвободиться от влияния скучной мендельсоновщины...»

Тем важнее восстановить истинное историческое значение Мендельсона и заслуги его, как крупнейшего немецкого художника-романтика. Эти заслуги заключаются не только в плодотворной общественно-просветительной, педагогической и артистической деятельности, но и в тех прекрасных музыкальных произведениях, которые Мендельсон подарил человечеству.

Берлиоз как-то шутя сказал, что Мендельсон «чересчур любит покойников». Эта фраза быстро стала крылатой. Но никто никогда не вспомнил, что тот же Берлиоз после первой встречи с Мендельсоном в Италии отправил домой восторженное письмо, в котором писал, что «твердо убежден в том, что Мендельсон — одно из наиболее выдающихся и великих дарований нашей эпохи».

---

<sup>1</sup> Ленин, Сочинения, т. XVI, стр. 546.

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### РОБЕРТ ШУМАН

#### 1. Шуман как тип немецкого художника-романтика «предмартовского» периода. Противоречия его идейно-художественного облика. Место Шумана среди немецких композиторов.

Среди всех немецких композиторов и музыкальных деятелей первой половины XIX столетия Шуман является наиболее законченным и ярким типом художника-романтика, со всеми свойственными немецкому романтизму достоинствами и недостатками.

Идейные противоречия, характеризующие немецкий романтизм как художественную идеологию мелкой буржуазии предмартовской эпохи, выражены в музыкальном творчестве Шумана и в его музыкально-критических работах с исключительной силой.

Будучи, с одной стороны, передовым борцом за прогрессивные художественные идеалы, за правду и народность искусства, — Шуман, с другой стороны, отрывал эти идеалы от реальной жизни немецкого народа, витая в мечтах и создавая свой собственный «мир» призрачных художественных образов и смутных, тревожных грез.

Шуман не только не видел и не понимал многого из происходящего вокруг, но он боялся современности, представлявшейся ему то как ненавистное и страшное засилье мещанской рутины и пошлости, то как не менее страшное и отвратительное «бунтарство», разрушающее все великие ценности, все «священные традиции».

Вот почему Шуман убегал от настоящего в прошлое, от действительности — в старину (идеализируя «доброе, старое время»). Вот почему он замыкался в скорлупе субъективизма, стремясь в то же время к созданию больших музыкальных композиций глубокого идейно-художественного содержания.

Музыка Шумана никогда не смогла стать героической. Он оставался во всех жанрах преимущественно лириком. Но его лирические высказывания получали нередко большую драматическую глубину и оказывались по художественно-эмоциональному содержанию значительнее иных «героических» потуг.

Шуман—один из самых «трудных» композиторов. Его творчество, не представляя большой сложности для формального анализа, не поддается таким обобщениям, как например творчество Вагнера или Берлиоза, кажущееся гораздо более сложным. Причины этого заключаются в том, что, во-первых, художественные интересы Шумана лежали прежде всего (если не исключительно) в «музыкально-психологической» области, в стремлении выразить музыкально-поэтическими средствами глубокие и тонкие переживания сложной и раздвоенной романтической личности «человека XIX в.». Во-вторых, положение Шумана в немецкой музыкальной действительности, среди происходящего «размежевания» внутри «романтической школы» было особенно сложным и запутанным. Художественно-эстетические позиции Шумана не были ни позициями «лейпцигской» (мендельсоновской), ни позициями «веймарской» (листовской) школ. Личные музыкальные вкусы Шумана склонялись более в сторону Мендельсона. Листа как композитора Шуман не понимал и не признавал. В то же время в своем творчестве Шуман во многом далек от Мендельсона, как далек он и в своих критических статьях от превознесения принципиальных установок Мендельсона и его школы. Некоторые острые замечания Шумана направлены как будто прямо против Лейпцигской консерватории и ее «ремесленного духа». Они отличаются крайней резкостью и прямотой: «Пустейшая голова может спрятаться за фугу!» (но тут же: «Фуги—дело лишь величайших мастеров»).

Как бы ни было противоречиво художественное мирозерцание Шумана, как ни трудно установить его «место» в семье немецких композиторов-романтиков, бесспорно одно, что удачно выразил в лаконичной форме Чайковский: «Этот композитор (Шуман) есть наиболее яркий представитель современного нам музыкального искусства»...

Если искать композитора, к которому Шуман ближе, чем к другим, и который своим творчеством оказал на Шумана сильнейшее воздействие, то надо назвать Шуберта.

Шуман—это Шуберт следующего поколения немецких романтиков, романтиков более тревожных и напряженных лет, углубивших и обостривших все идейно-художественные противоречия общественной жизни Германии.

Этот процесс обострения противоречий, заметный уже в творчестве позднего Шуберта, неумолимо развивается на всем творческом пути Шумана—пути, знаменательном своей трагичностью.

## 2. Жизненный и творческий путь Шумана. Его композиторская и музыкально-критическая деятельность. Клара Вик и ее роль в жизни и творчестве Шумана.

Не только творческий, но и жизненный путь Шумана складывался трагично. Борьба с родителями за выбор профессии, борьба с учителем за право любить его дочь и жениться на ней, борьба с прессой за принципиальные установки в искусстве, наконец,

борьба с болезнью—все это углублялось борьбой с самим собой, со своими творческими колебаниями, сомнениями и разочарованиями.

Неудачи преследовали Шумана с юных лет и не оставляли до конца жизни. Мало того, некоторые неудачи становились катастрофами и оказывали потрясающее действие на его болезненно-чувствительную нервную систему. Этих потрясений не могли компенсировать редкие счастливые и радостные периоды творческих подъемов и жизненных удач. Последних было особенно мало.

Роберт Шуман родился в 1810 г. в Саксонии в городе Цвикау. Его отец был зажиточным провинциальным книготорговцем и издателем, склонным к литературным занятиям. Обеспеченная семья Шуманов жила тихой жизнью, в которой главное место занимала забота о воспитании и образовании детей.

Самый младший в семье, Роберт, уже в школе обнаружил музыкальные и особенно литературные способности. В пятнадцать лет он не только переводит античных поэтов, но пишет романы, драмы и статьи по разным вопросам искусства.

Широко распространенная среди немецкой романтики настроенной молодежи мода на литературные и музыкальные кружки проникала и в школы. Шуман со своими товарищами организовал «Общество посвящения в немецкую литературу», члены которого занимались чтением вслух и обсуждением новых беллетристических произведений (в том числе и своих собственных)<sup>1</sup>.

Музыкальные занятия Шумана на первых порах отступали на задний план. Тем не менее он делал быстрые и значительные успехи как пианист и даже начинал слыть в Цвикау «местным вундеркиндом».

Отец Шумана хотел, чтоб учителем музыки Роберта был Вебер, слава которого среди немецкой бюргерской (особенно провинциальной) интеллигенции непрерывно росла в последние годы его жизни. Но Вебер уехал в Лондон, где и умер. В том же году умер и отец Шумана.

Роберт, ставши самостоятельным юношей, начал проявлять те черты своей природы, в которых все определеннее вырисовывался его романтический облик. Он стал задумчивым, мечтательным, скрытным, склонным к фантазированию. Усилился интерес к музыке и одновременно—страсть к некоторым писателям-романтикам. Настольными книгами Шумана стали произведения Жан-Поля, а несколько позже Э. Т. А. Гофмана. В творчестве Жан-Поля Шумана привлекало своеобразное сочетание сентиментальности

---

<sup>1</sup> Ср. в главах о Вебере и Мейербере организацию «Гармонического общества». С другой стороны интересно сравнить с работой этих кружков деятельность мендельсоновского «салона» в Берлине. Но уже будучи в Италии, Мендельсон «записался» в организованное там молодым Берлиозом «Общество равнодушных ко вселенной», объединявшее «байронически настроенных» художников, но не занимавшееся никакой работой.

и гротеска, порой очень жесткого и грубого. Гофман производил на Шумана исключительное впечатление не менее своеобразным сочетанием реальной (повседневной-обыденной) жизни и буйной фантастики.

Окончив гимназию, Шуман, по настоянию матери, поступил в Лейпцигский университет, но занимался не столько юридическими науками, сколько музыкой. Студенческие корпорации с их грубыми и глупыми обычаями вызывали в Шумане отвращение. Зато в 1828 г. после смерти Шуберта, он организовал музыкальный кружок, посвященный изучению творчества любимого композитора.

В 1829 г. Шуман перевелся в Гейдельбергский университет, привлекавший немецких студентов как один из культурных очагов и центров философского и художественного романтизма. Год, проведенный Шуманом в Гейдельберге, оказался его последним «студенческим» годом. Музыкальные интересы стали вытеснять все другие. Музыкальные впечатления рождали новые художественные мечты и жизненные планы.

Еще в свое первое пребывание в Лейпциге Шуман начал более серьезно заниматься игрой на фортепиано у пользовавшегося большим педагогическим авторитетом Фридриха Вика. Славу Вика создали его дочери, особенно старшая, Клара, ставшая уже в детском возрасте известной пианисткой.

Шуман, добившись с большим трудом согласия матери на уход из университета и поселившись снова в Лейпциге, стал с чрезмерным усердием заниматься у Вика, желая во что бы то ни стало сделаться виртуозом. Не только пример Клары Вик, но и слышанная Шуманом блестящая игра Мошелеса, а особенно первые выступления в Германии гениального Паганини, возбудили его (Шумана) романтическую музыкальную фантазию и тягу к концертной эстраде.

Однако Шумана ожидал страшный удар. Тренируясь по многу часов в день и изобретая особенные «средства» для быстреего овладения фортепианной техникой, Шуман навсегда испортил себе правую руку и принужден был расстаться с мечтами о карьере пианиста.

Шуман нашел силы пережить эту катастрофу только потому, что чувствовал все возрастающий интерес к композиторской работе, к музыкальному творчеству. И еще одно обстоятельство оказало спасительное действие — привязанность к Кларе Вик, превращавшейся на глазах у Шумана из девочки-вундеркинда в европейски известную пианистку и привлекательную женщину.

Началась многолетняя так называемая «борьба за Клару», требовавшая от Шумана напряжения всей его энергии, всей его силы и настойчивости против упрямого Вика, не желавшего отдать свою знаменитую (и «доходную») дочь замуж за неудачливого музыканта-инвалида с неясным будущим. «Борьба за Клару» вдохновляла Шумана и в его музыкальном творчестве. Большинство его лучших фортепианных сочинений 30-х гг. так или иначе связано

с именем Клары, ставшей горячей пропагандисткой шумановской музыки<sup>1</sup>.

Только осенью 1840 г., когда Кларе исполнился двадцать один год и она таким образом стала совершеннолетней и самостоятельной, закончилась мучительная борьба Шумана с отцом его невесты. Эта борьба закончилась судом, куда принуждены были обратиться Шуман и Клара. Только решению суда подчинился Фридрих Вик.

Таким образом, 1840 г. стал переломным в жизни Шумана. Он оказался переломным и в его творчестве. Шуман с этого года сочиняет все меньше фортепианных пьес, увлекаясь сперва вокальной лирикой, а затем крупными симфоническими и музыкально-драматическими формами.

Но годы «борьбы за Клару» были для Шумана и годами «борьбы за новую музыку». В 1834 г. он основал в Лейпциге музыкальную газету («Neue Zeitschrift für Musik»), которая стала рупором художественно прогрессивных идей своего времени. Этой «Новой музыкальной газете», в которой Шуман был не только редактором, но по существу и единственным сотрудником, предстояло выдержать тяжелую (особенно в немецких условиях) борьбу с распространенной и влиятельной «Всеобщей музыкальной газетой» («Allgemeine musikalische Zeitung»), издававшейся в Лейпциге с 1798 г. известной фирмой «Брейткопф и Гертель» и занимавшей академически-консервативную позицию в освещении музыкальных вопросов и явлений музыкальной действительности.

Газетная работа, выдвинувшая Шумана в первый ряд европейских критиков, невероятно утомляла его. Будучи уже с детства болезненно-впечатлительным и чрезвычайно нервным, Шуман с течением времени стал страдать тяжелыми психическими припадками (беспричинный страх и галлюцинации), обострившимися в связи с жизненными неприятностями и семейными несчастьями<sup>2</sup>.

В 1838 г. Шуман, уставший от всей «лейпцигской» атмосферы, переехал в Вену, привлекавшую его своими музыкальными традициями, связанными не только с «классиками», но и с любимым романтиком Шубертом.

Шуману посчастливилось найти в Вене последнюю (С-dur'ную) симфонию Шуберта, еще никогда не исполнявшуюся и никому неизвестную. Эта находка оказала бесспорное влияние на художественное творчество Шумана, толкнув его на путь сочинения симфонической музыки.

Но в общем Вена глубоко разочаровала Шумана. Музыкальная жизнь Вены оказалась не содержательней музыкальной жизни Лейпцига. Скорее — даже наоборот. В Лейпциге уже начинал в эти годы свою большую музыкально-просветительную деятель-

<sup>1</sup> Некоторые ф-п. произведения Шуман посвятил Кларе (напр., сонату *fis-moll*), некоторые навеяны мыслями о Кларе (новеллеты), в некоторых проходит образ Клары (*Chiarina* в «Карнавале»).

<sup>2</sup> Первый резкий приступ болезни Шуман испытал в 1833 г., когда внезапно умерла его любимая невеста Розалия.

ность Мендельсон. Он первый из немецких дирижеров исполнил найденную Шуманом симфонию Шуберта. Работа с Мендельсоном, которого Шуман знал и ценил как образованного музыканта, располагала открывавшимися перспективами. К тому же и газетные дела требовали возвращения Шумана в Лейпциг; скоро подходила и мучительно ожидаемая дата совершеннолетия Клары.

Возвратившись в Лейпциг, закончив с успехом свои «сердечные дела», Шуман переживает счастливейший период своей жизни. Его творчество приобретает небывалый размах. Он пишет две первые симфонии, ряд камерных ансамблей, романтическую ораторию «Рай и Пери».

В 1843 г. Шуман принимает приглашение войти в состав профессоров открываемой Мендельсоном Лейпцигской консерватории. Но педагогическая работа (по классам композиции и чтения партитур) мешала творчеству Шумана. В следующем году, воспользовавшись концертной поездкой Клары в Россию, он оставляет консерваторию.

В России Роберт и Клара Шуман провели весну 1844 г., посетив Петербург и Москву. Концерты Клары Шуман прославили не только ее, но и ее мужа, чьи произведения она постоянно включала в свои программы<sup>1</sup>.

По возвращении из России Шуман совершенно оставляет работу в «Новой музыкальной газете», чтоб не отвлекаться от музыкального творчества. Но болезнь снова усиливается, и врачи советуют Шуману переменить место жительства. Шуманы поселяются в более тихом, по сравнению с Лейпцигом, Дрездене, где в это время живет и работает в качестве дирижера придворной оперы Рихард Вагнер. Знакомство с последним оживило интерес Шумана к оперному творчеству, что привело к сочинению им единственной оперы «Гёновевы» (1847-1848).

Вообще «дрезденские годы» оказались для творчества Шумана очень благоприятными. В эти годы написаны, кроме оперы, С-dur'-ная симфония, музыка к «Манфреду», два фортепианных трио, закончен фортепианный концерт с оркестром и т. д.

Но болезнь Шумана к концу 40-х гг. снова стала обостряться. Революционные события 1848-49 гг., приведшие Вагнера на баррикады, вызвали в больном организме Шумана иную реакцию. В 1848 г. он еще пытался откликнуться на революцию сочинением нескольких мужских вокальных ансамблей («К оружию», «Песни свободы» и др.), но дрезденское восстание в мае 1849 г. оказалось для его больных нервов непосильной «нагрузкой». Шуман уезжает из Дрездена в деревню и возвращается обратно только тогда, когда город окончательно очищен от баррикад, а восставшие либо перебиты, либо брошены в тюрьмы, либо, как Вагнер, скрылись за границей.

Но после революционных дней Шуман восстановить свою потрясенную психику уже не смог. Не помогли ни новая перемена

<sup>1</sup> О посещении Шуманами России остались интересные воспоминания Стасова. См. его «Лист, Шуман и Берлиоз в России».

места<sup>1</sup>, ни концертные поездки с Кларой, ни настойчивая композиторская работа. Шуман заканчивает сочинявшуюся много лет музыку к «Фаусту» Гете, но и эта музыка (ее заключительная часть) и другие композиции последних лет обнаруживают не только упадок творческой энергии автора, но и надломленность его психики.

В феврале 1854 г. Шуман не смог довести до конца симфонический концерт, которым дирижировал. Через несколько дней он бросился в Рейн, чтоб покончить с жизнью. Его спасли рыбаки. После этого Шуман сам уговорил Клару поместить его в лечебницу для душевнобольных. Здесь он провел еще более двух лет, переписываясь с женой, встречаясь с навещавшим его молодым Брамсом.

29 июля 1856 г. Шуман скончался.

### 3. Музыкально-критическая деятельность Шумана и выражение в ней его эстетических воззрений. Идея «*Davidshund'a*» как новой формы романтической художественной критики.

Еще до начала издания «Новой музыкальной газеты» (1834) Шуман попробовал свои силы в области музыкальной критики. Его первая статья появилась в 1831 г. и была посвящена Шопену—в то время еще мало известному композитору.

Эта, ставшая знаменитой, статья обращает внимание музыкальных кругов на новое восходящее светило, на его первое вышедшее из печати произведение (ор. 2—Вариации на тему из «Дон Жуана» Моцарта). Вместе с тем первая статья Шумана, подписанная псевдонимом «Юлиус», представляет ту новую форму музыкально-романтической критики, которую Шуман утверждает, следуя образцам своих любимых писателей,— Жан-Поля и Гофмана.

Последняя музыкально-критическая статья Шумана, под названием «*Новые пути*» («*Neue Bahnen*»), написана в 1853 г. и посвящена творчеству молодого, только что начавшего сочинять Иоганна Брамса.

Таким образом, между первой и последней статьями Шумана проходят двадцать два года, т. е. весь творческий путь композитора, вся его идейно-художественная эволюция.

Но 22 года музыкально-критической работы далеко не одинаковы в смысле интенсивности, творческого увлечения Шумана этого рода деятельностью. Больше двух третей всех статей Шумана приходится на тридцатые годы, которые можно с полным правом назвать годами «бури и натиска».

Действительно, и по содержанию наиболее боевые, наиболее острые и принципиально важные статьи Шумана относятся (за редкими исключениями) к 30-м гг. и даже преимущественно к 1834—1835 гг., т. е. к первым двум годам работы в новой газете. В эти годы написаны статьи о девятой симфонии Бетховена, о фантасти-

<sup>1</sup> В 1850 г. Шуман переехал с женой в Дюссельдорф на Рейне, куда был приглашен на должность городского дирижера.



ческой симфонии Берлиоза и, наконец, знаменитые «афоризмы» из записной книжки «Давидсбюндлеров»<sup>1</sup>.

На последней надо остановиться прежде всего, так как в ней в наиболее лаконичной форме (афоризмы) выражены мысли Шумана по всем важнейшим вопросам музыкальной эстетики и творческой музыкальной практики.

Для немецких передовых музыкантов-романтиков чрезвычайно характерна склонность к музыкальной критике и публицистике. Пресса (прогрессивно-либеральная) являлась для них могучим союзником в борьбе за новые художественные идеи; пресса же (консервативно-охранительная) представлялась им и наиболее сильным и опасным врагом.

Вебер, Шуман и Вагнер — лучшие представители немецкой музыкально-романтической критики разных десятилетий (от 10-х до 50-х гг.). Для всех них образцом служили музыкальные статьи и новеллы Гофмана, как первого писателя и музыканта, отказавшегося от методов рационалистической критики XVIII в.

В одном из афоризмов Шумана — «Р а з у м з а б л у ж д а е т с я , ч у в с т в о — н и к о г д а !» — выражена вся сущность романтической критики, обращенной к художественному восприятию читателя, к его фантазии.

Музыкальная критика художников-романтиков была прогрессивной, поскольку боролась против догматизма и формализма за раскрытие идейно-эмоционального содержания художественного творчества. Но в ней были, как и во всем романтическом направлении в искусстве (при большом разнообразии оттенков), и объективно-реакционные тенденции, идущие от субъективно-идеалистических концепций, от взглядов на искусство как на «особый» мир фантазии и на художника как на «особого» вдохновенного творца, произведение которого можно только «сопереживать», эмоционально воспринимать, но не объяснить разумом, не «анализировать».

Правда, в такой крайней форме установки романтической критики в музыкальной практике не осуществлялись. Во всех работах Шумана можно найти рационалистическое зерно, его анализ часто весьма детален и не боится касаться формально-технологических сторон музыкальной композиции<sup>2</sup>. По методу изложения, по стремлению превратить музыкально-критическую статью в художественный очерк шумановская критика характерно романтична, как романтична она и по высказываемым взглядам автора на музыкальное классическое наследие и на творчество современных композиторов.

Чрезвычайно интересна, с точки зрения раскрытия романтического существа музыкальной критики Шумана, его идея «Д а в и д с

---

<sup>1</sup> См. русский перевод: «Из записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзебиа». Спб. 1896.

<sup>2</sup> Анализ фантастической симфонии Берлиоза занимает более 20 страниц убористой печати (плюс нотные примеры). Статья же о девятой симфонии Бетховена написана как «новогодняя речь»; ее размер 3-4 страницы.

бунда»<sup>1</sup>. По примеру «Серапионовых братьев» Гофмана<sup>2</sup>, Шуман выдумывает некий символический союз музыкантов, задачей которого является борьба с рутинной, пошлостью, мещанством (филистерством<sup>3</sup>). Членами этого существовавшего в фантазии Шумана союза были, кроме него самого, Кларк Виж, Шопен, Мендельсон и некоторые другие из современных музыкантов. Все они имели аллегорические псевдонимы, как члены «тайного» кружка, объединенные общими взглядами на искусство, общими целями и задачами в своей музыкально-общественной деятельности.

Наибольшей активностью отличались два «члена» Давидсбунда — Флорестан и Эвзебий. Это были псевдонимы самого Шумана, в которых выражались две основные стороны его идейно-художественного облика музыканта-романтика: порывистость, смелость фантазии (Флорестан) и глубокая мечтательность, тонкая чувствительность (Эвзебий). Однако суждения Флорестана и Эвзебия не противоречат друг другу, — скорее они дополняют один другого. Но тон их высказываний различен.

Так, например, по вопросу о выразительности музыки, о роли мелодии и гармонии Флорестан говорит: «В музыке вообще бессмыслица невозможна; даже сумасшедший не может подавить законов гармонии. Правда, он может быть олицетворенным безвкусием». Эвзебий выражается иначе: «Более глубоким проникновением в тайны гармонии стало возможным воспроизводить более нежные оттенки настроений».

Флорестан иногда резок до грубости. Музыкальных рецензентов он сравнивает с собаками, у которых музыка вызывает лай; в другом месте он уподобляет их быкам и индейским петухам, которые разъяряются и надуваются при виде красного цвета — «цвета юности».

Афоризмы Эвзебия всегда поэтичны и более осторожны: «Пусть цепь правил будет обвита серебряной нитью фантазии», или: «Психея в спокойствии, со сложенными крыльями, теряет половину своей красоты. Она должна устремляться в высоту!»

Но и Флорестан и Эвзебий с одинаковой прямоотой и категоричностью выступают против ремесленников в музыке, против «приверженцев контрапункта», против «скороспелых гениев».

Рядом с Флорестаном и Эвзебием часто выступает еще один «Давидсбундлер» — Паро. Это — образ опытного и мудрого старого музыканта, предостерегающего увлекающихся юношей, особенно

<sup>1</sup> «Davidsbund» — т. е. «Братство Давида». Давид — библейский иудейский царь, победивший филистимлян. Давид был легендарным музыкантом, излечившим, по преданию, своей игрой на арфе безумного царя Саула (ср. античную легенду об Орфее, укрощавшем музыкой диких зверей). В XVI в. имя Давида стало считаться эмблемой мастерзингеров (музыкальные цехи немецких ремесленников — сапожников, булочников и т. п.), которые иногда именовали себя «Давидовым братством».

<sup>2</sup> См. сборник его рассказов под этим названием.

<sup>3</sup> На немецком языке слово «филистер» (Philister) стало собирательным для обозначения немецкого мещанина-обывателя с устарелыми провинциальными взглядами на жизнь и на искусство.

Флорестана, от крайних суждений. Но Раро — отнюдь не рутинер. Его высказывания всегда умны и часто более смелы, чем иногда спорные высказывания Флорестана и Эвзебия. Уже приводившиеся афоризмы, как, например, «Разум заблуждается, чувство — никогда», — принадлежали Раро. Будучи музыкантом-педагогом, он весьма критически относится к догматическому «школярству». Раро говорит, например: «Юноша часто должен забыть теорию, прежде нежели сумеет применить ее», или: «Нехорошо, если человек в каком-либо деле слишком легко преодолевает все трудности». Все это — прекрасные, никогда не устаревающие мысли передового художника-воспитателя.

Большое принципиальное значение имеет передовая статья, написанная Шуманом для первого номера «Новой музыкальной газеты». В ней Шуман формулирует задачи музыкальной прессы, которая должна «поднять упавшее значение искусства», открыть войну бессодержательным произведениям, «ободрить молодые таланты, жаждущие стать на истинный путь служения своему делу». Газета Шумана посвящалась «юношеству и движению» («Jugend und Bewegung»), она устремлялась «навстречу будущему».

И в афоризмах, вложенных в уста Флорестана, выражена та же мысль: «Газета не только должна отражать современность, она должна опережать ее и отвоевывать ее себе у будущности».

На страницах своей газеты Шуман поместил ряд крупных принципиально важных статей (не считая многочисленных рецензий), в которых высказал свои взгляды на творчество различных композиторов и на разные направления и жанры музыкального искусства.

Наиболее значительные статьи посвящены симфонической музыке (Бетховена, Шуберта, Берлиоза). В них выражается точка зрения Шумана на романтическую симфонию как на наследницу Бетховенского симфонизма, в котором (особенно в 9-й симфонии и в «Пасторальной») заложены важнейшие элементы нового стиля (программность, связь музыки и слова, жанровая картинность и т. п.). Особенно высоко превозносил Шуман «найденную» им *S-dur*-ную симфонию Шуберта, которую считал совершенным образцом романтической симфонии, близкой по духу поэтическим новеллам немецких писателей-романтиков, хотя и отмечал ее «божественные длинноты».

Фантастическая симфония Берлиоза не вызвала в Шумане потребности написать «художественный очерк». Он признал ее большое принципиальное значение и яркое своеобразие музыки, тщательно проанализировав композицию и отдельные элементы музыкального языка. Берлиоза Шуман «зачислил» в члены «Давидова братства».

Следовало бы остановиться на последней, уже упоминавшейся, статье о Брамсе. Но ее удобнее коснуться в конце настоящей главы, говоря о влиянии Шумана на молодых композиторов, а также в главе о самом Брамсе.

Очень существенен тот факт, что образы «давидсбюндлеров» вошли не только в музыкально-критические работы Шумана. Они

наполняют и его музыкальное творчество, раскрывая содержание многих произведений, сообщая отдельным пьесам особую характерность, выразительность.

В музыкальном творчестве Шумана мы находим, таким образом, новое художественное выражение тех же идей, которые увлекали его и как музыкального критика, эстетика. Художественный облик Шумана-романтика становится от этого более полным и более содержательным. Его наиболее значительные черты — принципиальная и упорная борьба против внешнего и поверхностного в искусстве, против ремесленничества, схоластики и формализма — приобретают необычайную убедительность, будучи подчеркнуты и в «теории» и на «практике».

При этом важно обратить внимание на два обстоятельства: 1) композиторская практика Шумана не противоречит его эстетическим высказываниям, не идет вразрез с ними; 2) романтический облик Шумана в целом не лишает его искусства реалистических черт, органически присущих ему, как и другим немецким композиторам-романтикам (Шуберт). Рассмотрение музыкального творчества Шумана откроет всю глубину и крепость его народно-реалистической основы.

#### 4. Общая характеристика музыкального творчества Шумана. Его фортепианные произведения разных жанров и форм.

Музыкальный стиль Шумана с большим трудом поддается общей характеристике. С одной стороны, можно говорить о его новизне, богатстве, выразительности; но такая общая характеристика приложима к любому крупному художнику. С другой стороны, можно путем формального анализа установить наиболее типичные и часто встречающиеся у Шумана мелодические, гармонические, ритмические обороты<sup>1</sup>. Но и это еще не обеспечит характеристике его художественного стиля законченности и конкретной содержательности.

Достичь этого тем более трудно, что творчество Шумана, при всем его индивидуальном своеобразии, чрезвычайно разносторонне и разнообразно.

Шуман писал фортепианные произведения, песни для одного и нескольких голосов, инструментальные камерные ансамбли, концерты для разных инструментов с оркестром, симфонии, кантаты, оратории, оперу, музыку к драматическим пьесам и т. д.

Всего издано 148 opus'ов музыки Шумана и несколько крупных произведений без указания opus'a. Больше всего и (это самое главное) ярче всего музыкальный стиль Шумана раскрылся в его фортепианном творчестве, которым он начал свой путь композитора и которое в основном занимает первое десятилетие этого пути (30-е годы).

Естественно, что Шуман-пианист прежде всего стал сочинять для

<sup>1</sup> Например, нисходящие поступенные ходы в мелодии, относительно диатоническую (для романтиков) гармонию, синкопический ритм.

того инструмента, который он лучше всего знал и любил (ср. с Шопеном, Листом). Когда же Шуман лишился возможности быть пианистом, его страсть к фортепиано прорвалась со всей безудержностью в фортепианном творчестве; последнее все сильнее и сильнее пропитывалось горячим чувством к Кларе, проявления которого в музыке никто не стеснял.

Так родились самые крупные фортепианные пьесы Шумана, написанные во вторую половину 30-х гг. (начиная с 1835-го, когда Кларе исполнилось 16 лет и она стала вытеснять из сердца Шумана его старое увлечение — Эрнестину Фрикен, тоже ученицу Вьба).

Первые фортепианные композиции Шумана относятся к 1829 г. Это — вариации на «символическую» тему *Abegg*<sup>1</sup> и цикл фортепианных миниатюр, навеянных романом Жан-Поля «Мальчишеские годы»<sup>2</sup> («Мотыльки» — «Papillons» op. 2).

И вариации и миниатюры были любимыми типами фортепианных композиций немецких романтиков. Шуман не раз возвращался к такого рода пьесам, всегда вкладывая в них оригинальное индивидуальное содержание. Такие вариационные фортепианные произведения Шумана, как «Симфонические этюды» и особенно «Карнавал», явились новым и смелым словом в фортепианной литературе.

В «Симфонических этюдах» (1835), написанных на чужую, обработанную Шуманом, тему он стремился провести идею постепенного развития основного образа и перевоплощения его через ряд ярких контрастных картин-этиюдов из мрачного драматического (*cis-moll*) в победный ликующий (финал — энгармонический *Des-dur*). Именно в этом — симфонический характер произведения.

Самые вариации отличаются необычайной романтической свободой. В некоторых из них фантазия Шумана уходит настолько далеко от темы, что последняя совершенно пропадает.

Еще более «свободны» вариации знаменитого «Карнавала» (1835). В этом произведении сочетается принцип вариаций с композицией цикла фортепианных миниатюр. Поэтому «Карнавал» следует рассматривать как новую «синтетическую» композицию.

Тема «Карнавала», варьируемая в многочисленных музыкально-жанровых картинах-портретах или картинках-настроениях, составлена из четырех музыкальных букв, из которых складывается название чешского города Аш (*Asch*), где проживала обрученная с Шуманом Эрнестина Фрикен.<sup>3</sup> С другой стороны буквы *asch* — един-

<sup>1</sup> *Abegg* — фамилия знакомой девушки Шумана, заинтересовавшая его своими «музыкальными» буквами.

<sup>2</sup> Этот любимейший Шуманом роман Жан-Поля о двух братьях-близнецах Вульте и Вальте, влюбленных в одну девушку, оказал влияние и на образы «давидсбюндлеров»: в Флорестане не трудно заметить черты Вульта, а Вальт — прототип Эвзебия.

<sup>3</sup> В год окончания «Карнавала» образ Эрнестины уже быстро вытеснялся в сердце и творческой фантазии Шумана образом Клары. Это видно и по музыке «Карнавала», в котором под разными «масками» фигурируют обе девушки. Клара (*Chiarina*) показана музыкой страстной, глубокой по настроению, Эрнестина (*Estrella*) — музыкой внешне эффектной, но менее содержательной.

ственные «музыкальные» буквы фамилии Шуман (Schumann), но взятые в другой последовательности. Последнее обстоятельство должно было особенно увлечь фантазию композитора-романтика, склонного видеть во внешних совпадениях какой-то таинственный символический смысл.

Шуман нашел еще одну «музыкальную» комбинацию тех же букв. Он в нотках изобразил Asch двойко (прим. 68).



Так получились три «сфинкса», помещенные Шуманом в «Карнавале» между «Репликой» и «Мотыльками».

«Символическая» четырех- (или трех-)звучная тема «Карнавала», конечно, самостоятельной музыкальной ценности не представляет. Но замечательна та неисчерпаемая фантазия, с которой Шуман видоизменяет эту «случайную» тему, делая ее интонационно-ритмическим ядром блестящих музыкально-характеристических картин.

В «Карнавале» проходит ряд «давидсбюндлеров»<sup>1</sup> и типических «масок» (пьерро, коломбина, арлекин). И везде можно «найти» первоначальную тему, хотя непосредственно ни одна «маска» как вариация не воспринимается.

В «Карнавале» проявляется еще одна существенная черта музыки Шумана — сочетание фантастических образов с бытовым (танцевальным) жанром. Это — характерное сочетание, отмечаемое обычно в художественных литературных образах Гофмана. У Шумана в «Карнавале» музыкально-танцевальный жанр дается не просто, как бытовой танец, а как опосредствованное выражение образа отдельной «маски».

В этом проявляется тонкая ирония Шумана, глубоко присущая ему, как и многим поэтам-романтикам.

Начинается «Карнавал» музыкальным «введением» («Préambule»). Заканчивается он блестящим «Маршем давидсбюндлеров», выступающих против «филистимлян».

Напрасно было бы искать единую симфоническую линию музыкального развития «Карнавала», наподобие «Симфонических этюдов». Финал «Карнавала» совершенно ясен по содержанию и прекрасно музыкально подготовлен. Но это не симфонический финал, завершающий развитие предшествующих частей, а новая и последняя музыкальная картина, закачивающая отдельные «карнавальные» эпизоды общим шествием «масок» — необычайно ярким, пестрым и фантастическим.

«Карнавал» позволяет говорить и о своеобразной «программности» музыки Шумана, программности отдельных картин, в ко-

<sup>1</sup> Кроме Флорестана и Эвзебия здесь встречаются Шопен и Паганини, очень тонко зарисованные скупыми музыкальными штрихами.

торых, впрочем, не излагаются ни события, ни действия, а рисуются портреты (символы) и состояния (настроения).

Как уже говорилось, «Карнавал» представляет собою не только вариации, но и характерный для фортепианного творчества Шумана цикл музыкальных миниатюр. Подобных циклов у Шумана несколько, начиная с упоминавшихся «Мотыльков» (1829) и кончая «Крейслерианой» (1838). Если первый цикл пьес связан с образами романа Жан-Поля, то последний — с образом одного из героев рассказов Гофмана, сумасшедшего капельмейстера Крейсlera<sup>1</sup>.

Между «Мотыльками» и «Крейслерианой» (это же можно сказать и в отношении таких фортепианных циклов, как «Танцы давидсбюндлеров» ор. 6) много общего в идейно-художественном отношении. По существу все это — варианты фантастического Карнавала, в котором пестрой вереницей проходят лица и маски, либо созданные возбужденной музыкальной фантазией Шумана, либо вдохновившие его фантазию со стороны.

Во всех этих произведениях танцевальные жанры составляют музыкально-бытовую основу, на которой как бы вышиваются фантастические музыкальные узоры, сочетающие тонкую передачу нежнейших оттенков настроения с подчас грубоватым и нарочито резким гротеском. Безудержная порывистость Флорестана сменяется элегической мечтательностью Эвзебия.

В «Танцах давидсбюндлеров» каждый отрывок сопровождается указанием, принадлежит ли он Флорестану или Эвзебию, но и без этих указаний не составило бы труда определить «авторство» одного из них. Для этого вполне достаточно привести лишь несколько начальных тактов из двух расположенных рядом «танцев» (прим. 69 а, б):

Разумеется, в первом примере дан образ Эвзебия, а во втором — образ Флорестана.

Из трех указанных циклов «Мотыльки» — наиболее непосред-

a) *Jnnig* Шуман. Танцы давидсбюндлеров

69

<sup>1</sup> См. «Историю кота Мурра» Гофмана.

## 6) Mit Humor



ственные и наивны в музыкально-программном отношении. Характерен финал этих пьес. В нем сопоставляются старые патриархальные немецкие танцы («Grossvater Tanz») с современным «романтическим» вальсом..

«Танцы давидсбюндлеров» и особенно «Крейслериана» в композиционном и музыкально-стилистическом отношении представляются более цельными, хотя и более сложными. Здесь Шуман интересуется преимущественно передачей в музыкальных образах собственных ощущений-настроений, скрываясь под именами давидсбюндлеров или Крейсера. Поэтому прав один из исследователей фортепианного творчества Шумана, когда говорит, что «Крейслериану» Шуман мог бы гораздо вернее назвать «Шуманианой»<sup>1</sup>.

Чрезвычайно усложняется в «Крейслериане» ритмическое строение пьес, что заметно искажает их танцевально-жанровую основу и делает весь музыкальный облик этого цикла более причудливым по сравнению с другими.

«Мотыльки», «Танцы давидсбюндлеров», «Крейслериана» — циклы фортепианных пьес в самом точном смысле этого слова<sup>2</sup>: они исполняются всегда полностью с начала до конца. Другие известные «циклы» Шумана скорее являются сборниками фортепианных пьес, из которых можно исполнять любую на выбор. Таковы, например, «Фантастические пьесы», «Детские сцены», «Лесные сцены», «Ночные отрывки», «Картинки с востока» и т. п.

Все эти сборники объединены внешне либо специальной задачей (пьесы для детей), либо музыкальным колоритом («Лесные сцены», «Восточные картинки»), либо общностью настроения-фантазии («Ночные отрывки», «Фантастические сцены»). Но в музыкально-тематическом и в музыкально-стилистическом отношении каждая из многочисленных пьес вполне самостоятельна и индиви-

<sup>1</sup> Р. Геника, Шуман и его фортепианное творчество.

<sup>2</sup> Как, например, циклы песен на слова одного поэта или, с другой стороны, классические сонатные циклы, требующие исполнения всех частей одной сонаты.



дуальна. Здесь перед Шуманом открывалось громадное поле для выражения в самых лаконичных формах его глубоких и разнообразнейших музыкально-романтических идей.

Преобладают в указанных сборниках пьесы лирического и фантастического характера (например, гениальные миниатюры «Wagum?» или «Traumes Wirren»<sup>1</sup> из «Фантастических пьес»), но встречаются отрывки и повествовательные и бурно-драматические («Fabel» и «Aufschwung»<sup>2</sup> из того же сборника).

Своеобразны два «детских» сборника Шумана. Если «Альбом для юношества» в значительной степени может быть использован по назначению, так как его пьесы художественно и технически доступны «школьному возрасту», то «Детские сцены» значительно тоньше и сложнее. Это — пьесы для взрослых о детях, изображение детской жизни, детских чувств так, как они представляются взрослым. Замечательна художественная изобретательность Шумана и его глубокое проникновение в мир ребенка. В «Детских сценах» сочетаются необыкновенная безыскусственность музыки и найвность выражения с исключительной точностью в передаче нежнейших оттенков настроений. Некоторые из «Детских сцен» с полным основанием пользуются славой музыкальных шедевров Шумана. Это относится в первую очередь к поэтичнейшей «Träumerei» («Сновидение») с ее простой и восхитительной мелодией. Только из сокровищницы народного музыкального творчества мог почерпнуть Шуман этот чудесный, благоухающий, до конца правдивый в своей непосредственности художественный образ...

Невозможно и неразумно касаться всех фортепианных пьес Шумана, хотя многие из них представляют большую музыкальную ценность. Таковы, например, яркая и своеобразная «Токката», тонкие «Арабески» и «Юморески», интересные «Новелетты», популярный «Венский карнавал».

Важнее остановиться на крупных сочинениях Шумана — на его сонатах, фантазиях и концерте с оркестром.

Из трех фортепианных сонат Шумана<sup>3</sup>, законченных почти одновременно (в одном и том же 1835 г.), наибольший художественный интерес представляет *fis-moll*'ная (op. 11). Ее подзаголовок гласит: «Посвящается Кларе Флорестаном и Эвзебием».

«Ведущие» образы давидсбюндлеров получили в этой сонате одно из наиболее глубоких музыкальных претворений. Яркие и разнообразные черты Флорестана и Эвзебия проникают все части сонаты, все ее темы. «Дух Давидсбунда» накладывает выразительную печать на все произведение, сообщая ему взволнованный и мечтательный лирико-драматический характер.

Уже в интродукции первой части сопоставляются порывистость Флорестана и поэтичность Эвзебия. Из двух тем интродукции раз-

<sup>1</sup> «Отчего?» и «Смятенные грезы».

<sup>2</sup> «Басня» и «Порыв».

<sup>3</sup> *fis-moll* op. 11, *g-moll* op. 22, *f-moll* op. 14. Последняя в ранней редакции была названа Шуманом «Концертом без оркестра».

вивается музыкальное содержание всех частей сонаты, обогащаясь и усложняясь массой побочных эпизодических мыслей, свидетельствующих о клокочущей творческой фантазии автора, щедро разбрасывающей все новые и новые, бесконечно возникающие музыкальные идеи и неожиданные находки.

Представляя собой традиционный цикл в четырех частях, соната *fis-moll* в то же время далеко уходит от «классической схемы», используя основные мотивы интродукции как лейт-мотивы разных частей (особенно первой — *Allegro*, в котором господствует образ Флорестана, и второй — *Adia*, сугубо «эвзебианской» по лирическому характеру).

Внутри важнейшей первой части (сонатное *allegro*) также много своеобразия — в распланировании тематического материала (выделение «связующей» партии в самостоятельный эпизод, фрагментарная разработка «главной» партии в пределах экспозиции), в объединении всей части единой ритмической формулой, в фактуре, богатой полифоническими приемами, наконец — в нерасторжимой связи средств сонатно-тематического (мотивного) и вариационного развития музыкальных мыслей.

Так, например, уже указанная «фрагментарная» разработка главной партии между «связующей» и «побочной» является как бы вариацией ее<sup>1</sup> (прим. 70).

*Più lento* Шуман. Соната op. 11 *fis-moll*

<sup>1</sup> Ср. вариирование главной партии в последней (B-dur) сонате Шуберта.

*un poco ritenuto*

*a tempo*

Скерцо (с интермеццо) и финал *fis-moll'*ной сонаты менее глубоки по музыкальному содержанию, но и в них встречаются чудесные лирические эпизоды.

Острая порывистая ритмика окрашивает эти последние части глубоко «флорестановскими» тонами. Указанные лирические эпизоды вносят контрастные черты мечтательной поэзии, свойственной Эвзебию.

То же самое можно сказать и в отношении двух других фортепианных сонат. Но в *f-moll'*ной следует подчеркнуть крупные масштабы (она называется «большой» сонатой), свободу композиции и объединение всех частей одной темой (сочиненной Кларой Вик), изложенной в первоначальном виде в третьей части (как тема для вариаций). Скерцо в сонате *f-moll'* следует непосредственно за первым *Allegro*, что встретится и в композиции симфоний Шумана и, что уже отмечалось, в сонатах Шопена.

Наиболее свободно с точки зрения сонатно-циклической схемы построена монументальная «Фантазия» Шумана (1836), являющаяся наряду с «Фантазиями» Шуберта и Шопена замечательным образцом новой романтической крупной музыкальной формы.

Шуман отличал «Фантазию» от сонат не столько по содержанию и характеру музыки (его сонаты в этом отношении также достаточно «фантастичны»), сколько по композиции, в которой он хотел быть максимально независимым от схем.

Все же его «Фантазия» (в отличие от шопеновской) состоит из нескольких более или менее самостоятельных частей.

Всей «Фантазии» предпослан следующий эпиграф (из Ф. Шлегеля):

...«Сквозь всю пестроту земных звуков  
Пробивается тихий тон,  
Доступный лишь чуткому уху...»

Этот «таинственный» тон, который должен расслышать в пестрой яркости музыкальных образов только чуткий, посвященный слух Клары, проходит, варьируясь, сквозь все части «Фантазии», то скрываясь в средних голосах, то выступая «на поверхность» (прим. 71 а, б).

Сочинение «Фантазии» было связано у Шумана и с образом Бетховена, памяти которого она (по первоначальному варианту) посвящалась. Отсюда и названия ее частей («Руины», «Триумфальная арка», «Звездный венец»), позже уничтоженные Шуманом.

Поэтому можно говорить о сочетании в «Фантазии» как бы двух «планов» — глубокой философской идеи (определившей монументальность музыкальной концепции) и не менее глубокой лирической струи (объединившей все части «Фантазии» единым романтическим чувством). В этом сочетании двух «планов» заключается своеобразие музыкального содержания «Фантазии» — очень сложного как по композиции разнородного тематического материала, так и по использованию музыкально-жанровых характеристик обра-

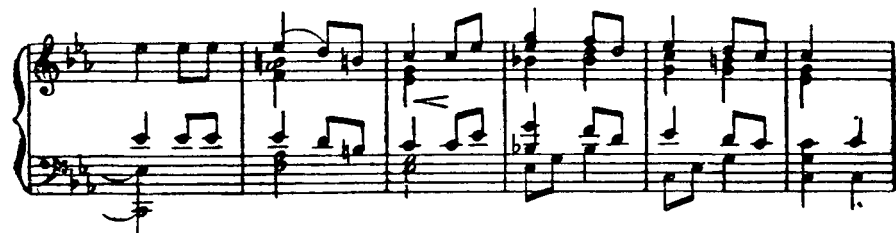
а)

Шуман. Фантазия op. 17

71



6) Im Legendenton



зов (сказочно-повествовательный характер второй части, триумфально-торжественный характер третьей части, лирическая глубина и драматическая порывистость крайних частей, в которых заметно проглядывают черты Флорестана и Эвзебия).

Значительно проще «Фантазии» фортепианный концерт с оркестром, написанный Шуманом в 40-х гг. (издан в 1847 г.). В этом произведении, которое Шуман в одном из писем к Кларе назвал «чем-то средним между симфонией, концертом и сонатой», важно отметить несколько характерных черт: 1) стремление избежать поверхностной виртуозности в изложении фортепианной партии, 2) желание подчеркнуть художественную роль оркестра, как участника ансамбля, и поэтому особое внимание к тесной связи партии солиста и сопровождения<sup>1</sup>, 3) усиление симфонических тенденций в смысле более глубокой разработки музыкального материала и подчеркивания драматических, а не внешне красочных, декоративных сопоставлений, 4) вместе с тем пользование вариационными средствами раскрытия музыкального содержания, разнообразного показа основной темы, 5) свободное композиционное строение, ритмическую остроту и жанровость некоторых образов (вальс в финале).

<sup>1</sup> Эта тенденция характерна, с одной стороны, для концертов Мендельсона, а с другой — для концертов Листа.

В фортепианном концерте Шуман выходит за пределы сольной, камерной фортепианной литературы. Рамки последней стали ему к концу 30-х гг. тесны, его новые музыкальные мысли и художественные идеи требовали выхода за границы фортепианных средств изложения. Шуман обращается с начала 40-х гг. почти одновременно к симфонии и к инструментальному ансамблю.

Но особый «промежуточный» этап занимает в его творческой эволюции вокальная лирика, которой он посвятил все силы своей поэтической музыкальной фантазии в 1840 г.

## 5. «Год песен» Шумана. Характерные черты вокальной лирики Шумана и ее пути. Песенные циклы Шумана и более крупные вокально-инструментальные камерные жанры (баллады-кантаты).

Вокальная лирика оказалась значительнейшей областью музыкального творчества Шумана, хотя он пришел к ней через десять с лишним лет после начала своей композиторской деятельности.

В то время как Шуберт писал песни в течение всей своей творческой жизни, Шуман уделил этой области композиции лишь один год (1840-й), в течение которого сочинил около 130 песен, в том числе все известные «циклы»<sup>1</sup>. Поэтому значение вокально-лирического жанра, его удельный вес, его влияние на другие области музыкального творчества у Шуберта несравненно шире, чем у Шумана. Тем не менее в общей эволюции немецкой художественной песни XIX в. вокальная лирика Шумана занимает громадное место.

Причина этого заключается прежде всего в том, что в песнях Шумана с поразительной глубиной раскрылось его исключительное музыкально-поэтическое дарование и его облик художника-романтика, склонного к непосредственному выражению своих душевных мыслей и чувств. С другой стороны, в эволюции немецкого музыкального романтизма вообще роль вокальной лирики, художественной песни исключительно важна.

Недаром Гейне — один из тончайших немецких поэтов «романтической эпохи» — назвал немецкую песню, наряду с немецкой философией, выражением «полнейшего расцвета немецкого духа».

Среди большого количества лирических (сольных) песен Шумана достаточно выделить несколько характернейших, чтоб уяснить основные черты вокального и фортепианного стиля большинства.

Лучшие из песен Шумана, написанных в 1840 г., связаны со знаменательным событием его личной жизни: окончанием «борьбы за Клару» и женитьбой на ней. Названия известнейших «циклов песен» Шумана указывают на тот круг чувств и переживаний, которыми был захвачен композитор. Это «Мирты»<sup>2</sup> (ор. 25) на слова разных поэтов, «Любовь и жизнь женщины» (ор. 42) на тексты Шамиссо и «Любовь поэта» (ор. 48) на тексты Гейне.

<sup>1</sup> Шуман сочинял песни и в последующие годы, но с несравненно меньшей интенсивностью и далеко не всегда сольные-лирические.

<sup>2</sup> Мирты — вечнозеленые растения с душистыми белыми цветами. В обряде украшения невесты венки из мирт играл большую роль.

К указанным циклам следует прибавить «Круг песен» (ор. 39) на слова Эйхендорфа<sup>1</sup>.

В каждом из этих циклов-сборников можно отметить особенно популярные песни, в то же время весьма разнообразные по характеру («Орешина», «Лотос», «Лунная ночь», «Я не сержусь», «Во сне я горько плакал»). Но, кроме того, два из «циклов песен» («Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта») больше связаны сюжетно и композиционно, чем другие, представляющие скорее «сборники», нежели «циклы».

Цикл «Любовь и жизнь женщины» состоит из восьми песен, в которых с большой глубиной и сдержанностью раскрываются чувства влюбленной женщины, мечтающей о семейной жизни, о счастье материнства. Последняя песня неожиданно и сразу развивает все надежды и грезы: любимый умер, одинокой несчастной женщине остались лишь воспоминания.

Фортепианная концовка, заключающая весь цикл возвращением к мелодии первой песни, подчеркивает мотив воспоминаний о былом счастье с особенной силой.

Цикл «Любовь поэта», состоящий из 16 песен, тщательно отобранных из 65 стихотворений Гейне («Лирическое интермеццо»), передает чувства поэта, узнавшего об измене любимой девушки и тоскующего в одиночестве, поверяющего свое отчаяние, свои рыдания лишь цветам и сновиденьям. В этом цикле смена счастливых чувств горестными дана с большой последовательностью, с драматическим нарастанием.

Самостоятельное фортепианное заключение этого цикла, не связанное мелодически с какой-либо определенной его песней, вырастает из их последовательности чрезвычайно закономерно, завершая весь цикл полной глубокого настроения «музыкой без слов».

Но не только в заключительных «отыгрышах», а и в сопровождении вокальной партии фортепиано выполняет возросшую художественную роль как вполне равноправный участник музыкального ансамбля. Эта тенденция, определенно наметившаяся в песнях Шуберта, теперь получает дальнейшее развитие, питаясь богатейшей фортепианной творческой практикой Шумана.

По сравнению с песнями Шуберта, вокальная лирика Шумана более тонка в смысле передачи настроений. Ближе всего она к последним «Лебединым песням» Шуберта на тексты Гейне («Двойник» и др., прим. 72 а, б).

Но народная основа песен Шумана остается прочной и вполне ощутимой, несмотря на декламационный характер многих вокальных партий.

Образам природы, как и образам народной поэзии, Шуман своей музыкой придает чрезвычайно тонкий колорит, романтически неопределенный, зыбкий, обычно томительно-мечтательный, а иногда драматически сгущенный.

<sup>1</sup> Эйхендорф и Шамиссо — популярные немецкие поэты-романтики творчество которых (как и Гейне) было близко лирическим чувствам Шумана.

Шуберт „Ее портрет“ (Гейне)

а) *p*

Пор-трет е-е я дол-го рас-сма-три-вал в меч-тах.

72

И та-хо жизнь про-сну-лась

*cresc.*

в ми-лых зна-ко-мых чер-тах.

б) *p*

Во сне я горь-ко пла-кал. Мае

*pp.*



окилось, что ты у-мер - ла Прос-лул-ся, а

*pp*

всё по ла-ни-там сле-за за сле-зо-ю тек-ла.

*ritardando*

Богата гармоническая сторона песен Шумана, исключительно разнообразно их ритмическое строение, что вместе с тонкой и интонационно-выразительной декламацией сообщает им своеобразную и неповторимую прелесть.<sup>1</sup>

В конце 40-х гг. Шуман начал проявлять интерес не только к сольным песням, но и к ансамблям и более крупным вокально-камерным формам типа кантат.

В 1849 г. он пишет довольно известный сборник песен для соло и ансамбля под названием «Испанский лидершпиль». Музыка его, впрочем, не отличается большой оригинальностью «локального колорита». К 1851-52 гг. относятся более значительные «баллады» для разных вокальных составов, а также для мелодекламации с фортепиано. Некоторые из баллад достигают солидного объема, как, например, баллада «Проклятие певца» (на сюжет стихотворения Уланда), состоящая из 14 номеров для соло, ансамбля и хора с сопровождением оркестра. Это, по существу, большая светская романтическая кантата.

Такого же типа кантата-сказка «Паломничество Розы» (1851), в двух частях с пятью «действующими лицами», хором

<sup>1</sup> Среди немецких композиторов, младших современников Шумана, выделялся Роберт Франц (1815—1892), вдохновившийся его вокальной лирикой и написавший (начиная с 1843 г.) свыше 350 песен, очень близких по своему характеру и музыкальному стилю шумановским образцам.

Наряду с известным «балладником» Карлом Леве (современником Шуберта, но на много его пережившим), Франц занимает «вторую линию» немецкой художественной песни первой половины XIX в.

Многочисленные песни Шпора, как и баллады Маршнера, значительно уступают творчеству указанных двух представителей немецкого вокально-камерного жанра.

и оркестром. Ее музыка (как и текст) наивно-сентиментальна и выдержана в народно-бытовых тонах.

Слабая сторона всех подобных композиций Шумана — отсутствие подлинного драматического развития, что придется отметить и в его других крупных инструментально-вокальных жанрах.

## **6. Инструментальные камерные ансамбли Шумана. Его симфоническое творчество: развитие принципов романтического симфонизма, вопрос о «программности» музыкального содержания.**

Подобно Шуберту и Мендельсону, Шуман довольно много работал в области инструментального камерного ансамбля. Но интерес к этому роду творчества проявился у Шумана только в 40-х гг., когда он уже все «выжал» из фортепиано и жаловался, что рамки одного инструмента тесны для его художественной фантазии, для его новых музыкальных идей.

В 1842 г. Шуман очень быстро сочинил пять крупных ансамблей (три струнных квартета, фортепианный квартет и фортепианный квинтет); в 1847 г. сочинены два известных трио для фортепиано, скрипки и виолончели (d-moll и F-dur). Третье фортепианное трио относится к 1851 г., когда были написаны и две скрипичных сонаты.

Лучшие среди инструментальных ансамблей Шумана те, в которых значительную роль играет фортепиано. Участие этого инструмента, великолепно изученного Шуманом и вдохновлявшего его на замечательные романтические пьесы, определило в значительной степени художественные достоинства фортепианных ансамблей. Каждый из этих ансамблей отличается своими индивидуальными музыкальными чертами, но все вместе они дополняют тот композиторский облик Шумана, который ярко раскрыт всем его фортепианным творчеством предшествующего периода<sup>1</sup>.

В больших ансамблях сказывается усиление у Шумана в его наиболее зрелые годы интереса и внимания к композиционной стороне музыкального произведения, к работе над структурой, над формой. Это видно уже из того, что лучшие ансамбли Шумана написаны исключительно в крупных сонатно-циклических формах, значительно развитых даже по сравнению с его сонатами для одного фортепиано<sup>2</sup>.

Но Шуман, упорно работая над формой своих ансамблей, меньше всего думал о покорном следовании традициям. В некоторых из указанных произведений (например, в трио F-dur) разрыв с традиционными схемами осуществлен весьма смело и даже резко. В других заметны противоречия между стремлением к «классиче-

<sup>1</sup> Интересно отметить, что партия фортепиано постепенно занимает в ансамблях Шумана все большее место: от «нуля» в струнных квартетах до «трети» в трио и даже «половины» в скрипичных сонатах.

<sup>2</sup> В «сюитной» форме Шуманом написаны два ансамбля («Фантастические отрывки» для фортепианного трио и «Сказки» для фортепиано, кларнета и альты), довольно ярких по музыке, но не занимающих сколько-нибудь значительного места в его общем музыкальном наследстве.

ской» ясности, пластичности изложения и органической потребностью непосредственности в выражении художественных идей.

В блестящем Es-dur'ном квинтете, в котором преобладает «флорестановский дух», побеждает все же конструктивное начало над присущей Шуману «игрой». В поэтичном, более «эвзебианском» фортепианном квартете (тоже Es-dur'ном) Шуман находит гармоническое равновесие, добившись законченной пластической формы для выражения «свободно витающих» музыкальных мыслей.

Как всегда замечательны по непосредственности высказывания медленные лирические части циклов; более надуманными кажутся финалы.

Что касается трех фортепианных трио, то d-moll'ное наиболее близко к Мендельсону (хотя и в нем есть острые контрасты и изысканная ритмика); F-dur'ное — весьма тонкое, как бы рассчитанное на исполнение среди избранных ценителей в узком кругу, а не на концертной эстраде; g-moll'ное считается «неоромантическим» благодаря яркой и порывистой внешности сжатой первой темы (прим. 73).



Область инструментального камерного творчества Шумана должна быть отмечена не только потому, что в ней композитор дал ряд превосходных художественных произведений, но и потому, что в более крупной симфонической области он обнаружил органически присущую ему «камерность» музыкального мышления.

Однако поворот от фортепиано к ансамблю и оркестру был вызван стремлением Шумана именно преодолеть тесные рамки «камерности».

В песнях Шуман высказал все свои задушевные интимные мысли и чувства. В этом смысле песни дополнили и расширили сферу его глубоко-субъективного фортепианного творчества. Теперь Шуман хотел говорить не столько о своих личных переживаниях, сколько о более общих и широких художественных идеях. Он хотел говорить о своей стране, о своем народе, о себе как о художнике, в творчестве которого выражаются глубокие общественные тенденции.

В письме к Кларе Вик перед свадьбой Шуман пишет о «совершенно новых путях в музыке», которые открываются перед ним. Еще интереснее его другое письмо к ней же:

«Все, что происходит в мире — пишет Шуман — оставляет след во мне: политика, литература, люди. Обо всем этом я думаю на свой лад, и мысли мои отражаются в моей музыке; вот почему ее иногда трудно понять. Она связана с интересами — далеко отстоящими, но важными, внутренними мне событиями современности. Я хотел бы, чтобы находили их выраженными в моих произведениях».

В этом отношении развернувшееся с начала 40-х гг. симфоническое и музыкально-драматическое творчество Шумана весьма показательно.

Среди четырех симфоний Шумана мы не найдем ни одной героической, подобной бетховенской. Мы не найдем в них также ярких оркестровых красок, свойственных симфоническому творчеству Берлиоза, Листа, даже Мендельсона.

С другой стороны, в симфониях Шумана много лирической глубины, драматической порывистости, жанровой прелести. Простые напевные народного склада мелодии сочетаются с острыми и ритмически прихотливыми мелодиями подчеркнуто индивидуального характера. Нежные лирические *Adagio* (средние части) противопоставляются крайне резким *скерцо*.

Симфонии Шумана наиболее близки Шуберту (чья *C-dur*'ная симфония оказала на Шумана непосредственно сильное влияние). Но от Шуберта симфонии Шумана поворачивают не к Листу, а к Брамсу, первая симфония которого написана двадцать лет спустя после смерти Шумана.

Каждая из четырех симфоний Шумана, несмотря на ряд общих музыкально-стилистических черт, отличается индивидуальным характером. Первая (*B-dur*), названная самим Шуманом «Весенней», наиболее светла и жизнерадостна; вторая (*d-moll*<sup>1</sup>) — отличается глубоким драматизмом своего содержания и смелостью композиции; третья (*C-dur*) — наиболее монументальна и широка по идее; наконец, четвертая (*Es-dur*), обычно называемая «Рейнской», вызывает противоречивые чувства соединением камерной «жанровости» первых трех частей и внешней «помпезности» финала (пятая часть), к которому ведет весьма «туманный» и не лишенный романтической мистики переход, навеянный картиной кельнского собора и религиозной процессии (четвертая часть).

«Весенняя» симфония написана Шуманом в начале 1841 г., в счастливейший период его жизни. По богатству музыкальных мыслей, живости изложения, непосредственности передачи чувств *B-dur*'ная симфония должна быть отнесена к самым ярким произведениям Шумана.

Образ весенней природы, зеленеющего леса ассоциируется в фантазии художника-романтика с миром личных любовных переживаний и с миром народно-поэтических представлений.

Тема вступления (труба), по словам Шумана, является призывом к пробуждению природы. Вырастающая из этой темы главная партия *Allegro* дает основной образ весеннего оживления, приобретающий в финале симфонии блестяще-импровизационный фантастический характер (прим. 74 а, б).

Лирическим чувством проникнута вторая часть (*Larghetto*), в то время как побочные партии первой и последней частей напоми-

<sup>1</sup> *d-moll*'ная симфония написана в 1841 г. вслед за *B-dur*'ной, но переработана в 1851 г. Поэтому ее принято называть четвертой, что мешает правильному освещению ее места в эволюции симфонического стиля Шумана.

a) **Andante un poco maestoso** Шуман. Симфония В-дур

74

8

6) **Allegro molto vivace**

нают некоторые причудливые фортепианные образы Шумана (в частности, вторая тема финала почти «повторяет» один из эпизодов «Крейслерианы» (прим. 75).

Шуман Симфония В-дур

75

*p marcato*

Но особенно важной оказывается мелодия, появляющаяся в коде первой части симфонии (прим. 76).

Вырастая из всего предшествующего тематического материа-

Шуман. Симфония В-dur

76

ла первой части, эта простая напевная мелодия, сочетающая в себе черты бытовой немецкой песни и хорала, объединяет всю симфонию.

Таким образом, первая симфония приобретает большую цельность и художественную законченность, опираясь на крепкую народно-бытовую основу.

Подобные «народнические» тенденции обнаруживаются и в других симфониях Шумана, проявляясь в какой-нибудь теме народно-хорового склада, либо даже в отдельном песенном обороте.

Интересно, что аналогичные темы можно найти в той же «Крейслериане», откуда Шуман «взял» уже отмеченную выше мелодию финала, равно как и материал для одного из скерцо (симфонии С-dur).

Глубокая народно-бытовая основа шумановских симфоний приобретает исключительное значение в свете его приводившихся высказываний. Если его фортепианное и песенное творчество основывается на музыкально-бытовых жанрах или народно-песенных интонациях, то в отношении его симфоний можно говорить о принципиально новом обращении к образам народного музыкального искусства. Последние должны были помочь Шуману выразить расширившийся круг идей, связанных с эволюцией его художественного мирозерцания от «личного» к «общественному», которое немецким романтикам всегда представлялось «национальным», а не «всечеловеческим».

Вот почему идейная база шумановского симфонизма уже бетховенского обращения через симфонию ко всему человечеству. Вот почему Шуман не мог создать героической симфонии; вот почему его симфонии оказались более «камерными» по сравнению с бетховенскими.

Наиболее монументальной из шумановских симфоний является третья — С-dur. В ней он добился наибольшей пластичности и законченности формы. Это было для композитора принципиально важным, так как в С-dur'ной симфонии он стремился показать

борьбу своего «творческого духа» против разрушительной болезни и его окончательную победу. 1846-й г., когда сочинялась эта симфония, был действительно годом тяжелой борьбы Шумана против возобновившихся нервных припадков.

Таким образом, основная идея *C-dur*'ной симфонии Шумана в значительной степени близка идее *c-moll*'ной симфонии Бетховена. Но в выражении этой идеи Шуман с его склонностью к лирике, с его романтической «раздвоенностью» не мог подняться до бетховенской героической мощи и достичь ее драматической силы. Хотя *C-dur*'ная симфония, по словам Чайковского, и является «сильной, глубокой и потрясающей», в ней Шуман только внешне приближается к художественной концепции Бетховена, так как по существу, органически, всей своей творческой индивидуальностью он чужд ей. Там, где Шуман хочет преодолеть лирические стороны своей природы, его музыка теряет свежесть, делается надуманной, монотонной. Там же, где Шуман «разрешает» себе быть откровенным, там его музыка снова приобретает лирическую глубину. Громадного динамического подъема, приводящего у Бетховена к исключительной яркости и мощи финала, Шуман достичь не мог. Отдельные мысли заслоняют в его симфонии общую линию развития, кульминационные моменты не концентрируют внимания, а рассеивают его. Сам Шуман говорит, что переделывал некоторые места симфонии по пяти-шести раз, проводя над ней бессонные ночи. Но все трудности в разрешении основного идейного замысла не лишают симфонию *C-dur* прекрасных музыкальных качеств. Ее средние части — скерцо и *Adagio* — особенно выразительны и поэтичны.

