



В. КОНЕН

**ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
МУЗЫКИ**



В. К О Н Е Н

История Зарубежной Музыки



ВЫПУСК ТРЕТИЙ



ГЕРМАНИЯ, АВСТРИЯ,
ИТАЛИЯ, ФРАНЦИЯ, ПОЛЬША
С 1789 ГОДА
ДО СЕРЕДИНЫ
XIX ВЕКА

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗДАНИЕ

*Рекомендован Управлением кадров
и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для консерваторий*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1976

78И
К 64

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

К $\frac{90204-415}{026(01)-76}$ 583—76

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

В развитии художественной и научной мысли любого поколения период в двадцать лет — крупный этап. Но для советской музыкально-исторической науки два десятилетия, отделяющие третье издание этого учебника от его первого варианта, знаменуют чуть ли не целую эпоху. Дело не только в громадных сдвигах, характеризующих современную умственную жизнь в целом по сравнению с началом 50-х годов. И в более узкой, то есть собственно музыкальной, сфере последние десять-пятнадцать лет отмечены интенсивным развитием. Круг наших художественных впечатлений значительно обогатился, музыкально-исторические горизонты далеко раздвинулись. Сегодня у образованного любителя музыки более обширный кругозор, чем у профессионального музыканта прошлого поколения.

Вспомним, что именно в последние годы в концертных программах, грамзаписях, радиопередачах впервые широко зазвучала западноевропейская классика XX века. Наравне с Бетховеном и Чайковским, Бахом и Шубертом молодежь нашего времени знает Малера и Стравинского, Хиндемита и Берга, Онеггера и Пуленка... Одновременно «ожил» старинная музыка эпохи Ренессанса, XVII века, раннего классицизма. Творческие фигуры, которые еще совсем недавно были знакомы лишь кабинетным ученым или отдельным тонким знатокам, сегодня завладели вниманием широкой музыкальной среды. Наконец, и литература о музыке пополнилась рядом трудов и материалов, разрабатывающих вопросы, которые мало интересовали научный мир недавнего прошлого. Проблемы современной гармонии и современного музыкального языка в целом, русской музыки XVII и XVIII столетий, инструментального творчества предклассицистской эпохи, культуры стран Востока и Америки, новейших течений советского симфонизма — эти и многие другие темы впервые получили в последнее время

серьезную научную разработку или предстали в новом освещении.

Как естественное следствие всех этих процессов в нашей художественной психологии произошли заметные перемены. Некоторые суждения и взгляды, сложившиеся на основе слухового опыта и научного кругозора послевоенных лет, начали постепенно утрачивать свою актуальность. Следами неизбежного устаревания оказались отмеченными многие музыковедческие труды, возникшие в атмосфере того времени.

Может возникнуть резонный вопрос: не коснулся ли процесс устаревания и этой книги, посвященной исключительно проблемам XIX века? Не внесло ли наше время важных поправок в изучение творчества того периода?

Конечно, если сравнить с изменением оценок классики добаховской эпохи или XX века, здесь для нас нет ошеломляющих открытий. И все же, даже без какой-либо ломки представлений, этот крупный художественный и исторический пласт также воспринимается сегодня в несколько ином свете, чем прежним поколением. Наш расширившийся кругозор сместил некоторые акценты в оценке творчества «романтического века». В новом, современном аспекте предстала новаторская направленность давно знакомых нам произведений. Мы впервые распознали их далекие корни и предпосылки. Сознательно или бессознательно, в нашем восприятии искусства XIX века поколебалось многое, перешедшее к нам по инерции от мыслителей прошлого столетия. Думать, говорить и писать сегодня о Мендельсоне и Листе, Шопене и Вагнере, Шумане и Верди так, как мы это делали четверть века тому назад, стало непросто.

Именно по этой причине первоначально возникла мысль переделать учебник в направлении, отвечающем духу современности, сблизить его с художественной психологией сегодняшнего дня. Однако при попытке осуществить ее стало ясно, что поставленная цель требует не переработки давно написанного и в свое время тщательно продуманного труда — что может лишь нарушить его целостность, не сделав при этом сколько-нибудь убедительным, — а н о в о г о замысла и н о в о й книги. К сожалению, эта серьезная задача огромного масштаба, требующая нескольких лет интенсивной работы, не так легко осуществима.

Выпуская в свет третье издание учебника с небольшими дополнениями и незначительной переработкой, попутно хотелось бы привлечь внимание нашей музыкально-педагогической общественности к следующей важной проблеме.

Может ли в идеале какой-нибудь один учебник — даже самый хороший и обстоятельный — удовлетворить нужды высшего музыкального (и особенно музыковедческого) образования?

Отрицательный ответ напрашивается сам собой.

Одному автору редко бывает под силу создать безупречно уравновешенную книгу, где все исторические разделы разработа-

ны одинаково глубоко, где каждая композиторская индивидуальность освещена с исчерпывающей полнотой, а все анализы выполнены на высоком уровне. Коллективный же труд страдает другими недочетами — тенденцией к обезличенности, отсутствием объединяющей мысли. В столь сложной дисциплине, как история музыки, которая требует не только обширных фактических знаний, но и строгого целеустремленного отбора материала, где наряду с широкими историко-культурными и стилистическими обобщениями необходим индивидуализированный анализ отдельных музыкальных произведений, только обращение к р а з н ы м учебникам, написанным р а з н ы м и авторами, может обеспечить более или менее полное представление об изучаемом предмете.

Но неполнота знаний — не худшее, что несет с собой монопольное господство одного учебника. Гораздо серьезнее порождаемая этой ситуацией инерция мысли. Если на протяжении последних двенадцати лет у нас создано по одному учебнику на каждую крупную историческую эпоху, то взглядам авторов этих учебников не противостоят никакие другие оценки, суждения, выводы. Отобранный ими материал не дополняется никакими другими возможными вариантами. В результате содержащиеся в этих учебниках установки и мнения постепенно приобретают характер либо незыблемого авторитета, либо избитой истины. А что может быть более губительным для творческой атмосферы, которая одна только и способна привить любовь молодежи к изучаемому предмету, развить умение и потребность мыслить!

Надо стремиться к тому, чтобы появились учебники с разными ракурсами, с разным отбором произведений для анализа, хотя и написанные на основе единой учебной программы. Не следует бояться привлекать для этой цели молодежь. В настоящее время все без исключения учебники по истории зарубежной музыки принадлежат авторам, относящимся к с т а р ш е м у поколению советских музыковедов. Действительно, их большой научный и педагогический опыт, знания, накопленные десятилетиями, — качества, которые трудно переоценить. В этом отношении с ними трудно состязаться тем, кто еще недавно сам сидел на студенческой скамье. Но зато молодое поколение обладает своими великими преимуществами. Оно видит исторические процессы в современной перспективе, слышит музыкальную классику прошлого слухом, воспитанным на н о в е й ш и х произведениях. При обязательном условии, что никакой один учебник не будет пользоваться правом безоговорочного господства, а разные пособия будут дополнять друг друга, в восприятии студента не только исчезнет однобокость взглядов или ощущение разрыва между своим собственным отношением к классике и ее освещением в учебнике. Одновременно будут нейтрализованы неизбежные методические недостатки, свойственные каждому отдельному изданию. Наконец, возможность сопоставить разные точки зрения даст могучий

толчок к развитию самостоятельной мысли учащихся, вне которой подлинная научная деятельность невозможна.

Реальность такой ситуации — дело неблизкого будущего. Но осознать ее желательность, иметь ее в перспективе — задача в высшей степени актуальная для наших дней.

* * *

Несколько предварительных замечаний методического характера.

Учебник создавался первоначально для общих курсов. Таким в основе своей он остается и сейчас. Выбор материала, господствующая проблематика, характер музыкальных анализов ориентируются на студента исполнительского профиля. Однако уже вскоре после выхода в свет первого издания стало ясно, что фактически в процессе учебной работы будущие музыковеды также пользуются данным пособием. По этим соображениям первоначальный текст учебника был расширен, в него включены отдельные разделы и страницы, которые могут представлять интерес для музыковедов. Это — самостоятельная глава «Романтизм в музыке», последний раздел главы «Бетховен» свободного проблемного характера, где поставлена тема «Бетховен и романтики», раздел «Оперная культура меттерниховской Вены» в главе «Шуберт», которая в более общем плане освещает вопрос о национальной оперной школе в Германии и Австрии XIX века, параграфы, касающиеся особенностей формообразования в фортепианных сонатах Бетховена, список литературы. Разумеется, включение подобного материала придало учебнику некоторую неоднородность. Однако в данном случае практические соображения важнее, чем сохранение единого облика книги.

Второй момент связан с анализом отдельных музыкальных произведений. Здесь он доведен до минимума. Жесткие и, видимо, вполне обоснованные требования ограниченного объема учебника поставили автора перед дилеммой: дать подробные музыкальные анализы за счет историко-культурных и стилистических обобщений или действовать в противоположном направлении. Сознательно было отдано предпочтение второму пути, и прежде всего потому, что от учебника и истории музыки требуется в первую очередь исторический и фактический материал, который далеко не всегда педагог, а тем более молодой, в состоянии сам собрать и обобщить. Вместе с тем можно ожидать, что каждый педагог-музыкант слышит разбираемое им произведение и любит преподносить его студентам в том плане, в каком воспринимает его. От автора учебника он ждет только общего указания, в каком направлении раскрывать содержание анализируемого опуса и его характерные стилистические черты. Стремление же предписать педагогу точно определенное «прочтение» замысла вплоть до мельчайших деталей несомненно обедняет творческое начало в занятиях. Именно ради того, чтобы предоставить педагогу известную свободу

в выборе материала — и тем самым разнообразить для него самого педагогический процесс, — в учебник включено значительно большее количество произведений, чем требуется учебной программой. Так, обзор в с е х симфоний Бетховена, в с е х жанров, представленных в творчестве Шопена, почти в с е х камерно-инструментальных произведениях Шуберта или увертюре Мендельсона, множества бетховенских сонат и т. д. и т. п. вовсе не означает, что длинный материал весь должен быть охвачен в одном лекционном курсе. Такое построение открывает простор для инициативы педагога, предоставляет ему возможность выбирать по своему желанию и вкусу для разных потоков и выпусков разные — а не однажды и навсегда предписанные — произведения.

Наконец, нужно уточнить вопрос, с которым часто приходится встречаться, и не только в связи с данным изданием.

От читателей иногда слышны упреки в том, что, сопоставляя достижения какого-либо композитора в определенной области с аналогичными достижениями другого, автор тем самым как бы нарочито принижает второго художника за счет первого.

Между тем на самом деле прием сравнения вызван вовсе не односторонней увлеченностью каким-либо одним заинтересовавшим автора в данный момент композитором, как часто полагают. В его основе лежит глубокая убежденность в том, что каждый великий композитор потому и вошел в мировую художественную культуру, что он открыл какую-либо сторону искусства, либо несомную его предшественникам и современникам, либо разработанную ими с гораздо меньшей самобытностью и художественным совершенством. Ни один подлинно великий композитор не повторяет другого. И основная задача пишущего о музыке заключается прежде всего в том, чтобы раскрыть то неповторимо характерное в творчестве каждого композитора, в чем он не имеет себе подобных.

Сравнения и сопоставления дают эффект оттеняющего контраста, при котором индивидуальные черты каждого композитора воспринимаются наиболее рельефно.

Так, например, если мы читаем, что ни один из предшественников Монтеверди, в том числе и Палестрина, не приблизился к его совершенству в воплощении драматизма внутреннего мира человека, то этим отнюдь не высказано пренебрежение к Палестрине. Такое сравнение лишь подчеркивает мысль, что Монтеверди п е р в ы й сделал мир человеческих переживаний центральной темой музыкального творчества классического уровня. Именно это образует его главный вклад в искусство. С другой стороны, в беседе о Палестрине будет подчеркнуто его непревзойденное мастерство в выражении образов отвлеченного возвышенного созерцания — в чем безусловно уступает ему его младший современник Монтеверди.

Шуберт, как песенник, превосходит Бетховена. Потому он и занял место в истории мировой музыки, что первый поднял

бытовую песню до уровня большого искусства и высокой поэзии. Параллель с Бетховеном в данной области никак не может бросить тень на гениальнейшего из симфонистов. Тем более что при характеристике Шуберта-симфониста в качестве высочайшего художественного критерия все время «присутствует» Бетховен.

Два великих художника — Бах и Гендель — венчают развитие хоровой полифонической музыки старинной традиции. Но в то время как в области углубленной философской лирики Бах выше Генделя, последний сильнее как поэт чувственно-ренессансной красоты жизни.

Для музыковеда-историка, занимающегося не творчеством любых отдельно взятых художников, а эволюцией музыкального искусства и его глубокой зависимостью от общественной атмосферы, сравнивать то, что внесли отдельные композиторы в мировое музыкальное творчество, столь же существенно важно, как и сопоставлять культурные эпохи, которые они олицетворяют.

Так, Палестрина жил в эпоху контрреформации, и потому его вклад в мировое искусство — высшая точка в развитии возвышенной сферы духовной музыки. Монтеверди же принадлежит к поколению, воплотившему в жизнь идеи Ренессанса. Католицизм ему чужд, а мир земных страстей его волнует.

Бетховен творил в революционный период, и главная его тема — героика. Шуберт же формируется в атмосфере Реставрации, он — представитель «разочарованного поколения», и его вклад в музыку — открытие мира интимной лирики.

Бах жил в отсталой феодальной Германии, Гендель — в Англии, уже свершившей буржуазную революцию. Первый был неразрывно связан с церковью и протестантской культурой, второй — со светским оперным театром. Отсюда и разные оттенки, привнесенные каждым в кантатно-ораториальное творчество, и т. д. и т. п.

Быть может, прием сопоставлений мало что дает для исполнительского или узко теоретического анализа. Но историку, воспринимающему художественное творчество на широком историческом фоне, он безусловно помогает наиболее точно определить то неповторимое начало, которое характеризует любую крупную художественную индивидуальность и выражает ее связь со своей эпохой.

Стремление максимально оттенить самобытный вклад каждого композитора лежит в основе построения и данного учебника. Можно только горячо рекомендовать педагогам придерживаться этого принципа в своих занятиях. Собственный педагогический опыт автора убеждает в том, что в восприятии учащихся ничто так не содействует осознанию уникальности каждого великого художника, как сопоставление характерных, ведущих черт разных творческих фигур (разумеется, если это удастся осуществить с художественным тактом и необходимым чувством меры). А такое понимание искусства представляется одной из важнейших задач современного музыкально-исторического курса.

В. Конен

Музыка ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

*Музыкальное искусство в период революции.
Массовые, революционные жанры и их связь с национальным искусством.
Музыкальный театр, его реалистические черты*

1

Каждое крупное явление в музыке начала XIX века восходит к искусству эпохи Просвещения. И тем не менее даже между Бетховеном, завершителем музыкального классицизма, и его непосредственными предшественниками — Глюком, Гайдном, Моцартом — нет прямой, непрерывной преемственности. Между двумя примыкающими друг к другу художественными поколениями проходит исторический рубеж. Грандиозный общественный переворот, осуществленный народными массами Франции в конце XVIII столетия, совершил перелом и в музыкальном искусстве. «С Французской революции начинается новая эра музыки — музыкальный XIX век...» (Асафьев).

Вызвав процесс всесторонней демократизации общественной жизни Европы, революция оказала огромное влияние на все области ее духовной жизни.

Музыкальная культура нового времени приобрела несвойственный ей при феодализме гражданственно-демократический характер.

Непосредственное воздействие на характер музыкального творчества нового времени оказала художественная жизнь революционной Франции, и прежде всего те новые формы творчества народных масс, которые были вызваны к жизни общественной

атмосферой и играли роль прямых участников революционной борьбы¹.

Свергая власть феодалов, защищая границы родины от интервентов, французский народ, охваченный безграничным революционным энтузиазмом, создавал искусство, непосредственно связанное с политической борьбой. Художественная жизнь революционного Парижа поражает своей интенсивностью. Общественная атмосфера тех лет требовала драматических эффектов, их яркого театрализованного выражения.

«...Люди и вещи как бы озарены бенгальским огнем, каждый день дышит экстазом...»².

Революционное вдохновение масс находило выход в создании новых художественных жанров. Вначале эта деятельность неизбежно носила стихийный характер. Но якобинская партия и французский Конвент, уделявшие много внимания демократизации культуры, прекрасно понимали воспитательную и агитационную роль искусства. Они сумели придать стихийному движению организованность и целеустремленность.

Каждое значительное событие революционного времени возбуждало творческую фантазию народа и получало яркое художественное оформление. Под звуки музыки пала Бастилия. Народ слагал песни о низвержении монархии, о принятой конституции. Крупные военные победы отмечались грандиозными празднествами. Похороны народных героев превращались в массовые шествия. Чествование Вольтера и Руссо, прославление свободы и разума разрастались во всенародные торжества. Любая актуальная гражданская идея — от борьбы с духовенством до празднования урожая — воплощалась в конкретную художественную форму с участием народа. Так сложились и получили широчайшее распространение массовые жанры революционного искусства. Значительное место в них принадлежит музыке.

Принципиально новое в музыкальной культуре революционного периода — ее социальная направленность. Музыка превратилась в общественную силу, поставленную на службу государству, в активное средство гражданского воспитания. Ее идейное содержание посвящалось одной теме — пафосу революции, родине. Она стала выражением действия организованных масс.

Из дворцовых залов и театров музыка вышла на открытые площади, десятки тысяч слушателей становились музыкантами-исполнителями. Художественная жизнь настолько тесно переплелась

¹ В истории западноевропейской музыки был только один подобный случай, когда широчайшее народное движение непосредственно повлияло на музыкальное творчество своей эпохи. Мы имеем в виду протестантское движение XVI века, породившее свою, новую, народную разновидность хорала. Не случайно Энгельс назвал один из наиболее распространенных протестантских хоралов того времени («Бог — наш оплот») «Марсельезой» XVI века.

² Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 8, с. 122.

с политическими событиями дня, что музыкальные произведения того времени могут служить своеобразной летописью революции.

Развитию нового искусства отдали свой талант и опыт широкие круги профессионалов. Враждебное отношение к революции проявилось только со стороны тех деятелей искусства, которые при монархии пользовались особыми привилегиями и покровительством короля. Для большинства артистов, в особенности музыкантов, политический переворот означал уничтожение унижительного и зависимого положения придворного слуги. Представители третьего сословия, они вносили свой вклад в борьбу за новое общество, свободное от кастового неравенства старого режима.

Однако новые кадры художников-профессионалов появились не стихийно. Перед революционным искусством стояли задачи, осуществление которых было немисливо без целеустремленного, продуманного художественного руководства. В самый разгар боев за свободу был создан профессиональный музыкальный центр, обеспечивший новое направление музыкальной жизни в революционный период. Энергичный революционный деятель Бернар Саррет из остатков гвардейского духового оркестра собрал коллектив патристически настроенных музыкантов, который немедленно откликнулся на любое событие дня.

В 1792 году эта группа переросла в «Музыкальную школу национальной гвардии», сыгравшую огромную роль в общественной и художественной жизни революционной Франции. В 1793 году Конвент присвоил школе название «Национального музыкального института», который в 1795 году был переименован в консерваторию.

Таким образом, знаменитая Парижская консерватория (ставшая впоследствии цитаделью академизма) родилась в бурные дни народного восстания как непосредственный участник революционной борьбы. Ф. Госсек, А. Гретри (1741—1813), Л. Керубини, Э. Мегюль (1763—1817), Ж. Лесюер (1766—1837), П. Далейрак (1753—1809), Ш. Катель (1773—1830), А. Бертоп (1767—1844) — вот имена наиболее видных композиторов Франции, возглавивших новое музыкальное движение, начатое Сарретом.

Именно ученикам и исполнителям оркестра будущей консерватории обязана Франция появлением новых, массово-героических музыкальных жанров.

2

Революционная музыка сложилась как часть театрализованного представления с участием организованной многотысячной толпы.

В оформление праздника вносили свой вклад художники, поэты, музыканты. Соответственно строгому, величественному

характеру событий создавалась общая композиция представления. Симметрично расположенные хоровые группы, великолепные кортежи, внушительные декорации (трибуны, арки, пирамиды, колесницы, гирлянды из цветов, статуй, символические изображения и т. п.) были обязательным элементом церемонии. Простые, но эффектные по сочетанию красок костюмы исполнителей (их были тысячи)³, множество продуманных сценических и драматических приемов, вплоть до колокольного звона, пушечных выстрелов и пылающих факелов, — все вместе создавало мощное и величественное впечатление. Оформление этих торжеств в большинстве случаев принадлежало знаменитому художнику Ж. Л. Давиду. В великолепной симметрии, пышности, художественной синтетичности этих массовых спектаклей проявлялась преемственность со старинными национальными традициями музыкального театра Франции. Но прежние художественные приемы обогатились демократическим искусством, сложившимся на широких городских площадях.

После художника, создателя общего проекта и композиции праздника, вносил свой вклад поэт. Он излагал в стихах идею торжественного события. Ведущим стихотворцем французских революционных фестивалей был М. Шенье, великолепно владеющий законами драматической театральной выразительности. Ясность идеи, ее доходчивость часто достигались посредством диалогов, в которых роль действующих лиц выполняли отдельные хоровые группы. При всей простоте и лозунговости этой поэзии, она отличалась тем высоким слогом, совершенством декламации, изяществом и силой поэтических оборотов, которые со времен Корнеля и Расина характеризовали язык французской сцены. Революционные прокламации, народные песни и гимны, широко проникшие в массовые постановки, сообщали им призывный, энергичный характер. В целом это была впечатляющая поэзия, эмоциональную силу которой подчеркивала и доносила до масс новая музыка.

Создателем музыкального стиля революции по праву считается широко прославленный французский симфонист Франсуа Госсек (1734—1829). Этому убежденному республиканцу принадлежало музыкальное оформление большинства празднеств первых двух лет новой власти. Госсек в своих произведениях воплотил героический дух великого общественного переворота.

В начале революции народ сам создавал песни и гимны, используя для этого популярную музыку, в том числе оперные арии и танцевальные мотивы. Так, песня «*Ça ira*», мелодия которой перенесена из широко известной кадрили («Народные колокола» Бекура), стихийно стала гимном первых лет республики:

³ Это было возможно потому, что композиторы и ученики музыкальной школы проводили с народом широкую подготовительную работу. Так, в празднестве в честь Верховного существа в 1794 году участвовал народный хор из сорока восьми секций, составлявших вместе две тысячи четырехста человек. Накануне праздника деятели консерватории разъезжали по разным департаментам, репетируя с хористами их партии.

1 Allegro non troppo

Ах! все впе-ред, все впе-ред, все впе-ред! Все мы пов-то-
ри-ем без кон-ца се-го-дня: Ах! все впе-ред, все впе-ред, все впе-
ред. Кто бы ни роп-тал, все на-лад пой-дет. На-ши ара-
рово тепло твою
-ги по-вер-же-ны во прах, мы же по-
-ем о-но-вых вре-ме-нах. Ах! все впе-
-ред, все впе-ред, все впе-ред. Ес-ли бу-дет
вло-ба ду-шить гос-под, ах! все впе-ред, все впе-ред, все впе-
-ред! Дру-жно за-хо-чет в от-вет на-род.

Одной из наиболее любимых революционных песен была «Карманьола». Происхождение ее неизвестно, но близость к народным источникам несомненна:

2 Allegro festivamente

Же-на Лю-до-ви-ка кля-лась в Па-ри-же всех за-ре-зать
нас. Же-на Лю-до-ви-ка кля-лась в Па-ри-же всех за-ре-зать
нас. За-то по-на-ло ей от на-ших пуш-ка-рей! Про-
-пля-шем Кар-мань-о-лу дру-жно впе-ред! дру-жно впе-ред! Про-
-пля-шем Кар-мань-о-лу, пу-шеч-ный гром нас зо-вет!

Народной стала и бессмертная «Марсельеза». Ее автор, офицер действующей армии Руژه де Лиль, не был музыкантом-профессионалом. Он сочинил «Военную песнь Рейнской армии» 25 апреля 1792 года, воодушевившись известиями о победах революционной армии. Подхваченная войсками, она была принесена в Париж солдатами из Марселя (отсюда ее название — «Марсельеза») и молниеносно распространилась по всей стране. Этот пламенный республиканский гимн сыграл огромную мобилизующую роль в революционном движении многих европейских стран.

«Марсельеза», — пишет Морис Торез, — грянула из недр революционной Франции в 1792 году, Франции якобинцев и жирондистов, поднявшихся против короля и феодалов. Она — выражение пламенной и страстной воли революционного народа, его порыва и героизма. Она — Революция... «Марсельеза», это мятежная песня, победила Европу... Это — песня демократов и пролетариев. Она была песней декабристов Петербурга, затем рабочих Москвы и Петрограда, крестьян старой России, сбрасывавших страшное ярмо царизма и капитала и начавших великое дело построения социализма».

Музыка революционных торжеств (особенное обилие которых приходится на 1793 год) поражает монументальностью, простотой, мощью. Искусство открытых площадей и многотысячных масс не могла опираться на выразительные музыкальные приемы камерных жанров. Агитационный, плакатный характер революционного творчества должен был вызвать рождение новых музыкальных средств.

В первые дни революции проявления народной радости находили выход еще в традиционных культовых песнопениях. Но уже в первых «Те Деум» бесстрастная церковная псалмодия уступила место более широкой и энергичной мелодике героического плана. Кроме того, демократические хоровые оды требовали конструктивной ясности, простоты, близости к народно-бытовым формам. «В бурные годы Французской революции происходил отбор интонаций, наиболее отвечавших эмоциональным «запросам» масс» (Асафьев).

Постепенно в массовой вокальной и инструментальной музыке выработались свои типичные героические интонации. Многие из них сложились как обобщение выразительных элементов, которые характеризовали классические образы героики в операх и симфониях XVIII века.

Мелодика отличается «крупными контурами». Она основывается на аккордово-трезвучных, преимущественно восходящих звуках и часто содержит фанфарные обороты. В ней не осталось и следа от украшений, слабых окончаний, задержаний, присущих камерному «галантно-чувствительному стилю». Ритмы массовых жанров энергичны, просты и часто связаны с маршевой поступью (двудольный метр с пунктиром). Гармонизация — простейшего типа, без хроматизмов и детализации. Динамические контрасты, нарочи-

то противопоставление звуковых красок усиливают впечатление композиции крупного плана.

Эти черты встречаются в музыке, принадлежащей различным авторам, и здесь нельзя не усмотреть определенную закономерность стиля.

Например:

2^a *Tempo de marche anime* Плейель. „Гимн Свободе“



This musical score is for the first example, 'Гимн Свободе' by Pleyel. It is marked 'Tempo de marche anime' and consists of two staves of piano accompaniment. The music is in a major key with a 2/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

3^a *Larghetto* Госсек. „Песнь 14 июля“



This musical score is for the second example, 'Песнь 14 июля' by Gossec. It is marked 'Larghetto' and consists of three staves of piano accompaniment. The music is in a major key with a 3/4 time signature, featuring a slow, melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

3^a *Moderato flegement* Лесвер. „Песнь триумфов французской республики“



This musical score is for the third example, 'Песнь триумфов французской республики' by Lesvert. It is marked 'Moderato flegement' and consists of two staves of piano accompaniment. The music is in a major key with a 2/4 time signature, featuring a steady, rhythmic accompaniment.

3^e Temps de marche anime

Руже де Лиль. „Марсельеза“

Allons, Enfants de la patrie! Le jour de

The first system of the musical score for 'The Marseillaise'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked '3^e Temps de marche anime'. The lyrics are 'Allons, Enfants de la patrie! Le jour de'.

gloire est arri ve. Con - tre

The second system of the musical score. The lyrics are 'gloire est arri ve. Con - tre'. The piano part includes a 'cresc.' marking.

nous de la ti - ran - ni e Le - ten - dart san - glant est le -

The third system of the musical score. The lyrics are 'nous de la ti - ran - ni e Le - ten - dart san - glant est le -'. The piano part includes a 'f' marking.

-ve. Le - ten - dart san - glant est le - ve.

The fourth system of the musical score. The lyrics are '-ve. Le - ten - dart san - glant est le - ve.'. The piano part includes a 'p' marking.

Изменился самый характер звучания, его тембровая окраска. К колоссальным хоровым массам присоединился огромный, необычайный по своим звуковым качествам оркестр духовых инструментов. По сравнению с обычным составом Госсек значительно увеличил медную и ударную группы, ввел тромбоны, серпент, античный инструмент tuba curva, тамтам и другие.

Роль духового оркестра в формировании искусства Французской революции в высшей степени значительна. В частности, для этого состава Госсек создал «Похоронный марш», положивший на-

чало определенному жанру — музыке к погребальным шествиям в память погибших героев. В нем отразились наиболее типичные черты массово-демократического музыкального стиля Французской революции.

Резкое противопоставление крайних регистров вызывает ощущение огромного звукового пространства. Подчеркнутые динамические контрасты, тремоло литавр, удары тамтама придают произведению острый драматизм, а пульсация пунктированного ритма, резкие акценты — энергичность и действенность. В марше совершенно отсутствует закругленная песенно-ариозная мелодика, обычная для музыки XVIII столетия. Воздействие его на массы было в буквальном смысле слова потрясающим:



Объединяя мысли, чувства и волю народа, этот новый жанр отпечатал идейной направленности передового искусства XIX века. В первом похоронном марше Бетховена (из Двенадцатой фортепианной сонаты), в его знаменитом «*Marsia funebre*» из Третьей симфонии запечатлелись героико-трагические образы погребальных шествий революционной Франции. Ту же идею, но в более театральной форме, воплотил и Берлиоз в своей «Траурно-триумфальной симфонии».

Похоронный марш получил широкое распространение в музыке нового столетия (у Шуберта, Мендельсона, Шопена, Чайковского и у многих других).

После того как в 1794 году, в результате термидорианского переворота, буржуазия пресекла поступательное движение революции, захватила власть и установила наполеоновскую диктатуру,

массовые жанры начали постепенно утрачивать свой подлинно героический характер. Они превратились в казенно-торжественное искусство славословия. Затем вся эта музыка была предана забвению. Возможно, что среди од и маршей того времени не было ни одного произведения, достигшего подлинных художественных вершин. Однако в целом музыка революционной Франции создала новый законченный художественный стиль, который ознаменовал громадный рубеж в развитии мирового музыкального творчества.

Его влияние на передовую музыкальную культуру последующей эпохи было огромным.

Монументальность и героический характер бетховенских симфоний немыслимы вне связи с гражданской музыкой Французской революции. Драматизм, чувство «открытого пространства», свойственные многим произведениям Берлиоза, обязаны тем же источникам. Во французской опере следующего поколения, вплоть до Мейербера, сохраняются крупная композиция, звуковая мощь, блестящая маршевость, характерные для музыки театрализованных празднеств. Исчезло утрированное изящество, орнаментальность, камерность, типизирующие придворно-аристократическую эстетику XVIII века. И, наконец, все дальнейшее развитие музыкальных культур европейских стран было обусловлено тем новым пониманием гражданской роли искусства, которое принесла с собой Французская революция.

3

Революционная Франция, страна высокой и старинной театральной культуры, оказала значительное влияние и на развитие мирового оперного театра.

Если французская опера еще в предреволюционные годы играла роль широкой общественной трибуны, то в период народного восстания утверждение общественных идей на сценических подмостках стало еще более открытым и напряженным.

Уничтожение королевской монополии на театр вызвало к жизни небывалый расцвет драматического искусства. В период между 1789 и 1799 годами в Париже работало при огромном ежедневном стечении публики более семидесяти театров, в том числе немало музыкальных. В самый разгар революционных событий на сценах Парижа можно было услышать лирические трагедии Глюка, комические оперы Гретри и Перголези, произведения Пиччинни и многое другое из оперного репертуара дореспубликанской Франции.

Однако массового зрителя привлекала злободневность. В новых постановках публика была склонна прежде всего улавливать современные темы. В драматическом театре борьба идей принимала острую форму. Иногда это приводило к столкновению между публикой и артистами и превращалось в стихийную политическую де-

монстрацию⁴. В репертуаре господствовали многочисленные пьесы, направленные против монархии, дворянства, клерикализма и прощивавшие революцию, героические апофеозы.

Во Франции музыкальный театр всегда рассматривался как часть драматического искусства. Однако процесс «революционизирования» в опере совершался далеко не так прямолинейно, как в драме. Несомненную роль сыграла здесь длительная и глубокая связь французской оперы и балета с придворной культурой. Так, например, балет, типичное порождение дворцовой эстетики, в своих сюжетах совсем не откликнулся на великие общественные явления современности. «Grand Opéra» (бывшая Королевская академия музыки) некоторое время также стояла в стороне от массового политического движения. Отчасти это можно объяснить отвлеченным, возвышенным строем лирической трагедии, плохо поддающимся сближению с современными сюжетами.

Путь создания музыкального театра, отвечавшего новым идейным запросам, был сложным.

Тем не менее общая атмосфера ломки старых, отживших форм, смелые поиски нового отразились и на музыкальном театре Франции, породив ряд революционных направлений. В первые же годы революции намечилось стремление выйти за рамки окостеневших традиций — порвать с условностями ложноклассической трагедии и идиллической патриархальностью комедийного жанра. Сказалось влияние и современного драматического театра.

Широкое внимание привлекали в те годы новые жанры революционных опер-апофеозов и агитационных опер, родственных отчасти современному драматическому театру, отчасти массовым революционным постановкам. С именем Госсека связываются апофеозы «Приношение Свободе» (1792), «Триумф Республики» (1793) и другие, приблизившие музыкальный театр к искусству санкюлотов⁵, с именем Гретри — небольшие агитационные оперы «Революционная избраница», «Денис-тиран» (1794), в музыке которых использованы революционные гимны, песни, народные танцы.

Реалистические сюжеты этих опер, содержавшие бытовые и сатирические мотивы, были направлены против духовенства, аристократов, против многих феодальных пережитков.

Однако не этим новым революционным операм было суждено увенчать эстетику революционной Франции, занять место в мировой музыкальной классике. В том жизнеспособном типе музыкально-драматического искусства, который сложился во Франции революционных лет, общественные процессы не получили

⁴ Широко известна открытая демонстрация революционно настроенной публики против артистов Театра французской комедии, отказывавшихся ставить на сцене пьесу М. Шенье «Карл IX», направленную против дворцового деспотизма.

⁵ Они даже и назывались иногда «санкюлотадами». Слово «санкюлот» — прозвище представителей городской бедноты — стало синонимом патриота, революционера и противопоставлялось понятиям «аристократ», «контрреволюционер».

непосредственного выражения. В нем нельзя установить и прямых связей с музыкой массовых гражданских жанров.

Не порывая с установившимися законами оперной эстетики (выработанными двумя веками развития музыкального театра), опера революционных лет сумела по-своему отразить духовное обновление французского народа в этот бурный переломный период. Путь к новой оперной школе лежал через слияние возвышенной героики и бытового реализма, он намечался в обнаружении нового эмоционального качества драмы и музыки. Эти тенденции отчетливо проявлялись в героико-патриотической опере Гретри «Вильгельм Телль» (1791).

Два русла французской оперы предшествующего периода слились в революционном музыкальном театре. Одно из них связано с комической оперой, другое — с героико-трагическим театром Глюка.

В формировании нового музыкального театра главную роль играла комическая опера. Этот молодой вид искусства, родившийся меньше чем за столетия до революции, был проникнут идеями Просвещения. Он не был отягощен традициями отвлеченно-мифологических трагедий.

Комическая опера опиралась на разнообразные реалистические сюжеты преимущественно бытового характера. Ее герои имели реальные прототипы в жизни. Яркая театральность, разговорный язык, музыка, близкая к народно-бытовому складу, — все это позволило ей включиться в русло революционного искусства. Преломив по-своему этическое, возвышенное начало глюковской оперы — через современный круг идей и реалистическую бытовую обстановку, но без каких-либо черт политической злободневности, — она породила в 90-х годах новый вид оперного искусства. Этот новый жанр, получивший позднее название «оперы ужасов» или «оперы спасения», определил многие характерные и устойчивые черты музыкальной драматургии XIX века.

Создателем нового стиля революционной оперы является Луиджи Керубини (1760—1842). Правда, первое произведение этого стиля принадлежало другому композитору («Ужасы монастыря» Бертона, 1790), но заложил его основы именно Керубини своими знаменитыми сочинениями «Лодоиска» (1791), «Элиза» (1794), «Водовоз» (1800). Выдающийся музыкант, превосходный знаток итальянской и французской оперных школ, а также новейшего австро-немецкого симфонизма, Керубини в равной степени владел как законами оперной драматургии, так и строгим полифоническим письмом. Он был ведущим композитором музыкального театра своего поколения.

Сюжеты революционных опер были, как правило, лишены злободневности. Тем не менее их идейно-эмоциональный строй был близок эстетике драматического театра тех лет.

Борьба с тиранией («Лодоиска», «Водовоз»), разоблачение духовенства («Ужасы монастыря» Бертона), прославление дружбы

между разными народами, этические мотивы верности и преданности («Водовоз», «Лодонска»), самопожертвование («Элиза») составляли основу содержания этих произведений.

Обязательный момент «спасения» в конце оперы знаменовал не формальное разрешение драматической коллизии, а торжество нравственного идеала. Персонажи оперы — обычные люди, лишённые возвышенного героизма классицистского театра, — трактованы даже в несколько сентиментальном духе. Однако они воспринимаются как носители передовых идей. Их страдания и борьба имеют не только личный, но и высокий общественный смысл.

За эту передовую гуманистическую направленность так высоко ценил творчество Керубини Бетховен. С большим уважением о нем отзывался Глинка.

Вместе с тем сюжеты опер насыщены тревожными, вызывающими острое волнение ситуациями. То злодей преследует девушку («Лодонска»), то герой прячется от настигающей его стражи («Водовоз») или попадает в плен к разбойникам («Пещера» Лесюера), то он на краю гибели среди горных ледников («Элиза»). Элементы «ужасного» становятся неотъемлемой частью драматургии этих опер⁶. «Опера спасения» своими сильными эмоциями отпечатались на настроении слушателей бурной эпохи.

Взволнованная, драматичная музыка Керубини, подчеркивающая напряженность сценического действия, отражала дух времени. В этой музыке, с ее стремлением передать обостренные внутренние переживания человека, были выражены особенности, характеризовавшие впоследствии романтическое направление в искусстве. Уравновешенный, сдержанный, величественный классицизм отступил перед новыми веяниями.

Керубини достиг в музыкальной драматургии своих опер высокой степени реализма. У него окончательно исчезло безусловное разграничение между трагедией и бытовым комедийным спектаклем, что было законом для театра XVIII столетия⁷. Возвеличивая обыденное, насыщая донные эпизоды трагическим пафосом, Керубини сближал глюковскую героиню с традициями комической оперы. Жизненная контрастность образов, свойственная его произведениям, отразилась на разнообразии музыкально-драматических приемов, заимствованных как от лирической трагедии, так и от комической оперы⁸.

Характерна в этом отношении опера «Водовоз, или Два дня» (1800) — один из наиболее зрелых, стилистически законченных

⁶ В высшей степени знаменательно, что в Париже в эти же годы возник новый театрално-драматический жанр, основывавшийся на аналогичных сюжетах («Монастырские жертвы» Монвеля, 1791; «Робер, атаман разбойников» Ламартелиера, 1792, и другие).

⁷ Говоря о драматургии XVIII столетия, следует исключить «Дон-Жуана» и «Свадьбу Фигаро» Моцарта, так как эти оперы, в особенности первая, по своей реалистичности намного опередили свой век.

⁸ В зародышевой форме эта тенденция проявилась уже у самого Глюка, в частности в «Ифигении в Авлиде».

образцов нового жанра. В опере сплетаются два сюжетных мотива, связанных с изображением «ужасов» и «добродетели». Благородный политический преступник, которому грозит гибель, ускользает от преследующей его стражи. Он спасается отчасти благодаря мужественному поведению преданной ему супруги (этот образ напоминает «современенную» глюковскую героиню, в частности Альцесту). Но главным спасителем является простой водовоз, которым движет чувство благодарности, — беглец в свою очередь некогда оказал ему большую услугу.

Напряженность действия, дух гуманности сочетаются с жанрово-бытовой обстановкой (герой прячется в дупле дерева, его провозят через границу в бочке и т. п.). Большие драматические арии соседствуют с куплетами в духе французского бытового романа, психологические ансамбли даны на фоне жанровой музыки марширующих солдат, мелодраматические интонации следуют за идиллическим крестьянским хором в духе руссонистской оперы и т. д.

В «Водовозе» нашли свое классическое выражение два важных новых драматургических приема. Один из них — так называемая «мелодрама». В наиболее острый драматический момент, когда напряжение достигает предела, музыкальное развитие прерывается — звучит разговорная речь, которая чередуется с краткими оркестровыми «комментариями»:

5 *Sostenuto assai*

Граф вылезает из дупла
„Как душно в этом дупле...
Ах, водовоз, мигнут!“

„Охраняй ее, о провидение, я поручаю ее тебе...“

„Идут; сироемся!“

К этому приему восходит мелодрама сцены в темнице из «Фиделио» Бетховена и «Волчьей долины» из веберовского «Волшебного стрелка».

Другой прием — использование лейтмотивного принципа. Тема, характеризующая «добродетель», неоднократно повторяясь, служит

средством музыкального воплощения идеи, объединяющей оперу. Этот ранний предвестник лейтмотивного развития получил глубокое и разностороннее выражение в оперной драматургии XIX века.

Наконец, индивидуализация действующих лиц, передача изменчивых душевных состояний, поэтическое изображение картин природы в музыке Керубини также нашли дальнейшее развитие в оперном искусстве последующего времени.

Особый интерес представляют оперные увертюры Керубини. Они воспринимаются как связующее звено между аналогичными произведениями Глюка и Бетховена. Программность замысла, рельефность тематизма, яркая образность обеспечили увертюрам Керубини длительную популярность. Они положили начало новому типу программной симфонической музыки.

Получив широкое распространение за пределами Франции, опера революционного периода стала неотъемлемой частью европейской культуры начала XIX столетия. Многие, восхищающее нас в «Фиделио» Бетховена, в «Волшебном стрелке» Вебера или в «Вильгельме Телле» Россини, преемственно связано с французским музыкальным театром тех лет.

Керубини, равно как и его современники, многое наметил, но не совершил. Ни один из художников революционной Франции не занял место в истории мировой музыки в одном ряду с гениальными классиками. Но музыкальная культура революционного периода, порвав с эстетикой XVIII века, открыла новые пути в развитии искусства, которые далее шире и глубже разрабатывали выдающиеся композиторы новой эпохи.



БЕТХОВЕН

Роль революционных народно-освободительных движений в формировании мировоззрения Бетховена. Гражданская тема в его творчестве. Философское начало. Проблема бетховенского стиля. Преемственные связи с искусством XVIII века. Классицистская основа бетховенского творчества

Бетховен — одно из величайших явлений мировой культуры. Его творчество занимает место в одном ряду с искусством таких титанов художественной мысли, как Толстой, Рембрандт, Шекспир. По философской глубине, демократической направленности, смелости новаторства Бетховен не имеет себе равных в музыкальном искусстве Европы прошлых веков.

В творчестве Бетховена запечатлелось великое пробуждение народов, героика и драматизм революционной эпохи. Обращенная ко всему передовому человечеству, его музыка была смелым вызовом эстетике феодальной аристократии.

Мировоззрение Бетховена формировалось под воздействием революционного движения, распространившегося в передовых кругах общества на рубеже XVIII и XIX столетий. Как его своеобразное отражение на немецкой почве, сложилось буржуазно-демократическое Просвещение в Германии. Протест против социального угнетения и деспотизма определил ведущие направления немецкой философии, литературы, поэзии, театра и музыки.

Лессинг поднял знамя борьбы за идеалы гуманизма, разума и свободы. Гражданским чувством были проникнуты произведения Шиллера и молодого Гёте. Против мелочной морали феодально-буржуазного общества восстали драматурги движения «бури и натиска». Вызов реакционному дворянству звучит в «Натане Мудром» Лессинга, в «Гёце фон Берлихингене» Гёте, в «Разбойниках» и «Коварстве и любви» Шиллера. Идеи борьбы за граждан-

ские свободы пронизывают «Дона Карлоса» и «Вильгельма Телля» Шиллера. Напряженность социальных противоречий отразилась и в образе гётевского Вертера, «мученика мятежного», по выражению Пушкина. Духом вызова отмечено каждое выдающееся художественное произведение той эпохи, созданное на немецкой почве. Творчество Бетховена явилось наиболее обобщающим и художественно совершенным выражением в искусстве народных движений Германии на рубеже XVIII и XIX столетий.

Великий общественный переворот во Франции оказал непосредственное и мощное воздействие на Бетховена. Этот гениальный музыкант, современник революции, родился в эпоху, как нельзя лучше соответствовавшую складу его дарования, его титанической натуре. С редкой творческой силой и эмоциональной остротой Бетховен воспел величественность и напряженность своего времени, его бурный драматизм, радости и скорби гигантских народных масс. До наших дней искусство Бетховена остается непревзойденным как художественное выражение чувств гражданского героизма.

Революционная тема ни в какой мере не исчерпывает собой наследия Бетховена. Несомненно, самые выдающиеся бетховенские произведения относятся к искусству героико-драматического плана. Основные черты его эстетики наиболее рельефно воплощены в произведениях, отражающих тему борьбы и победы, воспевающих общечеловеческое демократическое начало жизни, стремление к свободе. «Героическая», Пятая и Девятая симфонии, увертюры «Кориолан», «Эгмонт», «Леонора», «Патетическая соната» и «Аппассионата» — именно этот круг произведений почти сразу завоевал Бетховену широчайшее мировое признание. И в самом деле, от строя мысли и манеры выражения предшественников музыка Бетховена отличается прежде всего своей действенностью, трагедийной силой, грандиозными масштабами. Нет ничего удивительного в том, что его новаторство в героико-трагической сфере раньше, чем в других, привлекло общее внимание; главным образом на основе драматических произведений Бетховена выносили суждение о его творчестве в целом как современники, так и непосредственно следующие за ними поколения.

Однако мир музыки Бетховена ошеломляюще разнообразен. В его искусстве есть и другие фундаментально важные стороны, вне которых восприятие его неизбежно будет односторонним, узким и потому искаженным. И прежде всего эта глубина и сложность заложенного в нем интеллектуального начала.

Психология нового человека, освобожденного от феодальных пут, раскрыта у Бетховена не только в конфликтно-трагедийном плане, но и через сферу высокой вдохновенной мысли. Его герой, обладая неукротимой смелостью и страстностью, наделен вместе с тем и богатым, тонко развитым интеллектом. Он не только борец, но и мыслитель; наряду с действием ему свойственна склонность к сосредоточенному размышлению. Ни один светский композитор до Бетховена не достиг подобной философской глубины

и масштабности мысли. У Бетховена прославление реальной жизни в ее многогранных аспектах переплеталось с идеей космического величия мироздания. Моменты вдохновенного созерцания соседствуют в его музыке с героико-трагическими образами, своеобразно освещая их. Через призму возвышенного и глубокого интеллекта преломляется в музыке Бетховена жизнь во всем ее разнообразии — бурные страсти и отрешенная мечтательность, театральная драматическая патетика и лирическая исповедь, картины природы и сцены быта...

Наконец, на фоне творчества своих предшественников музыка Бетховена выделяется той индивидуализацией образа, которая связывается с психологическим началом в искусстве.

Не как представитель сословия, а как личность, обладающую своим собственным богатым внутренним миром, осознал себя человек нового, послереволюционного общества. Именно в таком духе трактовал Бетховен своего героя. Он всегда значителен и единствен, каждая страница его жизни — самостоятельная духовная ценность. Даже мотивы, родственные друг другу по типу, приобретают в бетховенской музыке такое богатство оттенков в передаче настроения, что каждый из них воспринимается как уникальный. При безусловной общности идей, пронизывающих все его творчество, при глубоко отчетливом впечатлении могучей творческой индивидуальности, лежащем на всех бетховенских произведениях, каждый его опус — художественная неожиданность.

Быть может, именно это неугасающее стремление раскрыть неповторимую сущность каждого образа и делает столь сложной проблему бетховенского стиля.

О Бетховене обычно говорят как о композиторе, который, с одной стороны, завершает классицистскую¹ эпоху в музыке, с другой — открывает дорогу «романтическому веку». В широком историческом плане такая формулировка не вызывает возражений. Однако она мало что дает для понимания сущности самого бетховенского стиля. Ибо, соприкасаясь некоторыми сторонами на отдельных этапах эволюции с творчеством классицистов XVIII века и романтиков следующего поколения, музыка Бетховена на самом деле на совпадает по некоторым важным, решающим признакам с требованиями ни того, ни другого стиля. Более того, ее вообще трудно характеризовать при помощи стилистических понятий, сло-

¹ В советском театроведении и зарубежной музыковедческой литературе утвердился термин «классицистский» по отношению к искусству классицизма. Тем самым, наконец, преодолена путаница, неизбежно возникающая, когда единым словом «классический» пользуются и для характеристики вершинных, «вечных» явлений любого искусства, и для определения одной стилистической категории. Мы же по инерции продолжаем употреблять термин «классический» по отношению и к музыкальному стилю XVIII столетия, и к классическим образцам в музыке иных стилей (например, романтизма, барокко, импрессионизма и т. п.). В настоящее издание учебника введен пока еще непривычный в нашей музыковедческой среде, но гораздо более точный, дифференцированный и соответственно более научный термин — «классицистский».

жившихся на основе изучения творчества других художников. Бетховен неподражаемо индивидуален. При этом он столь многолик и многогранен, что никакие знакомые стилистические категории не охватывают все многообразие его облика.

С большей или меньшей степенью определенности мы можем говорить лишь об известной последовательности стадий в исканиях композитора. На протяжении всего творческого пути Бетховен непрерывно расширял выразительные границы своего искусства, постоянно оставляя позади не только своих предшественников и современников, но и собственные достижения более раннего периода. В наши дни принято изумляться многостильности Стравинского или Пикассо, усматривая в этом признак особой интенсивности эволюции художественной мысли, свойственной XX веку. Но Бетховен в этом смысле нисколько не уступает вышеназванным корифеям нашей современности. Достаточно сопоставить почти любые, произвольно выбранные произведения Бетховена, чтобы убедиться в невероятной многогранности его стиля. Легко ли поверить, что изящный септет в стиле венского дивертисмента, монументальная драматическая «Героическая симфония» и углубленно философские квартеты ор. 59 принадлежат одному и тому же перу? Более того, все они были созданы в пределах одного, шестилетнего, периода.

Ни одну из бетховенских сонат нельзя выделить как наиболее характерную для стиля композитора в области фортепианной музыки. Ни одно произведение не типизирует его искания в симфонической сфере. Иногда в один и тот же год Бетховен выпускает в свет произведения, столь контрастные между собой, что на первый взгляд трудно распознать черты общности между ними. Вспомним хотя бы всем известные Пятую и Шестую симфонии. Каждая деталь тематизма, каждый прием формообразования в них столь же резко противостоят друг другу, сколь несовместимы общие художественные концепции этих симфоний — остро трагедийной Пятой и идиллически пасторальной Шестой. Если же сопоставить произведения, созданные на разных, относительно отдаленных друг от друга стадиях творческого пути — например, Первую симфонию и «Торжественную мессу», квартеты ор. 18 и последние квартеты, Шестую и Двадцать девятую фортепианные сонаты и т. д. и т. п., — то перед нами предстанут творения, столь разительно отличающиеся друг от друга, что при первом впечатлении они безоговорочно воспринимаются как порождение не только разных интеллектов, но и разных художественных эпох. При этом каждый из упомянутых опусов в высшей степени характерен для Бетховена, каждый являет собой чудо стилистической законченности.

О едином художественном принципе, характеризующем произведения Бетховена, можно говорить лишь в самом общем плане: на протяжении всего творческого пути стиль композитора складывался как результат поисков правдивого воплощения жизни.

Могучий охват действительности, богатство и динамика в передаче мыслей и чувств, наконец новое, по сравнению с предшественниками, понимание красоты привели к таким многосторонним оригинальным и художественно неувядающим формам выражения, которые можно обобщить только понятием неповторимого «бетховенского стиля».

По определению Серова, Бетховен понимал красоту как выражение высокой идейности. Гедонистическая, изящно-дивертисментная сторона музыкальной выразительности была сознательно преодолена в зрелом творчестве Бетховена.

Подобно тому как Лессинг выступал за точную и скупую речь против искусственного, украшательского стиля салонной поэзии, насыщенной изящными аллегориями и мифологическими атрибутами, так и Бетховен отверг все декоративное и условно-идиллическое.

В его музыке исчезла не только изысканная орнаментика, неотделимая от стиля выражения XVIII века. Уравновешенность и симметрия музыкального языка, плавность ритмики, камерная прозрачность звучания — эти стилистические черты, свойственные всем без исключения венским предшественникам Бетховена, также постепенно вытеснялись из его музыкальной речи. Бетховенское представление о прекрасном требовало подчеркнутой обнаженности чувств. Он искал иные интонации — динамичные и беспокойные, резкие и упорные. Звучание его музыки стало насыщенным, плотным, драматически контрастным; его темы приобрели небывалую дотоле лаконичность, суровую простоту. Людям, воспитанным на музыкальном классицизме XVIII века, бетховенская манера выражения казалась столь непривычной, «неприглаженной», подчас даже уродливой, что композитора неоднократно упрекали в стремлении оригинальничать, усматривали в его новых выразительных приемах поиски странных, режущих слух нарочито диссонантных звучаний.

И, однако, при всей оригинальности, смелости и новизне музыка Бетховена неразрывно связана с предшествующей культурой и с классицистским строем мысли.

Передовые школы XVIII столетия, охватывающие несколько художественных поколений, подготовили бетховенское творчество. Некоторые из них получили в нем обобщение и завершающую форму; влияния других обнаруживаются в новом самобытном преломлении.

Наиболее тесно творчество Бетховена связано с искусством Германии и Австрии.

Прежде всего в нем ощутима преемственность с венским классицизмом XVIII века. Не случайно Бетховен вошел в историю культуры как последний представитель этой школы. Он начал с пути, проложенного его непосредственными предшественниками Гайдном и Моцартом. Глубоко был воспринят Бетховеном и строй героико-трагических образов глюковской музыкальной драмы от-

части через произведения Моцарта, по-своему преломившие это образное начало, отчасти непосредственно из лирических трагедий Глюка. Столь же ясно воспринимается Бетховен и как духовный наследник Генделя. Торжествующие, светло-героические образы генделевских ораторий начали новую жизнь на инструментальной основе в сонатах и симфониях Бетховена. Наконец, ясные преемственные нити связывают Бетховена с той философски-созерцательной линией в музыкальном искусстве, которая издавна получила развитие в хоровых и органных школах Германии, став ее типичным национальным началом и достигнув вершинного выражения в искусстве Баха. Влияние философской лирики Баха на весь строй бетховенской музыки глубоко и бесспорно и прослеживается от Первой фортепианной сонаты до Девятой симфонии и последних квартетов, созданных незадолго до смерти.

Протестантский хорал и традиционная бытовая немецкая песня, демократический зингшпиль и уличные венские серенады — эти и многие другие виды национального искусства также своеобразно воплощены в бетховенском творчестве. В нем узнаются и исторически сложившиеся формы крестьянской песенности, и интонации современного городского фольклора. По существу все органически национальное в культуре Германии и Австрии нашло отражение в сонатно-симфоническом творчестве Бетховена.

В формирование его многогранного гения внесло свой вклад и искусство других стран, в особенности Франции. В музыке Бетховена слышны отзвуки руссоистских мотивов, нашедших в XVIII веке воплощение во французской комической опере, начиная с «Деревенского колдуна» самого Руссо и кончая классическими произведениями в этом жанре Гретри. Плакатный, сурово-торжественный характер массовых революционных жанров Франции оставил в ней неизгладимый след, ознаменовав разрыв с камерным искусством XVIII века. Оперы Керубини привнесли острую патетику, непосредственность и динамику страстей, близкие эмоциональному строю бетховенского стиля.

Подобно тому как творчество Баха впитало в себя и обобщило на высочайшем художественном уровне все сколько-нибудь значительные школы предыдущей эпохи, так кругозор гениального симфониста XIX века охватил все жизнеспособные музыкальные течения предшествующего столетия. Но новое понимание Бетховеном музыкально прекрасного переработало эти истоки в столь оригинальную форму, что в контексте его произведений они далеко не всегда легко распознаваемы.

Совершенно так же классицистский строй мысли преломляется в творчестве Бетховена в новом виде, далеком от стиля выражения Глюка, Гайдна, Моцарта. Это — особенная, чисто бетховенская разновидность классицизма, не имеющая прототипов ни у одного художника. Композиторы XVIII века и не помышляли о самой возможности столь грандиозных конструкций, какие стали типичными для Бетховена, подобной свободе развития в рамках сонатного

формообразования, о столь многообразных видах музыкального тематизма, а усложненность и насыщенность самой фактуры бетховенской музыки должны были бы быть восприняты ими как безусловный шаг назад, к отвергнутой манере баховского поколения. И тем не менее принадлежность Бетховена к классицистскому строю мысли явственно проступает на фоне тех новых эстетических принципов, которые стали безоговорочно господствовать в музыке послебетховенской эпохи.

От первых до последних произведений музыки Бетховена неизменно присущи ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, великолепное равновесие между частями целого, которые являются характерными признаками классицизма в искусстве вообще, в музыке — в частности. В этом смысле Бетховена можно назвать прямым преемником не только Глюка, Гайдна и Моцарта, но и самого основоположника классицистского стиля в музыке — француза Люлли, творившего за сто лет до рождения Бетховена. Бетховен проявил себя полнее всего в рамках тех сонатно-симфонических жанров, которые были разработаны композиторами века Просвещения и достигли классического уровня в творчестве Гайдна и Моцарта. Он — последний композитор XIX века, для которого классицистская сонатность была наиболее естественной, органичной формой мышления, последний, у которого внутренняя логика музыкальной мысли господствует над внешним, чувственно-красочным началом. Воспринимаемая как непосредственное эмоциональное излияние, музыка Бетховена на самом деле покоится на виртуозно воздвигнутом, крепко спаянном логическом фундаменте.

Есть, наконец, еще один принципиально важный момент, связывающий Бетховена с классицистским строем мысли. Это — отражающееся в его искусстве гармоническое мироощущение.

Разумеется, строй чувств в бетховенской музыке иной, чем у композиторов века Просвещения. Моменты душевного равновесия, умиротворенности, покоя далеко не господствуют в ней. Свойственный бетховенскому искусству громадный заряд энергии, высокий накал чувств, напряженная динамичность отесняют на задний план идиллические «пасторальные» моменты. И все же, как и у композиторов-классицистов XVIII века, чувство гармонии с миром — важнейшая черта бетховенской эстетики. Но рождается оно почти неизменно в результате титанической борьбы, предельного напряжения душевных сил, преодолевающих гигантские препятствия. Как героическое жизнеутверждение, как торжество завоеванной победы возникает у Бетховена чувство гармонии с человечеством и вселенной. Его искусство проникнуто той верой, силой, упоением радостью жизни, которые пришли к концу в музыке с наступлением «романтического века».

Завершая эпоху музыкального классицизма, Бетховен одновременно открывал дорогу грядущему веку. Его музыка возвышается над всем, что было создано его современниками и следующим за

ними поколением, перекликаясь подчас с исканиями гораздо более позднего времени. Прозрения Бетховена в будущее поразительны. До сих пор не исчерпаны идеи и музыкальные образы гениального бетховенского искусства.

Творческий путь. Годы художественного формирования. Ранние произведения. Значение боннского периода. Идеиный облик Бетховена. Ранний венский период. Период зрелого стиля. Критические годы. Поздний Бетховен

1

Людвиг ван Бетховен родился 15 или 16 декабря² 1770 года в семье потомственных придворных музыкантов в городе Бонне. Его отец, фламандец по происхождению, поселился в Бонне в 1732 году. Здесь он занимал впоследствии должность капельмейстера во дворце кёльнского курфюрста. Мать Бетховена была дочерью придворного повара. Отец, придворный тенорист, преподавал пение, теорию музыки и игру на клавесине. Человек несомненно одаренный, но легкомысленный и неустойчивый, он скорее вредил, чем содействовал художественному развитию сына. Обнаружив незаурядный талант ребенка, он решил сделать из него клавириста-вундеркинда и обрек мальчика на жесточайшую и ненавистную для него техническую тренировку. К счастью, первые публичные концертные выступления юного Бетховена (в Кёльне — в 1778, в Роттердаме — в 1781) не оправдали корыстных надежд отца, и его интерес к виртуозной карьере ребенка скоро угас.

До одиннадцати лет профессиональное воспитание Бетховена было доверено случайным и посредственным музыкантам, знакомым отца³. Но в 1779 году в Бонн приехал в качестве руководителя придворного музыкального театра Кристиан Готлиб Нефе. Его приезд ознаменовал перелом в художественном формировании юного Бетховена. Известный композитор, органист, писатель о музыке, Нефе выделялся широкой университетской образованностью. Типичный представитель просветительства в Германии, он оказал большое влияние на Бетховена своими передовыми эстетическими воззрениями. Нефе познакомил своего ученика с величайшими немецкими композиторами прошлого. Глубокое изучение «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха оставило след на всем творчестве Бетховена. Интенсивное мелодическое развитие, строгая архитектура, характерные для его музыки, восходят к баховским принципам. Стремление Бетховена воплотить мир через призму высокой мысли выражалось в его постоянном тяготении к полифонии, истоком которого также было творчество величайшего полифониста XVIII века. Далеко не всегда тенденции Бетховена к многоголосному письму проявлялись в строгих законченных

² Дата крещения — 17 декабря.

³ Игре на клавесине и флейте он обучался у Пфейфера, на скрипке — у Ропитини, на органе — у Коха и Зеезе.

контрапунктических жанрах. Тяготение к фуге становится у него последовательным лишь в самый последний творческий период. Однако отдельные имитационные приемы, полифонизированная многоплановая фактура, черты полимелодичности встречаются у Бетховена уже с самых первых зрелых произведений, выделяя их на фоне прозрачного классицистского стиля XVIII века.

Нефе познакомил Бетховена и с произведениями Генделя. Героический стиль Генделя, его жизнеутверждающее мировоззрение, монументальность формы, грандиозность звучания, массовая сила воздействия — все это оказалось близким молодому Бетховену, проявляясь у него, однако, не столько в ораториально-хоровых, сколько в симфонических жанрах. Из композиторов XVIII века творивших в области инструментальной музыки, кроме Гайдна и Моцарта на Бетховена сильное влияние оказал Ф. Э. Бах — один из ярчайших представителей эстетики «бури и натиска», композитор, которого и ранние венские классицисты считали родоначальником своего стиля.

Тяготение юного Бетховена к австро-немецкой симфонической музыке, в частности к музыке Гайдна, Моцарта и композиторов мангеймской школы, определилось еще раньше. Жизнь при дворе кёльнских курфюрстов открыла молодому Бетховену доступ к знакомству с интересными и разнообразными музыкальными явлениями. Здесь он слушал современную симфоническую музыку и новейшие оперные постановки. При дворе ставились французские и итальянские комические оперы (Гретри, Филидора, Моцарта и других), немецкие зингшпили (Моцарта, Диттерсдорфа). Отголоски театральных впечатлений юности встречаются не только в многочисленных вариациях Бетховена на темы арий из комических опер, но даже в его «Пасторальной симфонии». В том же театре несколькими годами позднее Бетховен впервые услышал оперы Глюка («Орфейя» и «Альцесту»), которые оказали огромное воздействие на формирование его собственного стиля.

Первое из дошедших до нас ранних сочинений Бетховена — вариации на марш Дресслера *c-moll* — было написано им в возрасте двенадцати лет (1783). В этом произведении уже заметна определенная эстетическая направленность. Тема насыщена патетическими интонациями, в разностороннем показе ее слышны отзвуки бунтарского духа «бури и натиска».

Из трех сонат для клавесина, написанных и опубликованных в 1783 году, особенно выделяется Вторая, *f-moll*. При всем ее не совершенстве и зависимости от стиля других композиторов (в частности, Ф. Э. Баха), в ней встречаются драматические элементы предвосхищающие будущую «Патетическую сонату».

Профессиональная деятельность Бетховена началась рано. В 1782 году во время отъезда Нефе он заменял его в качестве придворного органиста. В тринадцать лет он был зачислен клавесинистом в придворный оркестр, а годом позже переведен на должность помощника органиста с постоянным окладом. С 1788 го

да Бетховен уже нес на себе бремя главы семейства, и к придворной службе прибавились частные уроки.

Но бóльшую часть энергии молодого Бетховена поглощало творчество. Он сочинял довольно медленно. Боннский период его жизни не отличается плодотворностью. За десять лет Бетховен написал немногим более пятидесяти произведений⁴. Подавляющее их большинство представляет только исторический интерес⁵. По-видимому, Бетховен сознавал несовершенство своих юношеских опытов и не спешил с их публикацией. Лишь впоследствии, в зрелый период, некоторые из них были частично использованы им для новых сочинений⁶; другие, напечатанные полностью, подверглись радикальной переработке.

Тем не менее боннский период, закончившийся в 1792 году, оказался чрезвычайно важным для художественного формирования Бетховена. Во-первых, в произведениях этого времени он испробовал силы во многих жанрах и сумел обнаружить черты своей творческой индивидуальности. Во-вторых, в Бонне у него зародились идеи будущих значительных произведений. И, наконец, в эти годы определилась не только музыкальная эстетика Бетховена, но весь его неподражаемый духовный облик.

Бетховену не удалось получить систематического образования. С одиннадцати лет будущий композитор уже перестал посещать общеобразовательную школу. Однако он был высококультурным человеком. Свой кругозор Бетховен расширил только путем самообразования, которое началось уже в боннские годы. Он изучил французский и итальянский языки, знал латынь и всю жизнь питал глубочайшее уважение к классической литературе. Читал греческих писателей (Платона, Плутарха, Гомера, Софокла, Аристотеля, Еврипида). Знал наизусть многое из Шекспира. На протяжении всего (или почти всего) творческого пути Бетховена искусство этого великого мыслителя и драматурга оказывало на него воздействие. Дело не только в том, что мы распознаем в бетховенском творчестве черты, родственные шекспировскому реализму, его великой драматургической силе, демократическому мировоззрению. Композитор, по собственному признанию, неоднократно черпал свое вдохновение в шекспировских драмах (в частности, при сочинении «Аппассионаты» и Семнадцатой фортепианной сонаты). Немецкую литературу — Шиллера, Гёте, Клопштока — он знал превосходно с ранних лет. К числу увлечений в зрелую пору жизни прибавилась персидская поэзия, в том числе философские стихи

⁴ В том числе две кантаты, музыку к «Рыцарскому балету», шесть фортепианных сонат, три фортепианных квартета, два трио, несколько песен на слова современных немецких поэтов, ряд вариаций.

⁵ В бетховенском репертуаре нашего времени из боннских произведений живут несколько песен, в том числе песни «Сурок», две детские сонаты для фортепиано, несколько фортепианных вариаций.

⁶ Два эпизода из «Траурной кантаты» перешли в оперу «Фиделно», Adagio из Первого фортепианного квартета стало второй частью Первой фортепианной сонаты ор. 2.

Омара Хайяма. Бетховен интересовался естествознанием и высоко оценивал роль науки в современной культуре. Особенную зрелость мысли, широту и передовую направленность проявлял он в общественно-политических вопросах. Вольтера и Руссо, в частности «Общественный договор» последнего, Бетховен читал в оригинале. Он сочувствовал кантовской идее мировой федерации свободных республик и находил политически актуальной «Республику» Платона. Взгляды Бетховена, его суждения, общественные оценки отличались последовательной революционностью.

Тяготение к философии, к гуманитарным наукам, к общественно-политическим вопросам проявилось у Бетховена еще в Бонне. Бесспорную роль в его идейном формировании сыграл круг передовой боннской интеллигенции, с которой Бетховен был связан в юношеские годы⁷. Решающими, однако, оказались события, разгравшиеся в 1789 году по ту сторону Рейна. Когда пала Бастилия, восемнадцатилетний Бетховен был вольнослушателем Боннского университета. Вместе с другими свободолюбиво настроенными студентами и профессорами он пламенно и восторженно приветствовал Французскую революцию, видя в ней начало эры освобождения человечества⁸. Революционным идеалам своей юности Бетховен оставался верен всю свою жизнь.

2

Связи Бетховена с Веной начались в 1787 году, после первого посещения этой блестящей музыкальной столицы и знакомства с Моцартом. Пламенные, вдохновенные импровизации Бетховена за фортепиано произвели на Моцарта большое впечатление. В разговоре с друзьями он предсказывал молодому музыканту великое будущее.

Несколькими годами позднее Гайдн на пути из Лондона остановился в Бонне. Он одобрительно высказался о кантате Бетховена и согласился руководить его занятиями. В 1792 году, заручившись рекомендательными письмами к венским меценатам, Бетховен покинул Бонн. С этого момента и до конца жизни деятельность Бетховена была неразрывно связана с Веной.

На протяжении двух столетий Вена являлась одним из крупнейших музыкальных центров Европы. Еще в XVII веке венский двор играл роль «оперного филиала» Италии, а в XVIII Вена культивировала разнообразные и многонациональные оперные жанры.

Со второй половины XVIII столетия столица Австрии стала ро-

⁷ Брейнинги, Вегелер, Вальдштейн и другие. Знакомства установились благодаря урокам, которые давал Бетховен в семействе Брейнинг. Некоторые из этих связей сохранились на всю жизнь.

⁸ Одним из профессоров Боннского университета был якобинец Шнейдер, который стал впоследствии комиссаром во французской революционной армии, Бетховен подписался на его сборник революционных стихов.

диной первой классической симфонической школы. Высокий уровень музыкальной культуры светского общества, оживленная концертная жизнь, в том числе частые авторские концерты видных композиторов (так называемые «академии»), множество разнообразнейшей уличной городской музыки, общественные танцы, музыкальные собрания, домашнее музицирование — все это придавало венской художественной жизни необыкновенную оживленность и блеск.

Приезд в Вену был ознаменован для Бетховена, во-первых, новым уровнем собственных занятий композицией, во-вторых — началом блестящей карьеры пианиста-виртуоза.

Первые венские годы отмечены для Бетховена интенсивным изучением техники сочинения у разных педагогов. Его занятия с Гайдном были кратковременными. Возможно, что их сближению помешали слишком разные индивидуальные свойства учителя и ученика: Гайдну трудно было понять революционные стремления «музыкального якобинца» Бетховена. Во всяком случае, Бетховен, не удовлетворенный уроками Гайдна, одновременно стал заниматься у модного венского композитора И. Шенка. После того как в 1794 году Гайдн, вторично отправившийся в Лондон, передал своего ученика теоретику И. Г. Альбрехтсбергеру, занятия их больше не возобновлялись.

Уроки контрапункта у Альбрехтсбергера, продолжавшиеся один год, оказались чрезвычайно полезными. Они сделали возможной ту высокую контрапунктическую технику, то развитое полифоническое мышление, которое (как указывалось выше) образует важнейшую сторону бетховенского стиля.

В эти же годы Бетховен учился технике квартетного письма у чешского композитора Алоиза Фёрстера. У Сальери, прославленного композитора итальянской оперной школы, Бетховен обучался вокальному письму на итальянские тексты.

По приезде в Вену Бетховен начал выступать в качестве виртуоза-пианиста в аристократических салонах, где сразу достиг выдающегося успеха. Его импровизационный дар и виртуозное мастерство не имели равных себе среди пианистов того времени. Вместе с тем в его исполнении, драматичном, темпераментном, лишенном изысканной филигранности, проявился стиль, чуждый аристократической культуре. То обстоятельство, что композитор сам был пропагандистом своих новых, необычных, высоко оригинальных произведений, оказалось чрезвычайно благоприятным для судьбы его творчества в целом. Можно с уверенностью сказать, что исполненные другим артистом, мыслящим в традициях клавирной литературы XVIII века, новаторские замыслы Бетховена предстали бы искаженными и с большим трудом внедрялись бы в жизнь.

Заметим попутно, что всю жизнь Бетховену приходилось общаться с венской знатью⁹. Но он держал себя в аристократических

⁹ Он был близко знаком с представителями самых известных княжеских фамилий (Лихновские, Лихтенштейн, Брунsvик, Лобковиц и другие).

салонах как равный с равными. Его поведение (как игра) было смелым вызовом устоявшимся сословным воззрениям.

В 1795 году Бетховен впервые выступил перед широкой аудиторией, исполнив свой первый оркестровый концерт В-dur¹⁰. В том же году он опубликовал свой первый оркестровый концерт — три фортепианных трио. Эти выступления в Вене принесли Бетховену большой успех. В следующем, 1796 году состоялись его концерты в Праге и Берлине и вышли из печати первые фортепианные сонаты ор. 2, посвященные Гайдну. С этих лет Бетховен — виртуоз и композитор — неуклонно завоевывает любовь и признание широкой аудитории. Ему неизменно удавалось не только исполнять свои произведения, но (что было в те годы совсем необычным) сразу же и публиковать их. В этом отношении его жизнь, особенно в первые годы, сложилась исключительно благоприятно.

Между 1795 и 1803 годами Бетховен сочинил более ста произведений в разных жанрах. Около двадцати фортепианных сонат, две симфонии, шесть квартетов, три трио, септет, девять сонат для скрипки с фортепиано, две сонаты для виолончели с фортепиано, два квинтета, три фортепианных концерта, балет «Творения Прометея», оратория «Христос на Масличной горе» — вот основные произведения, относящиеся к так называемому «раннему» периоду творчества Бетховена. Все они отличаются не только подлинной зрелостью, высоким мастерством, яркой композиторской индивидуальностью, но и сложившимся стилем, который принято называть ранним бетховенским стилем.

Бетховенское творчество раннего стиля воспринимается как продолжение и, в известном смысле, завершение венской классицистской школы XVIII века. Мы узнаем в нем ряд важнейших, типичных черт раннеклассицистского строя мысли.

Связь с ближайшими предшественниками проявляется прежде всего в общности идей и образов. В Первой и отчасти Второй симфониях, квартетах ор. 18, первых двух фортепианных концертах и в особенности септете Бетховен преимущественно остается в пределах типичного тематизма раннеклассицистской инструментальной музыки. Это — облегченные темы танцевальной ритмической структуры, основанные на песенно-ариозных интонациях. Они симметрично организованы, внешне завершены. В некоторых произведениях этого периода ощутимы черты патетики и драматизма, выходящие за рамки идиллической уравновешенности и гармоничности, например в трио ор. 1, квартете с-moll ор. 18. Но эти черты «эмоциональности» еще лежат полностью в русле искусства «бури и натиска», заставляя вспомнить такие типичные произведения XVIII века, как квинтет с-moll или фантазия Моцарта также с-moll, фортепианные вариации Гайдна f-moll.

Обращает на себя внимание родство интонаций раннего Бетховена и его венских предшественников. В большой степени Бетховен

¹⁰ Этот первый концерт Бетховена был издан под № 2.

еще сохраняет «изящные» обороты XVIII века, менуэтные ритмы, «женские окончания», задержания, дробную орнаментику:

68 [Larghetto] Вторая симфония

Cl.

Fag.

Viole C-bassi

cresc.

66 Adagio ma non troppo Шестой квартет

Связь с музыкальной эстетикой XVIII века проявляется также в композиционных особенностях ранних произведений Бетховена. Периодичность и завершенность построений, подчеркнутые границы между ними, симметрия в контрастных противопоставлениях — эти принципы формообразования ранних венских классиков пока еще господствуют в структуре бетховенских произведений. Темы основываются на «строфическом» принципе классического периода (четырёхтакт, восьмитакт и т. д.). В форме сонатного allegro подчеркиваются грани между внутренними разделами и соблюдаются условные пропорции этих разделов в духе ранних классицистских симфоний. Сохраняются и характерные для циклов XVIII века «сюитное» построение, в котором финал выполняет «рассеивающую» функцию, и менуэт в качестве третьей части цикла.

Вместе с тем этот ранний бетховенский стиль отличается от манеры письма Гайдна и Моцарта некоторыми признаками, которые

несовместимы с законченной гармоничностью раннеклассицистских форм выражения¹¹.

Наиболее «чистым» образцом раннеклассицистского стиля у Бетховена является его септет Es-dur (1800) для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота. Это произведение по замыслу своему близко дивертисментной сюите эпохи классицизма типа моцартовских «ночных серенад». В нем оживает моцартовская ясность, гармоничность и уравновешенность. Не случайно септет безоговорочно и сразу понравился венской публике, в то время как исполненная в том же концерте Первая симфония Бетховена вызвала некоторое замешательство.

В 1802 году в жизни Бетховена наступил глубокий кризис. Еще за несколько лет до этого композитор почувствовал признаки глухоты. Вмешательство врачей не принесло облегчения, глухота упорно прогрессировала. Общение с людьми становилось затруднительным. Более того, композитор лишался многих живых звуковых впечатлений. В 1802 году он понял, что глухота его неизлечима. Жизнерадостный, общительный Бетховен начал превращаться в человека мрачного и нелюдимого. Сознание неизбежности страшной для композитора катастрофы вызвало приступ отчаяния. Бетховен помышлял о самоубийстве. И только огромная потребность в творчестве помогла ему «схватить судьбу за глотку» (как писал он другу), побороть ужасное побуждение и выйти победителем из борьбы.

Ярким документом, характеризующим душевное состояние композитора в это мрачное время, является его письмо к братьям, написанное летом 1802 года в окрестностях Вены, в селении Гейлигенштадт (здесь, по предписанию врача, он провел полгода в полном уединении). Письмо это, обнаруженное среди бумаг после его смерти, называют «Гейлигенштадтским завещанием».

«...О люди, считающие или называющие меня неприязненным, упрямым мизантропом, как несправедливы вы ко мне! — писал он. — Вы не знаете тайной причины того, что вам мнится... шесть лет, как я страдаю неизлечимой болезнью, ухудшаемой лечением несведущих врачей. С каждым годом все больше теряя надежду на выздоровление, я стою перед длительной болезнью (излечение которой возьмет годы или, быть может, вовсе невозможно)... Я почти совсем одинок и могу появиться в обществе только в случаях крайней необходимости... Какое унижение чувствовал я, когда кто-нибудь, находясь рядом со мной, издали слышал флейту, а я ничего не слышал, или он слышал пение пастуха, а я опять-таки ничего не слышал!..

Такие случаи доводили меня до отчаяния; еще немного, и я покончил бы с собой. Меня удержало только одно — искусство.

¹¹ См. анализ Первой и Второй симфоний, квартетов ор. 18, не говоря уже о фортепианных сонатах раннего периода.

Ах, мне казалось немислимым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным...»

Именно в произведениях этого периода (1802—1803) наметился переход к новому бетховенскому стилю. В 1802 году Бетховен признался в разговоре с другом, что он недоволен своими прежними сочинениями и хочет вступить на новый путь. Во Второй симфонии, в фортепианных сонатах ор. 31, в фортепианных вариациях ор. 35, в «Крейцеровой сонате» для скрипки и фортепиано, в песнях на тексты Геллерта Бетховен обнаруживает небывалую силу драматизма, эмоциональную глубину, тяготение к крупным масштабам и новаторской трактовке формы. Наконец, с появлением Третьей симфонии (сочиненной в основном в 1803 году, но законченной весной 1804 года) окончательно сложился героико-драматический стиль так называемого «зрелого Бетховена».

3

Время между 1802 и 1812 годами отличается поразительной творческой продуктивностью. Самые выдающиеся произведения Бетховена, открывшие новую эпоху в истории музыкального искусства, были созданы в эти годы. В их числе шесть симфоний («Героическая», Четвертая, Пятая, «Пасторальная», Седьмая, Восьмая), опера «Фиделио», увертюры «Кориолан», «Леонора», музыка к «Эгмонту», скрипичный концерт, Четвертый и Пятый фортепианные концерты, фортепианные сонаты «Аппассиона́та» и «Авро́ра», пять гениальных квартетов (№ 7—11), «32 вариации для фортепиано», «Фантазия для фортепиано, хора и оркестра», Шестое фортепианное трио, до-мажорная месса, песни на тексты Гёте. Особенно интенсивным был период между 1803 и 1810 годами.

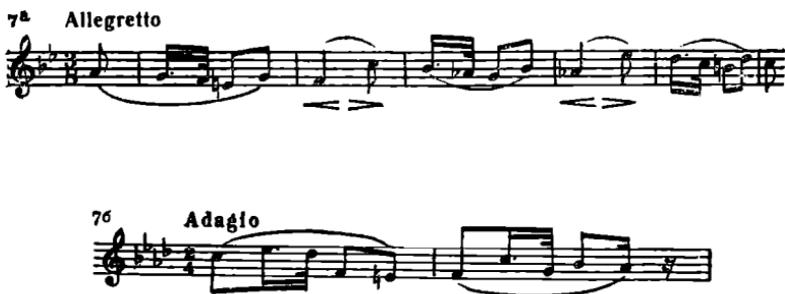
В центре бетховенского искусства тех лет — героика борьбы. Эту наиболее волнующую его передовых современников тему Бетховен варьирует с неисчерпаемым вдохновением и разнообразием, достигая огромного размаха и силы выражения, высокого драматизма. Он полностью преодолевает черты «чувствительного» стиля XVIII века; музыка наполняется мощной динамикой, приобретает силу и целеустремленность, в которых с небывалым реализмом отражается диалектика жизненных процессов. Вся она — уже детище новой эпохи. Герой бетховенских произведений зрелого периода — уже не Вертер, а народный вождь. Не шаловливой Сюзанне, а возвышенной героической Леоноре посвящает Бетховен свою единственную оперу. «Наше время нуждается в людях, мощных духом», — говорил композитор, и такого героя он показал в своих новых произведениях.

Преодолевая каноны старого искусства и создавая новый героико-драматический стиль, Бетховен неизменно сохранял классицистскую строгость и стройность формы. Он довел до высочайшего

совершенства логику тематического и тонального развития, целостность формы и строгую архитектонику, присущие классицистской сонате и симфонии.

Величественность бетховенских образов, их динамичность и контрастность вызвали прежде всего расширение рамок и изменение содержания сонатной формы. Активное развитие тематизма начало преобладать над экспозиционным методом. Увеличились масштаб и драматическая острота разработочных разделов. До степени, неведомой предшествующей истории сонатно-симфонической формы, разрослись цепи функциональных гармонических тяготений в сторону обострения доминантности. Усилилось значение художественных выводов в произведении, поэтому возросла функциональная роль репризы, расширилась кода. Вместе с тем многообразие и неповторимость бетховенских образов сообщили индивидуальные особенности сонатной форме в каждом произведении.

В трактовке сонаты Бетховен достиг образно-интонационного единства. Нередко объединены между собой не только отдельные темы в пределах одной части, но и разные части внутри цикла. Так, например, в Третьей симфонии героические фанфарные интонации первой темы *Allegro* появляются и в остальных частях цикла. Еще более велика роль тематизма главной партии первой части Пятой симфонии, приобретающего лейтмотивное значение. В первом из квартетов, посвященных Разумовскому, ясны мелодические связи между лирической темой *Allegretto* и основной темой лирического *Adagio*:



Огромное расширение образной сферы музыки непосредственно отразилось в чрезвычайной степени обогащения и видоизменения традиционного сонатно-симфонического тематизма.

Прежде всего обращает на себя внимание появление нового круга интонаций и тем. Так, для зрелого Бетховена характерны героические темы, построенные на аккордовой трезвучной мелодике, свойственной немецким народным песням. Вместе с тем героические, фанфарно-маршевые обороты сближают их с песнями и гимнами Французской революции:

8а [Andante con moto] Пятая симфония

8б [Allegro] Trombe Пятый фортепианный концерт

Резкие, тревожные интонации, построенные на повторяющемся стаккатном звуке, придают острую взволнованность и драматизм многим бетховенским темам:

8а Presto Крейцера соната

96 **Presto** *leggieramente* Десятый квартет

Бетховен часто пронизывает свои произведения интонациями
возгласа:

10^a **[Allegro con brio]** „Геровческая симфония“

10⁶ **Allegro con brio** Увертюра „Корюола“

Подчас он использует причудливо-скерцозный тематизм:

11^a **SCHERZO** **[Allegretto vivace]** Фортепианная соната № 19
pp sempre stacc. poco ritard.

a tempo
cresc.

116

Allegretto vivace e sempre scherzando

Седьмой квартет

pp

f

p

cresc.

В музыке его нередко возникают созерцательно-возвышенные, свободно изложенные темы, иногда с тонко детализированной хроматизированной мелодикой:

12^a [Andante con moto, quasi Allegretto]

Девятый квартет

f

pizz.

p

pp

pp

cresc.

arco

cresc.

pp

pizz.

[Adagio un poco moto] Пятый фортепианный концерт

126

Ф-п. *pp espressivo*

Орк. *pp*

Необычные модуляционные отклонения, оттеняющие возвращение в тонику; или остро диссонантные гармонии в момент высшего напряжения (кульминация разработки «Героической симфонии», кульминация разработки в сонате «Аппassionата» и т. д.); полимелодическая структура, придающая многим бетховенским темам плотность, весомость, выразительную многоплановость (например, тема «Похоронного марша» из «Героической симфонии», тема Allegretto из Седьмой симфонии), равно как и многие другие приемы выразительности, обогатили и радикально видоизменили музыкальный язык ранних венских классиков.

Много нового внес Бетховен и в ритмику. В его музыке исчезли не только менуэтные ритмы, в большой мере типизирующие музыку века Просвещения, но и плавность, уравновешенность, характерные для музыкального языка Глюка, Гайдна и Моцарта.

Часто бетховенские темы, предельно элементарные по мелодико-интонационному содержанию, достигают удивительной силы воздействия именно благодаря своей ритмической структуре. Тончайшие выразительные оттенки ритмов, их неисчерпаемое разно-

образе сообщают бетховенской музыке, при всей ее кажущейся простоте, неиссякающий интерес.

Оркестровка бетховенской музыки приобрела массивность, звучность, блеск, сочность, неведомые прозрачному камерному звучанию раннеклассицистских симфоний. «В оркестре Бетховена отражается прежде всего сила, могущественное величие его фантазии», — писал М. И. Глинка. Даже камерно-инструментальным сочинениям свойственны яркость и сила звучания, сближающие их с оркестровой музыкой.

Бетховен достиг в этот период максимальной концентрированности музыкальных средств, каждая интонация предельно выразительна и насыщена. Сохранившиеся эскизные тетради Бетховена показывают, как настойчиво он добивался сосредоточенности и лаконизма и как безжалостно отсекал все внешнее и условное. Музыкальный язык Бетховена в произведениях этого периода поражает не только своим богатством, но и гениальной простотой. Иначе говоря, темы, кажущиеся на первый взгляд почти элементарно простыми, на самом деле включают множество элементов; именно так осуществляется их предельная выразительная острота.

Замечательный в творческом отношении период жизни Бетховена не отличался разнообразием внешних событий. Он неизменно продолжал жить в Вене, почти всегда уезжая на лето. Слава его росла и распространялась далеко за пределы Австрии¹².

С 1808 по 1810 годы творчество Бетховена отмечено влиянием Гёте. В этот период он написал ряд песен на любовно-лирические стихи великого поэта, сочинил музыку к драме «Эгмонт» и задумал положить на музыку созданную в то время первую часть «Фауста». Однако встреча Бетховена и Гёте, состоявшаяся летом 1812 года в Теплице, принесла обоим разочарование. Бетховена возмущало, что поэт ведет себя как тайный советник фон Гёте, как царедворец. «Придворный воздух нравится Гёте больше, чем это надлежит поэту», — говорил он. С другой стороны, революционно-демократическое мировоззрение композитора для Гёте тех лет было чуждым. Их личное общение более не возобновлялось.

4

Исторические события, резко изменившие социально-политическую обстановку в Европе, непосредственно отразились на жизни и творчестве Бетховена 10—20-х годов.

¹² В 1808 году Бетховен получил приглашение поступить на должность придворного дирижера при дворе Жерома Бонапарта в Касселе. В 1809 году голландская Академия наук, литературы и искусства избрала его своим членом. Венские меценаты, чтобы удержать Бетховена в столице Австрии, обещали ему ежегодную субсидию в 4000 флоринов (по ряду причин обещание было не полностью выполнено).

Захватническая политика Наполеона вызвала в Германии и Австрии широчайший патриотический подъем. Под знаком освободительного движения в литературе и музыке этих стран сформировался ряд национальных течений. Именно тогда прозвучали первые произведения музыкально-романтической школы — песни Вебера, Шуберта, Лёве, оперы Гофмана, Вебера, Шпора... Глубокая связь с народной национальной культурой явилась характерной особенностью романтических направлений Германии и Австрии нового времени.

Вместе с тем в искусстве романтиков наметился отход от эстетики и художественных форм бетховенского поколения. Героическая тема революции, столь близкая Бетховену, уступила место иным, более субъективным темам: углубился интерес к изображению внутреннего мира человека, его тонких душевных переживаний. Раньше и ярче, чем традиционные сонатные жанры, выразителем романтической эстетики стала камерная миниатюра¹³.

Казалось, что Бетховен исчерпал свою революционную тему. Темпы его творчества после 1809—1810 годов значительно замедлились. Композитор нащупывал новые пути. В некоторых отношениях его творческие интересы оказались близкими определенным сторонам творчества композиторов-романтиков. Типичные для них национально-демократические тенденции ясно проявляются и в произведениях Бетховена, созданных между 1809—1815 годами. Интерес к лирике, к песенному жанру также роднит новую музыку Бетховена с романтическими идеалами. Именно в этот период у него обострилось влечение к излюбленному жанру романтиков — песне (песни на тексты Гёте, обработка шотландских песен, цикл «К далекой возлюбленной»). В фортепианных сонатах заметно тяготение к менее крупным формам (двухчастный цикл в Двадцать четвертой и Двадцать седьмой сонатах), к подчеркнuto фольклорным и бытовым темам. Так, в Двадцать пятой фортепианной сонате медленная часть предвосхищает «Песни без слов» Мендельсона, а финал напоминает народный хоровод. Над Allegro Двадцать пятой сонаты композитор пишет «Alla tedesca» («в немецком стиле»). Двадцать шестая соната программна и связана с определенным событием, имевшим патриотическую окраску¹⁴. В трио ор. 70 № 2 медленная часть проникнута романтическим настроением. Оно прорывается и в Седьмой симфонии.

Однако Бетховену было не по пути с новой школой. Ему оставались чужды и преобладающая субъективно-лирическая тема романтиков, и характерные для них фантастические образы, и собственное им тяготение к малым формам, к передаче местного колорита. На некоторое время в его творчестве наступил застой. Из-под его пера вышли такие малозначительные произведения,

¹³ Подробнее об этом см. в последнем разделе данной главы и в главе «Романтизм в музыке».

¹⁴ Отъезд эрцгерцога Рудольфа на войну.

как «Именинная увертюра» ор. 115, и уже совсем случайные — кантата «Славное мгновение» и симфония «Битва при Виттории»!

Критический для композитора период совпал с моментом его наивысшей славы. В 1813 году наполеоновская армия потерпела решительное поражение в битве при Виттории. Бетховен сочинил в честь этого события батальную симфонию¹⁵. Это второстепенное, внешне изобразительное произведение, с пышностью исполненное в Вене в декабре 1813 года, принесло композитору больший успех, чем любая его симфония¹⁶. Когда в следующем году открылся Венский конгресс, Бетховен выступил перед союзными государями с кантатой «Славное мгновение», и муниципалитет преподнес ему звание почетного гражданина города Вены.

Однако победа «Священного союза» знаменовала начало периода политической реакции, возглавленной правительством Австрии. Последнее десятилетие своей жизни Бетховен прожил в меттерниховской Вене. Эти годы — наиболее мрачная страница в его биографии.

Усилившаяся глухота делала для него невозможным свободное общение с людьми и крайне затрудняла исполнительскую деятельность¹⁷. Тяжелые потрясения испытал он в эти годы и в личной жизни¹⁸. И все-таки, несмотря на абсолютную глухоту, на катастрофически ухудшающееся здоровье, на мрачную общественную обстановку, Бетховен в последнее десятилетие жил напряженной духовной жизнью и проложил в своем творчестве новые пути.

В атмосфере пустого развлекаательства, которая окружала «танцующий конгресс», искусство Бетховена, казалось, не находило должного отклика. Спрос на серьезную, классическую музыку

¹⁵ Первоначально, по мысли изобретателя механических инструментов Мельцеля, Бетховен написал «Битву» для нового инструмента «пангармоника» и рассчитывал исполнить ее в Лондоне на военных торжествах в честь Веллингтона. Но поездка в Англию расстроилась, и Бетховен переписал свою пьесу для симфонического оркестра с участием пушек и колоколов.

¹⁶ Оркестром дирижировал сам Бетховен. Среди оркестрантов находились выдающиеся музыканты: Сальери, руководивший пушечной пальбой, Гуммель, Шпор, Мейербер.

¹⁷ Последнее концертное выступление Бетховена-пианиста состоялось в 1814 году. Исполняя фортепианную партию в своем трио ор. 97, он уже не слышал себя и думая, что извлекает из рояля *pianissimo*, на самом деле не производил никаких звуков. Дирижируя оркестром, он не замечал, что расходится с исполнителями. Во время исполнения Девятой симфонии (в мае 1824 года) он не слышал рукоплесканий и узнал о них лишь когда его повернули лицом к публике.

¹⁸ Несмотря на сердечные и близкие отношения со многими выдающимися женщинами (Терезой Брунсвик, Беттиной Brentano-Арим, Амалией Зебальд), Бетховен остался одиноким. Какую-то глубокую личную драму он пережил в 1812 году, как свидетельствует обнаруженное после его смерти письмо «К бесмертной возлюбленной». Пустоту в личной жизни заполнили заботы о племяннике, вторым опекуном которого Бетховен стал по завещанию своего брата Карла. К этому юноше Бетховен проявил страстные, подлинно родительские чувства. Но племянник, не оправдавший надежды Бетховена, оказался для него источником глубочайших огорчений.

в эти годы резко упал. Издатели даже перестали публиковать сонаты и симфонии, ограничиваясь танцевальными пьесами, переложениями из популярных опер и т. д. На концертной эстраде утвердилось пустейшее виртуозно-бравурное направление. На оперной сцене процветали модные чужеземные новинки. Вытесняя все подлинно художественное, расцвело салонное искусство. После 1815 года слава Бетховена в Вене начала меркнуть.

В это время, когда связь с аристократическим обществом, с концертно-театральным миром оказалась для Бетховена прерванной, стало особенно очевидным глубокое единство его взглядов с воззрениями передовых демократических кругов. В конце жизни он нашел свою подлинную среду в лице представителей передовой интеллигенции, непримиримо настроенной к реакции. Протест против меттерниховского режима, против господствующей реакционной идеологии и порожденного ею жизненного уклада определяет мысли и настроения Бетховена последнего периода. Он остается верен своим революционным убеждениям. Дошедшие до нас тетради, заменявшие глухому композитору устные беседы, свидетельствуют о том, что разговоры Бетховена с друзьями чаще всего были посвящены политическим темам. Бетховен с интересом и сочувствием говорил о крестьянских восстаниях и революционных студенческих организациях. Он резко осуждал полицейские нравы австрийского правительства, предсказывая рост республиканских форм правления в ближайшие пять—десять лет. Признавая роль Наполеона в разрушении феодализма, он отмечал растущее влияние финансового капитала в Европе, и т. д. Друзья просили его не высказываться громко и свободно в общественных местах, но с этими советами он, видимо, не очень считался. Известно, что венская тайная полиция получила несколько доносов на Бетховена и что по этому поводу министр полиции неоднократно совещался с австрийским императором. Только мировая известность спасла композитора от ареста.

Но именно в последние годы, когда жизнь Бетховена отмечена особой мрачностью, его искусство стало достоянием широчайшей аудитории, завоевывая ему подлинно народную любовь. Отношение соотечественников к Бетховену проявилось особенно ясно во время исполнения Девятой симфонии. Он использовал в ней оду «К радости» Шиллера, тем самым полностью раскрыв революционное содержание своего произведения. Композитора встретили аплодисментами, которые по силе и продолжительности превосходили нормы, предписанные этикетом для приветствия коронованных особ. Полиция вынуждена была вмешаться, чтобы прекратить изъявления народного признания.

Временный творческий кризис, наступивший после 1812 года, пришел к концу с появлением нового стиля. В 1815—1816 годах Бетховен с прежней силой принялся за сочинение. Пять последних фортепианных сонат, две сонаты для виолончели ор. 102, «Багателли» ор. 126, fuga для струнного квинтета, «33 вариации на вальс

Диабелли», Девятая симфония, «Торжественная месса», пять кватретов ознаменовали черты нового. Глубина мысли, монументальность, смелое новаторство, характерные для всего творчества Бетховена, в полной мере сохраняются и в произведениях этого периода.

Однако им присущи иные художественные тенденции, которые позволяют говорить об особом, позднем, бетховенском стиле.

Наиболее яркая отличительная черта позднего Бетховена — тяготение к философско-возвышенному отображению действительности, к углубленному размышлению. Эта особенность всегда была свойственна его художественному мышлению, но никогда прежде образы сосредоточенной философской мысли не занимали у композитора столь значительного места и не достигали подобной выразительной силы.

В музыке Бетховена нарушается прежнее равновесие между мыслью и действием; в ней рождается тема «фаустианства», бетховенский герой проходит теперь через глубокие душевные испытания; но все его сомнения, колебания, философские поиски истины неизменно венчаются утверждением жизни и веры.

Противопоставление разных начал — действия и размышления, отвлеченных философских стремлений и тонкой психологичности — определило господствующий характер бетховенской музыки позднего стиля. Она пронизана гигантскими полярными контрастами: образы вселенной и земного быта, космические высоты и переживания «маленького» человека, углубленная мысль и народный танец... Это громадное расширение диапазона музыкальных образов породило новые особенности формы и тематизма в бетховенских творениях последних лет.

Вдохновеннейшие лирико-философские страницы, иногда хорального склада, противопоставляются отвлеченным, полифонически абстрактным темам, дотоле не встречавшимся ни в творчестве самого Бетховена, ни в музыке его предшественников. Нередко эта музыка непосредственно соседствует с подчеркнuto бытовым, иногда почти «наивным» тематизмом частей танцевального характера, в том числе и с «вальсовыми» темами, также новыми в бетховенском творчестве:

Arietta Фортепианная соната № 32

13^a Adagio molto, semplice e cantabile

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The music is characterized by frequent phrasing slurs and dynamic markings.

13⁶ Molto adagio

Квартет № 15

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The tempo is marked 'Molto adagio'. The upper staff begins with the instruction 'sotto voce' and later includes 'cresc.' and 'p' markings. The lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines. The music is characterized by a slow, expressive feel.

13^B [Allegro risoluto]

Фортепианная соната № 20

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The tempo is marked '[Allegro risoluto]'. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A marking '21' is present in the lower staff, indicating a specific measure or technique.

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The music is characterized by a steady, rhythmic feel.

A musical score for a piano piece, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A 'cresc.' marking is present in the lower staff, indicating a dynamic increase.

13r Allegro appassionato *espress.* Квартет № 15

13д *Vivace* Квартет № 16

Богаче стал и интонационный строй музыки Бетховена. В ряде случаев, обращаясь к старинной хоральности, он возрождает черты модальности, предшествовавшей кристаллизации классического мажорно-минорного тонального строя.

Происходят изменения и в области формы. Монументальность и грандиозность замысла, превосходящая все дотоле созданное композитором, сочетается с тончайшей детализацией отдельных страниц. Разрослись и части цикла и весь цикл в целом. Так, масштабы вариаций из последней сонаты, фуги из сонаты ор. 106 не имеют себе равных в фортепианной литературе. В квартете ор. 131 семь частей. Первая — *Adagio* — фуга, построенная на типичном для позднего Бетховена интонационном материале;

Adagio, ma non troppo e molto espressivo

14

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is Adagio, ma non troppo e molto espressivo. The score is divided into four systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is Adagio, ma non troppo e molto espressivo. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The music features complex polyphonic textures with overlapping lines and expressive phrasing.

Вместе со следующей частью — Allegro molto vivace — она образует весьма характерное единство и противопоставление созерцательных и жанрово-действенных образов; третья — исключительно краткая часть — не более чем переход к огромным вариациям Andante; пятая — расширенное Scherzo; шестая, Adagio, — лирическое контрастное вступление к драматической кульминации, финалу; он написан в динамической сонатной форме и построен на тематическом материале, полярно контрастным по отношению к теме фуги — предельно доступным, пронизанном песенными интонациями, отмеченном изумительной непосредственной красотой:

15 *Allegro*

По существу же весь квартет образует грандиозное произведение с единым сквозным развитием, где ни одна часть не завершается, а непосредственно сливается с началом следующей. Идею этого произведения можно охарактеризовать как непрерывные психологические колебания между размышлением и действием, которые, наконец, разрешаются активным жизнеутверждением.

В последней фортепианной сонате нарушение структуры сонатного цикла происходит в ином направлении. Здесь только две взаимно уравновешивающие части. Напряженному, волевому движению *Allegro* противопоставлен углубленный созерцательный финал, вносящий чувства умиротворенности и просветления.

В связи с усилением рационального, философского начала в музыке Бетховена чрезвычайно разрастается значение полифонии. Помимо отдельных полифонизированных приемов, композитор впервые так широко использует законченные полифонические формы. Двойная fuga в финале Девятой симфонии, fugи в финалах фортепианных сонат ор. 106 и ор. 110, ряд fug в «Торжественной мессе», первой части квартета ор. 131, в вариациях на вальс Диабелли, большая fuga для квартета ор. 133, fuga для квинтета ор. 138 — все это высокие образцы бетховенского полифонического искусства позднего стиля. Преимущественно в fugированных произведениях и появляются новые, более абстрактные интонации, лишенные яркой образности и чувственной прелести эмоциональных бетховенских тем раннего и среднего периодов.

Вместе с тем, в музыке, основанной на народно-жанровых и песенных темах, Бетховен обращается к вариационным приемам развития. В вариациях на ариетту в последней фортепианной сонате, на вальс Диабелли, на темы медленной части и финала Девятой симфонии, в сонате ор. 109, в квартете ор. 127 и многих других Бетховен открывает неведомые дотоле художественные возможности вариационной формы — быть может, самой старинной из всех музыкальных форм гомофонно-гармонического стиля.

Несмотря на отклонения от традиционной классицистской сонатной структуры, последние бетховенские произведения сохраняют монолитность формы, симфоническую мощь звучания, монументальность.

Бетховена в эти годы, как никогда прежде, влекло к хоровой музыке. Возможно, что близкое народу хоровое исполнение отвечало его неизменному стремлению к демократизации искусства. Кроме того, именно в этой сфере он находил классические образцы музыки философско-обобщенного плана, соответствующие его собственным творческим исканиям позднего периода (Бах, Гендель, Палестрина). Бетховен создал хоровой финал в Девятой симфонии, «Торжественную мессу» и оставил огромное количество набросков к неосуществленным хоровым произведениям. По-видимому, в его творчестве должен был наступить новый, «хоровой» этап.

У Бетховена непрерывно рождались новые творческие замыслы. Известны его наброски к Десятой симфонии, к увертюре на тему ВАСН, к опере. Он говорил о намерении сочинить «Реквием» и музыку к «Фаусту», написать новую школу фортепианной игры. «У меня такое чувство, будто я еще не сочинил ни одной ноты», — сказал он незадолго до кончины. Смерть Бетховена, наступившая 26 марта 1827 года после долгой и мучительной болезни, застала его в расцвете новых творческих исканий.

Место и характер сонатно-инструментальных жанров в творчестве Бетховена. Симфонии Бетховена: их мировое значение и место в творческом наследии композитора. Симфонии раннего периода. «Героическая симфония». Пятая симфония и ее «спутники». Последние симфонии зрелого периода. Девятая симфония. Увертюры. Концерты

1

Наиболее значительную часть наследия Бетховена составляют инструментальные произведения. Свойственный ему обобщенно-философский склад мысли естественно тяготел к инструментальным формам выражения, которые издавна развились на немецкой почве, породив еще в баховскую эпоху богатейшие традиции инструментальной литературы. Почти все свои идеи композитор выразил в сонатных жанрах, сложившихся у его непосредственных предшественников — классицистов XVIII века. В творчестве Бетховена эти жанры достигли небывалого расцвета, озаменовав собой вершину классицистского инструментального творчества.

Строгая, рациональная классицистская соната явилась для Бетховена формой наиболее ему близкой. В этой области развернулось его творческое экспериментирование. Бетховен мыслил «сонатно»; он даже импровизировал чаще всего в сонатной форме. Характерные признаки сонаты — контрастные темы в драматическом противопоставлении, ладотональные конфликты, динамичная

разработка, целеустремленность и целостность развития в крупном масштабе — открывали широкие возможности для выражения излюбленных бетховенских образов движения и борьбы. Настолько органичным для Бетховена было мышление в русле сонатности, что элементы сонатного развития часто понижывали его творчество и в других жанрах (например, вариации или рондо).

Неисчерпаемая фантазия композитора и титаническая сила его чувств никогда не вступали в противоречие с сонатной формой. Гениальное постижение выразительных возможностей этой формы позволяло композитору с глубочайшей виртуозностью и гибкостью видоизменять ее в полном соответствии с художественным замыслом. Каждый новый образ порождал не только новую тему, но и своеобразные приемы формообразования в пределах единой сонатной схемы. Даже разные оттенки в трактовке единой «программы» трех героико-драматических симфоний Бетховена непосредственно отразились на индивидуальных особенностях их сонатной формы.

Единство сонатного мышления, тяготение к симфонизму, пронизывающие все произведения Бетховена, вовсе не привели к сглаживанию характерных особенностей разных жанров. Наоборот, Бетховену удалось в огромной степени развить образно-выразительные возможности, обнаруженные в каждом из них еще в музыке XVIII века. Все затронутые им жанры — симфония, увертюра, квартет, концерт, фортепианная соната — отмечены индивидуальными особенностями. Так, симфония приобретает у Бетховена наиболее обобщенный, монументальный характер, и вместе с тем ей свойственна сила огромного непосредственного воздействия. Увертюра близко примыкает к симфонии по ряду признаков; однако она более театральна, теснее связана с оперной драматургией и проще по внешним формам выражения. Квартет, симфонизированный, по сравнению с классическими образцами этого жанра у Гайдна и Моцарта, также имеет в творчестве Бетховена свою неповторимую специфику. Это — наиболее углубленный философский жанр, выражающий сферу «чистой» мысли, особенно сложный и тонкий по своим выразительным средствам. В концерте подчеркивается «эстрадность», образующая художественную специфику этого вида искусства. Ему свойственны декоративность, крупноплановость, виртуозный блеск. Наконец, фортепианная соната играет роль «творческой лаборатории» художника, трактована как вид искусства, способный отразить самые разнообразные музыкальные искания современности.

Наиболее выдающаяся область бетховенского творчества — симфоническая музыка. Она относится к самым великим достижениям мировой культуры и стоит в одном ряду с такими явлениями искусства, как «Страсти» Баха, поэзия Гёте и Пушкина, трагедии Шекспира. Бетховен первый придал симфонии общественное

назначение, первый возвысил ее до идейного уровня философии и литературы.

Именно в симфониях с наибольшей философской глубиной воплотилось революционно-демократическое мировоззрение композитора. Наиболее полное и совершенное выражение нашли здесь и присущие ему черты монументального обобщения и свойство обращаться в искусстве ко всему человечеству.

Симфонизм Бетховена в своих истоках тесно связан с ранними венскими классиками. В этой области (в большей мере, чем в фортепианной, оперной или хоровой) он непосредственно продолжает их традиции. Преемственность симфонических принципов Гайдна и Моцарта ощутима у Бетховена вплоть до зрелых произведений.

В творчестве ранних венских классиков сложились основные принципы симфонического мышления. В их музыке уже господствует «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных» (Асафьев). Симфонии Гайдна и Моцарта отличались широким обобщающим характером. Они воплотили разносторонний круг типических образов и идей своего времени.

От Гайдна Бетховен воспринял гибкую, пластическую и стройную форму раннеклассицистской симфонии, лаконичность его симфонического письма, его принцип мотивной разработки. К гайдновскому направлению симфонизма восходят все жанрово-танцевальные симфонии Бетховена.

Во многом бетховенский стиль подготовили и поздние симфонии Моцарта с их внутренней контрастностью, интонационным единством, целостностью структуры цикла, разнообразием разработочных и полифонических приемов. Бетховену были близки драматичность, эмоциональная глубина, художественная индивидуализация этих произведений.

Наконец, в ранних бетховенских симфониях ясна преемственность характерных интонаций, отстоявшихся в венской музыке XVIII века.

И все же, при всей очевидной связи с симфонической культурой века Просвещения, симфония Бетховена значительно отличается от произведений его предшественников.

На протяжении своей жизни этот величайший симфонист, гениальный мастер сонатного письма создал всего девять симфоний. Сопоставим это число с более чем сорока симфониями, принадлежащими Моцарту, с более ста, написанными Гайдном. Вспомним, что свое первое произведение в симфоническом жанре Бетховен сочинил очень поздно — в тридцатилетнем возрасте, обнаружив при этом верность традициям, что кажется несовместимым со смелым новаторством его же собственных фортепианных произведений тех же лет. Это парадоксальное положение объясняется одним обстоятельством: появление каждой симфонии как бы знаменовало для Бетховена рождение целого мира. Каждая из них обобщала целый

этап творческих исканий, каждая раскрывала свой неповторимый круг образов и идей. В симфоническом творчестве Бетховена нет типизированных приемов, общих мест, повторяющихся мыслей и образов. По значительности идей, силе эмоционального воздействия, индивидуальности содержания бетховенские произведения возвышаются над всей инструментальной культурой XVIII века. Каждая его симфония занимает выдающееся место в мировом музыкальном творчестве.

В девяти симфониях Бетховена сосредоточены ведущие художественные устремления композитора на протяжении всего его творческого пути. При всем индивидуальном своеобразии и стилистическом отличии ранних и поздних произведений, девять симфоний Бетховена как бы образуют вместе единый грандиозный цикл.

Первая симфония подводит итог исканиям раннего периода, но во Второй, Третьей, Пятой с возрастающей целеустремленностью выражены образы революционной героики. При этом почти после каждой монументальной драматической симфонии Бетховен обращался к контрастной эмоциональной сфере. Четвертая, Шестая, Седьмая, Восьмая симфонии своими лирическими, жанровыми, скерцозно-юмористическими чертами оттеняют напряженность и величественность героико-драматических замыслов других симфоний. И, наконец, в Девятой в последний раз Бетховен возвращается к теме трагической борьбы и оптимистического жизнеутверждения. Он достигает в ней предельной художественной выразительности, философской глубины и драматизма. Эта симфония венчает все произведения мировой гражданско-героической музыки прошлого.

От Первой до Девятой симфонии, отдаленных друг от друга четвертью века, Бетховен прошел громадный путь. Первой симфонией C-dur (op. 21, 1800), сверстницей нового столетия, Бетховен завершил развитие венской инструментальной музыки XVIII века. Это сочинение насыщено интонациями, характерными для поколения Гайдна и Моцарта, и во многом продолжает традиции гайдновской симфонии. Жанрово-бытовые образы, элементы танцевальности в юмористическом преломлении, камерный прозрачный оркестр, типичная «сюитная» структура цикла — все это роднит Первую симфонию с произведениями венской школы раннего периода. Особенно ясно проявляется родство с Гайдном в приемах сонатного формообразования: здесь та же характерная для классиков периодическая структура тем (побочная тема первой части, главная тема финала, материал второй части); та же ясная внутренняя разграниченность мотивного вычленения в разработке.

Знаменательно, однако, что при первом исполнении симфонии венские слушатели ощутили в ее музыке новые черты. И действительно, при всей традиционности в ней уже проявляются признаки скрытой «взрывной» силы. Стремление преодолеть классицистскую уравновешенность и драматизировать музыку путем усиления

контрастирующих элементов резко выделяет Первую симфонию Бетховена на фоне ее исторических прототипов.

Современников озадачил уже первый аккорд (из небольшого вступительного *Adagio*) — диссонирующее созвучие, притом не тяготеющее к основной тональности (симфония начинается с доминантсептаккорда к субдоминанте основной тональности). Их слух отметил лишь неожиданное, в начале сочинения, звучание диссонанса. А между тем Бетховен начал с относительно далекой и неустойчивой гармонии для того, чтобы подчеркнуть целеустремленное внутреннее движение на основе гармонических тяготений.

Так и в легкой, «танцевальной» главной теме (отчасти напоминающей главную партию из симфонии Моцарта «Юпитер») вместо обычной замкнутой симметрии с самого же начала преобладает целеустремленное движение. В ней уже содержатся элементы изложения, развития и «суммирования»¹⁹. В сонатных *allegro* ранних венских классиков эффект *tutti* играл роль обрамления по отношению к завершенному «излагающему этапу» главной партии. Здесь же оркестровое *tutti* участвует в развитии, вторгаясь в момент «суммирования», до окончания изложения самой темы:

Allegro con brlo

16 V. no I

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's First Symphony, measures 16 through 19. It consists of three systems of staves. The top system is for the Violin I (V. no I) and includes a piano accompaniment. The middle system is for the Violin II (V. no II) and also includes a piano accompaniment. The bottom system is for the Violin III (V. no III) and includes a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro con brlo'. Measure 16 is marked with a '16' and a 'V. no I' label. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'cresc.', and 'ff'. The piano part features a melodic line with a rising eighth-note pattern, while the violin parts provide harmonic support.

¹⁹ Восходящее движение мелодии, мотивное вычленение, дробление в третьей четверти, модуляции, оркестровое нарастание — все это создает эффект последовательного развития.

Музыкальный фрагмент, представляющий собой побочную партию. Он состоит из двух систем нот. Первая система охватывает такты 15-16, вторая — такты 17-18. В начале такта 15 в правой руке появляется мелодия, которая развивается в тактах 16-18. Динамика *sf* (sforzando) встречается в тактах 15 и 17. В такте 16 используется обозначение *tutti*. Музыкальный стиль — классицистский XVIII века.

Побочная партия, с ее наивной грацией, кажется образцом классицистского стиля XVIII века;

Музыкальный фрагмент, представляющий собой часть симфонического произведения. Он состоит из двух систем нот. Первая система охватывает такты 17-18, вторая — такты 19-22. В начале такта 17 в правой руке появляется мелодия, которая развивается в тактах 18-22. Динамика *p* (piano) встречается в тактах 17 и 19. В такте 18 используется обозначение *sf* (sforzando). Музыкальный стиль — классицистский XVIII века.

Но как раз в тот момент, когда ее завершает и обрамляет традиционный ритурнель, Бетховен неожиданно показывает эту тему в новом и резко контрастном аспекте. Переданная басам на *piu-pissimo*, с новой контрапунктирующей мелодией у духовых, она теперь звучит углубленно, серьезно, взволнованно:

Музыкальный фрагмент, представляющий собой часть симфонического произведения. Он состоит из двух систем нот. Первая система охватывает такты 18-19, вторая — такты 20-21. В начале такта 18 в правой руке появляется мелодия, которая развивается в тактах 19-21. Динамика *sf* (sforzando) встречается в тактах 18 и 20. В такте 19 используется обозначение *pp* (pianissimo). Музыкальный стиль — классицистский XVIII века.

Драматизирована и вся форма сонатного allegro, так как реприза дана не как обычное повторение экспозиции: в ней значительно больше динамики (оркестровое tutti в главной теме, разработочные элементы в связующей и в коде).

Вторая часть симфонии, *Andante cantabile con moto*, написана в типичном для XVIII века «чувствительном» стиле. Характерна изящно детализированная фразировка, обилие орнаментики, закругленные темы, поэтически размеренная структура музыкальных фраз. Однако и в этот мир образов Бетховен привносит элемент драматизма. В заключительной теме, построенной на типичной орнаментальной мелодике, обращает на себя внимание необычный оркестровый эффект — *pianissimo* литавр на трепещущем пунктированном ритме. Этот таинственный, еле слышный аккомпанемент пронизывает всю разработку; он разрастается, достигает огромной мощи звучания и затем постепенно угасает:

19a [Andante cantabile con moto] Fl.

Violin (V-но) part: *p*

Timpani (Timp.) part: *p*

19b [Andante cantabile con moto] Ob. Fag. Fl.

Oboe (Ob.): *p*

Bassoon (Fag.): *p*

Flute (Fl.): *p*



Реприза *Andante* также не является механическим повторением материала экспозиции. Полифоническое изложение главной темы обогащает ее. Реприза заканчивается значительной по объему кодой, которая содержит элементы разработки²⁰.

Менуэт Первой симфонии — самая смелая, самая «бетховенская» из всех частей цикла. Он имеет мало общего со стилем и духом традиционного менуэта XVIII века. Быстрый темп, отрывистое звучание (*staccato*), частые резкие акценты и динамические контрасты лишают эту часть плавности. Наоборот, в ней максимально подчеркнуты подвижность, взрывчатость, стремительность. В таком же духе трактована и традиционная трехчастная форма. Водоворот веселья, взрывы смеха слышатся в этом своеобразнейшем симфоническом менуэте²¹.

В финале Бетховен, казалось бы, смиренно возвращается к традиции. Гайдн мог бы порадоваться тому, как строго и притом самобытно возрождается дух созданных им танцевально-юмористических финалов. Однако увеличение состава оркестра, большие общие масштабы (опять, как и в предшествующих частях, за счет довольно развитой коды), более острые и тонкие юмористические штрихи изобличают в авторе музыканта несколько иной художественной формации, чем Гайдн. Прелестный юмористический эффект изобретен был Бетховеном для самого начала: основанный на игре ритмов и скрытой полифонии эффект постепенного включения темы, которую удается, наконец, «поймать» только в восьмом такте:



²⁰ *Andante* Первой симфонии связано по ряду существенных признаков с *Andante* симфонии *g-moll* Моцарта (пасторальный облик тем, их интонационная общность и полифонизация, трактовка сонатной формы, элемент «фона» и развитие его в разработке, хроматические интонации «вздоха» и т. д.).

²¹ Здесь проявляется преемственность с теми менуэтами позднего Гайдна, в которых ослаблены черты торжественной придворной «менуэтности».



Вторая симфония D-dur (op. 36, 1802), сочиненная в год «Гейлигенштадтского завещания», знаменует собой разрыв Бетховена с искусством «старого мира». В формировании нового бетховенского симфонизма это огромный, решительный шаг вперед.

И тем не менее во Второй симфонии есть известная двойственность. При всей ее новизне и смелости, в ней ясно ощутима и зависимость от традиций. В частности, бросается в глаза ее родство с D-dur'ной (без менуэта) симфонией Моцарта²². Однако традиционные элементы во Второй симфонии (отдельные обороты «облегченного» финала, «изящная» фразировка некоторых тем лирического Larghetto) еще более рельефно оттеняют ее новаторские черты.

Большие масштабы придают ей величественность. Массивная, блестящая инструментовка, с обильным использованием духовых инструментов, разрушает камерность старой формы. Маршево-героические ритмы и интонации, броские контрасты света и тени, суровая простота мелодии — все это свидетельствует о рождении нового симфонического стиля.

Особенно поражают новизной образов и звучаний вступление и первая часть. Тематическая насыщенность, целеустремленное развитие, масштабность вступления придают ему художественную значительность. Звуки «возгласа», с которых начинается симфония, вводят слушателя в приподнято-драматическую атмосферу произведения:



Эти интонации будут пронизывать музыку первой части в ее

²² Развитое вступление, интонации главной темы, весь финал указывают на связь с названной симфонией Моцарта.