Исключительной яркостью музыки и смелостью композиции отличается в т о р а я *d-moll*'ная симфония Шумана. Отдельные части ее он связал, перенося и варьируя разнообразный тематический материал. Так, например, музыка вступления перенесена в медленную часть (романс), эпизод из разработки первой части — в финал и т. д.

Этим Шуман преодолевает «новеллистическую» расплывчатость в изложении бушевающих его музыкальных мыслей. С другой стороны, тематическая «перекличка» частей дала ему возможность очень свободно обращаться с традиционной циклической схемой симфонии (в крайних частях в сонатных *allegro* отсутствуют оформленные репризы; в первой части, кроме того, нет и определенной побочной партии; перед финалом вставлен «переходный» эпизод на материале главной партии первой части и т. д.).

Однако все четыре симфонии Шумана цикличны и все они состоят из обычных четырех частей (кроме *Es-dur*'ной, где финалу предшествует «специальная» часть полифонического склада, изображающая торжественный «крестный» ход). Во всех симфониях (кроме той же *Es-dur*'ной) первому *Allegro* предшествует медленное вступление. Скерцо помещается то на втором месте, то на третьем. Некоторые скерцо имеют два трио. Из прекрасных медленных частей надо особенно выделить «Романс» *d-moll*'ной симфонии, начи-

нающийся и заканчивающийся проникновенной мелодией народнопесенного характера (прим. 77).

Шуман, Симфония d-moll. Романс

77

Кроме четырех симфоний, Шуман написал семь симфонических увертюр, лучшие из которых связаны с его музыкально-драматическими произведениями («Геновева», «Манфред», «Фауст»). Они должны быть рассмотрены в следующем разделе.

7. Музыкально-драматические жанры и их общая характеристика: Оратория («Рай и Пери»), музыка к поэме («Манфред», и «Фауст»), опера («Геновева»). Заключение — борьба вокруг «дела Шумана» после его смерти.

Стремление Шумана к расширению рамок творчества привело его, с одной стороны, к симфонии, а, с другой, к музыкально-драматическим формам. Как многие немецкие романтики, Шуман часто мечтал о создании оперы, но отсутствие настоящего театрально-сценического чутья мешало ему в этом.

«Театральность» в плохом смысле слова (ложный пафос, блестящая, но пустая оболочка, декоративная мишура) отталкивала Шумана. Ему легче было взяться за ораторию, чем за оперу.

Но «библейский» ораториальный жанр также не прельщал романтической фантазии Шумана. В одном из писем он признавался, что хочет писать ораторию «не для молитвенного собрания, а для



веселых людей». Сюжет для такой оратории Шуман нашел в поэме ирландского романтика Томаса Мура «Лалла Рук». Сочиненное по этому сюжету большое произведение для солистов, хора и оркестра — «Рай и Пери» — Шуман назвал в письме не ораторией, а «каким-то новым жанром для концертного зала».

В пятидесятые годы Шуман писал о намерении сочинить большую немецкую народную ораторию на тему «Лютер», но вместо этого появилась патриархальная сентиментальная «сказка» кантатного типа «Странствование Розы».

Более продуктивно Шуман работал над жанром «музыки к пьесам». Впрочем у Шумана это была «музыка к поэмам». Крупнейшими произведениями такого рода являются: «Сцены из «Фауста», сочинявшиеся Шуманом в течение десяти лет с большими перерывами (1844—1853), и музыка к драматической поэме Байрона «Манфред» (для чтецов, хора и оркестра). Последнее произведение наиболее интересно и ярко по музыке.

Наконец, во второй половине 40-х гг. Шуман решил написать оперу. Он перебрал много сюжетов и остановился на историко-легендарной драме Геббеля «Геновева». Опера была написана в 1847-1848 гг. не без влияния Вагнера, с творчеством которого Шуман мог в Дрездене хорошо познакомиться. Премьера «Геновевы» состоялась в Лейпциге в конце июня 1850 г. Успех спектакля был невелик.

Во всех крупных музыкально-драматических произведениях Шумана нетрудно найти общие характерные черты: преобладание лирического тона над драматическим, преобладание напевности над декламационностью, незначительная роль речитативов, большая содержательность не только вокальных, но и оркестровой партий, драматичность симфонических увертюр.

«Рай и Пери» (1843) состоит из трех частей, в которых излагается история «падшей души», томящейся по раю. Пери должна скитаться по земле, чтоб найти самое драгоценное, перед чем откроются для нее двери рая. В первой части душа Пери пролетает над Индией, находящейся во власти тирана. Молодой герой, пытающийся восстать против жестокости, убит в сражении. Каплю его крови Пери несет в небеса. Во второй части душа Пери пролетает над Египтом, пораженным чумой. Юноша умирает на руках возлюбленной, самоотверженно ухаживающей за ним. Последний вздох умирающего, подхваченный Пери, все же рая перед ней не открывает. В третьей части душа Пери пролетает над Сирией. Здесь она видит готовящееся преступление. Но закоренелый разбойник вспоминает свое детство и проливает слезы раскаяния. Одна из его слезинок оказывается достаточной, чтоб, наконец,пустить Пери в блаженные райские сады.

Романтико-нравоучительный сюжет дал Шуману возможность проявить все свое богатейшее музыкально-лирическое дарование. Три отдельных чрезвычайно колоритных картины объединены лишь образом Пери — мятущимся, ищущим, но однообразным по характеру и по настроению с начала до конца. Первое соло Пери (№ 2)

раскрывает весь ее образ с большой лирической теплотой. Отдельные драматические эпизоды (смерть героя в первой части, картина чумы) заслоняются большим количеством лирических номеров (юноша и девушка во второй части), красивых хоров (хор райских гурий в третьей части) и тонких оркестровых вступлений к отдельным сценам.

При сопоставлении драматических и лирических сцен Шуманом невольно подчеркиваются последние, так как музыка их более выразительна (например, стоящие рядом хоры завоевателей и «оплакивателей» в первой части).

Чрезвычайно лирично оркестровое вступление к оратории, напоминающее некоторые страницы музыки Чайковского (прим. 78):

Andante Шуман. „Рай и Пери“ Вступление

Несравненно более драматичны увертюры к «Фаусту» и особенно к «Манфреду». Последняя с чрезвычайной интенсивностью раскрывает трагический образ романтического героя с его мучительными сомнениями и непримиримыми противоречиями. Манфред романтически дерзок, но бессилён в своей борьбе с судьбой, с небом. Он погибает разочарованным в жизни, тоскующим по неизвестному.

В увертюре к «Манфреду» Шуман нашел прекрасные музыкальные образы для выражения сложных переживаний своего героя — то мрачного, то порывистого, то предающегося томительным мечтаниям, то скептически насмехающегося над жизнью. Образу Манфреда противопоставлен мистический образ древневосточной богини Астарты, символизирующей неумолимость судьбы — смерти.

В дальнейшей музыке к поэме симфоническая роль оркестра исключительна, поскольку и сам Манфред и другие «персонажи» не поют, а декламируют под музыку оркестра (мелодекламация). Во всех таких сценах (а их громадное большинство) оркестровая партия раскрывает их внутреннее психологическое содержание, не только усиливая впечатление от текста, но и помогая понять его во всей глубине, не передаваемой словом.

Такое отношение к выразительным средствам музыкальной речи, превосходящим речь словесную, крайне характерно для романтической эстетики. Шуман в «Манфреде» убедительно продемонстрировал художественную обоснованность такого взгляда, создав ряд прекрасных музыкально-психологических картин различного содержания и настроения: лирическая музыка появления чудесного призрака (№ 2), жанровая картина пастушеской идиллии (наигрыш швейцарского пастуха, пасущего стадо коров на гористых альпийских лугах (№ 4), фантастическая музыка явления феи Альпы (№ 6), таинственная музыка взывания к Астарте (№ 10), наконец, музыка сцены прощания с солнцем, составленная из обрывков мыслей, из «клочков» (№ 13). Все перечисленные номера наполнены декламацией Манфреда, философствующего с самим собой и с вызванными им духами.

Из хороших эпизодов наиболее значительны № 2 (Заклинание духов — мрачный унисон четырех басов) и заключительная сцена смерти Манфреда (№ 15). В последней противопоставлены разговорный диалог Манфреда с аббатом, тщетно пытающимся «спасти» душу умирающего, и католический успокойный хор (Requiem), сопровождаемый органом<sup>1</sup>.

В целом музыка к «Манфреду» весьма самобытна, как и свободная композиция всего произведения, начиная от «вызывающих» вступительных тактов увертюры и кончая «похоронным» хором над трупом романтического героя.

Лист выделял «Манфреда» из всех сочинений Шумана, считая его музыку наиболее новаторской, близкой к установкам «веймарской» школы.

Музыка к «Фаусту» Шумана названа «сценами». Ее сочинение потребовало у Шумана многих усилий и долгого времени. Результат получился очень неоднородный. Если драматичную увертюру и первые шесть номеров (две части), написанные в 1844 г., можно отнести к творческим достижениям Шумана, то семь номеров грандиозного финала (третья часть, написанная в 1853 г.) не оправдали громадного творческого напряжения уже тяжело больного композитора. Самая задача выразить музыкально-хоровыми средствами философскую глубину полного таинственности заключения гетевской поэмы оказалась непосильной. Туманные мистические хоры чрезвычайно абстрактны и надуманны.

В первых частях, напротив, можно выделить весьма эмоциональные и яркие эпизоды. Таковы — первая сцена (объяснение в любви), драматичные переживания «падшей» Гретхен в соборе, угрызения совести, слезы раскаяния, наконец, сцена смерти Фауста, подымающая образ гетевского героя до большой трагедийной высоты.

Все же музыка к «Фаусту» мало драматична. Образы Гретхен (первая часть) и самого Фауста (вторая часть) даны без значительного развития и отодвигаются на задний план чрезмерно раз-

<sup>1</sup> Все номера обозначены по немецкому изданию Петерса. Издание Юргенсона по нумерации сильно отличается.

бухшим финалом, превышающим по числу номеров и длительности обе первые части вместе.

Большой художественный интерес представляет опера Шумана «Геновева». По характеру своего сюжета она напоминает «Эврианту» Вебера, являясь дальнейшим развитием типа немецкой «большой» романтической легендарно-рыцарской оперы<sup>1</sup>. Уже Лист в одном из писем к Рубинштейну указывал на отсутствие в ней «драматической жизненности». И действительно, тот персонаж, который мог бы скорее всего драматизировать действие как наиболее активный (Голо), обрисован Шуманом недостаточно выпукло. Центральной фигурой явилась сама Геновева — пассивная жертва клеветы, одна из многих героинь-страдалиц. Ее партия очень музыкально-содержательна, но насквозь лирична. Роль ее мужа — рыцаря Зигфрида — малозначительна.

Все характерные черты музыкально-драматического стиля немецкой рыцарско-романтической оперы в «Геновеве» налицо: средневековая легенда, увенчанная христианской моралью, участие «чуда» в развязке драматической интриги, соединение бытового жанра и мрачной фантастики.

Из музыкально-драматических средств, применяемых Шуманом в «Геновеве», следует отметить значительную роль оркестровой партии, очень выразительной, хотя и однотонной по инструментовке, и введение лейтмотивной характеристики для обрисовки образа Геновевы.

Шуман мало пользуется речитативами, которые у него преимущественно напевны и незаметно переходят в ариозо. В композиции актов преобладают развернутые сцены, а не отдельные замкнутые номера.

Во всяком случае музыка «Геновевы» лишена острых драматических контрастов. Даже Геновева и Голо обрисованы с х о д н ы м и лирическими тонами. Наиболее драматична увертюра к опере — одно из лучших достижений симфонического творчества Шумана.

Таким образом, единственная опера Шумана, как и другие крупные музыкально-драматические произведения, указывают сильные и слабые стороны его художественного дарования, более лирического, чем драматического.

Значение Шумана не только в истории немецкой романтической музыки, но и в эволюции всего европейского романтического искусства — огромно. Сильнейшие влияния его художественного гения испытывали на себе лучшие русские композиторы (Чайковский,

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто:

Рыцарь Зигфрид, отправляясь в крестовый поход, поручает заботу о своей жене Геновеве ближайшему другу Голо. Последний влюблен в Геновеву, но, будучи отвергнут ею, замышляет коварную месть. Он доносит Зигфриду о мнимой измене Геновевы. Это же подтверждает в гаданье и старая колдунья Маргарита — мать Голо. Оскорбленный Зигфрид поручает Голо казнить изменницу. Только чудо спасает невинно страдающую Геновеву. Зигфрид убеждается в коварстве Голо и спешит в замок, чтоб убедить Геновеву от смерти. Разоблаченный преступник скрывается.

Бородин, Балакирев), норвежец Григ, не говоря уже о немецких музыкантах.

Среди последних возникла борьба «за Шумана». Вдова композитора, враждебно относившаяся к Листу и его «школе», всегда подчеркивала, что единственным «настоящим» последователем Шумана является Брамс. Шуман первый указал на него всему музыкальному миру в своей статье, носившей символическое название «Новые пути» (1853).

Но Лист не «уступал» Шумана, считая его по взглядам на задачи музыкального искусства и по практической творческой работе более близким радикальному «веймарскому» направлению. Листу удалось превратить бывшую шумановскую газету в орган «веймарской школы».

В 1859 г., торжественно празднуя в Веймаре двадцатипятилетие со дня основания этой газеты, Лист поставил «Геновеу» Шумана.

Во время этих празднеств, продолжавшихся четыре дня, был организован «Всегерманский музыкальный союз», который, таким образом, как бы признал себя призванным воплотить в жизни и в практической работе идеи и стремления шумановского «Союза давидсбюндлеров».

Все это показывает, какое большое значение придавалось идейно-художественному наследию Шумана, насколько важным казалось дальнейшее развитие намеченного им пути.

Но в какую бы сторону этот путь ни вел, одно оказалось безусловным и подтвержденным историей: в творчестве Шумана были заложены зерна, питавшие художественные идеи как «неоромантиков» (Лист — Вольф), так и «неоклассиков» (Брамс — Иохим).

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

### ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

#### 1. Положение итальянского оперного искусства на рубеже XVIII—XIX столетий. Противоречия его развития в новых общественно-исторических условиях эпохи наполеоновских войн.

Италия — колыбель оперного искусства. Уже в XVII в. итальянские оперные композиторы и исполнители славились по всей Европе, помогая своим творческим опытом росту новых национальных оперных школ во Франции (Люлли), Англии (Персель), Германии (Кайзер).

В XVIII в. мировая гегемония итальянской оперы еще более укрепилась после быстрого и блестящего расцвета демократической оперы буфф<sup>1</sup>.

К концу XVIII в. опера буфф, пройдя сложный путь развития, достигла величайшей славы в творчестве двух крупнейших мастеров — Чимарозы и Паизиелло. В то же время опера seria проявляла признаки жестокого идейно-художественного кризиса и творческой деградации, обусловленных всеми противоречиями исторического процесса, связанными с особенностями общественного развития Италии и своеобразием ее положения среди других европейских стран.

С одной стороны, под влиянием идей французской буржуазной революции, в Италии в конце XVIII в. усиливается национально-буржуазное движение. К искусству предъявляются новые, серьезные требования; героическая опера пытается удовлетворить им, идя по пути реформы, аналогичной оперной реформе Глюка в предреволюционной Франции. Но идейно-политическая почва Италии оказалась для такой коренной реформы неподготовленной, как неподготовленной к революции оказалась и итальянская демократия, слабая прежде всего своей национальной разобщенностью. Поэтому попытки реформировать итальянскую оперу seria изнутри (так на-

<sup>1</sup> В итальянской опере с XVIII в. устанавливаются два основных жанра: опера героическая, «серьезная» (opera seria) и опера комическая, бытовая, (opera buffa).

зывается «новонеаполитанская» школа композиторов — Иомелли, Гассе) или пересадить на итальянскую оперную почву достижения глюковской школы (Симон Майр) оказались по необходимости весьма компромиссными и половинчатыми.

Итальянская опера стихийно сопротивлялась реформам, стараясь сохранить свое исконное национальное лицо. В этом сказывалась не только общественная рутина, идеологическая слабость итальянской буржуазии, консерватизм широких кругов итальянского мещанства, составлявшего главную массу оперных слушателей. В этом сказывалось, с другой стороны, здоровое чувство национального самосохранения итальянского народа, раздробленного границами десятков самостоятельных государств.

Национально-освободительная роль итальянской оперы огромна. Особенно увеличилась она в XIX в., в эпоху национально-буржуазных революций и войн за воссоединение Италии.

Годы наполеоновских войн обострили противоречия общественного развития Италии. Они показали невозможность ее роста в отживших феодально-клерикальных формах. Они же всколыхнули в итальянском народе чувство национального единения и толкнули вперед борьбу его за общее для всех итальянцев дело национального освобождения от иностранной зависимости и воссоединения всех раздробленных итальянских государств.

Итальянская опера переживала в годы наполеоновского нашествия мучительный кризис, который разрешился в послевоенное время новым расцветом итальянской героической оперы, как оперы итальянского Risorgimento<sup>1</sup>.

Итальянский народ выдвинул в эти годы гениального композитора, который, пройдя большой и полный противоречий творческий путь, указал следующему поколению итальянских музыкантов основные принципы нового оперного искусства. Усваивая и преодолевая их, развивалась молодая (вернее «омоложенная») итальянская оперная школа.

Имя этому блестящему гению итальянского оперного театра — Дж о а к и н о Р о с с и н и.

## **2. Детские и юношеские годы Россини. Его первые оперные произведения. Итальянский оперно-театральный быт и нравы во времена Россини.**

Р о с с и н и родился в 1792 г. в небольшом городке Пезаро на берегу Адриатического моря в семье бедного оркестрового музыканта и скромной оперной певицы. Семья кочевала по итальянской провинции, и Джоакино с ранних лет хорошо познакомился с бытом и нравами, господствовавшими в итальянских театрах, где певец-премьер и певица-примадонна были всемогущими диктаторами и в

<sup>1</sup> Risorgimento буквально — «возрождение». Так назывался в Италии период борьбы за национальное воссоединение (с начала 40-х по конец 60-х гг. прошлого в.). Так же называлось и само национально-демократическое движение за воссоединение Италии.

то же время обычно малокультурными, а то и вовсе невежественными людьми, грубыми, алчными и завистливыми.

Рано проявившиеся музыкальные способности мальчика требовали выхода. После нескольких лет крайне бессистемного обучения музыке и пению он встал 14 лет от роду за пульт оперного дирижера и начал свое настоящее обучение оперному искусству на практике.

Постепенно переезжая с маленькой оперной труппой из одного города в другой, Россини хорошо усвоил не только оперно-театральный быт, но и живую народную музыку, широко звучащую по всей Италии. Он научился ценить ее так же, как и ту демократическую оперную аудиторию, которая отличалась в Италии большой музыкальностью, прекрасным знанием оперно-вокального дела и строгой критикой как автора, так и исполнителей.

Оценка итальянской публики была самой непосредственной. Она выражалась не в газетных рецензиях, а в восторженных криках и рукоплесканиях или, наоборот, в оглушительном свисте и бомбардировке плохого певца апельсиновыми корками, а то и тухлыми яйцами.

В 1807 г. Россини, чувствуя недостатки своего музыкального образования, бросил театр и поступил в известный своей академической рутинной Болонский музыкальный лицей. Однако скучные схоластические занятия не подавили в Россини живой интерес к музыке. Он больше занимался изучением классической музыкальной литературы, особенно восхищаясь Моцартом, чем выполнением школьных заданий. Во всяком случае из лицея Россини вышел культурным музыкантом, прекрасно знающим старую и новую литературу и обладающим хорошим композиторским мастерством.

Россини вернулся в оперу, но уже не в качестве капельмейстера, а в роли композитора. С 1810 г. он ежегодно сочиняет по несколько опер разных жанров, но преимущественно веселых одноактных музыкальных комедий, называвшихся «*farza*».

Первые годы оперного творчества Россини (1810—1813) были последними годами наполеоновского владычества в Италии. Россини постепенно приобретает известность в широких оперных кругах и подымается по оперной «лестнице» на сцену самых крупных и знаменитых итальянских театров.

Таковыми были: венецианский оперный театр «*Fenice*», неаполитанский театр «*San-Carlo*» и, первый среди всех, громадный миланский театр «*Scala*», как раз заново отстроенный и расширенный в 1814 г.<sup>1</sup> На подмостках этих лучших итальянских театров шли премьеры почти всех опер Россини, равно как и оперы других наиболее известных итальянских композиторов прошлого века (Беллини, Доницетти, Верди, Пуччини и т. д.).

<sup>1</sup> «*Fenice*» — феникс, — название мифической птицы, вечно возрождающейся из огня. «*San-Carlo*», т. е. театр «святого Карла», что означает нахождение его в приходе одноименной церкви (так назывались кварталы города — по названиям церковного прихода). «*Scala*» — дословно лестница; это название дано крупнейшему театру (вмещавшему около 3800 человек) за его многоярусность, многоэтажность.



Как неотъемлемая часть итальянского общественного быта, оперные театры в Италии никогда не ограничивались ролью только демонстрации оперно-постановочного и вокально-исполнительского искусства. В оперном театре итальянцы проводили значительную часть своего времени, назначая в нем деловые и любовные свидания, обсуждая интересные новости и даже организуя политические заговоры.

Яркую характеристику итальянской оперно-театральной жизни дает в своих книгах знаменитый французский писатель Стендаль — современник и приятель Россини<sup>1</sup>. О знаменитом миланском театре «Scala» он пишет так: «Все общество собирается здесь; все дома закрыты. «Увидимся в Scala» — говорят друг другу деловые люди»... И дальше: «Несмотря на полное отсутствие света, я отлично различаю людей, входящих в партер. Здесь приветствуют друг друга через весь театр, из ложи в ложу... В каждой из них я застаю пять-шесть человек, и разговор завязывается, словно в гостиной...»<sup>2</sup> В другом месте Стендаль очень тонко характеризует публику лож, которая «слушает музыку, когда беседа перестает быть занимательной...»<sup>3</sup>

Ложи были дорогими. Они обычно покупались богатейшими фамилиями на весь оперный сезон и нередко оставались за одним владельцем в течение многих лет и даже переходили по наследству от отца к сыну. Демократическая публика наполняла партер, располагаясь «на удобных, хорошо обитых скамьях со спинками». Однако, добавляет Стендаль, «партер обычно наполовину пустует...»<sup>4</sup>

Таковы были те театры, для которых писал свои оперы Россини. Пестрой, шумной и требовательной аудитории надо было уметь дать веселую оперу буфф с сатирой на современные нравы. Но этой же публике надо было дать и мелодраму и героическую оперу, сюжеты и отдельные сцены которой временами приобретали острую тенденциозность и подхватывались рукоплескающим партером как призыв к общественной демонстрации.

Таким образом оперные подмостки превращались в ораторскую трибуну, а театры становились рассадниками и пропагандистами национально-освободительных идей и важным орудием в борьбе за национальное воссоединение Италии.

Однако было бы неправильным видеть в творчестве Россини исключительно проявление национально-либеральных тенденций. Россини не был ни борцом за новую Италию, ни вообще политически развитым человеком. Очень сильны и живучи были в нем обывательские настроения, характерные в послевоенные годы прежде всего тягой к отдыху, к легким развлечениям, к беззаботному веселью. Волна «виртуозничества» захлестнула все европейское

<sup>1</sup> См. Стендаль, Собрание сочинений, изд. ГИХЛ; т. X. («Жизнь Россини») и т. XI («Рим, Неаполь и Флоренция»).

<sup>2</sup> Стендаль, т. XI, стр. 22-23.

<sup>3</sup> Там же, стр. 59

<sup>4</sup> Там же, стр. 33

музыкальное искусство. Оперные виртуозы-вокалисты находились в первых рядах служителей этой моды, распространявшейся с эпидемической быстротой.

Россини легко и смело плыл на самом гребне этой волны, давая своей блестящей музыкой обильную пищу оперным виртуозам.

Некоторые старые музыкальные критики и историки оперы (преимущественно немецкие) склонны были видеть в Россини главного виновника виртуозной «заразы» и упрекали его за культивирование в оперном театре блестящего, но поверхностного и бессмысленного колоратурного стиля. Однако правильней было бы назвать Россини жертвой этой эпидемии, так как за блестящей виртуозной мишурой можно без особого труда найти в его искусстве серьезное художественное содержание, глубокое чувство, реалистические музыкальные образы.

Современники Россини понимали это лучше, чем позднейшие буржуазные историки музыки, глаза которых, часто закрытые националистической пеленой, видели не сущность явления, а его внешнюю оболочку, что позволяло делать неправильные, но желаемые выводы.

### **3. Начало «зрелого периода» в оперном творчестве Россини. «Севильский цирюльник» как высочайшее достижение Россини в жанре оперы буфф.**

1813-й г. можно считать переломным в оперном творчестве Россини. Две поставленные в этом году оперы — «Итальянка в Алжире» (опера буфф) и «Танкред» (героическая мелодрама) — определили основные тенденции его дальнейшего творческого развития.

Своим успехом указанные две оперы были обязаны не только превосходной выразительной музыке Россини, но и содержанием либретто, возбуждавшим подъем национально-патриотического чувства. В первой опере молодая итальянка и ее возлюбленный захвачены в плен алжирскими пиратами, откуда они в конце концов освобождаются, одурачив алжирского бея, и возвращаются счастливыми на родину; во второй опере ее герой рыцарь Танкред ведет войска против сарацин, угрожающих мирной Италии.

Характерно, что в некоторых сценах «Итальянки» венецианская публика плакала, а в последнем акте «Танкреда» доходила до величайшего патриотического воодушевления. Со свойственным ему художественным преувеличением Стендаль пишет, что «до Танкреда итальянская опера изображала только любовь, с Танкреда она стала воинственной.»<sup>1</sup>

После «Итальянки в Алжире» и «Танкреда» творчество Россини быстро идет в гору. Уже через три года оно доходит в области оперы буфф до «потолка».

<sup>1</sup> Стендаль. т. X.

В начале 1816 г. в Риме состоялась премьера «Севильского цирюльника» — высочайшего достижения комедийно-сатирического гения Россини.

«Севильский цирюльник» оказался не только лучшей оперой буфф Россини, но и кульминационной точкой в развитии этого жанра вообще. После Россини начинается упадок оперы буфф, хотя иногда и появлялись яркие произведения этого жанра («Фальстаф» Верди в 1893 г.).

В «Севильском цирюльнике» Россини показывает великолепное владение всеми традиционными средствами оперы буфф: динамической, стремительно развивающейся композицией, легко льющейся пластической мелодией, острым и выразительным речитативом, ярким и тонким оркестровым сопровождением.

Но мастерство Россини отнюдь не ограничивается отличным в своем роде италийской классической оперной традиции. Он творчески преодолевает ее. «Севильский цирюльник» подводит итог всему столетнему развитию оперы буфф. Но этот итог — не сумма усвоенных приемов, а глубокое их обобщение на новой идейно-художественной основе. Сущность ее заключается в демократизации оперно-комедийного жанра через усиление и обострение сатирико-обличительного момента.

Если сравнить «Севильского цирюльника» Россини с одноименной оперой знаменитого Паизиелло, поставленной почти за тридцать пять лет до Россини, то легко обнаружить все то новое, что последний внес в эту оперу буфф.

Взяв старое либретто, написанное на сюжет знаменитой комедии Бомарше популярным в Италии либреттистом Стербини, Россини по новому «прочел» его<sup>1</sup>. Он иначе «расставил» главных действующих лиц, сделав центральной фигурой хитрого и деятельного цирюльника Фигаро, в то время как у Паизиелло преимущественное внимание обращено на графа Альмавиву, охарактеризованного обычными чертами «оперного любовника», не лишённого сентиментально-жеманной галантности «века рококо».

У Россини граф Альмавива совершенно чужд какой-либо «аристократической тонкости», появляясь в опере то в виде пьяного солдата, то в виде жуликоватого учителя пения (злая сатира на весьма распространенный в Италии тип «maestro»), то, наконец, в виде ловкого похитителя своей возлюбленной. Героиня оперы Розина также лишена у Россини анемических черт, обычных для

<sup>1</sup> Сюжет «Севильского цирюльника» в общих чертах таков:

Граф Альмавива, влюбленный в Розину, воспитанницу старого доктора Бартоло, ищет способа добиться свидания с девушкой. Хитрый цирюльник Фигаро советует графу явиться к доктору под видом солдата, занимающего комнату под военной постой. Розина осведомлена об этом плане и всячески содействует ему, стараясь вырваться из-под тяжелой опеки Бартоло, имеющего свои виды на ее приданое. Учитель музыки, известный интриган и ханжа Базилио, советует Бартоло оклеветать графа в глазах Розины, чтоб добиться ее расположения. Происходит целый ряд неожиданных и забавных сцен, в результате которых Альмавива с помощью Фигаро преодолевает все препятствия и получает согласие Бартоло на брак с Розиной, оставляя старому скупцу все приданое его воспитанницы.

оперных примадонн, играющих томных, мечтательных девиц. Это — хитрая, смелая и своевольная молодая женщина, борящаяся за свое будущее, прямая наследница Серпины Перголези — замечательного образа «Служанки-госпожи» (1733).

Блестящая каватина Розины, то певучая, то искрящаяся колоратурными пассажами и звонко отчеканивающая многократно повторяющиеся энергичные заключительные фразы, передает образ героини с предельной конкретностью и жизненной силой.

Остра и беспощадна сатира Россини в отношении людей старого поколения — косных, лицемерных, жадных и глупых. Если в опере Россини нет абсолютно положительных фигур, могущих дать образы морали, добродетели, высоких нравственных принципов, то зато в ней есть абсолютно отрицательные персонажи — Бартоло и Базилио. На них сосредоточил Россини весь свой обличительный огонь и создал непревзойденные по яркости музыкальных характеристик драматургические образы, в которых бичуются «общечеловеческие» пороки, приобретающие в оболочке скупого «опекуна» и «ученого» монаха большое социальное значение.

Жало художественной сатиры направлено у Россини, как и у Бомарше, против старых, отживших семейных «устоев» и особенно против духовенства.

Ярче всех действующих лиц показан у Россини Фигаро. Это — подлинно новый герой, живой, сообразительный, ловкий, знающий цену деньгам, умеющий для своей выгоды использовать любую подходящую ситуацию и каждого человека, встречающегося на его дороге, будь то граф, Розина или ее опекун.

«Севильский цирюльник», как типичная опера буфф, состоит из ряда сольных и ансамблевых номеров и речитативов. В первом действии даются сольные выступления главных действующих лиц оперы, индивидуально характеризующие каждого участника представления. Эти арии или каватины (графа, Фигаро, Розины, Базилио) представляют замечательные образцы россиниевского музыкального письма, всегда острого, яркого и меткого в «формулировках». Знаменитая каватина Фигаро или ария Базилио «Клевета» совершенно оригинальны, хотя основа их музыкального стиля покоится на испытанных традиционных приемах жанра оперы буфф.

Но значение «Севильского цирюльника» и его художественные достоинства не ограничиваются сольными номерами. В музыкально-драматургическом отношении не менее важны ансамблевые сцены. В них сплетаются «фабульные узлы» (узлы сюжетной интриги), они энергично толкают действие вперед, ими определяется стремительный темп драматического развития. Особо следует выделить большой финал первого действия, исключительный по динамике, по стройности и пластичности композиции (как в целом, так и в частях), по необыкновенному чутью сцены в точном определении каждого переломного момента в развитии действия (появление графа-солдата, выход Розины с ее жалобами и плачем, выход Фигаро, оцепенение при появлении офицера, отказ в аресте переодетого графа).

Как всегда у Россини, на громадной высоте находится в «Севильском цирюльнике» вокальная техника. К исполнителям предъявляются требования подлинного вокального мастерства, но вместе с тем и мастерства актерского.

Увертюра «Севильского цирюльника», не связанная непосредственно с тематическим материалом оперы, вводит слушателя в живую суетливо-веселую атмосферу оперы буфф. Ставя перед собой в увертюре лишь общую художественную задачу и находясь в величайшей спешке<sup>1</sup>, Россини не стал сочинять новой увертюры, а воспользовался наилучшей из своих старых, которая служила ему с успехом уже в нескольких операх.

#### 4. Дальнейший творческий путь Россини. Его работа над героическими операми в «неаполитанский» период. Россини в Европе. Переделка для Парижа старых опер и сочинение «Вильгельма Телля». Жизнь и творчество Россини в 30—40-х гг.

После «Севильского цирюльника» Россини быстро потерял интерес к опере буфф. Он дошел в этом жанре до своей вершины.

Поставленная через год после «Севильского цирюльника» опера буфф «Золушка» не показывает каких-либо новых завоеваний Россини, если не считать связанного с особым сказочным сюжетом несколько романтического налета первой мечтательной песни Золушки народного склада (прим. 79).

В 1817 г. Россини использовал еще раз уже испытанные приемы оперы буфф в «Сороке-воровке», но это произведение оказалось далеко вышедшим за пределы комедийного жанра.

«Сорока-воровка» (Gazza-Ladra) — опера «semiseria», т. е. «полусерьезная». В ней Россини дал образец музыкально-бытовой реалистической драмы, в которой вокальные приемы оперы буфф оказались удачно примененными для характеристики отнюдь не комедийных персонажей и положений. По существу «Сорока-воровка» типичная буржуазно-мещанская мелодрама со всеми ее неизбежными атрибутами: семейной интригой, роковыми совпадениями, губительными для героини, освобождением ее в последнюю секунду от грозящей за мнимое «преступление» смерти, подчеркнута дидактической счастливой развязкой и т. д. Будучи своего рода «оперой спасения», «Сорока-воровка» сыграла не малую роль в развитии реалистических черт итальянской оперы.

Однако значительно большее внимание Россини уделил в последующие годы оперно-героическому жанру. Здесь перед композитором открывается тяжелый путь борьбы с традициями оперы seria, чреватый срывами, неизбежными творческими разочарованиями, вынужденными компромиссами и т. д.

---

<sup>1</sup> Россини по договору был обязан написать «Севильского цирюльника» в партитуре в трехнедельный срок, а еще через три недели дирижировать премьерой оперы. Договор подписан 26 декабря 1815 г., а первое исполнение «Севильского цирюльника» состоялось в Риме 5 февраля 1816 г. и окончилось провалом оперы.

## Золушка

U-na vol-ta ce-raun Rè, che a star solo, che a star solo l'anno.

Andantino

79

jò cer-ca, cer-ca, rit-ro-vò, ma il-vole an-spo-sa-re in tre

В год «Севильского цирюльника» Россини написал оперу seria «Отелло» (по трагедии Шекспира). Она оказалась важным этапом в творческом развитии композитора. Не порывая с традициями «серьезного» оперного жанра, Россини в ней обнаружил рост новых художественных тенденций, очевидно связанных с развитием оперного романтизма.

В последнем действии оперы «Отелло», вопреки всем обычаям и «правилам» оперы seria, Россини ввел в действие народную венецианскую песню гондольера и необыкновенную для оперы seria задумчивую песню Дездемоны «Об ивушке» — также простого народно-песенного склада. Закулисная песня гондольера, открывающая последнее действие оперы, звучит необычайно романтично. Она определяет настроение всей последующей сцены. Песня Дездемоны «Об ивушке» создается под непосредственным воздействием песни гондольера (та же тональность g-moll, тот же характер мелодии, овеянной дымкой романтической грусти, мечтательных воспоминаний о детских годах, о пролетевшем счастье и о миновавшей любви) (см. ниже пример № 80).

Романтическая струя, неожиданно прибывшая в одном месте оперы «Отелло», позже у Россини значительно усилится, а у следующего поколения итальянских оперных композиторов примет вполне устойчивый характер и станет одной из самых типических и важных черт их музыкально-драматического стиля.

«Отелло» написан Россини для Неаполитанского оперного театра, в котором он начал работать с 1815 г. Годы 1815—1821 обычно

называют в творческом пути Россини «неаполитанским периодом». Это — последний период оперно-композиторской деятельности Россини в Италии, период его полной творческой зрелости.

С «неаполитанским периодом» связаны почти исключительно историко- или легендарно-героические оперы Россини, как «Моисей», «Женщина озера», «Магомет II». В этих операх Россини, с одной стороны, проявил те мужественные черты своего музыкально-драматического стиля, которые более всего соответствовали образцам полководцев, легендарных вождей, народных героев (Моисей, Магомет). С другой стороны, в таких операх, как «Женщина озера» («*La Donna del lago*»)<sup>1</sup>, получают дальнейшее развитие романтические черты музыкально-драматического стиля Россини, ведущие в конце концов к «Вильгельму Теллю» — вершине, синтезирующей отдельные черты различных его героических опер.

Для всех героических опер Россини «неаполитанского периода» характерны большие хоровые сцены (обычно финалы первых действий), рисующие подъем народа на борьбу против угнетателей. Такие хоры имеют резко подчеркнутый характер военных песен-гимнов (часто с запевом солиста — главного героя оперы), как, например, хор евреев в «Моисее», хор греков в «Магомете», хор шотландских бардов<sup>2</sup> в «Женщине озера»<sup>3</sup>.

Вместе с тем в героических операх Россини «неаполитанского периода» усиливается его увлечение колоратурой, которой композитор все более и более злоупотребляет, в значительной степени под влиянием своей жены — известной оперной примадонны Кольбран, для которой он пишет главные партии оперных героинь.

Но возросшее увлечение Россини виртуозной стороной вокального искусства имело и более общие причины идейно-художественного порядка. Не случайно оно особенно усилилось на неаполитанской почве, с одной стороны чрезвычайно благоприятствовавшей пропаганде с оперной сцены национально-освободительных идей<sup>4</sup>, а с другой привычной для культуры вокально-виртуозного искусства (вспомним старонеаполитанскую оперную школу, начиная с первых шагов ее формирования в последней четверти XVII в.).

После первой итальянской революции 1820-1821 гг. (так называемой «карбонарской»<sup>5</sup>) и ее жестокого подавления австрийскими

---

<sup>1</sup> Героиня шотландской истории XVI в. — эпохи борьбы за национальную независимость против Англии. Сюжет взят из одноименной поэмы Вальтера Скотта.

<sup>2</sup> Народные певцы, как на Руси — баяны.

<sup>3</sup> Именно эту сторону монументально-героического оперного стиля Россини развил в своих ранних операх 40-х гг. Верди.

<sup>4</sup> Неаполитанское королевство или «Королевство обеих Сицилий» было отдано по решению Венского конгресса во власть французского королевского рода Бурбонов.

<sup>5</sup> «Карбонарии» — дословно — угольщики. Так называлась тайная национально-революционная организация, поднявшая в 1820 г. восстание в ряде итальянских городов и в последующие годы неоднократно выступавшая под революционными знаменами. После подавления революции 1830 —

войсками, Россини вместе с антрепренером неаполитанской оперной труппы и другими артистами уезжает из Италии. Труппа гастролирует с громадным успехом в Вене, ставя преимущественно получившие быструю известность и сделавшиеся модными оперы Россини<sup>1</sup>.

После венских триумфов слава Россини растет по всей Европе. Вернувшись на короткий срок в Италию для постановки в 1823 г. своей последней итальянской оперы «Семирамида», Россини отправляется в Лондон, а оттуда в Париж, где остается на постоянное жительство и становится во главе театра итальянской оперы. Он привлекает для работы в этом театре молодых итальянских композиторов, а сам исполняет ряд заказов для французской «Большой» оперы («Grand Opéra»).

Для Парижа Россини перерабатывает свои героические оперы «Моисей» и «Магомет II» (последняя идет в Париже под названием «Осада Коринфа»), пишет по заказу театра «Комической оперы» изящную оперу «Граф Ори» и, наконец, 3 августа 1829 г. ставит на сцене театра «Grand Opéra» свой величайший шедевр — оперу «Вильгельм Телль».

Общественно-политическая и художественная обстановка Парижа второй половины 20-х гг. отличалась характерной для предреволюционных лет приподнятостью настроений, страстностью и остротой дискуссий — верными признаками приближающейся грозы. Эта взволнованная общественная атмосфера благоприятствовала смелым художественным исканиям, более решительному проявлению в искусстве либерально-демократических тенденций.

«Вильгельм Телль» Россини явился творческим ответом композитора на «социальный заказ» и в то же время лучшим свидетельством его громадного музыкально-драматического мастерства, ярко вспыхнувшего под горячими лучами бурлящей парижской жизни, столь не похожей на политически вялую жизнь Италии и Вены.

Но «Вильгельм Телль» оказался и последней оригинальной оперой Россини. Наступивший после июльской революции период буржуазной монархии Луи-Филиппа, выдвинувший новых модных художников (в первую очередь Мейербера), не смог стимулировать дальнейшего творческого роста Россини, хотя ему в это время не было еще и сорока лет. Присущая Россини лень, при полной материальной обеспеченности, склонность к сибаритству парализовали его творческую активность. К этому присоединилось и отвращение к новому оперному направлению, которое шло на «поводу» у новой буржуазной аудитории, требовавшей ярких постановок, грубой чувственности исполнения, шумных, но безвкусных эффектов.

---

1831 гг. часть карбонариев влилась в новое общество «Молодая Италия» (см. ниже).

<sup>1</sup> Об этих спектаклях восторженно отзывался Шуберт. Высоко ценил оперное дарование Россини также и Бетховен, который, впрочем, заявил в одном письме, что «Россини был бы великим композитором, если бы в молодости его больше секли».



Россини, в своем «Вильгельме Телле» положивший наибольший кирпич в фундамент этого нового оперного здания, ненавидел своего же последователя Мейербера, грубо-романтическое искусство которого вызывало в Россини нескрываемое отвращение.

«Вильгельм Телль» Россини оказал громадное влияние на дальнейшее формирование итальянской героической оперы. Под влиянием этого замечательного произведения развивалось творчество Беллини, Доницетти, молодого Верди и других композиторов. Однако «Вильгельм Телль» по жанру, музыкально-драматическому стилю, языку либретто и месту премьеры является французской оперой и должен рассматриваться в связи с эволюцией французского оперного театра от периода реставрации к периоду июльской буржуазной монархии<sup>1</sup>.

В течение 30-х гг. (до переезда в Италию) Россини оставался на посту директора итальянского оперного театра в Париже. Здесь он оказал большое содействие пропаганде во Франции (и вместе с тем во всей Европе, если учесть «ведущую» роль Парижа в создании «имен») оперного искусства Беллини, Доницетти и других своих младших соплеменников.

В эти годы Россини написал несколько значительных произведений церковного характера (замечательная по музыке «Stabat Mater»), изящных романсов (сборник «Soirées musicales» — «Музыкальные вечера»), хоров, сочиненных в связи с разными общественными событиями, юбилеями, выставками и пр., а также ряд фортепианных пьес.

С 1836 по 1853 г. Россини жил в Италии, окруженный славой и почестями. Но и здесь, даже в самые горячие революционные годы, он не принимает активного участия ни в политической, ни в музыкально-театральной жизни своей страны.

Возвратившись в Париж, он остается там до конца своих дней. Осенью 1868 г. Россини умер в своей вилле под Парижем.

## **5. Оперное наследие Россини и его историческое значение. Художественные достижения Россини в жанрах комической и героической итальянских опер.**

Историческое место и идейно-художественное значение Россини определяется его оперным творчеством. Около сорока оригинальных оперных произведений составляют музыкальное наследие Россини.

Написанные в разных музыкально-сценических жанрах, оперы Россини свидетельствуют прежде всего о могучем даровании композитора и о его блестящем мастерстве.

В опере буфф Россини своим гениальным «Севильским цирюльником» закончил почти столетний период расцвета этого жанра, подытожив и обобщив его лучшие достижения. Вместе с тем «Севильский цирюльник» обнаружил много новых ценных качеств

<sup>1</sup> См. главу десятую — «Французская опера первой половины XIX в.

(в области индивидуализации музыкальных характеристик и динамичности оперной композиции), которые помогают дальнейшим исканиям итальянских (и зарубежных) композиторов по пути углубления художественно-реалистических средств музыкально-театрального искусства.

Большое место занимает в этом отношении опера «Сорока-воровка», показывающая возможности развития реалистической бытовой мелодрамы на базе творческого использования характерных черт оперы буфф.

В «серьезной» героической опере творчество Россини оказывается в высшей степени новаторским. Он начинает новую эпоху в истории итальянской героической оперы, последовательно борясь против рутинной старой оперы *seria*, преодолевая ее укоренившиеся, ставшие традиционными предрассудки.

Путь Россини в области итальянской героической оперы был длинным, тяжелым и противоречивым. Победить на итальянской почве косность оперы *seria* с ее условно-героическими штампами он не смог, несмотря на отдельные великолепные достижения. Тем значительнее представляется факт создания Россини на французской почве такого замечательного произведения, как «Вильгельм Телль». Созданием последней оперы Россини достойно увенчал весь свой творческий путь гениального художника-новатора.

Последовательные этапы творческого развития Россини в области оперно-героического жанра были связаны с исканием новых выразительных музыкально-драматических средств для обрисовки героических образов, неизвестных старой опере *seria* (музыкально-ораторские приемы в партии Моисея, роль народно-монументальных хоров-гимнов) и для указания возможностей развития новых оперно-романтических черт, наиболее сильно и ярко проявившихся в «Вильгельме Телле», а после него — в оперном творчестве молодых итальянских композиторов.

Значение «Вильгельма Телля» исключительно не только потому, что это последняя и высшая точка творческой эволюции Россини. Значение «Вильгельма Телля» также и в том, что он еще раз доказал благотворность передовых французских идейно-художественных явлений для развития итальянской оперы<sup>1</sup>, а также и благотворность работы в Париже итальянских мастеров для развития французского оперного искусства (ср. Керубини, Спонтини, Доницетти и др.<sup>2</sup>)

«Вильгельм Телль» стал образцом для молодых итальянских композиторов, хотя в Италии его постановка по настояниям цензуры была сперва запрещена, а после разрешена с измененным сюжетом и названием. Итальянская публика познакомилась с этой опе-

<sup>1</sup> Это позже испытал на себе в большой мере Верди.

<sup>2</sup> Следует отметить, что традиция работы итальянских оперных мастеров в Париже идет с самых первых шагов французской оперы (Люлли) и проходит через весь XVIII в. (Пиччини, Керубини) вплоть до Верди, написавшего для парижского театра *Grand opéra* две оригинальные оперы.

рой под именем «Андрей Гофер»<sup>1</sup>. Так сюжет, воспевающий борьбу швейцарского народа против Австрии, был переделан в сюжет, воспевающий борьбу швейцарского народа против наполеоновской Франции.

## 6. Итальянская опера эпохи Risorgimento. Идеино-политическая обстановка Италии 30—40-х гг. и ее влияние на развитие оперного искусства. Творческий путь Беллини. Место «Нормы» в истории новой итальянской оперы. Беллини в Париже.

Еще до окончания Россини своей творческой работы в опере, на итальянских сценах появились произведения тех молодых композиторов, которым суждено было стать выразителями нового этапа в развитии итальянского оперного искусства. Среди многих авторов, добившихся большой известности, особенно выделились двое — Винченцо Беллини (1801—1835) и Гаэтано Доницетти (1797—1848).

Последний начал выступать как оперный композитор одновременно с Россини, но приобрел мировое имя только тогда, когда его старший товарищ, прекратив свою творческую работу, уступил ему расширенную оперную дорогу.

Беллини, будучи несколько моложе Доницетти, впервые выступил на открытой оперной сцене, когда Россини был уже в Париже. Завоевав быструю популярность, а затем и мировую славу, Беллини очень рано умер, оставив итальянскому искусству большое оперное наследство.

Таким образом в середине 30-х гг. Доницетти мог целиком использовать и обобщить творческий опыт не только еще живого (но творчески уже мертвого) Россини, но также и своего младшего соотечественника, безвременно скончавшегося.

Все же не Доницетти и не композиторам его поколения досталась роль крупнейших итальянских оперных реформаторов. Скоро после смерти Беллини выступил со своей первой оперой гениальный Верди, который, формируясь как художник в новых общественных условиях приближающейся итальянской революции 1848-1849 гг., стал подлинным идеологом новой национальной оперной школы. Доницетти же завершил своими последними операми тот этап в развитии итальянского музыкально-драматического искусства, который может рассматриваться как подготовительный к Верди, т. е. как этап, отразивший идеи раннего итальянского Risorgimento конца 30-х — начала 40-х гг.

30—40-е гг. отличались по своей общественно-политической обстановке, с одной стороны, от 10—20-х гг. когда расцвел оперный гений Россини (период между наполеоновскими войнами

<sup>1</sup> Андрей Гофер — вождь тирольских крестьян, поднявших восстание против Наполеона. Расстрелян французами в 1810 г.

Русская царская цензура разрешила постановку «Вильгельма Телля» Россини под бессмысленным названием «Карл Смелый». Так эта опера и была издана у Юргенсона.

и июльской революцией во Франции, вызвавшей громадный общественный резонанс в Италии); с другой стороны, они отличались и от 50—60-х гг., когда вполне определились и созрели новые реформаторские художественные идеи Верди (период между итальянской революцией и завершением процесса воссоединения итальянских государств).

30—40-е гг.— это переломное время в эволюции общественного сознания итальянской либерально-буржуазной интеллигенции, это начало деятельности «Молодой Италии»<sup>1</sup>, выступлений на военно-политической арене замечательного народного героя Гарибальди, время лучших надежд и горьких разочарований итальянского народа.

Оперный итальянский театр принял самое активное участие в жизни своей страны и своего народа, откликнувшись на томительные-мечтательные настроения итальянской общественности романтической лирикой опер Беллини и мелодраматической приподнятостью опер Доницетти.

Детство и юность Винченцо Беллини прошли в Венеции, где он по окончании консерватории был оставлен преподавателем в ней. Но, не питая склонности к педагогической работе, Беллини очень скоро отдался целиком оперному творчеству, работая сперва для Неаполя, а затем переселившись в Милан, знаменитый оперный театр которого («Scala») манил на свою сцену всех молодых композиторов, суля им мировое имя, славу и богатство.

В Милане поставлены лучшие из ранних опер Беллини—«Пират», «Чужестранка», «Монтеки и Капулетти». В них проявились характернейшие черты оперного дарования Беллини и прежде всего его огромный лирический талант.

Особенно сильно прорывается лирическая струя в опере «Монтеки и Капулетти»<sup>2</sup>, самый сюжет которой давал для этого благодарный материал. Даже Берлиоз, живший в 1830 г. в Италии и относившийся к итальянской опере отрицательно, писал в Париж, что на представлении «Монтеки и Капулетти» он был «глубоко взволнован и бешено аплодировал».

Знаменательно, что в обрисовке нежного поэтического образа Джульетты Беллини отталкивается от россиниевского образа Дездемоны, наметившего новые романтические черты итальянской оперы. Сходство музыкальных характеристик двух величайших шекспировских женских образов особенно заметно в их каватинах (прим. 80—81).

Опера «Монтеки и Капулетти» была воспринята итальянской аудиторией как произведение, полное злободневности (гибель ге-

<sup>1</sup> «Молодая Италия» — общественно-политическое объединение либерально-буржуазной интеллигенции, борющейся за воссоединение Италии на республиканской основе. Однако «Молодая Италия» боялась широкого народного движения и практиковала отдельные заговорщические выступления, неизбежно заканчивающиеся поражением. Во главе «Молодой Италии» стоял крупнейший общественный деятель и блестящий оратор романтического склада — Джузеппе Мадзини.

<sup>2</sup> По трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта».

Россия. „Отелло“ песня Дездемоны

As - si - sa a piè d'un sa - li - ce im - mer - sa nel do -

lo - re ge - mea trafli - ta san - ra dal più crude - lea

mo - re e au - ra fra i rami fle - bi - le neri - pe - te - va il suon

Белдини. „Монтечки и Капулетти“

Джувьетта

Oh quan - te vol - te, oh quan - te ti

chie.do al Ciel pian.gen - do con qua.le ardor t'at.  
 - ten - do e ingan.no il mio de - sir

роев из-за разъедающей Италию междоусобной борьбы отдельных аристократических родов напоминала о необходимости объединения всех итальянских государств и областей как залога национальной мощи).

Следовавшая за «Монтеки и Капулетти» опера «С о м н а м б у л а» усилила популярность Беллини, завоевав большой успех благодаря занимательному мелодраматическому сюжету и простой искренней лирической музыке, в то же время виртуозно блестящей в вокальной партии героини.

Но наибольший триумф принесла Беллини его следующая опера «Н о р м а», несмотря на провал ее премьеры<sup>1</sup>. Эта опера, поставленная на сцене театра «Scala» в конце 1831 г., в сильнейшей степени ответила своим сюжетом и яркой выразительной музыкой взволнованному настроению итальянского общества, переживавшего как раз в этом году особый подъем национальных страстей, связанный с переломным моментом в судьбе родной страны. Слабая итальянская мелкобуржуазная интеллигенция, не способная еще к открытой борьбе против австрийского деспотизма, находила в опере (как и в литературе) выход своим бурлившим чувствам. Лирически мечтательная музыка Беллини необыкновенно соответствовала этим чувствам, которые особенно сильно проявились в Милане, центре оперной Италии, наиболее страдавшей от иноземного полицейского произвола.

<sup>1</sup> Надо напомнить, что на премьерах провалились три лучшие итальянские оперы XIX в.—«Севильский цирюльник» Россини, «Норма» Беллини и «Травиата» Верди.

Но в «Норме» Беллини хотел преодолеть свой лирический стиль и подняться на большую драматическую высоту. Достичь этого ему удалось во всяком случае в «Норме» больше, чем во всех предшествовавших операх. Либретто помогло ему в этом<sup>1</sup>.

Музыку «Нормы» Беллини пронизал подъемно-воинственными мелодиями и ритмами. Влияние россиниевских героических образов здесь ощущается в сильной степени. Некоторые маршеобразные темы «Нормы» приобрели широкую популярность в Италии, как, например, хор жрецов и воинов в первой сцене оперы. Однако музыкальную славу «Норме» создали не только марши, но и прекрасные лирические мелодии, из которых особенно знаменита мелодия первой каватины Нормы («Casta diva»), приводившая в восхищение Шопена (прим. 82).

Норма Беллини „Норма“

Ca - . . . - - - - - sta Di - . . . - - - - - va, ca - sta

Di - va, che in - ar - gen - . . . - - - - - ti

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто оперы:

Галльское племя друидов, покоренное императорским Римом, готовится поднять борьбу за свою независимость. Верховная жрица Норма, которая должна сообщить народу решение богов о начале войны, призывает воинов к терпению и спокойствию. Норма находится в тайной связи с римским полководцем Севером, от которого имеет двух детей. Но Север оказался неверен Норме, он полюбил молодую жрицу Адальжизу, которая не знает о его связи с Нормой. Узнав об измене Севера, Норма сперва решает заколоть своих детей, но не имеет силы для этого и готовится отомстить римлянину. Она призывает народ к жестокой борьбе против римлян и приказывает схватить и сжечь на костре Севера, ворвавшегося в храм к жрицам, чтобы похитить Адальжизу. Вместе с Севером на костер всходит и сама Норма, признающаяся перед всем народом в своей измене родине.

que - - - ste sa - - - cre, que - ste

sa - cre, que - ste sa - cre anti - che pian - te

Наибольшей драматической глубины Беллини достигает в замечательной сцене начала II акта оперы, когда Норма, узнавшая о вероломстве римского полководца и не видя для себя никакого выхода, хочет убить детей, рожденных от изменника.

Выразительное оркестровое вступление этой сцены опровергает распространенное мнение об убогости оркестровых партий в операх Беллини<sup>1</sup>. Глубоко романтический колорит этого вступления, как и великолепная кантиленная мелодия, повторяющаяся затем в ариозо Нормы, говорят сами за себя (прим. 83).

Широко известна увертюра к «Норме», в которой Беллини нашел мужественные и яркие оркестровые краски для передачи общего возбужденно-драматического «тона» оперы.

«Норма» должна рассматриваться как кульминация оперного творчества Беллини. Следующим крупнейшим и в то же время последним его оперным произведением явились «Пуритане», написанные по предложению Россини для парижского театра итальянской оперы.

«Пуритане» интересны как одно из свидетельств большой тяги лучших итальянских мастеров в Париж и стремления их к усвоению творческих основ новой французской оперно-романтической школы. В «Пуританах» Беллини еще не сумел «переварить» новые влияния. У него не оказалось достаточно сил, чтоб сразу создать на парижской оперной почве действительно выдающееся музыкально-драматическое произведение уровня «Вильгельма Телля» Россини или «Дон-Карлоса» Верди.

<sup>1</sup> Р. Вагнер назвал оперный оркестр Беллини «гигантской гитарой».



## Allegro assai moderato

88

Musical score for piano, measures 88-93. The score is in G major and 2/4 time. It features a variety of dynamics and articulations.

Measure 88: *f* (forte) in both hands.

Measure 89: *pp* (pianissimo) in the right hand, *f* in the left hand.

Measure 90: *pp* in both hands.

Measure 91: *pp* in both hands.

Measure 92: *sempre p* (sempre piano) in both hands.

Measure 93: *animando* (animando) in both hands.

Measure 94: *pp* in both hands.

Measure 95: *a tempo* (a tempo) in both hands.

Measure 96: *pp* in both hands.

Measure 97: *con dolore* (con dolore) in both hands.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a slur over the first two measures. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and an accent. The left hand accompaniment continues.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand accompaniment continues.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand accompaniment continues. The dynamic marking *pp con dolore* is present in the first measure.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff continues with dense accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a slur. The bass staff has a complex accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff continues with dense accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a slur. The bass staff has a complex accompaniment. The marking *pp trem.* is present in the first measure of the bass staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff continues with dense accompaniment.



Займствуя характерные внешние черты «большой» парижской оперы, начиная с типичного для нее историко-драматического сюжета<sup>1</sup>, Беллини не смог органически сочетать свой лирический стиль итальянской мелодрамы с чуждым музыкально-театральным стилем парижской «большой» оперы. Поэтому отдельные (по музыке — лучшие) места «Пуритан» напоминают «Норму»; другие же явно подражают современной французской опере, что особенно заметно в больших массовых сценах с их шумным оркестровым сопровождением и расчетом на эффектный спектакль.

Премьера «Пуритан» состоялась в Париже в январе 1835 г., а в сентябре этого же года Беллини умер, оставив невыполненным свое намерение написать еще одну оперу для парижского «большого» театра.

Показательно, что Россини, дав блестящий отзыв о премьере «Пуритан», предостерегал Беллини от увлечения новыми иностранными оперными направлениями (имея при этом в виду не столько французскую, сколько поднимающуюся немецкую оперно-романтическую школу).

## 7. Общая характеристика оперного творчества Доницетти: положительные и отрицательные черты. Историческое место Доницетти в развитии итальянского оперного искусства XIX в.

Второй крупнейший итальянский оперный композитор 30-40-х гг. прошлого столетия — Гаэтано Доницетти — в своем творчестве как раз показал основательность опасений Россини, легко усваивая различные художественные идеи, шедшие из Франции и Германии, но не имея ни склонности, ни сильной художественной

<sup>1</sup> Действие «Пуритан» происходит в Англии XVII в., в годы первой революции. На фоне борьбы сторонников Стюартов (королевского дома) и Кромвеля (вождя пуритан — партии революционной буржуазии) разыгрывается личная драма между Эльвирой, дочерью приверженца Кромвеля лорда Валтон, и королевским офицером Артуром.

индивидуальности, чтоб их творчески преодолеть (как это имело место в творчестве зрелого Верди).

Получив первоначальное вокально-исполнительское и композиторское образование у знаменитого Симона Майра, характерного (последнего) представителя космополитических (а по существу эклектических) тенденций в итальянской опере, а затем в «академическом» Болонском музыкальном лицее у известного аббата Маттеи, — Доницетти вышел на оперную сцену блестящим мастером «международного класса».

Первые его оперные произведения приходятся еще на годы расцвета творчества Россини, совершенно затмившего своей славой младшего товарища.

Только на рубеже 20—30-х гг., когда Россини уже давно покинул Италию и вообще отказался от оперного творчества, Доницетти, одновременно с Беллини, начинает приобретать известность. Конкуренция Беллини сильно мешала «продвижению» Доницетти все годы до смерти автора «Пуритан».

После 1835 г. оперная звезда Доницетти разгорается особенно ярко. Но теперь, когда Доницетти добился громадной славы и выгодных предложений со стороны лучших европейских оперных театров, его творчество при всем внешнем блеске становится все более поверхностным и пестрым.

В то время как Беллини и молодой Верди, отвечая своим творчеством на подъем итальянского национально-освободительного движения, работают исключительно в жанре лирико-драматической и героической оперы, Доницетти сочиняет и французскую комическую оперу («Дочь полка») и оперу буфф для Парижа («Дон Пасквале») и сентиментальную мещанскую музыкальную комедию для Вены («Линда»).

Все это — образцы великолепного оперного таланта и мастерства Доницетти; но как раз эти образцы не позволяют ставить Доницетти на один уровень ни с Беллини, ни с молодым Верди в отношении национально-исторической роли их творчества.

За тридцать лет своей оперной работы Доницетти написал 65 опер. Некоторые из них были сочинены в одну-две недели (далеко не худшие — «Любовный напиток», «Дон Пасквале»). Такая быстрота и легкость творчества<sup>1</sup> необычайны даже для итальянского мастера. Доницетти представляется скорее каким-то техником-виртуозом своего дела, но не глубоким художником, сознающим идейную ответственность за творчество.

Объективно-исторически оперное творчество Доницетти является показателем идейно-художественного кризиса всей итальянской оперы в труднейшие для новой Италии 30—40-е гг. Этот кризис был преодолен Верди, обобщившим в своей оперной практике наследие Доницетти, так же как и наследие Беллини и других итальянских оперных мастеров (Меркаданте).

<sup>1</sup> А также невероятная быстрота переделок — в одну ночь был написан заново четвертый акт «Фаворитки», чтоб удовлетворить требованиям парижской «большой» оперы.

Из многочисленных опер Доницетти можно выделить несколько самых известных и значительных в музыкально-драматическом отношении. Это прежде всего — «Л ю ч и я», написанная одновременно с «Пуританами» Беллини и носящая большие следы влияния последней оперы; затем «Ф а в о р и т к а», наиболее ярко и выпукло демонстрирующая драматическую силу и оперно-композиционное мастерство Доницетти; наконец, «Д о н - П а с к в а л е» — блестящий образец итальянской оперы буфф после «Севильского цирюльника».

Кроме трех указанных опер Доницетти следует назвать еще «Л ю б о в н ы й н а п и т о к», с популярной теноровой каватиной, и наиболее драматическую из сравнительно ранних опер Доницетти — «Л у к р е ц и я Б о р д ж и а», на исторический сюжет из времен кровавой итальянской междоусобицы XVI в.

Доницетти прекратил свое оперное творчество в 1844 г. из-за тяжелой болезни. Ряд семейных несчастий повлек за собой развитие у композитора тяжелой формы меланхолии на почве тоски по родине и по дому. Некоторое время Доницетти находился на лечении в одной из парижских психиатрических больниц. В 1847 г. его перевезли в безнадежном состоянии на родину в Бергамо (Ломбардия), где он и умер в полном безумии весной 1848 г.

Громадное музыкально-драматическое дарование и блестящее композиторское мастерство обеспечили Доницетти большое место в истории итальянской оперы как одному из самых значительных композиторов «переходного» периода между Россини и Верди. В опере Доницетти Верди мог найти образцы той музыкально-драматической остроты, которой так не хватало даже лучшим созданиям Беллини.

Из остальных итальянских оперных мастеров первой половины XIX в. следует отметить С а в е р и о М е р к а д а н т е (1795—1870), пережившего многих своих современников.

Получив музыкальное образование у известного композитора Цингарелли, Меркаданте в 1819 г. дебютировал на сцене неаполитанского театра оперой «Апофеоз Геракла». Из написанных им многочисленных опер наибольшей известностью в свое время пользовались «Клятва», «Два соперника» и «Il Pirato». Все это — произведения 30-х гг. В них Меркаданте обнаружил богатое музыкально-драматическое дарование и определенную склонность к обильному оперным форм и вокального языка. Большое значение придавал Меркаданте оперному оркестру, партия которого у него всегда широко развита. В старости Меркаданте сочинял много чисто оркестровой музыки, а также оставил громадное количество месс, мотетов, псалмов, романсов и солфеджий.

Современник Меркаданте Д ж о в а н н и П а ч и н и (1796—1867) написал свыше ста опер, из которых громадным успехом еще при Россини пользовались «Александр в Индии» (1824) и «Ниобея» (1826). Лучшие оперы Пачини относятся к 40-м гг. Это — «Сафо», «Медея», «Царица Кипра».

Все указанные оперы Пачини, как и Меркаданте и многих дру-

гих итальянских композиторов первой половины XIX в., способствовали блестящему развитию вокального исполнительского искусства. Имена Паста, Рубини, Гризи, Лаблаш гремели по всей Европе. Их чудесное пение заставляло забывать о недостатках итальянской оперной драматургии; их артистическое обаяние сыграло громадную роль в той эпидемии «итальяномании», на борьбу с которой поднялась передовая музыкальная критика.

Исключительное влияние итальянского оперного театра и итальянских исполнителей испытало французское музыкально-драматическое искусство, почва которого уже в годы наполеоновской империи оказалась хорошо подготовленной к расцвету виртуозничества.

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ПАРИЖА ЭПОХИ РЕСТАВРАЦИИ И ИЮЛЬСКОЙ МОНАРХИИ

#### 1. Париж, как центр передовой европейской художественной культуры XIX в. Революционная музыка Парижа в 1830 и 1848 гг.

Если Париж уже в XVIII в. мог считаться центром европейской культуры и рассадником новой, передовой буржуазной идеологии, то со времени великой буржуазной революции конца XVIII в. и в течение всего XIX столетия он являлся подлинной «Меккой» нового искусства, городом, который притягивал к себе художников разных национальных школ и направлений. Глинка и Чайковский, Мендельсон и Вагнер, Россини и Верди, Шопен и Лист, все великие композиторы XIX в. стремились в Париж, и не только из любопытства, но прежде всего из потребности окунуться в живую, напряженную, горячую атмосферу «города революций». После царской России, юнкерской Пруссии, задавленной Меттернихом Италии — Париж действительно казался городом, в котором, по словам Энгельса, «европейская цивилизация достигла своего высшего расцвета, в котором сходятся нервные нити всей европейской истории и из которого в определенные промежутки исходят электрические волны, потрясающие весь мир»<sup>1</sup>.

Музыкальная культура Парижа первой половины прошлого века отличалась, при большой пестроте явлений, несколькими характерными чертами. Прежде всего это была культура преимущественно музыкально-театральная и концертно-виртуозная. Симфоническая и, особенно, серьезная камерная (ансамблевая) музыка находилась на втором плане.

Оперное и балетное искусства, с исключительным блеском расцветшие в 20—40-е гг., равно как и эстрадно-виртуозная музыка, окрашиваются ярко романтическими тонами, причем бледная и аристократически-утонченная «голубая» романтика времен реставрации

---

Маркс и Энгельс, Сочинения, т. VI, стр. 521.



все больше вытеснялась к 30-м гг. бурной и громогласной «красной» романтикой буржуазного либерализма. Эпоха июльской монархии знаменует собою полную победу последней.

Показательно, что массовая революционная песня, столь богато распутившаяся в годы первой французской революции, в революциях 1830 и 1848 гг. не играла сколько-нибудь заметной роли в музыкальной жизни Парижа. Среди французских музыкантов не нашлось нового Руже де-Лилля (автора гениальной «Марсельезы»). Сочиненный в 1830 г. знаменитым оперным композитором Обером новый буржуазно-революционный гимн «Паризьена» не мог ни вытеснить «Марсельезы», ни соперничать с ней в художественном отношении. Мелодия «Паризьены» далеко уступает в выразительности не только «Марсельезе», но и известным песням Мегюля и Госсека (прим. 84).

Обер. „Паризьена“

84

Peuple français, peuple de braves, La Liberté ouvre ses bras. On nous di-  
 .sait: Soyez esclaves; Nous avons dit: Soyons soldats! Soudain Paris dans se mé-  
 .moi. re A retrouvé son cri de gloire: En avant, marchons! Contre leurs canons A tra-  
 .vers le fer, le feu des bataillons, Cours à la victoire, Cours à la victoi. re!

Только Парижская Коммуна создала новый великолепный революционный гимн. Но это уже был гимн не буржуазии, а поднявшегося на борьбу с ней пролетариата. Этот гимн — «Интернационал». Его автор — коммунар Пьер Дегейтер.

Наибольший вклад во французскую революционную музыку первой половины XIX столетия сделал Берлиоз. Своими монументальными оркестрово-хоровыми произведениями («Реквием», «Траурно-триумфальная симфония») он возродил героические традиции композиторов великой буржуазной революции.

Для французской музыки 1830 и 1848 гг. оказалось вообще характерным, что она не столько вдохновлялась современными революционными событиями, сколько обращалась к воспоминаниям о героических днях первой революции 1789-1794 гг. Берлиоз в 1830 г. обрабатывает заново для оркестра «Марсельезу», популярный пианист Литольф сочиняет в 1848 г. оркестровые увертюры «Робеспьер» и «Жирондисты» весьма поверхностного внешне-программного характера<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эти увертюры Литольф сочинил в Вене.

Все это — произведения ретроспективно-революционного содержания.

Примечательно, что парижские оперные театры не дают ни в 1830, ни в 1848 гг. ни одной постановки, которая непосредственно откликнулась бы на политические события, подобно «Революционной избраннице» Гретри, «Дару Свободе» Госсека и многим другим операм эпохи первой французской революции. Напротив, наиболее блестящие и показательные оперные постановки откладываются сознательно до окончания революционных событий. Премьера «Роберта-Дьявола» Мейербера (вполне готового к постановке весной 1830 г.) состоялась в 1831 г., премьера его же «Пророка» отодвинулась с 1848 на 1849 г.

Зато в 1830 и особенно в 1848 гг. становятся модными и получают громадное распространение танцы с «революционными» названиями, пошлая музыка которых как нельзя больше соответствует отношению веселящихся буржуазных кругов к революционным лозунгам. Всевозможные «патриотические» кадрили под заголовками «Равенство и братство» и т. п. вскрывают сущность буржуазного либерализма, крикливого на словах, но пустого и трусливого на деле.

## **2. Расцвет исполнительской виртуозности. Причины этого явления и противоречивые черты его развития в 20—40-х гг. Фортепианные виртуозы.**

Если революционная буржуазная музыка не имела в 1830—1848 гг. настоящей идеологической почвы для своего развития, то, с другой стороны, эта общественная почва оказалась необыкновенно подходящей для пышного расцвета музыкального виртуозничества, со всеми его положительными и отрицательными сторонами.

Исключительный виртуозный размах концертной музыки свидетельствовал прежде всего о блестящих достижениях исполнительской техники, тесно связанной с резко повысившимся уровнем музыкальной материальной культуры, сделавшей громадный скачок в усовершенствовании конструкции клавишных инструментов.

В 20—40-х гг. знаменитые парижские фортепианные мастерские Эрара и Плейеля, а за ними лондонские и лейпцигские фирмы проводят большую экспериментальную работу и добиваются большого эффекта в смысле звучности новых концертных роялей, легкости извлечения звука, увеличения диапазона, а главное — обогащения тембра и возможностей новых тонких пианистических приемов и нюансов (механизм «репетиции», педализация и т. п.).

Конечно, рост исполнительской виртуозности был связан не только с усовершенствованием конструкции фортепиано. Такой «законченный» инструмент, как скрипка, старые мастера которой оставались непревзойденными, а их секреты — «вечной загадкой», также обнаружил замечательные возможности нового развития исполнительской техники. То же можно сказать и относительно вокального

исполнительского мастерства итальянских и французских оперных певцов, которое дает пример виртуозного блеска в лице таких мировых артистов, как Рубини, Каталани, Лаблаш, Виардо и многие другие. В балете выдвигаются не менее блестящие танцовщицы — Тальони, Гризи, Эльслер и др.

Но виртуозное направление в музыкально-инструментальном и вокальном исполнительском искусстве имело и свою обратную сторону. В Париж съезжались, наряду с такими художниками, как Лист и Шопен в области фортепиано, Паганини и Эрнст — в скрипичной музыке, сестры Гризи — в пении и танце, десятки и сотни виртуозов-ремесленников, которые смотрели на свое мастерство лишь как на средство дешевого успеха и легкой наживы.

Ставка на внешний эффект, на исполнительский виртуозный трюк, состязания на выносливость, эксплуатация музыкально одаренных детей (вундеркиндов) и полное забвение о художественных творческих задачах музыкального исполнения — вот что характеризует массу виртуозов, часто людей невежественных и всегда грубых и самонадеянных. В отличие от подлинных художников, подчинявших новые технические возможности исполнительского аппарата серьезным идейно-художественным задачам, это были не столько музыканты, сколько коммерсанты.

Великий немецкий поэт Генрих Гейне, принужденный эмигрировать из Германии и занимавшийся в Париже художественно-критической работой, глубоко и тонко разбирался в музыкантах-виртуозах, отмечая ярко-романтический творческий характер исполнения Шопена, Листа, Паганини и зло разоблачая пустоту, беспринципность, поверхностную дешевку тех многочисленных виртуозов-спекулянтов, которые наводняли Париж и превращали рояль, по словам Гейне, в «орудие пытки».

Надо учесть и то обстоятельство, что музыканты-исполнители, как и артисты вообще, развращались новой парижской буржуазной публикой, падкой на сенсации и неразборчивой во вкусах. Очень трудно было в годы буржуазной монархии, в атмосфере денежной горячки и баснословных обогащений, уберечься от «золотой заразы» и подчинить жажду наживы высоким идейно-художественным целям.

Против денег и шумной славы не могли устоять ни Лист, ни Паганини, ни выдающиеся оперные певцы и композиторы.

Характерной чертой музыкального быта Парижа со времени наполеоновской империи являются салоны богатых меценатов (аристократические и буржуазные). Салоны создавали прочное имя музыканту, так же как салоны-выставки картин создавали славу живописцев. В музыкальных салонах старой родовой аристократии, как и в домах-дворцах новой финансовой аристократии, начинали свои парижские концертные выступления Шопен, Лист, Тальберг и другие крупнейшие исполнители. Они впервые установили традицию исполнения концертного репертуара наизусть, а позже начали осмеливаться на устройство самостоятельных концертов — «Klavierabend'ов».

Нередко организовывались совместные выступления нескольких пианистов, которые либо по очереди исполняли вариации на одну тему, либо играли переложения, парафразы и фантазии в 4, 8, 16 и более (до 24-х) рук. Иногда совместные выступления носили характер музыкального соревнования, вызывая со стороны аудитории больше спортивный, чем художественный интерес.

Наиболее известное пианистическое состязание произошло между Листом и Тальбергом в 1837 г. Критика по разному оценила их выступления. В то время как Гейне отдал пальму первенства бурно-романтическому стилю исполнения Листа, известный представитель «академической» критики Фетис стал на сторону Тальберга, как пианиста, исполнение которого отличалось большой технической отделанностью, законченностью и ровностью.

Состязание Листа и Тальберга продемонстрировало существование двух пианистических направлений, исторические судьбы которых оказались различными. Будущность принадлежала Листу и его «школе», смело рвавшей отжившие традиции салонного исполнения, шедшие еще от клавирного стиля XVIII в. Тальберг завершил старую линию развития пианизма, обогатив вместе с тем салонный клавирный стиль новыми техническими достижениями.

Лист и Тальберг сочиняли много парафраз или фантазий на темы известных опер. Это был излюбленный концертный жанр. Но достаточно сравнить «одноименные» парафразы Листа и Тальберга, чтоб заметить ту громадную пропасть, которая лежала между ними, как художниками.

Если задача Тальберга в основном ограничивалась демонстрацией новейших пианистических достижений в форме вариаций на основную, выбранную из оперы тему, то Листа такая задача быстро перестала удовлетворять. Он ставил перед собой иные художественные цели. Он хотел богатыми средствами нового пианизма раскрыть в блестящей концертной форме основную идею или основные образы привлекавшей его внимание оперы. Так, например, в фантазии Листа на темы «Дон-Жуана» Моцарта видно его стремление раскрыть драматическую сущность оперы в противопоставлении темы рока (командора) жизнерадостному образу самого Дон-Жуана.

Таким образом, если виртуозная пианистическая техника привлекала Тальберга ради нее самой, ради концертного эффекта, то Лист, несмотря на нередкое увлечение технической стороной композиции, несмотря на большую дань, отданную виртуозной моде, все же принципиально смотрел на пианистическую технику как на средство, подчиненное художественному замыслу, помогающее создать романтически-красочные, ярко-контрастные, живые и увлекательные музыкальные образы.

Громадную роль в развитии нового фортепианного стиля сыграли мастера вокального искусства и скрипичные виртуозы, показавшие пианистам великолепные образцы не только выразительной кантилены, но и блестящей колоратуры и фантастической скрипичной техники.

В этом отношении исключительное значение для развития нового пианизма имеет гениальный скрипач Паганини. Его необычайный исполнительский стиль оказал на творчество Шопена, Шумана, Листа, прокладывая пути новому фортепианному искусству, решительное и благотворное влияние.

### 3. Никколо Паганини, его жизненный и творческий путь. Основные черты композиторского и исполнительского стиля.

Феноменальные исполнительские способности Никколо Паганини (1782—1840) обнаружались в раннем детском возрасте. Первым его учителем на скрипке был отец, крайне сурово обращавшийся со своим учеником. Уже в 6-7 лет мальчик стал известен своей игрой в церквах, а восьми лет он выступил в большом публичном концерте. По существу Паганини остался самоучкой, так как отдельные уроки, которые он брал у разных скрипачей и композиторов, были ему совершенно не нужны.

В 1798 г. Паганини ушел из дому, от тягостной опеки отца, и в течение тридцати лет разъезжал по разным итальянским городам, всегда вызывая восхищение и удивление своим необыкновенным музыкальным исполнением. Вокруг имени Паганини складывались разные легенды, питаемые странным поведением артиста, его «богемной» жизнью, слухами о громадных гонорарах и ценных подарках, о таинственных исчезновениях, связанных с какими-то преступлениями и т. д.

В 1828 году сорокапятилетний Паганини впервые покинул Италию и отправился в концертное турне по Европе. Его путь лежал через Вену, Варшаву и немецкие города (Дрезден, Лейпциг, Берлин) в Париж. Сенсационный успех всюду сопровождал Паганини. В Париж он явился в ореоле небывалой европейской славы.

Столица Франции стала для Паганини, как и для многих итальянских музыкантов, второй родиной. Он приехал в Париж в 1831 г., в полном расцвете своих творческих сил. Мастерство его находилось на высоте, недоступной для других виртуозов. Ему не надо было ни тренироваться, ни репетировать многочисленные программы концертов. Он свободно творил на эстраде, заражая своей вдохновенной игрой слушателей, производя неизгладимое впечатление на молодых музыкантов.

Если принять во внимание, что первые годы пребывания Паганини в Париже были годами бурного расцвета романтического направления в искусстве, то станет понятным исключительное влияние, оказанное всем романтическим обликом Паганини, его огненным исполнительским темпераментом на пылкую фантазию молодых композиторов.

Лист и Берлиоз, чье творчество, питаемое новыми художественными идеями литературного и философского романтизма, лишь начало определяться, подчинялись своеобразному артистическому обаянию Паганини безотчетно и беспредельно.

Избрав Париж художественной базой своей концертной дея-

тельности, Паганини много раз ездил в Лондон, славившийся артистическими гонорарами. Лондонские гастроли Паганини принесли ему целое состояние, не говоря уже о феноменальном художественном успехе.

В Париже Паганини с большим интересом присматривался к новым музыкальным явлениям, знакомился с молодыми музыкантами. Особенно увлекся он симфоническим творчеством Берлиоза и заказал ему сочинение концерта для альты с оркестром. Из этого заказа выросла знаменитая симфония Берлиоза «Гарольд в Италии», исполнение которой потрясло Паганини.

Будучи в это время (декабрь 1838 г.) уже тяжело больным (Паганини страдал горловой чахоткой), знаменитый скрипач бросился перед Берлиозом после концерта на колени, выражая свой восторг, а на следующий день переслал ему чек на 20.000 франков. В сопроводительном письме Паганини писал, что «Бетховен умер, но Берлиоз оживил его».

В 1840 г. Паганини скончался. Лист написал знаменитый некролог под названием «Гений обязывает». В нем он высказал принципиальные мысли об общественном положении художника-артиста, об этической роли искусства и т. д.

Историческое значение Паганини и его скрипичного искусства оказалось колоссальным. Гениальный музыкант не только открыл совершенно новую страницу скрипичного исполнения, обогатив свой старый инструмент замечательными техническими эффектами, но перевернул также и технику фортепианного исполнительства. Он толкал фантазию пианистов на поиски новых средств исполнения, он стимулировал творческое усвоение на фортепиано богатейших исполнительских достижений скрипки.

Паганини, как подлинный музыкант-романтик, искал в своем инструменте новых выразительных колористических возможностей. Многие приемы его исполнения свидетельствуют об этом. Обыгрывание одной струны (пьесы для одного баска), развитие приема исполнения *pizzicato* (часто в соединении с *arco* на других струнах), новые штрихи, необычная аппликатура, капризная ритмика, эффекты звукоподражания — буря (тремоло и глиссандо), колокольчики (*pizzicato*), эхо (флажолеты), резкие динамические контрасты (бешеное *prestissimo* и мрачное, подчеркнуто драматическое *largo*), особые способы бросания смычка на струны, даже перестройка струн скрипки, — во всем этом было много смелой пыливости и новаторских устремлений художника-романтика. Но многое шло здесь и от желания вызвать успех, создать сенсацию даже оригинальным внешним видом. Позирование перед публикой своей «демонической» фигурой с расстрепанной шевелюрой, горящими глазами, необыкновенной худобой, подчеркнутой длинным, обтягивающим все тело сюртуком, — ничем не брезговал Паганини. И, как действительно гениальный художник, он все оправдывал своей игрой, он все искупал тем глубоким впечатлением, которое оставляли его концерты на всю жизнь у слушателей (и даже у зрителей).

Как композитор Паганини известен двумя блестящими концертами (последней частью второго h-moll'ного является знаменитая *Campanella*), рядом виртуозных вариаций на темы из опер Россини («Моисей», «Золушка» и др.) и замечательными 24 «Каприсами» (ор. 1) для скрипки-соло.

Последние пьесы по праву могут считаться собранием всех новых приемов скрипичного исполнительства и свидетельством громадного и своеобразного композиторского дарования их автора.

В «Каприсах» Паганини в законченной художественной форме дал серию скрипичных этюдов, каждый из которых ставит перед исполнителем определенную техническую задачу, убедительно показывая выразительные возможности новой обогащенной скрипичной техники. Именно эти этюды легли в основу «перевооружения» фортепианной техники. Особенно большие результаты достигнуты в последнем отношении Листом, несколько раз обрабатывавшим «Каприсы» Паганини для фортепиано, то в виде виртуозных этюдов, то в виде больших концертных программных пьес, раскрывающих все художественное богатство и яркую выразительность музыки Паганини. Из всего сказанного видно, насколько исторически значительно творчество Паганини. Не будучи педагогом<sup>1</sup>, не создав новой скрипичной «школы», он по существу должен считаться таким же родоначальником нового романтического скрипичного искусства, каким по достоинству считается Лист в области фортепиано.

Паганини имел и своего «Тальберга» в лице знаменитого немецкого скрипача и композитора Шпора.

При всей своей академической солидности, при высокой завершенности исполнительского стиля, при разнообразии созданных им произведений для скрипки, струнного ансамбля и симфонического оркестра, Шпор никогда не мог сравниться с Паганини непосредственной силой своего художественного воздействия. Его блестящее и точное исполнение было лишено той романтической пылкости и безудержной страсти, которыми отличалось исполнение Паганини.

В исполнительской манере Паганини, как в зеркале, отразились весь блеск новой буржуазной художественной культуры, вся художественная атмосфера Парижа 30-х гг., благотворная для расцвета талантов, но вместе с тем и губительная для них. Смелость и поверхностность, глубокое чувство и театральная поза, серьезные новаторские искания и ставка на дешевый эффект, принципиальная декларация и эклектика в творческой практике, одним словом — все противоречивые черты буржуазно-либеральной художественной идеологии воплотились в исполнительском искусстве Паганини, в котором подчас трудно отделить искренность художника от хитрости дельца, непосредственность артистического порыва от эстрадного манерничанья.

---

<sup>1</sup> По некоторым свидетельствам, Паганини обладал замечательными педагогическими способностями. Его единственный ученик итальянец Сивори уже в детстве достиг высокого мастерства. В Париже у Паганини недолго занимался норвежский скрипач Оле Буль, впоследствии заслуживший мировую славу.

## ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

### ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА 20—40-х ГГ.

#### 1. Эволюция основных жанров французской оперы («большой» и «комической») за время от наполеоновской империи к третьей республике.

Два основных жанра французской оперы, сформировавшихся в XVIII в., продолжали существовать в течение всего XIX-го, хотя и претерпели значительные изменения. «Лирическая трагедия» постепенно превращалась в «большую» историко-романтическую оперу; «комическая опера», бывшая острым оружием сатиры в руках третьего сословия и выразительницей новых принципов семейной и общественной морали, стала почти исключительно развлекательным искусством — веселым, остроумным, но поверхностным.

Революционный жанр «Оперы спасения», совершенно заглушенный в годы наполеоновской империи, когда господствовало «академическое» искусство Спонтини, пытавшееся приспособить к новым условиям героические традиции оперной школы Глюка, однако не погиб, но наоборот оказался необходимым питательным и «бродильным» элементом при усилившихся в период реставрации оперно-романтических тенденциях.

«Опера спасения» могла выполнить эту новую задачу тем более, что в ней были заложены, наряду с положительными романтическими качествами, также и отрицательные. Мелодраматическая приподнятость, патетическая жестикация, яркая театральная внешность нередко прикрывали пустоту либеральной фразеологии.

Если во второй половине XVIII в., в период подготовки буржуазии к революционному ниспровержению «старого порядка», в борьбе оперных жанров были выражены принципиальные эстетические позиции революционной буржуазии, ее отношение к общественной функции театрального искусства, то в первой половине XIX в. эта серьезная принципиальная борьба в значительной степени сменилась коммерческой конкуренцией и поисками новых музыкально-театральных эффектов, как средств предпринимательской рекламы.



Замечательный по художественной яркости образ, которым Маркс обрисовал людей и события буржуазных революций как бы озаренных бенгальским огнем, с особенной глубиной раскрывается в следующих словах: «Буржуазные революции, как, например, революция XVIII столетия, быстро несутся от успеха к успеху, в них драматические эффекты — один ослепительнее другого, люди и вещи как бы утопают в бриллиантовом огне, каждый день дышит экстазом, но они скоропреходящи, быстро достигают своего зенита, и обществу приходится пережить продолжительное похмелье, раньше чем оно в состоянии трезво усвоить себе результаты своего периода бурных стремлений»<sup>1</sup>.

Настроение «похмелья» чрезвычайно характерно для французского искусства эпохи реставрации. В атмосфере «похмелья» вырос французский романтизм в его различных разветвлениях.

В дальнейшем, в периоды июльской монархии и второй империи, французский романтизм претерпевает значительные изменения. Что касается французского романтического оперного и балетного театров, то жанр «большой» романтической оперы, как и романтического балета, расцветает в 30—40-х гг., давая первые яркие произведения накануне июльской революции. В «комической» же опере романтическое направление определяется уже при Наполеоне и достигает значительного развития в 20-х гг.

Таким образом, охватывая общим взглядом историю французского оперного искусства всего прошлого века, надо иметь в виду прежде всего следующую периодизацию:

1. Наполеоновская эпоха (консульство и империя — с 1799 по 1814 г.). Ярким выразителем этой эпохи в историко-героическом оперном жанре явился, как указано в главе третьей, Спонтини. В своих двух больших операх — «Весталке» (1807) и «Фернанде Кортес» (1809) — он формально следует традициям глюковского классицизма, академицизируя и консервируя их, в то же время подготавливая новое направление «большой» историко-романтической оперы.

Для комической оперы характерно в это время развитие сентиментализма с патриархально-нравоучительной тенденцией, чрезвычайно отчетливо проявившееся в столь противоположных по стилю операх, как «Иосиф в Египте» Мегюля и «Золушка» Изуара.

2. Эпоха реставрации Бурбонов (с 1814 по 1830 г.). В эти годы реакции и «похмелья» французская героическая опера переживает полный упадок, оживляясь лишь к концу 20-х гг., когда появляются признаки надвигающейся новой революции. В комической опере расцветает романтическое направление, в котором сплетаются типичные «реставраторские» тенденции с элементами новой буржуазной оперной эстетики и «критического реализма».

Центральной фигурой парижской комической оперы этого периода является Буальдьё (1775-1834).

<sup>1</sup> Маркс, «18 брюмера Луи Бонапарта». Сочинения, т. VIII, стр. 326.

3. Эпоха июльской буржуазной монархии Людовика-Филиппа (с 1830 по 1848 г.). Французская опера и балет в это время переживают большой расцвет. Законодателем оперной «моды» и оперным «диктатором» является знаменитый Мейербер (1791—1864). В его операх находит свое выражение художественное мирозерцание либеральной буржуазии со всеми его противоречиями. Эти же противоречия буржуазного либерализма, который, по замечательному определению Ленина, должен «играть в демократизм, чтобы привлечь на свою сторону массы», но который, в то же время, глубоко антидемократичен, глубоко враждебен «движению масс»<sup>1</sup>, — обусловили и эволюцию комической оперы, становящуюся все более и более внешне виртуозной и внутренне пустой.

Блестящий мастер и тонкий художник Обер (1782—1871) стал жертвой беспринципного следования за «модой», диктуемой финансовой аристократией, которую Маркс назвал «возрождением люмпенпролетариата на верхах буржуазного общества»<sup>2</sup>.

4. Эпоха второй республики и второй империи Луи Бонапарта (с 1848 по 1870 г.). В эти годы наступает жестокий кризис для «большой» оперы, которая уже пережила свои последние «героические» годы. На арене появляется так называемая «лирическая опера»<sup>3</sup>, как бы завершающая весь «романтический период» в истории французского музыкально-драматического искусства.

Одновременно с «лирической оперой» расцветает парижская оперетта во главе с выдающимся мастером Жаком Оффенбахом (1819—1880).

5. Эпоха Парижской Коммуны и третьей республики (с 1871 г.). Открывая новый период — начавшегося упадка капитализма, — эта эпоха оказывается наиболее переломной для всего французского буржуазного оперного искусства.

Гениальная «Кармен» Бизе (1875), подытожив все лучшие достижения французского оперного театра, осталась последним и уникальным явлением на французской почве. Талантливые оперы Делиба, Массне, Сен-Санса не могут подняться до художественного уровня «Кармен» и свидетельствуют о наступающем идейном оскудении французской буржуазной оперной культуры вообще. Ни натурализм, ни символизм не могут спасти ее от разъедающей язвы, имя которой — «империализм».

2. **Творческий путь Буальдьё. Первые годы оперной деятельности в Париже. Петербургский период. Возвращение во Францию и работа над «Красной шапочкой» и «Белой дамой». «Белая дама» как вершина французской комической оперы эпохи реставрации.**

Как уже сказано, крупнейшим французским оперным композитором эпохи реставрации является Буальдьё. Его лучшая опера

<sup>1</sup> Ленин, Сочинения, т. XVI, стр. 164.

<sup>2</sup> Маркс, Классовая борьба во Франции. Сочинения, т. VIII, стр. 6.

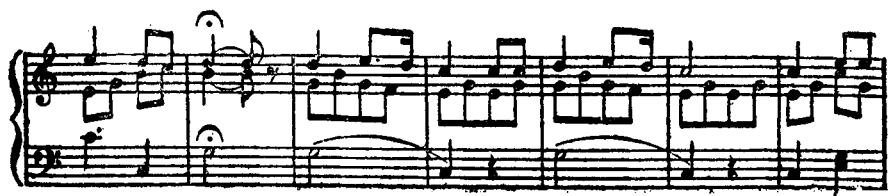
<sup>3</sup> «Лирическую оперу» второй половины XIX в. ни в коем случае нельзя смешивать с «лирической трагедией» XVII—XVIII вв.

«Белая дама» по достоинству считается наиболее ярким и художественно ценным продуктом французского оперного романтизма 20-х гг.

Ранние оперы Буальдьё относятся еще к последним годам XVIII в., когда молодой музыкант приехал в Париж из Нормандии (где он родился, в городе Руане). Своими первыми композиторскими успехами в Париже Буальдьё был обязан романсам, очень модным в великосветских салонах в годы Директории и Консульства.

И в своих первых маленьких операх (идиллическая «Швейцарская семья», экзотический «Калиф Багдадский») Буальдьё опирается прежде всего на романс, который является подлинной музыкальной «душой» этих произведений. Некоторые оперные песни Буальдьё получили молниеносное распространение и распевались на всех перекрестках Парижа. Такова, например, песенка кормилицы из оперы «Тетушка Аврора» (1802, прим. 85).

Буальдьё. „Тетушка Аврора“





Скоро на Буальде обратили внимание и профессиональные музыканты Парижа. С Буальде познакомились Мегюль и Керубини, всячески старавшиеся направить молодого композитора на путь более серьезного искусства. Но к «большой» героической опере, к «опере спасения» Буальде склонности не питал. Он был прежде всего оперным лириком.

С начала 1804 по 1810 г. Буальде жил в Петербурге, куда он был приглашен руководить французским придворным оперным театром. Эта работа, несомненно, принесла Буальде большую пользу, как ответственная оперная практика. За семь лет Буальде написал и поставил в Петербурге девять опер, преимущественно комических (наибольшей известностью пользовалась двухактная опера «Опрокинутые кареты»). В конце «петербургских» лет у Буальде развилась ностальгия (болезненная тоска по родине). Он вернулся в Париж в 1810 г., когда на сцене Opéra Comique шла с триумфом «Золушка» Изуара.

Буальде впервые после возвращения из России выступил на парижской сцене в 1812 г. с новой оперой «Жан Парижский», которая завоевала автору более серьезное художественное признание. Но настоящий расцвет творчества Буальде наступает в посленаполеоновские годы.

В 1818 г. он ставит свою «Красную шапочку», которая демонстративно противопоставляется «Золушке» Изуара. Еще через семь лет появляется «Белая дама» — лучшее художественное достижение не только Буальде, но всей французской комической оперы эпохи реставрации<sup>1</sup>.

В этом произведении ярко проявляется новое романтическое на-

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто:

Солдат Джордж, возвращающийся с похода и задерживающийся в деревне на празднике, узнает от фермерши Женни о тайне близлежащего старого графского замка Авенель, где по ночам появляется приказ «белой дамы». Храбрый солдат, любящий разные приключения, проникает ночью в замок и действительно встречается в нем с «белой дамой». Последняя умоляет его спасти замок от продажи с аукциона, который состоится утром. В аукционе принимает участие, кроме Джорджа, разбогатевший графский дворецкий Гевстон. Джордж предлагает наибольшую сумму и приобретает замок, обязавшись на следующий день выплатить все деньги. Крестьяне приветствуют нового владельца, который вспоминает свое детство и постепенно догадывается, что он — не кто иной как сын бывшего владельца замка, похищенный в детстве цыганами. «Белая дама», оказавшаяся графской воспитанницей Анной, подтверждает по документам законные права Джорджа на наследование замком. Опера кончается признанием Джорджа в любви Анне и поздравлением крестьян.

правление в опере. Не кто иной как Вебер в письме из Парижа выражал восторг «Белой дамой», считая ее лучшей комической оперой после «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

Либретто «Белой дамы» было написано знаменитым драматургом Скрибом по мотивам нескольких романов Вальтера Скотта. Тяга к великому английскому романисту в годы расцвета оперного романтизма была огромной. Россини, Доницетти, Обер, Маршнер и многие другие композиторы неоднократно обращались к романам Вальтера Скотта как превосходному материалу для оперных либретто.

Музыкально-драматический стиль «Белой дамы» чрезвычайно закончен в своих романтических чертах. Сочетание грубой действительности с поэтической легендой, народный колорит шотландских хоровых песен и тонкая обрисовка мечтательного героя, влюбляющегося в призрачный образ «белой дамы», сама атмосфера покинутого старого замка, о котором ходят таинственные слухи, — все это определяет романтический характер оперы Буальдьё и композицию ее основных номеров-сцен.

Разумеется, в либретто «Белой дамы», как и в романах Вальтера Скотта, чрезвычайно сильны «реставраторские» тенденции, идеализация ушедших патриархальных времен. Подчеркнуто умильное «единение» крестьян-фермеров с бывшими владельцами замка. Солдат Джордж оказывается законным «легитимным»<sup>1</sup> наследником старого поместья. Его, как «настоящего» господина, вернувшегося в свои владения, приветствует народ. В то же время осмеян разбогатевший управляющий замком, «высочка» из челяди Гевстон. Он показан отвратительным жадным буржуа. Вся сцена публичных торгов — характерная сатира на буржуазную действительность, на чиновников и судей.

Музыкальными центрами композиции «Белой дамы» являются те законченные номера, в которых наиболее отчетливо выявлена основная идея оперы. Это прежде всего прекрасная баллада первого действия о таинственной «белой даме»; затем романтическая ария Джорджа во втором действии и его встреча с «привидением»; наконец, в третьем действии сцена Джорджа с крестьянами и его воспоминания о детских годах, проведенных в замке.

Для придачи опере локального колорита Буальдьё использовал несколько шотландских народных мелодий. Одна из них является застольной песней крестьян, исполняемой хором в праздничной сцене первого действия (прим. 86).

Эта песня введена в увертюру оперы, написанную по просьбе Буальдьё его консерваторским учеником, будущим известным композитором Адамом. Другая шотландская народная мелодия исполь-

---

<sup>1</sup> «Легитимисты» (со слова *légitime* — законный) — реакционная партия крупных землевладельцев, боровшаяся во Франции за восстановление «законного» королевского рода Бурбонов и реставрацию «старого порядка». Короля Людовика-Филиппа, принадлежавшего к орлеанской династии и выдвинутого на престол финансовыми тузами и крупными промышленниками, легитимисты считали «высочкой».

## Allegro vivace

Буальдьё „Белая дама“

80

зована в третьем действии. Ее роль более значительна, так как связана с развитием драматического действия и развязкой оперы. Джордж, слыша песню крестьян, пришедших поздравить его с приобретением замка, узнает ее мелодию, запоминавшуюся с детства, и по этим воспоминаниям постепенно приходит к убеждению, что и замок и все графское имение давно знакомы ему. Это помогает установлению того важнейшего факта, что простой солдат, без роду и без племени, — на самом деле не кто иной как законный наследник старого замка Авенель.

«Белая дама» Буальдьё по своей музыкальной композиции далеко выходит за обычные рамки французских комических опер начала XIX в.

Формально «Белая дама» — комическая опера с отдельными вокальными номерами и разговорными диалогами. По существу же это — романтическая опера<sup>1</sup>, почти совершенно лишенная специфически комических черт (единственная типичная комическая

<sup>1</sup> Подобно тому, как «Фрейшютц», формально являясь зингшпиелем, по существу далеко выходит за его рамки, как романтическая опера.

сцена — сцена аукциона, но и она романтически усложнена участием «призрака» белой дамы).

Не только ансамбли, но и сольные номера «Белой дамы» гораздо более развиты, чем это имело место в ранних операх Буальдьё. Особенно значительна в этом отношении центральная ария Джорджа, переходящая в его дуэт с Анной («призраком» белой дамы). Эти два смежных номера, как и два аналогичных номера первого действия (баллада Женни и ее дуэт с Джорджем), свидетельствуют о большом внимании, уделяемом Буальдьё музыкальному оркестровому колориту. Партитура «Белой дамы» весьма интересна и дифференцирована. Недаром такой большой знаток истории оркестровки, как английский музыковед Карс<sup>1</sup>, отмечает в партитуре «Белой дамы» блестящие тембровые контрасты и хорошо задуманные оркестровые эффекты, среди которых он особенно выделяет впервые примененные флажолеты арф. Этот тонкий, позже излюбленный романтиками прием использован Буальдьё в самом мелодраматическом месте оперы — в сцене появления перед Джорджем «призрака» Анны.

Нельзя не отметить в «Белой даме» влияния итальянской оперной школы и в частности опер Россини, которые в Париже в начале 20-х гг. были уже хорошо известны («Итальянка в Алжире», «Севильский цирюльник», «Сорока-воровка»). Эти влияния коснулись преимущественно вокальных партий оперы. В «Белой даме» от исполнителей требуется большое техническое мастерство, а некоторые из ее номеров (например дуэт Женни и Джорджа) по своим колоратурам не уступают виртуозному пению итальянских опер.

Дав в «Белой даме» высокий художественный образец оперного романтизма, Буальдьё в то же время показал и здоровые реалистические тенденции, идущие от традиций французской комической оперы XVIII в. (Монсиньи, Гретри, Мегюль) и получающие в XIX в. дальнейшее развитие.

Идя по пути указанных крупнейших мастеров жанра комической оперы, Буальдьё, как и они, преодолевает примитивный бытовой реализм ранней французской комической оперы, стремясь к более полному и разностороннему выявлению внутренних переживаний своих героев.

Линия психологического реализма является основной линией романтизирующейся комической оперы. Эта линия ведет к лирическим операм Томá, Бизе, Делиба. На этой линии «Белая дама» Буальдьё занимает одно из очень важных мест.

После «Белой дамы» Буальдьё не создал ничего художественно равноценного ей. В последние годы своей жизни он сильно нуждался, так как не мог работать в Парижской консерватории (куда он был приглашен профессором композиции после смерти Мегюля в 1817 г.) из-за горловой чахотки. От нее он и умер в 1834 г.

<sup>1</sup> См. русский перевод «Истории оркестровки» Карса, Музгиз 1932.

### 3. Общая характеристика Обера как мастера жанра французской комической оперы. Состояние парижской «большой оперы» в 20-х гг. Историческое значение «Немой из Портичи» Обера. Новизна ее музыкально-драматического стиля.

Вторым крупнейшим композитором французской комической оперы XIX в., начавшим свою творческую деятельность в последние годы наполеоновской империи, был Даниэль Франсуа Обер (1782—1871). Он прожил очень большую жизнь и умер в дни Коммуны, заставшей его на высоком посту директора Парижской консерватории.

Обер был представителем иного направления в комической опере, нежели Буальдьё. В его операх гораздо больше веселости, развлекательности, сатиры и несравненно меньше лирики и романтической мечтательности. Обер прекрасно уживается с буржуазным режимом июльской монархии, на годы которой и приходится расцвет его оперного творчества. Поэтому о нем следует говорить несколько позже.

В годы, предшествовавшие июльской революции, Обер пишет свою первую и значительнейшую «большую» историко-романтическую оперу «Немая из Портичи» (1828). В связи с этим произведением необходимо вернуться к судьбе всего жанра парижской «большой» оперы, столь блестящего при Наполеоне I (Спонтини) и столь быстро померкнувшего в посленаполеоновское время.

В годы реставрации театр «большой» оперы (Королевская академия музыки) совершенно утратил свое лицо. В нем шли преимущественно балеты. Ни одной сколько-нибудь выдающейся постановки новой героической оперы до второй половины 20-х гг. не было.

Некоторым исключением явилась последняя из «больших» опер Спонтини «Олимпия» (1819). Но и она не принесла ничего особенно нового. Внешне пышным (даже напыщенным) спектаклем (вплоть до процессии живых слонов на сцене) Спонтини прикрывал бедность своей оперной музыки, ставшей, по сравнению с «Весталкой» и «Кортецом», более вялой и сентиментально-банальной и в то же время еще более поднятой на риторические «ходули».

Упадок жанра «большой» героической оперы, конечно, был тесно связан со всем положением французского оперного искусства эпохи реставрации. Общественных стимулов для развития героического монументального искусства не было. Напротив, обнаружилась большая тяга к развлекательному и успокоительному искусству. Лирическая мечтательность Буальдьё и веселый смех Обера удовлетворяли этому «спросу».

Но во второй половине 20-х гг., вместе с растущей революционной активностью народных масс, накалявшей общественную «температуру» Парижа, начинает намечаться перелом и на оперном фронте. Даже в Академии чувствуется некоторое оживление; об-



наруживается новый интерес к серьезной монументально-героической опере.

Первой «ласточкой», которая еще не смогла сделать «весны», оказался Россини. Он переселился в Париж в 1824 г. На 1826—1827 гг. приходится постановки в Академии двух его специально переработанных опер — «Магомет II» (под названием «Осада Коринфа») и «Моисей». Этим операм удалось завоевать крупный успех и снова обратить внимание аудитории Академии на историко- и легендарно-героические либерально-тенденционные сюжеты.

Поставленная вслед за россиниевскими операми «Немая из Портичи» Обера была уже действительно «предреволюционной» оперой. В ней отразился напряженный пульс общественной жизни Парижа накануне революции 1830 г., в ней Обер начал новую страницу истории французского героического оперного театра, как театра буржуазно-либеральной романтики.

В основе либретто «Немой из Портичи»<sup>1</sup>, написанного Скрибом, лег один из эпизодов восстания итальянского народа против иноземных поработителей. Действие оперы происходит в Неаполе в 1647 г., главные действующие лица — неаполитанские рыбаки, поднимающие восстание против испанского принца-наместника и его военной стражи.<sup>2</sup>

Скриб со свойственным ему композиционным мастерством написал эффектную оперную пьесу, главная роль в которой поручена не певице, а балерине-мимистке (Фенелла — немая!). Это дало возможность Оберу сочинить для Фенеллы оригинальную по музыке партию, поверхностно-изобразительную, но в театральном отношении достаточно яркую и выразительную. Первой блестящей исполнительницей роли Фенеллы была знаменитая танцовщица Мария Гальони.

Художественные достоинства «Немой» заключены, однако, не в партии главной героини, а в хорах неаполитанских рыбаков, близких к народным южноитальянским песням.

Резко противопоставлены по музыкально-вокальному стилю партии Мазаньело и Пьетро партиям Альфонса и Эльвиры. Последние

<sup>1</sup> В дореволюционной России ее название было по требованию цензуры заменено именем главной героини: оперу называли «Фенеллой».

<sup>2</sup> Краткое изложение либретто «Немой из Портичи»:

На бракосочетание неаполитанского наследника Альфонса с принцессой Эльвирой является немая девушка из народа Фенелла, рассказывающая жестами о своей несчастной судьбе, виновник которой — соблазвивший ее Альфонс. Брат Фенеллы Мазаньело и его друг рыбак Пьетро, узнав от немой о ее горе, собираются поднять народное восстание против ненавистного ига испанского короля. На рыночной площади в Неаполе народ возмущен полицейским произволом и готов с оружием в руках защитить Фенеллу, за которой гонятся жандармы. Восстание вспыхнуло, народ побеждает войска, но Фенелла и ее брат ужасаются при виде пролитой крови. Они скрывают от народного гнева Альфонса и Эльвиру. Испанским властям удалось собрать новые войска и повести наступление. Начавшееся извержение Везувия и землетрясение увеличивают панику, охватившую рыбаков. Мазаньело, полубезумный от яда, которым напоил его Пьетро, мстя за малодушие и измену, снова становится во главе вооруженного народа. Но восстание подавлено. Мазаньело убит, Фенелла кончает жизнь, бросаясь в пропасть.

распевают типичные итальянские каватины и бравурные арии, в то время как первым даны народного склада песни, обычно с припевом хора. С точки зрения исторической правды такое разделение партий не выдерживает критики (ведь Альфонс и Эльвира — испанцы, а не итальянцы). Но для Обера стиль итальянской виртуозной оперы был в большей мере космополитическим стилем придворного искусства, чем национальным стилем итальянского народа. Характер последнего, как уже сказано, подчеркнут в хорах рыбаков.

Очень важно отметить в музыке «Немой из Портичи» то новое, что отличает ее от музыки «больших» французских героических опер предшествующего периода (т. е. спонгиниевских). Это новое заключается в полном отсутствии тяжелой «ампирной» придворной пышности, монументальности и «милитаристической» героики, которыми отличались и «Весталка» и «Кортец» и которым в значительной степени подражал Россини, переделывая для парижской сцены «Магомета» и «Моисея».

Обер, как мастер комической оперы сумел оживить стиль героической оперы, сделав его более легким, подвижным, игровым. Использование приемов «комической» оперы оказалось для нового развития «большой» оперы необычайно плодотворным. Эта «прививка» обеспечила дальнейший расцвет грозившего законсервироваться жанра.

Указанный процесс ассимиляции черт «комического» и «героического» оперных жанров конкретно выразился прежде всего в народных сценах «Немой из Портичи». Изящный и простой хор рыночных торговков — типичный «номер» комической оперы. Баркароллы Мазаньело и Пьетро ничем по существу не отличаются от баркаролл в комических операх самого Обера (ср., например, баркароллу — так наз. «строфы» Церлины — во «Фра-Дьяволо»), так же как и народные танцы, например, знаменитая тарантелла (ср. с тарантеллой в том же «Фра-Дьяволо»). Даже воинственная мелодия восставшего народа лишена какой-либо тяжеловесности спонгиниевских военных оперных маршей и подкупает своей жизнерадостностью, легкостью и простотой. Это — прекрасная массовая песня, скорее приближающаяся к стилю некоторых подъемных маршеобразных мелодий Россини и Беллини (прим. 87).

Пятиактная композиция «Немой из Портичи» также не придает ей монументальности старых героических опер и «лирических трагедий». Действия «Немой» почти все коротки, внутри действий нет длинных, тормозящих сценическое движение номеров.

В свое время Лист отмечал «короткое дыхание» музыки Обера

Allegro Обер., «Немая из Портичи»

87 *pp*



и ее поверхностность. Но ни Лист, ни Вагнер (написавший по смерти Обера воспоминания о нем) не могли не признать за «Немой» больших достоинств, заключающихся в том, что Обер сумел начисто изгнать из «большой» оперы господствовавшие в ней «окоченность, голый пафос и жреческую напыщенность». Эта решительная очистка Обером «большой» оперы от академической рутин, подготовившая место для последующих опер, не должна быть недооцененной.

В «Немой из Португи» дана новая трактовка образа оперного героя. Мазаньело — один из первых «героев XIX в.». Предводитель восставшего народа показан Обером и Скрибом колеблющимся романтиком, испугавшимся возможных последствий восстания и изменившим народу. Правда, в заключительной сцене Мазаньело снова воодушевляется борьбой с тиранией, но восстание уже подавлено, и Мазаньело гибнет. Чрезвычайно характерно, что в обрисовке героя — виновника народной трагедии — ни Обер, ни Скриб не стали обличителями его, а напротив, приложили все усилия, чтоб вызвать к «несчастному», «безумному» Мазаньело симпатии слушателей.

Такой показ «героя» станет обычным в опере следующих десятилетий. Он вполне соответствует тому двусмысленному либерализму, который является показательным для буржуазной идеологии новой эпохи.

Поэтому «Немую из Португи», как и другие подобные ей по идейному содержанию оперы, никак нельзя назвать революционной.

После «Немой из Португи» Обер еще три раза в течение 30—40-х гг. возвращался к жанру «большой» оперы, но не дал в нем ничего сколько-нибудь значительного. Гораздо ярче он проявил себя в эти два десятилетия в комической опере, написав двадцать блестящих произведений, в которых, впрочем, как заметил Лист, «больше фольги чем золота...»

#### 4. «Вильгельм Телль» Россини. Характерные черты этой оперы в отличие от «Немой из Португи». Место «Вильгельма Телля» в истории французского и итальянского оперного искусства.

Постановка «Немой из Португи» произвела большое впечатление на всех оперных композиторов, живших в Париже. Обер как бы бросил вызов мастерам Академии. Первым принял этот вызов 36-летний, но уже маститый Россини, вторым — 37-летний, но еще

числившийся молодым Мейербер<sup>1</sup>. Ответом явились — последняя «большая» парижская опера Россини «Вильгельм Телль» и первая «большая» парижская опера Мейербера «Роберт-Дьявол».

Революция 1830 г. провела глубокую борозду между этими двумя произведениями.

В «Вильгельме Телле» Россини пошел значительно дальше Обера. Соединение в «Телле» разнонациональных черт итальянского и французского музыкальных театров дало еще более ценный результат, чем сочетание в «Немой из Портичи» разножанровых элементов «комической» и «героической» опер.

«Вильгельм Телль» с большим, чем «Немая из Портичи», правом может быть назван романтической оперой как по своей национально-освободительной идее, так и по музыкально-драматическому стилю. Либретто оперы написал французский драматург Жуи, получивший известность еще до Скриба своими либретто для многих опер Мегюля, Керубини и др.<sup>2</sup>

Жуи положил в основу либретто «Вильгельма Телля» не драму Шиллера, а французскую трагедию Лемьера, пользовавшуюся большим театральным успехом еще в 60-70 гг. XVIII в.<sup>3</sup> Четырехактная композиция оперы получилась не вполне цельной и не равноценной. Ряд дополнений сделан композитором в процессе работы (почти вся партия Матильды, которая должна была внести в оперу больше лирических элементов).

Лучшие картины и сцены «Телля» — те, которые непосредственно связаны с народно-освободительной идеей оперы. Это в первую очередь замечательная «сцена в Рютли» (вторая картина II акта) и затем сцена стрельбы Телля в цель (финал третьего действия). Прекрасны по музыке народные сцены, в которых ярко передан колорит швейцарской сельской жизни и природы. Именно эти сцены придают опере особый романтический характер.

---

<sup>1</sup> Мейербер, бывший на полгода старше Россини, приобрел европейское оперное имя на полтора десятилетия позже него.

<sup>2</sup> Между прочим Жуи обработал для парижской сцены и «Моисея» Россини.

<sup>3</sup> Краткое содержание либретто оперы «Вильгельм Телль»:

Тихая жизнь швейцарских поселен разбита деспотическим властвованием австрийского наместника Гесслера. Швейцарский народ готовит восстание, во главе которого становится Вильгельм Телль — знаменитый охотник и стрелок. Он уговаривает принять участие в восстании молодого охотника Арнольда, влюбленного в Матильду, дочь врагов его родины. Ночью в горах Рютли собираются представители швейцарских кантонов (областей) и договариваются с Теллем о начале восстания. Однако замыслы Телля разрушены. За отказ кланяться шляпе Гесслера его заставляют стрелять в яблоко, положенное на голову его сына Дженни. Телль удачным выстрелом из лука сбивает яблоко. Тем не менее его арестовывают за неуважение к властям и увозят по озеру в тюрьму. Арнольд подымает народ на освобождение Телля. Восстание разгорается. Неожиданно появляется Телль. Он выпрыгнул во время бури с лодки и вплавь достиг берега. Гесслер, преследующий его, убит меткой стрелой Телля. Народ радостно встречает Телля и празднует победу его над врагом. Ликует не только семья Телля, но и Матильда, отказавшаяся от своих родных во имя любви к Арнольду.

Знаменитая увертюра оперы представляет собою ярко-романтическую симфоническую картину. Свободная композиционно от всякой схемы, она намечает в контрастных чередованиях ряда музыкальных картин основную драматическую линию оперы — от мечтательного и задумчивого вступления с отдельными тревожными моментами, через бурю и сменяющую ее идиллическую картину мирного сельского ландшафта, к подъемному бодрому финалу.

Музыка увертюры «Вильгельма Телля» в опере почти не повторяется (за исключением картины бури в последнем действии). Это — самостоятельная, хотя и связанная с оперой общностью художественного замысла, симфоническая фантазия. Романтична оркестровка увертюры — с красочными контрастами и тонким использованием отдельных солирующих инструментов или их групп (квартет виолончелей во вступлении, соло английского рожка и переключка его с флейтой в пасторальном эпизоде, блестящее *tutti* с знаменитыми «россиниевскими» *crescendo* в финале).

«Вильгельм Телль» отличается от «Немой из Портичи» более цельной и содержательной характеристикой главного персонажа оперы. Телль — подлинный народный герой, не сгибающийся перед тираном, не боящийся личных невзгод, борющийся до победного конца, организующий на борьбу массы (уже указанная лучшая в опере сцена заговора в Рютли). Телль охарактеризован яркими мелодическими речитативами приподнято-ораторского характера и скупыми ариозо, значительнейшее из которых — напутствие сыну перед стрельбой в цель. Большая сосредоточенность и в то же время глубокая напряженность музыки этого ариозо, вместе с пластичностью его вокальной мелодии, — очень выразительны. В оркестровом прелюдировании прекрасно найдена короткая впечатляющая тема, вводящая в ариозо<sup>1</sup> (прим. 88):



Остальные персонажи оперы Россини значительно уступают Теллю в яркости музыкальных характеристик. Арнольд и Матильда — типичные оперные любовники, в партии которых неоднократно встречаются характерные лирические обороты, позже более глубоко и индивидуально использованные в операх Верди. Впрочем Арнольду придан в конце оперы героический характер. Его ария последнего действия типична в этом отношении; она напоминает многие итальянские оперные арии Беллини и Верди, проникнутые духом итальянского *Risorgimento*.

Указанные характерные черты музыкального стиля не позволяют рассматривать «Вильгельма Телля» только как «большую» па-

<sup>1</sup> Этой теме оказалась близкой лейттема скорби Аксиньи из «Тихого Дона» Дзержинского. Истоки ее ведут к известной теме клавишной фуги *g-moll* Баха.

рижскую оперу. Последняя опера Россини в значительной степени остается итальянской оперой. Без нее так же невозможно было дальнейшее развитие творчества Беллини и Верди, как и Мейербера<sup>1</sup>

Последний является центральной фигурой послероссиниевского этапа в развитии «большой» парижской историко-романтической оперы, т. е. этапа, связанного с расцветом этого жанра в эпоху июльской монархии и его кризисом в годы второй республики и империи Наполеона III.

## 5. Творческий путь Мейербера. Его художественный облик как композитора-драматурга. Основное значение Мейербера в эволюции музыкально-драматического стиля «большой» парижской оперы.

Джакомо Мейербер (по происхождению немецкий еврей — Якоб Беер) родился в богатой семье в Берлине в 1791 г. Получив отличное домашнее образование, он с детских лет начал обучаться и музыке под руководством таких выдающихся педагогов, как Клементи (фортепиано), Цельтер (хор и композиция духовной музыки) и Бернгард Вебер (театральная музыка).

В 1810 г. Мейербер поступил учеником к знаменитому аббату Фоглеру, у которого занимался в это время оперной композицией также и Вебер<sup>2</sup>. Под руководством Фоглера Мейербер сделал большие успехи и решительно повернул от сочинений пьес духовно-кантатного характера к опере.

Первые две оперы Мейербера, написанные и поставленные под руководством Фоглера в 1812-1813 гг. («Клятва Иевфая» и «Хозяин и гость»), явились пробой пера молодого автора в разных жанрах (музыкальная трагедия и комический зингшпиль). Сразу же Мейербер мог убедиться, что его призванием является героическая опера, в которой его интересовали и серьезные либерально-этические сюжеты и возможность создания яркого драматического спектакля.

Но первые же оперы показали Мейерберу всю узость немецкой музыкально-театральной базы для его творческого развития. Он едет в Вену, а оттуда в Италию, которая привлекала многих молодых оперных композиторов, как страна классической оперной школы.

В Италию Мейербер прибыл в 1816 г. в момент яркой вспышки оперного гения Россини (постановка «Севильского цирюльника» и «Отелло»). Итальянская оперная жизнь сразу захватила Мейербера. Но его увлекли не блестящие оперы буфф, а те новые дра-

<sup>1</sup> Довольно тонко в этом отношении подметил своеобразие «Вильгельма Телля» Серов, написавший в одной из своих музыкально-критических статей, что в «Вильгельме Телле» невольно чувствуется, что Россини здесь в гостях у французов, а не у себя дома, как в «Севильском цирюльнике».

<sup>2</sup> См. главу пятую.

матические оперы Россини, в которых намечались пути к большой героико-романтической опере, к «Вильгельму Теллю».

За восемь лет пребывания в Италии Мейербер написал шесть опер типа *seria*, принесших ему большую славу. Последняя из итальянских опер Мейербера — «Крестоносец в Египте» (1824) — обнаружила высокое мастерство композитора и необходимость дальнейшего его развития уже не на итальянской почве. Как и Россини, Мейербер чувствовал, что в Италии ему делать больше нечего, что ему надо ехать в Париж, куда Россини уже приглашал его.

Парижская постановка «Крестоносца» предшествовала постановкам «Магомета» и «Моисея» Россини. Год ее осуществления — 1825-й — оказался переломным в истории французской «большой» оперы. Правда, успех «Крестоносца» был несравним с успехом россиниевских героических опер<sup>1</sup>, но для самого Мейербера это его первое проникновение на парижскую оперную сцену было событием исключительной важности. Он внимательно следил за всеми новыми постановками «Grand Opéra» и после премьер «Немой из Портичи» и «Вильгельма Телля» окончательно решил связать свою композиторскую судьбу с новой французской оперной школой.

Уже к 1830 г. Мейербер закончил свою первую парижскую «большую» оперу, которой суждено было начать новую эру в истории европейского оперного искусства. Эта опера — «Роберт-Дьявол». Премьера ее из-за революционных событий была отложена и состоялась осенью 1831 г., принесла Мейерберу мировую славу. Грандиозному успеху оперы способствовала и та «организационная» работа, которая была проведена композитором как в прессе, так и в самом театре. Но неправильно объяснять успех «Роберта» (как это делала часть немецкой критики) подкупами печати, взятками администрации театра, заискиванием перед балетными премьерами и т. п. Причина шумного успеха оперы — прежде всего в ней самой, в ее блестящем музыкально-театральном стиле и, еще больше, в своевременности ее появления на расчищенной и подготовленной Обером и Россини почве.

Либретто «Роберта-Дьявола» писал Скриб, ставший постоянным сотрудником Мейербера<sup>2</sup>. Его драматургическое дарование ока-

<sup>1</sup> «Крестоносец» был поставлен в Париже на сцене Итальянского театра а Россиниевские оперы — в Академии. Поэтому принципиальное значение этих постановок было различно, как несравним был и общественный резонанс, вызванный ими.

<sup>2</sup> Краткое изложение либретто:

Таинственный «черный рыцарь» Бертрам оказывается отцом Роберта. Он всячески старается направить своего сына на путь зла, чтоб сделать его «настоящим дьяволом». За душу Роберта борется простая крестьянская девушка Алиса (дочь кормилицы Роберта), которая сообщает ему о смерти матери. Роберт влюблен в принцессу Изабеллу, но не может добиться ее руки в турнире рыцарей. Бертрам обещает Роберту победу над Изабеллой, если он проникнет в подземный склеп и сорвет волшебную ветвь с гробницы святой монахини. Роберт пробирается через развалины монастыря в склеп, где принимает участие в фантастической оргии восставших из гробов и принявших девичий облик монахинь. Однако добытая чудодей-

залось необычайно подходящим к Мейерберу, что и определило цельность и законченность всех их совместных работ. Однако, Мейербер как художник безусловно глубже и содержательней Скриба; в его творчестве много ярких романтических черт, сближающих его скорее с драматургией Гюго.

Но все же блестящее, хотя и поверхностное, мастерство Скриба, его типичный либерализм, стремящийся ярким театральным нарядом и демагогической фразеологией прикрыть беспринципность и эклектику, настолько характерны для эпохи между двумя последними французскими буржуазными революциями (1830—1848), что наилучшим образом подошли не только для Мейербера, но и для Обера и для многих других современных им композиторов, которых ловко и быстро обслуживал знаменитый драматург<sup>1</sup>.

В «Роберте-Дьяволе» обнаружились все главные черты нового стиля парижской «большой» романтической оперы: блестящий спектакль,<sup>2</sup> эффектно развивающееся, полное ярких контрастов действие, выразительная характеристическая и декоративная музыка, умело сочетающая в себе и вокальный блеск итальянской школы и драматическую силу французского музыкального театра и полноту оркестровых красок и симфонических приемов немецкого оперного романтизма.

В «Роберте» Мейербера можно найти черты «Вильгельма Телля», «Фрейшютца» и даже «Фантастической симфонии» Берлиоза. Но это не эклектика слабого по творческой индивидуальности художника, а законченный оперный стиль, характерный именно пестротой и даже некоторой грубостью, резкостью приемов и красок.

Впечатление от «Роберта» было с внешней стороны близко впечатлению от исполнительского мастерства Паганини. Юднако умный и проницательный Генрих Гейне, живший в 30—40-х гг. в Париже и бывший свидетелем шумных успехов французского романтизма, умел разглядеть в Мейербере, в противоположность Паганини и Берлиозу, большую трезвость мысли и осмотрительность в работе<sup>3</sup>.

Характеристика Гейне, назвавшего Мейербера «боязливым гением», в значительной степени подтвердилась всей историей его оперного творчества. Только через пять лет после «Роберта Дьявола» Мейербер поставил свою следующую, быстро ставшую зна-

---

стенная ветвь не приносит Роберту счастья. Трогательная мольба Изабеллы заставляет его раскаяться в дьявольских намерениях. Бертрам делает последнее усилие, чтоб вернуть себе сына: он открывается ему во всем. Но Алиса показывает Роберту письмо его матери, которая перед смертью предостерегает сына от козней его зловещего отца. Бертрам проваливается в преисподнюю; Роберт спасен и венчается с Изабеллой.

<sup>1</sup> Полное собрание театральных пьес и оперных либретто Скриба охватывает 76 томов. Громадное большинство либретто написано Скрибом для комических опер.

<sup>2</sup> Мейербер пожертвовал оперному театру 60.000 франков на сооружение органа на сцене, который был нужен для последнего акта оперы.

<sup>3</sup> См. у Гейне высказывания о Мейербере в «Салоне» (Сочинения, изд. 1904 г., тт. II и III).



менитой, оперу «Гугеноты». Между «Гугенотами» и «Пророком» проходят тринадцать лет, а между «Пророком» и «Африканкой» — пятнадцать. Премьеры последней оперы Мейербер уже не застал. Он умер во время ее репетиций в начале мая 1864 г.

«Роберт Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Пророк» (1849) и «Африканка» (1864, поставлена в 1865) — это все, что написал Мейербер для «большой» оперы<sup>1</sup>. В указанных четырех произведениях он создал новый тип французской оперы, оказавший громадное воздействие на эволюцию музыкально-драматического стиля не только во Франции, но и в Италии (Доницетти, Верди) и Германии (молодой Вагнер).

## 6. «Большие» парижские оперы Мейербера как новый историко-героический романтический оперный жанр. Место «Гугенотов» в творческой эволюции Мейербера.

В «Роберте-Дьяволе», как указано, обнаружились наиболее характерные черты музыкального стиля зрелого оперного творчества Мейербера. В этом же произведении был установлен и определенный конструктивный тип «большой» парижской оперы: пятиактная композиция с максимально рациональным в смысле «поддачи спектакля» распределением разнообразных и чередующихся по принципу контраста сценически эффектных номеров. Так, в первом действии помещается романс (каватина, баллада), в котором в повествовательном изложении подготавливается завязка будущей драмы (финал I акта — первый конфликт). Во втором действии всегда дается дуэт основных действующих лиц (второй, более драматический, дуэт неизбежен в IV акте). В третьем действии проходят важнейшие массовые сцены, балет, хор, шествия и т. п. В дуэте четвертого действия драматическое напряжение доходит до кульминации. В пятом действии, в развязке, сталкиваются главные борющиеся силы, и опера заканчивается пышным апофеозом дидактического содержания<sup>2</sup>.

Но «Роберт-Дьявол» в некоторых отношениях и отличался от последующих «больших» опер Мейербера. Фантастико-аллегорическая сюжетика сменилась историко-героической, что повлекло существенные изменения в музыкально-драматических средствах выразительности.

Новые черты музыкально-драматического стиля «большой» историко-героической оперы Мейербера очень полно проявились в его лучшей опере «Гугеноты».

Либерализм Мейербера (и Скриба) в склонности к сюжету широкого социально-исторического охвата и в буржуазно-гуманистической трактовке его выражен в «Гугенотах» вполне отчетливо.

<sup>1</sup> Не считая «Северной Звезды», переделанной из написанной для Берлина в 1844 г. оперы «Военный лагерь в Силезии».

<sup>2</sup> Для апофеоза Мейерберу как раз понадобился орган на сцене, использованный не только в «Роберте», но и в «Гугенотах» и в сцене коронации «Пророка» (см. ниже).

Но весьма значительная идейно-художественная проблема (религиозная нетерпимость как величайшее социальное зло) раскрывается авторами драматургически более с личной стороны (драма Рауля и Валентины), чем с общественной<sup>1</sup>.

Правда, в «Гугенотах» и вторая сторона показана достаточно выразительно. Массовые сцены III действия (столкновения солдат, студентов и горожан), сцена католического заговора в IV действии и, наконец, картина «Варфоломеевской ночи» — весьма ярки и значительны. Но даже в этих сценах Мейербер озабочен больше музыкально-театральным спектаклем, действительно превосходно скомпонованным, чем глубоким художественным проникновением в самую сущность заложенной в произведении драматической идеи.

Показательно, что наиболее цельный и значительный в опере образ Марселя — выразителя гугенотских положительных моральных качеств — раскрыт Мейербером все же не как образ народного героя, а как образ религиозного фанатика и преданного слуги своего господина. Именно последний (Рауль) выведен главным драматическим персонажем, преодолевающим борьбу между личным чувством и общественным долгом. Однако до катастрофы Рауль является, по существу, обычным блестящим «кавалером», склонным к любовным приключениям и мало думающим о политике и религии.

Валентина — одна из характернейших оперных героинь, законченно обрисованная Мейербером (ср. с Изабеллой в «Роберте-Дьяволе»). Очень удачно Мейербер противопоставляет этому центральному драматическому женскому образу другой — лирический, охарактеризованный более внешне, но, быть может, более женственно-обаятельный. Это образ королевы Маргариты Наваррской, вокальная партия которой отличается тонкой «жемчужной» колоратурой.

Остальные персонажи оперы (Сен-Бри, Невер, паж Урбан) показаны преимущественно в больших ансамблевых сценах.

Среди последних следует выделить некоторые, занимающие

---

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто «Гугенотов»:

Молодой гугенот Рауль, приглашенный на пир придворных кавалеров-католиков, рассказывает о таинственном романе с незнакомкой. Его старый слуга, солдат-гугенот Марсель, предостерегает легкомысленного и увлекающегося Рауля от дружбы с католиками. При дворе королевы Маргариты, стремящейся прекратить религиозные распри, Рауль встречается с незнакомкой, оказывающейся дочерью фанатичного католика графа Сен-Бри — Валентиной. Королева сватает ее Раулю, но последний, думая, что Валентина — возлюбленная графа Невера, отказывается от брака с нею. Сен-Бри затеивает месть Раулю, публично опозорившему его дочь. Рауль вызывает Сен-Бри на дуэль, которая переходит в крупное уличное столкновение между католиками и гугенотами. Раулю грозит смерть от рук озверевшей толпы, но его спасает Валентина, продолжающая страстно любить молодого гугенота, даже выйдя замуж за Невера. Католики во главе с Сен-Бри организуют заговор против гугенотов и собираются их уничтожить в ночь «святого Варфоломея». Заговор подслушивают Валентина и Рауль, укрытый ею в доме Невера. Заговор осуществляется. Наступает «Варфоломеевская ночь» (на 24 августа 1572 г.). В кровавом побоище погибают не только Рауль и Марсель, но и Валентина, нечаянно застреленная собственным отцом.

важнейшее положение в драматическом развитии второй половины оперы. В третьем действии развернуты, как уже отмечалось, самые крупные и активные массовые сцены. В них Мейербер демонстрирует свою исключительную музыкально-драматургическую технику и смелость в сопоставлении остро-контрастных образов в нескольких хоровых группах (хор солдат, молитва женщин, цыганская песня и пляска; далее сцены дуэли, ссоры и свадебный кортеж).