наиболее напряженных, конфликтных моментах. Обостренной выразительностью отличается весь тематический материал вступления.

Примечательно появление в роли драматической кульминации мотива, который с полной силой зазвучит в Девятой симфонии!



Мощный эмоциональный эффект достигнут посредством одного из излюбленных бетховенских приемов — эпизодического введения минорного лада, оттеняющего сверкание солнечных тонов господствующего мажора.

Первая часть симфонии — выражение активной воли, героических настроений, оптимизма. Взамен гармоничности, идиллии, изящества выразителем прекрасного становятся здесь волевое напряжение, сила мысли и чувства. Впервые в симфонической музыке преодолеваются незыблемые законы классицистской сонатно-симфонической архитектоники (разграниченность внутренних построений, уравновешенная контрастность, симметрия композиции). Темы утрачивают песенную закругленность, танцевальность, легкость. Главная тема совсем лишена непосредственной красоты звучания. Ее художественное воздействие связано с эффектом движения, разрастания, преодоления препятствий. Мелодия построена на крупных аккордовых контурах, интонациях восхождения. Оживленный ритмический фон подчеркивает энергию поступательного движения. Знаменательно, что главная тема начинается в басах — прием необычный для классицистской симфонии, а затем постепенно охватывает все более высокие регистры:

23 Allegro con brio

V-ni

f p

V-celli
C-bassi

cresc.

Allegro строится на непрерывном нарастании. Стремительность развития затушевывает границы отдельных небольших построений. Ощутима лишь общая инерция движения, которое прекращается с достижением цели, то есть когда вступает новая, необычайно выразительная тема:

[Allegro con brio]
V-ni

24

Viola
V-celli
C-bassi

Эта ярчайшая во всей экспозиции тема приходится на связующую партию (превращение связующей партии в тематически самостоятельный раздел экспозиции — прием, перенесенный Бетховеном из увертюры и придающий музыке особый драматизм). Энергичная ритмика этой темы, отрывистые интонации, равномерное, настойчивое движение рождает представление о шестивии. В ее почти элементарной гаммообразной мелодии кроется удивительная выразительность.

В момент естественного ожидания fortissimo, которым должно завершиться развитие все более и более «накаляющейся» связующей, вдруг на мягком звучании возникают маршеобразные контуры побочной партии:

[Allegro con brio]
Cl.

25

Cl.

p Viola
V-celli
C-bassi



В этой теме несомненно отразился плакатный стиль массовых героических маршей Французской революции (в частности, «Марсельезы»). Побочная партия завершается огромным нарастанием. Резкие мощные возгласы (интонации вступления), ритмические сдвиги, акценты на неустойчивой гармонии, быстрый рост динамики — от *pianissimo* струнных к *fortissimo tutti* — вызывают ощущение «взрывчатости», упорного сопротивления.

Тема заключительной партии (построенная на том же элементе движения из главной темы, которым завершилась и побочная) также полна внутренних конфликтов и неустойчивости.

Большая разработка строится как последовательное нарастание трех волн. Ощущение упорного преодоления препятствий непрерывно усиливается. Замечателен кульминационный момент — контрапунктическое сочетание «марсельезных» контуров побочной темы с резкими, отрывистыми интонациями связующей в тональности *fis-moll*, которая на протяжении всего цикла появляется в особенно острых драматических моментах (во второй фразе побочной темы, в трио из менуэта, в финале):



Кода, разросшаяся в небольшую вторую разработку, завершается торжествующим, победоносным маршем.

Вторая часть симфонии, *Larghetto* (в форме сонатного *allegro*), принадлежит к самым вдохновенным лирическим страницам Бетховена. Это одно из ярчайших воплощений в музыке образов идиллии и гармонии, оттененных драматическими моментами. Выдающаяся мелодическая красота этой части выделяется на фоне всего остального тематического материала симфонии. Идеальная

периодичность музыкальной речи, напоминающая структуру поэтической строфы, мелкая изящная фразировка сочетаются здесь с новыми бетховенскими выразительными приемами, как, например, использованием глубоких низких регистров виолончелей, альтов и контрабасов:

[Larghetto]

27 V-ni I
Viola

Закрывающаяся тема

p

Viol. V-ni II
V-celli

В третьей части рождается новая форма скерцо. Здесь Бетховен преимущественно развивает и обостряет юмористические приемы в музыке своих предшественников. Эффект неожиданных, дерзких нарушений неизменной формы движения — обычный выразительный прием бетховенских скерцо. Стремительный темп, отсутствие мелодической плавности, резкие смены динамики, ритмических акцентов, регистров, отрывистое звучание характерны и для скерцо Второй симфонии.

Оживленный юмористический финал весь проникнут чувством движения. В нем много оригинальных ритмических оборотов и мелодического обаяния. При этом многие структурно-выразительные приемы (форма рондо-сонаты, тип фразировки, некоторые интонации) еще связаны со стилем ранних венских классиков.

В целом Вторая симфония, и ее первая часть в особенности, перебрасывает мост от симфонизма Гайдна и Моцарта к новому бетховенскому стилю, воплощенному в «Героической симфонии».

2

В 1804 году Бетховен закончил Третью симфонию Es-dur op. 55. Ее появление знаменовало собой переворот в искусстве классицизма. «В этой симфонии... раскрылась впервые вся необъятная, изумительная сила творческого гения Бетховена» (Чайковский). В ней композитор окончательно преодолел зависимость от эстетики своих предшественников и нашел свой, индивидуальный стиль.

Третья симфония — гениальное симфоническое воплощение образов революционной борьбы и победы. Бетховен намеревался посвятить ее Наполеону, который был для него в те годы идеалом народного вождя.

В марте 1804 года симфония была закончена, и на титульном листе рукописи стояло заглавие:

Но когда жители Вены узнали о том, что Наполеон провозгласил себя императором, Бетховен, возмущенный предательством того, кто ему казался героем революции, отказался от своего посвящения. На новом листе вместо прежнего заглавия появилась краткая надпись: «Eroica» («Героическая»).

Первое публичное исполнение «Героической симфонии» прошло в холодной, почти враждебной обстановке. Аристократическую аудиторию шокировала «грубая» сила этой симфонии, ее подчеркнутая жесткость.

Но некоторое недоумение испытывала и часть демократической публики, которая впоследствии подняла на щит творчество Бетховена. Симфония казалась бессвязной, слишком длинной и утомительной. Автора упрекали в оригинальничании, советовали ему вернуться к манере своих ранних произведений.

В этих первых впечатлениях большую роль сыграли необычайная глубина и сложность произведения, отнюдь не рассчитанные на силу непосредственного, мгновенного воздействия. Современная Бетховену публика была слишком озадачена стилистической новизной Третьей симфонии и не сумела охватить ее гигантскую архитекtonику, понять логику музыкально-драматургического развития.

Интонационный склад «Героической», принципы формообразования, неожиданное разнообразие выразительных средств, необычно резких, беспокойных, как бы нарочито лишенных изящества и изысканности, — все в этом произведении ошеломляло и пугало своей новизной. Только впоследствии более чуткие и передовые слушатели уловили грандиозный план Третьей симфонии, ее внутреннее единство и мощную выразительность.

Смелость и сложность идейного замысла нашли непосредственное отражение в новаторстве музыкальных приемов.

Единство замысла проявляется уже в структуре симфонического цикла. Идея произведения, которую можно было бы назвать «гражданской драмой», разворачивается постепенно. Каждая из четырех традиционных частей воспринимается как действие единой драмы с кульминацией в конце.

В первой части, *Allegro con brio*, Бетховен создает картину титанической, напряженной борьбы. Вторая часть, «Похоронный марш», дает ее трагический аспект. Третья, *Скерцо*, — своеобразный переход от эмоциональной напряженности первых двух «действий» к жизнедеятельной, радостной атмосфере финала. Четвертая часть — апофеоз. Героическая борьба завершается победоносным ликованием.

Масштабы первой части, которую А. Н. Серов назвал «орлиным *Allegro*», поистине грандиозны (около 900 тактов). Они обусловлены напряженным внутренним конфликтом. Жар борьбы, взрывы энергии, смелое преодоление препятствий чередуются с

образами изнеможения, раздумья, страдания. Разрядка эмоциональной напряженности возникает только в самом конце.

Эта часть симфонии выделяется как новизной тем, так и новым типом сонатного развития.

Два мощных аккорда *tutti* образуют ее вступление. Суровая, стремительная энергия слышится в этой самой лаконичной из всех бетховенских интродукций.

Еще в большей мере, чем во Второй симфонии, главная тема лишена непосредственной красоты, интонационной и структурной законченности. Ее художественная логика — во внутренней конфликтности, в разработочном динамичном характере. Именно эти черты придают силу острого художественного воздействия теме, которая на первый взгляд кажется несколько обезличенной, чрезмерно общей и поэтому мало выразительной.

Фанфарообразная тема начинает приковывать к себе внимание лишь с момента нарушения ее спокойно-размеренного звучания, с момента появления первого препятствия — резко диссонирующего звука, подчеркнутого синкопами. Примечательна ее интонационная концентрированность. В ней содержатся не только зародыши всего тематизма²³, но и намечен принцип развития, который господствует в сонатном *allegro*. Ее динамический характер обусловлен тем, что она построена на мотивном развитии, и инструментовка усиливает тематическое нарастание. Тема начинается в низких регистрах у виолончелей, в приглушенных тонах и, постепенно овладевая все более широким звуковым диапазоном, в момент тематической кульминации достигает мощного оркестрового *tutti*:

28 Allegro con brio

V-ni II

f Viola

V-celli

²³ Так, например, *аккордовая фанфара* первого мотива, олицетворяющая собой активно героический элемент, проявляется и в обеих темах побочной партии, и в связующей, и в начале разработки. *Интонация нисходящей секунды*, выражающая конфликтное начало, используется во всех лирических темах. На ней основывается предыкт к побочной теме, вторая побочная, заключительная, новый эпизод в разработке. Из *диссонирующего интервала (ре—до—диез)* вырастают все резко диссонирующие аккорды в наиболее острые и напряженные моменты развития, как, например, перед появлением заключительной темы и в кульминации разработки. *Синкопы*, выражающие беспокойное начало, пронизывают музыку в наиболее напряженных местах, часто сочетаясь с диссонансами: в развитии главной, первой и второй побочных тем, заключительных аккордах экспозиции и очень многих моментах разработки, в частности в ее кульминации в эпизоде (e-moll).

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a melodic line. A dynamic marking *cresc.* is present in the middle of the system.

Second system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking *sf* and a *p* marking. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Third system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking *cresc.* and a *p* marking. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Instrument markings include *Fl.*, *Cl.*, and *Cornl*.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking *71.* and a *Cl* marking. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking *cresc.* and a *tutti* marking. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Sixth system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking *sf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Seventh system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking *sf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.



Главная партия чрезвычайно динамична. Она развивается наподобие нарастающей волны. Ее вершина совпадает с началом связующей партии. И в тот момент, когда на fortissimo tutti иссякает ее эмоциональное напряжение, появляется и начинается свой разбег новая тема.

Вся сонатная экспозиция строится как огромная цепь последовательно нарастающих волн. Гребень каждой волны совпадает с началом последующей.

Эту фазу нарастающего развития проходят все темы. Напряжении неуклонно возрастает, высшая точка приходится на самый конец экспозиции.

Каждая из традиционных трех партий (главная, побочная, заключительная) превращается как бы в самостоятельный развернутый раздел. Каждая отличается интонационной насыщенностью и внутренней конфликтностью, в каждой напряженное, целеустремленное развитие.

В тематическом материале сосредоточено множество остро выразительных деталей. Слышны победные возгласы, тревожный шорох, беспокойное движение, жалобная мольба, возвышенное раздумье. Интонационные средства ранней симфонической музыки оказались недостаточными. Их сменили беспокойные ритмы, неожиданные мелодичные обороты и диссонирующие звучания.

Именно в Третьей симфонии Бетховену впервые понадобилось ввести в партитуру огромное количество дополнительных динамических обозначений и штрихов, подчеркивающих новый интонационный ритмический строй тем. Именно здесь он широко применил «дробную» инструментовку, усиливающую выразительность и детализированность интонаций.

Радикально изменились и внешние контуры сонатной формы. Благодаря «волнообразному» развитию, благодаря интонационной яркости каждого такта исчезло принятое ранее противопоставление самостоятельных тем и связующих переходных элементов.

Ни в одном другом своем симфоническом произведении (за исключением Девятой симфонии) Бетховен так широко не использовал приемы контрапунктического наложения и полифонического развития, особенно в разработке.

Среди всех классицистских симфоний, включая произведения самого Бетховена, разработка «Героической» выделяется своим гигантским объемом (около 600 тактов), интонационным богатством, композиторским мастерством. Многообразие тематических

Эта нежная и печальная музыка резко контрастирует с мятежной главной темой. И именно она является кульминацией предшествующего мощного нагнетания.

В самом конце разработки звуки постепенно замирают. На двойном *pianissimo*, на *tremolo* у скрипок, на необычном гармоническом фоне (наложение доминанты на тонику) издали и приглушенно возникает начало главной темы. И вдруг в эти угасающие звуки, возвещая начало репризы, врезаются два мощных аккорда *tutti*.

Реприза несколько видоизменена по сравнению с экспозицией. Главная тема лишена прежних элементов бурного развития. В ней даже слышится пасторальность (тембр валторны, тональность F-dur, второе проведение темы в Des-dur, то есть в спокойном, красочном сопоставлении). После напряженной разработки первоначальный динамический вариант главной темы был бы драматургически неуместен.

Огромная кода (141 такт) представляет собой, в сущности, вторую разработку. Здесь, наконец, наступает развязка борьбы. Только в самом последнем разделе впервые исчезают острые, бесполовые голоса. В заключении коды прежние знакомые интонации из остро конфликтных и взволнованных превращаются в спокойные, благозвучные и наивно радостные. Препятствия преодолены. Борьба закончилась победой. Волевым напряжением сменяется чувством облегчения и радости.

Эту музыку немислимо исполнять в манере классицистского стиля XVIII века. Вместо упорядоченных условных форм классицистской трагедии на сцене разыгрывается шекспировская драма с ее бурными и глубокими страстями.

Вторая часть «Героической симфонии» принадлежит к числу самых выдающихся произведений в мировой философско-трагической лирике. Бетховен назвал ее «Похоронным маршем», подчерк-

нув этим связь общей идеи симфонии с героическими образами революции.

В качестве неизменного «программного» элемента здесь слышатся маршевые ритмы: они служат постоянным фоном и органически входят в главную тему. Очевидным признаком марша является и сложная трехчастная форма с контрастирующим средним эпизодом, впервые примененная Бетховеном в медленной части симфонии.

Однако образы гражданского пафоса преломляются в этом произведении сквозь настроение лирического раздумья. Многие черты «Похоронного марша» восходят к философской лирике Баха. Новую углубленную выразительность вносит полифонизированное изложение главной темы и ее последовательное развитие (особенно фугато в репризе); большую роль играет приглушенное звучание (*sotto voce pianissimo*), медленный темп (*Adagio assai*) и свободная «многоплановая» ритмика. На жанровой основе марша вырастает философская лирическая поэма — трагическое размышление о смерти героя²⁵.

Гениальная простота главной темы создает впечатление, будто она сразу возникла в сознании композитора. А между тем Бетховен нашел ее после долгих исканий, постепенно отсекая от первого варианта все лишнее, общее, тривиальное. В предельно лаконичной форме эта тема воплотила в себе многие характерные для своего времени интонации возвышенно трагического плана²⁶. Ее близость к интонациям речи сочетается с великолепной мелодической законченностью. Скупая сдержанность и суровость, наряду с неуклонным внутренним движением, придает ей огромную выразительную силу:



²⁵ Свободная трактовка этого жанра Бетховеном становится очевидной при сравнении музыки второй части симфонии с маршами из Двенадцатой сонаты Бетховена или b-молл'ной сонаты Шопена.

²⁶ Ср. с темами c-молл'ного квинтета Моцарта, медленной части Es-dur'ной («Лондонской») симфонии Гайдна, c-молл'ного фортепианного концерта самого Бетховена, его «Патетической» сонаты, не говоря уже об «Орфее» Глюка.



Глубина настроения, эмоциональное нарастание переданы не внешними драматическими эффектами, а внутренним развитием, интенсивностью музыкальной мысли. Примечательно, что во всей первой части звучание оркестра не превышает *pianissimo* и *piano*.

Внутреннее нарастание темы выражено, во-первых, движением мелодии к своей кульминации в шестом такте; тем самым, при сохранении внешней структурной симметрии, мелодическое развитие нарушает эффект равновесия, вызывая острое чувство тяготения к вершине. Во-вторых, полифоническое противопоставление крайних мелодических голосов, движущихся в контрастном направлении, создает ощущение разрастающегося пространства и большого внутреннего напряжения. Впервые в истории классицистской симфонии четырехголосный состав струнной группы оказывается недостаточным, и Бетховен пишет для контрабаса самостоятельную и значительную партию, контрапунктирующую с мелодией верхнего голоса. Низкий приглушенный тембр контрабасов еще больше сгущает суровые, мрачные тона, в которые окрашена трагическая мелодия.

Развитие всей части характеризуется мощными контрастными противопоставлениями и непрерывностью движения. В этой трехчастной форме нет механической повторности. Репризы динамизированы, то есть являются вершинами предшествующих этапов развития. Каждый раз тема получает новый аспект, вбирает в себя новые выразительные элементы.

Максимально контрастирует с трагической главной темой эпизод *C-dur*, полный светлого, героического настроения. Здесь ясны связи с жанровой музыкой, слышатся военные барабаны и трубы, почти зрительно возникает картина торжественного шествия:

[Adagio assai]
31 maggiore

Ob.

dolce

Fl.

Ob.

cresc.

Tutti

sf

sf

sf

sf

После светлого эпизода возвращения к скорбному настроению воспринимается с возросшей трагической силой. Реприза является кульминацией всей части. Ее объем (более 140 тактов, по сравнению с 70 тактами первой части и 35 тактами среднего эпизода), интенсивное мелодическое, в том числе и фугированное, развитие (содержащее и элементы среднего эпизода), нарастание звучания

оркестра, в которое «включаются» все регистры, создает сильный драматический эффект.

В коде образы безутешной скорби выражены с неумолимой правдивостью. Последние «разорванные» фрагменты темы вызывают ассоциации с интонациями рыдания:

32 [Adagio assai]
V-ni I
sotto voce
V-celli
sempre più p
pp
C-bassi pizz.

pp
decrease.
p

Многие выдающиеся произведения в музыке XIX века преемственно связаны с «Похоронным маршем» Третьей симфонии. Allegretto из Седьмой симфонии самого Бетховена, «Похоронный марш» из «Ромео и Джульетты» Берлиоза, из «Гибели богов» Вагнера, траурная ода из Седьмой симфонии Брукнера и многие другие являются «потомками» этого гениального произведения. И все-таки «Похоронный марш» Бетховена по своей художественной силе остается непревзойденным в музыке выражением гражданской скорби.

Между картиной погребения героя, за гробом которого «идет все человечество» (Р. Роллан), и ликующей картиной победы в финале Бетховен помещает интермедию в виде ярко своеобразного скерцо.

Как еле слышный шорох начинается его шелестящая тема, построенная на тонкой игре перекрестных акцентов и повторных звуков:

33 Allegro vivace
V-ni
pf
V-celli

Постепенно разрастаясь до ликующих фанфар, она подготавливает звучание жанрового трио. Тема трио в свою очередь перебра-

сывает мост от героических фанфарных интонаций предшествующих частей к главной теме народного апофеоза — финала.

По своему масштабу и драматическому характеру финал «Героической симфонии» можно сравнить лишь с финалом Девятой симфонии, сочиненным через двадцать лет. Финал «Героической» — кульминация симфонии, выражение идеи общественного ликования, заставляющей вспомнить финалы гражданских ораторий Генделя или оперных трагедий Глюка.

Но в этой симфонии апофеоз дается не в виде статичной картины прославления победителей²⁷. Здесь все — в развитии, с внутренними контрастами и логической вершиной.

В качестве основной темы для этой части Бетховен избрал контрданс, написанный в 1795 году для ежегодного бала художников²⁸. Глубокая народность финала определяется не только характером этой темы, но и типом её развития. Финал основан на старинной форме, сочетающей «остинатный бас» с вариациями, что еще в XVI—XVII веках утвердилось в музыке народных празднеств и ритуалов в Западной Европе²⁹. Эту связь чутко уловил В. В. Стасов, который увидел в финале картину «народного праздника, где разнообразные группы сменяют одна другую: то простой народ, то военные идут, то женщины, то дети...».

Но при этом Бетховен симфонизировал стихийно сложившиеся формы. Самая тема остинатного баса, обобщающая интонации героических образов всех частей произведения, проходит в разных голосах и тональностях:



Что же касается мелодии контрданса, наслаивающейся на тему остинатного баса, то она подвергается не просто вариационным изменениям, но подлинно симфонической разработке. Создавая в каждой вариации новый образ, сталкиваясь с другими, контрастными, темами, в том числе с маршевой «венгерской»:

²⁷ К финалам такого рода можно отнести заключительный хор из «Самсона» Генделя, заключительную сцену «Ифигении в Авлиде» Глюка, коду из увертюры к «Эгмонту» Бетховена, финал «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза.

²⁸ Бетховен использовал эту тему в балете «Творения Прометея» (1800—1801) и еще раз — в качестве темы для фортепианных вариаций op. 35 (1802).

²⁹ Появление каждой танцующей пары характеризовалось новой вариацией, в то время как басовая фигура оставалась неизменной для всех.

35 [Allegro molto]

Fl. Ob.
Viol. V-al
sempre f
V-celli C-bassi
sf

она постепенно завоевывает путь к апофеозу. Драматическая насыщенность финала, его грандиозные формы, ликующее звучание уравновешивают напряженность и трагизм первых двух частей.

Бетховен называл «Героическую симфонию» своим любимым детищем. Когда уже были созданы восемь из девяти симфоний, он продолжал предпочитать «Героическую» всем остальным.

3

Между 1806 и 1808 годами (период, отмеченный особо выдающимися творческими достижениями композитора) Бетховен работал одновременно над тремя симфониями. Центральным произведением этой группы оказалась героико-трагическая Пятая симфония с-mol — C-dur (op. 67, 1805—1808). До нашего времени она продолжает оставаться одним из самых любимых и популярных произведений мирового симфонического репертуара.

В Пятой воплощена основная тема бетховенского творчества — героика и трагедия борьбы. Эта же идея в том же оптимистическом преломлении была положена и в основу «Героической симфонии». Но в новом произведении Бетховен придал ей несколько иную идейно-образную трактовку. Соответственно изменились и принципы формобразования: они приобрели большую целеустремленность и простоту.

В Пятой симфонии тема борьбы показана в аспекте, типичном для трагедийного театра эпохи Просвещения. Непримируемое столкновение человека с роком, где грозный, волевой образ рока

олицетворял общественную необходимость, лежало в основе драматургии классицистской трагедии и связанной с ней музыкальной драмы Глюка. Бетховен по-новому трактует этот конфликт. Новое, бетховенское заключалось в действенности.

В отличие от глюковских трагедий, где освобождение приходило неожиданно и извне, в бетховенской симфонии человек одерживает победу в результате единоборства с судьбой. От мрака к свету — так последовательно развивается драматургический конфликт Пятой симфонии.

Ее четырехчастный цикл составляет неразрывное единство. Отдельные части связаны между собой не только ходом драматического развития, но и определенным «лейтритмом». «Так судьба стучится в дверь», — сказал Бетховен про главную тему Пятой симфонии. От первых звуков до финала звучит тревожный, резкий мотив судьбы.

Мотив судьбы, которым начинается Пятая симфония, принадлежит к числу гениальнейших бетховенских находок:



Никогда прежде, даже у самого Бетховена, музыкальная тема не достигала подобного лаконизма, такой мелодической и ритмической концентрации. По существу, ее трудно назвать самостоятельной темой, настолько слабо в ней выражено собственно мелодическое начало. Ритм и гармоническое тяготение главным образом формируют ее художественный облик. Вместе с тем, при всей своей необычности и интонационной «скупости», мотив судьбы обобщает патетические интонации, сложившиеся еще в музыке предшественников и широко использованные самим Бетховеном в более ранних произведениях³⁰.

Сонатное Allegro Пятой симфонии — один из наиболее изумительных примеров бетховенского симфонического развития. Грозному и трагическому мотиву рока Бетховен придает активный, волевой характер³¹. В отличие от интонационно насыщенной,

³⁰ Имеются в виду те же с-молл'ные интонации страха и скорби, которые прозвучали в свое время в «Орфее» и «Альцесте» Глюка, в увертюре к «Медее» Керубини, в «Патетической сонате» Бетховена, в его Четвертом квартете, «Похожим марше» из «Героической симфонии» и другие.

³¹ В нем сосредоточен ряд выразительных приемов, придающих ему взволнованность: повторение, «вдалбливание» одного мелодического звука, fortissimo, оголенное унисонно-октавное звучание и, наконец, поступательный эффект стопы (четвертый пеон, при котором акцент, связанный с сильной долей такта, приходится на последний из четырех звуков мотива).

пространной темы «Героической», он предельно краток. Это определяет характер развития всего сонатного Allegro Пятой симфонии.

Будучи эпиграфом ко всей симфонии, мотив судьбы является одновременно мельчайшим архитектурным звеном всей сложной структуры первой части.

По принципу «остинатной» повторности он пронизывает собой музыку всего Allegro. Ни на секунду не ослабевает чувство организованного движения, не прерывается внутренняя пульсация, почти не нарушается повторение его ритма. Так приемы, которые до сих пор использовались преимущественно для выражения жанровых образов, преломляются в остро драматическом произведении, являя редкий пример органического сочетания трагических патетических интонаций с ритмами однообразного поступательного движения.

Все сонатное Allegro — взволнованное, стремительное — объединено ритмоинтонациями основного мотива. И контрастирующая побочная тема, и второй этап заключительной, и связующая, и напряженнейшая разработка пронизаны ими:

37^a [Allegro con brio]

Corni

V-ni I

Побочная тема

V-ni II

Viole

p dolces

V-celli e C-bassi

37^b [Allegro con brio]

Cl.

Ob.

Заключительная тема

Fag.

37^c [Allegro con brio]

Cl.

Corni

str. tustr.

V-ni II

Cl.

V-ni I

V-cl.

V-celli II

Первый этап разработки

37 [Allegro con brio] Второй этап-разработки

p V-ni Fl. Fag. V-ni Fl. Fag. *cresc.* *piu f*

Внутренние связи создают редкую целостность формы. Даже в «Героической симфонии» не было подобной целеустремленности развития. Здесь нет ни одного такта собственно экспозиции, ибо уже в самом мотиве судьбы содержится поступательное движение. Особенно примечательный эффект достигается в драматической кульминации: постепенное нарастание в разработке приводит к взрыву. На неустойчивой гармонии (уменьшенный септаккорд), на fortissimo у tutti иступленно, пронзительно звучит мотив судьбы. Кульминация разработки сливается с началом репризы:

38 [Allegro con brio]

f V-celli C-bassi Fl. Fag. Cl. V-ni *ff* *Tutti*

Динамическая реприза и огромная разрабочная кода превосходят первую половину Allegro своим трагическим пафосом.

Вдохновенное Andante con moto уводит от трагических образов первой части в мир гражданской лирики Бетховена.

Основная лирическая тема выросла из мотива менуэтного склада. Этой декламационной, спокойной первой теме, с ее широким мелодическим дыханием и тембром с о л и р у ю щ и х альтов и виолончелей, противопоставлена вторая тема — героическая, маршеобразная, полная внутренней динамики:

Andante quasi Menuett Мотив из эскизной тетради Бетховена

39^a

39^b Andante con moto 1^{aa} тема Andante

39^b [Andante con moto] 2^{aa} тема Andante

Героическая тема, интонационно связанная с первой, близка революционным маршам и одам. Ее фанфарные обороты и даже тональность C-dur (появление которой совпадает с кульминацией развития темы) предвещают финал симфонии. Здесь звучат гобой, валторны, трубы и барабаны при резко акцентированном сопровождении струнных.

В процессе вариационного развития лирическая тема существенно меняет свой первоначальный характер, преобразуется в марш. Обе темы сливаются в коде. Andante, начавшееся как задушевная песня, заканчивается героическим призывом.

По-видимому, образцом для этого Andante послужили двойные вариации из Es-dur'ной («Лондонской») симфонии Гайдна, которые, как и бетховенские, основаны на принципе неуклонного нара-

стания напряженности³². В момент наиболее острого конфликта (первая вариация второй темы) в героическую тему вторгается и тревожный «стук судьбы»:



Третью часть Пятой симфонии, трехдольное Allegro, называют скерцо. А между тем эта музыка насыщена трагическим и взволнованным настроением. Даже приемы, кажущиеся на первый взгляд типично скерцозными (как, например, стаккатные повторные звуки), служат выражением резкости, силы, упорства. В третьей части Бетховен возвращается к картине трагической схватки с судьбой.

На приглушенных звучаниях pianissimo, в низких регистрах виолончелей и контрабасов звучит с-moll'ная тема-диалог. Почти речевая выразительность слышится в ее сумрачной, тревожной мелодии и в бессильно жалобных интонациях «ответа»:



И вдруг с драматической неожиданностью вторгается (в несколько преобразенном виде) повелительная, резкая «тема судьбы»:



³² У Гайдна то же противопоставление лирического и героического образа в сочетании с внутренним единством. Обе темы, как и у Бетховена, связаны с жанрово-бытовыми традициями. Сходно и вариационное развитие, в процессе которого происходит постепенное взаимопроникновение выразительных элементов обеих тем и лирическая тема преобразуется в героическую.

Это сходство подчеркивает тенденцию Бетховена к симфонизированному развитию и полному преодолению механической расчлененности вариационной формы.

Типичную для скерцо рондообразную форму, основанную на периодичности и симметрии в сопоставлении тематических разделов, Бетховен драматизирует, дает в динамическом развитии. Тема «страха и скорби» трижды чередуется с «мотивом судьбы». При этом каждое его появление сопровождается все более обостряющимся, усложненным развитием. Всякое новое вторжение темы рока воспринимается как драматическая вершина предшествующего этапа. В третьей части нет и обычной для скерцо расчлененности. Даже мажорное фугированное трио — светлая интерлюдия — постепенно сливается в скорбную первую тему репризы.

Сокращенная и видоизмененная реприза звучит в призрачной дымке, на сплошном *piuissimo*, без внешних контрастов. Трагическая тема утрачивает свою плавность и приобретает ритмическое сходство с темой судьбы. Последняя же, таинственная, приглушенная, постепенно сливается с первой.

Когда борьба замирает, начинается замечательный по оригинальности и драматической силе переход к финалу. На фоне тихого «педального» звучания струнных вступают литавры с тревожным, разрастающимся «стуком судьбы». Но фрагменты трагической темы, появляясь на этом фоне, несут в себе и проблески света. Замечателен здесь эффект скрытой полифонии: вырисовывается последовательное восхождение мелодического голоса к вершине. Мрак рассеивается. И вдруг вторгаются блестящие, полные радости и силы звуки торжественного апофеоза — финала:

43 [Allegro]

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 43-48) is a piano introduction. It features a bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes a *Timp.* (timpani) part. The second system continues the piano introduction. The third system introduces the violin part, marked *V-n I* and *sempre pp*. The fourth system shows the piano accompaniment for the violin part.

The image displays a musical score for the finale of the Fifth Symphony. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows a piano introduction with a steady bass line. The second system continues the piano texture. The third system begins with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *crise.*. The fourth system features a crescendo (*più cresc.*), a change to a softer dynamic (*molto cresc.*), and ends with the instruction *attacca subito*. The fifth system is marked *Allegro* and *Tutti*, showing a more rhythmic and powerful texture.

Мажорный финал Пятой симфонии выражает герсическую развязку драмы. «Маршеобразный мотив (финал)... тем более чарует нас своей великой наивностью, что вся предшествующая ему симфония начинает теперь казаться только напряженным подготовлением к этому ликованию. Так сгушаются тучи, то гонимые бурей, то движимые нежным дуновением ветра, — пока, наконец, сквозь них не прорвутся могучие лучи солнца» (Вагнер).

Финал Пятой симфонии более, чем какое-либо из симфонических произведений Бетховена, приближается к стилю и духу музыки Французской революции³³. Главная тема с удивительной яркостью обобщает фанфарные интонации революционных гимнов; инструментовка финала сознательно приближена к мощному

³³ По воспоминаниям современников, однажды во время исполнения Пятой симфонии присутствовавшие в зале французские гренадеры при первых звуках финала встали и отдали салют.

трубному звучанию духовых оркестров. Впервые в симфонической литературе в партитуре появляются тромбоны (альтовый, теноровый, басовый), введены флейта-пикколо и контрафагот, что придало музыке массивность и блеск.

В финале царит настроение праздничного ликования. Сонатная форма, используемая Бетховеном, лишена контрастирующих драматических моментов. Широкие темы обобщенного характера — маршеобразные, жанрово-танцевальные, торжественно-призывные — определяют характер музыки. Только на один миг (в конце разработки), как воспоминание о прошедшей борьбе, звучит трагическая тема судьбы из скерцо, но затем величавое сверкающее *tutti* бесследно рассеивает мрак.

В последних тактах героические интонации главной темы растворяются в нескончаемом потоке фанфарных трубных возгласов. На протяжении тридцати (!) тактов гремят аккорды до-мажорного трезвучия. Так к концу симфонии тревожный «стук судьбы» преобразуется в торжествующую музыку победы.

Четвертой симфонией — *B-dur* (op. 60, 1806) — Бетховен создал новый, лирико-жанровый тип симфонии.

В известном смысле это произведение продолжает ту линию жанрово-танцевального симфонизма, который принял классический облик в поздних, лондонских симфониях Гайдна. Подчеркнуто танцевальное начало объединяет весь тематизм сонатного *Allegro*, лишенного драматических контрастных противопоставлений.

И все же Четвертая симфония Бетховена, с ее тонким поэтическим настроением, скорее предвосхищает романтиков, чем уводит назад к Гайдну. Ее наиболее оригинальные образы связаны с двумя лирическими *Adagio*: вступлением и второй частью. Жанровые мотивы (первое *Allegro*, менуэт, финал), близкие симфонизму XVIII века, по принципу подчеркнутого контраста оттеняют углубленно-мечтательное настроение медленных частей.

Вступление предвосхищает романтическую «прелюдийность». Медленное развитие мелодии, рождающейся как бы в поисках, тональное блуждание (движение одного и того же мотива по тональностям, отделенным друг от друга на полтона) — все это создает впечатление свободной импровизации. Звучание *pianissimo* у полного оркестра, чудесные темброво-кolorистические эффекты (отдаленные валторны), игра светотени (сопоставление мажора — минора) образуют красочно инструментальный стиль редкой самобытности и красоты.

Если вступление предвосхищало будущий романтический прелюд, то второе *Adagio* Четвертой симфонии можно назвать ноктюрном. В нем господствует таинственное лирическое настроение, приглушенное звучание. Свободно льющаяся «романсная» мелодия, противопоставляемая гармоническому фону «аккомпанемента», предваряет тему наподобие фортепианного вступления к песне, тем самым усиливая яркое сходство главной темы с вокальной лирикой романтиков:

44 Adagio

V-ni II

V-ni I *cantabile*

p

V-le

V-cellii

cresc.

В инструментовке Adagio чувствуется интимность и камерность. Momentами оркестр напоминает гигантский струнный квартет. Иногда кажется, что господствующий аккордовый фон можно передать звучанием фортепиано.

Финал Четвертой симфонии Чайковский назвал «фантастической картиной из мира волшебных, микроскопических духов, эльфов и гномов из шекспировского „Сна в летнюю ночь“». В формировании финала проявляется характерная особенность бетховенского скерцо: образы создаются не столько интонационными средствами, сколько безостановочным, легким, однообразным движением. Многие в музыке финала перекликается со скерцонофеерическими пьесами романтиков³⁴.

Одновременно с Пятой Бетховен закончил Шестую, «Пасторальную симфонию» F-dur (op. 68, 1808). Это единственное симфоническое произведение Бетховена, вышедшее в свет с авторской программой. На титульном листе рукописи стояла следующая надпись:

*«Пасторальная симфония,
или
Воспоминания о сельской жизни.
Более выражение настроения, чем звуковая живопись».*

И затем следуют краткие заглавия к каждой части симфонии. Если в Третьей и Пятой симфониях отразились трагизм и героика жизненной борьбы, в Четвертой — лирическое ощущение радости бытия, то Шестая симфония Бетховена воплощает руссоистскую тему — «человек и природа». Тема эта была широко

³⁴ Поскольку функцию скерцо в цикле симфонии выполняет финал, то третья часть написана в более размеренном темпе и отличается более массивным звучанием.

распространена в музыке XVIII века начиная с «Деревенского колдуна» самого Руссо; ее воплотил и Гайдн в оратории «Времена года». Природа и быт неиспорченных городской цивилизацией поселян, опоэтизированное воспроизведение картин деревенского труда — подобные образы часто встречались в искусстве, рожденном передовой просветительской идеологией. Сцена грозы Шестой симфонии Бетховена также имеет множество прототипов в опере XVIII века (у Глюка, Монсиньи, Рамо, Марё, Кампра), во «Временах года» Гайдна и даже в балете самого Бетховена «Творения Прометея». «Веселое сборище поселян» знакомо нам по многочисленным хороводным сценам из опер и опять-таки по оратории Гайдна. Изображение щебета птиц в «Сцене у ручья» связано с типичным для XVIII века культом подражания природе. Традиционная пасторальность воплощена и в безмятежно идиллической пастушеской картине. Она ощутима даже в инструментовке симфонии, с ее нежными пастельными красками.

Не следует думать, что Бетховен вернулся к музыкальному стилю прошлого. Как и все его зрелые произведения, Шестая симфония, при известных интонационных связях с музыкой века Просвещения, от начала до конца глубоко оригинальна.

Первая часть — «Пробуждение бодрых чувств по прибытии в деревню» — вся проникнута элементами народной музыки. С самого же начала квинтовый фон воспроизводит звучание волынки. Главная тема представляет собой сплетение типичнейших для XVIII века пасторальных интонаций:



Все темы первой части выражают настроение радостной умиротворенности.

Бетховен прибегает здесь не к своему излюбленному приему мотивного развития, а к равномерной, подчеркнутой ясными канкансами повторности. Даже в разработке преобладает спокойная созерцательность: развитие основано по преимуществу на темброво-колористическом варьировании и повторности. Вместо обычных для Бетховена острых тональных тяготений дается красочное сопоставление тональностей, отстоящих друг от друга на терцию (B-dur — D-dur в первый раз, C-dur — E-dur при повторе). В первой части симфонии композитор создает картину полной гармонии человека с окружающим миром.

Во второй части — «Сцена у ручья» — господствует настроение мечтательности. Здесь большую роль играют моменты музыкальной изобразительности. Выдержанный фон создают две солирующие виолончели с сурдинами и педаль валторн. Это сопровождение напоминает журчание ручейка:



В заключительных тактах оно сменяется подражанием птичьему щебету (соловья, перепелки и кукушки).

Три последующие части симфонии исполняются без перерыва. Нарастание событий, острая кульминация и разрядка — так складывается их внутренняя структура.

Третья часть — «Веселое сборище поселян» — жанровая сцена. Она отличается большой образно-изобразительной конкретностью. Бетховен передает в ней особенности народной деревенской музыки. Мы слышим, как перекликаются запевала и хор, деревенский оркестр и певцы, как невпопад играет фаготист, как притоптывают танцоры. Близость к народной музыке проявляется и в использовании переменных ладов (в первой теме F-dur — D-dur, в теме трио F-dur — B-dur), и в метрике, воспроизводящей ритмы австрийских крестьянских танцев (смена трех- и двудольного размеров).

«Сцена грозы» (четвертая часть) написана с большой драматической силой. Нарастающий звук грома, стук дождевых капель, вспышки молнии, вихри ветра ощущаются почти со зримой реальностью. Но эти яркие изобразительные приемы призваны оттенить настроения страха, ужаса, смятения.

Гроза затихает, и последний слабый раскат грома растворяется в звуках пастушьей свирели, которой начинается пятая часть — «Песнь пастухов. Проявление радостных, благодарных чувств после бури». Интонации свирели пронизывают тематизм финала. Темы свободно развиты и варьированы. Спокойствие, солнечный свет разлиты в музыке этой части. Симфония заканчивается гимном умиротворения.

«Пасторальная симфония» оказала большое влияние на композиторов последующего поколения. Отзвуки ее находим и в «Фантастической симфонии» Берлиоза, и в увертюре к «Вильгельму Теллю» Россини, и в симфониях Мендельсона, Шумана и других. Сам Бетховен, однако, к подобному типу программной симфонии более не возвращался.

В 1812 году Бетховен выпустил в свет две симфонии — последние произведения в этом жанре, относящиеся к «зрелому» периоду. Тема радостного прославления жизни, веселья, юмора нашла в каждой из них ярко индивидуальное преломление. В обеих господствует стихия танца, трактованная в каждой совершенно по-разному.

Интерес к образам народно-национального искусства, к поэтизации бытового танца ярко проявился в Седьмой симфонии A-dur (op. 92). Вагнер назвал это произведение «апофеозом танца». Действительно, поэзия танца (то есть коллективно организованного ритмического движения) воплощена в каждой ее части. «Непостижимо прекрасная», по словам М. И. Глинки, Седьмая симфония выделяется своей оригинальностью и очарованием. А. Н. Серов усматривал в ней «героическую идиллию».

Симфонию открывает свободно построенное вступление. Глубокое чувство томления охватывает слушателя при первых протяжных, вибрирующих звуках гобоя, поющего мотив волшебной красоты; по своей тембровой характеристике и общему художественному строю он превосходит мотив волшебного рога Оберона, ставшего для следующего поколения символом образа прекрасной романтической мечты в музыке:



Романтизированный облик вступления неразрывно связан с темброво-колористической сферой, с протяжным и искрящимся звучанием деревянных духовых инструментов.

Примечателен здесь и другой важнейший выразительный элемент — «шорох» струнных, постепенно разрастающийся до оркестрового fortissimo. Из этого фона, путем на редкость изобретательного преобразования тематизма, рождается главная тема первой части: она как бы вырастает из звука *ми*, которым завершается развитие вступления и который играет роль «соединительной интонации» внутри всего цикла (этот же звук будет обыгрываться композитором и в теме Allegretto и в главной теме финала):

48 [Poco sostenuto]

Vivace

Fl. Ob. I Fl.

sempre p *Fag.* *cresc.* *p*

Подобно Allegro Пятой симфонии, Vivace Седьмой является примером гениального конструктивного мастерства. Музыка пронизана единой ритмической «ячейкой». Все ее темы благодаря мотивно-ритмическому единству воспринимаются как варианты главной.

Полный солнечного блеска колорит обусловлен также особенностями инструментовки. Порывая с оркестровыми принципами музыки XVIII века, Бетховен главное место отводит здесь не струнной, а духовой группе, особенно же деревянным духовым инструментам³⁵.

Светотеневой эффект в цикле создает меланхолическое Allegretto — одно из прекраснейших бетховенских творений. В полной гармонии с танцевальным характером всей музыки, оно тоже основывается на ритме строго организованного движения. Но, в отличие от других частей, Allegretto воплощает образ не жизнерадостного танца, а траурного шествия. Это как будто балетный вариант похоронного марша — танец, изображающий «красоту человеческого горя».

³⁵ Эпизодическое «чистое» звучание струнной группы хотя и встречается (в разработке, репризе и коде), но только как элемент контраста или как подступ к оркестрово-динамическому нарастанию.

Бетховен достигает в этой части огромного драматизма. Два контрастных и взаимно усиливающихся приема, данных одновременно, определяют своеобразие замысла *Allegretto*: с одной стороны, неизменная повторность, с другой — непрерывное развитие, разрастание тематизма.

Главная тема *Allegretto*, похожая на немецкую народную песню, поражает своей простотой. Ее мелодия, неизменно возвращающаяся к звуку *ми*, который встречается в тематизме других частей, ее неуклонно повторяемый ритм создают впечатление внутренней скованности, неумолимости. Но в средних голосах уже заложен контрастный элемент движения:

49 *Allegretto*

V.le ten.
I V.celli
II V.celli
C-bassi

В этой теме Бетховен обобщает интонационные особенности образов смерти и рока, вошедшие в музыку со времен глюковской «Альцесты» (хор подземных духов). Впоследствии эти же интонации прозвучат в песне Шуберта «Смерть и девушка», в похоронном марше сонаты *b*-*mol* Шопена, в «Смерти Озе» из «Пер Гюгча» Грига.

В *Allegretto* Седьмой симфонии господствует ритм маршевой поступи. Ни интонации причитания или плача, ни моменты лирического раздумья (как, например, в «Похоронном марше» Третьей симфонии) — ничто не нарушает ее ритмической пульсации. Изумительная конструктивная строгость и симметрия формы *Allegretto* как в деталях, так и в крупном плане выдержана и подчеркнута от начала до конца ³⁶. Но именно в сочетании с размерен-

³⁶ *Allegretto* написано в сложной трехчастной форме с мажорным средним эпизодом и мажорной кодой. При этом крайние части развиваются как тема с вариациями. Симметрия формы подчеркивается своеобразным приемом обрамления (тонический квартсекстаккорд у духовых в начале и в конце произведения).

ной периодичностью структуры метроритма, с неизменным и нерушимым повторением самой темы динамика разрастания достигает ошеломляющего эффекта. От прозрачного *piuissimo* контрабасов и виолончелей звучание темы постепенно приходит к густому *tutti*, охватывающему все оркестровые регистры.

Одновременно тема мелодически усложняется. Из среднего голоса выделяется подголосок, который приобретает значение самостоятельной темы, равноценной по своей художественной яркости первой:



В дальнейшем обе линии образуют своеобразный контрапункт. Принципы формообразования *Allegretto* близки «двухтемному» финалу «Героической симфонии». Подобное сочетание «остинатности» и вариационного развития подтверждает маршево-ритуальный характер музыки.

В динамической репризе, следующей за мечтательным мажорным средним эпизодом, главная тема подвергается фугированному развитию.

Тонкость и совершенство конструктивного замысла сочетаются в *Allegretto* с лирической непосредственностью и обаянием.

В третьей части *Presto* многое предвосхищает феерическое скерцо романтиков. Все в этой части ярко и художественно значительно: легкая, полная игрового движения мелодия, искрящаяся инструменталка и красочные гармонические и тональные эффекты (F-dur — A-dur, F-dur — D-dur), необычный для скерцо масштаб симфонического развития. Резкий контраст образуют главная скерцозная тема и солнечная тема трио, основанная на широком мелодическом вздохе:



темой шуточного канона, сочиненного Бетховеном в честь изобретателя метронома Мельцеля:

52 Allegretto scherzando V.ni

pp sempre staccato

Обращает на себя внимание и сходство этой музыки со второй частью «Лондонской симфонии» D-dur Гайдна, где композитор подражал непрекращающемуся равномерному тиканию часов. Острый юмористический эффект достигается в самом конце, где господствующее во всем Allegretto оркестровое pianissimo в последнем такте вдруг переходит в резкое fortissimo:

53 [Allegretto scherzando]

pp

В третьей части оживает придворный менуэт. Шесть раз подряд с комической тяжеловесностью повторяется «притопывающий» мотив, прежде чем зазвучит тема. Преувеличенно помпезно трубят духовые инструменты, возвещая конец придворного ритуала. Строгая симметрия в расположении мотивов, отчетливые, предельно контрастные сопоставления как будто утрируют принципы классической эстетики:



Неожиданным контрастом к менуэту является трио — единственный лирический эпизод во всей симфонии. Это — подлинное старинное трио, где солируют три инструмента. Нечто моцартовское слышится в его прелестной мелодии и тонкой гармонии. Тем резче выступает пышная звучность обрамляющего его менуэта.

В головокружительно быстром финале Бетховен, опять с шутливым преувеличением, воспроизводит буффонную рондообразность, характерную для многих инструментальных финалов XVIII столетия. Юмористический характер финала связан как с типично буффонным характером большинства тем, так и с особенностями формы рондо-сонаты, где главная тема в одной только основной тональности звучит пять раз³⁹. Более того, в характере этой темы есть нечто роднящее ее с жигой — обычным финалом танцевальной сюиты XVIII века.

«В финале, одном из величайших симфонических шедевров Бетховена, — бездна юмора, неожиданных эпизодов, разительных контрастов в гармонии и модуляции, бездна самых новых, гениально изобретенных оркестровых эффектов», — писал П. И. Чайковский. В контрастных взрывах и неожиданных спадах этого финала, в его неумеренных многократных возвращениях к одной и той же теме чувствуется не мягкий гайдновский юмор, а острая бетховенская сатира.

5

Десять лет отделяют Девятую симфонию d-moll — D-dur (op. 125, 1822—1824) от предшествующих симфоний. В этом самом грандиозном из всех его инструментальных произведений композитор в последний раз возвратился к теме героической борьбы, которая красной нитью проходит через все его творчество.

³⁹ Условно форму финала можно назвать двойной рондо-сонатой.

Хоровой финал симфонии на текст оды Шиллера «К радости» исчерпывающе раскрывает идею произведения. В свое время цензурные условия заставили поэта заменить подлинное название оды «К свободе» более нейтральным — «К радости». Бетховен подверг значительной переработке текст, подчеркнув в нем революционное начало.

Симфония прозвучала как смелый вызов реакции, как напоминание о том, что передовые идеалы продолжают жить и в мрачные времена социального угнетения и насилия, что человек-боец не одинок и в объединении лежит путь к свободе. Никогда еще Бетховен не достигал подобной силы выражения оптимистического чувства, подобной революционной страстности.

Идея воплощения оды Шиллера в музыке впервые возникла у Бетховена еще в девятнадцатилетнем возрасте. Тематизм Девятой симфонии тоже подготавливался десятилетиями⁴⁰. И только в 1822 году, когда, преодолев творческий кризис, Бетховен приступил непосредственно к сочинению, идея шиллеровской оды слилась у него с представлениями о d-moll'ной симфонии и с музыкальной темой, предвосхищающей тему радости.

Глубокий анализ идейно-философского содержания Девятой симфонии и ее выразительных средств дал А. Н. Серов в своей классической работе «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл» (1868).

Драматургия этой симфонии, воплощающая типичную для Бетховена идею «от мрака к свету», выражена в такой последовательной форме, что финал является не только кульминацией цикла, как в Пятой, но и образно-смысловым центром всего произведения. Первые ее три части образуют словно инструментальный пролог к хоровой кантате на текст оды «К радости». Стремясь максимально последовательно дать движение от мрака к просветлению и радости, композитор даже нарушил установившуюся структуру симфонического цикла, поместив медленную часть между скерцо и финалом⁴¹. Симфоническое развитие в целом отмечено большой сложностью, внутренним напряжением. Несмотря на родство общей идеи симфонии с замыслами «Героической» и Пятой симфоний, оно оригинально и необычно от начала до конца.

⁴⁰ Замысел создать симфонию в d-moll'ной тональности возник в боннский период. Интонации главной темы прозвучали во вступлении ко Второй симфонии в 1802 году. Первый обнаруженный набросок начала Девятой относится к 1809 году, он встречается еще раз в записях 1817 года. В тетрадях 1815 и 1817 годов попадают разрозненные эскизы тем будущей второй части Девятой симфонии. Варианты темы хорового финала появляются в разных произведениях на протяжении тридцати лет. Таковы мелодии хоровой «компанейской песни» «Взаимная любовь» (1794), одна из тем фантазии для фортепиано, хора и оркестра (1808).

⁴¹ Этот прием, новый в симфонической музыке, уже был использован Моцартом в g-moll'ном квинтете, который во многом предвосхитил драматургию бетховенских циклов.

«Это первое мрачное эпическое вступление пахнет кровавыми деяниями терроризма. Царство свободы и единения должно быть завоевано. Все ужасы войны — подкладка для этой первой части. Она ими чревата в каждой строчке. Эти темные страницы служат художественным контрастом для отдаленного еще Эллизия, но, кроме писательского приема, это вместе — глубочайшее философское воплощение в звуках темных страниц истории человечества, страниц вечной борьбы, вечных сомнений, вечного уныния, вечной печали, среди которых радость, счастье мелькают мимолетным, как молния, проблеском». Так характеризовал А. Н. Серов содержание первой части Девятой симфонии.

Однако в этом могучем Allegro Бетховен подчеркнул не только уныние, печаль и мрак. С первых звуков главной темы — суровой, лаконичной, драматичной — возникает чувство страстного, упорного сопротивления.

Драматизм, определяющий собой все содержание симфонии, с необычной силой выражен уже в главной теме:

55 [Allegro ma non troppo, un poco maestoso]

Tutti

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the Trombe (Trumpets) and Timp. (Timpani) with a treble clef. The fourth system continues the piano accompaniment and includes the Violini (Violins) with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *p*.

Trombe
Timp.

V. III
Viola



Ее интонации проникают и в другие части произведения, объединяя между собой резко контрастные эпизоды цикла.

Противопоставление суровых мелодических контуров (а) интонациям мотива жалобы (б) создает предельно контрастный эффект. Тревожный мотив на звуке ля (в), ритм которого напоминает маршевую барабанную дробь, заставляет слух насторожиться. Эти три мотива служат основным интонационным источником грандиозного сонатного Allegro. В процессе развития неизменно усиливается значение трагических образов. Как и в «Героической симфонии», движение развивается по принципу «нарастающих волн», на основе непрерывного преодоления препятствий. Однако в Девятой симфонии образы борьбы и сопротивления показаны еще более устремленно, в еще более драматичном аспекте. Первая часть симфонии заканчивается не просветлением (как в «Героической»), а суровым траурным маршем.

В этом сонатном Allegro Бетховен нашел множество новых приемов огромной художественной силы. Необычны и остро выразительны подход к главной теме, ее зарождение в тонально неопределенном, «вибрирующем» звучании квинты (тремоло у виолончелей, скрипок и валторн):



Поражает своей интенсивностью колоссальная разработка, сочетающая сложнейшее мотивное и полифоническое развитие, всецело основывающееся на интонационных элементах главной темы. Видоизмененная полифонизированная реприза воспринимается как грандиозное завершение разработки и отличается предельной динамической мощностью;

[Allegro ma non troppo, un poco maestoso]

57

Musical score for piano, measures 57-64. The score is written in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The first system (measures 57-60) includes the instruction "Tutti" in the left hand. The music is characterized by dense chordal textures and intricate melodic lines. The second system (measures 61-64) continues the dense texture with various articulations and dynamics. The score concludes with a final cadence in measure 64.

Необычны для классических симфоний и тональные центры d-moll — B-dur. Их терцовое соотношение и ладовый конфликт пройдут через всю симфонию вплоть до финала. Особой художественной силой обладает поступь мерного шага — «нечто вроде марша, ритм суровый, боевой» (Серов), который проходит через всю первую часть, достигая максимального эффекта в траурно-героической коде:

58 [Allegro ma non troppo, un poco maestoso]

Corni
pp Fag.
Celli
C-bassi
Ob.
Cl.

Как главная тема симфонии, так и вся музыка сонатного Allegro отличается скульптурной рельефностью и монументальностью.

Вторая часть — скерцо гигантских размеров. Его замысел потребовал огромного расширения и драматизации традиционной трехчастности. Тревожное, взволнованное настроение проникает в крайние разделы. Острая ритмическая пульсация, приемы фугато в мелодическом развитии и, наконец, предельно динамизированная форма создают ощущение громадного нарастания. Особенно интересны сонатные черты формы. Здесь есть главная партия, построенная как динамическая трехчастная форма с разработочной серединой:

59a Molto vivace

V-n II
pp
Viola
V-celli
Экспозиция

[Molto vivace]

59b

V-n I
V-n II
D Tutti
V-n III
V-celli
Реприза

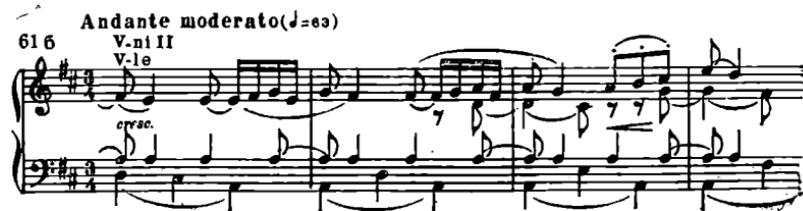
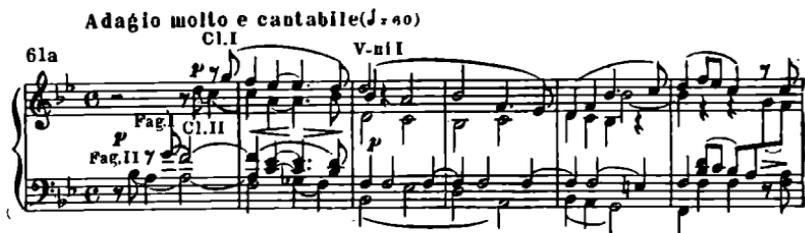
Ясно выражена контрастная побочная тема жанрового склада:



Столь же определенно очерчены разработка и реприза.

Средний эпизод выражает мир идиллии и мечты. Он противопоставляется взволнованному движению обрамляющих частей. В прозрачной музыке эпизода господствует песенно-танцевальное начало. А. Н. Серов усматривал в ней родство с интонациями славянского фольклора.

Третья часть, *Adagio molto e cantabile*, принадлежит к вершинам лирического вдохновения Бетховена. Здесь особенно непосредственно проявляется связь Девятой симфонии с поздним бетховенским стилем. Глубина и возвышенность этой музыки, ее полимелодическая фактура, текучесть мелодии и вариационное развитие предвосхищают поздние квартеты Бетховена. Типично и противопоставление двух полярно контрастных тем: сосредоточенно-возвышенной (B-dur, *Adagio*), содержащей многие выразительные приемы квартетного стиля, и «вальсовой», песенной (D-dur, *Andante*), отличающейся редким мелодическим обаянием и лирической непосредственностью:



Вторая тема дважды появляется между вариациями главной и оттеняет, наподобие контрастного эпизода, господствующее настроение философского раздумья. Лишь на миг, как бы извне вторгается краткий фанфарно-призывный мотив, связанный с интонациями главной темы симфонии:



Но он бесследно растворяется в текучей мелодической фигурации.

Драматизму, сумрачным тонам, углубленным настроениям первых трех частей противопоставлена музыка, полная радости и света.

В финале классицистская симфония впервые выходит за рамки чисто инструментальных средств: в момент героической кульминации Бетховен вводит голоса и хор. Но подход к этому моменту постепенный, его появление оправдано предварительным сложным развитием.

Финал членится на два крупных раздела.

В первом, инструментальном, разделе осуществляется переход к «царству света», к оде «К радости». «Фанфара ужаса» (Вагнер), интонационно родственная главной теме первой части симфонии, открывает этот раздел:



Как воспоминание о прошедшей борьбе проходят фрагменты тем предшествующих частей. Но инструментальный речитатив прерывает суровые и мрачные тона:



Первоначально Бетховен предполагал поручить речитатив певцам и даже набросал к нему слова. В них говорилось о поисках новых путей к радости (то есть к свободе)⁴². Но вторжение человеческого голоса показалось композитору здесь слишком неподготовленным, и он передал речитатив виолончелям.

Наконец, после длительных исканий, появляется тема радости:



Эта гениально простая тема обобщает образы и интонации, которые в предшествующих частях характеризовали проблески света.

Они прозвучали впервые в побочной партии первой части. На фоне сгущенных мрачных красок эта тема служила единственным контрастным моментом:

⁴² Сохранились наброски этого текста. Первый речитатив исполнялся на слова: «Нет, это нам напоминало бы о нашем отчаянии. Сегодня торжественный день — он должен быть отпразднован пением и танцами». После Allegro ma poco (музыка начала первой части) следуют слова: «О нет, не надо этого, я требую иного, более приятного...» При мимолетном возвращении темы скерцо раздается возглас: «И этого не надо — это лишь шалость, что-нибудь лучшее, более бодрое...» При начальных звуках Adagio голоса возражают: «И это также чересчур чувствительно: нужно искать чего-нибудь энергичного, Пожалуй, я сам спую — тогда лишь вторгёт мне».

66 [Allegro ma non troppo, un poco maestoso]

Fl. Cl. Fag. Ob.³
dolce
 7
 7 Corni

Подобные же интонационные образования легли в основу мимолетного жизнерадостного эпизода в зловещем скерцо — его побочной теме. Светлая D-дур'ная тема Adagio также содержит намеки на интонации «темы радости». Наконец, весь солнечный, идиллический эпизод второй части пронизан сходными мелодическими оборотами:

67 Presto

Ob. Cl.
dolce
 Fag.

Плавная и простая песенная мелодия народного танца, ритм энергичной поступи придают «теме радости» характер гимна.

Тема финала постепенно разрастается, подобно тому как развивалась маршевая тема Allegretto Седьмой симфонии. Но движение здесь отличается большой масштабностью и мощью. Полифоническое обрамление мелодии, сгущение оркестровых красок, увеличение объема звуков приводят к огромному динамическому подъему. Достигнув вершины, Бетховен внезапно возвращается к исходному построению первого раздела.

Второй раздел, инструментально-хоровой, начинается с повторения «интонаций ужаса», но здесь уже вступают человеческие голоса. Знакомый речитатив звучит со словами, сочиненными Бетховеном: «О братья, не надо этих звуков, дайте нам услышать более приятные, более радостные». С этого момента начинается грандиозная хоровая ода «К радости».

Форма громадного хорового финала уникальна в симфонической литературе: она отличается исключительной сложностью, объединяя в себе черты вариаций, рондо, фуги и сонаты.

Вариационное развитие воспринимается наиболее непосредственно. Тема последовательно преобразуется, поочередно принимая характер какого-либо народного жанра: марша, песни, хорового гимна, танца и т. д.:

68a [Allegro assai]

Tutti

This musical score is for section 68a, marked 'Allegro assai'. It consists of two staves of piano accompaniment. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A 'Tutti' marking is placed above the first few measures.

68б [Allegro assai vivace]

Alla marcia

Chor

Archi

This musical score is for section 68б, marked 'Allegro assai vivace' and 'Alla marcia'. It features piano accompaniment with a 'Chor' (Chorus) marking above the right hand and 'Archi' (Archi) marking below the left hand. The right hand has a steady rhythmic pattern, and the left hand has a more active line.

This is a continuation of the piano accompaniment for section 68б, showing further development of the rhythmic and harmonic material.

Allegro assai vivace

Alla marcia

Fl. picc.

Ob.

Cornl

pp

Fag.

This musical score is for section 68в, marked 'Allegro assai vivace' and 'Alla marcia'. It includes parts for woodwinds: Flute piccolo (Fl. picc.), Oboe (Ob.), Cornet (Cornl), and Bassoon (Fag.), along with piano accompaniment. The woodwinds play melodic lines, and the piano accompaniment is marked 'pp' (pianissimo).

This is a continuation of the woodwind and piano parts for section 68в, showing the interaction between the instruments.

68r [Allegro assai]
pp Ob.
 solo Bariton
 V-celli

68д Allegro ma non tanto
 V-ni I
 stacc. *pp* V-ni II
 Viole

68е Allegro energico
 Fl. Ob. Sopr.
 Tromboni V-ni II

68ж [Prestissimo]
 Tutti

В этой линии развития дополнительно намечается форма двойных вариаций. Второй темой становится В-диж'ная, маршевая (пример 68 в). Производная от темы радости, она резко контрастирует с ней настроением настороженной тревоги (уводящим к мрачному образу «барабанной дроби» в главной теме первой части). Ряд формально композиционных приемов указывает на самостоятельный характер этой темы (тональность В-диж, которая на протяжении всего цикла образует второй тональный центр, относительно отдаленность мелодии от основной темы).

Между проведениями варьируемой темы Бетховен вводит богатый и многообразный материал. Некоторые эпизоды более или

менее непосредственно связаны с темой радости, другие далеки от нее. Троекратное возвращение темы радости в ее ясной первоначальной форме создает бесспорный рондообразный эффект.

Самое значительное самостоятельное тематическое образование — новый эпизод философски-возвышенного склада. Будучи типичным для позднего Бетховена, он вместе с тем близок складу генделевской музыки. По ряду признаков (звучание оркестра, напоминающее орган, «архаические» последования в гармонии и т. д. и т. п.) это тематическое построение вызывает ассоциации и со старинной хоровой церковной музыкой, которая издавна сложилась как выразитель молитвенного настроения, углубленной отвлеченной мысли:



В конце эта тема и «тема радости» образуют двойную фугу — кульминацию всей оды. Наконец, соотношение тематического материала и тональных центров позволяет утверждать, что музыке оды присущи и элементы сонатного развития⁴³.

Финал построен на грандиозных контрастах, на мощном развитии. Сочетание вокального, хорового и оркестрового звучания раздвигает границы художественной выразительности. В героическом заключении действительно чувствуется сила «миллионов».

Девятая симфония Бетховена вошла в историю мировой культуры как одно из величайших творений, выражающих гуманистические, свободолюбивые идеалы человечества. Ее влияние на искусство последующего времени огромно.

⁴³ Сонатную форму можно представить следующим образом: вступление — Presto, d-moll. Главная партия — Allegro assai, «тема радости», D-dur. Побочная — Allegro assai vivace alla marcia, B-dur. Разработка — модуляционное развитие, новый эпизод Adagio ma non troppo, ma divoto. Реприза — Allegro energico, sempre ben marcato, D-dur, с двойной фугой, Кода — Prestissimo, D-dur.

Особую ветвь в симфоническом творчестве Бетховена образуют его одиннадцать увертюр.

Связанная с сюжетом, с театральной образностью, увертюра XVIII века (Глюка, Моцарта, Керубини) сформировалась как своеобразный программный жанр симфонической музыки классицизма. Она обладала исключительной доходчивостью, широтой воздействия. Эти черты усилились и получили еще более отчетливое выражение в увертюрах Бетховена.

Содержание и стиль бетховенских увертюр определяется избранными им театральными сюжетами⁴⁴. Мифологические парадно-торжественные сюжеты не вдохновляли композитора. Четыре лучшие увертюры Бетховена — «Кориолан» с-moll (1806), «Леонора» № 2 C-dur (1805), «Леонора» № 3 C-dur (1806), «Эгмонт» f-moll (1810) — были созданы к драмам на гражданско-героические темы. Именно в этих выдающихся произведениях мирового симфонического репертуара и определился тип бетховенской увертюры.

Бетховен обычно дает в ней обобщенное выражение главной идеи театральной пьесы; это почти всегда идея трагического конфликта, связанная с освободительным движением народа или с борьбой сильной личности. Таково, в частности, содержание увертюры «Эгмонт», быть может, наиболее яркого программного произведения композитора. В музыке не нашли отражения ни женские образы пьесы Гёте, ни тема любви Эгмонта и Клерхен. Здесь развит только мотив борьбы народа с чужеземными угнетателями, вера в победу светлых сил.

В увертюре «Кориолан» (к драме Коллина) Бетховен с подлинно шекспировской страстностью раскрывает трагический конфликт между чувством гражданского долга и личными побуждениями героя. По идее и по музыкально-выразительным приемам это произведение напоминает глюковские увертюры (в частности, к опере «Ифигения в Авлиде»).

Увертюры к «Леоноре» воспроизводят основные героические мотивы бетховенской оперы, ее благородный гражданский пафос.

Таким образом, увертюры Бетховена — не столько вступления к театральному спектаклю, сколько самостоятельные инструментальные драмы⁴⁵. Но, при всей обобщенности, трактовка содержания в них несколько иная, чем в симфониях.

Отличительная особенность бетховенских увертюр — образная конкретность и яркая театральность.

⁴⁴ За исключением «Именинной увертюры» ор. 115 (1814), которая не предназначалась для театральной постановки. Кстати, она оказалась и наиболее слабой из увертюр Бетховена.

⁴⁵ Не случайно Бетховен сам отверг яркие увертюры «Леонора» № 2 и № 3 в качестве вступлений к своей опере и заменил их гораздо менее драматичной увертюрой к «Фиделио».

В статье «Тематизм увертюры „Леонора“» А. Н. Серов показал, насколько тесно связана музыка увертюры с интонационной характеристикой основных образов бетховенской оперы.

Театральный характер увертюры определил особенности ее сонатной формы. Экспозиционность в ней преобладает над разработочностью. Бетховен стремится к столкновению, к непосредственному сопоставлению ярко контрастных тем. Обычно каждая увертюра, в том числе вступление и связующая часть (которая в симфониях ранних венских классиков являлась лишь производной от главной), самостоятельна, мелодически ярка и создает определенный программный образ.

Последовательность тематизма отражает не только закономерности сонатной формы, но и общие контуры драматического действия.

Так, например, увертюра к «Эгмонту», в соответствии с сюжетом, завершается ликующей мажорной кодой, построенной на торжественных фанфарах из музыки финала драмы, а увертюра к «Кориолану», рисуя душевно надломленного героя, заканчивается «разорванными», замирающими фрагментами главной темы:

70a [Allegro con brio] Из увертюры к „Эгмонту“

70b [Allegro con brio] Из увертюры к „Кориолану“

В увертюре «Леонора» № 3 как отражение главной идеи произведения и переломного момента действия в разработку вторгается тот радостный звук трубы, который в опере означает приближение освободителей.

— По сравнению с сонатными *allegro* симфоний, увертюра лаконичнее, развитие в ней проще, драматургия ее в целом более сжата, изобилует контрастами.

Темы бетховенских увертюр отличаются особенной выпуклостью и образно-театральной конкретностью. Они большей частью основаны на «отстоявшихся» оборотах, связанных с образами движения (марша, танца) и с интонациями оперной музыки (возгласы, мотивы жалобы, декламационно-речитативные обороты и т. п.). Театральность отразилась и на их музыкальной структуре. Они часто содержат контрастные элементы или строятся как «диалог».

Так, например, в «Эгмонте» образ испанских угнетателей выражен тяжеловесным мотивом сарабанды (старинного испанского придворного танца), который пронизывает темы вступления и побочной партии:

71a *Sostenuto ma non troppo*

71b *[Allegro]*

«Отвечающий» хроматический мотив (обе темы построены как диалог) с характерными мелодическими «вздохами» непосредственно связан с интонациями оперных «арий жалобы»:

72 *[Sostenuto ma non troppo]*

Торжественные фанфары коды восходят к типичным «героическим интонациям» массовых жанров Французской революции.

Точно так же трагические темы «Кориолана» впитали в себя характерные интонации скорби из оперных лирических трагедий. Можно сравнить, например, тему из «Кориолана» с темой страха и скорби из «Ифигении в Авлиде» Глюка:

73а [Allegro con brio] Увертюра к „Корриолану“

V-ni I
V-le
V-celli

73б [Animé] Увертюра к «Ифигении в Авлиде»

Бетховен завершил эволюцию классицистской увертюры, придав этому жанру огромное художественное значение. При этом он открыл путь для новых программно-симфонических жанров. На яркие программные черты бетховенской увертюры опирались композиторы-романтики, создавшие концертные увертюры и симфонические поэмы, типичные для музыки последующей эпохи.

7

В своих семи инструментальных концертах Бетховен шел по пути, проложенному Моцартом, который стремился к внутреннему обогащению, к симфонизации этого жанра. Но Бетховен превзошел своих предшественников в развитии этих тенденций.

Сближение концерта с симфонией проявляется у Бетховена, прежде всего, в масштабе и глубине идей, лежащих в основе каждого произведения, в богатстве образов и в тематической разработке. Благодаря глубокому взаимопроникновению партий солиста и оркестра и усилению оркестровой звучности (в частности, медной группы) бетховенские концертные сочинения приближаются к симфонии с обязательной (облигатной) солирующей виртуозной партией. Но глубокое понимание выразительных возможностей жанра позволило Бетховену не только сохранить, но развить и подчеркнуть традиционные черты концертной виртуозной музыки, особенно ее празднично, энергично приподнятый тонус звучания.

Первые части бетховенских концертов «зрелого» периода⁴⁶ выдержаны преимущественно в тонах возвышенной героики. Они драматичны, но без напряженной конфликтности. Финалы с их захватывающей ритмической энергией, богатством жанрово-бытовых элементов еще полнее утверждают праздничный характер музыки. Вторые части отличаются редкой одухотворенностью и сосредото-

⁴⁶ После 1809 года Бетховен более не обращался к концертному жанру.

ченным настроением. Эти лирические интермедии подчеркивают, по принципу контраста, сверкающие тона первой и последней части.

В концертах Бетховена чрезвычайно велика роль развитых виртуозных солирующих инструментов. Они придают музыке блеск, изящество, чувственное очарование. При этом виртуозность всегда подчинена внутреннему содержанию и является органическим элементом художественного образа. В последнем фортепианном концерте Бетховена нет даже традиционных вставных каденций, хотя музыка насыщена бравурными пассажами, выразительными пианистическими эффектами.

Каждый бетховенский концерт отличается неповторимым своеобразием, на каждом из них лежит печать глубокого вдохновения⁴⁷.

Юношески лучезарный, полный энергичного движения Первый концерт C-dur (1796) привлекает поэтическим преломлением народнопесенных жанров и интонаций. В Третьем концерте c-moll (1800) обращает на себя внимание трагический пафос первой части.

В ранних концертах Бетховена еще ощутима преемственная связь со стилем его предшественников. Но Четвертый концерт G-dur (1805) уже ярко своеобразен и по темам, и по манере изложения, и по его виртуозным приемам. Несравненной красотой отличается его медленная часть, построенная в форме выразительного диалога между солистом и оркестром. Пятый концерт Es-dur (1809) олицетворяет собой в наиболее монументальной форме бетховенскую тенденцию к героизации концертного жанра. Наряду с великолепным по своей непосредственной выразительности и пластической законченности скрипичным концертом D-dur (1806), он образует одну из вершин мировой концертной симфонической музыки.

К концертному жанру относится также «Фантазия для фортепиано, хора и оркестра» (1808). Она представляет интерес как предвестник Девятой симфонии: в момент кульминации в инструментальное развитие фантазии вступает хор, и на словах, прославляющих силу искусства, звучит будущая «тема радости».

*Фортепианные сонаты. Их формально-конструктивные особенности.
Характеристика Первой, «Патетической», «Лунной», «Аппассионаты».
Краткая характеристика Седьмой, Семнадцатой, Восемнадцатой,
Двадцать первой, Тридцать второй сонат. Вариации*

1

Фортепианная соната была для Бетховена наиболее непосредственной формой выражения волновавших его мыслей и чувств, его главных художественных устремлений.

⁴⁷ Исключением можно считать тройной концерт op. 56 и Второй фортепианный op. 19.

В творчестве многих композиторов обнаруживается какой-либо один вид искусства, который отражает наиболее смелые замыслы и искания художника, подготавливая тем самым выразительные особенности его творческого стиля в целом. Такова была, например, роль органических хоральных прелюдий для Баха, песни для Шуберта, мазурки для Шопена, мадригала для Монтеверди.

Именно подобной сферой творческих дерзаний была для Бетховена фортепианная соната.

Его влечение к этому жанру было особенно устойчивым. Если симфонии появлялись у него как итог и обобщение длительного периода исканий, то фортепианная соната непосредственно отражала все многообразие творческих поисков. Напомним, что этот выдающийся виртуоз на фортепиано даже импровизировал чаще всего в сонатной форме. В пламенных, оригинальных, необузданных импровизациях Бетховена зарождались образы его будущих больших произведений.

Фортепианную сонату можно было бы назвать «творческой лабораторией» композитора, если бы не одно важнейшее обстоятельство. При всей необычности и смелости бетховенских фортепианных сонат, ни одной не свойствен характер экспериментальной незаконченности. В них нет и следа рыхлости формы, недостаточной откristаллизованности тематизма или его перенгруженности, что бывает свойственно искусству импровизационного или «лабораторного» склада. Каждая бетховенская соната — законченное художественное произведение; все вместе они образуют подлинное сокровище классической мысли в музыке.

Бетховен трактовал фортепианную сонату как всеобъемлющий жанр, способный отразить все разнообразие музыкальных стилей современности. В этом плане его можно сравнивать с Филиппом Эмануэлом Бахом. Этот композитор, почти забытый в наше время, первый придал клавирной сонате XVIII века значение одного из ведущих видов музыкального искусства, насыщая свои клавирные произведения глубокими мыслями, разрабатывая в них темы широкого художественного диапазона, перекликающиеся с самыми разнообразными музыкальными исканиями своей эпохи. В большей мере, чем любой другой вид современного инструментального творчества, сонаты Ф. Э. Баха повлияли на формирование сонатно-симфонического стиля Гайдна и Моцарта. Тем не менее клавирное творчество ранних классиков уступало по разнообразию охваченных явлений сонатам их признанного «учителя».

Бетховен первый пошел по пути Ф. Э. Баха, превзойдя, однако, своего предшественника широтой, разнообразием и значительностью идей, выраженных в фортепианных сонатах, их художественным совершенством и значимостью. Огромный диапазон образов и настроений — от мягкой пасторали до патетической торжественности, от лирического излияния до революционного апофеоза, от высот философской мысли до народных жанровых моментов, от трагедии до шутки — характеризуют тридцать две фортепианные

сонаты Бетховена, созданные им на протяжении четверти столетия⁴⁸.

Именно в сфере фортепианной музыки Бетховен раньше всего и решительнее всего утвердил свою творческую индивидуальность, преодолел черты зависимости от клавирного стиля XVIII века. Фортепианная соната настолько опережала развитие других жанров Бетховена, что к ней, по существу, неприменима обычная условная схема периодизации бетховенского творчества. Когда и в симфонии, и в камерно-инструментальной музыке Бетховен оставался приверженцем классицистской школы конца XVIII века, в фортепианных сонатах уже давно проявился его новый драматический стиль, многогранность образов, психологическая глубина.

Характерные для Бетховена темы, манера их изложения и развития, драматизированная трактовка сонатной схемы, новая ритмика, новые тембровые эффекты и т. п. впервые появились в фортепианной музыке⁴⁹. Напомним, что «Патетическая» была написана до септета и Первой симфонии, «Лунная» — до Второй. Около двадцати фортепианных сонат предшествовало появлению «Героической симфонии».

Знаменательна своеобразная хронология бетховенских фортепианных сонат. Двадцать третья, «Аппассионата», ровесница «Героической симфонии», завершает собой десятилетний период исканий в области фортепианной музыки. Когда же Бетховен с уверенностью вступает на новый путь, мощный поток фортепианно-сонатного творчества прекращается, а с появлением блестящего созвездия в симфонической и камерной сфере (Четвертая, Пятая, Шестая симфонии; Седьмой, Восьмой, Девятый квартеты; увертюры «Кориолан», «Леонора» № 2 и № 3; скрипичный концерт и другие) наступает полное молчание в области фортепианной музыки. На протяжении десятилетнего периода (1806—1815), характеризующего поразительной творческой продуктивностью в других жанрах, Бетховен сочинил всего четыре сонаты для фортепиано (№ 24, 25, 26, 27). В 1815 году Двадцать восьмой фортепианной сонатой он открыл свой поздний стиль. И опять, как это происходило и при зарождении «зрелого» стиля, выразительные и формообразующие приемы, разработанные в фортепианной сфере, воплотились затем в других произведениях.

В 1822 году созданием Тридцать второй сонаты Бетховен завершил свой долгий путь в этой области творчества. Затем последова-

⁴⁸ Шесть юношеских сонат, сочиненных в боннский период, не входят в бетховенское собрание сонат (32).

⁴⁹ В ранних бетховенских сонатах встречаются и драматические «темы-диалоги», и речитативная декламация, и «темы-возгласы», и поступательные аккордовые темы, и совмещение гармонических функций в момент наивысшего драматического напряжения, и последовательное мотивно-ритмическое сжатие как средство усиления внутреннего движения, и свободная разнообразная ритмика, принципиально отличная от размеренной танцевальной периодичности музыки XVIII века.

ли Девятая симфония, «Торжественная месса» и поздние квартеты, в которых нашли развитие образы, найденные в последних фортепианных произведениях.

Путь от первой до последней бетховенской сонаты знаменует целую эпоху в истории мировой фортепианной музыки. Бетховен начал со скромного классицистского фортепианного стиля (еще во многом связанного с искусством клавишинной игры) и кончил музыкой для современного рояля, с его огромным звуковым диапазоном и многочисленными новыми выразительными возможностями. Называя свои последние сонаты «произведением для молоточкового инструмента» (Hammerklavier), композитор подчеркивал их современную п и а н и с т и ч е с к у ю выразительность.

Бетховен много работал над проблемами фортепианной виртуозности.

В поисках своеобразного звукового образа он неустанно выработывал свой оригинальный фортепианный стиль. Ощущение широкого воздушного пространства, достигаемое сопоставлением далеких регистров, массивные аккорды, уплотненная, насыщенная, многоплановая фактура, темброво-инструментальные приемы, богатое использование эффектов педали (в частности, левой педалью) — таковы некоторые характерные новаторские приемы бетховенского фортепианного стиля. Начиная с первой сонаты Бетховен противопоставил камерности клавирной музыки XVIII века свои величественные звуковые фрески, написанные смелыми, крупными мазками. Бетховенская соната стала походить на симфонию для фортепиано.

2

Разнообразие художественных замыслов, характерное для фортепианного творчества Бетховена, самым непосредственным образом отразилось на особенностях сонатной формы. Ее трактовка предельно индивидуализирована. Подобно тому как отличаются интонации светлой «Авроры» от трагически страстных тонов «Аппассионаты», в той же мере своеобразно построение каждой из них.

Любая бетховенская соната — самостоятельная проблема для теоретика, занимающегося анализом структуры музыкальных произведений. Все они отличаются друг от друга и разной степенью насыщенности тематическим материалом, его многообразием или единством, большей или меньшей степенью лаконичности или пространности в изложении тем, их завершенности или развернутости, уравновешенности или динамичности. В разных сонатах Бетховен акцентирует различные внутренние разделы. Видоизменяется и построение цикла, его драматургическая логика. Бесконечно разнообразны и приемы развития: и видоизмененные повторения, и мотивная разработка, и тональное развитие, и оstinatное дви-

жение, и полифонизация, и рондообразность. Иногда Бетховен отклоняется от традиционных тональных соотношений. И всегда сонатный цикл (как это вообще свойственно Бетховену) оказывается целостным организмом, в котором все части и темы объединены между собой глубокими, часто скрытыми от поверхностного слуха внутренними связями.

В духе разных жанровых традиций преломляет Бетховен и общий художественный облик отдельных сонат. Так, некоторые свои сонаты (или отдельные части их) Бетховен трактует то в духе симфонии («Аппассионата»), то квартета (Девятая), то фантазии («Лунная», Тринадцатая), то увертюры (Пятая, «Патетическая», Семнадцатая), то вариации (Двенадцатая), то концерта (Третья), то скерцо (финал Шестой), то похоронного марша (медленная часть Двенадцатой), то ранней клавесинной музыки (медленная часть Десятой), то фуги (финалы Двадцать восьмой, Двадцать девятой, Тридцатой), то свободной интродукции (медленная часть Двадцать первой) и т. д.

Вместе с тем многие из них предвосхищают разные стороны симфонического и камерно-инструментального стиля композитора. Так, например, прообраз первого симфонического скерцо есть уже в Третьей сонате. «Похоронный марш» из «Героической симфонии» близок не только Largo Седьмой сонаты, но и «Похоронному маршу на смерть героя» из Двенадцатой (в стиле французских революционных маршей).

Характерная форма увертюры подготовлена в сонатных *allegro* ряда героико-трагических сонат: Пятой, Восьмой, Семнадцатой. Особенности квартетного письма Бетховен разрабатывал в Девятой сонате. Имеется даже авторское переложение этой сонаты для квартета.

Драматургия цикла бетховенских героических симфоний была подготовлена циклической структурой «Лунной», с ее последовательным движением к кульминации в финале. Трактовка в Пятом фортепианном концерте второй части как расширенного вступления встречалась еще раньше в «Авроре». Необычный лирический характер трио из менюэта Восьмой симфонии имеет свой прототип уже в менюэте Восемнадцатой сонаты. Некоторые черты Восьмой симфонии можно заметить в Десятой сонате, где встречается шутовское утрирование признаков раннеклассицистского стиля. Инструментальный речитатив из Девятой симфонии был предвосхищен речитативом из Семнадцатой сонаты и т. д. Подобные предвестники неисчерпаемы и могут быть легко обнаружены.

Именно в силу своего огромного разнообразия бетховенские сонаты с трудом поддаются обобщенной типизированной характеристике. По необходимости мы вкратце остановимся лишь на нескольких из них — тех, которые на протяжении полутора столетий своего существования завоевали наиболее устойчивую популярность и в профессиональной среде и в широких кругах любителей музыки.

Первая фортепианная соната f-moll (1796) начинает собой линию трагических и драматических произведений Бетховена. В ней ясно проступают черты «зрелого» стиля, хотя хронологически она находится всецело в рамках раннего периода. Ее первой части и финалу свойственны эмоциональная напряженность, трагическая острота. Adagio, перенесенное из более раннего произведения, и менуэт характеризуются еще чертами «чувствительного» стиля. В первой и последней частях привлекает внимание новизна тематического материала (мелодии, построенные на крупных аккордовых контурах, «возгласы», резкие акценты, отрывистые звучания). Благодаря интонационному сходству темы главной партии с одной из наиболее известных моцартовских тем⁵⁰ особенно ясно проступает ее динамический характер (вместо симметричной структуры моцартовской темы Бетховен строит свою тему на восходящем движении к мелодической кульминации с «суммирующим» эффектом).

Родство интонаций в контрастирующих темах (побочная тема воспроизводит ту же ритмическую схему, что и главная, на противоположном мелодическом движении), целеустремленность разработки, острота контрастов — все это уже значительно отличает Первую сонату от венского клавирного стиля предшественников Бетховена. Необычное построение цикла, в котором финал играет роль драматической вершины, возникло, по-видимому, под влиянием симфонии Моцарта g-moll. В Первой сонате слышатся трагические ноты, упорная борьба, протест. К этим образам Бетховен неоднократно будет возвращаться в своих фортепианных сонатах: Пятой (1796—1798), «Патетической», в финале «Лунной», в Семнадцатой (1801—1802), в «Аппассионате». Позже они получают новую жизнь уже за пределами фортепианной музыки (в Пятой и Девятой симфониях, в увертюрах «Кориолан» и «Эгмонт»).

В ранний период излюбленные Бетховеном героико-трагические образы получили наиболее совершенное художественное выражение в «Патетической сонате» c-moll (1799).

Современники Бетховена вспоминали, что за и против этой сонаты разгорались такие же страстные споры, как по поводу какой-нибудь оперной премьеры. Эта аналогия была не только внешней. «Патетическую сонату» многое тесно связывало с музыкальным театром. Ее театральность особенно явственно обнаруживается в первой части, где представлены типичнейшие образы героических опер предреволюционного времени. В первой части выражен конфликт между «судьбой и человеком», который определил драматургию классицистской трагедии, а в музыке XVIII века получил наиболее яркое воплощение в операх Глюка. Преемственная связь «Патетической сонаты» с драматической музыкой XVIII столетия (в частности, с глюковскими увертюрами) заметна даже в ин-

⁵⁰ Главной темой финала симфонии g-moll.

тонационных оборотах. Так, например, в первой части «тема-диалог» (человеческая мольба и неумолимо грозный ответ судьбы) напоминает музыку глюковских увертюр. И жалобные интонации мольбы (во вступлении и в лобочной теме), выражающие настроение «страха и скорби»⁵¹, и суровый голос рока чрезвычайно близки типичным трагическим интонациям оперной и симфонической музыки XVIII века:



Подобную преемственность дополнительно подчеркивает характерный торжественный массивный стиль вступительного Grave, во многих деталях (вплоть до пунктированного ритма на тяжелых аккордах) связанного с традиционной увертюрой⁵².

И другие приемы изложения явно воспроизводят оркестровые эффекты, например, басовое тремоло или поступательное движение темы, постепенно охватывающее все более высокие регистры⁵³. Родство первой части «Патетической» с увертюрой заметно и в трактовке сонатного allegro: рельефность тем, их резкое противопоставление, тематическая сжатость и насыщенность.

Этим отстоявшимся музыкально-драматическим приемам Бетховен придал в своей «Патетической» новое художественное выражение. Волевой характер большинства тем, их постепенное развитие, столкновение, взаимопропикновение подчеркивают силу конфликта, упорной борьбы.

Возвышенное, спокойно-созерцательное настроение царит во второй части, Andante cantabile. Широкая, вдохновенно льющаяся мелодия в низких «альтовых» регистрах, богатый «педальный» фон, выразительная контрапунктирующая линия басов, приглушенная звучность создают ощущение глубокой сосредоточенности.

Драматичный финал в форме рондо-сонаты завершает «Патетическую сонату». Редким обаянием отличается его главная тема,

⁵¹ Выражение Руссо, относящееся к «Альцесте» Глюка.

⁵² См. увертюры Люлли, Рамо или Генделя.

⁵³ См. симфонии мангеймской школы, увертюры Керубини.

выросшая из интонаций жалобы побочной партии первого *allegro*. Менее патетичный, чем первая часть, финал также пронизан драматическим порывом. Соната кончается не смирением, а вызовом судьбе.

Бальзак однажды назвал стиль классицистской литературы «пламенем, скрытым в кремне». Эта характеристика удивительно подходит к драматизму «Патетической сонаты», где «огненно-страстный пафос» (Асафьев), неведомый предшественникам Бетховена, облачен в величественную строгость выражения.

К наиболее вдохновенным, поэтическим и оригинальным произведениям Бетховена принадлежит «Лунная соната» (op. 27, 1801)⁵⁴. В некотором смысле «Лунная соната» — антипод «Патетической». В ней нет театральности и оперной патетичности, ее сфера — глубокие душевные движения.

Связанное с одним из самых сильных в жизни Бетховена сердечных переживаний, это произведение отличается особой эмоциональной свободой и лирической непосредственностью. Композитор назвал ее «*Sonata Quasi una Fantasia*», подчеркнув этим свободу построения.

В период создания «Лунной» Бетховен вообще работал над обновлением традиционного сонатного цикла. Так, в Двенадцатой сонате первая часть написана не в сонатной форме, а в форме вариаций; Тринадцатая соната — импровизационно-свободного происхождения, без единого сонатного *allegro*; в Восемнадцатой нет традиционной «лирической серенады», ее заменяет менуэт; в Двадцать первой вторая часть превратилась в расширенное вступление к финалу и т. п.

В русле этих исканий находится и цикл «Лунной»; его форма существенно отличается от традиционной. И, однако, свойственные этой музыке черты импровизационности сочетаются с обычной для Бетховена логической стройностью. Более того, сонатный цикл «Лунной» отмечен редким единством. Три части сонаты образуют неразрывное целое, в котором роль драматургического центра выполняет финал.

Главное отступление от традиционной схемы — первая часть — *Adagio*, которое ни по общему выразительному облику, ни по форме не соприкасается с классицистской сонатностью.

В известном смысле *Adagio* можно воспринимать как прообраз будущего романтического ноктюрна. Оно проникнуто углубленным лирическим настроением, его окрашивают сумрачные тона. С романтическим камерно-фортепианным искусством его сближают некоторые общие стилистические черты. Большое и притом самостоятельное значение имеет выдержанная от начала до конца одно-

⁵⁴ Это название, по существу очень мало подходящее к трагическому настроению сонаты, принадлежит не Бетховену. Так ее назвал поэт Людвиг Рельштаб, который сравнил музыку первой части сонаты с пейзажем Фирвальдштетского озера в лунную ночь.

типная фактура. Важным является также прием противопоставления двух планов — гармонического «педального» фона и выразительной мелодии кантиленного склада. Характерно приглушенное звучание, господствующее в *Adagio*.

«Экспромты» Шуберта, ноктюрны и прелюдии Шопена и Филда, «Песни без слов» Мендельсона и многие другие пьесы романтиков восходят к этой удивительной «миниатюре» из классицистской сонаты.

И вместе с тем эта музыка одновременно и отлична от мечтательного романтического ноктюрна. Она слишком глубоко проникнута хоральностью, возвышенно-молитвенным настроением, углубленностью и сдержанностью чувства, которые не ассоциируются с субъективностью, с изменчивым состоянием души, неотделимыми от романтической лирики.

Вторая часть — преображенный грациозный «менуэт» — служит светлой интермедией между двумя действиями драмы. А в финале разражается буря. Трагическое настроение, сдерживаемое в первой части, прорывается здесь безудержным потоком. Но опять, чисто по-бетховенски, впечатление необузданного, ничем не скованного душевного волнения достигается посредством строгих классицистских приемов формообразования⁵⁵.

Основным конструктивным элементом финала служит лаконичный, неизменно повторяющийся мотив, интонационно связанный с аккордовой фактурой первой части:



В этом мотиве, как в зародыше, содержится динамический прием, типичный для всего финала: целеустремленное движение от слабой доли к сильной, с акцентом на последнем звуке. Контраст между строгой периодичностью повторений мотива и стремительным развитием интонаций создает эффект крайней взволнованности.

На подобном восходящем, все усиливающемся драматическом движении с резким акцентом в самом конце строится главная тема:



В еще более крупном масштабе этот же тип развития отражен в форме финала.

⁵⁵ Форма финала — сонатное *allegro* с контрастирующими темами.

Арпеджированное изложение, которое в первой части выражало спокойствие и созерцание, приобретает характер острой возбужденности. Эти интонации господствуют в финале, преобразаясь иногда в бушующий фон. Они проникают и в патетическую побочную партию, отличающуюся ораторски-речевой выразительностью.

Музыка всей части воплощает образ бурного трагического волнения. Вихрь смятенных чувств, вопли отчаяния, бессилие и протест, смирение и гнев слышатся в этом потрясающем по своей силе финале.

Героические образы фортепианных произведений Бетховена получили исчерпывающее художественное выражение в его Двадцать третьей сонате, «Аппассионате» f-moll (1804—1806). Ее появление было подготовлено исканиями почти десятилетнего периода. Ни прежде, ни впоследствии не удалось Бетховену создать сонату столь ошеломляющей драматической силы, исполненную такого же вдохновения и совершенства формы.

Несомненное воздействие на «Аппассионату» оказали те новые черты бетховенского симфонического стиля, которые были достигнуты в только что законченной композитором «Героической симфонии». Оркестровая звучность, масштабность и мощь отличают эту самую виртуозную из сонат Бетховена.

Музыку «Аппассионаты» характеризует драматургическая цельность: последовательно, на протяжении всего цикла сменяются образы тревожной настороженности, страдания, героической лирики, умиротворенного созерцания, заканчиваясь картиной напряженной борьбы.

Все разнообразные темы Allegro, в том числе и резко контрастирующие между собой, так или иначе связаны с темой главной партии. Унисонное движение по звукам минорного трезвучия постепенно становится выражением героического начала. Из интонаций нисходящей секунды, противопоставленной первому элементу темы, вырастает образ страдания и протеста. Стаккатный мотив, напоминающий мотив судьбы Пятой симфонии, вносит настроение мрачной тревоги. Впоследствии этот третий элемент образует неизменный ритмический фон Allegro, усиливая его взволнованно-устремленный характер. Тональные соотношения внутри главной партии (F — Des) также найдут отражение во всей сонате.

Как преображенная главная тема предстает и побочная партия. Ее вдохновенное настроение восторженной гимничности находит выражение в мелодии, структура которой, подобно теме главной партии, ассоциируется с революционными песнями типа «Марсельезы». Когда в конце всей части обе темы сливаются, отделить элементы каждой из них, по существу, невозможно⁵⁶. Связующая и заключительная темы и вся музыка разработки также вырастают из интонаций главной темы:

⁵⁶ Аналогичным образом сливаются героическая и лирическая темы во второй части Пятой симфонии Бетховена.

77^a Allegro assai

First system of the musical score. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with three flats and a 12/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro assai'. The first measure has a dynamic marking of *pp*. The system ends with a fermata over the final notes.

Second system of the musical score. It continues from the first system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a trill (tr) over the final note.

Third system of the musical score. It continues the melodic line. The system ends with a trill (tr) over the final note.

Fourth system of the musical score. It features a trill (tr) in the first measure. The dynamic marking *pp* is present. The second measure is marked 'poco ritard.' (poco ritardando). The system ends with a dynamic marking of *f*.

Fifth system of the musical score. It begins with the tempo marking 'a tempo'. The music consists of a series of sixteenth-note chords in the right hand, with a steady bass line in the left hand.

Sixth system of the musical score. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The system ends with a dynamic marking of *p*, followed by a *pp* marking and a trill (tr) over the final note.

77^b [Allegro assai]

Связующая партия

77^b [Allegro assai] Связующая партия

77^a [Allegro assai]

Тема побочной партии

77^a [Allegro assai] Тема побочной партии

77^c

Più allegro

Кода

77^c Più allegro Кода



В скульптурной рельефности, компактности всего звучания «Аппassionаты» ощущается крупный план симфонического письма. Даже динамические контрасты, при всей их подлинной пианистичности, воспроизводят приемы инструментовки, характерные для классицистской симфонии (например, эффект вторгающегося *tutti* в главной партии, появление «солирующей группы» в побочной и другие).

Симфонична, наконец, и вся форма сонатного *allegro*, в котором активное развитие вытесняет моменты изложения. Исчезают внутренние грани между разработкой и репризой. Собственно разработка разрастается до гигантских размеров, достигая при этом необыкновенного эмоционального напряжения. Кода не только превращается во вторую разработку, но играет роль эмоциональной вершины всей части. Взлеты и падения, гнев, страдание и просветление — все эмоциональное содержание первой части выражено в безостановочном напряженном движении, полном неисчерпаемой энергии.

Во второй части и в финале контрастные образы, составляющие основу *Allegro* (героика и лирика), словно поляризуются.

Вторая часть (*Andante con moto*) — контрастный лирический эпизод цикла — написана в форме темы с вариациями. В ней господствует глубокое вдохновенное размышление. Основная тема звучит как гимн умиротворения, вызывая в памяти вдохновенную сосредоточенность лирического настроения побочной темы. Тем более трагично воспринимается резкое, иступленное вторжение диссонирующих «возгласов» финала; в нем сосредоточены мотивы страдания, сопротивления, протеста, присущие первому *Allegro*⁵⁷. Финал весь — вихрь, иступление, борьба. Завершающая его стремительная кода маршевого характера гениальной простотой и выразительностью выделяется даже среди произведений Бетховена.

В отличие от Третьей симфонии, в «Аппассионате» нет торжествующего, победного апофеоза. И тем не менее господствует и побеждает в ней героическое начало. Жар борьбы, сила гражданского порыва масс — вот завершающие образы сонаты. Бетховен в

⁵⁷ Финал и в интонационном отношении родствен первой части (гармонии уменьшенного септаккорда, аккордовая мелодия и другое).

этом произведении утверждает, что смысл жизни — в гордом бестрашии, в героическом сопротивлении, в неустанной борьбе.

«Ничего не знаю лучше „Appassionata“, — говорил Ленин, — готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»⁵⁸.

Героико-трагическая линия, последовательно проходящая через все фортепианное творчество Бетховена, ни в какой мере не исчерпывает его образное содержание. Как уже указывалось выше, бетховенские сонаты вообще нельзя даже к нескольким господствующим типам. Упомянем лирическую линию, представленную большим количеством произведений. Вторая соната A-dur — светлая, безмятежная, с тонкими красочными эффектами и глубоким психологизмом второй части — начинает «лирико-пасторальную» линию бетховенского творчества, дальнейшее развитие которой находим в «Пасторальной сонате» (Пятнадцатой, 1801), в «Авроре» (Двадцать первой), в четырех сонатах переходного периода (№ 24, 25, 26, 27). Вершина этой линии — Двадцать первая соната, «Аврора» C-dur (1800—1804), с ее тонким песенно-пейзажным стилем, настроением светлой гармонии. Удивительной проникновенностью чувства отличается мечтательное Adagio, с его свободной импровизационностью, мерцающим светом. Формально являясь расширенным вступлением к финалу, оно на самом деле — равноценная с ним самостоятельная часть. Это картина погруженности в мир покоя и созерцания, слияния с таинством природы. Образная сфера интродукции оттеняет по принципу контраста динамический облик финала, его «открытые» ясные тона, жизнерадостность, прекрасную в своей наивности. В основу финала Бетховен положил подлинный народный немецкий танец «гроссфатер». По сохранившимся эскизным тетрадам Бетховена можно видеть, как упорно работал композитор над народной мелодией, как менял ее, приближая к собственным требованиям. И в результате преобразовал простенький танец в тему удивительной поэтичности и красоты:

Introduzione

78a Molto adagio *ten.* *pp* *ten.* *ten.* «Аврора», II часть

⁵⁸ Горький М. В. И. Ленин, Собрание сочинений, т. 17, М., 1952, с. 39.

Rondo

Allegretto moderato

«Аврора», финал¹

Совершенно в таком же духе Бетховен отнесся и к форме, положенной в основу финала. Подобно тому как композитор изменил тему народного танца, придав ему поэтический пасторальный колорит, так и форму рондо, происходящую из народного хора, он лишил элементарной игривой повторности, сообщив ей широту, свободу и динамичность, связанные с вариационным развитием, с выразительными чертами новейшего педального пианизма.

Впоследствии лирические черты найдут у Бетховена новое воплощение в Четвертой, Шестой и Седьмой симфониях.

Среди ранних сонат выделяется Седьмая (опубл. 1798). Первая часть напоминает симфоническое allegro по разработочному характеру тематизма, разрастающемуся звучанию; менуэт и финал проникнуты светлыми «ре-мажорными тонами». На этом фоне особенно выделяется средняя часть Largo e mesto — первое бетховенское произведение, где с такой силой отражен склад гениального музыканта-мыслителя. Какой-то своей стороной эта музыка связана с «чувствительным» стилем XVIII века; многие ее обороты перекликаются с формами выражения «сентиментальной» оперы Гретри, младших сыновей Баха, Гайдна, Моцарта... Но все эти связи преломлены через призму высокой мысли и особой эмоциональной глубины. В Largo господствует возвышенное настроение, отрешенное от всего обыденного, личного, чувственного. Вдохновенно любуясь мыслью, выражена строгими чистыми линиями, сдержанным звучанием. Обращает на себя внимание рельефность тематизма и особенная целостность формы. При этом весомость каждого мелодического звука, каждого голоса, спрятанного в фактуре, преобразует как будто простую пьесу в звуковое полотно огромной художественной значимости. Largo из Седьмой сонаты — скорбное размышление, философская лирика, предвосхищающая гениальный «Похоронный марш» из «Героической симфонии»;

Выдающееся достижение Бетховена — три сонаты ор. 31 (№ 16, 17, 18), появившиеся в переломные годы, непосредственно предшествующие «Героической симфонии». Каждая из них — предельно индивидуализирована. Наиболее известная и, быть может, наиболее совершенная из них — Семнадцатая d-moll (1802), трагического характера, чрезвычайно близкая и по общему облику и характеру тематизма к глюковской увертюре к «Альцесте». Темы, отмеченные выдающейся мелодической красотой, сочетаются с построениями импровизационного характера. Новы здесь речитативные эпизоды в духе оперных декламаций:

Финал предвосхищает Пятую симфонию по своим формообразующим принципам: выразительный скорбный мотив по принципу танцевальной ритмической остринатности пронизывает развитие всей части, играя роль ее основной архитектурной ячейки.

В Шестнадцатой сонате (1802) этюдно-пианистические приемы становятся средством создания скерцозно-юмористического образа. Необычайны здесь и терцовые тональные соотношения в экспозиции (G-dur — H-dur), предвосхищающие разработку «Пасторальной симфонии».

Восемнадцатая (1804), крупномасштабная и несколько свободная по циклическому строению (вторая часть здесь — скерцо маршевого характера, третья — лирический менуэт), сочетает черты классицистской отчетливости тематизма и ритмического движения с мечтательностью и эмоциональной свободой, свойственными романтическому искусству.

Танцевальные или юмористические мотивы звучат в Шестой, Двадцать второй и других сонатах. В ряде сочинений Бетховен подчеркивает новые виртуозно-пианистические задачи (кроме упомянутых «Лунной», «Авроры» и Шестнадцатой, также и в Третьей, Одиннадцатой и других). Он всегда связывает технический прием с новой выразительностью, разрабатываемой им в литературе для фортепиано. И хотя именно в бетховенских сонатах осуществился переход от клавишинной игры к современному пианистическому искусству, русло развития пианизма XIX века не совпало в целом со специфической виртуозностью, разработанной Бетховеном.

Несколько особняком стоят последние пять сонат — Двадцать восьмая (1815—1816), Двадцать девятая (1817—1819), Тридцатая (1820—1821), Тридцать первая (1821), Тридцать вторая (1822). Философское раздумье, психологическая проникновенность отличают эти поздние произведения от более непосредственных, действительных сонат предшествующего периода. Масштабность формы, свободная трактовка сонатного цикла, редкое темброво-колористическое богатство, высокий уровень пианистической техники — все это придает поздним сонатам Бетховена неповторимое своеобразие. В не меньшей мере, чем от более ранних сонат самого композитора, эти поздние его произведения отличаются и от фортепианного творчества композиторов-романтиков, особенно проявивших себя именно в области созданной ими новейшей пианистической литературы (Вебер, Шуберт, Мендельсон, Шопен, Шуман, Лист).

Менее популярные и доступные, чем ранние сонаты, поздние бетховенские произведения содержат в себе замечательные красоты. Здесь встречаются широко развитые, упоенные лирическим чувством кантиленные эпизоды, не имеющие прототипов в более раннем бетховенском творчестве, например в первой части Двадцать восьмой сонаты, Тридцать первой сонаты, грандиозном *Adagio* из Двадцать девятой сонаты. Последнее — с его глубоким трагизмом и сосредоточенностью мысли — несомненно принадлежит к самым выдающимся *Adagio* мировой музыкальной литературы.

Вместе с тем, наряду с эпизодами более песенного, непосредственно выразительного характера, в поздних сонатах появляется тяготение к темам, уводящим к старинной полифонической музыке. Красота таких тем не во внешней чувственной прелести, а в интенсивности развития мысли.

Одно из самых выдающихся творений Бетховена, его последняя, Тридцать вторая соната, являет собой чудо целостности и

стройности. В ее первой части как будто оживают драматические образы «Патетической» и «Аппассионаты». И, однако, трактовка этой «вечной» бетховенской темы сейчас иная. Уже сама тема главной партии пронизана полифоническими оборотами, которые воспроизводят типичные интонации тем в контрапунктических жанрах XVII и XVIII столетий. Необычна и унисонная фактура темы, вызывающая ассоциации с линейной структурой многоголосного письма:



Развитие основано на сочетании контрапунктических, вариационных и обычных для сонатной формы разработочных приемов. Напряженное, тревожное, волевое движение первой части завершается не бесстрашным вызовом судьбе (как это происходило в более ранних произведениях Бетховена), а душевным просветлением, стремлением уйти от борьбы и страстей в мир возвышенной умиротворенной мысли, внутренней гармонии. Так воспринимаются не только последние такты сонатного Allegro, но и вырастающая из них вторая часть, построенная как тема с вариациями. Тема, названная Бетховеном «Ариеттой», отмечена неземной кристальной чистотой, напоминая одновременно и свободно льющуюся песню и сосредоточенный хорал (см. пример 13 а).

Идея сонаты — возвышение человека над мирскими страстями и его слияние с природой — выражена в этих двух частях с такой исчерпывающей полнотой, что композитору не понадобилось расширять сонату до обычных размеров сонатного цикла. В этом произведении Бетховен как бы «прощается» с классицистской сонатностью, выходя за грани ее традиционного круга образов и формообразующих принципов и открывая путь к философско-созерцательной симфонической поэме.

Фортепианное наследие Бетховена содержит также более двадцати циклов вариаций, три сборника багателей, четыре рондо, около сорока мелких фортепианных пьес, в том числе множество бытовых танцев (вальсы, лендлеры, экосезы, менуэты). Первое место среди этих произведений занимают вариации.

Бетховен начинал свое фортепианное творчество с вариаций («9 вариаций на марш Дресслера») и ими же кончил его («33 вариации на вальс Диабелли»). После сонаты это была наиболее излюбленная им форма.

В детских и юношеских вариациях, сочинявшихся преимущественно на темы популярных арий, Бетховен еще подражал своим предшественникам; он почти не выходил за рамки орнаментирования темы. Но в дальнейшем, начиная с «15 вариаций с фугой» Esdur (op. 35, 1802) на тему контрданса из балета «Прометей», Бетховен дает новую, углубленную трактовку этого старинного инструментального жанра. «32 вариации» (1806—1807) на собственную тему принадлежат к числу самых выдающихся фортепианных произведений Бетховена. Содержательность этого цикла во многом predeterminedена его замечательной темой, бетховенской по своему мощному и суровому трагизму и вместе с тем имеющей глубокие исторические корни. Она впитала в себя некоторые характернейшие выразительные средства, которые еще начиная с XVII столетия сложились для изображения трагических образов (прием хроматического нисходящего basso ostinato, типичного для пассакалии, чаконы или арии *lamento*, ритм сарабанды, см., например, «Crucifixus» из мессы *h-moll* Баха):



В процессе варьирования тема подвергается существенным изменениям. В композиции всего цикла нет и следа механического чередования эпизодов. В нем обнаруживается сонатная драматическая конфликтность, сонатное нагнетание и даже очертания сонатной формы. (Это произведение во многом предвосхитило пассакалию Четвертой симфонии Брамса.)

Еще более монументальны «33 вариации на вальс Диабелли» (1823) — одно из наиболее выдающихся фортепианных произведений позднего бетховенского стиля. Это своеобразный цикл из тридцати трех миниатюр, резко контрастных между собой, но связанных определенной драматургической линией развития. В основе цикла лежит принцип жанровой трансформации темы, что стало

впоследствии типичным приемом романтиков. Заурядный вальс Диабелли преобразуется у Бетховена то в торжественный марш, то в острое скерцо, то в музыку глубокого размышления, то в величественный хорал, то в импровизацию или фугу. Эти выразительные образы, каждый раз в новом вариационном изменении образуя перекрестные интонационные связи, с нарастающим драматизмом проходят через весь цикл:

83а *Vivace*

Тема вальса

83б *Alla marcia maestoso*

1-я вариация

83в *Presto scherzando*

15-я вариация

Grave e maestoso

83г

14-я вариация

83 л

Andante

20-я вариация

Musical score for Variation 20, measures 1-4. Treble and bass staves with piano accompaniment.

83 е [Largo molto espressivo]

31-я вариация

Musical score for Variation 31, measures 1-4. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *p dolce*.

Musical score for Variation 31, measures 5-8. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *ten.*

Musical score for Variation 31, measures 9-12. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *dim.*

ФУГЕТА

24-я вариация

83 ж Andante

Musical score for Variation 24, measures 1-4. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *una corda sempre legato*.

Musical score for Variation 24, measures 5-8. Treble and bass staves with piano accompaniment.

83^a ФУГА Allegro 32-я вариация

Своими «Багателями» (ор. 33, 119, 126) Бетховен предвосхитил будущую романтическую миниатюру, связанную с бытовой музыкой. Однако в камерных пьесах индивидуальность Бетховена, сила его вдохновения и поэтическое обаяние проявились слабее, чем в крупномасштабных сонатных жанрах⁵⁹.

*Камерно-инструментальные произведения Бетховена. «Фиделио».
«Торжественная месса». Вокальная лирика*

1

Выдающееся место в творческом наследии Бетховена принадлежит его шестнадцати квартетам⁶⁰.

Развивая психологические тенденции квартетной музыки, Бетховен, по существу, открыл новые выразительные сферы, создав своеобразный камерно-инструментальный стиль.

Сначала Бетховен следовал по пути своих предшественников, преимущественно позднего Гайдна. Уже у ранних венских классиков наметился разрыв с развлекательно-дивертисментным характером ансамблевой музыки⁶¹. Значительную роль приобрели полифонические средства, выработывались тонкие камерные приемы письма. Бетховен усиливает эти черты. В его первых шести квартетах (ор. 18, 1800) чувствуется большая эмоциональная глубина. Отметим, в частности, медленную d-moll'ную часть Первого квартета, образы которой были навеяны сценой у гробницы из послед-

⁵⁹ Известным исключением к этому положению можно считать «Багатели» ор. 126, отличающиеся удивительной вдохновенностью и оригинальной красотой.

⁶⁰ Кроме шестнадцати квартетов, у Бетховена есть «Большая fuga» для струнного квартета ор. 133, которая первоначально служила финалом Тринадцатого квартета ор. 130.

⁶¹ По существу, первым композитором, разработавшим новое, психологическое направление в ансамблевой музыке, был Моцарт. Его квартеты 1783 года явно близки бетховенским. Гайдн в последних квартетах, сочиненных в 1795 году, продолжал тенденции, выявившиеся у Моцарта.

него действия «Ромео и Джульетты» Шекспира. Характерны первая «патетическая» часть Четвертого квартета (с-moll) и развернутое вступление к финалу Шестого квартета (Бетховен придал этому вступлению форму самостоятельной пьесы, которую озаглавил «Меланхолия»). Однако в целом ранние произведения Бетховена еще не выходят за рамки квартетной музыки конца XVIII века.

Рождение нового стиля знаменуется появлением в 1806—1807 годах opus'a 59, посвященного русскому послу в Вене графу Разумовскому и содержащего три квартета (по общей нумерации — 7, 8, 9). Они приходятся на тот поразительный по творческой вдохновенности период, с которым связаны «Аппассионата», Пятая симфония, «Кориолан». Бетховен использовал здесь темы русских народных песен, взятых из сборника Львова — Прача «Ах талан мой, талан» (финал Седьмого квартета) и известную мелодию «Славы» (трио из скерцо Восьмого квартета):

84a [Allegro] Квартет № 7, финал

V. no I
V. cello

84b [Allegretto] Квартет № 8, скерцо

Violino II
p Viola

cresc.

Произведения opus'a 59 носят характер единого цикла: Седьмой квартет (F-dur) написан в светлых тонах, за исключением медленной f-moll'ной части, которая отличается трагической глубиной. Восьмой квартет (e-moll) является лирическим центром цикла. В медленной части квартета господствует возвышенно-хоральное настроение:

85 Квартет № 8, II часть

Molto adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento

p
cresc.

Скерцо и финал — народно-жанрового характера. Финал интересен ладовым своеобразием.

В Девятом квартете (C-dur) преобладают скерцозно-юмористические тона; внутренним контрастом служит медленная созерцательная часть, которой свойственна редкая красота. По своей льющейся мелодичности, эмоциональной непосредственности она перекликается с будущими лирическими миниатюрами романтиков:

86 *Andante con moto quasi allegretto* Квартет № 9, II часть

pizz.

cresc.

Квартеты op. 59 вместе с двумя последующими — Десятым Es-dur⁶² (op. 74, 1809) и Одиннадцатым f-moll (op. 95, 1810) — образуют вершину западноевропейской квартетной музыки XIX века.

Углубленные психологические образы этих произведений были новы для классицистского искусства. Небывалая смелость выражения, тонкая и сложная композиция ошеломляли современников. Широта развития, внутреннее единство, мощь звука сближают эти квартеты с симфониями. Однако если симфонический стиль Бетховена характеризуется единственностью, то в его квартетах преобладают образы сосредоточенного размышления.

Отсюда и существенные отличия стиля. В то время как для симфоний типичны обобщенность, монументальная простота и конфликтность, квартеты в большинстве случаев отличаются тонкой детализацией темы и всего развития. Медленно разворачивающиеся темы часто непосредственно переходят одна в другую. По складу своему они большей частью далеки от отстоявшихся бытовых интонационных оборотов. Жанровые ассоциации выявлены в них не прямолинейно.

Многотемность и мелодическая насыщенность музыки, характерные для бетховенского квартетного стиля, связаны с полифонич-

⁶² Десятый квартет называют «Арфовым» из-за эффекта *pizzicato* в первой части.

ческой манерой письма. Каждый из четырех инструментов достигает у Бетховена максимальной самостоятельности и использует огромный звуковой диапазон, что создает новый тип «квартетной полифонии». Ритмическая многоплановость и разнообразие, оригинальное звучание, одновременно прозрачное и напряженное, и в особенности богатство и смелость модуляций, присущих бетховенским квартетам, также придают им своеобразие и свободу выражения.

Особенная сила вдохновения, психологическая тонкость проявляются в медленных лирических частях. Они часто образуют эмоциональный центр всего произведения. В них, как правило, сосредоточены наиболее типичные композиционные особенности бетховенского квартетного стиля. Углубленное настроение и относительная свобода формы в медленных частях обычно уравновешиваются стройной архитектурой народно-жанровых финалов. Особенно значителен с этой точки зрения финал Девятого квартета. Он построен как fuga на тему жанрово-бытового склада:

87 *Allegro molto* Квартет № 9, финал

Viola

Violino II

cruc. poco a poco

The image shows a page of musical notation for the finale of Beethoven's Ninth Quartet. It consists of five systems of staves. The first system is for the Viola, with the tempo marking 'Allegro molto' and the title 'Квартет № 9, финал'. The second system continues the Viola part. The third system introduces the Violino II part. The fourth system includes the instruction 'cruc. poco a poco' (crescendo poco a poco). The fifth system continues the Violino II part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



Каждый из пяти квартетов зрелого периода (№ 7, 8, 9, 10, 11) отличается выдающейся красотой, своеобразием и законченностью стиля. Но f-moll'ный «Серьезный квартет» ор. 95 выделяется даже на этом фоне глубиной мысли и страстностью. Иногда его сравнивают по содержанию с «Аппassionатой». Однако психологизм этого произведения, типичные для него мелодические приемы немыслимы вне квартетного жанра.

Необычная в классической музыке «линейная» главная тема ⁶³, с ее жестким унисонным звучанием, определяет напряженный, трагический характер не только первой части, но и всего квартета:



Лишь на один миг мелькает гармоничная вторая тема, выражающая образ недостижимой мечты:



На протяжении всего квартета интенсивная тревожная мысль (связанная со сферой главной партии) непрерывно вытесняет образы идеальной гармонии. Так, во второй части первая, прекрасная песенная тема, полная глубокого радостного раздумья, вскоре сменяется напряженно звучащим фигурованным развитием:

⁶³ Ее прообразом можно считать столь же необычную унисонную тему из квартета Моцарта Es-dur.

90a Allegretto ma non troppo



90b [Allegretto ma non troppo]



Резкими колебаниями настроения характеризуется и скерцо, где энергичное, нервное движение чередуется с умиротворенностью. И только в самом конце финала состояние тревоги «растворяется» в задорной музыке мажорной коды.

После Одиннадцатого квартета Бетховен не сочинял в этой области четырнадцать лет. Однако философские и психологические тенденции его позднего периода, стремление к полифоническому письму должны были возродить интерес к квартетному жанру. Уже после того как были созданы последние фортепианные сонаты, Девятая симфония и «Торжественная месса», Бетховен вновь к нему обратился.

Пять квартетов, сочиненных между 1824 и 1826 годами, являются последними законченными произведениями Бетховена. В них нашли наиболее полное выражение характерные особенности позднего стиля. С огромной художественной силой проявляется в этих квартетах внутренний мир гениального художника-мыслителя.

Показателен в этом отношении финал квартета № 16 (ор. 135, 1826). Ему предшествует сосредоточенное, одухотворенное, полное философского раздумья *Lento*:

91 *Lento assai cantante e tranquillo*

Последние звуки *Lento* растворяются в тишине. Над финалом рукой Бетховена помечено: «С трудом найденное решение». Вслед за этими словами написаны два мотива: один — *Grave* с вопросительными интонациями и с подписью: «Должно ли это быть?»