В музыкально-драматическом отношении наиболее содержательна так называемая «сцена заговора и освящения мечей», занимающая значительную часть IV акта «Гугенотов». Сцена освящения мечей является безусловно шедевром оперной драматургии Мейербера, лучшим образцом его композиционного мастерства и оперно-«стратегического» гения.

Четвертое действие состоит из трех больших сцен: романса Валентины (с предшествующим ему речитативом), заговора католиков (освящение мечей) и дуэта Валентины и Рауля (сочиненного Мейербером уже во время репетиций оперы).

Как видно, сцена заговора и освящения мечей занимает в этом акте центральное место. Эта сцена, при всем своем разнообразии, необычайно стройна и закончена. Ее основной ладотональный план E-As-E подчеркивает единство всей большой композиции, состоящей из трех неравномерных частей. Первая часть (E) охватывает значительно больше половины всей сцены; в ней раскрывается сущность заговора католиков и организация «Варфоломеевской ночи». Вторая и третья части (As-E) представляют собой «освящение мечей» в собственном смысле слова. Важнейший музыкально-тематический материал, объединяющий все три части сцены, изложен в партии Сен-Бри (экспозиция после e-moll'ного вступления), в партии Невера (разработка — квартет главных действующих лиц, обнажающий внутренний драматический конфликт) и в хоре (заклучение сцены и переход к большому дуэту Валентины и Рауля (прим. 89 а, б).

Громадна роль оркестра, значительно укрепляющего и углубляющего музыкальное развитие сцены. Оркестру поручена самостоятельная партия с существенными, проходящими сквозь всю сцену темами (прим. 90).

а) С. Бри: Мейербер., Гугеноты'

89

Да, в э - - том пра - вом де - ле на.

- пра - вы со - жа - лень - я, дол - жно лишь быть стрем.

- лень - е сна - сти ко - ро - ля и стра - ну!

6)

Allegro moderato Мейербер., Гугеноты "

90

Мейербер, как мастер музыкально-драматического развития больших оперных сцен, отлично пользуется приемами «торможения». Так именно представлен в музыке момент освящения мечей— в нарочитом статичном хоральном изложении (прим. 91).

Мейербер. „Гугеноты“

91

*ff pp ff pp ff pp pp*

Совокупность всех рассмотренных музыкально-драматических приемов обеспечивает важнейшей сцене «Гугенотов» большое художественное впечатление, обусловленное яркостью и композиционной завершенностью ее музыки.

Очень значителен последующий за сценой освящения мечей большой лирико-драматический дуэт Валентины и Рауля, в котором проявились громадная сила музыкально-театрального темперамента Мейербера, но в то же время и недостаточное критическое отношение к музыкально-тематическому материалу. Все мелодии этого дуэта (хотя и в неодинаковой степени) страдают мелодраматической слезливостью и чрезмерно театрально-патетичны.

Из прочих сцен «Гугенотов» следует выделить несколько сольных номеров первого действия, входящих в большие живописные сцены. Это — романс Рауля, являющийся его первой характеристикой как блестящего молодого придворного «кавалера», затем — гугенотская песнь Марселя и известная каватина пажа Урбана.

В романсе Рауля, помимо эффектной мелодии, обращает на себя внимание своеобразный аккомпанемент, исполняемый старинным смычковым инструментом — виолой.

Знаменитая воинственная песня Марселя — образец удачного использования Мейербером жанровой музыки, свойственной комической опере. Нетрудно в мелодии этой песни найти обороты, характерные для баса-буфф (прим. 92).

Марсель:

Мейербер., „Гугеноты“

Allegretto

92

Пиф, Паф, Пиф, Паф,

*pp*

1й куплет

По . ги . бель тво .

*tempo piano, ma ben marcato e staccato*

и ре . ше . на враг кич . ли . выи, на . на . жет судь .

ба . весь твой . род . не . че . сти . выи!

Что касается каватины пажа, то это — типичный «вставной» оперный номер, дающий представление о выдающемся вокальном мастерстве Мейербера, сочетающего мелодическую пластичность с блестящей колоратурной техникой.

Интересны по «итальянскому» колориту сцены второго акта (у королевы Маргариты): ария Маргариты, женский терцетт, хор купающихся женщин, рондо пажа — вплоть до дуэта Маргариты и Рауля. Своей изящной лирикой эти сцены противопоставлены всему дальнейшему драматическому развитию оперы, начинающему усложняться и обостряться с финала этого же действия.

Следует отметить и оркестровую прелюдию «Гугенотов», построенную в форме вариаций на тему известного лютеранского хо-

рала<sup>1</sup>, являющегося в некотором отношении лейтмотивом гугенотов и их «представителя» Марсея<sup>2</sup>.

В «18 брюмера Луи Бонапарта» Маркс писал, что «при всем характеризующем буржуазное общество отсутствии героизма оно нуждалось в героизме»... «Большие» парижские оперы, как и захватывающие драмы французских романтиков, выразили с художественной убедительностью это стремление к героике при отсутствии и всяких возможностей совершения подлинно героических действий. Опера «Гугеноты» Мейербера во всяком случае наиболее героична из всех «больших» опер Мейербера.

## 7. От «Пророка» к «Африканке». Углубление творческого кризиса Мейербера. Новые лирические тенденции в «Диноре» и «Африканке». Влияния парижских опер Мейербера на композиторов различных национальных оперных школ.

В следующие за премьерой «Гугенотов» годы Мейербер работал одновременно над двумя операми («Пророком» и «Африканкой»). Постановка их неоднократно откладывалась по различным соображениям. Первую половину 40-х гг. Мейербер провел в Берлине на службе, в должности придворного композитора (после отставки старого Спонтини в 1842 г.). Для прусского двора Мейербер написал ряд драматических композиций, из которых наибольшую известность приобрела патриотическая опера-зингшпиль «Военный лагерь в Силезии»<sup>3</sup>.

В 1847 г. Мейербер, добившись длительного отпуска из Берлина, переехал снова в Париж, напомнивший композитору своим оживленным настроением «пред'июльские годы», когда Мейербер работал над «Робертом-Дьяволом». Теперь он принялся за «Пророка», который был быстро закончен, но задержан постановкой из-за февральской революции. Как и в 1830 г. Мейербер решил выждать «переходное» время и после подавления революции переделал некоторые сцены и номера, казавшиеся в новых условиях чрезмерно тенденциозными и неудовлетворяющими цензурным требованиям.

Премьера «Пророка» состоялась в апреле 1849 г. и прошла с таким успехом, что даже Берлиозу пришлось поместить о ней хвалебный отзыв<sup>4</sup>.

В «Пророке» с полной определенностью обнаружился тот идейно-художественный кризис, который охватил не только творчество Мейербера и даже не только парижскую «большую» оперу,

<sup>1</sup> Хорал «Ein' feste Burg ist unser Gott» не раз использовался в музыкальной литературе. См., например, в главе шестой (в разделе симфоний Мендельсона).

<sup>2</sup> Хорал Марсея на самом деле является не гугенотским, а лютеранским. Но такое несоответствие, видимо, не казалось Мейерберу существенным.

<sup>3</sup> На сюжет из истории Семилетней войны (1756—1763).

<sup>4</sup> В письме к сестре Берлиоз признавался, что с большим трудом писал эту рецензию, так как музыка Мейербера была ему противна.

но вообще все французское искусство на рубеже 40—50-х гг. и который привел в дальнейшем к упадку и вырождению оперно-героического стиля.

Внешне «Пророк» является, быть может, наиболее «героической» из всех опер Мейербера. По существу же, в «Пророке» героическая идея совершенно дискредитируется. Если в «Гугенотах» Мейербер рассматривал громадное событие социально-исторического значения в большой степени под углом зрения личной любовной драмы двух «жертв» церковно-политической борьбы, то в «Пророке» трактовка анабаптистского движения, возглавившего крестьянское восстание XVI в., граничит с клеветой на народ и на подлинно героическую личность Иоанна, замученного и казненного в 1536 г. епископскими войсками.

В окончательной редакции либретто Скриба превратило анабаптистов в подозрительных авантюристов, а Иоанна—в запутавшегося во всей обстановке и гибнущего от предательства своих же сподвижников «несчастливого» героя, проклинаемого за причиненное им зло матерью и невестой<sup>1</sup>.

Крайне показательно, что царская полицейская и церковная цензура видела в «Пророке» Мейербера опасные тенденции и разрешила постановку этой оперы в России только под названием «Иоанн Лейденский»<sup>2</sup>.

В музыкально-драматическом отношении «Пророк» Мейербера не показывает никаких принципиально новых моментов по сравнению с «Гугенотами». Но в «Пророке» с гораздо большей определенностью обнаруживаются внешне-декоративные устремления авторов, пытающихся пышным нарядом, демагогическим жестом, постановочной мишурой прикрыть реакционное содержание пьесы. По эффектности спектакля некоторые сцены «Пророка» исключительно блестящи. Такова, например, великолепно обставленная и в театральном и в музыкальном отношении сцена коронации Иоанна (фи-

<sup>1</sup> В самых общих чертах либретто «Пророка» таково:

Фламандский крестьянин Иоанн, возмущенный несправедливым и жестоким поведением графа Оберталя, отказавшего ему в разрешении на брак с Бертой, соблазняется словами анабаптистов и примыкает к ним, подымая на борьбу против феодала крестьян. Войско Иоанна разрушает замок Оберталя и захватывает владельца его в плен. Но Иоанн, быстро уставший от войны и кровопролития, отпускает своего врага. Среди солдат Иоанна начинается брожение, однако он необычайной силой красноречия подавляет готовый вспыхнуть бунт и призывает народ идти на штурм Мюнстера—последнего оплота феодализма. Все склоняются перед Иоанном как перед пророком. Иоанн, взяв Мюнстер, коронуется в нем на царство. Среди народа—мать Иоанна (Фидес), ставшая нищей и считающая своего сына убитым, и Берта, поклявшаяся убить пророка за всю пролитую им кровь. Внезапно Фидес узнает в коронуемом Иоанне. Он же отказывается признать свою мать и убеждает ее отказаться от своих слов. Слава Иоанна как пророка достигает апогея. Но в осажденном городе растет тревога. Анабаптисты предают Иоанна и впускают в Мюнстер вражеские войска. Иоанн, видя неминуемую гибель, устраивает во дворце оргию, во время которой раздается взрыв, и все присутствующие во дворце погибают под его развалинами.

<sup>2</sup> Лейден—город во Фландрии, родом откуда был Иоанн.



нал IV акта и предшествующий ему знаменитый марш), включающая драматический эпизод проклятия «пророка» его матерью.

Роль последней могла бы быть наиболее удачной, если бы и в ней Мейербер временами не сбивался на «дешевку». Все же ариозо Фидес во II действии и ее «Песня нищей» в IV действии должны быть отнесены к лучшим номерам оперы<sup>1</sup>.

Музыкальный интерес представляют и некоторые другие сцены «Пророка», прежде всего — рассказ Иоанна о вещем сне, построенный Мейербером в свободной и весьма компактной монологической форме. Этот рассказ является переломным моментом в драматическом развитии оперы. В нем Мейербер очень удачно использовал в качестве оркестрового «мотива ассоциации» начальную фразу будущего коронационного марша (пример. 93).

Об упадке музыкального содержания «Пророка» в сравнении с «Гугенотами» можно судить по последнему акту оперы (в котором отдельные удачные мысли и образы тонут в море пошлости) и по «знаменитым» балетным номерам III действия. Фламандские крестьяне XVI в. танцуют не только вальс, но и модную для середины XIX в. кадрили с неизменным галопом, живо напоминающим «лошадиные» номера в цирке.

Естественно, что после «Пророка» перед Мейербером, как перед очень сильным и умным художником, встали вопросы о дальнейшем оперном пути. Повторять на все более низком художественном уровне музыкально-драматические приемы «Гугенотов» и «Пророка» становилось невозможным. Предстояла решительная творческая перестройка, радикальное «переворужение».

О творческих сомнениях Мейербера в 50-х гг., свидетельствуют его опыты работы в комической опере, к которой он до этих пор никакой склонности не питал.

В 1854 г. Мейербер поставил на сцене театра «Opéra Comique» сильно переделанную из «Лагеря в Силезии» оперу «Северную Звезду», а в 1859 г. написал оригинальную комическую оперу «Динора». Последнее произведение, одно из самых интересных и ценных в музыкальном наследии Мейербера, показывает всю глубину творческого кризиса композитора.

Либретто «Диноры», написанное не Скрибом, а популярными в оперно-комическом жанре драматургами Каррэ и Барбье, мало интересно, хотя и явно тенденциозно-нравоучительно<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Партию Фидес Мейербер писал специально для знаменитой Полины Виардо.

<sup>2</sup> В кратких словах оно сводится к следующему:

В день ежегодного богомолья внезапно поднявшаяся буря разогнала брачный кортеж, направившийся в церковь для обручения пастуха Гоэля и пастушки Диноры. Молния сожгла дом жениха, сам он от страха нищеты ушел из деревни и стал рыться в земле в поисках клада. Динора, напуганная происшедшим, потеряла рассудок и убежала в горы, где бродит со своей козочкой, поет ей песни и танцует. Суеверный Гоэль подбивает простодушного волынщика Карентина помочь ему в поисках клада. Но ночью разражается гроза, во время которой случайно находившаяся вблизи и подслушавшая слова о клада Динора едва не гибнет от неосторожного

93

ob-jets bi-zar-res et con-fus et que deux fois en dor-mant j'ai re-

## Andante sostenuto

vus'

*pp*

*sempre pp*

Мейербер проявил в музыке «Диноры» совершенно новые стороны своего громадного дарования. Учтя то новое направление, которое с большой быстротой утверждалось во французском оперном искусстве с начала второй половины XIX в. (т. е. после февральской революции) и трибуной которого стал «Théâtre Lyrique» Мейербер дал в «Диноре» прекрасные лирические страницы—чрезвычайно тонкие и изящные по музыке.

Но значение «Диноры» этим лирическим характером ее музыки не ограничивается. Ее художественная ценность заключается еще более в тех маленьких чудесных оркестровых антрактах и вступле-

шага. Ее спасает Гоэль, неожиданно узнавший свою прежнюю невесту и обретший снова в ней свой «клад». К Диноре постепенно возвращается рассудок. Снова наступает престольный праздник. Гоэль и Динора присоединяются к процессии богомольцев, вспоминая о пережитых страшных днях, как о тяжелом сне.

ниях, которые, будучи близкими по складу народно-песенным и танцевальным оборотам, ведут непосредственно к «Кармен» Бизе.

Надо отметить, наконец, и пролог «Диноры», заменяющий оперную увертюру и завязку драматического действия и представляющий собою интересную оркестрово-хоровую картину (кантатного типа) с широким симфоническим развитием.

Все это придает «Диноре» большую музыкальную ценность и отводит ей исключительно важное место в творческой эволюции Мейербера.

Но Мейербер не мог все же успокоиться на достижениях в области комической оперы. Ведь в его авторском портфеле уже в течение ряда лет лежала почти законченная партитура «Африканки». В 30—40-х гг. он не мало спорил со Скрибом по поводу этой оперы, казавшейся композитору слишком лирической. В 50-х гг., под влиянием общего поворота, обнаружившегося во французской опере, Мейербер взглянул на «Африканку»<sup>1</sup> другими глазами и снова заинтересовался ею. В 1861 г., когда умер Скриб, был в основном уже готов второй вариант «Африканки», к постановочной работе над которой Мейербер приступил с большой торопливостью, удрученный смертью своего старого товарища.

Как уже сказано, премьеры «Африканки» Мейербер все же не увидел, настолько медленно и трудно шла работа над ней.

Мейербер умер от холеры в начале мая 1864 г., только что закончив оркестровое вступление к опере. Первая постановка ее состоялась в апреле 1865 г. и превратилась в грандиозное чествование памяти композитора.

Скрибовское либретто «Африканки» написано в необычном для мейерберовских опер романтико-экзотическом духе, хотя основано, как и либретто «Гугенотов» и «Пророка», на историческом событии мирового значения<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Мейербер привык много переделывать в музыкальной композиции оперы в процессе ее постановки. Партитура «Африканки» вследствие разных исправлений и добавлений разбухла почти вдвое. Этот факт показывает, что Мейербер не мог и не хотел следовать в «Африканке» установленным им же трафаретам и усиленно искал новых музыкально-драматических средств.

<sup>2</sup> Краткое изложение либретто «Африканка»:

Знаменитый португальский мореплаватель XV в. Васко де-Гама, вернувшийся после неудачной экспедиции, настаивает перед королевско-церковным советом на необходимости снаряжения нового флота для завоевания богатейших заморских земель. За резкое поведение совет не только отказывает Васко в просьбе, но заточает его в тюрьму. Вместе с Васко находятся в темнице и его черные рабы — Селика (влюбленная в Васко) и Нелуско (влюбленный в Селику). Невеста Васко Инесс освобождает его из заточения ценой отказа от брака с ним. Ее новый жених дон-Педро отправляется в экспедицию вместо Васко де-Гама. Но Васко удается также снарядить корабль. Он нагоняет дон-Педро в критическую минуту. Буря разбила всю флотилию у берегов Африки. Дикие туземцы напали на португальцев и перебили всех. Селика, оказавшаяся царицей острова, куда прибило корабль Васко, спасла его и Инесс. Чтоб сохранить Васко жизнь и в дальнейшем, она объявляет его своим мужем и совершает торжественный языческий обряд бракосочетания. Но втайне она помогает Васко бе-

Мейербер в музыкально-драматической концепции «Африканки» выдвинул лирическую и экзотическую стороны. Идейная борьба между Васко де-Гама и советом королевско-церковной инквизиции, борьба между новым человеком-гуманистом и феодальной реакцией — совершенно заслоняется борьбой чувств Васко между его любовью к Инесс и привязанностью к Селике. Любовная драма трех, усложненная участием в ней добавочных персонажей (Нелуско, Дон-Педро) и раскрывающаяся на фоне ярких декоративных сцен (кораблекрушение, экзотические обряды и т. п.) — вот что привлекало в «Африканке» Мейербера 50—60-х гг.

Линия «романтического героя», от Рауля через Иоанна к Васко де-Гама, есть линия от победы чувства долга над личным счастьем, через неразрешенные колебания этих чувств (приводящих к гибели героя), к победе чувства к «своей» белой женщине над чувством к «чужой» черной женщине.

В «Африканке» погибает не герой и не его невеста, а героиня-любовница — сама африканка Селика.

Новая музыкально-драматическая концепция Мейербера с особенной определенностью сказалась в финале «Африканки». Вместо типичного для «большой» историко-героической оперы эффектно построенного «шумного» заключения, в «Африканке» мы видим лирический финал, музыкально оформленный в мягких тонах и «просветленных» гармониях.

Это относится особенно к последним репликам Селики, к моменту ее «тихого умирания» (прим. 94).

Следующий C-dur'ный хор «невидимых духов» является совершенно внешней концовкой под занавес. Последняя ремарка: «вдали виднеется уходящий корабль» — подчеркивает важность этой «романтической» детали.

Музыкальный язык «Африканки» резко отличается от предшествующих «больших» опер Мейербера не только в финале. Уже

Нелуско: Мейербер., «Африканка»

Recit. Allegro moderato

O ciel sa main est froide et glacée, c'est la

94

жать с Инесс на родину, видя их взаимную любовь. Сама же Селика, разувшись в чувствах Васко, кончает жизнь самоубийством под сенью дерева манцинеллы, вдыхая ядовитые испарения его цветов. Вместе с ней умирает и преданный Нелуско.

## Селика:

mort, c'est la mort! Non c'est le bon .heur.

*dolce*

*p*

начало увертюры убеждает в значительности лирических черт (тема романса Инесс, являющаяся вместе с тем лейттемой «тоски по родине», воспоминания о далекой родной земле, прим. 95).

## Andantino con moto

## Мейербер. „Африканка“

95

*p* *sostenuto e cantabile*

*pp* *cresc.*

*dolce*

*dolce*

Музыкально-экзотические краски «Африканки» появляются в характеристике Селики (ее первая «ария сна») и, с другой стороны, в больших обрядовых сценах IV действия, происходящего в Африке. Здесь ярко-оркестрованная экзотическая музыка служит эффектным декоративным средством (обряды, молитвы, танцы жрецов, воинов и т. д.), в то время как для обрисовки Селики Мейербер находит другие тонкие лирико-экзотические музыкальные тона (прим. 96).

Если от Рауля идет лирико-драматическая «линия» к Васко де-Гама, то от Марселя идет характерно-жанровая «линия» к Нелуско. В роли последнего использованы приемы баса-буфф, но здесь они приобретают зловеще-мрачный оттенок. В этом отношении наиболее

Селика: Мейербер., «Африканка»  
*Andante grazioso*

96

Спи, солн-ца сын, спи от-дох-ни,

*legato*

с полябра-ни во-с-вра-ща-ясь, до-то-са цвет

бле-щетъ те-ни, к те-бе в ти-ши скло-ня-ясь

показательна известная баллада Нелуско из III действия. Но характерно, с другой стороны, и то, что даже в образе буйного и дикого Нелуско к концу оперы все сильнее пробиваются лирические черты. Это относится к его «каватине» IV действия с обычными для романтиков «мечтательными» оборотами мелодий (прим. 97). и особенно к последнему дуэту с Селикой в сцене ее смерти.

Таким образом, если с формально-композиционной и сюжетно-либреттной точки зрения «Африканка» остается «большой» историко-романтической оперой, то по музыкально-драматическому стилю она сильно отличается от остальных опер Мейербера, приближаясь к новому типу лирических и лирико-экзотических опер.

Поэтому крайне трудно дать общую характеристику музыкального стиля парижских опер Мейербера, эволюционирующих от романтико-фантастического «Роберта-Дьявола» через историко-ге-

97

Mais que l'in - fa - me qui l'a -

vi - e soit a.vec moi - fou - droy - é!

ронческих «Гугенотов» и «Пророка» к жанрово-лирической «Диноре» и лирико-экзотической «Африканке».

Все же можно сказать, что как в области мелодии и гармонии, так и в области оркестровки, Мейербер внес много нового и яркого в оперный музыкальный язык. Его мелодии, далеко не всегда глубокие, всегда театрально (сценически) выразительны, пластичны и характерны. Было бы ошибкой считать мелодический стиль Мейербера таким же цельным и законченным, как стиль Россини. Но известная пестрота его так же показательна, как и пестрота гармонических приемов. По гармоническому содержанию наиболее богаты последние оперы Мейербера. Но много ценного в этом отношении можно найти и в «Пророке» (жанрово-бытовые сцены) и в «Гугенотах» (массовые сцены III действия и сцена «освящения мечей») и в «Роберте-Дьяволе» (адский вальс в склепе монахинь). Особенно сильно проявилось в парижских операх оркестрово-колористическое чувство Мейербера. Не только такие эффекты, как орган, колокола, военный оркестр на сцене, но и более тонкие (но не менее яркие) находки рассыпаны в его партитурах. Уже указывалось на необычный сольный аккомпанемент виолы в романсе Рауля. Много разнообразных красок в фантастической сцене из «Роберта-Дьявола», много блестящих оркестровых изобретений в экзотических обрядовых сценах «Африканки»; замечательные нежные тона нашел Мейербер в оркестровых антрактах «Диноры» и в оркестровом сопровождении песен и танцев безумной девушки.

Не надо забывать, что до постановки «Африканки» появились такие значительные в эволюции французского оперного театра произведения, как «Фауст» Гуно, экзотические «Бразильская жемчужина» Давида и «Искатели жемчуга» Бизе, а также с успехом исполнялись в Париже лирические оперы Верди («Травиата», «Бал-маскарад» и другие).

Тип «большой» историко-романтической оперы, утвержденный Мейербером, оказался обязательным для театра «Grand Opéra». Громадное влияние мейерберовского оперного творчества испытали не только буквально все французские оперные композиторы, но и многие иностранцы, так или иначе соприкасавшиеся с парижской оперной практикой.

Основоположник новой пятиактной «большой оперы» Обер («Немая из Портичи») первым поддался влиянию Мейербера и написал в 30—40-х гг. еще три «больших» оперы, в которых, подобно Мейерберу, повернул от героического жанра («Густав III» 1833) к лирическому («Блудный сын» 1850). Но эти оперы большого исторического интереса, в сравнении с «Немой из Портичи» и операми Мейербера, не представляют. Значение Обера прежде всего — в его многочисленных комических операх.

Крупным успехом пользовались отдельные «большие» оперы Галеви, но и они не могли конкурировать с Мейербером. Дольше других удержалась в репертуаре опера «Жидовка» Галеви, поставленная незадолго до «Гугенотов» (в 1835 г.). Написанная на тенденциозно-либеральный гуманистический сюжет<sup>1</sup>, опера «Жидовка» производила неотразимое впечатление на самых передовых людей того времени. В своих замечательных воспоминаниях «Былое и думы» Герцен писал о больших чувствах, поднимаемых «Жидовкой», о многих мыслях, навеваемых ею.

Особый успех завоевала центральная ария Элезара («Рахиль, ты мне дана небесным провидением»), действительно очень выразительная по музыке, удачно передающая в пластичной кантилене и декламационных репликах чувства несчастного страдающего отца (ср. «Риголетто» Верди).

Из крупнейших не французских композиторов влияние Мейербера и его «школы» испытали на себе больше других Доницетти, Верди, Вагнер («Риенци» 1838—1840), а также русские композиторы Серов («Юдифь» 1863) и Чайковский («Орлеанская дева» 1881).

Влияния «большой» парижской оперы нельзя, однако, переоценивать. Уже при жизни Мейербера многие композиторы и музыкальные критики восставали против его оперного искусства, видя

<sup>1</sup> Содержание либретто Скриба в общих чертах таково:

Ювелир еврей Элезар и его дочь Рахиль попадают в тюрьму по обвинению в соращении христианина и приговариваются кардиналом к публичной казни. Элезар поклялся отомстить кардиналу. В момент казни Рахили (ее бросают в кипящий котел) он, обращаясь к кардиналу, говорит, что казненная — дочь последнего, которую считали погибшей в детстве при пожаре, но которую на самом деле Элезар спас от огня и взял к себе в дом как родную. Кардинал в отчаянии. Торжествующий и удовлетворенный мщением Элезар смело идет на смерть вслед за Рахилью.



в нем не только опасность погони за внешним эффектом, но и еще большую опасность навязывания композиционного шаблона. И влияния Мейербера всегда были влияниями только на определенном «этапе» в творческом развитии того или иного композитора. Эти влияния быстро преодолевались, принося немалую пользу, помогая овладеть настоящим высоким музыкально-драматическим (оперно-композиционным) мастерством.

В самой же Франции «большая» опера, потеряв общественно-идеологические стимулы для своего дальнейшего развития в качестве оперно-героического жанра, быстро уступила первое место лирической опере, предоставив ей даже свою театральную сцену.

С другой стороны, попытки оживить «традиции» героической оперы не привели ни к чему. «Большая» опера как самостоятельный жанр постепенно окоченеет и становится своеобразным «академическим» воспоминанием о последнем героическом периоде французской истории.

## 8. Французская комическая опера в 30—40-х гг. прошлого века и ее дальнейшая судьба. Комические оперы Обера — главного представителя этого жанра в первой половине XIX в. Оперное творчество Герольда, Адама и Галеви.

Наряду с расцветом парижской «большой» историко-героической романтической оперы в 30—40-х гг., отмечается и значительное развитие французского оперно-комедийного жанра.

Хотя сам Мейербер комических опер в эти годы для Парижа не писал, другие французские композиторы работали в обоих направлениях — и в «большой» и в «комической» операх, подтверждая этим принципиальное отсутствие антагонизма, существовавшего некогда и между парижскими оперными театрами и между оперными жанрами.

Тяга к веселым комическим операм с их забавной и запутанной сценической интригой, часто довольно острой, но никогда не опасной сатирой, эффектными вокальными номерами, ярким театральным спектаклем — была так же сильна у той же самой аудитории, как и к блестящим и захватывающим «большим» операм Мейербера и его подражателей.

К тому же комическая опера отнюдь не избегала мелодраматических моментов, во всячески подчеркивала их, привлекая широкую буржуазно-мещанскую публику не только возможностью посмеяться (не задумываясь над источником смеха), но и пролить слезу сочувствия и ужаснуться нависшей над героем (героиней) опасности, чтобы в конце концов радостно вздохнуть при счастливой развязке.

Тот самый Скриб, который умел находить самые разнообразные (вплоть до потрясающих) эффекты для «большой» романтико-героической оперы, с большим остроумием и блестящим мастерством придумывал либретто для комических опер.

Крупнейшим представителем французской комической оперы

является Обер, написавший за свою долгую жизнь свыше сорока произведений этого жанра. Если его четыре большие оперы располагаются почти целиком в пределах 30—40-х гг. (точнее от 1828 по 1850 г.), то его комические оперы тянутся непрерывной вереницей на протяжении почти шестидесяти лет (от 1811 по 1869 г.)<sup>1</sup>. Оперно-комедийное наследие Обера значительно уже потому, что на нем очень удобно проследить основные тенденции в эволюции жанра комической оперы в важнейшую эпоху его истории.

На «кривой» творческого роста Обера можно заметить, как развивается французская комическая опера к 30-м гг., как она «благоденствует» в течение 30-х и начале 40-х гг., как она, наконец, деградирует в следующие десятилетия, оттесняясь либо лирической оперой (на формальной базе «комической» оперы с диалогами), либо опереттой.

Расцвет оперно-комедийного творчества Обера приходится на 30-е гг. (после Немой из Португи), его лучшая и известнейшая комическая опера «Фра-Дьяволо» (1830) начинает этот период, характеризующийся такими блестящими произведениями, как «Бронзовый конь», «Черное домино» и «Королевские бриллианты». Последняя опера была поставлена уже в 1841 г. За ней идет ряд малоудачных произведений, свидетельствующих о том, что Обер «исписался», что его творчество вступило в полосу кризиса.

Тем заметнее становятся сперва еле пробивающиеся, а затем все усиливающиеся лирические черты, мало свойственные композиторской индивидуальности автора, но все же чрезвычайно симптоматические.

В 50-х гг. Обер пишет комическую оперу по известному роману аббата Прево (XVIII в.) — «Манон Леско». Сентиментально-романтический сюжет, позже вдохновивший Массне и Пуччини, толкнул и Обера более определенно на путь оперной лирики, хотя традиционные музыкально-стилистические черты французской оперы в этом произведении композитором соблюдены (см., например, известную колоратурную «арию смеха», написанную в куплетно-танцевальной форме и чрезвычайно характерную по своей изящной и ирригой музыке).

Опера «Манон» (1856 г.) показывает, что даже поздние произведения Обера неправильно называть «ничтожнейшими музыкальными выжимками», как это делает в своей «Истории оперы» Кречмар<sup>2</sup>. Но, с другой стороны, можно согласиться с его более общей характеристикой оперного стиля Обера, выявляющего «любовь автора к манерности и пикантности» и обнаруживающего «переход от характерной музыки к танцевальным подмосткам»<sup>3</sup>.

Уже названная лучшая комическая опера Обера «Фра-Дья-

<sup>1</sup> Для всех опер Обера, начиная с 1823 и кончая 1864 г., либретто писал Скриб.

<sup>2</sup> См. русский перевод, стр. 332.

<sup>3</sup> Там же.

во л о» полнее всего раскрывает основные черты творческого облика композитора. Являясь типичным по сюжету<sup>1</sup>, либретто «Фра-Дьяволо» дает возможность композитору обрисовать в выпуклых характеристиках отдельных персонажей и построить эффектные и живо развивающиеся сцены.

Некоторые локально-жанровые номера «Фра-Дьяволо», как уже указывалось, весьма напоминают аналогичные номера «Немой из Портичи» (строфы Церлины, ария-баркаролла Дьяволо — во II акте, тарантелла — в III акте). Другие же сольные номера и ансамбли весьма специфичны своим сатирически-гротесковым характером. Это относится прежде всего к партиям двух богатых англичан (милорд и милэди) и к карикатурным фигурам полицейских.

Так, например, куплеты англичан в I действии представляют собою по музыке подлинную «шансонетку» и очень близки как к водевилю с пением и танцами, так и к оперетте (прим. 98).

Более лирична ария Церлины (начало II действия), но и в ней можно отметить не только злоупотребление колоратурами, но и «повороты» в сторону легкой танцевальной песенки оперетточного характера (прим. 99).

Исключительно ярко и живо написаны большие ансамбли (финалы I и II актов). Здесь безусловно сильны влияния итальянской оперы буфф и в частности великолепных rossиниевских образцов.

Нельзя обойти молчанием и известную увертюру, легкую и подвижную, вполне соответствующую всему духу комической оперы.

Громадный и прочный успех «Фра-Дьяволо», как и некоторых других (лучших) комических опер Обера, является успехом не только театральным, но и музыкальным. Секрет этого заключается в том, что мелодии Обера, питаемые глубокими родниками народно-бытовых французских музыкальных жанров (песенных и танцевальных), быстро и крепко усваивались и становились очень быстро массовыми песнями. Эту мысль выразил на могиле Обера известный французский писатель и драматург Александр Дюма (сын) в следующих словах: «Среди нас нет ни одного, детские воспоминания которого не были бы связаны с мелодиями Обера...»

Влияние Обера в области «комической» оперы было таким же

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто «Фра-Дьяволо»:

Бандит Фра-Дьяволо со своей шайкой грабит в окрестностях Неаполя богатых путешественников. Полицейские бессильны поймать его. В трактире появляется ограбленная чета английских аристократов, возмущенных и испуганных. К тому же милорд подозревает свою жену в романе, заведенным ею в дороге с каким-то маркизом. Последний тоже оказывается в трактире. Это — не кто иной как сам Фра-Дьяволо, обманывающий и полицию, и англичан, и трактирщика. Все же полицейским удается захватить шайку. Этим больше всего доволен полицейский офицер Лоренцо, собирающийся жениться на дочке трактирщика Церлине. После целого ряда смешных и запутанных сцен в трактире, подстроенных Фра-Дьяволо, чтоб отвлечь внимание от своих приготовлений к похищению англичанки, наступает развязка. Сильно выпившие по случаю праздника скрывавшиеся в деревне товарищи и помощники Фра-Дьяволо выдают своего атамана. Полиция устраивает засаду. Фра-Дьяволо пытается бежать, но неудачно. Его убивают.

Милорд:  
Allegro

Обер., Фра - Дьяволо"

98

Je vou.lais bien, je vou.lais bien Que l'ou trou.ve vous très ai .

. mable Et que de loin maint fashio . nable Ad mire aus . si vot . re main .

. tien Je vou.lais bien, je vou.lais bien

Церлина:  
Allegro

Обер., Фра - Дьяволо"

99

Oui, c'est de . main, oui, c'est de . main Qu'eu .

fin l'on nous ma . ri . e, c'est de . main, c'est de . main. C'est de .

- main qu'il re - ce - vra ma main Que mon

à - me - est ra - vi - e, Que mon âme est ra - vi - e, c'est de -

main qu'on nous ma . ri . e. Oui,



огромным, как влияние Мейербера в области оперы «героической». Многочисленные оперные композиторы — современники Обера — испытали это влияние по-разному, в зависимости от творческой индивидуальности того или иного оперного мастера.

Из всех современников Обера, работавших в жанре комической оперы, следует выделить по крайней мере трех, в свое время пользовавшихся большой известностью.

Один из них — Луи Герольд (1791—1833), прославившийся в конце своей недолгой жизни оперой «Цампа» (1831). Поставленная через год после «Фра-Дьяволо», она оказалась по сюжету близкой к ней (Цампа — такой же романтизированный бандит, как и Фра-Дьяволо, но он трактован Герольдом более обличительно).

В музыкальном отношении в «Цампе» видна склонность композитора к романтизации комической оперы, идущая от Буальдьё; фантастический элемент (оживающая статуя «мраморной невесты», подобно призраку «белой дамы») способствует этому.

Другой композитор Адольф Адам (1803—1856), в противоположность Герольду, развивает больше комическую «линию Обера», нежели лирическую «линию Буальдьё».

Известнейшая опера Адама «Почтальон из Лонжюмо» (1836) по музыкальному языку своих номеров (например, приобретающая исключительную популярность в Париже песня почтальона, собирающегося в дорогу) близко напоминает «ходовые» жанрово-бытовые мелодии из разных опер Обера. В более поздних операх (самая известная «Если б я был королем!»—1852) Адам несколько углубляет свой музыкально-драматический стиль, приближая его к лирической опере.

Выдающееся значение имеют балеты Адама, не утратившие своего интереса и до сих пор («Жизель», «Корсар»).

С них началась история французского романтического балета, расцветшего под «опекой» такого крупного поэта-художника как Теофиль Готье. Последний выразил сущность нового театрально-хореографического искусства словами: «Для того, чтобы балет был сколько-нибудь вероятным, необходимо, чтоб все в нем было невероятно». В этом отношении «Жизель» Адама — произведение чрезвычайно характерное. Написанный по сюжету старинного немецкого предания об умерших невестах-привидениях (виллисах), не находящих себе покоя в могилах и губящих своих возлюбленных, балет

«Жизель» драматургически построен на противопоставлении жизни, быта и фантастики. В хореографическом плане этот типичный для романтиков дуализм выражается в чередовании «земных» танцов и «воздушных» (на пуантах); в музыкальном плане — встает проблема симфонизации танца, т. е. последовательного выражения музыкальными (оркестровыми) средствами основной драматической идеи балета через раскрытие психологических характеристик и сценических ситуаций.

Таким образом, культивирование традиционного и модного во Франции балетного жанра делает Адама крупной исторической личностью, открывшей новую страницу в развитии музыкально-хореографического искусства, которую затем блестяще продолжил в своем творчестве Делиб.

Третий из крупнейших современников Обера был уже упомянут в связи с «большой» оперой. Имя его — Жак Галеви (1799—1862). Он написал наибольшее количество парижских «больших» опер при жизни Мейербера (свыше десятка); но все же количество его комических опер еще значительнее (свыше двух десятков). Ничего принципиально нового по сравнению с Обером комические оперы Галеви не представляют. Но они еще раз подчеркивают характерные для этого жанра тенденции к перестройке в сторону лирической оперы. Если известнейшая из опер Галеви 30-х гг. «Молния» была еще вполне комической (в духе оберовских опер этого же периода), то его поздние произведения становятся все более близкими по музыкальному стилю к лирической опере, хотя и остаются «по форме» комическими (т. е. операми с разговорными диалогами).

Таким образом, оперное творчество как самого Обера, так и других крупнейших французских мастеров, позволяет установить, что в области «комической» оперы, так же как и в области «героической» оперы происходит определенная эволюция в сторону «лирической оперы, которая в 50-х гг. оформилась как более или менее самостоятельный музыкально-драматический жанр.

Но внутри этого нового жанра можно провести известную дифференциацию на основе традиционных французских оперных жанров. Другими словами, некоторые лирические оперы остаются более связанными с комическими (к ним приближаются в своих поздних произведениях Обер и Галеви); некоторые же лирические оперы оказываются ближе к «большой» опере, развивая те новые художественные тенденции, которые стали особенно заметными в «Африканке» Мейербера.

Вместе с тем критические для всего французского искусства 50-е гг. оказались годами рождения еще одного музыкально-театрального жанра, завоевавшего быстро исключительный успех и ставшего наиболее злободневным. На рубеже 40—50-х гг. появились первые одноактные оперетты Оффенбаха. В 1855 г. Оффенбах открыл собственный маленький театр, в котором уже в 1858 г. прогремела его первая «большая» классическая оперетта «Орфей в аду».

## ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

### ШОПЕН

#### 1. Историческое место Шопена среди фортепианных композиторов XIX в. Шопен и польская художественная культура. Биография Шопена и основные вехи его творческого пути.

С именем Шопена связана одна из поэтичнейших страниц в истории музыки прошлого века. Его творчество всегда получало самую высокую оценку.

Шуман был первым музыкантом, восторженно приветствовавшим появление еще мало известного композитора, словами: «Шляпы долой, господа, это — гений!» С тех пор и до наших дней Шопен остается популярнейшим композитором, чья музыка продолжает жить и волновать миллионы слушателей. Интерес к Шопену не только не падает, но все время растет. Его произведения украшают программы Klavier-Abend'ов, исполняются на международных конкурсах, привлекают неослабное внимание музыковедов.

В этой жизненности музыки Шопена — ее главная сила и ценность. Богатства музыкальной фантазии Шопена неисчерпаемы, в ней находят все новые и новые замечательные художественные качества.

Значение этого тем более велико, что все творчество Шопена необычайно скромно. Он не пишет ни опер, ни симфоний, его художественные образы ограничены рамками одного инструмента — фортепиано. Но зато в этих пределах Шопен исключительно широк и глубок.

Антон Рубинштейн назвал Шопена «душою фортепиано». И это не преувеличение, а абсолютно правильная, хотя и скупая, характеристика.

Сама жизнь Шопена — польского художника, оторванного от родной почвы и творчески созревшего в атмосфере французского романтизма 30—40-х гг., — своеобразна, как своеобразно и его искусство. Вспоенное живительными соками польской народной музыки, творчество Шопена вместе с тем впитало в себя все то новое и яркое, что цвело на полях романтического искусства. Пи-



нистический стиль Вебера — Листа, яркие драматические краски французской оперы, поэтичная вокальная лирика Беллини — отсюда шли глубокие художественные впечатления Шопена, претворявшиеся в его творческой индивидуальности.

Фредерик Шопен родился 22 февраля 1810 г. в имении Желязова Воля (под Варшавой), но почти все детство и отрочество провел в польской столице, где его отец (родом из Франции) работал в качестве преподавателя французского языка и был директором мужского пансиона для детей польской аристократии.

Годы детства и отрочества Шопена были годами очень тяжелыми в истории его родной страны. Задавленная после венского конгресса русским царизмом, душившим все проявления национального самосознания, Польша жила революционными народно-освободительными идеями. Ленин писал про эту эпоху: «Тогда революционной была именно Польша в целом, не только крестьянство, но и масса дворянства»<sup>1</sup>.

Естественно, что и в польском искусстве должны были расти и углубляться национально-освободительные тенденции, заметные и в художественной литературе (Мицкевич, Словацкий, Красинский) и в оперном театре (Монюшко).

Художественная фантазия молодого Шопена питалась образами национального искусства Польши, образами ее исторического прошлого. Увлекаясь с детства польскими народными песнями и танцами в безыскусственном исполнении деревенских музыкантов, Шопен в то же время воспитывался на лучших образцах западноевропейской музыкальной литературы, начав учиться игре на фортепиано в шестилетнем возрасте.

Скоро Шопен стал известен в музыкальных кругах Варшавы как пианист-вундеркинд. С 8 лет он выступает на концертной эстраде и в аристократических салонах. Тогда же он начинает сочинять, с увлечением импровизируя за роялем и не умея еще правильно занести свои музыкальные мысли на нотную бумагу.

Наконец, в 1825 г. было напечатано первое крупное фортепианное произведение Шопена — рондо с-молл. ор. 1. Только в следующем году юный музыкант поступает в варшавскую Главную музыкальную школу<sup>2</sup>, где занимается три года под руководством культурного и широкообразованного композитора и дирижера Иосифа Эльснера. В Главной музыкальной школе талант Шопена бурно расцвел. Молодой музыкант оказался не только первоклассным тонким пианистом, но и гениальным композитором.

На фортепианный стиль ранних сочинений Шопена большое влияние оказали многие пианисты и скрипачи, культивировавшие модный в то время салонно-виртуозный стиль исполнения. Но особое впечатление произвели на Шопена слышанные им в Варшаве пианист Гуммель и скрипач Паганини. Последний дал безусловно наиболее сильный толчок творческой фантазии Шопена.

<sup>1</sup> Ленин, Сочинения, т. V, стр. 340.

<sup>2</sup> Главная музыкальная школа была организована при Варшавском университете.

В середине 1829 г. Шопен впервые отправился в заграничное концертное турне<sup>1</sup>. С большим успехом он выступал в Вене. На обратном пути он посетил Прагу и Дрезден.

В Варшаву Шопен вернулся европейски известным пианистом и композитором. Следующий год он усердно сочиняет (два концерта для фортепиано с оркестром!) и выступает на открытых концертных эстрадах и в домах известных польских аристократов-меценатов. Но его снова влечет за границу, и на этот раз не только в Вену.

Вторично Шопен покинул родную Варшаву в начале ноября 1830 г.<sup>2</sup> Вернуться на родину ему уже не пришлось. В конце ноября началось революционное восстание поляков против царизма. Революционная борьба продолжалась более девяти месяцев, и только в сентябре 1831 г. Варшава была разгромлена пушками царской армии и взята Паскевичем. В жизни Польши началась полоса мрачной реакции. Поляки подвергались всяческому унижению и оскорблениям. «Царское правительство приучало русское население смотреть на коренные народности национальных областей как на низшую расу, называло их официально «иногородцами», воспитывало презрение и ненависть к ним... В национальных областях все или почти все государственные должности занимали русские чиновники. Все дела в учреждениях, в судах велись на русском языке. Было запрещено издавать газеты и книги на национальных языках, в школах запрещалось обучаться на родном языке. Царское правительство стремилось задуть всякое проявление национальной культуры, проводило политику насильственного «обрусения» нерусских национальностей. Царизм выступал в качестве палача и мучителя нерусских народов»<sup>3</sup>.

Известия о жестоком подавлении польского национально-революционного движения дошли до Шопена, когда он концертировал в Германии (Мюнхен, Штуттгарт). В отчаянном письме родным он изливает свои чувства боли за отчизну и страстной ненависти к угнетателям.

Эти бурные чувства нашли выход и в нескольких фортепианных пьесах, переломных в эволюции музыкального стиля Шопена (знаменитый этюд *c-moll* op. 10 № 12, *скерцо h-moll* и др.).

Шопен направился в Париж — центр европейского буржуазного либерализма, притягивающий к себе передовую художественную интеллигенцию всех стран.

В Париже польская эмиграция (так же как итальянская и немецкая) создает свой литературно-политический центр — «Молодую Польшу», одержимую той же смутностью идей, неопределенностью и смешением понятий, о которых писал Энгельс в отношении «Мо-

<sup>1</sup> За год до этого Шопен пробыл две недели в Берлине, но не выступал там как пианист, а только знакомился с музыкой, усердно посещая концерты, оперные театры и нотные магазины.

<sup>2</sup> Незадолго до этого через Варшаву проехал, направляясь в первый раз за границу, М. И. Глинка.

<sup>3</sup> Краткий курс истории ВКП(б) под редакцией комиссии ЦК ВКП(б). стр. 6.

лодой Германии»<sup>1</sup>. Даже патриотические чувства, чувства ностальгии (тоски по родине) облеклись в «младопольских» эмигрантских кругах туманной «мессианической» оболочкой. Здесь надо искать корни своеобразного польского шляхетского романтизма, сочетающего пламенность революционного порыва, пафос народного гнева с реакционно-католическими мистическими идеями о Польше как «избранной богом» стране-жертве.

Шопен не принимал никакого участия в политических спорах польской эмиграции. Ему в равной степени были чужды революционные порывы польских демократов и мистические мечтания потерявших почву мелкошляхетских художников, которые разделял и великий Мицкевич. Творческий гений Шопена в Париже расцветал с необычайной пышностью и красотой. Шопен оказался в исключительном положении среди польской художественной колонии в Париже. Крепкая народно-реалистическая основа его искусства, оплодотворенная яркими художественными впечатлениями от французского музыкального романтизма, оказалась способной на великолепное развитие.

В то время как поэтический гений Мицкевича в Париже затухает, а самый смелый и радикальный из польских поэтов-романтиков Юлий Словацкий не может избежать влияния бредовых мистических идей, Шопен постепенно раскрывается как крупнейший пианист-композитор современности, чье творчество в своей идейно-художественной значимости выходит далеко за границы национального польского искусства.

Тот самый Шуман, который приветствовал первый композиторский дебют Шопена, скоро уже писал о нем, что он своей музыкой «перенес дух Бетховена в концертный зал», что его мазурки являются «угрозой для русского царя», что это — «пушки, спрятанные в цветах».

Шопен далеко не одинаково относился к разным представителям французского романтического искусства. Ему были чужды такие «крайние» романтики, как Делакруа в живописи, Гюго в литературе и драме, Берлиоз в музыке. Их бешеный романтический темперамент, преувеличенная жестикуляция, экзальтированность, слишком яркие краски и слишком громкие слова казались Шопену выражением грубого вкуса, вызывая в нем реакцию «мимозы». Вместе с тем эффектная парижская романтическая опера, переживавшая в 30-е гг. в творчестве Мейербера период наибольшего расцвета, рождала в Шопене искреннее и несколько наивное восхищение<sup>2</sup>. Яркие театральные образы не остались без влияния на его творчество. Его любимейшим музыкантом стал Винченцо Беллини, раннюю смерть которого в Париже (в 1835 г.) Шопен болезненно переживал.

Большую роль в жизни Шопена в годы его пребывания в Париже

<sup>1</sup> Маркс—Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 252.

<sup>2</sup> Следует отметить, что лично Мейербера, как и его музыки, Шопен почти не выносил. Итальянскую же оперу (Россини и особенно Беллини) он высоко ценил именно за музыку, за широкие вокальные кантилены.

сыграла известная писательница-романистка Жорж Занд. Несмотря на глубокое своеобразие художественной индивидуальности, общественно-политических убеждений, вкусов и привычек, чуждых Шопену, Жорж Занд сумела увлечь еще довольно «провинциального» молодого музыканта яркостью своего темперамента, безудержной чувственностью, незаурядным интеллектом, жизненным опытом. Связь Шопена и Жорж Занд продолжалась около десяти лет, постепенно обнаруживая все углубляющуюся трещину в их отношениях и, наконец, приведя к разрыву уже незадолго до смерти композитора.

Шопен был болен туберкулезом. Временами здоровье его резко ухудшалось. По совету врачей он часто уезжал из Парижа и подолгу жил в имении Жорж Занд — Ногане, в более здоровой деревенской обстановке. Зиму 1838-1839 гг. Шопен с Жорж Занд и ее семьей провел в Майорке<sup>1</sup>. Здесь в непривычной обстановке, романтически привлекательной, но лишенной многих удобств, к которым больной Шопен был очень чувствителен, создавались некоторые из его прекраснейших произведений (многие прелюдии, баллада *F-dur*, скерцо *cis-moll* и др.). Очевидно, развившаяся меланхолия, раздражительность, даже нервные припадки не мешали ярким вспышкам гениальной музыкальной фантазии. Но вообще Шопен работал в эту знаменательную зиму мало, отдельными порывами творческого вдохновения.

В Париже Шопен иногда давал концерты. Большая эстрада его все более и более отталкивала. Он просто боялся новой жадной буржуазной аудитории. Тысячи глаз нервировали его, мешали ему внутренне творчески сосредоточиться. В последние годы жизни Шопен выступал очень редко, почти исключительно в салонной обстановке, среди друзей и знакомых. Но денежные затруднения вынуждали его предпринимать утомительные концертные поездки. Так, весной 1848 г. вследствие отмены из-за революционных событий парижского концерта, Шопен согласился принять приглашение в Лондон. В разных городах Англии и Шотландии, во многих аристократических и буржуазных салонах Шопен выступал с исполнением своих произведений и давал много уроков. Вернулся он в Париж в начале 1849 г. совсем больным. В октябре он скончался на руках своих родных и польских друзей. По просьбе Шопена, его тело похоронили недалеко от могилы Беллини, а сердце отвезли в Польшу.

Большую книгу о Шопене написал после его смерти Лист. Взаимоотношения двух великих композиторов, живших в Париже вдали от родины, были довольно сложными. Почти ровесники, они резко отличались друг от друга. Лист преклонялся перед музыкой Шопена, Шопен высоко ценил и сполнительский гений Листа. Лист — композитор и человек — не привлекал Шопена, часто чрезмерно подозрительного к своим музыкальным друзьям. Книга Листа о Шопене, написанная в субъективно-романтической манере

<sup>1</sup> Остров в западной части Средиземного моря (крупнейший из группы Балеарских островов), недалеко от побережья Испании.

и потому более раскрывающая облик автора, чем «нежного гения гармонии», памяти которого она посвящена, интересна общими суждениями о романтизме, описанием парижских художественных салонов и глубокой, хотя и недостаточно точной, характеристикой самого Шопена.

Нельзя отказать в меткости следующим словам Листа: «Шопен открыто стал в ряды романтиков, написав в то же время на своем знамени имя Моцарта».

## 2. Разнообразие фортепианного творчества Шопена и эволюция его стиля. Четыре этапа творческого созревания Шопена; обшая характеристика каждого из них.

Все, что написано Шопеном не специально для фортепиано (песни, трио для скрипки, виолончели и фортепиано, полонез и соната для виолончели с фортепиано), представляет лишь относительную художественную ценность. Только в чистой фортепианной сфере гений Шопена мог раскрыться во всей мощи и обеспечить композитору одно из самых первых мест среди великих музыкантов первой половины XIX в.

Правда, и фортепианные произведения Шопена не равноценны. Но здесь мы имеем дело с естественным творческим ростом композитора, с постепенным созреванием и расцветом его замечательного музыкально-поэтического дарования.

Только в 40-х гг. Шопен достиг полной творческой зрелости. Две его знаменитые фортепианные сонаты *b*-moll и *h*-moll как бы устанавливают границы этого значительнейшего периода (1840—45).

Творческую эволюцию Шопена удобно разбить на несколько (довольно условных) этапов:

1. Ранние произведения варшавского периода (до 1830 г.), в которых преобладают крупные концертные пьесы (часто для фортепиано с оркестром) с явным увлечением виртуозно-технической стороной композиции. Материал польской народно-танцевальной музыки занимает в этих произведениях значительное место, но он получает пока еще самую элементарную обработку, не окрашиваясь субъективно-лирическими тонами шопеновской художественной индивидуальности (фантазия на польские темы, краковяк с оркестром и др.). Композитор здесь подчинен любимому материалу, он наслаждается, варьируя его, но не владеет им как зрелый художник. Все же и в ранних сочинениях своеобразие творческой личности Шопена временами обнаруживается с полной отчетливостью. Это преимущественно те изящные лирические стороны его музыкального дарования, которые выражены в двух фортепианных концертах с оркестром (*f*-moll и *e*-moll). Если две фортепианные сонаты (*b*-moll и *h*-moll), подытоживая достижения более позднего этапа творчества Шопена, обнаруживали вполне сложившийся драматический стиль его зрелых сочинений, то два фортепианных концерта, подытоживая достижения первого этапа творчества Шопена,

сильнее всего обнаруживают лирические черты его раннего виртуозно-фортепианного стиля.

2. Следующий период в творческой эволюции Шопена начинается критическим 1831-м годом и продолжается, примерно, до конца 30-х гг. Количество фортепианных пьес, написанных Шопеном в эти годы, наиболее велико. Преобладают произведения мелких форм (танцевальные жанры, этюды, прелюды), но, наряду с ними, значительное место занимают более крупные (но далеко не всегда более содержательные) пьесы (ноктюрны, экспромты, скерцо). Можно считать, что рассматриваемый период явился временем окончательной выработки музыкального языка Шопена, его характерных интонационно-ладовых (мелодических, гармонических, ритмических) оборотов. Как раз мелкие сочинения были наиболее подходящими для экспериментирования (нередки ценные находки в процессе импровизации). По-новому трактуемые Шопеном жанры фортепианных прелюдий и этюдов служили наиболее удобными формами, так сказать, музыкально-лабораторной работы<sup>1</sup>.

Исключительна в этом отношении и роль мазурок, количество которых наиболее велико. Именно в мазурках Шопен проделал громадную работу в смысле нового, глубоко творческого использования народно-музыкального интонационно-ладового материала. Мазурки Шопена чужды какой бы то ни было стилизации, «обработки» музыкально-фольклорного материала. Они должны по праву считаться одной из значительнейших частей той «большой музыкальной энциклопедии» шопеновских художественно-речевых приемов, другими частями которой являются уже указанные жанры фортепианных миниатюр (прелюды, этюды).

Нечего говорить о том, что мазурки Шопена (вместе с его полонезами) остаются непревзойденными вершинами польского музыкального искусства, в которых в художественно законченных и тонких образах переданы разнообразнейшие мысли и чувства композитора-романтика. Его творчество жило мечтами о «далекой родине»: они определяли его содержание и направляли его путь.

3. Следующий, наиболее зрелый и полнокровный, период творчества Шопена — это первая половина 40-х годов. В эти годы, помимо двух фортепианных сонат, написаны такие значительнейшие произведения, как 3-я и 4-я баллады, последнее скерцо (F-dur) и, наконец, гениальная фантазия f-moll op. 49. Помимо этих крупнейших произведений Шопена, между 1840 и 1845 гг. им написаны несколько мазурок (среди них поэтичнейшая cis-moll'ная op. 50 № 3), при полонеза (самые глубокие и блестящие из всех — fis-moll'ный, As-dur'ный и полонез-фантазия), некоторые ноктюрны (в том числе исключительный по драматизму c-moll'ный op. 48), последняя прелюдия cis-moll (не вошедшая в число двадцати четырех) и т. п.

<sup>1</sup> Не следует думать, что сочинение прелюдий и этюдов носило характер «головного» экспериментального творчества. Наоборот, эти чудеснейшие фортепианные миниатюры полны поэтической прелести. Это гениальные интуитивные «прозрения» Шопена, а не прозаическая «систематика» новых средств музыкально-пианистической выразительности.

Даже самый общий перечень показывает, что этот (третий) период должен считаться вершиной творческой эволюции Шопена. В произведениях этого периода получили дальнейшее углубление все характерные черты музыкального искусства Шопена. В них с большой силой выявляется тяга композитора в зрелые годы к драматизму, к глубокому симфоническому развитию художественных идей. Совершенно правильно в одном новейшем исследовании творчества Шопена устанавливается наличие в его зрелых композициях той динамичности и интенсивности развития музыкальной мысли, единства, логики и органичности музыкальной формы, которые отличают лучшие произведения Бетховена<sup>1</sup>. В то же время Шопен был одним из немногих композиторов-романтиков, чей художественный облик необыкновенно родственен Моцарту.

4. Последний этап творческой эволюции Шопена охватывает, примерно, период с конца 1845 г. по 1847 г. (два последних года своей жизни Шопен почти ничего не сочинял). Произведения указанных лет обнаруживают некоторые новые черты фортепианного стиля Шопена, начавшие проявляться еще с 1844 г., года безусловно критического в жизни композитора (смерть отца, ухудшение в отношениях с Жорж Занд, обострение болезни).

Выражением новых художественных тенденций последних лет творчества Шопена является прежде всего его «Колыбельная» — исключительно тонкое по музыкальному колориту произведение, лишенное ярких драматических черт баллад, сонат, фантазий и близкое к импрессионистической манере музыкального письма. В последние годы Шопен продолжает писать и мазурки и ноктюрны, но и эти чудесные миниатюры производят впечатление некоторой болезненной усталости, вялости. Мазурка op. 68 № 4 (f-moll), изданная после смерти Шопена, вероятно, является вообще его последней пьесой. Изысканность ее музыкального языка, полное тонких хроматизмов, необычайна даже для Шопена. Вместо ярко образных, «сочных» народно-танцевальных оборотов в ней поражает какая-то «хрупкость» совершенно кружевной музыкальной ткани.

### **3. Рассмотрение фортепианного творчества Шопена по жанрам. Танцевальные формы (мазурки, полонезы, вальсы), мелкие пьесы.**

Целесообразно рассмотреть фортепианные произведения Шопена, расположив их по жанрам. Шопеном написаны 2 концерта с оркестром, 3 сонаты, 4 баллады, одна фантазия, 13 полонезов (один из них — полонез-фантазия, op. 61), 19 ноктюрнов, 56 мазурок, 15 вальсов, 4 скерцо, 4 экспромта (один из них — фантазия, op. 66), 25 прелюдов, 27 этюдов, 3 рондо, несколько вариаций (наиболее известны вариации на тему из «Дон-Жуана» Моцарта, op. 2), болеро, тарантелла, колыбельная (Berceuse), баркаролла, фантазия на польские темы (с оркестром), краковяк (с оркестром) и т. п.

<sup>1</sup> Л. А. Мазель, Фантазия f-moll Шопена. Музгиз, 1937, стр. 155.

Танцевальные музыкальные жанры у Шопена (мазурки, полонезы, вальсы) характеризуются, с одной стороны, своим народным польским колоритом, а с другой — тенденцией к преодолению прикладного бытового значения и к превращению их в музыкальные пьесы концертного типа. С этой точки зрения мазурки и полонезы (как национальные польские танцы) отличаются у Шопена от вальсов. В полонезах и особенно в мазурках связь творчества Шопена с народной польской музыкой проступает с полной отчетливостью. Ритмическое строение большинства мазурок Шопена тождественно ритмическим типам народных мазуров, оберков, куявков (так называются в народе танцы разных областей Польши). Ладо-интонационные обороты мазурок Шопена также весьма родственны указанным польским танцевальным типам. В них часты натуральные и переменные лады, плагальные каденции (№ 15, 26, 28, 48 — трио, 23 — окончание, и т. д.), а также характерные приемы изложения (квинтовые органые пункты, напоминающие волынку — № 2, 3, 13, 15; подражания пастушьим свирельным наигрышам — № 23). Но в некоторых мазурках Шопена можно усмотреть и салонные влияния — это так называемые «бальные» мазурки (№ 5 с интересным по неожиданной «экзотике» трио, № 10 и др.). Встречаются среди мазурок Шопена и такие, где народная (фольклорная) основа глубоко скрыта за утонченной пианистической тканью (как, например, в уже упоминавшейся «хроматической» мазурке № 49).

Национальный колорит полонезов Шопена совсем иной. В воображении Шопена полонезы воскрешали героические образы старой «рыцарской» Польши. В некоторых полонезах он рисовал картины битв, пышных придворных шествий и буйных панских пиршеств. В других же преимущественно изливался в своей тоске по родине<sup>1</sup>.

В вальсах Шопена, при глубокой меланхоличности музыки некоторых из них (a-moll, op. 34 № 2; cis-moll, op. 64 № 2; h-moll, op. 69 № 2), настроение тоски по родине мало заметно. Наоборот, для вальсов Шопена характерен известный виртуозный блеск, эстрадный подъем (так называемые вальсы-«брильянт») и салонная элегантность. Во всяком случае это вальсы не для танцев, а для исполнения в концерте.

Подобно тому как танцы Шопена не имеют узкоприкладного значения, так и этюды его отнюдь не являются учебно-инструктивными пьесами на определенные технические (пианистические) задания. Этюды Шопена представляют собою высокохудожественные образцы романтической фортепианной миниатюры, вполне индивидуальные и законченные. Правда, музыкальный образ каждого этюда тесно связан с определенным пианистическим приемом. В этом смысле этюды Шопена представляют собой примеры новой,

---

<sup>1</sup> Характерно, что образы мазурок как основные музыкальные образы, связанные с польским народом, проникают и в полонезы (трио полонеза *fis-moll*) и вальсы (начало первого *Es-dur*'ного) и в другие жанры (*Rondo à la Mazur*).



«романтической» фортепианной техники, новых средств пианистической выразительности. В них художественный замысел органически слит с пианистическим «средством», раскрывающим этот замысел. Достаточно привести для примера знаменитый «революционный» этюд Шопена (ор. 10 № 12, *c-moll*), чтобы понять это. Мощные вскрики полнозвучных аккордов на пунктирном ритме в правой руке и бурные низвергающиеся пассажи шестнадцатыми в левой — таков «прием», найденный Шопеном для пианистического раскрытия задуманного художественного образа<sup>1</sup>.

Две тетради этюдов Шопена (ор. 10 и ор. 25 — в каждой тетради по 12 номеров) сочинялись им в разные годы (на протяжении 5—8 лет). Поэтому и характер их фортепианного стиля несколько различен: более поздние этюды (ор. 25) отличаются большей технической сложностью (этюды в двойных терциях и в двойных октавах), большей яркостью и контрастностью образов, большей романтической «картинностью». Но и среди этюдов ор. 10 встречаются прекраснейшие образцы и тонкого колорита (№№ 6-7, *es-C*), и разнообразного чувства (бурно-пламенный *c-moll*'ный и нежнейший *E-dur*'ный), и высокой своеобразной техники (*a-moll* № 2, *Ges-dur* № 5, *Es-dur* № 11).

Значительно отличаются от этюдов Шопена его 24 прелюдии, написанные в большинстве через год-полтора после второй тетради этюдов и показывающие новое художественное использование законченной пианистической техники композитора.

По существу прелюды Шопена скорее могли бы быть названы этюдами, в том понимании этого слова, которое обычно не для музыкантов, а для живописцев. Это — мимолетные зарисовки, записанные импровизации, крохотные наброски, ничему не «предшествующие»<sup>2</sup>. В то же время в этих художественных миниатюрах Шопен передает не только громадное разнообразие настроений и чувств, но подчас и законченные музыкальные картины, полные романтической и даже импрессионистической прелести, тонко очерченные, воздушные, но всегда вполне «осязательные» и художественно-конкретные.

24 прелюда расположены Шопеном по «квинтовому кругу» (в мажорных и параллельных минорных тональностях). Начинается этот цикл *C-dur*'ным и *a-moll*'ным прелюдиями и заканчивается *F-dur*'ным и *d-moll*'ным<sup>3</sup>. Очевидно, что для Шопена в расположе-

<sup>1</sup> Приведенный этюд Шопена между прочим опровергает сложившееся мнение об исключительном влиянии листовского бурно-романтического пианизма на пробуждение у Шопена патетических образов. Эволюция фортепианного стиля Шопена от лирического к драматическому шла, развиваясь преимущественно «изнутри».

<sup>2</sup> Обычно до Шопена под «прелюдом» (или «прелюдией») понималось «вступление» к более крупной музыкальной пьесе (прелюдии и фуги, прелюдия в сюитах, хоральная прелюдия, прелюдия как вступление к опере или к отдельному действию ее).

<sup>3</sup> Таким образом, последовательность прелюдов Шопена иная, чем прелюдий и фуг в «*Wohltemperiertes Klavier*» Баха, где тональности чередуются не по «квинтовому кругу», а по малым секундам вверх: *C* (*dur*, *moll*), *Cis*, *D*, *Es* и т. д.

нии прелюдов имело значение не столько тональное чередование, сколько сопоставление контрастных музыкальных образов (быстрые и медленные темпы, взволнованно-драматическое или созерцательно-лирическое настроение и связанная с этим разнообразная фактура фортепианного изложения, большая или меньшая картинность музыки и т. д.). Во всяком случае, начинается и заканчивается цикл прелюдами, близкими по эмоциональному содержанию (взволнованно-порывистый первый прелюд и бурно-бушующий последний), но различными по фортепианному изложению и по колориту.

Исполнять прелюды Шопена следует все подряд. Тогда останется ярчайшее впечатление, художественно цельное и законченное, несмотря на все богатейшее разнообразие и даже фантастическую обрывочность отдельных мимолетных романтических «видений».

Исключительно поэтичны ноктюрны Шопена. У романтиков впервые проявился глубокий художественный интерес к этому жанру «ночной музыки». Картины ночной природы, сцены любовных свиданий на фоне лунной ночи, разнообразные настроения одинокого художника-романтика — то подавленного стихийной мощью ночной грозы, то блаженно «растворяющегося» в ласке нежной летней ночи, отдающегося страстному пению соловья, то уныло бродящего в ночную пору среди кладбищенских могил, то мечтающего на берегу реки, переливающейся алмазными блестками лунного сияния, о смутном и далеком недоступном счастье, то, наконец, любующегося видом молодого месяца, мерцающего из-за вершин деревьев, — все это типичные и привычные романтические образы, хорошо известные не только в музыке, но и в поэзии и в живописи.

Шопен поднял поэзию ноктюрнов до большой художественной высоты. По сравнению с известным пианистом Фильдом, прославившимся в качестве первого композитора романтических ноктюрнов и оказавшим безусловно немалое влияние на фортепианную фантазию и музыкальный стиль молодого Шопена<sup>1</sup>, ноктюрны последнего несравненно более содержательны, глубоки, разнообразны. Если Фильд в своих ноктюрах более или менее установил их фортепианные типы, то Шопен показал беспредельные возможности художественной индивидуализации этих типов (от элегического ноктюра Es-dur № 2 до патетического ноктюра c-moll № 13).

В ноктюрах Шопен проявил все богатство своего мелодического дарования. Не случайно он восхищался широкими вокальными кантиленами итальянских опер (и особенно выделял нежные bel-canto Беллини). В его ноктюрах можно говорить о влияниях итальянской кантабельности. Но, разумеется, эти влияния глубоко творчески претворены Шопеном. Сравнение знаменитой «ноктюрно-об-

---

<sup>1</sup> Как известно, Глинка предпочитал Фильда Листу, считая последнего пианистом более грубым, а его игру «котлетной».

разной» каватины Нормы из одноименной оперы Беллини («Casta diva») с любым элегическим ноктюрном Шопена приведет примерно к тем же выводам, что и сравнение ноктюрнов Шопена с ноктюрнами Фильда.

Своеобразная черта ноктюрнов Шопена (отличающая их также от ноктюрнов Фильда) заключается в «полимелодии» изложения, идущей, возможно, с одной стороны от подголосочной фактуры протяжных народных песен, а с другой — от фактуры вокальных и инструментальных дуэтов. Некоторые ноктюрны Шопена (как, например, оп. 55 № 2 Es-dur, оп. 62 № 1 H-dur) отличаются весьма сложной не только «полимелодией», но «полиритмикой» (прим. 100 а, б).

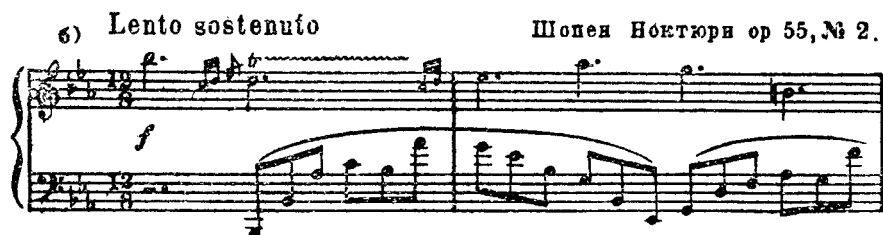
a) **Andante** Шопен Ноктюрн оп. 32, № 1.

100



б) **Lento sostenuto** Шопен Ноктюрн оп. 55, № 2.

*f*





Это ни в коем случае не классическая полифония Баха и даже Моцарта, а совершенно оригинальное «кружевное» плетение изящнейшей фортепианной ткани из сочетания нескольких мелодических линий (необязательно последовательно и до конца развивающихся, нередко обрывающихся и образующих выразительнейшие паузы), каждая из которых обвита мелизматикой.

В целом ноктюрны Шопена, как и прелюды и некоторые этюды, а позднее, например, баркаролла или колыбельная, свидетельствуют о его необычайно тонком музыкальном вкусе, о богатстве и новизне музыкального языка, о романтической картинности музыкальных образов, в то же время весьма динамично и эмоционально развивающихся.

С полным правом можно говорить о симфоничности некоторых ноктюрнов Шопена (например с-молл'ного № 13). Но, конечно, симфонизм, являющийся одной из самых основных и важных черт музыкального дарования Шопена, с полной силой и значительностью раскрывается в его крупных фортепианных пьесах — в балладах, фантазии и особенно в двух сонатах.

#### 4. Крупные фортепианные сонатно-вариационные формы у Шопена: концерты, баллады, фантазии, сонаты. Симфонизм Шопена.

Среди крупных по объему произведений Шопена далеко не все в равной степени симфоничны. Симфонизм Шопена растет и раскрывается вместе с ростом драматических тенденций его творчества. Там, где Шопен от лирики переходит к драме, он становится подлинным симфонистом и одним из самых сильных после Бетховена

Этому не мешает отсутствие симфоний у Шопена (как композитора-пианиста, не тяготеющего к оркестровому письму). Среди симфоний XIX в. можно указать много несимфоничных, а фортепианные сонаты и фантазия Шопена симфоничнее многих (даже большинства) симфоний композиторов-романтиков.

В этом своеобразии всего художественного облика Шопена, в этом громадном преимуществе его перед другими композиторами-романтиками, в этом великая сила и необычайное драматическое воздействие его лучших произведений.

Фортепианные концерты его (e-moll и f-moll) глубоко-лиричны. Написанные еще в «варшавские» годы, они обнаруживают увлечение молодого Шопена салонно-концертным виртуозным фортепианным стилем. Их родство с концертами Фильда и Гуммеля несомненно (прим. 101 а, б).

Излишне было бы искать симфонические черты в таких больших сочинениях, как «Фантазия на польские темы» для фортепиано с оркестром, или первая соната (c-moll). Все это — юношеские пьесы, а не творения мастера.

Но уже в первой балладе (g-moll) симфонизм Шопена на лицо. В конце 30-х и начале 40-х гг. он раскроется с еще большей силой и глубиной.

Четыре баллады написаны Шопеном в 1836—1843 гг. В этом

Шопен. Концерт e-moll

The image displays a musical score for Chopin's Concerto in E minor, Op. 11, measures 101 through 110. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a dynamic marking of *f<sub>2</sub>* and includes performance instructions such as *p*, *espress.*, and *stretto*. Measure numbers 101, 21, and 7 are indicated. The notation features various musical symbols including slurs, accents, and dynamic markings.

Гуммель. Концерт а-мажор

а tempo

6)

*rit. pp*

*cantabile*

*p*

*staccato*

*p*

своеобразном, облюбованном романтиками, жанре выразилась их тяга к таинственным образам старины, запечатленным в народном эпосе — в легендах, сказаниях, сагах, былинах. В романтической музыке прежде всего появилась вокальная баллада, очень характерная по тематике («романтика ужасов») и композиции, свободно следующей за текстом. Молодой Шуберт поднял жанр вокальной баллады на громадную художественную высоту («Лесной царь»), придав ей драматический характер, углубив музыкальный язык, сделав более целостной композицию. Вместе с тем он не только сохранил, но и усилил в своей балладе народно-сказочный колорит, так гениально почувствованный Гете.

Фортепианные баллады Шопена во многом принципиально сходны с романтической вокальной балладой. Дух народной польской поэзии господствует в них. Весьма вероятно, что содержание этих баллад, их музыкальные образы навеяны Шопену замечательными балладами гениального польского поэта-романтика Мицкевича. Не

следует пытаться вкладывать конкретные сюжеты отдельных баллад Мицкевича в музыку шопеновских баллад. Шопен был чужд литературной программности в музыке, свойственной так называемым «неоромантикам» — Берлиозу, Листу и другим. Но несомненно, что музыкально-поэтический характер баллад Мицкевича и Шопена весьма сходен. Сходство это идет прежде всего от общности народно-художественных истоков всего их творчества.

Баллады Шопена симфоничны в самом настоящем смысле этого слова. Их музыкальное содержание раскрывается в драматическом столкновении различных тем-образов, в динамичной разработке отдельных характерных тематических элементов, мотивов. В первой балладе (g-moll) нетрудно обнаружить, при всей индивидуальности отдельных тем, некоторую общность их интонационно-ритмического строения, что бесспорно способствует органической цельности и законченности произведения.

Эта баллада, как и As-dur'ная и f-moll'ная, написана в свободно трактованной сонатной схеме. В первой балладе (f-moll) характерна так называемая «обратная» реприза; в третьей балладе (As-dur) реприза сокращена, сжата; строение четвертой баллады (f-moll) наиболее сложно: в ней сочетаются структурные черты сонатного allegro и принципы вариационного развития тематического материала.

Близка к балладам по общему характеру музыки, по принципам построения, по типичности музыкальных образов (драматических, лирических и эпических) — фантазия f-moll Шопена. Ее глубокий симфонизм вскрыт с большой последовательностью и полнотой в уже упоминавшемся исследовании Л. А. Мазеля. В результате обстоятельного анализа автор приходит к выводу, что не только для фантазии, но и для других крупных произведений Шопена «специфическим является сочетание принципа сложной вариационной трансформации с непрерывным и интенсивным развитием»<sup>1</sup>.

Убедительными примерами, подтверждающими правильность этого научного обобщения, являются две фортепианные сонаты Шопена — b-moll и h-moll.

При общности основных принципов построения, при сходстве основных средств музыкальной выразительности эти сонаты глубоко индивидуальны. Первая из них написана в 1839 г., когда Шопен шел к драматическим вершинам своего творчества. B-moll'ная соната казалась настолько новой и необыкновенной, непонятной, что даже такие прозорливые музыкальные критики, как Шуман, не сумели разобраться в ней. Камнем преткновения оказалась последняя часть. Шуман писал, что «это — больше не музыка, а какой-то дикий вихрь». Вся соната, по его словам, «кончается так же загадочно, как и начинается».

Огромной популярностью соната b-moll обязана гениальному похоронному маршу, занимающему в ней место медленной средней части. Эти медленные части пишутся Шопеном, в противоположность классикам, после скерцо, т. е. непосредственно предшествуют финалу. Таким образом достигается наибольшая контраст-

<sup>1</sup> Л. Мазель, указ. соч., стр. 147.

ность в последовании трех последних частей сонатного цикла: живое скерцо — глубокое Largo — динамический финал. В классическом же сонатном цикле эти части располагались так, чтоб подчеркнуть единую линию динамического нарастания — *andante*, скерцо *allegretto* или *allegro*, финал (*vivace* или *presto*)<sup>1</sup>.

Чрезвычайно содержательны первые части обеих сонат в их последовательном раскрытии замечательных музыкальных тем — тонко выразительных, ярко контрастных и в то же время глубоко родственных по интонационному содержанию. С исключительной силой и убедительностью разрабатывая эти темы, Шопен в репризе сонатных *allegro* не повторяет их в той же последовательности, как в экспозиции, а выделяет только побочную тему, наиболее лирическую и мечтательную.

Соната *b-moll* уступает *b-moll*'ной в интенсивности развития музыкально-тематического материала. Написанная в 1845 г., когда начал обнаруживаться творческий кризис Шопена, она как бы является выражением известного перелома, произведением «рубежным». Она ближе к «неоромантической» большой сонате Листа (также *b-moll*'ной), в то время как *b-moll*'ная более убедительно говорит о родственности симфонизма зрелого (но не «позднего») Шопена симфонизму Бетховена.

Во всяком случае, обе сонаты Шопена в одинаковой мере романтически ярки и художественно значительны. В фортепианной литературе XIX в. они занимают одно из самых первых мест.

## 5. Основные музыкально-стилистические черты творчества Шопена в целом. Линия творческого развития Шопена и ее историческое значение.

Все фортепианное творчество Шопена в совокупности определяет его почетное место в истории музыкального искусства XIX в., его роль в эволюции музыкально-романтического стиля.

Следующие черты являются основными для творчества Шопена, характеризующими музыкальное содержание и ведущие стилистические тенденции:

1. Глубокий национальный отпечаток, лежащий на всем творчестве Шопена и характеризующий его художественное мировоз-

---

<sup>1</sup> По поводу скерцо Шопена следует отметить его увлечение этим своеобразно-романтическим жанром — антиподом романтических ноктюрнов. Шопен пишет скерцо не только, как одну из частей сонатного цикла (подобно Бетховену), но и как самостоятельную пьесу (таких скерцо у него четыре), импровизационно-фантастическую по тематике, лирически-капричную по общему характеру музыки. Наиболее известно второе скерцо Шопена (*b-moll*), драматическими порывами отличается третье и четвертое (*cis-moll* и *E-dur*), написанные в 1839—1843 гг. Несколько особняком стоит первое скерцо (*b-moll*), возникшее в 1830 г. под впечатлением известий о польской революции. Средняя лирическая часть его представляет собою обработку польской народной («рождественской») песни. На общем патетическом музыкальном фоне это трио звучит как светлое воспоминание о детских годах в родной семье.



зрение, сложившееся под воздействием национально-освободительных идей.

2. Высокий эмоциональный тонус всего творчества Шопена, большая взволнованность его музыки, отсутствие «равнодушных» моментов, «общих форм движения». Вместе с тем Шопену чужда «внешняя» театральная патетика, ораторская поза. В нем бушевал творческий огонь, страсть большого художника.

3. Большая органичность и целостность всего творчества Шопена при яркой художественной индивидуальности. В значительной степени это было обусловлено приверженностью Шопена к одному инструменту, отсутствием творческого интереса к оркестровым, оперным, вокально-лирическим жанрам.

4. Исключительная свобода в высказывании своих художественных мыслей при громадной творческой организованности и высоко развитом чувстве самокритики. Нередко импровизационный характер изложения сочетается у Шопена с филигранной отделкой каждой детали (не только в мелких, но и в крупных формах).

5. Бесконечное богатство музыкальной фантазии — феноменальное мелодическое дарование, тонкое и яркое гармоническое чувство, к тому же предельно обостренное ритмически. Интонационно-ритмический, как и ладо-гармонический, язык Шопена насквозь пропитан характерными народно-песенными и танцевальными музыкально-речевыми оборотами. Не будучи стилизатором, Шопен был замечательным стилистом.

6. Отсутствие интереса к программной музыке, к литературно-музыкальным параллелям. И в то же время исключительная конкретность музыкальных образов и средств музыкального выражения, большая, чем у программных композиторов в собственном смысле этого слова, т. е. у композиторов-неоромантиков.

7. Своеобразие пианизма Шопена, выросшего из нового романтического подхода к фортепиано, как к индивидуальному музыкальному инструменту, богатому тембрами-красками, тонкому в передаче настроений, незаменимому для романтических импровизаций, для лирического погружения в мир таинственных звучаний, блуждающих гармоний, неожиданных модуляций. Отсюда большое значение, придающееся туше, громадная роль педализации, своеобразное ритмически-гибкое капризное исполнение *rubato*.

Шопен так же перерос в своем искусстве художественно-идеологические рамки польской шляхты, как Шуберт — рамки австрийского бюргерства.

Творческая эволюция Шопена, как и Шуберта, конкретно утверждает это: от салонного (домашнего) музицирования, от увлечения виртуозностью, от внешнего проявления лирических чувств, через постепенное углубление художественного содержания, к напряженному драматизму, к большим симфоническим концепциям и дальше — к утончению музыкального «стиля», к понижению интенсивности, импрессионистским «прозрениям» в будущее — такова линия творческого развития Шопена, полная глубокого исторического смысла.

Как и Шуберт, Шопен, будучи одной из ярчайших романтических фигур среди композиторов первой половины XIX в., в то же время — композитор громадной реалистической силы. Его музыка полна человеческих чувств, она волнует непосредственностью и жизненностью своих образов, она народна. Обобщая широкий круг романтических идей новыми яркими средствами музыкальной выразительности, творчество Шопена чуждо абстрактности и умозрительности.

Шопен прежде всего поэт-музыкант. В этом его величайшее художественное обаяние.

## ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

### ГЕКТОР БЕРЛИОЗ И «НЕОРОМАНТИЧЕСКОЕ» НАПРАВЛЕНИЕ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ

1. Своеобразие положения Берлиоза среди французских композиторов 30—60-х гг. прошлого века. Основная тенденция творческого развития Берлиоза. Берлиоз как представитель «неоромантического» направления в западноевропейском музыкальном искусстве.

Творческий облик Берлиоза как композитора, музыкального критика и публициста — чрезвычайно сложен. С одной стороны, он необыкновенно характерен для французского художника-романтика, предающегося утопическим иллюзиям, быстро переходящего от восторженной экзальтации к мрачной депрессии, воспевающего в своих произведениях то светлую улыбку влюбленной девушки, то циничную усмешку Мефистофеля. С другой стороны, творческий облик Берлиоза исключительно своеобразен. В своих произведениях этот композитор идет «против течения», господствующего во французской музыке, — против эстрадного виртуозничества, против крикливой пестроты романтического оперного театра.

Среди парижских музыкантов Берлиоз не пользуется ни любовью, ни уважением, ни поддержкой. Больше признание получил он за рубежом: в Веймаре у Листа, в Петербурге у Балакирева и его «кружка».

Но сложность и романтическая двойственность идейно-художественного облика Берлиоза все же не мешает определить основную тенденцию его творческого развития. Эта тенденция выражается в постоянном и настойчивом искании нового в музыке — новых средств выразительности, новых форм, новых соотношений музыки с другими искусствами (поэзией и театром). Идейно-художественная основа всех таких исканий — глубокая неудовлетворенность современным состоянием музыкального искусства: пустого, поверхностного, беспринципного, лицемерного.

Берлиоз находит образцы глубоко-идейного отношения к музыкальному искусству в творчестве композиторов великой буржуазной

революции, в творчестве Бетховена. Но он хочет не подражать старым образцам, а создать новое искусство — еще более грандиозное и могучее.

Однако та эпоха, когда жил и творил Берлиоз, не могла способствовать развитию действительно высокого искусства. Париж июльской монархии и особенно второй империи развращал художников, сталкивал их в нездоровой конкуренции, потакал грубым вкусам, соблазнял дешевым успехом. Ни один из самых крупных музыкантов, работавших в Париже, не был в состоянии избежать тлетворных влияний новой общественной атмосферы. Но в то же время в Париже могла развиваться и крепкая оппозиция, так как Париж оставался все же самым передовым, самым пламенным среди всех европейских городов.

Живые революционные традиции воодушевляли французскую демократию в ее борьбе с реакцией. Живые традиции революционного музыкального искусства вдохновляли передовых французских художников в их борьбе за новое идейно-содержательное и свободное искусство.

К таким художникам относятся: в литературе и драматургии Виктор Гюго, в живописи Делакруа, в музыке Берлиоз.

Но Берлиоз — революционер и пламенный патриот в 1830 г. — превратился в брюзжащего скептика и политического обывателя к 1848 г.

Яркое новаторское искусство Берлиоза нередко называют «неоромантическим». К этому «направлению» причисляют, кроме Берлиоза, также Листа и Вагнера, творчество которых отличается от творчества остальных композиторов-романтиков (первой половины XIX в.) большей смелостью и тяготением к монументальным формам, всецело отвечающим новому идейно-художественному содержанию.

Но такое выделение трех указанных композиторов в особую группу весьма условно и представляет большие неудобства. С одной стороны, неправильно считать творчество Шуберта, Вебера, Шумана менее смелым и передовым, чем творчество «неоромантиков».

Лист, как известно, считал Шумана очень близким по установкам к своей «веймарской» школе. Берлиоз и Вагнер неоднократно отмечали сильнейшее и плодотворное влияние на свое творчество оперного наследия Вебера. Не менее ярко и художественно-прогрессивно, разумеется, и искусство Шопена.

С другой стороны, лучший период в творческом развитии Берлиоза хронологически совпадает со зрелыми годами Шопена и Шумана, так что по отношению к Берлиозу нельзя говорить и о новом «неоромантическом» этапе.

Таким образом, если термином «неоромантизм» и можно пользоваться, то только весьма условно, обозначая им новый этап в развитии западноевропейского музыкального романтизма. Так же условны и временные границы «неоромантизма», наступившего во Франции после революции 1830 г. а на немецкой почве развивше-

гося несколько позже, как передовое направление, связанное с именами Листа и Вагнера.

Закат «неоромантизма», как и всего романтического мирозерцания, начинается после последней буржуазной революции 1848 г. Ярчайшие произведения Листа и Вагнера 50—60-х гг. являются последними блестящими вспышками романтического искусства, подведшими итог всем его замечательным достижениям.

Конечно, далеко не все французское музыкальное искусство 30—40-х гг. было «неоромантическим». Напротив, Берлиоз был одиноким художником, глубоко чувствовавшим свое одиночество и прикрывавшим трагедию своего «отщепенства», подобно Байрону, «гарольдовым плащом» скептицизма или, подобно Гейне, маской «романтической иронии».

## 2. Жизненный и творческий путь Берлиоза. Его отношение к различным явлениям музыкально-общественной действительности и связь с художественными традициями классицизма и раннего романтизма.

Берлиоз оставил интереснейшие мемуары, над которыми работал с 1848 по 1854 г.; последние 15 лет жизни композитора, в них, таким образом, не освещены<sup>1</sup>. Но и описанным в мемуарах событиям отнюдь нельзя полностью доверять. Романтические преувеличения, крайне субъективное отношение ко всему окружающему, пристрастность и тенденциозность — вот что характерно для воспоминаний Берлиоза, которые остаются, несмотря на все, ценнейшим памятником музыкального быта и музыкальной культуры первой половины прошлого века.

Особый интерес мемуары Берлиоза представляют потому, что раскрывают творческие принципы автора, напряженную работу над воплощением увлекавших его художественных идей в музыкальные образы и громадные симфонические и оперно-драматические произведения.

Необычайно начало творческого пути Берлиоза, начало его музыкальной биографии.

Выросши в провинциальной интеллигентной семье (отец его был выдающимся врачом и широкообразованным человеком, увлекавшимся материалистической философией и классической литературой), Гектор Берлиоз (1803—1869) получил с детства воспитание в духе идеалов Руссо<sup>2</sup>. Рано проявившаяся склонность к художественной литературе, театру и музыке раскрывает перед впечатлительным юношей новый мир художественных идей — мир романтизма, соблазнительный, но беспокойный и страшный своею таинственностью.

<sup>1</sup> В русском переводе издана только первая часть мемуаров Берлиоза. Остальные части готовятся к печати.

<sup>2</sup> Жан-Жак Руссо (1712—1778) — один из крупнейших писателей-энциклопедистов, много занимавшийся вопросами искусства и воспитания. Его роман «Эмиль» оказал громадное влияние на пересмотр традиционных взглядов в области воспитания, выдвинув идею «свободного» воспитания, отрицающую достижения городской цивилизации.

В сознании Берлиоза происходит борьба, принявшая ожесточенный характер, когда молодой провинциальный студент, только что оставивший школьную скамью, попал в 1821 г. в Париж.

В этом городе легко было «потерять голову» и более спокойному человеку. Берлиоз поступает на медицинский факультет, но все его естественно-научные интересы разбиваются потрясающими впечатлениями от «большой» оперы и драматического театра. Глюк и Шекспир становятся кумирами Берлиоза. Желание стать композитором-драматургом вытесняет все другие.

Ни угрозы родителей, ни нищенская жизнь с грошевыми уроками не останавливают бурной энергии Берлиоза. Захваченный музыкально-театральными впечатлениями, увлекаемый новыми художественными романтическими идеями, остро переживающий борьбу нового романтического искусства против «академизма», против «реставрации», Берлиоз сразу определяет свое место на «музыкальном фронте».

Это — «левый фланг» романтического искусства, основные принципы которого изложены в знаменитом предисловии к драме «Кромвель» Виктора Гюго (1827).

В годы, предшествующие июльской революции, Берлиоз учился в Парижской консерватории по классу теории композиции у Лесюэра. Знаменитый композитор эпохи великой буржуазной революции, придворный музыкант Наполеона, автор выдающейся «Оперы спасения и ужасов» — «Пещера» (1793) и величественных оркестрово-хоровых произведений для массовых революционных празднеств или для религиозно-культовых обрядов — Лесюэр оказался превосходным педагогом, воспитывавшим в своих учениках уважение к художественным традициям революционных лет, интерес к широким музыкальным концепциям, чувство крупной формы. Для Берлиоза художественно-педагогические установки Лесюэра подошли как нельзя более. Берлиоз стал его лучшим учеником.

Однако репутация Берлиоза в консерватории была не особенно блестящей. Его не долюбливал маститый Керубини (бывший директором консерватории) за экстравагантность, за свободное обращение с «правилами», за недостаточное уважение к старым мастерам полифонической школы.

Все же после ряда неудач Берлиозу удалось завоевать первую премию за кантату «Сарданапал», которую он закончил в 1830 г. Эта «римская» премия давала право лауреату жить и работать два года в Италии на средства французского правительства.

Еще до поездки в Италию Берлиоз написал свою первую, приобретшую впоследствии мировую известность, «Фантастическую симфонию», содержание которой связано с большим событием в личной жизни композитора — его увлечением английской актрисой Гарриэт (Генриеттой) Смитсон.

Длительный и неудачный роман Берлиоза, переживавшийся им совершенно болезненно, заслонила на короткое время впечатлениями от революционных событий 1830 г., захвативших молодого композитора своей «романтикой». Музыкальным выражением этого

бурного и восторженного отношения к революции осталась «Марсельеза», обработанная Берлиозом для большого хора и оркестра.

Революционный пыл не оставляет Берлиоза и во время поездки в Италию: по дороге он заводит знакомство с карбонариями<sup>1</sup>, а в самом Риме мечтает поджечь «виллу Медичи», где живут парижские лауреаты.

Но вскоре в настроении Берлиоза происходит перелом. Революционный порыв сменяется байронической разочарованностью. Берлиоз образует «Общество равнодушных ко вселенной», но мало работает, все сильнее и сильнее скучая по Парижу.

Все же итальянские впечатления дали богатую пищу музыкальной фантазии Берлиоза. Если в самом Риме он сочинил несколько оркестровых увертюр («Корсар», «Король Лир» и др.), то по возвращении в Париж создал два крупнейших «итальянских» произведения — симфонию «Гарольд в Италии» и оперу «Бенвенуто Челлини».

Когда в 1832 г. Берлиоз вернулся в Париж, он увидел там новых людей, новые оперные постановки, новые вкусы. С сенсационным успехом проходят концерты Паганини; в салонах часто произносится имя Шопена; на оперной сцене властвует Мейербер.

Начинается важнейший период в жизни и деятельности Берлиоза — годы создания капитальных произведений, энергичной музыкально-критической работы, постоянных хлопот по организации концертов, заграничных гастролей и т. д.

Непрекращавшаяся забота о деньгах, которых никогда не хватало, отравляла радость труда, мешала творческому порыву. А спокойно Берлиоз работать не умел. Всевозможные творческие замыслы, оперные планы, отдельные музыкальные идеи, мысли, образы обуревали его фантазию, захватывали, волновали, но часто намеренно подавлялись, так как мешали текущей «поденной» работе для заработка — работе черной, неблагодарной, подчас мучительной.

Особенно страдал Берлиоз из-за необходимости писать изо дня в день рецензии на концерты, большей частью неинтересные. В одном месте мемуаров он так описывает свои чувства:

«Большими шагами и с пустой головой бегал он по комнате, останавливался у окна, погружался, смотря на заходящее солнце, в глубокие мечтания, потом решительно возвращался к столу, и при взгляде на неисписанные страницы им овладевала ярость, так что он ударом кулака разбивал гитару, осматривал свои заряженные пистолеты и плакал, как школьник, который не приготовил своего урока...»

Все же 30-е гг. принесли целый ряд крупнейших художественных произведений. Берлиоз закончил «Фантастическую симфонию», написал в дополнение к ней оригинальную «монодраму» «Лелио». В 1834 г. состоялось сенсационное исполнение новой симфонии «Гарольд в Италии». После ряда романсов появилась опера

<sup>1</sup> Подпольная революционная партия в Италии, организованная на манер масонских «лож».

«Бенвенуто Челлини», поставленная с незначительным успехом на сцене «Большой оперы» в 1838 г. За год до этого был исполнен в «Доме инвалидов» грандиозный «Реквием». Наконец, в 1839 и 1840 гг. были созданы две последние симфонии Берлиоза — «Ромео и Джульетта» и «Траурно-триумфальная» (написанная ко дню открытия колонны в память жертв июльской революции — 28 июля 1840 г.).

Счастливейшим годом оказался год сочинения «Ромео и Джульетты», так как над этой превосходной «драматической симфонией» Берлиоз мог работать, не беспокоясь о зарплате. Дело в том, что после исполнения «Гарольда в Италии» Берлиоз получил в подарок от восхищенного этим произведением Паганини 20.000 франков. По существу Берлиозу был подарен год жизни, год свободного творчества. Берлиоз мог теперь осуществить свою сокровенную мечту: воплотить в музыкальных образах, в новой свободной симфонической форме любимейшую из трагедий Шекспира, с которой были связаны лучшие воспоминания о прекрасной английской актрисе. (Роль Джульетты была коронной ролью Гарриэт Смитсон). Уже пять лет он был женат на ней, страсть угасла, Смитсон бросила сцену — она была инвалидом.

В 40-х гг. наступает творческий кризис. Путь симфониста-новатора закончился. Дальнейшие художественные перспективы весьма туманны. Берлиоз пишет замечательный трактат об оркестровке, сочиняет несколько произведений по случайным заказам, предпринимает концертные поездки по Германии, посещает Вену, Лондон и, наконец, приезжает в 1847 г. в Россию, где находит очень радушный прием, хотя и наталкивается на неожиданные препятствия чисто бюрократического характера.

Центральным творческим созданием Берлиоза 40-х гг. является «драматическая легенда» «Осуждение Фауста» для солистов, хора и оркестра. Написанное в 1845 г. это произведение занимает в творческом пути Берлиоза рубежное положение. С одной стороны, в нем проявилось с необычайной силой все художественное дарование Берлиоза, весь его музыкально-драматический гений, с другой — самая идея этого произведения могла родиться только у художника, разьедаемого мучительными противоречиями, переживающего глубочайший кризис. Мысль «осудить» Фауста, показать торжество Мефистофеля, т. е. победу «адских сил», была в высшей степени дерзновенной, но в ней выразилось не бунтарство созидательной творческой личности, а моральная опустошенность романтического художника, разочаровавшегося в жизни, в идеалах.

И действительно, революцию 1848 г. Берлиоз встречает враждебно, он с ненавистью говорит о «людской сволочи» и приветствует аплодисментами монархический переворот Луи-Наполеона.

Изменяется и характер творчества Берлиоза. С 1850 по 1854 гг. он работает над ораторией «Детство Христа»; вторая половина 50-х гг. в значительной части занята сочинением оперной дуэти «Троянцы» — своеобразной попыткой реставрировать «класси-



чѣскую» музыкальную драму Глюка. В начале 60-х гг. Берлиоз неожиданно обращается к жанру комической оперы и пишет свое последнее произведение — оперу на сюжет комедии Шекспира «Много шуму из ничего». Боясь, что такое название даст пищу злым языкам и многочисленным недоброжелателям, Берлиоз называет свою последнюю оперу именами героев — «Беатриса и Бенедикт».

Личная жизнь Берлиоза складывается в последние два десятилетия очень тяжело. Одиночество становится мучительным. В 1854 г. умирает Гарриэт Смитсон, Берлиоз женится на Марии Ресьо — своей старой симпатии. В 1862 г. умирает и вторая жена. Тогда одинокий бездомный музыкант вспоминает свою детскую любовь — некую Эстеллу. Ей уже семьдесят лет, но это не останавливает Берлиоза. Он разыскивает ее в маленькой деревушке и совершенно запугивает бурным проявлением чувств и жалкими слезами.

За год до смерти Берлиоз еще раз побывал в России. Балакирев старался заинтересовать его новой русской музыкой, произведениями молодых композиторов. Но уже совершенно больной и слабый Берлиоз оставался равнодушным ко всему, хоть и старался делать любезный вид. Все же теплый прием в далекой стране произвел на него, забытого всеми в Париже, глубокое впечатление. Тем тяжелее переносит он одиночество последних дней, отчаявшись в людях и в жизни.

Весной 1869 г. Берлиоз скончался.

### **3. Основные черты музыкального творчества Берлиоза. Важнейшее значение его симфонического творчества. Характеристика «неоромантического» программного симфонизма Берлиоза. «Фантастическая» симфония.**

Все музыкальное творчество Берлиоза характеризуется тремя основными чертами: 1) стремлением к монументальности, к грандиозным художественным концепциям, соответствующим грандиозным идеям, требующим воплощения в широких композиционных формах, в величественных музыкальных образах; 2) повышенной возбужденностью музыкального языка, порою доходящей до экзальтации; 3) смелым новаторством, исканием новых и ярчайших средств музыкальной выразительности, острых художественных контрастов.

Художественные интересы и устремления Берлиоза влекли его музыкальную фантазию к созданию крупных произведений, к работе над симфоническими, оперными, ораториальными жанрами. И действительно, музыкальная практика Берлиоза показывает, что камерная музыка редко занимала его творческую мысль. В области инструментальной камерной музыки он вовсе не работал, вокальной лирике лишь иногда уделял свое внимание и время.

Но все же несколько десятков романсов и песен, написанных Берлиозом в разные годы (некоторые из них очень красочны и ро-

мантически выразительны, как, например, девять «Ирландских мелодий» на тексты Томаса Мура или шесть «Листков из альбома» (ор. 19), не составляют сколько-нибудь значительного и характерного раздела в его музыкальном наследии.

Примечательно скорее то, что и в романах проявляется тяготение Берлиоза к крупным формам, стремление к переработке сольного романса в камерную кантату. Так, в некоторых романах он заменяет фортепианную партию оркестром, в других приписывает к сольному голосу хоровые голоса, иногда включает отдельные романсы в крупные произведения смешанного музыкально-драматического жанра (например в монодраме «Лелио»).

Первые годы своей творческой работы Берлиоз больше всего увлекается музыкально-драматическими формами. Он, правда, не сочиняет пока цельных опер и ораторий, но пишет ряд законченных «сцен», причем не сольных (сцен-арий), а смешанных — с солистами, хором и (разумеется) оркестром.

Такова «Греческая революция» (героическая сцена с хором — 1826), «Смерть Орфея» (лирическая сцена с хором — 1827), премированная кантата «Сарданапал» и другие.

К симфоническому жанру Берлиоз обращается впервые в 1830 г. («Фантастическая» симфония). Это было свидетельством наступившей творческой зрелости композитора. В следующее десятилетие (1830—1840) он пишет все свои четыре симфонии и завоевывает ими первое место в истории нового программно-романтического симфонизма, открывая в этой истории новую, значительнейшую и ярчайшую, главу.

Симфонические произведения оказываются величайшими художественными достижениями музыкального гения Берлиоза, определяющими его значение в истории музыкального искусства вообще. Ни у одного из композиторов-романтиков XIX в. симфонии не занимают такого доминирующего по значению места во всем творчестве. В этом отношении с Берлиозом можно сравнить только Бетховена (из предшественников) и только Малера (из последователей)<sup>1</sup>.

Симфоническое творчество Берлиоза является новым и значительным этапом в развитии западноевропейского симфонизма вообще. В отличие от симфоний немецких романтиков (Шуберта, Шумана, Мендельсона), представляющих снижение идейно-художественного уровня венского «классического» симфонизма, достигшего апогея в творчестве Бетховена, сужение круга творческих проблем, философско-художественных обобщений, — в симфониях Берлиоза осуществлена попытка построения нового типа «романтической» или (в отличие от Шуберта-Шумана) «неоромантической» симфонии на принципиальном идейно-художественном уровне философского симфонизма Бетховена.

Если некоторые симфонии Шуберта и Шумана (C-dur'ные)

<sup>1</sup> Имеются в виду западноевропейские композиторы. Симфонии Чайковского в его творчестве и в истории русской симфонической музыки занимают не меньшее место.

внешне были не менее «монументальны», чем бетховенские, и даже превосходили последние объемом, то Берлиоз стремится подняться до высоты бетховенских идейно-художественных концепций, создавая монументальные формы в соответствии с новым ярко-романтическим содержанием.

Отгалкиваясь от бетховенских симфоний как от высочайшего классического образца, Берлиоз прежде всего видел в них романтические черты, которые и старался развить в своем симфоническом творчестве<sup>1</sup>.

Такими новыми романтическими чертами Берлиоз считал программность содержания симфонии и использование слова, т. е. включение в оркестровую симфонию вокальных (сольных и хоровых) партий. С этой точки зрения он выделял шестую («Пасторальную») и девятую симфонии Бетховена.

Программный принцип Берлиоз положил в основу всех своих симфоний, но словесный (вокальный) материал ввел лишь в две последние<sup>2</sup>.

Однако симфонизм Берлиоза, органически вырастая из симфонического наследия Бетховена, глубоко отличен от последнего, как отлично все художественное мирозерцание романтиков, вся их эстетика от идейно-художественных основ творчества «венских классиков» и Бетховена как завершителя этого направления.

Симфонии Берлиоза отличаются от бетховенских прежде всего по идейно-художественному содержанию. Поэтому и программность, как метод раскрытия симфонического содержания, используется Берлиозом не так, как Бетховеном. Поэтому не только сам программный принцип, но определяемая им композиция симфонии, круг музыкальных образов, отбор оркестровых средств выразительности — у Берлиоза иные, глубоко своеобразные, характерно-романтические.

В основу содержания первой симфонии — «Фантастической» (C-dur) — Берлиоз кладет не литературную программу, а собственный сюжет автобиографического характера<sup>3</sup>. Подзаголовок симфо-

---

<sup>1</sup> Берлиоз написал исследование о симфониях Бетховена, показав в своих анализах исключительную музыкальную проницательность и в то же время оригинальность суждений.

<sup>2</sup> Исключая «Лелио», как самостоятельную композицию.

<sup>3</sup> Сам Берлиоз дал следующее изложение программы «Фантастической» симфонии:

Вступление. Молодой музыкант, с болезненной чувствительностью и горячим воображением, отравляется опиумом в припадке любовного отчаяния. Наркотическая доза, слишком слабая для того, чтобы причинить ему смерть, погружает его в тяжелый сон, сопровождаемый странными видениями, во время которого ощущения, чувства и воспоминания претворяются в его больном мозгу в музыкальные мысли и образы. Сама же любимая женщина становится для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду.

I часть. Мечтания. Страсти. Он вспоминает это болезненное состояние души, эту неопределенную страстность, меланхолию, беспричинную радость, которые он испытал прежде, нежели увидел любимую; потом вулканическую любовь, которую она ему внушила, с ее раздирающими

нии носит название «Эпизод из жизни артиста», что подчеркивает индивидуальность ее содержания, далекого от стремления к обобщению, но по существу имеющего глубокий обобщающий смысл. Обобщение напрашивается потому, что в «Фантастической» симфонии в частном «эпизоде» показан типичный «романтический герой» в характерном положении (преданный фантастическим мечтаниям, раскрывающим смятенность его чувств, глубокую неудовлетворенность действительностью, бессилие бороться с нею, стремление забыться и даже уйти от жизни, покончить с нею).

Конечно, такая идейно-художественная концепция не только отлична от бетховенской, но решительно чужда ей. Какой бы трагичной ни рисовалась судьба бетховенского героя, в нем всегда находилась воля к борьбе, укреплявшая его сознание, придававшая ему силы и доведившая его в конце концов до победы.

Содержание «Фантастической» симфонии последовательно раскрывается в ее пяти частях, представляющих отдельные характерные эпизоды, в которых жанрово-бытовые картины перемешиваются с фантастикой и приводят к бредовому оргиастическому финалу. Именно в последнем наиболее остро проявляется идея симфонии, дается «разрешение» проблемы «героя» — не как подлинного героя-победителя, преодолевающего все сомнения и препятствия, а героя обреченного, доведенного до отчаяния, теряющего веру в свои лучшие мечты.

Если сравнить финал «Фантастической» симфонии с финалом любой симфонии Бетховена, то глубокое идейно-художественное

---

тревогами, ее ревнивыми безумствами, припадками нежности и поисками утешения в религии.

II часть. Бал. Он встречается возлюбленную на балу среди шума пышного праздника.

III часть. Сцена в полях. Летний вечер в деревне. Он (музыкант) слышит пастухов, которые поочередно наигрывают свои пастушьи напевы. Этот пасторальный дуэт, место действия, легкий шелест деревьев, нежно колымаемых ветром, несколько проблесков надежды, зародившейся в нем с недавнего времени, — все это как будто внедряет в его сердце непривычное спокойствие, дает его мыслям несколько более радостную окраску. Но видение возлюбленной появляется снова, его сердце сжимается, его мучают злые предчувствия; она его обманывает... Один из пастухов вновь наигрывает свою наивную мелодию, другой не отвечает. Солнце садится... отдаленный раскат грома... одиночество... молчание...

IV часть. Шествие на казнь. Герою снится, что он убил свою возлюбленную, осужден на смерть, его ведут на казнь. Кортж приближается под звуки марша, то мрачного и жестокого, то блестящего и торжественного. Глухой шум мерных шагов чередуется со взрывами громких криков. В конце — навязчивая идея появляется на мгновение как последняя мысль о любви, прерываемая роковым ударом.

V часть. Сон. Ночь на шабаше ведьм. Он видит себя на шабаше среди ужасного скопища теней колдунов, всякого рода чудовищ, собравшихся на его похороны... Мелодия любимой вновь появляется, но она превратилась в мотив грубого, непристойного танца. Это «она» прибыла на шабаш. Рев радости при ее прибытии... она растворяется в дьявольской оргии... звуки погребального колокола, шутовская пародия на панихиду, вихрь шабаша и «Dies irae» вместе...

отличие берлиозовского симфонизма от симфонизма Бетховена станет совершенно явственным.

В композиции и музыкальном языке «Фантастической» симфонии Берлиоз демонстрирует всю мощь своего художественного дарования. всю глубину своих музыкально-романтических исканий. Основной образ «идеальной возлюбленной», «романтической мечты», «навязчивой идеи» Берлиоз передает лейт-темой, проходящей через все части симфонии либо в первоначальном, либо в варьированном виде.

Такой принцип монотематизма становится у Берлиоза (а за ним и у Листа) основным методом симфонического обобщения, поскольку более глубокого обобщения основной идеи произведения, через развитие контрастных музыкальных образов, для симфонии, передающей «эпизод из жизни», принципиально не требуется. Так, симфонические вариации на одну тему заменяют симфоническую разработку двух и более тем. Так, для художественного разнообразия, для развития одного образа Берлиозу приходится прибегать к разнообразию жанров и красок, в то время как Бетховен находил богатейшие средства художественного развития в самой разработке тематического материала, в выявлении контрастных элементов и в приведении их к высшему единству, утверждающему основную идею произведения.

Поэтому в симфониях Бетховена использование всех средств музыкальной выразительности (в том числе жанрово-бытового материала и оркестровых красок) помогало драматическому раскрытию основного художественного содержания. А в симфониях Берлиоза контрастное сопоставление жанрово-бытового материала и оркестровых красок заменяет отсутствующее музыкально-драматическое развитие.

Драматизм симфоний Берлиоза, как и драматизм французской романтической оперы, исходит более из внешних музыкально-театральных (декоративных, жанровых, колористических) средств, а не из внутреннего драматического (т. е. раскрывающегося из столкновений) развития самого музыкально-тематического материала.

Основная причина этого важнейшего отличия заключается в том, что содержание берлиозовских симфоний определяется не борьбой героя, не активным волевым началом, а его мечтаниями, т. е. началом пассивным, созерцательным.

В симфониях Бетховена герой олицетворял положительные этические идеалы автора; герой же «Фантастической симфонии» развенчивает все идеалы, олицетворяя собою разрушительную силу разъедающего сознание романтического художника скепсиса, разочарования, неверия в жизнь, в свои собственные силы.

В первой части (*Allegro*) «Фантастической» симфонии отсутствует четко оформленная, самостоятельная побочная партия. В связи с этим вся разработка лишается динамического характера, напряженности, а превращается в некие «блуждания» единственной лейт-темы, глубокие по настроению, яркие по колориту, но вялые по

развитию. Да и вся первая часть необычно заканчивается протянутыми аккордами на затухающей звучности оркестра (прим. 102).

Берлиоз., Фантастическая симфония<sup>4</sup>  
rdb-

102

*Allegro*

*pp*

*-riformamento*

Средние части симфонии ярко-красочны, как жанровые зарисовки, на фоне которых проходит все та же единственная лейт-тема симфонии. Сцена «Бала» как бы заменяет «классический» симфонический менуэт или бетховенское скерцо. Сцена «В полях» занимает место медленной части «классического» симфонического цикла и напоминает по колориту сцену «У ручья» бетховенской «Пасторальной» симфонии<sup>1</sup>. Это характерные «сельские идиллии», но берлиозовская сцена, в отличие от бетховенской, лишена настроения безмятежного любования природой, а проникнута тонким колоритом грусти, одиночества. Вместо бетховенской «очищающей» грозы, разгоняющей веселый деревенский праздник, здесь только предгрозовая духота, далекие раскаты грома, не приносящие успокоения. Замечательно окончание этой части: перекличка пастухов обрывается, мелодия тянется одиноко и замирает, не найдя отклика (прим. 103).

Оригинальна следующая часть, нарушающая четырехчастность традиционного симфонического цикла, — «Шествие на казнь», предшествующее финалу симфонии. Блестящая оркестровка «Шествия», остро-контрастная нежнейшему «трепетному» заключению сцены «В полях», отличается жанрово-декоративным характером. Являясь по существу похоронным маршем, четвертая часть «Фантастической симфонии» представляет собою как бы пародию на траурно-героические марши, характерные для музыки французской революции и глубоко претворенные в героической симфонии Бетховена. «Шествие на казнь» более блестяще оркестровано и внешне более героично по музыке, чем гениальный траурный марш Бетхо-

<sup>1</sup> Чередование средних частей «Фантастической симфонии» в отличие от традиций, аналогично их чередованию в 9-й симфонии Бетховена: за первым *Allegro* следует скерцо (у Берлиоза «Бал»), а затем медленная часть (у Берлиоза сцена «В полях»).

Adagio

Берлиоз. „Фантастическая симфония“

103

The image shows five systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked with the number 103. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic bass line with many beamed notes. The upper line is more melodic, with some rests. Dynamics include *pp* and *ppp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

вена. Но сопровождает эта театральная музыка не останки героя, а живого преступника, идущего на казнь за убийство своей возлюбленной.

Эта романтическая пародия на героиню завершается подлинной гримасой: идеальный женский образ, доведший «героя» до преступления, проносится в последний раз в большом мозгу осужденного, перебиваясь ударом гильотины и стуком отрубленной мертвой головы, катящейся по ступеням эшафота (прим. 104).

Такого «сгущенного» музыкального образа «романтики ужасов» симфоническая литература XIX в. не знает.

Берлиоз „Фантастическая симфония“  
**Allegretto non troppo**

104

Финал «Фантастической» симфонии дает лейттему в наиболее искаженном виде. Возлюбленная появляется в виде уродливой ведьмы, спешащей на «шабаш» (прим. 105).

Берлиоз „Фантастическая симфония“  
**Allégre**

106

*poco forte, leggiero, marcato.*

*meno.*

В качестве музыкально-жанрового материала здесь использована мелодия старинной католической секвенции «Dies irae»<sup>1</sup>, не раз привлекавшая своим суровым колоритом внимание композиторов. На остром контрасте цинично-визгливой темы возлюбленной-ведьмы и строгой церковной мелодии построен весь оригинальнейший финал, включающий в себя остроумную фугу и завершающийся бешеной оргией, какой-то бесовской свистопляской, в которой Берлиоз под маской своего «романтического героя» кощунственно раз-

<sup>1</sup> «День гнева»—слова церковно-католического песнопения («Секвенции»), сочинение которого относится к XIII в.



дельвается с религией, с любовью, со всеми повергнутыми «идеалами».

Как уже сказано, Берлиоз по возвращении в 1832 г. из Рима в Париж написал как бы новое заключение к «Фантастической» симфонии — самостоятельную по композиции монодраму «Лелио, или возвращение к жизни». В ней герой «Фантастической симфонии»<sup>1</sup>, придя в себя после наркотического кошмара, вспоминает прошлое. Но дойдя в воспоминаниях до образа своей возлюбленной, Лелио с тоской восклицает: «Снова жизнь, снова мучения!» И снова в оркестре проходит тема «навязчивой идеи».

#### 4. Обзор остальных симфоний Берлиоза. Драматизация симфонии в «Ромео и Джульетте». Особое положение «Траурно-триумфальной» симфонии и связь ее с музыкальными традициями эпохи Великой французской буржуазной революции.

В законченном виде, вместе с монодрамой «Лелио», «Фантастическая симфония» была впервые исполнена в Париже в декабре 1832 г. А через два года Берлиоз закончил свою вторую симфонию «Гарольд в Италии» (C-dur), после исполнения которой Паганини бросился перед ним в концертном зале на колени.

Особая оригинальность этой симфонии заключается в том, что в ней принцип монотематизма выражен не только в лейт-теме самого Гарольда, но и в лейт-тембре: образ романтического байроновского героя ассоциируется в музыкальном воображении Берлиоза с звучанием альта, партия которого становится таким образом концертирующей<sup>2</sup>.

Программа «Гарольда в Италии», как видно из названия, является, в отличие от «Фантастической» симфонии, литературной. Она содержит, по количеству частей, четыре картины-эпизода из путешествия байроновского разочарованного героя по Италии<sup>3</sup>.

Для Берлиоза герой байроновской поэмы представляет автобиографический интерес. Это — сам автор симфонии, член «Общества равнодушных ко вселенной», скептически наблюдающий природу, жизнь простых людей, их непосредственно выражающиеся чувства. Как и герой «Фантастической» симфонии, Гарольд ни с кем не борется и никого не побеждает. Жизнь ему противна — он принимает чашу яда из рук пирующих бандитов.

<sup>1</sup> Теперь он назван по имени — Лелио (сходство этого вымышленного имени с Берлиозом очевидно). Партия Лелио — мелодекламационная. Кроме него в монодраме участвуют солисты-певцы и хор, исполняющие вставные номера, музыке которых Берлиоз взял из своих ранних произведений (как бы воспоминаний о прошлом).

<sup>2</sup> На это натолкнул фантазию Берлиоза тот же Паганини, заказавший ему написать концерт для альты с оркестром. Отсюда и возникла мысль о программной симфонии, образ героя которой раскрывается в партии концертирующего альты.

<sup>3</sup> 1-я часть: «Гарольд в горах. Сцены меланхолии, счастья и радости». 2-я часть: «Шествие пилигримов, поющих свою вечернюю молитву». 3-я часть: «Любовная серенада горца в Аbruццах». 4-я часть: «Оргия в пещере бандитов».

В композиционном отношении «Гарольд в Италии» ближе к традиционному симфоническому циклу, чем «Фантастическая» симфония. Но все же ни одну из частей симфонии нельзя уложить в установленные «классические» схемы. В первой части за медленным вступлением следует Allegro, в котором лишь одна тема; но эта тема, изображающая картину итальянской природы, противопоставляется лейттеме героя — полной меланхолии и раздумья (альт соло на фоне арфы, прим. 106).



Обе средние части написаны в темпе *allegretto* и представляют жанровые сценки, оттеняющие своим спокойствием и наивной простотой безучастно наблюдающего, но разъедаемого сомнениями и отравленного скепсисом Гарольда. Каждая из этих картинок превосходна по оркестровому колориту — необычайно тонкому, «сумеречному» в «Шествии пилигримов» и замечательно теплому в «Серенаде горца».

Финал «Гарольда» наиболее пестр. Разочарованный герой вспоминает предыдущие картины. Подобно финалу девятой симфонии Бетховена, проходят мелодии предшествующих частей, но, в отличие от Бетховена, они не конденсируют мысли и воли для наивысшего обобщения героической идеи всей симфонии, а проносятся и пропадают, как бы успокаивая Гарольда в его решении уйти от жизни: ничего привлекательного он в воспоминаниях не находит..

Только через пять лет после «Гарольда в Италии» Берлиоз, пользуясь щедрым подарком Паганини, смог закончить свою третью симфонию «Ромео и Джульетта». Эта оригинальнейшая из симфоний Берлиоза, посвященная Паганини, была впервые исполнена осенью 1839 г.; но до нее Берлиоз два раза обращался к шекспировским образам, работая над увертюрами («Король Лир» — 1831, «Гамлет» — 1834).

«Ромео и Джульетта» выводит берлиозовский симфонизм за рамки оркестра. Композитор назвал это произведение драматической симфонией, включив в нее сольные вокальные номера, речитативы.

Шекспировская трагедия, легшая в основу программного содержания симфонии, вызвала монументальную и сложную композицию. Ее пять частей лишь отдаленно напоминают некоторые характерные черты обычных симфонических частей.

Первая часть: инструментальное вступление, изображающее уличное столкновение Монтекки и Капулетти; в следующем прологе чередуются речитатив, соло контральто (строфы) и маленький хор, как бы знакомящие слушателя с драматической интригой.

Вторая часть: Ромео в одиночестве предается печальным думам; в отдалении слышны звуки праздника у Капулетти. Вся эта часть — только оркестровая.

Третья часть: ночь, сад Капулетти; возвращающиеся с праздника гости напевают мотивы танца (хор); сцена любви Ромео и Джульетты (оркестровое Adagio).

Четвертая часть: фантастическое скерцо «феи Маб» (оркестр); процессия погребения Джульетты — оркестровый похоронный марш, затем хор; Ромео в склепе у гроба Джульетты — изобразительная оркестровая сцена (отчаяние Ромео, его самоотравление, пробуждение Джульетты, радость влюбленных, смерть Ромео и самоубийство Джульетты).

Пятая часть — финал: сцена на кладбище; спор Монтеки и Капулетти — хор; монолог — речь патера Лоренцо (речитатив и ариозо); клятва примирения (заключительный хор).

Таким образом, «Ромео и Джульетта» строится по сценам, как драматическая композиция; но ее важнейшие сцены, раскрывающие любовную драму юных героев, выражены в оркестрово-симфонической форме. Берлиоз этим признает большую лирико-драматическую выразительность музыкальной речи, чем словесной. Дидактический оркестрово-хоровой финал с большим монологом — призывом к примирению — написан под безусловным влиянием финала последней бетховенской симфонии.

«Ромео и Джульетта» отличается от предшествующих симфоний Берлиоза не только более свободной и развитой композицией, в связи с введением вокальных партий, но и музыкальным языком. Новый круг идей и музыкальных образов вызвал и новые средства музыкального выражения. Берлиоз находит прекрасные лирические тона для передачи чувств Ромео. Замечателен музыкальный колорит ночной сцены у балкона Джульетты: это — поэтичнейший оркестровый ноктюрн.

В отдельных лирических местах Берлиоз за двадцать лет предвосхищает «тристановские» образы любовного томления и страстных порывов (прим. 107).

Берлиоз „Ромео и Юлиета“

107

*dim.* *p*

С другой стороны, Берлиоз с подлинным блеском раскрывает фантастический мир «феи Маб», находя новые оркестровые варианты, родственные образам «Оберона» Вебера и «Сна в летнюю ночь» Мендельсона (прим. 108).

Берлиоз „Ромео и Юлия“



Все это делает партитуру «Ромео и Джульетты» исключительно яркой и выразительной.

Четвертая симфония Берлиоза была исполнена на одной из парижских площадей через восемь месяцев после «Ромео и Джульетты». В отличие от нежной лирики этой последней, новая симфония поражала массивностью своей оркестровки, монументальной простотой композиции, высоким пафосом ораторской речи.

Такова была «Траурно-триумфальная» симфония (1840), резко отличная от всех остальных романтических симфоний Берлиоза.

Написанная в память жертв июльской революции, «Траурно-триумфальная» симфония имеет определенную программу, указывающую содержание каждой из ее трех частей: первая часть — похоронный марш, вторая — надгробная речь, третья — апофеоз.

Музыка всех частей весьма проста, но вполне убедительна. Предназначенная для исполнения во время всенародного торжества, в связи с установлением колонны, увековечившей память погибших героев, «Траурно-триумфальная» симфония должна была быть доступна и понятна массе, производить непосредственное сильное впечатление. И Берлиоз этого достиг.

Поражает оркестровка симфонии, сперва написанной для духовых и ударных инструментов, к которым позже были добавлены струнные (*ad libitum*). Состав духовых и ударных следующий: 4 флейты piccolo, 5 флейт, 5 гобоев, 33 разных кларнета, 8 фаготов и 1 контр-фагот, 12 валторн, 12 труб и корнетов, 11 тромбонов, 6 туб, 8 маленьких барабанов, 3 пары тарелок, большой барабан, там-там и литавры. В последней части вводится хор, который

должен состоять по требованию Берлиоза, не менее чем из двухсот человек. Tutti такого оркестра и хора производит потрясающий эффект.

Особенно своеобразна средняя часть симфонии — «Надгробная речь». Берлиоз поручает ее не голосу, а тромбону. Слов композитору не надо, да их и не было бы слышно на площади. Мелодия тромбона ярче по звучности и глубоко выразительна. В ней много благородной простоты и вместе с тем ораторского пафоса. Она абсолютно понятна без слов (прим. 109).

Берлиоз. „Траурно-триумфальная симфония“

Тромбон соло

109

The image shows a musical score for a Trombone solo, measures 109-113. The score is written on five staves. The first staff is in bass clef with a 4/4 time signature. The second staff continues the melody. The third staff has a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature. The fourth and fifth staves are in treble clef with a common time signature. The music is characterized by a strong, rhythmic melody with various dynamics and articulations.

Конечно, путь к «Траурно-триумфальной» симфонии идет не от предшествующих романтических симфоний Берлиоза — та линия была завершена в «Ромео и Джульетте». Линия же от «Траурно-триумфальной» ведет назад, к монументальным оркестрово-хоровым произведениям композиторов французской революции, в частности к произведениям Лесюэра — учителя Берлиоза.

В творчестве Берлиоза «Траурно-триумфальная» симфония была не первым произведением монументально-массового жанра. В 1837 г. Берлиоз написал грандиозный «Реквием» памяти тех же революционных героев. По характеру музыки «Реквием», как и аналогичные композиции 1790—1794 гг., чужд церковности. Форма католической «заупокойной мессы» использована композитором как привычная и даже в некотором роде обязательная обрядовая оболочка. Музыка же «Реквиема» программно-ярка, ослепительна по звуковому колориту, полна драматичнейших контрастов, театральна в лучшем смысле этого слова.

Такие части «Реквиема», как «Tuba mirum», производят совер-

шенно исключительное впечатление, подавляя слушателя необычайными оркестровыми звучностями.

На оркестровое мастерство Берлиоза следует обратить особое внимание. Оркестровка является для него настолько значительной стороной всего художественного замысла того или иного произведения, что дает повод некоторым исследователям думать, будто Берлиоз «иногда создавал музыку, чтобы демонстрировать особый, заранее задуманный оркестровый эффект».<sup>1</sup> Такая точка зрения безусловно неправильна. Меньше всего Берлиоза можно упрекать в формализме, в использовании какого-либо музыкального средства ради него самого. Но необходимо подчеркнуть, что среди всех средств музыкальной выразительности оркестровка была в руках Берлиоза едва ли не важнейшим.

Вся европейская симфоническая и оперная музыка, начиная с середины прошлого века, развивается под влиянием новых принципов берлиозовского оркестрового письма, изложенных им в ставшем классическим труде «Трактат об оркестровке». Эта работа написана Берлиозом в 1842 г. и могла, таким образом, основываться не только на внимательном изучении оркестрового творчества предшествовавших поколений композиторов, но и на всей его собственной симфонической практике.

Позже Берлиоз подытожил и свой дирижерский опыт. В 1855 г. он издал брошюру «О дирижировании», оказавшую не малое влияние на развитие новой техники «управления оркестром».

## **5. Общая характеристика музыкально-драматического творчества Берлиоза. Оперные принципы Берлиоза и их творческое воплощение на практике в разных жанрах. «Бенвенуто Челлини», «Троянцы», «Беатриса и Бенедикт».**

Начав свою композиторскую деятельность с сочинения музыкально-драматических сцен, Берлиоз уже в самых первых произведениях этого рода проявил серьезный творческий интерес к проблемам музыкального театра. Да и трудно было бы представить, чтоб молодой французский композитор, музыкант романтического склада, остался равнодушным к опере, которая как раз в конце 20-х гг. решительно перестраивалась.

Вопросы музыкального театра были для французских композиторов первой половины XIX в. (периода расцвета романтического направления) основными. Увлечение Берлиоза парижскими театрами (не только оперными, но и драматическими) явилось вполне естественным; но творческое своеобразие его проявилось в том, что и в области оперного искусства он не пошел по проторенной дороге, по пути, проложенному Россини, Обером и Мейербером.

Конечно, художественные замыслы Берлиоза вращались вокруг «драматической», а не «комической» оперы. В своих музыкально-критических статьях и многочисленных оперных рецензиях, относя-

<sup>1</sup> Карс, История оркестровки.

щихся к разным годам, он выделял Глюка и его последователей как наиболее близких к себе представителей «высокого» музыкально-драматического искусства. Из современных оперных композиторов Берлиоз увлекался произведениями Вебера (особенно «Фрейшютцем»)<sup>1</sup>, первыми парижскими операми Мейербера, «Вильгельмом Теллем» Россини, а позже некоторыми операми Давида, Гуно. Из иностранных оперных композиторов Берлиоза привлекал Глинка и оттачивал Вагнер.

Последнее обстоятельство чрезвычайно существенно. Помимо чисто личной неприязни к Вагнеру с его «трудным» характером, с его эгоцентризмом и беспощадной пристрастной критикой всех современных композиторов (в том числе и французских)<sup>2</sup>, Берлиоз был принципиально чужд основным положениям вагнеровской оперной эстетики. Взгляд Вагнера на музыкальную драму как на синтетическое произведение «искусства будущего», в котором музыке отводится подчиненная роль, Берлиоз считал в корне порочным. Поэтому и оперная практика Вагнера-реформатора вызывала в Берлиозе враждебное отношение и резкое осуждение<sup>3</sup>.

В своей музыкально-драматической работе Берлиоз исходил из убежденности в громадной выразительно-смысловой силе музыкальной речи. Это видно по его «драматической симфонии» «Ромео и Джульетта», в которой наиболее глубокие по музыкальному содержанию лирико-драматические сцены переданы «чисто музыкальными» (оркестровыми) средствами, без помощи слова и человеческого голоса<sup>4</sup>.

В трех законченных операх Берлиоза роль оркестровой партии также очень значительна. Но все же в оперной драматургии Берлиоза главное внимание уделяется актеру-певцу, раскрывающему драматическое содержание произведения в слове (пении), жесте и игре.

Оказывается, что музыкант-симфонист Берлиоз исходит в своей оперной практике из актерской игры и живого слова (т. е. из театра), помогая раскрытию драматического содержания музыкой. А драматург-философ Вагнер исходит в своей оперной практике из симфонического развития оркестровой партии, раскрывающей весь глубокий символический смысл произведения. Слово

---

<sup>1</sup> В 1840 г. Берлиоз написал речитативы к «Фрейшютцу» для постановки в «Grand Opéra». Тогда же он сделал и великолепное переложение на оркестр веберовского «Приглашения к танцу» (в качестве вставного балетного номера для той же оперы).

<sup>2</sup> См. в главе о Вагнере его пребывание в 1839—1841 гг. в Париже и тяжелое впечатление, вынесенное от французской оперы (отчасти благодаря неудавшейся постановке «Риенци»).

<sup>3</sup> Даже в 1861 г., когда в Париже был скандально провален «Тангейзер», Берлиоз, уже давно примирившийся с Вагнером, не скрывал злорадства.

<sup>4</sup> Как будет видно ниже, оркестровый язык музыкальных драм Вагнера не уступает Берлиозу в глубине выразительности. Однако, в этом проявляется одно из противоречий между «теорией» Вагнера и его творческой «практикой».

же (пение) и особенно актерская игра (т. е. театральное действие) отступают на второй план.

Таков величайший романтический парадокс, существо которого заключается в том, что французский романтик-симфонист в своей творческой основе является драматургом, а немецкий романтик-драматург в своей творческой основе является симфонистом.

Может быть именно поэтому, художественная эволюция Берлиоза в области оперы шла не так прямолинейно и последовательно. Его интересовали разные оперные жанры; в каждом из них он хотел попробовать свои силы, каждый из них привлекал его своими специфическими музыкально-театральными возможностями<sup>1</sup>.

Сложнее всего оказалось написать первую оперу. Берлиоз перебрал ряд тем, пока не остановился на «Бенвенуто Челлини». Большое значение имели здесь итальянские впечатления и в частности отрицательный взгляд на итальянскую оперу, в которой Берлиоз ценил лишь выразительную вокальную мелодию, но никак не драматургию.