Второй мотив, *Allegro*, с категорически утверждающими интонациями, имеет подпись: «Это должно быть!»

92a *Grave*

Muss es sein?

926 *Allegro*

Es muss sein! Es muss sein!

В процессе развития мотив Grave, полный мучительного раздумья, преодолевается радостной народно-танцевальной музыкой темы Allegro.

Смелое новаторство поздних квартетов выходит далеко за пределы своей эпохи.

Полифоническое письмо этих квартетов Бетховена проявляется и в фугированных формах, и в виде своеобразных полимелодических приемов изложения. Большую роль играет здесь вариационный принцип, на котором, как правило, основано развитие медленных частей. По содержанию и форме поздние квартеты очень разнообразны. Благородные, исполненные ясного чувства медленные части (как, например, Adagio из Двенадцатого квартета, Lento из Шестнадцатого) и поэтичные народно-танцевальные образы (финал Четырнадцатого и вальс из Пятнадцатого квартетов) чередуются с часто встречающимися у позднего Бетховена эпизодами отвлеченно-философского характера (фуга из Четырнадцатого квартета, первая часть из Тринадцатого квартета). Диапазон выразительных средств очень широк. Некоторые из них уводят вглубь, к стилю Палестрины, в то время как другие предвосхищают музыку конца XIX столетия.

Поздним квартетам более, чем предшествующим, свойственна композиционная сложность, интеллектуальность, в них особенно явно заметны следы экспериментирования, поисков новых стилистических путей. Отсюда и некоторые специфические трудности в восприятии этих произведений.

Помимо струнных квартетов, Бетховен оставил много других камерно-инструментальных сочинений: септет, три струнных квинтета, шесть фортепианных трио, десять скрипичных, пять виолончельных сонат. Среди них, помимо выше охарактеризованного септета (см. с. 38), выделяется струнный квинтет (C-dur op. 29, 1801). Это относительно раннее произведение Бетховена отличается тонкостью и свободой выражения, напоминающими шубертовский стиль.

Большую художественную ценность представляют скрипичные и виолончельные сонаты. Все десять скрипичных сонат по существу являются дуэтами для фортепиано и скрипки, настолько значительна в них фортепианная партия. Все они раздвигают прежние границы камерной музыки. Это особенно заметно в Девятой сонате a-moll (op. 44, 1803), посвященной парижскому скрипачу Рудольфу Крейцеру, на оригинале которой Бетховен написал: *«Соната для фортепиано и облигатной скрипки, написанная в концертующем стиле — как бы концерт»*. Ровесница «Героической симфонии» и «Аппассионаты», «Крейцера соната» родственна им и по идейному замыслу, и по новизне выразительных приемов, и по симфоничности развития. На фоне всей бетховенской сонатной скрипичной литературы она выделяется своим драматизмом, цельностью формы и масштабами.

К симфоническому стилю тяготеет Шестое фортепианное трио

В-dur (op. 97, 1811), принадлежащее к наиболее вдохновенным произведениям Бетховена. Образы глубокого размышления в медленной вариационной части, обостренные контрасты между частями, тональный план и структура цикла превосходят Девятую симфонию. Строгая архитектоника и целеустремленное тематическое развитие сочетаются с широкой, льющейся мелодией, насыщенной многообразными колористическими оттенками.

2

Единственная опера Бетховена, «Фиделио» (1805—1814), — одно из самых значительных явлений в музыкально-драматическом искусстве XIX века. Неудачная сценическая судьба этого произведения⁶⁴ объясняется главным образом дерзновенной смелостью его замысла и воплощения.

На фоне устоявшихся традиций опера Бетховена казалась в свое время произведением столь же новаторским и трудно воспринимаемым, каким была «Героическая симфония» в области современной инструментальной музыки.

Напрасны были бы старания связать «Фиделио» с каким-нибудь определенным оперным направлением. Широка идея и особенности реалистической музыкальной драматургии не укладываются в традиционные рамки. С редкой свободой и органичностью Бетховен объединил принципы различных школ. Возвышенный стиль глюковских трагедий и генделевских ораторий убедительно сплетается здесь с чертами немецкого бытового зингшпиля и французской «оперы спасения». Нетрудно установить преемственность отдельных черт «Фиделио» с предшествующими операми⁶⁵. Но бес-

⁶⁴ Первая постановка оперы под названием «Леонора» состоялась в ноябре 1805 года. Спектакль не имел успеха и после трех представлений сошел со сцены. Против своей воли, но по настоятельным советам друзей Бетховен принялся за переработку произведения. Для новой двухактной редакции Бетховен сочинил новую увертюру: «Леонора» № 3, более традиционную, чем предшествующая «Леонора» № 2, которая приближалась к симфонической поэме («Леонора» № 1 была отвергнута Бетховеном еще до первой постановки оперы). Весной 1806 года опера в новой редакции была поставлена на сцене. В этот раз она выдержала только два представления. И лишь в 1814 году, когда Бетховен находился на вершине своей славы, опера его, уже в третьей редакции, под названием «Фиделио», с новой увертюрой, начала свою сценическую жизнь. В 20-х годах, в период наиболее тесного контакта между Бетховеном и передовой демократической аудиторией, «Фиделио» встретил в Вене широкий общественный отклик. Однако этот успех оказался неустойчивым; на протяжении XIX века бетховенская опера редко исполнялась.

⁶⁵ Не менее очевидны и чисто музыкально-драматургические связи. Так, к традициям зингшпиля восходит структура оперы, особенно разговорные диалоги и ансамбли первой жанровой сцены. Очень ясны связи с драматургией «оперы спасения». Некоторые драматические арии-сцены, ария Леоноры перед финалом первого действия, ария Флорестана в начале второго действия, мелодрама в мо-

спорные сюжетные и музыкальные связи⁶⁶ не должны заслонить главного — того нового, что привнес Бетховен в свою оперу. Более того, стилистические источники «Фиделио» нельзя ограничивать только оперной музыкой. Некоторые важнейшие элементы содержания и эстетики «Фиделио» связаны с классической драмой Шиллера. Шиллеровский дух благородной борьбы за справедливость и вера в ее грядущую победу наполняют собой бетховенскую оперу. Как и в поздних драмах Шиллера, действующие лица «Фиделио» отличаются одухотворенностью и героизмом. Их личные побуждения, мотивы и действия сливаются с общенародными гражданскими интересами. Сочувствие к угнетенным, радость по поводу торжества справедливости — именно этими шиллеровскими идеалами, которые впоследствии получили философское обобщение в Девятой симфонии, вдохновлялся Бетховен при создании оперы. Ему были чужды поверхностные занимательные сюжеты. Он сам говорил в конце жизни, что не писал больше опер только потому, что не мог найти подходящей темы. Содержание «Фиделио», пленившее Бетховена своей этической идеей, было воплощено им в стиле и духе шиллеровской драмы⁶⁷.

В жанровых сценах первого акта музыка Бетховена близка оперному стилю конца XVIII века. Но начиная с того момента, когда впервые разворачивается социально-трагическая линия, ком-

мент наивысшего психологического напряжения (сцена в темнице в начале второго действия), хор за сценой близки операм Керубини. Смешение бытового и патетического элемента также было в высшей степени характерно для французских опер. Что же касается увертюр «Леонора» № 2 и № 3, то они своей композицией, интонационным складом и даже отдельными оркестровыми приемами напоминают некоторые оперные увертюры Керубини. В вокальном стиле героических арий Бетховен отчасти возрождает традиции Генделя и Глюка. Встречаются даже и совсем традиционные оперные приемы. Так, например, первая ария злодея Пизарро — типичная «ария мести» из итальянской *opera seria*.

⁶⁶ В частности, сюжет «Фиделио» близок «операм спасения» и представляет собой не более чем переработку либретто французского писателя Буйи. Уже несколько опер на этот сюжет предшествовало бетховенской. Бетховен знал две из них: оперу Гаво «Супружеская любовь», поставленную в Париже в 1798 году, и оперу Пазра «Леонора», шедшую в Дрездене в 1804 году. Немецкое либретто «Фиделио» принадлежит Зонлейтеру. Вторая редакция — другу Бетховена Стефану Брейнингу, третья — литератору Трейчке.

⁶⁷ Сюжет «Фиделио» таков. В подземной темнице томится благородный и честный Флорестан, ставший жертвой разоблаченного им тирана — губернатора Пизарро. Жена Флорестана Леонора замышляет спасение мужа, для чего, переодевшись в мужской костюм и приняв имя Фиделио, поступает в услужение к тюремщику Рокко. Пизарро, узнав о том, что ожидается приезд министра дона Фернандо, приказывает Рокко умертвить узника. Тюремщик отказывается, тогда губернатор решает сам убить Флорестана. Рокко и Фиделио спускаются в подземелье, чтобы приготовить могилу несчастному. Спустившись вслед за ними, Пизарро пытается осуществить свой план, но Леонора, став между убийцей и узником, восклицает: «Убей сначала жену». Замешательство Пизарро настолько велико, что он упускает момент, в подземелье доносится звук трубы, возвещающей прибытие Фернандо. Тиран схвачен. На площади перед крепостью народ празднует свободу и выражает восхищение мужественным поступком Леоноры.

позитору понадобились новые выразительные средства, и он нашел их в собственной симфонической музыке.

Роль симфонической драматургии в «Фиделио» чрезвычайно велика. Именно оркестровая партия раскрывает всю глубину чувств и мыслей персонажей, всю приподнятую атмосферу героизма, страдания и борьбы. По своей выразительной роли оркестровая партия не только соперничает с вокальной, но порой даже превосходит ее. Так, например, самый сильный в музыкальном отношении эпизод оперы — зловещая сцена в темнице второго акта — почти полностью основан на симфоническом развитии. И также не случайно, что вокальная партия в «Фиделио» в большой мере лишена привычных черт оперной песенности.

К наиболее сильным вокальным эпизодам оперы относится знаменитый d-moll'ный дуэт Леоноры и Рокко (в сцене рытья могилы). Две большие арии, характеризующие героев оперы Флорестана и Леонору, принадлежат к наиболее драматичным и развитым образцам арий-сцен. При этом самобытная декламация бетховенской оперы сильнейшим образом напоминает интонационный склад «Героической» и Девятой симфоний.

Родство с симфонической музыкой заметно и в широте, обобщенности характеристик, в крупном масштабе некоторых сцен. Когда после мрака подземелья врывается ослепительный солнечный свет и всеобщее народное ликование сменяет трагическую напряженность, кажется, что в зрительно ощутимых образах воплощаются торжествующие финалы «Героической», Пятой и Девятой симфоний.

Развитие оперного действия в целом напоминает излюбленную Бетховеном структуру героико-драматических симфонических циклов — «через борьбу от мрака к свету». Дополнительное сходство с симфонией проступает в заключительной сцене-кантате — предшествующие хорového финала Девятой симфонии.

По-новому трактованы в «Фиделио» и хоры. В последней редакции их осталось только два, и оба они поражают своей психологической правдивостью. Хор узников (финал первого акта) принадлежит к самым потрясающим драматическим сценам мировой оперной литературы. С огромной реалистической силой передается контраст между первыми робкими возгласами дрожащих от страха заключенных и мощным гимном благодарности, в который эти возгласы постепенно перерастают. Именно смелость реалистических приемов бетховенской драмы отпугнула в свое время публику, воспитанную на условностях современной оперы. Известно, что один из сильнейших эмоциональных эффектов оперы — звук трубы, возвещающей наступление свободы в тот самый момент, когда злодей собирается умертвить героя, — вызвал нареkanie критики: композитора упрекали в том, что он ввел в высокую сферу искусства низменный звук почтового рожка.

М. И. Глинка, как никто в XIX веке, оценил художественное значение бетховенской «неудачной» оперы.

Бетховен неоднократно обращался к музыке для сцены, связанной с драматическим театром и балетом. Первое сценическое произведение Бетховена, поставленное в Вене, — балет «Творения Прометея» (1800—1801). В мифологической фабуле композитора привлекал образ Прометея-титана, осчастливившего человечество⁶⁸.

Среди произведений Бетховена для сцены выделяется его широко известная музыка к трагедии Гёте «Эгмонт» (1810). Сюжет трагедии заимствован из истории героической борьбы нидерландского народа с испанскими угнетателями. Музыка Бетховена усилила ее революционно-героические черты⁶⁹.

3

К наиболее значительным произведениям композитора принадлежит «Торжественная месса» D-dur для четырех солистов, хора и оркестра (1818—1823). Написанная одновременно с Девятой симфонией и фортепианной сонатой ор. 106, месса родственна им по глубине постановки философских вопросов, по грандиозности, новизне интонационного строя и формы. Идейная значимость этого сочинения несоизмерима с тем внешним поводом, который послужил толчком к его созданию⁷⁰.

⁶⁸ Музыка балета состоит из увертюры и шестнадцати танцевальных номеров. Увертюра стремительного характера близка к Первой симфонии. Первый номер балета — «Гроза» — послужил прообразом четвертой части «Пасторальной симфонии», написанной восемь лет спустя.

⁶⁹ Композитор написал к «Эгмонту» девять номеров. Три из них связаны с Клерхен, возлюбленной Эгмонта, героической девушкой, желающей сражаться рядом со своим возлюбленным. Одна песня Клерхен — походная военная («Гремят барабаны»), в духе быстрого марша, с резко звучащим сопровождением флейт и барабана. Вторая песня — «В радости и горе» — характеризует Клерхен с лирической стороны. Картина смерти Клерхен Бетховен посвящает отдельный выразительный музыкальный эпизод. В партитуре «Эгмонта» входят также: мелодрама последнего монолога приговоренного к смерти Эгмонта, в котором он призывает народ к восстанию и сопротивлению с оружием в руках; «Победная симфония» финала, где звучит блестящая ликующая музыка коды увертюры; и, наконец, четыре антракта и великолепная увертюра. Последняя в сжатой симфонической форме выявляет героическую линию гётевской трагедии (см. раздел «Увертюры», с. 109—111).

К произведениям Бетховена для сцены относится также музыка к «Рыцарскому балету», написанная в 1790 году по заказу друга Бетховена, графа Вальдштейна, к пьесам Коцебу «Развалины Афин» (1811), «Король Стефан» (1811) и «Триумфальный марш» к драме Куффнера «Тарпейя» (1813).

В конце жизни Бетховен задумал написать оперу на сюжет народной сказки «Мелузинна», которую обработал для него выдающийся венский поэт и драматург Грильпарцер. Но от этого замысла осталось только несколько эскизов.

⁷⁰ Бетховен начал сочинять мессу ко дню посвящения своего друга эрцгерцога Рудольфа в архиепископы. Известно, что Бетховен всячески отговаривал его от принятия духовного сана и не скрывал своего иронического отношения к этому поступку после того, как он свершился. Месса не была закончена к сроку и появилась на свет несколько лет спустя вместе с Девятой симфонией.

Месса для Бетховена не имела ритуально-церковного смысла. Он усматривал в ней исторически сложившийся жанр, в котором накопились богатейшие традиции философской музыки (Палестрина, Бах, Моцарт, Гайдн). Произведение Бетховена далеко от идеологии католицизма, догматов христианства. В этом монументальном произведении воплощен характерный для позднего Бетховена идейный замысел. Музыка мессы пронизана «фаустианством»: в ней господствует дух беспокойного сомнения, но вера в жизнь преодолевает мучительные философские искания.

Подобно h-moll'ной мессе Баха, «Торжественная месса» Бетховена ни по смыслу, ни по форме выражения, ни по масштабам не предназначена для церковного исполнения. Знаменательно, что сам композитор рекомендовал исполнять свою мессу в концерте, в виде оратории⁷¹.

Бетховенская месса поражает цельностью композиции. Она словно высечена из одной глыбы. Между разными ее частями существует несомненная интонационная (почти «лейтмотивная») связь. Строгий тональный план объединяет все произведение⁷². Роль оркестрового развития настолько значительна, что это произведение можно назвать синтетическим по жанру.

Каждая из традиционных пяти частей мессы ярко индивидуальна в музыкальном отношении. Наиболее проста первая часть, «Kirie eleison», написанная в трехчастной форме; ее развитие основано на противопоставлении моментов торжественной величавости чувствам душевной слабости и печали:

93a *Assai sostenuto. Mit an dacht*

Cl.
V-celli
C-bass
Org.
Ob.
Fl.
cresc
sf

⁷¹ Первое полное исполнение «Торжественной мессы» состоялось в Петербурге в 1824 году по инициативе князя Н. В. Голицына.

⁷² Господствуют D-dur и B-dur — тональные центры Девятой симфонии.

936 Andante assai ben marcato

Музыкальный фрагмент для флюгеля и рожков. Заголовок: 936 Andante assai ben marcato. Музыка записана на двух системах нотных стенов. В первой системе есть пометка «Fag. Corni». Музыка имеет медленный темп и четкий ритм.

Первый из этих образов охарактеризован блестящей инструментально-концертной музыкой, второй — трогательной вокальной кантиленой, интонации которой проникают в лирическую последнюю часть.

«Gloria» — сложнейшее многочастное построение, включающее фугу. Основная тема части близка трио из Девятой симфонии и русской теме «Слава» из трио скерцо Восьмого квартета.

Необычен интонационный строй мессы. Колористические эффекты хорового звучания придают всей музыке особенную красоту, в «Et incarnatus», напоминая хоровой стиль Палестрины, неожиданно звучат старинные лады:

Музыкальный фрагмент для вокала и фортепиано. Заголовок: 94 [Adagio]. Музыка записана на трех системах нотных стенов. В первой системе есть пометка «P dim.» и текст «Et, et in car. na tus est». В второй системе есть пометка «Viole» и «V celli C. bassl Org.». В третьей системе есть пометка «dim.» и текст «de spi. ri. tu san - eto ex Ma. ri. a ur. gi. ne.». Музыка имеет медленный темп и лирический характер.

В развитии господствуют полифонические приемы.

Замечателен финал мессы, против которого больше всего ополчились представители официальной церковной музыки. На слова «Dona vobis pacem» Бетховен пишет ликующую, танцевального склада музыку, несколько напоминающую одну из вариаций оды «К радости». Когда в процессе ее развития появляется почти военный

эпизод — барабанная дробь и героическая фанфара у труб, — сходство с маршевой вариацией «темы радости» из Девятой симфонии становится очевидным. Знаменательно, что тема последней фуги была заимствована из финального хора «Мессии», одной из самых светлых, жизнерадостных ораторий Генделя. Подобно Девятой симфонии, «Торжественная месса» заканчивается ликованием, прославляющим завоеванную веру в жизнь.

Первая месса Бетховена, C-dur (1807), принадлежит к наиболее выдающимся произведениям его «зрелого» периода. Сверстница «Кориолана» и квартетов ор. 59, она соприкасается с ними разными сторонами своего богатого художественного содержания. Но при этом в ней раскрывается и новая, неожиданная сторона Бетховена — его замечательное по оригинальности и силе воплощение душевной гармонии.

В отличие от месс предшественников (Моцарта, М. и И. Гайднов и других), где инструментальная музыка играла роль, равноценную с голосом, Бетховен разрабатывает преимущественно выразительные приемы хорового звучания.

4

Вокальная лирика занимает в творческом наследии Бетховена гораздо менее заметное место, чем крупные инструментальные и вокально-драматические жанры (Бетховен создал около 80 песен, 20 канонов, ряд арий и ансамблей). Песенная миниатюра мало соответствовала философским монументальным тенденциям бетховенского искусства, его героическим сюжетам. И все же к песенному жанру Бетховен обращался на протяжении почти всего творческого пути. Именно в творчестве Бетховена немецкая песня впервые заметно поднялась над уровнем бытового искусства и стала выразительницей разнообразных и сложных идей и чувств. Не только лирические образы, но и философские темы, гражданственные мотивы, сатира, юмор нашли свое отражение в вокальной лирике Бетховена.

К наиболее выдающимся достижениям Бетховена в этой области относятся философско-лирические песни на тексты Геллерта (1803), отличающиеся строгостью и сосредоточенным настроением. Еще более высокой ступенью явились песни на тексты Гёте, которые создавались в период увлечения национальными художественными традициями (1808—1810). Именно в этих песнях определились характерные черты вокального камерного стиля XIX века (глубокие связи между поэтической и музыкальной речью, развитое фортепианное сопровождение). Несколько лет спустя Бетховен создал первый песенный цикл «К далекой возлюбленной» (1816) на текст Ейтелеса. Исползованный здесь Бетховеном впервые принцип циклизации миниатюр получил широкое распространение в творчестве композиторов-романтиков.

У Бетховена встречаются вокальные произведения на гражданские мотивы, возникшие как отзвук революционных событий во Франции и патриотического подъема в Вене (массовая песня с хором «Свободный человек», 1795; «Прощальная песня венских добровольцев», 1796, близкая к революционным французским песням; «Военная песня австрийцев», 1797). Среди произведений на итальянские тексты выделяются глубоко драматическая ариетта «In questa tomba oscura» («В этой темной могиле», 1807) на текст Карпани. Сквозное музыкальное развитие, выразительная декламационная мелодия, симфонический характер сопровождения предвосхищают шубертовскую «психологическую» песню, в частности «Двойник».

Одна из наиболее непосредственных и популярных бетховенских песен — «Сурок» — относится еще к боннскому периоду.

Большой художественный интерес представляют бетховенские обработки народных песен: ирландских, шотландских, уэльских и других для голоса с сопровождением инструментального трио (1810—1823). Оставляя неприкосновенной мелодику этих песен, Бетховен в своей гармонизации проявил глубокое понимание их народно-национальной ладовой основы.

Влияние Бетховена на музыку будущего. Проблема «Бетховен и романтики»

Ни одна сфера музыкального искусства XIX века не миновала воздействия Бетховена. От вокальной лирики Шуберта до музыкальных драм Вагнера, от скерцозных, фантастических увертюр Мендельсона до трагедийно-философских симфоний Малера, от театрализованной-программной музыки Берлиоза до психологических глубин Чайковского — почти каждое крупное художественное явление XIX века развивало одну из сторон многогранного бетховенского творчества. Его высокое этическое начало, шекспировский масштаб мысли, безграничное художественное новаторство служили путеводной звездой для композиторов самых разнообразных школ и направлений. «Гигант, чьи шаги мы неизменно слышим за собой», — говорил о нем Брамс.

Выдающиеся представители романтической школы в музыке посвятили Бетховену сотни страниц, провозглашая его своим единомышленником. Берлиоз и Шуман в отдельных критических статьях, Вагнер в целых томах утверждали великое значение Бетховена как первого композитора-романтика.

По инерции музыковедческой мысли, взгляд на Бетховена как на композитора, глубоко родственного романтической школе, удержался до наших дней. А между тем широкая историческая перспектива, открываемая XX веком, позволяет увидеть проблему «Бетховен и романтики» в несколько ином свете. Оценивая сегодня вклад, который внесли в мировое искусство композиторы романтической школы, мы приходим к убеждению, что Бетховена

нельзя ни отождествлять, ни безоговорочно сближать с боготворившими его романтиками. Ему не свойственно то главное и общее, что позволяет объединить в понятие единой школы творчество столь различных художественных индивидуальностей, как, например, Шуберт и Берлиоз, Мендельсон и Лист, Вебер и Шуман. Не случайно в критические годы, когда, исчерпав свой зрелый стиль, Бетховен усиленно искал новые пути в искусстве, зарождающаяся романтическая школа (Шуберт, Вебер, Маршнер и другие) не открыла перед ним никаких перспектив. А те новые, грандиозные по своему значению сферы, которые он, наконец, нашел в своем творчестве последнего периода, по решающим признакам не совпадают с основами музыкального романтизма.

Назрела необходимость уточнить границу, разделяющую Бетховена и романтиков, установить важные моменты расхождения между этими двумя явлениями, близкими друг другу по времени, безусловно соприкасающимися отдельными своими сторонами и все же иными по своей эстетической сути.

Сформулируем прежде всего те моменты общности между Бетховеном и романтиками, которые давали последним повод усматривать в этом гениальном художнике своего единомышленника.

На фоне музыкальной атмосферы послереволюционной, то есть буржуазной Европы начала и середины XIX века Бетховен и западные романтики были объединены важной общей платформой — оппозицией к показному блеску и пустой развлекательности, которые начали господствовать в те годы на концертной эстраде и оперном театре.

Бетховен — первый композитор, сбросивший ярмо придворного музыканта, первый, сочинения которого ни внешне, ни по существу не связаны с феодальной княжеской культурой или с требованиями церковного искусства. Он, а вслед за ним и другие композиторы XIX века, — «свободный художник», не знающий унижительной зависимости от двора или церкви, которая была уделом всех великих музыкантов предшествующих эпох — Монтеверди и Баха, Генделя и Глюка, Гайдна и Моцарта... И однако, завоеванная свобода от сковывающих требований придворной среды повлекла за собой новые явления, не менее тягостные для самих художников. Музыкальная жизнь на Западе оказалась в решающей степени во власти мало просвещенной аудитории, не способной оценить высокие стремления в искусстве и ищущей в нем только легкую развлекательность. Противоречие между исканиями передовых композиторов и обывательским уровнем косной буржуазной публики в огромной степени тормозило художественное новаторство в прошлом веке. В этом заключалась типичная трагедия художника послереволюционного времени, породившая столь распространенный в западной литературе образ «непризнанного гения в мансарде». Она определила пламенный изобличительный пафос публицистических трудов Вагнера, клеймящего современный ему музыкальный театр как «пустоцвет гнилого общественного строя».

Она вызвала едкую иронию статей Шумана; например, о произведениях гремевшего по всей Европе композитора и пианиста Калькбреннера Шуман писал, что тот сначала сочиняет виртуозные пассажи для солиста, а затем только задумывается над тем, чем бы заполнить промежутки между ними. Мечтания Берлиоза об идеальном музыкальном государстве непосредственно возникли из острой неудовлетворенности ситуацией, утвердившейся в современном ему музыкальном мире. Весь уклад созданной им музыкальной утопии выражает протест против духа коммерческого предпринимательства и казенного покровительства ретроградным течениям, столь характерным для Франции середины прошлого века. И Лист, непрерывно сталкивающийся с ограниченными и отсталыми запросами концертной публики, дошел до такой степени раздражения, что ему стало казаться идеальным положение средневекового музыканта, который, по его мнению, имел возможность творить, ориентируясь только на собственные высокие критерии.

В войне с пошлостью, рутинной, легковесностью главным союзником композиторов романтической школы был Бетховен. Именно его творчество, новое, смелое, одухотворенное, стало знаменем, воодушевлявшим всю передовую композиторскую молодежь XIX века на поиски серьезного, правдивого, открывающего новые перспективы искусства.

И в своем противостоянии устаревающим традициям музыкального классицизма Бетховен и романтики воспринимались в середине XIX века как единое целое. Разрыв Бетховена с музыкальной эстетикой века Просвещения был для них толчком к собственным исканиям, типизирующим психологию нового времени. Небывалая эмоциональная сила его музыки, ее новое лирическое качество, свобода формы по сравнению с классицизмом XVIII столетия, наконец, широчайший диапазон художественных идей и выразительных средств — все это вызывало восхищение романтиков и получило дальнейшее многостороннее развитие в их музыке. Только многогранностью бетховенского искусства и его устремленностью в будущее можно объяснить столь парадоксальное на первый взгляд явление, что самые разные, иногда совсем непохожие друг на друга композиторы воспринимали себя как наследники и продолжатели Бетховена, имея для такого мнения реальные основания. И в самом деле, разве не от Бетховена воспринял Шуберт то развитое инструментальное мышление, которое породило принципиально новую трактовку фортепианного плана в бытовой песне? Только на Бетховена ориентировался Берлиоз, создавая свои грандиозные симфонические композиции, в которых прибегал к программности и вокальным звучаниям. Программные увертюры Мендельсона отталкиваются от бетховенских увертюр. Вокально-симфоническое письмо Вагнера непосредственно восходит к оперному и ораториальному стилю Бетховена. Симфоническая поэма Листа — типичное порождение романтической эпохи в музыке — имеет своим истоком

ярко выраженные черты колористичности, проявившиеся в произведениях позднего Бетховена, тенденцию к вариационности и свободной трактовке сонатного цикла. Вместе с тем Брамс обращается к классицистской структуре бетховенских симфоний. Чайковский возрождает их внутренний драматизм, органично связанный с логикой сонатного формообразования. Примеры подобных связей между Бетховеном и композиторами XIX века, по существу, неисчерпаемы.

И в более широком плане проявляются черты родства между Бетховеном и его последователями. Иначе говоря, в бетховенском творчестве предвосхищены некоторые важные общие тенденции искусства XIX века в целом.

Прежде всего, это — психологическое начало, осязаемое как у Бетховена, так и почти у всех художников следующих поколений.

Не столько именно романтики, сколько художники XIX века вообще открыли образ неповторимого внутреннего мира человека — образ одновременно и целостный, и находящийся в непрерывном движении, обращенный внутрь себя и преломляющий разные стороны объективного, внешнего мира. В частности, в раскрытии и утверждении этой образной сферы и заключено прежде всего принципиальное отличие психологического романа XIX века от литературных жанров предыдущих эпох.

Стремление изобразить реальность через призму душевного мира индивидуальности свойственно и музыке всей послебетховенской эпохи. Преломляясь через специфику инструментальной выразительности, оно породило некоторые характерные новые формообразующие приемы, которые последовательно проявляются как в поздних сонатах и квартетах Бетховена, так и в инструментальных и оперных произведениях романтиков.

Для искусства «психологической эпохи» утратили актуальность классицистские принципы формообразования, выражающие объективные стороны мира, а именно отчетливые, ясно противопоставленные друг другу тематические образования, завершенные структуры, симметрично расчлененные и сбалансированные разделы формы, сюитно-циклическая конструкция целого. Бетховен, как и романтики, нашел новые приемы, отвечающие задачам искусства психологического плана. Это — тенденция к непрерывности развития, к элементам одночастности в масштабах сонатного цикла, к свободной вариационности в развитии тематического материала, часто основанной на гибких мотивных переходах, к двуплановой — вокально-инструментальной — структуре музыкальной речи, как бы воплощающей идею текста и подтекста высказывания⁷³. Именно эти черты сближают между собой произведения позднего Бетховена и романтиков, которые во всех других отношениях принципиально контрастны между собой. Фантазия «Скиталец» Шуберта и «Симфонические этюды» Шумана, «Гарольд в Италии» Берлио-

⁷³ Подробнее об этом см. главу «Романтизм в музыке», раздел 4.

за и «Шотландская симфония» Мендельсона, «Прелюды» Листа и «Кольцо нибелунга» Вагнера — как далеки эти произведения по своему кругу образов, настроению, внешнему звучанию от сонат и квартетов Бетховена последнего периода! И однако, и те и другие отмечены единой тенденцией к непрерывности развития.

Сближает позднего Бетховена с композиторами романтической школы и необычайное расширение диапазона явлений, охваченных их искусством. Эта черта проявляется не только в разнообразии самого тематизма, но и в крайней степени контрастности при сопоставлении образов в рамках одного произведения. Так, если у композиторов XVIII века контрасты лежали как бы в единой плоскости, то у позднего Бетховена и в ряде произведений романтической школы сопоставляются образы разных миров. В духе гигантских бетховенских контрастов романтики сталкивают земное и потустороннее, реальность и мечту, одухотворенную веру и эротическую страстность. Вспомним Сонату h-moll Листа, Фантазию f-moll Шопена, «Тангейзера» Вагнера и многие другие произведения музыкально-романтической школы.

Наконец, Бетховену и романтикам свойственно стремление к детализации выражения — стремление, в высшей степени характерное также для литературы XIX века, причем не только романтического, но и явно реалистического плана. Подобная тенденция преломляется через музыкальную специфику в виде многоэлементной, уплотненной, а часто и многоплановой (полимелодической) фактуры, предельно дифференцированной оркестровки. Типична и массивная звучность музыки Бетховена и романтиков. В этом отношении их искусство отличается не только от камерного прозрачного звучания классицистских произведений XVIII века. В равной мере оно противостоит и некоторым школам нашего столетия, которые, возникнув как реакция на эстетику романтизма, отвергают «густую» нагруженную звучность оркестра или фортепиано XIX века и культивируют иные принципы организации музыкальной ткани (например, импрессионизм или неоклассицизм).

Можно указать и на некоторые более частные моменты сходства в принципах формообразования Бетховена и композиторов-романтиков. И однако, в свете нашего сегодняшнего художественного восприятия перед нами возникают моменты различия между Бетховеном и романтиками столь принципиально важные, что на этом фоне черты общности между ними как бы отступают на задний план.

Сегодня нам ясно, что оценка Бетховена западными романтиками была односторонней, в каком-то смысле даже тенденциозной. Они «услышали» только те стороны бетховенской музыки, которые «резонировали в тон» их собственным художественным представлениям.

Характерно, что они не признавали поздних квартетов Бетховена. Эти произведения, выходящие далеко за рамки художественных идей романтизма, казались им недоразумением, плодом

фантазии выжившего из ума старика. Не ценили они также и его произведения раннего периода. Когда Берлиоз одним взмахом пера перечеркнул все значение творчества Гайдна как искусства якобы придворно-прикладного, то он выражал в крайней форме тенденцию, свойственную многим музыкантам его поколения. Романтики легко отдали классицизм XVIII века безвозвратно ушедшему прошлому, а вместе с ним и творчество раннего Бетховена, которое они были склонны рассматривать лишь как этап, предвещающий собственно творчество великого композитора.

Но и в подходе романтиков к бетховенскому творчеству «зрелого» периода также проявляется односторонность. Так, например, они вознесли высоко на пьедестал программную «Пасторальную симфонию», которая в свете нашего сегодняшнего восприятия вовсе не возвышается над другими произведениями Бетховена в симфоническом жанре. В Пятой симфонии, пленявшей их своей эмоциональной неистовостью, огнедышащим темпераментом, они не ценили ее уникальную формальную конструкцию, образующую важнейшую сторону общего художественного замысла.

В этих примерах отражены не частные расхождения между Бетховеном и романтиками, а глубокое общее несоответствие их эстетических принципов.

Самое фундаментальное различие между ними — в мироощущении.

Как бы ни осмысливали свое творчество сами романтики, все они в той или иной форме выразили в нем разлад с действительностью. Образ одинокой личности, затерянной в чуждом и враждебном мире, бегство от мрачной действительности в мир недостижимо прекрасной мечты, бурный протест на грани нервной взвинченности, душевные колебания между экзальтацией и тоской, мистикой и инфернальным началом — именно эта сфера образов, чуждая бетховенскому творчеству, была в музыкальном искусстве впервые открыта романтиками и разработана ими с высоким художественным совершенством. Героическое оптимистическое мироощущение Бетховена, его душевное равновесие, возвышенный полет мысли, никогда не переходящей в философию потустороннего, — все это не было воспринято композиторами, мыслящими себя наследниками Бетховена. Даже у Шуберта, который в гораздо большей мере, чем романтики следующего поколения, сохранил простоту, почвенность, связь с искусством народного быта, — даже у него вершинные, классические произведения связаны главным образом с настроением одиночества и печали. Он первый в «Маргарите за прялкой», «Скитальце», цикле «Зимний путь», «Неоконченной симфонии» и многих других произведениях создал ставший типичным для романтиков образ духовного одиночества. Берлиоз, мыслящий себя преемником героических традиций Бетховена, тем не менее запечатлел в своих симфониях образы глубокой неудовлетворенности реальным миром, томления по несбыточному, байроновскую «мировую скорбь». Показательно в этом смысле со-

поставление «Пасторальной симфонии» Бетховена со «Сценой в полях» (из «Фантастической») Берлиоза. Бетховенское произведение овеяно настроением светлой гармонии, проникнуто чувством слияния человека и природы — на берлиозовском лежит тень сумрачной индивидуалистической рефлексии. И даже наиболее гармоничный и уравновешенный из всех композиторов послебетховенской эпохи Мендельсон не приближается к оптимизму и духовной силе Бетховена. Мир, с которым Мендельсон находится в полной гармонии, — это узкий «уютный» бюргерский мирок, не знающий ни эмоциональных бурь, ни ярких озарений мысли.

Сопоставим, наконец, бетховенского героя с типичными героями в музыке XIX века. Вместо Эгмонта и Леоноры — личностей героических, действенных, несущих в себе высокое нравственное начало, мы встречаемся с мятущимися, неудовлетворенными персонажами, колеблющимися между добром и злом. Так воспринимаются и Макс из «Волшебного стрелка» Вебера, и шумановский Манфред, и Тангейзер у Вагнера, и многие другие. Если Флорестан у Шумана и являет собой нечто нравственно цельное, то, во-первых, сам этот образ — бурлящий, неистовый, протестующий — выражает идею крайней непримиримости с окружающим миром, квинтэссенцию самого настроения разлада. Во-вторых, в совокупности с Эвсебием, уносящимся от реальности в мир несуществующей прекрасной мечты, он олицетворяет типичное раздвоение личности художника-романтика. В двух гениальных похоронных маршах — Бетховена из «Героической симфонии» и Вагнера из «Сумерек богов» — отражена как в капле воды суть различия в мироощущении Бетховена и композиторов-романтиков. У Бетховена траурное шествие было эпизодом в борьбе, завершившейся победой народа и торжеством правды; у Вагнера смерть героя символизирует гибель богов и поражение героической идеи.

Это глубокое различие в мироощущении преломилось в специфической музыкальной форме, образуя ясную грань между художественным стилем Бетховена и романтиков.

Оно проявляется прежде всего в образной сфере.

Расширение романтиками границ музыкальной выразительности было в огромной степени связано с открытой ими сферой сказочно-фантастических образов. Для них это не подчиненная, не случайная сфера, а самая специфичная и самая бытовая — именно то, что в широкой исторической перспективе прежде всего отличает XIX век от всех предшествующих музыкальных эпох. Вероятно, страна прекрасного вымысла олицетворяла стремление художника убежать из буднично скучной реальности в мир недостижимой мечты. Бесспорно и то, что в музыкальном искусстве национальное самосознание, пышно расцветшее в эпоху романтизма (как следствие национально-освободительных войн начала века), проявилось в обостренном интересе к национальному фольклору, пронизанному волшебными сказочными мотивами.

Несомненно одно: новое слово в оперном искусстве XIX века

было сказано только тогда, когда Гофман, Вебер, Маршнер, Шуман, а вслед за ними — и на особенно высоком уровне — Вагнер принципиально порвали с историко-мифологическими и комедийными сюжетами, неотделимыми от музыкального театра классицизма, и обогатили мир оперы сказочно-фантастическими и легендарными мотивами. Новый язык романтического симфонизма также берет начало в произведениях, неразрывно связанных с волшебной-сказочной программой, — в «обероновских» увертюрах Вебера и Мендельсона. Выразительность романтического пианизма в большой мере зарождается в образной сфере «Фантастических пьес» или «Крейслерианы» Шумана, в атмосфере баллад Мицкевича — Шопена, и т. д. и т. п. Громадное обогащение красочной — гармонической и тембровой — палитры, являющееся одним из важнейших завоеваний мирового искусства XIX века, общее усиление чувственной прелести звучаний, которая так непосредственно отделяет музыку классицизма от музыки послебетховенской эпохи, — все это связано прежде всего со сказочно-фантастическим кругом образов, впервые последовательно разработанным в произведениях XIX века. Отсюда в большой мере берет истоки та общая атмосфера поэтичности, то воспевание чувственной красоты мира, вне которых романтическая музыка немислима.

Бетховену же фантастическая сфера образов была глубоко чужда. Разумеется, в поэтической силе его искусство ничем не уступает романтическому. Однако высокая одухотворенность бетховенской мысли, ее способность опозитивировать разные стороны жизни не связывается ни в какой мере с волшебными-сказочными, легендарными, потусторонне-мистическими образами. Лишь намеки на них слышатся в единичных случаях, притом всегда занимающих эпизодическое, а отнюдь не центральное место в общем замысле произведений, — например, в Presto из Седьмой симфонии или финале Четвертой. Последний (как мы писали выше) представлялся Чайковскому фантастической картиной из мира волшебных духов. Эта интерпретация была несомненно навеяна опытом полувекового развития музыки после Бетховена; Чайковский как бы спроецировал на прошлое музыкальную психологию конца XIX века. Но и принимая сегодня подобное «прочтение» бетховенского текста, нельзя не видеть, насколько в колористическом отношении бетховенский финал менее ярк и закончен, чем фантастические пьесы романтиков, в целом значительно уступавших ему по масштабу таланта и силе вдохновения.

Именно этот критерий колористичности особенно ясно подчеркивает разные пути, по которым следовали новаторские поиски романтиков и Бетховена. Даже в произведениях позднего стиля, на первый взгляд совсем далеких от классицистского склада, гармонический и инструментально-тембровый язык Бетховена всегда гораздо проще, яснее, чем у романтиков, в большей мере выражает логически-организующее начало музыкальной выразительности. Когда он отклоняется от законов классической функциональной

гармонии, то это отклонение ведет скорее к старинным, доклассицистским ладам и полифонической структуре, чем к усложненным функциональным взаимоотношениям гармонии романтиков и их свободной полимелодичности. Никогда он не стремится к той самодовлеющей красочности, густоте, роскоши гармонических звучаний, которые образуют важнейшую сторону романтического музыкального языка. Колористическое начало у Бетховена, в особенности в поздних фортепианных сонатах, разработано до очень высокого уровня. И все же никогда оно не достигает господствующего значения, никогда не подавляет общую звуковую концепцию. И никогда собственно структура музыкального произведения не теряет у него своей отчетливости, рельефности. Чтобы продемонстрировать противоположные эстетические устремления Бетховена и романтиков, сопоставим опять Бетховена и Вагнера — композитора, который довел до кульминации типичные тенденции романтических средств выразительности. Вагнер, считавший себя наследником и продолжателем Бетховена, во многом действительно осуществил приближение к своему идеалу. Однако его предельно детализированная музыкальная речь, богатая внешними темброво-колористическими оттенками, прятая в своей чувственной прелести, создает тот эффект «монотонии роскоши» (Римский-Корсаков), при котором теряется чувство формы и внутренней динамики музыки. Для Бетховена подобное явление было принципиально невозможным.

Громадная дистанция между музыкальным мышлением Бетховена и романтиков проявляется столь же ясно в их отношении к жанру миниатюры.

В рамках камерной миниатюры романтики достигли дотоле небывалых для этого вида искусства художественных высот. Новый склад лирики XIX века, выражающей непосредственное эмоциональное излияние, интимное настроение момента, мечтательность, идеально воплотился в песне и одночастной фортепианной песне. Именно здесь новаторство романтиков проявилось особенно убедительно, свободно, смело. Романсы Шуберта и Шумана, «Музыкальные моменты» и «Экспромты» Шуберта, «Песни без слов» Мендельсона, ноктюрны и мазурки Шопена, одночастные фортепианные пьесы Листа, циклы миниатюр Шумана и Шопена — все они блестяще характеризуют новое, романтическое мышление в музыке и великолепно отражают индивидуальность их создателей. Творчество в русле сонатно-симфонических классицистских традиций давалось композиторам-романтикам гораздо труднее, редко достигало той художественной убедительности и законченности стиля, которая характеризует их одночастные пьесы. Более того, принципы формообразования, типичные для миниатюры, последовательно проникают в симфонические циклы романтиков, радикально меняя их традиционный облик. Так, например, «Неоконченная симфония» Шуберта выбрала в себя закономерности романсного письма; не случайно она и осталась «неоконченной», то есть

двухчастной. «Фантастическая» Берлиоза воспринимается как гигантски разросшийся цикл лирических миниатюр. Гейне, назвавший Берлиоза «жаворонком величиной с орла», чутко уловил свойственное его музыке противоречие между внешними формами монументальной сонатности и складом мышления композитора, тяготеющим к миниатюре. Шуман, когда обращается к циклической симфонии, в большой мере теряет индивидуальность художника-романтика, столь ярко проявившуюся в его фортепианных пьесах и романсах. Симфоническая поэма, отражающая не только творческий облик самого Листа, но и общий художественный строй середины XIX века, при всем ясно выраженном стремлении сохранить обобщенно-симфонический строй мысли, свойственный Бетховену, отталкивается прежде всего от одной частной конструкции романтиков, от свойственных ей красочно-вариационных свободных приемов формообразования и т. д. и т. п.

В творчестве Бетховена выступает диаметрально противоположная тенденция. Разумеется, многоликость, разнообразие, богатство бетховенских исканий так велико, что в его наследии нетрудно обнаружить и произведения в плане миниатюры. И все же нельзя не видеть, что сочинения подобного рода занимают у Бетховена подчиненное положение, уступая, как правило, по художественной ценности крупномасштабным, сонатным жанрам. Ни по багателям, ни по «Немецким танцам», ни по песням нельзя составить представление о художественной индивидуальности композитора, гениально проявившего себя в области монументальной формы. На цикл Бетховена «К далекой возлюбленной» справедливо указывают как на прообраз будущих романтических циклов. Но как уступает эта музыка по силе вдохновения, по тематической яркости, по мелодическому богатству не только шубертовским и шумановским циклам, но и сонатным произведениям самого Бетховена! Какой изумительной напевностью обладают некоторые его инструментальные темы, особенно в произведениях позднего стиля. Вспомним хотя бы *Andante* из медленной части Девятой симфонии, *Adagio* из Десятого квартета, *Largo* из Седьмой сонаты, *Adagio* из Двадцать девятой сонаты, как и бесконечное множество других. В вокальных же миниатюрах Бетховена такое богатство мелодического вдохновения почти не встречается. Характерно при этом, что в рамках инструментального цикла, как элемент структуры сонатного цикла и его драматургии, Бетховен нередко создавал законченные миниатюры, выдающиеся по своей непосредственной красоте и выразительности. Примеров такого рода миниатюрных композиций, выполняющих роль эпизода в цикле, бесконечное множество среди скерцо и менуэтов бетховенских сонат, симфоний, квартетов.

И тем более в поздний период творчества (а именно его-то и пытаются сблизить с романтическим искусством) Бетховен тяготеет к грандиозным, монументальным полотнам. Правда, в этот период он создал «Багатели» ор. 126, которые своей поэтичностью

и оригинальностью возвышаются над всеми другими произведениями Бетховена в форме одночастной миниатюры. Но нельзя не видеть, что эти миниатюры для Бетховена — явление уникальное, не нашедшее продолжения в его последующем творчестве. Наоборот, все произведения последнего десятилетия в жизни Бетховена — от фортепианных сонат (№ 28, 29, 30, 31, 32) до «Торжественной мессы», от Девятой симфонии до последних квартетов — с максимальной художественной силой утверждают свойственный ему монументально-величественный склад мысли, его тяготение к грандиозным, «космическим» масштабам, выражающим возвышенно-отвлеченную образную сферу.

Сопоставление роли миниатюры в творчестве Бетховена и у романтиков делает особенно очевидным, насколько последним была чужда (или не удалась) сфера отвлеченной философской мысли, в высшей степени характерная для Бетховена в целом, а в особенности для произведений позднего периода.

Вспомним, насколько последовательным было тяготение Бетховена к полифонии на протяжении всего его творческого пути. В поздний же период творчества полифония становится для него важнейшей формой мышления, характерным признаком стиля. В полном согласии с философской направленностью мысли воспринимается и обостренный интерес Бетховена последнего периода к квартету — жанру, который именно в его собственном творчестве сложился как выразитель углубленно интеллектуального начала.

Вдохновенные и упоенные лирическим чувством эпизоды позднего Бетховена, в которых последующие поколения не без основания усматривали прототип романтической лирики, как правило, уравниваются объективными, чаще всего отвлеченно-полифоническими частями. Укажем хотя бы соотношение *Adagio* и полифонического финала в Двадцать девятой сонате, финальной фуги и всего предшествующего материала в Тридцать первой. Свободные кантиленные мелодии медленных частей, часто действительно перекликающиеся с лирической напевностью романтических тем, появляются у позднего Бетховена в окружении абстрактного, сугубо отвлеченного материала. Аскетически суровые, нередко линейные по структуре, лишенные песенно-мелодических мотивов, эти темы, часто в полифоническом преломлении, сдвигают центр художественной тяжести произведения с медленных напевных частей. И уже этим нарушается романтический облик всей музыки. Даже финальные вариации последней фортепианной сонаты, написанные на «Ариетту», которая при поверхностном впечатлении очень напоминает миниатюру романтиков, уводят очень далеко от интимной лирической сферы, соприкасаясь с вечностью, с величественным миром космического.

В музыке же романтиков область отвлеченно философского оказывается в подчинении эмоциональному, лирическому началу. Соответственно, выразительные возможности полифонии значительно уступают гармонической красочности. Контрапунктические

эпизоды в целом редки в произведениях романтиков, а когда встречаются, то имеют совсем иной облик, чем традиционная полифония, с ее характерным духовным строем. Так, в «Шабаше ведьм» из «Фантастической симфонии» Берлиоза, в сонате Листа *h-moll* фугированные приемы являются носителем мефистофельского, зловеще-саркастического образа, а вовсе не той возвышенной созерцательной мысли, которая характеризует полифонию позднего Бетховена и, заметим попутно, Баха или Палестрины.

Нет ничего случайного в том, что ни один из романтиков не продолжил художественную линию, разработанную Бетховеном в его квартетном письме. Берлиозу, Листу, Вагнеру был «противопоказан» сам этот камерный жанр, с его внешней сдержанностью, полным отсутствием «ораторской позы» и эстрадности, одноплановостью тембрового колорита. Но и те композиторы, которые создали прекрасную музыку в рамках квартетного звучания, также не пошли по бетховенскому пути. В квартетах Шуберта, Шумана, Мендельсона эмоциональное и чувственно-красочное восприятие мира господствует над сосредоточенной мыслью. По всему своему облику они ближе к симфоническому и фортепианно-сонатному, чем квартетному письму Бетховена, для которого характерна «оголенная» логика мысли и чистая одухотворенность в ущерб драматизму и непосредственной доступности тематизма.

Есть еще один важный стилистический признак, ясно отделяющий склад бетховенской мысли от романтической, а именно «местный колорит», впервые открытый романтиками и образующий одно из самых ярких завоеваний музыки XIX века.

Эта черта стиля была неведома музыкальному творчеству эпохи классицизма. Разумеется, элементы фольклора всегда широко проникали в профессиональное композиторское творчество Европы. Однако до эпохи романтизма они, как правило, растворялись в универсальных приемах выразительности, подчинялись законам общеевропейского музыкального языка. Даже в тех случаях, когда в опере конкретные сценические образы связывались с внеевропейской культурой и характерным локальным колоритом (например, «янычарские» образы в комических операх XVIII века или так называемые «индийские» у Рамо), сам музыкальный язык не выходил за рамки унифицированного европейского стиля. И только начиная со второго десятилетия XIX века старинный крестьянский фольклор стал последовательно проникать в произведения композиторов-романтиков, причем в такой форме, которая специально подчеркивала и оттеняла свойственные им национально-самобытные черты.

Так, яркое художественное своеобразие веберовского «Волшебного стрелка» в такой же мере, как и со сказочно-фантастическим кругом образов, связано с характерными интонациями немецкого и чешского фольклора. Принципиальная грань между итальянскими операми Россини, относящимися к классицистским традициям, и его «Вильгельмом Теллем» заключается в том, что музыкальная

ткань этой подлинно романтической оперы проникнута колоритом тирольского фольклора. В романсах Шуберта бытовая немецкая песня впервые «очистилась» от наслоений чужеземного итальянского оперного «лака» и засверкала свежими мелодическими оборотами, заимствованными из повседневно звучащих многонациональных песен Вены; этого своеобразия локального колорита миновали даже симфонические мелодии Гайдна. Чем был бы Шопен вне польской народной музыки, Лист вне венгерского «вербункош», Сметана и Дворжак без чешского фольклора, Григ без норвежского? Мы даже оставляем сейчас в стороне русскую музыкальную школу, одну из самых значительных в музыке XIX века, неотделимую от своей национальной специфики. Окрашивая произведения в неповторимо национальный колорит, фольклорные связи утверждали один из самых характерных признаков романтического стиля в музыке.

Бетховен же находится в этом отношении по ту сторону границы. Как и у его предшественников, народное начало в его музыке почти всегда предстает глубоко опосредованным и преобразованным. Иногда в отдельных, в буквальном смысле слова единичных, случаях Бетховен сам указывает, что его музыка «в немецком духе» (*alla tedesca*). Но трудно не заметить, что эти произведения (или, вернее, отдельные части произведений) лишены сколько-нибудь отчетливо ощутимого локального колорита. Фольклорные темы так вплетаются в общую музыкальную ткань, что их национально-самобытные черты подчинены языку профессиональной музыки. Даже в так называемых «русских квартетах», где использованы подлинные народные темы, Бетховен развивает материал таким образом, что национальная специфика фольклора постепенно затушевывается, сливаясь с привычными «оборотами речи» европейского сонатно-инструментального стиля.

Если ладовая самобытность тематизма и оказала влияние на весь строй музыки этих квартетных частей, то влияния эти во всяком случае глубоко переработаны и не ощутимы на слух непосредственно, как это происходит у композиторов романтической или национально-демократических школ XIX века. И дело вовсе не в том, что Бетховен был неспособен ощутить самобытность русских тем. Наоборот, его переложения английских, ирландских, шотландских песен говорят об удивительной чуткости композитора к народному ладовому мышлению. Но в рамках своего художественного стиля, неотделимого от инструментального сонатного мышления, локальный колорит не интересует Бетховена, не затрагивает его художественного сознания. И в этом проявляется еще одна принципиально важная грань, отделяющая его творчество от музыки «романтического века».

Наконец, расхождение между Бетховеном и романтиками проявляется и в отношении художественного принципа, который по традиции начиная со взглядов середины XIX века принято рассматривать как важнейший момент общности между ними. Речь

идет о программности, являющейся краеугольным камнем романтической эстетики в музыке.

Композиторы-романтики упорно называли Бетховена создателем программной музыки, усматривая в нем своего предшественника. Действительно, у Бетховена есть два широко известных произведения, содержание которых композитор сам уточнил при помощи слова. Именно эти произведения — Шестая и Девятая симфонии — были восприняты романтиками как олицетворение их собственного художественного метода, как знамя новой программной музыки «романтического века». Однако если взглянуть на эту проблему беспристрастным взглядом, то нетрудно убедиться в том, что программность Бетховена глубоко отлична от программности романтической школы. И прежде всего потому, что явление, для Бетховена частное и нетипичное, в музыке романтического стиля стало последовательным, существенно важным принципом.

Романтикам XIX века программность была жизненно нужна как фактор, плодотворно содействующий разработке их нового стиля: Действительно, увертюры, симфонии, симфонические поэмы, циклы фортепианных пьес — все программного характера — образуют общепризнанный вклад романтиков в область инструментальной музыки. Однако новым, характерно романтическим здесь является не столько само обращение к внемузыкальным ассоциациям, примерами которого пронизана вся история европейского музыкального творчества, сколько литературный характер этих ассоциаций. Все композиторы-романтики тяготели к современной литературе, так как конкретные образы и общий эмоциональный строй новейшей лирической поэзии, сказочно-фантастического эпоса, психологического романа помогали им освободиться от давления устаревающих классицистских традиций и «нащупать» свои собственные новые формы выражения. Вспомним хотя бы, какую фундаментально важную роль играли для «Фантастической симфонии» Берлиоза образы романа Де-Квинси — Мюссе «Дневник курителя опиума», сцены «Вальпургиевой ночи» — из гётевского «Фауста», рассказа Гюго «Последний день осужденного» и другие. Музыка Шумана была непосредственно вдохновлена произведениями Жан Поля и Гофмана, романсы Шуберта — лирической поэзией Гёте, Шиллера, Мюллера, Гейне и т. д. Воздействие заново «открытого» романтиками Шекспира на новую музыку XIX века трудно переоценить. Оно ощутимо на протяжении всей послебетховенской эпохи, начиная с «Оберона» Вебера, «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, «Ромео и Джульетты» Берлиоза и кончая знаменитой увертюрой Чайковского на тот же сюжет. Ламартин, Гюго и Лист; северные саги поэтов-романтиков и «Кольцо нибелунга» Вагнера; Байрон и «Гарольд в Италии» Берлиоза, «Манфред» Шумана; Скриб и Мейербер; Апель и Вебер и т. д. и т. п. — каждая крупная художественная индивидуальность послебетховенского поколения находила свой новый строй образов под непосредственным воздействием по-

вейшей или открытой современностью литературы. «Обновление музыки через связь с поэзией» — так сформулировал Лист эту важнейшую тенденцию романтической эпохи в музыке.

Бетховен же в целом чужд программности. За исключением Шестой и Девятой симфоний, все остальные инструментальные произведения Бетховена (более 150) являют собой классический вершинный образец музыки так называемого «абсолютного» стиля, подобно квартетам и симфониям зрелого Гайдна и Моцарта. Их интонационный строй и принципы сонатного формообразования обобщают полуторавековой опыт предшествующего развития музыки. Поэтому воздействие его тематизма и сонатного развития мгновенно, общедоступно и не нуждается для полного раскрытия образа во внемузыкальных ассоциациях. Когда же Бетховен обращается к программности, то оказывается, что она совсем иная, чем у композиторов романтической школы.

Так, Девятая симфония, где использован поэтический текст оды «К радости» Шиллера, вовсе не является программной симфонией в собственном смысле слова. Это — уникальное по форме произведение, в котором соединились два самостоятельных жанра. Первый — крупномасштабный симфонический цикл (без финала), который во всех деталях тематизма и формообразования примыкает к типичному для Бетховена «абсолютному» стилю. Второй — хоровая кантата на шиллеровский текст, образующая гигантскую кульминацию всего произведения. Она появляется только после того, как инструментальное сонатное развитие исчерпало себя. Совсем не по такому пути шли композиторы-романтики, для которых бетховенская Девятая служила образцом. У них вокальная музыка со словом, как правило, рассредоточена по всей канве произведения, играя роль конкретизирующей программы. Так строится, например, «Ромео и Джульетта» Берлиоза, своеобразный гибрид оркестровой музыки и театра. И в «Хвалебной» и «Реформационной» симфониях Мендельсона, позднее во Второй, Третьей и Четвертой Малера вокальная музыка со словом лишена той жанровой самостоятельности, которая характеризует бетховенскую оду на текст Шиллера.

«Пасторальная симфония» ближе по внешним формам программности к сонатно-симфоническим произведениям романтиков. И хотя сам Бетховен указывает в партитуре, что эти «воспоминания о сельской жизни» представляют собой «более выражение настроения, чем звуковую живопись», однако конкретные сюжетные ассоциации здесь очень ясны. Правда, они носят не столько живописный, сколько оперно-сценический характер. Но именно в тесной связи с музыкальным театром и проявляется вся неповторимая специфика программности Шестой симфонии.

В отличие от романтиков, Бетховен ориентируется здесь не на совершенно новый для музыки строй художественной мысли, успевший, однако, проявить себя в новейшей литературе. Он опирается в «Пасторальной симфонии» на такую образную систему,

которая (как мы показали выше) уже давно внедрилась в сознание и музыкантов и меломанов.

В результате сами формы музыкального выражения в «Пасторальной симфонии», при всей их самобытности, в большой мере основываются и на давно отстоявшихся интонационных комплексах; возникающие на их фоне новые чисто бетховенские тематические образования не затушевывают их. Возникает определенное впечатление, что в Шестой симфонии Бетховен нарочито преломляет через призму своего нового симфонического стиля образы и формы выражения музыкального театра века Просвещения.

Этим уникальным *opus*'ом Бетховен вообще полностью исчерпал свой интерес к собственно инструментальной программности. На протяжении последующих двадцати (!) лет — и около десяти из них совпадают с периодом позднего стиля — он не создал ни одного произведения с конкретизирующими заголовками и ясными внемузыкальными ассоциациями в манере «Пасторальной симфонии»⁷⁴.

* * *

Таковыми представляются главные, принципиальные моменты расхождения между Бетховеном и композиторами романтической школы. Но как дополнительный ракурс к поставленной здесь проблеме обратим внимание на то, что композиторы конца XIX века и нашей современности «услышали» такие стороны бетховенского искусства, к которым были «глухи» романтики прошлого столетия.

Так, обращение позднего Бетховена к старинным ладам (ор. 132, «Торжественная месса») предвосхищает выход за рамки классической мажоро-минорной тональной системы, который так типичен для музыки нашего времени в целом. Тенденция, свойственная полифоническим произведениям позднего Бетховена, к созданию образа не через интонационную законченность и непосредственную красоту самого тематизма, а через сложное многоступенчатое развитие целого, основывающегося на «абстрактных» темах, также проявилась во многих композиторских школах нашего века, начиная с Регера. Тяготение к линейной фактуре, к полифонизированному развитию перекликается с современными неоклассицистскими формами выражения. Бетховенский квартетный стиль, который не нашел продолжения у западных композиторов-романтиков, своеобразно возродился в наши дни в творчестве Барто-

⁷⁴ В 1809—1810 годах, то есть в период между «Аппassionатой» и первой из поздних сонат, характеризуемый поисками нового пути в области фортепианной музыки, Бетховен написал Двадцать шестую сонату, наделенную программными заголовками («Les Adieux», «L'absence», «La Retour»). Эти заголовки очень мало влияют на строй музыки в целом, на ее тематизм и развитие, заставляя вспомнить тип программности, который встречался в немецкой инструментальной музыке до кристаллизации классицистского сонатно-симфонического стиля, в частности, в ранних квартетах и симфониях Гайдна.

ка, Хиндемита, Шостаковича. И наконец, после полувекового периода, пролегающего между Девятой Бетховена и симфониями Брамса и Чайковского, «вернулся к жизни» монументальный философский симфонизм, который был недостижимым идеалом для композиторов середины и третьей четверти прошлого века. В творчестве выдающихся мастеров XX столетия, в симфонических произведениях Малера и Шостаковича, Стравинского и Прокофьева, Рахманинова и Онеггера живет величественный дух, обобщенная мысль, крупномасштабные концепции, характерные для бетховенского искусства.

Через сто или сто пятьдесят лет будущий критик сумеет более полно охватить всю множественность граней творчества Бетховена и оценить его взаимоотношения с разными художественными течениями последующих эпох. Но и сегодня нам ясно: воздействие Бетховена на музыку не ограничивается связями с романтической школой. Подобно тому как открытый романтиками Шекспир перешагнул далеко за рамки «романтического века», по сей день вдохновляя и оплодотворяя крупные творческие находки в литературе и театре, так и Бетховен, поднятый в свое время на щит композиторами-романтиками, не перестает удивлять каждое новое поколение своей созвучностью передовым идеям и исканиям современности.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕТХОВЕНА ⁷⁵

Симфонические произведения

Симфонии

- Первая C-dur op. 21 (1800)
- Вторая D-dur op. 36 (1802)
- Третья Es-dur «Героическая» op. 55 (1804)
- Четвертая B-dur op. 60 (1806)
- Пятая c-moll op. 67 (1805—1808)
- Шестая F-dur «Пасторальная» op. 68 (1808)
- Седьмая A-dur op. 92 (1812)
- Восьмая F-dur op. 93 (1812)
- Девятая d-moll op. 125 (с хором, 1822—1824)

Увертюры

- «Прометей» из op. 43 (1800)
- «Кориолан» op. 62 (1806)
- «Леонора» № 1 op. 138 (1805)
- «Леонора» № 2 op. 72 (1805)
- «Леонора» № 3 op. 72a (1806)
- «Фиделио» op. 72b (1814)
- «Эгмонт» из op. 84 (1810)
- «Развалины Афин» из op. 113 (1811)
- «Король Стефан» из op. 117 (1811)
- «Имсинная» op. 115 (1814)

⁷⁵ Здесь и всюду списки не претендуют на полный охват творческого наследия композитора, а включают лишь наиболее значительные сочинения.

«Освящение дома» ор. 124 (1822)

Более 40 танцев и маршей для симфонического и духового оркестра

Концерты

Концерты для фортепиано с оркестром

Первый C-dur ор. 15 (1796)

Второй B-dur ор. 19 (1795)

Третий c-moll ор. 37 (1800)

Четвертый C-dur ор. 58 (1805)

Пятый Es-dur ор. 73 (1809)

Фантазия для фортепиано, хора и оркестра ор. 80 (1808)

Концерт для скрипки с оркестром D-dur ор. 61 (1806)

Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром C-dur ор. 56 (1804)

Камерно-инструментальные произведения

Квартеты (струнные)

6 квартетов ор. 18 (1800): первый F-dur; второй G-dur; третий D-dur; четвертый c-moll; пятый A-dur; шестой B-dur

3 квартета ор. 59 (1806—1807): седьмой F-dur; восьмой e-moll; девятый C-dur

Десятый Es-dur «Арфовый» ор. 74 (1809)

Одиннадцатый f-moll «Серьезный» ор. 95 (1810)

Двенадцатый Es-dur ор. 127 (1824)

Тринадцатый B-dur ор. 130 (1825—1826)

Четырнадцатый cis-moll ор. 131 (1826)

Пятнадцатый a-moll ор. 132 (1825)

Шестнадцатый F-dur ор. 135 (1826)

Большая fuga B-dur ор. 133 (1825)

Сонаты для скрипки и фортепиано

3 сонаты ор. 12: первая D-dur; вторая A-dur; третья Es-dur (1799)

Четвертая соната a-moll ор. 23 (1800)

Пятая соната F-dur ор. 24 (опубл. 1801)

3 сонаты ор. 30: шестая A-dur; седьмая c-moll; восьмая G-dur (1802)

Девятая «Крейцера» a-moll ор. 47 (1802—1803)

Десятая G-dur ор. 96 (1812)

Сонаты для виолончели и фортепиано

2 сонаты ор. 5: первая F-dur; вторая g-moll (опубл. 1797)

Третья A-dur ор. 69 (опубл. 1809)

2 сонаты ор. 102: четвертая C-dur; пятая D-dur (1815)

Трио (фортепианные)

3 трио ор. 1: Es-dur; G-dur; c-moll (1795)

2 трио ор. 70: D-dur; Es-dur (1809)

Трио B-dur ор. 97 (1811)

Квинтеты (струнные)

Квинтет Es-dur ор. 4 (1797)

Квинтет C-dur ор. 29 (1801)

Fуга D-dur ор. 137 (1817) и другие камерные ансамбли для разных составов, всего около 60, в том числе септет ор. 20 (1800)

Произведения для фортепиано

Сонаты

- 3 сонаты оп. 2: первая f-moll; вторая A-dur; третья C-dur (опубл. 1796)
Четвертая Es-dur оп. 7 (опубл. 1797)
3 сонаты оп. 10: пятая c-moll; шестая F-dur; седьмая D-dur (опубл. 1798)
Восьмая c-moll «Патетическая» оп. 13 (опубл. 1799)
2 сонаты оп. 14: девятая E-dur; десятая G-dur (предположительно 1795)
Одиннадцатая B-dur оп. 22 (1799—1800)
Двенадцатая As-dur оп. 26 (1799—1800)
2 «Сонаты-фантазии» оп. 27: тринадцатая Es-dur; четырнадцатая cis-moll «Лунная» (1801)
Пятнадцатая D-dur «Пасторальная» оп. 28 (1801)
3 сонаты оп. 31: шестнадцатая G-dur (1802); семнадцатая d-moll (1802); восемнадцатая Es-dur (1804)
2 сонаты оп. 49 (ранние): девятнадцатая g-moll; двадцатая G-dur
Двадцать первая C-dur «Аврора» оп. 53 (1800—1804)
Двадцать вторая F-dur оп. 54 (1803—1804)
Двадцать третья f-moll «Аппассионата» р. 57 (1804—1806).
Двадцать четвертая Fis-dur оп. 78 (1809)
Двадцать пятая G-dur оп. 79 (1810)
Двадцать шестая Es-dur оп. 81a (1809—1810)
Двадцать седьмая e-moll оп. 90 (1814)
Двадцать восьмая A-dur оп. 101 (1815—1816)
Двадцать девятая B-dur «Соната для молоточкового фортепиано» оп. 106 (1817—1819)
Тридцатая E-dur оп. 109 (1820—1821)
Тридцать первая As-dur оп. 110 (1821)
Тридцать вторая c-moll оп. 111 (1822)

Вариации

- Более 20 циклов вариаций для фортепиано, в том числе: 15 вариаций с фугой Es-dur оп. 35 на тему контрданса из балета «Прометей» (1802); 32 вариации на собственную тему c-moll (1806—1807); 33 вариации на вальс Диабелли C-dur оп. 120 (1823)
Около 60 мелких пьес для фортепиано, в том числе: 7 багателей оп. 33 (1782—1802); 11 багателей оп. 119 (опубл. 1821—1828); 6 багателей оп. 126 (1823); рондо «Потерянный грош» G-dur оп. 129 (предположительно 90-е годы XVIII века, опубл. 1828)

Музыка для сцены

- «Фиделио», опера в трех редакциях: оп. 72 (1802), оп. 72a (1806), оп. 72b (1814)
«Творения Прометейя», балет оп. 43 (1800—1801)
«Эгмонт», музыка к драме Гёте оп. 84 (1810) и другие

Хоровые произведения

- Месса C-dur оп. 86 (1807)
«Торжественная месса» D-dur оп. 123 (1823)
«Христос на Масличной горе», оратория оп. 85 (1800)
Несколько каптат и хоров

Вокальная лирика

- Около 150 обработок народных песен (шотландских, ирландских, английских, уэльских, итальянских)
Около 80 песен с сопровождением фортепиано, канонов, арий, ансамблей, в том числе: цикл «К далекой возлюбленной» на тексты Ейтелеса оп. 98 (1816); 6 песен на слова Геллерта оп. 48 (опубл. 1803); песни на тексты Гёте (1808—1810)

Р ОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ

*Общественно-исторические предпосылки романтизма.
Особенности идейного содержания и художественного метода.
Характерные проявления романтизма в музыке*

1

Классицизм, господствовавший в искусстве эпохи Просвещения, в XIX веке уступает место романтизму, под знаменем которого развивается и музыкальное творчество первой половины столетия.

Смена художественных направлений была следствием громадных социальных перемен, которыми отмечена общественная жизнь Европы на рубеже двух веков.

Важнейшей предпосылкой этого явления в искусстве стран Европы послужило движение народных масс, пробужденных Великой французской революцией¹.

Революция, открывшая новую эпоху в истории человечества, привела к огромному подъему духовных сил народов Европы. Борьба за торжество демократических идеалов характеризует европейскую историю рассматриваемого периода.

В неразрывной связи с народно-освободительным движением сложился новый тип художника — передового общественного дея-

¹ «Революции 1648 и 1789 годов не были английской и французской революциями; это были революции европейского масштаба... они провозглашали политический строй нового европейского общества... Эти революции выражали в гораздо большей степени потребности всего тогдашнего мира, чем потребности тех частей мира, где они происходили, т. е. Англии и Франции» (Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 6, с. 115).

теля, который стремился к полному раскрепощению духовных сил человека, к высшим законам справедливости. Не только писатели, как Шелли, Гейне или Гюго, но и музыканты нередко отстаивали свои убеждения, берясь за перо. Высокое интеллектуальное развитие, широкий идейный кругозор, гражданское сознание характеризуют Вебера, Шуберта, Шопена, Берлиоза, Вагнера, Листа и многих других композиторов XIX века².

Вместе с тем определяющим в становлении идеологии художников нового времени явилось глубокое разочарование широких общественных слоев в результатах Великой французской революции. Обнаружилась иллюзорность идеалов эпохи Просвещения. Принципы «свободы, равенства и братства» остались утопической мечтой. Буржуазный строй, сменивший феодально-абсолютистский режим, отличался беспощадными формами эксплуатации народных масс.

«Государство разума потерпело полное крушение». Общественные и государственные учреждения, возникшие после революции, «...оказались злой, вызывающей горькое разочарование, карикатурой на блестящие обещания просветителей»³.

Обманутые в лучших надеждах, не способные примириться с действительностью, художники нового времени выражали свой протест по отношению к новому порядку вещей.

Так возникло и сложилось новое художественное направление — романтизм.

Обличение буржуазной ограниченности, косного мещанства, филистерства составляет основу идейной платформы романтизма. Оно главным образом и определило содержание художественной классики того времени. Но именно в характере критического отношения к капиталистической действительности заложено различие между двумя его основными течениями; оно раскрывается в зависимости от того, интересы каких социальных кругов объективно отражало то или иное искусство.

Художники, связанные с идеологией уходящего класса, сожалеющего о «добром старом времени», в своей ненависти к существующему порядку вещей отворачивались от окружающей действительности. Для романтизма этого рода, получившего название «пассивного», характерна идеализация средневековья, тяготение к мистике, прославление вымышленного мира, далекого от капиталистической цивилизации.

Эти тенденции свойственны и французским романам Шатобриана, и стихам английских поэтов «озерной школы», и немецким новеллам Новалиса и Ваккенродера, и художникам-назарейцам в Германии, и художникам-прерафаэлитам в Англии. Философские и эстетические трактаты «пассивных» романтиков («Гений христи-

² Имя Бетховена не упоминается в этом перечислении, так как бетховенское искусство принадлежит другой эпохе.

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 19, с. 192 и 193.

анства» Шатобриана, «Христианство или Европа» Новалиса, статьи по эстетике Рескина) пропагандировали отрыв искусства от жизни, воспевали мистику.

Другое направление романтизма — «действенное» — отражало разлад с действительностью по-иному. Художники этого склада выражали свое отношение к современности в форме страстного протеста. Бунтарство против новой общественной обстановки, отстаивание идеалов справедливости и свободы, поднятых эпохой Французской революции, — этот мотив в разнообразном преломлении господствует в новую эпоху в большинстве стран Европы. Он пронизывает творчество Байрона, Гюго, Шелли, Гейне, Шумана, Берлиоза, Вагнера и многих других писателей и композиторов послереволюционного поколения.

Романтизм в искусстве в целом — явление сложное и неоднородное. Каждое из двух основных течений, о которых говорилось выше, имело свои разновидности и нюансы. В каждой национальной культуре, в зависимости от общественно-политического развития страны, ее истории, психологического склада народа, художественных традиций, стилистические черты романтизма принимали своеобразные формы. Отсюда множество его характерных национальных ответвлений. И даже в творчестве отдельных художников-романтиков иногда скрещивались, переплетались разные, подчас противоречивые течения романтизма.

Проявления романтизма в литературе, изобразительных искусствах, театре и музыке существенно различались. И тем не менее в развитии разных искусств XIX столетия есть множество важнейших точек соприкосновения. Без понимания их особенностей трудно постичь природу новых путей и в музыкальном творчестве «романтического века».

Прежде всего романтизм обогатил искусство множеством новых тем, неизвестных в художественном творчестве предшествующих веков или ранее затронутых со значительно меньшей идейной и эмоциональной глубиной.

Освобождение личности от психологии феодального общества привело к утверждению высокой ценности духовного мира человека. Глубина и многообразие душевных переживаний вызывают огромный интерес художников. Тонкая разработанность лирико-психологических образов — одно из ведущих достижений искусства XIX столетия. Правдиво отражая сложную внутреннюю жизнь людей, романтизм открыл в искусстве новую сферу чувств.

Даже в изображении объективного внешнего мира художники отталкивались от личного восприятия. Выше говорилось о том, что гуманизм и боевой пыл в защите своих взглядов определяли их место в социальных движениях эпохи. И в то же время художественные произведения романтиков, в том числе и такие, в которых затрагиваются общественные проблемы, часто носят характер интимного излияния. Показательно название одного из наиболее вы-

дающихся и значительных литературных трудов той эпохи — «Исповедь сына века» (Мюссе). Не случайно лирическая поэзия заняла ведущее положение в творчестве писателей XIX столетия. Расцвет лирических жанров, расширение тематического диапазона лирики необычайно характерны для искусства того периода.

И в музыкальном творчестве господствующее значение приобретает тема «лирической исповеди», в особенности любовная лирика, с наибольшей полнотой раскрывающая внутренний мир «героя». Эта тема проходит красной нитью через все искусство романтизма, начиная с камерных романсов Шуберта и кончая монументальными симфониями Берлиоза, грандиозными музыкальными драмами Вагнера. Ни один из композиторов-классицистов не создал в музыке столь разнообразные и тонко очерченные картины природы, столь убедительно разработанные образы томления и мечты, страдания и душевного порыва, как романтики. Ни у одного из них мы не встречаем интимных страничек дневника, в высшей степени характерных для композиторов XIX века.

Трагический конфликт между героем и окружающей его средой — тема, господствующая в литературе романтизма. Мотив одиночества пронизывает собой творчество многих писателей той эпохи — от Байрона до Гейне, от Стендаля до Шамиссо... И для музыкального искусства образы разлада с действительностью становятся в высшей степени характерным началом, преломляясь в нем и как мотив тоски о недостигаемо прекрасном мире, и как восхищение художника стихийной жизнью природы. Эта тема разлада порождает и горькую иронию над несовершенством реального мира, и мечты, и тон страстного протеста.

По-новому звучит в творчестве романтиков героико-революционная тема, которая была одной из главных в музыкальном творчестве «глюк-бетховенской эпохи». Преломляясь через личное настроение художника, она приобретает характерный патетический облик. Вместе с тем, в отличие от классицистских традиций, тема героики у романтиков трактована не в универсальном, а в подчеркнуто патриотическом национальном преломлении.

Здесь мы затрагиваем еще одну принципиально важную особенность художественного творчества «романтического века» в целом.

Общей тенденцией романтического искусства становится и повышенный интерес к отечественной культуре. Он был вызван к жизни обостренным национальным самосознанием, которое принесли с собой национально-освободительные войны против наполеоновского нашествия. Разнообразные проявления народно-национальных традиций привлекают художников нового времени. К началу XIX века появляются фундаментальные исследования фольклора, истории, древней литературы. Воскрешаются преданные забвению средневековые легенды, готическое искусство, культура Возрождения. Властителями дум нового поколения становятся Данте, Шекспир, Сервантес... История оживает в романах и

поэмах, в образах драматического и музыкального театра (Вальтер Скотт, Гюго, Дюма, Вагнер, Мейербер). Глубокое изучение и освоение национального фольклора расширило круг художественных образов, пополнив искусство малоизвестными до того темами из сферы героического эпоса, старинных легенд, образов сказочной фантастики, языческой поэзии, природы.

Вместе с тем, пробуждается острый интерес к своеобразию жизни, быта, искусства народов других стран.

Достаточно сравнить, например, мольеровского Дон-Жуана, которого автор-француз представил как вельможу при дворе Людовика XIV и француза чистой воды, с байроновским Дон-Жуаном. Драматург-классицист игнорирует испанское происхождение своего героя, а у поэта-романтика он живой ибериец, действующий в конкретной обстановке Испании, Малой Азии, Кавказа. Так, если в распространённых в XVIII веке экзотических операх (например, «Галантная Индия» Рамо или «Похищение из сераля» Моцарта) турки, персы, американские туземцы или «индейцы» выступали по существу как цивилизованные парижане или венцы того же XVIII века, то уже Вебер в восточных сценах «Оберона» для изображения гаремных стражей использует подлинный восточный напев, а его «Прециоза» насыщена испанскими народными мотивами.

Для музыкального искусства новой эпохи интерес к национальной культуре повлек за собой последствия громадного значения.

XIX век характерен расцветом национальных музыкальных школ, опирающихся на традиции народного искусства. Это относится не только к тем странам, которые уже в предшествующие два столетия давали композиторов мирового значения (такие, как Италия, Франция, Австрия, Германия). Ряд национальных культур (Россия, Польша, Чехия, Норвегия и другие), остававшихся до этой поры в тени, выступили на мировую арену со своими самостоятельными национальными школами, многие из которых стали играть важнейшую, а иногда и ведущую роль в развитии общеевропейской музыки.

Разумеется, и в «предромантическую эпоху» итальянская, французская, немецкая музыка отличались друг от друга особенностями, исходящими из их национального склада. Однако над этим национальным началом явно преобладали тенденции к известному универсализму музыкального языка⁴. В новое же время опора на местное, «локальное», национальное стано-

⁴ Так, например, в эпоху Возрождения развитие профессиональной музыки всей Западной Европы подчинялось франко-фламандским традициям. В XVII и отчасти XVIII столетиях повсеместно господствовал мелодический стиль итальянской оперы. Первоначально сложившись в Италии как выражение национальной культуры, он впоследствии стал носителем общеевропейской придворной эстетики, с которой национальные художники в разных странах вели борьбу, и т. п.

вится определяющим моментом музыкального искусства. Общевропейские достижения отныне состоят из вклада множества ясно выраженных национальных школ.

Как следствие нового идейного содержания искусства появились и новые выразительные приемы, свойственные всем многообразным ответвлениям романтизма. Эта общность позволяет говорить о единстве художественного метода романтизма в целом, который в равной мере отличает его как от классицизма эпохи Просвещения, так и от критического реализма XIX столетия. Он одинаково характерен и для драм Гюго, и для поэзии Байрона, и для симфонических поэм Листа.

Можно сказать, что главная черта этого метода заключается в повышенной эмоциональной выразительности. Художник-романтик передавал в своем искусстве живое кипение страстей, которое не укладывалось в привычные схемы просветительской эстетики. Первенство чувства над разумом — аксиома теории романтизма. В степени взволнованности, страстности, красочности художественных произведений XIX века прежде всего проявляется своеобразие романтической экспрессии. Не случайно музыка, выразительная специфика которой наиболее полно соответствовала романтическому строю чувств, была объявлена романтиками идеальным видом искусства.

Столь же важной чертой романтического метода является фантастический вымысел. Воображаемый мир как бы возвышает художника над неприглядной действительностью. По определению Белинского, сферой романтизма служила та «почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией».

Этой глубокой потребности художников-романтиков великолепно отвечала новая сказочно-пантеистическая сфера образов, заимствованная из фольклора, из старинных средневековых легенд. Для музыкального творчества XIX века она имела, как мы увидим в дальнейшем, первостепенное значение.

К новым завоеваниям романтического искусства, значительно обогатившим художественную выразительность по сравнению с классицистским этапом, относится показ явлений в их противоречии и диалектическом единстве. Преодолевая присущие классицизму условные разграничения между областью возвышенного и бытового, художники XIX века намеренно сталкивали жизненные коллизии, подчеркивая при этом не только их контрастность, но и внутреннюю связь. Подобный принцип «драматургии антитез» лежит в основе многих произведений того периода. Он характерен для романтического театра Гюго, для опер Мейербера, инструментальных циклов Шумана, Берлиоза. Не случайно именно «романтический век» заново открыл реалистическую драматургию Шекспира, со всей ее широкой жизненной контрастностью. Мы увидим в дальнейшем, какую важную оплодотворяющую роль

сыграло творчество Шекспира в формировании новой романтической музыки.

К характерным чертам метода нового искусства XIX века следует отнести также тяготение к образной конкретности, которая подчеркивается обрисовкой характерных подробностей. Детализация — типичное явление в искусстве нового времени, даже для творчества тех деятелей, которые не были романтиками. В музыке эта тенденция проявляется в стремлении к максимальному уточнению образа, к значительной дифференцированности музыкального языка по сравнению с искусством классицизма.

Новым идеям и образам романтического искусства не могли соответствовать художественные средства, сложившиеся на основе эстетики классицизма, свойственной эпохе Просвещения. В своих теоретических трудах (см., например, предисловие Гюго к драме «Кромвель», 1827) романтики, отстаивая неограниченную свободу творчества, объявили беспощадную борьбу рационалистическим канонам классицизма. Каждую область искусства они обогатили жанрами, формами и выразительными приемами, отвечающими новому содержанию их творчества.

Проследим, как выразился этот процесс обновления в рамках музыкального искусства.

2

Характерные пути музыки в «романтическую эпоху» проявляются особенно рельефно при сравнении ее с литературой.

С одной стороны, почти в каждой сфере музыкального творчества XIX века вырисовываются глубокие связи с литературой. Так, например, развитие немецкого и австрийского романса немыслимо вне поэзии Шиллера, Гейне, Гёте и других современных им поэтов. Новый программный симфонизм не мог сложиться в отрыве от творчества Гюго, Мюссе, Ламартина, Байрона. Романтический музыкальный театр также многим обязан новой драматургии и литературе XIX века. Вне Гюго, Скриба, Мериме, вне легендарных саг и народных сказок, открытых немецкими романтиками, не сформировалось бы и оперное творчество Вебера, Мейербера, Вагнера, Верди... Более того, часто именно через аналогии с новейшей литературой особенно рельефно воспринимается новаторская сущность связанных с ней музыкальных произведений.

С другой стороны, при всех бесспорно важных точках соприкосновения между музыкальными и литературными произведениями XIX века, романтизм в музыке проявился во многих отношениях иначе, чем в литературе.

Прежде всего, в музыке нельзя найти того размежевания на «пассивный» и «действенный» романтизм, которое столь отчетливо видно в литературном творчестве соответствующего периода. Даже

тогда, когда композиторы опирались на литературные произведения мистического характера, их музыка в большинстве случаев оказывалась свободной от подобных черт.

Так, например, «Фантастическая симфония» Берлиоза в большой мере связана с образами одного из идеалистических произведений Шатобриана. И тем не менее этой полнокровной музыке чужды мистические элементы ее литературного прообраза. «Волшебный стрелок» Вебера по своему демократическому духу и реалистическим чертам значительно отличается от пронизанной мистической идеей новеллы романтического писателя Апеля, которая послужила источником для либретто. Подобные примеры можно было бы умножить⁵.

Другое яркое отличие музыки от литературы заключается в том, что мотив социального протеста, определивший собой господствующие литературные течения «послереволюционного века», в музыке почти нигде не выражен открыто. В соответствии с давно сложившимися специфическими законами музыкальной выразительности, он преломляется, как правило, в символическом плане — через новое эмоциональное качество музыки, через особый круг образов, олицетворяющий определенную идею в своеобразно замаскированной форме⁶. Характерно в этом плане сопоставление двух величайших «саг» XIX века — «Человеческой комедии» Бальзака и «Кольца нибелунга» Вагнера. На первый взгляд кажется, что ничто не связывает романтическую поэмность оперы с реалистическим, социально направленным литературным «циклом». А между тем содержание обоих произведений в широком смысле — общее. Но если антикапиталистическая идея, лежащая в их основе, у Бальзака воплотилась в конкретные, отмеченные предельным жизненным правдоподобием картины нравов современного французского буржуазного общества, то в произведении Вагнера она выражена при помощи завуалированных, отвлеченно

⁵ Эта постановка вопроса относится только к музыкальному творчеству, а не к литературным трудам о музыке, где влияния идеалистической философии ощутимы и подчас значительны. Однако было бы ошибкой отождествлять или безоговорочно сближать содержание музыкальных произведений с эстетическими концепциями романтиков. История искусства вообще, и музыки в частности, полна примеров резкого несоответствия между объективным идейным смыслом определенных художественных явлений и их философской трактовкой современниками.

⁶ Известное исключение составляют оперы на патриотические сюжеты, например «Вильгельм Телль» Россини. Однако и в этом случае сюжет переносится в обстановку, нарочито отдаленную от современной реальности. Кроме того — и это принципиально важно, — в самой музыке носителем патриотической идеи оказывается не героика в прямолинейном, непосредственном смысле, а ее символы. Так, момент торжественной клятвы народа музыкально выражен через ритм мазурки. Патриотическое начало оперы в целом отождествляется с песней рыбака, с народными хорами охотников и т. п., в духе «лесной романтики» веберовского «Волшебного стрелка» — оперы, которая, при всем своем законченным сказочном облике, на самом деле также олицетворяет идею «войны и мира».

легендарных пантеистических образов. Совершенно так же бальзаковская тема «утраченных иллюзий», определившая облик «Фантастической симфонии» Берлиоза, выражена в этом произведении отнюдь не непосредственно, а через символику образов любви, давно ставших традиционными в музыкальном искусстве. И в шубертовском «Зимнем пути» образ юноши, отвергнутого богатой невестой и бредущего в полном одиночестве на фоне скованной зимним оцепенением природы, олицетворяет типичный социальный мотив современности — страдания художника, задыхающегося в «проклятом мире торгашей» (Гейне).

Со спецификой музыкального мышления связана еще одна черта, отличающая путь развития музыкального творчества «романтического века» от литературы, — а именно то, что в музыке послебетховенской эпохи романтический стиль господствовал по существу безраздельно. Ведь если в литературе одновременно с романтическим складывался и стиль критического реализма (вспомним, что Гюго и Бальзак творили одновременно, что «Исповедь сына века» Мюссе почти совпадает по времени со сказками Андерсена), то в музыке Западной Европы первой половины века трудно обнаружить хотя бы одно сколько-нибудь значительное новое течение, противопоставляющее себя романтической эстетике. Это можно в известной мере объяснить той спецификой ее выразительности, которая заставила теоретиков романтической эстетики единодушно провозгласить музыку идеальным видом романтического искусства.

Музыка как выразитель эмоционального начала не имеет себе равных среди всех видов искусства. Она отражает действительность не через ее конкретное и сюжетное воспроизведение, а через менее определенный, неуловимый мир чувств. «Музыка начинается там, где кончается слово», — сказал Гейне. С того момента как музыка оформилась в самостоятельное искусство со своими собственными эстетическими закономерностями, конкретная изобразительность или сюжетность (не следует смешивать эти понятия с программностью) появлялись в ней только как исключительное, а отнюдь не характерное начало.

Разумеется, музыка разных стилей отражает и меняющуюся действительность и меняющийся внутренний мир человека. «Пробежавшись по векам», можно без труда распознать глубокую зависимость образной сферы музыки от господствующих идей эпохи. Так, например, в эпоху безоговорочного господства католицизма сформировалось хоровое полифоническое искусство, идеально выражающее идею «человек и вселенная», тяготеющую к отвлеченному возвышенному созерцанию. В эпоху великих гражданских столкновений в искусстве ее величайших представителей (Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена) преломились героико-драматические мотивы. В музыке экспрессионистов, сложившейся в годы страшных социальных потрясений, звучат мотивы бредового ужаса, кошмарного гротеска. В «век романтизма» композиторы сосредото-

точили свое внимание на проблемах внутреннего мира «героя», и т. д. и т. п. И все же, при всех громадных возможностях отразить многообразные стороны действительности, музыка неизменно опирается на эмоциональное начало, то есть на то начало, которое, как говорилось выше, было краеугольным камнем романтического художественного метода в целом.

Особые пути музыки в «романтическую эпоху» в большой мере были определены и крупными изменениями, произошедшими в самих сферах ее бытования и развития.

Новая общественная атмосфера послереволюционной Западной Европы вызывала к жизни новые формы общественной деятельности. Именно в те годы небывалое дотоле распространение получает публицистика и печатная литература, наблюдается расцвет городских театров, народных художественных организаций. В тесной связи с этим явлением находят и новые центры развития музыкального профессионализма, и иные, по сравнению с прошлым, типичные формы музицирования. Все это в значительной степени видоизменило сам художественный облик музыкального творчества нового времени.

Чрезвычайно большое воздействие на формирование профессионального музыкального творчества стала оказывать культура города. Никогда прежде роль ее демократических традиций не была столь значительна в процессе обновления музыкальных средств выразительности, как в «век романтизма».

Вплоть до Французской революции главными центрами музыкального профессионализма были церковь и придворная среда. Даже оперное искусство, в огромной степени ориентирующееся на широкую театральную публику, в XVIII веке все еще широко пользовалось поддержкой аристократических кругов. От Палестрины до Гайдна каждый выдающийся композитор Западной Европы был зависим либо от церкви, либо от придворной среды. Но в послереволюционную эпоху определяющую роль в личной судьбе композиторов стала играть широкая городская среда. Это обстоятельство имело одновременно как положительное, так и отрицательное следствие для развития музыкального искусства XIX века.

С одной стороны, в предельно заостренной форме проявился антагонизм между композиторами-романтиками, ищущими в искусстве новые пути, и буржуазной аудиторией, обывательские, консервативные вкусы которой определяли отныне судьбу передового художника. Театры легкого жанра, развлекательная концертная эстрада, сентиментальные мещанские романсы заполнили собой художественную жизнь буржуазной Европы, в то время как выдающиеся художники-новаторы были обречены на одиночество и нужду.

Почти каждый крупный западноевропейский композитор XIX века завоевал право на свое новое искусство в тяжелой материальной и моральной борьбе с обществом мещан, банкиров, торгашей.

Так, Шуберт почти всю жизнь прожил в неизвестности и умер в глубокой нужде. Берлиоз, спасавшийся от голодного существования ненавистной ему деятельностью музыкального критика, умер, не оцененный и не понятый у себя на родине. Жизнь Вагнера была непрерывной мучительной борьбой за осуществление своих идеалов.

Но, с другой стороны, городская демократическая среда создала свои новые виды искусства, новые жанры, которым было суждено играть первостепенную роль в творчестве послебетховенской эпохи.

Ведущим жанром романтической музыки, связанным с бытовыми традициями, стала песня (романс). Ни в эпоху средневековья и Возрождения, ни в «предклассицистском» XVII столетии, ни в музыкальном творчестве классицизма песня не играла первостепенной роли в профессиональной музыке, не типизировала художественные принципы своего стиля. В XIX столетии, в особенности в Австрии и Германии, и именно в городской домашней среде, из бытовой песни сформировался романс, который по своему художественному значению не только занял место в одном ряду с симфонией или оперой, но в огромной степени повлиял на дальнейшее развитие этих старинных жанров.

Наряду с романсом расцвела и камерная фортепианная миниатюра, также выросшая из бытового музицирования, интимной импровизации. Из подчиненного вида искусства она превратилась в одну из ведущих областей музыкального творчества нового времени. Именно в этой сфере (романс с фортепианным сопровождением и одночастная фортепианная пьеса) раньше и ярче, чем в других, воплотилась лирико-психологическая стихия романтизма.

С городским музыкальным бытом непосредственно связан и расцвет инструментальной танцевальной миниатюры. Опоэтизированный городской танец становится одним из важнейших музыкальных жанров XIX века. Разумеется, и в творчестве венских классиков ощутимо влияние танца. Однако в сонатно-симфоническом тематизме эти влияния преломлялись в глубоко опосредствованной форме; иногда они были трудно распознаваемы. Менуэт — самый характерный танец эпохи Просвещения — не фигурировал у классицистов как самостоятельное произведение. Он появлялся в роли сугубо подчиненного эпизода симфонического цикла как своеобразная интерлюдия перед финалом⁷. Теперь же бытовой танец не только становится самостоятельным жанром, но сильнеешим образом влияет на стиль камерной романтической миниатюры

⁷ Отдельные миниатюры — танцы, песни, инструментальные пьесы — встречались, разумеется, и у венских классиков. Но как для музыкального искусства той эпохи в целом, так и для творческого стиля выдающихся композиторов их роль была сугубо второстепенной, по существу незаметной. Дают ли, например, «Немецкие танцы» Бетховена хотя бы приблизительное представление о творческом стиле гениального симфониста? Можно ли поставить песни Гайдна в одном ряду с его симфониями? Между тем весь Шуберт уже заключен в его романах, Шопен — в его прелюдиях или ноктюрнах, Мендельсон — в «Песнях без слов».

в целом. Вальсы Шуберта, мазурка и вальсы Шопена — высшие проявления новой романтической тенденции к поэтизации городского музыкального быта.

Новым формам музыкальной жизни, характерным именно для буржуазного общества, обязан и расцвет виртуозного инструментального исполнительства. Концертная эстрада приобрела в XIX веке небывалое прежде значение. По своей популярности среди широкой публики и по вниманию, которое ей уделяли профессиональные круги, она стала выдерживать сравнение с музыкальным театром.

Связанная теперь с буржуазным предпринимательством, концертная деятельность неизбежно приобрела и отрицательные черты. Духовная ограниченность капиталистической культуры оставила на ней глубокий отпечаток. На концертной эстраде утвердился новый тип виртуоза-инструменталиста, который отличался от исполнителей предшествующей эпохи уже тем, что не был ни композитором, ни разносторонне образованным музыкантом. В исполнительстве расцвели «показное», бравурное направление, погоня за виртуозными эффектами, за легковесным развлекательством. Выдающиеся композиторы «романтического века» вели с этими явлениями непримиримую борьбу.

И вместе с тем именно расцвету эстрадной культуры мы обязаны тем могучим развитием инструментального исполнительства, вне которого немислимо появление таких выдающихся и даже великих виртуозов, как Паганини, Шопен, Лист. Концертная эстрада XIX века подняла на небывало высокий уровень технику исполнения, виртуозность, красочность. Раздвинулись границы выразительности отдельных инструментов. — Ведущее место в этом процессе постепенно заняла фортепианная музыка, сыгравшая важнейшую роль в создании романтического музыкального стиля.

С новыми требованиями красочности, виртуозности, технического совершенства, привитыми культурой эстрады, связано и новое обогащенное звучание симфонического оркестра в XIX веке, и высочайший уровень дирижерского мастерства, достигнутый такими выдающимися музыкантами, как Берлиоз и Вагнер.

И в судьбе музыкального театра наметились крупные перемены. Характерной чертой нового оперного искусства XIX века является постепенное исчезновение такого комедийного театра, который играл бы роль одного из ведущих жанров современного искусства, подобно комической опере XVIII столетия. С одной стороны, в новом веке комический оперный жанр последовательно «лиризуется»; именно в этой его разновидности и разрабатываются новые выразительные сферы. (Вспомним, что и «Волшебный стрелок» Вебера и «Кармен» Бизе по своим жанровым признакам — комические оперы.) С другой стороны, собственно комедийный музыкальный театр перерождается в оперетту. Последняя же, в отличие от комической оперы эпохи Просвещения, не отражает важнейшие эстетические течения своего времени, не влияет на развитие серьезной

оперной или симфонической школы⁸. Даже в своих лучших социально-обличительных образцах она продолжает оставаться в основном искусством развлекательным и не соприкасается с эстетическими и творческими проблемами, поднятыми в искусстве ведущих художников «романтического века». Крупные художники-романтики не нисходят до творчества в комедийном театре⁹. Характерно, что «Севильский цирюльник» Россини — быть может, высшее достижение первой половины века в этой области — почти всецело примыкает к стилю классицистской *buffa*, от которой в свой более поздний, романтический, период Россини полностью отошел. Ни один из западных композиторов первой половины века¹⁰ не создал произведений комедийного плана, которые могли бы по своему художественному значению занять место в одном ряду с романтической большой оперой или с симфонической и фортепианной литературой.

Таким образом, разрыв между музыкой «серьезного» и «легкого» жанров, неведомый в творчестве композиторов XVIII века, — характернейшая черта нового времени. Легкий жанр вытесняется из сферы интересов западноевропейских романтиков и постепенно превращается во «второстепенный» вид искусства.

Но зато, опираясь на передовые городские круги — на новую просвещенную публику, появившуюся вследствие крупных социальных преобразований революционного и послереволюционного периода, на широкие интеллигентские слои, композиторы-романтики создали в музыкальном театре новые жанры и школы, не имевшие precedентов в эпоху Просвещения. Новый тип «гражданской» оперы, сложившийся под воздействием народно-освободительных идей («Вильгельм Телль» Россини, «Гугеноты» Мейербера, «Дон Карлос» Верди, «Риенци» Вагнера), народно-сказочная опера, особенно характерная для Германии и возникавшая в теснейшей связи с национальным фольклором, национальной поэзией («Волшебный стрелок» Вебера, «Летучий голландец» Вагнера), героико-романтическая опера, преломившая гражданские и философско-этические идеи сквозь призму национального эпоса («Эврианта» Вебера, «Геншевева» Шумана, «Кольцо нибелунга» Вагнера), — все эти новые оперные школы, немислимые в искусстве предшествующей эпохи, отражали характерные идейные течения передовых городских слоев нового времени.

⁸ Сравним значение комических опер в Италии, Франции и Германии XVIII века, принадлежащих перу Моцарта, Гайдна, Гретри, Чимарозы и других, со значением оперетты Штрауса и Оффенбаха, представлявших комический музыкальный театр XIX столетия.

⁹ Несколько иная картина в оперном искусстве новых национально-демократических школ, где продолжают рождаться шедевры в комедийных жанрах (например, «Проданная невеста» Сметаны, «Зачарованный замок» Монюшко).

¹⁰ Во второй половине века появляются уникальные образцы собственно комической оперы, обладающей подлинно высокими художественными достоинствами: «Мейстерзингеры» Вагнера, «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза, «Фальстаф» Верди.

Разумеется, музыкальный романтизм имел множество разнообразных ответвлений, связанных и с разными национальными культурами, и с разными общественными движениями.

Так, например, значительно отличаются интимный, лирический стиль немецких романтиков и «ораторский» гражданский пафос, характерный для творчества французских композиторов. Музыкальные произведения, возникшие на волне народно-национальной освободительной борьбы первой четверти века (Вебер, Шуберт, ранний Россини), имеют отличительные черты, которых нет у композиторов-романтиков Германии и Франции середины столетия. Творчество последних характеризуется большей интеллектуальностью, сложностью и, быть может, менее непосредственной доступностью (имеются в виду Вагнер, Лист, Берлиоз, отчасти Шуман, Брамс).

В свою очередь представители новых национально-демократических школ, возникших в середине века на основе широкого народно-освободительного движения (Шопен, Моңюшко, Сметана, Дворжак, Григ), так же как и представители итальянской оперной школы, тесно связанной с движением Рисорджименто (Верди, Беллини), во многом отличаются от современников в Германии, Австрии или Франции, в частности тенденцией к сохранению классицистских традиций.

И тем не менее все эти разные национальные ответвления и школы отмечены некоторыми общими художественными принципами, которые позволяют говорить о едином романтическом стиле в музыке.

3

Музыкальное творчество послебетховенского XIX века характеризуется последовательно новым кругом типичных образов, со своими новыми выразительными средствами и принципами формообразования. С этим новаторством связан тот расцвет программной музыки и в узком и в широком смысле слова, которым музыкальное творчество романтизма так ясно отличается от искусства венских классиков.

Под программной в широком смысле мы понимаем всякую музыку, которая для полного раскрытия своего образного содержания нуждается в содействии таких немзыкальных элементов, как слово, сценическое действие, танец, литературный заголовок. Подобная разновидность программности встречается в музыкальном искусстве на протяжении всей известной нам истории и значительно чаще, чем музыка «абсолютная».

В узком смысле слова программность в музыке означает то понятие, которое вложили в этот созданный ими термин романтики XIX столетия. Воспитанные на классицистской сонате-симфонии, олицетворявшей идеальный вид «чистого», или «абсолютного»,

инструментального искусства, лишенного конкретных внемузыкальных ассоциаций, композиторы-романтики сознательно противопоставили ей свою новую разновидность инструментальной музыки, неразрывно связанную с определенными литературными образами, а иногда и прямыми сюжетными реминисценциями.

Почему же программность была столь важным и даже жизненно необходимым элементом нового, романтического музыкального искусства?

Независимо от того, как обосновали это в своих трудах теории музыкального романтизма (нередко идеалистически), программность была объективно необходима вследствие новизны и сложности романтических образов. Литературные связи, с одной стороны, помогали композиторам находить средства более определенного и точного художественного изображения, а с другой — содействовали восприятию слушателя, как бы являясь для него путеводной нитью.

Непосредственная сила воздействия классицистской сонаты-симфонии была обусловлена тем, что как ее тематизм, так и принципы формообразования обобщали музыкальный опыт предшествующего полуторавекового периода, и для культурного слушателя ее темы уже сами по себе несли ясные эмоциональные ассоциации и не нуждались в помощи внемузыкальных элементов. Новое же романтическое искусство только прокладывало свои пути, только «нащупывало» и находило типичные образы и интонации своей эпохи. И в этом процессе программа, то есть ясно выраженная словами система образов, связывавшаяся с данным произведением, была жизненно необходима.

И в самом деле, освобождение музыкального языка от традиций классицизма, разработка новых романтических выразительных средств достигались главным образом в связи с литературными программными ассоциациями.

Очень значительная роль в этом процессе принадлежит тем жанрам, которые можно назвать программными в широком смысле слова, то есть романсу и опере. Заметим попутно, что и в классицистскую и в предклассицистскую эпоху сходным синтетическим музыкально-поэтическим и музыкально-драматическим жанрам принадлежит первое место в разработке ведущих образов своего стиля.

Наличие поэтического текста в романсе, слова и сценического действия в опере в огромной степени содействовало созданию доходчивых музыкальных образов и их непосредственному восприятию у широкой (не профессиональной) аудитории.

Так, например, у Шуберта — первого венского романтика, оказавшего своим творчеством такое мощное влияние на музыкальный язык всей романтической эпохи, — и строй мелодии, и гармонический язык, и фортепианный стиль сложились в результате стремлений воплотить с максимальной точностью и выразительностью образы поэтического текста. Во всех других областях твор-

чества Шуберта, которые не были связаны с определенной поэтической программой, новый музыкально-романтический стиль сформировался значительно позднее, чем в романсах.

Другой пример — «Волшебный стрелок» Вебера. Эта первая национально-романтическая опера не только Германии, но всей Западной Европы открыла новую музыкально-выразительную сферу через неразрывную и максимально конкретную связь с романтическими чертами сюжета и сценического действия.

Сошлемся, наконец, на «Фантастическую симфонию» Берлиоза, наметившую новое направление в симфонической музыке XIX века. Она была создана на основе подробно разработанного литературного сценария, опирающегося на в высшей степени конкретные поэтические образы, на определенную сюжетную канву.

Подобная закономерность прослеживается на протяжении всего XIX века.

В инструментальной музыке, по отношению к которой и возникло само понятие программности, встречаются разные формы преломления программного принципа.

Романтики сохраняют во многих своих произведениях ту характерную разновидность программности, которая связывается с «Пасторальной симфонией» Бетховена. Она типична для ряда циклических симфоний XIX века. «Итальянская» и «Шотландская» симфонии Мендельсона, «Весенняя» и «Рейнская» Шумана не порывают в целом со структурой классицистского цикла и с формой сонатного *allegro*. Только общее настроение либо всего произведения, либо отдельных его частей (например, в «Рейнской симфонии» Шумана) конкретизируется автором при помощи объявленной программы.

Развитие классицистского принципа программности наблюдается в жанре концертной увертюры, широко культивируемом в романтической музыке (у Шуберта, Мендельсона, Берлиоза). Романтики следуют традициям классицистской, и прежде всего бетховенской, увертюры, ведущей начало от увертюры к «Альцесте» и «Ифигении в Авлиде» Глюка. Здесь господствует обобщенная программность, не вступающая в противоречие с сонатной формой. Однако рельефная выразительность тематизма увертюры вызывает конкретные эмоциональные и драматические ассоциации, на которые указывает и сам автор в своем заглавии (например, «Фингалова пещера», «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Манфред» Шумана, «Римский карнавал» Берлиоза). И по своему мелодическому содержанию, и по структуре, и по тембровой, гармонической характеристике этот тематизм резко отличается от тематизма классицистских симфонических жанров.

Новые виды романтической инструментальной музыки, не связанные непосредственно с классицистской сонатностью — фортепианная миниатюра, программная симфония и симфоническая поэма, — осуществляли принцип программности по-разному.

Яркая программность, но уже не на драматической сонатной основе, а на основе лирической камерной миниатюры, встречается в фортепианной музыке романтиков, в частности у Шумана и Листа (например, «Крейслериана», «Карнавал», «Фантастические пьесы» Шумана, «Обручение», «Сонет Петрарки», «На берегу ручья» Листа). Поэтический заголовок вводил слушателя в мир образов нового произведения, предохранял от искаженного восприятия авторской мысли, но ни живописных элементов, ни сюжетной конкретизации в программных произведениях этого типа обычно не встречается.

Музыкальный язык этих фортепианных камерных пьес, как правило, отличается ярким новаторством.

В программном симфонизме Берлиоза в значительной степени использованы приемы живописной и сюжетной конкретизации. Две его симфонии — «Фантастическая» и «Ромео и Джульетта» — созданы на основе подробно разработанного литературного сценария, с ясно выраженным сюжетным развитием и иногда даже со словесным текстом. Две другие его симфонии — «Гарольд в Италии» и «Траурно-триумфальная» — настолько пронизаны театральными и звукоизобразительными приемами, что в литературной расшифровке музыкальных образов нет необходимости. Соответственно, музыкальные темы чрезвычайно далеки от классицистского сонатного тематизма, а это в свою очередь влечет за собой и новую (по сравнению с классицистами) структуру цикла и форму отдельных частей.

Симфоническая поэма Листа, воплотившая ряд наиболее характерных тенденций музыкального романтизма, отошла от традиций классицистской симфонии в отношении господствующей системы образов, характера тематизма, принципов формообразования, структуры целого¹¹. Тем не менее поэма основывалась на программности того же типа, какой был традиционным в классицизме и сохранился в концертной увертюре, циклической симфонии немецких романтиков и в новой романтической камерной миниатюре. Это — разновидность программности, которая полностью подчиняется закономерностям обобщенной и законченной музыкальной (в данном случае поэмой) формы.

4

Новые образы романтизма — господство лирико-психологического начала, сказочно-фантастическая стихия, внедрение национальных народно-бытовых черт, героико-патетические мотивы и, наконец, остро контрастное противопоставление разных образных планов — привели к значительному видоизменению и расширению выразительных средств музыки.

¹¹ Подробнее о симфонической поэме см. данный раздел, с. 193—194.

Здесь мы делаем важнейшую оговорку.

Следует иметь в виду, что стремление к новаторским формам и отход от музыкального языка классицизма характеризует композиторов XIX века далеко не в одинаковой степени. У некоторых из них (например, у Шуберта, Мендельсона, Россини, Брамса, в известном смысле у Шопена) ясно ощутимы тенденции к сохранению классицистских принципов формообразования и отдельных элементов классицистского музыкального языка в сочетаниях с новыми романтическими чертами. У других, более далеких от классицистского искусства, традиционные приемы отступают на задний план и более радикально видоизменяются.

Процесс формирования музыкального языка романтиков был длительным, отнюдь не прямолинейным и не связанным с непосредственной преемственностью. (Так, например, Брамс или Григ, творившие в конце века, более «классицистичны», чем были Берлиоз или Лист в 30-е годы.) Однако при всей сложности картины, типичные тенденции в музыке XIX века послебетховенской эпохи вырисовываются достаточно ясно. Именно об этих тенденциях, воспринимаемых как нечто новое, по сравнению с господствующими выразительными средствами классицизма, мы и говорим, характеризуя общие черты романтического музыкального языка.

Быть может, самая яркая особенность системы выразительных средств у романтиков — значительное обогащение красочности (гармонической и тембровой), по сравнению с классицистскими образцами. Внутренний мир человека, с его тонкими нюансами, изменчивыми настроениями, передается композиторами-романтиками главным образом посредством все усложняющихся, дифференцированных, детализированных гармоний. Альтерированные гармонии, красочные тональные сопоставления, аккорды побочных ступеней привели к значительному усложнению гармонического языка. Непрерывный процесс усиления красочных свойств аккордов сказался постепенно в ослаблении функциональных тяготений.

Психологические тенденции романтизма нашли отражение также и в возросшем значении «фона». Небывалое в классицистском искусстве значение приобрела темброво-красочная сторона: предельной тембровой дифференциации и блеска достигло звучание симфонического оркестра, фортепиано и ряда других сольных инструментов. Если в классицистских произведениях понятие «музыкальная тема» почти отождествлялось с мелодией, которой подчинялись и гармония, и фактура сопровождающих голосов, то для романтиков гораздо более характерна «многоплановая» структура темы, в которой роль гармонического, тембрового, фактурного «фона» нередко равноценна роли мелодии. К такому же типу тематизма тяготели и фантастические образы, выражаемые преимущественно через красочно-гармоническую и темброво-изобразительную сферу.

Романтической музыке не чужды и тематические образования, в которых фактурно-тембровый и красочно-гармонический элемент господствует всецело.

Приводим примеры характерных тем композиторов-романтиков. За исключением отрывков из сочинений Шопена, все они заимствованы из произведений, непосредственно связанных с фантастическими мотивами, и создавались на основе конкретных образов театра или поэтического сюжета:

Мендельсон. Увертюра „Сон в летнюю ночь“

95a *Allegro vivace*

pp
Fl.
Cl.
Fag.
Ob.
pp
Violini

leggiero

Violini

956

SostenutoВебер. „Волшебный стрелок“
(сцена в Волчьей долине)

Violini *pp*
2. Cl.
3. Tromboni

Poco a poco accelerando

Шопен. Фантазия f-moll

p

95г

[Adagio sostenuto]

Вебер. Увертюра „Оберон“

ppp leggiero
Fl.
Cl.

[Langsam]

Вагнер. Увертюра к „Лоэнгрину“

95а

Violini *p*

95a Allegro maestoso

leggiero *p*

p

Сравним их с характерными темами классицистского стиля:

96a Allegro

Моцарт. Соната В-dur

mf

96б Allegro con spirito

Гайда. Симфония Es-dur

p

96в Lento, dolcissimo

Глюк. „Орфей“

dolce

fp

И в мелодическом стиле романтиков наблюдается ряд новых явлений. Прежде всего обновляется его интонационная сфера.

Если преобладающей тенденцией в классицистской музыке была мелодика общеевропейского оперного склада, то в эпоху романтизма под влиянием национального фольклора и городских бытовых жанров ее интонационное содержание резко преобразуется. Различие мелодического стиля итальянских, австрийских, французских, немецких и польских композиторов теперь гораздо более отчетливо выражено, чем это было в искусстве классицизма.

Кроме того, лирические романсные интонации начинают господствовать не только в камерном искусстве, но проникают даже в музыкальный театр.

Близость романсной мелодии к интонациям поэтической речи придает ей особенную детализированность и гибкость. Субъективно-лирическое настроение романтической музыки неизбежно вступает в противоречие с завершенностью и определенностью классицистских линий. Романтическая мелодия более расплывчата по структуре. В ней преобладают интонации, выражающие эффекты неопределенности, неуловимого, зыбкого настроения, незавершенности, господствует тенденция к свободному «развертыванию» ткани¹². Например:

Вагнер. Вступление к „Тристану и Изольде“

97a *Langsam und schmachtend* Дир.

Celli *pp*

Берлиоз. „Ромео и Джульетта“

97b *Andante malinconico e sostenuto* (♩ = 66)

Viol. I *ppp una corda*

pp *poco cresc.*

poco f *tre corde*

p *pp*

¹² Мы говорим именно о последовательно романтической лирической мелодии, так как в танцевальных жанрах или произведениях, воспринявших танцевальный «остинатный» ритмический принцип, периодичность остается закономерным явлением.

97a Andante



Крайнее выражение романтической тенденции к сближению мелодики с интонациями поэтической (или ораторской) речи достигнуто «бесконечной мелодией» Вагнера.

Новая образная сфера музыкального романтизма проявилась и в новых принципах формообразования. Так, в эпоху классицизма идеальным выразителем музыкального мышления современности была циклическая симфония. Она была призвана отразить характерное для эстетики классицизма господство театрализованных, объективных образов. Вспомним, что литература той эпохи представлена ярче всего драматургическими жанрами (классицистской трагедией и комедией), а ведущим жанром в музыке на протяжении XVII и XVIII столетий, вплоть до возникновения симфонии, была опера.

Как в интонационном содержании классицистской симфонии, так и в особенностях ее структуры ощутимы связи с объективным, театрално-драматическим началом. На это указывает объективный характер самих сонатно-симфонических тем. Их периодическая структура свидетельствует о связях с коллективно-организованным действием — народным или балетным танцем, со светской придворной церемонией, с жанровыми образами.

Интонационное содержание, в особенности в темах сонатного *allegro*, нередко непосредственно связано с мелодическими оборотами оперных арий. Даже структура тематизма часто основывается на «диалоге» между героически-суровыми и женственными скорбными образами, отражающими типичный (для классицистской трагедии и для глюковской оперы) конфликт между «роком и человеком». Например:

Моцарт. Симфония „Юпитер“

98a Allegro vivace



98б *Molto allegro* Моцарт. Соната с-молл



98в *Lento* Глюк. Увертюра к „Альцесте“



Andante



98г *Molto allegro e con brio* Бетховен. Пятая соната



Структура симфонического цикла характеризуется тенденцией к завершенности, «расчлененности» и повторности.

В расположении материала внутри отдельных частей (в частности, внутри сонатного *allegro*) упор делается не только на единство тематического развития, но в такой же мере и на «расчлененность» композиции. Появление каждого нового тематического образования или нового раздела формы обычно подчеркнуто цезурой, часто обрамлено контрастным материалом. Начиная с отдельных тематических образований и кончая структурой всего четырехчастного цикла, ясно прослеживается эта общая закономерность.

В творчестве романтиков сохранилось важное значение симфонии и симфонической музыки в целом. Однако их новое эстетическое мышление привело и к видоизменению традиционной симфонической формы, и к появлению новых инструментальных принципов развита.

Если музыкальное искусство XVIII столетия тяготело к театрально-драматическим принципам, то композиторское творчество «романтического века» ближе по своему складу к лирической поэзии, романтической балладе и психологическому роману.

Эта близость проявляется не только в инструментальной музыке, но даже и в таких театрализованных драматических жанрах, как опера и оратория.

Вагнеровская оперная реформа по существу возникла как крайнее выражение тенденции сближения с лирической поэзией. Расшатывание драматургической линии и усиление моментов настроения, приближение вокального элемента к интонациям поэтической речи, предельная детализация отдельных моментов в ущерб целеустремленности действия — все это характеризует не одну тетралогия Вагнера, но и его же «Летучего голландца», и «Лоэнгрина», и «Тристана и Изольду», и «Геновеву» Шумана, и так называемые оратории, а по существу хоровые поэмы, Шумана, и другие произведения. Даже во Франции, где традиции классицизма в театре были гораздо сильнее, чем в Германии, в рамках прекрасно скомпонованных «театрально-музыкальных пьес» Мейербера или в «Вильгельме Телле» Россини новая романтическая струя ясно ощутима.

Лирическое восприятие мира — важнейшая сторона содержания романтической музыки. Этот субъективный оттенок выражен в той непрерывности развития, которая образует антипод театральной и сонатной «расчлененности». Плавность мотивных переходов, вариационное трансформирование тем характеризует приемы развития у романтиков. В оперной музыке, где все же неизбежно продолжает господствовать закон театральных противопоставлений, это стремление к непрерывности отражено в лейтмотивах, которые объединяют разные действия драмы, и в ослаблении, если не полном исчезновении композиции, связанной с расчлененными законченными номерами.

Утверждается структура нового типа, основывающаяся на непрерывных переходах одной музыкальной сцены в другую.

В инструментальной музыке образы интимного лирического излияния порождают новые формы: свободную, одночастную фортепианную пьесу, которая идеально соответствует настроению лирической поэзии, а затем, под ее воздействием, симфоническую поэму.

Вместе с тем романтическое искусство открыло такую остроту контрастов, какой не знала объективная уравновешенная классцистская музыка: контраст между образами реального мира и сказочной фантастики, между жизнерадостными жанрово-бытовыми картинами и философским размышлением, между страстной тем-

пераментностью, ораторским пафосом и тончайшим психологизмом. Все это требовало новых форм выражения, не укладывающихся в схему классицистских сонатных жанров.

Соответственно в инструментальной музыке XIX века наблюдается:

а) значительное изменение классицистских жанров, сохранившихся в творчестве романтиков;

б) появление новых чисто романтических жанров, не существовавших в искусстве эпохи Просвещения.

Существенно преобразилась циклическая симфония. В ней начало преобладать лирическое настроение («Неоконченная симфония» Шуберта, «Шотландская» Мендельсона, Четвертая Шумана). В связи с этим видоизменилась традиционная форма. Необычное для классицистской сонаты соотношение образов действия и лирики с перевесом последней привело к возросшему значению сфер побочной партии. Тяготение к выразительным деталям, к красочным моментам породило иной тип сонатной разработки. Вариационная трансформация тем стала особенно характерной для романтической сонаты или симфонии. Лирический характер музыки, лишенной театральной конфликтности, проявился в тенденции к монотематизму («Фантастическая симфония» Берлиоза, Четвертая Шумана) и к непрерывности развития (исчезают расчленяющие паузы между частями). Тенденция к одночастности становится характернейшей чертой романтической крупной формы.