В «Бенвенуто Челлини» Берлиоз стремился создать яркое и живое музыкально-театральное представление. Романтический образ дерзкого художника, побеждающего обызательскую косность и заставляющего всех своих врагов преклониться перед силой художественного гения, казался Берлиозу очень близким и увлекательным<sup>2</sup>.

Опера «Бенвенуто Челлини» была поставлена осенью 1838 г. на сцене парижской «Grand Opéra». Успеха премьеры не имела, что и не удивительно, так как первая опера Берлиоза отнюдь не является по своему характеру «большой» оперой.

Это — романтическая музыкальная комедия, слишком серьезная для парижской «Opéra Comique», но лишенная всякой героики, торжественных обрядов, батальных сцен и тому подобных атрибутов, неизбежных в «большой» опере.

Музыкально-драматический интерес «Челлини» не столько в

---

<sup>1</sup> Удивительно, что ни одна из опер Берлиоза не удержалась в репертуаре театров. «Бенвенуто Челлини» и «Беатриса и Бенедикт» имеют все основания, чтоб завоевать прочный художественный успех.

<sup>2</sup> Краткое содержание либретто «Бенвенуто Челлини»:

Знаменитый итальянский скульптор Челлини (1500—1571) влюблен в Терезу, дочь папского казначея Балдуччи. Чтобы вырвать любимую девушку из отцовского дома и прекратить вмешательство в свои сердечные дела соперника и завистника Фьерамоска, Челлини организует похищение Терезы во время масляничного римского карнавала. Но, увлеченный Терезой, Челлини небрежно относится к своей работе, несмотря на строгий приказ папы закончить в срок заказанную статую Персея. Наконец Тереза «похищена» и спрятана в мастерской Челлини. Последнему грозит наказание за целый ряд проступков. Спасти Челлини может только быстрое исполнение папского заказа, за которым уже прислан из Ватикана один из кардиналов. Челлини рьяно принимается за работу. За отсутствием металла он бросает в печь свои старые изделия. В конце концов статуя Персея отлита. Гениальное создание великого художника потрясает всех. Челлини получает прощение и руку Терезы.



сольных партиях главных героев (хотя лирическая каватина Терезы и драматическая ария Челлини достаточно выразительны), сколько в больших ансамблях и хоровых сценах. Среди них надо выделить все финалы, драматически увлекательные и виртуозные, до музыкально-сценической композиции. Особенно ярок финал II действия — представление уличного театра (*Commedia dell'arte*) и сцена карнавального потасовки, приводящая к трагическому концу (убийство Челлини пьяного Помпео).

Весьма красочны сцены в кабачке (перед карнавалом) и в мастерской Челлини, с их простыми песнями товарищей скульптора и его рабочих-литейщиков. Удачны также сатирические изображения всего, связанного с Ватиканом: осмеянного комедиантами папского казначея (отца Терезы), гнусающих монахов и особенно гротескной фигуры папского ювелира — соперника Челлини.

Берлиоз считал партитуру «Бенвенуто Челлини» самой живой и свежей из всего, им написанного. Лист, поставив берлиозовскую оперу в 1852 г. в Веймаре, показал, что композитор в своей оценке был прав.

Но после провала «Челлини» в Париже у Берлиоза надолго пропала охота обращаться к оперному театру. В 40-х гг. он делает две неудачные попытки (фрагмент оперы «Кровавая монахиня» по либретто Скриба и две сцены из оперы «Гамлет» по трагедии Шекспира).

Только во второй половине 50-х гг. Берлиоз с увлечением принимается за работу над новой оперой, натолкнувшись на сюжет из «Энеиды» Вергилия<sup>1</sup>. Грандиознейшая из оперных партитур Берлиоза была им закончена только к 1859 г. и оказалась «двойной» оперой, т. е. музыкально-драматической дулогией, каждая из двух частей которой занимает в исполнении целый вечер. Первая часть дулогии «Троянцы», состоящая из трех актов, называется «Гибель Трои»; вторая часть, состоящая из четырех актов, носит название «Троянцы в Карфагене». Берлиоз сам работал над либретто, с наслаждением перечитывая знаменитую эпопею любимого поэта-классика<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Вергилий — древнеримский поэт (70—19 до н. э.). Его «Энеида», повествующая о троянской войне и похождениях Энея, одного из троянских героев, является крупнейшим произведением античного классического эпоса, наряду с «Илиадой» и «Одиссеей» Гомера, в подражание которым и написана.

<sup>2</sup> Краткое содержание либретто «Троянцев»:

I часть — «Гибель Трои». Беспечные троянцы, радуясь уходу греческих войск и празднуя окончание длительной войны, ввозят в город громадную статую коня, оставленную греками. Мрачные предсказания Кассандры и трагическая гибель Лаокоона с сыновьями, задушенных змеей, остаются без внимания. Но ночью, когда вся Троя, пьяная от радости и вина, уснула, из деревянного коня выходят спрятанные греческие воины и начинают поголовное истребление всех троянцев. Город гибнет в крови и пожаре. Спасается лишь один из полководцев — Эней с сыном и приближенными, успевшие уплыть на корабле. Он предупрежден во сне видением тени погибшего троянского героя Гектора.

II часть — «Троянцы в Карфагене». Эней и его воины в поисках новых земель попадают после кораблекрушения к берегам Карфагена (Сев.

При этом его заинтересовала мысль попытаться «реставрировать» глюковский классический музыкально-драматический стиль, обогатив его новыми достижениями романтической музыки.

В годы создания «Троянцев», когда в Берлиозе уже угас, его молодой романтический задор и были забыты революционные идеи и «байронические» настроения<sup>1</sup>, его творчество стало обнаруживать «неоклассические» устремления, что соответствовало общей тенденции французского оперного искусства эпохи второй империи, старавшейся вернуться к наполеоновскому «ампирному» классицизму Спонтини. Правда, эта попытка была обречена на неудачу. Такие тонкие «неоклассические» оперы, как «Сафо» Гуно, «Психея» Томá и другие, имели очень мало общего с милитаристическим духом «Весталки». «Неоклассические» оперы тяготели больше к «библейским», чем к «античным» мифологическим сюжетам («Блудный сын» Обера, «Царица Савская» Гуно, неоконченный «Ной» Галеви). К «античности» с большим успехом обратилась в эти годы оперетта, с небывалой «резвостью» демонстрировавшая знаменитых героев троянской войны. И Берлиоз в своих «Троянцах», конечно, конкурировать с «Прекрасной Еленой» Оффенбаха не мог. Последняя же появилась очень скоро после премьеры «Троянцев в Карфагене», состоявшейся на сцене театра «Opéra Lyrique» в ноябре 1863 г.

После «Прекрасной Елены» парижане были не в состоянии серьезно отнестись к мифу о троянской войне, и первую часть «Троянцев» («Гибель Трои») Берлиозу поставить не удалось<sup>2</sup>.

Так история отомстила художнику, пытавшемуся пойти против современности, не понявшему «духа второй империи» и поверившему в героика «маленького Наполеона».

И все же «Троянцы» — одно из крупнейших достижений французской оперной драматургии и нагляднейшее свидетельство громадного музыкально-драматического дарования Берлиоза, поднимающегося временами в этой дуологии до больших трагедийных высот.

Две части «Троянцев» не одинаковы по музыкальному стилю. В первой («Гибель Трои») больше творческого проникновения в драматические принципы и в самую идейно-художественную атмосферу глюковского музыкального театра. Во второй («Троянцы в Карфагене») больше от духа романтического искусства, более яркие и пестрые краски, особенно в экзотических танцах и оригинальном

Африка), где правит мудрая царица Дидона. Эней покоряет ее сердце, но в борьбе между личным чувством и долгом (боги спасли его, чтоб он основал новое государство — Италию) он преодолевает свою страсть и покидает Карфаген и Дидону. Царица в отчаянии бросается в костер, предсказывая гибель своему царству.

<sup>1</sup> Характерна с этой точки зрения попытка Берлиоза создать в «Троянцах в Карфагене» картину «идеальной монархии» под мудрым правлением царицы Дидоны, превозносимой «счастливым народом».

<sup>2</sup> Впервые полностью «Троянцы» были поставлены через 21 год после смерти Берлиоза — в Германии (Карлсруэ, 1890) под руководством знаменитого дирижера Феликса Моттля.

программно-симфоническом антракте с пантомимой, изображающей «Охоту Дианы» в лесу и застигнутых грозой влюбленных «охотников» — Дидону и Энея.

В «Гибели Трои» необычайно сильны сцены пророчества Кассандры и сцена явления тени Гектора Энею. Потрясающ финал оперы: захват Трои греками и самоубийство троянских женщин, предпочитающих смерть бесчестию и неволе.

«Троянцы в Карфагене» изобилуют многими яркими сценами, вызывающими сравнения с рядом произведений мировой оперной литературы. Особенный интерес представляют моменты сходства с оперным творчеством композиторов «новой русской школы», в частности Римского-Корсакова. Таков, например, троянский марш, звучащий в миноре, когда потерпевший кораблекрушение Эней с войском высаживается на берегу Карфаген (прим. 110).

**Allegro non troppo**

**Берлиоз. „Троянцы“**



Вспоминается хор дружины Садко «Высота», также звучащий в миноре (в оркестре), когда корабль тонет в «море-окиане».

Лирический дуэт Дидоны и Энея приводит на память любовный дуэт Садко и Морской царевны. Характер музыки восточных танцев также очень близок к излюбленным приемам композиторов «балакиревского кружка» (прим. 111). Все это — наиболее яркие по музыке сцены оперы. Но не избежал Берлиоз и реторики, которая, между прочим, наиболее заметна в партии самого Энея, нарушая цельность драматического образа, лишая его, с одной стороны, героической простоты, а с другой — лирической теплоты.

В начале 60-х гг. Берлиоз написал свою последнюю оперу «Беатриса и Бенедикт» (по сюжету комедии Шекспира «Много шума из ничего»).

Эта двухактная комическая опера показала неутраченную свежесть музыкальной мысли уже старого композитора и его блестящее музыкально-театральное и оркестровое мастерство. В последнем отношении примечательна увертюра оперы, пожалуй, не уступающая по живости образов и сверкающим краскам знаменитой

увертюре «Римский карнавал», написанный Берлиозом в 1843 г. для оперы «Бенвенуто Челлини», но обычно исполняемой самостоятельно как законченная великолепная оркестровая пьеса.

Таким образом, три оперы Берлиоза, написанные композитором в разные периоды его творческого развития и в разных музыкально-театральных жанрах, не только заставляют признать значительность удельного веса оперных произведений в его творчестве, но и характеризуют своеобразие его музыкально-драматического дарования. Вместе с тем эти три оперы по своему идейно-художественному значению и влиянию на дальнейшее развитие музыкально-драматического искусства не могут претендовать на место, занимаемое в истории нового западного симфонизма тремя романтическими симфониями Берлиоза.

6. «Осуждение Фауста» Берлиоза; место этой «драматической легенды» в его творческой эволюции, как нового музыкально-романтического жанра. Общая характеристика «Детства Христа» в связи с тенденцией творчества «позднего» Берлиоза к «неоклассицизму».

Создав в «Ромео и Джульетте» своеобразный романтический жанр «драматической симфонии», Берлиоз думает о дальнейших

возможностях работы над синтетической музыкально-драматической формой, свободной как от оперных условностей, так и от условностей симфонической схемы.

Берлиоз останавливается в своих новых исканиях на сюжете «Фауста», привлекавшем внимание многих композиторов-романтиков, в том числе и самого Берлиоза уже в молодые годы<sup>1</sup>.

«Фауст» сразу увлек Берлиоза глубиной своей идеи, яркостью драматического содержания, выпуклостью образов, красочностью отдельных сцен, благодарных для музыкального воплощения. Но в середине 40-х гг. Берлиоз обратился к «Фаусту» еще и потому, что видел в этой поэме замечательный стимул для работы над новым музыкально-драматическим жанром, романтически-свободным и многогранным.

Берлиоз приступил к композиции «Фауста» в 1845 г., во время поездки по Германии и Австрии, под непосредственными впечатлениями новых картин природы, быта, образов народной немецкой поэзии. В 1846 г. монументальное произведение было вполне закончено и исполнено на сцене «Комической оперы», т. е. в разрез с художественными намерениями автора. Разумеется, театральный успех оказался ничтожным, что только подтвердило совершенно очевидный факт жанрового своеобразия берлиозовского «Фауста», чуждого по существу всякой оперности и заслужившего настоящее художественное признание в концертном исполнении<sup>2</sup>.

Берлиоз назвал свое новое произведение «О суждении Фауста» и дал ему подзаголовок «драматическая легенда», подчеркнув этим новизну и своеобразие жанра — не оперного и не ораториального (хотя более близкого к последнему).

Название «Осуждение Фауста» не случайно. Берлиоза не удовлетворяло заключение гетевской трагедии, в котором «душа» героя (после его смерти) не попадала в ад, а спасалась мистическим вмешательством идеального «вечноженственного» начала, воплощенного в светлом образе Маргариты — погибшей от козней Мефистофеля, но победившей своей смертью темные «демонические» силы.

Берлиозу ближе была концепция «гибели героя» (как и в его симфониях), раздираемого мучительными противоречиями и бессильного примирить их или хотя бы бороться с ними. Фауст у Берлиоза, подобно Гарольду, наблюдает над жизнью, разочаровывается в ней, но не старается ее перестроить, не веря ни в свои силы, ни в какие-либо идеалы. Фауст жалеет Маргариту, нелепо погибшую, но и ей помочь, а тем более спасти ее, он не в состоянии.

Сообразно с такой общей концепцией, Берлиоз компанует четыре части своей «драматической легенды»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В 1828 г. Берлиоз написал 8 сцен из «Фауста», прочтя только что вышедший французский перевод великой гетевской поэмы.

<sup>2</sup> Это, впрочем, не значит, что «Осуждение Фауста» надо исполнять обязательно строго концертно. Поиски новых средств драматизации исполнения здесь вполне уместны.

<sup>3</sup> Часть первая. Равнины Венгрии. Фауст один. Воспевание природы и одиночества. Хор и крестьянские танцы. Фауст равнодушен (речитатив). Венгерский марш.

В музыкальном отношении все самое характерное и художественно ценное заключено уже в тех восьми отрывках (сценах), которые были написаны Берлиозом в 1828 г. и вошли в партитуру «Осуждения Фауста» как ее музыкальное «ядро»: 1) пасхальные песни, 2) песни и танцы крестьян, 3) хор сильфов, 4) песня Брандера, 5) песня Мефистофеля о блохе, 6) баллада Маргариты о фульском короле, 7) романс Маргариты, 8) серенада Мефистофеля. Из музыкально-жанровых номеров позже написаны знаменитый оркестровый «венгерский» марш, песня студентов, хор соседей. Главное же — вся партия Фауста, музыкально менее яркая, чем партия Мефистофеля, но очень важная для выражения основной идейно-художественной установки Берлиоза и композиционного развития «драматической легенды». Композиционная музыкально-драматическая линия определяется прежде всего партией Фауста, раскрывающей его образ, начиная с настроения первого «Введения» (воспевания природы и одиночества), через пробуждение жажды жизни и любви (вся вторая часть), к любовному эпизоду как к кульминации драмы, определившей трагическую для героя развязку (третья часть — ария Фауста и любовный дуэт) и к гибели героя («Адская скачка»).

Для музыкально-романтического стиля «Осуждения Фауста» характерно не только раскрытие драмы Фауст-Маргарита в их вокальных партиях (как и в партии Мефистофеля), но колорит многих жанровых и фантастических номеров в острых контрастных противопоставлениях. Так, например, в первой части чередуются хор и танцы крестьян и венгерский марш; во второй части — песня Брандера (о крысе) и хоровая fuga, пародирующая церковную музыку (на слово «аминь»); в третьей части — баллада Маргариты и заклинания Мефистофеля (с балетом светлячков); в четвертой части — гибель Фауста и превознесение Маргариты в апофеозе и т. д.

Очень важно также изображение природы, связанное в отдель-

---

Часть вторая. Север Германии. Фауст один в своем рабочем кабинете. Неудовлетворенность, мысли о смерти. Пасхальный хор. Воспоминания Фауста и нарастающие сомнения. Появление Мефистофеля и его соблазны.

Винный погреб Нуэрбаха. Хор пьяниц и песня Брандера. Хоровая fuga. Песня Мефистофеля о блохе.

Берег Эльбы. Сон Фауста. Ария Мефистофеля, вызывающего гномов и сильфов. Хор и балет сильфов. Видение Маргариты. Томление Фауста, влечение к Маргарите. Финал: хор солдат и песенка студентов.

Часть третья. Комната Маргариты. Фауст и Мефистофель. Ария Фауста. Выход Маргариты, ее баллада о фульском короле. Заклинание Мефистофеля. Фантастический менуэт блуждающих огоньков. Серенада Мефистофеля (с хором блуждающих огоньков). Дуэт любви (Маргарита и Фауст).

Финал: терцет (Фауст, Маргарита, Мефистофель) и хор соседей.

Часть четвертая. Романс Маргариты (воспоминания о любви, тоска). Леса и пещеры. Воззвание Фауста к природе. Рассказ Мефистофеля о преступлении и осуждении Маргариты (речитатив). Адская скачка и гибель Фауста (хор духов ада).

Апофеоз. Небо. Хор светлых духов, воспевающих Маргариту.

ных частях «Фауста» с общей музыкально-драматической линией. Достаточно указать в этом отношении начала первой и последней частей: светлую весеннюю картину венгерской равнины (лужайка, зеленый лес) с хорами и танцами крестьян (в первой части), и дикую чащу леса, мрачные скалы и пещеры (в четвертой части). Контраст музыкального колорита в обоих случаях крайне резкий, хотя и не непосредственный.

Таким образом, раскрытие основного музыкально-драматического содержания «Осуждения Фауста» — как через сюжетно-психологическое развитие образов главных «действующих лиц» (в их вокальных партиях), так и через сопоставление в ходе действия ряда ярких жанрово-бытовых сцен и картин природы — дано Берлиозом со свойственными ему романтической остротой и красочностью.

В начале 50-х гг. Берлиоз работает над ораторией «Детство Христа», которая была закончена и исполнена в конце 1854 г.

В этой оратории три небольших части: «Сон Ирода», «Бегство в Египет» и «Прибытие в Саис». Названная «трилогией», оратория «Детство Христа» представляет собою ряд музыкальных картин, просветляющихся от начала к концу. Мрачный «Сон Ирода», близкий по настроению к монологу Бориса (из «Бориса Годунова» Мусоргского), и марш ночного патруля (своеобразный оркестровый *Nachtstück*) сменяются идиллически-пасторальной картиной — сценой у яслей новорожденного Иисуса. Наименее интересна последняя часть оратории, несмотря на некоторые тонкие по оркестровке моменты (например инструментальное трио для двух флейт и арфы в условном древнееврейском стиле).

Характерная особенность «Детства Христа» — камерность музыки, совершенно не свойственная Берлиозу. И не только камерность композиции, но даже «камерный» состав оркестра (без медных духовых и ударных во второй и третьей частях), который своим «спокойным» музыкальным языком и отсутствием драматического развития, придает всей оратории (исключая «Сон Ирода») лирико-повествовательный «неоклассический» характер.

В этом смысле «Детство Христа» — не менее показательное произведение, чем «Троянцы», в которых тенденция ухода от «бурной» романтики к «спокойной» классике, свойственная позднему Берлиозу, выразилась достаточно определенно, хотя, конечно, далеко не «прямолинейно». И в «Троянцах» и в «Детстве Христа» Берлиоз 30—40-х гг. временами проглядывает решительно и даже дерзко.

## 7. Музыкально-критическая деятельность Берлиоза. Его положение на «музыкальном фронте». Творческое влияние на передовых западноевропейских и русских музыкантов. Место Берлиоза в истории музыки XIX в.

Творческое наследие Берлиоза составляют не только его музыкальные произведения, но и работы музыкально-критического, публицистического, научного характера.

Помимо таких книг, как «Мемуары» и «Трактат об оркестровке», Берлиоз написал множество музыкально-критических статей — разнообразных по содержанию, стилю, форме изложения. Все эти работы собраны Берлиозом в три больших сборника, представляющих крупную художественно-историческую ценность как музыкально-бытовой материал и как выражение музыкально-эстетических взглядов автора, его художественных вкусов, его отношений к современным направлениям в музыкальном искусстве и к их представителям.

Своим сборникам статей и очерков о музыке Берлиоз дал следующие названия: «Оркестровые вечера», «Музыкальные гротески» и «Сквозь песни».

Независимо от индивидуального содержания и даже «манеры» каждого сборника, можно установить то общее, что характеризует и критический стиль автора и его музыкальные интересы и пристрастия. Последние, как известно, создавали Берлиозу гораздо больше врагов, чем друзей.

Из крупных работ Берлиоза надо выделить уже упоминавшийся анализ девяти симфоний Бетховена. Значительны также статьи, освещающие крупнейшие явления оперного искусства и раскрывающие позиции Берлиоза в области музыкального театра (статьи о Глюке, Вебере, Вагнере, о «Фиделио» Бетховена и обеих операх Глинки). Интересны биографические очерки, посвященные Спонтини, Паганини, Керубини, Мейерберу и другим крупнейшим композиторам (в том числе и «младшим» — Гуно, Бизе).

Все статьи и очерки Берлиоза прежде всего романтичны. Они излагают субъективный взгляд автора на произведения музыкального искусства и дают его субъективную оценку творчества различных композиторов. Субъективизма своих суждений Берлиоз и не скрывает, даже в анализах исходя из личного эстетического впечатления, далеко не всегда подкрепляемого позитивным изучением музыкального материала.

Статьи и очерки Берлиоза романтичны и по манере изложения, облекаясь то в форму беседы, спора, то в форму рассказа, живой характеристики (эскиза, музыкального портрета) или непосредственной передачи впечатления от спектакля. Поэтому статьи Берлиоза не всегда легко отличить от воспоминаний или от писем. Последние представляют, во всяком случае, богатейший и ценнейший для истории музыки материал.

Свои статьи Берлиоз писал в «Полемическом журнале» («Journal des Débats»), который в «Истории XIX века» под редакцией Лависса и Рамбо назван «Альманахом политической философии».<sup>1</sup> Берлиоз начал писать в этом буржуазно-прогрессивном органе в 1834 г.<sup>2</sup> и продолжал свою музыкально-критическую работу по 1860 г.

<sup>1</sup> См. русский перевод под ред. Е. Тарле, т. III, стр. 461.

<sup>2</sup> В этом году Шуман начал издание «Новой музыкальной газеты» в Лейпциге, поместив в ней большую статью о «Фантастической симфонии» Берлиоза.



Положение Берлиоза на «музыкальном фронте» определялось его постоянным сотрудничеством в передовом художественно-философском и общественно-политическом журнале — весьма распространенном и влиятельном в кругах парижской художественной интеллигенции. Но подлинная роль Берлиоза в истории музыкального искусства прошлого века и его влияние на передовых западноевропейских и русских композиторов вышли далеко за рамки его журнальной деятельности. Влияние Берлиоза было связано в первую голову с его музыкальным творчеством, новым и ярким содержанием его музыки, свежестью и смелостью музыкальных мыслей, свободой композиции, красочностью оркестра.

Прежде всего Берлиоз — симфонист, а затем и Берлиоз — оперный драматург, явился художником, оказавшим наиболее революционизирующее влияние на музыкальное искусство XIX в. Его творчество не всегда нравилось, но всегда будило и будоражило музыкальную мысль, музыкальную фантазию.

Поэтому историческое значение его огромно.

## ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

### ФРАНЦ ЛИСТ И «ВЕЙМАРСКАЯ ШКОЛА»

1. Творческий облик Листа как пианиста, композитора и музыкального деятеля. Очерк жизненного пути Листа и его борьбы за новые идейно-художественные принципы музыкального искусства. «Веймарская школа» и ее «неоромантическое» направление.

Франц Лист — одна из крупнейших и благороднейших личностей среди музыкантов-общественных деятелей прошлого столетия.

Творческий путь Листа — это путь художника, интересующегося самыми разнообразными сторонами музыкальной культуры, принимающего активное участие в музыкальной жизни ряда европейских стран: Франции, Германии, Италии, Швейцарии, Австрии, Венгрии, России.

Лист был гениальным пианистом, выдающимся композитором, блестящим музыкальным писателем, глубоким критиком, передовым педагогом, дирижером, пропагандистом новой музыки.

Как организатор Всегерманского музыкального союза и руководитель крупнейших музыкальных фестивалей, он пользовался громадным влиянием и уважением в самых широких кругах европейской художественной интеллигенции.

Не только на концертной эстраде, но и в общественных салонах Листа сопровождал неизменный шумный успех, в котором немалое значение имело неотразимое личное обаяние артиста, чье имя было окружено романтическим ореолом.

О Листе постоянно ходило много слухов, рассказов, анекдотов, сплетен. Его щедрая благотворительность, небывалые триумфальные концертные поездки по всем столицам Европы, любовные похождения, склонность к «богеме», соединение ораторской театральной «позы» и «смирненности» правоверного католика, чуждого земной суеты, — все это давало богатую пищу повышенному интересу, который проявляла широкая публика к артистам-романтикам.

Самого Листа все эти пересуды мало смущали. В молодости он

бравировал свободным поведением, в более поздние годы с гордым презрением возвышался над обывательскими сплетнями, хотя часто чувствовал их тяжесть.

Слава пианиста пришла к Листу быстро и утвердилась прочно. Композиторского же признания Листу приходилось добиваться большим трудом, в напряженной борьбе против косности и рутинности, которые в отношении к нему проявляли даже такие передовые музыканты, как Шуман и его жена.

Лист в зрелые годы, живя в Веймаре, возглавлял наиболее «левое» направление в немецком музыкальном искусстве, выступавшее смело и решительно против традиционализма и «академических» тенденций, усилившихся в немецкой музыке с 50-х гг.

Усилия «веймарской школы» Листа были направлены против «лейпцигской школы», ставшей после смерти Мендельсона оплотом консервативных музыкальных сил, «охранявших» свое искусство от разрушительных посягательств дерзких «неоромантиков».

Идейно-художественные позиции Листа, как передового музыканта-общественника, определились довольно быстро. Но большой четкостью эти «неоромантические» позиции не отличались.

Жизнь кидала Листа в разные страны. Она надевала на него то костюм парижского щеголя, то старинный наряд венгерского патриота, то докторскую мантию, то концертный фрак, то рясу аббата...

Франц Лист родился 22 октября 1811 г. в Венгрии, в имении князей Эстергази, где его отец служил приказчиком-управителем.

С ранних детских лет Франц (по-венгерски — Ферэнц) обнаружил исключительную впечатлительность и сильнейшую склонность к музыке. Особенное удовольствие доставляли ему песни и пляски таборных цыган — то знойно-томительные, то безудержно-удалые. Страстная любовь к цыганской музыке сохранилась у Листа на всю жизнь. Своеобразные ритмы и напевы народной музыки венгерских цыган заняли большое место в «музыкальном словаре» Листа.

Фортепианные способности Листа оказались феноменальными. Получив первоначальные исполнительские навыки от своего отца, Франц уже в девятилетнем возрасте выступил в публичном благотворительном концерте, обратив на себя внимание венгерских меценатов. Ему собрали деньги, чтоб он мог серьезно заняться музыкой в Вене.

В Вене Франц Лист брал фортепианные уроки у известного педагога Карла Черни, а по композиции занимался с знаменитым Сальери, учениками которого в свое время были Бетховен и Шуберт. В 1822 г. Лист выступил с громадным успехом перед венской публикой, а в следующем году, удостоившись поцелуя глухого Бетховена, отправился с родителями в Париж, намереваясь поступить в консерваторию.

Годы пребывания Листа в Париже (1823—1835) оказали решающее влияние на формирование его художественного мирозер-

дания. Переломное значение этих лет для истории всего европейского искусства ощущалось в парижской художественно-общественной жизни особенно напряженно. Страстные споры по основным принципиальным вопросам искусства, растущее понимание увеличившейся общественной роли искусства и его связи с идейно-политической жизнью страны, новые выдвинутые задачи художественного просвещения и пропаганды средствами искусства передовых философских идей — все это волновало умы молодой либерально-буржуазной интеллигенции, все это наполняло новым современным содержанием художественное творчество, все это пробуждало массу новых мыслей и чувств, чрезвычайно смутных, тревожных, часто мучительных.

Но дать правильное направление поднятой волне романтизма парижская действительность не могла: слишком далека была реальность июльской монархии от романтических мечтаний, утопических иллюзий, теоретических идеалов.

В возбужденные головы и взволнованные сердца начал проникать яд скептицизма, разочарования. Модным стало увлечение «передовыми» религиозными идеями, искусно облакавшимися в «социалистические» одежды.

Увлеченным сумбурными проповедями «христианского романтизма» аббата Ламенэ оказался в конце концов и Лист, потерявший отца и блуждавший в Париже, подобно молодому Берлиозу, «без руля и без ветрил».

Непринятый, как иностранец, в Парижскую консерваторию, Лист сумел быстро завоевать славу замечательного вундеркинда. Но дешевые концертные успехи идушная развращающая атмосфера аристократических салонов не могли дать молодому артисту художественного и морального удовлетворения.

Как только Лист стал подрастать и внимательнее оглядываться вокруг себя, так все больше замечал он дешевую позолоту, прикрывавшую пустоту и бессодержательность «светской» жизни.

Смерть отца в 1827 г. столкнула шестнадцатилетнего юношу Листа со всей прозой жизни. Он дает уроки и много учится сам, восполняя недостатки своего домашнего образования.

Лист набрасывается на художественную литературу, увлекается театром, читает модные философские статьи и брошюры. Разумеется, все его симпатии на стороне романтиков, выступающих со все более и более радикальными требованиями перестройки всего искусства, решительного пересмотра всех художественных традиций.

Июльская революция усиливает позиции французского мелкобуржуазного романтизма, но вместе с тем увеличивает и расхождение, разброд среди романтиков. Лист, как и Берлиоз, увлекается республиканскими идеями, набрасывает план «Революционной симфонии», а в 1834 г., под впечатлением восстания лионских ткачей, пишет фортепианную пьесу «Лион», демонстративно подчеркивая свою оппозиционность режиму июльской монархии.

Однако настоящего критического осознания всего происходя-

щего, всей действительности, как и большой последовательности в «общественном поведении», искать у Листа не приходится. Романтическая двойственность, идейные противоречия растут вместе с его художественной зрелостью. Парижская жизнь раздирает его всколыхнувшиеся чувства. Впечатления от «Фантастической симфонии» Берлиоза, «Роберта-Дьявола» Мейербера и «демонических» концертов Паганини перемешиваются с впечатлениями от философствующих аббатов, провозглашающих общность морально-воспитательных и этических целей искусства и религии.

Не замедлил проявиться и пылкий темперамент Листа, поощряемого к любовным похождениям всей обстановкой парижских художественных салонов. «Богемная» свобода обращения, царившая в них, способствовала раннему пробуждению чувственности у подрастающих «вундеркиндов». У свободомыслящих и легко увлекавшихся молодыми артистами женщин (часто передовых писательниц) обнаруживались инстинкты «львиц». Они без труда кружили головы романтически настроенным и гордым своими успехами юношам.

В 1834 г. Лист пленился тридцатилетней графиней д'Агу<sup>1</sup>, бросившей мужа и уехавшей с молодым пианистом от шумного «света» в Швейцарию. Здесь, в тихой обстановке, вдали от парижской суеты, Лист мог поразмыслить о многих важных для него и еще неясных вопросах, связанных с общественным положением артиста, с задачами искусства и т. п.

Он бесплатно преподает в Женевской консерватории, сочиняет несколько фортепианных пьес (вошедших в первую тетрадь «Альбома путешественника»), делает ряд оперных концертных транскрипций и пишет получившие большую известность «Путевые письма бакалавра музыки»<sup>2</sup>. В последних получают первоначальное оформление те мысли и идеи, которые впоследствии лягут в основу художественных принципов «веймарской», или как она иногда называется, «новогерманской» школы.

В «письмах бакалавра» Лист высказывает свои взгляды на одинокое положение подлинного идейного художника в капиталистическом обществе, о преимуществах «программной» музыки, о важности глубокой эстетической критики, о необходимости широкого музыкального образования. Здесь же он открывает борьбу против «академических» музыкантов, пользующихся авторитетом классицизма, как дубиной, для подавления всего нового и живого в искусстве.

Знаменательно, что эти мысли изложены Листом почти одновременно с первыми критическими статьями Берлиоза и Шумана, независимо друг от друга выражавшими сходные точки зрения по основным принципиальным вопросам музыкальной практики.

В конце 1836 г., заинтересовавшись известиями о триумфальных концертах пианиста Тальберга, Лист спешит в Париж, чтоб услы-

<sup>1</sup> Д'Агу была талантливой писательницей и журналисткой, начавшей выступать в 40-х гг. под псевдонимом Даниэль Стерн.

<sup>2</sup> См. русский перевод в журнале «Советская Музыка», 1936 г., № 9.

шать игру прославленного виртуоза. Весной 1837 г. произошло знаменитое «состязание» Листа и Тальберга, оказавшее громадное влияние на артистическую будущность обоих пианистов<sup>1</sup>. Лист, почувствовавший новый вкус к концертным выступлениям, нашедший для себя новый смысл концертной деятельности, оправдывавший ее отрицательные показные стороны, решил предпринять ряд гастрольных поездок по всем странам Европы для пропаганды новой музыки и новой пианистической культуры.

Конечно, его подхлестнула и «боевая» атмосфера парижских концертов. Не обошлось и без некоторого «романтического лицемерия» перед самим собой. Лист любил концертную эстраду, которая была для него и театральной сценой, и ораторской трибуной, и амвоном проповедника. Но он должен был убедить себя в высокой идейно-художественной миссии концертных гастролей. Иначе его совесть была бы беспокойной; он упрекал бы себя в погоне за славой, в жажде оваций, он ловил бы себя на увлечении виртуозничеством. Теперь же, после борьбы с Тальбергом, носившей принципиальный характер, была найдена «точка душевной опоры», которая оказалась достаточно прочной до нового приступа сомнений в 1847 г.

Концертные поездки Листа приняли небывало грандиозные масштабы и формы. За десять лет (1837—1847) он объехал (и неоднократно) почти все страны Европы—от Англии до Турции и от Мадрида до Копенгагена,—выступая с неизменным успехом в мировых столицах и провинциальных городах, перед блестящей аристократической публикой королевских резиденций и перед скромными обывателями какого-нибудь Елизаветграда<sup>2</sup>, а то и просто перед цыганским табором.

Ордена, драгоценные подарки, почетные звания, всевозможные аттестаты, а также деньги сыпались на Листа, как из рога изобилия. Нередко он давал благотворительные концерты, то помогая пострадавшим от наводнения, то собирая деньги на памятник Бетховену.

В эти же годы Лист сделал громадное количество фортепианных транскрипций и парафраз, обогатив концертный репертуар пианистов обработками симфоний Бетховена, песен Шуберга, каприсов Паганини, парафразами на оперные темы Моцарта, Россини, Мейербера и других композиторов.

Сочинял Лист и оригинальные фортепианные произведения, в том числе вторую (итальянскую) тетрадь «Годов странствований» и венгерские рапсодии.

В 1844 г. произошел разрыв Листа в Марией д'Агу, а через два года он встретился с польской княгиней Каролиной Витгенштейн. Эта встреча, перешедшая вскоре в долготлетнюю связь, сыграла громадную роль во всей судьбе Листа. Под влиянием Витгенштейн он решил отказаться от карьеры пианиста и отдаться более глубокому музыкальному творчеству.

<sup>1</sup> См. главу девятую.

<sup>2</sup> В этом украинском городе состоялся летом 1847 г. последний концерт Листа, завершивший его десятилетние поездки.

Воспользовавшись давнишним приглашением Саксен-Веймарского великого герцога, Лист переезжает в Веймар, где в течение последующих лет (с начала 1848 г. по август 1861 г.) сосредоточивается вся его многообразная творческая и музыкально-общественная деятельность.

Лист сочиняет в Веймаре свои крупнейшие оркестровые и фортепианные произведения, руководит постановками новых опер, выступает как дирижер и пианист, ведет большую педагогическую работу, пишет ряд крупных музыкально-критических статей и брошюр<sup>1</sup>, организует музыкально-литературно-театральные празднества (памяти Гете и Шиллера) и становится во главе Ново-веймарского общества, которое скоро начинают называть «веймарской школой».

Лист группирует вокруг себя молодых талантливых музыкантов (Бюлов, Таузиг, Корнелиус, Рафф); к нему приезжают Вагнер, Иохим, Рубинштейн, Брамс, Берлиоз; старательно, хотя и без положительных результатов, поддерживается связь с Шуманами.

Далеко не все из перечисленных музыкантов становятся друзьями и поклонниками Листа. Скоро он сталкивается с оппозицией, которая постепенно заметно усиливается и в рядах которой оказываются Клара Шуман, Брамс, Иохим, а позже и Бюлов.

Лист мечтал сделать Веймар художественным центром не только Германии, но и всей Европы. Жестокая действительность разбила все его планы. Правда, Листу удалось поставить в Веймаре несколько новых опер, непризнанных или вообще не известных («Геновеву» Шумана, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Лозенгрин» Вагнера), равно как и возобновить ряд опер старых, но не репертуарных (Глюка, «Фиделио» Бетховена, Шуберта). Удалось Листу и продвижение на концертную эстраду своих новых симфонических произведений, а также симфоний Берлиоза. Лист устроил даже специальные «недели», посвященные творчеству Берлиоза и Вагнера, утвердив этим положение малопопулярных композиторов родственного «неоромантического» направления.

Особенно много сделал Лист для Вагнера, оказав ему помощь и поддержку в годы эмиграции, неоднократно посещая его в «швейцарском изгнании». Вообще Лист не замыкался в Веймаре, а часто разъезжал по немецким крупным городам, пропагандируя творчество «веймарской школы». Нередко оппозиция устраивала скандалы на исполнении листовских симфоний, но это не останавливало энергии и не сгибало воли гордого и принципиального художника. Напротив, всякая борьба воодушевляла Листа, вливая в него новые силы, укрепляла его воинственный дух.

Лист не побоялся ни выступать дирижером своих симфоний, ни исполнять свои культовые произведения, ни написать и издать брошюру «Цыгане и их музыка в Венгрии», хотя все это подливало масла в огонь оппозиции. За исполнение симфоний и новых концер-

<sup>1</sup> Среди них: «Берлиоз и его симфония Гарольд», «Цыгане и их музыка в Венгрии», «Ф. Шопен», «Фильд и его ноктюрны», «Драматургические заметки».

тов с оркестром на Листа ополчались враждебные критики во главе с Гансликом (Вена); церковную музыку шельмовали за «кощунственную дерзость» клерикальные круги; работа о цыганской музыке вызвала взрыв негодования среди венгерских аристократов<sup>1</sup>.

Но Листа не смущали ни грубости Ганслика (назвавшего, например, Es-dur'ный концерт Листа «гениальной паровой мельницей на холостом ходу»), ни вопли «церковников», ни даже «уход» из веймарских рядов некоторых крупных музыкантов. Подкосили его силы личные дела. Оппозиция против Листа в самом Веймаре разбудила немецких обывателей. Листа начали поносить как дерзкого пришельца, нарушившего спокойную жизнь немецкого города, ставшего произведением государственного преступника (Вагнера) и, главное, оскорбляющего добродетельных почтенных бюргеров открытой связью с «полячкой». Витгенштейн отказывались принимать в герцогском дворце, ее как бы не замечали, но сплетни дошли до того, что самолюбивая аристократка стала бояться выходить из дому.

Тем более росла ее озлобленность против друзей Листа, которых она считала виновниками всех неприятностей. Наконец Витгенштейн отправилась в Рим хлопотать у папы о разводе с бывшим мужем. Ватикан, соблазненный большими деньгами, сначала как будто посочувствовал княгине и обнадежил ее, а затем когда Лист, уверенный в скором разрешении на брак, также приехал в Рим, решительно отказал в разводе<sup>2</sup>.

Тогда Лист остался в Риме и через несколько лет принял монашество в аббате.

Последним большим общественно-музыкальным предприятием Листа в Веймаре была организация съезда музыкантов в 1859 г., с которого фактически началось существование Всегерманского музыкального союза на идейно-художественной базе «веймарской» школы.

Сам Лист в одном из писем к Бюлову следующим образом формулировал свою принципиальную установку, которой он руководствовался сперва в образовании Ново-веймарского общества (1854), затем на съезде музыкантов по случаю 25-летия со дня основания шумановской «Новой музыкальной газеты» (1859) и, наконец, в организации Всегерманского музыкального союза: «Освобождение индивидуального художественного содержания от схематизма было, есть и будет нашей главной задачей»...

---

<sup>1</sup> Лист убедительно доказал первостепенное значение народной цыганской музыки в формировании венгерского «национального» музыкального стиля.

<sup>2</sup> Большую и грязную роль в этом «деле» играл царский посол в Риме, которому были даны соответствующие инструкции из Петербурга. Ведь княгиня Витгенштейн считалась русской подданной, самовольно покинувшей Россию. Ее имущество было конфисковано казной, которая боялась иска, если бы Витгенштейн вышла замуж за иностранца Листа. Веймарская гротгерцогиня, бывшая сестрой русского царя Николая I, весьма ревниво следила за домашними делами Листа и княгини.



Это значило, что Лист ставил задачей своей школы борьбу с формализмом, борьбу за органическое единство формы и содержания в искусстве. Это значило, что Лист и его последователи искали новых музыкально-выразительных средств для передачи нового художественного содержания. Это значило, наконец, что Лист и возглавляемое им «веймарское» или «новонемецкое» направление стремились освободить художественное творчество от подчинения как моде, так и традиции, сделать художника независимым от требований публики.

Эти идейно-художественные установки были для своего времени безусловно объективно прогрессивными; их влияние на дальнейшую эволюцию музыкального искусства оказалось чрезвычайно плодотворным. Но вместе с тем в них было много беспредметной романтики, непонимания реальных сил, двойственности, противоречий: широкие и смелые планы столкнулись со слабыми возможностями их осуществления, позиция одинокого художника, презирающего обывателя, подтачивалась фактической зависимостью этого художника от окружающей его среды.

Так, гордая позиция оказалась «позой», а смелые планы — «проектами».

Неудивительно, что в результате почти пятнадцатилетней напряженной работы в Веймаре Лист разочаровался в ней и принял решение уйти (хотя бы временно) от борьбы.

По существу это было громадным поражением всей «веймарской школы», неизбежным в общественной обстановке Германии (и всей Европы) 50—60-х гг.

Решение Листа остаться в Риме было продиктовано несколькими «частными» соображениями. Прежде всего он увлекся еще в Веймаре сочинением церковно-католической и ораториальной музыки. Теперь он думал осуществить в центре клерикализма свои старые мечты о реформе церковной музыки в соответствии с морально-воспитательными идеями «либерального католицизма» Ламеннэ. Разумеется, из этого ничего не вышло.

Затем Лист хотел продемонстрировать свою «смирность», тем более, что он устал от постоянных столкновений с принципиальными противниками и беспринципными врагами и хотел отдалиться тихой творческой работе. Наконец, известную роль в этом решении сыграло и большое несчастье, перенесенное Листом за год до переселения в Рим: внезапная смерть его единственного сына Даниэля (от брака с д'Агу).

Но только в 1865 г. Лист одел сутану аббата, удивив этим поступком весь музыкальный мир. Здесь дело шло о явной демонстрации, подчеркнутой рядом «незаметных» фактов. Лист был оскорблен княгиней Витгенштейн, отказавшейся обручиться с ним, когда последнее препятствие на пути к браку было преодолено (умер ее «з а к о н н ы й» муж). Княгиня, ставшая к этому времени фанатичной мрачной католичкой (ее годы подходили к пятидесяти), предпочла венчальной фате черную вуаль отшельницы. Лист как бы вместе с ней удалялся от «света».

Но накануне пострижения Лист выступил, прощаясь с обществом, в закрытом концерте, и исполнил «Приглашение к танцу» Вебера! Вскоре после принятия сана Лист посетил Будапешт и, придвинув к окну своей комнаты рояль, сыграл перед собравшейся приветствовать его толпой венгерские рапсодии. Еще через несколько месяцев Лист отправился в Париж и щеголял в рясе аббата в самом блестящем великосветском обществе. Наконец, объездив ряд немецких городов и приняв горячее участие в съездах музыкального союза, Лист решил снова переселиться в Веймар, чувствуя потребность в настоящей большой музыкально-общественной работе.

Теперь он живет в Веймаре как частное лицо, на положении старого холостяка, занимающегося уроками музыки. К нему стекаются ученики, среди которых много будущих знаменитостей (Зилоти, д'Альбер, Зауэр, София Менгер, Рейзенауэр и другие), его посещают выдающиеся музыканты всего мира (в их числе Бородин, оставивший интересные воспоминания).

Но уроками и приемом посетителей не ограничивалась жизнь Листа. Он продолжает сочинять, перекладывает на фортепиано новые произведения симфонической и оперной литературы, а главное — принимает самое горячее участие в общественно-музыкальной жизни как Германии, так и Венгрии и Италии. Он подолгу живет в Будапеште, подымая художественную жизнь страны, работая в консерватории, дирижируя концертами. В Германии Лист, помимо неперменного председательствования на ежегодных съездах Музыкального союза, особенно интересуется байрейтскими постановками музыкальных драм Вагнера. Несмотря на все разногласия и размолвки с Вагнером, он считает себя обязанным пропагандировать вагнеровскую музыку и байрейтский театр, тем более после смерти великого оперного реформатора (1883).

В 1884 г. празднуется 25-летие Всегерманского музыкального союза. Юбилейный съезд в Веймаре превращается в грандиозное чествование Листа. В 1885 г. Лист пишет за открытию национального венгерского оперного театра в Пеште «Венгерскую королевскую песнь», которую цензура сейчас же запрещает из-за мелодий революционных песен, помещенных в ней. В 1886 г. Лист в последний раз выступает в Париже, Лондоне, Антверпене и Люксембурге. Летом он, как обычно, присутствует на торжественных постановках вагнеровских опер в Байрейте. Он совсем болен, но ежедневно показывается перед публикой в ложе. 24 июля он посещает в последний раз спектакль (идет «Тристан и Изольда»), а 30 июля умирает.

Оборвалась 75-летняя жизнь величайшего из «рыцарей» музыкального романтизма, боровшегося более полувека за передовое, свободное и идейно-содержательное искусство, пропагандировавшего творчество молодых композиторов разных национальных школ, являвшегося перед лицом европейской общественности последним представителем великого буржуазного классического музыкального искусства, последним наследником Бетховена.

Мало кто понял всю трагичность этого положения Листа, ответственного перед историей, но бессильного в своем одиночестве; бросившего семена новых музыкальных идей, но увидевшего в конце жизни, вместо их расцвета, лишь чахлые ростки обреченного на вырождение «модернизма».

Единственно, что могло радовать Листа, это — большие художественные достижения «молодых» национальных школ: прежде всего русской, затем чешской и скандинавской.

## 2. Общая характеристика музыкального творчества Листа. Его фортепианные произведения — оригинальные пьесы и концертные транскрипции (парафразы). Венгерские рапсодии. Цикл «Годы странствований». Сонаты и концерты.

Музыкальное творчество Листа обильно и разнообразно. Его композиторский путь продолжался более 60 лет и протягивался извилистой линией через многие музыкальные жанры, через пьесы миниатюрно-лирического и монументально-героического характера, сочинения для концертного зала и для исполнения в церкви, для одного инструмента (фортепиано) или голоса и для больших смешанных оркестрово-хоровых составов.

Но остались две области музыкального искусства, не затронутые в творчестве Листа — инструментальный камерный ансамбль и опера<sup>1</sup>. В этих излюбленнейших немецкими музыкальными романтиками жанрах Лист не написал ничего, обнаружив своеобразие своего индивидуального творческого лица<sup>2</sup>.

Инструментальный камерный ансамбль Лист, подобно другим «неоромантикам», считал наиболее академической, наиболее упорно противостоящей новым художественным идеям (программности), наиболее характерной для «неоклассических» тенденций областью музыки<sup>3</sup>.

Музыкальный театр мог бы скорее заинтересовать творческую фантазию Листа, если бы он (театр) не отталкивал его своими специфическими «условностями», в том числе и «закулисной атмосферой». Кроме того, смущало Листа и еще одно обстоятельство — дружба с Вагнером, которого Лист по совести считал первым и величайшим оперным реформатором эпохи. Сам же Лист не смог примириться с положением «второго».

<sup>1</sup> В 1824 г. по приезде в Париж, тринадцатилетний Лист написал романтическую оперу «Дон Санхо или Замок любви», равно как и несколько незаданных ансамблей (трио, квинтет); но все это совершенно незначительные сочинения. В 50-х гг. Лист хотел написать венгерскую национальную оперу, но быстро охладил к ней и отдал либретто А. Рубинштейну, который использовал сюжет в своей опере «Дети степей».

<sup>2</sup> Берлиоз и Вагнер, проявившие, подобно Листу, полное равнодушие к жанру камерного ансамбля, в отличие от него увлекались проблемами музыкально-драматического искусства и практически много работали в области оперы. В то же время они были абсолютно чужды фортепианной концертной музыке.

<sup>3</sup> Как известно инструментальному камерному ансамблю большое внимание уделял Брамс, развивая линию Шуберта — Шумана.

Основными областями композиторской работы Листа являются фортепианная и симфоническая музыка. Меньшее значение имеют его смешанные оркестрово-хоровые произведения (оратории) и песни для голоса с фортепиано.

Характернейшими чертами всего музыкального творчества Листа надо признать: 1) отсутствие националистической ограниченности, известный космополитизм музыкального мышления (на своеобразной национальной базе венгерско-цыганской музыки); 2) острое столкновение двух противоположных начал, определяющее сущность «романтической» художественной идеологии Листа. То, что у Шумана было «Флорестаном и Евзебием», а у Берлиоза — художником и внешним миром, в творчестве Листа воплотилось как «небесное и земное», чувственное и духовное, греховное и святое, Мефистофель и Маргарита.

Указанное острое столкновение романтически-непримиримых противоречий, составляющее основу всей идейно-художественной концепции Листа и вытекающее из всего своеобразия его индивидуального облика как человека и художника, сформировавшегося в определенных общественных условиях, раскрывается как «программным» содержанием его значительнейших произведений, так и всеми своеобразными особенностями их музыкально-композиционного склада.

Фортепианное творчество, явившееся основой композиторского развития Листа, с первых до последних *opus*'ов окажется необычайно характерным в этом отношении.

С самых первых шагов Лист начал заниматься фортепианной композицией в двух направлениях: он сочинял самостоятельные оригинальные пьесы и «перекладывал» чужую музыку в виде вариаций, парафраз, концертных транскрипций и т. д.

Для первого, «концертного» (до-веймарского) периода «переложения» более типичны, чем оригинальные фортепианные произведения Листа. Они занимают большее место и многому учат молодого композитора. Почти все же свои самостоятельные фортепианные композиции этого периода Лист в зрелые (веймарские) годы сильно перерабатывает.

К веймарскому периоду относятся все крупнейшие фортепианные произведения Листа: оба концерта с оркестром (*Es-dur* и *A-dur*), соната *b-moll*, «Пляска смерти». Однако замыслы и первоначальные наброски всех этих сочинений появляются ранее, иногда еще в 30-х гг.

Для последнего периода творчества Листа наиболее характерны оригинальные небольшие пьесы (третья тетрадь «Годов странствований», сборник «Елка»), фортепианный стиль которых отличается от его ранних произведений своеобразной «прозрачностью» фактуры, манерой изложения, близкой к импрессионизму.

Относительно романтического характера транскрипций Листа уже говорилось в сравнении их с модными виртуозными транскрипциями Тальберга. Для развития листовского пианизма его работа над переложениями, парафразами дала очень много, обогатив

приемы фортепианного исполнительства в связи с новым стилем фортепианного изложения.

Громадную роль в этом сыграли концерты Паганини и в частности исполнение им «24 каприсов» для скрипки соло, которые послужили Листу прекрасным материалом для его концертных этюдов, неоднократно перерабатывавшихся.

Обобщением новой фортепианной техники Листа являются в известной степени его два последних концертных этюда («Waldesgauschen» и «Gnomengeigen») <sup>1</sup>, написанные в 1861 г. В них видно, как фортепианный стиль Листа развивался не в сторону нагромождения виртуозных трудностей, а путем отбора наиболее выразительных средств. Лист из композитора, подчиненного инструменту, зависящего от него, превращался в подлинного «свободного художника», подчинившего технику инструмента своему музыкальному творческому замыслу, ставшего из «раба» своего инструмента его «господином».

Большое место в развитии фортепианного стиля Листа занимают его 19 венгерских рапсодий, сочинявшихся в основном между 1847 и 1853 гг.

Народный венгерский музыкальный материал рапсодий чрезвычайно расширил круг интонационно-ритмических и ладо-гармонических средств Листа, обогатив вместе с тем и его приемы фортепианного изложения своеобразной мелизматикой, прихотливостью в чередовании темпов (*rubato*, ферматы, выразительные паузы), новыми звучностями, тонко подражающими то звону бубна, то повествовательному полунепевному складу «рассказа» рапсода <sup>2</sup>, неожиданно сменяющегося буйными вскриками и топотом пустившегося в пляс цыганского табора. Много в рапсодиях Листа и широких народных напевов, хватающих за сердце страстным «надрывом» и вдруг прерываемых веселыми мелодиями «частушечного» типа с каким-нибудь «балалаечным» аккомпанементом.

Многому научили Листа венгерские рапсодии в смысле освобождения его композиции от традиционных музыкально-формальных схем. Свободная «рапсодическая» импровизация показала в то же время и замечательное «музыкально-пластическое» чувство Листа, присущую ему способность охватывать единым композиторским взглядом все произведение с точки зрения цельности и законченности общей композиции в соответствии с художественным намерением автора <sup>3</sup>.

Написанная в 1863 г. «Испанская рапсодия» Листа с величайшим мастерством и виртуозным блеском демонстрирует все

<sup>1</sup> «Шелест леса» и «Хоровод гномов».

<sup>2</sup> Рапсод — старинное название народных певцов-сказителей, былинников; в русском народном эпосе рапсоду соответствует баян.

<sup>3</sup> Эта способность отличала в высшей степени и исполнение Листа, умевшего, при всей романтически свободной, как бы импровизационной манере, дать слушателю законченный, целостный художественный образ исполняемого произведения. Только по этой способности можно судить о величине пианиста.

его пианистические достижения. Это последнее яркое произведение его зрелого «неоромантического» стиля, после которого наступает перелом, сказавшийся уже во второй половине 60-х гг. на пьесах из третьей тетради «Годов странствований».

Три тетради «Годов странствований» Листа представляют исключительную художественную ценность. По ним можно проследить весь творческий путь «последнего романтика» от 1835—1836 гг. (сочинение первой «швейцарской» тетради) до 1882 г.

Первая тетрадь «Годов странствований»,<sup>1</sup> составленная из фортепианных пьес, написанных под впечатлением путешествия по Швейцарии, выросла из первого же сборника «Альбома путешественника»<sup>2</sup>

Ее девять пьес представляют в основном картины природы, романтизированные введением героико-романтических образов, связанных с произведениями художественной литературы («Вильгельм Тель», «Оберман» по роману Сенанкура<sup>3</sup>). Но и «чистая» звукопись осложняется субъективным впечатлением, настроением художника. Не только в «Тоске по родине», но и в таких картинках, как «На берегу ручья», «Валленштадтское озеро», «Буря», — красочное изображение природы неразрывно связано с романтическим настроением художника. Тонкие средства фортепианной изобразительности приобретают глубокое выразительное значение. Последняя пьеса «Женевские колокола» связывает настроение автора не только с картиной природы, но и с более сложным «локальным» колоритом.

Вторая тетрадь «Годов странствований» написана во время поездки по Италии в 1837—39 гг., подвергшись позже в Веймаре некоторой переработке. Здесь нет картин природы и специальных «локально-бытовых» красок (за исключением знаменитого «добавления» — «Венеция» и «Неаполь», состоящего из «Гондолера», «Канцоны» и «Тарантеллы»), но передаются в музыкальных образах впечатления от произведений классического итальянского искусства (живописи, скульптуры, поэзии). Таковы «Обручение» (по картине Рафаэля), «Задумчивость» (по скульптуре Микельанджело), три «Сонета» Петрарки и соната-фантазия «По прочтении Данте».

Во второй тетради увеличивается разнообразие музыкально-выразительных средств, призванных удовлетворить более серьезным

<sup>1</sup> Более точный перевод — «Années de Pèlerinage» «Годы паломничества». Название указывает, что Лист рассматривал свое путешествие как паломничество художника по местам, связанным с великими образами искусства.

<sup>2</sup> Из трех тетрадей «Альбома путешественника» только первая использована Листом в «Годах странствований» (Лист сократил крайние номера — «Лион» и «Псалом» — и прибавил четыре новых). Вторая тетрадь «Альбома путешественника» («Цветы альпийских мелодий»), как и третья («Парафразы»), написанные в Швейцарии, с циклом «Годы странствий» не имеют по музыке ничего общего.

<sup>3</sup> Сенанкур (1770—1846) — французский писатель, прославившийся романом в письмах «Оберман», герой которого, путешествуя по Швейцарии, все время болезненно чувствует свое одиночество, оторванность от жизни.

«программным» задачам, связав музыкальный образ с художественным и поэтическим. Наиболее крупным и сложным произведением этого сборника является соната-фантазия (переделанная в Веймаре).

О ней надо говорить отчасти в связи со второй (h-moll'ной) сонатой Листа, отчасти в связи с его же симфонией «Данте».

Третью тетрадь «Годов странствований» Лист писал, живя в Риме, в 1869, 1877 и 1882 гг. В шести пьесах сочетаются импрессионистическая звукопись («Кипарисы» и «Фонтаны виллы д'Эсте»), подернутые мистической дымкой воспоминания о прошлом, о мертвецах («Похоронный марш») и старательное подчеркивание характерных особенностей венгерской музыки. По общему музыкальному колориту последняя тетрадь «Годов странствований» отличается от первых двух тетрадей известной пассивностью творческой мысли вместе с тонким смакованием интересно найденных нюансов. В этом сборнике приглушена не только фортепианная звучность, но и фантазия автора, лишившаяся былого романтического размаха.

Если «линия природы» привела «Годы странствований» от простых и «нетронутых» цивилизацией картин швейцарских озер и гор к подстриженным кипарисам и журчащим фонтанам в саду аристократической виллы, то «линия настроений» привела от «Тоски по родине» к «Воспоминаниям о мертвецах». В последней тетради не только мертвые победили живых, но церковное «небесное» (и вместе с тем утонченно-болезненное) победило «земное» и здоровое. Победа эта не случайна. И в первой тетради симптомы романтической «упадочности», взывания за помощью к небу обращают на себя внимание.

В других фортепианных сборниках Листа («Поэтические и религиозные гармонии»), как и в отдельных пьесах разных лет («Consolations», «Liebesträume», баллады, легенды), можно найти различные вариации тех же музыкальных образов, разнообразное выражение тех же музыкальных мыслей, проявление тех же идейно-художественных тенденций, богатое и разностороннее использование тех же средств музыкального (и в частности фортепианного) выражения и изложения. Пафос оратора соединяется со смирением проповедника, поза и жестикуляция актера — с откровенностью исповеди, гордый уход в себя — с «покаянным» выворачиванием интимнейших уголков души.

Из всего громадного фортепианного наследия Листа надо выделить несколько значительнейших произведений «веймарского» периода. Это его концерты с оркестром и соната h-moll.

Еще в юношеские годы в Париже Лист написал и исполнял с оркестром свой фортепианный концерт. Музыка его в записанном виде почти не сохранилась<sup>1</sup>. Но известный пианист Мошелес, слышавший игру Листа в 1840 г. в Лондоне и сказавший: «После Листа надо захлопнуть рояль», — дал восторженный отзыв об этом произведении.

<sup>1</sup> В «академическом» собрании напечатан отрывок под названием «Malediction» — «Проклятие».

Два изданных фортепианных концерта Листа относятся к началу его «веймарского» периода, хотя первые наброски их были сделаны на рубеже 30—40-х гг., во время концертных поездок по Европе.

Первым концертом считается Es-dur'ный. Сам Лист исполнил его впервые в Веймаре в 1855 г. с оркестром под управлением Берлиоза. Второй концерт (A-dur) был исполнен в том же Веймаре через два года учеником Листа Бронсартом. Автор дирижировал оркестром.

Несмотря на яркое индивидуальное лицо каждого концерта (более эстрадно-блестящего Es-dur'ного и более глубокого лирико-драматического A-dur'ного<sup>1</sup>), можно отметить общность их музыкально-композиционных тенденций. Эти общие тенденции проявляются, во-первых, в противопоставлении нового типа концерта с оркестром модному типу виртуозного «сольного» концерта, в котором оркестр играет художественно-неблаговидную роль.

Лист реабилитировал значение оркестра в концерте как участника грандиозного «дуэта», написав в обоих концертах настолько яркие оркестровые партии, что дал повод связать Ганслику, назвавшему Es-dur'ный концерт «концертом для треугольника». На самом деле, подчеркивая «партию треугольника» как «ударного», но невыразительного шумового инструмента, Лист тем самым противопоставлял ему блестящее и музыкально-выразительное подражание «колокольчиковым звучностям» на «ударном» же инструменте — рояле<sup>2</sup>. Вообще фортепианная партия в обоих концертах Листа, превосходя в техническом отношении любой из современных ему виртуозных «сольных» концертов, является неизмеримо более музыкально-содержательной и разнообразной по приемам изложения.

Что касается композиционной стороны фортепианных концертов Листа, то в них с большой определенностью выявилась основная тенденция «неоромантического» симфонизма Листа: тесная и органическая связь частей крупной музыкальной (явно или скрыто циклической) формы через монотематический принцип, выражающийся в вариационно-тематической разработке основного музыкального образа-ядра («лейтмотива») в сопоставлении его с разнообразным музыкально-жанровым материалом отдельных «картин» или «эпизодов». Сам Лист подчеркивал в письмах обобщающее значение в музыкально-тематической связи всего крупного произведения его заключительной части. Он писал относительно концерта Es-dur, что такой принцип (обобщения в финале) «вполне утверждает данную форму и оправдывает ее»<sup>3</sup>.

Этот же композиционный метод выражен в музыкальном твор-

<sup>1</sup> Напрашивается аналогия с Es-dur'ным и G-dur'ным концертами Бетховена, которые в большой исторической перспективе (полстолетия) должны считаться «предками» концертов Листа.

<sup>2</sup> По звучности некоторые страницы фортепианной партии в финале первого концерта близко напоминают звучности знаменитой «Кампанеллы» Листа, являющейся обработкой финала скрипичного концерта Паганини.

<sup>3</sup> Письмо к Бюлову, 1857 г.



честве «ранних» романтиков в таких различных по характеру произведениях, как «Концертштюк» Вебера и фантазия «Скиталец» Шуберта. Особенно последнюю, обработанную Листом для фортепиано с оркестром, можно считать тем произведением, от которого Лист оттолкнулся в композиции своих концертов. Подобно тому как в основу композиции «Скитальца» положен (в качестве лейтмотивной ячейки) первый мотив одноименного романса Шуберта, так в концертах Листа соответствующую роль исполняют короткие выразительные лейтмотивы (прим. 112 а, б).

Лист. Концерт Es-dur



Лист. Концерт A-dur



Большая «настойчивость» первого<sup>1</sup> и романтическая «мягкость» второго определяют весь индивидуальный облик каждого концерта.

Фортепианные концерты Листа лишены «программного» содержания. Оба они в высокой степени симфоничны. A-dur'ный концерт Лист даже назвал «Concert symphonique», исходя из тех же принципиальных соображений, по каким Шуман назвал свои известные вариации «Études symphoniques».

На принципе вариационно-тематического развития «лейтмотива», свободно применяемом в каждом отдельном случае, построены все сонатно-симфонические произведения Листа.

Среди них фортепианная соната h-moll занимает одно из самых первых мест. Это грандиознейшее произведение всей романтической фортепианной литературы, воплощающее в наиболее законченном с художественной стороны виде и в наиболее ярких музыкальных образах основную творческую проблему романтического искусства: борьбу противоречий, разъедающих сознание художника своей неразрешимостью. Каждый художник-романтик переживает эту борьбу по своему и ищет свой «выход» из нее. Для Листа, как уже говорилось, борьба противоречивых начал была борьбой «неба и земли», «святого и греховного». Глубочайшим художественно-философским выражением ее он считал поэму «Фауст» Гете, герой которого в глазах Листа как бы метался между «адом» (Мефистофелем) и «раем» (Маргаритой).

h-moll'ную сонату Листа в этом смысле с полным правом называют «фаустовской», противопоставляя ее более ранней и менее глубокой, менее идейно-значительной и драматически насыщенной «дантовской» сонате-фантазии.

В h-moll'ной сонате все тяжелые сомнения Фауста, вся его

<sup>1</sup> Бюлов назвал «лейтмотив» Es-dur'ного концерта Листа «боевым кличем веймарской школы».

борьба с самим собой, выраженная в символически контрастных образах Мефистофеля и Маргариты, показаны с исключительной художественной глубиной, яркостью и законченностью.

Принцип монотематизма оказался не случайно столь удачно использованным Листом в этом характерном по идейно-художественной концепции произведении. Единый и целостный образ Фауста глубоко противоречив. Он принимает то облик Мефистофеля, то облик Маргариты. Из этой основной коллизии психологической драмы Фауста развивается все музыкальное содержание «не программной» сонаты, одна и единственная часть которой полна острых конфликтов, ярких и колоритнейших эпизодов самого разнообразного содержания (оригинальнейшая музыкальная характеристика Мефистофеля, светлолирический образ Маргариты, речитативы как бы «от автора»-рассказчика, хорал, фуга, любовный экстаз, мрачная тоска по разрушенному идеалу, возвышенная мистическая «отрешенность», театральное «лицемерие», надругательский смех и т. д. и т. п.).