Вместе с тем стремление к отражению множественности явлений в единстве сказалось в небывало резком контрасте между разными частями симфонии.

Проблема создания циклической симфонии, способной воплотить романтическую образную сферу, оставалась по существу неразрешенной на протяжении полувекового периода: драматургическая театральная основа симфонии, сложившейся в эпоху безраздельного господства классицизма, не легко поддавалась новой образной системе. Не случайно ярче и последовательней, чем в циклической сонате-симфонии, романтическая музыкальная эстетика выражена в одночастной программной увертюре. Однако наиболее убедительно, цельно, в наиболее последовательной и обобщенной форме новые тенденции музыкального романтизма воплотились в симфонической поэме — жанре, созданном Листом в 40-х годах.

Симфоническая музыка обобщила ряд ведущих особенностей музыки нового времени, которые последовательно проявлялись в инструментальных произведениях на протяжении более чем четверти века.

Быть может, самая яркая отличительная черта симфонической поэмы — программность, противопоставляемая «отвлеченности» классицистских симфонических жанров. При этом для нее характерна особенная разновидность программности, связанная с образами современной поэзии и литературы. Преобладающее большинство названий симфонических поэм указывает

на связь с образами конкретных литературных (иногда живописных) произведений (например, «Прелюды» по Ламартину, «Что слышно на горе» по Гюго, «Мазепа» по Байрону). Не столько непосредственное отражение объективного мира, сколько его переосмысление через литературу и искусство лежит в основе содержания симфонической поэмы.

Таким образом, одновременно с романтическим тяготением к литературной программности симфоническая поэма отразила самое характерное начало романтической музыки — господство образов внутреннего мира — размышления, переживания, созерцания, в противовес объективным образам действия, господствовавшим в классицистской симфонии.

В тематизме симфонической поэмы ярко выражены романтические черты мелодики, огромная роль красочно-гармонического и красочно-тембрового начала.

Манера изложения и приемы развития обобщают традиции, которые успели сложиться как в романтической миниатюре, так и в романтических сонатно-симфонических жанрах. Одночастность, монотематизм, красочная вариационность, постепенность переходов между разными тематическими образованиями характеризуют «поэзные» формообразующие принципы.

Вместе с тем симфоническая поэма, не повторяя структуру классицистской циклической симфонии, опирается на ее принципы. В рамках одночастной формы воссозданы в обобщенном плане незабываемые основы сонатности.

Циклическая соната-симфония, принявшая классический облик в последней четверти XVIII века, подготавливалась в инструментальных жанрах на протяжении целого столетия. Отдельные ее тематические и формообразующие особенности отчетливо проявлялись в разнообразных инструментальных школах предклассицистского периода. Симфония сформировалась как обобщающий инструментальный жанр только тогда, когда она вобрала в себя, упорядочила и типизировала эти многообразные тенденции, которые и стали основой сонатного мышления.

Симфоническая поэма, разработавшая свои собственные принципы тематизма и формообразования, тем не менее воссоздала в обобщенном плане некоторые важнейшие принципы классицистской сонатности, а именно:

- а) контуры двух тональных и тематических центров;
- б) разработочность;
- в) репризность;
- г) контрастность образов;
- д) признаки цикличности.

Так в сложном переплетении с новыми романтическими принципами формообразования, опираясь на тематизм нового склада, симфоническая поэма в рамках одночастной формы сохранила основные музыкальные принципы, выработавшиеся в музыкальном творчестве предшествующей эпохи. Эти особенности формы

поэмы подготавливались и в фортепианной музыке романтиков (фантазия «Скиталец» Шуберта, баллады Шопена), и в концертной увертюре («Гебриды» и «Прекрасная Мелузина» Мендельсона), и в фортепианной миниатюре.

Далеко не всегда связи романтической музыки с художественными принципами классицистского искусства были непосредственно ощутимы. Черты нового, непривычного, романтического отнесения их в восприятии современников на задний план. Композиторам-романтикам приходилось вести борьбу не только с косными, обывательскими вкусами буржуазной аудитории. И из просвещенных кругов, в том числе и из кругов музыкальной интеллигенции, слышались голоса протеста против «разрушительных» тенденций романтиков. Хранители эстетических традиций классицизма (в их числе были, например, Стендаль, выдающийся музыковед XIX века, Фетис и другие) скорбели об исчезновении в музыке XIX века идеальной уравновешенности, гармоничности, изящества и отточенности форм, свойственных музыкальному классицизму.

И в самом деле, романтизм в целом отверг те черты классицистского искусства, которые хранили связи с «условной холодной красотой» (Глюк) придворной эстетики. Романтики выработали новое представление красоты, тяготевшее не столько к уравновешенному изяществу, сколько к предельной психологической и эмоциональной выразительности, к свободе формы, к красочности и многоплановости музыкального языка. И тем не менее у всех выдающихся композиторов XIX века заметна тенденция к сохранению и претворению на новой основе логичности и законченности художественной формы, свойственных классицизму. От Шуберта и Вебера, творивших на заре романтизма, до Чайковского, Брамса и Дворжака, завершивших «музыкальный XIX век», прослеживается стремление соединить новые завоевания романтизма с теми неустаревающими законами музыкально-прекрасного, которые впервые приняли классический облик в творчестве композиторов эпохи Просвещения.

* * *

Знаменательной чертой музыкального искусства Западной Европы первой половины XIX века является формирование национально-романтических школ, которые выдвинули из своей среды крупнейших композиторов мира. Подробное рассмотрение особенностей музыки этого периода в Австрии, Германии, Италии, Франции и Польше составляет содержание последующих глав.



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

ВВЕДЕНИЕ

*Особенности общественного развития Германии и Австрии.
Влияние идеалистической философии
на эстетику и литературу немецкого романтизма.
Демократические черты романтической музыки Германии и Австрии*

Национально-романтическое направление в музыке Германии и Австрии зародилось еще при жизни Бетховена — в середине 10-х годов XIX столетия, когда были созданы романсы Шуберта и сказочно-легендарные оперы Гофмана, Вебера и Шпора.

Глубокие противоречия, свойственные общественно-политической и культурной жизни Германии и Австрии, наложили свой отпечаток на искусство композиторов-романтиков.

На рубеже XVIII и XIX столетий Германия принадлежала к отсталым в экономическом и политическом отношении странам Европы.

Деспотическая власть феодальной аристократии, раздробленность страны¹, слабость и раболепие буржуазии, отсутствие промышленного пролетариата — все это сковывало ее общественное развитие. Французская революция способствовала пробуждению общественного сознания демократических слоев немецкого населения. Но для дальнейшего развития Германии наполеоновские войны играли двойственную, противоречивую роль.

¹ Германия состояла тогда из трехсот шестидесяти самостоятельных княжеств и государств.

С одной стороны, Наполеон подавлял национальную немецкую культуру, насаждая деспотические формы иноземного владычества. Это вызвало к жизни широчайший народно-патриотический подъем, направленный против захватнической политики Наполеона. Крайняя политическая отсталость Германии позволила реакционным аристократическим кругам использовать настроения народа для усиления и националистических настроений. Но немецкий народ «воевал на свой страх и риск и независимо от высочайших повелений»², и народная борьба против захватнической политики Наполеона способствовала развитию демократической культуры. «...Немецкий народ устоял, сумел собраться с силами, сумел подняться и завоевать себе право на свободу и самостоятельность»³.

С другой стороны, подавляя национальную немецкую культуру, действуя как чуждый народу завоеватель, Наполеон в то же время «был в Германии представителем революции, он распространял ее принципы, разрушал старое феодальное общество»⁴. Наполеоновские войны подорвали в Германии систему феодализма, ускорили развитие капиталистических отношений, уничтожили крепостное право. Несмотря на жесточайший полицейский режим, установившийся в Германии и Австрии после Венского конгресса 1815 года, правящим реакционным кругам не удалось вернуть немецкий народ к прежнему положению бесправия. Борьба передовых слоев за демократические гражданские права продолжалась и нарастала.

Развитие национально-романтической школы в музыке Германии и Австрии происходило на фоне разрастающегося народно-освободительного и национально-освободительного движения этих стран, достигшего своего апогея в конце 40-х годов XIX столетия. Однако реакционное дворянство Германии и Австрии пользовалось большим влиянием. Еще в конце XVIII века оно начало военный поход против восставшего французского народа, сплотив вокруг себя враждебные революции силы, и возглавило идейную борьбу против просветительской массы Франции.

Как аристократическая «...реакция на Французскую революцию и связанное с ней Просвещение»⁵ в Германии сложилась идеалистическая философская школа, влияние которой на эстетику и литературу немецких романтиков было значительным. Под ее воздействие подпали отчасти и некоторые композиторы-романтики. Однако это заметно главным образом в их эстетических трудах. В самом же музыкальном творчестве первостепенную роль играли передовые традиции немецкого искусства. В произведениях каждого немецкого композитора-романтика при самых смелых новаторских чертах ясно ощутима преемственность с музыкальной классикой Германии прошлой эпохи. Романтическая опера, симфония,

² Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 33, с. 139.

³ Ленин В. И. Сочинения, изд. 5-е, т. 36, с. 81.

⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 2, с. 563.

⁵ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 32, с. 44.

оратория и даже новый жанр романса сложились на основе художественных традиций, издавна укоренившихся в национальной культуре. Несомненное воздействие оказало также искусство Гёте, Шиллера и других поэтов эпохи Просвещения. Влияние гётевского «Фауста» на передовую немецкую музыку XIX столетия было особенно велико.

Существенное значение для немецкой музыкально-романтической школы имели новые народно-национальные формы и жанры искусства, получившие широкое распространение в период национально-освободительной войны. Расцвет национального фольклора и появление новых демократических форм музыкальной жизни в высшей степени характерны для Германии начала XIX века.

К этому времени относится организация лидертафелей (в Берлине в 1809 году, по инициативе композитора Цельтера) — мужских любительских хоровых обществ-братств, деятельность которых определялась патриотическими целями. Связанные в прошлом с традициями хоровой музыки Германии, они приобрели большое общественное значение в немецком быту и, неуклонно разрастаясь, впоследствии были объединены в певческие союзы.

Одним из господствующих жанров немецкого музыкального романтизма становится бытовой романс, тесно связанный с новой поэтической лирикой Германии, близкой подлинной народной поэзии.

Характерен в этом отношении знаменитый сборник немецких народных стихов «Волшебный рог мальчика» (1805—1808). Даже Гёте, враждебно настроенный по отношению к романтикам, был восхищен тем, с какой «любовью, прилежанием, вкусом и чуткостью» он был обработан Арнимом и Brentано.

В эти же годы расцветает камерно-инструментальное искусство. Оно развивается в бесчисленных кружках, особенно типичных для общественной жизни Германии и Австрии после Венского конгресса.

Близость к народно-национальным жанрам, к современному фольклору является отличительным признаком немецкой и австрийской музыкально-романтической школы. Вне этих связей немислимо искусство ни Вебера, ни Шуберта, ни Мендельсона, ни Шумана.

Немецкая и австрийская музыка первой половины XIX века связана как с сильными, так и со слабыми сторонами общественно-политического развития этих стран.

В глубине и серьезности искусства Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, в его передовой новаторской направленности отразилось оживление общественной мысли Германии и Австрии того времени. Мотивы протеста и бунтарства, пронизывающие собой творчество многих из них, просветительская направленность деятельности выражали оппозиционное отношение к существующему порядку вещей.

Но одновременно и слабые стороны общественного движения Германии и Австрии, сказавшиеся при поражении революции

1848 года, также оставили определенный след в музыке романтиков. Это — крайнее распространение мещанства с его идеалами «умеренности и аккуратности», известное влияние реакционной идеологии.

Так, ни одному из композиторов-романтиков не удалось достигнуть в своем творчестве подлинно героического пафоса, присущего бетховенскому искусству (которое многим из них служило высочайшим художественным критерием).

Элементы идеализации прошлого, мотивы обреченности ошутимы не только у композиторов второстепенного значения (например, у Шпора или Маршнера), но и в творчестве Вебера, Шумана и Вагнера. При всей враждебности к немецкому бюргерскому филистерству, многие из композиторов и сами не были свободны от налета мещанской сентиментальности.

Но в целом национально-романтическая школа, возникающая в неразрывной связи с демократическим подъемом общественной жизни Германии и Австрии первой половины XIX века, принадлежит к самым интересным явлениям в мировой музыкальной культуре.

ФРАНЦ ШУБЕРТ

Шуберт и Бетховен. Шуберт — первый венский романтик

Шуберт был младшим современником Бетховена. На протяжении приблизительно пятнадцати лет оба они жили в Вене, создавая в одно и то же время свои значительнейшие произведения. «Маргарита за прялкой» и «Лесной царь» Шуберта — «ровесники» Седьмой и Восьмой симфоний Бетховена. Одновременно с Девятой симфонией и «Торжественной мессой» Бетховена Шуберт сочинил «Неоконченную симфонию» и песенный цикл «Прекрасная мельничиха».

Но уже одно это сопоставление позволяет заметить, что речь идет о произведениях разных музыкальных стилей. В отличие от Бетховена, Шуберт выдвинулся как художник не в годы революционных восстаний, а в то переломное время, когда на смену пришла эпоха общественно-политической реакции. Грандиозности и мощи бетховенской музыки, ее революционному пафосу и философской глубине Шуберт противопоставил лирические миниатюры, картинки демократического быта — домашние, интимные, во многом напоминающие записанную импровизацию или страничку поэтического дневника. Совпадающее по времени бетховенское и шубертовское творчество отличаются одно от другого так, как и должны были отличаться передовые идейные направления двух различных эпох — эпохи Французской революции и периода Венского конгресса. Бетховен завершил вековое развитие музыкального классицизма. Шуберт был первым венским композитором-романтиком.

Искусство Шуберта отчасти родственно Веберу. Романтизм обоих художников имеет общие истоки. «Волшебный стрелок» Вебера и песни Шуберта были в одинаковой мере порождением демократического подъема, охватившего Германию и Австрию в период национально-освободительных войн. Шуберт, как и Вебер, отразил наиболее характерные формы художественного мышления своего народа. Более того, он был ярчайшим представителем именно венской народно-национальной культуры этого периода. Его музыка в такой же мере дитя демократической Вены, как исполнявшиеся в кафе вальсы Ланнера и Штрауса-отца, как народно-сказочные пьесы и комедии Фердинанда Раймунда, как народные праздники в парке «Пратер». Искусство Шуберта не только воспевало поэзию народного быта, оно часто непосредственно там зарождалось. И именно в народно-бытовых жанрах проявился прежде всего гений венского романтика.

Вместе с тем всю пору своей творческой зрелости Шуберт провел в меттерниховской Вене. И это обстоятельство в огромной степени определило характер его искусства.

В Австрии национально-патриотический подъем никогда не имел столь действенного выражения, как в Германии или Италии, а реакция, утвердившаяся во всей Европе после Венского конгресса, приняла там особенно мрачный характер. Атмосфере умственного рабства и «сгущенной мгле предрассуждений» противостояли лучшие умы современности. Но в условиях деспотии открытая общественная деятельность была немыслима. Энергия народа была скована и не находила достойных форм выражения.

Жесткой действительности Шуберт мог противопоставить только богатство внутреннего мира «маленького человека». В его творчестве нет ни «Волшебного стрелка», ни «Вильгельма Телля», ни «Гальки» — то есть произведений, вошедших в историю как непосредственные участники общественно-патриотической борьбы. В годы, когда в России рождался «Иван Сусанин», в творчестве Шуберта звучала романтическая нота одиночества.

И тем не менее Шуберт выступает как продолжатель бетховенских демократических традиций в новой исторической обстановке. Раскрыв в музыке богатство сердечных чувств во всем многообразии поэтических оттенков, Шуберт ответил на идейные запросы передовых людей своего поколения. Как лирик он достиг идейной глубины и художественной силы, достойных бетховенского искусства. Шубертом начинается лирико-романтическая эпоха в музыке.

*Творческий путь. Роль бытовой и народной музыки
в художественном формировании Шуберта*

Франц Шуберт родился 31 января 1797 года в Лихтентале, предместье Вены, в семье школьного учителя. Демократическая среда, окружавшая его с детских лет, оказала большое влияние на будущего композитора.

Приобщение Шуберта к искусству началось с домашнего музицирования, столь характерного для австрийского городского быта. По-видимому, с юных лет Шуберт начал овладевать и многонациональным музыкальным фольклором Вены.

В этом городе, на границе востока и запада, севера и юга, столице «лоскутной» империи, смешивались многие национальные культуры, в том числе и музыкальные. Австрийский, немецкий, итальянский, славянский в нескольких разновидностях (украинский, чешский, русинский, хорватский), цыганский, венгерский фольклор звучал повсеместно.

В произведениях Шуберта, вплоть до самых последних, ощути-мо родство с многообразными национальными истоками бытовой музыки Вены. Бесспорно, господствующая струя в его творчестве — австро-немецкая. Будучи австрийским композитором, Шуберт много взял и от немецкой музыкальной культуры. Но на этом фоне особенно устойчиво и рельефно проявляются черты славянского и венгерского фольклора.

В разностороннем музыкальном образовании Шуберта (он уже дома познакомился с основами композиции, с хоровым искусством, игрой на органе, клавире, скрипке) не было ничего профессионального. В эпоху зарождающегося эстрадно-виртуозного искусства оно оставалось патриархальным и несколько старомодным. Действительно, недостаточность виртуозной тренировки на фортепиано являлась одной из причин отчужденности Шуберта от концертной эстрады, которая в XIX столетии стала самым мощным средством пропаганды новой музыки, в особенности фортепианной. Впоследствии ему приходилось преодолевать свою робость перед большими публичными выступлениями. Однако отсутствие концертного опыта имело и свою положительную сторону: оно компенсировалось чистотой и серьезностью музыкальных вкусов композитора.

Произведения Шуберта свободны от нарочитой эффектности, от стремления угодить вкусам мещанской публики, ищущей в искусстве прежде всего развлечения. Характерно, что из общего числа — примерно полторы тысячи произведений — он создал только два собственно эстрадных сочинения («Концертштюк» для скрипки и оркестра и «Полонез» для скрипки с оркестром).

Шуман, один из первых ценителей венского романтика, писал, что последнему «не было нужды предварительно преодолевать в себе виртуоза».

Существенна и неизменная творческая связь Шуберта с народно-бытовыми жанрами, которые культивировались в его домашней среде. Основной художественный жанр Шуберта — песня — искусство, бытующее в народе. Свои наиболее новаторские черты Шуберт черпает из традиционной народно-бытовой музыки. Песни, четырехручная фортепианная пьеса, обработка народных танцев (вальсы, лендлеры, менуэты и другие) — все это имело перво-степенное значение в определении творческого облика венского романтика. В продолжение всей жизни композитор сохранял связь

не просто с бытовой музыкой Вены, но с характерным стилем венского предместья.

Пятилетнее обучение в Конвикте⁶, с 1808 по 1813 год, значительно расширило музыкальный кругозор юноши и на долгие годы определило характер его идейных и художественных интересов.

В школе, играя в ученическом оркестре и дирижируя им, Шуберт познакомился с рядом выдающихся произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, которые оказали глубокое воздействие на формирование его художественных вкусов. Непосредственное участие в хоре дало ему отличное знание и ощущение вокальной культуры, столь важные для его будущего творчества. В Конвикте же с 1810 года началась напряженная творческая деятельность композитора. И, кроме того, именно там, среди учащихся, Шуберт нашел близкую ему среду. В отличие от Сальери, официального руководителя по композиции, стремившегося воспитать ученика в традициях итальянской *opera seria*, молодежь сочувствовала исканиям Шуберта, приветствовала в его произведениях тяготение к национально-демократическому искусству. В его песнях и балладах она чувствовала дух национальной поэзии, воплощение художественных идеалов нового поколения.

В 1813 году Шуберт ушел из Конвикта. Под сильным давлением семьи он согласился стать учителем и, вплоть до конца 1817 года, преподавал азбуку и другие элементарные предметы в школе своего отца. Это была первая и последняя служба в жизни композитора.

В годы, связанные с тяготившей его педагогической деятельностью, творческий талант Шуберта развернулся с изумительным блеском. Несмотря на полное отсутствие связей с профессиональным музыкальным миром, он сочинял песни, симфонии, квартеты, духовно-хоровую музыку, фортепианные сонаты, оперы и другие произведения. Уже в этот период в его творчестве ясно обозначилась ведущая роль песни. За один только 1815 год Шуберт сочинил более ста сорока романсов. Он писал с жадностью, используя каждую свободную минуту, едва успевая заносить на бумагу обуревавшие его мысли. Почти без помарок и изменений он создавал одно законченное произведение за другим. Неповторимое своеобразие каждой миниатюры, поэтическая тонкость их настроений, новизна и цельность стиля возвышают эти произведения над всем, что было создано в песенном жанре предшественниками Шуберта. В «Маргарите за прядкой», «Лесном царе», «Скитальце», «Форе́ли», «К музыке» и многих других песнях этих лет уже полностью определились характерные образы и выразительные приемы романтической вокальной лирики.

⁶ Закрытое общеобразовательное учебное заведение, бывшее одновременно и школой придворных певчих,

Положение провинциального учителя становилось для композитора невыносимым. В 1818 году произошел болезненный разрыв с отцом в связи с тем, что Шуберт отказался от службы. Он начал новую жизнь, всецело посвятив себя творчеству.

Эти годы отмечены тяжелой непрекращающейся нуждой. Никакого источника материального дохода у Шуберта не было. Его музыка, получавшая постепенное признание среди демократической интеллигенции, исполнялась почти исключительно в частных домах и преимущественно в провинции, не привлекая внимания влиятельных лиц в музыкальном мире Вены. Так продолжалось десять лет. Только накануне смерти Шуберта издатели начали покупать у него мелкие пьесы, да и то за ничтожную плату. Не имея средств на наем квартиры, композитор большую часть времени жил у своих друзей. Оставшееся после него имущество было оценено в 63 флорина.

Два раза — в 1818 и 1824 годах — под давлением крайней нужды Шуберт ненадолго уезжал в Венгрию, в качестве учителя музыки в семействе графа Эстергази. Относительная обеспеченность и даже привлекавшая композитора новизна впечатлений, особенно музыкальных, которые оставили ощутимый след в его творчестве, все же не искупали тяжести положения «придворного слуги» и духовного одиночества.

И, однако, ничто не могло парализовать его душевные силы: ни нищенский уровень существования, ни болезнь, постепенно разрушавшая здоровье. Его путь был непрерывным творческим восхождением. В 20-х годах Шуберт жил особенно напряженной духовной жизнью. Он вращался в среде передовой демократической интеллигенции⁷. Общественные интересы и вопросы политической борьбы, новейшие произведения литературы и искусства, современные философские проблемы находились в центре внимания Шуберта и его друзей.

Композитор остро ощущал гнетущую атмосферу меттерниховской реакции, особенно сгустившуюся в последние годы его жизни. В 1820 году весь кружок Шуберта получил официальное осуждение за революционные настроения. Протест против существовавшего порядка откровенно выражен в письмах и других высказываниях великого музыканта.

«Просто несчастье, как все теперь костенеет в пошлой прозе, и многие люди равнодушно взирают на это и даже чувствуют себя вполне хорошо, преспокойно катясь по грязи в пропасть», — пишет он другу в 1825 году.

⁷ К шубертовскому кружку принадлежали И. фон Шпаун, Ф. Шобер, выдающийся художник М. фон Швинд, братья А. и И. Хюттенбреннер, поэт Е. Мейергофер, поэт-революционер И. Зенн, художники Л. Купельвизер и И. Тельчер, студент Э. фон Бауернфельд, знаменитый певец И. Фогль и другие. В последние годы к нему примкнул выдающийся австрийский драматург и поэт Франц Грильпарцер.

«...Уж мудрое и благотворное государственное устройство позаботилось о том, чтобы художник всегда оставался рабом вялого жалкого торгаша», — говорится в другом письме.

Сохранилось стихотворение Шуберта «Жалоба народу» (1824), по признанию автора, сочиненное «в одну из тех мрачных минут, когда я особенно остро и болезненно почувствовал бесплодность и ничтожество жизни, характерные для нашего времени». Вот строки из этого излияния:

О юность наших дней, промчалась ты!
Растрчена впустую мощь народа,
И яркого все меньше год от года,
И жизнь идет дорогою тщеты.
В страданиях все тяжелее жить,
Хотя во мне еще остались силы.
Потерянные дни, что мне постылы,
Могли б великой цели послужить...
И лишь тебе, Искусство, суждено
Запечатлеть и действие и время,
Чтобы умирить горестное бремя...⁸

И в самом деле, всю свою нерастрченную духовную энергию Шуберт отдал искусству.

Высокая интеллектуальная и духовная зрелость, достигнутая им в эти годы, отразилась в новом содержании его музыки. Большая философская углубленность и драматичность, тяготение к крупным масштабам, к обобщающему инструментальному мышлению отличают творчество Шуберта 20-х годов от музыки раннего периода. Бетховен, который еще несколько лет тому назад, в период безграничного преклонения Шуберта перед Моцартом, иногда отпугивал молодого композитора своими исполинскими страстями и суровой, неприкрашенной правдивостью, теперь стал для него высшим художественным мерилom. Бетховенское — в смысле масштабов, большой интеллектуальной глубины, драматической трактовки образов и героических тенденций — обогатило непосредственный и эмоционально-лирический характер ранней шубертовской музыки.

Уже в первой половине 20-х годов Шуберт создает инструментальные шедевры, которые впоследствии заняли место в ряду самых выдающихся образцов мировой музыкальной классики. В 1822 году была написана «Неоконченная симфония» — первое симфоническое произведение, в котором романтические образы получили свое законченное художественное выражение.

В раннем периоде новые романтические темы — любовная лирика, картины природы, народная фантастика, лирическое настроение — воплощались Шубертом в песенном творчестве. Его инструментальные произведения тех лет были еще очень зависимы от классицистских образцов. Теперь же сонатные жанры стали у него

⁸ Перевод Л. Озерова.

выразителями нового мира идей. Не только «Неоконченная симфония», но и три замечательных квартета, сочиненные в первой половине 20-х годов (неоконченный, 1820; ля-минорный, 1824; ре-минорный, 1824—1826), соперничают с его песней новизной, красотой и законченностью стиля. Поразительной кажется смелость молодого композитора, который, безгранично преклоняясь перед Бетховеном, пошел по своему пути и создал новое направление романтического симфонизма. Столь же самостоятельной в этот период оказывается его трактовка камерной инструментальной музыки, которая уже не следует ни по пути квартетов Гайдна, служивших ему ранее образцами, ни по пути Бетховена, у которого в эти же годы квартет превратился в философский жанр, значительно отличающийся по стилю от его демократических драматизированных симфоний.

И в фортепианной музыке в эти годы Шуберт создает высокие художественные ценности. Фантазия «Скиталец» (ровесница «Неоконченной симфонии»), немецкие танцы, вальсы, лендлеры, «Музыкальные моменты» (1823—1827), «Экспромты» (1827), множество фортепианных сонат можно без преувеличения оценить как новый этап в истории музыкальной литературы. Свободная от схематического подражания классицистской сонате, эта фортепианная музыка отличалась небывалой лирико-психологической выразительностью. Выросшая из интимной импровизации, из бытового танца, она основывалась на новых романтических художественных средствах. Ни одно из этих творений не прозвучало с концертной эстрады при жизни Шуберта. Слишком резко расходилась глубокая, сдержанная фортепианная музыка Шуберта, проникнутая тонким поэтическим настроением, с развивающимся в те годы пианистическим стилем — виртуозно-бравурным, эффектным. Даже фантазия «Скиталец» — единственное виртуозное фортепианное произведение Шуберта — была настолько чужда этим требованиям, что только аранжировка Листа помогла ей достигнуть популярности на концертной эстраде.

В хоровой сфере появляется месса As-dur (1822) — одно из самых оригинальных и сильных произведений, созданных в этом старинном жанре композиторами XIX века. Четырехголосным вокальным ансамблем «Песнь духов над водами» на текст Гёте (1821) Шуберт открывает совсем неожиданные красочно-выразительные ресурсы хоровой музыки.

Он вносит изменения даже в песню — область, в которой чуть ли не с первых шагов Шуберт нашел законченную романтическую форму. В песенном цикле «Прекрасная мельничиха» (1823) на тексты поэта Мюллера ощущается более драматическое и углубленное восприятие мира. В музыке на стихи Рюккерта, Пиркера, из «Вильгельма Мейстера» Гёте и других заметны большая свобода выражения и более совершенное развитие мысли.

«Слова скованы, но звуки, к счастью, еще свободны!» — сказал про меттерниховскую Вену Бетховен. И в творчестве последних

лет Шуберт выразил свое отношение к мраку окружающей его жизни. В ре-минорном квартете (1824—1826), в песенном цикле «Зимний путь» (1827), в песнях на тексты Гейне (1828) с поражающей силой и новизной воплощена трагедийная тема. Насыщенная страстным протестом, шубертóвская музыка этих лет одновременно отличается небывалой психологической глубиной. И все же ни разу ни в одном из поздних произведений трагическое мироощущение композитора не перешло в надломленность, в безверие, в неврастению. Трагическое в искусстве Шуберта отражает не бессилие, а скорбь о человеке и веру в его высокое назначение. Говоря о духовном одиночестве, оно выражает и непримиримое отношение к мрачной современности.

Но наряду с трагедийной темой в искусстве Шуберта последних лет отчетливо проявляются героико-эпические тенденции. Именно тогда он создал свою наиболее жизнеутверждающую и светлую музыку, проникнутую пафосом народности. Девятая симфония (1828), струнный квартет (1828), кантата «Победная песнь Мириам» (1828) — эти и другие произведения говорят о стремлении Шуберта запечатлеть в своем искусстве образы героики, образы «времени могущества и деяний».

Самые поздние произведения композитора открыли новую неожиданную сторону его творческой индивидуальности. Лирик и миниатюрист начал увлекаться монументально-эпическими полотнами. Захваченный открывавшимися перед ним новыми художественными горизонтами, он думал целиком посвятить себя крупным, обобщающим жанрам.

«Я более ничего не желаю слышать про песни, я теперь окончательно принялся за оперы и симфонии», — заявил Шуберт по окончании своей последней, C-dur'ной симфонии, за полгода до конца жизни.

Его обогащенная творческая мысль находит свое отражение в новых исканиях. Теперь Шуберт обращается не только к венскому бытовому фольклору, но и к народной тематике в более широком, бетховенском плане. Возрастает его интерес и к хоровой музыке, и к полифонии. В последний год жизни он сочинил четыре крупных хоровых произведения, в том числе выдающуюся мессу Es-dur. Но грандиозные масштабы сочетались у него с тонкой детализацией, а бетховенский драматизм — с романтическими образами. Никогда прежде Шуберт не достигал такой многогранности и глубины содержания, как в своих самых последних творениях. Композитор, сочинивший уже более тысячи произведений, стоял в год смерти на пороге новых грандиозных открытий.

Конец жизни Шуберта был ознаменован двумя выдающимися событиями, происшедшими, однако, с роковым опозданием. В 1827 году Бетховен высоко оценил несколько песен Шуберта и выразил желание познакомиться с произведениями молодого автора. Но когда Шуберт, преодолев застенчивость, пришел к великому музыканту, Бетховен уже лежал на смертном одре.

Другим событием был первый авторский вечер Шуберта в Вене (в марте 1828 года), прошедший с огромным успехом. Но через несколько месяцев после этого концерта, который впервые привлек к композитору внимание широкой музыкальной общественности столицы, его не стало. Смерть Шуберта, наступившая 19 ноября 1828 года, была ускорена длительным нервным и физическим истощением.

Идейное содержание искусства Шуберта.

Вокальная лирика: ее истоки и связи с национальной поэзией.

Ведущее значение песни в творчестве Шуберта.

Новые выразительные приемы. Ранние песни. Песенные циклы.

Песни на тексты Гейне

1

Огромное творческое наследие Шуберта охватывает около тысячи пятисот произведений в различных областях музыки. Среди написанного им до 20-х годов многое и по образам, и по художественным приемам тяготеет к венской классицистской школе. Однако уже в ранние годы Шуберт обрел творческую самостоятельность, сначала в вокальной лирике, а затем и в других жанрах, и создал новый, романтический стиль.

Романтическое по идейной направленности, по излюбленным образам и колориту, творчество Шуберта правдиво передает душевные состояния человека. Его музыка отличается широко обобщенным, социально значимым характером. Б. В. Асафьев отмечает в Шуберте «редкую способность быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передавать большинство людей».

В искусстве Шуберта отражено мироощущение лучших людей его поколения. При всей тонкости, лирика Шуберта лишена изысканности. В ней нет и нервозности, душевного надлома или сверхчувствительной рефлексии. Драматизм, взволнованность, эмоциональная глубина сочетаются с замечательным душевным равновесием, а многообразие оттенков чувств — с удивительной простотой.

Важнейшей и любимой областью творчества Шуберта была песня. Композитор обратился к жанру, который теснее всего был связан с жизнью, бытом и внутренним миром «маленького человека». Песня была плотью от плоти народного музыкально-поэтического творчества. В своих вокальных миниатюрах Шуберт нашел новый лирико-романтический стиль, ответивший на живые художественные запросы многих людей его времени. «То, что совершил Бетховен в области симфонии, обогатив в своей «девятке» идеичувствования людских «вершин» и героическое современной ему эстетики, то Шуберт совершил в области песни-романса как

лирики «простых естественных помыслов и глубокой человечности» (Асафьев). Шуберт поднял бытовую австро-немецкую песню на уровень большого искусства, придав этому жанру необычайное художественное значение. Именно Шуберт сделал песню-романс равноправной в ряду других важнейших жанров музыкального искусства.

В искусстве Гайдна, Моцарта и Бетховена песня и инструментальная миниатюра играли безусловно второстепенную роль. Ни характерная индивидуальность авторов, ни особенности художественного стиля не проявились у них в этой сфере сколько-нибудь полно. Их искусство, обобщенно-типизированное, рисующее образы объективного мира, с сильными театральными драматическими тенденциями, тяготело к монументальному, к строгим, разграниченным формам, к внутренней логике развития в большом масштабе. Симфония, опера и оратория были ведущими жанрами композиторов-классицистов, идеальными «проводниками» их идей. Даже клавирная музыка (при всем бесспорном значении клавирной сонаты для формирования классицистского стиля) у ранних венских классиков имела побочное значение, по сравнению с монументальными симфоническими и вокально-драматическими произведениями. Один Бетховен, для которого соната выполняла роль творческой лаборатории и значительно опережала развитие других, более крупных инструментальных форм, придал фортепианной литературе то ведущее положение, которое она заняла в XIX столетии. Но и для Бетховена фортепианная музыка — это прежде всего соната. Багатели, рондо, танцы, мелкие вариации и другие миниатюры очень мало характеризуют собой то, что называется «бетховенским стилем».

«Шубертовское» в музыке совершает радикальную перестановку сил по отношению к классицистским жанрам. Ведущими в творчестве венского романтика становятся песня и фортепианная миниатюра, в частности танец. Они преобладают не только количественно. В них раньше всего и в наиболее законченной форме проявилась индивидуальность автора, новая тема его творчества, его самобытные новаторские приемы выражения.

Больше того, и песня, и фортепианный танец проникают у Шуберта в область крупных инструментальных произведений (симфонию, камерную музыку в сонатной форме), которые формируются у него позднее, под непосредственным воздействием стиля миниатюр. В оперной или хоровой сфере композитору так и не удалось преодолеть до конца некоторую интонационную обезличенность и стилистическую пестроту. Как по «Немецким танцам» нельзя получить даже приблизительного представления о творческом облике Бетховена, так по операм и кантатам Шуберта невозможно догадаться о масштабе и историческом значении их автора, гениально проявившего себя в песенной миниатюре.

Вокальное творчество Шуберта преемственно связано с австрийской и немецкой песней, получившей широкое распространение

в демократической среде начиная с XVII столетия. Но Шуберт внес в этот традиционный вид искусства новые черты, которые радикально преобразили песенную культуру прошлого.

Эти новые черты, к которым прежде всего относится и романтический склад лирики, и более тонкая разработанность образов, неразрывно связаны с достижениями немецкой литературы второй половины XVIII—начала XIX века. На ее лучших образцах формировался художественный вкус Шуберта и его ровесников. В годы юности композитора еще были живы поэтические традиции Клопштока и Хёльти. Его старшими современниками являлись Шиллер и Гёте. Их творчество, с юных лет восхищавшее музыканта, оказало на него огромное воздействие. Он сочинил более семидесяти песен на тексты Гёте и более пятидесяти песен на тексты Шиллера. Но при жизни Шуберта утверждала себя и романтическая литературная школа. Он завершил свой путь песенного композитора произведениями на стихи Шлегеля, Рельштаба, Гейне. Наконец, его пристальное внимание привлекли переводы произведений Шекспира, Петрарки, Вальтера Скотта, получившие широкое распространение в Германии и Австрии.

Мир интимный и лирический, образы природы и быта, народные сказания — вот обычное содержание избираемых Шубертом поэтических текстов. Его совсем не привлекали «рациональные», дидактические, религиозные, пасторальные темы, столь характерные для песенного творчества предшествующего поколения. Он отвергал стихи, несущие в себе следы «галантных галлицизмов», модных в немецкой и австрийской поэзии середины XVIII столетия. Нарочитая пейзажная простота также не находила у него отклика. Характерно, что из поэтов прошлого он испытывал особенную симпатию к Клопштоку и Хёльти. Первый провозгласил чувствительное начало в немецкой поэзии, второй создавал стихи и баллады, близкие по стилю к народному творчеству.

Композитор, достигший в своем песенном творчестве высочайшего претворения духа народного искусства, не интересовался фольклорными сборниками. Он оставался равнодушным не только к собранию народных песен Гердера («Голоса народов в песне»)⁹, но и к знаменитому сборнику «Волшебный рог мальчика», вызвавшему восхищение самого Гёте. Шуберта увлекали стихи, отличающиеся простотой, проникнутые глубоким чувством и при этом обязательно отмеченные авторской индивидуальностью.

Излюбленная тема песен Шуберта — это типичная для романтиков «лирическая исповедь» со всем многообразием ее эмоциональных оттенков. Как и большинство близких ему по духу поэтов, Шуберта особенно привлекала любовная лирика, в которой можно с наибольшей полнотой раскрыть внутренний мир героя. Тут и невинная простосердечность первой любовной тоски

⁹ Только за год до смерти Шуберт использовал один текст из собрания Гердера — балладу «Эдвард».

(«Маргарита за прялкой» Гёте), и грезы счастливого возлюбленного («Серенада» Рельштаба), и легкий юмор («Швейцарская песенка» Гёте), и драматизм (песни на тексты Гейне).

Мотив одиночества, широко воспетый поэтами-романтиками, был очень близок Шуберту и нашел отражение в его вокальной лирике («Зимний путь» Мюллера, «На чужбине» Рельштаба и другие).

Чужим пришел сюда я.
Чужим покинул край —

так начинает Шуберт свой «Зимний путь» — произведение, воплощающее трагедию духовного одиночества.

Кто одиноким хочет быть,
Останется один;
Хотят все жить, хотят любить,
Зачем несчастный им? —

говорит он в «Песне арфиста» (текст Гёте).

Народно-жанровые образы, сцены, картины («Полевая розочка» Гёте, «Жалоба девушки» Шиллера, «Утренняя серенада» Шекспира), воспевание искусства («К музыке», «К лютне», «К моему клавиру»), философские темы («Границы человечества», «Ямщику Кроносу») — все эти разнообразные темы раскрываются Шубертом в неизменно лирическом преломлении.

Восприятие объективного мира и природы неотделимо от настроения поэтов-романтиков. Ручеек становится послем любви («Посол любви» Рельштаба), роса на цветах отождествляется с любовными слезами («Похвала слезам» Шлегеля), тишина ночной природы — с мечтой об отдыхе («Ночная песнь странника» Гёте), сверкающая на солнце форель, попавшаяся на удочку рыбакова, становится символом непрочности счастья («Форель» Шуберта).

В поисках наиболее яркой и правдивой передачи образов современной поэзии сложились новые выразительные средства шубертовских песен. Они определили особенности шубертовского музыкального стиля в целом.

Если о Бетховене можно сказать, что он мыслил «сонатно», то Шуберт мыслил «песенно». Соната для Бетховена была не схемой, а выражением живой мысли. Он искал свой симфонический стиль в фортепианных сонатах. Характерные признаки сонаты пронизывали у него и несонатные жанры (например: вариации или рондо). Шуберт же почти во всей своей музыке опирался на совокупность образов и выразительных средств, лежащих в основе его вокальной лирики. Ни один из господствующих классицистских жанров с присущим им в большой степени рационалистическим и объективным характером не соответствовал лирическому эмоциональному облику шубертовской музыки в той мере, в какой соответствовала ему песня или фортепианная миниатюра.

В свой зрелый период Шуберт создал выдающиеся произведения в крупных обобщающих жанрах. Но не следует забывать, что именно в миниатюре выработался новый лирический стиль Шуберта и что миниатюра сопровождала его на всем творческом пути (одновременно с G-dur'ным квинтетом, Девятой симфонией и струнным квинтетом Шуберт писал свои «Экспронты» и «Музыкальные моменты» для фортепиано и песенные миниатюры, вошедшие в «Зимний путь» и «Лебединую песню»).

Наконец, в высшей степени знаменательно, что симфонии и крупные камерные произведения Шуберта только тогда достигли художественной неповторимости и новаторского значения, когда композитор обобщил в них образы и художественные приемы, предварительно найденные им в песне.

После сонаты, господствовавшей в искусстве классицизма, шубертовская песенность внесла в европейскую музыку новые образы, свой особый интонационный склад, новые художественно-конструктивные приемы. Шуберт неоднократно использовал свои песни и в качестве тем для инструментальных произведений. Именно господство у Шуберта художественных приемов лирической песенной миниатюры¹⁰ совершило тот переворот в музыке XIX столетия, в результате которого одновременно созданные произведения Бетховена и Шуберта воспринимаются как относящиеся к двум разным эпохам.

Самые ранние творческие опыты Шуберта еще тесно связаны с драматизированным оперным стилем. Первые песни юного композитора — «Жалоба Агари» (текст Шюкинга), «Похоронная фантазия» (текст Шиллера), «Отцеубийца» (текст Пфэффеля) — давали все основания предполагать, что из него выработался оперный композитор. И приподнятая театральная манера, и ариозно-декламационный склад мелодии, и «оркестровый» характер сопровождения, и большие масштабы сближали эти ранние сочинения с оперными и кантатными сценами. Однако самобытный стиль шубертовской песни сложился только тогда, когда композитор освободился от влияний драматической оперной арии. С песней «Юноша у ручья» (1812) на текст Шиллера Шуберт твердо вступил на путь, который привел его к бессмертной «Маргарите за прялкой». В рамках этого же стиля были созданы все его последующие песни — от «Лесного царя» и «Полевой розочки» до трагических произведений последних лет жизни.

Миниатюрная по масштабам, предельно простая по форме, близкая к народному искусству по стилю выражения, шубертовская песня по всем внешним признакам является искусством домашнего музицирования. Несмотря на то что песни Шуберта сейчас повсеместно звучат на эстраде, оценить их в полной мере можно только в камерном исполнении и в небольшом кругу слушателей.

¹⁰ Миниатюра специально подчеркивается, так как сольная песня кантатного типа не отвечала эстетическим исканиям композиторов-романтиков,

Композитор меньше всего предназначал их для концертного исполнения. Но этому искусству городских демократических кругов Шуберт придал высокое идейное значение, неведомое песне XVIII столетия. Он поднял бытовую романс до уровня лучшей поэзии своего времени.

Новизна и значимость каждого музыкального образа, богатство, глубина и тонкость настроений, удивительная поэтичность — все это бесконечно возвышает песни Шуберта над песенным творчеством предшественников.

Шуберту первому удалось воплотить в песенном жанре новые литературные образы, найдя для этого соответствующие музыкальные средства выражения. Процесс претворения поэзии в музыку был у Шуберта неразрывно связан с обновлением интонационно-строй музыкальной речи. Так родился жанр романса, олицетворяющий высшее и наиболее характерное в вокальной лирике «романтического века».

Глубокая зависимость шубертовских романсов от поэтических произведений вовсе не означает, что Шуберт ставил перед собой задачу точного воплощения поэтического замысла. Песня Шуберта всегда оказывалась самостоятельным произведением, в котором индивидуальность композитора подчиняла себе индивидуальность автора текста. В соответствии со своим пониманием, своим настроением Шуберт акцентировал в музыке различные стороны поэтического образа, нередко усиливая этим художественные достоинства текста. Так, например, Майргофер утверждал, что песни Шуберта на его тексты раскрыли для самого автора эмоциональную глубину его стихов. Несомненно также, что поэтические достоинства стихов Мюллера повышаются от их слияния с музыкой Шуберта. Часто второстепенные поэты (как Майргофер или Шобер) удовлетворяли Шуберта больше, чем гениальные, вроде Шиллера, в поэзии которого отвлеченные мысли превалировали над богатством настроений. «Смерть и девушка» Клаудиуса, «Шарманщик» Мюллера, «К музыке» Шобера в трактовке Шуберта не уступают «Лесному царю» Гёте, «Двойнику» Гейне, «Серенаде» Шекспира. Но все-таки лучшие песни написаны им на стихи, отличающиеся бесспорными художественными достоинствами¹¹. И всегда именно поэтический текст своей эмоциональностью и конкретными образами вдохновлял композитора на создание созвучного ему музыкального произведения.

Используя новые художественные приемы, Шуберт достигал небывалой степени слияния литературного и музыкального образа. Так сложился его новый самобытный стиль. Каждый новаторский

¹¹ Шуберт писал песни на стихи следующих поэтов: Гёте (более 70), Шиллера (более 50), Майргофера (более 45), Мюллера (45), Шекспира (6), Гейне (6), Рельштаба, Вальтера Скотта, Оссиана, Клопштока, Шлегеля, Маттисона, Козегартена, Кернера, Клаудиуса, Шобера, Салиса, Пфеффеля, Шюкинга, Коллина, Рюккерта, Уланда, Якоби, Крайгера, Зейдля, Пиркера, Хельти, Платена и других.

приём у Шуберта — новый круг интонаций, смелый гармонический язык, развитое колористическое чувство, «свободная» трактовка формы — был раньше всего найден им в песне. Музыкальные образы шубертовского романса совершили переворот во всей системе выразительных средств, господствовавших на рубеже XVIII и XIX столетий.

2

«Что за неисчерпаемое богатство мелодического изобретения было в этом безвременно окончившем свою карьеру композиторе! Какая роскошь фантазии и резко очерченная самобытность», — писал о Шуберте Чайковский.

Несомненно, наиболее выдающаяся особенность шубертовской песни — ее огромное мелодическое обаяние. По красоте и вдохновенности его мелодии немного имеют себе равных в мировой музыкальной литературе.

Песни Шуберта (всего их более 600) покоряют слушателя прежде всего непосредственно-любящей песенностью, гениальной простотой мелодий. При этом в них всегда обнаруживается замечательное постижение темброво-выразительных свойств человеческого голоса. Они всегда «поются», великолёпно звучат.

Вместе с тем выразительность шубертовского мелодического стиля была связана не только с исключительным мелодическим даром композитора. То характерно шубертовское, что запечатлено во всех его романсных мелодиях и что отличает их язык от профессиональной венской музыки XVIII столетия, связано с интонационным обновлением австро-немецкой песни. Шуберт как бы вернулся к тем народным мелодическим истокам, которые на протяжении ряда поколений скрывались под слоем чужеземных оперных интонаций¹². В «Волшебном стрелке» хор охотников и хор подружек радикально изменили традиционный круг интонаций оперных арий или хоров (по сравнению не только с Глюком и Спонтини, но и с Бетховеном). Совершенно такой же интонационный переворот осуществился в мелодическом строе шубертовской песни. Мелодический склад бытового романса сблизился в его творчестве с интонациями венской народной песни.

Можно без труда указать на случаи явных интонационных связей между австрийскими или немецкими народными песнями и мелодиями шубертовских вокальных произведений.

Сравним, например, народный танцевальный напев «гроссфатер» с оборотами шубертовской песни «Песнь издалека» или

¹² Напомним, в частности, что первый немецкий песенный сборник «Поющая на реке Плейссе Муза» Сперонтеса, получивший в середине XVIII столетия широчайшее распространение в быту, состоял из напевов, заимствованных из французских и итальянских опер. Автор лишь приспособил к ним немецкие тексты.

народную песню «Ум любви» с песней Шуберта «Дон Гайзерос». В знаменитой «Форели» много общего с мелодическими оборотами народной песни «Убитый вероломный любовник»:

99а Народный напев „Grossvater“

99б Шуберт. „Песнь издалека“
am Raasensitz im Elchen-hal-me, mit Winkund Gruss vor ü-berwallt

99в Народная песня „Klug der Liebe“

99г Шуберт. „Don Gayseros“
Don Gay-se-ros, Don Gay-se-ros, wan-der-li-cher, schö-n-er Rit-ter

99д Народная песня „Der erschlagene treulose Liebste“

99е Шуберт. „Форель“
In ei-nem Däch-lein hel-le da schos-sin fro-her Eil

Подобные примеры можно было бы умножить. Но вовсе не подобными явными связями определяется народно-национальный характер шубертовской мелодии. Шуберт мыслил в народно-песенном стиле, это был органический элемент его композиторского облика. И мелодическое родство его музыки с художественным и интонационным строем народного искусства воспринимается на слух еще более непосредственно и глубоко, чем при помощи аналитических сопоставлений.

В вокальном творчестве Шуберта проявилось еще одно свойство, которое возвысило его над уровнем современной бытовой песни и приблизило по выразительной силе с драматическими ариями Глюка, Моцарта, Бетховена. Сохраняя романс как миниатюрный, лирический жанр, связанный с народными песенно-танцевальными традициями, Шуберт в неизмеримо большей степени, чем его предшественники, приблизил мелодическую выразительность песни к поэтической речи.

У Шуберта было не просто высоко развитое поэтическое чутье, но определенное чувство немецкой поэтической речи. Тонкое ощущение слова проявляется в вокальных миниатюрах Шуберта — в частых совпадениях музыкальных и поэтических кульминаций. Некоторые песни (как, например, «Приют» на текст Рельштаба) поражают полным единством музыкальной и поэтической фразировки:

100 [Nicht zu geschwind, doch kräftig]

Rauschen der Strom, brausen der
Wald, starren der Fels, mein Auf ent halt,

В стремлении усилить детали текста Шуберт обостряет отдельные обороты, расширяет декламационный элемент. А. Н. Серов называл Шуберта «дивным лириком» «со своим окончательным одраматизированием отдельной мелодии в песне». У Шуберта нет мелодических шаблонов. Для каждого образа он находит новую неповторимую характеристику. Его вокальные приемы поразительно разнообразны. В шубертовских песнях есть все — от народнопесенной кантилены («Колыбельная ручью», «Липа») и танцевальной мелодии («Полевая розочка») до свободной или строгой декламации («Двойник», «Смерть и девушка»). Однако стремление подчеркнуть некоторые оттенки текста никогда не нарушало цельности мелодического рисунка. Шуберт неоднократно допускал, если этого требовал его «мелодический инстинкт», нарушение строфической структуры стиха, вольные повторения, расчленение фраз. В его песнях, при всей речевой выразительности, еще нет того внимания к деталям текста и той абсолютной равнозначности музыки и поэзии, которые позднее будут характеризовать романсы

Шумана или Вольфа. У Шуберта песенность преобладала над текстом. По-видимому, в силу этой мелодической завершенности фортепианные транскрипции его песен почти столь же популярны, как и вокальное исполнение их.

Проникновение песенно-романсного стиля Шуберта в его инструментальную музыку прежде всего заметно в интонационном строе. Иногда Шуберт использовал мелодии своих песен в инструментальных произведениях, чаще всего как материал для вариации¹³.

Но, помимо этого, сонатно-симфонические темы Шуберта близки его вокальным мелодиям не только по своему интонационному складу, но и по приемам изложения. В качестве примеров назовем главную тему первой части из «Неоконченной симфонии» (пример 121), равно как и тему побочной партии (пример 122) или темы главных партий первых частей квартета *a-moll* (пример 129), фортепианной сонаты *A-dur*:



Даже инструментовка симфонических произведений нередко напоминает звучание голоса. Например, в «Неоконченной симфонии» протяжную мелодию главной партии, вместо принятой у классиков струнной группы, «распевают», в подражание человеческому голосу, гобой и кларнет. Другой излюбленный «вокальный» прием в инструментовке Шуберта — «диалог» между двумя оркестровыми группами или инструментами (например, в трио квартета *G-dur*). «Он достиг настолько своеобразной манеры обращения с инструментами и оркестровой массой, что они часто звучат, как человеческие голоса и хор», — писал Шуман, изумляясь такому близкому и поразительному сходству.

3

Шуберт бесконечно расширил образно-выразительные границы песни, наделив ее психологическим и изобразительным фоном. Песня в его трактовке превратилась в жанр многоплановый — песенно-инструментальный. В истории самого жанра это был скачок,

¹³ «Форель» — в четвертой части фортепианного квинтета, «Смерть и де-вушка» — во второй части квартета *d-moll*, «Скиталец» — в фортепианной фантазии *C-dur*, «Засохшие цветы» — в вариациях для флейты и фортепиано ор. 160.

сравнимый по своему художественному смыслу с переходом от плоскостного рисунка к перспективной живописи.

У Шуберта партия рояля получила значение эмоционально-психологического «фона» к мелодии. В подобной трактовке сопровождения сказалась связь композитора не только с фортепианным, но и с симфоническим и оперным искусством венских классиков. Шуберт придал аккомпанементу песни значение, равноценное оркестровой партии в вокально-драматической музыке Глюка, Моцарта, Гайдна, Бетховена.

Обогащенная выразительность шубертовских аккомпанементов была подготовлена высоким уровнем современного пианизма. На рубеже XVIII и XIX веков фортепианная музыка сделала огромный шаг вперед. И в области виртуозно-эстрадного искусства, и в камерном интимном музицировании она заняла одно из ведущих мест, отражая, в частности, самые передовые и смелые достижения музыкального романтизма. В свою очередь, шубертовский аккомпанемент к вокальным произведениям значительно двинул вперед развитие фортепианной литературы. Для самого же Шуберта инструментальная партия романса сыграла роль своеобразной «творческой лаборатории». Здесь он нашел свои ладогармонические приемы, свой фортепианный стиль.

Песни Шуберта — одновременно и психологические картины, и драматические сценки. В их основе — душевные состояния. Но вся эта эмоциональная атмосфера обычно показана на определенном сюжетно-изобразительном фоне. Шуберт осуществляет слияние лирики и внешних образов-картин путем тонкого сочетания вокального и инструментального планов.

Первые вступительные такты аккомпанемента вводят слушателя в эмоциональную сферу песни. На фортепианное заключение приходится обычно последние штрихи в зарисовке образа. Ритуальность, то есть функция простого отыгрыша, исчезла из фортепианной партии Шуберта, за исключением тех случаев, когда «ритуальный» эффект бывал нужен для создания определенной образности (например, в «Полевой розочке»).

Обычно, если только это не песня балладного типа (подробнее об этом см. ниже), фортепианная партия строится на неизменно повторяющемся мотиве. Подобный архитектурный прием — условно назовем его «костинатной повторностью» — восходит к танцевальной ритмической основе, характерной для народной и бытовой музыки многих европейских стран. Он придает песням Шуберта большую эмоциональную непосредственность. Но Шуберт насыщает эту равномерную пульсирующую основу остро выразительными интонациями. Для каждой песни он находит свой неповторимый мотив, в котором лаконичными, характерными штрихами выражено и поэтическое настроение, и изобразительная канва.

Так, в «Маргарите за прялкой» после двух вступительных тактов слушателя охватывает не только настроение тоски и грусти —

он как будто видит и слышит прялку с ее жужжанием. Песня становится почти сценой. В «Лесном царе» — во вступительном фортепианном пассаже — взволнованность, страх и напряжение связаны с изобразительным фоном — торопливым стуком копыт. В «Серенаде» — любовное томление и бряцание струн гитары или лютни. В «Шарманщике» настроение трагической обреченности выступает на фоне наигрыша уличной шарманки. В «Форели» — радость, свет и почти осязаемый всплеск воды. В «Липе» тремолирующие звуки передают и шуршанье листьев, и состояние умиротворенности. «Отъезд», дышащий игривой самоудовлетворенностью, пронизан движением, которое вызывает ассоциации с всадником, кокетливо гарцующим на лошади:

102a Nicht zu geschwind „Маргарита за прялкой“

102б Schnell „Лесной царь“

102в Mässig „Серенада“

102г Etwas langsam pp „Шарманщик“

102д Etwas lebhaft „Форель“

102 e Mässig „Липа“

102 ж Mässig geschwind „Отъезд“

Но не только в тех песнях, где благодаря сюжету напрашивается изобразительность (например, журчание ручейка, фанфара охотника, жужжание прялки), но и там, где господствует отвлеченное настроение, в сопровождении скрыты приемы, вызывающие ясные внешние образы.

Так, в песне «Смерть и девушка» монотонное последование хоральных гармоний напоминает о похоронном церковном звоне. В ликующей «Утренней серенаде» ощутимы вальсирующие движения. В «Сединах» — одной из самых лаконичных песен Шуберта, которую хочется назвать «силуэтом в музыке», траурный фон создается ритмом сарабанды. (Сарабанда — старинный танец, выросший на основе траурного ритуала.) В трагической песне «Атлас» господствует ритм «арии жалобы» (так называемое *lamento*, широко распространенное в опере начиная с XVII века). В песне «Засохшие цветы», при всей ее кажущейся простоте, заложены элементы похоронного марша:

103a Mässig „Смерть и девушка“

1036

Allegro

„Утренняя серенада“¹

mit al lem, was da rei send ist,

103в

Etwas langsam

„Седины“

p

103г

Etwas geschwind

f

103д

Ziemlich langsam

„Засохшие цветы“

Ihr Blüm - lein al - le, die sie mir gab.

Как подлинный чародей, Шуберт, прикасаясь к простым аккордам, гаммообразным пассажам, арпеджированным звукам, преобразует их в зримые образы невиданной яркости и красоты.

Эмоциональная атмосфера шубертовского романса в огромной степени связана с особенностями его гармонии.

Шуман писал о композиторах-романтиках, что они, «проникая глубже в тайны гармонии, научились выразить более тонкие от-

тенки чувств». Именно стремлением правдиво отразить в музыке психологические образы можно объяснить колоссальное обогащение гармонического языка в XIX столетии. Шуберт был одним из композиторов, совершивших переворот в этой области. В фортепианном сопровождении к своим песням он открыл неизведанные до толе выразительные возможности аккордовых звучаний и модуляций. С шубертовских песен ведет начало романтическая гармония.

Каждый новый выразительный прием в этой сфере был найден Шубертом как средство конкретизации психологического образа. Здесь даже в большей степени, чем в мелодическом варьировании, находят свое отражение перемены настроений в поэтическом тексте. Детализированная, красочная, подвижная гармония шубертовских аккомпанементов выражает изменчивую эмоциональную атмосферу, ее тонкие нюансы. Красочные обороты у Шуберта всегда характеризуют определенную поэтическую деталь. Так, «программный» смысл одного из его наиболее характерных приемов — колебание между минором и мажором — раскрывается в таких песнях, как «Засохшие цветы» или «Ты не любишь меня», где чередование лада соответствует душевному колебанию между надеждой и мраком. В песне «Бланка» ладовая неустойчивость характеризует изменчивое настроение, переходящее от томления к беззаботному веселью. Напряженные психологические моменты часто сопровождаются диссонансами. Например, причудливо-злобещий колорит песни «Город» возникает при помощи диссонантного гармонического фона. Драматическая кульминация часто подчеркивается неустойчивыми звучаниями (см. «Атлас», «Маргарита за прайкой»):

104a [Mässig geschwind] „Город“

1046 [Etwas geschwind] „Атлас“

Die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen!

sein Hände druck, und

ach, sein Küssl

Свойственное Шуберту «исключительное чутье тональной связи и тонально-колористической экспрессии» (Асафьев) тоже сложилось в поисках правдивого воплощения поэтического образа. Так, например, «Скиталец» начинается в основной тональности, и при помощи этого тонально-гармонического приема передается ощущение блуждания; песня «Ямщику Кроносу», где поэт рисует бурную, импульсивную жизнь, насыщена необычными модуляциями, и т. д. В самом конце жизни романтическая поэзия Гейне натолкнула Шуберта на особенные находки в этой области.

Красочная выразительность шубертовских гармоний не имела себе подобных в искусстве предшественников. Чайковский писал о прелести гармонизации Шуберта. Кюи восхищался оригинальными поворотами гармонии в его произведениях.

Шуберт выработал в своих песнях новую пианистическую выразительность. В аккомпанементе гораздо раньше, чем в собственно фортепианной музыке Шуберта, сложились выразительные средства и нового пианизма и нового музыкального стиля в целом. Шуберт трактует фортепиано как инструмент с богатейшими красочно-выразительными ресурсами. Рельефная вокальная мелодия противопоставляется фортепианному «плану» — его многообразным тембровым эффектам, педальным звучностям. Вокально-кантиленные и декламационные приемы, звукоизобразительность, преломленная сквозь характерную «фортепианность», — все это придает шубертовским аккомпанеентам подлинную новизну. Нако-

нец, именно с пианистическим звучанием связаны и новые красочные свойства шубертовских гармоний.

Аkkомпанементы Шуберта пианистичны от первой до последней ноты. Их нельзя представить себе в каком-либо ином тембровом звучании. (Только в самых ранних — «кантатных» — песнях Шуберта сопровождение напрашивается на оркестровое переложение.) О фортепианной природе шубертовских аккомпанементов ярче всего говорит тот факт, что Мендельсон при создании своих знаменитых «Песен без слов» для рояля откровенно опирался на их стиль. И тем не менее именно к партии сопровождения восходят многие черты симфонических и камерно-инструментальных тем Шуберта. Так, в «Неоконченной симфонии» в главной и побочных темах (примеры 121 и 122), в побочной теме второй части, в главной теме a-moll'ного квартета, в заключительной теме d-moll'ного квартета и во многих других колористический фон, подобно фортепианному вступлению к песне, создает определенное настроение, предвзяя появление собственно темы:

105a *Andante con moto* „Неоконченная“ симфония



1056 *Allegro ma non troppo* Квартет a-moll'



105в *Presto leggero molto* Квартет d-moll'



Темброво-красочные свойства фона, изобразительные ассоциации, «остинатно-периодическая» структура в высшей степени близки камерным аккомпанеентам романсов. Более того, некоторые из «вступлений» к инструментальным темам Шуберта были предвосхищены определенными песнями композитора.

Особенности формы шубертовских песен также были связаны с правдивым и точным воплощением поэтического образа. Начав с бытовой куплетной структуры, с песен кантатного типа, с пространных баллад (напоминающих баллады И. Цумштейга), Шуберт к концу своего творческого пути создал новую форму свободной «сквозной» миниатюры.

Однако романтическая свобода и «речевая» выразительность его песен сочетались со строгим, логичным музыкальным оформлением. В большинстве песен он придерживался традиционной куплетности, характерной для австрийской и немецкой бытовой песни. Увлечение балладами¹⁴ относится почти исключительно к раннему творческому периоду Шуберта. Варьируя в связи с развитием поэтического образа отдельные выразительные элементы песни, Шуберт достиг особой гибкости, динамики и художественной точности в трактовке традиционной куплетной формы.

Он прибегал к неизменной куплетности только в тех случаях, когда песня по замыслу должна была сохранить близость к народно-бытовым образцам и обладать выдержанным настроением («Розочка», «В путь», «Баркарола»). Как правило, песни Шуберта отличаются неисчерпаемым разнообразием формы. Композитор достигал этого тонкими мелодическими видоизменениями вокальной партии и гармоническим варьированием, которое по-новому расцвечивало мелодии куплетов. Много значило и темброво-колористическое варьирование фактуры. Почти в каждом романсе проблема формы разрешена своеобразно, в зависимости от содержания текста.

В качестве одного из средств конкретизации и усиления драматизма поэтического образа Шуберт утвердил трехчастную песенную форму. Так, в песне «Мельник и ручей» трехчастность использована как прием для передачи диалога между юношей и ручейком¹⁵. В песнях «Оцепенение», «Липа», «У реки» трехчастность отражает возникновение в тексте мотивов воспоминания или мечты, резко контрастирующих с действительностью. Этот образ выражен в контрастном среднем эпизоде, а реприза возвращает к первоначальному настроению.

Новые приемы формообразования, разработанные Шубертом в вокальных миниатюрах, он перенес и в инструментальную музыку. Это сказалось прежде всего в увлечении вариационным развитием инструментальных тем. В «темах с вариациями» Шуберт обычно оставался в рамках классицистских традиций. Но в других жан-

¹⁴ То есть песней на стихотворный повествовательный текст, часто с элементами фантастики, где в музыке изображались сменяющиеся в тексте картины.

¹⁵ В первой части юноша жалуется ручью. В среднем эпизоде ручей утешает человека. Реприза, выражающая душевное успокоение, кончается уже не в миноре, а в мажоре. Изменяется и фортепианный фон. Он заимствован из «монолог» ручья и изображает течение воды.

рах, в частности в сонате, для Шуберта стало типичным двукратное или многократное повторение темы, напоминающее варьирование куплетов в песне. Этот прием вариационного преобразования, своеобразно переплетавшийся с сонатными принципами развития, придавал шубертовской сонате романтические черты.

Трехчастная форма встречается и в его фортепианных «Экспромтах», «Музыкальных моментах» и даже — что казалось в то время особенно необычным — в темах сонатно-симфонических циклов¹⁶.

5

Среди песен, созданных Шубертом в возрасте семнадцати-восемнадцати лет, уже встречаются шедевры вокальной лирики. В этот ранний творческий период особенно плодотворное воздействие на него оказала поэзия Гёте.

«Маргарита за прялкой» (1814) открывает собой галерею новых музыкально-романтических образов. Тема «лирической исповеди» выявлена в этом романсе с огромной художественной силой. В нем достигнуто полное равновесие двух наиболее характерных сторон шубертовского романсного творчества: близость к народно-жанровым традициям и стремление к тонкому психологизму. Типично романтические приемы — обновленный строй интонаций, усиление роли красочности, гибкая и динамическая куплетная форма — даны здесь с предельной законченностью. Благодаря своей непосредственности и поэтическому настроению «Маргарита за прялкой» воспринимается как свободное эмоциональное излияние.

Баллада «Лесной царь» (1815) замечательна своей романтической взволнованностью, остротой ситуаций, яркой характеристикой образов. Шуберт нашел здесь новые «диссонантные» интонации, служащие выражению чувства ужаса, передаче образов мрачной фантастики.

В том же году была создана «Розочка», отличающаяся простотой и близостью к народно-бытовым песням.

Среди романсов раннего периода особенно драматичен «Скиталец» (1816) на текст Г. Ф. Шмидта. Он написан в сквозной «балладной» форме, но лишен элементов фантастики, присущих романтической балладе. Тема стихотворения, выражающая трагедию духовного одиночества и томления по несбыточному счастью, переплетающаяся с темой странничества, стала одной из господствующих в творчестве Шуберта к концу его жизни.

В «Скитальце» с большой рельефностью отражена смена настроений. Разнообразие тематических эпизодов и вокальных приемов сочетается с единством целого. Музыка, передающая чувство

¹⁶ Таковы главные партии второй части «Неоконченной» или первой части Девятой симфонии, фортепианных сонат В-dur, А-dur.

одинокства, принадлежит к числу наиболее выразительных и трагических шубертовских тем.

Шесть лет спустя композитор использовал эту тему в своей фортепианной фантазии:



«Смерть и девушка» (1817) на текст М. Клаудиуса — образец философской лирики. В этой песне, построенной в виде диалога, дается своеобразное романтическое преломление традиционных оперных образов рока и жалобы. Трепетные звуки мольбы драматически противопоставляются суровым, хорально-псалмодическим интонациям смерти.

Романс на текст Ф. Шобера «К музыке» (1817) выделяется своей величавой «генделевской» приподнятостью.

Песенное искусство Шуберта получило наиболее полное выражение в 20-е годы в двух циклах на слова поэта-современника Вильгельма Мюллера. Стихи Мюллера, посвященные извечной романтической теме отвергнутой любви, отличались художественными чертами, родственными лирическому дару Шуберта.

Первый цикл — «Прекрасная мельничиха» (1823), — состоящий из двадцати песен, называют музыкальным «романом в письмах». Каждая песня выражает отдельный лирический момент, вместе же они образуют единую сюжетно-повествовательную линию с определенными этапами развития и кульминацией.

Тема любви переплетается с романтикой странствований, воспетой многими поэтами шубертовского поколения (наиболее ярко — в стихах Эйхендорфа). Большое место в цикле занимают романтизированные картины природы, окрашенные душевными переживаниями рассказчика.

Бесспорно, господствующее настроение в шубертовской музыке — лирическое. И тем не менее композитор отразил в своем произведении первоначальный, театральный замысел мюллеровских стихов. В нем ясно намечен драматургический план. Большой диапазон настроений отличает этот цикл и находит проявление в драматически разворачивающейся сюжетной линии: жизнерадостная наивность вначале, пробуждающаяся любовь, надежда, ликование, тревога и подозрение, ревность с ее страданиями и тихая грусть. Многие песни вызывают сценические ассоциации: странник, идущий вдоль ручья, пробудившаяся ото сна красавица («Утренний

привет»), праздник на мельнице («Праздничный вечер»), скачущий охотник. Но особенно примечательно следующее обстоятельство. Из двадцати пяти стихов поэтического цикла Шуберт использовал только двадцать. При этом самый яркий театральный прием — появление нового «действующего лица», который вызывает резкий перелом в развитии событий, — совпал в музыкальном цикле с точкой золотого сечения¹⁷.

Композитор почувствовал и народный характер поэзии Мюллера, не зная о том, что поэт писал «Прекрасную мельничиху» по определенному образцу, а именно — по знаменитому сборнику народных стихов «Чудесный рог мальчика», изданному поэтами Арнимом и Brentано в 1808 году. В шубертовском цикле большинство песен написано в простой куплетной форме, типичной для немецкой и австрийской народной песни. К подобной простой строфичности Шуберт и в ранние годы обращался редко. В 20-е же годы он отошел от куплетности в целом, предпочитая созданную им форму свободной миниатюры. Народный характер стихов ясно отразился и на мелодической структуре песен. В целом «Прекрасная мельничиха» — одно из наиболее ярких воплощений у Шуберта образов народной поэзии в музыке.

Мельничный подмастерье, юноша в расцвете сил, отправляется в путь. Красота природы и жизни безудержно манит его. Через весь цикл проходит образ ручейка. Он как бы двойник рассказчика — его друг, советчик, учитель. Образ бурлящей воды, зовущей к движению и странствию, открывает собой цикл («В путь»), и юноша, следуя течению ручья, бредет неизвестно куда («Куда»). Ровному журчанию ручейка, образующему неизменный звукоизобразительный фон этих песен, сопутствует радостное, весеннее настроение. Вид мельницы привлекает внимание путника («Стой»). Вспыхнувшая любовь к прекрасной дочери мельника заставляет его задержаться. В выражении благодарности ручейку за то, что он привел героя к ней («Благодарность ручью»), бездумно-счастливое настроение сменяется более сдержанным и сосредоточенным. В песне «Праздничный вечер» лирические излияния сочетаются с жанрово-описательными моментами. Последующая группа песен («Желание знать», «Нетерпение», «Утренний привет», «Цветы мельника», «Дождь слез») выражает разные оттенки наивной жизнерадостности и пробуждающейся любви. Все они отличаются большой простотой.

Драматическая вершина этой части цикла — романс «Моя» — полон ликования и счастья взаимной любви. Его сверкающая D-dur'ная тональность, героические контуры мелодии, элементы маршевости в ритме выделяются на фоне мягкого звучания предшествующих песен:

¹⁷ Точка золотого сечения — одна из классических пропорций архитектуры, в которой целое так относится к большему, как большее к меньшему.

Mässig geschwind

Пол но, мой ру чей, жур чать;
ко ле со, ты брось сту чать

Последующие эпизоды («Пауза» и «С зеленой лентой лютни»), изображающие переполненного счастьем любовника, служат как бы интермедией между двумя «действиями» цикла. Перелом наступает при неожиданном появлении соперника («Охотник»). В музыкальной характеристике скачущего всадника уже таится угроза. Изобразительный момент фортепианного сопровождения — стук копыт, охотничья фанфара — вызывает ощущение тревоги:

Быстро

mf *staccato*

Песнь «Ревность и гордость» полна смятения и страдания. Эти чувства переданы и в бурной мелодии, и в стремительном движении фортепианной партии, и даже в скорбной тональности g-moll. В песнях «Любимый цвет», «Злой цвет», «Засохшие цветы» душевные терзания все более усиливаются. Музыкальный образ рассказчика утрачивает былую наивность, становится драматичным. В заключительных номерах цикла острая напряженность чувств переходит в тихую грусть и обреченность. Отвергнутый возлюбленный ищет и находит утешение у ручейка («Мельник и ручей»). В последней песне («Колыбельная ручья») лаконичными приемами создан образ печальной мироотворенности и забвения.

Шуберт создал здесь особый тип лирической музыкальной драматургии, который не укладывался в рамки оперного жанра. Он не следовал за Бетховеном, который еще в 1816 году сочинил песен-

ный цикл «К далекой возлюбленной». В отличие от бетховенского цикла, построенного по сюитному принципу (то есть отдельные номера сопоставлялись без внутренних связей), песни «Прекрасной мельничихи» объединены между собой. Шуберт достигает внутреннего музыкально-драматического единства новыми приемами. Не будучи всегда очевидными, эти приемы тем не менее ощущаются музыкально восприимчивым слушателем. Так, большую объединяющую роль играет сквозной образ цикла — изобразительный фон ручейка. Между отдельными песнями существуют перекрестные тональные связи. И, наконец, последовательность образов-картин создает целостную музыкально-драматургическую линию.

Если «Прекрасная мельничиха» проникнута поэзией молодости, то второй цикл из двадцати четырех песен — «Зимний путь», написанный четырем годами позже (1827), — окрашен трагическим настроением. Весенний юношеский мир уступает место тоске, безнадежности и мраку, так часто наполняющим душу композитора в последние годы его жизни.

Юноша, отвергнутый богатой невестой, покидает город. В темную осеннюю ночь он начинает свой одинокий и бесцельный путь. Песня «Спокойно спи», являющаяся прологом цикла, принадлежит к наиболее трагичным произведениям Шуберта. Пронизывающий музыку ритм равномерного шага вызывает ассоциации с образом уходящего человека:



Скрытая маршевость присутствует и в ряде других песен «Зимнего пути», заставляя ощущать неизменный фон — поступь одинокого путника¹⁸.

Композитор вносит тончайшие вариационные изменения в куплеты романса «Спокойно спи», гениально простого и исполненного глубокого чувства. В последнем куплете, в момент душевного просветления, когда страдающий юноша желает своей возлюбленной счастья, минорный лад сменяется мажорным.

Картины мертвой зимней природы сливаются с тяжелым душевным состоянием героя. Даже флюгер над домом возлюбленной кажется ему символом бездушного мира («Флюгер»). Зимнее оцепенение усиливает его тоску («Застывшие слезы», «Оцепенение»). Выражение страдания достигает необычайной остроты. В песне «Оцепенение» чувствуется бетховенский трагизм. Стоящее у входа в город дерево, свирепое терзаемое порывом осеннего ветра, напо-

¹⁸ Например: «Одиночество», «Путевой столб», «Бодрость».

минает о невозвратно исчезнувшем счастье («Липа»). Изображение природы насыщается все более мрачными, зловещими красками. Образ ручья получает здесь иной смысл, чем в «Прекрасной мельничихе»: растаявший снег ассоциируется с потоком слез («Водный поток»), замерзший ручей отражает душевную окаменелость героя («У ручья»), зимняя стужа наводит на воспоминания о былой радости («Воспоминания»).

В песне «Блуждающий огонек» Шуберт погружается в сферу фантастических, жутких образов.

Переломным моментом в цикле является песня «Весенний сон». Ее контрастные эпизоды олицетворяют столкновение мечты и действительности. Страшная жизненная правда развеивает прекрасный сон.

Отныне впечатления всего пути проникнуты безнадежностью. Они приобретают обобщенный трагический характер. Вид одинокой сосны, одинокой тучи усиливает чувство собственной отчужденности («Одиночество»). Радостное чувство, возникшее непроизвольно от звука почтового рожка, мгновенно угасает: «Письма не будет для меня» («Почта»). Утренний иней, посеребривший волосы путника, напоминает седины и вызывает надежду на близкую смерть («Седины»). Черный ворон кажется ему единственным проявлением верности в этом мире («Ворон»). В завершающих песнях (перед «эпилогом») — «Бодрость» и «Ложные солнца» — звучит горькая ирония. Последние иллюзии исчезли.

Лирика «Зимнего пути» неизмеримо шире любовной темы. Она трактована в более общем философском плане — как трагедия духовного одиночества художника в мире мещан и торгашей. В последней песне — «Шарманщик», — образующей эпилог цикла, облик нищего старика, безнадежно вертящего ручку шарманки, олицетворял для Шуберта его собственную судьбу.

В этом цикле меньше внешне сюжетных моментов, меньше звукоизобразительности, чем в «Прекрасной мельничихе». Его музыке присущ глубокий внутренний драматизм. По мере развития цикла все более сгущаются чувства одиночества и тоски. Шуберт сумел найти неповторимое музыкальное выражение для каждого из множества оттенков этих настроений — от лирической грусти до ощущения полной безысходности.

В цикле выявляется новый принцип музыкальной драматургии, основанный на развитии и столкновении психологических образов. Неоднократное «вторжение» мотивов мечты, надежды или воспоминаний о счастье (например, «Липа», «Весенний сон», «Почта», «Последняя надежда») драматически контрастирует с мраком зимней дороги. Эти моменты ложного просветления, неизменно подчеркиваемые ладотональным контрастом, создают впечатление ступенчатого сквозного развития.

Общность мелодического склада проявляется в песнях, особенно близких друг другу по поэтическому образу. Подобные инто-

национные «переклички» объединяют эпизоды, далеко отстоящие друг от друга, в частности пролог и эпилог.

Повторяющийся маршевый ритм, переломная роль песни «Весенний сон» (о которой говорилось выше) и ряд других приемов также содействуют впечатлению целостности драматургической композиции.

Для выражения трагических образов «Зимнего пути» Шуберт нашел ряд новых выразительных приемов. Это прежде всего сказывается на трактовке формы. Шуберт дал здесь свободную песенную композицию, строение которой, не укладывающееся в рамки куплетности, обусловлено следованием за смысловыми деталями поэтического текста («Застывшие слезы», «Блуждающий огонек», «Одиночество», «Последняя надежда»). И трехчастная и куплетная формы трактованы с одинаковой свободой, что придает им органическое единство. Грани внутренних разделов малозаметны («Ворон», «Седины», «Шарманщик»). Каждый куплет в песне «Водный поток» находится в развитии.

В «Зимнем пути» заметно обогатился и гармонический язык Шуберта. Посредством неожиданных модуляций по терциям и секундам, диссонирующих задержаний, хроматических гармоний композитор достигает обостренной выразительности.

Более разнообразной стала и мелодико-интонационная сфера. Каждый романс «Зимнего пути» имеет свой неповторимый круг интонаций и в то же время поражает предельной лаконичностью мелодического развития, которое образуется благодаря варьированию одной господствующей группы интонаций («Шарманщик», «Водный поток», «Бурное утро»).

Шубертовские песенные циклы¹⁹ оказали значительное воздействие на формирование не только вокальной, но фортепианной музыки середины и конца XIX века. Их характерные образы, принципы композиции, особенности структуры получили дальнейшее развитие в песенных и фортепианных циклах Шумана («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины», «Карнавал», «Крейслериана», «Фантастические пьесы»), Шопена (Прелюдии), Брамса («Магелона») и других.

Трагические образы и новые музыкальные приемы «Зимнего пути» достигли еще большей выразительности в пяти песнях на тексты Гейне, сочиненных Шубертом в год смерти: «Атлас», «Ее портрет», «Город», «У моря» и «Двойник». Они вошли в посмертный сборник «Лебединая песнь»²⁰. Как и в «Зимнем пути», в гейневских романсах тема страдания приобретает смысл общечело-

¹⁹ К циклам Шуберта можно с известными оговорками отнести семь песен из «Девы озера» Вальтера Скотта (1825), четыре песни из «Вильгельма Мейстера» Гёте (1826), пять песен на тексты Гейне, вошедшие в сборник «Лебединая песнь»: единство их сюжета, настроения и поэтического стиля создают цельность, характерную для циклического жанра.

²⁰ В сборник «Лебединая песнь» входят семь песен на тексты Рельштаба, одна — на текст Зейдля, шесть — на текст Гейне.

веческой трагедии. Философское обобщение дано в «Атласе», где образ мифологического героя, обреченного нести на себе земной шар, становится олицетворением горестной судьбы человечества. В этих песнях Шуберт обнаруживает неисчерпаемую силу воображения. Особенная драматическая острота достигается посредством неожиданных и далеких модуляций. Проявляется декламационность, связанная с тонким претворением поэтических интонаций. Мотивное варьирование подчеркивает цельность и лаконизм мелодии.

Замечательный образец преломления гейневской лирики у Шуберта — песня «Двойник». Предельно насыщенная декламационная мелодия варьирует в каждой стихотворной строке, передавая все нюансы трагического настроения. Куплетность, лежащая в основе формы «Двойника», затушевывается отчасти благодаря декламационным приемам, но главным образом вследствие своеобразия сопровождения. Краткий, скованный и мрачный мотив фортепианной партии по принципу «остинатного баса» проходит через всю музыкальную ткань романса:

110 *Sehr langsam*

Still ist die Nacht

По мере того как в тексте нарастает душевное смятение, в сопровождении преодолевается, нарушается неизменная повторность и завершенность басовой фигуры. А самый драматичный момент, выражающий беспредельные страдания, передается цепью неожиданных смелых модулирующих аккордов. Совпадая с интонациями возгласа в мелодии, они создают впечатление почти бредового ужаса. Эта музыкальная кульминация приходится на точку золотого сечения:

111 *Sehr langsam*

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle. Was öffnest du nach mein Liebesleid, das

mich geit auf die-ser Stel-le so man-che Nacht, in

Но не во всех песнях последних лет Шуберт воплощал трагические образы. Уравновешенность природы, оптимизм и жизненная сила, так тесно сближавшие композитора с народом, не покидали его и в самые мрачные периоды. Наряду с трагическими романсами на стихи Гейне Шуберт создал в последний год жизни ряд своих наиболее светлых, жизнерадостных песен. Сборник «Лебединая песнь» начинается песней «Посол любви», в которой оживают радужные весенние образы «Прекрасной мельничихи»:

112 *Ziemlich langsam*

Rau-schen des Bäch-lein, so

sil-beru and hell,

В этот сборник входят и знаменитая «Серенада» Л. Рельштаба и полные юношеской свежести и непринужденного веселья «Рыбачка» Гейне и «Голубиная почта» И. Г. Зейдля.

Значение шубертовских романсов простирается далеко за пределы песенного жанра. С них начинается история немецкой романтической вокальной лирики (Шуман, Брамс, Франц, Вольф). Их влияние сказалось также на развитии камерной фортепианной музыки (пьесы самого Шуберта, Шумана, «Песни без слов» Мендельсона), нового романтического пианизма. Образы шубертовской песни, ее новый интонационный склад, осуществленный в ней синтез поэзии и музыки нашли свое продолжение в немецкой национальной опере («Летучий голландец» Вагнера, «Геновева» Шумана). Тяготение к свободе формы, к гармонической и тембровой красочности получило большое развитие в романтической музыке в целом. И, наконец, характерные лирические образы вокальной миниатюры Шуберта стали типичными для многих представителей музыкального романтизма последующих поколений.

*Фортепианные произведения Шуберта. Романтические миниатюры.
Фортепианные дуэты. Фантазия и сонаты*

1

К числу крупнейших достижений Шуберта относятся его одночастные фортепианные пьесы, которые, подобно песне, выросли на основе бытового домашнего музицирования.

Шуберт так и не приблизился к современному концертному пианизму. Основной причиной этому была его вполне осознанная антипатия к бравурной виртуозности. «Я терпеть не могу проклятую стукотню, которая свойственна и прекрасным пианистам и которая не доставляет никакого удовольствия ни уму, ни сердцу», — писал он. Напомним, что М. И. Глинка называл подобное исполнение «котлетной игрой».

Но всю жизнь Шуберт ощущал потребность в сочинении для фортепиано. Его фортепианная музыка, выросшая большей частью из импровизации, почти всецело принадлежит к камерному направлению.

Истоки шубертовского фортепианного стиля многообразны. На него могли оказать воздействие «Багатели» Бетховена, предшествовавшие одночастным фортепианным миниатюрам Шуберта. Очевидно влияние чешской школы (Томашек, Воржишек). Заметные следы оставила и бытовая танцевальная музыка Вены. Но все же главную роль в формировании шубертовского фортепианного стиля сыграла песня с ее лирическими образами и — шире — принцип песенности в целом, равно как и некоторые черты балладной изобразительности.

Ни один выдающийся композитор не уделял так много внимания четырехручной фортепианной литературе, как Шуберт. Превосходные образцы клавирных дуэтов содержатся в моцартовском наследии, и все же именно Шуберта следует считать создателем этого жанра, предназначенного для домашнего любительского исполнения.

В дальнейшем развитии фортепианной музыки XIX столетия четырехручная литература была оттеснена на второй план. По этой причине и достижения Шуберта оказались отброшенными в тень. А между тем фортепианные дуэты образуют интересную область его творчества и содержат высокие художественные ценности.

Четырехручная литература, созданная Шубертом, охватывает широчайший художественный диапазон (марши, полонезы, рондо, дивертисменты, вариации, сонаты, фантазии, увертюры). На одном его полюсе — бытовые миниатюры, на другом — крупные формы вплоть до сочинения, которое, как предполагал Шуман, было эскизом симфонии. Все эти произведения отличаются поэтическим обаянием и великолепной законченностью стиля.

✓ Богатая фактура, насыщенное звучание, красота и полнота тембров связаны со своеобразием четырехручного исполнения. Шуберт придал этому бытовому жанру небывалое художественное значение, сохранив его специфику как искусства любителя.

✓ Над всеми дуэтами Шуберта возвышается фа-минорная фантазия, написанная в последний год жизни. Это бесспорно лучшая из фортепианных фантазий композитора. Крупное одночастное произведение, оно включает четыре ясных раздела, напоминающих последование частей в сонатно-симфоническом цикле. Первая, лирическая фа-минорная тема, окрашенная венгерским колоритом, постепенно развивается в сторону драматизма и патетики:



Великолепное Largo напоминает по своему интонационному складу героические арии итальянской оперы и генделевских ораторий.

В третьем эпизоде, *Allegro vivace* (по существу — менуэт и трио), предстает Шуберт — лирик и миниатюрист. Последний раздел представляет собой свободную репризу начального эпизода. Напряженная полифоническая разработка приводит к огромному драматическому нарастанию в конце.

«Большой дуэт» (1824) — наиболее оригинальное произведение Шуберта для фортепиано в четыре руки. Задуманное в крупном

плане, оркестровое по фактуре, оно еще более напоминает симфонический цикл. По интонационному строю музыка этого дуэта также гораздо ближе симфоническим или камерно-инструментальным темам позднего Шуберта, чем привычным оборотам фортепианной музыки.

Среди фортепианных дуэтов Шуберта особый интерес представляет «Венгерский дивертисмент» (1824), написанный Шубертом под впечатлением пребывания в Венгрии и даже, по свидетельству современников, на материале слышанных им в Целесе песен. Это произведение построено свободно, рапсодийно и во многом превосходит «Венгерские рапсодии» Листа. Шуберт не ограничивается теми общими «унгаризмами», которые довольно часто «окрашивали» венские инструментальные произведения²², а делает попытку воспроизвести подлинный народный колорит венгерской музыки. Своеобразный лад (так называемый «венгерский», *g-moll*) и синкопированные, тяжело акцентированные ритмы сближают шубертовское произведение с венгерским национальным стилем, известным под названием «*вербункош*».

Характерные «страстные» *tremoli* и украшения в импровизированной манере воспроизводят стиль народного исполнения. Превеличенная патетика этой музыки, совершенно чуждая шубертовскому стилю, также восходит к венгерско-цыганским традициям. Венгерец Лист был настолько восхищен шубертовским четырехручным дивертисментом, что переложил его для сольного исполнения, а один из эпизодов — «Марш» — инструментовал для симфонического состава.

✓ Наиболее типичная черта шубертовских четырехручных миниатюр — «насыщенность» маршами и маршевыми ритмами («Военные марши», «Характерные марши», «Детский марш», «Дивертисмент в форме марша», «Героический марш», «Похоронный марш» и другие). Жанр марша получил распространение в героической атмосфере Французской революции. Бетховен, первый композитор, открывший доступ маршу в симфоническую сферу, всегда трактовал его в возвышенном духе. Военной атмосфере начала XIX века мы обязаны тем, что в шубертовское время марш стал одним из наиболее распространенных видов музыки. У Шуберта к бетховенской трактовке прибавился военный марш национально-австрийского склада — подвижный, легкий, близкий к складу бытовой танцевальной музыки. К ним относится знаменитый *D-dur*'ный «Военный марш» («*Marche militaire*»). Завоевавший широчайшую популярность в переложении Таугиза для сольного исполнения, он соперничает в наше время с наиболее излюбленными песнями Шуберта.

²² Например, «Венгерское рондо» из трио Гайдна, венгерские элементы в финале Третьей симфонии Бетховена, финал струнного квартета Шуберта и другие. Следует указать, однако, на то, что впоследствии «Венгерскому дивертисменту» приписывали не столько чисто венгерские, сколько венгерско-цыганские черты.

Некоторые свои «Характерные марши» Шуберт трактовал в скерцозном плане. Эти произведения поражают неожиданностью, оригинальностью смелых гармонических сдвигов, ритмической остротой, стремительностью темпа.

Маршевые темы, подобно вальсовым, часто проникают в сонатно-симфонические произведения Шуберта, придавая им иногда танцевально-бытовой, иногда героический оттенок. Таковы, например, темы из *Andante Es-dur*'ного трио, из первой части *a-moll*'ной фортепианной сонаты op. 42, из побочной партии струнного квинтета, из *Andante* Девятой симфонии *C-dur*:

115a [Moderato] Соната a-moll

115b Allegro Квintет C-dur

115в Andante con moto Симфония C-dur

К концу творческого пути Шуберт создал жанр романтической фортепианной миниатюры. Это восемь «Экспромтов» (op. 142, op. 90, 1827) и шесть «Музыкальных моментов» (op. 94, 1827).

Своеобразные, новые для того времени названия, которые Шуберт выбрал для фортепианных произведений, призваны выразить определенную авторскую идею. Каждый «Музыкальный момент», каждый «Экспромт» должен запечатлеть один миг из вечно меняющейся, эмоционально насыщенной внутренней жизни художника. Настроения этих «моментов» простираются от безмятежной лирики до бурных драматических взрывов. В большинстве пьес господствует определенный ритмический рисунок, часто связанный с бы-

товым танцем (полька, вальс, марш, экосез); Шуберт нашел и определенный «фортепианно-этюдный» прием, который проходит через все произведение или крупный раздел его. Подобный «технический» прием имеет свой художественно-выразительный смысл

116a *Allegro vivace*

1166 *Moderato*

116в *Moderato*

116r [*Allegretto*]

Как и в песнях, свобода и непосредственность выражения сочетаются здесь со стройностью формы. Многие из фортепианных пьес Шуберта трехчастны, с ярко контрастирующей средней частью (например, «Музыкальный момент» *cis-moll*, «Экспромты» *Es-dur* или *As-dur*). Эта форма впоследствии получила большое распространение в фортепианной музыке композиторов-романтиков последующих поколений.

Почти все фортепианные пьесы Шуберта построены на основе классицистской периодической структуры. Импровизированные приемы изложения им не свойственны.

Возникшие под непосредственным впечатлением от «Экспромтов» Я. Х. Воржишека (1822), они воспроизводят и некоторые черты

чешской музыки, вроде неожиданной игры ритмов, резкой смены настроений. Иногда в мелодиях слышатся чешские национальные обороты.

2

Среди одночастных фортепианных пьес Шуберта выделяется *C-dur*'ная фантазия «Скиталец», написанная в один год с «Неоконченной симфонией». Virtuозный облик фантазии и ее грандиозная форма уникальны среди сосредоточенно-лирических миниатюр Шуберта. Композитор придал эстраднему произведению новое и смелое толкование, которое не имело ничего общего со стилем концертных фантазий-парафраз. В качестве центрального эпизода фантазии Шуберт использовал одну из тем своей песни «Скиталец» (см. пример 106). Этот романс, вышедший в свет в 1821 году, произвел сильное впечатление своим байронически мрачным настроением. Шуберт не побоялся сделать трагическое *Adagio* эмоциональным центром виртуозной фантазии. Совершенно лишенная драматургического пафоса, тема песни определила углубленный характер всего эпизода.

Фантазия насыщена многообразным тематическим материалом, и Шуберт разрешил в ней по-новому проблему единства формы. Обычно, используя темы своих песен в инструментальном произведении, Шуберт развивал их в классицистских традициях. Но фантазия «Скиталец» написана не в простой вариационной форме; в ней мало связи и со стилем клавирных «импровизационных» фантазий XVIII века. «Скиталец» во многом предвосхитил сформировавшийся уже в послешубертовское время жанр симфонической поэмы. Это родство ощущается в эмоционально-психологической программности фантазии, в ее одночастной форме, сочетающей в себе черты сонатности и вариационности, а также в большой роли красочно-гармонических элементов²³.

Особенной красотой отличаются эпизоды, написанные в шубертовской лирической манере: это — вариации на тему песни, образующие художественный центр всего произведения, где потрясающий эмоциональный эффект достигается при помощи модуляций, и очаровательные скерцо и трио. Однако и блестящим крайним эпизодам присуще большое художественное обаяние.

Фортепианные сонаты Шуберта (из них 15 законченных), которые он сочинял начиная с 1815 года, отличаются изумительным

²³ Фантазия содержит четыре раздела: 1. *Allegro con fuoco* (*C-dur*), сонатно-симфонического типа; 2. *Adagio* (*cis-moll*) — многократная вариационная трансформация песенной темы; 3. *Presto scherzo* и трио (*As-dur* и *Des-dur*); 4. *Allegro* (возвращение в *C-dur*), фугированное развитие. Кода. Форма этого произведения несомненно повлияла на принцип развития *f-moll*'ной четырехручной фантазии Шуберта (см. с. 236).

образным богатством. Подобно бетховенским сонатам или песням самого Шуберта, каждый фортепианный цикл ярко индивидуален. Все они изобилуют вдохновеннейшими лирическими эпизодами. Неожиданные вспышки драматизма чередуются в них с моментами сосредоточенного созерцания, жанровые эпизоды — с экзотическими озарениями. Остро выразительный тематизм, отличающийся огромной непосредственной красотой, присущ почти всем шубертовским сонатам. В них много великолепных песенных тем, гармонических и тембровых находок. В последних лучших сонатах (A-dur, B-dur, 1828) композитора начали привлекать также и крупные, масштабные формы, виртуозность.

И тем не менее, при всех громадных музыкальных достоинствах, шубертовские сонаты с трудом пробивали себе путь на концертную эстраду. Среди произведений современного репертуара они также не занимают такого места, как сонаты Бетховена, Шопена, Листа. Отчасти это могло быть вызвано тем, что по своему фортепианному стилю они не совпадали с виртуозно-концертной музыкой XIX столетия. В этом отношении сонаты Шуберта далеки и от современного ему концертного искусства, и от произведений композиторов-романтиков следующего поколения. Кроме того, в судьбе шубертовских сонат могло сыграть роль их импровизационное происхождение. Свободное изложение с частыми отступлениями от основной линии развития, господство песенных лирических тем, преобладание красочно вариационного развития ставят перед исполнителем особенно трудные задачи. Сонаты Шуберта часто производят впечатление растянутости или рыхлости. Это относится преимущественно к сонатным *allegro*. Медленные части, как правило, великолепны. К самым выдающимся образцам фортепианной музыки можно отнести вторую часть последней B-dur'ной сонаты, родственную шубертовским контрастным миниатюрам. Она написана в трехдольном размере, но характерные жанровые признаки сближают ее с маршем²⁴. Музыка, насыщенная глубоким трагизмом, полна динамики и драматичности.

В первой части привлекает внимание характерно шубертовский песенно-вариантный тип развития основной темы:

117a *Molto moderato* Тема главной партии

legato

pp

²⁴ Выдержанная ритмическая фигура, ассоциирующаяся с поступью, пунктированный ритм, аккордовая фактура, трехчастная контрастная форма.

1176

[Molto moderato]

Вариационное развитие темы

117в [Molto moderato]

Реприза темы

Симфоническое творчество: ранние симфонии, романтические симфонии — «Неоконченная» и симфония C-dur.

Квартеты и другие камерные произведения.

Оперная культура меттерниховской Вены и Шуберт. Хоровая музыка. Судьба шубертовского наследия

Ранние симфонии Шуберта характеризуются близостью к венской классицистской школе. Из них наиболее значительны Четвертая «Трагическая» (с-moll, 1816), и Пятая (B-dur, 1816). Эти произведения заняли прочное место в симфоническом репертуаре

благодаря своему мелодическому обаянию, пластичности формы, тонкости инструментовки.

Четвертая, с-moll'ная, которую композитор назвал «Трагической», воспроизводит типичные героико-трагические образы, сложившиеся в общественной атмосфере кануна Французской революции. В музыке эту героико-трагическую тему открыл Глюк и с непревзойденным совершенством развил Бетховен. В Четвертой симфонии Шуберта звучат не новые его интонации (хотя к этому времени уже были созданы и «Маргарита за прялкой», и «Лесной царь»), а ставшая уже привычной трагическая патетика классицистского стиля. В главной теме, в частности, слышатся и «Орфей» Глюка, и увертюра к «Медее» Керубини, и с-moll'ный квартет Бетховена (интонационно-тематическое сходство которого с шубертовской симфонией просто разительное), и его «Патетическая соната», и отголоски бетховенских героико-драматических симфоний и увертюр.

Вступление поражает своей эмоциональной глубиной, смелостью выражения, обещающая почти бетховенский размах и страстно-трагическую силу:

118a *Adagio molto* Тема вступления

V-no
V-la
Vlc. B.

186 *Allegro vivace* Главная партия

V-ni I
V-la

Но в дальнейшем Шуберт не удерживается на этом уровне, и симфония в целом воспринимается как несколько схематизированное подражание Бетховену. Только вторая лирическая часть своей вдохновенной песенностью и непринужденной эмоциональностью предвещает появление Шуберта — симфониста-романтика.

Пятая симфония близка по характеру инструментальной музыке Моцарта. Игривая, солнечная, прозрачная, она поэтизирует образы раннего венского классицизма. В первой части веселый

уравновешенный танец по-моцартовски сменяется эпизодами оперного склада. Ариозная кантилена второй части воспроизводит черты «чувствительного» стиля XVIII века, а танцевальность финала напоминает народно-плясовые финалы Гайдна или раннего Бетховена:

119a Allegro

V-ni I
V-ni II
Viole
V-celli
C-bassi

pp

This musical score is for the first system of a piece marked '119a Allegro'. It features a grand staff with five parts: Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is 'Allegro'. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The music consists of several measures with various rhythmic patterns and articulations.

1196 Andante con moto

Archi

This musical score is for the second system of a piece marked '1196 Andante con moto'. It features a grand staff with two parts: Violins and Cellos/Double Basses (Archi). The tempo is 'Andante con moto'. The music consists of several measures with a more lyrical and flowing character compared to the first system.

119в Allegro vivace

Archi

p

This musical score is for the third system of a piece marked '119в Allegro vivace'. It features a grand staff with two parts: Violins and Cellos/Double Basses (Archi). The tempo is 'Allegro vivace'. The dynamics are marked 'p' (piano). The music is more rhythmic and energetic, with a clear dance-like quality.

Проявляя безупречное чувство меры, Шуберт воспроизводит здесь «галантность», симметричность, ясную расчлененность классицистской симфонии XVIII века, еще очень связанную с традициями сюиты.

После Пятой симфонии наступил шестилетний период новых исканий в области инструментальной музыки. В эти годы была написана Шестая симфония *C-dur* (1818), близкая последней симфонии композитора, и незавершенная Седьмая в *e-moll*.

И, наконец, в 1822 году появилась «Неоконченная» — первая лирическая симфония, выраженная законченными романтическими средствами. Сохраняя основные принципы бетховенского симфо-

низма — серьезность, драматичность, глубину, — Шуберт показал в своем произведении новый мир чувств. Интимная поэтическая атмосфера, грустная задумчивость господствуют в ее настроении. И тем не менее здесь есть столкновение — серьезное, глубокое, напряженное. Вечный конфликт между действительностью и мечтой, живущей в душе каждого романтика, определяет драматический характер музыки. Все столкновения разворачиваются во внутреннем мире героя.

Углубленно лирическое настроение этого произведения, необычное в симфонической музыке, связано с образами шубертовского романса. Впервые романтическая вокальная лирика стала «программой» обобщающего симфонического произведения. Даже наиболее характерные выразительные средства «Неоконченной симфонии» словно непосредственно перенесены из песенной сферы²⁵.

Новые лирические образы и соответствующие им выразительные средства не укладывались в схему классицистской симфонии и привели к преобразованию традиционной формы. Двухчастность «Неоконченной симфонии» нельзя рассматривать как следствие незавершенности. Соотношение ее частей вовсе не повторяет закономерности первых двух частей классицистского цикла. Известно, что Шуберт, начав сочинять третью часть — менуэт, — вскоре отказался от мысли его продолжить. Обе части уравниваются друг друга как две равноценные лирико-психологические картины.

В своеобразной структуре этой симфонии проявилась тенденция к преодолению многочастности инструментального цикла, что станет характерным для романтического симфонизма XIX века.

С первых звуков симфонии слушатель погружается в эмоциональную сферу романса. В приглушенных таинственных «речевых» интонациях темы вступления уже ощутимы черты шубертовской песни (унисон контрабасов и виолончелей в низких регистрах на *pianissimo*):



Красочный фон, наподобие фортепианного вступления к романсу, предшествует появлению основной темы. Протяжная жалобная

²⁵ На g-moll'ную симфонию Моцарта часто справедливо указывают как на непосредственную предшественницу «Неоконченной». И все же, хотя симфонии Моцарта бесспорно присущ лирический характер, тем не менее интонационный склад ее тем, структура сонатного *allegro* и драматургия всего цикла связаны с типичными чертами эстетики классицизма.

тема главной партии, напоминающая песенную мелодию, сопровождается тремолирующим остинатным «аккомпанементом»:

121 [Allegro moderato]

V-ni
V-la
V-cellit
C-bassi

Тема побочной партии, звучащая в глубоком тембре виолончелей, отличается редким мелодическим обаянием. Она связана с венской бытовой песней многими своими выразительными деталя-

ми (начиная с пульсирующего синкопированного фона и кончая структурной симметрией по схеме АВВА):

122 [Allegro moderato]

The image shows a musical score for measures 122-125. The tempo is marked [Allegro moderato]. The score is for four parts: Clarinet in E-flat (Cl. V-le), Violin I (V-le), Violoncello (V-celli), and Contrabasso (C-bassi). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some syncopation. The Violoncello part has a steady eighth-note accompaniment, while the other parts have more complex rhythmic figures.

Печальной, свободно льющейся основной теме, с ее тревожным настроением, непосредственно противостоит светлая лирика побочной. Создается новый эффект контраста в пределах лирических образов. Это приводит к существенному видоизменению внутренней структуры сонатной формы.

Главная партия изложена в форме законченного периода. Здесь нет ни динамических разработочных связующих частей, ни резких тональных противопоставлений, типичных для сонатного *allegro* классицистской симфонии. Главная тема «соединяется» с побочной двумя аккордами. Тональное соотношение не традиционное, а терцовое (h-moll — G-dur в экспозиции, h-moll — D-dur в репризе). Но зато внутри на первый взгляд идиллически-умиротворенной побочной партии разворачивается напряженное столкновение. Его кульминация (перед концом экспозиции в момент прорыва побочной партии) по всей своей драматической силе сравнима с бетховенскими динамическими вершинами.

Очень большую роль в развитии тем играют многообразные колористические приемы. Красочный фон является неотъемлемым элементом выразительности каждой темы. Эффект «фортепианного вступления» предваряет появление не только главной, но и побочной партии. Интонации фона органически вплетаются в сонатное развитие: остро драматическая разработка основана на теме вступления и на аккомпанирующем «фоне» побочной партии.

Множество тонких красочно-выразительных эффектов Шуберт нашел в самой фактуре. Но сильнее всего красочность его мышления проявилась в оркестровом звучании. Огромная роль деревянных духовых (и в качестве ведущих сольных инструментов для усиления вокальной выразительности мелодии, и в новом обогащенном тембровом сочетании), низкие регистры и унисонные звучания у струнных, оркестровые *pianissimo*, приемы переключки, «педальные» эффекты видоизменили и обогатили звучание старого оркестра.

Вторая часть, *Andante con moto*, полна той же поэтической задумчивости, что и первая, но без ее драматизма; музыка приобретает более просветленный, мужественный характер, даже с

некоторым героическим оттенком. В ней преодолеваются тревога и грусть первой части. От душевного смятения остается только воспоминание.

Интонационные особенности и тип развития второй части в высшей степени родственны наиболее характерным чертам *All'legro*²⁶.

Изумительной красотой отличаются обе ее темы: и широкая певучая главная, изложенная в законченной трехчастной песенной форме, и побочная, проникнутая тонкими психологическими оттенками, которые подчеркиваются чудесными по своей окраске модуляциями. Замечательный эффект угасания найден композитором в самом конце произведения.

123a *Andante con moto* Тема главной партии

1236 [*Andante con moto*] Тема побочной партии

Музыкальный фрагмент 123a: *Andante con moto*. Тематическая группа главной партии. Музыкальный фрагмент 1236: [*Andante con moto*]. Тематическая группа побочной партии.

²⁶ Форма *Andante* — соната без разработки.



Никто из композиторов первой половины XIX века не знал «Неоконченной симфонии» Шуберта. Рукопись была обнаружена только в 1865 году, уже после того как Мендельсон, Берлиоз, Шуман и Лист внесли свой вклад в формирование романтического симфонизма.

Девятая симфония С-dur (1828) — произведение столь же новаторское, как и «Неоконченная». Но если последняя была выражением интимных настроений, то Девятая — искрящаяся, юная, полная жизненной энергии — представляет собой воплощение народно-героических образов. Даже в ее «божественных длиннотах» (Шуман) чувствуется эпическая поэзия. Шуману, которому принадлежит заслуга открытия этого произведения, оно казалось олицетворением духа Вены — ее народной культуры, истории, ее природы.

В Девятой симфонии ощутим отблеск наиболее животрепещущего мотива современности — мотива войны и мира, под знаком которого формировалось мировоззрение художника шубертовского поколения. Вместе с тем в этой музыке живут образы национального фольклора. Так, вступление, с его «волшебным» звучанием валторн и красочной трансформацией ярко самобытной темы, окрашено колоритом «лесной романтики»:

124 Andante



Этот образ, господствующий в немецком фольклоре, станет типичным для романтической поэзии и оперы XIX века (Эйхендорф — в поэзии, Вебер, Маршнер, Вагнер — в музыке). Во вступлении также найден эффект, напоминающий постепенное приближение торжественного шествия.

Романтический колорит симфонии ощутим во многих ее элементах, начиная с романсно-бытового характера лирических тем и кончая звучанием оркестра, в котором почти речевая выразительность сочетается с богатейшими переливами красок.

Но при этом во всем произведении царит стихия марша. Ритмы шествия, звучание фанфар пронизывают всю музыку. В Девятой симфонии Шуберт наиболее полно и ярко воплотил свое представление о героических помыслах современности.

В ликующем стремительном Allegro ma non troppo господствует блистательная тема главной партии:

125 Allegro ma non troppo



Из ее фанфарообразных интонаций вырастает героический мотив, пронизывающий все разработочные эпизоды. Мощные возгласы тромбона на фоне сияющего звучания деревянных духовых, смелые гармонические сопоставления и модуляции придают стремительному взлету Allegro яркий романтический колорит:

[Allegro ma non troppo]

Musical score for strings, Allegro ma non troppo tempo, measures 126-127. The score is written on two staves (violin and viola). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Героическому образу противопоставлена тема, напоминающая бытовую чувствительный романс:

[Allegro ma non troppo]

127 Ob. Fag.

В трактовке формы сонатного allegro есть преимственность с «Неоконченной симфонией». Она проявляется в принципе сопоставления тем, в привнесении динамически разработочного элемента в сферу побочной партии в терцовом тональном плане.

Вторая часть, *Andante con moto*, отличается удивительной красотой. В обеих ее широко развернутых темах песенность сочетается с маршево-героическими интонациями и ритмами. Таков характер первой темы:

128 [*Andante con moto*]

Несмотря на свой огромный размер, *Andante* пленяет песенной непосредственностью и простотой. А. Н. Серов усматривал в этой части связь с народными свадебными песнями. Характерно, что даже развитие *Andante*, основанное на варьированной куплетности, напоминает гигантски разросшуюся форму шубертовского романса.

В первой теме *Andante* (как и в теме побочной партии *Allegro*) слышатся элементы венгерской народной музыки. Обращает на себя внимание и характерно шубертовский прием игры «светотени», неожиданное мажорное просветление после длительного сумеречного минора.

В третьей части симфонии Шуберт преобразует скерцозность в вальсовость. Музыка насыщена венскими уличными мелодиями, а средний эпизод (трио) написан в духе простодушного деревенского лендлера. Но этот лендлер теперь предстает в виде титанической массовой пляски.

Использование вальса в качестве самостоятельной части симфонического цикла получит в дальнейшем широчайшее распространение в сонатно-симфонической литературе XIX века (Шуман, Берлиоз, Чайковский).

По своей образной структуре финал родствен изображению на-

родного веселья в последней части бетховенской Седьмой симфонии. Но в отличие от Бетховена, Шуберт насыщает свою музыку не танцевальными, а маршевыми элементами. Приподнятый тон изложения, стремительные темы, масштабы музыкального развития создают впечатление грандиозной картины возвращения победителей.

В Девятой симфонии Шуберта нет интеллектуальной мощи и великолепной архитектоники произведений Бетховена. Ее сила в другом — в яркости и новизне образов, в покоряющей музыкальности, в исключительной красоте отдельных моментов. Эта симфония всецело принадлежит новой национально-романтической школе.

И в крупном плане, и в деталях проявляется такая широта и единство замысла, такое богатство воображения и силы динамических кульминаций, что все это и поныне потрясает слушателей.

«Истинно гениальна по вдохновению, по силе, по порыву, по красоте, по выражению «народности» и «народной массы» в первых трех частях и «войны» в финале», — писал В. В. Стасов о Девятой симфонии Шуберта, утверждая, что она «навек будет одним из высших музыкальных созданий в мире».

«Гигантское произведение, отличающееся и громадными размерами, и громадной силой, и богатством вложенного в него вдохновения...» — писал об этой симфонии П. И. Чайковский, отмечая ее особую самобытность, «прелесть гармонизации» и «свежесть народного элемента, преобладающего в мелодическом рисунке».

2

Бетховенские традиции драматически-философского симфонизма нашли у Шуберта самобытное преломление в ряде камерных произведений, созданных в 20-х годах.

Одночастный квартет *c-moll* (1820) наметил переход к углубленной камерной музыке последних лет. В нем уже есть та проникновенность и художественная неповторимость, которыми отмечены все поздние камерно-симфонические произведения Шуберта. В нем проявляются и новые выразительные приемы, в частности замечательные модуляционные переходы, создающие богатейшие эмоциональные эффекты.

Квартет *a-moll* *op.* 29 (1824) близок по образам к песне «Маргарита за прялкой». С первых же тактов обращает на себя внимание сходство главной темы квартета с этим ранним романсом композитора. При всей глубине музыки квартета, в нем чувствуется женственная хрупкость, при всем простосердечии — утонченность и изящество. Сила этого «песенного» инструментального произведения не в его драматизме, а в глубине и цельности лирического настроения.

Первая часть отличается компактностью, достойной «Неоконченной симфонии». Тема главной партии настолько напоминает песню, что кажется целиком перенесенной из ромansa:



Ее колористическое вступление было найдено композитором уже в «Маргарите за прялкой» как выражение тихой грусти и подавленности. Замечательны контрасты мажора — минора в экспозиции, предвосхищающие подобные же выразительные эффекты в *Andante* Девятой симфонии и в заключительной теме финала *d-moll'*ного квартета.

Гармонически изысканные вариации второй части полны нежной печали²⁷. Особенно оригинален менуэт. Первые его такты, лейтмотив менуэта, звучат вне основной тональности, в приглушенном басовом регистре и заимствованы из песни композитора, в которой изображен исчезнувший таинственный мир²⁸. Чудесные модуляционные приемы развития создают образ большой психологической тонкости (см. пример 130).

И только народно-жанровый финал с его несколько утрированной веселостью как бы извне вторгается в душевный мир Маргариты. Интересный сам по себе самобытными темами венгерского склада и оживленной капризной ритмикой, он все же нарушает единый эмоциональный план предшествующих частей квартета.

Кульминация всего произведения достигнута в менуэте, который, подобно песне «Маргарита за прялкой», заканчивается интонациями душевного угасания:

²⁷ Вариации написаны на тему из «Розамунды».

²⁸ «Боги Греции» на текст Шиллера.

130 Allegretto

Квартет d-moll (1824) раскрывает тему человека и судьбы — тему классицистской трагедии. Но Шуберт трактует ее не подражательно (как это было в его «Трагической симфонии»), а в оригинальном, почти автобиографическом преломлении. Образ судьбы у Шуберта не связывается ни с высоким гражданским долгом, ни с суровым, но справедливым нравственным законом, каким он предстает в «Альцесте» Глюка, «Дон-Жуане» Моцарта или «Кориолане» Бетховена. У Шуберта судьба — это бездушный «меттерниховский» мир, несущий страдания.

В «Зимнем пути» одинокий тоскующий романтик завершает свои скитания с чувством безысходной обреченности и душевного поражения. В этом квартете он страстно протестует.

Первая часть возрождает бетховенские образы напряженного столкновения. Главная тема своими трагическими грозными интонациями, отрывисто-стаккатным звучанием напоминает бетховенский мотив судьбы. Она показана в широком целеустремленном развитии, с острой динамической кульминацией в конце²⁹. Взволнованное движение вытесняется побочной темой, выражающей мир мечты:

²⁹ Как часто бывает и у Бетховена, развитие главной и связующей партий происходит на одном дыхании, без внутренних цезур.

1316 [Allegro] Тема побочной партии

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegro' and the mood is 'Тема побочной партии'. The key signature has one sharp (F#). The first system includes a piano introduction with triplets in the bass line and a melodic theme in the treble line. The second and third systems continue the melodic development in the treble and the rhythmic accompaniment in the bass.

Соотношение тем дает резко контрастный драматический эффект в духе Бетховена. Но при этом обе темы, в особенности «романсная» побочная, отличаются неподражаемо шубертовским песенным обаянием. Широкое напряженное развитие первой части приводит к коде, выражающей настроение трагического бессилия.

Гениальные вариации второй части на тему из песни «Смерть и девушка» затрагивают проблему жизни и смерти.

В теме вариаций сконцентрированы интонационные особенности, типичные для многих траурных тем классицистской музыки:

132 Andante con moto

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Andante con moto' and the mood is 'Andante con moto'. The key signature has one sharp (F#). The first system includes a piano introduction with a slow, solemn melody in the treble and a simple accompaniment in the bass. The second system continues the melodic development in the treble and the rhythmic accompaniment in the bass.

Псалмодическая мелодия, похоронный ритм, хоральный стиль изложения напоминают лаконичную тему из Allegretto Седьмой симфонии Бетховена.

При всей суровости, сдержанности и роковой неумолимости темы смерти, у Шуберта она обладает лирической мягкостью, чело-

вечностью. В вариациях, построенных в целом по классицистскому образцу, сменяющиеся образы скорби, страдания, протеста и просветления достигают огромной выразительной силы.

Но в скерцо и в финале, основанных на драматизации народнопесенных и танцевальных элементов, обостряющийся конфликт между человеком и действительностью завершается победой человеческого духа над смертью.

Редкой оригинальностью отличается финал. Напряженная ритмическая пульсация, смелые модуляции создают образы предельного нервного возбуждения. Квартет заканчивается в бетховенском страстно-протестующем тоне.

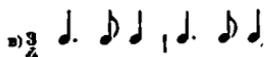
Замечательное музыкальное единство квартета обусловлено не только целостностью драматической линии всего цикла, но и интонационным родством между темами разных частей. Эта черта проявилась уже в а-moll'ном квартете. Здесь же дополнительно обращает на себя внимание единство ритмического начала. В теме главной партии, с ее по-бетховенски страстным обликом, выразительный акцент падает на ритмическую фигуру, которая является носителем образа душевного смятения и страха:



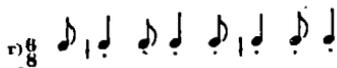
Во второй части она преобразуется в ритм «роковой неизбежности»:



В скерцо и наивном светлом трио она становится танцем:



а в напряженном финале приобретает черты трагической «пляски смерти»:



Квартет G-dur op. 161 (1826) в еще более самобытной форме развивает принципы драматического симфонизма венских классиков. Исключительная оригинальность и смелость выразительных средств выделяют его из всего инструментального наследия Шуберта. Ему не свойственны трагические тона, но по страстности, взволнованности и разнообразию настроений он превосходит все другие камерные произведения композитора. Обилие ярких, контрастирующих, но внутренне связанных между собой тем, захватывающая ритмическая энергия, поразительная смелость модуляци-

онных переходов образуют сонатный цикл грандиозного масштаба. Этот квартет принадлежит к самым выдающимся произведениям мировой камерной литературы.

Струнный квинтет С-dur op. 163 (1828), с двумя виолончелями, венчает философское направление в музыке Шуберта. Его многогранные образы охватывают широчайший круг душевных состояний — от вдохновенно-сосредоточенного размышления до трагической мрачности и ликования. Героико-эпические тенденции, проявившиеся в этом произведении, находят свое выражение в неожиданных для Шуберта масштабах, приводят к необычайной трактовке традиционных частей цикла. Струнный квинтет, наряду с Девятой симфонией, свидетельствует о том, что Шуберт в своем творчестве приближался к новому, значительному рубежу.

Знаменательно, что во всех этих камерных произведениях напряженные конфликты, драматические нарастания завершаются народно-жанровыми картинами.

В основе финала квартета d-moll — плясовой мотив с характерным переменным ладом; в финале квартета G-dur — тарантела, в финале квинтета — марш с явным венгерским колоритом:

134a Presto Квартет d-moll

134b Allegro assai Квартет G-dur

134в Allegretto Квинтет С-dur

К поздним камерным произведениям примыкают два фортепианных трио — B-dur (1826) и Es-dur (1827). Вторая часть Es-dur'ного трио выделяется глубиной и сосредоточенностью настроения. Особую ветвь инструментальной музыки Шуберта образуют квинтет «Форель» ор. 114 для фортепиано и четырех струнных инструментов (1819) и октет для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота (1824).