Едва ли надо пытаться втискивать величайшее произведение Листа в «программный» сюжет или в композиционную «схему». Соната *h-moll* не нуждается ни в том, ни в другом. Она вполне своеобразна, индивидуальна и вместе с тем чрезвычайно типична для Листа и для всего музыкального романтизма в момент его наивысшего расцвета и резко определившегося кризиса.

Как фортепианное произведение, соната *h-moll* является недосягаемым образцом последних достижений романтической пианистической культуры, расширившей и углубившей художественно-выразительные возможности излюбленного романтиками инструмента до предела.

В первый раз соната *h-moll* была исполнена в 1857 г. в Берлине любимейшим учеником Листа Бюловым. Он играл на концертном рояле новой, еще не известной, фирмы: это был первый рояль, выпущенный фабрикой Бехштейн.

Вагнер, слышавший сонату *h-moll* в Лондоне в 1855 г., в домашнем исполнении выдающегося ученика Листа Клиндворта, прислал автору восторженное письмо, в котором писал: «Соната без всяких преувеличений прекрасна, велика, достойна любви, глубока и благородна — как ты сам!»

Грандиозные парафразы (вариации) для фортепиано с оркестром «П л я с к а с м е р т и» на тему старинной католической секвенции «*Dies irae*»<sup>1</sup> завершают ряд крупнейших произведений Листа для своего инструмента. В этой монументальной пьесе, сочинявшейся и перерабатывавшейся с 1838 по 1861 г., Лист дал ряд поразительных по силе выражения музыкальных картин, объединенных «программой», которая позволяла ему еще раз продемонстрировать свою достигшую кульминации композиционную и фортепианную технику.

<sup>1</sup> Как указывалось, эта тема использована Берлиозом в заключительной части «Фантастической симфонии», которую Лист переложил для фортепиано в 2 руки.

### 3. Оркестрово-симфоническое творчество Листа. Его программные симфонические поэмы; основной принцип их музыкальной композиции. Симфонии «Данте» и «Фауст». Сравнение симфонизма Листа с симфонизмом Берлиоза. «Мефисто-вальс».

Интерес к оркестру, к симфонической музыке Лист проявил уже в ранние парижские годы (до поездки в Швейцарию). В 1830 г., под впечатлением июльских событий, он набрасывает план «Революционной симфонии». Но исключительные пианистические успехи и сочинение многочисленных фортепианных произведений надолго оторвали Листа от работы в области оркестрово-симфонических форм.

Только в Веймаре, покончив с бродячим образом жизни и сосредоточившись на глубоких творческих проблемах, Лист — много переживший, передумавший, достигший большой художественной зрелости — с увлечением отдался симфонической музыке, не только сочиняя ее, но и изучая новую симфоническую литературу, выступая в печати с ее критикой и пропагандой (большая принципиальная статья о «программном» романтическом симфонизме — «Берлиоз и его симфония Гарольд»).

За десять лет (1848—1858) Лист написал двенадцать симфонических поэм и две симфонии. Эта быстрота сочинения столь крупных и подчас весьма сложных произведений может быть объяснена двумя причинами: 1) предварительной продуманностью многих из них и даже более или менее развитыми музыкальными эскизами, относящимися к 30—40-м гг.; 2) установившимся композиционным принципом монотематизма с вариационной разработкой, давшим Листу прочную и удобную музыкально-конструктивную схему.

Обе указанные причины упираются, по существу, в одну — главную: своеобразную ограниченность симфонического мышления Листа, обусловленную рамками его художественного «неоромантического» мирозерцания.

Вся идейно-художественная концепция Листа охватывается типичнейшей романтической коллизией — борьбой в мятущемся сознании художника двух антагонистических начал, — которая в творчестве Листа, как уже указывалось, получает постоянное и вполне определенное этическое выражение: борьбы чистого и греховного, духа и тела, небесного и земного, мечты и действительности, идеального и реального.

Разрешение этой «вечной» проблемы носит у Листа принципиально-оптимистический характер. Он — идеалист, верящий (или старающийся верить) в победу духа над телом, чистого над греховным, неба над землей. Но эта победа обычно приходит не на земле, а на небе, не при жизни, а после смерти. Поэтому христианская оптимистическая мораль Листа является (как это ей и подобает) следствием глубокого пессимизма, неверия в живую жизнь, разочарования действительностью, бессилия добиться правды, истины, идеала на «этом свете». Да и надежда на «тот свет», несмотря на всю веру Листа, не так уж сильна.

Для того, чтоб заставить поверить в победу «неба», ему приходится прибегать к громадной мобилизации всех своих актерских, ораторских и проповеднических сил. Грандиозные «апофеозы» во многих его симфонических поэмах театрально блестящи и напоминают торжественные богослужения с колокольным перезвоном, но глубоко захватить слушателя они не могут, так как являются по существу холодными и даже фальшивыми. Чтобы поверить в победу духа и неба, Лист должен убить в себе все земное и чувственное, т. е. самое сильное и действенное.

Стать аскетом в жизни Лист не мог, несмотря на пострижение в аббаты. Также не мог он и в своем творчестве задавить земные чувства и побуждения ради «спасения» духа после смерти.

Из 12 симфонических поэм Листа наиболее значительны в идейно-художественном отношении две — «Прелюды» и «Тассо». Они же оказались самыми лучшими и по музыкально-композиционному воплощению идейно-художественного содержания.

В «Прелюдах»<sup>1</sup> Лист рассматривает человеческую жизнь с ее радостями и страданиями как ряд прелюдий к будущей «идеальной» жизни на «том свете». В «Тассо»<sup>2</sup> он рассказывает о жизни художника, тяжелой и унижительной, и о его посмертной славе, т. е. о победе гения художника, его духа, над несчастной и бессильной в борьбе с жизнью плотью.

В остальных симфонических поэмах Лист выражает ту же основную идею, но в различных «программных» образах. Так, в первой поэме «Что слышно на горе»<sup>3</sup> он противопоставляет заблачные высоты гор, где парит свободный «дух», жизни «внизу», где копошатся люди, обуреваемые низменными чувствами<sup>4</sup>. В «Идеалах»<sup>5</sup> противопоставляются «идеальное» и «реальное», в «Битве гуннов»<sup>6</sup> показана борьба христианства и язычества; в «Прометее»<sup>7</sup> гордый дух побеждает немощную плоть; в «Гамлете» олицетворены вечные «сомнения» беспокойной человеческой мысли.

Некоторые симфонические поэмы Листа не имеют «программы», как, например «Венгрия» (оркестровая рапсодия), «Праздничные колокола» и другие.

В музыкально-композиционном отношении все симфонические поэмы Листа одинаково одночастны, но в отдельных «эпизодах» одночастной формы, как правило, можно найти черты отдельных частей сонатно-симфонического цикла.

В то же время, подобно фантазии «Скиталец» Шуберта, симфо-

<sup>1</sup> По стихотворению Ламартина.

<sup>2</sup> В основу положена драма Гете и одноименная поэма Байрона.

<sup>3</sup> В основу положена поэма В. Гюго.

<sup>4</sup> Симфоническую поэму «Что слышно на горе» часто называют «Горной симфонией».

<sup>5</sup> По стихотворению Шиллера.

<sup>6</sup> На сюжет картины немецкого художника-романтика Каульбаха.

<sup>7</sup> В основу положены отдельные фрагменты великой античной трагедии Эсхила.

нические поэмы Листа представляют собою сочетание характерных черт симфонического цикла с типичными особенностями структуры сонатного *allegro*.

Именно в этом сочетании заключается композиционное своеобразие листовских симфонических поэм, основанных на принципе вариационно-тематического развития основного «лейтмотива» в соответствии с программным содержанием всего произведения.

Лейтмотив «Прелюдов» — характернейший романтический интонационный оборот, выражающий неопределенную мечту, устремленность (прим. 113).

Лист „Прелюды“



Это так называемый музыкальный «символ вопроса», получающий в дальнейшем в рассматриваемой поэме различный вид и разнообразное освещение.

С точки зрения симфонического цикла начальное *Andante* «Прелюдов» соответствует вступлению; следующие эпизоды до *Allegretto pastorale* — первой части (симфоническому *allegro*); пасторальный эпизод — средней медленной части и одновременно менуэту; заключительные эпизоды (*Allegro marziale* и *Maestoso*) — последней части цикла.

С точки зрения сонатно-симфонического *allegro* главной партии соответствует *C-dur*'ное изложение лейтмотива *Andante maestoso* (прим. 114).

*Andante maestoso*

Лист „Прелюды“

114

*sempre staccato*

*p*

Связующая партия развивает тот же основной мотив (прим. 115).

115

*Andante maestoso* *mf* *espressivo cantabile* *f* Лист., „Прелюды“

*legato*

Побочная партия излагается в E-dur. Новая тема интонационно связана с основным мотивом (прим. 116).

116

*espressivo ma tranquillo* Лист., „Прелюды“

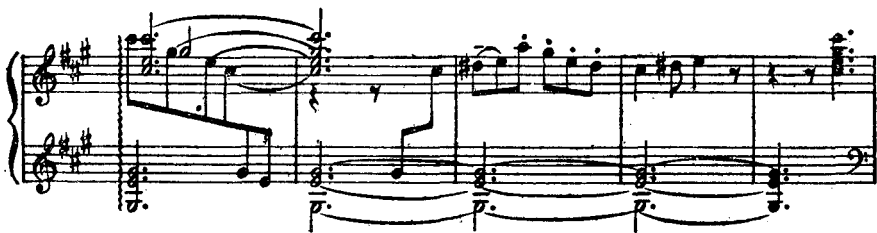
*dolce legato*



С Allegro ma non troppo начинается разрабочная часть, центром которой является уже отмеченный «пасторальный» эпизод (прим. 117).

**Allegretto pastorale**

Лист. „Прелюды“



Переход в C-dur показывает начало репризы, в которой сперва излагается побочная партия, а затем главная.

Andante maestoso (tempo I) играет роль коды.

Независимо от той или иной «схемы», надо прежде всего иметь в виду, что композиция «Прелюдов» исходит из основного мотива (лейтмотива), который разрабатывается в ряде вариаций, соответствующих программной идее поэмы. Приведенные примеры достаточно убеждают в этом. В «эпизодах» поэмы как бы показываются различные чувства и переживания, свойственные человеку, различные стороны человеческой «натуры». Здесь и образ «мужественной и сильной личности» (главная партия), лирические воспоминания, любовное томление (связующая партия), героические порывы (главная партия в репризе — *marziale*); человек

показан то на лоне природы (пасторальный эпизод), то наедине с собой переживающий мучительные сомнения (разработка).

Аналогично «Прелюдам» раскрывается музыкально-программное содержание и в симфонической поэме «Тассо». Если эпизоды «Прелюдов» изображали «человеческое» вообще, то в «Тассо» эти эпизоды рисуют жизнь и страдания определенной личности — «романтического героя»<sup>1</sup>.

Лейтмотив «Тассо», как указывает сам Лист, заключен в следующем музыкальном «ядре» (прим. 118).



Из него вырастает главная тема — образ страдающего художника, певца своего народа (прим. 119).

Лист. „Тассо“

119. 

Эта прекрасная мелодия была записана Листом от венецианских гондольеров.

В вариациях лейтмотива и главной песенной темы показаны любовные чувства Тассо, его пребывание на празднике у герцога Феррары, наконец — посмертное признание гения художника и чествование его великой памяти.

В «Тассо» еще более, чем в «Прелюдах», раскрывается основной композиционный вариационно-тематический принцип Листа. Но и «Тассо» можно рассматривать, как свободно трактованную сонатно-симфоническую схему, в которой главная и побочная партии (как в экспозиции, так и в репризе) строятся на едином тематическом материале.

<sup>1</sup> Тассо — великий итальянский поэт XVI в., автор поэмы «Освобожденный Иерусалим». Непризнанный и преследуемый при жизни герцогом Феррары, Тассо был прославлен после смерти в песнях итальянского народа.



Две симфонии Листа — «Данте» и «Фауст» — написаны в циклической форме, но свободной от традиционных схем.

В симфонии «Данте»<sup>1</sup> (1855 — 1857) две части — «Ад» и «Чистилище». Вместо «Рая» написан заключительный хор на слова католического богослужения «Magnificat» — в старинной полифонической манере.

Замечателен по яркости пролог симфонии, который по мысли Листа должен был передать все трагическое величие надписи на дверях ада (прим. 120):

Лист. „Данте“ - симфония

**Lento**      Тр.б. Виолонч.

120      Тр.б. Басы      *per me si va nel la cit. tà do. len. te; p*

Ант.

*per me si van nell' e ter no do. lo. re p*

*per me si va tra la per. du. ta gen. te*      Труба Валт.

*- scia. té ogni spe. ran. za.      voi ch' en. tra. - - to.*

...«Сюда входящий в скорбный град к мученьям,  
Сюда входящий к муке вековой,  
Сюда входящий к падшим поколениям, —  
Оставь надежду навсегда».

<sup>1</sup> Настоящее название — «Симфония к «Божественной Комедии» Данте».

В первой части симфонии «Данте» надо отметить лирико-драматический эпизод «Франческа и Паоло»<sup>1</sup> (Fis-dur); во второй части выделяется fuga, тема которой выражает скорбь и покорность судьбе (прим. 121).

Лист. „Данте“-симфония



По сравнению с сонатой-фантазией «По прочтении Данте»<sup>2</sup>, Листовская симфония «Данте» представляет громадный шаг вперед в смысле отбора музыкально-выразительных средств, более полно раскрывающих идейно-художественный замысел композитора, и утверждения нового композиционного принципа.

Симфония «Фауст» Листа, сочиненная (за исключением последнего хора) раньше «Данте», является безусловно крупнейшим из всех оркестровых произведений Листа. Она не только грандиозна по объему, но и поразительно смела и глубока по художественному воплощению философской идеи гетевской поэмы.

В первый раз симфония «Фауст» была исполнена под управлением Листа в Веймаре 5 сентября 1857 г. на торжествах в память Гете и Шиллера. Полное название симфонии гласило: «Фауст — симфония в трех характерных картинах (портретах) по Гете». Отдельные части ее названы именами героев: «Фауст», «Гретхен», «Мефистофель».

Первый мотив вступления, дающий образ философствующего Фауста и поразивший в свое время слушателей необыкновенной новизной и смелостью, является тематическим зерном всей симфонии (прим. 122).

Лист. „Фауст“



<sup>1</sup> Как известно по поэме Данте, Франческа да Римини и брат ее мужа Паоло убиты за преступную любовь. Души несчастных томятся в аду, вспоминая о прошедших днях счастья.

<sup>2</sup> См. выше о сборниках «Годы странствований».

Musical score for piano, showing two systems of staves. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes *dim.* and *perdendo* markings.

Построенная на увеличенных гармониях, эта тема, действительно, замечательна по своим «возможностям». Она используется Листом в главной и побочной партиях (прим. 123 а, б). Она подчеркивается всячески в репризе и особенно в коде первой части

а) Главная партия

Allegro agitato ed appassionato assai Лист., «Фауст»

123

Musical score for piano, starting at measure 123. It shows the beginning of the main theme with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical score for piano, showing the continuation of the main theme.

Musical score for piano, showing the continuation of the main theme.

Musical score for piano, showing the continuation of the main theme.

б) побочная партия

(прим. 124). Она «смущает» Маргариту и вдохновляет «всеотрицающий» саркастический дух Мефистофеля (прим. 125).

Если во второй части симфонии светлый и чистый образ Маргариты противопоставлен вечно сомневающемуся и неудовлетворенному Фаусту, то в третьей части сталкиваются главные силы, борющиеся за душу Фауста — чистое «вечноженственное» и греховное «демоническое».

Образ Мефистофеля очень искусно показан как изнанка Фауста, как его другое «я», которое погубило жизнь Маргариты, но оказалось побежденным ее жертвой.

Смерть Маргариты спасла душу Фауста. Победа вечноженственного воспевается в заключительном хоре симфонии, носящем просветленно-мистический характер.

Как и в симфонии «Данте», «блаженно-небесное» окончание «Фауста» было необходимо Листу для этического разрешения основных художественно-философских проблем. Сам по себе такой вывод не противоречит «программам» данных произведений; он более или менее соответствует и поэме Данте и поэме Гете. Но в наименьшей степени он соответствует музыке самих листовских симфоний. Это видно хотя бы из того, что заключительный хор к «Фаусту» приписан Листом через три года по окончании

124

8

*cresc.*

8

*ff*

8

*dimin.*

125

*agitato*

всей симфонии из соображений этического порядка, а не из чувства художественной необходимости<sup>1</sup>.

Никто так быстро и глубоко не проник в «трудности» листовского симфонизма с этой точки зрения, как Вагнер. Именно он отговорил своего друга от соблазна написать третью, «райскую» часть симфонии «Данте» в виде апофеоза. С присущей ему резкостью Вагнер как-то сказал Листу: «В твоём боге слишком много театрального!» Это попало не в бровь, а в глаз...

Образ Мефистофеля и весь колорит третьей части симфонии «Фауст» отличается безусловным сходством с последней частью «Фантастической» симфонии Берлиоза. Влияние музыкальной концепции последней на Листа весьма значительно и касается даже таких своеобразных деталей, как композиция фуги (или фугато) в качестве одного из ярчайших «оргиастических» эпизодов.

Но идейные концепции «Фауста» Листа и «Фантастической симфонии» Берлиоза (как и «Осуждения Фауста») глубоко различны. Лист всегда «спасает» своих героев (после их смерти); Берлиоз не верит в загробное «спасенье» и не видит спасенья на земле. Его Фауст, как и герой «Фантастической симфонии», гибнет без всякой надежды на мистическое «спасенье души»<sup>2</sup>.

Сравнение программного «неоромантического» симфонизма Листа и Берлиоза весьма важно. Оно показывает наличие двух «путей», каждый из которых обусловлен своеобразием художественного мирозерцания близких и в то же время далеких друг другу композиторов.

Родственность художественных взглядов Листа и Берлиоза привела их обоих к программному симфонизму. Исходной точкой для развития программного симфонизма и величайшим образцом для творческого усвоения оба они считали последнюю симфонию Бетховена. Но средства и цели программного симфонизма, равно как и методы развития симфонического направления, указанного Бетховеном, Берлиоз и Лист понимали по-разному.

Берлиоз, как французский симфонист-романтик 30-х гг., видел в бетховенских симфониях прежде всего преодоление классического рационализма и схематизма через конкретную «программную» изобразительность («Пасторальная» симфония) и через использование в симфонии слова-текста (девятая симфония). В своих произведениях Берлиоз развивал именно эти «романтические» стороны позднего бетховенского симфонизма.

Лист, как немецкий симфонист-романтик 50-х гг., видел в симфониях Бетховена прежде всего высочайшее художественное обобщение философских идей, потребовавшее помощи «внемзыкальных» средств — «программной» изобразительности и поэтического текста. В своих произведениях Лист развивал именно эти «романтические» стороны позднего бетховенского симфонизма.

Таким образом, исходя из Бетховена как родоначальника роман-

<sup>1</sup> Лист считал исполнение его необязательным, «ad libitum».

<sup>2</sup> В данном случае листовская концепция более соответствует Гете, чем берлиозовская.

тического «программного» симфонизма, Берлиоз и Лист развивают новые симфонические принципы в двух направлениях: по пути к программной драматической симфонии с уклоном в театральное действие (Берлиоз) и по пути к программной философской симфонии с уклоном в ораторское рассуждение (Лист). Берлиоз в своих симфонических построениях исходит из картин-цен, которые помогают раскрыть образ «романтического» героя в разных жизненных коллизиях. Лист в своих симфонических построениях исходит из характеристик-символов, для идейно-художественного обобщения которых используются эпизоды картинно-изобразительного характера.

При этом картины «драматических» симфоний Берлиоза гораздо динамичнее, чем эпизоды «философских» симфоний Листа. Берлиоз более развивает музыкально-тематический материал, в то время как Лист его преимущественно варьирует.

В наибольшей степени Лист приближается к Берлиозу в двух известных «эпизодах» на сюжет «Фауста» Ленау<sup>1</sup>: «Ночное шествие» и «Танец в сельском шинке». Последний называется также «Мефисто-вальс» и представляет собой гениальное завершение той линии «романтизации вальса», которую начал своим «Приглашением к танцу» в 1819 г. Вебер. «Мефисто-вальс» отделен от веберовского «Приглашения к танцу» сорока годами. Если Берлиоз дал блестящее переложение веберовской пьесы на оркестр, то Лист одновременно с оркестровым изложением «Мефисто-вальса» пишет его фортепианный «вариант».

Последний подчеркивает существенную особенность всего оркестрового творчества Листа — его «фортепианность». Если «Фантастическая» симфония плохо «звучит» на фортепиано даже в листовском переложении, то свои симфонические произведения Лист оркестровал, исходя из фортепиано<sup>2</sup>. В то же время яркокрасочный пианизм Листа чрезвычайно «оркестрален». Поэтому и оркестровый язык Листа, уступая языку Берлиоза и Вагнера, все же достаточно выразителен и колоритен.

«Мефисто-вальс» сочинялся тогда, когда Лист, возмущенный и утомленный обывательскими пересудами, решил покинуть Веймар. Это означало крушение многих художественных иллюзий, признание бесплодности романтических мечтаний. И в «Мефисто-вальсе» Лист сбрасывает маску художника-моралиста и проповедника и с величайшей смелостью разрушает свои былые идеалы. В этом смысле «Мефисто-вальс» — наиболее цельное, сильное и откровенное произведение Листа, завершающее весь бурный «веймарский период».

Но «Мефисто-вальс» оказался только яркой вспышкой «взбунтовавшегося» гения Листа. Громадным усилием воли он подавляет

<sup>1</sup> Николай Ленау (1802—1850) — австрийский поэт-романтик, в творчестве которого преобладает pessimистическое настроение.

<sup>2</sup> Известно, что нередко выполнение этой оркестровки Лист поручал своему ученику и помощнику Раффу.

в себе ярость художника-обличителя и начинает работать над ораторией «Святая Елизавета».

В 1860 г. Лист пишет завещание, в котором рассказывает о своих мечтах создать в Веймаре передовой художественный центр. «Неблагоприятные обстоятельства—признается он—разрушили эти мечтания».

Так за дерзким хохотом «Мефисто-вальса» скрывалась большая трагедия разочарованного художника-романтика.

#### 4. Духовная музыка Листа и его оратории. «Легенда о святой Елизавете» как образец «неоромантической» оратории-легенды. Вокальная лирика Листа — песни и баллады. Заключение: историческая роль Листа в развитии молодых национально-романтических музыкальных школ.

Интерес Листа к церковной музыке проявился еще в Париже. Либерально-христианские проповеди и литературные работы аббата Ламенне дали большой толчок художественной фантазии Листа в этом направлении. Во время поездки по Швейцарии он, среди других работ, пишет статью «О будущности церковной музыки» (1834), в которой проводит мысль о действительности культовой музыки, как бы объединяющей церковь и театр.

Практически работать в области духовной музыки Лист начал в Веймаре. Дальнейшее развитие эта область творчества Листа получила в римские годы.

Наиболее крупные из музыкально-культовых произведений Листа — его две мессы: «Гранская» (написанная для торжества открытия собора в Гране в 1855 г.) и «Коронационная» (написанная для торжества коронации австрийского императора венгерской короной в Будапеште в 1867 г.).

Идейно-художественная ценность этих произведений Листа заключается в его попытке «обновить» католическую ритуальную музыку, придать ей более «светский» характер. В «Гранской» мессе Лист использует мелодии грегорианских хоралов в качестве неоромантических «лейтмотивов» и пишет яркую образительную оркестровую партию в духе «программных» симфоний. В «Коронационной» мессе он вводит венгерские народные песни, стремясь к «объединению» национального чувства с религиозным.

Разумеется, обе мессы Листа оказались камнями, упавшими в застывшее болото католицизма. Их исполнение вызвало бурные протесты клерикальных кругов, вмешательство церковных властей. Попытка Листа «обновить» католическую музыку, «романтизировать» ее, как и следовало ожидать, оказалась обреченной на неудачу. Его романтические иллюзии рассыпались в прах.

Значительно большие возможности предоставляла Листу оратория. Здесь, во-первых, Лист мог противопоставить «веймарскую» ораторию «лейпцигской» (т. е. мендельсоновской). А во-вторых, самый жанр оратории должен был казаться ему очень интересным из-за сочетания театральности и ораторства.





в которой описывается жизнь, чудеса и страдания Христа. Музыка некоторых номеров «Христа» очень выразительна и красочна, но преобладание в оратории молитв, гимнов, хоралов делает ее в общем однотонной. Заметно стремление Листа к стилизации под старинные полифонические хоры а capella, которым противопоставляются программно-романтические оркестровые картины.

Центральный монолог Христа подчеркивает лирико-драматические стороны его музыкального образа, лишенного каких бы то ни было героических черт.

Нельзя обойти песенного творчества Листа, представляющего немалую художественную ценность. Лист в разные годы написал около 75 песен. Они располагаются приблизительно поровну между тремя периодами (первый до 1849 г., второй — между 1850 и 1860 гг., третий — после 1860 до 1883 г.).

Большое количество песен Листа написано на тексты немецких поэтов (Гете, Шиллера, Гейне, Уланда, Ленау и др.). Из французских поэтов выделяется Гюго, из итальянских — Петрарка («Сонеты»).

Для вокальной лирики Листа отправной точкой являются последние песни Шуберта, в которых намечаются новые для этого жанра пути: драматизация, усиление декламационных средств, композиционная гибкость в связи с тонкими психологическими оттенками поэтического содержания.

Но Лист развил новые шубертовские песенные принципы, сочетав их с итальянско-французскими оперными влияниями, которые сказались не только на мелодическом вокальном стиле, но и на всем характере листовской лирики. Лист и в песнях не мог, с одной стороны, отрешиться от ораторского пафоса, а с другой — подчинить голосу фортепианную партию. Правда, перерабатывая по нескольку раз многие из своих песен, он добивался в последних редакциях большей прозрачности фортепианного сопровождения, большей выразительной тонкости его и меньшей внешней звукоизобразительности.

Лист интересовался и балладным жанром, предоставляющим автору полную композиционную свободу и большие изобразительные возможности. Баллада «Лорелея» на слова Гейне — лучший пример глубокого развития Листом балладно-романтических принципов, идущих от «Лесного царя» Шуберта.

Своеобразнейшим «балладным» претворением венгерской рапсодии является интересная песня «Три цыгана», яркая по своему народно-музыкальному колориту.

В поздние годы песенное творчество Листа принимает некоторые новые черты — импрессионистическую манеру изложения (утонченность декламации, гармонические «пятна» в фортепианной партии) и склонность к «смешанным» формам («Вартбургские песни» с хором, мелодекламация).

Песни Листа, сочинявшиеся и переделывавшиеся композитором на протяжении 50 лет, в конденсированном виде раскрывают характернейшие черты его музыкального языка.

Мелодии песен дают примеры выразительной декламации («В отраве мой все песни»), благородной кантилены («Когда я сплю»), простого народно-песенного склада («Мертвый соловей») (прим. 127 а, б, в).

а) Лист „Смертельной полны отравой“

127 *f*

Смер-тель-ной пол-ны от-ра-вой пе-сян-чю-тя по-ю

This musical score is for the song 'Смертельной полны отравой' (Deadly full of poison). It is marked with a forte 'f' dynamic. The melody is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: 'Смер-тель-ной пол-ны от-ра-вой пе-сян-чю-тя по-ю'.

в) Лист „Мертвый соловей“

О бед-ный птєв-чик со-ловей, о бед-ный птєв-чик со-ловей

This musical score is for the song 'Мертвый соловей' (Dead nightingale). The melody is in a treble clef with a key signature of two sharps and a 3/8 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: 'О бед-ный птєв-чик со-ловей, о бед-ный птєв-чик со-ловей'.

б) *Andante* Лист „Когда я сплю“

Ко-гда я сплю, ты склонись на до-мю - - ю, к Ла-у-ре так

This musical score is for the song 'Когда я сплю' (When I sleep). It is marked 'Andante'. The melody is in a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: 'Ко-гда я сплю, ты склонись на до-мю - - ю, к Ла-у-ре так'.

в но - чн Пе - трари взы - вал.

Для гармонического стиля зрелого Листа характерны как резкие диссонансы («В отраве мой все песни») и незавершенные каденционные последования («Любви загадка», «Покинутая»), так и светлые «хоральные» звучности («Всюду тишина») (прим. 128 а, б, в).

а) Лист. „Любви загадка“

128

Тем сил - не - е же - лавье

Лист. „Покинутая“

стacc.

Лист. „Всюду тишина и покой.“

riten. pp

Ско - ро ско - ро и ты - ус - щешь

ppp pppp

Все рассмотренные музыкальные жанры позволяют сделать вывод не только о громадном объеме и широком охвате художественного творчества Листа, но и о его глубоком и своеобразном содержании. В какой бы области музыкального искусства Лист ни работал, он всегда пытался найти новое, оригинальное, проложить новый путь, открыть новые художественные возможности.

Стремление говорить новым и смелым музыкальным языком, жадные поиски новых средств музыкальной выразительности, связанных с новыми большими проблемами идейно-художественного содержания искусства, обеспечивают Листу почетное место среди композиторов и музыкальных деятелей прошлого века, а также объясняют силу и плодотворность его влияния на творчество многих передовых композиторов различных национальных школ.

Русская музыка обязана Листу многим. Он обогатил круг музыкальных образов молодых композиторов «новой русской школы»; он оказал непосредственное воздействие на бурное развитие русского пианизма; он, наконец, мог служить образцом художника, принципиально борющегося за новые художественные идеи. Чрезвычайно поучительным были не только его победы, но и поражения. Последние показали, что к творчеству Листа, как и ко всей его идейно-художественной «платформе», надо подходить строго-критически.

Листовская «веймарская школа» породила в Германии жалких эпигонов «программной» музыки; но она же оказалась мощным стимулом для развития молодых национальных музыкальных культур.

## ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

### РИХАРД ВАГНЕР И ЕГО РЕФОРМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

#### 1. Историческое место и идейно-философская основа творчества Вагнера. Эволюция художественного мирозерцания Вагнера как выражение кризиса всего романтического искусства. Симфонизация музыкальной драмы — основная тенденция творческого развития Вагнера.

Рихард Вагнер — один из гигантов западноевропейского музыкального искусства. По глубокой философской насыщенности его творчество можно сравнить только с творчеством Бетховена.

Подобно последнему, Вагнер — исторически переломное явление. Если Бетховен в своем творчестве подытожил все достижения музыкального классицизма и открыл дорогу новому идейно-художественному направлению — романтизму, то Вагнер в своем творчестве подытожил все достижения музыкального романтизма и открыл дорогу новому идейно-художественному направлению — модернизму со всеми его разветвлениями.

Однако тот перелом в идеологии европейского общества, который выразил в своем художественном творчестве Вагнер, решительно отличается от идейного перелома, нашедшего себе выражение в творчестве Бетховена. Этим обусловлены глубочайшие отличия в содержании бетховенского и вагнеровского искусства.

Творчество Бетховена питалось великими гуманистическими идеями французской буржуазно-демократической революции XVIII в. В своем наивысшем идейно-художественном обобщении оно соответствовало гегелевскому этапу в развитии буржуазной философской мысли.

Творчество Бетховена явилось крепчайшей опорой для дальнейшего расцвета музыкально-романтического искусства как искусства эпохи «буржуазно-демократических движений вообще, буржуазно-национальных в частности»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ленин. Сочинения, т. XVIII, стр. 108.

Творчество Вагнера питалось национально-демократическими идеями буржуазных революций XIX в.

Но в творчестве Вагнера, поскольку оно завершало «восходящую линию» буржуазного искусства, вынашивались и реакционные идеи. Они явились следствием поражения революции 1848 г. в связи с социально-политическими условиями середины XIX в. Главной причиной была «измена пролетариату со стороны массы мелкой буржуазии», которая (измена) и «вызвала поражение революции»<sup>1</sup>.

Таким образом, творчество Вагнера должно рассматриваться не только как момент высшего подъема в «восходящей линии» западноевропейского буржуазного искусства прошлого века, но и как момент его решительного перелома, как выражение глубочайшего идейно-художественного кризиса.

Этот кризис привел Вагнера от философии Фейербаха к философии Шопенгауэра<sup>2</sup>.

Эволюция миросозерцания Вагнера, эволюция его идейно-художественных воззрений вела от революции к реакции. Это — путь мелкобуржуазного художника-романтика, пережившего крушение всех романтических мечтаний, испытывавшего на себе всю беспощадность идеалистических иллюзий. И не случайно А. В. Луначарский назвал Вагнера «искалеченным гением», имея в виду «тот перелом в его развитии, который вызван был переломом общественного развития»<sup>3</sup>.

Вагнер был не только смелым новатором-композитором, но и ярким музыкальным писателем-критиком, публицистом, эстетиком. Он оставил большое количество книг, брошюр и статей, посвященных основным проблемам музыкального искусства вообще, проблемам музыкального театра в особенности.

Именно музыкально-драматические проблемы явились основными как в теоретических трудах Вагнера, так и в его художественной творческой практике.

Вагнер — величайший реформатор оперного искусства. Его принципиальные взгляды на сущность и задачи оперного театра в значительной степени развивают оперно-реформаторские установки Глюка. Как и последний, Вагнер видел в опере музыкальную драму и требовал от нее значительности идейно-художественного содержания, глубоких мыслей и чувств, законченности музыкально-поэтических образов.

Но если Глюк в своих «лирических трагедиях» завершил громадный путь развития классического оперно-героического жанра на почве французского музыкального театра, то Вагнер в своих «музыкальных драмах» завершил путь развития ро-

<sup>1</sup> Ленин. Сочинения, т. XVIII, стр. 315.

<sup>2</sup> Реакционную пессимистическую философию Шопенгауэра Энгельс назвал «плоскими размышлениями, припорошенными к духовному уровню Филистра» (см. Маркс и Энгельс. Сочинения, т. XIV, стр. 339).

<sup>3</sup> А. В. Луначарский, Путь Рихарда Вагнера. «Правда» 13 февраля 1933 г., № 43.

мантического оперно-героического жанра на почве немецкого музыкального театра<sup>1</sup>.

Соединительным звеном этих двух этапов в процессе развития западноевропейского оперно-героического жанра является единственная опера великого симфониста Бетховена «Фиделио». Она переносит достижения глюковской парижской школы в Вену и наметает основную художественную тенденцию, которая развивается в операх немецких романтиков и в конечном счете—в музыкальных драмах Вагнера.

Эта основная тенденция — симфонизация музыкальной драмы.

Но, будучи величайшим симфонистом и симфонизируя свою оперу, Бетховен вместе с тем в симфониях оказался исключительной силы драматургом

Вагнер же, будучи величайшим драматическим композитором, оказался вместе с тем в своих музыкальных драмах исключительной силы симфонистом.

В этом—основной музыкально-исторический объективный смысл эволюции творчества Вагнера, его музыкально-драматической формы.

## 2. Жизненный и творческий путь Вагнера. Его детские и юношеские годы. Начало оперного творчества и практической работы в театрах. Первый «круг» оперных произведений Вагнера: от «Фей» к «Летучему голландцу». Место последней оперы в творческом развитии Вагнера.

Творческий путь Вагнера, как автора 13 законченных музыкально-драматических произведений, неотделим от всей его художественно-общественной деятельности—как оперного дирижера и постановщика, критика-публициста, теоретика искусства и одного из вождей «новонемецкого» направления в музыке.

Личная жизнь Вагнера также неразрывно связана с энергичнейшей пропагандой его новых музыкально-драматических и общестественных идей. Поэтому удобнее всего изучать параллельно жизнь, общественную деятельность и художественное творчество Вагнера во всей широте и многогранности.

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 г. в Лейпциге в семье полицейского чиновника. Брат и четыре сестры Рихарда (равно как и его племянница Иоганна) отличались значительными артистическими способностями. Будущий композитор с детства привык к театру. Уже семи лет он принимает участие в живых картинах и в пьесах, где имеются детские роли («Вильгельм Тель» Шиллера).

Есть все основания утверждать (в этом был убежден и сам Вагнер), что его отцом был талантливый актер, драматург и живописец Людвиг Гейер—близкий друг всей семьи. Когда через пол-

<sup>1</sup> Путь к Глюку идет от Люлли через Рамо; путь к Вагнеру идет от Моцарта через Вебера.



года после рождения Рихарда его «официальный» отец умер от тифа, Гейер женился на вдове и усыновил всех младших детей, как бы узаконив фактическое положение вещей<sup>1</sup>. Гейер перевез всю семью в Дрезден, где он служил в придворном королевском театре и куда он устроил старшую сестру Вагнера Розалию.

Но Гейер внезапно умер в 1821 г., когда Рихарду едва исполнилось восемь лет. Сестра определила его в гимназию, в которой быстро проявились литературные способности мальчика. Он увлекся Шекспиром и начал сочинять кровавую трагедию, которую, однако, не смог довести до конца, так как все действующие лица (в количестве 42 человек) оказались убитыми задолго до последнего действия.

В Дрездене Вагнер получил и первые сильные оперные впечатления. Ведь там во главе немецкого оперного театра стоял Вебер, слава которого как раз в начале 20-х гг. достигла апогея.

В 1828 г. Вагнер с матерью и тремя сестрами возвратился в Лейпциг, где началось его музыкальное образование. Композиторские способности Вагнера обнаружились неожиданно и развивались бурно. В течение нескольких лет он сочиняет две фортепианных сонаты, фантазию, четыре оркестровых увертюры, симфонию C-dur, семь композиций к гетевскому «Фаусту», кантаты и первую оперу «Свадьба» (три отрывка).

С 1833-1834 гг. начинается новая полоса в жизни и работе Вагнера. Он пишет оперу «Фей» (по пьесе Гоцци «Женщина-змея») — свое первое законченное, но не исполненное на сцене музыкально-драматическое произведение в духе немецких сказочно-романтических опер.

В 1834 г. Вагнер поступает на службу в Магдебургский городской театр в качестве «музыкального директора». Здесь он сочиняет несколько оркестровых произведений (увертюра «Колумб», фрагменты второй симфонии E-dur), обнаруживая все более глубокое увлечение симфоническим творчеством Бетховена.

«Магдебургские» годы показывают важный перелом, наступивший в идейно-художественных взглядах Вагнера под влиянием «Молодой Германии». Его преклонение перед немецкой романтической оперой уступает место резко-критическому отношению ко всей новой немецкой музыке и неумеренному восхвалению итало-французского музыкального театра.

Ярким выражением этого перелома является первая музыкально-критическая статья Вагнера под заглавием «Немецкая опера», напечатанная в 1834 г. в одной из лейпцигских газет.

В этой статье Вагнер упрекает немецких оперных композиторов (и в частности Вебера) за «неумение обращаться с пением», за то, что их «таланты недостаточно глубоки для завоевания области драмы». Особенно резко Вагнер критикует «Эврианту», считая, что

<sup>1</sup> Известно, что Вагнер прибил на дверях своего дома в Байрейте избретенный им самим герб с изображением коршуна (по-немецки коршун — Geier).

Вебер в этой опере мелочен и слишком робок, что он «подчеркивает незначительные детали и этим дробит общее целостное впечатление».

Но в конце статьи «Немецкая музыка» есть и более существенное место. Вагнер пишет, что «мы должны схватить нашу эпоху во всей ее непосредственности и уловить те новые формы, которые нам диктует сама жизнь»<sup>1</sup>. Это уже не дань моде, не преходящее влияние идей «Молодой Германии», а глубокая убежденность прогрессивного художника в неразрывной связи искусства и общественной жизни. И во всей своей творческой практике Вагнер всегда будет тверд в этом мнении.

Под влиянием антиромантических взглядов «Молодой Германии» Вагнер отбрасывает мысль о постановке «Фей», как оперы типично немецко-романтической по сюжету и музыкальному выражению, и пишет оперу «Запрет любви» (на сюжет комедии Шекспира «Мера за меру»), подражая итальянским и отчасти французским комическим операм. После первого же неудачного представления в 1836 г.<sup>2</sup> опера снимается с репертуара и больше никогда при жизни Вагнера не возобновляется.

В Магдебурге Вагнер женился на драматической актрисе Минне Планер и вместе с ней переехал сперва в Кенигсберг, а затем в Ригу.

В Риге Вагнер занимал должность «музыкального директора» в оперном театре в течение двух лет (с весны 1837 г. по весну 1839 г.). Здесь он осуществил ряд оперных постановок, но сам сочинял мало. То направление, по которому он шел в «Запрете любви», привело его в тупик. Он чувствовал, что начинает подражать Адаму и другим модным, но поверхностным французским оперным композиторам.

Тогда Вагнер решил резко изменить свой оперный стиль и принялся за написание героической оперы в манере парижской Grand Opéra. Он облюбовал сюжет романа Бульвера «К о л а д и Р и е н ц и», составил из него пятиактное оперное либретто и начал сочинять музыку<sup>3</sup>.

Естественно, что поставить такую историко-героическую оперу Вагнер мечтал в Париже. И летом 1839 г. он с женой отправился

---

<sup>1</sup> Цитировано по сборнику избранных статей Вагнера под ред. проф. Р. Грубера (М. 1935).

<sup>2</sup> Под названием «Паломница из Палермо», так как слова «Запрет любви» казались цензуре слишком вольными.

<sup>3</sup> Краткое изложение либретто «Риенци»:

Риенци, возглавляющий борьбу римского народа против патрициев, добивается победы и получает звание «народного трибуна». Но торжество Риенци недолговечно. Против него организуется заговор духовенства и нобилей (знатных), во главе которых становится Адриано, сын убитого патриция Колонны. Адриано влюблен в сестру Риенци — Ирону, но последняя отвергает его любовь, узнав, что он враг ее брата. Заговорщики поднимают против Риенци римскую чернь, которая разбивает дворец Риенци. Трибун обращается к народу с речью, но подстрекаемая нобилем толпа поджигает дворец. Адриано бросается в пламя, чтобы спасти Ирону, и погибает вместе с ней и ее братом.

морем (через Лондон) в блестящую французскую столицу — центр современной оперной культуры.

Однако, несмотря на поддержку всесильного Мейербера, Вагнеру не удалось осуществить постановку «Риенци». Да и жизнь в Париже оказалась вовсе не такой замечательной, какой она представлялась Вагнеру издалека.

Невероятно бедствуя, он впервые ощутил реально все то, что внесла в жизнь искусства капиталистическая система. Бешеная конкуренция, жажда наживы, погоня за дешевой славой, ставка на внешний эффект, расцвет виртуозничества — все это смог оценить молодой голодный Вагнер в Париже. Блестящее, яркочасочное, заманчивое искусство раскрылось перед ним во всей омерзительной «изнанке». Это был великолепный жизненный урок, научивший Вагнера критическому отношению к современности, поставивший перед ним во всю широту вопрос о путях оперы, о необходимости радикальных перемен, реформ.

Вагнер пишет в Париже ряд критических статей. Наиболее значительная из них — «Паломничество к Бетховену», в которой в форме диалога Вагнер резко критикует современное состояние оперы. Он говорит, что модные авторы парижских опер похожи на дамских портных, а не на драматических композиторов. Он называет современную оперу «блестящей ложью», «позлащенной чепухой», «засахаренной скукой».

Все это решительно отличается от восхваления итальянской и французской оперных школ в ранее указанной немецкой статье о немецкой опере.

Зато теперь Вагнер начинает все с большей теплотой говорить о немецких музыкантах<sup>1</sup>. В нем развивается тоска по родине и желание сочинять немецкие оперы для немецких театров.

В 1842 г. Вагнер покидает Париж и едет в Дрезден. В его портфеле находится не только законченная партитура «Риенци», но и еще одна вполне завершенная опера — «Летучий голландец», идея которой пришла во время переезда по бурному северному морю из Риги в Лондон. Кроме того, были уже сделаны наброски к будущему «Тангейзеру».

В Дрездене Вагнер получает место оперного дирижера и первым делом ставит «Риенци». Успех оказывается блестящим. С громадной энергией Вагнер отдается новым творческим планам.

В январе 1843 г. состоялась премьера «Летучего голландца», после которой Вагнер получил звание королевского саксонского придворного капельмейстера. Опера «Летучий голландец» с полным правом может быть названа рубежным произведением Вагнера. В ней он уже становится на путь оперного реформатора.

Принципиально новые творческие установки Вагнера в «Летучем голландце» делаются особенно заметными при сравнении этой оперы с «Риенци».

В последней Вагнер, если не просто подражает Спонтини и

<sup>1</sup> Об этом можно судить по его статьям «Конец немецкого музыканта в Париже», «О немецкой музыкальной жизни», «Фрейшютц».

Мейерберу, то все же создает произведение определенного музыкально-театрального жанра («большой» оперы), соблюдая все установившиеся традиции этого жанра.

В «Риенци» — характерный историко-либеральный сюжет, скомпонованный в пятиактном либретто. Музыкальная драматургия «Риенци» раскрывается в сопоставлении определенных вокальных номеров (сольных и ансамблевых) и больших смешанно-хоровых сцен (особенно финалов отдельных актов). Исключительное внимание обращено на спектакль: в оперу введен балет, на сцене происходит сражение, в последнем действии показан пожар дворца и гибель в пламени главных героев (ср. с «Гугенотами» и «Пророком»).

Характерен для «большой» оперы и энергичный музыкальный язык, часто использующий интонации и ритмы военных и торжественных маршей. Лучшие образцы маршей и гимнов отобраны в известной увертюре — блестящей, но довольно поверхностной. Во всяком случае в оркестровке Вагнер обнаруживает уже значительное мастерство, прибегая к ярким тембровым эффектам в сопоставлении различных инструментальных групп.

«Летучий голландец» — опера совершенно иная. Самое либретто его построено не по чужому литературному произведению, а на основе народной легенды<sup>1</sup>. С этих пор Вагнер выступает всегда автором музыки и текста, осуществляя идеал соединения в одном лице поэта, драматурга и композитора.

Обращаясь к миру народных легенд, Вагнер становится снова художником-романтиком. Но романтика «Летучего голландца» далека от романтики «Фей».

«Летучий голландец» — последний яркий образец в немецкой опере первой половины XIX в. «демонической романтики» или «романтики ужасов и привидений». Особенно подходит к опере Вагнера немецкий термин «Schicksals-Romantik» («романтика судьбы или рока»). Это направление в немецком романтическом театре (и вообще в немецком романтическом искусстве) очень распространено. Не только в «Летучем голландце», но, как увидим ниже, и в дальнейших операх Вагнера идея «рока» играет громадную роль, выражая существенную сторону его мирозерцания.

Работая над «Летучим голландцем» в Париже, Вагнер глубоко

---

<sup>1</sup> С содержанием этой легенды Вагнер познакомился по одному из рассказов Гейне. В либретто оперы она изложена в общих чертах следующим образом: норвежский капитан Даланд встречает на берегу таинственного незнакомца, который просит его о гостеприимстве. Даланд возвращается вместе с гостем домой. Дочь Даланда Сента, вспоминающая в балладе о несчастном, проклятом небом «моряке-скитальце», портрет которого висит в ее комнате, внезапно узнает в прибывшем с отцом незнакомце черты легендарного «летучего голландца». Она потрясена встречей, тающей в себе «роковой» смысл. Сента должна быть той жертвой, беззаветная любовь и смерть которой спасут вечного скитальца от проклятия. Голландец снова отплывает на своем черном корабле, обреченный на бесконечное блуждание по морям. Но Сента бросается в морскую пучину, и корабль Голландца гибнет в волнах. Скиталец находит, наконец, в смерти искупление своих грехов.

переживал трагедию своего героя, чувствуя какое-то символическое сходство его судьбы со своей. Это настроение «скитальца», необычайно типичное для немецких романтиков, определило весь музыкально-драматический колорит оперы Вагнера и все ее идейно-художественное содержание.

Наиболее ярки в музыкально-драматическом отношении те сцены «Летучего голландца», которые связаны с образом самого таинственно-мрачного героя и морской стихией. Это — ария голландца в первом действии, центральный дуэт его с Сентой во втором действии (финал), песни матросов, а также оркестровая увертюра.

Последняя, являясь великолепной программно-симфонической картиной, подчеркивает громадное значение нескольких «лейтмотивов», проходящих через всю оперу. Таковы: фанфарный мотив голландца, начинающий увертюру, мотив «искупления» Сенты и мотив томительного неопределенного «предчувствия» (прим. 130а, б, в).

Вагнер „Летучий Голландец“  
Мотив Голландца.



Мотив „Искупления Сенты“



Мотив „томления“ и „предчувствия“



Основным музыкальным «номером» оперы является баллада Сенты<sup>1</sup>, раскрывающая не только образ главной героини музыкальной драмы, но и всю идею оперы — идею искупления греха через любовь и жертву.

В балладе Сенты, передающей содержание легенды о «моряке-скитальце», сконцентрированы все основные лейтмотивы оперы.

<sup>1</sup> Вагнер первоначально назвал «Летучего голландца» — «драматической балладой».

Значительность баллады акцентируется предшествующей хоровой песней девушек (так наз. «песня прялки»), в которой все время в ровном движении веретена звучит томительный мотив смутного напряженного ожидания.

Сцена девушек, баллада Сенты и последующий дуэт Сенты и голландца (не говоря о бледном музыкально-драматическом образе Эрика — жениха Сенты) позволяют не только высоко оценить всю центральную картину оперы, но и установить ее роль в драматическом развитии Вагнера, как начала нового значительнейшего идейно-художественного этапа.

Начав с романтической оперы «Феи», Вагнер как бы снова вернулся к романтической опере в «Летучем голландце». Но это «возвращение» было на самом деле результатом сложного пути художника через творческое преодоление господствующих жанров итальянской («Запрет любви») и французской («Риенци») опер.

Таким образом, «Летучий голландец» — не возвращение к исходному моменту, а завершение первого «круга» в художественном развитии Вагнера-драматурга и начало нового этапа его творческого пути. Этот новый этап охватывает 40-е гг., приводя Вагнера к революции и к непосредственному осуществлению оперной реформы.

### 3. 40-е гг. в жизни и творчестве Вагнера. Вагнер и немецкая революция 1849 г. «Тангейзер» и «Лоэнгрин» — две романтические героико-рыцарские оперы Вагнера 40-х гг. «Лоэнгрин» как завершение второго «круга» творческого развития Вагнера на пути его к созданию музыкальной драмы.

40-е гг. ознаменовались усилением тяги немецких композиторов к рыцарско-легендарной романтической опере. Мечтая о героическом искусстве и не видя вокруг себя вдохновляющих творческую фантазию героев, немецкие оперные композиторы обращаются к рыцарским сюжетам, к старинным легендам о подвигах и победах. Но и рыцари в немецких романтических операх оказывались такими же беспочвенными мечтателями-идеалистами, как и сами композиторы-романтики.

Оперные рыцари-герои очень много переживали и очень мало боролись. Они были вестниками судьбы, а не защитниками угнетенных; они возмущались несправедливостью, людской жестокостью и в негодовании — отворачивались от людей, уходили от них, становились либо отшельниками, либо поэтами.

Так ушел от людской клеветы рыцарь Адоляр в «Эврианте» Вебера, так ушел скитаться рыцарь Тангейзер, так унесся в небеса рыцарь Лоэнгрин.

Два последних рыцаря — герои опер Вагнера. Композитор не только отдал дань немецкой романтико-рыцарской опере, но создал в этом характерном для 40-х гг. жанре ярчайшие произведения.

В личной жизни Вагнера произошло в эти годы много событий. К ним надо отнести: перенос в 1844 г. праха Вебера из Лондона

в Дрезден и придание всей церемонии характера национальной общественной демонстрации; дирижирование в 1846 г. девятой симфонией Бетховена; постановку в переработанном виде «Ифигении в Авлиде» Глюка; увлечение философскими работами Фейербаха; вступление в 1848 г. в число членов «Союза родины»; участие в дрезденском восстании (май 1849 г.) и бегство в Швейцарию после поражения революции.

Оперное творчество Вагнера после постановки «Летучего голландца» развилось чрезвычайно энергично. Страстная мечта о реформе музыкально-драматического искусства воплощалась в различных оперных планах.

В 1845 г. Вагнер заканчивает партитуру «Тангейзера» и набирает либретто «Лоэнгрина». Параллельно возникают мысли о «Мейстерзингерах», о «Кольце Нибелунга», которые осуществляются на практике много лет спустя.

Премьера «Тангейзера» состоялась в Дрездене осенью 1845 г. Весной 1848 г. заканчивается партитура «Лоэнгрина», но постановка оперы отодвигается наступающими революционными событиями. Наброски новых опер «Фридрих Барбаросса» и «Иосиф из Назарета» также остаются без движения.

Участие Вагнера в немецкой революции на стороне восставшего народа явилось естественным завершением всего его идейного развития, как художника-гражданина. Мысли о реформе оперного искусства привели Вагнера к мыслям о реформе общественного устройства. Но все эти мысли не отличались ни четкостью, ни твердостью. И это тоже было вполне естественно для мелкобуржуазного художника-романтика, чувствующего и сознающего пороки капиталистического общества, но не отдающего себе отчета в реальной расстановке классовых сил и легко переходящего от уверенности в легкой победе к неверию в возможность «изменить мир», к мрачному пессимизму.

Вагнер скрылся от преследования саксонской полиции за границу. Лист достал ему необходимый паспорт, и Вагнер поселился в одном из крупнейших швейцарских городов Цюрихе, на берегу красивейшего озера.

Начались столь знаменательные в идейно-творческом пути Вагнера «годы изгнания».

Основной художественной продукцией Вагнера в 40-е годы (после «Летучего голландца») явились две названные оперы — «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Обе они написаны Вагнером на собственный текст по различным вариантам средневековых германских и романских сказаний; обе они относятся по сюжету и по характеру музыки к жанру немецких романтических рыцарско-легендарных опер со «сквозным» музыкально-драматическим действием (без разговорных диалогов).

Однако «Тангейзер» и «Лоэнгрин» — оперы, писавшиеся не одновременно, а одна за другой, на протяжении 3-4 лет, — несколько отличаются по своему музыкально-драматическому стилю.

В «Тангейзере»<sup>1</sup> основная идейно-драматическая коллизия показана в противопоставлении двух «миров» — мира чувственности, греховности (в образе Венеры) и мира духовности, чистоты (в образе Елизаветы). Не только эта коллизия характерна для немецких романтиков, но и положение главного героя (рыцаря), мечущегося между грехом и раскаянием, между Венерой и Елизаветой, и не находящего нигде успокоения. Только смерть является искупительницей для Тангейзера; но раньше его должна умереть Елизавета, беззаветная любовь которой и является залогом искупления.

Таким образом, идея искупления через жертвенную любовь раскрыта в «Тангейзере» более полно и драматично, чем в «Летучем голландце». Однако моральный вывод из нее (победа духа над телом) не кажется убедительным. Сам Вагнер в позднейшей (Париж 1861) редакции «Тангейзера» резко изменил некоторые сцены оперы, чтоб подчеркнуть силу чувственности своего героя и его ненависть к холодному и жестокому «святому» Риму.

В музыкально-драматическом плане основная идея «Тангейзера» получает типичное выражение. Уже в знаменитой увертюре противопоставлены темы хора паломников и греховных соблазнов «грота Венеры». В дальнейшем это противопоставление дается на более широкой драматической основе.

Если в «Летучем голландце» центральной сценой оперы являлась сцена Сенты и ее встречи с голландцем (хор прялок, баллада, дуэт), то в «Тангейзере» такой центральной сценой является сцена «состязания певцов» (рыцарей-миннезингеров). Именно здесь Тангейзер выступает с прославлением земных чувств и наслаждений, вызывая всеобщее возмущение придворных и ужас Елизаветы. Именно здесь происходит перелом драмы Тангейзера, связанный с его паломничеством в Рим за «отпущением грехов».

В музыкальных образах «Тангейзера» не трудно найти сходство с образами других немецких романтических опер. Это относится прежде всего к «рыцарской» теме Тангейзера, напоминающей «рыцарские» же темы опер Вебера (прим. 131 а, б).

Указанные ранее темы паломников, грота Венеры, песни Тангейзера могут быть названы «лейтмотивами», подобно «лейтмотивам» Адоляра, Сенты и т. д. Но лейтмотивы как система музы-

---

<sup>1</sup> Краткое изложение либретто «Тангейзера»:

Рыцарь-миннезингер Тангейзер попадает во время своих скитаний в царство Венеры. Несмотря на все очарование и соблазны богини любви и красоты, Тангейзер покидает «грот Венеры» и направляется в Вартбург, где ждет его Елизавета — племянница ландграфа. В Вартбурге Тангейзер выступает на состязании певцов-рыцарей. Но его прославление в страстном гимне чувственной любви и богини Венеры вызывает негодование благочестивых рыцарей. Глубоко оскорбленная Тангейзером Елизавета, однако, защищает его от рассвирепевших рыцарей и настаивает, чтоб он отправился с паломниками в Рим для покаяния и получения от папы отпущения грехов. Суровый папа проклинает Тангейзера. Возмущенный жестокостью церкви, рыцарь склонен снова пасть в объятия манящей его Венеры. Но он видит похоронную процессию: это проносят тело Елизаветы, умершей от горя. Смерть невинной девушки потрясает Тангейзера. Он падает у ее гроба. Смерть очищает его от всех пороков и прегрешений.



а) Вагнер „Тангейзер“

131

Handwritten musical score for Wagner's 'Tannhäuser'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voice. The score is marked with '131' on the left.

б) Вебер „Эврианта“

Handwritten musical score for Weber's 'Euryanthe'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voice. The score is marked with 'б)' on the left.

кально-сценического мышления, как метод музыкально-драматического развития, используются впервые лишь в «Лоэнгрине».

Поэтому «Лоэнгрин», хотя и называется еще по жанру «романтической оперой», на самом деле по характеру музыкально-композиционного развития может уже считаться первой вагнеровской музыкальной драмой. Подобно тому как «Летучий голландец», завершая первый «круг» творческого развития Вагнера (30-е годы), подготовил собою новый этап его оперного пути, так «Лоэнгрин», завершая второй «круг» творческого развития Вагнера (40-е годы), подготовил собою новый этап создания зрелых реформаторских «музыкальных драм».

«Лоэнгрин» закончил не только большую полосу в оперном творчестве Вагнера, но и весь «предмартовский» период в истории немецкой романтической оперы.

Решительный скачок в творческом развитии Вагнера наступит после создания «Лоэнгрин», после мартовской революции — уже в 50-х гг.

«Лоэнгрин», как и «Тангейзер», — героико-романтическая рыцарско-легендарная «большая» опера. Ее сюжет взят Вагнером из средневекового французского сказания, переработанного одним из немецких поэтов-миннезингеров. При создании либретто Вагнера интересовала идейно-философская сущность народного мифа, его глубоко символическое «зерно»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Краткое содержание либретто «Лоэнгрин»:

Рыцарь Фридрих Тельрамунд, побуждаемый своей женой — злой колдуньей Ортрудой, клеветает на дочь умершего герцога Эльзу, публично обвиняя ее в братоубийстве. Спасти Эльзу может лишь тот, кто выступит на поединке против Тельрамунда. Неожиданно появляется таинственный рыцарь Лоэнгрин. Он плывет на челне, влекомом лебедем. Лоэнгрин побеждает Тельрамунда, но дарит ему жизнь. Король объявляет Эльзу невестой Лоэнгрин. Последний ставит условием, чтоб она не пыталась уз-

Рыцарь Лоэнгрин — крайнее выражение образа «романтического героя». Он — носитель высокой христианской морали, мистическое существо, пришедшее к людям, чтоб исправить их, чтоб устранить все пороки и несправедливости. Но Лоэнгрин — меньше всего боец. Его миссия обречена на неудачу. Такова судьба.

Можно ли удивляться, что, придя к революции с таким настроением, Вагнер не оказался крепким и выдержанным борцом за революционную перестройку общества. Судьба Лоэнгринана — это судьба самого Вагнера, выраженная в символически-художественном образе.

Как уже сказано, «Лоэнгрин» — громадный шаг Вагнера к оперной реформе. Идея лейтмотивного развития музыкального содержания драмы получила в «Лоэнгрине» законченное толкование. Оркестр, которому поручено последовательное раскрытие этого содержания, становится основой музыкальной драматургии. Симфонизм — как ведущая тенденция развития музыкального мышления зрелого Вагнера — вступает в свои права.

Характерно, что в «Лоэнгрине» Вагнер отказывается от большой оркестровой увертюры, заменяя ее вступлением (Vorspiel). Вступление к «Лоэнгрину» раскрывает художественно-философскую идею произведения не в противопоставлении сонатно-симфонических тем (главной и побочной партии сонатного *allegro*), а в развитии системы лейтмотивов, приобретающих значение звуковых символов.

Во вступлении к «Лоэнгрину» проходят те важнейшие лейтмотивы оперы, которые характеризуют Лоэнгринана как «посланца Грааля»: все они интонационно-ритмически связаны между собой. Поэтому их развитие не является развитием через контрастное противопоставление, а развитием вариационным, исходящим из принципа монотематизма. Вступление к «Лоэнгрину» — прекрасная звуковая картина, единая по музыкальному образу-настроению и колориту<sup>1</sup>.

Если вступление к «Лоэнгрину» дает единый музыкальный образ как выражение основной идеи оперы, то в самой музыкаль-

---

нать его имя. Ортруда и Тельрамунд продолжают свои козни. Они высмеивают Эльзу за то, что она не знает, кто является ее будущим мужем. В конце концов в брачную ночь Эльза не может превозмочь мучений неизвестности и обращается к Лоэнгрину с роковым вопросом. В то же время Тельрамунд нападает с заговорщиками на безоружного рыцаря. Лоэнгрин мгновенно поражает Тельрамунда на смерть. Эльза падает в обморок. Лоэнгрин, приведенный в отчаяние коварством людей, открывается перед королем и всем народом в своей тайне: он послан на землю с неба, где существует мифическое братство рыцарей святого Грааля. Небесные рыцари спускаются на землю, чтоб свершать подвиги добра и справедливости. Но они возвращаются в свое царство Грааля, как только кто-либо попытается узнать их имя. Уже приближается за Лоэнгрином челн, который влечет лебедь. Но в последний момент лебедь превращается в брата Эльзы, заколдованного Ортрудой, а челн подхватывает голубь и уносит вместе с рыцарем в небеса.

<sup>1</sup> Следует отметить поразительно тонкую «воздушно-светлую» оркестровку этого «форшпиля», приобретающую ослепительную яркость в момент кульминации.

ной драме ее идейно-художественное содержание раскрывается на противопоставлении контрастных образов: с одной стороны — Лоэнгрин и Эльзы, с другой — Тельрамунда и Ортруды. Здесь сходство с музыкально-драматической концепцией «Эврианты» очевидно.

Система лейтмотивов развита в «Лоэнгрине» очень широко. Лейтмотивы Лоэнгрин и Эльзы резко отличны от лейтмотивов Тельрамунда и Ортруды. Это не столько лейтмотивы действующих лиц, сколько связанных с ними мыслей, чувств, намерений, действий. Таковы лейтмотивы Лоэнгрин-посланца Грааля (а) и рыцаря (б), «божьего суда» (в), запретного вопроса — тайны Лоэнгрин (г), обречения Эльзы (д) (прим. 132 а, б, в, г, д).

Вагнер „Лоэнгрин“

а) 132

б)

в) Тромб.

г) Англ. рожок

д)

Чтоб представить с большей ясностью, какую роль играют лейтмотивы в музыкально-драматическом развитии отдельных сцен, приведем один пример — драматичнейший момент всей оперы. Эльза преступила запрет: она требует у Лоэнгрин раскрытия его тайны. Коварный Тельрамунд падает, сраженный мечом Лоэнгрин, но рыцарь уже не может остаться среди людей, миссия его окончена. Судьба свершилась... (прим. 133).

Медленно Вагнер. „Лоэнгрин“

133

в-чель

*pp* *pp*

Лоэнгрин

Го - ре, те - перь сча - сти - ю ко - нец

*pp* *z* *pp*

Кл.

*p*

Гоб.

*rit p* *pp*

Эльза:

Все - выш - ний бог, спа - си ме - ня!

*p*

Лознгрик:

Не - он те е - го, и пусть ко - роль судит нас!

The first system of the musical score features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a rhythmic bass line and a more complex upper line with chords and melodic fragments. Dynamics include *ff* and *p*.

The second system continues the piano accompaniment. It features a bass line with a steady eighth-note rhythm and an upper line with chords and melodic lines. Dynamics are marked as *dim.*, *più p*, and *pp*.

The third system shows the piano accompaniment continuing with a similar rhythmic pattern. The upper line features more complex chordal structures and melodic lines. Dynamics include *pp*.

The fourth system begins with a vocal line on a single staff, labeled "Вчель" (The Bee), and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment has a rhythmic bass line and an upper line with chords. Dynamics include *p*, *ff*, and *dim.*. The word "Дерев" (The Tree) is written above the vocal line.

The fifth system continues the piano accompaniment with a rhythmic bass line and an upper line with chords and melodic lines. Dynamics include *p*.

The sixth system shows the piano accompaniment continuing with a rhythmic bass line and an upper line with chords and melodic lines. Dynamics include *mf*, *dim.*, *p*, *più p*, and *pp*.

Эта замечательная сцена (вернее окончание большой сцены Лоэнгрина и Эльзы) предшествует последней картине оперы, в которой происходит развязка всего действия (признание Лоэнгрин и его «вознесение» в царство «небесных рыцарей»). Приведенная сцена показывает, насколько значительна оркестровая партия оперы, как развивается вагнеровский «драматический симфонизм», какой своеобразный выразительный мелодически-декламационный характер приобретает вокальная сторона.

По приведенной сцене можно судить и о новизне музыкальной речи Вагнера вообще. Типичные для романтиков гармонические формы (чередования одноименных минорных и мажорных созвучий, свободное пользование различными видами «внезапных» каденций, значительность «органных пунктов») сочетаются с тонкой мелодической фигурацией. Исключительно выразительны приемы оркестровки, основывающиеся на глубоко индивидуальном толковании тембровых свойств отдельных инструментов и их групп.