Оба произведения, задуманные как «легкая» музыка для домашних концертов, представляют собой романтизацию инструментального дивертисмента XVIII века. В них ощущается непосредственная близость с песнями и танцами венской улицы. Внешне октет написан по образцу бетховенского септета. Благодаря общности замысла этих двух произведений, структуры и инструментального звучания, особенно ярко проступает различие между классицистским стилем Бетховена и вольным языком поющей и вальсирующей Вены у Шуберта.

Квинтет, одно из самых вдохновенных созданий композитора, насыщен духом национально-австрийской музыки. Шубертовская песня «Форель» легла в основу четвертой части как тема для виртуозных вариаций. В финале явственно слышатся ритмы и мелодические обороты славянских народных танцев. В музыке Западной Европы эти «сюиты» оказались последними образцами такой «легкой» инструментальной музыки, которая по своей поэтичности, вкусу и мастерству не уступает серьезному инструментальному искусству «возвышенного» плана.

3

Будучи учеником Сальери, одного из крупных оперных композиторов Вены конца XVIII — начала XIX века, Шуберт очень рано проявил творческий интерес к музыкальному театру. Начиная со школьных лет, когда он сочинил «Рыцарь зеркала», и вплоть до последних дней жизни, заполненных мыслью о неоконченном «Графе фон Глейхен», Шуберт был неизменно занят работой над оперой. В его наследии — восемнадцать произведений для музыкального театра³⁰.

Почему же в таком случае Шуберт не создал в оперном искусстве не только своей школы, но даже ни одного произведения, способного соперничать с классицистскими операми? Эта проблема неизменно занимает исследователей шубертовского наследия.

Причиной отчасти могла быть творческая ограниченность Шуберта как композитора-лирика. И все же вопрос этим ни в какой мере не исчерпывается. Отдельные сцены шубертовских опер свидетельствуют о том, что в них таились бесспорные драматические возможности. Больше того, шубертовская песня, которая определила

³⁰ Многие из них утеряны частично, некоторые — полностью.

новый романтический облик его симфоний, квартетов и фортепианных произведений, вовсе не проникала (или проникала в минимальной степени) в музыкальный стиль его опер. И, наконец, у нас есть решающий аргумент — «Евгений Онегин» Чайковского. Разве романсно-лирический характер этой оперы в какой-либо мере снизил ее жизнеспособность?

Не исключено, что значительной помехой в творческой карьере Шуберта-драматурга была устаревшая школа, в которой он был воспитан. Влияние Сальери на Шуберта больше всего ощутимо именно в оперном творчестве, и далеко не во всем это влияние было прогрессивным. Сальери, плохо понимавший современность и не заметивший великих достижений музыкальной драматургии Моцарта и Бетховена, звал своих учеников «назад к Глюку». Не приходится ставить под сомнение огромное плодотворное воздействие Глюка на всю музыку Шуберта³¹. Однако в области музыкального театра, где это влияние было огромным, оно, как это ни странно на первый взгляд, сковывало творческие искания композитора. Показательно следующее обстоятельство. Известно, что среди постановок современного ему венского оперного репертуара Шуберт выделял две оперы. Он очень высоко ценил «Волшебного стрелка» за свежесть и народность музыки, современность стиля, а о «Дон-Жуане» Моцарта говорил как об оперном произведении, не имеющем себе равных. И, однако, его собственное творчество тяготело вовсе не к Моцарту или Веберу, а именно к возвышенному стилю лирической трагедии Глюка. Но героический пафос предреволюционных опер Глюка, придававший им такую огромную художественную силу, был совершенно чужд и самому Шуберту, и, более того, всей венской оперной культуре его времени³². Мы не найдем и следа его в сюжетах шубертовских произведений для театра. Зато в музыке ясно ощутимо стремление воссоздать массивный стиль глюковской оперы. Ничем не оправданное соединение устаревших драматических приемов «предмоцартовской» музыкальной драмы, по-ораториальному обобщенной и торжественной, с психологическими чертами нового искусства, выразившегося, в частности, в подвижной романтической гармонии (непрерывные, смелые модуляции, хроматически красочные сопоставления и т. д.), создает странное и противоречивое впечатление во многих оперных партитурах Шуберта. Ориентация на драматическую технику прошлого при явном общем тяготении к романтизму не могла не препятствовать успешным поискам нового современного стиля в опере.

Однако решающую роль в судьбе сценической музыки Шуберта сыграло общее состояние оперной культуры в меттерниховской Вене.

³¹ Наиболее непосредственно оно проявилось в оркестровке шубертовских опер и симфоний и в двухплановой структуре его романсов.

³² В отличие от Германии и Австрии, во Франции глюковская драма имела корни в старинной национальной культуре. И, как показали оперы Мейербера, глюковские традиции имели там перспективы для развития в XIX столетии.

Передовой художник шубертовского поколения, стремящийся идти по новому пути в музыкальной драматургии, неизбежно сталкивался с огромными, иногда даже непреодолимыми трудностями, неизмеримо превосходящими препятствия, возникавшие при создании симфонии, фортепианной музыки или песни. Это подтверждают творческие биографии не одного только Шуберта, но в равной мере также и Мендельсона, и Шумана. Не случайно Бетховен после «Фиделио», написанного, когда Шуберт был еще ребенком, не сочинил более ни одной оперы.

В отличие от поэзии и драмы, от инструментальной культуры, в музыкальном театре Германии и Австрии вплоть до первой четверти XIX века не было своей оперной школы. Несмотря на отдельные выдающиеся, подчас гениальные произведения, такие как «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан» Моцарта или «Фиделио» Бетховена, в немецкой и австрийской оперной музыке XIX столетия не сформировалось свое характерно-национальное жанровое направление, какими были опера seria или buffa в Италии или лирическая трагедия (*tragédie mise en musique*) во Франции. Надежды, возлагавшиеся деятелями национальной культуры на зингшпиль (в их числе был Гёте), не оправдались. Как показали позднейшие события, самостоятельное лицо национальной оперы в Германии определилось только тогда, когда она порвала с зингшпильными традициями. Таким образом, молодой Шуберт, имея перед глазами отдельные образцы оперных произведений, созданных немецкими и австрийскими композиторами, не видел общего русла, по которому могло идти развитие современной, то есть романтической, национальной оперы.

Кроме того, скверной традицией венской и немецкой опер XVIII и начала XIX столетий был, как правило, низкий идейный и художественный уровень драматических сюжетов. Гёте, размышлявший о судьбе музыкального театра³³ в Германии и неоднократно возвращавшийся к намерению создать либретто для национальной оперы, высказал мысль, что либретто, пользующееся популярностью, может быть написано только тем, кто будет подражать итальянцам и кто забудет свою художественную совесть. В этом смысле положение в венской опере было особенно тяжелым. В Германии, как увидим дальше, период освободительных войн вызвал к жизни замечательный расцвет национальной романтической литературы, которая оказала мощное влияние на характер новых оперных сюжетов («Ундина» Гофмана, «Фауст» Шпора, «Волшебный стрелок» Вебера). Но в Австрии в эпоху «танцующего конгресса» космополитические традиции в опере только усилились и распространились.

Для вкусов, господствовавших среди венской публики, характерно, что оперы, созданные немецкими или австрийскими компо-

³³ Он создал ряд «зингшпильных» пьес: «Клодина фон Виллабелла», «Эрвин и Эльвира» и другие — и предполагал также написать пьесу, которая была бы второй частью к «Волшебной флейте».

зиторам, вообще недолго удерживались в репертуаре³⁴. В юношеские годы Шуберта внимание венской публики было поглощено операми Россини, Спонтини, Буальдьё, Сальери, Глюка.

Еще более губительно, чем эклектический характер репертуара, действовала мещанская — так называемая «бидермайеровская»³⁵ — атмосфера, характеризующая Вену первой четверти века. «Бидермайеровская» культура олицетворяла собой реакцию на Французскую революцию; она выражала антипатию к ее духовным идеалам, к ее научным и художественным достижениям, к смелому полету мысли, характерному для революционного времени. Бюргерский консерватизм, боязнь новых горизонтов, тяготение к сентиментальному, легкому и упрощенному — такова идейная платформа «Бидермайера». Все это было несовместимо с атмосферой подлинно высокого творчества, со смелыми поисками нового, с интеллектуальной и эмоциональной глубиной. Даже литературный романтизм, будучи оппозиционным течением, плохо прививался в Вене. Известно, например, что посещения столицы Австрии немецкими поэтами-романтиками (Шлегелем, Brentано, Арнимом, Эйхендорфом) не оставили в ее культуре ощутимого следа.

В эти годы идейного оскудения на венской театральной сцене царил Август Коцебу. Его многочисленные драмы выражали пошлые идеалы, дешевые эмоции, безнравственность, замаскированную под веселье, столь типичные для венского искусства меттерниховского периода. Подобная «карикатура на гуманизм», как литераторы впоследствии называли творчество Коцебу, типизировала дух драматического театра. В большой мере она определила и особенности современного оперного искусства.

Если в своих песнях, фортепианных произведениях, камерной музыке, даже симфониях Шуберт опирался на передовую демократическую среду, которая противопоставляла себя моде и официальному миру, то как оперный композитор он был вынужден всецело ориентироваться на господствующие вкусы и требования. Разрыв между всем его творчеством и художественным содержанием его опер разителен. И в самом деле, если в области песни путеводной звездой Шуберта был Гёте, в области симфонии — Бетховен, то в оперном искусстве это был Коцебу³⁶.

³⁴ Так, «Фиделио» Бетховена в первой редакции был поставлен в Вене всего три раза, во второй редакции — только два. «Эврианта», осуществленная в момент наивысшей популярности Вебера, не дотянула до двадцати представлений. Исключение составляли «Волшебная флейта» Моцарта, выдержавшая более двухсот спектаклей, и одна совершенно забытая сегодня опера его ученика Зюймайера — «Зеркало Аркадии».

³⁵ «Бидермайер» — нарицательный образ венского мещанина, созданный венским журналистом.

³⁶ Существенно отметить, что Коцебу был автором ряда оперных либретто, пользовавшихся значительной популярностью. Шуберт сам обратился к двум из них. Кроме того, влияние Коцебу очень заметно и в творчестве других драматургов, например у Кастелли, который в либретто оперы «Домашняя война», положенной Шубертом на музыку, слепо следовал по стопам Коцебу.

Отсутствие какой-либо объединяющей идеи, отрыв от современности, от жизненных ситуаций, от реальных людей характерны почти для всех сюжетов шубертовских опер. Нагромождение бессмысленных положений, обрисовка действующих лиц по схемам традиционных оперных героев сочетались с примитивными приемами, позволяющими вводить без всякой меры излюбленные публикой элементы фантастики и декоративности. Исторические темы часто трактовались в духе модной тогда, как теперь сказали бы, «опереточной» эротики.

Могли ли подобные сюжеты вдохновить Шуберта на полноценное художественное произведение? Не случайно лучшим его произведением для сцены (насколько можно судить по дошедшим до нас отрывкам) оказалась «Клодина» на текст Гёте. Но эта пьеса ввела назад, к традициям бытового зингшпиля XVIII века. А новых, современных тем, с которыми неразрывно связано появление национальной романтической оперы, нельзя обнаружить среди многочисленных либретто шубертовских опер. Нет среди них ни героико-романтических мотивов, ни народно-сказочных сюжетов, ни психологических элементов, без которых нельзя себе представить развитие оперных школ XIX века.

Как оперный композитор, Шуберт был увлечен романтической героиней. Бытовой народный зингшпиль привлекал его внимание главным образом в ранний период творчества. Большинство опер Шуберта либо написано в возвышенном романтизированном стиле («Альфонсо и Эстрелла», «Фьеррабрас», «Адраст», «Порука»), либо вводят героические элементы, романтический пафос и масштабы большой драматической оперы в пьесе «зингшпильного» жанра.

К произведениям последнего рода относится «Розамунда» (1823) — драматическая пьеса В. Чези с развитыми музыкальными вставками, принадлежащими Шуберту. Это одно из самых обязательных произведений композитора, сочетающее венскую легкость и общедоступность с поэтическим и тонким музыкальным воплощением. Особенной красотой и разнообразием мелодии отличается знаменитая балетная музыка к «Розамунде». Но и это единственное произведение Шуберта для музыкального театра, поставленное при его жизни, было после двух представлений снято со сцены из-за банального содержания и бездарности пьесы.

В застойной атмосфере венского музыкального театра Шуберт не мог довести до конца поиски нового драматического стиля. Однако отдельные сцены и номера из его опер позволяют предполагать, что в других общественных условиях у Шуберта и в опере были бы подлинными художественные достижения. Об этом убедительнее всего говорит его незаконченная оратория «Лазарь», в которой со смелостью, не свойственной его произведениям для сцены, он пытался воплотить свои представления о новой современной музыкальной драматургии.

Со школьных лет Шуберт сочинял также хоровую музыку: духовные произведения, светские кантаты, много хоров и ансамблей для бытового музицирования, в частности излюбленные в немецком и австрийском быту мужские хоры и квартеты (всего более 100). В хоровых сочинениях его индивидуальность выявилась слабее, чем в сольной песне и инструментальной музыке. Кроме того, здесь больше, чем в инструментальных партитурах, ощутимо недостаточное владение полифоническим письмом. И тем не менее в этой области у него есть интересные достижения.

Художественный интерес представляют две мессы Шуберта — *As-dur* (1822) и *Es-dur* (1828).

Подобно Бетховену, Шуберт не интересовался культовым содержанием мессы. В двух названных шубертовских мессах совсем нет мистического настроения. Они пронизаны духом беспокойных исканий. Литургический текст местами трактован так вольно, что исполнение этих месс становится несовместимым с требованиями церковной службы. В обоих произведениях встречаются отдельные эпизоды, близкие психологическим романсам Шуберта. Образы и художественные приемы месс отличаются своеобразным, неповторимым характером.

Исключительно разнообразна по художественным замыслам и исполнительскому составу светская хоровая музыка Шуберта — произведения для мужского хора или ансамбля, хора *a cappella*, хора с сопровождением оркестра или фортепиано. Бесспорная историческая заслуга композитора заключается в том, что в эпоху, когда в светском искусстве господствовали сольное пение и инструментальная музыка, он сохранил прекрасные традиции национальных многоголосных ансамблей и, в известном смысле, подготовил хоровое начало будущей национально-романтической оперы Германии и Австрии.

Творчески значительны и оригинальны два хоровых «романса» Шуберта: «Песнь на свободе» на текст Салиса (1817) и «Песнь духов над водами» на поэму Гёте, существующая в трех редакциях (1817, 1820, 1821, последняя с участием солистов и струнного оркестра). Эти произведения далеки от типа многоголосного ансамбля, распространенного в австрийском и немецком быту. Они не имеют прототипов в современном Шуберту искусстве. Посредством необычайной в хоровой музыке красочности гармоний, благодаря смелости и разнообразию модуляций, ритмической свободе Шуберт достигает поразительных психологических и эмоциональных эффектов. Иногда эти произведения сравнивают с хорowymi лирическими мадригалами эпохи позднего Возрождения.

Особый интерес представляет упомянутая выше незаконченная оратория «Лазарь» (1819—1820).

Впоследствии Мендельсон, испытывая отвращение к вульгарным развлекательным требованиям современного оперного театра,

обратился к оратории, чтобы воплотить в ней свои высокие музыкально-драматические идеалы. Шуберт пятнадцатью годами раньше проделал этот путь. Все, что влекло Шуберта именно как оперного композитора, он осуществил в первом действии своей незаконченной оратории. По сохранившимся эпизодам можно судить о том, как смело Шуберт предвзрел в ней будущую музыкальную драму, опередив не только «Эврипиду» Вебера, но и «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Вагнера. Но уже во втором действии Шуберт впадает в привычный театральный стиль. Возможно, что осознание разрыва между уровнем первого действия и шаблонным характером последующих сцен побудило композитора отказаться от завершения своей «ораториальной драмы».

Поворот в области хоровой музыки произошел у Шуберта в конце жизни, после тщательного ознакомления с партитурами генделевских ораторий. Под их воздействием он написал героическую кантату «Победная песнь Мириам» на текст Грильпарцера (1828). Заинтересовавшись хоровой музыкой, Шуберт даже договорился с теоретиком Зехтером об уроках контрапункта. Произошло это, однако, буквально накануне смерти композитора, и новые замыслы его в области хоровой музыки остались невоплощенными.

* * *

После смерти Шуберта началась интенсивная публикация его песен. Они проникали во все уголки культурного мира. Характерно, что и в России песни Шуберта получили широкое распространение в среде русской демократической интеллигенции еще задолго до того, как приезжие гастролеры, выступая с виртуозными инструментальными транскрипциями, сделали их модой дня. Имена первых ценителей Шуберта — самые блестящие в культуре России 30—40-х годов. Среди них А. И. Герцен, В. Г. Белинский, Н. В. Станкевич, А. В. Кольцов, В. Ф. Одоевский, М. Ю. Лермонтов и другие.

По странной случайности большинство инструментальных произведений Шуберта, созданных на заре романтизма, на широкой концертной эстраде зазвучало только со второй половины XIX века.

Десять лет спустя после смерти композитора одно из его инструментальных произведений (Девятая симфония, обнаруженная Шуманом) привлекло к нему как к симфонисту внимание мировой общественности. В начале 50-х годов был напечатан C-dur'ный квинтет, а позднее — октет. В декабре 1865 года была обнаружена и исполнена «Неоконченная симфония». А еще через два года в подвальных складах одного венского издательства поклонники Шуберта «откопали» почти все его остальные забытые рукописи (в их числе пять симфоний, «Розамунда» и другие оперы, несколько месс, камерных произведений, множество мелких фортепианных пьес и романсов). С этого момента шубертовское наследие стало неотъемлемой частью мировой художественной культуры.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШУБЕРТА

Песни (всего более 600)

- «Прекрасная мельничиха», 20 песен оп. 25 (1823)
«Зимний путь», 24 песни оп. 89 на тексты Мюллера (1827)
«Лебединая песнь», сборник из 14 песен на тексты Гейне, Рельштаба, Зейдля (1827—1828, посмертный)
Около 70 песен на тексты Гёте
Около 50 песен на тексты Шиллера

Инструментальные произведения

Симфонии

- Первая D-dur (1813)
Вторая B-dur (1815)
Третья D-dur (1815)
Четвертая c-moll «Трагическая» (1816)
Пятая B-dur (1816)
Шестая C-dur (1818)
Седьмая E-dur (незавершенная, 1821)
Восьмая h-moll «Неоконченная» (1822)
Девятая C-dur (1828)

9 увертюр, в том числе e-moll (1819)

Камерно-инструментальные произведения Квартеты (всего 22)

- Квартет B-dur оп. 168 (1814)
Квартет g-moll (1815)
2 квартета оп. 125: первый Es-dur (1813); второй E-dur (1816)
Квартет a-moll оп. 29 (1824)
Квартет d-moll (1824—1826)
Квартет G-dur оп. 161 (1826)

Инструментальные ансамбли (более 40)

- Квинтет «Форель» оп. 114 (1819)
Струнный квинтет C-dur оп. 163 (1828)
Фортепианное трио B-dur оп. 99 (1827)
Фортепианное трио Es-dur оп. 100 (1827)
Октет F-dur оп. 166 (1824)
Фантазия для скрипки и фортепиано C-dur оп. 159 (1827)

Фортепианные произведения

- 4 экспромта оп. 142 (1827)
4 экспромта оп. 90 (1827)
6 музыкальных моментов оп. 94 (1823—1827)
Фантазия «Скиталец» оп. 15 (1822)

Сонаты (всего 22)

- Соната A-dur оп. 120 (1819)
Соната a-moll оп. 143 (1823)
Соната a-moll оп. 42 (1825)
Соната D-dur оп. 53 (1825)
Соната G-dur оп. 78 (1826)

Соната с-moll (1828)
Соната А-dur (1828)
Соната В-dur (1828)

Фортепианные дуэты (более 50)

Вариации на французскую тему ор. 10 (1818)
«Венгерский дивертисмент» ор. 54 (1824)
Фантазия f-moll ор. 103 (1828)
24 сборника танцев

Произведения для хора и вокального ансамбля (всего более 100)

Месса As-dur (1822)
Месса Es-dur (1828)
Кантата «Победная песнь Мириам» ор. 136 (1828)
Оратория «Лазарь» (незавершенная, 1819—1820)
«Песнь духов над водами» на текст Гёте (1817, 1820, 1821)

Музыка для сцены (18 произведений)

«Веселый замок сатаны», опера (1812—1814)
«Фернандо», зингшпиль (1815)
«Друзья из Саламанки», зингшпиль (1815)
«Четырехлетний пост», зингшпиль (1815)
«Близнецы», зингшпиль (1819)
«Альфонсо и Эстрелла» (1822)
«Фьерабрас» (1823)
«Домашняя война» («Заговорщики»), опера (1823)
«Розамунда», музыка к драматической пьесе, ор. 26 (1823)

КАРЛ МАРИЯ ВЕБЕР

Вебер и национальная опера

Вебер вошел в историю музыки как создатель народно-национальной немецкой оперы.

Общая отсталость немецкой буржуазии сказалась и в запоздалом развитии национального музыкального театра. До 20-х годов прошлого века в Австрии и Германии господствовала итальянская опера³⁷. С ней соперничала только новейшая французская школа

³⁷ Руководящее положение в оперном мире Германии и Австрии занимали иностранцы: Сальери в Вене, Паэр и Морлакки в Дрездене, Спонтини в Берлине. В то время как среди дирижеров и театральных деятелей постепенно выдвигались лица немецкой и австрийской национальности, в репертуаре первой половины XIX века продолжала господствовать итальянская и французская музыка. В Дрездене итальянский оперный театр сохранился вплоть до 1832 года, в Мюнхене — даже до второй половины века. Вена в 20-х годах была в полном смысле слова итальянской оперной колонией, руководимой Д. Барбайа, импресарио Милана и Неаполя. Модные немецкие и австрийские оперные композиторы Майр, Винтер, Йировец, Вейгль учились в Италии и писали итальянские или итальянизированные произведения.

(Керубини, Спонтини). И если Веберу удалось преодолеть традиции двухвековой давности, то решающей причиной его успеха было широкое национально-освободительное движение Германии начала XIX столетия, охватившее все формы творческой деятельности немецкого общества. Вебер, обладавший неизмеримо более скромным дарованием, чем Моцарт и Бетховен, сумел осуществить в музыкальном театре эстетические заветы Лессинга, который еще в XVIII веке поднял знамя борьбы за искусство национальное и демократическое.

Разносторонний общественный деятель, пропагандист и глашатай национальной культуры, он олицетворял собой тип передового художника нового времени. Вебер создал оперное искусство, которое коренилось в немецких народных художественных традициях. Старинные легенды и сказания, песни и танцы, народный театр, национально-демократическая литература — вот откуда он черпал наиболее характерные элементы своего стиля.

Две оперы, появившиеся в 1816 году — «Ундина» Э. Т. А. Гофмана (1776—1822) и «Фауст» Шпора (1784—1859), — предвосхитили обращение Вебера к сказочно-легендарным сюжетам. Но оба эти произведения были только предвестниками рождения национального театра. Поэтическим образом их сюжетов не всегда соответствовала музыка, остававшаяся в основном в пределах выразительных средств недавнего прошлого. У Вебера же воплощение народно-сказочных образов было неразрывно связано с обновлением интонационного строя музыкальной речи, с характерными красочными приемами письма, свойственными романтическому стилю.

Но и у самого создателя народно-национальной немецкой оперы процесс нахождения новых оперных образов, неразрывно связанных с образами новейшей романтической поэзии и литературы, был длительным и сложным. Только три поздние, наиболее зрелые оперы Вебера — «Волшебный стрелок», «Эврианта» и «Оберон» — открыли новую страницу в истории немецкой оперы.

*Юность; театральная быт, концертная деятельность, интерес к народной песне.
Публицистика. Связь с национальной литературой.
Произведения периода странствований*

Карл Мария Вебер родился 18 ноября 1786 года в городе Эйтин (Голштиния). Мать композитора была певицей. Отец, талантливый скрипач, в этот период жизни руководил странствующей театральной труппой.

Вебер, путешествуя вместе с семьей, с юных лет ознакомился со вкусами широкой театральной публики Германии. Глубокое понимание ее психологии и запросов проявилось позднее в сюжете и драматургии «Волшебного стрелка». Близкое знакомство с театром обусловило также яркую сценичность, живописность оперного стиля Вебера. Итальянская опера того времени, нарушая равновесие,

отдавала предпочтение музыкальному элементу (точнее — вокально-виртуозному) в ущерб слову и действию. Вебер же впоследствии добивался в своих сочинениях гармонического слияния музыки, драмы, сценического оформления, провозгласив это единство важнейшим принципом немецкой оперной драматургии. Отсюда же исходили требования, которые Вебер-дирижер в дальнейшем предъявлял к оперным постановкам — к актерскому мастерству, ко всем сценическим деталям, вплоть до подробностей костюмов.

Блестящая карьера фортепианного виртуоза, начавшаяся, когда композитору еще не было одиннадцати лет, тоже оставила значительный след в его творчестве. Вебер был одним из наиболее выдающихся виртуозов своего времени, новатором, предвосхитившим в своих фортепианных произведениях особенности стиля Шумана, Шопена, Листа.

Не случайно в обширном и разнообразном инструментальном наследии Вебера нет ни одного струнного квартета: композитора мало привлекала музыка интимного, интеллектуально-сосредоточенного склада. Наоборот, концертность в широком смысле, эмоциональная приподнятость, эффектная контрастность, роскошь звуковых красок, способных вызвать мгновенный отклик широкой аудитории, в высшей степени характерны для его творчества³⁸. Вебер прекрасно сознавал, что увлечение виртуозной музыкой шло вразрез с его серьезными исканиями, и начиная с 1811 года значительно сократил концертные выступления. «...Проклятые пальцы пианиста... являются бессознательными тиранами и деспотами творческой силы...» — писал он. Однако именно длительный опыт сочинения и исполнения музыки с концертной эстрады помог ему создавать и в операх броские эффекты, находить яркие контрастные краски, приковывать внимание слушателей к определенному художественному приему. На эти особенности драматургической манеры композитор сам указывал в конце жизни как на одну из главных причин своего успеха на оперном поприще.

Наиболее значительным событием юности Вебера было знакомство с аббатом Фоглером и занятия с ним по композиции (Вена, 1803). К тому времени Вебер уже создал ряд сочинений (среди них оперы «Сила любви и вина», «Лесная девушка», «Петер Шмоль и его соседи», 1801—1802). Общение с Фоглером дало молодому композитору больше, чем уроки всех предшествующих педагогов³⁹.

³⁸ Вебер был не только автором фортепианных пьес, он открыл виртуозные возможности кларнета и создал ряд концертов для этого инструмента. Ему принадлежат также концерты для фагота и для валторны.

³⁹ Кочевой образ жизни семейства Вебер лишил молодого композитора возможности получить систематическое музыкальное образование. До Фоглера он занимался поочередно у брата Эдмунда, у Гейшкеля, у Михаэля Гайдна, у Кольера и Валези. Его встречи с Фоглером продолжались и позже (в 1811 году в Дармштадте).

Фоглер оказал бесценную услугу Веберу тем, что привил ему интерес к народным песням. Сам он записывал и исследовал музыкальный фольклор многих стран, включая Китай, Аравию, Африку, и настойчиво приучал своих учеников прислушиваться к народной музыкальной речи. Многочисленные песни Вебера, сочиненные им в последующие годы, обнаруживают самую непосредственную связь с народной музыкой. В их мелодиях явственно слышатся обороты местного музыкального фольклора — баварского, швабского, саксонского, нижнегерманского, тирольского. Многие песни написаны для голоса с сопровождением гитары или для мужских ансамблей, излюбленных в немецком быту. Народный характер мелодий в последних операх Вебера (особенно в массовых сценах) был в большой мере подготовлен его песнями.

Фоглер познакомил Вебера с «Волшебной флейтой» и советовал композитору следовать по пути Моцарта, чтобы преодолеть разностильность и найти самобытный музыкальный язык.

Наконец, у Фоглера Вебер впервые научился владеть оркестровыми красками. Романтическая инструментовка будущих опер Вебера, ее программно-образительные и психологические свойства образуют важнейший элемент его оперного стиля.

С 1804 года Вебер начал свою самостоятельную деятельность в качестве оперного дирижера. Жизнь его была полна скитаний⁴⁰. Только в 1817 году он оседло поселился в Дрездене, взяв на себя руководство немецким музыкальным театром. Но именно в годы странствований определился разносторонний духовный облик Вебера как музыканта, мыслителя, писателя, критика, общественного деятеля, и прежде всего — гражданина-патриота.

Поворот к величайшему национальному подъему, наметившийся в общественной жизни Германии после унижительного Тильзитского мира (1807), определил мировоззрение композитора, его творческую направленность. Seriously раздумывая над судьбой музыки в Германии, он решил посвятить себя служению национальному искусству. В незаконченном автобиографическом романе «Жизнь художника», в умных и тонких критических статьях, посвященных разбору новых музыкальных произведений, отразилась духовная зрелость Вебера, широта его кругозора, темперамент пропагандиста. Влюбленный в отечественную культуру, он в своих публицистических работах (которые печатал в разные периоды жизни, адресуя их преимущественно широким кругам любителей музыки) никогда не проявлял тенденций узкого национализма. Организованное им в 1811 году «Гармоническое общество» по своей идейной устремленности во многом предугадало будущий «Давидс-

⁴⁰ В 1804 году Вебер работал в Бреславле, с 1806 по 1807 год — в Карлсруэ, при дворе герцога Вюртембергского; с 1801 по 1810 год — при дворе в Штутгарте. Затем он искал удачи поочередно в Мангейме, Дармштадте, Франкфурте, Мюнхене, Берлине и других городах. С 1813 по 1816 год Вебер был дирижером оперного театра в Праге; с 1817-го до смерти — в Дрездене. Кроме того, он много концертировал по городам Германии, Австрии, Швейцарии и Скандинавии.

бунд» Шумана. Его критика оперного искусства Германии того времени напоминает остротой, пронизательностью и беспощадностью высказывания Шумана и Вагнера.

«...Люди ищут развлечения в грубо возбуждающем искусстве. Театр стал балаганом, в котором зритель спокойно смотрит, как перед глазами проходит ряд сцен. Прекрасное, делающее человека счастливым, состояние душевного беспокойства, испытываемого при подлинном наслаждении произведением искусства, — боязливо избегается. Зритель доволен, что его щекочут пошлыми шутками и мелодиями или ошеломляют бесчинствующими без ума и смысла машинами... Следовать за постепенным развитием чувства, за искусно построенным нарастанием интереса — считают напряженным, скучным и — результат невнимательности! — непонятым занятием...»

В поисках путей к созданию народно-национальной оперы Вебер увлекся новой немецкой литературой. В творчестве современных ему писателей-романтиков отразилась и борьба народов Германии за национальную независимость. Усилился интерес к народному творчеству. Именно в годы напряженных идейных и творческих исканий Вебера появился знаменитый сборник немецких народных песен «Чудесный рог мальчика» под редакцией поэтов Арнима и Brentано. Братья Гримм ознакомили весь мир с немецкими народными сказками. Тесная связь с фольклором проявилась в творчестве таких поэтов, как Эйхендорф, Уланд, Кернер, Арним. Вебер лично общался со многими писателями-романтиками⁴¹.

Новейшая романтическая литература оказала огромное влияние на формирование его эстетических принципов. Ее народные сказочные образы помогли Веберу найти новый колорит «Волшебного стрелка». Однако тенденции к мистике, к идеализации средневековья, в большой мере свойственные немецкой романтической литературе, в известном смысле помешали композитору создать национально-героическую оперу, к которой он стремился в своей «Эврианте». Но если у эпигонов Вебера все волшебное, фантастическое, призрачное было признаком ухода от реальной жизни, то у самого Вебера тяготение к миру сказки и легенды выражало передовые художественные искания. Композитор намечал новые пути, которые помогли бы освободить немецкую оперу от трафаретной мифологической героики или балаганного развлекательства, господствовавших в музыкальном театре.

Большая часть произведений, созданных Вебером в период его странствований, имела преходящее значение. Однако в операх «Рюбецаль» (1804—1805), «Сильвана» (1810), «Абу Гассан»

⁴¹ Э. Т. А. Гофманом, Виландом, Тиком, Brentано, Арнимом, Жан Полем, В. Мюллером, Грильпарцером. Поэт Brentано даже начал перерабатывать для предполагаемой оперы Вебера легенду о Тангейзере. Знаменательно, что уже в 1810 году композитор обратил внимание на только что вышедшую «Книгу призраков» Апеля, один из сюжетов которой лег в основу либретто «Волшебного стрелка».

(1811) уже проступают некоторые черты зрелого оперного письма Вебера⁴².

Наиболее яркие инструментальные произведения этого периода относятся почти исключительно к области виртуозной литературы (концерты для фортепиано, концерты для кларнета, три фортепианные сонаты). Эти произведения, в частности фортепианные сонаты, отличаются от музыки венских классиков своей красочностью, ярким сопоставлением тем, модуляционной свободой, блестящей концертностью. В ранних инструментальных пьесах Вебера уже наблюдается характерное для композитора стремление использовать современные народно-бытовые мелодии (шесть легких сонат для фортепиано и скрипки, вальс для духовых инструментов). Через весь творческий путь композитора проходит интерес к своеобразным чертам музыки разных народностей («Китайская увертюра», впоследствии переделанная в увертюру к «Турандот» Шиллера, испанская музыка к «Прециозе» Вольфа, восточные сцены в опере «Оберон»).

В 1814 году в жизни Вебера произошел решительный перелом. Из скромного «странствующего трубадура» он превратился в композитора общенационального значения.

Гражданско-патриотические произведения. «Волшебный стрелок», его общественное значение и особенности музыкальной драматургии

1814 год был одним из кульминационных в народно-освободительной борьбе Германии. Все силы народа были собраны и направлены к единой цели — освобождению от наполеоновского ига. Философ Фихте на склоне лет обратился к народу с патриотическими воззваниями. Композитор Цельтер с патриотической целью создал хоровое общество «Лидертафель». Массы добровольцев заполняли войска народного ополчения. Празднование победы над Наполеоном происходило в атмосфере великого национального торжества. В это время Вебер находился в Берлине. Охваченный патриотическим чувством, он сочинил ряд песен на тексты поэта-партизана Теодора Кернера, незадолго до того погибшего в боях с французскими войсками. Массовое воздействие этих песен, в особенности сборника «Лиры и меч», было поистине потрясающим. Вебер сразу стал знаменитостью, кумиром молодежи, «героем 14-го года». В такой же атмосфере общественного подъема возникла в следующем году его кантата «Битва и победа» на текст Вольбрука.

Песни «Лиры и меч» сохранились в репертуаре народных немецких хоровых обществ до нашего времени. Вебер воплотил в

⁴² Сказочен сюжет оперы «Рубецаль». «Сильмана» напоминает «Волшебного стрелка» охотничьими сценами и народными танцами. В одноактном зингшпиле «Абу Гассан» восточный колорит музыки предвосхищает комические восточные сцены в «Обероне».

этой музыке героическую мелодику народно-патристических песен (типичных для немецкого быта четырехголосных мужских хоров). В обычную манеру бюргерского сентиментального «лидertaфельного пения» он привнес мятежную порывистость, овеянную духом освободительной борьбы. Облик Вебера — глашатай национальной культуры — впервые ясно определился в этом гражданском искусстве.

Композитор приближался к своей творческой вершине.

В 1820 году, после нескольких лет работы (которой сильно мешали обязанности Вебера как руководителя немецкого оперного театра в Дрездене), он закончил «Волшебного стрелка». Премьера оперы, состоявшаяся в Берлине 18 июня 1821 года в новом немецком театре «Schauspielhaus», стала историческим событием.

Ни одна из прежних первых постановок в Германии не имела такого широкого общественного резонанса. Триумф Вебера носил характер народной демонстрации. Спектакли, следовавшие во всех крупных немецких театрах, сделали его самым популярным композитором Германии.

Что же в этой наивной театральной сказке⁴³ могло так возбудить общественные страсти?

Зрители безошибочно почувствовали в новом произведении Вебера рождение национальной оперы. Шелест леса, звук охотничьих рогов, песни и танцы крестьян, образы немецких и чешских сказок — все для них ассоциировалось в этой опере с родной природой, с народным бытом, с национальными идеалами, ради которых они недавно воевали. Никогда прежде на оперной сцене жизнь, быт и типы немецкого народа не были отражены с такой художественной правдивостью и поэтичностью, как в этом сказочном «зингшпиле».

Необыкновенный успех «Волшебного стрелка» был воспринят обществом как вызов чужеземным операм, господствовавшим на немецкой сцене, в частности операм Спонтини, царившим в Берлине.

Однако опера Вебера связана крепкими нитями с прогрессивными традициями как отечественного, так и зарубежного музыкального театра. В ней есть много общего с зингшпильной драматургией Моцарта (четкая, ясная композиция и замечательная портретно-психологическая характеристика образов). Ощутимый след оставило также близкое знакомство Вебера-дирижера с произведениями Керубини и других современных французских композиторов. (Это в особенности относится к жанровым крестьянским сценам, к картинам природы, к идее «добродетели», пронизывающей содержание оперы, к использованию арий-сцен.) Можно, наконец,

⁴³ Либретто «Волшебного стрелка» написано приятелем Вебера, Киндом, по повелле из «Книги призраков» немецкого писателя Апеля. В создании либретто принимал деятельное участие сам композитор. Сюжет связан с типичным для немецкого и чешского сказочного фольклора образом «черного охотника», продавшего душу дьяволу.

установить непосредственную преемственную связь с драматургией Гофмана и Шпора (лейтмотивная техника, красочная инструментовка).

Но Веберу первому с такой силой удалось воплотить в опере современные литературно-поэтические образы, найдя для этого соответствующие музыкальные средства выразительности. Переплетение народно-фантастических образов с реалистическими бытовыми картинами типично для литературного романтизма того времени. С новой литературой было связано и изображение изменчивых состояний внутреннего мира героев, и правдивая передача национального колорита, и опозитивирование картин природы. С этой точки зрения «Волшебный стрелок» ближе к «Ундине» де ла Мотт Фуке или «Русалке» Андерсена, чем к произведениям традиционного оперного репертуара⁴⁴.

В «Волшебном стрелке» ясно вырисовываются три драматургических «плана»; каждый из них связан с определенной интонационной сферой. Они показаны с той контрастной рельефностью, лаконизмом и обобщенностью, которые сам композитор считал наиболее характерными для своего театрално-драматического письма.

В немецком фольклоре господствует образ леса, подобно образам степи в русском народном творчестве или моря в английском. Вебер создает основной конфликт в своей опере путем резкого столкновения двух ракурсов лесной романтики — идиллии и мрачной фантастики. Он нашел характеристичные контрастные интонации для этих двух конфликтующих сфер.

К наиболее впечатляющим моментам относятся массовые сцены (в первом и третьем актах). С редким совершенством Вебер опозитивировал народный быт. Местный колорит передан им ярко и оригинальными средствами, истоки которых коренятся в народном искусстве⁴⁵. Образы лесной природы и охотничьего быта, образующие главный музыкальный фон оперы, заимствованы из немецких и чешских сказок. Народ показан посредством интонаций «охотничьего» фольклора и типичных форм народной немецкой музыки — хоровых, песенных и танцевальных. Так, например, вся сцена охотничьего состязания и крестьянского праздника (первый акт) строится на «роговых», «вальсовых» и «маршевых» мотивах.

⁴⁴ Именно поэтому мы намеренно восстанавливаем старый перевод названия оперы, «Der Freischütz» — «Волшебный стрелок», — вместо распространившегося у нас в последнее время — «Вольный стрелок». В немецких старинных легендах традиционный образ охотника, продавшего душу дьяволу в обмен на волшебные пули, всюду называется «Der Freischütz». Слово frei в данном случае не несет никаких гражданских ассоциаций. Для оперы Вебера, в которой гражданская линия сюжетно не выявлена, название «Вольный стрелок» представляется неуместным, в то время как ранее принятое название — «Волшебный стрелок» — удачно передает ее характерную сказочно-фантастическую атмосферу.

⁴⁵ Вебер переработал сюжет Апеля именно в этом направлении. Он сблизил сюжет с народными источниками, убрав присущие ему элементы мистики.

«Роговые» интонации являются в опере носителем образа при-
вольной народно́й жизни. Они в высшей степени близки фанфар-
ным сигналам, распространенным в немецком охотничьем быту:



Особенно обращает на себя внимание сходство между охотни-
чим хором Вебера (третий акт) и песней, прославляющей сво-
бодную жизнь охотников:



Во многих охотничьих сценах оперы ощутим локальный коло-
рит чешских народных напевов.

Вебер широко использует лаконичные народно-песенные фор-
мы, непосредственно перенесенные из бытовой музыки. Таковы, на-
пример, застольная песнь Каспара, ариетта Анхен, песня Килиана
с хором, заключительный народный хор, хор подружек, хор охот-
ников. Традиции народной инструментальной музыки получают
высокохудожественное и своеобразное преломление в крестьянских
сценах оперы: например, вальс в эпизоде народного праздника,
крестьянский марш. Последний, в частности, очень напоминает му-
зыку марша, пользовавшегося в те годы широчайшей популярно-
стью в Праге:

137 *Tempo di marcia*

ff sempre

This musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked '137 Tempo di marcia' and 'ff sempre'. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and slurs, while the bass clef provides a steady accompaniment. The second system continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs.

Хоровой стиль оперы близок немецким бытовым ансамблям, использующим простейшие аккордовые приемы многоголосия. Особенно характерны в этом отношении два знаменитых номера: хор охотников и хор подружек. Вебер настолько правдиво воспроизводил дух народной музыки, что некоторые критики склонны были упрекать его в отсутствии оригинальности, даже в плагиате.

Подобно тому как Шуберт, опираясь на народно-бытовую музыку, создал новые романсные интонации, Вебер обновила и обогатил музыкальный язык оперы; в этом смысле он шагнул вперед не только по сравнению с Глюком и Спонтини, но даже с Бетховеном. Впервые в истории немецкого искусства оперная музыка заговорила на живом, современном языке народа.

«Для немцев... тут на каждом шагу свое, родное, и на сцене, и в музыке, столько же знакомое с детства, как нам, например, напев «Лучинушки» или «Камаринского»... — писал А. Н. Серов.

Солнечным, жизнерадостным хоровым сценам резко противостоят образы мрачной фантастики. Эта линия оперы образует особенно оригинальный элемент в музыкальном языке Вебера. Фантастические образы «Волшебного стрелка» почти полностью выражены оркестровой сферой. Показательно для тонкого драматургического чутья Вебера, что он лишил существа демонического, «потустороннего» мира вокальной характеристики. Самель совсем не поет. Его первое появление в опере сопровождается тремя танцевальными ударами литавр на фоне выдержанного мрачного диссонанса. Когда он проходит по сцене, в оркестре на *pianissimo* звучит зловещая тема:

138 *Molto vivace*

pp *cresc.* *f*

This musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked '138 Molto vivace' and 'pp'. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and slurs, while the bass clef provides a steady accompaniment. The second system continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs. The dynamic markings 'pp', 'cresc.', and 'f' are clearly visible.

Замечательная по своей стилистической законченности ночная «дьявольская» сцена «Волчьей долины» достигает своего эффекта

всцело при помощи гармонических и тембровых средств. Небывалые оркестровые краски, причудливые диссонирующие гармонии с преобладанием уменьшенных септаккордов создают мрачную фантастическую картину. Необычные модуляционные сопоставления (Fis—a—c—Es) обладают острой романтической выразительностью.

Изобразительная сила веберовского оркестра изумительна. Каждая живописная деталь на сцене (жуткие призраки, мерцающие огоньки, дикая буря, пламя, исторгающееся из земли) имеет свою ярко индивидуальную оркестровую характеристику. Так, например, в сцене дьявольской охоты Вебер передает лай собак резко диссонирующим, как бы политональным сочетанием аккордов у валторн и фаготов:

139 Poco più mosso

Cor. b♭
Fag. sempre ff

ten.

Черные вепри характеризуются другими диссонансами и иным смещением тембровых красок (фаготы и струнные басы):

Poco più mosso

140

f Fagotti bassi

ff

В романтически живописных образах «Волчьей долины» Вебер открыл новые изобразительные возможности оркестра, в особенности духовых инструментов. Выдержанные звуки в низких регистрах кларнетов, пронзительные голоса флейт, мрачные интонации

тромбонов, таинственное стаккато валторн, напряженное тремоло и унисоны струнных, удары литавр, соло духовых инструментов — эти и многие другие эффекты в фантастических сценах «Волшебного стрелка» чрезвычайно обогатили искусство инструментовки, оказав заметное влияние на симфоническую музыку XIX века. Не одно программное произведение, начиная от «Шабаша ведьм» Берлиоза и до «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, восходит к веберовской «Волчьей долине».

Третья линия в музыкально-драматической композиции «Волшебного стрелка» связана с раскрытием психологии главных героев оперы.

В развернутых ариях Агаты и Макса проявились новые романтические тенденции (второстепенный персонаж — шаловливая, резвящаяся Анхен — трактован более традиционно, в духе зингшпиля). В этих сценах выражены сложные душевные состояния, что не было характерно для героев прежних традиционных опер. Такова, например, большая ария-сцена Агаты (второй акт) с ее быстро меняющимися настроениями, вся проникнутая поэзией таинственной ночной природы, полная томления и тревоги. В веберовской Агате еще можно уловить черты сходства с известными добродетельными героинями классицистских опер — Альцестой, Лодойской, Леонорой. Однако герой оперы, Макс, всецело находится во власти своих чувств и уже полностью является порождением нового лирико-психологического искусства. В свойственных Максу чертах рефлексии, в его двойственности и страданиях проступают черты шумановского Манфреда, вагнеровского Тангейзера и других героев романтической оперы XIX века.

Музыкальная форма психологических арий оперы Вебера сходна с драматическими ариями-сценами французской оперной школы. Но мелодическая пластичность, детализация, новизна и тонкость гармоний преобразуют традиционную арию-сцену в свободный вокальный монолог.

Стремясь к максимально конкретной, индивидуализированной характеристике, Вебер фиксирует отдельные интонационные комплексы или элементы за определенными образами. Так, Агата имеет свой лирический лейттема кларнета и следующую лейттему:

141 [Vivace con fuoco]

Сердце бьет ся



Этой темой завершается большая ария-молитва во втором акте и вся опера — заключительный хор, прославляющий стойкость и веру Агаты.

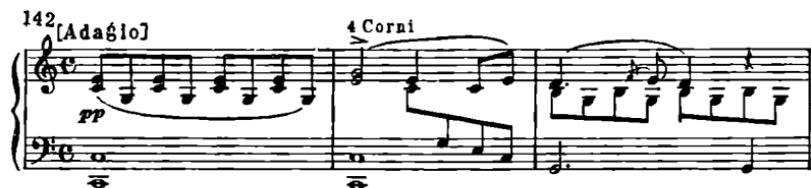
Самель обрисован лейттемой (см. пример 138), лейттональностью (с-moll), лейттембром (флейты в низких регистрах). «Роговые» интонации и тембр валторны, сближающие массовые охотничьи сцены первого и третьего актов, тоже являются своего рода лейтмотивами.

Применение лейтмотивов придало опере Вебера большое музыкальное единство; это было тем более важно, что в «Волшебном стрелке», написанном в жанре зингшпиля, музыка перемежалась с разговорными сценами. Вообще система лейтмотивной характеристики зародилась не у Вебера. Вебер встречал ее во французской «опере спасения», у Гофмана и Шпора. Но благодаря своим высоким художественным достоинствам опера «Волшебный стрелок» оказала наибольшее влияние на утверждение лейтмотивного принципа.

Выдающийся художественный интерес представляет увертюра к «Волшебному стрелку».

Вебер, создававший обычно увертюру после окончания всего сочинения, рассматривал ее как «заглавие оперы». В ней отражена не только общая идея произведения, но и его основные музыкальные образы. Каждая тема увертюры «Волшебного стрелка» взята из оперы и связана с узловым, драматически важным эпизодом.

Во вступительном Adagio звучание четырех солирующих валторн создает образ гармоничной лесной природы:



В конце вступления в «лесную идиллию» вторгается лейтмотив Самеля, знаменая начало конфликта.

В развитии тем Allegro вырисовывается основной драматургический конфликт оперы и его разрешение: противопоставление мраку, злу светлого начала и торжества правды⁴⁶.

Многие выразительные приемы увертюры оказали значительное влияние на инструментальную музыку последующих композиторов.

В частности, первые мелодические звуки вступительного Adagio, характеризующие таинственную неопределенность, станут впоследствии типичными романтическими интонациями вопроса:



⁴⁶ Allegro начинается с темы адских сил (главная и связующая партия). Им противопоставлены светлые интонации, связанные с образом Агаты, — воспоминание Макса (ария первого акта) и лейтмотив Агаты (заключительная партия). В разработке преобладает музыка бури из «Волчьей долины». В конце разработки с ней контрастирует тема героини оперы (из заключительной и побочной партии экспозиции). Реприза, итог драматургического развития, построена свободно с точки зрения сонатной формы. В ней отражены особенности драматургии самой оперы. Подобно тому как на сцене счастливая развязка происходит неожиданно, так и в музыкальном развитии увертюры наступает резкий перелом. Темные силы (главная и связующая партия) вдруг рассеиваются, и минорная увертюра заканчивается темой торжествующей добродетели. Она звучит в C-dur'e, как и в хоровом финале оперы.



Звучание солирующих валторн, создающее образ гармоничной природы, станет впоследствии «лейтгебром» лесной романтики.

С «Волшебным стрелком» Вебера преемственно связано не только множество немецких опер XIX века, но и ряд произведений национальных оперных школ других стран. Характерные элементы драматургии и музыки «Волшебного стрелка» нашли отражение в «Вильгельме Телле» Россини, «Роберте-Дьяволе» Мейербера, «Аскольдовой могиле» Верстовского. Значение этой оперы простирается далеко за пределы немецкого музыкального театра.

Фортепианные пьесы позднего периода: «Приглашение к танцу», «Концертштюк». «Эварианта» как первая немецкая историко-легендарная опера. «Оберон». Опера в Германии после Вебера

Расцвет музыкально-драматического дарования Вебера совпал с новыми достижениями композитора в области фортепианной музыки. Спутниками «Волшебного стрелка» были две программные пьесы — «Приглашение к танцу» и «Концертштюк», которые по своим художественным достоинствам возвышаются над другими фортепианными произведениями Вебера.

В «Приглашении к танцу» (1819), программной пьесе, изображающей картины бала, автор создает поэтический образ вальса, который предвосхищает такие выдающиеся произведения XIX века, как пьесы Шумана, вальсы Шопена, «Сцену на балу» из «Фантастической симфонии» Берлиоза и многие другие, вплоть до «Вальса-фантазии» Глинки и вальса из Пятой симфонии Чайковского. Ритм вальса проходит через эту блестящую пьесу, объединяя разнообразные моменты. Связь с бытовым танцем придает музыкальному языку свежесть и исключительную доступность.

«Концертштюк» (1821) — виртуозная пьеса в сопровождении оркестра — заметно отличался от обычных произведений концертного жанра. Эпизоды из жизни подруги рыцаря-крестоносца (тоска одинокой женщины, победный марш возвратившихся воинов, радость встречи) в своем лирическом аспекте воплотили тему войны и победы. Аналогичные образы легли в основу программной фортепианной сонаты Бетховена ор. 81а — «Прощание», «Разлука», «Возвращение» (созданной приблизительно в те же годы, что и «Концертштюк» Вебера), — С-дур'ной симфонии Шуберта и ряда других современных произведений. Драматический пафос, выразительность и простота языка пьесы напоминают музыку Бетховена. Новая интонационная сфера, связывающаяся в дальнейшем с типичными рыцарскими образами в музыке, не нашла

отражения в «Концертштюке»; тема рыцарства имела здесь чисто внешний характер, как дань увлечению композитора немецкой романтической поэзией, в которой интерес к национальной культуре часто выражался в форме идеализации средневековья.

Однако именно реакционные тенденции немецкой литературы стали на пути Вебера в его стремлении развить национально-демократические черты драматургии «Волшебного стрелка».

Не удовлетворенный его зингшпильной структурой, тяготея к искусству более возвышенному и серьезному, Вебер в состоянии большого творческого подъема приступил к сочинению национально-героической оперы. Свою мечту о немецком музыкальном театре он связывал с рождением большой оперы, построенной на сквозном развитии, в котором музыка объединялась бы с поэзией, сценическим действием и изобразительным искусством.

В поисках национального сюжета композитор остановился на рыцарской романтике, воспетой в немецкой поэзии. Но избранная им средневековая легенда об Эврианте ни в трактовке либреттиста, ни у композитора не получила героической направленности⁴⁷. Главный художественный акцент в «Эврианте» (1823) был сделан на раскрытии лирико-психологической и легендарной линии в ущерб драматическим ситуациям. Народные образы получили здесь более внешнее выражение, чем в «Волшебном стрелке». Идейный замысел и драматургия «Эврианты» оказались менее цельными, нежели в предшествующем произведении Вебера.

Тем не менее по своим музыкальным достоинствам «Эврианта» не только не уступает «Волшебному стрелку», но в некоторых отношениях превосходит его. Музыкальная композиция этой многоплановой оперы значительно разнообразнее и совершеннее. В ней встречаются развернутые драматические формы, ансамбли, дуэты, хоры, инструментальные сцены, великолепно построенные финалы. Тесное слияние в «Эврианте» музыки и поэзии предвосхищает музыкальную драму Вагнера.

Выразительны речитативные сцены. Они отличаются мелодической красотой и богатым, симфонически развитым сопровождением оркестра. В «Эврианте» достигнута контрастная характеристика действующих лиц и положений, при еще более широком использовании лейтмотивного принципа. Особенно большую роль играет инструментовка оперы. Вебер, «открывший» возможности «драматургии тембров» (Асафьев), первый сделал инструментовку полноценным выразителем театрального образа.

По словам А. Н. Серова, Вебер «в сочетаниях инструментов воплотил сценический драматизм до таких тонкостей, до такой живописной правды, о которой ни Глюк, ни Моцарт, ни Керубини, ни Бетховен и не мечтали».

⁴⁷ Эврианта — невинно оклеветанная возлюбленная рыцаря-крестоносца — чудесным образом спасается от позора и гибели. Крайне неудачное либретто сильно помешало Веберу в осуществлении его намерений.

Увертюра к «Эврианте», написанная в сонатной форме, с мастерски выполненной полифонической разработкой, отражает основные линии музыкальной драматургии оперы. Торжественные и полные жизни образы, которым присуща веберовская «нервная и блестящая поэзия» (Р. Роллан), господствуют в главной партии, с ее «лейттемой» рыцарской чести (партия Адоляра первого акта и финала второго). Мотив любви воплощен в побочной партии (ария Адоляра второго акта, в которой он воспевает свое чувство к Эврианте):

144а *Allegro marcato, con molto fuoco* Тема главной партии



144б [*Allegro marcato, con molto fuoco*] Тема побочной партии



Призрачно-мистический элемент оперы отражен в необычном тональном сдвиге (h-moll после сверкающего Es-dur рыцарской темы).

«Эврианта», первая большая немецкая опера на легендарно-рыцарский сюжет, своими сильными и слабыми сторонами оказала значительное влияние на дальнейшее развитие немецкого романтического музыкального театра. Рыцарская романтика Вебера послужила источником для создания многих оперных образов, вплоть до «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Вагнера. В темах любви Эврианты и Адоляра Вебер дал музыкальную характеристику любовного томления и экстаза, которая пройдет затем через многие произведения XIX века у Берлиоза, Листа, Вагнера. В некоторых

лирических сценах оперы слышатся романсные интонации, напоминающие не только Шуберта, но и Шумана и Брамса. От увертюры «Эврианты» берут начало увертюры Вагнера и многие инструментальные образы его опер. Даже основные противоречия «Эврианты» — преобладание психологической выразительности над действием и мистический колорит при тяготении к героике — стали характерными признаками романтической оперной музыки Германии XIX века.

Последняя опера Вебера, «Оберон» (1826) на сюжет Виланда, внесла в музыку образы светлой народно-сказочной фантастики.

В виде своеобразного протеста против «серых будней» реальной жизни, в поисках воображаемой идиллии и красоты поэты-романтики создали в своих произведениях прекрасный феерический мир. Этот мир романтической мечты впервые получил музыкальное воплощение в «Обероне» Вебера. Композитор придал ему игривое, скерцозное освещение.

Музыка оперы словно проникнута волшебным светом. Картины природы (воздушные танцы эльфов при лунном свете, русалки, выплывающие из сверкающего океана, полеты духов воздуха, воды и земли) переданы искриющимися, тончайшими по своим оттенкам красками оркестра. С особой виртуозностью и выразительностью использованы валторна и деревянные духовые инструменты (кларнет, флейты).

Богатство оркестровой и гармонической палитры сочетается в «Обероне» с предельной простотой музыкальных форм. Яркая мелодичность народно-бытового склада и танцевальные ритмы пронизывают многие номера этой оперы.

Великолепная увертюра «Оберона», полностью построенная на темах из оперы⁴⁸, отразила сказочную атмосферу произведения и его скерцозные образы. Первый мотив увертюры (соло валторны), характеризующий волшебный рог Оберона, стал музыкальным символом для изображения мира грез романтиков:

⁴⁸ Первый мотив перенесен из картины видения (первое действие). Следующий тематический элемент вступления, воздушный и радужный (флейты и кларнеты *divisi*), встречается в самом начале оперы как характеристика порхающих фей в царстве Оберона. Третья тема вступления звучит в феерическом шествии в конце оперы.

В сонатной экспозиции господствуют темы тех сцен, где действуют не фантастические, а реальные существа. Главная и связующая партии сонатного *allegro* разрабатывают тему инструментального сопровождения из квартета во втором действии, где влюбленные пары отправляются в морское путешествие.

Переход от связующей темы к побочной отличается редкой свежестью и красотой благодаря необычной и неожиданной модуляции. Побочная партия является частью большой арии Гюона из первого действия, воспевающей силу любви. Она поражает своей инструментовкой (соло кларнета). «Вальсовая» заключительная тема взята из большой арии-сцены Рецини. Разработка строится на мотиве, перенесенном из фантастической сцены Пёка и духов природы (второе действие). В репризе отсутствует побочная партия, которая прозвучала как динамическая кульминация в разработке.

145 *Andante sostenuto*

По блеску, тонкости, богатству красок эта увертюра выделяется среди всей современной симфонической музыки. Многие композиторы-романтики следовали по пути, проложенному Вебером: Мендельсон в увертюре и скерцо из «Сна в летнюю ночь», Берлиоз в скерцо «Феи Маб», Шуман в сцене Ариеля из «Фауста».

Новым в «Обероне» оказался и экзотический колорит традиционных комедийных «восточных» сцен. В их музыке Вебер использовал подлинный ориентальный мотив, записанный одним из путешественников по Востоку.

Однако драматургия «Оберона» представляет собой шаг назад по сравнению с «Эвриантой». Вебер писал свою последнюю оперу по заказу лондонского театра, и необходимость подчиниться определенным требованиям сковывала его. В соответствии с традициями английского музыкального театра, опера была задумана как разговорная пьеса в «легком жанре» с музыкальными вставками, где преобладают замкнутые песенные номера. Хотя в «Обероне» и имеются две развернутые арии-сцены (ария Гюона из первого акта и ария Реции из второго акта), все же драматические элементы здесь мало характерны. Вебер рассматривал музыкальный текст оперы как временный вариант. Но его намерение переделать «Оберона», приблизив к традициям немецкого музыкального театра, так и осталось неосуществленным. Напряжение, связанное с постановкой оперы в Англии, было не по силам композитору, давно больному туберкулезом. Он умер в Лондоне 5 июня 1826 года.

* * *

Дальнейшему развитию немецкого музыкального театра мешала общественная реакция 20-х годов. Она дала о себе знать и в творчестве самого Вебера, не сумевшего осуществить свой замысел — создать народно-героическую оперу. После смерти композитора развлекательная чужеземная опера вновь заняла господствующее положение в репертуаре многочисленных театров Германии⁴⁹.

Только небольшая группа немецких композиторов того времени — Людвиг Шпор, Генрих Маршнер, Альберт Лорцинг, Отто Никколаи (1810—1849) — оказалась способной выдержать соревнование с бесчисленными произведениями французской и итальянской оперных школ.

⁴⁹ Так, например, между 1830 и 1849 годами в Германии было поставлено сорок пять французских опер, двадцать пять итальянских и двадцать три немецких. Из немецких опер лишь девять принадлежало современным композиторам.

Альберт Лортцинг (1801—1851), ставивший перед собой задачу демократизации немецкой оперы, продолжал традиции старинного немецкого зингшпиля. Реалистически-бытовое содержание его опер свободно от фантастических элементов. Некоторые произведения написаны на сюжеты из жизни ремесленников и крестьян («Два стрелка», 1837; «Оружейник», 1846), в других нашли отражение идеи освободительной борьбы («Поляк и его сын», 1832; «Андреас Хофер», пост. 1887). В операх «Ганс Закс» (1840) и «Сцены из жизни Моцарта» (1832) Лортцинг пропагандировал достижения национальной культуры. Сюжет оперы «Царь и плотник» (1837) заимствован из биографии Петра I.

Музыкально-драматическая манера Лортцинга характеризуется ясностью и изяществом. Жизнерадостная, напевная музыка, близкая народно-бытовому искусству, придавала его операм большую доступность. Но вместе с тем искусство Лортцинга отличается легковесностью и отсутствием художественного новаторства.

Генрих Маршнер (1795—1861) следовал преимущественно по пути романтических произведений Вебера. В операх «Вампир» (1828), «Рыцарь и еврейка» (по роману «Айвенго» Вальтера Скотта, 1829), «Ганс Гейлинг» (1833) проявилось яркое музыкально-драматическое дарование композитора. Некоторыми особенностями своего музыкального языка, в частности использованием хроматизмов, Маршнер предвосхитил Вагнера. Однако даже его наиболее значительным операм присущи эпигонские черты, утрированная театральная эффектность, стилистическая пестрота. Усилив фантастические элементы веберовского творчества, он утратил органическую связь с народным искусством, идейную значительность, силу чувства.

Передовая общественность не заблуждалась относительно переходящего значения немецких опер того периода. В музыкальной прессе Германии многократно звучали голоса, призывавшие композиторов сломить сопротивление театральной рутины и, следуя по стопам Вебера, создать подлинно национальное оперное искусство.

Но только в 40-х годах, в период нового демократического подъема, в искусстве Вагнера нашли продолжение и развитие важнейшие художественные принципы, впервые найденные и разработанные в зрелых романтических операх Вебера.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЕБЕРА

Музыка для сцены

Оперы

- «Петер Шмоль и его соседи» (1801—1802)
- «Сильвана» (1810)
- «Абу Гассан» (1811)

- «Волшебный стрелок» (1820)
- «Эврианта» (1823)
- «Оберон» (1826)

Музыка к 7 драматическим пьесам, в том числе: к «Турандот» Шиллера (1809), к «Прециозе» Вольфа (1820) и множество арий и сцен (более 20).

Хоровые и сольные вокальные произведения

- 5 месс
- 9 кантат, в том числе: «Первый звук» на текст Рохлица (1808); «Битва и победа» на текст Вольбука (1815)
- Более 90 сольных песен, в том числе: цикл «Лира и меч» на текст Кернера (1814)
- Более 30 вокальных ансамблей
- 10 обработок шотландских песен

Произведения для фортепиано

- Первая соната C-dur op. 24 (1812)
- Вторая соната As-dur op. 39 (1816)
- Третья соната d-moll op. 49 (1816)
- Четвертая соната e-moll op. 70 (1822)
- 5 пьес, в том числе: Rondo brillante op. 62 (1819); «Приглашение к танцу» op. 65 (1819); Polacca brillante op. 72 (1819)
- 8 циклов вариаций
- Около 40 танцев и дуэтов

Концерты (всего 16)

- Концерт для фортепиано с оркестром C-dur op. 11 (1810)
- Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur op. 32 (1812)
- Концертштюк для фортепиано с оркестром f-moll op. 79 (1821)
- Концерт для кларнета с оркестром f-moll op. 73 (1811)
- Концерт для кларнета с оркестром Es-dur op. 74 (1811)
- Концертино для кларнета с оркестром c-moll op. 26 (1811)
- Концерт для фагота с оркестром F-dur op. 75 (1811)
- Концертино для валторны с оркестром e-moll op. 45 (1815)

Произведения для оркестра (всего около 10) и камерного ансамбля (около 12)

- Первая симфония C-dur (1806—1807)
- Вторая симфония C-dur (1807)
- Увертюра «Властелин духов», первоначальный вариант к опере «Рюбецаль» (1811)
- 6 сонат для скрипки и фортепиано (1810)

ФЕЛИКС МЕНДЕЛЬСОН

Прогрессивное значение деятельности Мендельсона.

Связь с национальной немецкой культурой.

Классические черты в его искусстве. Особенности художественного стиля.

Ограниченность творчества Мендельсона

Творчество Мендельсона — одно из наиболее значительных явлений в немецкой культуре прошлого столетия. Наряду с творчеством таких художников, как Гейне, Шуман, молодой Вагнер, оно отражало художественный подъем и социальные сдвиги, происшедшие в период между двумя революциями (1830 и 1848 годы).

Культурная жизнь Германии, с которой неразрывно связана вся деятельность Мендельсона, в 30—40-х годах характеризовалась значительным оживлением демократических сил. Оппозиция радикальных кругов, непримиримо настроенных против реакционного абсолютистского правительства, принимала все более открытые политические формы и проникала в различные сферы духовной жизни народа. Ярко проявились социально-обличительные тенденции в литературе (Гейне, Бёрне, Ленау, Гуцков, Иммерман), сложилась школа «политической поэзии» (Веерт, Гервег, Фрейлиграт), расцвела научная мысль, направленная на изучение национальной культуры (исследования по истории немецкого языка, мифологии и литературы, принадлежащие Гримму, Гервинусу, Гагену).

Организация первых немецких музыкальных празднеств, постановка национальных опер Вебера, Шпора, Маршнера, молодого Вагнера, распространение просветительской музыкальной публицистики, в которой велась борьба за прогрессивное искусство (газета Шумана в Лейпциге, А. Маркса — в Берлине), — все это, наряду со многими другими аналогичными фактами, говорило о росте национального самосознания. Мендельсон жил и творил в той атмосфере протеста и интеллектуального брожения, которая наложилась характерный отпечаток на культуру Германии 30—40-х годов.

В борьбе против узости бюргерского круга интересов, против упадка идейной роли искусства передовые художники того времени избирали различные пути. Мендельсон видел свое назначение в возрождении высоких идеалов музыкальной классики.

Равнодушный к политическим формам борьбы, сознательно пренебрегавший, в отличие от многих своих современников, оружием музыкальной публицистики, Мендельсон тем не менее был выдающимся художником-просветителем.

Вся его многогранная деятельность композитора, дирижера, пианиста, организатора, педагога была проникнута просветительскими идеями. В демократическом искусстве Бетховена, Генделя, Баха, Глюка он видел высшее выражение духовной культуры и с неисчерпаемой энергией боролся за то, чтобы утвердить их принципы в современной музыкальной жизни Германии.

Прогрессивные устремления Мендельсона определили характер его собственного творчества. На фоне модной легковесной музыки буржуазных салонов, популярной эстрады и развлекательного театра произведения Мендельсона привлекали своей серьезностью, целомудрием, «безукоризненной чистотой стиля» (Чайковский).

Замечательная особенность музыки Мендельсона заключалась в ее широкой доступности. В этом отношении композитор занимал исключительное положение среди современников. Искусство Мендельсона отвечало художественным вкусам широкой демократической среды (в особенности немецкой). Его темы, образы и жанры были тесно связаны с современной немецкой культурой. В произведениях Мендельсона широко отразились образы национального поэтического фольклора, новейшей отечественной поэзии и литературы. Он прочно опирался на музыкальные жанры, издавна бытовавшие в немецкой демократической среде.

Со старинными национальными традициями, уходящими не только к Бетховену, Моцарту, Гайдну, но еще дальше, в глубь истории — к Баху, Генделю (и даже Шютцу), органически связаны крупные хоровые произведения Мендельсона. Современное широко популярное движение «лидертафеля» отразилось не только на многочисленных хорах Мендельсона, но и на многих инструментальных сочинениях, в частности на знаменитых «Песнях без слов». Его неизменно привлекали бытовые формы немецкой городской музыки — романс, камерный ансамбль, различные виды домашнего фортепианного музицирования. Характерный стиль современных бытовых жанров проник даже в произведения композитора, написанные в монументально-классицистской манере.

Наконец, огромный интерес Мендельсон проявлял к народной песне. Во многих сочинениях, особенно в романсах, он стремился приблизиться к интонациям немецкого фольклора.

Приверженность Мендельсона к классицистским традициям навлекла на него со стороны радикально настроенной композиторской молодежи упреки в консерватизме. А между тем Мендельсон был бесконечно далек от тех многочисленных эпигонов, которые под видом верности классике засоряли музыку бездарными перепевами произведений минувшей эпохи.

Мендельсон не подражал классикам, он старался возродить их жизнеспособные и передовые принципы. Лирик по преимуществу, Мендельсон создал в своих произведениях типично романтические образы. Здесь и «музыкальные моменты», отражающие состояние внутреннего мира художника, и тонкие, одухотворенные картины природы и быта. При этом в музыке Мендельсона нет никаких следов мистики, туманности, столь характерных для реакционных направлений немецкого романтизма. В искусстве Мендельсона все ясно, трезво, жизненно.

«Всюду ступаешь по твердой почве, по цветущей немецкой земле», — говорил о музыке Мендельсона Шуман. В ее грациозном, прозрачном облике есть и нечто моцартовское.

Музыкальный стиль Мендельсона безусловно индивидуален. Ясная мелодичность, связанная с бытовым песенным стилем, жанрово-танцевальные элементы, тяготение к мотивной разработке, наконец, уравновешенные, отшлифованные формы сближают музыку Мендельсона с искусством немецких классиков. Но классицистский строй мышления соединяется в его творчестве с романтическими чертами. Его гармонический язык и инструментовку характеризует повышенный интерес к красочности. Мендельсону особенно близки типичные для немецких романтиков камерные жанры. Он мыслит звучаниями нового фортепиано, нового оркестра.

При всей серьезности, благородстве, демократичности своей музыки, Мендельсон все же не достиг творческой глубины и мощи, свойственных его великим предшественникам. Мещанская среда, против которой он боролся, наложила заметный отпечаток на его собственное творчество. Оно большей частью лишено страстности, подлинной героики, в нем нет философских и психологических глубин, ощутим недостаток драматической конфликтности. Образ современного героя, с его усложнившейся умственной и эмоциональной жизнью, не нашел отражения в произведениях композитора. Мендельсон больше всего тяготеет к отображению светлых сторон жизни. Его музыка преимущественно элегична, чувствительна, в ней много юношеской беззаботной игривости.

Но на фоне напряженной, противоречивой эпохи, обогатившей искусство бунтарской романтикой Байрона, Берлиоза, Шумана, спокойный характер музыки Мендельсона говорит об известной ограниченности. Композитор отразил не только силу, но и слабость своего социально-исторического окружения. Эта двойственность предопределила своеобразную судьбу его творческого наследия.

*Творческий путь. Ранние связи с национальной культурой.
Произведения 20-х — начала 30-х годов. Просветительская деятельность.
Новые тенденции последнего творческого периода*

Феликс Мендельсон-Бартольди родился 3 февраля 1809 года в Гамбурге в семье крупного банкира.

Внук известного философа-просветителя, сын образованных родителей, интересовавшихся искусством, Мендельсон получил разностороннее образование, редкое по широте и систематичности⁵⁰.

Атмосфера высокой интеллектуальности, окружавшая Мендельсона с самого раннего детства, сыграла решающую роль в формировании его облика.

Еще юношей он имел возможность тесно общаться с самыми блестящими представителями научной и художественной интеллигенции, посещавшими салон его родителей в Берлине (в их числе были Гегель, естествоиспытатель Гумбольдт, Яков Гримм, Гейне,

⁵⁰ Он занимался математикой, живописью, древними и современными языками, литературой, много путешествовал, прошел курс университета,

скульптор Торвальдсен, Вебер, Шпор, Паганини и многие другие). Широка кругозора, приобретенная в ранние годы жизни, сказалась на всей последующей деятельности композитора.

В формировании композитора значительную роль сыграло многолетнее общение с Гёте, начавшееся, когда Мендельсону было всего двенадцать лет. Симпатии Гёте к классицизму, его неприязнь к ущербным, «сумрачным» настроениям некоторых новейших писателей романтического направления, гармоничность его собственного искусства — все эти черты автора «Фауста» стали характерными для Мендельсона.

С самых ранних лет начинается глубокая, органическая связь Мендельсона с немецкой национальной культурой. Он хорошо знал жизнь других стран Европы, свободно владел несколькими иностранными языками, имел широкие личные и профессиональные связи во Франции, Италии и в особенности в Англии⁵¹, но никогда, ни в юности, ни в зрелые годы не мыслил деятельности вне традиций немецкой классической музыки, немецкой художественной жизни в целом.

В шестнадцать лет Мендельсон отказался от лестного предложения директора Парижской консерватории, знаменитого Керубини, завершить у него свое музыкальное образование. И сделал это только потому, что оперная культура Парижа 20-х годов казалась ему слишком далекой от идеалов отечественной классики.

Не менее характерно, что три года спустя, во время путешествия по разным странам Европы, в ответ на поставленный перед ним вопрос отца, выбрал ли он место для оседлой профессиональной деятельности, Мендельсон ответил, что выбора для него не существует, ибо жить и работать он может только в одной стране — в Германии. При этом Мендельсон нисколько не заблуждался ни относительно печального состояния современной музыкальной культуры на его родине, ни относительно враждебного отношения к нему со стороны прусских чиновничьих кругов. Но он был прав, считая, что его творчество в отрыве от немецкой почвы развиваться не будет.

Значительное место в биографии композитора принадлежит его учителю по гармонии К. Цельтеру, который привил своему питомцу веру в идеалы классицистского искусства. Кроме того, именно Цельтер, создатель «Лидертафеля» и руководитель Берлинской певческой капеллы, приобщил молодого музыканта к разнообразным видам национальной хоровой музыки. С деятельностью Мендельсона в капелле связано одно из крупных событий в жизни всего культурного мира — исполнение, по инициативе и под руководством Мендельсона, «Страстей по Матфею» Баха (1829). «Открытие» Мендельсоном этого произведения, пролежавшего в архивах около ста лет, явилось началом «возрождения Баха», то есть широкого движения передовых музыкантов за изучение забытых и

⁵¹ Мендельсон ездил в Англию десять раз.

неизвестных рукописей гениального классика XVIII столетия. У самого Мендельсона творчество, связанное с хоровыми традициями немецкой классики, оказалось наиболее глубоким и возвышенным.

Мендельсон очень рано овладел профессиональным мастерством. В десять лет он начал интенсивно сочинять⁵². До семнадцатилетнего возраста его творчество находилось под заметным влиянием Моцарта, Вебера, Бетховена и других. Октет (1825) и увертюра «Сон в летнюю ночь» (1826) явились началом творческой зрелости.

В конце 20-х и начале 30-х годов Мендельсон создал ряд своих самых выдающихся и стилистически законченных произведений (среди них увертюры «Гебриды», «Прекрасная Мелузина», первая тетрадь «Песен без слов», «Итальянская симфония», Первый концерт для фортепиано с оркестром, первоначальный вариант музыки к «Первой Вальпургиевой ночи» Гёте). Произведения более зрелых лет, несмотря на наличие в них некоторых новых тенденций, сохраняют в своей основе тот же облик, который сложился в мендельсоновском творчестве в юности. Показательно, что сочиненные в 1842 году музыкальные номера к «Сну в летнюю ночь» не вышли за рамки стиля, в каком написана одноименная увертюра, созданная за шестнадцать лет до этого. Не менее показательно, что свои «Песни без слов» Мендельсон отдавал в печать, пренебрегая хронологическим порядком их сочинения, и в тетради, вышедшие в свет в 40-х годах, включались пьесы, написанные в более ранний период.

В течение трех лет — с 1829 по 1832 год — Мендельсон путешествовал по разным городам Европы (был в Англии, Шотландии, Южной Германии, Австрии, Италии, Швейцарии и Франции). Он был не удовлетворен состоянием современной музыкальной культуры. Не только в Италии или Франции, но и на родине симфонизма музыка венских классиков была предана забвению.

«Даже лучшие пианисты не исполняют здесь ни одной ноты Бетховена, а когда я высказал мнение, что он и Моцарт все же чего-нибудь да стоят, меня удивленно спросили: «Ах, так вы любитель классической музыки?» — писал Мендельсон из Вены.

С момента возвращения в Германию и до последних дней жизни Мендельсон отдал себя просветительской деятельности. Он вел ее с редким бескорыстием, не щадя сил и не считаясь с внешней стороной своего положения. Когда, несмотря на общеевропейскую славу, Мендельсону не удалось получить места в своем родном городе — Берлине, он принял приглашение руководить Нижнерейнским фестивалем. Затем на протяжении нескольких лет (с 1833 по 1835 год) он оставался в провинциальном Дюссельдорфе в качестве руководителя музыкальной жизни города. Этот светский человек отличался неистощимой любовью к труду, ог-

⁵² Его первое публичное выступление в качестве пианиста состоялось годом раньше.

ромной энергией и удивительной простотой в отношениях с людьми. Мендельсон объездил всю страну в поисках интересовавших его произведений, и в результате многих усилий на концертной эстраде, на оперной сцене, в церквах зазвучали великие творения классиков. В их числе была хоровая музыка Палестрины, Лассо, Генделя, Баха, Перголези, Девятая и Восьмая симфонии, «Эгмонт», увертюры к «Леоноре» и другие сочинения Бетховена, «Дон-Жуан», «Фигаро» Моцарта, «Водовоз» Керубини и многие другие произведения.

Будучи одним из самых блестящих виртуозов своего времени, Мендельсон в фортепианных и органичных концертах выступал прежде всего как пропагандист серьезной музыки. На его вечерах многие слушатели впервые познакомились с сонатами и концертами Бетховена, концертами Баха. К современным популярным виртуозам Мендельсон относился с откровенным презрением. «Они доставляют мне так же мало удовольствия, как акробаты и канатные плясуны», — говорил он.

Особенно блестящей была деятельность Мендельсона в Лейпциге, где с 1835 года и почти до смерти он возглавлял знаменитый оркестр «Гевандхауза», одновременно систематически гастролируя в других городах. В обстановке демократического подъема, который предшествовал революции 1848 года, художественные искания Мендельсона находили широчайший отклик в стране. Вершиной его просветительской деятельности была организация в Лейпциге в 1843 году первой немецкой консерватории. Ее строго продуманная система образования исходила из общественных интересов. Консерватория была призвана готовить кадры высококвалифицированных профессионалов (педагогов, оркестрантов, ансамблистов, концертмейстеров, дирижеров), без которых высокий уровень и широкое распространение музыкальной культуры в стране были недостижимы.

В число педагогов Лейпцигской консерватории были привлечены выдающиеся исполнительские и композиторские силы (в частности, Шуман). Система музыкального образования, разработанная Мендельсоном, легла в основу ряда других высших музыкальных школ как в самой Германии, так и за ее пределами.

В творчестве Мендельсона этого периода (с середины 30-х до середины 40-х годов) появляются элементы героики, монументальности. В ораториях «Павел» и в особенности «Илия» Мендельсон стремился воплотить общественные настроения предреволюционного периода. В образе пророка Илии, отстаивающего чистоту веры, композитор видел символ передового мыслителя и художника, борящегося за подлинные духовные ценности, против деградирующей культуры мещанства и аристократического придворного мира.

«Я представляю себе Илию настоящим пророком, какого нам нужно было бы теперь, — писал Мендельсон, — сильного, горячего, гневного и мрачного, даже недоброго, борющегося с придворным сбродом, почти со всем миром».

В 40-е годы, несмотря на напряженные отношения с берлинскими правящими кругами, композитор с огромным интересом взялся за сочинение музыки к придворным постановкам трагедий Софокла и Расина. Возвышенный стиль античной драмы и классицистского театра, героико-трагические образы, благородные страсти были созвучны Мендельсону. В оркестровых сочинениях 40-х годов (увертюра «Рюи Блаз», «Шотландская симфония», гениальный скрипичный концерт) появляются черты драматизма, не свойственные ранее Мендельсону. «Серьезные вариации» для фортепиано, задуманные в противовес модным, банальным эстрадным вариациям, органные сонаты, два фортепианных трио также говорят об определенной эволюции композитора.

Но эти новые драматические тенденции не успели получить дальнейшего развития в творчестве Мендельсона. Крайне напряженный образ жизни привел композитора к сильному переутомлению.

В 1846 году он был вынужден сократить свою педагогическую и дирижерскую деятельность. 4 ноября 1847 года Мендельсон скончался. Композитору не было полных тридцати девяти лет. Он находился в расцвете творческих сил и артистической славы.

Художественное наследие Мендельсона.

*«Песни без слов», их значение в формировании творческого стиля композитора.
Симфонические произведения: увертюры, симфонии, скрипичный концерт.
Оратории*

1

Среди обширного и разнообразного наследия Мендельсона центральное место принадлежит его «Песням без слов» для фортепиано.

Их значение в творчестве Мендельсона сопоставимо со значением романса в музыке Шуберта. Мендельсон обращался к этому жанру на протяжении почти всей своей творческой жизни. Законченный музыкальный стиль, сложившийся уже в первых «Песнях без слов» (конец 20-х годов), не исчерпывает собой все стороны искусства Мендельсона. Но он стал выразителем наиболее типичных черт творчества композитора. Именно широкое проникновение лирических образов «Песен без слов» во многие его сонатно-симфонические и ораториальные произведения придало последним характерно «мендельсоновские» черты, отличающие эту музыку от ее классицистских прототипов⁵³.

На создание лиричных «домашних» миниатюр Мендельсона натолкнули фортепианные пьесы ряда современных композиторов, в

⁵³ См., например, пюктури из музыки к «Сну в летнюю ночь», вступление и Adagio из «Шотландской симфонии», медленную часть скрипичного концерта, обоих фортепианных трио. Второго фортепианного концерта, ариозо № 33 и арию № 24 из «Идиллии», арию с хором № 19 из «Павла»,

частности Филда и Тальберга. В этом смысле Мендельсон не был оригинален, он лишь отвечал на художественные запросы современности. И, однако, ни одному из композиторов, вдохновивших Мендельсона, не удалось создать камерную фортепианную литературу, равную «Песням без слов» по свежести образов, совершенству формы, громадной широте воздействия. Массовое распространение этих фортепианных пьес в быту вплоть до недавнего времени говорит о том, что им присущи качества народного искусства.

Главная отличительная особенность, объединяющая разнообразные пьесы «Песен без слов» (48), заключается в их близости к бытовой вокальной музыке того времени. Мендельсон и сам много писал для голоса. Он создал более восьмидесяти сольных романсов на тексты немецких поэтов (Гейне, Иммермана, Эйхендорфа, Ленау) и большое количество популярных вокальных ансамблей. Мендельсон перенес в фортепианную музыку эмоциональную непосредственность, общедоступность, мелодичное звучание, свойственные демократическим вокальным жанрам.

В большинстве случаев «Песни без слов» носят характер камерного романса с фортепианным сопровождением⁵⁴. Этот род пьес чрезвычайно близок шубертовскому романсу (ближе, чем фортепианные пьесы самого Шуберта). В них господствует лирическое, субъективное настроение.

Характерную фактуру этих «Песен без слов» образуют широкая вокальная мелодия, интонационно близкая бытовой городской вокальной лирике, и полимелодический аккомпанемент, использующий новейшие красочные приемы фортепиано:

146a *Andante con moto* *cantabile*

The musical score is for a piece titled '146a' in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Andante con moto' and 'cantabile'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with the left hand marked 'simile'. The tempo is 'Andante con moto' and the mood is 'cantabile'.

⁵⁴ К «песням» этого рода относятся: № 1 (op. 19 № 1), № 7 (op. 30 № 1), № 13 (op. 38 № 1), № 14 (op. 38 № 2), № 19 (op. 53 № 1), № 20 (op. 53 № 2), № 37 (op. 85 № 1), № 46 (op. 102 № 4) и множество других.

1466 *Con moto* *cantabile*

p
legato sempre

У Мендельсона встречаются пьесы, близкие к широко распространенным в немецком быту домашним вокальным ансамблям⁵⁵. В них обращает на себя внимание параллельное голосоведение:

147a *Presto agitato*

1476 *Allegro con fuoco*

Некоторые «Песни без слов» воспроизводят хоровой стиль в манере «лидертафеля»⁵⁶. Типичная гармонизация в подражание вокальному четырехголосному складу и относительная ритмическая неподвижность отличают их от пьес романского стиля. Им приуща также бóльшая объективность, бóльшая эмоциональная уравновешенность и простота:

⁵⁵ См., например, № 18 (op. 38 № 6), «Duetto» № 21 (op. 53 № 3), № 26 (op. 62 № 2).

⁵⁶ См. № 4 (op. 19 № 4), № 9 (op. 30 № 3), № 16 (op. 38 № 4), № 48 (op. 102 № 6), № 41 (op. 85 № 5).

148a *Andante*

148b *Allegretto*

В широких вокальных темах «Песен без слов» сосредоточены самые характерные элементы мендельсоновской мелодики и гармонии. Частые «женские» окончания, пристрастие к задержаниям, к негармоническим тонам в мелодии (в частности, к замене квинтового звука секстовым и к секстости в целом), некоторая дробность в структуре мелодии — все это придает музыке «Песен без слов» явный оттенок чувствительности. При сравнении сходных по рисунку мелодий Бетховена и Мендельсона черты мендельсоновского музыкального языка проступают очень рельефно:

149a *Larghetto* Бетховен



Многие номера «Песен без слов» навеяны бытовыми образами и отличаются жанровой конкретностью. Так, в третьей песне слышны интонации охотничьего рога, в тридцать четвертой — жужжание прялки; в шестой и двенадцатой — баркаролы, в двадцать седьмой — похоронного марша, в тридцать шестой — колыбельной. Элементы изобразительности, заложенные в фактуре «песен», чрезвычайно напоминают приемы шубертовского романса. Благодаря этому многие «Песни без слов» воспринимаются как программные пьесы (хотя сам Мендельсон в преобладающем большинстве случаев не давал им программных заголовков).

С народным немецким искусством их роднит лаконизм и простота выражения при яркой образности и эмоциональной содержательности. Небезынтересно, что типичные элементы формообразования, лежащие в основе «Песен без слов» (мотивно-ритмическая повторяемость, секвенционное развитие, трехчастная форма⁵⁷, обрамляющие ригурнели), характерны для немецкого музыкального фольклора XVIII—XIX веков.

«Песни без слов» не имели ничего общего с современными концертно-виртуозными произведениями для фортепиано. Они были доступны музыкально образованному любителю. Но, при всей простоте и скромности, эти пьесы утверждали новые средства фортепианной выразительности, вносили свой значительный вклад в культуру пианизма.

«Песни без слов» Мендельсона вошли в историю мировой музыки как один из выдающихся памятников лирического искусства XIX века.

2

По самобытности и новизне образов, по одухотворенному и поэтичному настроению в одном ряду с «Песнями без слов» стоят концертные увертюры (их всего 6), которые Мендельсон утвердил как самостоятельный жанр программной симфонической музыки⁵⁸.

⁵⁷ Наиболее часто встречается в «Песнях без слов» простая трехчастная форма, построенная на одном мотиве, с кодеттой. В трактовке этой формы Мендельсон достигает очень большого разнообразия.

⁵⁸ Бетховен и Шуберт уже сочиняли увертюры, не связанные ни с оперой, ни с другой сценической постановкой. Но их произведения в этом жанре не отличались большой художественной значимостью. Поэтому, подобно тому как создателем песенного цикла считается Шуберт (хотя Бетховен формально определил его своим циклом «К далекой возлюбленной»), так концертные увертюры Мендельсона заслонили собой произведения предшественников в этом жанре.

Программный характер увертюры открывал широкие возможности для воплощения новых романтических образов. С другой стороны, в соответствии с традициями увертюры XVIII века, конкретные сюжетные связи органично соединялись с закономерностями классицистской сонатной формы. В концертных увертюрах Мендельсона осуществилось удивительно естественное слияние романтических и классицистских принципов — особенность, за которую ценили Мендельсона многие современники, в частности Шуман. Гармоничная, идеально упорядоченная форма сочеталась в них с новыми лирико-драматическими и фантастическими образами.

Очень характерна в этом отношении увертюра «Сон в летнюю ночь» — один из шедевров романтического инструментального искусства. Ее место в творческом наследии Мендельсона чрезвычайно велико. Композитор воплотил в этой увертюре излюбленный мир скерцозной фантастики. Наравне с элегией «Песен без слов», скерцозно-фантастические образы этой увертюры проникли во многие произведения Мендельсона, несущие на себе отпечаток его творческой индивидуальности⁵⁹. Скерцозность столь же типична для Мендельсона, как психологизм для Шумана или театральность для Берлиоза.

Пристрастие Мендельсона к фантастике выросло на той же почве, что и любовь Гейне к легендам. Оба художника находили в народной поэзии те черты жизнерадостного язычества, пантеизма, которые они противопоставляли мистике, абстракции и романтической «мировой скорби». Дух юношеской игривости, воздушность движений, искрящаяся радужная красочность, свойственные увертюре «Сон в летнюю ночь», будто проникли в музыку Мендельсона непосредственно из немецких народных сказок.

Знаменательно, что народно-сказочные образы этой феерии издавна привились в национальной художественной культуре Германии («Оберон» Виланда, «Оберон» Вебера). Не менее знаменательно, что шекспировский сюжет привлек внимание Мендельсона в переложении немецких поэтов Шлегеля и Тика.

Классицистские черты увертюры Мендельсона проявляются в ее четкой форме, в сопоставлении и приемах развития тематического материала, в идеальной гармоничности всего произведения. Но по стилю и духу «Сон в летнюю ночь» — произведение новой эпохи. Оно наполнено сказочной романтикой. Темы увертюры блещут небывалыми по тонкости и богатству оттенков красками. Волшебные тембры деревянных духовых и валторн, необычное звучание скрипок *divisi staccato* в высоких регистрах, воздушные фактурные эффекты, новые гармонические последования и многие другие выразительные приемы создают скерцозно-романтические образы, поражающие своей оригинальностью (см. пример 95).

⁵⁹ См., например, финал скрипичного концерта, финал Первого фортепианного концерта, скерцо из «Шотландской симфонии», финал «Итальянской симфонии», «Прялку» из «Песен без слов», скерцо из музыки к «Сну в летнюю ночь», ряд скерцо из струнных квартетов.

Все темы «Сна в летнюю ночь» отличаются новизной. Ни одна из них по своим интонациям не напоминает темы классицистской увертюры, симфонии или сонаты. Особенно романтична и красочна разработка. Произведение в целом — воплощение жизнерадостного, светлого юмора.

В увертюрах «Морская тишь и счастливое плавание» (по поэме Гёте), «Гебриды» (или «Фингалова пещера») и «Прекрасная Мелузина» выражены романтизированные картины природы.

Самая яркая из этих увертюр — «Гебриды» (1830—1832) — была написана под впечатлением морского путешествия композитора вдоль берегов Шотландии. Северный морской пейзаж в начале трактован композитором элегически. Но постепенно музыка приобретает драматизм и динамичность. В определенном смысле «Гебриды» — произведение более новаторское, чем «Сон в летнюю ночь», так как в его образах нет типичных для классицистской увертюры внешних конфликтов или противопоставлений. Музыка выражает не действие, а настроение. В ее главных темах подчеркнуты красочно-эмоциональные элементы:

Увертюра приобретает «поэзные» черты.

Эти тенденции получают еще более последовательное выражение в увертюре «Прекрасная Мелузина» (1833). Программа этого произведения была навеяна старинной легендой о фее-русалке Мелузине — сюжет, получивший широкое отражение в немецкой романтической литературе (Тик, Грильпарцер). В увертюре образы немецкой природы окрашены сказочным колоритом. Изобразительные элементы — течение реки, лесной рог — явно предвосхищают некоторые волшебные сцены из опер Вагнера (в особенности сцену дочерей Рейна):

151 *Andante con moto, ma moderato*
Cl.

Fag.
Corno *pp*

2da.

Свободная форма «Прекрасной Мелузины», равно как и «Геврид», уже не укладывается в рамках обычного сонатного *allegro*.

Среди увертюр Мендельсона к спектаклям драматического театра выделяется сдержанная, величественная музыка к «Аталии» Расина. В увертюре «Рюи Блаз», написанной к театральной постановке драмы Гюго, характер пьесы, насыщенной драматическим пафосом, побудил композитора выйти за круг его обычных лирических образов. Даже интонационно-выразительные средства во многом напоминают здесь патетический язык увертюр Глюка, Керубини, Бетховена.

Каждая увертюра Мендельсона отличается ярко индивидуальными чертами. Они образуют самую новаторскую и романтическую область симфонического творчества композитора.

Из пяти симфоний Мендельсона две — «Итальянская» и «Шотландская» — удержались в мировом симфоническом репертуаре. Обе тесно связаны с классицистскими традициями.

«Итальянская симфония» A-dur (1833) была создана под непосредственным впечатлением поездки композитора по Италии. Для Мендельсона характерно, что в Италии он прежде всего увидел ее живое народное творчество (в отличие от многих романтических художников, которых Италия привлекала как «музей Ренессанса» или страна «разбойничьей романтики»). Симфония проникнута светлыми, теплыми тонами итальянского фольклора.

В первой части воплотились образы веселого танца. Свообразное соединение итальянских народных интонаций с приемами венской классической симфонии образует характерную черту *Allegro vivace* (так же, как и финала). Итальянские народно-песенные темы приобретают у Мендельсона форму «квадратных» периодов, типичных для венского классицистского стиля XVIII века (заметим попутно, что сходные итальянские темы у Берлиоза и Листа трактованы значительно свободнее). В сонатной схеме *Allegro* также нет отступлений от установившейся формы. Ясная группировка тематизма, целеустремленная мотивная разработка выдержаны в духе венской танцевальной симфонии. Вторая часть — элегическая, с оттенками меланхолии — близка немецким песенным и хоровым традициям. Напевный менуэт лучезарностью и идиллическим напевом напоминает музыку Моцарта. «Скерцозный», виртуозно инструментованный финал написан на основе народного итальянского танца — головкружительного *saltarello*:

Среди симфоний послебетховенского периода «Итальянская» выделяется своей гармоничностью, мелодической свежестью, пластичностью формы. Нежная, «акварельная» инструментовка, богатая множеством тонких нюансов, придает ей особенное обаяние.

«Шотландская симфония» a-moll (1830—1842), начатая одновременно с «Итальянской», была закончена лишь двенадцать лет спустя. Она представляет интерес как обобщение и поэтизация бытовой, преимущественно лирической музыки.

В отличие от солнечной «Итальянской», на «Шотландской симфонии» лежит печать суровости и меланхолии. Так Мендельсон воспринял северную природу страны, ее мрачные исторические предания и своеобразный бытовой колорит. Симфония отличается от «Итальянской» и более субъективным, лирическим настроением, и более широким и контрастным кругом образов. В ее музыке ощутимы следы воздействия новейшего симфонизма (сюда относятся последняя симфония Шуберта, первые симфонические произведения Шумана), романтической камерной музыки (прежде всего «Песен без слов» самого Мендельсона) и бытового городского романа. Это отразилось и в новаторских тенденциях трактовки формы, и в особенностях мелодического стиля.

Развернутое вступление, построенное на лирической «романсной» теме, предваряет меланхолическое настроение Allegro in poco agitato и подготавливает его интонационно. Господство песенных и танцевальных тем опять-таки указывает на преемственность с венской классической музыкой. Но интонационная выразительность, связанная с современным городским романсом, придает «Шотландской симфонии» новый задушевно-элегический оттенок, характерный для немецкого романтического симфонизма в целом ⁶⁰.

⁶⁰ Так, например, тема вступления «Шотландской симфонии» напоминает по своему интонационному складу тему из Andante шубертовской C-dur'ной симфонии, главную тему фортепианного концерта Шумана и тему «Романса» из Четвертой симфонии Шумана. Заключительная тема «Шотландской симфонии» имеет много общего с темой побочной партии Девятой симфонии Шуберта. Сходные романсные интонации ощутимы в Четвертой симфонии Брамса и т. д.

Самая оригинальная часть симфонии — скерцо — окрашена подлинно народным колоритом. Ее главная тема построена на пентатоническом обороте и содержит характерную синкопу, которая часто встречается в шотландских песнях:



Солирующий кларнет подражает тембру шотландской волынки — bag-pipe (известно, что во время пребывания в Шотландии Мендельсон присутствовал на состязании народных дудочников). По мере развития темы ее народный ладовый колорит затушевывается, но хороводный характер музыки выдержан до конца. Радужное скерцо с его тонкой и яркой игрой оркестровых и гармонических красок контрастирует с сумрачной инструментовкой и романской чувствительностью других частей симфонии.

В Adagio Мендельсон стремился воплотить свои впечатления от исторических памятников Шотландии, от мрачных легенд, возникших вокруг романтизированной личности Марии Стюарт. Но в музыке Adagio нет трагического пафоса. Она близка «Песням без слов» по чувствительному настроению и по характерным выразительным приемам.

Развернутый оживленный финал возвращает слушателя в интонационную сферу Allegro. Это наиболее динамичная часть цикла. Он заканчивается просветленной торжественной кодой — вершиной развития всей симфонии.

Новаторство в трактовке формы проявляется прежде всего в интонационном единстве тем и частей. Так, лирической теме вступления интонационно родственны: главная тема первой части, побочная тема (которая является лишь полифонизированным вариантом главной), заключительная тема, главная тема финала и тема коды:

Andante con moto $\text{♩} = 72$ Тема вступления'

154a Ob.
Cl. *P* Viol.
Corn.

Allegro un poco agitato $\text{♩} = 100$ Тема главной партии.

154б V-ni I
Cl. I *pp* *sempre*

154в [Assai animato] Тема побочной партии

V-ni I Cl. I

[Assai animato] Тема заключительной партии

154г V-ni *p* Fl.
Cl.

154д Allegro vivacissimo $\text{♩} = 128$ Тема финала

V-ni *f* *p* *f* *p* *sempre staccato*

Fag.
Corn
Viola *cresc.*

154e Allegro maestoso assai $\text{♩} = 104$ Тема коды

Отсутствие перерывов между частями и единая общая кульминация в конце придают «Шотландской симфонии» черты общности с симфонической поэмой.

Менее удалась Мендельсону симфонии, претендующие на продолжение бетховенских героических традиций. В «Реформационной» d-moll, посвященной Лютеру, заканчивающейся хорovým финалом, и в симфонии-кантате «Хвалебный гимн» Мендельсон пытался следовать по пути Девятой симфонии Бетховена (одного из наиболее любимых им произведений). Но музыка этих двух сочинений содержит много общих мест и лишена внутренней драматичности⁶¹.

И только в гениальном скрипичном концерте e-moll (1844) Мендельсон достиг той высокой драматичности, которая позволяет говорить о следовании бетховенским симфоническим традициям. Вместе с тем это произведение от первого до последнего звука овеяно романтической поэзией.

В концерте — одном из последних и самых зрелых инструментальных произведений Мендельсона — сосредоточены наиболее характерные черты творчества композитора: песенная лирика, романтическое чувство природы, искрящаяся скерцозность. Замечательная красота и выразительность всех деталей изложения, красочный и тонкий инструментальный колорит сочетаются с классицистской строгостью формы. При этом Мендельсон создает новый тип романтической сонатности, в котором побочная партия, олицетворяющая собой образы мечты, вытесняет более «действенную» главную. Композитор пытается слить три части цикла и этим приближается к романтически-поэмному типу симфонизма. Мендельсон достигает в скрипичном концерте той эмоциональной силы и

⁶¹ Юношеская симфония Мендельсона e-moll полна мелодической свежести и непосредственности. Однако в ней еще очень слабо выражена творческая индивидуальность автора и особенности романтического музыкального стиля.

приподнятости, которых ему нередко не хватало в других симфонических произведениях.

Появление скрипичного концерта Мендельсона стало крупнейшим событием в инструментальной музыке послебетховенского периода. В годы широкого распространения поверхностных, внешне эффектных концертных пьес, когда, по ироническому выражению Шумана, некоторые процветающие композиторы сначала сочиняли виртуозные пассажи, а потом задумывались над тем, как бы заполнить промежутки между ними, концерт Мендельсона, наряду с аналогичными произведениями Шопена и Шумана, выделяется серьезностью чувства и художественным совершенством.

Он сыграл большую роль и в обогащении технических ресурсов современного скрипичного исполнительства. Но у Мендельсона новые виртуозные приемы были неразрывно связаны с поэтическими образами. Показательно, что, вопреки обычаю, который давал право исполнителю играть каденцию по собственному выбору, Мендельсон сам сочинил ее и вписал в ноты, органически связав со стилем и формой произведения.

Широта образов, яркость, вдохновенность и бетховенская драматичность делают скрипичный концерт лучшим симфоническим произведением Мендельсона и одним из наиболее выдающихся явлений в мировой скрипичной литературе⁶².

3

Подобно Шуману и Вагнеру, Мендельсон мечтал о создании немецкой национальной оперы — возвышенной, драматичной и народной. На протяжении всей жизни он искал либретто, которое дало бы ему возможность сочинить оперу, по своему идейному уровню и драматизму подобную пьесам Шиллера и Гёте. В конце жизни он обратился к сюжету «Лорелей» по тексту Гейбеля; смерть композитора прервала работу над оперой.

Трудно давать оценку незавершенным замыслам художника. Однако можно предположить, что Мендельсон вряд ли смог стать тем смелым преобразователем оперного искусства, потребность в котором остро ощущалась в Германии. Композитор сам признавался, что если современная эпоха требует в музыкальном театре вульгарного и низменного, то он расстанется с мечтой об опере и будет писать оратории. И в самом деле, две оратории Мендельсона — «Павел» (1834—1836) и «Илия» (1846—1847) — дали выход его устремлениям к серьезной вокально-драматической музыке.

⁶² Он занимает место в одном ряду с такими выдающимися образцами концертной музыки для скрипки, как концерты Бетховена, Чайковского, Брамса.

Два фортепианных концерта Мендельсона, g-moll и d-moll, уступая скрипичному по масштабности и драматизму, тем не менее принадлежат к прекрасным образцам романтической концертной литературы.

Они сосредоточили в себе возвышенные, демократические идеи композитора.

Оратории написаны на сюжеты из «Священного писания». Мендельсона восхищала художественно-поэтическая сторона библейских сказаний. Несомненную роль в выборе тем сыграли также традиции баховских и генделевских ораторий.

В музыкально-драматической композиции «Павла» и «Илии» очевидна преемственность с классицистскими образцами⁶³. Однако их художественная сила заключается не в этом. Наоборот, при сопоставлении с хоровыми произведениями Генделя, Баха и Бетховена оратории Мендельсона несомненно проигрывают. Слишком явно ощутимо противоречие между монументально-героическим замыслом и его реальным воплощением. Философские мотивы легенд получили у Мендельсона не героическую трактовку, принятую у классиков, а лирическую. Кроме того, отлично владея техникой контрапункта и хорового письма, Мендельсон все же мыслил преимущественно в гармоническом «песенно-фортепианном» стиле. В его произведениях нет той подлинно классической полифонии, которая придает хорам звуковую насыщенность, напряженность и внутренний драматизм, соответствующие героическому характеру ораториального жанра.

Но «Павел» и «Илия» представляют большой художественный интерес как образцы вокально-хорового искусства романтиков. Оригинально и выразительно воплощены здесь интимные, элегические, лирико-созерцательные настроения. Разнообразны преломления лирических образов. Музыкальный диапазон ораторий простирается от прозрачного звучания возвышенного хорового склада до шубертовской красочной романсности и интимной лирики «Песен без слов», от энергичной маршевости до передачи углубленной «бетховенской» созерцательности.

При этом оба произведения, и в особенности «Илия», покоряют своей артистической вдохновенностью, чистотой стиля и совершенством воплощения. Некоторые из сольных номеров приобрели большую популярность, вошли в быт почти как народные песни. Только противоречием между монументальными внешними формами оратории и их лирическими камерными образами можно объяснить незаслуженное забвение этой выразительной и благородной музыки.

Подобного противоречия нет в единственной светской оратории Мендельсона, написанной к поэме Гёте «Первая Вальпургиева ночь» (1831—1842). Композитор назвал свое произведение балладой.

Поэма Гёте, рисующая столкновение жизнерадостных языческих обрядов с аскетизмом христианских ритуалов, выражала

⁶³ В оратории «Павел», написанной на евангельский текст, черты генделевского ораториального стиля своеобразно сочетаются с баховским. В оратории «Илия» обнаруживается преемственность с Генделем и с вокально-драматическими произведениями Гайдна и Бетховена.

идею борьбы против тирании церкви. В балладе Мендельсона воплотились образы светлой языческой поэзии в духе «романтики леса», господствовавшей в немецком сказочном фольклоре. Композитор достигает замечательной красоты в звучании хоров а саррелла (восходящих к немецкому национальному стилю мужского хорового пения), великолепных красочных эффектов в гармонии, ясности, прозрачности музыкального языка.

* * *

Своеобразна судьба творческого наследия Мендельсона. При жизни и некоторое время после его смерти общественное мнение было склонно оценивать композитора как самого крупного музыканта послебетховенской эпохи. Во второй половине века появилось пренебрежительное отношение к наследию Мендельсона. Этому немало содействовали его эпигоны, в произведениях которых классические черты музыки Мендельсона выродились в академизм, а ее лирическое содержание, тяготеющее к чувствительности, — в откровенную сентиментальность.

И все же между Мендельсоном и «мендельсоновщиной» нельзя ставить знак равенства, хотя и нельзя отрицать известную эмоциональную ограниченность его искусства. Серьезность замысла, классическое совершенство формы при свежести и новизне художественных средств — все это роднит творчество Мендельсона с произведениями, которые прочно и глубоко вошли в жизнь немецкого народа, в его национальную культуру.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ МЕНДЕЛЬСОНА

Симфонические произведения (всего 14)

Симфония с-moll op. 1 (1824)

Увертюра «Сон в летнюю ночь» op. 21 (1826)

Увертюра «Морская тишь и счастливое плавание» op. 27 (1828)

Увертюра «Гебриды» op. 26 (1830—1832)

«Реформационная симфония» d-moll op. 107 (1830—1832)

Увертюра «Прекрасная Мелузина» op. 32 (1833)

«Итальянская симфония» A-dur op. 90 (1833)

«Шотландская симфония» a-moll op. 56 (1830—1842)

Увертюра «Рюи-Блаз» op. 95 (1839)

Увертюра к «Аталии» op. 74 (1843—1844)

Произведения для фортепиано с оркестром

Capriccio brillant для фортепиано с оркестром h-moll op. 22 (1832)

Первый концерт для фортепиано с оркестром g-moll op. 25 (1831)

Rondo brillant для фортепиано с оркестром Es-dur op. 29 (1834)

Второй концерт для фортепиано с оркестром d-moll op. 40 (1837)

Серенада и Allegro giocoso для фортепиано с оркестром op. 43 (1838)

Произведения для скрипки с оркестром

Концерт для скрипки с оркестром e-moll op. 64 (1844)

Фортепианные произведения (всего 30 сборников)

8 тетрадей «Песен без слов» (по 6 пьес в каждой), в том числе: op. 19 (1832—1834); op. 30 (1835); op. 38 (1837); op. 53 (1841); op. 62 (1842, 1843, 1844); op. 67 (1843—1845); op. 85 (1842); op. 102 (1842—1845)
«Серьезные вариации» d-moll op. 54 (1841)
Rondo capriccioso e-moll op. 14 (1824)
6 прелюдий и фуг op. 35 (1832—1837)

Органное произведения (всего 13)

3 прелюдии и фуги op. 37 (1833—1837)
6 сонат op. 65 (1839—1844)

Хоровые произведения (более 25)

Оратория «Павел» op. 36 (1834—1836)
Оратория «Илия» op. 70 (1846—1847)
Музыка к «Первой Вальпургиевой ночи» Гёте op. 60 (1831—1842)
Симфония-кантата «Хвалебный гимн» op. 52 (1840)
Оратория «Христос» op. 97 (незаконченная, 1847)

Музыка для сцены (всего 8 произведений)

Комическая опера «Свадьба Камачо» op. 10 (1825)
Музыка к «Антигоне» Софокла op. 55 (1841)
Музыка к «Сну в летнюю ночь» Шекспира op. 61 (1842)
Музыка к «Аталии» Расина op. 74 (1843—1845)
Музыка к «Эдипу в Колоне» Софокла op. 93 (1845)
Опера «Лорелея» op. 98 (незаконченная, 1847)

Камерно-инструментальные произведения (более 20)

Октет Es-dur op. 20 (1825)
Фортепианное трио d-moll op. 49 (1839)
Фортепианное трио c-moll op. 66 (1845)
7 струнных квартетов

Вокальные произведения

Более 80 песен для голоса с сопровождением фортепиано
Около 10 произведений для голоса с сопровождением органа
Около 60 вокальных ансамблей

РОБЕРТ ШУМАН

*Мотивы бунтарства в творчестве Шумана. Противоречия его облика.
Основные темы и образы музыки Шумана*

Творчество Шумана — одна из вершин мирового музыкального искусства XIX века.

Передовые эстетические тенденции немецкой культуры периода 20—40-х годов нашли яркое выражение в его музыке. В противоречиях, присущих шумановскому творчеству, отразились сложные противоречия общественной жизни его времени.

Искусство Шумана пронизано тем беспокойным, бунтарским духом, который роднит его с Байроном, Гейне, Гюго, Берлиозом, Вагнером и другими выдающимися художниками-романтиками,

О, пусть я кровью изойду,
Но дайте мне простор скорей.
Мне страшно задыхаться здесь,
В проклятом мире торгашей...
Нет, лучше мерзостный порок,
Разбой, насилие, грабеж,
Чем счетоводная мораль
И добродетель сытых рож,
Эй, тучка, унеси меня,
Возьми с собой в далекий путь,
В Лапландию, иль в Африку,
Иль хоть в Штеттин — куда-нибудь! ⁶⁴ —

писал Гейне о трагедии мыслящего современника. Под этими стихами мог бы подписаться Шуман. В его страстной, взволнованной музыке неизменно слышится протест неудовлетворенной и мятущейся личности. Творчество Шумана было вызовом ненавистному «миру торгашей», его тупому консерватизму и самодовольной ограниченности. Овеянная духом протеста, музыка Шумана объективно выражала лучшие народные чаяния и стремления.

Мыслитель с передовыми политическими взглядами, сочувствующий революционным движениям, крупный общественный деятель, страстный пропагандист этического назначения искусства, Шуман зло бичевал духовную пустоту, мещанскую затхлость современной художественной жизни. Его музыкальные симпатии были на стороне Бетховена, Шуберта, Баха, искусство которых служило ему высшим художественным мерилом. В своем творчестве он стремился опереться на народно-национальные традиции, на демократические жанры, распространенные в немецком быту.

С присущей ему страстностью Шуман призывал к обновлению этического содержания музыки, ее образно-эмоционального строя.

Но тема бунтарства получила у него своеобразную лирико-психологическую трактовку. В отличие от Гейне, Гюго, Берлиоза и некоторых других художников-романтиков, гражданский пафос был ему мало свойствен. Шуман велик в другом. Лучшая часть его раз-

⁶⁴ Перевод В. Левика.

нообразного наследия представляет собой «исповедь сына века». Эта тема волновала многих выдающихся современников Шумана и получила воплощение в «Манфреде» Байрона, «Зимнем пути» Мюллера — Шуберта, «Фантастической симфонии» Берлиоза. Богатый внутренний мир художника как отражение сложных явлений реальной жизни — основное содержание искусства Шумана. Здесь композитор достигает огромной идейной глубины и силы выражения. Шуман первый отразил в музыке столь широкий диапазон переживаний своего сверстника, многообразие их оттенков, тончайшие переходы душевных состояний. Драматизм эпохи, сложность и противоречивость ее получили своеобразное преломление в психологических образах шумановской музыки.

При этом творчество композитора проникнуто не только мятежным порывом, но и поэтической мечтательностью. Создавая в своих литературных и музыкальных произведениях автобиографические образы Флорестана и Эвсебиа, Шуман по существу воплощал в них две крайние формы выражения романтического разлада с действительностью. В приведенном выше стихотворении Гейне можно узнать героев Шумана — протестующего ироничного Флорестана (он предпочитает разбой «счетоводной морали сытых рож») и мечтателя Эвсебиа (вместе с тучей уносящегося в неизвестные страны). Красной нитью через все его творчество проходит тема романтической мечты. Есть нечто глубоко знаменательное в том, что одно из своих самых излюбленных и художественно значительных произведений Шуман связал с образом гофмановского капельмейстера Крейсlera. Бурные порывы к недостигаемому прекрасному роднят Шумана с этим импульсивным, неуравновешенным музыкантом.

Но, в отличие от своего литературного прототипа, Шуман не столько «приподнимается» над действительностью, сколько поэтизирует ее. Он умел под будничной оболочкой жизни видеть ее поэтическую сущность, умел отбирать прекрасное из реальных жизненных впечатлений. Шуман привносит в музыку новые, праздничные, сверкающие тона, придавая им множество красочных оттенков.

По новизне художественных тем и образов, по своей психологической тонкости и правдивости музыка Шумана — явление, значительно раздвинувшее границы музыкального искусства XIX века.

«Можно с уверенностью сказать, — писал П. И. Чайковский, — что музыка второй половины века текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским. Музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделившаяся, открывает целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех... глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека».

Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года в городе Цвиккау (Саксония) в семье книгоиздателя. Его отец, человек интеллигентный и незаурядный, поощрял художественные склонности своего младшего сына⁶⁵. Шуман начал сочинять в семилетнем возрасте, но он рано обратил на себя внимание как обещающий пианист и долгое время в центре его музыкальной деятельности было фортепианное исполнительство.

Огромное место в духовном развитии юноши занимали литературные интересы. В школьные годы на него произвели глубокое впечатление произведения Гёте, Шиллера, Байрона и древнегреческих трагиков. Позднее его литературным кумиром стал полузабытый ныне любимец немецких романтиков Жан Поль. Преувеличенная эмоциональность этого писателя, его стремление к изображению необычного, неуравновешенного, его своеобразный язык, перегруженный сложными метафорами, оказали большое влияние не только на литературный стиль Шумана, но и на его музыкальное творчество. Неразрывность литературных и музыкальных образов является одной из самых характерных черт шумановского искусства.

Со смертью отца в 1826 году жизнь композитора превратилась, по его собственному выражению, в «борьбу между поэзией и прозой». Под влиянием матери и опекуна, которые не сочувствовали художественным устремлениям юноши, он поступил по окончании гимназического курса на юридический факультет Лейпцигского университета. Университетские годы (1828—1830), полные внутреннего беспокойства и метаний, оказались в духовном формировании композитора весьма значительными. С самого начала его страстный интерес к музыке, литературе, философии вступил в острый конфликт с академической рутинной. В Лейпциге он начал заниматься у Фридриха Вика, хорошего музыканта и фортепианного педагога. В 1830 году Шуман впервые услышал Паганини и понял, какие грандиозные возможности заложены в исполнительском искусстве. Под впечатлением игры великого артиста Шуманом овладела жажда музыкальной деятельности. Тогда, даже не имея руководителя по композиции, он принялся за сочинение. Стремление создать выразительный виртуозный стиль вызвало впоследствии к жизни «Этюды для фортепиано по Каприсам Паганини» и «Концертные этюды по Каприсам Паганини».

⁶⁵ Известно, что отец Шумана даже ездил в Дрезден к Веберу, чтобы уговорить его взять на себя руководство музыкальными занятиями сына. Вебер дал согласие, но из-за отъезда в Лондон эти занятия не состоялись. Учителем Шумана был органист И. Г. Кунтш,

Пребывание в Лейпциге, Гейдельберге (куда он перевелся в 1829 году), поездки во Франкфурт, Мюнхен, где он познакомился с Гейне, летнее путешествие по Италии — все это очень расширило его общий кругозор. Уже в эти годы Шуман остро почувствовал непримиримое противоречие между передовыми общественными устремлениями и реакционной сущностью немецкого мещанства. Ненависть к филистерам, или «дедушкам» (как назывались на студенческом жаргоне провинциальные мещане), стала доминирующим чувством его жизни⁶⁶.

В 1830 году душевный разлад композитора, вынужденного заниматься юриспруденцией, привел к тому, что Шуман покинул Гейдельберг и его академическую среду и вновь вернулся в Лейпциг к Вику, чтобы всецело и навсегда посвятить себя музыке.

Годы, проведенные в Лейпциге (с конца 1830 до 1844-го), наиболее плодотворны в творчестве Шумана. Он серьезно повредил руку, и это лишило его надежды на карьеру виртуозного исполнителя⁶⁷. Тогда весь свой выдающийся талант, энергию и пропагандистский темперамент он обратил на композицию и музыкально-критическую деятельность.

Быстрый расцвет его творческих сил изумителен. Смелый, самобытный, законченный стиль его первых произведений кажется почти неправдоподобным⁶⁸. «Бабочки» (1829—1831), вариации «Abegg» (1830), «Симфонические этюды» (1834), «Карнавал» (1834—1835), «Фантазия» (1836), «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериана» (1838) и множество других произведений 30-х годов для фортепиано открыли новую страницу в истории музыкального искусства.

На этот ранний период приходится также почти вся замечательная публицистическая деятельность Шумана.

В 1834 году при участии ряда своих друзей (Л. Шунке, Ю. Кнорр, Ф. Вик) Шуман основал «Новый музыкальный журнал». Это было практическим осуществлением мечты Шумана о союзе передовых художников, названном им «Давидовым братством» («Давидсбунд») ⁶⁹.

Основная цель журнала состояла в том, чтобы, как писал сам Шуман, «поднять упавшее значение искусства». Подчеркивая идейность и прогрессивный характер своего издания, Шуман снабдил его девизом «Молодость и движение». А в качестве эпиграфа к первому номеру избрал фразу из шекспировского сочинения:

⁶⁶ Шуман даже изображал филистеров в своей музыке, используя для этого мелодию старинного танца «Grossvalertanz», то есть «Дедушкин танец» (финалы фортепианных циклов «Бабочки» и «Карнавал»).

⁶⁷ Шуман изобрел аппарат, позволяющий развивать четвертый палец. Работал много часов подряд, он безнадежно повредил правую руку.

⁶⁸ Только с 1831 года он начал систематически заниматься по композиции у Г. Дорна.

⁶⁹ Это название соответствовало старинным национальным традициям Германии, где средневековые цехи нередко назывались «Давидовыми братствами».

«...Лишь те, кто пришел посмотреть веселенький фарс, будут обмануты».

В «эпоху Тальберга» (выражение Шумана), когда с эстрады гремели пустые виртуозные пьесы и искусство развлекательного толка заполонило концертные и театральные залы, шумановский журнал в целом, а его статьи в особенности, производили ошеломляющее впечатление. Эти статьи замечательны прежде всего настойчивой пропагандой великого наследия прошлого, «чистого источника», как называл его Шуман, «откуда можно черпать новые художественные красоты». Его анализы, раскрывавшие содержание музыки Баха, Бетховена, Шуберта, Моцарта, поражают своей глубиной и пониманием духа истории. Сокрушающая, полная иронии критика современных эстрадных композиторов, которых Шуман называл «торговцами искусством», во многом сохранила свою социальную остроту для буржуазной культуры наших дней.