В музыкально-драматической композиции «Лоэнгрин» (как и в «Тангейзере») отсутствуют отдельные законченные «оперные» номера. Действие строится по сценам, внутри которых можно различить и монологи, и диалоги, и оркестровые эпизоды-картины.

Следует отметить из вокальных монологов прощание Лоэнгрин с лебедем в первом действии и рассказ Лоэнгрин в конце оперы, построенный на том же лейтмотивном материале, что и вступление. Из оркестровых эпизодов наиболее известен «Свадебный марш».

Первое представление «Лоэнгрин» состоялось в 1850 г. в Веймаре под управлением Листа. Замечательная музыка оперы не могла скрыть драматических недостатков: вялости в развитии действия, статичности отдельных сцен. Эти недостатки остались и в последующих музыкальных драмах Вагнера. Все более драматичной становилась симфоническая музыка Вагнера, все более безжизненным оказывался его театр.

#### **4. Годы «швейцарского изгнания». Работа Вагнера над оформлением его общеэстетических и музыкально-драматических принципов.**

**«Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма» — важнейшие теоретические труды Вагнера первых лет эмиграции.**

Пережив в мартовские дни величайшее революционное воодушевление, испытав вслед за этим глубину поражения, чувствуя себя политическим эмигрантом, Вагнер в швейцарской тишине мог осмыслить все промчавшиеся события, подойдя к ним с историко-философской и эстетической точек зрения. Придя к революции от искусства, Вагнер теперь вернулся от революции к искусству, все больше проникаясь идеями о необходимости его коренных реформ.

В течение первого года жизни в Цюрихе Вагнер пишет несколько брошюр, в которых рассматривает прошлое и будущее искусства в его связи с общественной жизнью и этическими задачами, стоящими перед ним. Наиболее значительны из этих работ две — «Ис-

кусство и революция» и «Художественное произведение будущего».

В первой из этих брошюр Вагнер пытается «установить, что искусство — продукт социальной жизни»<sup>1</sup>. Он рассматривает положение искусства в античной Греции, в эпоху «господства христианства» и при капитализме. Искусство античной Греции представляется Вагнеру идеальным. «Греческий дух — пишет он — в эпоху своего расцвета в политическом и художественном отношении... нашел свое лучшее выражение в Аполлоне, ставшем действительно верховным и национальным божеством эллинов. Образ Аполлона, воплощенный в творениях живого реального искусства — вот искусство греческого народа во всей его недосыгаемой правдивости и красоте».

Христианство Вагнер считает органически враждебным искусству, так как оно заставляет человека отказаться от смелого творчества, убивая в нем «волю к созданию художественных произведений», запрещая ему наслаждаться «реально осязаемым физическим миром».

«Самой выдающейся отличительной чертой всех веков христианства, вплоть до наших дней — по мнению Вагнера — является лицемерие». Лицемерие проникло и в то искусство, «которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир». «Его истинная сущность, говорит Вагнер, — индустрия, его эстетический предлог — развлечение для скучающих».

Современное драматическое искусство Вагнер сравнивает с древнегреческим. «Оно как будто являет собой расцвет нашей цивилизации, подобно тому как греческая трагедия характеризовала апогей греческой духовной культуры. Но этот видимый расцвет есть пустоцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного».

Свидетельством разложения современного театрального искусства Вагнер считает «его подразделение на драму и оперу, в результате чего у драмы отнимается идеализирующая, обобщающая выразительность музыки, а опере в корне отказывают в сущности и великом значении истинной драмы».

Так Вагнер от общих социальных вопросов искусства переходит к специально интересующей его проблеме музыкальной драмы как синтетической формы искусства.

Вагнер заканчивает свою знаменитую брошюру указанием на демократичность истинного искусства и утверждением, что будущее великое всечеловеческое искусство может принести только революция.

«Только великая революция всего человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить истинное искусство; ибо только революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но еще более прекрасным, благо-

---

<sup>1</sup> Все последующие цитаты приведены по переводу «Искусство и революция» в сборнике избранных статей Вагнера под ред. проф. Р. Грубера.

родным и всеобъемлющим, то, что она вырвала и поглотила у консервативного духа предшествовавшего периода красивой, но ограниченной культуры».

Каким должно быть, по представлению Вагнера, это будущее истинное искусство, можно узнать из его второй работы «Художественное произведение будущего».

В ней Вагнер стремится доказать, что «настоящее искусство тяготеет к обобщению, к синтезу... Высшим общим искусством является драма: она достигает своей полноты лишь в том случае, если в ней каждый вид искусства представлен наиболее интенсивно. Настоящая драма мыслима лишь как происшедшая из общей тенденции всех искусств к самому непосредственному общению с массой: каждое отдельное искусство может сделаться доступным для общего понимания лишь через общение, в драме, с другими искусствами, ибо цели отдельного искусства могут быть достигнуты в полной мере лишь при условии его совместного действия с другими искусствами»<sup>1</sup>.

Таким образом, демократическое искусство будущего — это органический синтез всех искусств в драме. Вагнер пришел к этому утверждению в результате последовательной критики всех основных исторических этапов искусства, наиболее отрицательно оценивая искусство капиталистического общества. В этом сказались влияние революционных идей, стремление к реформе драматического искусства на демократических основах.

Более развитую форму реформаторские взгляды Вагнера-драматурга получили в его крупнейшем исследовании «Опера и драма», написанном в 1850-1851 гг., вслед за указанными брошюрами.

«Опера и драма» представляет собою итог всех размышлений Вагнера о задачах и путях музыкального театра. В этой объемистой книге Вагнер прослеживает всю историю оперного искусства, начиная с его зарождения в Италии на рубеже XVI-XVII вв., и приходит к заключению о постепенном вырождении его и о необходимости срочной коренной перестройки.

Главный порок оперного жанра Вагнер видит в том, «что средство выражения (музыка) сделано целью, а цель выражения (драма) — средством».

Поэтому и задачей оперной реформы Вагнер считает установление правильного взаимоотношения между музыкой и драмой. Это правильное взаимоотношение зависит от того, смогут ли музыкант и поэт не ограничивать друг друга. «Если они пожертвуют друг другу всем — пишет Вагнер, — тогда рождается драма в высшей ее полноте». Законченная формулировка Вагнера о сочетании в драме поэзии и музыки сводится к тому, что музыкальное выражение должно проникнуться поэтическим намерением. Но последнее станет действительно художественным лишь тогда, когда будет способно осуществиться музыкальными средствами.

<sup>1</sup> Русский перевод см. в «Русской музыкальной газете» за 1897-98 гг.



Поэтому Вагнер требует, чтоб поэт и композитор слились в одном лице. Далее он требует, чтоб в новой драматической мелодии «музыкальное выражение было строго обусловлено словесным стихом, соответственно чувственным и логическим его свойствам». Наконец, особенное условие Вагнер ставит симфоническому оркестру в драме.

«При своей способности выражать то, чего нельзя передать словами, оркестр предназначается главным образом к тому, чтобы выражать драматический жест, пояснять его и до некоторой степени создавать даже возможность его проявления. Таким образом все то в жесте, что не может быть выражено словом, должно стать нам вполне понятным при посредстве его языка. Оркестр должен, следовательно, принимать непрерывное участие в действии, его мотивах и выражении; и его проявление само по себе принципиально не должно иметь никакой заранее определенной формы; свою выразительнейшую форму оно принимает соответственно своему значению, благодаря своему непосредственному участию в драме и слиянию с нею... Выражая наиболее соответственно тончайшую индивидуальность драматического мотива, оркестр, в силу этого, должен отвлекать внимание от себя, как от одного из средств выражения, и естественно направлять его на предмет выражения»<sup>1</sup>.

Из этой цитаты видно, какую громадную роль отводил Вагнер в музыкальной драме оркестру, как подготавливал он симфонию и музыку музыкальной драмы.

Таким образом, реформаторские взгляды Вагнера, как поэта и композитора-драматурга, получили в его главных теоретических работах довольно законченное выражение. Он построил свою эстетическую систему, в которой нетрудно заметить также влияние идей утопического социализма и анархизма.

Теоретические положения Вагнера далеко не всегда соответствуют его художественной практике. Замечательный автобиографический документ «Обращение к друзьям» (1851), в котором Вагнер старается правдиво изобразить свой творческий путь до работы над «Лоэнгрином» включительно, во многом содержательнее и интереснее его вычурных, несколько абстрактных и методологически шатких «философских» рассуждений. И в последующих музыкально-драматических произведениях идейно-художественные установки и реформаторские позиции Вагнера раскрылись несравненно полнее, чем в его трактатах.

Тем не менее, рассмотренные выше литературно-эстетические работы Вагнера остаются важными памятниками его творческой перестройки. Только после их написания он смог приняться за работу над новыми музыкальными драмами; только осмыслив свои художественные намерения, он мог приступить к созданию своего величайшего творения — тетралогии «Кольцо нибелунга».

---

<sup>1</sup> Цитаты из «Оперы и драмы» приводятся по русскому переводу изд. Юргенсона, М. 1906.

5. Музыкально-драматическая тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга». Основная социально-художественная идея «Кольца», ее возникновение, формирование и постепенное видоизменение. Влияние перелома в мировоззрении Вагнера на идейно-художественную концепцию «Кольца». Содержание тетралогии в законченном виде и ее музыкально-драматический стиль.

Идея создания музыкальной драмы на основе германско-скандинавского мифа о нибелунгах<sup>1</sup> зародилась у Вагнера в середине 1848 г. Образ идеального народного героя Зигфрида, близкого к природе, лишённого всех пороков цивилизации, не знающего чувств страха, зависти, жадности, полного сил и стремящегося к подвигам, захватил воображение Вагнера. Он увидел в Зигфриде величайшего революционера, призванного перестроить весь мир, но погибающего в борьбе с людскими пороками и очищающего своей смертью путь для будущей светлой и свободной жизни всего человечества.

В образе Зигфрида, как и во всей первоначальной концепции «Кольца нибелунга», заметно сказывается влияние социалистических и анархических учений, а также философии Фейербаха.

Золото Рейна, из которого выковано «волшебное кольцо», представлялось Вагнеру символом капитализма, обладающего громадной разрушительной силой. Мрачное царство нибелунгов — современный порочный цивилизованный мир, в котором властвует золото, обрекающее всякого, владеющего им, на проклятие.

Зигфрид должен был спасти человечество от власти золота. Он спасал его, погибая сам в борьбе с могучей и жестокой силой. Таким образом, идея «искупления смертью» присуща была новому произведению Вагнера с самого начала.

Вагнер разработал в 1848 г. трехактную драму «Смерть Зигфрида», но затем решил предпослать этой драме еще одну, разъясняющую появление героя. В 1851 г., после окончания основных теоретических работ, он пишет текст драмы «Молодой Зигфрид».

Но и это произведение Вагнера не удовлетворило. Он понял необходимость подвести под него более широкую философско-символическую базу, опираясь на сюжет мифа о нибелунгах. В 1852 г. был окончен стихотворный текст всей громадной тетралогии, включившей в себя обе ранее написанные драмы о Зигфриде в переработанном виде.

Все произведение было впоследствии озаглавлено следующим образом: «Торжественное сценическое представление для трех дней и одного вступительного вечера». В него входили четыре музыкальные драмы: «Золото Рейна» (пролог), «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Изложение либретто см. ниже на стр. 434.

<sup>2</sup> Общее название тетралогии (или трилогии с прологом) — «Кольцо нибелунга» («Der Ring des Nibelungen») иногда неправильно переводят «Кольцо нибелунгов». Более точен встречающийся до сих пор старый перевод «Нибелунгов перстень».

В 1853 г. был издан полный текст «Кольца нибелунга» и Вагнер принялся за музыкальную композицию тетралогии. В три последующих года были закончены в партитуре первые две драмы «Золото Рейна» и «Валькирия» и написаны в клавире почти два акта третьей («Зигфрид»).

В эти годы Вагнер часто встречался с Листом, много спорил с ним о будущем произведении. Исключительно содержательна переписка двух великих музыкантов, касающаяся многих важнейших вопросов музыкально-драматического искусства, философии, социальных проблем и т. д.

В 1854 г. Вагнер познакомился с модной в то время философией Шопенгауэра по его основному труду «Мир как воля и представление»<sup>1</sup>. Книга эта увлекла Вагнера близостью своих установок его взглядам на искусство и общество, приобретающим все более мрачную пессимистическую окраску.

Философия Шопенгауэра импонировала Вагнеру прежде всего тем, что выдвигала художественное познание перед познанием научным. Искусство Шопенгауэр ставит выше науки, так как оно опирается на интуицию, а не на интеллект. Эта точка зрения, близкая немецкой романтической эстетике, всячески развивается Шопенгауэром и принимает крайне реакционную форму. Он превозносит пассивный, созерцательный интуитивизм, как принадлежность «гения», и противопоставляет «гениального» бессознательно отдающегося интуитивному созерцанию художника «банальному» в своей трезвой рассудочности ученому.

Утверждая примат созерцания над действием, Шопенгауэр строит реакционную «концепцию», в которой превозносится страдание, ибо оно выражает желание, а удовлетворение желания вызывает лишь пресыщение и скуку. Отсюда проистекает общее пессимистическое мировосприятие. Оптимизм же Шопенгауэр рассматривает как горькую насмешку над человеком, обреченным самой природой на страдание.

Естественно, что Шопенгауэровская философия разочарования могла стать популярной только в годы разочарования и в среде разочарованных. Вагнер был как раз одним из разочарованных в своих романтических мечтаниях художников. Он не только сразу увлекся Шопенгауэром, но быстро уверил себя, что ему всегда была близка шопенгауэровская «концепция», выразившаяся между прочим в идее «искупления через жертвенную любовь и смерть».

Действительно, эта идея — как и идея судьбы, «рока» — сближает романтиков с Шопенгауэром. Реакционные черты романтической идеологии и породили в свое время реакционную философию Шопенгауэра, увлекшую в реакционные годы тех художников-романтиков, которые поворачивались от революции к реакции.

Такой процесс происходит в мировоззрении Вагнера. Он глубоко отразился на его творчестве, изменив весь ход работы над «Коль-

<sup>1</sup> Эта книга была издана Шопенгауэром в 1819 г., но внимание на нее обратили только в самом конце 40-х гг. в связи с настроениями, вызванными в бюргерских кругах поражением немецкой революции.

цом», даже прервав на много лет эту работу в связи с переменившейся идейной концепцией всей тетралогии.

Изменения, впрочем, коснулись не столько сюжета «Кольца», сколько трактовки некоторых эпизодов, расстановки акцентов, а также музыкального колорита, настроения, передаваемого оркестром — этим «выразителем невыразимого».

Необычайно выросло значение фигуры главы богов Вотана, в котором и сконцентрировалась вся идея судьбы, обреченности, вся «пессимистическая философия» тетралогии. Вотан во второй половине «Кольца» — не столько «действующее» лицо, сколько лицо «созерцающее». Все герои «Кольца» — его потомки, восстающие против него и обреченные вместе с ним на гибель. Вот почему заключительная часть названа Вагнером не «Смерть Зигфрида», а «Гибель богов»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Краткое содержание либретто «Кольца нибелунга»:

I. «Золото Рейна». На дне Рейна хранится волшебное золото. Кольцо, выкованное из него, дает власть над миром. Но владеющий кольцом должен навеки отречься от любви. Подземный гном (нибелунг) Альберих похищает золото и, проклиная любовь, скрывается с ним в подземное царство (Нибельхейм).

Великаны Фафнер и Фазольт строят для богов новое жилище — Валгаллу. Глава богов Вотан обещал великанам в награду за сооружение Валгаллы богиню юности Фрейю. Но отсутствие Фрейи вызывает быструю старость. Вотан, по совету хитрого бога огня Логе, обещает великанам в обмен на Фрейю волшебное кольцо нибелунга.

Вотан и Логе спускаются в Нибельхейм и обманом овладевают кольцом. Альберих призывает смерть на всякого, кто станет владельцем кольца. Вотан после колебаний отдает кольцо великанам. Они бьются за него. Фафнер убивает Фазольта и скрывается с кольцом в лесной пещере.

Боги во главе с Вотаном торжественно шествуют в Валгаллу. Дочери Рейна плачут о похищенном золотом клade.

II. «Валькирия». Чаща леса. Жилище Хундинга. Его жена Зиглинда дает приют неизвестному молодому страннику, который оказывается врагом Хундинга, убившего его мать и похитившего сестру. Хундинг не может отказать незнакомцу в приюте, но на утро вызывает его на бой.

В беседе с Зиглиндой молодой незнакомец выясняет, что она — его похищенная сестра. Оба они из рода Вельзунгов, происходящего от бога Вотана. Зиглинда узнает в своем госте — брата. Его имя Зигмунд. Зиглинда указывает ему на меч, который вонзил в дерево неизвестный странник (Вотан) и заявил, что тот, кто вырвет меч, станет ее мужем. Зигмунд, чувствуя страсть к Зиглинде, с силой вырывает меч из ствола дерева. Зиглинда падает в его объятия.

На утро происходит бой между Хундингом и Зигмундом. Зигмунд, несмотря на меч Вотана, должен погибнуть, как преступно овладевший своей сестрой — женой Хундинга. Но дочь Вотана — Брингильда стремится вопреки приказанию отца дать победу Зигмунду. Брингильда — одна из валькирий, составляющих небесную свиту своего отца и уносящих на Валгаллу тела убитых героев. Погибший в бою с Хундингом Зигмунд также станет воином валькирий.

Вотан, разгневанный непослушанием любимой дочери, объявляет ей о наказании. Брингильда будет усыплена и покоиться на ложе, пока предназначенный судьбой герой не освободит ее поцелуем от сна. Спящую Брингильду Вотан окружает огнем, чтоб доступ к ней сделать невозможным для простого смертного.

III. «Зигфрид». У спрятанной в лесной чаще Зиглинды родился мальчик-богатырь Зигфрид. Он сын погибшего Зигмунда. Карлик Миме (из рода нибелунгов), приставленный к Зигфриду воспитателем, кует для

«Кольцо нибелунга» оказалось вполне законченным много лет спустя после первого издания текста. Полная партитура тетралогии помечена Вагнером 1874 г., а первая постановка «Кольца нибелунга» состоялась в 1876 г. в специально построенном театре в Байрейте (Бавария). В это время Вагнер не только был возвращен из изгнания, но сделался близким другом баварского короля, его придворным композитором. По своим общественным взглядам Вагнер превратился в законченного реакционера-монархиста, вытравившего из своего сознания последние крупницы былых революционных идей.

Все же именно революционные идеи породили композицию «Кольца нибелунга». Поэтому и рассматривать тетралогию в целом следует в связи с первым периодом работы над ней — периодом кристаллизации основного музыкально-драматического содержания и практического воплощения его большей части.

Либретто «Кольца нибелунга» очень сложно, запутано и в то же время наивно. Не будем останавливаться на его деталях, а обратимся к музыкально-драматической композиции, в которой Вагнер мог проявить как художник все свои реформаторские замыслы.

него меч. Но Зигфрид разбивает его о наковальню и берется сам за ковку нового меча из осколков «нотунга» (т. е. волшебного меча Вотана-Зигмунда). Вооруженный новым мечом, Зигфрид отправляется на подвиги. Он убивает Фафнера, стерегущего в виде дракона кольцо нибелунга, овладевает волшебным кольцом и направляется туда, где спит, окруженная огнем, Брингильда. Вотан преграждает Зигфриду дорогу своим копьем. Но юный герой разрубает копьё своим «нотунгом» и бросается в пламя. Пробужденная поцелуем Зигфрида, Брингильда воспламеняется ответной страстью к молодому богатырю.

IV. «Гибель богов». Три вещи «норны» (богини судьбы) видят, что приближается конец всемогуществу богов и гибель Валгаллы. Зигфрид собирается в путь. Брингильда дарит ему коня. Зигфрид оставляет ей волшебное кольцо нибелунга.

Герой попадает в царство Гунтера, у которого гостит его брат Гаген (сын убитого Альбериха). Гунтер и Гаген замышляют против Зигфрида заговор. Они спаивают его колдовским зельем. Зигфрид забывает о Брингильде и влюбляется в сестру Гунтера — Гутруну. Получив ее в жены, он заключает с Гунтером кровный союз.

Зигфрид обещает Гунтеру помочь похитить Брингильду. Они оба отправляются к ней. Зигфрид одевает шлем, который дает ему внешность Гунтера, проникает в жилище Брингильды, силой отнимает у ней кольцо нибелунга и уводит ее в пещеру, где передает настоящему Гунтеру. В замке объявляют о двух свадьбах. Брингильда возмущена изменой и вероломством Зигфрида и готова отомстить ему. Зигфрид же, находясь во власти зелья, не понимает происходящего.

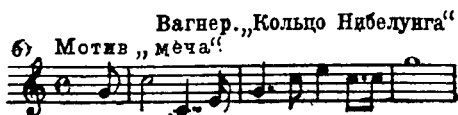
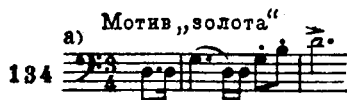
На охоте Зигфриду дают питья, возвращающего память. Он вспоминает Брингильду. Гаген, притворившись оскорбленным за Гунтера, которого, якобы, опозорил Зигфрид, убивает героя ударом копья в спину. Тело Зигфрида приносят во дворец. Гунтер и Гаген бьются за овладение кольцом: Гаген убивает Гунтера, но не может снять кольца с пальца мертвого Зигфрида.

Похороны Зигфрида. На зажженный костер кладут труп Зигфрида. Брингильда бросает в костер кольцо нибелунга и сама вместе с конем бросается в пламя. Волны Рейна заливают костер и смывают волшебное кольцо. Дочери Рейна торжествуют: кольцо снова попало к ним. Но пламя костра достигает жилища богов. В свете кровавого зарева гибнет Валгалла; вместе с нею погибают все боги.

Все «Кольцо» в музыкально-драматическом отношении построено на широко развитой системе выразительных лейтмотивов, весьма обдуманно и последовательно объединенных в группы по общим родовым типическим признакам.

Так, можно выделить характерную группу лейтмотивов «природы» (вода, радуга, золото до его похищения) и олицетворяющих ее существ (дочери Рейна, богини земли, молодости); затем — группу лейтмотивов героев и связанных с ними положений, состояний (Зигфрид, его меч «нотунг», мощь Зигфрида, его страсть к Брингильде, любовная клятва, клич валькирий); далее — группу лейтмотивов «нибелунгов» и их колдовства (волшебное кольцо, проклятие кольца, волшебный шлем-невидимка, напиток забвения); наконец — группу лейтмотивов Вотана и его «круга идей» (Валгалла, судьба, прощание Вотана, Вотан-путник, самопожертвование, усыпление Брингильды), а также «круга чувств» Вельзунгов (страдание Вельзунгов, любовь Зигмунда и Зиглинды, судьба Вельзунгов как детей Вотана).

На музыкальных примерах ряда лейтмотивов легко обнаружить интонационную связь внутри группы и даже между разными группами (прим. 134 а, б, в).



По приведенным примерам видно, какими средствами музыкальной выразительности Вагнер характеризует различные лейтмотивы. Если сравнить, к примеру, лейтмотивы «героические», «лирические» и «философские», то окажется, что первые характеризуются фанфарными звучностями (Зигфрид, «нотунг»), вторые — большей песенной закругленностью и в то же время напряженностью мелодии (любовь Вельзунгов), третьи — драматической насыщенностью и звуковой символикой (судьба, Вотан-путник, кольцо и его проклятие (прим. 135 а, б, в, г, д, е).

Следует отметить не только выразительные, но и звукоизобразительные приемы лейтмотивов (рожек Зигфрида,ковка меча, пение птички, огонь, конский скок и т. п.).

## Тема „любви Брингильды к Вотану“

а)

135

*p dolce*

## Тема „любви Зиглинды к Зигмунду“

б)

*p*

## в) Мотив „рока“ (смерти)

в)

*pp*

## г) Мотив „Вотана-путника“

г)

## д) Мотив „Кольца“

д)

*p*

## е) Мотив „Проклятия кольца“

е)

Музыкально-драматическая композиция «Кольца нибелунга» (как и предшествующих оперных произведений Вагнера) строится по большим сценам, непосредственно переходящим одна в другую (в пределах отдельного акта-действия).

Таким образом, в «Кольце» нет законченных оперных «номеров». Арии и дуэты заменены музыкально-драматическими сценами монологической или диалогической (чаще — смешанной) формы. При этом вокальный стиль монологов и диалогов резко отличен от оперно-аризонного. Вагнер поручает артистам-певцам выразительную и свободную вокальную декламацию, соответствующую стихотворному тексту, а музыкально подчиненную ведущей оркестровой партии. Только изредка, в моменты сильнейших лирических подъемов, вокальные партии получают ариозно-песенный характер. Их линия становится напевной и закругленной (сцены любви Зиглинды и Зигмунда в «Валькирии», Брингильды и Зигфрида в финале «Зигфрида»).

Непрерывное музыкально-драматическое развитие сцен, выражающееся в лейтмотивном развитии сложной оркестровой ткани, привело к появлению специального термина «беск о н е ч н а я м е л о д и я».

Под «бесконечной мелодией» имеется в виду стремление Вагнера не заканчивать каждую мелодическую мысль, каждый мелодический лейтмотивный образ устойчиво каденционным оборотом, а непосредственно «переводить» один лейтмотив в другой, развивая мелодическую линию до «бесконечности».

На самом деле следует говорить не о «бесконечной мелодии» Вагнера, а о своеобразии его полифонии, которая допускает свободное сплетение в разных голосах и последованиях отдельных лейтмотивов, появление которых обусловлено не законами музыкальной логики, а драматическим содержанием данного момента.

Еще шире следует говорить, в связи с вопросом о «бесконечной мелодии», о своеобразии музыкально-симфонического мышления Вагнера, об усиливающейся тенденции симфонизировать музыкальные драмы. Симфонизм Вагнера обнаруживается в роли его оркестра, развивающего чисто музыкальное содержание драм, исходя из непрерывности их сценического действия.

Правда, в методе лейтмотивно-симфонического развития драм Вагнера можно найти элементы механического «нанизывания» лейтмотивных «звеньев». Но этот порок, неизбежный в музыкально-драматической «системе» Вагнера, не мешает его симфоническому гению преодолевать свою же «систему».

Там, где сталкиваются два действующих лица, где их борьба или спор приводит к новому положению, обобщающему предшествующее действие, там Вагнер в развитии контрастных лейтмотивов (героического и лирического, умоляющего и непреклонного) подымается до подлинного симфонизма, достигая художественной цельности и законченности.

Не случайно, что лучшие в симфоническом отношении сцены «Кольца» являются финалами отдельных драм (прощание Вотана и усыпление Брингильды — «Feuerzauber» — в «Валькирии»; пробуждение Брингильды и сцена любви — в «Зигфриде»; убийство Зигфрида и траурный марш — в «Гибели богов»).

Каждый из отмеченных финалов — некий художественный син-



тез, причем последний финал — грандиозный траурно-героический марш — есть высший художественный синтез, обобщающий основную идею в с е й тетралогии.

Ряд других прекрасных в своей музыкальной завершенности драматических сцен «Кольца» (сцена Зигмунда и Зиглинды в финале I акта «Валькирии», сцена появления Брингильды как вестницы смерти во II акте «Валькирии» и др.) обеспечивают Вагнеру по праву одно из самых первых мест в ряде композиторов-симфонистов «неоромантического» поколения.

Дальнейшее творческое развитие Вагнера покажет и слабые и сильные стороны его симфонического мышления в более резких противоречиях, чем это видно в «Кольце нибелунга».

К общей оценке величайшего создания музыкально-драматического гения Вагнера придется еще вернуться в общей связи с его идейно-художественной эволюцией.

Работа над «Кольцом нибелунга» была прервана Вагнером в середине 1857 г. Новые творческие планы заслонили ее. Только в 1865 г. Вагнер снова заинтересовался «Кольцом». Но это был уже другой Вагнер, имевший за плечами такие новые замечательные достижения, как «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мейстерзингеры».

## **6. Зарождение идеи создания «Тристана и Изольды» — влияния событий личной жизни и общей идейной перестройки. «Тристан и Изольда» Вагнера как высший этап его музыкально-драматической реформы.**

Работа над «Кольцом нибелунга», начавшаяся с большим творческим воодушевлением, постепенно стала замедляться и к лету 1857 г. остановилась. Основной причиной этого, как уже указывалось, была большая идеологическая перестройка Вагнера, явившаяся в свою очередь следствием глубокого разочарования в жизни и изменившихся в связи с этим общественных взглядов и убеждений.

«Натолкнувшись» на книгу Шопенгауэра, Вагнер был поражен сходством высказанных в ней взглядов со своими. Он не понимал, что пессимистическая философия только и могла расцвести, попав на такую подготовленную идейно-психологическую почву. Эта почва оказалась готовой, впрочем, не только для «принятия» идей Шопенгауэра, но и для «принятия» амнистии.

И Вагнер, рассуждая о превосходстве Шопенгауэра над «всеми Гегелями», пишет, прикрываясь «философскими» фразами, о своем раскаянии в прошлых «революционных грехах» и вымаливает прощение обещанием проявить «исправленное воззрение на жизнь». Каково было это «исправленное воззрение», показывают все последующие публицистические писания Вагнера, в которых он доходит до крайне реакционных утверждений.

Разумеется, такой «поворот» не мог не отразиться на художественном творчестве Вагнера. Было, впрочем, и еще одно обстоятель-

ство личного характера, заставившее Вагнера бросить «Кольцо», но оказавшее безусловно благоприятное влияние на его музыкально-драматическую работу.

Этим обстоятельством явилась любовь Вагнера к Матильде Везендонк, жене его друга и покровителя.

В лице Матильды Везендонк Вагнер нашел высоко-интеллигентную, художественно одаренную и обаятельную женщину. Она была молода, прекрасна и талантлива. Страстное чувство Вагнера вызвало отклик, но Матильда Везендонк не могла ни бросить мужа, ни изменить ему. Только искусство, музыка стало средством общения между влюбленными; только через музыку Вагнер мог раскрыть перед Матильдой все свои затаенные чувства.

Зимой 1857-1858 гг. Вагнер написал пять лирических романсов на слова самой Матильды («Ангел», «Грезы», «Печаль», «Стой!», «В теплице»). Это было первое обоюдное признание в любви. Одновременно началась и композиция «Тристана», ради которой Вагнер забросил «Кольцо нибелунга».

Идея создания музыкальной драмы «Тристан и Изольда», возникшая в 1854 г. под влиянием чтения Шопенгауэра, получила законченное творческое воплощение только через пять лет. Любопытно, что Матильде Везендонк помогла Вагнеру осуществить то, чего не смогла заставить его сделать философия.

Музыкальная драма «Тристан и Изольда» есть выражение глубокого упадка мысли и бурного подъема чувств. Она создана реакционным философом и гениальным музыкантом. Все идейно-художественные тенденции реформаторского творчества Вагнера проявились в «Тристани» с величайшей силой.

«Тристан и Изольда» — это кульминационная точка музыкально-драматической реформы Вагнера<sup>1</sup>. Вместе с тем это кульминационный момент в развитии всего немецкого романтического искусства и в то же время момент величайшего его перелома. Для истории романтического музыкально-драматического искусства, для истории музыкального театра «Тристан» — тупик, из которого не было выхода ни Вагнеру, ни всему романтизму.

Сказание о «Тристани и Изольде», истоки которого уходят в седую старину индусских мифов, было известно Вагнеру еще в Дрездене в немецком изложении. Работая над текстом музыкальной драмы, Вагнер оставил от сюжета мифа лишь то, что давало ему возможность драматически поставить проблему о Тристане как проблему любви и смерти, раскрыв ее чисто человеческую сущность. Предистория отношений Тристана и Изольды не интересует Вагнера. Драма начинается с момента роковой ошибки, когда Тристан и Изольда вместо чаши с ядом выпивают кубок с волшебным напитком любви. Но их любовь — преступление. Очистить и оправдать ее может лишь смерть, становящаяся мучительно желан-

<sup>1</sup> Нельзя забывать, что «Кольцо» было закончено Вагнером через 15 лет после «Тристана». Поэтому «Тристан» является не следующим за «Кольцом» этапом, а этапом, находящимся между началом «Кольца» и «Мейстерзингерами».

ной. Смерть, разрешающая любовные муки, или любовь, удовлетворенная в смерти, — такова «философия» музыкальной драмы Вагнера, почти лишенной сценического развития и превращенной в драматическую симфонию<sup>1</sup>.

«Тристан и Изольда» — идеальный образец вагнеровской реформаторской музыкальной драмы. То требование, которое Вагнер предъявлял «художественному произведению будущего» и которое он сам наиболее законченно сформулировал в «Опере и драме» — «поэтическое намерение должно быть способным вполне осуществиться музыкальным выражением», — нашло в «Тристане» полнейшее воплощение. Музыкальная выразительность драмы искупает ее сценическую неполноценность. Музыкальная стихия господствует над всеми остальными элементами, составляющими «синтетическое» произведение искусства.

Творческий метод Вагнера в «Тристане» остается принципиально тем же, чем он был и в «Кольце нибелунга». Основным и по существу единственным музыкально-содержательным материалом служат лейтмотивы. Но в то время как в «Кольце» лейтмотивы чрезвычайно пестры, что связано с громадным охватом тетралогии, с ее многочисленными персонажами, в «Тристане» круг образов значительно уже, вся музыкальная концепция несравненно «камернее».

Кроме того, лейтмотивы «Тристана» отличаются значительным единством, ибо они выражают ограниченную область чувств и переживаний почти исключительно двух центральных героев драмы.

Это не лейтмотивы Тристана и Изольды, а лейтмотивы различных стадий их любви, начиная от зарождения чувства и кончая восторженным состоянием любовного экстаза. Таким образом, можно говорить о психологической «гамме» лейтмотивов, единых по своему основному идейно-музыкальному содержанию.

<sup>1</sup> Сюжетная канва сценического действия «Тристана» изложена Вагнером следующим образом:

Рыцарь Тристан возвращается из Ирландии с принцессой Изольдой, которую он везет в жены своему дяде — престарелому королю Марку. Изольда, тайно влюбленная в Тристана в ненавидящая его за убийство ее прежнего жениха, оскорблена сватовством. Она хочет лучше умереть и умертвить Тристана. Рыцарь чувствует, что и в нем подымается влечение к Изольде. Чтоб остаться верным королю, он готов принять смерть из рук принцессы. Тристан и Изольда выпивают кубок яда. Но оказывается, что служанка Изольды Брангена по ошибке подала кубок с напитком любви. Тристана и Изольду охватывает страсть; они с ужасом думают о будущем.

Во дворце у короля Марка один из придворных (Мелот) догадывается о любви Тристана и Изольды. Он устраивает ночную королевскую охоту и подговаривает Тристана воспользоваться этим для свидания с Изольдой. Влюбленные мечтают только о смерти, как о высшем блаженстве. Свидание нарушается королем и придворными. Тристан принимает вызов Мелота и падает тяжело раненный. Верный слуга Тристана Курвенал отвозит умирающего рыцаря в его замок. Тристан мечтает о последнем свидании с Изольдой, которая спешит вылечить его от раны. Но Тристан, дождавшись приезда Изольды, срывает повязку со своей раны и умирает на руках любимой женщины. Изольда падает, сраженная горем, у трупы Тристана. Она умирает, взывая к вечной любви.

Наглядно эта «гамма» выражается следующим образом (прим. 136).

**Langsam** Вагнер, „Тристан и Изольда“. Увертюра

136

*dim.* *cresc.* *sf*

*p* *p* *f* *dim. p*

*poco rall.* *cresc.* *f*

First system of a piano score. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is written for both hands. The first measure includes the instruction *cresc.*

Second system of the piano score. The music continues with various melodic and harmonic lines in both hands. A dynamic marking *f* is present in the second measure.

Third system of the piano score. It features more complex textures with multiple voices in both hands. Dynamic markings include *più f*, *ff*, *meno f*, and *espress.*

Fourth system of the piano score. The right hand contains a prominent five-fingered scale-like passage. The instruction *sempre più f* is written across the system.

Fifth system of the piano score. The right hand features a six-fingered scale-like passage. The instruction *marc.* is present, followed by a dynamic marking *f*.

Лейтмотивы любви в то же время сходны с лейтмотивами смерти. Они тесно переплетаются и переходят один в другой.

В обеих лейтмотивных группах обращают на себя внимание одни и те же средства музыкальной ладо-интонационной выразитель-

ности. Это напряженнейшие хроматически-ползучие интонации, образующие изломанную мелодическую линию, и функционально неопределенные, неустойчивые в гармоническом отношении последовательности. При сплетении ряда лейтмотивов сложная полифоническая ткань становится особенно вязкой и создает еще большую ладовую напряженность.

«Бесконечная мелодия» достигает в «Тристане» предела. Она вьется от одной страницы партитуры к другой, непрерывно развиваясь в громадных эмоционально-насыщенных сценах.

Наиболее значительные из сцен «Тристана» производят сильнейшее, хотя и несколько болезненное впечатление. Все время подавляемая страсть, разжигаемая до крайнего предела, но не удовлетворяемая, а лишь «снятая» блаженной смертью, — таков напряженнейший тон всей оперы, гениально выраженный в симфоническом развитии оркестровой партии.

Надо выделить три момента в «Тристане»: оркестровое вступление, сцену любви (II акт) и финал драмы — сцену смерти Изольды. Вокальные партии в этих замечательных сценах (как и во всей музыкальной драме) не имеют самостоятельного художественного значения. За них в сё говорит партия оркестра.

Знаменитое вступление, первый аккорд которого породил целую литературу и вошел в историю под названием «тристановского», является как бы симфонической экспозицией всей драмы. Здесь показаны не только важнейшие лейтмотивы, но и их психологическая взаимосвязанность в развитии.

Центральная сцена II акта (тайное свидание Тристана и Изольды ночью в парке королевского дворца) выражает в непрерывном симфоническом нарастании всю силу мучительно подавляемой страсти. Воспевание ночи, символизирующей одновременно любовь и смерть, является высшим моментом сцены. В нем внешнее спокойствие обреченности еще более подчеркивает внутреннее напряжение чувств.

Этот центральный эпизод грандиозной симфонической сцены построен на музыкальном материале одного из чудеснейших романсов Вагнера, написанных им на слова Матильды Везендонк («Грезы»).

Наконец, сцена смерти Изольды (заключение всей оперы) представляет собой симфоническое обобщение всей идеи музыкальной драмы: смерть дарит высшее счастье любви, недоступной в жизни.

Вагнер в сцене смерти Изольды не только в последний раз проводит всю систему лейтмотивов любви и смерти, но и находит новые выразительные средства, создающие необыкновенный, «неземной» просветленный оркестровый колорит в финале сцены.

«Тристана и Изольду» надо рассматривать не только как значительный и поворотный рубеж в творческой эволюции Вагнера. В более широком историко-стилистическом плане эта музыкальная драма выразила общую тенденцию всего западноевропейского музыкального театра 50-х гг. — тенденцию от искусства общественно-героического к интимно-лирическому.

Эта тенденция проявилась с большой определенностью в итальянской и французской операх («Травиата» Верди, «Динора» Мейербера); ее же можно усмотреть и в повороте Вагнера от «Зигфрида» к «Тристану».

При всех разнообразных оттенках, связанных с особенностями развития музыкально-драматического искусства в отдельных странах Европы, поворот от героического к лирическому искусству объективно отражал перелом, происшедший в идеологии широких кругов европейского общества после революции 1848-1849 гг.

Героический период буржуазного искусства окончился. Наступило господство лирических жанров.

После окончания партитуры «Тристана» Вагнер только через два года начал работать над новым музыкально-сценическим произведением. Но эти два года, как и несколько последующих лет, были богаты крупными событиями в жизни Вагнера. Премьера же «Тристана» затянулась до 1865 г., но зато первое исполнение музыкальной драмы отличалось большой тщательностью и художественной законченностью.

Дирижировал премьерой Бюлов, партии Тристана и Изольды исполняли знаменитые немецкие оперные артисты — супруги Шнорр. Вагнер смотрел спектакль из королевской ложи мюнхенского театра, как придворный композитор баварского короля.

**7. Жизнь Вагнера в последние годы эмиграции. Начало работы над «Нюрнбергскими мастерзингерами». Концертная поездка в Россию. Амнистия и приглашение Вагнера к баварскому двору. Работа Вагнера в Мюнхене — окончание сочинения и постановка «Мейстерзингеров». Своеобразное положение «Мейстерзингеров» среди творческого наследия Вагнера. Общая характеристика музыкально-драматического стиля и оценка идейно-художественного содержания.**

Значительную часть «Тристана» Вагнер писал в Венеции. Он чувствовал потребность вырваться за пределы Швейцарии, которая, несмотря на все красоты природы, ощущалась им как страна изгнания. За первые девять лет эмиграции Вагнер только один раз побывал в Лондоне, где он дирижировал филармоническими концертами. С 1858 г. его путешествия по Европе принимают регулярный характер. Кроме Италии, он посещает Париж, Брюссель, Вену.

В 1860 г. приходит известие о частичной амнистии, а еще через два года Вагнер получает полную амнистию и право жить во всех немецких государствах.

Материальное положение Вагнера за эти годы становится все более шаткими. В 1861 г. происходит скандальный провал «Тангейзера» в Париже. Это была откровенная демонстрация «золотой молодежи», выступившей под прикрытием патриотической маски против реформаторских исканий в опере, против неоромантизма вообще.

Для Вагнера это было большим ударом. Но он нашел в себе силы, чтоб усердно приняться за сочинение нового музыкально-драматического произведения — «Нюрнбергских мейстерзингеров».

В начале 1863 г. Вагнера уговаривают поехать в Россию, где перед этим побывали Берлиоз, Лист и еще раньше Шуман. Путешествие в Россию осуществляется ранней весной 1863 г. Вагнер дирижирует в Петербурге и Москве симфоническими концертами из своих произведений. Успех концертов был очень большой, хотя часть критики признавалась, что в последних произведениях Вагнера (отрывки из «Кольца», «Тристана» и «Мейстерзингеров») она далеко не во всем разобралась.

Во всяком случае вагнеровские концерты в первый раз познакомили русскую столичную публику с его музыкальным творчеством. Прошло пять лет, и почва оказалась достаточно подготовленной для осуществления в Петербурге первой вагнеровской постановки («Лоэнгрин», 1868).

По возвращении из России Вагнер пытается поставить в Вене «Тристана». Но после 75 репетиций дирекция театра отказывается от показа спектакля.

Казалось, что неудачам не будет конца. Вагнер очутился на краю нищеты. Он строит планы новой поездки в Россию, но получает отказ; он бежит от кредиторов в Швейцарию, но старые друзья боятся принимать его; он склонен жениться на любой богатой женщине, но Минна не желает слышать о разводе, хотя давно уже живет вдали от мужа.

Вагнер доходит до мысли о самоубийстве. Но в начале мая 1864 г. происходит решительный перелом в его судьбе. Молодой баварский король Людвиг II, только что занявший отцовский престол, объявил себя покровителем Вагнера и пригласил его в свою столицу для осуществления всех реформаторских замыслов.

Для Вагнера лично это было величайшим счастьем. Но для его творчества это означало конец. Людвиг был экзальтированным, психически больным юношей, «влюбленным» в Вагнера<sup>1</sup>. Он не вел никакой художественной «политики», он не мог прекратить склоки, поднявшейся в придворных кругах вокруг приезда и назначения Вагнера. Он мог только помочь развиться в Вагнере наиболее тяжелым чертам его характера (мания величия, достигшая степени «мессианства») и наиболее реакционным идейно-политическим взглядам.

В 1867 г. Вагнер окончил сочинение «Нюрнбергских мейстерзингеров», начатое в тяжелый 1861 г., после парижского провала «Тангейзера». Первое исполнение «Мейстерзингеров» состоялось летом 1868 г. в Мюнхене под управлением Ганса Бюлова.

«Нюрнбергские мейстерзингеры» занимают особое место в музыкально-драматическом творчестве Вагнера. Это его

---

<sup>1</sup> После смерти Вагнера Людвиг быстро дошел до сумасшествия и в 1886 г. утонул, бросившись в озеро.



единственная музыкальная комедия<sup>1</sup> на историко-бытовой сюжет, написанная в форме «большой» оперы (т. е. со «сквозным» музыкальным развитием).

Идея «Мейстерзингеров» появилась у Вагнера еще в 40-х гг., когда он работал над «Тангейзером». Ему хотелось состязанию певцов-рыцарей, миннезингеров, противопоставить состязание певцов-бюргеров, мейстерзингеров.

Но при работе над либретто «Мейстерзингеров» в 1861 г. перед Вагнером стояли другие идейно-художественные задачи. Он стремился сочетать свои растущие националистические убеждения с мыслями о живом народном искусстве, призванном бороться против ремесленничества и формализма<sup>2</sup>.

Такая идея «Мейстерзингеров» в конце 60-х гг. была необычайно «актуальной». Как раз тогда, когда Вагнер заканчивал композицию «Мейстерзингеров» словами хора о «святом немецком искусстве», его друг, баварский король, готовился под давлением Бисмарка «взять инициативу» в деле восстановления Германской империи. Придворный композитор посильно помогал в этом своими статьями, вроде «Государство и религия» (1864) или «Германское искусство и германская политика» (1867).

Все же в «Мейстерзингерах», как и в «Тристане», гениальный художник бесконечно превзошел ограниченного националиста. Сила «Мейстерзингеров» прежде всего, конечно, в замечательной музыке — глубоко народной, сочной, благоухающей. После пряной духоты «Тристана» с его напряженной музыкальной речью язык «Мейстерзингеров» кажется особенно восхитительным по простоте и не-

---

<sup>1</sup> Исключая раннюю комическую оперу «Запрет любви» (с разговорными диалогами и речитативами *parlando* типа оперы-буфф).

<sup>2</sup> Краткое изложение либретто «Нюрнбергских мейстерзингеров»:

В старом Нюрнберге (XVI в.) в среде цеховых ремесленников мейстерзингеров существует обычай выдавать лучшую невесту, дочь наиболее почтенного бюргера, за победителя в состязании певцов. Предстоит борьба мейстерзингеров за Еву, дочь золотых дел мастера Погнера. На руку Евы претендует самодовольный и глупый Бекмессер, опытный певец-ремесленник, но лишенный художественного дарования и голоса. Ева же любит молодого рыцаря-миннезингера Вальтера, который тоже хочет принять участие в состязании, но незнаком с правилами мейстерзанга.

На пробе песни Вальтера вызывает разногласия. Бекмессер, поставленный «метчиком», регистрирует с возмущением и злорадством многочисленные «ошибки», допущенные Вальтером. Но признанный глава мейстерзингеров, знаменитый поэт и башмачник Ганс Закс, чувствует весь непосредственный талант певца, который он ставит выше формальных «правил».

Чтоб способствовать победе Вальтера на состязаниях в «Иванов день», Ганс Закс помогает молодому певцу уложить вдохновенную импровизацию в требуемые обычаем и уставом строфы. Сам тайно влюбленный в Еву, Закс добровольно отказывается от нее в пользу Вальтера — подлинного поэта. Бекмессер тоже готовится к состязанию песню, пользуясь украденными у Вальтера стихами. Закс зло высмеивает неудачливого «жениха», подымающего своей ночной серенадой целый уличный скандал.

Наступает день состязаний. Выступление Бекмессера позорно проваливается. Песня Вальтера вызывает общий восторг. Он получает руку Евы. Закс в заключительной речи прославляет немецкое народное искусство, как самую крепкую опору национального единства.

принужденности выражения. Художественные образы «Мейстерзингеров» жизненны, правдивы, убедительны. Большой остроты достигает сатира Вагнера на ремесленничество и формализм. Песня Бекмессера, претендующая на техническую изощренность, отвратительна своей, если можно так сказать, музыкальной бессмысленностью. Рядом с ней песни Вальтера кажутся вдохновенными импровизациями.

Осудив в лице Бекмессера консервативнейший лжеакадемизм, бездушную схоластику, Вагнер в «Мейстерзингерах» отнюдь не склонен защищать и крайне «левые» взгляды на музыкальное искусство, на «свободное» творчество. В лице Ганса он выводит того идеального художника из народа, который соединяет в своем искусстве глубокое содержание и высокое мастерство. Песни Вальтера тогда приобретают художественную законченность, когда проходят через руки Закса, придающие им формальную стройность.

Ганс Закс Вагнера напоминает маэстро Раро из «Давидсбюндлеров» Шумана—ведь цехи «мастеров пения» считали себя наследниками «Давидова братства». Ганс Закс —подлинный герой «музыкальной комедии» Вагнера. Его центральный образ, воплощающий основную идею произведения как идею торжества народного искусства, определяет и своеобразие музыкально-драматического стиля «Мейстерзингеров».

Несмотря на наличие достаточно развитой системы лейтмотивов, «Мейстерзингеры» решительно отличаются от всех предшествовавших музыкальных драм Вагнера и больше всего от «Тристана».

Вместо «бесконечной» мелодии «Тристана» с ее хроматической изощренностью, вместо томительно напряженного состояния ожидания и постоянного подавления готовых прорваться чувств, вместо сумрачного колорита и настроения неизбужности, роковой обреченности, — в «Мейстерзингерах» господствуют светлые краски, полнокровные образы, здоровая жизнь—простая и вполне «земная».

Музыкальный язык «Мейстерзингеров» преимущественно диатоничен, действующие лица поют песни, в каждом акте большое место занимают народно-бытовые ансамблевые сцены.

Не возвращаясь к устарелым оперным традициям, Вагнер в «Мейстерзингерах» не боится законченных музыкально-вокальных эпизодов. Его полифоническое письмо, далекое от контрапунктического стиля XVI в. вместе с тем чуждо «вязкой» полифонии «Тристана», где хроматические мелодии отдельных голосов, переплетаясь, теряют ладо-функциональную четкость и приобретают «ползучий» характер, указывая путь к «атональной» музыке.

К «Мейстерзингерам» Вагнер пишет большую «наступающую» увертюру. Несколько тяжеловесная, она великолепно передает музыкальный колорит всего произведения, используя в качестве тематического материала основные лейтмотивы (мейстерзингеров и Вальтера). В репризе контрапунктическое соединение главной и побочной тем выражает идею оперы о благотворности сочетания свободного поэтического творчества и крепкого, установленного вековой народной традицией, мастерства (прим. 137).

Мотив Вальтера

Вагнер „Мейстерзингеры“

137

*p* *ten.* *cresc.*

Мотив „мейстерзингеров.“

103

*pp* *mf* *pp* *mf*

*p* *mf*

Кроме увертюры, в «Мейстерзингерах» имеется еще целый ряд прекрасных сцен и отдельных музыкальных эпизодов.

Таковы: 1) романтически приподнятые, необычайные для Вагнера по «широте дыхания» песни Вальтера (особенно песня III действия); 2) содержательный монолог Закса и его простая, грубовато-сатирическая песня о «Еве — праматери людей» (II действие); 3) небольшая квинтет (перед началом последней картины) с участием Закса

и двух «пар» — Евы и Вальтера, Магдалены и Давида (служанка Евы и ученик Закса); 4) большая сцена Закса и Евы во II акте; 5) замечательный ансамбль — финал II акта — яркая жанровая сцена уличной потасовки, прекращаемой звуком рожка ночного сторожа; 6) заключительный хор народа, построенный на величественном лейтмотиве шествия мейстерзингеров.

Здоровая идея о мощи народного искусства, питающего своим неиссякаемым свежим содержанием творчество подлинных художников и помогающего укреплению национального самосознания, дала возможность Вагнеру, вопреки его реакционным политическим взглядам, создать яркое и полнокровное произведение, по существу своему глубоко реалистическое в отличие от его «позднеромантических» музыкальных драм.

## 8. Жизнь Вагнера в Трибшене. Организация «Вагнеровского общества» и постройка специального театра в Байрейте. Первое исполнение «Кольца нибелунга». Общая характеристика последней музыкальной драмы Вагнера «Парсифаль». Завершение жизненного и творческого пути.

В первые же годы жизни в Мюнхене Вагнер натолкнулся на сильную придворную группу, резко выступившую против всех его реформаторских идей. Под давлением оппозиции Вагнер даже принужден был временно переехать из Баварии в Швейцарию (местечко Трибшен на берегу Фирвальдштетского озера), где он закончил «Мейстерзингеров» и принялся снова за работу над «Кольцом нибелунга».

В Трибшене Вагнер жил с дочерью Листа Козимой, которая стала его женой в 1870 г. (после развода с Гансом Бюловым — ее первым мужем)<sup>1</sup>. В 1869 г. у Вагнера от Козимы родился сын, названный Зигфридом<sup>2</sup> в честь героя «Кольца». Над третьей частью тетралогии композитор как раз в это время трудился и закончил ее финалом (сцена любви Зигфрида и Брингильды), на материале которого создал отдельную поэму для малого оркестра под названием «Зигфрид-идиллия», посвященную Козиме ко дню свадьбы.

В тишине Трибшена Вагнер написал две значительные работы («О дирижировании» и «Бетховен»), а также диктовал жене мемуары, вышедшие в трех томах под названием «Моя жизнь».

С Вагнером познакомился в начале «трибшенского периода» тогда еще молодой философ Ницше, также живший в Швейцарии. Это знакомство, приведшее к кратковременной дружбе, сыграло некоторую роль в пропаганде вагнеровских идей.

Но Ницше, увлекавшийся в молодые годы философией Шопенгауэра и вивевший в Вагнере ее ярчайшего художественного выра-

<sup>1</sup> Первая жена Вагнера Минна Планер умерла в 1866 г.

<sup>2</sup> Зигфрид Вагнер (ум. 1930) оказался довольно бесталанным «вагнерянцем», написавшим полтора десятка эпигонских опер, подражая своему гениальному отцу.

зителя, уже в 70-х гг. разочаровался в своем кумире — не только как в композиторе-драматурге, но и как в человеке.

Первая постановка полностью «Кольца нибелунга» окончательно отшатнула Ницше от Вагнера. Он противопоставил музыкальной драме Вагнера появившуюся «Кармен» Бизе, как величайший образец настоящего оперного искусства. В драмах же Вагнера, по словам Ницше, «музыка стала искусством лгать».

Уже после смерти Вагнера Ницше в одной из своих статей, вспоминая постановку «Кольца», с негодованием писал, что тетралогия может действовать только «на пресыщенных, на болезненных, на идиотов, на вагнерианцев!»

В 1871 г. у Вагнера постепенно созревает план организации специального театра для постановки музыкальных драм и особенно для сценического воплощения «Кольца нибелунга».

Вагнер организует «Вагнеровское общество», которое не только пропагандирует в специальном журнале его реформаторские замыслы, но и практически помогает реализации плана построения нового театра. Закладка его состоялась в Байрейте (северная Бавария) в 1872 г. Вагнер с семьей переселился туда же, отстроив себе в ближайшие годы роскошнейшую виллу, названную «Успокоенной мечтой» («Wahnfried»).

Однако строительство самого театра едва не закончилось крахом. Обращение к «патриотам» с призывом о подписке дало слабые результаты. В конце концов удалось получить ссуду от баварского короля, которая должна была погашаться взносами подписчиков-«акционеров». Так старые мечты Вагнера о создании всенародного театра с бесплатным посещением спектаклей завершились созданием театра для «избранных», для буржуазно-аристократической «верхушки» европейского общества, для богатых и скучающих от пресыщения туристов.

Байрейтский театр Вагнера был построен необычно. Зрительный зал на 2 000 мест не имел ни ярусов, ни лож. Все ряды поднимались амфитеатром, заканчиваясь галлереей. Оркестр располагался в обычном углублении, но был скрыт от зрителей. Техническое оборудование сцены находилось на предельной для того времени высоте.

Первое «торжественное сценическое представление» всех частей «Кольца нибелунга» состоялось в Байрейте в августе 1876 г. под управлением Ганса Рихтера. На премьере обнаружилось не только музыкальные достоинства грандиозного произведения, но и значительные драматургические, сценические недостатки.

Очень правильно выразил первое впечатление от тетралогии посетивший премьеру «Кольца» Чайковский.<sup>1</sup> Он пишет, что исполнение «Кольца» произвело «подавляющее впечатление не столько своими музыкальными красками, которые, может быть, слишком

<sup>1</sup> См. его большие рецензии, печатавшиеся в газете «Русские Ведомости» и переизданные в сборнике музыкальных фельетонов и заметок (М. 1898, стр. 323—353).

щедрою рукою в нем рассыпаны, сколько своею продолжительностью, своими исполнимыми размерами». <sup>1</sup>

Чайковский отказывается дать развернутую оценку «Кольца» на основании однократного прослушания. Но он вынес из постановки «сомнение в верности вагнеровского взгляда на оперу». Тем не менее Чайковский считал, что «Кольцо нибелунга», какими бы недостатками ни страдала его постановка, «составит одно из знаменательнейших явлений истории искусства». Время подтвердило правильность этого утверждения великого русского композитора, отнюдь не бывшего поклонником байрейтского реформатора.

После осуществления на сцене величайшей мечты своей жизни Вагнер мог приступить к композиции последней своей музыкальной драмы — «Парсифаля», текст которой был набросан еще ранее.

Партитуру «Парсифаля» Вагнер закончил в начале 1882 г., а первое исполнение состоялось в конце лета того же года.

«Парсифаль» назван Вагнером «торжественной сценической мистерией». И действительно, в нем театральное действие переплетается с церковно-символическим обрядом.

По своему идейному содержанию «Парсифаль» представляет развитие до предела реакционной стороны немецкой рыцарско-романтической оперы вообще и вагнеровского «Лоэнгрина» в частности.

Если в «Лоэнгрине» действие происходит еще на земле, то в «Парсифале» оно перенесено в мистическое «царство Грааля». Парсифаль — не кто иной как отец Лоэнгринна. Таким образом, последняя драма Вагнера обращает фантазию зрителя-слушателя к предшествующим появлению Лоэнгринна годам.

Парсифаль — образ простодушного до «святости» юноши, не тронутого цивилизацией, не подверженного вообще человеческим чувствам и страстям. Он становится главой небесных «рыцарей Грааля». Лоэнгрин — следующий этап в истории этих рыцарей. Он их посланник на землю, долженствующий исправить людей, искоренить пороки. Как известно, миссия Лоэнгринна не удалась.

При всей христианско-дидактической символике «Парсифаля», выраженной Вагнером весьма абстрактно и претенциозно, нельзя не отметить некоторые новые музыкальные достижения композитора.

Правда, музыкальные образы «Парсифаля» менее ярки, чем образы предшествовавших музыкальных драм; лейтмотивное развитие нигде в «Парсифале» не достигает симфонической широты; музыкально-драматическая композиция чрезвычайно статична.

Тем не менее громадное художественное дарование и зрелое композиционное (в частности оркестровое) мастерство Вагнера приводит в некоторых сценах к созданию тонких музыкальных картин, «просветленный» колорит которых близок к оркестровым краскам «Лоэнгринна». Таковы, например, оркестровая прелюдия (Vorspiel) и символическая сцена омовения в последнем акте.

После исполнения «Парсифаля» Вагнер уезжает осенью 1882 г.

<sup>1</sup> Исполнение «Кольца» на байрейтских торжествах продолжалось четыре дня по шесть часов ежедневно (от 4 до 10 вечера).

в Венецию. Там он пишет свою последнюю статью, в которой рассказывает, как создавалась его мистерия.

«Своим возникновением и ростом «Парсифаль» обязан моему далекому бегству от мира. Какой человек в состоянии в течение целой жизни с веселым сердцем и спокойным умом погружать свой взгляд в недра этого мира организованного убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом и лицемерием, и не бывает принужден порой отворачиваться с дрожью отвращения?»

К таким мыслям пришел Вагнер к концу жизни, на вершине славы и богатства. Счастья, удовлетворения жизнь ему принести не могла. «Парсифаль» в этом смысле является последним приговором художника-романтика всем своим мечтам, всей окружающей действительности..

Почти всю зиму гостил у Вагнера в Венеции его старый друг Франц Лист. Вагнер простился с ним в середине января, а 13 февраля скончался от разрыва сердца, не дотянув трех месяцев до своего семидесятилетнего юбилея.

## 9. Значение творчества Вагнера в истории музыкально-драматического искусства и в развитии музыкального стиля позднего романтизма. «Тристан» как кульминационный и переломный момент в эволюции музыкальной речи Вагнера. Оценка творческого наследия Вагнера в широкой исторической перспективе.

Мировое значение искусства Вагнера выходит далеко за рамки музыкальной драмы. Разумеется, влияние творческой практики Вагнера на развитие музыкального театра было огромным. Но это влияние было преимущественно негативным. Вагнер заставил композиторов-драматургов более критически взглянуть на оперные традиции, серьезно подумать над задачами оперы как музыкальной драмы. После Вагнера стало уже невозможным по старому относиться к оперному либретто и т. д.

Быть может, наиболее поучительными оказались недостатки вагнеровских произведений. Они предостерегли композиторов от подражания, они заставляли бороться против принципиальных установок музыкально-драматической реформы. В борьбе же преодолевались влияния вагнеровской драматургии и рождались новые художественные идеи, новые возможности для развития оперного искусства.

Так в борьбе против Вагнера создались последние замечательные музыкально-драматические произведения Верди. Многим обязана критическому усвоению Вагнера и русская оперная школа последней трети прошлого века.

Но все же историческое место Вагнера определяется его достижениями не в отдельном (хотя и значительнейшем) жанре, а в развитии музыкального стиля в целом.

Музыкальный стиль Вагнера является обобщением всех музыкально-речевых тенденций, проявившихся в творчестве крупнейших композиторов «романтического периода».

Важнейшими из этих тенденций следует считать:

- 1) стремление к наибольшей конкретной выразительности музыкальной речи;
- 2) стремление к индивидуализации музыкально-речевых образов;
- 3) стремление к расширению выразительных возможностей отдельных музыкальных инструментов и оркестровых групп.

В музыкальном стиле зрелого Вагнера, как стиле «позднего» романтизма, все эти стремления нашли свое полное выражение в совокупности всех элементов музыкальной речи, т. е. в интонационно-ладовом строении и фактурно-тембровом (оркестровом) оформлении.

Яркие музыкальные краски вагнеровских произведений обязаны не только новым гармоническим достижениям автора, но и его чудесному таланту оркестратора. В истории развития оркестровых средств Вагнер занимает в XIX в. исключительное положение. Последнее объясняется в значительной степени тем, что Вагнеру было свойственно оркестровое симфоническое мышление. Подобно Берлиозу и в отличие от Листа, Вагнер не был исполнителем на каком-либо из сольных инструментов, но проявил громадное дирижерское дарование.

Главное своеобразие музыкально-речевого стиля Вагнера выражается в противопоставлении двух групп музыкальных образов, одинаково характерных по своим романтическим чертам. Одна группа — это образы, связанные с миром земных, «греховных» чувств, другая — образы, связанные с миром идеальных мечтаний, светлых и чистых. Конкретно противопоставление указанных двух групп музыкальных образов мы встречаем в «Тангейзере» (Венера и Елизавета), в «Лоэнгрине» (Лоэнгрин — Эльза и Тельрамунд — Ортруда), в «Парсифале» (царство Грааля и царство Клингзурд).

«Тристан и Изольда» занимает в эволюции музыкальной речи Вагнера особое положение<sup>1</sup>. В «Тристане» следует видеть кульминацию развития тех сторон музыкального стиля Вагнера, которые обобщают на высочайшем художественном уровне ведущие тенденции всего романтического музыкального стиля, показывают неизбежность его кризиса и пути, по которым пошло дальнейшее развитие музыкально-речевых средств выразительности<sup>2</sup>.

«Тристан и Изольда» — апогей в усложнении музыкальной речи романтиков в смысле усиления ее интонационно-ладовой напряженности, в смысле использования более сложных диссонансирующих гармонических созвучий и последований, перегруженных хроматическими звуками.

---

<sup>1</sup> Музыкальный язык «Кольца», как произведения, создававшегося в течение долгих лет, не отличается ни единством стиля, ни особенной четкостью в разграничении отдельных «стилистических групп». Он не только более сложен, чем язык «Тристана», но и более пестр.

<sup>2</sup> Обстоятельному рассмотрению проблемы развития романтической музыкальной речи и оценке «Тристана», как момента кульминации и кризисного перелома в этом развитии, посвящена книга одного из выдающихся буржуазных музыковедов Эрнста Курта «Романтическая гармония». Ее русский перевод готовится к изданию.



Первый аккорд «Тристана» с необыкновенной яркостью и законченностью раскрывает суть «нового мира» вагнеровских гармоний. Этот терцквартаккорд с пониженной квинтой и с задержанной снизу септимой (прим. 138) замечателен тем, что создает интенсивнейшее тяготение отдельных неустойчивых звуков в ближайшие устойчивые. Разрешение его в доминант-септаккорд, т. е. аккорд также неустойчивый, еще усиливает напряжение. Отсутствие в дальнейшем развитии оркестрового вступления тонического устойчивого трезвучия, что создает впечатление тональной неопределенности, доводит интонационно-ладовое напряжение до предела.

Так Вагнер создал во вступлении к своей музыкальной драме



то настроение романтической неудовлетворенности, томительного ожидания, которыми в сильнейшей степени отличается все произведение.

Но, усиливая напряженность музыкальной речи, разрушая ощущение устойчивой ладотональности, создавая новую полифоническую фактуру, доводя до предела все устремления музыкального романтизма в его поисках сильнейшей выразительности, Вагнер доходит в «Тристане» до той «роковой» кульминационной точки, где романтический музыкальный стиль уже перестает быть романтическим, а становится каким-то новым, качественно отличным от стиля не только «раннего», но и «зрелого» романтизма. Он перерождается, с одной стороны, в направлении импрессионизма, а с другой— в направлении экспрессионизма.

### ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует
111	5 снизу	C-dur	G-dur
213	5 »	вторую	пятую
253	4 »	Risorgemento	Risorgimento
291	6 »	со слова	от слова
372	16 »	Нуэрбаха	Ауэрбаха
417	21 сверху	драматичных	драматических