Не менее поразительна чуткость Шумана в распознавании подлинных новых талантов и в оценке их гуманистического значения. Время подтвердило безошибочность шумановских музыкальных прогнозов. Он один из первых приветствовал творчество Шопена, Берлиоза, Листа, Брамса⁷⁰. В музыке Шопена за ее изящным лиризмом Шуман раньше других увидел революционное содержание, сказав о произведениях польского композитора, что это «пушки, прикрытые цветами».

Шуман проводил резкую грань между передовыми композиторами-новаторами, истинными наследниками великих классиков, и эпигонами, которые напоминали лишь «жалкие силуэты напудренных париков Гайдна и Моцарта, но не головы, носившие их».

Он радовался развитию национальной музыки в Польше, Скандинавии и приветствовал черты народности в музыке своих соотечественников.

В годы безудержного увлечения в Германии чужеземной развлекательной оперой он поднимал голос за создание национального немецкого музыкального театра в традициях «Фиделио» Бетховена и «Волшебного стрелка» Вебера. Все его высказывания и статьи пронизывает вера в высокое этическое назначение искусства.

Характерной особенностью Шумана-критика было стремление к глубокой эстетической оценке содержания произведения. Анализ формы играл в ней подчиненную роль. В статьях Шумана находила выход его потребность в литературном творчестве. Нередко злободневные публицистические темы, профессиональный анализ облекались в беллетристическую форму. Иногда это были сцены или небольшие новеллы. Так появились излюбленные Шуманом «давидсбюндлеры» — Флорестан, Эвсебий, маэстро Раро. Флоре-

⁷⁰ Первая статья Шумана о Шопене, содержащая знаменитую фразу: «Шапки долой, господа, перед вами гений», — появилась в 1831 году во «Всеобщей музыкальной газете» до основания шумановского журнала. Статья о Брамсе — последняя статья Шумана — была написана в 1853 году, после многолетнего перерыва в критической деятельности.

стан и Эвсебий олицетворяли собой не только две стороны личности самого композитора, но и две господствующие тенденции романтического искусства. Оба героя — пылкий, энергичный и иронический Флорестан и юный элегический поэт и мечтатель Эвсебий — часто фигурируют в литературных и музыкальных произведениях Шумана⁷¹. Их крайние точки зрения и художественные симпатии часто примиряет мудрый и уравновешенный маэстро Раро.

Иногда Шуман писал свои статьи в форме писем другу или дневника («Записные книжки давидсбюндлеров», «Афоризмы»). Все они отличаются непринужденностью мысли и прекрасным слогом. Убеденность пропагандиста сочетается в них с полетом фантазии и богатым чувством юмора.

Влияние литературного стиля Жан Поля и отчасти Гофмана ощутимо в некоторой повышенной эмоциональности, в частом обращении к образным ассоциациям, в «капризности» писательской манеры Шумана. Он стремился произвести своими статьями такое же художественное впечатление, какое вызывала в нем музыка, анализу которой они посвящались.

В 1840 году в творческой биографии Шумана наметился рубеж.

Это совпало с переломным моментом в жизни композитора — окончанием мучительной четырехлетней борьбы с Ф. Виком за право жениться на его дочери Кларе. Клара Вик (1819—1896) была замечательной пианисткой. Ее игра поражала не только редким техническим совершенством, но еще больше — глубоким проникновением в авторский замысел. Клара была еще ребенком, «вундеркиндом», когда между ней и Шуманом возникла духовная близость. Взгляды и художественные вкусы композитора в большой мере содействовали ее формированию как артистки. Она была и творчески одаренным музыкантом. Шуман неоднократно использовал музыкальные темы Клары Вик для своих сочинений. Их духовные интересы тесно переплетались.

По всей вероятности, творческий расцвет Шумана в начале 40-х годов был связан с женитьбой. Однако нельзя недооценивать и воздействие других сильных впечатлений этого периода. В 1839 году композитор посетил Вену, город, связанный со священными для него именами великих композиторов недавнего прошлого. Правда, легкомысленная атмосфера музыкальной жизни столицы Австрии оттолкнула его, а полицейский цензурный режим обескуражил и побудил отказаться от намерения переселиться в Вену, чтобы там обосновать музыкальный журнал. Тем не менее значение этой поездки велико. Познакомившись с братом Шуберта Фердинандом, Шуман отыскал среди хранившихся у него рукописей *S-dur*'ную (последнюю) симфонию композитора и с помощью своего друга Мендельсона сделал ее всеобщим достоянием. Шубертовское твор-

⁷¹ Прототипы Флорестана и Эвсебия встречаются в романе Жан Поля «Озорные годы» в образах братьев-близнецов Вальта и Вальта.

чество пробудило в нем желание испробовать силы в романсной и камерно-симфонической музыке. На художника шумановского склада не могло не повлиять и оживление общественной жизни накануне революции 1848 года.

«Меня волнует все, что происходит на белом свете: политика, литература, люди; обо всем этом я размышляю на свой лад, и затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке», — еще раньше говорил Шуман о своем отношении к жизни.

Искусство Шумана начала 40-х годов характеризуется значительным расширением творческих интересов. Это выразилось, в частности, в последовательном увлечении различными музыкальными жанрами.

К концу 1839 года Шуман как будто исчерпал область фортепианной музыки. Весь 1840 год он был поглощен вокальным творчеством. За короткое время Шуман создал более ста тридцати песен, в том числе все свои наиболее выдающиеся сборники и циклы («Круг песен» на тексты Гейне, «Мирты» на стихи разных поэтов, «Круг песен» на тексты Эйхендорфа, «Любовь и жизнь женщины» на стихи Шамиссо, «Любовь поэта» на тексты Гейне). После 1840 года интерес к песне надолго угасает, и следующий год проходит уже под знаком симфонизма. В 1841 году появилось четыре крупных симфонических произведения Шумана (Первая симфония, симфония d-moll, известная как Четвертая, «Увертюра, скерцо и финал», первая часть фортепианного концерта). 1842 год дает ряд прекрасных произведений в камерно-инструментальной сфере (три струнных квартета, фортепианный квартет, фортепианный квинтет) И, наконец, сочинив в 1843 году ораторию «Рай и Пери», Шуман овладевает последней не затронутой им областью музыки — вокально-драматической.

Большое разнообразие художественных замыслов характеризует и следующий период творчества Шумана (до конца 40-х годов). Среди произведений этих лет встречаем монументальные партитуры, произведения в контрапунктическом стиле под влиянием Баха, песенные и фортепианные миниатюры. Начиная с 1848 года он сочиняет хоровую музыку в немецком национальном духе. Однако именно в годы наибольшей зрелости композитора обнаружились противоречивые черты его художественного облика.

Несомненно, на музыку позднего Шумана наложило отпечаток тяжелое психическое заболевание. Многие произведения этого периода (например, Вторая симфония) создавались в борьбе «творческого духа с разрушительной силой болезни» (как говорил сам композитор). И в самом деле, временное улучшение здоровья композитора в 1848—1849 годах сразу же проявилось в творческой продуктивности. Тогда он закончил свою единственную оперу «Гензель», сочинил лучшую из трех частей музыки к «Фаусту» Гёте (известную как первая часть) и создал одно из своих наиболее выдающихся произведений — увертюру и музыку к драматической поэме Байрона «Манфред». В эти же годы у него возродился ин-

терес к фортепианным и вокальным миниатюрам, забытым в течение предшествующего десятилетия. Появилось поразительно много и других произведений.

Но результаты бурной творческой деятельности позднего периода не были равноценными. Это объясняется не только недугом композитора.

Именно в последнее десятилетие жизни Шуман стал тяготеть к обобщающим, монументальным жанрам. Об этом свидетельствуют «Геновева» и несколько неосуществленных оперных замыслов на сюжеты Шекспира, Шиллера и Гёте, музыка к «Фаусту» Гёте и к «Манфреду» Байрона, намерение создать ораторию о Лютере, Третья симфония («Рейнская»). Но, выдающийся психолог, с редким совершенством отразивший в музыке гибкую смену душевных состояний, он не умел с той же силой воплощать объективные образы. Шуман мечтал о создании искусства в классическом духе — уравновешенного, стройного, гармонического, — однако его творческая индивидуальность проявлялась гораздо ярче в изображении порыва, волнения, мечты.

Крупные драматические произведения Шумана, при всех их неоспоримых художественных качествах, не достигали совершенства его фортепианных и вокальных миниатюр. Нередко воплощенные и замысел композитора разительно отличались друг от друга. Так, вместо задуманной им народной оратории он в последние годы жизни создал лишь хоровые произведения на тексты поэтов-романтиков, написанные скорее в патриархально-сентиментальном стиле, чем в генделевских или баховских традициях. Ему удалось завершить только одну оперу, а от других театральных замыслов остались лишь увертюры.

Определенный рубеж в творческом пути Шумана наметили революционные события 1848—1849 годов.

Симпатии Шумана к революционным народным движениям неоднократно давали себя чувствовать в его музыке. Так, еще в 1839 году Шуман ввел в свой «Венский карнавал» тему «Марсельезы», ставшей гимном революционного студенчества, запрещенным венской полицией. Существует предположение, что включение темы «Марсельезы» в увертюру к «Герману и Доротее» представляло собой замаскированный протест против монархического переворота, осуществленного во Франции Луи-Наполеоном в 1851 году. Дрезденское восстание 1849 года вызвало у композитора непосредственный творческий отклик. Он сочинил на стихи революционных поэтов три вокальных ансамбля для мужских голосов в сопровождении духового оркестра («К оружию» на текст Т. Ульриха, «Черно-красно-золотое» — цвета демократов — на текст Ф. Фрейлиграта и «Песня свободы» на текст И. Фюрста) и четыре фортепианных марша ор. 76. «Я не смог найти лучшего выхода для своего возбуждения — они написаны буквально в пламенном порыве...» — говорил композитор об этих маршах, называя их «республиканскими».

Поражение революции, повлекшее за собой разочарование многих деятелей шумановского поколения, отразилось и на его творческой эволюции. В годы наступившей реакции искусство Шумана стало клониться к упадку. Из произведений, созданных им в начале 50-х годов, лишь немногие находятся на уровне его прежних лучших сочинений.

Сложной, противоречивой была и картина жизни композитора в последнее десятилетие. С одной стороны, это период завоевания славы, в чем несомненна заслуга и Клары Шуман. Много концертируя, она включала в свои программы произведения мужа. В 1844 году Шуман вместе с Klarой ездил в Россию, а в 1846 — в Прагу, Берлин, Вену, в 1851—1853 году — в Швейцарию, Бельгию.

Широким успехом сопровождалось исполнение сцен к «Фаусту» во время празднования столетия со дня рождения Гёте (Дрезден, Лейпциг, Веймар).

Однако в годы растущего признания (с середины 40-х годов) композитор все больше замыкался в себе. Прогрессирующее заболевание крайне затрудняло общение с людьми. От публицистической деятельности ему пришлось отказаться еще в 1844 году, когда в поисках уединенного места Шуманы переехали в Дрезден (1844—1849). Из-за болезненной молчаливости Шуман был вынужден прекратить свою педагогическую работу в Лейпцигской консерватории, где в 1843 году вел классы композиции и чтения партитур. Должность городского дирижера в Дюссельдорфе, куда Шуманы переселились в 1850 году, была для него мучительна, так как он не мог овладеть вниманием оркестра. Руководство хоровыми обществами города было не менее тягостным еще и потому, что Шуман не сочувствовал царившей в них атмосфере сентиментальности и мещанского благодушия.

В начале 1854 года душевная болезнь Шумана приняла угрожающие формы. Его поместили в частную лечебницу в городе Энденихе близ Бонна. Там он скончался 29 июня 1856 года.

*Фортепианная музыка Шумана: циклы миниатюр;
типичные образы и выразительные средства; сонаты и «Фантазия»*

1

Сущность «шумановского» в музыке выражена в его фортепианных произведениях.

Тонкий музыкант-психолог, с удивительной поэзией воплотивший сложный, противоречивый внутренний мир человека, — таким предстает Шуман в своей фортепианной музыке. Это яркое оригинальное искусство полностью сложилось в годы юности композитора. Оно отчасти родственно фортепианным пьесам Шуберта и Мендельсона. Их сближает поэтическое настроение, полное несходство

с «эстрадно-салонным» стилем, тяготение к миниатюре. И, однако, ни один из современников Шумана не достигал такого охвата разнообразных впечатлений, подобной эмоциональной заостренности. Возволнованность, переходящая в возбужденность, порыв и элегическая мечтательность, предстающие в предельно контрастном противопоставлении, причудливая таинственность, юмор, порой на грани гротеска, балладно-повествовательные моменты — все это придает фортепианным произведениям Шумана неповторимые черты.

В них ясно проявилась неразрывная связь музыкальных и литературных образов. Многие циклы и отдельные пьесы композитора рождались под непосредственным воздействием литературы⁷². Но при этом Шуман обычно не обращался к изобразительной программности, так как, по его мнению, она сковывала воображение слушателя. Свои произведения Шуман озаглавливал в большинстве случаев уже после того, как они были закончены. Их названия призваны ввести в круг образов произведения и предохранить от искаженного восприятия авторского замысла. А замыслы эти были так необычны и новы, что для понимания их современниками действительно нужна была какая-то нить, хотя бы в виде заголовка.

Характерны художественные приемы фортепианных пьес Шумана. При сопоставлении их с литературными жанрами Шуман предстает не как драматург (каким был Бетховен в сонатах), не как поэт-миниатюрист (подобно Мендельсону в «Песнях без слов»), а как новеллист. Этот своеобразный тип музыкальных повествований был подготовлен «романами в письмах» Шуберта, то есть его песенными циклами, сочетавшими в себе повествовательность и лиризм. Но Шуман пошел дальше Шуберта в отображении многосторонних жизненных впечатлений. Тут и разнообразные оттенки внутреннего мира, всегда возбужденного, изменчивого; тут и картины природы, окрашенные настроением «рассказчика»; и великолепные по своей меткости портретные зарисовки; и фантастические сцены. Бесперывная смена красок, светотеневые эффекты, праздничность колорита в целом придают фортепианной музыке Шумана эмоциональную заостренность. Особенно его пленяли карнавальные образы⁷³.

⁷² С произведениями Гофмана связаны «Крейслериана», «Фантастические пьесы», «Ночные пьесы». «Бабочки» навеяны романом Жан Поля. Интермеццо в Третьей новеллете ор. 21 композитор связывал со сценой ведьм из шекспировского «Макбета». Интермеццо Четвертой новеллеты — с песней Маргариты Гёте и т. д. Литературные типы, созданные самим Шуманом: Флорестан, Эвсебий, Кларина (Клара Вик) и другие, — неоднократно воплощались в музыке его фортепианных сочинений (см. «Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров», Первую сонату).

⁷³ «Бабочки» (ор. 2, 1829—1831) навеяны сценой маскарада из романа Жан Поля «Озорные годы». «Венский карнавал» был создан под впечатлением карнавального праздника в Вене; излюбленная Шуманом идея борьбы передовых художников с косным мещанством выражена в знаменитом «Карнавале».

Шуман разворачивает перед слушателем вереницу ярких картин или событий, образующих вместе законченную «новеллу». Так, в «Карнавале» разнообразие впечатлений выражено в двадцати миниатюрных «сценках», следующих одна за другой. На фоне вальсовой музыки перед слушателем словно проходят маски, мелькают лица, слышатся отрывки разговоров и вырисовываются отдельные персонажи. Большой объединяющий финал изображает победоносное наступление «давидсбюндлеров» на филистимлян. В «Крейслериане», одном из своих наиболее интимных, овеянных страстью произведений, Шуман передает «бушевание чувств художника-романтика», а в «Детских сценах» с теплым юмором смотрит глазами взрослого на мир детей.

«Новеллистический» характер фортепьянных пьес Шумана определил своеобразие их музыкальной формы. Крупные произведения образуются не путем сонатного развития, а последовательным чередованием отдельных законченных пьес. На основе метода циклизации миниатюр Шуман создает типичную для него крупную форму в фортепьянной музыке.

От шубертовских циклов и от сюиты XVIII века произведения Шумана отличаются подчеркнутой драматичностью композиции, использованием предельных контрастов. Флорестан неизменно сталкивается с Эвсебием. Последовательное противопоставление крайних эмоциональных «регистров» — от страстной экзальтации до глубокой задумчивости или острой шутки — создает ощущение неожиданности и драматизма.

Типична в этом отношении композиция сборника «Фантастические пьесы», который открывается мечтательной «картиной» — «Вечером», основанной на приглушенном, тонком звучании. Ей противопоставляется бурный, возбужденный, импульсивный «Порыв». За «Порывом» следует пьеса «Зачем», полная затаенной нежности. Ее элегическое настроение вытесняется «Причудами», с их мятущимися чувствами, острыми взлетами и падениями. Такой прием контрастного чередования выдержан в сборнике до конца ⁷⁴.

Не только все произведение (сборник или цикл), но и каждый отдельный его «эпизод» (то есть пьеса) тяготеет у Шумана к максимальной внутренней контрастности. Используя различные виды рондо и трехчастных форм, Шуман создал свой тип контрастной рондообразности (основанной на двойной трехчастной форме). В ее основе (начиная с мельчайших построений) лежит прием резких «флорестано-эвсебиевских» противопоставлений.

Яркий образец этой контрастной формы — пьеса «Причуды» (из сборника «Фантастические пьесы»). В первом, трехчастном, построении главной, «флорестановской», теме противопоставляется

⁷⁴ Подобный принцип композиции господствует также в «Карнавале», в «Крейслериане», «Симфонических этюдах», «Танцах давидсбюндлеров», «Новеллеттах», «Бабочках», вариациях «Abegg» и других произведениях Шумана.

середины, начальная тема которой имеет «эвсебневский» характер. Но эта середина сама построена как контрастная трехчастная форма, ее средняя часть также порывиста, взволнованна. Центральный эпизод всей пьесы, сумрачно-таинственный, построен как трехчастная форма и содержит контрастные, «взрывчатые» элементы. Обрамляющая его первая «флорестановская» тема образует по отношению к нему максимальный контраст.

Шумановские циклы отличаются от обычных сюит не только своей внутренней контрастностью. Не менее существенна образно-интонационная связь, объединяющая пьесы в единое целое. В формообразовании шумановских циклов существенную роль играют два приема: монотематизм и вариационность.

Тенденция к монотематизму последовательно проявлялась в романтической музыке XIX столетия. Она обнаружилась в эти же годы в симфонизме Берлиоза; несколько лет спустя она появилась в симфониях самого Шумана и у Мендельсона и, наконец, в симфонических поэмах Листа. Так и в фортепианных произведениях Шумана сюитное построение уступает место новому принципу композиции, основанному на сквозном развитии единого музыкального образа. Эти «монотематические» тенденции часто связаны с вариационностью.

Один тип романтического, характерно вариационного цикла представлен «Симфоническими этюдами» (1834). Героическое, «флорестановское» произведение Шумана, оно возникло под влиянием искусства Паганини, но превзошло его своей пламенной романтикой.

Название этюдов должно было означать, что по своей серьезности и глубине они выходят за рамки бравурных вариаций и приближаются к симфонической музыке, что их пианистическое звучание по полноте и мощи, по тембровому разнообразию оркестрально и, наконец, что в самом развитии господствуют симфонические принципы. Главная тема — траурный марш⁷⁵, — постепенно преобразуясь, превращается в финале в величавое победное шествие.

Эти вариации можно назвать энциклопедией образов, жанров и приемов фортепианной романтической музыки XIX века. Так, например, таинственный, мрачный первый этюд содержит черты имитационно-полифонического письма. Романтическая взволнованность второго близка к романсным интонациям. Исступленная сила третьего основывается на четком ритме марша. «Порхающая» танцевальность четвертого носит скерцозный характер. Каждый образ характеризуется новым виртуозно-пианистическим приемом. Отсюда название «этюды».

Другой тип монотематической вариационности представлен «Карнавалом» — сюитой, составленной из двадцати «сенок». Всем характерным пьесам присуща общая группа интонаций, состоящая

⁷⁵ Тема принадлежит не Шуману.

из четырех звуков⁷⁶. Трактовка этого «интонационного зерна» вольная. Каждая «сценка» имеет свою мелодическую (а также и жанровую, ритмическую, фактурную, гармоническую) характеристику. При этом структура цикла более сложна, чем в вариациях классицистского типа. Между отдельными пьесами существуют музыкально-образные «переключки». Так, «Пауза» и заключительный «Марш давидсбюндлеров» варьируют основные образы «Вступления». Центральные персонажи цикла — Эвсебий и Флорестан, Киарина и Эстрелла, Шопен и Паганини — объединяются общими «лейтмотивами». Кроме того, в композиции цикла намечены определенные структурные закономерности. Он как бы делится на две части. Начальные девять пьес объединены одним интонационным комплексом (A Es C H), во второй половине цикла господствует другая группа (AsCH). Восьмая, девятая и десятая пьесы разделяют эти два этапа⁷⁷.

В некоторых циклах контрастирующие пьесы не связаны определенным интонационным комплексом, но обладают мелодическим сходством (например, в «Бабочках»). Часто у Шумана различные пьесы объединены общностью фактуры. Так, например, в «Крейслериане» страстно-бунтарский образ первой пьесы, который многократно встречается в различных эпизодах цикла, неизменно выражен посредством характерных фактурных приемов изложения. Повторение или варьирование одного и того же музыкального образа также часто создает у Шумана «перекрестные связи».

2

Музыкальный язык Шумана ярко самобытен.

В своем творчестве композитор широко и последовательно преломлял распространенные музыкальные жанры, обращаясь для этого к народно-бытовому искусству и наследию классиков⁷⁸. Однако типичные лирико-психологические и «новеллистические» черты шумановского стиля резко отличают его произведения от предшественников.

Яркая особенность музыкального языка Шумана — многоплановость, которая проявляется и в возросшем значении гармонии, и в своеобразной полифонизации фактуры.

⁷⁶ A Es C H или As C H. Эти буквы составляют название чешского городка Аш (Asch), в котором жила в эти годы Эрнестина фон Фрикен, возлюбленная Шумана. Кроме того, три из них образуют первый звук фамилии самого композитора (SCH). Эти буквы-звуки появляются в «Карнавале» под заглавием «Сфинксы».

⁷⁷ Между восьмой и девятой пьесой Шуман поместил загадочные «Сфинксы».

⁷⁸ Так, Шуман часто использует вальс («Карнавал», «Бабочки»), песню («Грезы», «Бабочки», «Романс» ор. 28 № 2), арию (вторая часть Первой сонаты), полонез (в «Бабочках», в сонате ор. 11), хорал (центральный эпизод в «Причудах»), марш («Важное происшествие», вторая часть «Фантазии», финал «Симфонических этюдов») и т. п.

Композитор сам писал о том, что современные музыканты, «проиная глубже в тайны гармонии, научились выражать более тонкие оттенки чувств». Стремясь к передаче таких оттенков, Шуман обращается к подвижной и сложной гармонии, к неожиданным, иногда причудливо смешанным краскам.

Не разрушая функционально логических связей, Шуман часто прибегает к «отклонениям» от классической нормы. Он проявляет пристрастие к неожиданным модуляциям, неподготовленным диссонансам, хроматическим последованиям, энгармонизмам. Привычные разрешения он часто заменяет неожиданными оборотами, подчас сближая отдельные тональности⁷⁹, не боясь смешения красок. Так, в начале «Крейслерианы» басы на полтакта отстают от верхних голосов. Гармоническое движение часто проявляется не непосредственно, а через отдаленные аккорды, «отодвигающие» и ослабляющие основные функции. Например, в начале «Карнавала» основная тональность показана через ее субдоминанту и доминанту, а сам толический аккорд дан только как проходящий. Аналогичным образом в «Причудах» тонический аккорд отодвигнут, а главная тональность представлена субдоминантовыми гармониями.

В стремлении Шумана к необычным гармоническим оборотам, вносящим в музыку неожиданный эмоциональный тон, есть много общего с парадоксальным юмором стихов Гейне — художника, близкого Шуману, который утверждал, что свои «резкие диссонансы» он вводил вполне сознательно как выражение «оппозиции к мягкотелой сентиментальности».

Усиление роли гармонии в качестве выразительного средства уже само по себе нарушило традиционное соотношение мелодии и фона. Но Шуман вообще уничтожает в своей музыке ощущение «переднего плана». Сами темы у Шумана большей частью полимелодичны. Они редко образуют рельефное противопоставление красочно-гармонической основе, подобно «песенно-романсным» темам Шуберта или Мендельсона.

Скрытые полифонические и гармонические голоса обволакивают основную мелодию, образуют с ней своеобразный свободный контрапункт в манере «арабесок»:



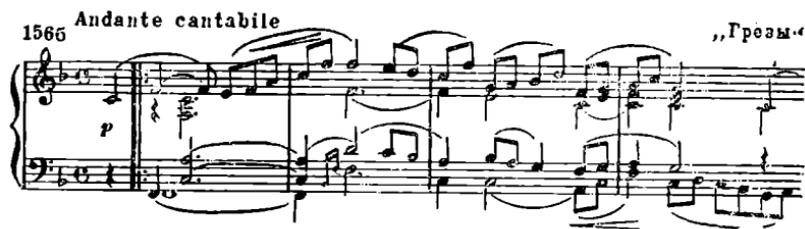
⁷⁹ Например, в «Карнавале», в сцене «Reconnaissance», он возвращается в тональность As-dur непосредственно от H-dur. В «Фантастических пьесах», в пьесе «Ночь», D-dur появляется после f-moll, и т. д.

Musical score for exercise 1556, titled "Sehr innig zu spielen" (Very tenderly to play). The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking and a triplet of eighth notes in both the right and left hands. The second system continues the melodic and harmonic development.

Гармонический и мелодический «планы» сближаются и переплетаются. Каждая деталь фактуры образна. Все это в совокупности создает впечатление эмоциональной многоплановости.

В высшей степени своеобразна мелодика Шумана. В его фортепианных произведениях неоднократно встречаются закругленные песенные темы в «шубертовской» манере. См., например, тему «Романса» *Fis-dur* или «Грез». В «Романсе» плавная поющая мелодия, как бы отдаленная от гармонического фона и противопоставляемая ему, вызывает яркие ассоциации с вокальной музыкой в оперных и народно-песенных традициях:

Musical score for exercise 156a, titled "Einfach" (Simple). The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a piano (*pp*) dynamic marking in the right hand and a piano (*p*) dynamic marking in the left hand. The second system continues the melodic and harmonic development. The score is labeled "Einfach" and "Романс" (Romance).



Но наряду с ними типичной чертой мелодии Шумана является интонационная подвижность, в отличие от законченных форм давно сложившихся народных мелодий⁸⁰. Гибкие переходы, свобода рисунка, отсутствие застывших формул (в частности, каденционных) сообщают мелодике Шумана эмоциональную непосредственность. Часто мелодия звучит в средних голосах и сливается с гармонией и фактурой. Именно в текучести кроется большая психологическая выразительность.

Ярко характерны шумановские энергичные ритмы. В основу его музыки часто положен ритмический принцип организованного движения, который получил широкое распространение в инструментальной музыке XVIII века. У Шумана на протяжении всей пьесы или раздела настойчиво пульсирует какой-нибудь один краткий ритмический мотив. Этот прием служит стержнем объединения разнокачественных музыкальных образов.

При этом шумановские ритмы новы, необычны, свободны от оков метрического схематизма и бесконечно разнообразны. Вальсовость, довольно часто встречающаяся у Шумана, ни в какой мере не определяет характер его ритмики. Энергичный облик, порывистость его музыки подчеркивается остротой и сложностью акцентов, нередко быстротой темпов. Шуману свойственны пунктированные ритмы, синкопы, полиритмические эффекты. В их разнообразии проявляется неисчерпаемое воображение композитора. Утонченность и необычность самого ритмического рисунка проступают с особенной рельефностью на фоне повторного движения. Выдержанный ритмический фон оттеняет выразительные детали гармонии, капризной мелодии, полимелодической фактуры. Сочетание простоты с изысканностью, неизменности с неожиданностью — важнейшие элементы фортепианного стиля Шумана в целом.

Новым в ритмах Шумана представляется и прихотливость темпа, отражающего колебания душевных состояний. Непрерывное нарастание, безудержное *stringendo* в конце произведения становится даже одним из стилистических признаков шумановской фортепианной музыки в крупных формах⁸¹. В этом проявляется

⁸⁰ Современник Шумана, Вагнер, обдумывая в эти же годы пути создания наиболее правдивой, точной и выразительной вокальной партии в опере, отверг «цитирование» отстоявшихся народных песен именно из-за типизированности и законченности их мелодий.

⁸¹ См. Первую и Вторую фортепианные сонаты, «Фантазию», концерт.

пристрастие к свободным ритмам романтиков как к одному из выразительных средств в передаче возбужденных, неустойчивых состояний.

Наконец, органический элемент фортепианных произведений Шумана — их новый пианистический стиль.

Только в фортепианной сфере, где композитор и исполнитель сливаются воедино, где богатейшие ресурсы самого инструмента открывают безграничный простор воображению художника-романтика, могло зародиться искусство Шумана. Эмоциональная лирика его музыки и глубина психологического проникновения, яркие образы могли быть раскрыты только посредством нового фортепианного звучания — многоэлементной полифонизированной фактуры, красочно-тембровых эффектов, педального смещения красок и т. д. Многие произведения Шумана для рояля требуют огромного исполнительского темперамента, звукового блеска и технической виртуозности. В отрыве от фортепианного звучания они утратили бы большую долю своеобразия и обаяния. Но при этом в музыке Шумана нет и отдаленного следа ненавистного ему эстрадно-бравурного стиля. Борясь с виртуозной музыкой ее собственным оружием, он поставил исполнительскую технику на службу поэзии и широко раздвинул границы фортепианного искусства. С этой точки зрения, Шуман занимает место в одном ряду с Шопеном и Листом.

3

Выразительные особенности шумановских миниатюр определили и своеобразие его сонатных циклов. Речь идет о трех фортепианных сонатах и «Фантазии», первоначально озаглавленной как «Большая соната».

Посвящая Кларе Вик от имени Флорестана и Эвсебия Первую сонату *fis-moll* (1833—1835), Шуман сам раскрыл ее психологическую «программу». В непрерывном чередовании перед слушателем проходят то порывисто-возбужденные, то полные нежной мечтательности образы.

Соната начинается обширным вступлением *Un poco adagio*, которое, по существу, служит интродукцией ко всему циклу. Оно написано не в сонатно-прелюдийной манере, а в динамической трехчастной форме. Две темы вступления намечают «лейтмотивы» всей сонаты. Первая — страстная, героическая, декламационная — содержит «флорестановские» интонации:





Она появляется в самый острый момент разработки первой части.

Вторая же, *A-dur*'ная тема, мечтательно-романсного склада, характеризует Эвсебия:



Ее интонации проникают в медленную часть, которую Шуман назвал «Арией», и в другие лирические мотивы. Тематическая самостоятельность, завершенность формы, единство фактуры (песенная мелодия на «органном» фоне) позволяют рассматривать это вступление как законченную романтическую фортепианную пьесу. Уже одно это обстоятельство придает структуре сонаты черты цикла миниатюр. Произведение тяготеет к многочастности. В цикле скорее пять, чем четыре части. Его композиция отличается максимальной контрастной заостренностью. И даже последнее *Allegro*, значительно превосходящее по масштабам все другие части, заставляет вспомнить обобщающие финалы «Карнавала» и «Симфонических этюдов».

Формообразующие принципы внутри каждой части отличны от классицистской сонаты.

В первом *Allegro* сосредоточен ряд новых выразительных приемов, немислимых в рамках традиций сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена. Они и придают шумановскому сонатному *Allegro* романтический характер.

Оно монотематично и основывается на вариационности. Вплоть до побочной партии музыка экспозиции строится всецело на вариационном видоизменении главной темы. Последняя, связанная с

квартово-квинтовыми интонациями «флорестановской» темы вступления, но построенная на ритме фанданго, появляется трижды с небольшими фактурными изменениями, но на неуклонном нарастании и в неразрывном единстве со связующей темой. Только перед появлением новой тональности происходит модуляция и динамический спад.

Новая тема в тональности *es-moll*, которая, с точки зрения логики классической сонаты, должна была бы рассматриваться как побочная, настолько близка главной, что воспринимается как вариация. Она, в свою очередь, повторяется в варьированном виде. Переход к следующей теме, в тональности *A-dur*, осуществляется опять через видоизменение главной темы:

159a *Allegro vivace* ($\text{♩} = 120$) Тема главной партии

This musical score shows measures 159a. It is in D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a fandango. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

This block shows the continuation of the musical score for measures 159a. The rhythmic and melodic patterns continue, maintaining the 'Allegro vivace' tempo and D major key signature.

1596 [*Allegro vivace*] Тема в *es-moll*

This musical score shows measures 1596. The tempo is marked '[Allegro vivace]'. The key signature changes to E-flat major (three flats), labeled as 'Тема в es-moll' (Theme in E-flat major). The music continues with similar rhythmic patterns but with some melodic variations. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *sfz* (sforzando).

159в *Più lento* Переход к заключительной теме

This musical score shows measures 159в. The tempo is marked '*Più lento*'. The key signature changes to A major (no sharps or flats), labeled as 'Переход к заключительной теме' (Transition to the final theme). The music features a slower, more sustained melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

И только побочная партия (по схеме классицистской сонаты она приходится на место заключительной, в самом конце экспозиции) образует единственный контрастный эпизод в бурлящем, стремительном Allegro. Эта «эвсебиевская» тема выражает образ романтических грез:

160 Più lento

Тема побочно-заключительной партии

Характерно романтическая находка Шумана — в том, что в репризе побочная тема, с ее мягкими, «угасающими» интонациями, звучит в минорном ладу — словно в результате жизненной борьбы образ мечты меркнет.

Когда в разработку вторгается декламационная, патетически приподнятая тема вступления, контрастируя с бурным движением ритмов фанданго, этот неожиданный эпизод придает структуре сонатного Allegro черты цикличности.

Медленная часть — «Aria» — лирическая миниатюра в шумановском стиле. Совершенно также воспринимается и третья часть — Scherzo ed Intermezzo с его контрастной мозаичной рондообразностью. Оба жанровых трио: первое — изысканный вальс и второе — шутивно утрированный полонез — резко оттеняют необузданное и капризное звучание основной темы. Прихотливая смена темпов также отличает это скерцо от его классицистских прототипов. Бурный, неистовый финал с его мелькающими контрастными образами и безудержным stringendo в конце как нельзя ярче оттеняет разницу между сдержанностью строгой классицистской сонаты и необузданной эмоциональностью романтической музыки ⁸².

⁸² Финал написан в сложной форме, сочетающей сонатность с контрастной рондообразностью (экспозиция, разработка, реприза, разработка, кода).

Наиболее «классицистская» из трех сонат — Вторая, g-moll'ная (1833—1838), которая сочетает в себе романтическую образность с классицистскими сонатными принципами развития⁸³. Она отличается редкой мелодической красотой.

К наиболее вдохновенным и монументальным произведениям Шумана относится его C-dur'ная «Фантазия» (1836). От первого до последнего звука она проникнута страстным романтическим пафосом. Будучи одним из самых виртуозных произведений Шумана, «Фантазия» в то же время полна такой одухотворенности, что она достойна сравнения с произведениями Бетховена, которому первоначально посвящалась⁸⁴. Позднее композитор предпослал ей эпиграф из Шлегеля, придавая своему произведению субъективно-психологический смысл:

Во сне земного бытия
Звучит, скрываясь в каждом шуме,
Таинственный и тихий звук,
Лишь чуткому доступный слуху.

Могучее «бетховенское» дыхание этой «Фантазии» было навеяно самым сильным чувством в жизни композитора — его любовью к Кларе Вик⁸⁵.

Рапсодийные образы произведения воплощены в свободной форме. Новая виртуозная техника играет здесь огромную роль в выражении поэтического замысла. «Волнующийся» красочный фон, приподнятые возгласы мелодии, широкие звуковые потоки, импровизационно-изменчивый темп — все создает атмосферу экстаза, ничем не сдерживаемого эмоционального излияния.

И, однако, в «Фантазии» есть свои внутренние законы построения. Характерные шумановские приемы формообразования проныкли и в этот, самый свободный, музыкальный жанр.

В отличие от всех известных классицистских и романтических фантазий (И. С. Баха, Фридемана Баха, Моцарта, Бетховена,

⁸³ Вторая соната состоит из четырех частей: 1) сонатное allegro в очень быстром темпе; 2) Andantino, сочетающее трехчастность с вариационностью; 3) скерцо с одним трио; 4) рондо с сонатными чертами. Средние части близки к типу фортепианной миниатюры. Финал был написан только в 1838 году взамен более раннего. Вторая соната была сочинена после Третьей, f-moll'ной (1836). Но она вышла в свет под № 2, так как f-moll'ная вначале появилась под названием «Концерт без оркестра». Третья соната, по существу, цикл свободных вариаций на одну тему, сочиненную Кларой Вик. Первоначально в этом сочинении было пять частей.

⁸⁴ Шуман предполагал издать «Фантазию» в пользу фонда для сооружения памятника Бетховену в Бонне. Отдельные части «Фантазии» назывались раньше: «Руины», «Триумфальная арка», «Звездный венец».

⁸⁵ Один из исследователей шумановского творчества обнаружил, что в развитии музыки «Фантазии» вплетена тема из шестой песни цикла «К далекой возлюбленной» Бетховена. Близость к бетховенской теме особенно ощутима в коде первой части. Шуман сочинял «Фантазию» в период вынужденной разлуки с Кларой Вик. Вполне возможно, что он использовал прием музыкальной символики, к которому прибегал неоднократно.

Шуберта, Шопена), сочинение Шумана пронизано чертами контрастной цикличности.

«Фантазия» в целом является трехчастным циклом. Маршевая волевая вторая часть в Es-dur выдержана в энергичных ритмах и образует контрастирующую середину по отношению к двум крайним C-dur'ным частям импровизированного характера. В основе формы второй части также лежит контрастная рондообразность. Но даже в расподийной первой части, о которой Шуман говорил как об одном из самых «страстных» созданий, господствующим взволнованно-лирическим тонам противопоставлен эпизод народно-эпического склада («Im legendenton», то есть в тоне легенды), что создает впечатление «цикла внутри цикла».

В то же время первая часть «Фантазии» насыщена вариационностью. Непрерывность мотивных переходов, тонкое мелодическое варьирование объединяют ее темы:

161 *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*

1616 *[Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen]*

161b [Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen]



161r Im legendenton



Внутренние связи между темами сочетаются с принципом репризности.

Фортепианная музыка — самая новаторская и самобытная область художественного наследия Шумана — оказала влияние на его творчество и в других жанрах. Даже в вокальной и камерно-симфонической сфере, за редкими исключениями, лучшими произведениями Шумана являются те, в которых господствует красочное звучание фортепиано (песни, концерт, квинтет, квартет, трио).

*Вокальная лирика Шумана. Ее новые черты. Песенные циклы.
Вокально-драматические произведения*

1

Наряду с фортепианной музыкой, к высшим достижениям Шумана принадлежит его вокальная лирика.

Жанр песни-романса идеально соответствовал художественному складу Шумана. В этой области могла полностью выявиться склонность композитора к взаимосвязи литературных и музыкальных образов. Благодаря возможностям вокального искусства лирико-психологическое содержание шумановского творчества приобретало особую интимность. При этом острая выразительность фортепианной музыки Шумана, ее поэтичность и новизна в полной мере сохраняли свою силу в сопровождении.

Наконец, непосредственная связь песен Шумана с поэзией, с различными авторскими индивидуальностями обогатила круг его музыкальных образов. Психологическая глубина сочетается в его романсах с широким и разнообразным содержанием. Наряду с любовной лирикой в них встречаются также и лирические пейзажи («Лунная ночь», «Весенняя ночь» Эйхендорфа), и фантастические картины («Возрождение поэта» Рейника). Героико-эпические мотивы («Два гренадера» Гейне) звучат наряду с бытовыми сценками в народном духе («Народная песенка» Рюккерта, «Воскресный день на Рейне» Рейника). Мрачные, скорбные размышления порождены мотивами из Байрона («Из еврейских песен»). Гейбель вдохновляет его на воспевание романтики вольной жизни («Контрабандист» из песен на испанские тексты). Черты народного повествования ощутимы в наивно-печальной лирике «Бедного Петера» на стихи Гейне. «Солдат» и «Музыкант» по Андерсену воплощаются у Шумана в драматические сценки с трагедийной окраской.

В вокальных миниатюрах Шумана ясно ощутима связь с немецким фольклором — как с интонациями народной песни, так и с куплетной формой. В них много непосредственной мелодичности и простоты выражения, особенно в балладах и песнях позднего периода.

Шуман оставил тридцать три сборника романсов, всего же — более двухсот песен⁸⁶.

К 1840 году относятся пять лучших романсовых opus'ов: 1) «Круг песен» на текст «Юношеских страданий» Гейне; 2) «Мирты» на тексты Гёте, Рюккерта, Гейне, Байрона, Бёрнса, Мура и Мозена; 3) «Круг песен» на тексты Эйхендорфа; 4) «Любовь и жизнь женщины» на текст Шамиссо; 5) «Любовь поэта» из «Лирического интермеццо» Гейне.

В романсной музыке Шуман близок Шуберту. Но при всей близости ясно проступают и отличия, характеризующие этих двух художников.

Существенно прежде всего тяготение Шумана к новейшей романтической поэзии. В то время как шубертовский романс формировался под непосредственным воздействием поэтов классицистской эпохи, Шуман обратился к более субъективной и психологической поэзии своих современников⁸⁷. Отсюда и большая субъективность шумановской лирики, ее эмоциональная хрупкость, иногда даже изысканность. Отсюда же и разнообразная гамма психологических оттенков, вплоть до иронии и мрачного юмора, немислимых в творчестве его предшественника.

Кроме того, в отличие от обобщенного стиля шубертовских романсов, где индивидуальность писателя была подчинена компози-

⁸⁶ В их числе и циклы, то есть сборники, объединенные единством сюжета или поэтического стиля автора.

⁸⁷ Шуман сочинил только тринадцать песен на тексты Гёте и три на тексты Шиллера.

тору и в музыке находило отражение преимущественно общее настроение (но не детали поэтического произведения), Шуман достиг в своих песнях глубочайшего взаимопроникновения слова и музыки. Сам поэт и тонкий ценитель литературы, он стремился, по собственному утверждению, «передать мысли стихотворения почти дословно». Это небывалое литературно-музыкальное единство определило те новые черты, которые привнес Шуман в развитие немецкого романса.

Шуман, в отличие от Шуберта, а в дальнейшем и от Брамса, сумел выразить в своей вокальной лирике характерный поэтический облик каждого автора. Так, например, его песни на тексты Гейне, отразившие глубину и тонкость настроений поэта, не похожи на его же музыку к более простодушным стихам Шамиссо. Байроновские песни Шумана почти так же отличаются от бёрнсовских, как мрачная бунтарская романтика Байрона далека от «наивных» народных стихов шотландского поэта. Рюккерт, Эйхендорф, Мёрике, Ленау, Кернер, Гейбель, Андерсен, Гёте, Шиллер, Шекспир и многие другие поэты нашли в романсах Шумана свое неповторимое музыкальное выражение. Каждому поэтическому произведению соответствовал свой круг вокальных интонаций, свой гармонический язык, своя фортепианная фактура.

Стремление к большой художественной точности в передаче оттенков поэтического образа привело Шумана к новой трактовке выразительных элементов романса.

Шуман выработал особый тип мелодики вокальных партий. Только художник слова и одновременно музыкант мог с такой силой ощутить значение поэтического акцента речи и воссоздать его в музыке. Шуман никогда не допускал вольных повторов и членений текста, что издавна было принято в вокальной музыке и встречается даже у Шуберта. Гибкая, детализированная мелодика шумановской песни отражает тончайшие нюансы слога и интонирования текста. Значимость каждого звука, его органическая связь со словом, частое «дробление» звука, необходимое для произнесения поэтической фразы, — все это позволяет говорить о родстве с декламационными приемами некоторых поздних песен Шуберта (например, «Двойника»). Но четкость музыкального произнесения, речевая выразительность романсов Шумана не свойственны творчеству Шуберта.

В стремлении к наиболее полному воплощению поэтического образа Шуман утвердил новую роль фортепианной партии.

В аккомпанементе сосредоточивается психологический подтекст стихотворения. Как и у Шуберта, яркость музыкального образа обусловлена слиянием выразительных и изобразительных элементов. Но Шуман подчеркивает психологическое начало, раскрывая неведомые дотоле глубины. Что нельзя выразить словами, передается фортепианной партией. Разнообразие душевных движений, не высказанная прямо, но неизменно ощутимая эмоциональная атмосфера стиха отражена в инструментальном сопровождении по-

средством неожиданных, изысканных гармоний и индивидуальных особенностей фактуры. Голос и фортепиано находятся у Шумана в состоянии нерушимого единства. Однако моментами перевешивает значение «психологического подтекста», и тогда усиливается смысловая роль фортепианной партии. Так, многие песни Шумана, а иногда и целые циклы завершаются развитыми фортепианными постлюдиями, подытоживающими содержание текста. И почти во всех песнях аккомпанемент приближается к характеру законченной фортепианной пьесы. Продолжая традиции Шуберта, Шуман достиг еще большей индивидуализации образа, психологической глубины и музыкальной законченности фортепианного сопровождения. Не менее, чем с Шубертом, здесь уместно сравнение с Вагнером, у которого соотношение симфонической и вокальной партий в опере такое же по своему выразительному смыслу, как между голосом и фортепиано в песнях Шумана.

«Литературные» черты романсного стиля Шумана получили дальнейшее развитие в немецкой вокальной лирике XIX столетия, достигнув особенно последовательного выражения в творчестве Гуго Вольфа.

Среди песен Шумана выделяются произведения на тексты Гейне. Роль лирики Гейне в формировании романсного стиля композитора сравнима со значением гётевской поэзии для песен Шуберта. Наиболее известный гейневский цикл Шумана «Любовь поэта», с его разнообразием образов и глубиной настроения, принадлежит к самым выдающимся произведениям мировой вокальной лирики.

Шуман сочинил музыку к шестнадцати из пятидесяти шести стихов Гейне. Зарождение чувства, взаимная любовь, утрата возлюбленной, безграничное страдание и, наконец, отчаяние — так развивается сюжетная линия, во многом напоминающая сюжеты шубертовских циклов. Но эту извечно романтическую тему Шуман раскрыл по-своему, обнаружив в ней неведомое его предшественнику богатство и тонкость душевных состояний. Здесь лирическое излияние и мрачная ирония, скорбь и шутка, величественные картины и психологическая надломленность. Музыкальная драматургия этого произведения отличается особенной контрастностью, лаконизмом и целеустремленным развитием.

Первые три песни («В сиянье теплых майских дней», «Цветов веноч душистый», «И розы, и лилии») воплощают чувство юношеской любви. Светлые и интимные, они характеризуются напевной мелодией, звучат в мажорном ладу, в диэзных тональностях. Начиная с четвертой песни, «Встречаю взор очей твоих», и вплоть до девятой, «Напевом скрипка чарует», композитор с изумительной силой индивидуализирует разные стороны чувства страдания и с последовательно нарастающим трагизмом ведет к эмоциональной катастрофе.

Сгущение красок осуществляется посредством постепенного перехода от диэзных тональностей к бемольным (G-dur, h-moll, e-moll, C-dur, a-moll, d-moll), появлением более декламационных

веских интонаций в мелодике и более обостренными контрастами между соседними романсами. В этой группе песня «Над Рей-на светлым простором» выделяется величественным трагизмом. Романс «Я не сержусь» — один из наиболее замечательных образцов драматического монолога в музыке.

Перелом приходит с песней «Напевом скрипка чарует». Психологическое начало переплетается здесь с жанрово-изобразительным. Жанровая фортепианная партия, изображающая картину бала, противопоставлена драматической вокальной, где выражено отчаяние покинутого влюбленного. С этого момента и до конца цикла музыка варьирует многообразные оттенки этого настроения. Тут и лирическая скорбь («Слышу ли песни звуки», «Я утром в саду встречаю»), сдержанный трагизм («Во сне я горько плакал») и ирония («Ее он страстно любит», «Вы злые, злые песни»). Кульминация в развитии трагической линии — песня «Во сне я горько плакал», отличающаяся редким лаконизмом выражения. Своеобразный «диалог» между вокальной партией и фортепиано достигает крайней психологической выразительности.

После этого es-moll'ного романса, словно подытоживающего мрачные краски предшествующих, «бемольных» романсов (d-moll, g-moll, Es-dur, B-dur), намечается просветление. Поэт ищет утешения в мире народной поэзии («Забутые старые сказки») и в горькой шутке («Вы злые, злые песни»). В фортепианной постлюдии, играющей роль эпилога, выражен сквозной образ цикла — мотив романтической мечты:



Здесь обобщены элементы сопровождения ряда песен, посвященных теме любовных грез, таких, как «Я утром в саду встречаю» или «Слышу ли песни звуки»:





Прием интонационных переключек между различными песнями, воплощающими сходные образы (томление, ирония, сдержанное страдание), характеризует цикл в целом, придавая ему, при всей внутренней контрастности, большое музыкально-драматургическое единство.

Широкую известность получил другой сюжетный цикл Шумана — «Любовь и жизнь женщины». Поэт рисует здесь «эмоциональные стадии» жизни женщины: первую любовь, обручение, замужество, появление ребенка, потерю мужа. Шумановская музыка (8 песен) отражает чуткое проникновение композитора в женский эмоциональный мир. В соответствии с поэтическим стилем Шамиссо, драматургия этого цикла простая, без внутренней контрастности. Музыка вся в светлых тонах, за исключением неожиданного поворота в последнем трагическом романсе «Мне в первый раз наносишь ты удар». Обобщающее значение фортепианной партии проявляется в постлюдии цикла. После заключительного романса, в котором женщина оплакивает смерть мужа, солирующее фортепиано точно повторяет музыку начального куплета вступительной песни, где молодая девушка рассказывала о первой встрече с любимым.

2

Влияние песенной лирики Шумана в большой мере определило своеобразие ораториально-кантатных произведений композитора. Шуман сам ощущал, что он создал «какой-то новый светский жанр для концертного зала», хотя и затруднялся найти ему название.

Речь идет не просто о «лиризации» традиционных кантатно-ораториальных жанров. Созданные приблизительно в эти же годы оратории Мендельсона, при всей их яркой романтичности, все же не порывали с жанровыми особенностями ораторий XVIII века. Истоки же шумановской вокально-драматической музыки в основном восходят не к хоровым жанрам предшественников.

Сочинения Шумана для хора, солистов и оркестра (общим числом 15) во многом отразили общие художественные тенденции немецкого музыкального романтизма. Именно благодаря этому они в принципе отличаются от ораториального стиля, господствовавшего в музыке XVIII — начала XIX века.

Композиторы-романтики стремились воплотить в своей музыке лирико-философские образы современной поэзии. Эта тенденция

получила яркое выражение в шумановских вокально-драматических произведениях. Их новые стилистические черты проявились прежде всего в том, что развитие музыкального произведения подчинилось законам поэзии. Шуман создавал свои «оратории» не на основе специального либретто. Он писал непосредственно на поэтические тексты — так, как в своих романах перекладывал на музыку стихи. Такая тесная связь музыки с поэтическим текстом уводила в сторону от привычной драматургии оперного театра. Вот почему его кантатно-ораториальные произведения основывались не столько на выражении действенного конфликта, сколько давали смену контрастных образов и настроений. Даже более того, Шуман усиливал лирико-созерцательные, «пейзажные» моменты текста, насыщая их психологизмом, внутренним драматизмом.

Показательна в этом отношении музыка к «Фаусту» Гёте — одно из центральных произведений Шумана, которому он посвятил почти десять лет жизни (с 1844 по 1853-й). Знаменательно уже то, что композитора привлекла не столько популярная, сюжетно законченная первая часть гётевской поэмы, сколько отвлеченно-философская вторая. Из тринадцати музыкальных номеров только три заимствованы из первой части «Фауста»⁸⁸. Шуман не стремился создать целостное музыкально-драматическое произведение. Он сочинял музыку к отдельным поэтическим отрывкам лирического или философского характера, связанным между собой только общностью авторского поэтического стиля, и создал ряд замечательных поэтических картин для хора, солистов и оркестра. Здесь и проникновенная молитва Гретхен — одна из ярчайших «лирических исповедей» в музыке романтиков, заставляющая вспомнить шубертовскую «Маргариту за прялкой», здесь и скерцозно-фантастический образ Ариеля, близкий поэзии мендельсоновского «Сна в летнюю ночь», здесь и предсмертный монолог Фауста, потрясающий своим драматизмом и философской глубиной, и многое другое.

Но напрасно было бы искать в музыке этих сцен драматическую линию, типичную для классицистской оратории. Весь замысел произведения, его композиция, эмоциональная атмосфера больше всего напоминают романсные сборники самого Шумана, написанные на стихи какого-нибудь одного поэта. О художественной силе этих сцен и их лирико-философской направленности можно судить по высказываниям многочисленных его современников, которые говорили, что музыка Шумана раскрыла для них смысл философской концепции Гёте.

⁸⁸ В 1844 году Шуман сочинил почти всю третью часть (музыку к последней сцене из второй части «Фауста» Гёте). В 1847 году он переработал последний хор, в 1848 году завершил эту часть. В 1849 году была сочинена вся первая часть (сцена в саду, молитва Гретхен и сцена в соборе из первой части «Фауста») и первый номер второй части (сцена восхода солнца из второй части гётевского «Фауста»). В 1850 году он закончил вторую часть, добавив сцену в полдень и сцену смерти Фауста (из второй части гётевского «Фауста»). В 1853 году была написана увертюра.

Еще менее «ораториальное» решение проблемы взаимоотношения поэзии и музыки Шуман дал в поэме Байрона «Манфред» (1849). Драматичная трактовка образа Манфреда — мятущегося, трагичного и противоречивого — дана в увертюре (ее анализ см. дальше). В музыке самой поэмы (15 номеров), отличающейся исключительной тонкостью, драматическая линия байроновского произведения и его общая философская идея не получают своего выражения. Композитора преимущественно увлекает передача его поэтической атмосферы.

В первой половине «Манфреда» Шуман изображает только волшебные явления (духов, фею Альп) или картины горной природы (соло английского рожка в номере «На вершине Альп»). Шуман словно возвращается к своим фортепианным произведениям 30-х годов. Здесь музыка его чередуется со словом Байрона. По мере нарастания психологического напряжения и приближения трагической развязки музыка переходит в мелодраму. Последние «сцены» — появление тени умершей возлюбленной Манфреда, прощание с ней, решимость Манфреда покончить с жизнью — построены как поэтическая декламация на звучании оркестра. Этот прием приобретает у Шумана большую выразительную силу. Произведение завершается лаконичным хоровым реквиемом⁸⁹.

Но даже в том случае, когда в поэтическом тексте отчетливо выявлены сюжетно-драматические элементы, как, например, в наиболее традиционной по форме оратории «Рай и Пери», в музыке Шумана эти элементы отнюдь не акцентированы. В произведение ирландского поэта (повествующее о странствии души в поисках высшего нравственного подвига, который должен открыть ей доступ в рай) вплетена социально-патриотическая идея. Она придавала романтической поэме Мура большую драматическую силу и политическую актуальность.

Шуман же, при всех его бесспорных симпатиях к народно-революционным движениям, подчеркнул в своей оратории вовсе не эту сторону поэмы, а лирические, созерцательные, «пейзажные» моменты. Композитора больше привлекала романтическая идея томления по неосуществимому и экзотика вымышленного Востока, столь характерные для романтической поэзии. Музыка «Рая и Пери» присущи выдающиеся колористические красоты, но ее лирическую «одноплановость» отрицать невозможно.

Отдаленность вокально-драматических произведений Шумана от драматургии традиционной оратории отразилась на их музыкально-выразительных элементах. Это заметно прежде всего в новой трактовке хора. У Шумана нет хоровых масс классической оратории, мало подлинной полифонии. Они представляют интерес скорее красотой своей гармонической палитры, наподобие

⁸⁹ Этого реквиема нет в произведении Байрона.

фортепианной партии в шумановских романсах⁹⁰. И в оркестре нередко слышатся интонационные обороты и колористические звучания, близкие романтической фортепианной музыке. Многие оркестровые эпизоды вокально-драматических произведений Шумана отличаются темброво-колористическим богатством, которое чрезвычайно редко можно найти в оркестровке его же собственных симфоний. Интонационные обороты в этих оркестровых партиях тоже в большей степени, чем в симфониях, отличаются романтическим новаторством, оригинальностью и близостью к фортепианной музыке самого композитора.

Черты «романности» видны и в том, что сольные эпизоды, как правило, более значительны в художественном отношении, чем хоровые, а в самой мелодике заметно стремление передать интонации немецкой поэтической речи в манере шумановской песни. Все эти выразительные приемы находятся в полном соответствии с общим замыслом произведений, которые не претендуют на героико-драматический характер или эпический размах ораторий Баха, Генделя, Гайдна, Мендельсона. Их более усложненные образы лишены театральной драматичности. Это — поэмы, а не драмы⁹¹.

Только в творчестве Вагнера (который был одновременно поэтом и композитором) достигнута более высокая степень слияния поэзии и музыки, чем в вокально-драматических произведениях Шумана. И так же, как у Шумана, законы поэзии, в отличие от драмы, в большей мере определили своеобразие вагнеровской оперной драматургии.

Единственная до конца осуществленная попытка Шумана выйти за рамки поэзии в сферу театральной сценической драматургии привела его в столкновение с большими художественными трудностями.

Подобно Вагнеру, Мендельсону и другим передовым немецким музыкантам 40-х годов, Шуман был поглощен мечтой о создании национальной оперы. Встречи с Вагнером в Дрездене обострили его интерес к этой проблеме. Для своей оперы, «простой, глубокой, немецкой», как выражался сам Шуман, он искал сюжеты, связанные с отечественной культурой. Поочередно увлекаясь темами о ниберлуингах, Тиле Эйленшпигеле, крестьянской войне в Германии, он, наконец, остановился на средневековой легенде из жизни рыцарей-крестоносцев. Поэма Л. Тика «Геновева», драма Ф. Геббеля того же названия и рыцарская опера Вебера «Эврианта» были тремя романтическими источниками шумановской «Геновевы» (1848).

Но Шуману не удалось решить проблему национальной оперы. «Геновеве» недоставало той «простоты, ясности, колоритности, по-

⁹⁰ Заметим попутно, что подобный интерес к гармоническим краскам преобладает и в отдельных вокальных ансамблях и хорах Шумана (всего их около 120).

⁹¹ Название «светская оратория», ассоциирующееся в нашем представлении с «Временами года» Гайдна или с современными ораториями, мало подходит к вокально-драматическим произведениям Шумана.

добно стилю декоративной живописи» (Чайковский), без которых опера немыслима. Обаятельная, свежая музыка, выразительная оркестровка, удачные психологические характеристики не могли сделать это музыкально содержательное произведение сценически жизнеспособным. Первая постановка в Лейпциге в 1850 году успеха не имела. Опера «Геновева» и впоследствии не удержалась на сцене.

*Симфонии. Увертюра «Манфред». Фортепианный концерт.
Камерно-инструментальные произведения*

1

Если в фортепианном творчестве Шуман смотрел на мир глазами Флорестана и Эвсебия, то в своих четырех симфониях он стремился говорить объективно и сдержанно от имени третьего любимого «давидсбюндлера» — мудрого маэстро Рапо.

В симфониях Шуман тяготеет к традиции классицизма. Это особенно ощутимо при сравнении их с фортепианной музыкой самого Шумана или с программно-симфоническими произведениями Берлиоза и Листа. Желание отразить объективный мир, влечение к жанровым, народно-бытовым образам, к классицистским формам проявляется во многих оркестровых произведениях Шумана. Он стремится здесь к экономии тематического материала, достигает большей простоты и эмоциональной уравновешенности, чем в фортепианной музыке.

Но при этом тематизм и характер его изложения, как правило, менее самобытны, чем в сольных жанрах. Нет в симфониях и гармонической «роскоши», богатства красок, изменчивости и прихотливости, присущих музыкальному языку шумановских фортепианных произведений. Особенно обеднено тембровое звучание. Однотонная вязкая инструментовка симфоний даже мешает оценить в полной мере их художественное значение.

И все-таки, несмотря на подобные противоречия, Шуман сумел создать новый тип симфонии, отразившей характерные эстетические тенденции романтической музыки.

Симфонии Шумана преимущественно лиричны. Как и Мендельсон, он продолжает линию лирически-жанрового симфонизма Бетховена. Знаменательно, что наиболее яркие и оригинальные образы его симфоний связаны со скерцо⁹² и медленными романтическими частями программного характера. Сонатные allegro менее ярки, как правило, мало конфликтны и несколько растянуты.

В симфониях Шумана последовательно проявляется одна из ведущих особенностей музыкального искусства XIX века — стремление к передаче противоречивых жизненных явлений в их слож-

⁹² Формы шумановских скерцо обычно трактованы в стиле фортепианных контрастно-рондообразных миниатюр. Они, как правило, имеют два трио.

ном единстве. В оркестровой сфере это сказалось в той тенденции к непрерывности развития, которая завершилась формированием нового романтического жанра симфонической поэмы. Черты монотематизма, сквозное развитие крупной формы, интонационные связи между частями, отсутствие ясно разграниченных построений — все эти особенности роднят между собой музыку многих симфонистов-романтиков, даже столь отличных друг от друга, как, например, Берлиоз и Мендельсон.

Шуман отдавал себе отчет в том, что резко разделенная на части архитектура классической формы мало соответствует психологическому искусству XIX века. Вопрос о смене музыкальных форм, в частности о постепенном и непрерывном развитии сонаты и симфонии, обсуждался даже на страницах шумановского журнала. Тенденция к тематическому единству и сквозному развитию осуществляется в разных произведениях Шумана по-разному. Так, например, в Первой симфонии, в увертюре к «Манфреду», в фортепианном квартете главные темы вырастают из тем вступления. Во Второй симфонии третья и четвертая части связаны тематически и, кроме того, общий лейтмотив и своеобразная «лейтструментовка» (валторны, трубы и тромбоны) встречаются в разных частях цикла. В квинтете главная тема первой части звучит в конце финала. В фортепианной сонате ор. 14 «лейттема», сочиненная Кларой Вик, проходит в варьированном виде через все части цикла. Подобных примеров множество.

Это же стремление к «поэмному» единству лежит в основе формы лучшей из четырех симфоний Шумана — Четвертой d-moll (правильнее — Второй, 1841—1851).

Первоначально Шуман задумал ее как одночастную симфоническую фантазию. В окончательном варианте черты «поэмности» сохранились в отсутствии перерывов между частями и в глубокой внутренней связи их тематизма. По существу, все разнообразные темы симфонии вырастают из песенных интонаций начального мотива вступления. Кроме того, одновременно некоторые темы переносятся из одной части в другую. Тема вступления использована в «Романсе». Тема из «Романса» (соло скрипки) проникает в трио из скерцо. Перед началом финала звучит тема первой части.

Выдающейся мелодической красотой отличается задумчивое лирическое вступление. Оно напоминает задушевный бытовой романс. Вторая часть — «Романс» — переключается с этим настроением:

164a *Ziemlich langsam* (♩ = 60)

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabasso

f pp *f* *p* *cresc.* *sf*

1646 ROMANZE
Ziemlich langsam (♩ = 66)

«Романс» воспринимается как симфоническое воплощение стиля романтической камерной миниатюры.

Скерцо, с его резкими акцентами, синкопами, стремительным движением, содержит в себе нечто бетховенское. Его энергичная, порывистая тема представляет собой обращение начального мотива вступления:

165 SCHERZO
Lebhaft (♩ = 92)

«Романс» и скерцо, отличающиеся компактностью формы, рельефностью тематизма, образуют художественный центр симфонии.

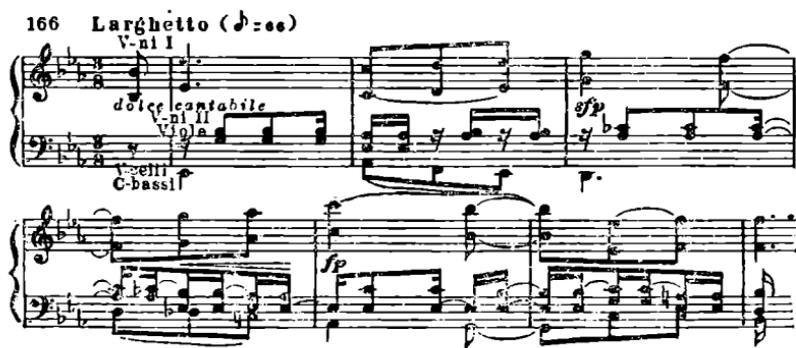
Обрамляющие их сонатные allegro (первая часть и финал) по интонационному строю и метроритмической организации просты и близки бытовому стилю. В обоих господствуют танцевальные ритмы. Сонатность в них довольно условная⁹³.

⁹³ В первом Allegro нет совпадения между тональными и тематическими контрастами, новая тема появляется впервые в разработке. По своему переходящему значению она и не может быть противопоставлена основной теме. Развитие материала исчерпано в разработке, так что нет необходимости в суммирующей репризе. И в первой части и в финале разработка сразу переходит в код. Она основывается преимущественно на секвенционном движении.

Симфония вся проникнута поэтическим лирическим тоном. При этом она являет собой один из наиболее ярких примеров народно-песенного начала в музыке Шумана.

Несколько по-иному преломляются закономерности романтической формы в других симфониях.

Замысел Первой, «Весенней симфонии» В-dur (1841) навеян поэмой А. Бётгера. Первоначально каждая часть имела свой программный заголовок⁹⁴. В этом произведении господствует юношеское, беззаботное настроение. Первая часть и финал пронизаны оstinатными ритмами. Прекрасно романтическое вступление, рисующее картину пробуждения весны. Интимный «ноктюрн» — *Larghetto* — преемственно связан с медленной частью Четвертой симфонии Бетховена. Но по своему выразительному стилю эта часть ближе к мендельсоновским «Песням без слов», чем к бетховенской лирике:



Во Второй симфонии, С-dur (1845—1846), отчетливее проступает стремление к монументальности. Однако это произведение создавалось в период особенно тяжелой борьбы композитора со своим недугом. И несмотря на наличие отдельных прекрасных мест (например, «воздушного» скерцо), Второй симфонии не хватает вдохновенности. Героический замысел также не нашел в ней убедительного воплощения.

Среди симфоний Шумана выделяется пятичастная Третья, именуемая «Рейнской», Es-dur (1850). Стремясь к изображению картин природы и народной жизни прирейнских местностей, Шуман вышел здесь из круга своих обычных лирических тем. В этом произведении он приближается к возвышенной объективности Бетховена или Брамса.

В первой части необычна «бетховенская» напряженность разработки, непохожая на однообразие секвенций в других симфониях Шумана. Ярко оригинальны ее две программные части. Скер-

⁹⁴ Первая — «Начало весны». Вторая — «Вечер». Третья — «Веселая игра». Четвертая — «Весна в расцвете».

цо, первоначально названное «Утро на Рейне», построено на вальсовых темах крестьянского фольклора. Оно предвосхищает будущие пьесы в народном стиле Брамса и Грига:

167 SCHERZO
Sehr massig (♩=100)

Violini
Tr-tuba
Fag.
Violen
Violoncelli

Особенно выразительна четвертая (предпоследняя) часть. С необыкновенной мощью Шуман воссоздает в ней торжественность церемонии у Кёльнского собора. Хроматические аккордовые секвенции, мелодическое противопоставление в стиле вариаций XVI века вызывают ощущение готической строгости, суровой и торжественной:

168 Feierlich (♩=64)

Corni
Tr-tuba
Fag.
Violoncelli
C-lassi
Fl.
Cl.
Violini
Violen

«Ничего более мощного, более глубокого не исходило из художественного творчества человека... Одна страничка великого музыканта, вдохновленная величавыми красотами собора, составит для грядущих поколений такой же немеркнущий памятник глубины человеческого духа, как и самый собор», — писал о музыке этой части П. И. Чайковский.

Свои наиболее выдающиеся симфонические произведения Шуман создал в жанрах, не связанных с традициями циклической симфонии. Его увертюра к «Манфреду» и фортепианный концерт с оркестром благодаря значительности идеи, яркости и новаторству художественного стиля возвышаются над всеми его симфониями.

Увертюра к «Манфреду» (1849) отразила общую идею байроновской философской поэмы в преломлении композитора. Манфред, с его глубоким и пытливым умом, но разьедаемый скепсисом и разочарованный в людях, этот Фауст XIX столетия, таил в себе, с точки зрения Шумана, нечто глубоко типичное для современности.

С бетховенской страстностью и драматизмом Шуман создает в увертюре свой образ Манфреда, вечно мятущегося, противоречивого и сложного, с его неразрешимым душевным конфликтом и трагическим концом. Эта увертюра является прямым потомком бетховенских увертур, в частности «Корнолана». Ни в одной своей симфонии Шуман не достиг подобной степени драматизма, контрастности и насыщенности тем.

Яркие черты романтического поэмого симфонизма (интонационные связи, отсутствие ясных границ между партиями, значительная роль колористического элемента) гармонически сочетаются с бетховенским динамичным, целеустремленным развитием, с ясной драматургической функцией каждой темы.

Смелость и оригинальность увертюры к «Манфреду» ставит ее рядом с лучшими фортепианными произведениями Шумана, а глубокой мысли и эмоциональной мощью она превосходит их.

Фортепианный концерт a-moll (1841—1845)⁹⁵ — самый значительный в этом жанре в немецкой музыке середины XIX века. Композитор задумал его «как нечто среднее между симфонией, фантазией и концертом».

В первой части с большой художественной убедительностью осуществлен прием обогащения сонатной формы принципами вариационного развития. Главная тема, многократно трансформируясь, показана в разнообразных аспектах. Сравним, для примера, главную тему с контрастирующим эпизодом из разработки — мечтательная As-dur'ная тема, с ее характерным для романтического пианизма pedalным звучанием, является мелодическим вариантом первой:

169a [Allegro affetuoso] Тема главной партии



⁹⁵ Первая часть была написана в 1841 году, вторая часть и финал — в 1845-м.



Музыкальное изложение в целом романтически свободно, красочно.

Вторая часть, *Intermezzo*, характеризуется интимной лиричностью, свойственной камерным произведениям. Концерт Шумана развивает лирическую линию концертного жанра, предвосхищая фортепианный концерт Грига.

2

Образцом для трех струнных квартетов Шумана (a-moll, F-dur, A-dur) служили бетховенские произведения этого рода. Но Шуману не удалось сохранить жанровую специфику, так тонко разработанную Бетховеном. Как и у его предшественника, в струнных ансамблях Шумана сосредоточен ряд глубоких и вдохновенных мыслей. Но этот разнообразный и поэтичный музыкальный материал не всегда удачно выражен квартетными средствами. По сравнению с бетховенскими, их форма упрощена, а фактура подчас слишком пианистична. Это в особенности относится к прекрасному *Adagio* Первого квартета. Кроме того, в шумановском цикле медленные части настолько возвышаются над всеми другими, настолько поглощают внимание слушателя, что остальные три части приобретают значение «обрамления». Из трех квартетов наиболее доступным является Первый. Третий, очень ценимый П. И. Чайковским, — самый романтически-эмоциональный и отличается особенно богатым гармоническим языком.

Как указывалось выше, наиболее значительные камерные произведения Шумана связаны с фортепиано. В их числе интимное и взволнованное фортепианное трио d-moll (1847). Фортепианный квартет Es-dur неизмеримо превосходит по богатству идей струнные квартеты. По вдохновенности и красоте тем, по смелости и роскоши гармонии, предвосхищающей гармонический язык Франка, он не уступает знаменитому квинтету.

Квintет Es-dur — одно из лучших сочинений Шумана. Он достиг здесь редкого для себя совершенства в сочетании мятежного порыва и стройности изложения.

В блестящем, энергичном Allegro brillante главенствует фортепиано. Отсюда его «флорестановское», неудержимое движение, сочные краски, тонкая тембровая нюансировка.

За Allegro следует медленная часть в характере похоронного марша. Главная тема суровой сосредоточенностью интонации и сдержанным звучанием близка Бетховену:

In modo d'una marcia (♩ = 66)
170 Un poco largamente
Piano Violino I

The image shows a musical score for Piano and Violino I. The title is 'In modo d'una marcia (♩ = 66)' and the tempo is 'Un poco largamente'. The score is in E major and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano accompaniment on the left and the violin part on the right. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes. The violin part has a melodic line with some grace notes and rests. The second system continues the same musical material.

Буйное скерцо с двумя ярко контрастными трио напоминает шумановские фортепианные миниатюры. Великолепный, сверкающий финал изобилует народно-жанровыми темами. Необычен его ладогармонический колорит. Финал начинается в g-moll, а тоника впервые звучит во втором построении темы. Побочная партия — в G-dur, реприза — в gis-moll. Оригинальна форма, в которой сочетаются элементы сонатности, рондообразности и фугированного развития. Так, в коде тема первой части подвергается фугированной разработке, а главная тема финала играет роль противосложения.

Свежесть, непосредственность, юношеский пыл, свойственные ранним фортепианным произведениям Шумана, нашли свое отражение в квинтете с его крупным планом, ясным изложением, самобытными темами народного склада.

* * *

Творчество Шумана, в особенности фортепианные произведения и вокальная лирика, оказало огромное влияние на музыку второй половины XIX века. Фортепианные пьесы и симфонии Брамса, многие вокальные и инструментальные произведения Грига, творчество Вольфа, Франка и многих других композиторов восходят к шумановской музыке. Высоко ценили талант Шумана русские композиторы. Его влияние отразилось в творчестве Балакирева, Бо-

родина, Кюи и в особенности Чайковского, который не только в камерной, но и в симфонической сфере развил и обобщил многие характерные черты шумановской эстетики.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШУМАНА

Фортепианные произведения (всего около 50 сборников и пьес)

Сольные

- Вариации «Abeegg» op. 1 (1830)
«Бабочки» op. 2 (1829—1831)
Токката op. 7 (1833)
«Карнавал» op. 9 (1834—1835)
«Симфонические этюды» op. 13 (1834, 2-я редакция — 1852)
«Танцы давидсбюндлеров» op. 6 (1837, 2-я редакция — 1850)
«Фантастические пьесы» op. 12 (1837)
«Детские сцены» op. 15 (1838)
«Крейслериана» op. 16 (1838, 2-я редакция — 1850)
Новеллеты op. 21 (1838)
«Венский карнавал» op. 26 (1839)
«Арабески» op. 18 (1839)
«Ночные пьесы» op. 23 (1839)
Э романса op. 28 (1839)
Юмореска op. 20 (1839)
Этюды для фортепиано по Каприсам Паганини op. 3 (1832)
Концертные этюды по Каприсам Паганини op. 10 (1833)
«Альбом для юношества» op. 68 (1848)
«Лесные сцены» op. 82 (1848—1849)
«Листики из альбома» op. 124 (1832—1845, опубл. 1854)
«Пестрые листки» op. 99
Первая соната *fis-moll* op. 11 (1833—1835)
Вторая соната *g-moll* op. 22 (1833—1838)
Третья соната *f-moll* op. 14 (1835, 2-я редакция — 1853)
Фантазия *C-dur* op. 17 (1836) и другие

Дуэты

- Andante* и вариации для фортепиано op. 46 (1843)
«Картинки с Востока» op. 66 (1848)
«Бальные сцены» op. 109 (1851)
«20 пьес для маленьких и больших детей» op. 85 (1849)

Вокальные произведения (более 200 песен)

- «Круг песен» на текст Гейне op. 24 (1840)
«Мирты» op. 25 (1840)
«Круг песен» на тексты Эйхендорфа op. 39 (1840)
«Любовь и жизнь женщины» на текст Шамиссо op. 42 (1840)
«Любовь поэта» на текст Гейне op. 48 (1840)
«Испанские любовные песни» на тексты Гейбеля op. 138 (1849)
Песни из «Вильгельма Мейстера» на тексты Гёте op. 98 а (1849)
Песенный альбом для юношества op. 79 (1849)

Симфонические произведения

Симфонии

- Первая B-dur «Весенняя» op. 38 (1841)
Вторая C-dur op. 61 (1846)
Третья Es-dur «Рейнская» op. 97 (1850)
Четвертая d-moll op. 120 (1841, 2-я редакция — 1851)

Концерты

- Концерт для фортепиано с оркестром a-moll op. 54 (1841—1845)
Интродукция и Allegro appassionato (Концертштюк для фортепиано с оркестром) G-dur op. 92 (1849)
Концертштюк для 4-х валторн и оркестра F-dur op. 86 (1849)
Концерт для виолончели с оркестром a-moll op. 129 (1850)
Концерт для скрипки с оркестром d-moll (1853)
Концертное allegro с интродукцией для фортепиано с оркестром d-moll op. 134 (1853)
Фантазия для скрипки с оркестром C-dur op. 131 (1853, опубл. 1937).

Камерно-инструментальные произведения (всего 25)

- 3 струнных квартета op. 41 (1842); первый a-moll; второй F-dur; третий A-dur
Фортепианный квинтет Es-dur op. 44 (1842)
Фортепианный квартет Es-dur op. 47 (1842)
Фортепианное трио d-moll op. 63 (1847)
Фортепианное трио F-dur op. 80 (1849)
Фортепианное трио g-moll op. 110 (1851)
Соната для скрипки и фортепиано a-moll op. 105 (1851)
Соната для скрипки и фортепиано d-moll op. 121 (1851)
3 ромаса для гобоя и фортепиано op. 94 (1849)
«Фантастические пьесы» для фортепиано, скрипки и виолончели op. 88 (1842)
«Фантастические пьесы» для квартета и фортепиано op. 73 (1849)

Драматические и хоровые произведения (всего 15)

- «Геновева», опера op. 81 (1848)
«Манфред», музыка к драматической поэме Байрона op. 115 (1849)
Сцены из «Фауста» Гёте op. 148 (1844—1853)
«Рай и Пери», оратория на текст Мура op. 50 (1843)
«Страстные Розы» на текст Хорна op. 112 (1851)
«Сын короля» на текст Уланда op. 116 (1851)
«О пажу и королевской дочери» на текст Гейбеля op. 140 (1852)
Около 120 вокальных ансамблей, в том числе: 3 мужских ансамбля на тексты революционных поэтов 1849 г.

Литературные и критические труды

- Около 200 критических статей, в том числе: «Избранные статьи о музыке и музыкантах» (1852, опуб. 1891)

Музыкальная культура Италии

ВВЕДЕНИЕ

*Национально-освободительная борьба итальянского народа.
Ее значение для искусства Италии.
Прогрессивные черты итальянского литературного романтизма.
Особенности формирования новой оперной школы*

Национальные черты итальянской музыкальной культуры XIX века были предопределены особенностями освободительной борьбы, которой пронизана вся история Италии этого столетия.

С XVI века Апеннинский полуостров подпал под власть иностранных завоевателей (Испании, Франции, Австрии). Италию истощали непрерывные войны. Страна пришла в состояние экономического упадка. Все это отразилось на ее духовной жизни. Мощным толчком, пробудившим силы народа, послужила Французская буржуазная революция. Патриотический лозунг о «единой и неделимой республике» объединил все слои общества и поднял их на борьбу против своих вековых притеснителей и против захватнической политики Наполеона. Подобно тому как это происходило в немецких княжествах, в Италии наполеоновская армия не только приносила с собой национальное угнетение, но одновременно расшатывала феодальные отношения. Борьба за национальное освобождение переплеталась с политическими выступлениями против феодальной реакции. Процесс революционизирования народных масс Италии неуклонно развивался. Вспышки народного возбуждения постоянно потрясали Италию. Первая волна протеста была

связана с героическим движением карбонариев¹, завершившимся восстанием в начале 20-х годов.

Народные волнения характерны и для 1830 года. В 30-х годах поднялась вторая волна народного протеста, возглавляемая организацией «Молодая Италия», которая, продолжая героические традиции разгромленных карбонариев, опиралась в своей борьбе на более широкие массы. В 40-х годах начинается последний этап решительного выступления итальянского народа против иноземного гнета и феодально-абсолютистского строя, получивший название Рисорджименто (Risorgimento, то есть Возрождение). В 1848 году имела место острая революционная ситуация, закончившаяся кровавой расправой над восставшими. Но движение Рисорджименто, выдвинувшее из своей среды таких героев, как Медзипи и Гарибальди, продолжало неуклонно развиваться. Этот последний этап борьбы итальянского народа завершился в 1871 году образованием единого итальянского государства.

Итальянское искусство конца XVIII и первой половины XIX века не только развивалось на фоне широчайшего патриотического и народно-освободительного движения, но и принимало в нем непосредственное участие. Злободневны были героические трагедии Альфьери и Пиндемонте, романы Фосколо и Манцони, стихи Леопарди и Россетти, оперы Россини и Беллини. В сознании итальянского народа общественные и эстетические вопросы были тесно переплетены.

Но воплощение передовых идеалов современности принимало в литературе и музыке разные формы.

В литературе новые веяния привели к яркой романтической школе, которая с первых шагов связала себя с идеями национально-освободительного движения. В 1816 году писатели-романтики Италии создали свой первый манифест, объявив беспощадную войну поработителям. Во главе журнала романтиков «Кончилиаторе» («Примиритель»), организованного с целью объединить всех патриотически настроенных писателей, стоял Сильвио Пеллико, тесно связанный с карбонариями. Литературные деятели стремились освободиться от стеснительных норм классицизма, с его обязательным арсеналом историко-мифологических сюжетов и образов. Тенденции выйти из замкнутого круга средств и жанров классицистского искусства означали попытку сблизить литературу с жизнью народа. Подчиняя свое творчество современным гражданским задачам, пробуждая в итальянском народе чувство национальной гордости, передовые писатели-романтики вели открытую и ожесточенную борьбу с эпигонами классицизма, которых поддерживали чужеземные поработители и Ватикан. Борясь с клерикальными

¹ Карбонарии (от итальянского слова *carbogna* — угольщик) — члены тайной революционной организации Италии первой трети XIX века. Основные задачи карбонариев заключались в национальном освобождении от французского и австрийского господства и в уничтожении феодально-абсолютистского строя.

идеями, выступая против реакционных романтических тенденций (против использования средневековых тем, идеализации старины), они, однако, тяготели к историческим сюжетам, считая это лучшим способом отражения идей патриотизма и героики.

Таким образом, итальянский литературный романтизм (при наличии отдельных противоречивых черт) в целом оформился как направление прогрессивное, демократическое.

В музыке процесс формирования новой национальной школы проходил несколько заторможено по сравнению с литературой. Связь музыкального искусства с современностью вначале не была столь непосредственно выявлена. И тем не менее именно в этой области в Италии сформировалась национальная школа, значение которой выходит за пределы отечественной культуры.

Господствующее положение в музыкальной жизни страны занимала опера, которая здесь издавна сложилась как массово-демократический вид искусства. За два века существования итальянского музыкального театра в нем накопились богатейшие традиции, в которых отразился национальный характер художественного творчества. Уже это могло сделать оперу превосходным проводником народных идеалов и чаяний.

«Бедной поработанной Италии запрещается говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство перед сознанием собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии и, рядом с этими, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помощи — все это претворяет она в мелодии», — писал об итальянской опере Гейне.

Однако, с другой стороны, именно на музыкальном театре ясно сказалась общественная отсталость Италии. Условия феодальной раздробленности и национального гнета, в которых она так долго пребывала, мало способствовали развитию передовых течений в опере, особенно в старинном жанре *seria*. Жесткие цензурные ограничения мешали поискам нового и идейно актуального. На протяжении длительного времени в Италии укоренилось отношение к музыкальному театру как к искусству развлекательному. Оперные театры, действовавшие в определенные сезоны, рассматривались как место для демонстрации вокалистов-виртуозов и как клуб для светских встреч. В подобных условиях новые веяния с большим трудом пробивали себе путь. Развитие оперного искусства сильно тормозили и требования публики, интерес которой был главным образом сосредоточен на внешней виртуозности исполнения, и косные вкусы певцов — деспотических законодателей художественных норм. То обстоятельство, что почти все музыкальные театры страны находились в руках частных предпринимателей, дополнительно затрудняло борьбу с рутинной. Если в области комической оперы в XVIII столетии все же имели место значительные художественные достижения, то опера *seria* пребывала в

состоянии глубокого кризиса. Деятельность ряда композиторов второй половины XVIII века и начала XIX (Йоммелли, Майра), стремившихся внести свежую струю в этот жанр, приблизить его к новым художественным задачам, носила половинчатый, компромиссный характер. Процесс романтизации оперы также происходил замедленно. Итальянская публика, мгновенно и с бурным одобрением улавливая в сюжетах любой намек на патристическую идею, с непониманием и неодобрением встречала попытки обновления музыкальной драматургии оперы.

И все же революционная атмосфера, оживившая все сферы творческой деятельности итальянского народа, постепенно породила новые, передовые музыкальные течения — расцвет инструментальной музыки, и прежде всего исполнительство и творчество гениального Паганини. Но главное заключалось в появлении новой оперной школы, отразившей идеи освободительной борьбы. Эта школа возникла на основе героических традиций национального классицистского театра (драматического и музыкального), но традиций существенно обновленных. В процессе формирования новой итальянской оперы значительным было влияние передовых тенденций итальянской романтической литературы и драмы, современных форм итальянской народной и бытовой музыки и, наконец, новейших достижений романтизма в музыке Германии и Франции.

Создателем новой национальной оперной школы был Россини. Свое наивысшее выражение она получила в музыке Верди. Благодаря творчеству этих двух композиторов-классиков итальянская художественная культура XIX века возвысилась до уровня общеевропейского искусства.

ДЖОАККИНО РОССИНИ

Россини и его время

Пушкин сравнивал музыку Россини с золотистыми брызгами шампанского.

Вплоть до наших дней россиниевское искусство остается «синонимом» веселья, шаловливости, непринужденного остроумия в музыке. В эпоху бурных социальных и военных потрясений, породившую «мировую скорбь» и мрачную фантастику романтиков, искрящиеся, солнечные тона Россини несли с собой веру в вечные идеалы юности. Непревзойденный мелодист, он рассыпал напевы, которые покоряли слушателей во всех странах мира. Ни один из итальянских композиторов ни до, ни после Россини не создавал музыку подобной красоты, изящества и блеска. «Жизнь, ум, творчество, мысль, свет, логика, красота и великолепие» — так отзывался о его искусстве А. Н. Серов.

В музыке Россини, воздушно-прозрачной и в то же время ослепительной и огненной, воплотился дух народно-освободительной борьбы, оживившей старые традиции. Это был первый итальянский композитор, который в столь яркой и совершенной форме отразил подъем творческих сил своего народа, рост его национального самосознания.

Завершая целую эпоху в развитии национальной оперы, Россини одновременно положил начало новому, блестящему расцвету музыкального театра Италии. Появление ряда выдающихся оперных произведений Беллини, Доницетти, Меркванте и гениального Верди было подготовлено искусством Россини. Благодаря ему итальянская музыка после периода упадка вновь обрела свое былое величие и заняла подобающее ей место в мировой художественной культуре.

Творческий путь. Детские и юношеские годы. Работа в итальянском музыкальном театре. Значение поездки в Вену. Парижский период

Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 года в городе Пезаро. Его отец, городской трубач, отличался республиканскими взглядами и за свою смелую патриотическую деятельность неоднократно подвергался репрессиям, вплоть до тюремного заключения. Мать — дочь булочника — была певицей с превосходным голосом. Родители Россини странствовали по провинциальным городам Италии, работая в небольших театральных труппах. Успев получить лишь самое элементарное общее образование, будущий великий композитор начал свою трудовую жизнь в качестве подмастерья кузнеца. В этот период началось и его музыкальное образование, носившее случайный характер. Однако именно демократическая среда, окружавшая Россини с первых лет жизни, дала ему то глубокое постижение и свободное использование народной музыки, которое легло в основу его творчества.

В раннем возрасте Россини переселился из родного города в Болонью. Это был один из крупных старинных музыкальных центров Италии. Правда, и здесь ощущались черты провинциализма и ограниченности, свойственные музыкальной культуре Италии начала XIX века. Здесь еще не знали Глюка и Моцарта; из произведений Генделя и Бетховена исполнялись наименее значительные; почти не было известно творчество Баха; даже оратория «Времена года» Гайдна была доступна пониманию немногих избранных. Но все же в Болонье находилась знаменитая филармоническая Академия, деятельность которой была посвящена исполнению классического репертуара; существовал и музыкальный лицей, выполнявший функции профессионального учебного заведения.

В Болонье Россини начал систематические занятия музыкой и вскоре обратил на себя внимание как певец и клавесинист. В 1806 году, в возрасте четырнадцати лет, он был избран членом

Болонской академии и в том же году поступил в музыкальный лицей. Занимаясь здесь до 1810 года², он овладел профессиональными основами своего искусства. Однако особенно сильное и плодотворное воздействие на него в ученические годы оказало самостоятельное изучение творчества Гайдна и Моцарта. В тот же период композитор познакомился с великими итальянскими поэтами эпохи Возрождения, пробудившими в нем стремление к высоким художественным идеалам.

В течение некоторого времени интересы юного Россини были связаны преимущественно с вокальным исполнительством. Великолепное владение техникой вокального письма, характерное для Россини, имеет своими истоками это раннее приобщение к высокой профессиональной культуре пения, которая в течение многих веков была одной из наиболее ярких и типичных особенностей народно-национального искусства Италии.

Крепкая связь с музыкальным театром у Россини установилась еще в ученические годы. По-видимому, к 1806 году относится сочинение ряда вокальных номеров для одной странствующей труппы³.

В 1810 году постановкой в Венеции одноактной комической оперы «Вексель на женитьбу» Россини впервые выступил как оперный композитор. С тех пор он посвятил свое творчество музыкальному театру.

Огромный успех, завоеванный Россини на этом поприще, носит легендарный характер. Через год после первого выступления он был известен всей Италии. Через шесть лет композитор создал «Севильского цирюльника», который принес ему всеобщее признание, затмившее в оценке современников славу Бетховена, Вебера и других музыкальных корифеев того времени.

Россини было всего лишь тридцать лет, когда его имя завоевало мировую популярность. В Италии, Австрии, Германии, Франции, России, Англии, Испании, Португалии, даже в Турции, Мексике и других странах Латинской Америки звучала музыка Россини; она стала неотъемлемой частью западной культуры 20—30-х годов прошлого столетия.

До 1822 года Россини безвыездно жил в Италии. Черты ограниченности, свойственные отечественному музыкальному театру, оставили определенный след в его творчестве.

Знаменательно, что из тридцати трех опер Россини, написанных между 1810 и 1822 годами, только одна вошла в сокровищницу мирового музыкального искусства и не более четырех-пяти сохранилось в репертуаре до наших дней. Многие произведения Россини этого периода и не претендовали на большее, чем преходящий успех.

Таковы были требования, предъявляемые в Италии к оперному

² У падре Маттеи по композиции, у Каведани по виолончели.

³ В 1812 году эти номера были объединены и поставлены на сцене в виде оперы под названием «Деметрий и Полибий».

искусству в целом. Показательно, что при крупных театрах, в частности при знаменитом «Сан-Карло» в Неаполе (с которым Россини был тесно связан начиная с 1815 года), существовали игорные дома. Антрепренер извлекал доходы из обоих источников. Для большей части публики музыкальный театр был не столько храмом искусства, сколько местом деловых или дружеских встреч. Поверхностные вкусы зрителей во многом определяли художественный уровень произведений.

Сюжеты, как правило, отличались трафаретностью, отсутствием правдивых жизненных положений. Это сковывало реалистические устремления Россини. Известно, например, что в либретто его оперы «Танкред» на текст Вольтера был присочинен счастливый конец, так как трагедийная развязка встречала резкое недовольство публики. Трагический финал оперы Россини на сюжет шекспировского «Отелло» во многих городах Италии порождал открытое возмущение, и постановщики заменяли сцену убийства Дездемоны неожиданным счастливым примирением.

Постановочная часть в итальянских театрах находилась на низком уровне. Так, знаменитая молитва в опере «Моисей в Египте» была написана Россини после первого спектакля. Она должна была отвлечь внимание зрительного зала от смешного, неумелого изображения морских волн. Зная, как ограничены возможности оформления, Россини согласился писать оперу «Золушка» только при условии, что из либретто будут полностью исключены все фантастические элементы.

И в музыкальной сфере Россини¹ (как и любой другой композитор его времени) был скован многими условностями. Нарушение их вызывало откровенный протест. Публика прежде всего ценила вокальную виртуозность. Певцы диктовали свои требования не только композитору, но и либреттисту. Когда в «Севильском цирюльнике» Россини показал героиню без выходной арии, то публика была в недоумении. Композитор впоследствии вспоминал, какие муки он испытывал, сочиняя бравурные арии для соперничающих певцов. В высшей степени характерно для художественных требований итальянцев, что стремление Россини обогатить оперную музыку симфоническими принципами развития было встречено в штыки. Зрители и критика усматривали признаки вычурности и чрезмерной декоративности не в вокальных виртуозных излишествах, а в более тонкой, красочной и выразительной гармонии Россини, в его развитом инструментальном письме.

Восстать против глубоко укоренившихся штампов мог только художник-мыслитель, обладающий к тому же энергией и темпераментом борца, подобно Бетховену, Генделю, Глюку. Да и то при соответствующей общественной обстановке. Россини не обладал этими качествами. Что же касается общественных настроений, то в период его деятельности они еще не отличались той революционной целеустремленностью, которая характерна для подъема народно-освободительного движения Италии начиная с 30—40-х годов.

Россини не порывал с установившимися музыкально-театральными традициями, но он во многом обновил их. Его творчество развивалось в русле тех двух ведущих направлений, которые сложились в итальянском музыкальном театре на протяжении предшествующего столетия: комически-бытового и героического. Не нарушая этой жанровой определенности, Россини с выдающимся мастерством и талантом подчеркивал наиболее прогрессивные стороны итальянской оперной эстетики: великолепную культуру *bel canto*, неисчерпаемое мелодическое богатство, народно-жанровую основу и, наконец, дух жизнерадостности, столь характерный для народной музыки Италии. Именно эти черты получили классически завершенное выражение в знаменитом «Севильском цирюльнике» (1816).

В то же время творческое развитие Россини знаменательно все усиливающимся стремлением к обновлению итальянской оперной эстетики. Его творческие искания были особенно интенсивными в период между 1815 и 1820 годами. Композитор последовательно предпринимал попытки обогатить традиционные итальянские жанры достижениями передовых оперных школ других стран, приблизить музыкальный театр к эстетике новейшей литературы и драмы. Так, реалистические стремления Россини привели его к французской «опере спасения» с ее яркой театральностью и жизненно правдивым слиянием героического и бытового начала («Торвальдо и Дорлиска», 1815). «Дева озера» (1819) на сюжет поэмы Вальтера Скотта интересна как попытка обогатить содержание итальянской оперы образами романтической поэзии. Плодотворное воздействие на композитора оказал открытый романтиками Шекспир («Отелло»). Влияние нового театрального жанра мелодрамы ощутимо в «Сороке-воровке»⁴.

«Итальянский период» в творчестве Россини отмечен рядом крупных достижений, прежде всего в области комического театра («Итальянка в Алжире», «Золушка», «Сорока-воровка»), а также и в жанре большой оперы («Танкред», «Елизавета, королева Английская», «Отелло», «Моисей в Египте», «Магомет II»). И все же пока художественный кругозор Россини оставался замкнутым в рамках традиций, он не сумел создать новый, законченный драматический стиль. Высшее достижение «итальянского периода» в творчестве Россини — «Севильский цирюльник» — остается вплоть до нашего времени одним из шедевров мирового оперного искусства. И тем не менее эта опера, которая венчает столетие итальянской оперы *buffa*, не указывала путей новой современной драматургии.

Для дальнейшего творческого развития Россини в высшей степени стимулирующее значение имело непосредственное знакомство

⁴ Подробнее о мелодраме см. главу о музыкальной культуре Франции (Дж. Мейербер), с. 423.

его с передовым новейшим искусством Австрии, Германии и Франции.

В 1822 году Россини вместе с итальянской труппой известного неаполитанского антрепренера Барбайя посетил Вену. Его пребывание в столице Австрии, сопровождавшееся сенсационным успехом, было очень важным и для творческой эволюции композитора.

Здесь, сочинив оперу «Зельмира», Россини овладел оперным стилем, сложившимся в XVIII веке на австро-немецкой почве⁵ в музыке Генделя, Глюка, Моцарта. Результатом этого прежде всего было развитие оркестрово-симфонического начала в последующих операх Россини.

В тот же период композитор познакомился с «Волшебным стрелком» Вебера, романтические черты которого открыли перед ним новые творческие горизонты.

Наконец, в Вене Россини впервые слышал «Героическую симфонию» и квартеты Бетховена. Знакомство с этой музыкой неизмеримо расширило его художественный кругозор.

Венские впечатления отразились в «Семирамиде» на сюжет трагедии Вольтера (1823). Многое в этой блестящей *opera seria* заставляет вспомнить высокий героический стиль Алессандро Скарлатти и Генделя. В оркестровом письме, в частности в превосходной увертюре, построенной на темах оперы, заметно влияние бегоховенского симфонизма. Но, наряду с моментами высокого драматизма, в «Семирамиде» много шаблонного, избитых мест. Следует попутно отметить, что новаторские элементы оперы (хоровые сцены, богатая инструментовка, красочный гармонический язык, драматическая трактовка «концертно-виртуозных» номеров) вызывали у итальянской публики недоумение и осуждение.

Дальнейшие творческие поиски Россини продолжил уже за пределами родины, в Париже, куда он перескал в 1824 году.

Революционная атмосфера Франции в канун событий 1830 года сыграла решающую роль в формировании новых художественных взглядов Россини. Живой общественный пульс французской столицы, ее передовое искусство, насыщенное гражданским пафосом, помогли Россини найти тот подлинно современный стиль, к которому он усиленно стремился в предшествующие годы.

Желание изучить и усвоить французские художественные традиции замедлило творческую продуктивность композитора.

На протяжении тринадцати лет работы в Италии Россини, как отмечалось, сочинил тридцать три оперы. За шесть лет парижского периода — только пять. При этом две из них — «Осада Коринфа» (1826) и «Моисей» (1827) — представляли собой переработку более ранних его произведений («Магомета» и «Моисей в Египте»), а третья — «Граф Ори» (1828), тонкая комическая опера во французском духе, — включала ранее сочиненные номера.

⁵ См. главу о музыкальной культуре Польши, сноску на с. 434.

«Осада Коринфа» и «Моисей», поставленные в парижском Театре итальянской оперы (художественным руководителем которого являлся сам Россини), значительно переработаны по сравнению с первоначальными вариантами, приближены к французским театральным традициям. В сюжетах подчеркнут патриотический элемент, идея гражданского самопожертвования. Постановка «Осады Коринфа», состоявшаяся в те дни, когда французы с огромным сочувствием следили за освободительной борьбой греческого народа, имела широкий общественный резонанс. Опера «Моисей», с ее возвышенной, величественной музыкой, была воспринята парижанами именно в том патриотическом плане, как это было задумано композитором.

Наконец, два с половиной года спустя, в 1829 году, появился «Вильгельм Телль», написанный для французской сцены. Первая народно-патриотическая опера новой эпохи, воплотившая стремления итальянского народа к свободе, она заняла место в одном ряду с самыми выдающимися созданиями художественного гения Италии.

Премьеры «Телля» вскоре состоялись в других крупнейших городах Европы⁶. На родине композитора, вследствие цензурных запретов, опера была показана только в 1836 году; ее постановка вылилась в открытую политическую демонстрацию.

Появление «Вильгельма Телля» знаменовало собой не только вершину, но и конец творческой эволюции композитора. После этой оперы в возрасте тридцати семи лет Россини перестал творить для сцены.

К достижениям композитора во второй половине его жизни относятся только два духовных произведения: «Stabat Mater» (1842), написанная в ярко театральном духе, и грандиозная месса, которую Россини в шутку назвал «Маленькая торжественная месса» (1863), несущая в себе следы изучения вокально-драматической музыки Баха. Неясно, какие причины, после триумфальных успехов, побудили композитора навсегда отказаться от работы в музыкальном театре. Однако бесспорно только одно: Россини не сочувствовал тем новым музыкальным течениям, которые получили господство в Западной Европе с середины XIX века. Ни «большая опера» Мейербера, ни тем более реформаторские искания Вагнера, ни программные симфонические произведения романтиков не вызывали у него симпатий.

В последнее десятилетие жизни (1857—1868) Россини увлекался фортепианной музыкой и сочинял юмористические миниатюры, в которых пародировал стилистические приемы нового искусства⁷.

⁶ В Лондоне — в 1830 году, в Берлине — в 1831 году, в России опера шла с середины 40-х годов под названием «Карл Смелый».

⁷ Эти мелкие пьесы и романсы, объединенные под названием «Грехи моей старости», не были опубликованы при жизни Россини. Их музыка прозвучала впервые в 1919 году в балете Респиги «Лавка чудес».

Он часто сетовал на исчезновение в современных произведениях песенно-мелодического начала и завещал Музыкальному институту в Болонье большую сумму денег на учреждение премий молодым композиторам, проявившим мелодическое дарование.

С 1855 года Россини безвыездно жил в Париже и его окрестностях. Здесь он и умер 13 ноября 1868 года. В 1887 году его прах был перевезен на родину и похоронен в пантеоне церкви Санта-Кроче во Флоренции рядом с прахом Микеланджело и Галилея.

*Оперное творчество Россини. «Севильский цирюльник».
Черты новаторства и традиций. Художественные
искания в области «серьезной оперы». «Вильгельм Телль»*

1

Два оперных шедевра Россини олицетворяют вершину его исканий в каждом из традиционных жанров музыкального театра Италии: комическом и героическом. Но если «Севильский цирюльник» завершает развитие *орега buffa*, то «Вильгельмом Теллем» открывается история героико-романтической оперы XIX века.

В первый период творчества Россини вшло к комическому жанру. Из шестнадцати опер, сочиненных до 1816 года, девять были написаны в характере *орега buffa*⁸. И внешний успех, и художественные завоевания давались Россини в этой области с гораздо большей легкостью, чем работа над произведениями героического плана. Причина отчасти заключалась в самой природе *орега buffa* — жанра, типичного для искусства третьего сословия. Реалистически-бытовой характер ее сюжетов, беззаботный юмор, динамика в развитии действия, а главное — народность музыкального языка были близки таланту композитора. Россини остался непревзойденным мастером *орега buffa*. Бетховен советовал ему (они познакомились в Вене в 1822 году) сочинять только в комедийном плане, уверяя, что попытка писать по-иному будет насилем над творческой натурой Россини. Не менее показательно, что почти через сорок лет после своего последнего произведения в комическом жанре композитор создал «Торжественную мессу», в которую включил юмористическое обращение к богу, где говорил про себя, что он рожден для комического театра. И в жизни наиболее яркой чертой характера Россини было бьющее через край веселье и неисчерпаемое остроумие.

«Севильский цирюльник» — высшее выражение россиниевского стиля в *орега buffa* — написан на либретто Стербини по известной пьесе Бомарше. Произведение Россини вытеснило популярную

⁸ «Шелковая лестница» (1812), «Пробный камень» (1812), «Странный случай» (1812), «Синьор Брускино» (1813), «Итальянка в Алжире» (1813), «Турок в Италии» (1814) и другие.

до того оперу Паизиелло на тот же сюжет и переняло ее название⁹. Из предшествующих комических опер Россини только «Итальянка в Алжире» (1813), а из последующих «Золушка» (1817) в известной мере приближаются к «Севильскому цирюльнику», хотя они и не обладают присущими этой опере единством стиля и совершенством формы.

«Севильский цирюльник» написан в неправдоподобно короткий срок — примерно за двадцать дней. Это нельзя объяснить только изумительной легкостью, с которой обычно творил Россини. Не исключено, что (как предполагал Верди) большая часть музыки была уже создана в воображении композитора до того, как он практически приступил к записи. Однако не следует недооценивать еще одну возможность. В невероятной быстроте, с которой была сочинена опера, вне всякого сомнения, значительную роль сыграли и прочные связи ее драматургии с художественной манерой, издавна установившейся в итальянском музыкальном театре. И в самом деле, «Севильский цирюльник» — блестящий пример сочетания старинных, прочно установившихся традиций с новаторскими приемами современности.

Комедия Бомарше, одного из наиболее ярких представителей культуры предреволюционной Франции, была подвергнута существенной переработке. В либретто россиниевской оперы нет ни философской риторичности, ни социальной сатиры, которые придавали в свое время произведению французского драматурга заостренную политическую актуальность. Вместе с тем, в отличие от «Свадьбы Фигаро» Моцарта, где традиционный типаж XVIII века удивительным образом сочетался с тонкой индивидуализацией музыкальных образов, а комическая интрига — с атмосферой глубокой и нежной любви, опера Россини воплощает преимущественно веселье, комизм положений, наивный юмор, свойственный демократическому национальному театру.

В музыке «Севильского цирюльника» мало душевной взволнованности, психологичности, ясно проявившихся уже в новом романтическом искусстве современников Россини. В соответствии с традициями итальянской комической оперы, либреттист и композитор максимально демократизировали сюжет, развили и усилили все его комические моменты. Это чисто итальянская комедия — одна из тех, про которые Стендаль говорил, что надо закрывать глаза на все нелепости и «только умирать от смеха и удовольствия».

Персонажи французской комедии приближены к действующим лицам итальянского народного театра. Показ определенных типов в комическом преломлении напоминает драматургию «комедии масок» (монах, ханжа, ученый, слуга, легкомысленная девица, одуряченный старик).

⁹ Первоначально опера Россини носила название «Альмавива, или Тщетная предосторожность».

Изысканный аристократ Альмавива превращен в простого, пылкого и искреннего юношу, вызывающего сочувствие публики, подобно героям-любовникам Гольдони. Ясно ощутимо в опере и сходство с традиционными образами итальянского музыкального театра. Так, Бартоло — несомненный потомок Уберто, баса-буфф, ворчливого старика из первой комической оперы («Служанка-госпожа» Перголези). Задорная веселая Розина напоминает плутовку Серпину из того же произведения, молодящаяся Берта — «влюбленных старух», распространенных еще в итальянских операх XVII столетия, и т. д. Идейный замысел оперы Россини — прославление предприимчивости и смелости и осмеяние косности, тупости и лицемерия — перекликается с типичным содержанием излюбленного национального театра Италии и облекается в близкую ему драматургическую форму.

И, однако, при всей связи с искусством прошлого, «Севильский цирюльник» принадлежит новой эпохе.

Россини не повторил, а обновил все музыкально-драматургические приемы старой оперы buffa. Остроумие, яркость, блеск, понижающие музыку «Севильского цирюльника», были неизвестны предшественникам Россини. Именно это новое эмоциональное качество и придает ей современное звучание.

Все огромное мелодическое обаяние композитора воплотилось в этом шедевре.

В соответствии с традициями итальянского искусства, в «Севильском цирюльнике» господствует сольное пение. Больше того, вокальное начало здесь бесспорно подчинено тому представлению о прекрасном, которое сложилось в неразрывной связи с «концертным» стилем оперы конца XVII — начала XVIII столетий, в так называемый «золотой век певца». Показательно, что в конце жизни Россини выражал сожаление по поводу исчезновения виртуозного пения кастратов и даже усматривал в этом причину упадка вокальной культуры в XIX веке.

И, однако, в его опере нет злоупотребления орнаментальностью, нет перевеса декоративного начала над психологической выразительностью, что было так характерно для традиционной итальянской школы. Мелодика Россини, при всей ее чисто вокальной красоте, обобщала интонации итальянской бытовой речи, предельно оживленной, легкой и стремительной. Доступность мелодии, внешняя простота, легкость сочетались с тонкой градацией выразительных оттенков: «от опьянения жизнью к элегической мягкости, от ласк к грозному сдерживаемому бешенству» (Гейне).

Многообразие мелодических приемов у Россини не имело precedентов в опере века Просвещения. Оно было вызвано к жизни тем стремлением к максимально конкретным, индивидуальным характеристикам, которое является всецело веянием нового века.

Как никто из его предшественников Россини умел создать характерный образ при помощи чисто вокальных (то есть мелодических) приемов. Так, Фигаро характеризуется стремительной

скороговоркой, дон Базилио — гротескно-угловатой мелодией, в лирической каватине графа господствует кантилена; реплики подаются на одном звуке. Эти индивидуализированные мелодические приемы органично соседствуют с блестящими орнаментальными пассажами в «концертном» духе.

Присущий Россини дар характеристики определил и его новую оркестровую манеру.

По сравнению с современной немецкой оперой или с операми Моцарта в жанре *buffa*, инструментальное письмо Россини кажется мало развитым. Его фактура близка к бытовому инструментальному стилю, в частности к гитарному. Гармонический язык в целом прост и прозрачен. В этом также проявляется преемственность с национальными музыкальными особенностями. Вплоть до XX века Италия не создала своей симфонической школы. (Даже об оркестре Верди — одного из величайших оперных композиторов в истории мировой музыки — немецкие музыканты пренебрежительно отзывались как о «большой гитаре».) И все же роль оркестра в «Севильском цирюльнике» оригинальна и значительна и свидетельствует о свободном владении композитором приемами гайдно-моцартовского симфонизма.

Наряду с аккомпанирующей оркестровой партией, характерной для старой *buffa*, Россини создает оркестровые эпизоды, в которых показывает себя мастером сценических характеристик. Достаточно вспомнить «арию клеветы» с ее знаменитым нарастанием в оркестре, чтобы убедиться в выразительной силе россиниевской инструментальной партии. Излюбленные композитором оркестровые *stretto* даже послужили поводом для шутливой клички «господина *crescendo*». Его оркестру свойственны и изобразительные эффекты (например, в сцене грозы).

Местами ошутими психологические штрихи (в частности, в том эпизоде финала первого акта, где Розина притворно жалуется на судьбу). Подчас необычайные модуляции, сопутствующие неожиданным поворотам в развитии действия, обладают исключительной остротой воздействия. «Вместо того чтобы пройти в дверь, он прыгает в окно», — говорили по этому поводу современники. Наконец, оркестр Россини отличается тембровым блеском и воздушной прозрачностью, которых не знал даже Моцарт.

Эти отличительные черты инструментального письма Россини сосредоточены в увертюре к «Севильскому цирюльнику»¹⁰. Композитор утвердил характерный тип увертюры в форме сонатного *allegro* без разработки (по образцу моцартовской к «Свадьбе Фигаро»). В стремительной легкости и простоте этой музыки чувствуется итальянский характер, а динамические волны и оркестровые *stretto* придают ей яркую театральность.

¹⁰ Увертюра была предварительно использована дважды: в операх «Аврелиано в Пальмире» (1813) и «Елизавета, королева Английская» (1815).

С одной стороны, музыкальный язык оперы, господствующие в нем мелодические обороты, форма изложения родственны старой *buffa*. Интонационный строй чрезвычайно близок творчеству Чимарозы, Паизиелло, Галуппи и других композиторов комической оперы XVIII века. В этом проявляется преемственность и с характерными чертами итальянской народно-бытовой музыки, например с периодичностью структуры и «терцово-секстовой гармонической полифонией»:

171a
[Allegro vivace]

1716
Allegro vivace

Эти же приемы еще с XVII столетия использовались в итальянских операх для характеристики комических и жанровых сцен. Таковы, например, песенка пажей из оперы Ланди «Святой Алексей» (середина XVII века), тема из увертюры к первой итальянской комической опере (середина XVIII века), комический дуэт из оперы Перголези «Ливьетта и Траколло» и многие другие:

172a Ланди

1726 Перголези
Allegro assai

172в Перголези

О национальном характере полифонии оперы можно судить по тому, что и Чайковский (в «Итальянском каприччио»), и Берлиоз (в «Ромео и Джульетте»), и Мендельсон (в «Итальянской симфонии»), стремясь воспроизвести итальянский колорит, использовали тот же вид гармонических подголосков.

И опять, при столь ясных связях с формой выражения предшественников, музыкальный язык Россини ярко самобытен. Отчасти это связано с тем, что «Севильский цирюльник» наполнен ритмами и интонациями современной народной музыки. Так, например, головокружительная динамика знаменитой арии Фигаро обусловлена ее близостью к темпу и ритму тарантеллы или сальтарелло с их буйным движением и огненным темпераментом. Для многих сцен характерны вальсовые ритмы (см., например, дуэт Фигаро и графа в первом акте, сцену бритья во втором). Танцевальное начало пронизывает почти всю музыкальную ткань оперы, придавая ей стремительность, оживленность, «комедийность» темпов.

Наконец, отталкиваясь от типичной композиции *opera buffa*, Россини достиг в «Севильском цирюльнике» и высокого совершенства драматургии.

В опере сохранена двухактная структура, с характерными финальными ансамблями. Она продолжает традиционное чередование речитативных сцен (*secco* на клавишине) и песенных завершенных номеров: в первых передано стремительное развитие интриги, последние служат преимущественно для выражения чувств. Только ансамбли, в особенности финальные, соединяют в себе музыку и действие.

Но Россини обогатил и преобразил традиционные оперные формы. Стремление композитора к реалистическому воплощению жизненных контрастов и более тонких душевных движений придало его ариям и сценам большую свободу, широту, активное развитие. Это в особенности относится к огромным финалам, с их цепью последовательно нарастающих волн. Благодаря умелому чередованию разнообразных эпизодов (арпозных, речитативных, сольных, ансамблевых) Россини создает крупную театральную сцену. Сохраняя единство при введении нового материала, подчеркивая контрастные элементы, он достигает цельности в развитии действия. Непрерывное повышение драматизма в музыке сопутствует сложным сюжетным нагромождениям. Теснейшее слияние музыки и действия типично для финальных, остроумно построенных ансамблевых сцен оперы. И при этом стройность композиции «Севильского цирюльника», строгие пропорции всех его частей, завершенность отдельных номеров напоминают «идеальные» формы опер Моцарта.

Вскоре после «Севильского цирюльника» Россини утратил прежний интерес к комедийному театру. Из шестнадцати итальянских опер, сочиненных Россини в последующие годы, только три имели буффонный характер. Последняя комическая опера, создан-

ная Россини на итальянской почве, «Сорока-воровка» (1817), выходит за пределы жанра *buffa*. Французская мелодрама Добиньи и Кенье привлекла внимание композитора своими реалистическими чертами. Ее сюжет послужил основой для оперы *semiseria*¹¹, характерной необычно широкой гаммой эмоциональных оттенков — от грустного и чувствительного до веселой шутки. Музыка оперы отличается особенной отточенностью стиля. Увертюра, тесно связанная с образами оперы, по своим художественным достоинствам не уступает увертюре к «Вильгельму Теллю».

Однако не только в творчестве самого Россини «Севильский цирюльник» ознаменовал собой высшую точку в развитии *opera buffa*. Комедийный театр в целом перестал играть роль одного из ведущих жанров музыкального искусства. В оперной культуре XIX столетия художественно значительные произведения комического плана почти уникальны. Да и эти оперы — «Проданная невеста» Сметаны, «Мейстерзингеры» Вагнера, «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза, «Фальстаф» Верди¹² — во многом расходятся с эстетикой, которую с таким блеском выразил и увековечил Россини.

«Севильский цирюльник» останется навсегда неподражаемым образцом своего рода... — писал Чайковский. — Твой непритворной, беззаботной, неудержимо захватывающей веселости, какую брызжет каждая страница «Цирюльника», того блеска и изящества мелодии и ритма, которыми полна эта опера, — нельзя найти ни у кого».

2

Работа Россини над произведениями «серьезного» плана проходила при значительно больших трудностях, чем в комедийном жанре. С первых творческих опытов в области серьезной оперы композитор стремился придать ей идущую актуальность. Но в полной мере ему удалось осуществить свои замыслы только через семнадцать лет после того, как он создал первое из своих сочинений в героическом жанре и когда он преодолел до конца косные традиции старинной оперы.

Россини начинал с историко-легендарной оперы, сложившейся в Италии еще в XVII столетии под определенным воздействием современного драматического театра, в частности классицистской трагедии. В годы поднимающегося народно-освободительного движения традиционная героическая направленность ее сюжетов находила прямой отклик у итальянского народа. Первая значительная *opera seria* Россини — «Танкред» (1813) — близка тому направлению революционного классицизма, которое сформировалось в итальянском драматическом театре на рубеже XVIII—XIX столетий.

¹¹ *Semiseria* (ит.) — полусерьезная.

¹² По существу, этими четырьмя произведениями исчерпывается перечень значительных опер в комическом жанре после «Севильского цирюльника».

Трагедии В. Альфьери, молодого У. Фосколо, И. Пиндемонте были полны гражданского пафоса, проникнуты тираноборческими мотивами. Герои далекой древности выражали злободневные политические идеи. Именно эти черты и передал Россини в «Танкред» (рыцарь Танкред ведет войска против сарацинов, угрожающих мирной Италии). «До «Танкреда» итальянская опера изображала только любовь, с «Танкреда» она стала воинственной», — писал Стендаль.

При этом в музыке «Танкреда» отчетливо проявились новые черты, отличающие эту оперу *seria* от ее прототипов. Она пронизана музыкально-выразительными элементами комического жанра. Россини привнес в большую оперу блеск, живость, огонь, свойственные его буффонным произведениям. Стремление приблизить героический жанр к стилю комического музыкального театра становится впоследствии одной из характерных особенностей в художественных исканиях Россини.

Начиная с 1815 года Россини все более настойчиво влекло к «серьезной» опере. Именно в этой сфере наиболее последовательно развернулось творческое экспериментирование композитора. Через все его многообразные опыты постепенно пробивается путь к новой оперной эстетике, которая получила завершающее выражение в «Вильгельме Телле».

В многочисленных и разнообразных произведениях Россини, предшествующих его последней опере, намечаются две ведущие тенденции. Это, во-первых, последовательное тяготение к героике, отразившее подъем национально-освободительного движения в Италии на рубеже 20-х годов. Так, в 1818 году он создал оперу «Моисей в Египте» на тему об освобождении евреев от египетского ига. Идея произведения была злободневной, перекликаясь с борьбой итальянского народа за свою независимость. Опера «Магомет II» (1820) также проникнута патриотическими мотивами. «Эрмиона» (1819) написана в героическом стиле гражданских трагедий Глюка.

Одновременно композитор преследовал и другую цель. Она заключалась в том, чтобы увести большую оперу от ложно-героического пафоса старой школы. Освободиться от традиций было нелегко. Вплоть до парижского периода Россини продолжал отдавать предпочтение легендарно-историческим темам («Армида», «Эрмиона», «Семирамида»), а это неизбежно влекло за собой и близость к музыкально-драматургической манере прошлого. Традиционные условные сюжеты, однообразная композиция, основывающаяся на механическом чередовании аккомпанированных сцен и «сухих» речитативов, отсутствие хоров, преобладание вокально-виртуозного начала — все эти устаревшие особенности оперы *seria* сохранялись в музыкальном театре начала XIX века. Борьба против укоренившихся штампов, за усиление жизненно правдивого и драматического начала пронизывает деятельность Россини. Важной вехой на этом пути была опера «Елизавета, королева Анг-

лийская» (1815). Впервые в истории жанра композитор упразднил сухие речитативы, заменив клавесин оркестровым сопровождением; этим была достигнута небывалая в *opera seria* цельность музыкального развития. Вопреки традиции, он также полностью выписал в партитуре всю вокальную орнаментку. Благодаря этому исчез произвол певца и установилось художественное единство между музыкой арии и каденцией.

Но проблема музыкально-драматургического обогащения оперы могла быть решена только в совокупности с ее идейным обновлением. В эти годы итальянские писатели в борьбе за современное, идейно-актуальное искусство преодолевали традиции классицизма XVII—XVIII веков и создавали новую литературу — романтическую. Подобно им и не без их влияния, Россини устремился к поискам современного в оперном искусстве.

В этих усилиях композитора известную роль сыграл жанр *semi-seria*, связанный с эстетикой нового театрального жанра — мелодрамы. В творчестве Россини *semiseria* как бы перебросила мост от отвлеченной легендарной оперы к бытовому реалистическому искусству. На этом пути большая опера теряла свой отвлеченный характер и высокопарность. Черты *semiseria* присущи ряду произведений Россини, созданных между «Севильским цирюльником» и «Вильгельмом Теллем». В их числе опера «Отелло» (1816) — одно из наиболее крупных достижений Россини раннего итальянского периода.

Преодоление в «Отелло» некоторых черт *opera seria*, ряд смелых новаторских приемов были обусловлены не только влиянием Шекспира, но и близостью к эмоциональному стилю *semiseria*. По сравнению с трагедией, сюжет оперы сильно упрощен. Но в третьем действии, наиболее близком к оригиналу, композитору удалось создать напряженное настроение, присущее литературному прототипу. Здесь он нашел ряд новых выразительных приемов. Так, например, романтически песня гондольера, звучащая как бы издалека. «Песнь об ивушке» Дездемоны, проникнутая интимным лирическим настроением, напоминает романс. Пластичные выразительные речитативы в сопровождении полного оркестра, декламационные элементы в арии Дездемоны придают музыке драматизм. Однако опера в целом оставляет двойственное впечатление как из-за условного и противоречивого характера либретто, так и из-за недостаточной последовательности композитора в его стремлении освободиться от штампов.

Воздействие *semiseria* на Россини было плодотворным только до поры до времени. Мелодраматизм противоречил героике, к которой все более настойчиво влекло композитора. Даже в оперу «Моисей в Египте», написанную в ораториальном стиле, проникла любовно-сентиментальная линия. Несколько заслонив собой патристическую идею, она снижала героический пафос оперы.

И только в «Вильгельме Телле» Россини удалось достигнуть той высокой степени художественного совершенства, последова-

тельного новаторства и современности звучания, которая ознаменовала собой рождение нового типа музыкальной драматургии.

Как бы ни были ощутимы стремления Россини к героике в его предшествующих операх, но даже между «Моисеем» и «Вильгельмом Теллем» нет простой преемственности. Незамаскированное выражение революционно-патриотической идеи, разнообразие и современность образов, яркую оригинальность музыкального языка «Телля» не с чем сравнить в творчестве самого композитора.

И тем не менее истоки «Вильгельма Телля» очевидны.

Характерен прежде всего его сюжет. Последняя опера Россини была написана для Парижа, и несомненное влияние на выбор либретто оказала прогрессивная театральная культура Франции. Накануне Июльской революции сюжет «Вильгельма Телля» был высокоактуален. В конце 20-х годов на парижской сцене был поставлен ряд произведений, посвященных этой теме (или близких ей). Среди них — пьеса «Вильгельм Телль» французского драматурга Пиксерекура и опера Гретри того же названия по трагедии Лемьера, возобновленная после многолетнего перерыва. В эти же годы во Франции был издан новый перевод произведений Шиллера. Его народная драма на сюжет швейцарской легенды послужила основным источником для либретто Россини¹³. Наконец, сильное впечатление на итальянского композитора произвела поставленная в 1828 году в Париже опера Обера «Фенелла», изображавшая восстание неаполитанских рыбаков против иноземных угнетателей¹⁴. Свойственное ей преломление революционной героики в бытовых образах натолкнуло Россини на создание нового типа драматического спектакля, полностью свободного от ложногероического пафоса театра классицизма.

Наконец, нельзя недооценивать связи новой оперы Россини и с музыкой ряда новейших оперных постановок Парижа, прежде всего с массовыми народными сценами «Фенеллы» и с высокодраматическим финальным хором «Осада Коринфа» самого Россини, где героические патриоты принимают клятву умереть на поле боя.

«Вильгельму Теллю» не свойственны покоряющее мелодическое обаяние и великолепное театральное мастерство «Севильского цирюльника». В нем нет и чудесной музыкальной непосредственности итальянского произведения. Однако для мирового искусства «Вильгельм Телль» имеет не меньшее значение, чем шедевр Россини в области buffa. Именно здесь композитор нашел те художественные приемы, которые открывали пути для героической оперы XIX века.

Новизна драматургии «Вильгельма Телля» (по сравнению с итальянскими операми Россини) обусловлена воплощением народ-

¹³ В составлении либретто принимал участие ряд лиц, в их числе, и преимущественно, Жуи и Би. Поэтому в целом оно оказалось довольно далеким от оригинала.

¹⁴ Подробнее о «Фенелле» см. главу о музыкальной культуре Франции, с. 386.

ного восстания. В опере переплетаются различные средства музыкального раскрытия сюжета. Тут и пасторальная идиллия, и картины бурной природы, и зловеще-прямолинейные зарисовки австрийского наместника Гесслера и его солдат, и любовные эпизоды, и остродраматические столкновения между мирными поселянами и угнетающими их властями. Но над всем царит и все объединяет идея национально-освободительной борьбы. Главным действующим лицом оперы является народ, который борется за свою свободу. Отдельные герои показаны в основном как его представители, а любовно-лирическая линия, выраженная в образах Матильды и Арнольда, подчинена теме борьбы и переплетается с ней.

Это непосредственно отразилось на особенностях музыкальной композиции оперы. В «Вильгельме Телле» господствуют массовые сцены, в которых главную роль играют хоры¹⁵. В опере почти нет замкнутых сольных эпизодов — явление необычное для композитора, который формировался в традициях итальянской школы. Герой оперы Вильгельм Телль не имеет ни одной арии. Его единственное сольное выступление (благословение сыну перед роковым выстрелом) — это небольшое ариозо, образующее один из элементов общей сцены. И тем не менее, несмотря на хоровую структуру, опера Россини очень далека от ораториальности XVIII века. Здесь мало сходства со статичностью оратории, с ее обобщенными образами, с хоровой полифонией. Драматургия «Вильгельма Телля» театральна, она обогащена разнообразием музыкально-сценических приемов французского оперного спектакля. В нем много блестящих балетных эпизодов, массовых шествий, эффектных пасторальных картин. Основой музыкальной драматургии служат большие сцены, объединяющие многообразные элементы музыкального театра (ансамбли, хоры, сольное пение, речитативы, балеты, инструментальные картины). Россини достиг здесь высокого единства между действием и музыкой, пением и словом. Ни одной из предшествующих опер Россини не было свойственно подобное разнообразие композиции.

Однако самая значительная новаторская особенность последней оперы Россини — это своеобразная трактовка героики, резко отличная от понимания героического в искусстве классицизма — от *opera seria*, от ораторий Генделя или симфоний Бетховена. Герои Россини показаны не в отвлеченно-возвышенном плане. Наоборот, эти люди из народа отличаются удивительной простотой, лиричностью, «человечностью». В «Вильгельме Телле» героика переплетается с пасторально-бытовым началом. И опера, начавшаяся с пасторальной идиллии, естественно и органически развивается к торжественному апофеозу в финале.

¹⁵ Опера состоит из двадцати одного номера; двенадцать из них — хоровые эпизоды.

Новое толкование героинки привело к интонационному обновлению традиционной «серьезной» оперы.

Музыкальная характеристика швейцарского народа в «Вильгельме Телле» неотделима от образов опозитизированного быта. Эти образы выражены особой интонационной сферой, новой в творчестве Россини. Здесь привлекает внимание широкое использование национального фольклора в духе веберовского «Волшебного стрелка». Симптоматично, что не элемент фантастики романтической оперы Вебера оказал влияние на Россини (как это было с Берлиозом или Мейербером). Итальянский композитор воспринял от Вебера преломление в оперном искусстве народно-бытовых жанров, с их характерным национальным колоритом. В музыкальных эпизодах, характеризующих народ, встречаются пасторальные звучания, интонация бытового романса, вальса, разнообразных видов фольклора, преимущественно швейцарского и тирольского. Таковы, например, свадебный хор или балетная сцена в «народно-швейцарском» первом акте или хор тирольцев, противопоставляемый «австрийско-солдатской» музыке третьего акта и построенный на вальсовости, близкой музыке крестьянского танца из «Волшебного стрелка»:

173a *Allegretto* Свадебный хор

sotto voce

1736 *Allegretto* Хор тирольцев

Toi que l'oi seau ne suiv . rait
 ler tes pas ét ran . ge re
 ler tes pas ét ran . ge . re

pas sur
si le-ge re veux tu plai re ah ne fais
si le-ge re veux tu plai re ah ne fais

173a Балетная сцена

Allegro

p

«Роговые», «охотничьи» интонации пронизывают ряд сцен, создавая характерно романтическую «лесную» атмосферу:

174a *Allegro vivace* $\text{♩} = 120$

1746 *Allegro vivace* $\text{♩} = 66$

Балетные сцены полны ритмами вальса и других бытовых танцев:

175a *(Allegretto)*

1756

Allegretto



Даже в наиболее драматический момент оперы, когда народ дает клятву бороться с чужеземными угнетателями, музыка пронизана ритмом мазурки:

178

Moderato



Преломление народно-национальных интонаций придало музыкальному языку России романтические черты, сближающие его с искусством не только Вебера, но Шуберта и Мендельсона. Так, например, в опере нередко встречается характерное для романтиков сочетание народно-песенной мелодичности и простейших бытовых музыкальных форм с развитым и красочным гармоническим стилем, в частности с модуляционной свободой. Таковы, например, хроматические параллельные аккорды в инструментальном вступлении к первому хору.

В песенке рыбака баркарольного склада (в первом акте) тонкий эффект создает колебание мажоро-минора и альтерированные звуки в мелодии:

177a

[Andantino grazioso]



1776

Andantino

Ac - cours dans ma na cel le ti

mi de jou ven cel le du plai

sir quit'ap pel le c'est i ci le se jour

Хор охотников (начало второго акта) гармоническим варьированием разных куплетов (в том числе и посредством неожиданных модуляций) напоминает приемы шубертовских романсов.

И в лирических образах встречаются сходные приемы, связанные с языком новейшей национальной романтической школы. Так, например, в музыке романса Матильды обращает на себя внимание использование альтерированных звуков мелодии:

178

Andantino

som bre fo ret do sert

triste et san va ge je vous prè

fere aux sple deurs des pa lais

Лирические образы в целом образуют подчиненный элемент в драматургии оперы. Матильда и Арнольд показаны как типичные оперные любовники. Характерно, что именно в их сценах Россини прибегает к традиционным оперным номерам. Лирическая линия в «Телле» отличается скорее изяществом, чем психологичностью и глубиной.

Новой сферой интонаций характеризуются моменты высокого драматического пафоса, как, например, трагический монолог Телля перед выстрелом (ариозо третьего акта). Декламационный склад мелодики, развитое выразительное инструментальное сопровождение, даже патетическая тональность *f-moll* — все напоминает взволнованные темы Бетховена:

179 *Andante* $\text{♩} = 60$

f V. celli

Sois im mo
Будь ве год

bi le et vers la ter re
 . ви - жен, сло - ви ко ле на

Воинственные интонации итальянских освободительных песен звучат в кабалетте с хором Арнольда (последний акт), где юноша, ставший во главе вооруженных повстанцев, призывает их к действию:

180 *Allegro*

Ско - рей, дру -
 - зья, на сту па ет час

Постепенное проникновение героических интонаций в лирико-пасторальную сферу характерно для ряда эпизодов оперы, в том числе и для знаменитой сцены в Рютли.

Героические кульминации приходятся на финалы второго и четвертого действий. Но драматической вершиной оперы является не последний акт, а сцена в Рютли. Второе действие, наиболее близкое Шиллеру, в целом чрезвычайно сильно в драматургическом отношении. Разнообразие сценических образов (картина охоты в австрийском лагере, любовный эпизод, встреча Телля с Арнольдом, призыв к мщению за смерть отца и, наконец, сбор швейцарских патриотов) пронизано целеустремленным движением к громадной массовой сцене, где представители угнетенного народа дают клятву бороться за свое освобождение.

Объединяя многообразные музыкально-сценические элементы (три хора, ансамбль, сольное пение, инструментальное сопровождение), Россини создает театральную форму крупного плана. Динамические контрасты, оркестровые *stretto*, разнообразный принцип обрамления служат для достижения музыкального единства развернутых, драматических финалов оперы.

Увертюра к «Вильгельму Теллю» — оригинальное программно-симфоническое произведение. Тематическое не связанная с оперой (за исключением музыки из сцены грозы), она, однако, отражает главенствующие образы всего произведения. Трактовка увертюры как своеобразного «обзора содержания» (Глюк) издавна была принята во французской опере. В данном случае ощутимы связи не только со свободной, программной французской увертюрой, но в известной мере и с «Пасторальной симфонией» Бетховена¹⁶.

Увертюра состоит из четырех эпизодов. Их последовательность напоминает драматургическое построение самой оперы, развивающейся от пасторали к геронке. Первый эпизод — *e-moll'*ное *Andante* — начинается с оригинального звучания четырех солирующих виолончелей. Второй перекликается с симфонической картиной бури в четвертом акте. В третьем эпизоде мелодия солирующего английского рожка рисует поэтичную картину альпийской природы (на фоне которой разворачивается действие оперы). И, наконец, четвертый эпизод — блестящий бытовой марш, полный чисто россиниевского мелодического вдохновения, итальянской живости и темперамента.

«Вильгельм Телль» положил начало новой оперной школе Италии. С этой первой народно-патриотической оперой в Европе преимущественно связаны многие произведения музыкального театра различных стран. Характерные особенности ее драматургии (композиция крупных сцен, использование хоров, роль оркестра) нашли развитие в творчестве ряда выдающихся оперных композиторов XIX века (Мейербера, Беллини, Верди).

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ РОССИНИ

О п е р ы (всего 38)

- «Вексель на женитьбу» (1810)
- «Шелковая лестница» (1812)
- «Пробный камень» (1812)
- «Странный случай» (1812)
- «Синьор Брускино» (1813)
- «Танкред» (1813)
- «Итальянка в Алжире» (1813)
- «Турок в Италии» (1814)
- «Елизавета, королева Английская» (1815)
- «Торвальдо и Дорлиска» (1815)

¹⁶ Сходство с «Пасторальной симфонией» ощутимо в последовательности образов второго и третьего эпизодов и отчасти в их интонационном строе.

«Севильский цирюльник» (1816)
«Отелло» (1816)
«Золушка» (1817)
«Сорока-воровка» (1817)
«Армида» (1817)
«Моисей в Египте» (1818)
«Эрмиона» (1819)
«Дева озера» (1819)
«Магомет II» (1820)
«Зельмира» (1822)
«Семирамида» (1823)
«Осада Коринфа» (1826)
«Моисей» (1827)
«Граф Орли» (1828)
«Вильгельм Телль» (1829)

Хоровые произведения

«Торжественная месса» (1820)
«Stabat Mater» (1832—1841)
«Маленькая торжественная месса» (1863)
«Смерть Дидоны» (1811)
Каптата «Аврора», посвященная Е. М. Кутузовой (1815, опубл. 1955)
«Жалоба Музы на смерть Байрона» (1824)

Инструментальная музыка

Квартет для духовых инструментов (опуб. 1929)
Сборник «Грехи моей старости» — 186 фортепианных пьес и романсов (1857—1868)

БЕЛЛИНИ, ДОНИЦЕТТИ, ПАГАНИНИ

*Итальянская опера после Россини: творчество Беллини и Доницетти.
Паганини; итальянские истоки его искусства;
новый стиль романтической виртуозности; творческий путь*

В период между последними операми Россини и первыми значительными произведениями Верди Италия выдвинула двух оперных композиторов, завоевавших мировую известность: Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. В исторической перспективе их произведения не выдерживают сравнения ни с музыкой их великого предшественника, ни с творчеством гениального потомка. В операх Беллини и Доницетти не было блеска, искрящейся жизнерадостности и простоты Россини. Эти композиторы не обладали и его исключительным мелодическим даром. Искусство ряда гениальных музыкантов второй половины века (Вагнера, Верди, Чайковского, Мусоргского) полностью затмило достижения Беллини и Доницетти в оперном театре. Но в свое время эти композиторы были очень известны. С ними связан и тот замечательный расцвет вокального исполнительства (представленный именами Малибран, Паста, Патти, Гризи, Рубини, Лаблаш, Тамбурини), который так характерен для европейской культуры середины прошлого столетия.

В то же время эти два современника резко отличаются друг от друга художественной направленностью творчества.

Более оригинален и последователен Беллини. Его лучшие произведения отразили, подобно операм Россини, патриотический подъем национально-освободительного движения в Италии. Следуя за парижской оперой Россини — «Вильгельмом Теллем», Беллини развил романтические элементы в итальянской музыке.

Винченцо Беллини родился в Сицилии 1 ноября 1801 года в семье потомственных музыкантов. Образование он получил в Неаполитанской консерватории. Начало его композиторской деятельности совпало с кульминацией успеха Россини. Из одиннадцати опер, сочиненных Беллини, наиболее значительные («Капулетти и Монтекки», 1830, «Сомнамбула» и «Норма» — обе 1831 года — и «Пуритане», 1835) были созданы после россиниевского «Вильгельма Телля» и под его явным воздействием. Плодотворное влияние этой народно-поэтической оперы особенно ощутимо в последних произведениях Беллини — «Норме» и «Пуританах».

В драматургии Беллини ясно вырисовываются две тесно переплетающиеся линии.

Одна из них продолжает героику «Вильгельма Телля».

Постановки опер Беллини в Италии часто сопровождалась бурными патриотическими демонстрациями. Зрители усматривали в них актуальный политический смысл, и это немало способствовало их успеху. Так, в «Норме» сквозь мелодраму отчетливо вырисовывается тема восстания угнетенного галльского племени друидов. В «Пуританах» действие разворачивается на фоне гражданской борьбы между демократически настроенными пуританами и приверженцами монархии. Подобных патриотических сюжетов было бы достаточно, чтобы воспламенить революционно настроенную итальянскую публику. Однако и музыка опер Беллини отличалась романтической приподнятостью, пафосом. Композитор нашел свои самобытные интонации, соответствующие эмоциональному содержанию героических сцен. Массовые хоровые сцены воинственного характера поданы в его операх в декламационной манере, свойственной итальянским освободительным песням. Маршевые ритмы, острые пунктирные обороты часто придают его музыке суровый, волевой характер. Таковы, например, воинственный хор из третьего действия оперы «Норма», сцена призыва к восстанию и другие:

181a Allegro maestoso e deciso



1816

Allégre feroce

Но в творчестве Беллини есть и другая сторона, которая особенно пленяла современников. Это изящный лиризм, романтическая мечтательность.

Лиризм Беллини выражается преимущественно в мелодическом своеобразии его музыки. Несомненно, истоки его лежат в народных итальянских песнях. И все же в нежности, меланхоличности, элегичности беллиниевских мелодий есть нечто новое. На близость интонационного склада оперных арий Беллини и многих фортепианных тем Шопена неоднократно обращалось внимание. В самом деле, их роднит не только характер лирической грусти, но и многие общие выразительные приемы. Характерна здесь широкая кантилена, противопоставляемая отдаленному гармоническому фону. Таковы, например, романс Джульетты из оперы «Капулетти и Монтекки»; знаменитая молитва «Casta diva» из «Нормы»:

182a

Andante sostenuto

Романс Джульетты

Andante sostenuto assai

molto espressivo
legato

Вокальный стиль Беллини отличается исключительной плавностью, гибкостью; фиоритуры органически включены в мелодическую ткань.

В последнем произведении Беллини, написанном для Театра итальянской оперы в Париже («Пуритане»), заметно разнообразие музыкально-драматургических приемов. Здесь встречаются развитые оркестровые эпизоды, овеянные романтическим колоритом, большие хоровые сцены, подвижные и драматичные речитативы. Беллини стремился насытить итальянскую оперу большим драматизмом. Однако творческое развитие композитора было неожиданно прервано его ранней кончиной. Он умер в расцвете своего таланта 23 сентября 1835 года в Париже.

После смерти Беллини, совпавшей с полным отходом Россини от оперной деятельности, на итальянской сцене в продолжение почти двух десятилетий царствовал Гаэтано Доницетти (1797—1848). Это был весьма плодовитый композитор, автор шестидесяти пяти опер различных жанров.

Творчество Доницетти пользовалось широкой популярностью. Его оперы отличались острой занимательностью, исключительной легкостью мелодики, доступностью и изяществом. Многообразие и эффективность театральных приемов, блестящая вокальная виртуозность привлекали к ним публику из многих стран Европы.

К наиболее популярным произведениям Доницетти относятся: «Лючия ди Ламмермур» (1835) — лирико-романтическая, а по существу мелодраматическая опера; «Фаворитка» (1840) — драматическое произведение в жанре большой французской оперы; «Дон Паскуале» (1843) — блестящая итальянская опера buffa; «Дочь полка» (1840) — французская комическая опера; «Линда ди Шамуни» (1842), написанная для Вены. Доницетти с одинако-

вой свободой овладевал различными национальными стилями, разными жанрами.

Вместе с тем его творчество отличалось не только разнообразием, но и стилистической пестротой. Находясь под сильным влиянием России и Беллини, Доницетти преувеличивал развлекательные черты музыки одного и мелодраматический характер опер другого. Вокальная фиоритура, использованная обоими его предшественниками с большим чувством меры, переходила у Доницетти в виртуозные излишества. Изящная мелодика его опер не имеет россиневского блеска и силы, лирического обаяния Беллини. Многие образы трафаретны. Против идейной «легковесности» произведений Доницетти, присущего им характера бездумного наслаждения боролись передовые художники Европы, стремившиеся к созданию национальных оперных школ.

2

В те годы, когда Россини и Беллини приковывали к себе внимание музыкальной общественности, Италия выдвинула гениального скрипача-виртуоза и композитора Никколо Паганини. Его искусство оказало заметное влияние на музыкальную культуру XIX века.

В такой же мере, как и оперные композиторы, Паганини вырос на национальной почве. Италия — родина оперы — была одновременно и центром старинной смычковой инструментальной культуры. Еще в XVII столетии там возникла блестящая скрипичная школа, представленная именами Легренци, Марини, Верачини, Вивальди, Корелли, Тартини. Развиваясь в тесной близости к оперному искусству, итальянская скрипичная музыка восприняла его демократическую направленность.

Песенная мелодичность, характерный круг лирических интонаций, блестящая «концертность», пластичная симметрия формы — все это складывалось под несомненным воздействием оперы.

Эти инструментальные традиции были живы в конце XVIII столетия. Паганини, затмивший своих предшественников и современников, блистал в великолепном созвездии таких выдающихся скрипачей-виртуозов, как Виотти, Роде и другие.

Исключительное значение Паганини связано не только с тем, что это был, очевидно, самый великий виртуоз-скрипач в истории музыки. Паганини велик прежде всего как создатель нового, романтического исполнительского стиля. Подобно Россини и Беллини, его искусство служило выражением действенного романтизма, возникшего в Италии под влиянием народно-освободительных идей. Феноменальная техника Паганини, перешагнувшая через все нормы скрипичного исполнительства, отвечала новым художественным требованиям. Его огромный темперамент, подчеркнутая экспрессия, поражающее богатство эмоциональных оттенков породили новые технические приемы, небывалые темброво-красочные эффекты.

Романтический характер многочисленных произведений Паганини для скрипки (всего их 80, из которых 20 не опубликовано) обусловлен прежде всего особым складом виртуозного исполнительства. В творческом наследии Паганини встречаются произведения, привлекающие внимание смелыми модуляциями и оригинальностью мелодического развития, напоминающими музыку Листа и Вагнера (например, Двадцать первое каприччио). Но все же главное в скрипичных произведениях Паганини — виртуозность, беспредельно раздвинувшая границы выразительности инструментального искусства его времени. Опубликованные произведения Паганини не дают полного представления об их реальном звучании, так как важнейшим элементом исполнительского стиля их автора было свободное фантазирование в манере итальянских народных импровизаций. Большую часть своих эффектов Паганини заимствовал у народных исполнителей. Характерно, что представители строго академической школы (например, Шпор) усматривали в его игре черты «балаганности». Столь же показательно, что как виртуоз Паганини проявлял гениальность только при исполнении собственных произведений.

Необычная личность Паганини, весь его облик «свободного художника» идеально соответствовали представлениям эпохи об артисте-романтике. Его откровенное пренебрежение условностями света и симпатии к социальным низам, скитания в юности и дальние странствия в зрелые годы, необычная, «демоническая» внешность и, наконец, непостижимый исполнительский гений породили о нем легенды. Католическое духовенство преследовало Паганини за антиклерикальные высказывания и за сочувствие карбонариям. Дело дошло до анекдотических обвинений его в «приверженности дьяволу».

Поэтическое воображение Гейне при описании волшебного впечатления от игры Паганини рисует картину сверхъестественного происхождения его таланта.

Паганини родился в Генуе 27 октября 1782 года. Игре на скрипке его начал обучать отец. Девяти лет Паганини впервые выступил публично, исполняя собственные вариации на тему французской революционной песни «Карманьола». В тринадцатилетнем возрасте состоялось его первое концертное путешествие по Ломбардии. После этого Паганини сосредоточил свое внимание на сочинении скрипичных произведений в новом стиле. До этого он занимался по композиции всего лишь полгода, сочинив за это время двадцать четыре фуги. Между 1801 и 1804 годами Паганини увлекся сочинением для гитары (он создал около 200 произведений для этого инструмента). За исключением этого трехлетнего периода, когда он совсем не появлялся на эстраде, Паганини вплоть до сорокапятилетнего возраста широко и с огромным успехом концертировал в Италии. О масштабах его выступлений можно судить по тому, что за один сезон 1813 года он дал в Милане около сорока концертов.

Первая его гастрольная поездка за пределы родины состоялась лишь в 1828 году (Вена, Варшава, Дрезден, Лейпциг, Берлин, Париж, Лондон и другие города). Это турне принесло ему мировую славу. И на публику, и на передовых художников Паганини производил потрясающее впечатление. В Вене — Шуберт, в Варшаве — Шопен, в Лейпциге — Шуман, в Париже — Лист и Берлиоз были покорены его талантом. В 1831 году, подобно многим деятелям искусства, Паганини поселился в Париже, привлеченный бурной общественной и художественной жизнью этой интернациональной столицы. Он прожил там три года и вернулся в Италию. Болезнь заставила Паганини значительно сократить количество выступлений. Он умер 27 мая 1840 года.

Влияние Паганини наиболее ощутимо в области скрипичной музыки, в которой он произвел подлинный переворот. Особенно значительным было его воздействие на бельгийскую и французскую школу скрипачей.

Однако и за пределами этой области искусство Паганини оставило устойчивый след. Шуман, Лист, Брамс обработали для фортепиано этюды Паганини из его самого значительного произведения — «24 каприччио для скрипки соло» ор. 1, которое является как бы энциклопедией его новых исполнительских приемов¹⁷. Под влиянием Паганини были созданы и фортепианные этюды Шопена. И хотя в шопеновском пианистическом стиле трудно усмотреть непосредственную связь с техническими приемами Паганини, тем не менее именно ему обязан Шопен своей новой трактовкой этюдного жанра. Таким образом, романтический пианизм, открывший новую эпоху в истории фортепианного исполнительства, бесспорно сложился под воздействием нового виртуозного стиля Паганини.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕЛЛИНИ, ДОНИЦЕТТИ, ПАГАНИНИ

Оперы Беллини (всего 11)

- «Адельсон и Сальвини» (1825)
- «Бланка и Фернандо» (1825)
- «Пират» (1827)
- «Чужестранка» (1829)
- «Заира» (1829)

¹⁷ Многие приемы, разработанные Паганини, представляют собой смелое развитие технических принципов, встречающихся у предшественников Паганини и в народной практике. К ним относятся следующие: небывалая степень использования флажолетных звучаний, что привело и к огромному расширению диапазона скрипки, и к значительному обогащению ее тембра; заимствованные у скрипача XVIII века Бибера разные системы настройки скрипки для достижения особо тонких красочных эффектов; использование одновременно звучания *pizzicato* и смычковой игры: игра не только двойными, но и тройными нотами; хроматические глissандо одним пальцем, множество разнообразных приемов смычковой техники, в том числе стаккатной; исполнение на одной струне; увеличение диапазона четвертой струны до трех октав и другие.

- «Капулетти и Монтекки» (1830)
- «Сомнамбула» (1831)
- «Норма» (1831)
- «Что было и что будет» (1833)
- «Беатриче ди Тенда» (1833)
- «Пуритане» (1835)

Оперы Доницетти (всего 70)

- «Энрико ди Боргонья» (1818)
- «Анна Болена» (1830)
- «Любовный напиток» (1832)
- «Лукреция Борджиа» (1833)
- «Лючия ди Ламмермур» (1835)
- «Дочь полка» (1840)
- «Фаворитка» (1840)
- «Линда ди Шамуни» (1842)
- «Дон Паскуале» (1843)

Произведения Паганини

- «24 капрично для скрипки соло» оп. 1
- Концерт для скрипки с оркестром D-dur оп. 6
- Концерт для скрипки с оркестром h-moll оп. 7 («Кампанелла» в качестве финального рондо)
- Moto perpetuo оп. 11
- Вариации на темы из опер «Золушка», «Танкред», «Моисей в Египте» Россини
- Ряд концертов, сонат и квартетов (в том числе с участием гитары)
- Драматическая сцена «Буря» для скрипки с оркестром

Музыкальная культура Франции

ВВЕДЕНИЕ

*Общественно-политическая обстановка во Франции
в период Империи, Реставрации и Июльской монархии.
Интернациональный характер художественной культуры Парижа.
Передовые направления в литературе и драме.
Общий обзор музыкального искусства первой половины XIX века*

1

Художественная культура Франции первой половины XIX века формировалась в условиях острой классовой борьбы. Ни наполеоновская диктатура, ни Реставрация, возвратившая к власти дворянство, ни период царствования «короля банкиров» Луи-Филиппа не смогли подавить политическую активность народных масс, пробужденных Французской революцией. Почти столетие общественная жизнь страны продолжала находиться в непрерывном напряжении. В. И. Ленин писал, что «...во Франции буржуазно-демократическая революция завершена была лишь 1871 годом (а начала в 1789 году)»¹.

Сопrotивление народа в период Реставрации вылилось в революционное восстание 1830 года. Историческое значение июльских дней заключалось в том, что буржуазия закрепила свою победу над дворянством и духовенством. Но усилились и углубились социальные противоречия, вызванные ростом капитализма, что привело в движение французский пролетариат.

¹ Ленин В. И. Сочинения, изд. 5-е, т. 19, с. 247.

Восстание лионских ткачей в 1831 году, парижских рабочих в 1832 году и ряд других последовавших за ними волнений показали, что революционный пыл народа направлен против нового господствующего класса эксплуататоров — против буржуазии. Эта вторая нарастающая волна народного гнева достигла своей вершины в революции 1848 года.

Под влиянием острых классовых боев во Франции революционные волны прокатились по всей Европе (в 1830 году — в Германии, Польше, в 1848 году — в Германии, Австрии, Венгрии, Италии).

Эта же напряженная атмосфера борьбы определила живое биение общественного пульса и во всех областях французской культуры начиная с конца 20-х годов: поразителен расцвет мысли, смелость и разнообразие творческих исканий. Париж стал городом, в котором «...европейская цивилизация достигла своего высшего расцвета, в котором сходятся нервные нити всей европейской истории и из которого через определенные промежутки времени исходят электрические разряды, потрясающие весь мир...»². Многие передовые деятели других стран устремлялись в столицу Франции, привлеченные ее бурной общественной и умственной жизнью. И Париж больше, чем любой другой европейский город, ассимилировал и реализовал художественные достижения различных национальных культур. Творчество Гёте и Шиллера, Гейне и Бёрне, Мура, Вальтера Скотта и многих других современных писателей находило здесь признание и свою широкую аудиторию. На драматической сцене исполнялся Шекспир, на оперной — Моцарт, Вебер, Россини. На концертной эстраде звучали бетховенские симфонии. Представители новейших национальных школ — Лист, Шопен, Глинка — знакомили парижан с искусством своих стран. Выдающиеся виртуозы-инструменталисты со всего мира стекались во французскую столицу, демонстрируя блестящее мастерство. Среди них были Паганини, Лист, Шопен, Тальберг. В парижских театрах сосредоточились лучшие силы в области вокального исполнительства (Рубини, Тамбурины, Лаблаш, Нурри, Малибран, Виардо, Зонтаг, Паста) и балетного искусства (Тальони, Эльслер, Гризи). Многообразие художественных явлений обогащало искусство Франции и привело к образованию в ее литературе, живописи и музыке блестящих национальных школ мирового значения.

Борьба идей, определившая различные течения внутри этих школ, особенно непосредственно проявилась в литературе и драме.

Здесь рано сформировалась влиятельная школа романтиков (Шатобриан, Ламартин), творчество которых объективно выражало обреченность феодальной аристократии. Для этой группы писателей и поэтов было типичным стремление уйти от реальной жизни, идеализация пошлого, мистические настроения.

В противовес этому направлению и в явном преобладании над ним, с конца 20—30-х годов выдвинулась плеяда высокоодаренных

² Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е, т. 5, с. 500.

писателей, романы, драмы, стихи которых были насыщены гражданским пафосом. Яркое различие художественных индивидуальностей и эстетических вкусов этих деятелей сказалось в огромном разнообразии литературных групп.

Поэт-песенник Беранже стал создателем острой социальной сатиры, возрождавшей народные традиции юмора Рабле и Лафонтена. Яркий романтик Гюго провозгласил в своем знаменитом предисловии к драме «Кромвель» (1827) идейную платформу романтизма в искусстве, понимая его как выражение современных социальных идей. Сходную точку зрения развивал Стендаль («Расин и Шекспир», 1823), считая главным в романтизме его современность, отказ от устарелых канонов классицизма. Но, в отличие от Гюго, в творчестве Стендаля отчетливо проявились черты критического реализма. Стремление к актуальным сюжетам общественно-политического звучания роднило его со многими другими передовыми писателями-романтиками — Мюссе, Мериме, Жорж Санд. Одновременно сложился критический реализм Бальзака, расцвела историческая драма. В мелодраматическом жанре усилились общественные темы, породившие так называемую социальную мелодраму.

Тесное переплетение романтических и реалистических тенденций является характерным признаком искусства Франции конца 20—40-х годов. Эта особенность была свойственна не только литературе и драме, но и живописи, где борьба с отжившими академическими традициями привела одновременно к яркому романтизму Делакруа и к реалистическим чертам в творчестве Жерико. В непосредственной связи со всем передовым искусством Парижа этого периода возникла в начале 30-х годов новая романтическая музыка.

2

Национально-романтическая школа в музыке Франции была подготовлена отдельными явлениями, развивающимися на протяжении четверти века, преимущественно в опере.

В годы наполеоновской диктатуры (Консульство и Империя — с 1799 по 1814-й) французская музыка в целом находилась в состоянии творческого застоя.

В музыкальном театре получил свое отражение тяжеловесный, «позолоченный» стиль ампир («Семирамида» Кателя, «Фернанд Кортец» Спонтини). Историко-героические сюжеты, трактованные с ходульным пафосом, утрированная декоративность, великолепные батальные сцены³ определяли внешнюю помпезность оперы периода Империи. Военно-маршевые мотивы придавали музыке нарочито приподнятый, торжественный характер. Лучшим образцом,

³ Пушечная канонада, дефилирование войск с участием лошадей и даже слонов; тысячи статистов часто использовались в этих операх.

значительно возвышающимся над другими произведениями того же стиля, является «Весталка» Спонтини (1807). Эта опера сохраняла внешние атрибуты декоративного спектакля. Но музыка выходила за пределы холодного казенного искусства, процветавшего при наполеоновском дворе. Спонтини обновил в этом произведении гюкковские традиции. Подчеркивая в своей музыке страсти, он превратил парадную военно-героическую оперу в трагедию любви. В сценах, выражающих смятение чувств, Спонтини прибегал к симфоническому развитию. Эта опера была призвана сыграть большую роль в истории французской музыки. Ее музыкальная драматургия надолго определила тип национальной большой оперы Франции. Без «Весталки» нельзя представить себе не только оперы Мейербергера, но и творчество Берлиоза.

На фоне пышных ложно-героических спектаклей, создававшихся при покровительстве Наполеона, выделяются еще две оперные постановки: «Барды» Лесюера (1797) и «Иосиф в Египте» Мегюля (1807). В 1804 году «Барды», созданные под влиянием романтической шотландской поэзии («Оссиан Макферсона»), были поставлены на сцене. В трактовке эпического сюжета подчеркнуты лирические, пейзажные, декоративные моменты. Ряд новых приемов предвосхищает художественные элементы романтизма (хор бардов под оркестр арф, построенный на кельтских мелодиях, фантастическая симфоническая поэма «Сон Оссиана»).

«Иосиф в Египте» Мегюля написан формально в жанре комической оперы, но по существу это лирическое произведение на библейский сюжет без единой женской роли.

В 10—20-х годах, совпадающих в целом с эпохой реставрации Бурбонов (1815—1830), большая опера академизировалась и законстенила. Большое распространение получила комическая опера. Многие десятки произведений в этом жанре, принадлежащие Изуару, Буальдьё, Оберу, были с успехом поставлены на парижской сцене. Но комический театр утратил свойственные ему прежде идейную направленность и социальную остроту. Пафос обличения, патетика больших чувств сменились в нем развлекательностью и сентиментальностью. Большую роль в музыкально-выразительных приемах комической оперы начал играть романс.

Это был характерно французский лирический песенный жанр полубытового, полупрофессионального характера, который зародился еще в середине XVIII века. Но особенное развитие он получил в салонной музыке послереволюционного периода, когда и приобрел свойственные ему сентиментальные черты.

Самый яркий представитель комической оперы этого направления — Ф. Буальдьё (1775—1834); его наиболее значительное произведение, «Белая дама» (1825), содержало проблески нового.

Близость либретто к образам новейшей романтической литературы, некоторые красочные приемы в оркестре (в частности, применение арфы), использование шотландских оборотов в мелодике придали этому произведению традиционного жанра современный

колорит. Песенность в национально-французском духе, свежее использование старых форм завоевали «Белой даме» широкую популярность. Многие черты ее получили развитие в опере 30—40-х годов (у Герольда, Обера, Адана, Галви). И все же идейное содержание и отдельные новые приемы, свойственные этому произведению, были весьма ограниченного характера и не открыли французскому искусству новых горизонтов.

В эти годы реакции в профессиональных жанрах не звучали общественные мотивы. Музыкальный театр, виртуозная эстрада, светский салон — эти основные сферы распространения профессиональной музыки в годы Империи и Реставрации культивировали преимущественно развлекательное, поверхностное искусство. Политической злободневностью была насыщена только народно-бытовая музыка, блестяще представленная песнями на оппозиционные стихи Беранже, песенным репертуаром народных хоровых кружков «гогетт» и т. п.⁴ И только в период предреволюционного подъема в конце 20-х годов, когда в литературе и драме Франции сложились передовые романтические направления, французская музыка начала выходить из состояния творческого застоя.

Историческую роль сыграла постановка в 1828 году оперы Обера «Фенелла, или Немая из Портичи» на либретто одного из ведущих и наиболее плодотворных драматургов Парижа Эжена Скриба. Франсуа Обер (1782—1871) широко прославился своим творчеством в комическом жанре. В отличие от элегического Буальдьё, его лучшие комические оперы — «Фра-Дьяволо», «Черное домино», «Бронзовый конь» — характеризовались живостью, остротой, французской пикантностью. До «Фенеллы» он не обращался к серьезному музыкальному театру. Привнесение в ходульно-героическую сферу элементов бытового реализма обновило и демократизировало большую оперу.

«Фенелла» не принадлежит к выдающимся классическим образцам искусства хотя бы потому, что ее музыкальные средства, по сравнению с достижениями романтиков Австрии, Германии и Италии тех же лет, были несколько «старомодны», менее характерны. Но если Обер и не был новатором в музыке, то он все же наметил основные пути развития драматургии и французской героической оперы. На этой основе впоследствии и были созданы произведения непреходящего художественного значения («Вильгельм Телль» Россини, «Гугеноты» Мейербера).

Революционный сюжет «Фенеллы» из жизни неаполитанских рыбаков, восставших против чужеземного и феодального гнета, отвечал настроениям французского народа. Образы простых людей вытеснили отвлеченную историко-мифологическую героиню и придали произведению реалистическую направленность. Стремительно

⁴ Несколько позднее на этой же основе сложилось творчество поэта-песенника Пьера Дюпона (1821—1870), автора знаменитой «Песни о хлебе», созданной в 1846 году под впечатлением крестьянских волнений.

развивающееся действие сблизило оперу с драматическим театром.

В самой музыке были заложены черты, резко отличавшие ее от великолепия и торжественности старых героических жанров. Картина рыночной площади в Неаполе и красочная живописная танталла внесли опозтизированные народно-жанровые элементы. Развитые симфонические эпизоды, комментирующие чувства героини⁵, отличались выразительностью. В сцене восстания особенно сильный драматический эффект достигался благодаря реализму изобразительных деталей. Музыка в целом была свойственна повышенной эмоциональности, одинаково чуждая и холодной торжественности большой оперы, и «легковесности» комического жанра.

30-е годы — пора расцвета французской музыки. Опера, балет («Жизель» Адана), инструментальное искусство отмечены высокими достижениями.

В этот период в Париже прославились два художника: Берлиоз и Мейербер. Гениальный Берлиоз в ярко индивидуальной манере обобщил характерные черты современной ему французской художественной культуры и создал на этой основе национальное французское направление симфонизма. Почти одновременно с ним, и не без его влияния, Мейербер утвердил национально-романтическую школу в оперном искусстве Франции.

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

*Революционность творчества Берлиоза.
Его связи с французской национальной культурой*

Берлиоз — один из самых смелых и передовых художников XIX века. Его ярко оригинальное творчество, открывающее в музыке новые, далеко ведущие пути, было порождением духовных сил народа, раскрепощенных Французской революцией 1789 года.

Сильное влияние на композитора оказало знакомство с демократическим монументальным стилем массовой революционной музыки. Но этим далеко не ограничивается глубокая связь Берлиоза с революционным искусством Франции. Решающим для его формирования как художника была вся атмосфера протеста, царившая в передовых кругах в годы реакции.

Великое пробуждение Франции в середине XIX века привело к расцвету научной и художественной мысли страны. Расширились идейные горизонты, художественное разнообразие и новаторство были неисчерпаемы. Многих современников Берлиоза, творивших по-разному и в различных областях искусства, объединяли вызов

⁵ Немая героиня оперы, партию которой исполняла знаменитая балерина (Гальони, изъяснялась только мимически,

устаревшим традициям прошлого и бесстрашное утверждение непроторенных путей. Как ни далеки друг от друга крайние французские романтики и реалисты, как ни разнятся между собой эстетика и системы мировоззрения Бальзака и Гюго, Беранже и Готье, Делакруа и Жерико, все же их творчество сложилось под общим воздействием революции в обстановке неугасающего оппозиционного пафоса. В музыке Берлиоз — единственный достойный представитель искусства, рожденного духом революционного дерзания. Но, с точки зрения национальной культуры в целом, он был лишь одним из многих в блестящей плеяде художников своего времени.

Музыкальные образы Берлиоза, его характерный стиль неотделимы от идей и настроений передовых общественных кругов Франции. Один из самых ярких романтиков, Берлиоз имел много общего с современными художниками других стран. Но в отличие от немецких и австрийских композиторов, в его искусстве, наряду с интимной лирикой, фантастическими и жанровыми образами, настойчиво пробивается гражданско-революционная тема. Она отразилась не только в произведениях, непосредственно близких массовым революционным жанрам. Даже в симфонию с субъективной романтической программой проникли гражданская патетика и монументальность.

О Берлиозе сложилось ложное представление как о композиторе, мало связанном с национальной культурой. Отчасти это было вызвано тем, что ведущей областью его творческой деятельности была симфоническая музыка, которая в дореволюционной Франции не сумела приобрести значения, равноценного опере. Сыграло роль и то, что в своем тяготении к большим философским обобщениям Берлиоз провозгласил себя наследником не только своих именитых соотечественников, но и Бетховена, Шекспира, Байрона, Гёте. Кроме того, он всю жизнь резко противопоставлял себя академическим и казенным кругам французских музыкантов. Но на самом деле творчество Берлиоза более полно и совершенно, чем творчество любого из его современников-композиторов, отразило типичные черты искусства своего народа.

Даже интернациональность Берлиоза была отражением особенностей парижской культуры XIX века. При жизни композитора Париж являлся общеевропейским художественным центром. Там жили Гейне и Бёрне, Россини и Мейербер, Лист и Вагнер, Шопен и Мицкевич, Глинка и Тургенев. Именно в городе с такими мощными интернациональными связями мог сформироваться музыкант, идеи которого совпадали с исканиями передовых людей современности.

Характерно для француза Берлиоза и устойчивое увлечение Вергилием и Глюком, вопреки собственным романтическим склонностям. Древняя литература, вплоть до нашего времени, остается обязательным предметом гуманитарного образования во Франции. Французский театр XVII—XVIII веков был неразрывно связан с

классическими образцами античности. Берлиоз, осуществляя мечту всей жизни, создал оперу на мифологический сюжет из Вергилия в традициях французской лирической трагедии. И в этом нельзя усматривать ретроградные тенденции: такая оценка была бы уместной, если бы подобные сюжеты разрабатывались в оперном искусстве Германии или России 1860-х годов. Здесь же проявились симпатии композитора к национальным художественным традициям.

Берлиоз выражал свои художественные идеалы преимущественно в новых формах и жанрах, казалось бы, не имевших прочных традиций на его родине. И тем не менее истоки этого самобытного новаторского искусства глубоко национальны.

Вне сомнения, Берлиоз является первым французским симфонистом мирового значения. Но его творчество было подготовлено инструментальной музыкой, развившейся в недрах французского искусства еще с середины XVIII века, — в симфонических эпизодах опер Рамо, Глюка, Лесюера, Спонтини, в симфониях Госсека, увертюрах Керубини, в инструментальной музыке композиторов Французской революции. Знаменательно, что до зрелого возраста Берлиоз не знал Баха, не понимал и не ценил Гайдна и даже с Бетховеном познакомился в годы, когда его собственная художественная индивидуальность вполне определилась. Характерные особенности французской музыки легли в основу берлиозовского симфонического стиля. Так, например, его национальной чертой является театральность, заметно отличающая его от немецкой симфонической школы. (Известно, что музыкальный гений французского народа на протяжении ряда столетий проявлял себя преимущественно в театрализованных формах).

С национальными традициями связана и программность творчества Берлиоза. Бесспорно, программное содержание его музыки было новым явлением. Но тяготение к этому можно проследить уже во французских полифонических песнях XVI века, в балетных инструментальных сюитах, пьесах для клавирина Куперена и Рамо, оперных увертюрах Глюка и Керубини — последние непосредственно подводят к симфонизму Берлиоза.

На глубоком заблуждении основывается внедрившееся представление, будто Берлиоз, имевший успех в России и Германии, у себя на родине никем не был понят при жизни. Парижские академические и чиновничьи круги относились к нему враждебно, он не был и не мог быть близок обществу банкиров, фабрикантов, рантье или буржуазных обывателей. Но его обращение к широкой публике встречало неизменный отклик. Его не понимали «филистимляне» (если пользоваться образами шумановского «Давидсбунда»), а не французский народ. По существу, и в Германии и в России Берлиоза ценили главным образом те же передовые общественные круги.

Своим успехом за пределами родины Берлиоз во многом обязан Листу, Шуману, Мендельсону и русской «Могучей кучке». И во Франции его искусство усиленно пропагандировали передовые художники, разделявшие идеи шумановского «Давидсбунда».

Если при жизни композитора его самобытное, смелое, новаторское искусство с трудом пробивало себе путь сквозь стену консерватизма, то в наше время Берлиоз признан одним из самых выдающихся представителей французской культуры. «Берлиоз заложил грандиозный фундамент для национальной и народной музыки одной из величайших демократий Европы», — писал Ромен Роллан.

Творческий путь. Впечатления детства. Творческая и общественная деятельность в первый парижский период. Произведения зрелых лет. Деятельность 50—60-х годов

Гектор Берлиоз родился 11 декабря 1803 года в провинциальном городке Кот-Сент-Андре. Его отец был врачом, человеком просвященным и свободомыслящим. Под влиянием отца, интересовавшегося материалистической философией, общественными вопросами, сложилось гражданское сознание Берлиоза. Это определило характер многих его произведений (как литературных, так и музыкальных).

Знакомство с древнеклассической литературой, увлечение Вергилием привило юноше высокие и строгие критерии искусства, которым он оставался верен всю свою творческую жизнь.

К самым ранним и сильным впечатлениям композитора относится музыка католического богослужения, хотя сам он всегда оставался убежденным и последовательным атеистом. Ни в одном из его произведений нет и следа мистики. Но церковное искусство потрясло Берлиоза эмоциональностью, драматизмом, внешней эффектностью⁶. Многим ярко выраженным гражданским произведениям композитора присущи декоративность и эмоциональность, еще в детстве поразившие его в соборе.

Воспитываясь в провинции, в непосредственной близости к деревне, Берлиоз узнал и полюбил крестьянское народное искусство с его праздничными обрядами, сохранившими еще черты язычества, народными песнями, гимнами, псалмопениями.

В юности Берлиоз не получил профессионального музыкального образования. В раннем детстве он не имел представления о фортепиано⁷; играл только на флейте, гитаре и первые свои произведения писал для камерных ансамблей.

В 1821 году восемнадцатилетний юноша отправился в Париж, где, согласно намерениям родителей, должен был обучаться медицине. Первый парижский период его жизни, длившийся немногим

⁶ Совсем не сочувствуя взглядам Шатобриана в целом, Берлиоз с юности разделял точку зрения писателя на то, что широкое воздействие церковной музыки возможно лишь потому, что она опирается на реальные человеческие чувства. (О соотношении музыкального и литературного романтизма см. главу «Романтизм в музыке»).

⁷ Первое фортепиано в среде, близкой Берлиозу, появилось лишь в 1818 году.

более десяти лет, поразительно напоминает биографии бальзаковских героев, приезжавших из провинции с мечтой завоевать столицу. Испытывая ненависть к профессии врача и твердо решив посвятить себя музыке, Берлиоз вступил в единоборство со столькими враждебными силами, что человек с меньшей душевной и физической стойкостью был бы раздавлен ими. Сопrotивление родителей (лишивших его материальной поддержки), сильнейшая нужда, бессмысленная служба в качестве хориста, равнодушие чиновничьих музыкальных кругов — ничто не могло парализовать его энергии. Безвестный студент-медик через десять лет уже становится признанным главой новой французской симфонической школы.

Серьезное художественное самообразование предшествовало поступлению Берлиоза в консерваторию. По приезде в Париж он впервые услышал оперы Глюка и его последователей (Сальери, Кателя, Мегюля, Саккини, Спонтини). Глубокое самостоятельное изучение глюковских партитур (которые с тех пор навсегда остались для него одним из величайших достижений мирового искусства) было важнейшим этапом в творческом формировании молодого музыканта.

Только в 1826 году ему удалось поступить в Парижскую консерваторию, где он занимался по композиции у Лесюера⁸, а по контрапункту — у Рейха. Здесь Берлиоз приобрел необходимое профессиональное мастерство. Кроме того, духовная близость с Лесюером, одним из самых выдающихся композиторов революционной Франции, усилила его влечение к монументальной массовой музыке. Развитие Берлиоза происходило в основном за пределами учебного заведения. Его сразу захватила интеллектуально насыщенная общественная жизнь Парижа. Он встречался с самыми блестящими представителями передовой парижской интеллигенции (Гюго, Бальзаком, Готье, позднее с Гейне, Дюма, Листом, Шопеном, Паганини, Жорж Санд). Он познакомился с творчеством Бетховена, который на всю жизнь стал для него высшим художественным идеалом. Он был потрясен искусством Гёте и Шекспира. Его увлекали романтические писатели и поэты, романтическая опера, представленная «Волшебным стрелком» Вебера. Берлиоз рано начал вести смелую, открытую и разностороннюю пропаганду своих художественных взглядов. Двадцати лет он не побоялся выступить в парижской прессе с острополемической статьей в защиту традиций французской классической оперы. Отныне перо журналиста стало для Берлиоза почти столь же мощным средством идейного воздействия, как и музыка.

Еще до поступления в консерваторию, а затем в студенческие годы Берлиоз начал знакомить парижан со своими произведениями, проявляя при этом неистощимую энергию и изобретательность. В 1825 году была публично исполнена его месса, в 1830 году состо-

⁸ Занятия с Лесюером начались еще до поступления в консерваторию, в 1823 году.

ялся первый авторский концерт, имевший большой успех у слушателей и исполнителей⁹. Отношения же Берлиоза с официальными кругами музыкантов складывались весьма неблагоприятно. Показательна в этом плане история получения Большой Римской премии. Четыре года подряд, с 1827 по 1830 год, Берлиоз принимал участие в конкурсе и три раза члены жюри, озадаченные новизной берлиозовского стиля и в особенности его смелым оркестровым письмом, не поддающимся «переводу» на фортепианное звучание, не удостоивали его премии. Но в четвертый раз, исходя из чисто практических соображений, композитор отказался от собственной манеры сочинения, предложив кантату в традиционно академическом стиле¹⁰. И тогда, наконец, он стал лауреатом.

Конкурс совпал по времени с Июльской революцией 1830 года. Выполнив свое задание, Берлиоз выбежал из здания Академии изящных искусств и присоединился к восставшим. В последующие дни он на улице разучивал с народом революционные песни, в том числе им самим инструментованную «Марсельезу».

С 1830 года Берлиоз вступает в полосу творческой зрелости. Начиная с кантаты «Орфей» все более последовательно стал утверждаться его ярко новаторский стиль. Восемь сцен из «Фауста» Гёте (вошедшие впоследствии в «Осуждение Фауста»), «Ирландские песни» на тексты Мура, фантазия «Буря» по Шекспиру — все это произведения, отмеченные самостоятельностью. Появление весной 1830 года первой симфонии Берлиоза, «Фантастической», открыло новую эпоху в истории не только французской, но и мировой инструментальной музыки.

Пребывание в Италии, обусловленное Римской премией, отразилось впоследствии на ряде выдающихся произведений Берлиоза (в том числе в симфониях «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетте», в опере «Бенвенуто Челлини»). Итальянский период в жизни композитора знаменателен сближением с итальянским народом и его музыкой, а также дружескими встречами с Глинкой и Мендельсоном. К сильнейшим впечатлениям этих лет (1831—1832) относится знакомство Берлиоза с произведениями Байрона.

С конца 1832 года, по возвращении в Париж, у Берлиоза начинается замечательный творческий период, длившийся около пятнадцати лет. Три симфонии («Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная»), «Реквием», опера «Бенвенуто Челлини», драматическая легенда «Осуждение Фауста» — эти наиболее выдающиеся произведения Берлиоза, а также известный теоретический «Трактат об инструментовке» (1844) появились между 1834 и 1846 годами. Творчество Берлиоза того времени не-

⁹ В программу вошли сцены из кантаты «Греческая революция», «Resurrexit» из мессы и две увертюры: «Уиверли» и к незаконченной опере «Тайные судьбы».

¹⁰ В 1827 году он сочинил лирическую сцену «Смерть Орфея», в 1828 году — сцену «Эрминия и Танкред», в 1829 году — кантату «Клеопатра после битвы при Акциуме», в 1830 году — кантату «Последняя ночь Сарданапала».

изменно находилось в центре внимания передовых общественных кругов Парижа. Он вызывал к себе острый интерес и как оригинальная личность, как человек необузданного темперамента¹¹. Но растущее признание и блестящие успехи не избавляли его от гнетущей материальной нужды. Беспоконная, страстная, полная новизны романтическая музыка Берлиоза не отвечала ограниченному вкусу буржуазных законодателей искусства.

На протяжении всей жизни композитор так и не добился успеха в музыкальном театре. Его опера «Бенvenuto Челлини» скандально провалилась. Не принимали Берлиоза в свою среду и консерваторские круги. Концертная деятельность в качестве дирижера не обеспечивала даже минимального дохода, необходимого для содержания семьи. Единственным постоянным заработком явились музыкально-критические статьи. Эту «службу», отнимавшую время и силы, необходимые для музыкального творчества, Берлиоз временами ненавидел. Борьба за существование, отсутствие условий для творческой работы наполняли его чувством горечи.

Как и многие либеральные интеллигенты того поколения, Берлиоз не понял революции 1848 года. Но он не повернул в сторону реакции. В эпоху Луи-Наполеона, в годы господства крупной буржуазии, в мире рантье, спекулянтов, политиканов, избалованных Золя в семейной хронике «Ругон-Маккаров», Берлиоз чувствовал себя все более и более одиноким. Он сохранил свой оппозиционный пыл и с прежней настойчивостью и бескорыстием продолжал пропагандировать классическое искусство, противопоставляя его мельчавшей буржуазной культуре современности.

Во всех выдающихся произведениях Берлиоза последних лет (трилогия «Детство Христа», оперная дилогия «Троянцы» и «Беатриче и Бенедикт») ясно проявляется одна всеобщая тенденция — подчеркнутое стремление к традициям национальной классики.

Изданные им в эти годы сборники статей: «Вечера в оркестре» (1853), «Гротески музыки» (1859), «По песням» (1862), а также «Мемуары» (начатые в 40-х годах и законченные незадолго до смерти) — свидетельствуют об огромном критическом и литературном даровании Берлиоза. Проницательный и строгий критик, он был также прекрасным стилистом—его сравнивали с Дидро. К наиболее ценным литературным трудам его относятся биографии Бетховена, Паганини, Спонтини, статьи о симфониях Бетховена, об операх Глюка, Моцарта. Из современников Берлиоз высоко ценил Вебера, Листа, Глинку. Музыку Глинки он пропагандировал в своих концертах и статьях. Писал он и о Бортнянском, произведения которого поразили его во время пребывания в России.

Подтекстом и «лейтмотивом» многих статей Берлиоза является ясно осознанный антагонизм между стремлениями художников-но-

¹¹ История любви Берлиоза к ирландской актрисе, исполнительнице роли Офелии, Генриетте Смитсон была достоянием всего Парижа. Женитьба на Смитсон оказалась впоследствии для них обоих катастрофически неудачной.

ваторов и природой буржуазного общества. Оппозиционный пыл пронизывает все его высказывания, посвященные проблемам современности. В статье «Эвфония» Берлиоз создал утопию, где изложил свои взгляды на идеальную организацию музыкальной жизни государства, резко отличную от картины, наблюдаемой им в буржуазной Европе.

«Мемуары» — блестяще написанный, по существу, «беллетризированный» труд — при всей их субъективности, представляют огромный интерес и как документ эпохи.

Начиная с 1843 года и до кончины Берлиоз непрерывно гастролировал в качестве дирижера, исполняя свои произведения за границей (в Германии, Австрии, Чехии, Венгрии, России, Англии). Первая поездка в Россию в 1847 году принесла ему небывалый артистический и материальный успех и возбудила в нем острый интерес к русской национальной музыкальной школе. Второй раз он посетил Россию незадолго до смерти, в 1864 году.

Последние годы жизни композитора были мрачными и одиночными. Он постепенно терял всех близких людей (умерли первая и вторая жена, сестра и горячо любимый единственный сын).

Состояние буржуазной культуры Западной Европы вызывало у Берлиоза чувство глубокого разочарования и безверия. Но в творчестве русских композиторов он видел музыкальную надежду Европы. Последнее дошедшее до нас письмо Берлиоза было адресовано В. В. Стасову. «Я более ни во что не верю, — писал он, — ...хотелось бы Вас видеть. Вы бы могли подействовать на меня оздоравлиюще... Вы и Кюи... Горячий привет Балакиреву...».

8 марта 1869 года Берлиоз скончался от долго мучившего его заболевания, связанного с нервным истощением.

*Программные симфонии Берлиоза. «Фантастическая» и ее значение.
«Гарольд в Италии» и «Ромео и Джульетта». Гражданские произведения.
Вокально-драматическая музыка*

1

Первое место в наследии Берлиоза принадлежит его программным симфониям. Созданные в пределах одного творчески насыщенного десятилетия (1830—1840), они в особенно яркой и смелой форме воплотили типичные стороны новаторского искусства Берлиоза.

Не достигая философских масштабов Бетховена, Шекспира или Гёте, симфонизм Берлиоза тем не менее близок им по вдохновенности мысли, по широте идей. Его произведения подняли французскую музыку до уровня передовой литературы своего времени. В этом смысле Берлиоз представляется подлинным преемником бетховенского симфонизма.

Однако главная тема его творчества далека от Бетховена. Берлиоз — чистейший романтик. Его искусство подготовлено психологизмом Мюссе, индивидуалистическим бунтарством Байрона,

самоуглубленными исканиями поэтов-лириков и целым рядом литературных и музыкальных мечтателей. Но романтические образы получили в симфониях Берлиоза по-бетховенски обобщенное выражение, «Жаворонок величиной в орла» — так называл композитора Гейне, в одной фразе охарактеризовав как лиричность музыки Берлиоза, так и присущие ей монументальные черты.

Берлиоз по праву считается создателем программного романтического симфонизма.

Правда, и до него программность в инструментальной музыке была достаточно распространенным явлением¹². Новое, внесенное здесь Берлиозом, определяется двумя чертами, несвойственными предыдущим симфонистам. Это, во-первых, отождествление музыкального замысла с какой-нибудь современной идеей, уже успевшей получить типическое выражение в образах новейшей литературы (у Гёте, Байрона, Мюссе, Гюго, Мура, у «открытого» романтиками Шекспира). И, во-вторых, момент театрализации, что соответствовало национальным художественным традициям. Две из трех программных симфоний Берлиоза допускают сценическое воплощение. Во всех трех есть определенное сюжетное развитие, драматические ситуации, живописность.

Однако нельзя преувеличивать изобразительную конкретность этих произведений. Берлиоз, считавший себя последователем Бетховена, отмечал, что у великого венского симфониста «всюду ощутима поэтическая идея, но музыка всецело господствует, не нуждаясь в помощи слова для достижения точности выражения». Так и у самого Берлиоза законы музыкальной формы обычно брали верх над литературными элементами. Программы его симфоний отличались определенностью, а часто и словесной детализацией. Но их музыка, реалистически точная, выразительная, как правило не следовала рабски за подробностями литературного текста. Своеобразие симфонического творчества Берлиоза обусловлено не столько изобразительными чертами, сколько преломлением в музыке новых литературных образов и театрально-ораторских приемов.

Первая симфония, «Фантастическая» (1830—1831), явилась таким же манифестом французского романтизма, как роман «Исповедь сына века» Мюссе или драма «Эрнани» Гюго. Передовые художники Парижа увидели в ней начало новой музыкальной школы.

Партитуре была предпослана подробная программа, изложенная самим автором в виде сценария под заглавием «Эпизод из жизни артиста»¹³. Берлиоз допускал возможность сценического исполнения симфонии, но не считал это необходимым. «Автор наде-

¹² «Времена года» Вивальди, «Библейские сонаты» Кунау, «Капрично на отъезд возлюбленного брата» Баха, ранние симфонии Гайдна, «Пасторальная симфония» Бетховена, симфонии Шпора и т. д.

¹³ Это самая подробная берлиозовская программа, за исключением «Мечты и Каприса» для скрипки с оркестром.

ется, — писал он в предисловии, — что симфония сама по себе может представлять музыкальный интерес, независимо от сценического воплощения». И действительно, несмотря на то, что ряд частей этого произведения носит название «сцен» и весьма театрален, музыка симфонии настолько обобщена, образно-конкретна и самостоятельна, настолько выразительно и ясно передает основную мысль, что излишне дополнение в виде сценического действия или подробного сценария. Это только сужает идейное значение музыкального произведения¹⁴. В предисловии к «Фантастической симфонии» сам Берлиоз указывал, что если симфония исполняется в концерте, то подробную программу можно слушателям и не раздавать. Достаточно сохранить только заглавия пяти частей.

Сценарий композитора во многом автобиографичен. В нем рассказана история любви Берлиоза к Генриетте Смитсон. На первый взгляд, текст поражает своим интимным содержанием. Создается ощущение, будто сокровенные страницы дневника предаются ог-

¹⁴ Содержание сценария следующее: «Молодой музыкант с болезненной чувствительностью и с пылким воображением, безнадежно влюбленный, в припадке отчаяния отравляется опиумом. Доза, принятая им, недостаточна, чтобы вызвать смерть, и погружает его в тяжелый сон. В его больном мозгу возникают самые странные видения; ощущения, чувства, воспоминания претворяются в музыкальные мысли и образы. Сама любимая женщина стала мелодией, как бы навязчивой идеей, которую он встречает и слышит всюду.

I. Мечтания, страсти.

Он вспоминает сначала тот душевный недуг, те необъяснимые страсти и печали, те внезапные радости, которые он испытал, прежде чем увидел ту, которую он любит, потом всепоглощающую любовь, нахлынувшую на него внезапно, лихорадочные тревоги, припадки бурной ревности, возвращение нежности, утешение в религии...

II. Бал.

Он встречает любимую на балу, в шуме блестящего празднества.

III. Сцена в полях.

Однажды летним вечером он слышит перекликающийся наигрыш двух пастухов. Эти звуки, окружающая природа, шелест слегка колышимых ветром листьев, проблески надежды, недавно осенившей его, — все вселяет в его сердце непривычный покой, а его мысли принимают светлый оттенок... Но она вновь появилась; его сердце сжимается, его волнуют мрачные предчувствия — верна ли она... Один из пастухов возобновляет свою наивную мелодию, другой не отвечает более. Солнце садится... отдаленный раскат грома... одиночество... молчание...

IV. Шествие на казнь.

Ему снится, что он убил ту, которую любил, что он осужден на смерть и его ведут на казнь под звуки марша — то мрачного и сурового, то блестящего и торжественного. Глухой шум тяжелых шагов внезапно сменяется резкими ударами. Наконец, навязчивая идея вновь появляется как последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом.

V. Сон в ночь шабаша.

Он видит себя на шабаше, посреди страшной толпы теней, колдунов и чудовищ, собравшихся на его похороны. Странные шумы, стоны, взрывы смеха, отдаленные крики, которым как будто отвечают другие... Мелодия-любимая возникает еще раз, но она потеряла свой благородный и скромный характер; теперь это отвратительный плясовой напев, пошлый и крикливый. Это она идет на шабаш... радостный рев ее встречает... она присоединяется к дьявольской оргии... похоронный звон, шутовская пародия на «Dies irae», хоровод шабаша, «Dies irae» и хоровод шабаша вместе».

ласке с ораторской трибуны. Типично романтическая тема любовного томления, которая неоднократно получала убедительное выражение в камерной ромаясной лирике («К далекой возлюбленной» Бетховена, «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» Шуберта и несколько позднее — «Любовь поэта» Шумана), кажется мало соответствующей симфоническому жанру. Однако «лирическая исповедь» Берлиоза отображала типичную тему времени. Воплощенные в ней настроения «молодого человека XIX века», атмосфера разлада с действительностью, преувеличенная эмоциональность и чувствительность уже получили яркое и широкое отражение в романтической литературе. Литературные истоки «Фантастической симфонии» вполне очевидны. В ее программе легко установить связи с демоническими сценами из гётевского «Фауста», с произведениями Гюго, с «Грезами курильщика опиума» Де Квинси — Мюссе.

Музыка симфонии гораздо оригинальней и значительней литературного сценария. Субъективные переживания художника, тема любовных грез получают здесь широкую, многостороннюю трактовку, поднимаясь (как будет видно дальше) до социальных обобщений.

Композитор был склонен видеть сходство между своей программной пятичастной симфонией и «Пасторальной» Бетховена. На самом деле романтически-театрализованные, экзальтированные образы Берлиоза далеки от гармонической пасторали Бетховена, его объективного восприятия природы. Некоторые моменты в музыке «Фантастической» перекликаются с образами опер Керубини, Спонтини или Вебера.

Редкой оригинальностью отличается первая часть, носящая название «Мечтания, страсти». Впервые в симфонической музыке был воплощен сложный, раздираемый противоречиями душевный мир нового героя, запечатленный в литературных портретах Мюссе, Стендаля, де Виньи, Гюго. Настроение этой книги особенно близко определенным строкам одной из любимых книг Берлиоза, описывающим юношескую мечтательность и экзатичность¹⁵.

Психологическая тема симфонии, неизвестная ни оперному, ни инструментальному искусству предшественников Берлиоза, привела к смелому преобразованию выразительных элементов сонатной формы.

Произведение начинается со вступления. Это — интимно-романтический прелюд, перекликающийся по настроению со вступительным *Adagio* Четвертой симфонии Бетховена. В нем господствуют образы страстных грез. Подготовка во вступлении интонационных элементов сонатного *Allegro* является новым психологическим приемом, который станет типичным в музыке XIX века. Сонатное *Allegro* можно назвать «психологической поэмой». Его музыка начинается с темы, олицетворяющей образ возлюбленной. Это — главная тема в ее классицистском понимании и по существу един-

¹⁵ «Гений христианства» Шатобриана.

ственная, так как на ней (или на образующихся из нее мотивах) основывается музыка всей части. Ее интонационное содержание, особенности структуры, тембровое звучание не ассоциируются с обликом тематизма классицистских симфоний:

183а

Тема главной партии
Allegro agitato ed appassionato assai (♩ = 188)
espr.



183б

Poco più animato

Тема побочной партии



183в

[*Poco più animato*]

Тема из разработки



183г

[*Poco più animato*]

Тема из разработки



183д

Tempo I più animato

Тема коды



Однако образы любовных грез не являются господствующими ¹⁶. Allegro agitato ed appassionato создает картину мятущейся души героя с ее «фаустианской» раздвоенностью и повышенной чувствительностью.

Почти все образы других частей симфонии зарождаются в первом сонатном Allegro. Так, настроение любовной тоски будет положено в основу «Сцены в полях». «Мефистофельские» интонации из разработки приводят к зловещей финальной картине. Церковный мотив (в конце части) переродится в «черную мессу» шабаша. То, что в первой части показано как неразрывное единство психологических состояний, развертывается на протяжении всего цикла в виде резко контрастных эпизодов-сцен. И, наконец, последовательное проведение темы возлюбленной через всю симфонию указывает на непосредственную связь всего цикла с образами первой части.

Трудно переоценить значение подобного драматургического приема, создающего крепкое единство внутри крупного, разделенного на части произведения. Этот монотематический принцип «Фантастической симфонии» по своей психологической функции соответствует роли лейтмотива в опере. Возможно, что именно отсюда Берлиоз и почерпнул идею «лейтмотива» для своей инструментальной драмы.

В композиции цикла, основанной на заостренно-контрастном сопоставлении «сцен», ошутимо влияние французского театра того времени, равно как и шекспировской драмы.

За первой частью, выражающей образы душевных волнений, следует картина шумного, блестящего праздника — «Бал». Этот контраст выражает одну из центральных мыслей в искусстве XIX века — противопоставление одинокого, разочарованного романтика чуждой ему веселящейся толпе. К теме «герой и общество», в той же байронической трактовке, Берлиоз будет неоднократно возвращаться в других произведениях (Ромео на празднестве у Капулетти, Фауст, созерцающий веселое шествие крестьян).

В музыке сцены бала яркая жанровость сочетается с тонким французским салонным изяществом. Впервые основой симфонической части становится бытовой вальс ¹⁷;



¹⁶ Показательно, что сама тема возлюбленной была перенесена Берлиозом из другого произведения — из сцены «Эрминия», где она характеризовала образ женщины-воина.

¹⁷ Девятая симфония и квартет G-dur Шуберта, использующие вальсовые темы, в те годы еще не были известны.

Напевная мелодия, танцевальность, прозрачная инструментовка (две солирующие арфы) придают этой сцене большую выразительность.

Эпизодически появляющаяся тема возлюбленной преобразуется элементами вальса. Более простая и непосредственная, чем в первом варианте, она сливается с настроением праздника:



Третья часть — «Сцена в полях» — рисует образ одинокого, тоскующего героя на лоне природы.

В этом *Adagio*, в котором так ясны связи с искусством предшественников, на традиционном фоне особенно рельефно выступают новые черты. Правда, интонации «лейтмотива возлюбленной» (появляющегося здесь, как и в сцене бала, эпизодически) окрашены в идиллические тона. Но в целом вместо гармоничности, свойственной Шестой симфонии Бетховена или французским оперным пасторалям, *Adagio* «Фантастической симфонии» проникнуто настроением раздвоенности: душевному смятению противостоит пастушеская идиллия. С редкой художественной силой Берлиоз показывает два плана в неразрывном единстве. Полное тоски состояние героя бросает сумрачные тени на величественную, безмятежную природу. Интонации светлого покоя преобразуются под воздействием усложненных музыкальных оборотов, характеризующих душевное томление героя. Особенно оригинальны ладогармонический язык и медленно развертывающаяся, богатая психологическими нюансами мелодика.

В *Adagio* встречаются театрально-изобразительные моменты, близкие традициям французской оперы: диалог — наигрыш двух пастухов (переключка английского рожка и гобоя), отдаленные раскаты грома, неожиданно наступившая тишина. Но они полностью подчинены общей эмоциональной атмосфере всей сцены. В музыке *Adagio* мастерски сплавлены психологические, жанровые и оперно-изобразительные моменты.

Четвертая и пятая части «Фантастической симфонии» образуют словно раздвоившийся финал, где показаны силы зла в двух раз-

личных аспектах. С протестующим отношением к ним героя связана их повышенная эмоциональность.

Четвертая часть — «Шествие на казнь» — потрясающая картина деспотического насилия. Ее содержание неизмеримо значительнее сюжета авторского сценария. Музыка этой части олицетворяет гуманистическую идею, владеющую умами многих передовых современников Берлиоза, — обреченность бунтарей-одиночек, вступающих в единоборство с организованными силами реакции. Во Франции тех лет ряд литературно-драматических произведений был посвящен этой же теме, в их числе роман «Красное и черное» Стендаля, драма «Мария Тюдор» Гюго, стихотворение «Прощание Марии Стюарт» Беранже.

Известно, что в период сочинения своей симфонии композитор находился под сильным впечатлением рассказа Мура о казни ирландского революционера-патриота Эммета. Он был глубоко потрясен и произведением Гюго «Последний день осужденного».

Зловещая четвертая часть насыщена кошмарами, предчувствием смерти. Железная маршевая поступь, пронизывающая музыку, рождает ощущение бездушной неумолимости и обреченности. В нисходящей гаммообразной мелодии, в отрывистых интонациях противосложения выражен острый трагизм:



Развитие темы вызывает ощущение безостановочного, неотвратимого движения к страшной цели. Мотив возлюбленной, мелькающий перед моментом казни, воспринимается как последнее воспоминание о светлом идеале, которому была посвящена прерванная жизнь героя.

Несомненно, музыкальные образы этой сцены перекликаются с современной французской оперой. Здесь оживает эмоциональный пафос «оперы спасения» со свойственной ей атмосферой ужасов. Многие в музыку марша перенесено из ранней оперы Берлиоза «Тайные судьбы», где одна из сцен изображает шествие стражи в мрачное подземелье для совершения казни над заключенными. В блестящем маршевом эпизоде ощутим также военно-героический характер опер Спонтини. Но оригинальность и выразительная острота этой симфонической сцены не имели себе подобных в музыке того времени.

В последней части — «Сон в ночь шабаша» — силы зла показаны в том демоническом аспекте, который стал типичным для ро-

мантиков. Здесь ощутимы непосредственные связи как со сценой «Волчьей долины» из веберовского «Волшебного стрелка», так и с рядом новейших литературных произведений, в частности с «Вальпургиевой ночью» из «Фауста» Гёте, со стихотворением Гюго «Шабаш ведьм». Финал показывает «изнанку» жизни, выражает мефистофельскую иронию и безверие. Знаменательно, что «лейтмотив возлюбленной», который последовательно изменялся в соответствии с образно-эмоциональным содержанием каждой части, в финале нарочито искажен и приобретает характер гротеска (гнусаво-пронзительный звук кларнета *in Es*):



Финал — громадная «оперно-театральная» сцена, включающая ряд эпизодов. Выразительные оркестровые приемы — высокие тремоло скрипок, удары древком смычка, колокола, широкое использование медных инструментов — создают картину оргии. Кружение в адском хороводе передано двойной фугой, которая положит начало использованию композиторами XIX века полифонии как средства выражения мефистофельской иронии (ср. сонату Листа *h-moll*). Тема католической секвенции «Dies irae» служит для характеристики бесовской «черной мессы». Эмоциональная неистовость финала, его сгущенные краски передают ненависть и отвращение героя к отрицательным сторонам жизни. Тема «несчастной любви» возвысилась в симфонии Берлиоза до значения трагедии «утраченных иллюзий».

Не удовлетворенный пессимистическим концом своего произведения, Берлиоз позднее присочинил к нему еще одну часть — «Лелио, или Возвращение к жизни» — лирическую монодраму для соло, хора и оркестра (1831). Она написана в своеобразной литературно-музыкальной форме¹⁸. Однако музыка этой части основывалась преимущественно на старых сочинениях автора, мало связанных между собой, так и с симфонией. Больше того, именно первый вариант симфонии (без монодрамы) особенно характерен как выражение разочарованности, присущей «молодому человеку» берлиозовского поколения.

Музыкальный язык «Фантастической симфонии» отличается редкой оригинальностью. Его наиболее характерные черты в большой мере типизируют творчество Берлиоза в целом.

Прежде всего поражает новизна мелодий. Они настолько непохожи на то, что было принято в музыке классицизма, что многие современники вообще отказывались признать у Берлиоза мелодический дар. На самом же деле композитор, умевший превосходно

¹⁸ Первоначально Берлиоз назвал ее «мелологом» — под влиянием «мелологов» Мура, который заимствовал этот жанр из «Аталлии» Расина,

сочинять и в традиционном песенном стиле¹⁹, создал в произведениях 30-х годов новый тип национальной французской мелодики.

Новым было, во-первых, тяготение к старинным и народным ладам²⁰. Во-вторых, привычный характер сонатно-симфонических мелодий радикально изменила свободная, разнообразная ритмика. Здесь сказалось влияние французской речи, ее особенностей, в частности искусства декламации. Для берлиозовской мелодики не характерны «повторно-ритмический» принцип, идущий от танцевальной музыки, или периодическая структура музыкальных фраз, связанная с поэтической строфой. В мелодике Берлиоза поэтически-размеренная речь уступила место приподнятой ораторской прозе. Это и объясняет, почему мелодии его нередко звучат без гармонического сопровождения, почему они плохо воспроизводятся на рояле и не поются.

В развитии Берлиоз не прибегает к обычному для классицистской симфонии противопоставлению самостоятельных мелодий-тем. Основная тема разворачивается постепенно, порождая множество мотивных переходов, связывающих между собой близкие образования. Мелодическое движение (в отличие от мотивной разработки и гармонически-функционального тяготения у венских классиков) определяет форму в симфониях Берлиоза. «Мелодия у Берлиоза выступает... как актуальный, организующий форму и направляющий развитие музыки пластический и колористический фактор» (Асафьев).

Ведущую роль в создании образа у композитора играет оркестрово-тембровый элемент. В этой сфере он совершил подлинный переворот. От Берлиоза ведет свое начало современная оркестровая музыка.

Новое в оркестре Берлиоза не ограничивается значительным расширением классицистского состава и увеличением общего количества исполнителей²¹. Композитор мыслил оркестрально. Его образы зарождались не только в неразрывной связи с определенными мелодиями, но с не менее конкретными и при этом тонко дифференцированными звучаниями инструментов. Берлиоз подчинил темброво-красочной выразительности законы голосоведения, гармонии, фактуры, ритма, динамики. Каждой оркестровой группе, как и каждой партии внутри группы, он придал самостоятельность, свойственную отдельным голосам в полифонической музыке.

¹⁹ Он это доказал не только своей трилогией «Детство Христа», но и многими песенными номерами «Осуждения Фауста» (песнями Маргариты, серенадой Мефистофеля, балетом сильфов), сценой бала из «Фантастической симфонии» и рядом других произведений.

²⁰ Тяготение это менее ощутимо в первой и второй частях «Фантастической симфонии», чем в остальных.

²¹ Он вводит в симфонический оркестр бас-кларнет и офиклеид, создает большую группу ударных, закрепляет и поныне существующий состав меди с тромбонами, отводит большое значение арфам, английскому рожку, альтам, фаготам, стремится к увеличению всего оркестра до ста с лишним человек и т. д.

Отталкиваясь от драматического оркестра Глюка и Бетховена, от красочно-романтической инструментовки Вебера, Берлиоз нашел неизвестные до него выразительные свойства отдельных инструментов и отдельных регистров и развил в музыке принцип «драматургии тембров».

Оркестр Берлиоза отличается редкой детализацией и тонкостью тембровой нюансировки. Огромный состав исполнителей был нужен ему не только для грандиозных динамических эффектов, но и для тончайших нюансов внутри *piano* и *pianissimo*.

Сохраняя за струнной группой ведущую роль, Берлиоз бесконечно расширил и обогатил звучание отдельных духовых и ударных инструментов. Каждый тембр стал у него носителем определенного образа. Так, например, английский рожок выражает меланхолию или страсть; фагот ассоциируется с мрачно-трагическим образом; литавры создают зловещий эффект; кларнет-пикколо — гротеск и т. д.

Тембровое и гармоническое мышление у Берлиоза неразрывно связано. Его гармонический язык поражает своей смелостью.

Некоторые приемы композитора (неожиданные разрешения диссонансов, необычные сопоставления аккордов) выходят за пределы традиционного представления о тональности. Нередко его гармонии, рассматриваемые вне оркестрового звучания, кажутся элементарными и даже бесцветными. Однако в сочетании с тембровой красочностью они приобретают яркую индивидуальную выразительность. Можно утверждать, что если гармония Берлиоза является результатом его оркестрального мышления, то инструментовку он представлял себе «по вертикали».

В темах Берлиоза видоизменилось и чрезвычайно возросло значение фона. Иногда образная полифонизированная фактура в сочетании с богатейшими тембровыми и гармоническими оттенками отсняет на второй план мелодику. Так, мечтательно-страстная атмосфера вступления «Фантастической симфонии» создается в большой мере посредством выразительных элементов «фона». «Мефистофельская» тема разработки основывается на темброво-гармонических приемах:

188 *Allegro agitato ed appassionato assai*

Archi

В финальной картине «Шабаша ведьм», связанной с этим образом, уже безраздельно господствует красочный фон.

Оригинальность образов, музыкального языка, приемов развития создает впечатление новизны сонатной формы²². Однако существенных отклонений от классицистской схемы у Берлиоза нет.

2

Вторая симфония Берлиоза — «Гарольд в Италии» (1834) — отразила итальянские впечатления автора. Наряду с картинами природы и быта к ним относится увлечение композитора Байроном. Хотя название симфонии и связано с самой знаменитой поэмой английского романтика, однако в ее музыкальных образах меньше «байронизма», чем в «Фантастической». Жанровость, близость к итальянскому фольклору, звукоизобразительность характеризуют это произведение, и в особенности его наиболее яркие и оригинальные средние части.

Первая часть — «Гарольд в горах. Сцены меланхолии, счастья и радости» — тесно связана с итальянской народной музыкой.

Во второй части — «Шестые пилигримов, поющих вечернюю молитву» — приемами тончайшей звуковой записи создается картина приближающейся и удаляющейся процессии. Звучание хоровой литании смешивается с гулом колоколов. Вариационное развитие этой темы отличается исключительным богатством колорита.

Третья часть — «Любовная серенада горца в Абруццах» — близка по музыке наигрышам итальянских пастухов (*pifferari*) и народным напевам.

Финал — «Оргия бандитов», — рисуя смерть героя в разбойничьей пещере, напоминает вакханалию в финале «Фантастической симфонии».

Сильная и оригинальная сторона музыки «Гарольда в Италии» — тончайшая красочно-изобразительная инструментовка. Берлиоз широко применил здесь также новый прием конкретизации образа посредством «лейттембра». Тембр альты неизменно сопутствует теме, проходящей через все произведение и олицетворяющей собой байроновского героя²³.

В 1839 году композитор завершил работу над своей симфонией «Ромео и Джульетта» для оркестра, хора и солистов²⁴.

Поворот от Байрона, Мюссе, Шатобриана к реалистической

²² В первой части «Фантастической» две ясно оформленные темы: главная и заключительная; последняя является производной от главной. Динамическая реприза воспринимается нераздельно от разработки.

²³ Симфония выросла из сонаты для альты, которую по просьбе Паганини Берлиоз взялся сочинить для него.

²⁴ Текст Шекспира был переложен Э. Дешампом.

драматургии Шекспира, с его многогранными образами и жизнеутверждающим пафосом, обогатил творческую манеру Берлиоза.

Правда, в его трактовке шекспировский сюжет романтизирован. Отодвинув в тень общественно-философские мотивы и основной конфликт трагедии, композитор подчеркнул в ней идеи, близкие романтическому искусству: образы любви и смерти, психологические картины, сказочно-фантастические образы (присутствующие у Шекспира лишь в виде вставок), опоэтизированный жанровый колорит. И все же по широте и объективности эта грандиозная симфония возвышается над предшествующими произведениями автора, одновременно отличаясь от них еще более смелым новаторством, более разнообразными музыкально-композиционными приемами.

Подобно тому как французские романтики-драматурги, восхищаясь свободой шекспировской драмы, восстали против «трех единств» классицистского театра, так и Берлиоз под влиянием Шекспира переступил границы традиционной симфонии и создал новый вид искусства.

«Ромео и Джульетту» можно в полном смысле слова назвать «инструментальной драмой». В этой симфонии есть ясно выраженная сюжетная линия, связанная не только с программой общего толка, но и с конкретным поэтическим текстом. От первых до последних звуков музыка скреплена (помимо собственно музыкальных законов развития) целостной театрально-драматургической идеей. Наличие хоровых сцен дополнительно сближает «Ромео и Джульетту» с оперой. Наконец, само построение симфонии таково, что в ней в равной мере ощутимы черты и сонатной формы и театральной пьесы. Так, преобладающие инструментальные части образуют как бы каркас симфонического цикла²⁵. Вместе с тем расположение всех семи частей (причем некоторые из них дробятся дополнительно на более мелкие картины-эпизоды) чрезвычайно напоминает театральную композицию²⁶.

Однако эти черты не превращают произведение Берлиоза в ораторию и не сближают его с оперой, так как ведущие образы симфонии выражены обобщенно-инструментальными средствами, как, например, вдохновенная ночная сцена любви, предвосхитившая вагнеровского «Тристана». Не тему возлюбленной из «Фантастической симфонии», а гениальную тему любви из «Ромео и Джульетты» следует считать высшим выражением у Берлиоза чувства одухотворенной страсти:

²⁵ Вступительное фугато соответствует интродукции. «Празднество у Капулетти» выполняет формально функцию сонатного *allegro*. «Сцена любви» связывается с медленной частью классицистской симфонии, «Фея Маб» — бесспорное *скерцо*.

²⁶ № 1. Интродукция (Уличные схватки. Смятение. Появление герцога), пролог. № 2. Празднество у Капулетти. № 3. Ночная сцена. № 4. Фея Маб, царица снов. № 5. Погребение Джульетты. № 6. Ромео в склепе Капулетти. № 7. Финал.

189 Un pochettino animato

Corni
Viola

poco dim.

str. instr.

Tempo I $\text{♩} = 68$

Инструментальными приемами обрисован и образ Ромео. Этот «ренессансный» шекспировский герой трактован Берлиозом в современном, байроновском духе. На фоне шумного веселья бала, представленного музыкой, почти банальной по своему нарочито сниженному бытовому облику, тонко очерчен одинокий, тоскующий Ромео:

190 Andante malinconico e sostenuto $\text{♩} = 68$

Viol. I

ppp una corda

pp

poco cresc.

poco f

pp

ppp una corda

Fl. Ob. Cl. Viol. I

p

pp

mf

Противопоставление этих двух музыкальных планов — жанрово-бытового и романтически-изысканного, интеллектуального — создает ярко контрастный эффект. По своей силе эта сцена принадлежит к лучшим воплощениям в музыке идеи романтической антитезы. В качестве традиционного симфонического скерцо здесь фигурирует скерцо феи Маб. Фантастический мотив, мимолетно упоминающийся у Шекспира, разрастается в произведении Берлиоза до значения самостоятельной части. По своей виртуозной, блестящей инструментовке, по изысканной ритмике, по лучезарности это скерцо не имеет себе равных в современной музыке (хотя его ближайшее родство со скерцозной феерией «Сна в летнюю ночь» Мендельсона или «Ариеля» Шумана не вызывает сомнений).

Сцена погребения Джульетты принадлежит к наиболее глубоким философским страницам в творчестве Берлиоза, напоминая многие моменты его потрясающего «Реквиема»²⁷.

Вступительное фугато, рисуящее уличную битву, встреча и смерть любовников в склепе образуют рельефные, чисто инструментальные части. Только финал (примирение враждующих семейств) близок к оперно-кантатной сцене. Театрально-оперное завершение вообще характерно для симфоний Берлиоза.

Общее с драмой, но отнюдь не с оперой достигается введением хорового элемента. Однако здесь нет ничего похожего и на использование хора в Девятой симфонии Бетховена.

Помимо заключительной сцены, пение встречается преимущественно в прологе, который, следуя театральным законам, вводит слушателя в сферу действия симфонии²⁸. Изредка оно используется для конкретизации поэтического образа (например, «итальянская» песенка расходящихся гостей).

Связь с многогранными образами шекспировской драмы привела к огромному расширению музыкально-выразительных средств симфонии. В частности, поражает жанровое разнообразие музыки: фуга (похороны Джульетты) и куплетная песня (строфы о любви в прологе); ария типа *lamento* (патер Лоренцо в финале) и феерическое скерцо (скерцетто в прологе, «Фея Маб»); инструментальная декламация (речь князя в прологе) и итальянское народно-хоровое пение (песенка гостей); мечтательный ноктюрн (ночная сцена в саду) и маскарадная музыка в «легком» жанре (празднество у Капулетти); интимный прелюд (одинокий Ромео) и массовая оперно-хоровая сцена (клятва примирения). Временами в развитии тем, в сопоставлении эпизодов реально отражаются театрально-сюжетные элементы (сцена в склепе, сцена Ромео на празднестве). Берлиоз достигает здесь почти зримой рельефности.

Типичная для композитора тема смерти героя в этом произведении впервые под влиянием шекспировских образов показана в

²⁷ В этой части инструментальная фуга потом повторяется хором.

²⁸ В нем как бы в зародышевой форме звучат темы основных частей.

оптимистическом преломлении. Грандиозная массовая сцена примирения своим жизнеутверждающим духом близка финалам героико-трагических симфоний Бетховена.

8

На протяжении почти всей своей творческой жизни Берлиоз испытывал тяготение к массовой гражданской музыке, связанной с революционными идеями. В юности он сочинил сцену «Греческая революция» (1826) и «Ирландские песни» на тексты поэта-патриота Томаса Мура (1830). В июльские дни 1830 года он обработал «Марсельезу» для двойного хора, оркестра и всех тех, «у кого есть голос, сердце и кровь в жилах» (авторская надпись на партитуре). В 1832 году у него возник замысел грандиозной семичастной симфонии, посвященной триумфальным победам Наполеона. Многие замыслы этой неосуществленной симфонии вошли впоследствии в выдающиеся гражданские произведения Берлиоза: в «Траурно-триумфальную симфонию» и «Te Deum». В 1846 году его обработка «Ракочи-марша» вызвала взрыв патриотических чувств в Венгрии.

К наиболее вдохновенным произведениям Берлиоза относится «Реквием» (1837), задуманный в честь памяти героев Июльской революции. До конца жизни композитор предпочитал его всем своим творениям. «Реквием» Берлиоза, убежденного атеиста, бесконечно далек от католических заупокойных месс. Это гражданская лирика в монументальном плане. Но Берлиоз подчеркивает не столько философский смысл, сколько эмоционально-драматические черты литургического текста. Он последовательно раскрывает многообразие глубоких человеческих страстей: страха, надежды, смирения, мольбы, радости, мужества, веры.

Музыка «Реквиема» уникальна по своей самобытной красоте. Она построена на грандиозных контрастах звуковых масс, мощных нарастаниях. Величие готических форм, потрясающая сила звучания, блестящая декоративность сочетаются с тонкостью деталей, а оригинальность мелодики и инструментовки — с широчайшей доступностью²⁹. Берлиоз сумел создать произведение, в котором гармонически сливаются мощный гражданский пафос с трогательной лирикой. Воздействие этой музыки и по сей день необыкновенно.

Новаторские композиционные приемы характеризуют почти каждый из десяти номеров. Так, в знаменитом «Dies Irae», построенном на непрерывном переплетении трех музыкальных фраз в старинном церковном стиле, в момент кульминации вторгается ве-

²⁹ «Реквием» Берлиоза написан для громадного состава (200 хористов, 140 оркестрантов, 4 дополнительных духовых оркестра и множество ударных инструментов).

личественная грозная фанфара. Она исполняется четырьмя духовыми оркестрами, расположенными в различных углах концертного помещения. Берлиоз создает в качестве своеобразного противосложения «фанфаре рока» движение у больших барабанов и литавр. Их рокот усиливает чувство страшного и неотвратимого.

В «Domine Jesu» партия хора построена на двух неизменно повторяющихся звуках (*ля* и *си-бемоль*), словно обвиваемых полифонической музыкой оркестра. Этим приемом достигается ощущение потрясающего трагизма. В «Requiem» и «Kirie» из восходящей гаммы у струнных рождается хоровая партия, содержащая замечательные хроматические и ладотональные эффекты. При яркой индивидуальности контрастирующих номеров, они связаны общими интонациями, а в последнем номере, «Agnus Dei», Берлиоз даже возвращается к теме «Requiem».

По новизне интонационного строя и композиции, по драматизму «Реквием» не имеет себе равных в музыке того времени, за исключением «Te Deum» самого Берлиоза (1849—1850) для трех хоров с оркестром и органом. Композитор называл «Te Deum» «двойником» своего «Реквиема».

Величественным памятником народно-революционных идеалов Франции служит последняя симфония Берлиоза «Траурно-триумфальная» для духового оркестра (и струнного с хором *ad libitum*; 1840). Она написана к торжественной церемонии перенесения праха жертв июльских событий 1830 года. В этом произведении нет ощутимых связей с «литературно-программными» симфониями автора. Она далека и от бетховенских симфоний. Героико-трагическая тема трактована в традициях народно-национального искусства, в частности в духе массовых жанров революции 1789 года.

Предназначенная для исполнения на открытом воздухе с участием многотысячной толпы, она монументальна и плакатна. В трех частях симфонии—«Похоронный марш», «Надгробная речь» (соло тромбона), «Апофеоз» — оживают театрализованные образы революционного искусства Франции XVIII века: народные процессии, посвященные смерти героев, речи революционных ораторов, гимны, исполняемые многотысячной толпой. Рельефные мелодии, обобщающие интонации революционных жанров, простые гармонии, грандиозное оркестровое звучание, ясность построения придают этой симфонии широкую доступность. Массовость сочетается в ней с возвышенной вдохновенностью.

«Слушая эту симфонию, я живо чувствовал, что любой мальчишка в синей блузе и красном колпаке должен ее вполне понимать, — писал Вагнер о «Траурно-триумфальной симфонии, — ...высокий энтузиазм, поднимающийся от тона оплакивания до высочайших вершин апофеоза, оберегает это произведение от всякой нездоровой экзальтации... Симфония эта будет жить и возбуждать в сердцах отвагу до тех пор, пока будет существовать нация, носящая имя Франции».

И в области оперного искусства ярко проявились новаторские устремления Берлиоза. Каждое из его трех законченных оперных произведений опередило развитие современной ему музыкальной драматургии. Но на этом поприще композитор не достиг признания. В театральном мире Парижа слишком сильны были власть консервативной буржуазии и косность исполнителей. Берлиоз же неизменно шел вразрез с модой, с требованиями театральной рутины.

Особенно смелой была его ранняя опера «Бенвенуто Челлини» (1838) в двух действиях (вторая, четырехактная, редакция для постановки в Веймаре — 1852). Внешний мелодраматический сюжет оказался поводом для постановки глубокоидейной проблемы о силе искусства³⁰. Развитая драматургия, шекспировская по контрастности и богатству образов, жизненно правдивые и красочные массовые сцены не укладывались в рамки стереотипных оперных постановок.

Единство театрального действия и музыки достигалось наличием сквозного музыкального развития. Монотематические элементы объединяли различные эпизоды. Берлиоз дал в «Бенвенуто Челлини» великолепную музыкальную характеристику народа. «Здесь впервые толпа заговорила своим мощным голосом», — сказал по этому поводу Лист. Многими своими чертами «Бенвенуто Челлини» предвосхитил «Мейстерзингеров» Вагнера.

Провал оперы в Париже был воспринят Берлиозом столь болезненно, что после того он около двадцати лет не решался выступить вторично в этом жанре. И только в 1856 году появилась его вторая опера — «Троянцы», лирическая поэма в двух частях («Взятие Трои» в трех действиях, «Троянцы в Карфагене» в пяти действиях с прологом). Текст по Вергилию был написан самим Берлиозом. Эта музыкальная драма в величественном стиле напоминает французский классицистский театр и лирическую трагедию Глюка. Берлиоз объединил в монументальной эпике драматические оперные сцены, декоративные пантомимы в духе французских традиций, тончайшие психологические этюды, жанрово-реалистические моменты и выразительные симфонические картины. По законченности форм и образности деталей эта опера принадлежит к наиболее совершенным произведениям Берлиоза.

Появление в 60-х годах «Троянцев», возрождающих дух национального классического искусства, было знаменательным. Оно выражало протест против мельчания французской культуры.

Последнее театральное произведение Берлиоза — «Беатриче и Бенедикт» в двух действиях по комедии Шекспира «Много шума из ничего» (1862). Это восхитительная по тонкости, непосредственности и юмору комическая опера.

³⁰ Сюжет был заимствован из автобиографии Челлини, знаменитого итальянского художника-ювелира эпохи Возрождения.

Среди вокально-драматических произведений Берлиоза (всего их 23) выделяется «Осуждение Фауста», драматическая легенда для хора, солистов и оркестра (1846). В ораториальном жанре «Осуждение Фауста» занимает такое же место, как «Ромео и Джульетта» в области симфонии.

Создавая свою драматическую легенду, Берлиоз следовал по пути, проложенному его хоровой симфонией. Напоминая ее синтетичностью стиля, жанровым разнообразием музыки, рельефностью и романтической контрастностью образов, «Осуждение Фауста» идет значительно дальше в подобном же направлении.

Это уникальное произведение нельзя причислить ни к одному из сложившихся жанров. Объединив черты оперы, оратории, балета и симфонии, оно возвысилось над ограниченностью музыкального театра того времени. Здесь использованы многие элементы оперы и балета, но драматургия, музыкальный язык и круг образов далеки от французского музыкального театра тех лет. Многие сближает «Осуждение Фауста» с ораторией (обобщенность в трактовке некоторых образов, «картинность» композиции), но сценичность, конкретность и разнообразие эпизодов и в особенности подчиненная роль хора делают его мало похожим на традиционные ораториально-кантатные сочинения. Наконец, огромная роль оркестрового развития позволяет причислить «Осуждение Фауста» к симфоническому жанру. И в то же время инструментальные характеристики и принципы инструментального развития не имеют самодовлеющего значения.

Берлиоз подверг свободной обработке первую часть гётевского Фауста. Вводя новые эпизоды на основе гётевской поэмы, он максимально усилил заложенные в сюжете музыкальные и театрально-сценические моменты, придавая им подчеркнуто романтическое толкование. Так, для того чтобы ввести в музыку колорит другой страны, композитор перенес действие в Венгрию. Романтикой проникнута и фантастическая сцена гибели Фауста, и опоэтизированные языческие картины природы, и лирика образа Маргариты, и многое другое.

В «Осуждении Фауста» скрещивается множество театрально-музыкальных линий. Отвлеченная философская тема (инструментальное вступление, монолог Фауста) дана не менее ярко, чем блестящая балетная феерия (танец сильфов, менуэт блуждающих огоньков). Интимная лирика (романс Маргариты) не затушевывается массовыми оперными сценами (хор венгерских крестьян, уличная сцена «разоблачения», комический жанровый эпизод в погребке). Наивная фантастика ада (галоп Фауста и Мефистофеля в конце) не исключает глубокой иронии (серенада Мефистофеля). Природа, любовь, жанровые образы — все охарактеризовано здесь индивидуально, с предельной музыкальной щедростью.

Несколько лет спустя Берлиоз сочинил на собственный текст вокально-драматическую трилогию «Детство Христа» в трех сценических картинах («Сон Ирода», «Бегство в Египет», «Прибытие в

Саис», 1854). Евангельский сюжет трилогии изложен в традициях светской оперы, в пасторальном стиле.

В первой части встречается полная драматизма психологическая картина, кое в чем близкая «Борису Годунову» Мусоргского. Но в остальных частях трилогии преобладают идиллические, «акварельные» тона. Лирика, романсовая напевность, близкая Моцарту или Шуберту, миниатюрные, завершенные в духе классицизма формы — все это необычно для Берлиоза. Трилогия возрождает дух и стиль французского классицистского искусства. Но возвышенная героика уступает здесь место гармонично-изысканным зарисовкам, родственным пейзажам Ватто и Пуссена, миниатюрам клавесинистов, пасторалям и балетам Люлли, Рамо, Глюка. Невозможно усматривать в музыке «Детства Христа» какую-нибудь связь с религией или культовым искусством. Именно для того, чтобы высмеять невежество музыкальных критиков, Берлиоз исполнил первую часть трилогии под видом отрывка оратории, якобы сочиненной в 1679 году церковным композитором Пьером Дюкре.

* * *

Высокая идейность творчества Берлиоза, его смелое новаторство оказали большое влияние на развитие европейской музыки. По существу, все разнообразие программного симфонизма XIX века в большей или меньшей степени связано с искусством Берлиоза. Его художественные образы, выразительные средства стали достоянием не только инструментальных, но и оперных произведений композиторов последующего поколения. Переворот, осуществленный им в области инструментовки, послужил началом новой эпохи в развитии оркестровой музыки.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕРЛИОЗА

Симфонические произведения

- «Фантастическая симфония» ор. 14 (1830—1831)
- «Гарольд в Италии» ор. 16 (1834)
- «Ромео и Джульетта» ор. 17 (1838—1839)
- «Траурно-триумфальная симфония» ор. 15 (1840)
- Увертюра «Уиверли» ор. 1 bis (1827—1828)
- Увертюра «Тайные судьи» ор. 3 (1827—1828)
- Увертюра «Король Лир» ор. 4 (1831)
- Увертюра «Корсар» ор. 21 (1831—1844)
- Увертюра «Роб-Рой» (1832)
- Увертюра «Римский карнавал» ор. 9 (1844)
- «Мечта и Каприз» — романс для скрипки с оркестром ор. 8 (1839)

Музыка для сцены

- Опера «Бенвенуто Челлини» ор. 23 (1838)
- «Троянцы» — дилогия (1856—1863), в которую входят оперы «Взятие Трои», «Троянцы в Карфагене»
- Опера «Беатриче и Бенедикт» (1862)
- Монодрама «Лелио, или Возвращение к жизни» ор. 14 (1831).

Вокально-хоровые произведения (всего 23)

- «Смерть Орфея», лирическая сцена (1827)
- «Эрминия», сцена из «Освобожденного Иерусалима» Тассо (1828)
- «Клеопатра после битвы при Акциуме», кантата (1829)
- «Последняя ночь Сарданапала», кантата (1830)
- «Реквием» op. 5 (1837)
- «Осуждение Фауста», драматическая легенда для солистов, хора и оркестра op. 24 (1846)
- «Детство Христа», трилогия op. 25 (1850—1854)
- «Те Деум» op. 27 (1849—1850)
- «Сара-купальщица» по Гюго op. 11 (1834—1850)
- «Смерть Офелии», кантата op. 18 (1847—1848)
- «Похоронный марш из «Гамлета» op. 18 (1847—1848)

Сольные вокальные произведения (всего 31)

- Ирландские мелодии на тексты Мура op. 2 (1829—1830)
- «Пленница» по Гюго op. 12 (1832)
- «Летние ночи» op. 7 (1834—1856)

Литературные и критические труды

- «Трактат об инструментовке» op. 10 (1844, раздел «Искусство дирижера» — 1856)
- «Музыкальное путешествие в Германию и Италию» (1844)
- «Вечера в оркестре» (1853)
- «Гротески музыки» (1859)
- «По песням» (1862)
- «Мемуары» (1870)
- «Музыка и музыканты», посмертный сборник (1903)
- Автобиография (опубл. 1919)

ДЖАКОМО МЕЙЕРБЕР

*Место Мейербера во французском искусстве 30—40-х годов. Творческий путь.
Связи его парижских опер с французской национальной культурой.
Особенности драматургии и музыки оперы «Гугеноты».
Противоречивость художественного облика Мейербера*

1

Одновременно с романтическим симфонизмом Берлиоза во Францию сложился новый вид национального музыкального театра. Его создателем был Мейербер.

Этот композитор во многих отношениях отличался от Берлиоза. Мейербер был на целое поколение старше его. Формирование Мейерберера как музыканта проходило в другой исторической обстановке и на почве иной национальной культуры. Различны были и эстетические взгляды и жизненные пути этих двух современников. И тем не менее Мейербер вошел в историю музыки как крупнейший деятель романтического искусства Франции 30—40-х годов прошлого столетия. Он также обобщил жизнеспособные традиции

французской культуры и создал на этой основе искусство непреходящего значения.

Деятельность Мейербера, предшествовавшая парижскому этапу, была лишь «прелюдией» к его зрелому творчеству.

Джакомо Мейербер родился в Берлине 5 сентября 1791 года в семье крупного банкира. Он уже в детстве обратил на себя внимание как пианист и мог бы стать одним из самых выдающихся виртуозов современности. Но его настойчиво влекло к композиции, и именно к музыкальному театру³¹. Даже ранняя кантата, первое произведение, принесшее ему успех, — «Бог и природа» (1811) — сильна своими эффектно декоративными, «оперными» чертами. Однако первые оперы Мейербера, поставленные в Германии («Клятва Иевфая», 1813; «Алимелек, или Два калифа», 1814), не имели успеха. Послушавшись совета Сальери, который видел основные недостатки творчества Мейербера в тяжелой немецкой контрапунктической учености и в отсутствии мелодического обаяния, Мейербер направился в Италию. Он пробыл там с 1816 по 1824 год и быстро усвоил мелодическую и вокальную манеру Россини. Итальянские оперы: «Ромильда и Констанца», 1817; «Маргарита Анжуйская», 1820 (всего 7), — принесли ему известность. Последняя из них — «Крестоносец в Египте» (1824), свидетельствующая о зрелости и творческой самостоятельности композитора, — была поставлена и за пределами Италии.

В эти годы на родине Мейербера Вебер и другие композиторы стремились к созданию национальной немецкой оперы. В деятельности своего соотечественника они видели измену общему делу и погоню за легким успехом. Однако, несмотря на то что и самого Мейербера перестал удовлетворять итальянский музыкальный театр, работа в Германии его не привлекала. Разносторонняя, живая, богатая интернациональными связями культура Парижа представлялась ему той почвой, на которой могла бы расцвести подлинно музыкальная драма.

«...Я был бы много счастливее написать одну оперу для Парижа, нежели для всех вместе театров Италии. Ибо в каком другом месте мира художник, желающий писать подлинно драматическую музыку, может найти более мощные вспомогательные средства, нежели в Париже? Здесь у нас прежде всего нет хороших текстов, а публика ценит лишь один из видов музыки. В Париже, наоборот, можно найти выдающиеся либретто, и публика восприимчива для любого рода музыки, если только она гениально сделана. И поэтому для композитора там открывается совсем иное поле деятельности, нежели в Италии», — писал он.

В 1827 году Мейербер переехал в Париж. Однако вплоть до 1831 года он не решился поставить на сцене свои новые сочи-

³¹ По фортепиано Мейербер занимался у Клементи, по композиции — с Цельтером, Б. А. Вебером и аббатом Фоглером. В период занятий с Фоглером в 1810—1812 годах он близко сошелся с К. М. Вебером,

нения. Эти годы были посвящены освоению культуры народа, с которым он отныне связал свою творческую судьбу. Самым добросовестным образом, с исключительной серьезностью композитор изучал литературу, драму, живопись Франции. Знакомство с музыкой началось с оперных партитур Люлли.

Только в 1831 году увидела свет первая из парижских опер Мейербера — «Роберт-Дьявол». Она принесла композитору общеевропейскую славу. Это произведение знаменовало собой рождение романтического музыкального театра во Франции. Уже в нем проявились многие наиболее характерные черты той большой оперы, стиль которой неотделим от имени Мейербера. Свое полное выражение этот стиль получил в опере «Гугеноты», поставленной пять лет спустя, в 1836 году. Эта опера — лучшее произведение композитора.

Две следующие оперы этого жанра — «Пророк» (1849) и «Африканка» (1864), — при бесспорных чертах индивидуального отличия, по существу строятся на художественных принципах, разработанных Мейербером в «Гугенотах» и не превзойденных им самим впоследствии.

Мейербер был одним из самых видных и влиятельных деятелей артистического Парижа. Он безраздельно царил в театральном мире, который к Берлиозу всю жизнь относился враждебно. Пресса, финансовые силы, театральные клакеры, закулисные связи — все обязательные атрибуты успеха были во власти Мейербера. Многие современники были склонны видеть причину творческого триумфа композитора в его высоком общественном положении, в его умении организовать успех своим сочинениям. Однако со дня первой постановки «Гугенотов» прошло более ста тридцати лет, и за это время опера Мейербера не только не утратила своего значения, но, наоборот, заняла почетное место среди выдающихся образцов французского искусства.

Характерные особенности музыкальной драматургии Мейербера, особенно ярко проявившиеся в «Гугенотах», коренятся как в старинных художественных традициях, так и в искусстве современной Франции — в ее театре, литературе, музыке.

Значителен сюжет «Гугенотов», заимствованный из впечатляющей главы французской истории — борьбы между католиками и протестантами в XVI веке. В этом проявилась характерная особенность романтиков — влечение к историческим темам. В эти же годы были написаны исторические драмы и романы Гюго, Дюма-отца, Мериме, де Виньи. Особенно знаменательно совпадение сюжетов оперы Мейербера и нашумевшего романа Мериме «Хроника времен Карла IX».

Гуманистическая идея, лежащая в основе оперы (осуждение насилия, право на свободу убеждений), была выражена в типичной для французского театра форме. Гражданская тема характерна для театра Расина и Корнеля, для лирических трагедий Глюка, для ряда драм и опер, поставленных на французской сцене первой

трети XIX века (их наиболее яркие образцы — «Немая из Портичи» Обера, «Вильгельм Телль» Россини)³².

Зависимость от драматургического театра и тесное слияние театрального и музыкального искусства характеризуют собой всю историю французской оперы. В «Гугенотах» Мейербер претворил и эту национальную особенность. Если опера Люлли сложилась под воздействием классицистской трагедии, а комическая опера отражала особенности французской «слезливой комедии», то в «Гугенотах» очевидно воздействие современной романтической драмы, в особенности ее наиболее талантливого представителя — Гюго.

В основе романтической драматургии Гюго лежал принцип резкой контрастности, «драматургии антитез». Историко-социальный план переплетался с лирическим, возвышенное начало смешивалось с гротескным и шутовским, безобразное с прекрасным. В предисловии к пьесе «Мария Тюдор» Гюго требовал «смещения на сцене всего, что смешивается в жизни, мятеж, с одной стороны, и любовный разговор — с другой, и любовный разговор звучал бы уроком народу, а мятеж — криком сердца, это был бы смех, это были бы слезы, это было бы добро, зло, высокое, низкое, рок, провидение, гений, случай, общество, мир, природа, жизнь».

В операх Мейербера («Гугеноты», «Пророк», «Африканка») конфликт выражен, подобно драмам Гюго, посредством двух ясно очерченных и взаимно переплетающихся планов: историко-социального и лирического. При этом максимально подчеркнуты контрастные стороны сюжета.

Великолепие и варварство эпохи Возрождения, блеск придворной жизни и жестокий религиозный фанатизм, аскетическая вера протестантов и романтика рыцарской любви образуют в «Гугенотах» характерную для романтического искусства драматургию контрастов.

Исторический фон в произведениях Мейербера чрезвычайно пышен и грандиозен. Экзотические краски, массовые сцены, яркие контрасты также близки гиперболическим образам Гюго.

Значительную роль в формировании оперного стиля Мейербера сыграл Э. Скриб, один из наиболее плодovitых и блестящих парижских драматургов того времени.

Скриб сотрудничал с Мейербером во всех его больших операх. Композитор и либреттист особое внимание уделяли разработке сюжетно-сценического плана драмы. Либретто их опер представляют собой мастерски сконпонованные пьесы, с остро драматической интригой, великолепной контрастной композицией, разнообразной сменой сценических эффектных эпизодов, выразительными диалогами. В результате опера представляла собой сценически выигрышную театральную пьесу, положенную на музыку. В этом также про-

³² Превосходство «Гугенотов» над первой парижской оперой Мейербера заключалось отчасти и в том, что либретто «Роберта-Дьявола» было слишком близко к немецкому фантастическому зигшпилю. Сказочно-бытовые элементы зигшпиля мало подходили для выражения гражданского пафоса, /

являлась преемственность традиций. В характере сотрудничества Мейербера и Скриба многое напоминает творческие взаимоотношения Люлли и Кино. Композитор как будто считал своей основной задачей усилить впечатление от сценического действия.

Большое внимание Мейербер и Скриб уделяли декоративным моментам. Зрелищно-развлекательное начало господствует в разработке сюжета и композиции. Максимально подчеркивались все «картинные», живописные, красочные эффекты, заложенные в сюжете. В «Гугенотах», например, и рыцарское празднество, и пышность королевского дворца, и уличные танцы цыган, и таинственный заговор католиков, и столкновение солдат со студентами, и даже жуткая кульминационная сцена массового погрома требуют роскошного сценического оформления.

Сознательный расчет на легкодоступные эффекты лежит в основе схематизированной пятиактной структуры скрибовско-мейерберовской оперы³³.

Однако и в этом ощутима определенная преемственность с национальными французскими традициями — с ясной контрастной композицией Люлли, с грандиозной структурой всех французских больших опер (пятиактное построение типично и для многих предшественников Мейербера), и в особенности с той неумеренной пышностью оформления, которая еще в XVIII веке вызвала нападки Руссо («Жрецы танцуют, солдаты танцуют, боги танцуют, черти танцуют, танцуют даже на похоронах»).

Несомненное воздействие на мейерберовскую оперу оказала также мелодрама. Этот новый театральный жанр, сложившийся на рубеже XVIII и XIX веков в демократических «бульварных» театрах Парижа, отличался предельной сентиментальностью и заслужил название «трагедии черни». Любовь к патетике, к ложно драматическим эффектам, к авантюристике в построении сюжета совмещалась в нем с чертами бытового реализма³⁴. Пользовавшаяся огромным успехом вплоть до 1830 года, мелодрама оказала определенное влияние на романтическую драматургию в целом. В частности, в отличие от высокой лирики классицистского театра, любовная линия в романтической драме дана в несколько сниженном плане. Именно так, в чувствительно-патетическом стиле парижской мелодрамы раскрыта и тема любви в операх Мейербера, в том числе и отношения Рауля и Валентины в «Гугенотах».

³³ Почти во всех операх Мейербера появление героя дано стереотипным приемом — сольная песня в хоровой сцене. Всюду кульминация историко-социальной линии приходится на третий акт, в то время как четвертый является вершиной личной драмы, показанной посредством обязательного любовного дуэта, и т. д. Типизированы и некоторые более частные приемы, в том числе утрированные прямолинейные контрасты. Так, например, в первом акте «Гугенотов» звучит только мужской хор, но зато во втором фигурирует только женский. В таком же духе в третьем акте мужскому военному хору отвечает женский *a cappella* в соборе.

³⁴ Особенное распространение получили мелодрамы Г. де Пиксерекура, Л. Кенье, В. Дюканжа,

Гуманистическая идея оперы «Гугеноты», ее блестящая театральность, связи с современностью и с национальными художественными традициями вызвали восхищение многих выдающихся людей Франции, в том числе Бальзака и Жорж Санд. Однако большинство передовых музыкантов Европы (Россини, Шуман, Вагнер, Серов) резко отрицательно отнеслись к Мейерберу. Причина этого кроется в противоречивости творческого облика самого Мейербера.

В отличие от Берлиоза, Вагнера, Шумана и многих других композиторов-романтиков, Мейербер не находился в идейной оппозиции к современному обществу. Сферой его деятельности была парижская «Grand Opéra», пользовавшаяся поддержкой «золотых мешков». Мейербер не помышлял, подобно Вагнеру, о коренной реформе музыкального театра. Он не разоблачал духовное убожество буржуазной культуры, как это делали в публицистических трудах Берлиоз, Шуман, Лист, не восставал против нее в своем творчестве. Он сознательно шел на компромисс, пытаясь примирить передовые художественные стремления с реакционными взглядами среды, от которой зависела его карьера.

Эта двойственность характеризует идейный замысел даже лучшего произведения Мейербера — «Гугенотов» (в еще большей степени — «Пророка»). Поднимая злободневные вопросы современности — тему борьбы с клерикальной реакцией за свободу мысли и чувств, — тяготея к героическому воплощению этих тем, Мейербер совместно со Скрибом все же трактовал их в духе той поверхностной развлекательности и гедонизма, которые характерны для искусства французского буржуазного общества периода Реставрации и Июльской монархии.

И музыка Мейербера отмечена компромиссностью и противоречивостью художественных решений.

С одной стороны, она восхищает своими новаторскими чертами. Стремясь воплотить наиболее выпукло и красочно сценический образ, Мейербер открыл многие неизвестные прежде выразительные свойства музыкального искусства.

Особенно сильных художественных эффектов он достигал в многочисленных массовых сценах, среди которых выделяется картина кровавого побоища Варфоломеевской ночи.

Среди своих современников Мейербер не имел соперников в искусстве построения крупных музыкально-драматических форм. В этом он превзошел и Россини, «Вильгельм Телль» которого служил ему образцом. К шедеврам его оперной композиции относится сцена заговора католиков из второго акта «Гугенотов», где посредством сквозного оркестрового развития и единого ладотонального плана (Е—А—Е) создается замечательное внутреннее единство.

В ярких народных сценах третьего акта (как и в ряде других массовых сцен) композитору удалось объединить в одно музыкальное целое разбросанные контрастные сценические эпизоды.

О гениальном театральном чутье композитора свидетельствуют и многие другие впервые найденные им музыкальные эффекты. В неразрывной связи со сценическим образом сложился романтический, подчас изощренный, гармонический язык Мейербера. В качестве примера можно указать на смелые гармонии, посредством которых композитор неоднократно характеризует католиков в «Гугенотах». Так, мистический колорит сцены в часовне создается плагальным сопоставлением аккордов:



Освящение мечей в эпизоде католического заговора построено на необычно и остро звучащих, красочных сопоставлениях:



В финальной картине массового погрома зловещие образы католиков-убийц выражены архаическим мотивом на пронзительном звучании труб:



Иногда, наряду с простейшими тонико-доминантными сочетаниями, Мейербер прибегает к чрезвычайно сложным, даже политональным, как, например, в опере «Лагерь в Силезии», где одновременное звучание разных тональностей характеризовало совместный выход различных военных полков³⁵.

Исторический колорит музыки «Гугенотов» достигается также звучанием подлинного протестантского хора XVI века, которым охарактеризованы в опере гугеноты. В отдаленную эпоху

³⁵ «Лагерь в Силезии» (1844) — зингшпиль, написанный для Берлина. Мейербер сохранил связь с Германией и в парижский период. В 1842 году он был назначен главным музыкальным директором при прусском дворе.

переносит слушателя и старинный инструмент виола д'амур, сопровождающий романс Рауля (в первом акте).

В инструментовке Мейербер особенно обнаружил тонкое драматическое чутье. Вместе с берлиозовской она составила целую эпоху в истории оркестровой музыки. Наряду со старинными инструментами Мейербер пользуется и новейшими, как, например, саксофон. Он вводит орган для достижения особой мощи звука, использует тромбоны и фаготы, как это делал Берлиоз, для изображения дьявольских фантастических образов (в «Роберте-Дьяволе»).

К сильным сторонам музыки Мейербера относится также широкое претворение новейших достижений музыкального искусства Франции, Германии и Италии.

Между первой и последней большой парижской оперой Мейербера прошло более четверти столетия — время, насыщенное музыкальным новаторством в Европе. Каждая из мейерберовских опер отражала новейший этап его развития. Так, музыкальный язык «Роберта-Дьявола» еще в большой мере связан с кругом образов и интонаций романтического зингшпиля и опер Россини. Музыка «Гугенотов» говорит об огромном влиянии драматургии «Вильгельма Телля» и симфонизма Берлиоза. Заметно, что «Пророк» был создан уже после того, как автор познакомился с произведениями Листа и Вагнера. В «Африканке», законченной в 1864 году, незадолго до смерти композитора³⁶, явно ощутимы новейшие веяния французской лирической оперы (преобладание утонченного лиризма, экзотические «ориентальные» тенденции, гармоническая изысканность, характерные для этого жанра).

Музыка «Гугенотов» основана на разнообразных стилистических истоках. Тут и итальянское *bel canto*, и французская декламация, и немецкое симфоническое развитие, и оркестровые находки Берлиоза, и некоторые приемы романтической оперы в Германии. Так, например, с музыкальным стилем комических жанров связана застольная песня рыцарей (в первом акте) или песня солдата-гугенота Марселя. Эта музыка отличается близостью народно-песенному складу, простейшими гармониями, танцевальными или маршевыми ритмами:

194 Allegretto Песня Марселя

8 ————— Vra.

sempre p ma ben marcato s staccato

³⁶ Мейербер умер в Париже 2 мая 1864 года,

- гов рав - го ния - те и нас на - ба вляй - те

Итальянская колоратура господствует в партиях пажа Урбана (картина в первом акте), Маргариты (интродукция и ария второго акта). Тонкость французской оперной декламации ощутима в речитативных сценах.

В некоторых эпизодах оперы Мейербер достигает большой выразительности. Одна из его музыкальных вершин — великолепная любовная сцена четвертого акта, которую высоко ценил П. И. Чайковский:

195 *Andante amoroso* (♩ = 60)
dolce

О по - сто -

pp,
imitando il canto

Violino

что и лю - бяшь

ты!

«Превосходная музыка с ее удивительнейшей, первенствующей между всеми произведениями подобного рода любовной сценой, с ее превосходными хорами, с ее полной новизны и оригинальных приемов инструментовкой, с ее порывисто страстными мелодиями, с ее искусной музыкальной характеристикой Марселя, Валентины, религиозного фанатизма католиков и пассивного мужества гугенотов», — писал он.

От любовного дуэта четвертого акта тянутся нити к «Ромео» Берлиоза, к «Аиде» Верди и «Тристану» Вагнера.

И, однако, при бесспорных театральностях достоинства музыки Мейербера и новаторских ее чертах, передовые музыкальные круги не прощали ей компромиссность. Эта музыка чаще возникала в результате гениального расчета, чем вследствие художественного вдохновения, и свободное владение всеми современными выразительными средствами нередко приобретало у Мейербера поверхностно-эклектический характер. В его операх редко встречается подлинно симфоническое развитие. В них мало ярких, индивидуальных, чисто музыкальных образов. «Музыка, пестрая как арлекинское платье, потому что вся из кусочков, — писал о Мейербере А. Н. Серов. — Из кусочков à la Weber, из кусочков à la Rossini, à la Auber, à la Spohr, à la tutti quanti».

Характерно для Мейербера и частое смешение остро выразительных моментов с банальными. Ложная патетика, мелодраматическая чувствительность прорываются у него даже в самых напряженных местах (как, например, в последнем дуэте Валентины и

Рауля). Показательна в этом отношении увертюра, построенная в виде вариаций на тему протестантского хора. В строгом, величественном звучании хора неожиданно возникают чуждые по стилю сентиментальные обороты, а в последней вариации тема приобретает характер галопа или циркового марша:

196a Poco andante (♩ = 66) Тема хора

196b Allegro con spirito Последний эпизод увертюры

Неожиданные черты художественной индивидуальности Мейербера проявляются в его комической опере «Динора» (1859). Эта опера — в полном смысле слова антипод пышно театральной, пестрой музыке предшествующих мейерберовских сочинений. Ее музыка отмечена стилистической законченностью, тонкой передачей лиризма. Самобытны и народные сцены, построенные на фольклорных элементах. Изысканные инструментальные картины, изображающие ночные пейзажи, предвосхищают импрессионизм. Оригинальное преломление получают также фантастические образы.

* * *

Большая опера, связанная с общественно-гражданскими традициями национального театра Франции, получила законченное выражение в произведениях Мейербера — Скриба. Значительный этап в развитии этих национальных традиций завершился в их

творчестве. К началу нового периода, возникшего после революции 1848 года, жанр большой оперы исчерпал себя. Тем не менее историко-героические образы мейерберовских произведений, их великолепная драматическая композиция, яркая театральность и музыкальная эффектность оказали большое влияние на современных композиторов и на музыкантов последующих поколений как своими сильными, так и слабыми художественными сторонами.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ МЕЙЕРБЕРА

О п е р ы (всего 18)

- «Клятва Иевфая» (1813)
- «Алимелек, или Два калифа» (1814)
- «Ромильда и Констанца» (1817)
- «Узнанная Семирамида» (1819)
- «Маргарита Анжуйская» (1820)
- «Крестоносец в Египте» (1824)
- «Роберт-Дьявол» (1831)
- «Гугеноты» (1836)
- «Лагерь в Силезии» (1844)
- «Пророк» (1849)
- «Северная звезда» (1854)
- «Динора, или Праздник в Плоэрмеле» (1859)
- «Африканка» (1864)

Музыкальная культура Польши

ВВЕДЕНИЕ

*Роль национально-освободительного движения для польской культуры XIX века.
Предшественники Шопена и Моношко*

Ни в одной стране Западной Европы, даже в Италии, национально-освободительная борьба не определила в такой огромной степени развитие национального искусства, как в Польше XIX века.

В 90-х годах XVIII столетия в результате трех разделов Польши, осуществленных Пруссией, Австрией и Россией (1772, 1793, 1795), Польша как государство перестала существовать. Польский народ попал под иноземное иго, испытывая жесточайшее национальное угнетение. Непрерывные революционные вспышки потрясали Польшу.

Условия национально-освободительного движения были таковы, что даже представители дворянства оказывались в революционном лагере. И, однако, именно отрыв польской революционной шляхты от народа обусловил беспочвенность движений польских патриотов. Первая половина XIX века в Польше проходила не только под знаменем национально-освободительного движения, но и сопровождалась ростом крестьянских восстаний. Это переплетение национальной и социальной борьбы придает общественной атмосфере Польши XIX века особенную остроту, сложность и обреченность.

Все три крупных польских восстания XIX века — первое в 1830—1831 годах, второе — в 1846 году и, наконец, особенно тяжелое, третье, — в 1863-м — завершались трагическими неудачами. Огромные потери жизней не только не влекли за собой желаемого

освобождения, но, наоборот, приводили к беспощадным разгромам, к еще более ожесточенной и мрачной реакции, выражавшейся в массовых репрессиях и ссылках и в подавлении всех центров национальной консолидации.

В условиях разгромленного государства и беспощадно подавляемых движений за национальную независимость польский народ мог проявить себя как единое целое только через сохранение национальной культуры. Патриотические силы были разгромлены (как, например, в Вильно после восстания 30-го года), но духовная деятельность польского народа не могла быть подавлена. Движение поляков за культурное самоутверждение (частично оно осуществлялось за границей) было осознанным, целенаправленным, подчеркнуто патриотичным.

Так, в 1800 году в Польше было организовано «Общество друзей науки». С его деятельностью связано создание шеститомного «Словаря польского языка» С. Б. Линде (1807—1847), «Истории польской литературы» Феликса Бентковского (1847), «Словаря польских поэтов Михаила Юшиньского (1821) и других подобных трудов. Громадная роль в воспитании патриотических чувств народа принадлежит «Историческим песням» Немцевича (изданным в 1816 году), примыкающим по стилю к балладам и воссоздающим картины былого величия Польши. Множество польских музыкантов, как любителей, так и профессионалов, сочиняло впоследствии музыку к этим песням.

Проявился обостренный интерес к народному искусству (как известно, и Мицкевич, и Шопен записывали польский фольклор). Монументальный труд основоположника польской этнографии О. Кольберга «Народ... его обычаи, образ жизни, язык, предания, пословицы, образы, заклинания, игры, песни, музыка и танцы» (1865—1890) появился как бы на гребне патриотической волны за культурное самоутверждение. Расцвет польской литературы и музыки в первой половине XIX века неразрывно связан с этим широчайшим патриотическим движением. Революционный романтизм Мицкевича и Словацкого в литературе, Шопена и Монюшко в музыке немыслим в отрыве от тех настроений воинственного протеста и веры в национальную независимость, которые пронизывают общественную атмосферу Польши рассматриваемого периода.

Творчество Шопена, первого польского композитора мирового значения, было подготовлено деятельностью множества предшественников. Целое поколение польских композиторов, творивших как в оперной, так и в инструментальной сфере, постепенно подготавливало то слияние национально-самобытного начала с традициями высокообразной профессиональной музыки, которое, с одной стороны, с таким блеском, оригинальностью и убедительностью осуществлялось в инструментальном искусстве Шопена, а с другой — в оперной и романсной музыке Монюшко.

Михаил Огиньский (1765—1833), творивший исключительно в русле «домашней», салонной музыки, создал ряд революцион-

но-освободительных песен и более двадцати полонезов, завоевавших мировое признание. Прямой предшественник Шопена, он превратил полонез из бытового танца в художественный поэтический жанр.

В 1765 году в Варшаве был открыт Национальный театр, с которым связано развитие национального оперного искусства. Первые польские оперы принадлежат М. Каменьскому («Осчастливленная нищета», 1778) и Я. Стефани, постановка оперы которого «Краковяки и горцы» в 1794 году явилась важным этапом в истории польского оперного искусства. Большое значение в развитии польского музыкального театра первой половины XIX века имела деятельность Эльснера и Курпиньского.

Иосиф Эльснер (1769—1854) — общественный деятель, первый директор консерватории в Варшаве, основанной в 1821 году, выдающийся педагог, воспитавший несколько поколений польских музыкантов, был также и видным композитором. Мысль о создании национальной оперы находилась в центре его творческих интересов. (На этот путь он безнадежно пытался направить своего гениального ученика Шопена). Некоторые оперы Эльснера — «Лешек Белый», «Король Локетек», «Ягелло в Тенчине» — написаны на сюжеты из польской истории.

Кароль Курпиньский (1785—1857), создавший свыше двадцати опер и мелодрам, в известной мере предвосхитил Моңюшко в разработке национально-самобытного интонационного склада. Сюжеты его опер заимствованы из польской истории, из легендарного прошлого его родины, из народно-бытовой сферы. В лучших его произведениях — «Ядвига», «Новые краковяки» — ощутимы интонации польской песенности. Однако этот национальный элемент часто оттеснялся итальянизмами. Отсутствие последовательности в эстетических взглядах — одна из причин, помешавших Курпиньскому разработать национальный стиль в музыкальном театре.

В камерно-инструментальной и симфонической музыке путь к национальной школе прокладывали Ф. Лессель (1780—1838), выдающаяся пианистка М. Шимановская (1789—1831), Р. Яневич (1762—1848), Я. Клечиньский (1756—1828) и др.

Блестящего расцвета достигла в XIX веке и польская исполнительская культура. Деятельность скрипачей К. Липиньского (1790—1861), Ап. Контского (1825—1879), основавшего в 1861 году в Варшаве музыкальный институт, Г. Венявского (1835—1880), пианистов Ан. Контского (1817—1899), уже упоминавшейся М. Шимановской и многих других, получившая мировое признание, свидетельствует о том, что искусство Шопена и Моңюшко было подготовлено разветвленной и высоко развитой музыкальной жизнью Польши на рубеже XVIII и XIX столетий, что их творчество вообрало в себя, одновременно с богатством народной и бытовой музыки Польши, ее высокий музыкальный профессионализм, блестящие традиции концертной и оперной жизни.

ФРИДЕРИК ШОПЕН

*Значение Шопена, Глинки, Листа в мировой музыкальной культуре.
Шопен как национальный польский композитор. Особенности его эстетики*

В 30—40-х годах прошлого века мировая музыка обогатилась тремя крупнейшими художественными явлениями, пришедшими с востока Европы. С творчества Шопена, Глинки, Листа в истории музыкального искусства открылась новая страница.

При всей своей художественной неповторимости, при заметном различии судеб их искусства, эти три композитора объединены между собой общей исторической миссией. Они были зачинателями того движения за создание национальных школ, которое образует важнейшую сторону общеевропейской музыкальной культуры второй половины XIX (и начала XX) столетия. На протяжении двух с половиной веков, следовавших за эпохой Ренессанса, музыкальное творчество мирового масштаба развивалось почти исключительно вокруг трех национальных центров. Все сколько-нибудь значительные художественные течения, вливавшиеся в русло общеевропейской музыки, исходили из Италии, Франции и австро-немецких¹ княжеств. До середины XIX века гегемония в развитии мировой музыки безраздельно принадлежала им. И вдруг начиная с 30-х годов на «периферии» Центральной Европы возникают одна за другой крупные художественные школы, принадлежащие тем национальным культурам, которые до сих пор либо вообще еще не вступали на «столбовую дорожку» развития музыкального искусства, либо давно сошли с нее и долго оставались в тени². Эти новые национальные школы — прежде всего русская (которая вскоре заняла если не первое, то одно из первых мест в мировом

¹ Мы объединяем австрийскую и немецкую музыкальную культуру в единое понятие — «музыка австро-немецких княжеств» — по следующей причине. Разумеется, в австрийской музыке сложились свои национальные черты, отличные от немецких, которые были обусловлены и многонациональным составом населения Австрии, и ее многочисленными связями с Италией, Венгрией и славянскими странами, и даже религиозными традициями католицизма, отличными от протестантизма северных княжеств. Наиболее ярко эти традиции сказались в особенностях фольклора и бытовой музыки. И тем не менее на протяжении ряда столетий Австрия развивалась как одно из многочисленных немецких княжеств. Общность социально-экономического уклада, истории, языка, литературы привела к тесному переплетению культурных традиций Германии и Австрии. Проявившись наиболее ясно в области литературы, эта особенность была в большой мере характерна и для музыки. Единство эстетических направлений, жанров, интонаций, профессиональных центров характеризует немецкую и австрийскую музыку не только более отдаленных эпох, но и XVII, XVIII и даже отчасти XIX столетий.

² Речь идет не об отдельных художниках, среди которых могли встречаться лица самых разных национальностей (таких, как, например, чех Ян Стамиц или испанец Антонио Солер в XVIII столетии), а именно о сложившейся в национальной школе, с собственными творческими центрами. Характерно, что чех Стамиц стоял во главе симфонической школы в Мангейме, то есть в Германии.

музыкальном искусстве), польская, чешская, венгерская, затем норвежская, испанская, финская, английская и другие — были призваны влить свежую струю в старинные традиции общеевропейской музыки. Они открыли перед ней новые художественные горизонты, обновили и безмерно обогатили ее выразительные ресурсы. Картина общеевропейской музыки второй половины XIX столетия немыслима без новых, бурно расцветающих национальных школ.

Родоначальниками этого движения были три вышеназванных композитора, вступивших на мировую арену в одно и то же время. Намечая в общеевропейском профессиональном искусстве новые пути, эти художники выступали как представители своих национальных культур, раскрывая неведомые дотоле громадные ценности, накопленные их народами. Искусство такого масштаба, как творчество Шопена, Глинки или Листа, могло сформироваться только на подготовленной национальной почве, созреть как плод старинной и развитой духовной культуры, собственных традиций музыкального профессионализма, не исчерпавшего себя, и непрерывно рождающегося фольклора. На фоне господствующих норм профессиональной музыки Западной Европы яркая самобытность еще «не тронутого» фольклора стран Восточной Европы сама по себе производила громадное художественное впечатление. Но связи Шопена, Глинки, Листа с культурой своей страны этим, разумеется, не исчерпывались. Идеалы, чаяния и страдания своего народа, его господствующий психологический склад, исторически сложившиеся формы его художественной жизни и быта — все это в не меньшей мере, чем опора на музыкальный фольклор, определило особенности творческого стиля этих художников. Именно таким воплощением духа польского народа были музыка Фридриха Шопена. Несмотря на то, что большую часть своей творческой жизни композитор провел вне родины, тем не менее именно ему суждено было вплоть до нашего времени играть роль главного, общепризнанного представителя культуры своей страны в глазах всего мира. Этот композитор, чья музыка вошла в повседневную духовную жизнь каждого культурного человека, воспринимается прежде всего как сын польского народа.

Музыка Шопена сразу получила всеобщее признание. Передовые композиторы-романтики, ведущие борьбу за новое искусство, почувствовали в нем единомышленника. Его творчество естественно и органически включалось в рамки передовых художественных исканий своего поколения. (Вспомним не только критические статьи Шумана, но и его «Карнавал», где Шопен фигурирует как один из «давидсбюндлеров».) Новая лирическая тема его искусства, свойственное ей то романтически-мечтательное, то взрывчато-драматическое преломление, поражающая смелость музыкального (и в особенности гармонического) языка, новаторство в области жанров и форм — все это перекликалось с исканиями Шумана, Берлиоза, Листа, Мендельсона. И вместе с тем искусству Шопена была присуща покоряющая самобытность, которая отличала его от

всех его современников. Разумеется, шопеновская оригинальность исходила из национально-польских истоков его творчества, которые современники сразу ощутили. Но как ни велика роль славянской культуры в формировании шопеновского стиля, не этим только обязан он своей поистине удивительной неповторимостью. Шопен сумел, как ни один другой композитор, объединить и сплавить воедино художественные явления, которые на первый взгляд представляются взаимоисключающими. Можно было бы говорить о противоречиях шопеновского творчества, если бы оно не было спаяно изумительно цельным, индивидуальным, предельно убедительным стилем, опирающимся при этом на самые разные, подчас даже крайние течения.

Так, безусловно, самая характерная черта шопеновского творчества — его огромная, непосредственная доступность. Легко ли найти другого композитора, чья музыка могла соперничать с шопеновской по ее мгновенно и глубоко проникающей силе воздействия? Миллионы людей пришли к профессиональной музыке «через Шопена», множество других, равнодушных к музыкальному творчеству в целом, тем не менее остро эмоционально воспринимают шопеновское «слово». Только отдельные произведения других композиторов — например, Пятая симфония или «Патетическая соната» Бетховена, Шестая симфония Чайковского или «Неоконченная» Шуберта — могут выдержать сравнение с громадным непосредственным обаянием каждого шопеновского такта. Даже при жизни композитора его музыке не приходилось пробивать себе путь к аудитории, преодолевать психологическое сопротивление консервативно настроенного слушателя — судьба, которую разделяли все смелые новаторы среди западноевропейских композиторов XIX века. В этом смысле Шопен ближе композиторам новых национально-демократических школ (сложившихся в основном во второй половине столетия), чем современным ему западноевропейским романтикам.

А между тем его творчество одновременно поражает и своей независимостью от традиций, которые сложились в национально-демократических школах XIX столетия. Именно те жанры, которые для всех других представителей национально-демократических школ играли роль главных и опорных — опера, бытовой романс и программная симфоническая музыка, — либо полностью отсутствуют в шопеновском наследии, либо занимают в нем второстепенное место.

Мечта о создании национальной оперы, которая вдохновляла других польских композиторов — предшественников и современников Шопена, — не воплотилась в его искусстве. Музыкальный театр не интересовал Шопена. Симфоническая музыка в целом, программная в частности, совершенно не входила в круг его художественных интересов. Песни, созданные Шопеном, представляют известный интерес, но занимают сугубо второстепенное положение по сравнению со всеми его произведениями. Его музыке

чужды «объективная» простота, «этнографическая» яркость стиля, характерные для искусства национально-демократических школ. Даже в мазурках Шопен стоит особняком, по сравнению с Моцартом, Сметаной, Дворжаком, Глинкой и другими композиторами, также творившими в жанре народного или бытового танца. И в мазурках его музыка насыщена тем нервным артистизмом, той духовной утонченностью, которые отличают каждую высказанную им мысль.

Музыка Шопена — квинтэссенция рафинированности в лучшем смысле слова, изящества, тонко отшлифованной красоты. Но можно ли отрицать, что это искусство, по внешним признакам принадлежащее аристократическому салону, подчиняет себе чувства многотысячных масс и увлекает их за собой с не меньшей силой, чем дано великому оратору или народному трибуну?

«Салонность» шопеновской музыки — другая ее сторона, которая как будто находится в резком противоречии с общим творческим обликом композитора. Связи Шопена с салоном бесспорны и очевидны. Не случайно в XIX веке зародилась та узкая салонная интерпретация шопеновской музыки, которая в виде провинциальных пережитков сохранилась кое-где на Западе и в XX веке. Как исполнитель, Шопен не любил и боялся концертной эстрады, в жизни он вращался преимущественно в аристократической среде, и утонченная атмосфера светского салона неизменно вдохновляла и воодушевляла его. Где, как не в светском салоне, следует искать истоки неподражаемой утонченности шопеновского стиля? Характерные для его музыки блеск и «роскошная» красота виртуозности, при полном отсутствии кричащих актерских эффектов, также зародились не просто в камерной обстановке, а в избранной аристократической среде.

Но вместе с тем творчество Шопена — полный антипод салонности. Поверхностность чувств, ложная, а не подлинная виртуозность, позерство, акцент на изящество формы в ущерб глубине и содержательности — эти обязательные атрибуты светской салонности абсолютно чужды Шопену. При изяществе и утонченности форм выражения, высказывания Шопена всегда проникнуты такой серьезностью, насыщены такой громадной силой мысли и чувства, что они просто не волнуют, но часто потрясают слушателя. Психологическое и эмоциональное воздействие его музыки так велико, что на Западе его даже сравнивали с русскими писателями — Достоевским, Чеховым, Толстым, считая, что наравне с ними он раскрыл глубины «славянской души».

Отметим еще одно характерное для Шопена кажущееся противоречие. Художник гениального дарования, оставивший глубокий след в развитии мировой музыки, отразивший в своем творчестве широкий диапазон новых идей, нашел возможным выразить себя полностью средствами одной только пианистической литературы. Ни один другой композитор — ни из предшественников, ни из последователей Шопена — не ограничивал себя всецело, подобно

ему, рамками фортепианной музыки³. Как ни велика новаторская роль фортепиано в западноевропейской музыке XIX века, как ни велика дань, которую отдали ему все ведущие западноевропейские композиторы начиная с Бетховена, тем не менее ни один из них, в том числе даже величайший пианист своего века — Ференц Лист, — не удовлетворился полностью его выразительными возможностями. На первый взгляд, исключительная приверженность Шопена к фортепианной музыке может создать впечатление ограниченности. Но на самом деле отнюдь не бедность замыслов позволяла ему удовлетворяться возможностями одного инструмента. Гениально постигнув все выразительные ресурсы фортепиано, Шопен сумел бесконечно раздвинуть художественные границы этого инструмента и придать ему небывалое дотоле всеобъемлющее значение.

Открытия Шопена в области узко фортепианной литературы не уступали достижениям современников в сфере симфонической или оперной музыки. Если виртуозные традиции эстрадного пианизма мешали Веберу найти новый творческий стиль, который он обрел только в музыкальном театре; если фортепианные сонаты Бетховена, при всем их громадном художественном значении, были подступами к еще более высоким творческим вершинам гениального симфониста; если Лист, достигнув творческой зрелости, почти отказался от сочинения для фортепиано, посвятив себя главным образом симфоническому творчеству; если даже Шуман, проявивший себя полнее всего как фортепианный композитор, отдал дань этому инструменту только на протяжении одного десятилетия, — то для Шопена фортепианная музыка была всем. Она была одновременно и творческой лабораторией композитора, и областью, в которой проявлялись его наивысшие обобщающие достижения. Это была и форма утверждения нового виртуозного техницизма, и сфера выражения самых углубленных интимных настроений. Здесь же с замечательной полнотой и изумительной творческой фантазией осуществились с равной степенью совершенства как «чувственная» красочно-колористическая сторона звучаний, так и логика крупномасштабной музыкальной формы. Более того, некоторые проблемы, поставленные всем ходом развития европейской музыки в XIX столетии, Шопен разрешил в своих фортепианных произведениях с большей художественной убедительностью, на более высоком уровне, чем это было достигнуто другими композиторами в области симфонических жанров.

Кажущуюся противоречивость можно усмотреть и обсуждая «главную тему» шопеновского творчества.

Кем был Шопен — национальным и народным художником, воспевающим историю, жизнь, искусство своей страны и своего народа, или романтиком, погруженным в интимные переживания и воспринимающим весь мир в лирическом преломлении? И эти две

³ Произведения, созданные Шопеном не для фортепиано, занимают столь незначительное место в его творческом наследии, что не меняют картины в целом. См. список произведений композитора, с. 505—507.

крайние стороны музыкальной эстетики XIX века сочетались у него в гармоничном равновесии.

Разумеется, главной творческой темой Шопена была тема его родины. Образ Польши — картины ее величественного прошлого, образы национальной литературы, современного польского быта, звуки народных танцев и песен — все это нескончаемой вереницей проходит через шопеновское творчество, образуя его основное содержание. С неисчерпаемым воображением Шопен мог варьировать эту одну тему, вне которой его творчество сразу утратило бы всю свою индивидуальность, содержательность и художественную силу. В известном смысле его можно было бы назвать даже художником «монотематического» склада. Не удивительно, что Шуман, как чуткий музыкант, сразу оценил революционное патриотическое содержание шопеновского творчества, назвав его произведение «пушками, спрятанными в цветах».

«...Если бы могущественный самодержавный монарх там, на Севере, знал, какой опасный враг кроется для него в творениях Шопена, в простых напевах его мазурок, он запретил бы музыку...» — писал немецкий композитор.

И, однако, во всем облике этого «народного певца», в той манере, с которой он воспевал величие своей страны, есть нечто глубоко родственное эстетике современных ему западных романтиков-лириков. Дума и мысли Шопена о Польше облекались в форму «недосягаемой романтической мечты». Тяжелая (а в глазах Шопена и его современников почти безнадежная) судьба Польши придала его чувству к родине одновременно и характер болезненного томления по недостижимому идеалу, и оттенок восторженно преувеличенного преклонения перед ее прекрасным прошлым. Для западноевропейских романтиков протест против серых будней, против реального мира «мещан и торгашей» выражался в томлении по несуществующему миру прекрасной фантастики (по «голубому цветку» немецкого поэта Новалиса, по «неземному свету, невиданному никем на суше или на море» у английского романтика Вордсворта, по волшебному царству Оберона у Вебера и Мендельсона, по фантастическому призраку недостижимой возлюбленной у Берлиоза и т. д.). Для Шопена же «прекрасной мечтой» на протяжении всей его жизни была мечта о свободной Польше. В его творчестве нет откровенно феерических, потусторонних, сказочно-фантастических мотивов, столь характерных для западноевропейских романтиков в целом. Даже образы его баллад, навеянные романтическими балладами Мицкевича, лишены сколько-нибудь ясно ощутимого сказочного колорита.

Образы томления по неопределенному миру прекрасного у Шопена проявлялись не в виде тяготения к призрачному миру грез, а в форме неугасающей тоски по родине.

То обстоятельство, что с двадцатилетнего возраста Шопен был вынужден жить на чужбине, что на протяжении чуть ли не двадцати последующих лет его нога ни разу не ступила на поль-

скую почву, неизбежно усиливало его романтически-мечтательное отношение ко всему связанному с родиной. В его представлении Польша все больше и больше становилась похожей на прекрасный идеал, лишенный грубых черт реальности и воспринимаемый сквозь призму лирических переживаний. Даже «жанровые картинки», которые встречаются в его мазурках, или почти программные образы художественных шествий в полонезах, или широкие драматические полотна его баллад, навеянные эпическими поэмами Мицкевича,— все они в такой же степени, как чисто психологические зарисовки, трактованы Шопеном вне объективной «осязаемости». Это — идеализированные воспоминания или восторженные мечты, это — элегическая грусть или страстный протест, это — мимолетные видения или вспыхнувшая вера. Потому-то Шопен, несмотря на явные связи его творчества с жанровой, бытовой, народной музыкой Польши, с ее национальной литературой и историей, воспринимается все же не как композитор объективно-жанрового, эпического или театрально-драматического склада, а как лирик и мечтатель. Потому-то патриотические и революционные мотивы, образующие главное содержание его творчества, не воплотились ни в оперном жанре, связанном с объективным реализмом театра, ни в песне, опирающейся на почвенные бытовые традиции. Психологическому складу шопеновского мышления идеально соответствовала именно фортепианная музыка, в которой он сам открыл и разработал огромные возможности для выражения образов мечтаний и лирических настроений.

Ни один другой композитор, вплоть до нашего времени, не превзошел поэтическое обаяние шопеновской музыки. При всем разнообразии настроений — от меланхолии «лунного света» до взрывчатого драматизма страстей или рыцарской героики, — высказывания Шопена всегда проникнуты высокой поэзией. Быть может, именно удивительным сочетанием народных основ шопеновской музыки, ее национальной почвенности и революционных настроений с несравненной поэтической вдохновенностью и изысканной красотой и объясняется ее огромная популярность. По сей день она воспринимается как воплощение духа поэзии в музыке.

*Творческий путь. Ранний варшавский период. Рубеж 1829—1831 годов.
Концерты. Парижское окружение. Творчество парижского периода*

1

Фридерик Шопен родился 1 марта 1810 года⁴ в Желязовой Воле, в культурной польской⁵ семье. До двадцати лет он жил в Варшаве. Просвещенная среда, в которой он вращался в годы детства

⁴ Точная дата рождения Шопена и сейчас еще не установлена.

⁵ Отец Шопена был французом, в юные годы переселившимся в Польшу и воспринявшим ее как свою родину.

и юности, оказала решающее влияние на формирование его психологии, кругозора и даже творческих интересов.

Революционный патриотизм, пронизывающий всю сознательную жизнь Шопена, был воспринят им в самые ранние годы. «...Революционной была именно Польша в целом, не только крестьянство, но и масса дворянства»,⁶ — писал В. И. Ленин. Писатели, поэты, художники, музыканты Польши были проникнуты страстным желанием выступить перед миром как представители неугасающего патриотического духа польского народа. Шопен рос в атмосфере протеста против национального угнетения, с ясным сознанием исторической миссии польской интеллигенции, с обостренным интересом к польской культуре прошлого и настоящего. Подобно тому как революционные симпатии молодого Бетховена сказались на содержании его творчества вплоть до самых последних произведений, так и накаленная атмосфера национального самоутверждения, в которой протекали молодые годы Шопена, навсегда определила его мировоззрение и творческую направленность. Обращение Шопена к народной музыке своей страны отнюдь не носило только стихийный, инстинктивный характер. Оно было в не меньшей мере сознательным и подчеркнутым. Характерно, что в глазах молодой варшавской интеллигенции уже первые творческие удачи Шопена воспринимались как своеобразный манифест независимости польского духа, и на молодого Шопена, как на будущего национально-композитора, возлагались большие надежды.

Шопен получил широкое литературное и гуманитарное образование, которого были лишены многие его собратья по профессии в Западной Европе. Он хорошо знал литературу, изучал эстетику, особенный интерес проявлял к истории Польши и ее культуре. По всей вероятности, в свои юношеские годы он познакомился и с музыкальными произведениями соотечественников — предшественников и современников (Огиньского, Лесселя, Шимановской, Эльснера, Курпиньского). Родство некоторых выразительных приемов Шопена с интонационными оборотами музыки этих композиторов в наше время обратило на себя внимание исследователей.

Окружению своих детских и юных лет Шопен обязан также и близким знакомством с фольклором Польши, и своим характерным отношением к нему. Шляхетская среда, в которой вращался Шопен в детстве, была связана с помещичьим бытом, близким крестьянской жизни. Горожанин Шопен неоднократно проводил летние месяцы в деревне и здесь настолько глубоко проникся духом и стилем польского фольклора, что этот фольклор стал основой его собственного музыкального языка. Характерно, что из произведений Шопена раннего периода выделяются своими высокими художественными достоинствами именно те опусы (или части их), которые опираются на интонации польского фольклора. Так,

⁶ Ленин В. И. Сочинения, изд. 5-е, т. 7, с. 237.

например, первым большим концертным произведением Шопена, в котором достаточно ясно ощутимы предвестники будущего шопеновского стиля, является «Рондо à la mazur» op. 5 (1826). В нем композитор впервые проявил свое глубокое понимание польской народной музыки и свою любовь к ней. Свежесть и простота народных оборотов здесь как бы нейтрализуют, если не изгоняют, атмосферу показного салонного блеска, характерную для самых ранних шопеновских произведений. Так и в двух бравурных пьесах — в «Фантазии на польские темы» op. 13 (1828—1830) или в «Краковяке» op. 14 (1828) — подлинной поэзией проникнуты только те эпизоды, которые основываются на народном материале.

Не менее характерно и само отношение Шопена к народной музыке своей страны. Культивированный вкус, отсутствие следов бытвательской идеологии, свойственные польской дворянской интеллигенции, у Шопена сказались в той возвышенно благородной трактовке национального фольклора, которая отличает его стиль начиная с самых ранних произведений. Шопен как бы возвышает народную музыку над бытом, очищает ее от всех грубоватостей, тривиальностей, загрязнений. Он воспринимает ее через призму своего духовного аристократизма, через призму культурной и утонченной поэзии, которая так убедительно и органично поддается слиянию с развитым западноевропейским музыкальным профессионализмом. При этом он, однако, не только не совершает насилия над подлинной художественной природой фольклора, но, наоборот, с ревнивой тщательностью оберегает его национальную чистоту. Показательно, что много лет спустя после отъезда из Польши Шопен выступил с критикой сборника польских песен, изданных одним его соотечественником, так как, по мнению композитора, инструментальное сопровождение к песням не соответствовало вокальным мелодиям и резко искажало их национальную сущность.

Однако не только достоинствами, но и известными недостатками своего творчества в варшавский период обязан Шопен окружающей его аристократической среде. Музыка Шопена довольно долго, по существу вплоть до отъезда композитора из Польши, оставалась с внешней стороны в большой мере в плсну салонно-аристократической эстетики. Многие его произведения этого периода отмечены той орнаментальной перегруженностью, утрированным изяществом, показным блеском, которые являются неотъемлемым атрибутом салонной манеры. И только когда Шопен освободился от этих салонных наслоений, его рано сформировавшийся стиль достиг классической чистоты и красоты.

Если любовь к национальному фольклору является первым важнейшим источником шопеновского стиля, то другим таким источником следует считать его рано проявившееся тяготение к фортепиано. В этой области он проявил себя исключительно рано (впервые молодой Шопен принял участие в публичном концерте в 1818 году). Первым профессиональным педагогом Шопена был

чех Войтех Живный, главная заслуга которого заключается в том, что он прививал своему ученику глубокое знание творчества Баха, венских классиков и любовь к ним. Тем самым он воспитывал в нем потребность выражать музыкальные мысли в строго организованной логической музыкальной форме. На формирование Шопена как пианиста Живный почти не оказывал влияния, и отсутствие сковывающих традиций в этой области имело для Шопена громадное положительное значение. Молодому музыканту была предоставлена неограниченная свобода творческих исканий. Второй педагог Шопена, Иосиф Эльснер (с которым Шопен занимался сначала частным образом по гармонии и контрапункту, а затем — после окончания лицея — по композиции в Главной школе музыки с 1826 по 1829 год; с ним он сохранял связь и в дальнейшем), был способен оценить самобытный талант своего ученика. Разумеется, Шопен прошел всю обязательную программу академической школы, сочиняя мессы, фуги, квартеты, трио, сонаты, хоровые и оркестровые произведения. Характерно, что Первая фортепианная соната Шопена op. 2 (1827—1828), написанная с учетом академических требований, гораздо менее цельна, индивидуальна, содержит неизмеримо меньше чисто «шопеновского», чем свободные пианистические миниатюры, созданные в этот же период (например, первые мазурки, ноктюрны, полонезы). Не переставая мечтать о том, чтобы именно Шопен, с его очевидным громадным дарованием, стал создателем национальной польской оперы, Эльснер тем не менее не насиловал творческих склонностей своего ученика и позволял ему искать свой собственный путь в искусстве. Для Шопена же этот путь лежал только в сфере фортепианной музыки и был тесно связан с его собственными исканиями как исполнителя-пианиста. Хотя среди музыкальных впечатлений молодого Шопена огромное место занимала опера, хотя он сам страстно любил вокальную музыку (влияние которой столь ощутимо в его собственном творчестве), тем не менее его, как композитора, неудержимо влекла только музыка для фортепиано. Именно в области пианистической техники, новой фортепианной фактуры, тембровых фортепианных звучаний новаторскую роль Шопена переоценить трудно. Не оспаривая влияния, которое на его пианистический стиль оказали произведения современной фортепианной литературы вроде ноктюрнов Филда или концертов Гуммеля, важно, однако, отметить, что влияния этих композиторов попали на глубоко подготовленную почву, когда Шопен сам уже приблизился к решению проблем нового пианизма в том же художественном плане, что и Филд, и Гуммель. Вскоре он значительно превзошел их обоих, поглотив и отбросив в тень их пианистические и музыкальные достижения.

Самобытный шопеновский облик, неразрывно связанный с новым, разработанным им самим пианистическим стилем, проявляется впервые в ряде произведений 1827 года: во-первых, в «Вариациях на тему из оперы «Дон-Жуан» для фортепиано и оркестра op. 2

и, во-вторых, в ноктюрнах с-moll и e-moll op. 72. Эти две «группы» произведений типизируют два господствующих течения в шопеновском творчестве варшавского периода.

Первая из них — блестящие концертные пьесы салонно-эстрадного бравурного стиля — вариации, фантазии, концертные рондо⁷. Над всеми ними возвышаются вариации на тему из оперы «Дон-Жуан», которые, будучи напечатаны три года спустя, сразу привлекли внимание молодого Шумана, сумевшего распознать в них руку подлинного гения. И в самом деле, брызжащая полнота чувств пробивается сквозь перегруженную виртуозную оболочку этой эстрадной пьесы, спасает ее от традиционной легковесности, придает ее техническим приемам глубокую выразительность. Впоследствии Шопен совсем отказался от «показных», бравурных пьес такого типа. (Фортепианные концерты, которыми завершается варшавский период творчества Шопена, родственные другим его эстрадным произведениям, несомненно выходят за рамки подобного виртуозно-бравурного стиля.)

Вторая группа произведений, представленная в первый период творчества Шопена, — это пробы в жанре фортепианной миниатюры, которая в дальнейшем получит в его творчестве громадное значение и достигнет высочайшего художественного уровня. Большое место среди них принадлежит танцам, в частности мазуркам⁸. Главным образом именно в этой сфере композитор находит себя как национальный художник, разрабатывая приемы слияния национального фольклора с западноевропейским пианизмом. Здесь же проявляет он себя и как лирик, запечатлевая в форме законченных музыкальных миниатюр образы своих импровизаций. Камерный интимный пианизм того типа, который был создан «Музыкальными моментами» и «Экспромтами» Шуберта, становится в дальнейшем главным, определяющим течением в шопеновском творчестве. В этих же интимных излияниях, похожих на импровизацию, воплотится и весь пианистический стиль Шопена с его колоссальными техническими трудностями и подлинной виртуозностью. Орнаментальность, блеск, сверкающая «концертность» эстрадно-салонных произведений Шопена постепенно преобразуются в них в новый стиль выразительной, «целомудренной» виртуозности. Характерно, что обаяние и оригинальность двух фортепианных концертов Шопена, знаменующих высшее достижение его творчества варшавского периода, в большей мере обусловлены воздействием его собственных камерных миниатюр — ноктюрнов и мазурок.

⁷ «Вариации» на тему немецкой песни «Швейцарский мальчик» (1826—1827); Рондо с-moll (1825); Рондо à la mazur: «Большая фантазия на польские темы для фортепиано с оркестром» op. 13 (1829—1830); Рондо à la Krakowiak для фортепиано с оркестром op. 14 (1828) и другие.

⁸ Мазурки: G-dur и B-dur (1825); a-moll op. 68 № 1 (1829); Des-dur op. 68 № 3 (1829) и другие; вальсы: h-moll op. 69 № 2 (1829); Des-dur op. 70 № 3 (1829); e-moll (1830) и другие; полонезы: d-moll op. 71 (1827); B-dur op. 71 (1828); f-moll op. 71 № 3 и другие.

Известный рубеж в творческом формировании Шопена намечается в 1828 году, когда его музыкальные впечатления впервые выходят за рамки художественной жизни Варшавы и соприкасаются с «большим» музыкальным миром.

В 1828 году Гуммель, один из крупнейших пианистов своего поколения, получивший в свое время прозвище «Наполеона фортепиано», дал в Варшаве цикл концертов. Исполнительство Гуммеля (бывшего ученика Моцарта) произвело на Шопена сильнейшее впечатление и своей блестящей виртуозностью, и импровизационными чертами, и тончайшей отшлифованностью стиля. Следы его влияния на шопеновский фортепианный стиль очевидны. Так, например, столь характерный на наш слух шопеновский прием противопоставления ажурной, хроматизированной, «воздушной» линии в правой руке прочному фундаменту диатонических арпеджио в левой явно восходит к фактуре концертов Гуммеля:

197 Allegro moderato Гуммель. Концерт h-moll

The image shows a musical score for Gummel's Concerto in A-flat major, Op. 10, No. 1. The score is in 3/4 time and features a contrast between a light, chromatic right hand and a solid, diatonic left hand. The first system shows the right hand with a 'dolce' marking and a fermata, while the left hand plays a steady arpeggiated accompaniment. The second system continues this texture with a 'ff' dynamic marking in the right hand.

В этом же году Шопен впервые выехал за границу. Во время двухнедельного пребывания в Берлине он познакомился с рядом значительных произведений классической музыки, в том числе с хоровой одой Генделя.

Событием огромного значения для Шопена явились концерты Паганини в Варшаве в 1829 году, повлиявшие на его собственные фортепианные этюды.

И, наконец, летом этого же года, совпавшим с блестящим окончанием Главной школы музыки, Шопен посетил Вену, где выступил в двух концертах, исполнив свои произведения. Наиболее важным результатом этой поездки был не столько успех в венских музыкальных кругах, сумевших оценить и свежесть национального колорита шопеновских произведений, и их оригинальный пианистический стиль, сколько ясно осознанная композитором необходимость раздвинуть поле своей деятельности за пределы Варшавы и продвинуться к центру музыкальных событий современности.

Произведения, созданные Шопеном между 1829 и 1831 годами, образуют вершину его первого творческого периода. Это — два

концерта (f-moll и e-moll), «Двенадцать этюдов» op. 10, «Большой блестящий полонез» Es-dur op. 22 (к которому позднее, в 1834 году, композитор присочинил в качестве развернутой вступительной части *Andante spianato*) и другие. Из концертных произведений первого творческого периода Шопена (так называемого «варшавского») только эти и удержались в современном репертуаре. И хотя по ряду признаков их нельзя отнести к творчеству Шопена последующего периода, совпавшего с полным расцветом и зрелостью композитора, тем не менее художественные достоинства и ясно выраженные черты сложившегося самостоятельного стиля выделяют их на фоне всего созданного Шопеном до того. Они как бы образуют рубеж между варшавским и зрелым периодами его творчества.

Остановимся вкратце на двух фортепианных концертах — f-moll op. 21 (1829) и e-moll op. 11 (1830), которые в известном смысле типизируют высшие достижения Шопена варшавского периода. В этих произведениях композитор как бы исчерпал свой интерес к жанру концерта, так как ни разу более к нему не возвращался на протяжении всего остального творческого пути.

Усматривая в этом жанре идеальное средство для выявления виртуозно-эстрадных свойств пианизма, он акцентировал в своей музыке именно эту сторону концертных традиций. Трактовка оркестровой партии показывает, что автор оставался совершенно равнодушен к ее возможностям. Он игнорирует те традиции симфонизации концерта, которые были впервые намечены в творчестве Филиппа Эммануила Баха и получили развитие у зрелого Моцарта, Бетховена, а позднее у Шумана и Брамса. В творчестве этих композиторов «концертность» основывается на принципе диалога между оркестром и солистом и на равноправном участии каждой партии в развитии художественного образа. Шопен же шел по другому пути, начатому Иоганном Христианом Бахом и продолженному молодым Моцартом, Гуммелем, Калькбреннером, Филдом, Мошелесом и другими композиторами виртуозно-эстрадного стиля. У Шопена оркестр не участвует в развитии тематического материала, не стремится соперничать по своей значимости с партией солиста, а играет лишь роль общего фона: обеспечивает необходимую гармоническую поддержку солирующей партии и ограничивается эпизодическими переключками с ней. Оркестровка нейтральная, не позволяющая догадываться о богатстве темброво-колористического мышления композитора.

И все же оба концерта живут в нашем современном концертном репертуаре. Их юношеская поэтичность, пленительная мелодическая красота, блестящая пианистическая техника — все это смягчает недостаточную органичность формы. Интересный гармонический стиль, предвосхищающий тонкость и красочность письма зрелого Шопена, придает концертам особенное обаяние. Подлинным вдохновением проникнуты их средние части, по существу являющиеся ноктюрнами. Финальные же рондо значительно возвышаются над своим «гуммелевским» прототипом благодаря введе-

нию польских народных танцевальных элементов, с их энергичностью, свежестью, простотой.

Этап, ознаменованный наступлением высокой зрелости, совпадает по времени с крупным переломом в жизни композитора — его «временным» отъездом из Польши, оказавшимся вынужденной разлукой с родиной на всю жизнь.

Осенью 1830 года двадцатилетний композитор, переживавший период огромного душевного подъема (его два концерта в Варшаве были встречены с энтузиазмом, принесшим ему славу восходящего национального художника), отправился вторично в Вену. В этот раз он намеревался выступить перед венской аудиторией уже не в роли безвестного дилетанта, а как профессионал, претендующий на место в одном ряду с виртуозами и композиторами, появившимися в концертных залах этой крупнейшей музыкальной столицы. Но влиятельные музыкальные дельцы («торговцы искусством», как едко называл их в одной из своих критических статей Шуман) проявили к нему полнейшее пренебрежение, и Шопен провёл в Вене полгода, почти не выступая в сколько-нибудь заметных публичных концертах. Он и сочинял в то время относительно мало, но зато насыщался огромным количеством новых художественных впечатлений, которые отчасти компенсировали его разочарование в собственных планах.

На пути в Париж и Лондон, пролежавшем через ряд австрийских и немецких городов, Шопен в Штутгарте узнал о трагическом завершении неудавшегося польского восстания. Весть о падении Варшавы его буквально потрясла, раздала, сокрушила. Записи его в дневнике в эти дни проникнуты смертельной болью и отчаянной тоской. Он оплакивает судьбу своей родины как величайшее, непоправимое горе. Он обуреваем страстной ненавистью к русскому царизму, к врагам подавленного народа. Глубина его душевного потрясения так велика, что характер его творчества сразу изменился. Можно с основанием утверждать, что именно с этого момента начинается подлинная зрелость композитора. Знаменитый «революционный» этюд *c-moll*, созданный композитором в минуту страстного отчаяния, под впечатлением катастрофических известий о разгроме польского восстания, открыл нетронутую дотоле сторону шопеновской души в музыке — страстный драматизм, проникнутый гражданским пафосом. Отныне в его музыке все более и более настойчиво, со все усиливающимся совершенством начинает пробиваться драматическая струя иногда мрачного и трагического характера (например, в прелюдиях *d-moll*⁹ или *a-moll*), иногда торжествующего (как, например, в *g-moll*’ной балладе или *As-dur*’ном полонезе). К этим страшным дням, насыщенным гражданской скорбью, относятся и первые пробы в новых, характерных для Шопена жанрах — скерцо и баллады. (Первое скерцо и Первая

⁹ Возможно, что *d-moll*’ная прелюдия была сочинена тоже в это время.

баллада были созданы в 1831 году.) Диапазон его тем в целом значительно расширяется. Если в варшавский период в его музыке господствовали элегические настроения, мечтательная лирика или наивная жизнерадостность, которым идеально соответствовала форма миниатюры (в области крупных форм Шопен был в те годы мало оригинален), то отныне его музыка обогащается большой сосредоточенностью мысли и глубиной чувства, классической строгостью в отборе музыкальных средств, их предельной индивидуализацией. Наивность некоторых юношеских опусов Шопена, как и свойственная многим из них внешняя, чисто декоративная орнаментальность и перенасыщенность виртуозными «чувственными» звучаниями, исчезает в произведениях зрелого периода. «Классический» Шопен — тот, который занимает место в одном ряду с величайшими композиторами прошлого, — родился в трагические дни разгрома польского восстания.

2

В Париж Шопен прибыл в сентябре 1831 года на пути в Лондон. Сначала он не предполагал задержаться там сколько-нибудь надолго. Но бурлящая, сверкающая жизнь французской столицы, с ее блестящим конгломератом художественных индивидуальностей, с ее насыщенной театральной и музыкальной жизнью и, наконец, с ее острыми политическими страстями, которые в момент приезда Шопена в Париж были (в отличие от общественной атмосферы Вены) целиком на стороне разгромленных поляков, — все это захватило и увлекло молодого польского музыканта настолько, что, несмотря на пугающие трудности устройства, он на время задержался там. А из-за невозможности, выяснившейся впоследствии, получить паспорт для возвращения на родину, он так и остался в Париже до конца жизни и покидал Францию только эпизодически для кратких зарубежных поездок — в Германию, Австрию, Англию, которые преследовали главным образом профессиональные интересы¹⁰.

За исключением первых месяцев, когда несколько растерявшийся Шопен ощущал себя провинциалом и даже был готов поступить на три года в обучение к знаменитому пианисту Калькбреннеру (от этого шага он все же удержался), Шопен скоро включился в парижскую жизнь и завоевал общественное признание уже своим первым выступлением в сборном публичном концерте в феврале 1832 года. Известный парижский критик и музыковед Фетис писал, что игра Шопена знаменует собой едва ли не полное обновление фортепианной музыки, и специально отмечал богатство и оригинальность его замыслов.

¹⁰ В 1835 году он уезжал из Парижа для встречи с родителями в Карлсбаде (Карловых Варах).

Слава Шопена как пианиста представляет собой нечто весьма необычное на фоне биографий выдающихся виртуозов прошлого века. За всю свою жизнь он выступил публично не более тридцати раз, причем его собственные концерты исчисляются буквально единицами. В двадцатипятилетнем возрасте этот величайший пианист практически отказался от концертной деятельности. Он боялся широкой публики, плохо чувствовал себя на эстраде, среди чужих. Выступления в больших публичных залах Парижа становились для него все более и более мучительными. Играл он свободно только в салонах или в кругу коллег-музыкантов. Кроме того, прогрессирующий туберкулез (который в те годы умели распознавать только на поздней стадии) неуклонно снижал его физические силы, необходимые для эстрадных выступлений. В игре Шопена постепенно исчезала сила звука. Громадных нарастаний к кульминациям на *fortissimo*, которые в его произведениях нам знакомы по исполнениям других пианистов, Шопен сам достигал в пределах диапазона между нежнейшим *pianissimo* и *mezzo forte*. Его исполнительские замыслы могли дойти до слушателя только в камерной обстановке. И тем не менее вокруг Шопена-пианиста уже в первые годы жизни в Париже распространилась легендарная слава. В музыкальных кругах Европы он очень скоро завоевал репутацию величайшего пианиста современности, с которым мог соперничать разве только один Лист.

Главным источником существования Шопена в Париже стали частные уроки, преимущественно в среде дилетантов-аристократов (чем, возможно, и объясняется то обстоятельство, что Шопен не создал своей профессиональной пианистической школы). Жизнь его резко делилась на «творческие» и «педагогические» периоды. Сочинению отводились почти исключительно летние месяцы, которые он проводил вдали от парижских салонов, зимний же сезон посвящался педагогической работе и светской жизни.

Великий польский поэт Адам Мицкевич, с которым Шопен сблизился в Париже, упрекал композитора в том, что он проводит слишком много времени в салонах, мешающих ему сосредоточиться на творчестве. Нельзя, однако, не принять во внимание, что салонная жизнь для Шопена означала отнюдь не только светские развлечения. Именно в этой среде Шопен встречался с самыми выдающимися музыкантами, писателями, художниками Парижа. К его обществу принадлежали Россини, Керубини, Паэр, Лист, Берлиоз, Гиллер, Беллини, Мейербер, Мошелес, Франкомм, Нурри, Виардо-Гарсиа и другие видные музыканты. Независимо от того, сочувствовал ли Шопен творческому направлению знакомых ему композиторов (например, Берлиоза как композитора Шопен совершенно не принимал, хотя лично был настроен к нему дружелюбно), общение с ними стимулировало его собственные мысли об искусстве и художественные искания. Он встречался и с виднейшими литераторами Парижа, прежде всего со своими соотечественниками Мицкевичем и Словацким (Шопен был членом «Польского

литературного общества» в Париже), но, кроме того, с Мюссе, Бальзаком, Гейне, с художником Делакруа (с которым был связан дружбой) и другими.

Важнейший эпизод в биографии Шопена образует его связь с известной французской писательницей Жорж Санд (Авророй Дюдеван). Оставляя в стороне вопрос, которому биографы Шопена уделяют чрезвычайно много внимания по сей день, а именно вопрос о причинах их разрыва и о том, в какой мере личность Жорж Санд обусловила эту трагическую для Шопена развязку¹¹, отметим, что годы их совместной жизни совпадают с самым изумительным по продуктивности, зрелости, художественному совершенству периодом в творчестве Шопена. Все «вершинные» произведения композитора во всех жанрах были созданы между 1838 и 1847 годами, охватывающими время близости между Шопеном и Жорж Санд. После же разрыва, крайне болезненного для Шопена и, вне сомнения, ускорившего его смерть, он не сочинил почти ничего.

Разумеется, не исключено, что подобное совпадение было более или менее случайным, что бурно развивающийся талант Шопена сам по себе приближался к своей вершине в конце 30-х годов, а физическая слабость, вызванная прогрессирующим туберкулезом, парализовала его творческую деятельность в последние два года. Но даже в этом случае мы тем не менее не должны забывать, что Жорж Санд сблизила Шопена с самыми творческими, живыми, мыслящими людьми Парижа. В ее кругу он впервые расширил свое знание людей, которое до тех пор в большой мере ограничивалось польскими эмигрантами-аристократами и парижским светом. Под ее влиянием он познал мир современных идей. Все усиливающаяся значимость и серьезность произведений Шопена начиная с конца 30-х годов говорит о его большом интеллектуальном и духовном росте, оторвать который от влияния Жорж Санд и ее круга было бы трудно.

Шопен начал свою творческую жизнь в Париже случайными, малохарактерными и почти забытыми в наше время произведениями. В своем стремлении обратить на себя внимание светского Парижа и проявить себя как композитор-виртуоз он сочинил в 1832 и 1833 годах несколько показных пьес в духе модных эстрадных пианистов¹². Однако одновременно Шопен продолжал искания в своей ясно определившейся области и вместе с эстрадными пустячками сочинял и мазурки (например, ор. 17, ор. 24 и другие), и новые этюды, в которых продолжил разработку выразительных возмож-

¹¹ Попытки выяснить подлинную природу отношений между Жорж Санд и Шопеном и причины их разрыва представляются нам одновременно и бесперспективными и совершенно бесполезными для углубленного понимания творческого развития композитора.

¹² Рондо ор. 16; Дуэт для фортепиано и виолончели на тему из «Роберта-Дьявола», совместно с О. Франкоммом; «Блестящие вариации на тему из «Герольда» ор. 12; «Болеро» ор. 19.

ностей, заложенных в созданной им самим фортепианной технике (этюды оп. 25).

До 1837—1838 годов внимание композитора было поглощено почти исключительно миниатюрами. Мазурки, полонезы, вальсы, ноктюрны, первый экспромт исчерпывают его творчество в первые парижские годы, достигая совершенства, значительно превосходящего пьесы варшавского периода. Среди них выделяются «Прелюдии» (1836—1839) — одно из самых глубоких, оригинальных, подлинно классических творений Шопена. Оно как бы образует кульминацию творчества Шопена в области интимного камерного пианизма. Идея лирической миниатюры выражена здесь в предельно лаконичной, сконцентрированной, афористической форме. И в то же время их контрастная циклическая структура со своей новой драматургической логикой как бы перебрасывает мост к творчеству Шопена следующего периода.

В самом деле, после 1838 года в его произведениях настойчиво пробивается линия драматических крупномасштабных жанров, не имеющих прототипов в творчестве других композиторов и только слегка намеченных в сочинениях самого Шопена в предшествующие годы. Вторая, Третья, Четвертая баллады, Сонаты b-moll и h-moll, «Фантазия f-moll», «Полонез-фантазия», Второе, Третье, Четвертое скерцо — эти произведения, почти все в новых жанрах, соединяют в неизвестной дотоле манере романтические, по существу интимные, настроения с принципами крупномасштабной структуры и драматической контрастностью. Широка и свойственная им многогранность образов, соединение тончайших колебаний настроения с глубиной чувства, сложность, порой изысканность звучаний при огромной непосредственной красоте и эмоциональной доступности, новизна, самобытность и убедительность формы придают этим драматическим поэмам Шопена неисчерпаемый интерес. По своей цельности и единству развития, по целеустремленно возрастающему драматизму эти многотемные крупномасштабные произведения я Шопена преломляют по-новому принципы симфонизма. Ведущая роль драматического элемента в творчестве Шопена в последнее десятилетие его жизни сказывается даже в трактовке таких «отстоявшихся», давно испробованных жанров, как ноктюрн или полонез. Не случайно монументальный As-dur'ный полонез или грандиозный, полный внутреннего движения c-moll'ный ноктюрн появились на свет в 40-е годы. Даже мазурка — этот самый интимный и верный спутник Шопена начиная с самых ранних лет — испытывает на себе влияние нового, углубленного строя мышления композитора.

Резкое падение творческой продуктивности Шопена в последние три года его жизни объясняется отнюдь не оскудением творческой мысли. «Баркарола» и «Полонез-фантазия», относящиеся к 1846 году, f-moll'ная мазурка, сочиненная незадолго до конца, говорят о том, что даже в этот последний период перед композитором открывались неизведанные перспективы. С середины 40-х

годов в его творчестве стали ясно проступать новые тенденции: тяготение к новой образной сфере, связанной с настроением светлой гармонии и спокойного созерцания, к более изысканному и условно-женному музыкальному языку (в частности, к полифонизированной фактуре, к свободной «речевой» мелодии, к предельной детализации и хроматизации гармонии). Утонченность и филигранность некоторых его поздних произведений, например «Колыбельной», почти выходят за рамки романтического стиля, как бы указывая путь к изысканным миниатюрам импрессионистов.

Творческое развитие Шопена, отмеченное непрерывным восхождением, было нарушено ломкой жизни (из-за разрыва с Жорж Санд), материальными трудностями и катастрофически развивающейся вследствие всего этого смертельной болезнью.

В конце жизни Шопен предпринял длительную поездку в Англию. Однако он находился в настолько тяжелом физическом состоянии, что выступления в Лондоне были исключены. Душевные потрясения последних лет притупили его восприимчивость к новым внешним впечатлениям. Он вернулся в Париж измученный и разбитый.

17 октября 1849 года Шопен умер в Париже. Сердце композитора, по его просьбе, было перевезено на родину и хранится в костеле Св. Креста в Варшаве.

*Особенности музыкального стиля Шопена. «Фортепианность» интонаций.
Влияние национальной польской музыки. Классцистские традиции*

1

Музыкальный стиль Шопена отличается редким единством. Разумеется, развиваясь непрерывно на протяжении почти четверти века, его творчество прошло через несколько различных фаз. Путь между его первым опусом («Рондо», 1825) и «Баркаролой» (1846) знаменует чуть ли не целую эпоху — от наивных фортепианных сочинений начала XIX века до изысканных звучаний, предвосхищающих пианизм Дебюсси. Можно без труда наметить несколько стадий: а) ранний, варшавский период; б) рубеж 1829—1831 годов; в) парижский период до «Прелюдий»; г) 40-е годы, отмеченные тяготением к симфонизированным, крупномасштабным формам; д) самые последние годы. И все же между произведениями Шопена 20-х и 40-х годов нет того резкого различия, какое характеризует, например, музыкальный стиль и язык раннего и позднего Бетховена или инструментальный стиль раннего и позднего Шуберта. Шопен очень скоро нашел свою собственную, «глубоко индивидуальную систему интонирования» (Асафьев), которая прежде всего и определила своеобразие его музыкального стиля в целом. «Шопеновская интонация», органичная и неповторимая, пронизывает все произведения польского композитора, живущие в

современном репертуаре, и позволяет мгновенно определить их авторство, независимо от того, создавались ли эти произведения в юношеские годы или в самом конце творческого пути. Можно говорить об усовершенствовании, об усложнении стиля Шопена, о все расширяющемся круге образов, о более богатом и углубленном эмоциональном содержании его музыки. И тем не менее все его произведения спаяны едиными господствующими стилистическими признаками.

Здесь характерны в основном два момента. Во-первых, своеобразие и органичность «системы интонирования», о которой говорились выше.

Во-вторых, отношение к избираемым средствам выражения. Все его высказывания отличаются удивительным равновесием между классицистскими и романтическими тенденциями. Классицистская ясность, точность, логичность в изложении мысли сочетается у него с «бурлящим эмоционализмом... чувствований юности «после-революционного века» (Асафьев). Эта черта, проявляясь несколько по-разному в разные творческие периоды, лежит в основе всех шопеновских произведений.

Можно было бы проследить истоки музыки Шопена в профессиональном искусстве его предшественников¹³. Но это скорее уводило бы от проблемы шопеновского стиля, чем содействовало ее постижению. Шопен претворил все влияния в столь самостоятельную, индивидуальную форму, что в его творчестве они растворились почти до неузнаваемости.

Важнейшая особенность интонации Шопена — ее «фортепианность». Подобно тому как Берлиоз мыслил в основном оркестрально и самые интересные его мысли рушатся (или, во всяком случае, предельно обедняются) при попытке исполнить его темы на фортепиано, так музыка Шопена не существует в отрыве от ее пианистической природы. Исполненная на других инструментах, она теряет не только большую часть своего обаяния, но часто и свою индивидуальность. Она становится особенно обезличенной в оркестровом изложении, где фортепиано не участвует совсем.

Музыкальные мысли Шопена рождались в импровизациях за фортепиано и облекались в чисто пианистические звучания. (По воспоминаниям современников, в исполнении самого Шопена, с его характерным *rubato* и изменчивым характером интерпретаций, было ясно ощутимо импровизационное происхождение его музыки). Новая эмоциональная атмосфера этой музыки — ее интимные на-

¹³ Так, например, нетрудно уловить зависимость некоторых фортепианных приемов Шопена от Гуммеля, Филда, Крамера. Близость его мелодического стиля к вокальной выразительности итальянской оперы также не вызывает сомнений. Его «моцартианство» дает себя чувствовать в отточенности, ясности, изяществе выражения. Следы звучания Баха ощутимы в полифонизированной фактуре, в логике мелодического развития, в строгости формы. Наконец, влияние польских композиторов (Огиньского, Лесселя и других) можно проследить в характерной элегической выразительности его мелодики, в тенденции к хроматизированной гармонии, к инструментальному мышлению и т. д.

строения, поэтическая свобода, тончайшие переливы светотени, воздушность, зыбкость, неуловимость — все это воплощалось через особый строй музыкального выражения, неразрывно связанный с новыми колористическими возможностями фортепиано. Инстинктивное постижение природы обертоновых звучаний на фортепиано, тончайшая разработка выразительных возможностей педального фона и педального смещения гармонических нюансов породили у Шопена новую пианистическую фактуру, которая является важнейшим, неотъемлемым элементом выразительности самой темы. Тема у Шопена не только немудрима вне ее чисто пианистического облачения, но часто весь ее художественный смысл кроется в особенностях пианистической фактуры. Эффекты таяния и растворения в пространстве, эффекты слияния нескольких звуковых плоскостей, разрастающейся и затухающей гулкости, обволакивания звука, тембрового раскрашивания темы, как и множество других, содействовали тому, что музыкальные темы Шопена лишались прямолинейной рельефности и воздействовали на слушателя прежде всего своим неуловимым романтическим настроением.

В противоположность Листу, который трактовал фортепиано как инструмент, способный воспроизвести грандиозное многокрасочное звучание оркестра, Шопен разрабатывал колористические возможности, свойственные только пианистическим тембрам. Проблема звуковой красочности занимала Шопена не меньше, чем Берлиоза. Как это ни странно на первый взгляд, но на самом деле Шопен и Берлиоз работали в одном направлении, стремясь отвести колориту важнейшее место. Оба искали принципы красочной динамики и красочного голосоведения, оба, каждый в своей области, исследовали до предела выразительные свойства тембрового колорита. В своей дотоле относительно бесколоритной сфере Шопен открыл такую же богатейшую палитру красок, как его французский современник в области симфонического оркестра. Но «инструментовка» Шопена оставалась всегда в пределах чисто пианистических тембров. Его понимание выразительных ресурсов фортепиано не имело себе подобных.

Так, например, замечательный поэтический эффект созерцания, которым завершается медленная часть *f-moll'*ного концерта, исходит из такого расположения звуков простейшей гармонии, которое именно на фортепиано порождает богатейшие обертоновые наслоения (пример 198 а).

Особое расположение тонов тонического трезвучия в басовой партии прелюдии *d-moll'* создает ее характерную гулкую и возбужденную динамичность (пример 198 б).

С другой стороны, воздушный образ *Fis-dur'*ной прелюдии достигается только при помощи педального фона и особого сочетания пианистических регистров. Сама тема предельно проста, гармонически почти примитивна (пример 198 в).

*Cis-moll'*ная прелюдия, эта квинтэссенция романтической мечтательности, с ее приглушенными полутонами и блуждающими им-

провизационными эффектами, как бы вся строится на одной только пианистической фактуре (пример 198 г).

«Потусторонность», жуткость настроения, пронизывающего финал b-moll'ной сонаты, в большой мере обязаны своей выразительностью своеобразной фактуре — «бестелесному» пустому унисону, образующему сложную фигурацию (пример 198 д).

Каскады искрящихся хроматизмов в верхних регистрах, противопоставляемые устойчивому басу, — другой характерный шопеновский оборот, который тоже связан с тонко разработанным приемом переменной педали (см., например, тему из «Колыбельной», из d-moll'ной прелюдии, из gis-moll'ного этюда op. 25, примеры 198 е, ж, з):

198a *Larghetto* *Solo* Концерт f-moll

1986 *Allegro appassionato* (♩:80) Прелюдия d-moll'

198в [Moderato] (♩:84) Прелюдия F-dur

198г [Sostenuto] (♩:96) Прелюдия cis-moll

198д Presto Финал сонаты b-молл

molto voce e legato

198е [Andante] Колыбельная

pf *dim.*

[Allegro appassionato (♩=so)] Превращения d-молл

198ж

198з [Allegro] Этюд оп. 25 № 6

Мелодия редко показана у Шопена в виде простой «песенности», противопоставляемой гармоническим голосам. Она обычно сливается с окутывающим ее фактурным и гармоническим фоном, и часто эффект кантабельности целиком достигается или усиливается благодаря скрытым в фактуре мелодическим голосам (см., например, As-dur'ный этюд оп. 25 № 1 или fis-moll'ную прелюдию):

199^a Allegro sostenuto (♩ = 104) Этюд оп. 25 № 1

199^b Molto agitato (♩ = 72) Прелюдия fis-moll

Подобные находки у Шопена неисчерпаемы. Можно указать десятки шопеновских оборотов, которые в нотной записи представляются обыденными и малооригинальными, а в фортепианном исполнении приобретают «неземную» поэтическую красоту.

«Фортепианность» шопеновской интонации была остроумно подмечена Шуманом, который, создавая в своем «Карнавале» образ Шопена, обыграл его пристрастие к чисто пианистическому, «обертонно-тональному» расположению звуков трезвучия (тем самым, быть может невольно, Шуман подчеркнул отличие своего собственного фортепианного стиля от шопеновского).

Утонченный камерный стиль западноевропейского пианизма слился у Шопена органически и без этнографической подчеркнутости с особенностями польского фольклора. Проникновение черт польской и вообще славянской народной музыки в творчество Шопена определило оригинальность его стиля, быть может, даже в большей степени, чем новизна пианистического мышления.

Трудно дать исчерпывающую характеристику влияний на Шопена польской национальной культуры. Они выходят далеко за рамки проблем музыкального языка и сказываются на особенностях его мышления в более общем, широком плане. При современном уровне музыковедения эти особенности нелегко поддаются анализу.

Бесспорно одно. Шопен, с детства знакомый с польским фольклором, обладал особенной широтой музыкального кругозора.

Народные лады, исчезнувшие из профессионального творчества западных стран, для Шопена были художественно действенными и полноценными¹⁴. Формы народной художественной практики, ритмы народных танцев и песен таили для него не меньшее выразительное богатство, чем жанры и музыкально-выразительные средства профессиональной европейской музыки. Проникновение признаков одного стиля в другой совершалось у него естественно и убедительно и сказалось в смелом новаторстве его музыкального языка.

Как это ни парадоксально на первый взгляд, но уже в самой исключительной приверженности Шопена к фортепиано проявляется характерно национальная черта. Разумеется, народное польское музицирование не было ни в какой мере связано с пианистической культурой. Однако тяготение именно к инструментальному началу в высшей степени типично для польского фольклора, который развивался в сторону танца и инструментализма значительно больше, чем в сторону чистой песенности. Даже песня в Польше заимствовала много своих черт из инструментальной музыки. Эту яркую особенность музыкального мышления польского народа Шопен претворил в плане высокоразвитого западноевропейского профессионализма.

Любопытно, что иногда даже в самой фактуре некоторых шопеновских мазурок, при всей ее пианистичности, слышатся отзвуки инструментальных ансамблей, распространенных в польских деревнях. Так, например, в мазурке C-dur op. 56 фортепианная фактура

¹⁴ Эта черта, впервые проявившаяся у Шопена, станет впоследствии одной из важнейших, типичных тенденций новых национальных школ Запада. Так, например, национальная самобытность музыкального языка Грига (Норвегия), Альбениса (Испания), Сибелиуса (Финляндия), Воан-Уильямса (Англия), Гершвина (США) и многих других связана прежде всего с их обращением к народным ладам.

воспроизводит звучание волынки и контрабаса; в мазурке h-moll ор. 30 — явное подражание игре деревенского скрипача:

200a *Vivace* (♩:168) Мазурка C-dur, op. 56 № 2

allegretto

200b *Vivace* (♩:72) Мазурка h-moll, op. 30 № 2

p *cresc.* *più f*

pp *p*

poco cresc. *f* *pp*

Показательно уже само пристрастие Шопена к мазуркам¹⁵ — жанру, перенесенному им в фортепианную литературу непосредственно из народной среды.

¹⁵ Подробнее о мазурках см. в данной главе «Обзор творчества Шопена по жанрам», с. 468—473.

Вместе с тем буквальное цитирование, прямое использование фольклора вовсе не характерно для Шопена¹⁶. Не этот прием лежит в основе его глубокой близости к народной польской музыке. Народная музыкальная система была столь органична для мышления Шопена, что она скорее стимулировала его воображение и наталкивала на смелые находки, выходящие за рамки западноевропейских традиций, чем побуждала к непосредственным заимствованиям. Часто без прямых параллелей черты фольклора сказываются у Шопена на особенностях и мелодики, и гармонии, и ритмов, и фактуры, и на принципах структуры и формообразования. Особенно обогатила польская народная музыка гармонический язык композитора.

Сегодня, в исторической перспективе, мы присоединяемся к оценке Римского-Корсакова, отметившего у Шопена сочетание дара «величайшего мелодиста и оригинальнейшего гармонизатора». Однако современников сильнее всего поразило именно гармонический стиль композитора, который даже на фоне общего тяготения гармонии к усилению красочности выделялся своей смелостью. Утонченное поэтическое настроение, глубокая психологическая выразительность, чувственная прелесть звучания достигались Шопеном в огромной степени при помощи его нового гармонического языка. Консервативные критики, невосприимчивые к его красоте, резко нападали на «неблагозвучные сочетания, способные растерзать слух», на «неестественные переходы, режущие модуляции» шопеновских звучаний. И в самом деле, Шопен как бы бросил вызов «незыблемым» диатоническим основам классической гармонии. Хроматические последования, диссонирующие голоса, расширенно и свободно трактованные каденции, народные лады — в частности, лидийский, с характерной увеличенной квартой, фригийский, эллипсисы, приемы «обостренной вводнотонности» (Асафьев) — эти и многие другие приемы гармонического языка Шопена преобразовали до неузнаваемости традиционную диатоническую основу и безмерно обогатили современный арсенал созвучий. На протяжении творческого пути композитора его гармонический язык непрерывно развивался, приобретая все более обостряющуюся выразительность, и достиг особенной сложности и изысканности в произведениях 40-х годов. В этот период мы встречаем у него тяготение к «переменности», основанной на двух тональных центрах (так, например, «Фантазия» f-moll, Вторая баллада, Второе скерцо начинаются и кончаются в разных тональностях), и полимелодическим, а иногда и непосредственно полифоническим приемам, и к предельной детализации мелодической линии, создающей диссонирующие звучания по отношению к основным гармониям:

¹⁶ Хотя отдельные совпадения шопеновских и народных тем обратили на себя внимание исследователей. Так, например, первая тема Fis-dur'ного экспромпта почти буквально совпадает с польской пастушеской песней,

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The system is enclosed in a large brace.

The second system of musical notation continues the piece. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The system is enclosed in a large brace.

The third system of musical notation continues the piece. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The system is enclosed in a large brace.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The system is enclosed in a large brace. The word "cresc." is written above the right hand staff in the third measure.

The fifth system of musical notation continues the piece. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The system is enclosed in a large brace.

2016 A tempo [Andante con moto] Баллада f-moll



201в [Con fuoco] Ноктюрна op. 15 № 1



201r [Moderato] Мазурка op. 56 № 3



Истоки сложного гармонического языка Шопена восходят к польскому фольклору. Пусть в нем нигде не встречается буквальный прообраз шопеновских утонченных многокрасочных гармоний. Однако именно в переменных и других своеобразных ладах народ-

рулады, мелизмы, группетто, форшлаги, обороты концертных каденций — все это придает его музыке ту хрупкую грациозность, которая неотделима в восприятии слушателя от облика шопеновской музыки в целом.

На первый взгляд может показаться, что происхождение этого орнаментального стиля следует искать всецело в западноевропейских профессиональных традициях, а именно в вокальных колоратурах, уводящих к итальянской опере XVIII века, в каденциях инструментальных концертов, в рафинированном облике салонной фортепианной литературы. На самом деле, однако, и в этой сфере своеобразно преломились черты народного стиля. В народном музицировании Польши, в частности в пьесах, исполняемых скрипкой или фуюркой (разновидность флейты), широко распространена мелодия «арабеского» склада. Характерным приемом в них представляется мелизматика, связанная с триольным оборотом.

Подобные «триольные мелизмы» встречаются у Шопена и в более или менее непосредственном виде — главным образом в мазурках, но также и в полонезах, вальсах и даже в ноктюрнах, где порой сочетаются с мелодикой итальянского склада:

203а Народный танец

203б [Andante cantabile] Ноктюрн оп. 15 № 1

Шопеновский прием перехода кантилены в «арабески» также несомненно уводит к вариантному типу развития, распространенному в народном инструментальном исполнении.

Если в ранний творческий период в шопеновской орнаментальности преобладало внешнее декоративное начало, действительно роднящее ее с виртуозными традициями оперной и концертной музыки Западной Европы, то в 30-х и 40-х годах украшения становятся важным составным элементом выразительности самой темы, органически включаются и в ее мелодическое развитие и в гармоническую ткань. Приводим примеры орнаментики в произведениях Шопена раннего и зрелого периода:

204a [Maestoso] Концерт f-moll

2046 [Andante] Ноктюрн op. 55 №1

К национальным традициям восходит и другая важная черта шопеновских мелодий — их элегический характер. Разумеется, меланхолические интонации ни в какой мере не исчерпывают мелодический стиль Шопена, который столь же богат резкими, отрывистыми интонациями (см., например, начальные такты Второго скерцо), и интонациями торжественно-героическими (например, As-dur'ный полонез), и величаво-размеренными (например, вторая тема f-moll'ной фантазии), и другими. Однако в эпоху, когда лирический стиль в музыке пробивал себе путь как самое яркое выражение новых романтических устремлений, современники Шопена, естественно, прежде всего подметили и оценили в его мелодиях их элегический склад. До недавнего времени западноевропейская критика была склонна характеризовать Шопена как композитора, музыка которого вся отмечена одним эмоциональным колоритом, а именно настроением скорби в его многообразных оттенках, от легкой грусти до трагического пафоса. Прообраз же этого мелодического склада легко обнаруживается и в полонезах польского предшественника Шопена, Огиньского, полных «меланхолического очарования» (Лист), и в славянском бытовом романсе, имевшем широкое распространение в Варшаве, которому и сам Шопен отдал известную дань.

Наконец, весьма характерны для Шопена речитативные приемы, встречающиеся столь же часто, как и кантабилные завершенные мелодии, и связанные не только с традициями итальянских оперных *raglando*, но и с приемами фольклорного музицирования. Близость шопеновских «речевых» интонаций к интонациям польского говора в наше время обратила на себя внимание польских исследователей.

Влияние народных жанров заметно и в метrorитмическом стиле Шопена, в частности в свободных сменах двухдольных и трехдольных метров, которые представляют собой неизвестное дотоле отклонение от ритмов, типичных для профессиональной музыки Западной Европы.

И в некоторых принципах формообразования Шопена народная музыкальная практика оставила свой след. В частности, это ощущимо в структуре баллад, где резкое вторжение взволнованных драматических эпизодов в темы идиллического склада напоминает сложившуюся форму польской думы, с ее чередованием эпических медленных запевов и бурных напряженных моментов. Распространенный у Шопена прием мелодического варьирования также восходит к вариантному типу развития, господствующему в польском фольклоре. Подобные связи можно было бы проследить и в ряде других случаев.

Важно отметить, что влияние польского фольклора проявляется у Шопена в двух направлениях.

Во-первых, в конкретной близости отдельных музыкальных приемов, непосредственно обогативших выразительность его музыкального языка и придавших ему характерный славянский колорит.

Во-вторых (что, может быть, особенно значительно), в том, что близкое знакомство с польскими народными песнями расширило «слуховую настройку» композитора и натолкнуло его на смелые романтические находки в рамках искусства классицистской традиции.

3

Классицизм Шопена образует еще один важнейший элемент его стиля в целом.

Строгая обдуманность каждой детали, классицистская завершенность и ясность замысла удивительным образом сочетаются у Шопена с яркостью и свежестью народного материала и свободным эмоционализмом романтиков. Отточенность, отшлифованность каждой интонации, безупречная логика в организации музыкального материала позволяют усматривать в шопеновском искусстве черты «моцартианства».

Асафьев отмечал, что Шопен «базировался... не всецело на последних завоеваниях музыкального западноевропейского индивидуализма, а главным образом и по существу на достижениях устоявшихся и в тот момент составлявших как бы основной фонд музыкального мировоззрения».

Казалось бы, что эта опора на классические, сложившиеся формы мышления должна сближать Шопена с Мендельсоном, творчество которого тоже отличалось логичностью, продуманностью, отточенностью форм. Но на самом деле «моцартианство» Шопена имеет совсем иной характер, чем безмятежное, уравновешенное искусство Мендельсона, в котором не было ни столкновения резких контрастов — антитез, ни того «бурлящего эмоционализма» и непосредственности высказываний, которые характерны для большинства композиторов-романтиков. Но если у Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера новый эмоциональный строй музыки не мог вместить в себя классицистские устойчивые формы, от которых все они, на-

меренно или невольно, отошли, то в творчестве Шопена эти якобы антагонистические явления оказались спаянными воедино. Романтическая детализация подробностей и острота контрастов сосуществовала у него с железной логикой формы, непосредственность высказывания — с симметрией и периодичностью структуры, интимно-лирические образы — с «бетховенской» драматургичностью. Не используя буквально сложившиеся классицистские формы, Шопен опирался на такие общие принципы классицистского формообразования, как трехчастная или рондообразная репризность, как сонатное единство на основе контрастности, как симфоническая целостность крупномасштабной формы. Он модифицировал и обновлял эти принципы в зависимости от стоявшей перед ним новой художественной задачи.

Как в миниатюрах, так и в произведениях крупного плана у Шопена можно всюду проследить общую закономерность: новое, романтическое, свободное появляется у него в сочетании со строго оформленным классицистским, как нарочитое отклонение от него. Подобно тому как узаконенный в его музыке прием *rubato* приобретал свою выразительную остроту именно на фоне строжайшей ритмической точности, так свободное течение орнаментированной детализированной мелодии смягчает периодическое однообразное движение в аккомпанементе, а потоки хроматических диссонансов в верхних регистрах «прикреплены» к диатоническим последованиям в базах.

Сквозь воздушность, ажурность, хрупкость шопеновских звучаний, сквозь их пианистическую утонченность и аристократическое изящество ясно проглядывает жанрово-бытовое происхождение многих его тем. Марш, народный танец, песня, хорал, баркарола, иногда в более или менее оголенном виде, а часто в сложном взаимном сплетении, лежат в основе выразительности шопеновского свободного, «импровизационного» музыкального языка.

Прелесть его прихотливых структур (с частыми расширениями, наложениями, сокращениями периода) в большой мере связана с тем, что в основном в шопеновской музыке господствует периодичность, квадратность, симметрия.

Характерные формы его миниатюр (вальсов, ноктюрнов, экспромтов, этюдов) представляют собой новые разновидности давно отстоявшихся классицистских форм — периода, трехчастности, рондо. Особенно интересно взаимодействие классицистских и романтических тенденций проявляется в крупномасштабных произведениях 40-х годов (в «Фантазии», балладах, последних скерцо, в «Полонезе-фантазии», сонатах), где основы классицистской сонатности ясно проступают через модифицирующие ее черты романтической «поэзии»¹⁸.

¹⁸ Подробнее об этом см. главу «Романтизм в музыке», раздел 4, с. 184—195, а также данную главу, «Обзор творчества Шопена по жанрам», раздел 5, с. 500.

При бесспорной общности стилистических признаков, объединяющих все искусство Шопена — от произведений конца 20-х до творчества конца 40-х годов, от танцевальных миниатюр до крупных циклов, — его музыка отмечена почти «бетховенским» свойством жанровой дифференциации. В рамках одной фортепианной музыки Шопен сумел ясно обозначить неповторимые особенности каждого затронутого им жанра, придавая каждому свои собственные «акценты», свои неповторимые штрихи. И новые жанры, появившиеся в профессиональной музыке только в эпоху романтизма (мазурки, вальсы, экспромты, баллады), и жанры, имеющие старинные традиции (полонезы, фантазии, прелюдии, ноктюрны, скерцо, сонаты, этюды), — все получили в творчестве Шопена новую, подчас неожиданную, но всегда высоко убедительную художественную трактовку. Трудно даже назвать какой-либо из них, в котором индивидуальность Шопена не сумела бы себя проявить. Все они вошли в концертный репертуар пианистов.

*Обзор творчества Шопена по жанрам. Мазурки и полонезы.
Этюды, ноктюрны, экспромты, вальсы. Прелюдии. Скерцо, сонаты.
Баллады и «Фантазия»*

1

М а з у р к а и п о л о н е з — совсем разные жанры, в известном смысле даже антиподы.

Полонез — старинный жанр, сложившийся еще в XVII столетии в блестящей и торжественной придворной обстановке как музыка, сопровождающая парадное шествие польской знати. Он вскоре приобрел обобщенный интернациональный характер, как сарабанда или менуэт, испанское и французское происхождение которых было забыто, когда вместе с другими общеевропейскими танцами они образовали инструментальную сюиту XVII—XVIII веков. К тому времени, когда полонезом заинтересовались Шопен и его непосредственные предшественники, это был уже не только сложившийся, но, быть может, даже несколько заостреннейший жанр. В условном музыкальном стиле полонеза не было и не могло быть ничего от польского фольклора¹⁹ как потому, что он олицетворял искусство космополитической придворной среды, так и потому, что эпоха его расцвета совпала с формированием эстетики классицизма, принципиально чуждой всяким проявлениям локального колорита, народно-национальных художественных традиций в целом.

Мазурка — народный танец, который только в XIX столетии, в эпоху национально-освободительных движений, мог пробить себе путь в профессиональную музыку и завоевать права гражданства

¹⁹ Существует и народный полонез. Однако этот фольклорный вариант не имеет отношения к шопеновскому творчеству.

наравне с классицистскими жанрами. Как всякое народное искусство, мазурка в период, когда Шопен обратился к ней, была в состоянии непрерывного роста и изменений и даже еще не выработала единую, прочно сложившуюся форму. Понятие «мазурка» охватывало довольно широкий круг явлений, включающий музыку не только деревенских, но и городских танцев, и при этом танцев нескольких типов, с разным локальным колоритом. Формируясь вдали от придворной культуры, мазурка была мало засорена чужеземными влияниями и отличалась яркой национальной самобытностью.

Шопен великолепно понимал специфичность полонеза и мазурки и в своей собственной трактовке этих танцев в полной мере сохранил ее. Однако в его творчестве эти два отдаленных друг от друга жанра занимают место в одном ряду. Оба они были для композитора носителями национально-патриотической идеи, и оба были подняты им на небывалую высоту по сравнению с прототипами в дошопеновском искусстве. В условный, архаизировавшийся жанр полонеза Шопен вдохнул новую жизнь, сделав его носителем передовых художественных идей современности. Мазурку же он освободил от ее прикладного назначения, превратив «неотесанную» музыку деревенского танца в утонченную поэтическую миниатюру психологического содержания.

В известном смысле значение мазурки в творчестве Шопена можно сопоставить со значением песни в творчестве Шуберта или фортепианной сонаты в творчестве Бетховена. Она не была «творческой лабораторией» композитора в полном смысле слова, так как пианистический стиль Шопена, столь существенный для его художественного облика в целом, не вырабатывался в этой сфере. Наоборот, в ранний творческий период, в годы сильного увлечения бравурной виртуозной музыкой, мазурки Шопена отличались полным отсутствием собственно пианистических эффектов. (Ранние мазурки Шопена являются фортепианной музыкой только в таком же смысле, в каком ею были шубертовские лендлеры). И тем не менее мазурка, сопровождавшая Шопена от раннего детства до последних месяцев жизни, была самой близкой, интимной областью его творчества, в которой наиболее непосредственно и свободно проявились его национально-польские черты. Смелость, новизна выразительных приемов в шопеновских мазурках не имеют равных в других его сочинениях и говорят о том, что, сочиняя в этом жанре, композитор не ориентировался на восприятие широкой концертной аудитории, а как бы обращался только к себе или к интимному кругу единомышленников. Хотя мазурка в творчестве Шопена прошла значительную эволюцию, тем не менее даже в своих самых поздних, по существу «симфонизированных» образцах она остается музыкой интимной, целомудренной, свободной от элементов внешней блестящей виртуозности. Не менее характерно и то, что из всех сочинений Шопена мазурка труднее всего воспринималась западноевропейской публикой, и именно смелость ее

гармонического стиля прежде всего и отпугивала консервативно настроенных критиков.

В этой сфере Шопен ближе, чем где бы то ни было, к собственно народным образцам, и только здесь можно более или менее непосредственно проследить прямые заимствования в отношении ладов, ритмических оборотов, структуры, отдельных интонаций. Создавая свой жанр фортепианной мазурки, Шопен исходил не из какого-нибудь одного определенного образца, а обобщал и объединял черты нескольких танцев, возникших и сложившихся в разных районах Польши, — в основном мазура, куявяка и оберека, отличающихся друг от друга и общим характером, и ритмикой, и акцентировкой²⁰. Больше всего Шопен тяготел к мазуру.

Фольклорные черты мазурок проявляются в ряде признаков.

1. В характерной структуре. Как во всякой музыке танцевального происхождения, в ней сохраняется связь с «остинатностью» танцевальных фигур. Вплоть до самых последних произведений музыкальная ткань шопеновских мазурок, как правило, строится на секвентном развитии двутактовой «ячейки».

2. В особенностях ритмики. Шопен воспроизводит типичную для мазура ритмическую прихотливость: пунктированность первой доли, притоптывающий эффект на второй доле и т. п. Постоянно обращают на себя внимание и неожиданные сдвиги акцентов, нарушающие закономерности привычной западноевропейской периодичности.

3. В ярко выраженных чертах народных ладов, в частности лидийского, фригийского, переменного, в звукоряде с увеличенной секундой, в плагальных оборотах, в гармониях с большой септимой и других.

4. В фактурных оборотах, воспроизводящих звучание народных инструментов. Широко используются органные пункты, в том числе на тонике и доминанте, в подражание волынке и контрабасу; мелизмы на триольных оборотах, имитирующие фуюрку или скрипку; арпеджированные повторные звуки и т. д. В целом фактура мазурок, чрезвычайно простая, если сравнить ее с другими произведениями Шопена, нарочито обыгрывает приемы бытового музицирования. Часто в фактуре шопеновских мазурок сохраняется связь с танцевальными движениями, например с притоптыванием, с кружением пар, с вальсовой плавностью городской бальной музыки и т. п.

²⁰ Мазур (или мазурек) — народный танец Мазовии. Куявяк — народный танец Куявии. Оберек — часть куявяка — противоположное движение пар. Мазур отличается порывистыми, часто притоптывающими движениями. Его музыка имеет задорный, веселый характер. В нем резкая и прихотливая акцентировка, которая может приходиться и на вторую, и на третью долю такта. Черты мазура прослеживаются в шопеновских мазурках чаще всего и очень непосредственно (пример 205 а). Куявяк и оберек более плавны и в ритме и мелодическом рисунке. Этим они приближаются к вальсу, но отличны от него более оживленным темпом. Акцент здесь всегда приходится на третью долю (пример 205 ж).

205a *Vivace* (♩ = 60)

op. 6 № 3

2056

[*Allegro ma non troppo*] Poco più vivo

op. 68 № 3

205B

[*Vivace* (♩ = 58)]

op. 7 № 1

205r [*Lento, ma non troppo* (♩ = 52)]

sen. op. 17 № 4

205д *Maestoso* ($\text{♩} = 120$)

Op. 41 № 1

p (*semplice*)

205е *Allegro* ($\text{♩} = 84$)

Op. 7 № 8

p con anima

205ж *Vivace* ($\text{♩} = 60$)

Op. 33 № 2

p legato

205з *Sotto voce* ($\text{♩} = 104$)

Op. 6 № 2

p legato

una corda

Среди шопеновских мазурок (около 60) встречаются разные типы: много воспроизводящих подлинный стиль и дух деревенских танцев; есть и мазурки городского бального стиля (например, op. 7 № 1, op. 24 № 1, op. 41 № 4); есть жанровые зарисовки, или «картинки», как называл их сам композитор (например, op. 56 № 2). Часто в одной мазурке объединяются разные танцы, иногда ради контрастности вводится танец другого типа, например вальс.

Ранние мазурки Шопена могут быть отнесены к той же разновидности фортепианной миниатюры, поэтизирующей быт, как и уже упоминавшиеся вальсы Шуберта, «Приглашение к танцу» Вебера, «Песни без слов» Мендельсона. Однако с середины 30-х годов у Шопена все более отчетливо начинает проявляться тяготение к «психологизации» и даже «симфонизации» этого первоначально бытового жанра. Не порывая нисколько с внешними элементами формы мазурки, Шопен наполняет ее новым содержанием, придает ей небывалую масштабность. Она превращается в лирическую, подчас трагическую поэму, овеянную глубоким настроением. Подобно тому как Бетховен в первой части своей Пятой симфонии сумел на основе однообразно повторяющегося, почти остигатного движения создать произведение потрясающей драматической силы, так Шопен средствами наивного бытового танца раскрывает глубокий и сложный внутренний мир. В таких мазурках, как *cis-moll'*ная оп. 50; последняя, *f-moll'*ная, оп. 68, *cis-moll'*ная оп. 33, танцевальные ассоциации отступают далеко на задний план. Психологическая выразительность этой музыки, ее лирическое, часто скорбное и даже трагическое настроение, большие масштабы (в особенности в *cis-moll'*ной оп. 50) несомнестимы с представлениями о бытовой миниатюре и позволяют говорить о чертах симфонизации и романтической поэчности. Гармоническая изысканность этих пьес, приемы «говорящей мелодии» также не имеют прототипов в мазурках танцевального склада.

О значении этого жанра в творчестве Шопена можно судить и по тому, как часто образы и стилистические признаки мазурки проникали в другие его произведения. Так, например, оригинальность финала *f-moll'*ного фортепианного концерта, резко выделяющегося на фоне традиционных концертных рондо, обусловлена тем, что он, по существу, основан на мазурке. Наиболее интересный финальный эпизод в «Блестящих вариациях на тему из «Герольда» трактован в стиле мазурки. В одном случае композитор вводит ее даже в «чопорный» жанр полонеза (*fis-moll'*ный). И всюду появление мазурочных интонаций безошибочно указывает на польское начало в музыке Шопена.

Путь развития полонеза в творчестве Шопена в известном смысле повторяет эволюцию его мазурки — от музыки танца-ритуала к свободной поэчности, от образов объективного «коллективно организованного» движения к лирическим настроениям. Но если мазурка была носителем идеи «народничества», выражением современной демократической повседневности, то полонез олицетворял для Шопена национально-эпическую героику. В искусстве западноевропейских романтиков обращение к далекой старине почти неизменно предполагало стремление уйти от действительности в несуществующий идеализированный мир. Для Шопена же, поляка и патриота, возрождавшего в своих полонезах великолепные картины былого величия своей родины, эта идеализация прошлого имела иной характер. Она была выражением современных и

всенародных патриотических настроений. В полонезах Шопена ясно прослеживаются три идейных мотива: чувство гордости за былое величие Польши, скорбь по поводу его утраты, вера в грядущее возрождение. Именно в полонезах парижского периода²¹ Шопен отошел от влияний и «домашних» элегических полонезов Огиньского, и виртуозных блестящих образцов Вебера и увидел в полонезе его новое назначение — идеальный жанр для воплощения героического прославления родины.

Торжественное и блистательное шествие в великолепном национальном наряде, выразитель «ритма жизненной выправки польского дворянства, унаследованного от рыцарства» (Асафьев), полонез таил в себе мощные картинные и декоративные ассоциации. В его размеренной, четко членящейся на эпизоды музыке можно усмотреть и глубокие родовые связи с декоративными инструментальными картинами опер Люлли — ярчайшего выразителя в музыке духа величественного придворного этикета эпохи Людовика XIV. Шопен вернул полонезу дух величия и могущества, возродил его ритуальные основы. Но при этом наполнил полонез сугубо современной идеей стремления к национальной независимости.

Отличительная черта зрелых шопеновских полонезов (всего 16) на фоне его творчества в других жанрах — их торжественная «маршевость» и картинность, которым подчинены все другие выразительные эффекты. Полонезы Шопена бесспорно принадлежат к виртуозному стилю и характеризуются значительно большей сложностью фактуры, и гармонии, и структуры, чем его мазурки. От военных маршей Шуберта они отделены пропастью, если говорить о масштабности формы, о высочайших требованиях, предъявляемых к исполнительской технике, о гармонической сложности. И все же в первую очередь они вызывают рельефные, почти программные ассоциации с торжественным маршем, несмотря на свой трехдольный метр²². Мощная звучность, связанная с плотной аккордной фактурой и с приемами нарастающей динамики, создает почти оркестровый эффект. Мелодия, выписанная крупными мазками, ясная группировка тематического материала, с почти утрированным противопоставлением контрастных пластов, и, наконец, энергичная ритмика, связанная с определенными четкими и лако-

²¹ Шопен начинал свое творчество с полонезов. Тем не менее вплоть до полонеза d-moll op. 71 № 1 они носили в большой мере подражательный характер. Полонезы, сочиненные в рубежный период 1829—1831 годов, уже в полной мере принадлежали сложившемуся шопеновскому стилю. Однако в них господствует виртуозно-эстрадное начало. И только в середине 30-х годов, уже на парижской почве, вдали от родины, у Шопена сформировалось новое восприятие этого жанра, в котором элементы героики и картинности подчинили себе концертные традиции.

²² Мы привыкли ассоциировать маршевость с двухдольностью. Однако в феодальную эпоху торжественное шествие сопровождалось музыкой в трехдольном метре. Хотя первые образцы двухдольного марша встречаются у Люлли, тем не менее только после Великой французской революции четырехдольный военный марш получил широкое распространение в западноевропейской музыке.

ничными движениями, — все это вместе вызывает в воображении картины мощного поступательного движения — рыцарской героики, духовного величия и блеска:



Но все это образует лишь общий фон, на котором в каждом отдельном полонезе композитор воздвигает индивидуальную надстройку. Из семи полонезов, сочиненных им начиная с 1834 года, каждый отмечен своим неповторимым образно-эмоциональным обликом. За светлым *cis-moll'*ым полонезом следует *es-moll'*ный, одно из самых скорбных шопеновских творений. *A-dur'*ный полонез (ор. 40 № 2, 1838) принадлежит к наиболее популярным пьесам мирового репертуара. Этот блестящий триумфальный марш имеет в качестве своего спутника *s-moll'*ный, героико-трагического характера, начальная тема которого, по мнению польских исследователей, воспроизводит интонации «Коронационного полонеза» Курпиньского. На фоне гармонической простоты и ясности первого полонеза второй обращает внимание своими красочными хроматическими отклонениями. Три последних полонеза Шопена, относящиеся к 40-м годам, поднимают этот жанр до высоты, небывалой и в творчестве самого Шопена. Уже *fis-moll'*ный полонез — грандиозная симфоническая поэма, полная драматических контрастов. Знаменитый *As-dur'*ный (ор. 53, 1842) в полной мере исчерпывает художественные ресурсы этого жанра. «Прямолинейность», энергичность, пышность рыцарского полонеза соединены в нем с поэтичностью и свободой фантазии, свойственными шопеновским балладам. И в самом деле, в своей последней пробе в этом жанре, в «Полонезе-фантазий» ор. 61, написанном в конце жизни (1845—1846), композитор уже откровенно выходит за рамки установившихся традиций. В «Полонезе-фантазий» нет великолепной

концентрации материала и целеустремленности развития, которые отличают его предшественника. Но в нем есть потрясающее богатство настроений, эмоциональная свобода, удивительная оригинальность и красочность гармонического языка, которые роднят его с балладами и *f-moll'*ной фантазией. И по приемам развития — импровизационности изложения, сложности и новизне синтетической формы с зачатками монотематизма и своеобразной сменой эпизодов — это произведение не имеет прецедентов в истории полонеза. Оно олицетворяет не столько высшую точку в развитии самого жанра, сколько его героическую идею, выраженную через романтическую поэмность.

2

Этюд и ноктюрны — другая «пара» резко отличных друг от друга жанров, в каждом из которых как бы сосредоточилась одна из двух полярных и вместе с тем особенно характерных сторон творческого стиля Шопена. Ноктюрны — квинтэссенция камерной лирической линии, с ее обликом интимного излияния, мечтательности, импровизационной свободы. В этюдах же сконцентрирована сущность новой виртуозной техники — ее блеск, динамичность, новая пианистическая выразительность. Во взаимодействии этих двух сторон и проявляется типично шопеновское начало в музыке.

Шопен ясно отдавал себе отчет в том, что создаваемая им фортепианная музыка требует радикального обновления пианистической техники и что без соответствующей педагогической литературы подобному перевороту не суждено осуществиться. Еще в варшавский период, в разгаре работы над фортепианными концертами и другими произведениями виртуозного склада, юный композитор засел за сочинение фортепианных этюдов, в которых систематизировал созданные им технические приемы, раскрывая при этом образно-эмоциональное значение каждого из них. Первая тетрадь, состоящая из двенадцати этюдов (ор. 10), была закончена в 1832 году. Дальнейшую разработку этой задачи он непосредственно продолжил в другой группе этюдов (ор. 25, 1831—1836). Наконец, три года спустя появились еще три этюда, созданные по «заказу» Мошелеса (одного из ведущих пианистов и педагогов того времени) для подготавливаемого методического пособия. В этих двадцати семи художественных миниатюрах сконцентрирован весь пианистический кругозор Шопена, все основы того нового пианистического стиля, который наряду с листовским прошел через фортепианное исполнительское искусство XIX века вплоть до Рахманинова. И даже в наш век, несмотря на появление ряда новейших пианистических школ (Равеля, Прокофьева, Стравинского), он сохранил свою актуальность ²³.

²³ Даже импрессионистический пианизм Дебюсси еще опирается в известной мере на шопеновские основы.

Предшественников Шопена в создании нового жанра этюда, в котором художественные идеи самого высокого уровня оказываются неразрывно связанными с прямой педагогической задачей, следует искать не среди авторов фортепианных этюдов. Произведения в этом жанре выдающихся педагогов и виртуозов шопеновской эпохи (Клементи, Крамера, Гуммеля и других) не возвысились в целом над инструктивной литературой. Путь, на который вступил Шопен, создавая в своих этюдах высокохудожественные миниатюры неустаревающего значения, ему указали выдающиеся композиторы, творившие в других сферах. Прежде всего, это был Паганини, который, выступая в Варшаве в 1829 году, потряс молодого Шопена романтической новизной и художественной самостоятельностью своих скрипичных этюдов. Их влияние ощутимо и в смелом подходе Шопена к этому «ограниченному» педагогическому жанру, и в его романтическом выразительном облике, и в колоссальных виртуозных трудностях. Во-вторых, нити от шопеновских этюдов безусловно прослеживаются к «Музыкальным моментам», «Экспромтам» и даже к некоторым романсным аккомпанеентам Шуберта (вроде «Маргариты за прялкой» или «Баркароты»). Так же, как это впоследствии сделал Шопен, Шуберт, намечая некоторые основы романтического камерного пианизма, создавал эти произведения на основе какого-нибудь одного определенного пианистического приема, проходящего по принципу оstinatности через всю пьесу или крупный раздел ее. При этом каждый технический оборот был носителем яркой и неповторимой художественной идеи (см. примеры 102, 103, 116). Наконец, вспомним, что у Шопена был еще один бесспорный, хотя и далекий предшественник, о котором он сам вряд ли догадывался. Им был Доменико Скарлатти, создавший в середине XVIII века несколько сотен этюдов (или, как он их сам называл, экзерсисов), известных в наше время под названием сонат. Скарлатти исчерпывающе разработал все технические приемы современного ему клавирного исполнительства в неразрывной связи с их образно-эмоциональной стороной и, подобно польскому композитору, создал в своих «этюдах» произведения большой художественной силы.

Даже при самом поверхностном взгляде на первые шопеновские этюды нетрудно убедиться в том, как значительно их новая виртуозная техника опередила пианистический уровень своего времени. Шопен рассматривает каждый этюд как путь к овладению каким-либо одним техническим приемом, который, в свою очередь, открывает возможности наиболее полной и правильной интерпретации его собственного музыкального стиля. Он разрабатывает приемы кантилены на педальном фоне, приемы мелодической орнаментальности, блестящей пассажной техники, широкого охвата регистров, растянутых аккордов, мелодических скачков, диссонантных сочетаний звуков на меняющейся педали, игры на черных клавишах и т. д.

Так, например, в первом этюде (из ор. 10) ставится задача плавного мелодического движения при арпеджированной фактуре, во втором — новая аппликатура (перекладывание пальцев), в седьмом — плавность и legato репетиций на двойных нотах, в одиннадцатом — растяжение арфообразных пассажей, во втором этюде (из ор. 25) — ровность мелкой пальцевой техники и стройность полиритмии, в шестом — беглость правой руки в двойных нотах, в десятом — певучее legato октав и т. д.

207a Allegro (♩ = 170)

207b Allegro

207в Allegro

207г [Allegro con fuoco]

Только сами пианисты-исполнители могут в полной мере оценить техническую сложность и новый виртуозный характер этих этюдов; но зато самая широкая аудитория восприимчива к их огромному художественному обаянию.

Некоторые из шопеновских этюдов принадлежат к самым популярным пьесам в мировой музыкальной литературе. К ним относится, например, знаменитый с-moll'ный этюд оп. 10 («революционный»), с его острым драматизмом и трагическим пафосом. E-dur'ный этюд из того же опуса, отличающийся непревзойденной мелодической красотой, являет собой удивительно глубокое воплощение образов гармонического и вдохновенного созерцания. По мнению самого Шопена, тема этого этюда была лучшей из всех созданных им мелодий:

Этюд оп. 10 № 3

208 Lento ma non troppo (♩ = 100)

The image shows the musical score for Chopin's Etude Op. 10 No. 3. It is in E major and 4/4 time, with a tempo marking of 'Lento ma non troppo' and a quarter note equal to 100 beats. The score is presented in two systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The first system includes the instruction 'p legato'. The music features a prominent melody in the right hand with a flowing accompaniment in the left hand.

В Ges-dur'ном этюде «на черных клавишах» блестящая салонная пьеса перевоплощается в образ всепокоряющей радости жизни. В es-moll'ном, с его почти «вагнеровскими» хроматизмами, звучит мрачная жалоба. В As-dur'ном — свет и покой, выраженные в предельно изящной форме, а в f-moll'ном — скорбная элегия. Cis-moll'ный из оп. 25 — драматическая сценка-дуэт, достигающая мощной выразительности, gis-moll'ный — картина тончайшего радужного блеска, и т. д.

Уже в первой тетради этюдов Шопен проявил удивительную зрелость и в новаторском понимании технических задач, стоящих перед исполнителями новой фортепианной эпохи, и в непревзойденном им самим мастерстве трактовки формы миниатюры²⁴, и в законченности и выпуклости художественных образов.

²⁴ В преобладающем большинстве случаев этюды Шопена строятся на основе простой трехчастной формы,

В XIX столетии наиболее популярными произведениями Шопена были ноктюрны (наравне, пожалуй, с вальсами). Наше время пересмотрело и прокорректировало эту оценку. При всех бесспорных художественных достоинствах шопеновских ноктюрнов, они не могут претендовать на большее значение, чем другие области творчества композитора. И все же нетрудно понять предпочтению, отдававшееся современниками Шопена именно этому жанру. В ноктюрах в самом деле сконцентрировалось интимное, лирическое начало шопеновского искусства, столь типичное для новой романтической эстетики. Здесь же с почти подчеркнутой ясностью проявились и особенности новейшего камерного пианизма, и черты салонного изящества, воспринимаемого как антипод вульгарной эстрадности, распространенной в виртуозной фортепианной музыке того времени. Наконец, в силу некоторых своих стилистических особенностей (о которых подробнее будет речь дальше), ноктюрны Шопена отличались особенно непосредственной доступностью.

Жанр ноктюра имеет старинные традиции. Первоначально это был культовый вид музыки, возникший в литургии как часть заутрени²⁵. На протяжении веков он не выходил за пределы церковного искусства. Светские композиторы заинтересовались им только в XVIII столетии, и уже в творческом наследии Гайдна имеется множество ноктюрнов, в том числе и для шарманки. (Правда, по своему характеру и образному содержанию они далеки от этого жанра в нашем современном представлении). Высоко поэтический образец ноктюра предромантического века мы встречаем в опере Гретри «Ричард Львиное Сердце» в виде оркестровой картины ночи. Однако ни в оркестровой, ни в вокальной музыке этот жанр в дальнейшем не утвердился. Романтическая эстетика, тяготеющая к таинственному, неопределенному миру теней и полусвета, к миру ночных грез и мечтаний, естественно, должна была возродить этот, до того второстепенный, вид музыки. И в самом деле, Шопен как сочинитель ноктюрнов имел предшественников в лице композиторов разных национальных школ: ирландца Джона Филда, которого принято считать родоначальником фортепианного ноктюра, польки Марии Шимановской, чеха Войтеха Яировеца. Произведения последнего Шопен, вероятно, знал, хотя его собственные ноктюрны ближе всего к виду, разработанному Филдом. Все достижения предшественников в этой области отступили далеко на задний план, после того как Шопен вознес жанр ноктюра на небывалую художественную высоту, сделав его одним из ярчайших выразителей лирического начала в инструментальной музыке романтического стиля.

Общие стилистические черты объединяют все девятнадцать ноктюрнов Шопена начиная с раннего, e-moll'ного op. 72 (1827), еще очень близкого к ноктюрам Филда, до грандиозного c-moll'ного, почти выходящего за пределы жанровых возможностей ноктюра,

²⁵ *Notte (ит.)* — ночь, Отсюда — *notturmo*.

до «Колыбельной» и «Баркаролы»; последние в известном смысле можно рассматривать как наиболее оригинальные, изысканные и углубленные образцы того же жанра. Выразительные приемы, которым в большой мере обязаны ноктюрны своей доходчивостью, сводятся к следующему.

Ноктюрны Шопена всегда основываются на широких кантиленных темах, близких итальянским оперным или песенным мелодиям. Ассоциации с оперными темами вызывает не только их интонационный склад, структурная завершенность и напевность, но и характерная фортепианная фактура, где мелодия намеренно и подчеркнута отделена от аккомпанирующего фона и как бы противопоставлена ему, подобно вокальной и оркестровой партиям в опере. Именно по отношению к ноктюрам правомерна постановка вопроса о близости стиля Шопена к современной ему итальянской опере.

Однако фортепианный аккомпанемент ноктюров ни в какой мере не воспроизводит оркестровый стиль. Наоборот, нигде так не подчеркнут, так последовательно не проведен «фортепианно-обертонный» принцип шопеновского пианизма, как в его ноктюрах. Кантиленная мелодия, как правило, показана на аккордово-фигуративном педальном фоне, который с первых звуков произведения вводит слушателя в мечтательную романтическую атмосферу:

209^a *Larghetto* (♩ = 116) Op. 9 № 1

p espress.

209^b *Larghetto* (♩ = 42) Op. 27 № 1

pp
legato

sotto voce

209» Lento sostenuto (♩. = 50)

Op. 27 № 2

Более непосредственно, чем в других произведениях, в ноктюрнах очевидны и жанровые связи. Черты хорала, марша, серенады, дуэта, песни и других жанров ощутимы во многих их эпизодах. Так, например, гармоническая фактура, восходящая аккордовая мелодика, торжественный темп сближают тему из ноктюрна оп. 48 № 1 с гимном. Тема ноктюрна оп. 55 № 1, с ее изящным пунктиром и чеканной четырехдольностью, содержит черты марша. В ноктюрне оп. 15 № 3 «поющая» одноголосная тема на фоне «гитарного» сопровождения вызывает в памяти бытовую романс:

210a Poco più lento

Op. 48 № 1

2106 Andante

Op. 55 № 1

210в Lento (♩. = 60)

Op. 15 № 3

Почти все ноктюрны пронизаны настроением нежной мечтательности, все они без исключения написаны в медленных темпах. В этом и проявляется общность музыки Шопена не только с выразительным стилем опер Беллини, но и с ноктюрнами его предшественника Филда. Но ни Беллини, ни Филду не были свойственны психологическая глубина поздних ноктюрнов польского композитора, их драматические черты.

В основе развития ноктюрнов лежит драматургическая контрастность, оттеняющая и подчеркивающая разные психологические пласты, заключенные в этих якобы эмоционально одноплановых лирических пьесах. Гармоническая сложность шопеновской музыки, мастерство и свобода в развитии тематического материала, оригинальность фортепианного стиля также оставляют далеко позади более схематичные и мелкомасштабные ноктюрны Филда.

В ноктюрне *c-moll* op. 48 № 1 (1841) композиторский замысел уже несколько выходит за пределы жанровых рамок. В этом остро драматичном произведении есть не свойственные другим ноктюрнам Шопена черты трагизма, величественности, подчеркнутой простоты. Максимально выявлены образные контрасты, при непрерывности и целостности динамической (трехчастной) формы.

«Колыбельная» op. 57 (1843) примыкает к ноктюрнам по настроению элегической мечтательности, по общему облику изящества, по характерным приемам выразительности. Она отличается от них, однако, особенностями формы (вариации на остинатном басу в отличие от преобладающей в ноктюрнах сложной трехчастности), и небывалой утонченностью, и изысканностью гармонии и орнаментального стиля.

Величайший из «ноктюрнов» Шопена — его «Баркарола» op. 60 (1845—1846), ровесница «Полонеза-фантазии». Последний знаменовал вершину в развитии шопеновских полонезов, порывая с традициями жанра и сближаясь с балладами и фантазией. В подобном же плане «Баркарола» олицетворяет высшее достижение композитора в сфере интимной лирики и вместе с тем выходит далеко за рамки других лирических пьес самого композитора.

При внешних чертах, роднящих «Баркаролу» с ноктюрнами — таковы ее «итальянизированная» мелодичность, связь с бытовым жанром, господство мечтательного настроения, наконец особенности фактуры, — это произведение не имеет себе подобных среди предшественников. Здесь как бы обобщены высшие достижения музыкального языка Шопена: красочность, утонченность и смелость хроматизированных гармоний, предельная красота и непосредственная доступность мелодии, оригинальность и тонко разработанная выразительность фортепианного стиля и, наконец, новизна «поэмой» формы²⁶. Ясная оформленность музыкального

²⁶ Форма баркаролы — сочетание трехчастности с сонатностью при сжатой, динамизированной и синтетической репризе.

языка сочетается с ощущением предельной романтической свободы, тончайшей детализацией настроения. Даже среди произведений самого Шопена трудно найти другое, которое превзошло бы «Баркаролу» по ее вдохновенной поэтичности.

Экспромты Шопена (всего 4), все созданные в парижский период, как бы образуют гибридный жанр от его этюдов и ноктюрнов. Шопен шел здесь от образцов, созданных Шубертом. Он сохранил и их «этюдный» принцип конструкции, и трехчастную контрастную форму, и общий облик непосредственного лирического излияния. Будучи менее виртуозны, чем этюды, экспромты отличаются от ноктюрнов именно своей «техничностью». Но общий лирический характер, калтабильность контрастирующих эпизодов, с их аккордово-фигурационной педальной фактурой, свободной, как правило, от гармонической перегруженности и полимелодических эффектов, сближают экспромты с ноктюрнами.

Шопеновские вальсы (около 15) знаменуют более высокую ступень в развитии этого танцевального жанра романтической эпохи, чем вальсы Шуберта и Вебера. Шубертовский вальс почти не порывал с бытовыми традициями и не претендовал на сколько-нибудь развитую форму и большие масштабы. Вебер в «Приглашении к танцу» наметил тип программной сюиты, где опирался не только на беспредцедный вальс городских демократических пирушек, но и на салонную атмосферу. Шопеновские же вальсы — вне быта, вне салона, вне конкретной программности. В гармоническом отношении несколько более простые, чем большинство других произведений Шопена, более скромные по масштабам, шопеновские вальсы принадлежат к типу современной композитору романтической миниатюры, однако не столько камерного, сколько концертного образца. Характерная «брильянтность», свойственная большинству из них (например, As-dur'ному op. 34, As-dur'ному op. 42, A-dur'ному op. 18, Des-dur'ному op. 64 № 1 и другим), делает их в высшей степени выигрышным материалом для эстрады. А чудесная шопеновская мелодичность, ритмическая энергия, простота конструкций при относительно развернутой форме²⁷ придает им большое, чисто шопеновское обаяние. На фоне блестящей концертности большинства вальсов выделяются несколько лирических песенного склада, в частности прекрасный a-moll'ный op. 34, № 2, с его глубоко меланхолическим настроением и типично славянским обликом:

²⁷ Как правило, каждый вальс строится как своеобразная «сюита» из нескольких маленьких вальсов (обычно шестнадцатитактовых), находящихся в органичном и явном родстве друг с другом. Они объединены либо значительной интонационной общностью, либо принципом контрастного противопоставления при общей интонационной основе. Развитие сюиты достигает часто кульминации в обобщающей коде. Встречаются вальсы, построенные на основе рондообразной и одновременно трехчастной репризности.



Если эту музыку и можно представить себе связанной с реальным танцем, то только в интерпретации профессионального балета нашего времени.

3

«Прелюдии» ор. 28 (1836—1839) — одно из величайших творений Шопена, быть может, его высшее и наиболее оригинальное достижение в области фортепианной миниатюры. В «Прелюдиях» не только сконцентрировано типично шопеновское начало в музыке, но своеобразно и на высочайшем художественном уровне разрешена одна из центральных проблем музыкальной эстетики XIX века — проблема крупномасштабной формы в инструментальных произведениях романтического стиля.

Стремления композиторов-романтиков к осуществлению этой задачи проявлялись в основном в трех направлениях. Во-первых, им удалось найти свой современный, характерно романтический принцип формообразования, а именно принцип циклизации миниатюр, который, сохраняя лирическую миниатюру как основу формы, допускал при этом развитие в большом масштабе. Песенные циклы Шуберта, фортепианные вариации, циклы и сборники пьес Шумана разрабатывали именно этот принцип.

Второй путь, движение по которому было чревато многими трудностями и неудачами, следовал классицистским традициям. Здесь ставилась цель обновления давно сложившихся циклических сонатно-симфонических жанров. Программные симфонии Мендельсона, Шумана, Берлиоза свидетельствуют об исканиях именно в этом направлении.

Наконец, третий путь лежал через создание новых инструментальных жанров, использующих некоторые общие принципы классицистского формообразования, но не самую форму в ее неприкосновенных контурах. Эти принципы разрабатывались в свободном

преломлении, часто во взаимном переплетении, в соответствии с новым образным содержанием романтического искусства. Так были созданы, например, программные увертюры Мендельсона и Шумана, симфонические поэмы Листа.

Все три вышеназванных направления были охвачены фортепианным творчеством Шопена, и все три воплощены в нем ярко, своеобразно и с большой художественной убедительностью: В балладах и фантазиях свободно преломились классицистские принципы, послужившие основой для создания нового типа «поэмой» формы. Сонаты и скерцо являют собой пример обновления традиционных классицистских жанров. Наконец, в «Прелюдиях» великолепно воплощен романтический принцип циклизации миниатюр.

На первый взгляд может показаться, что Шопен всецело примыкает здесь к Шуберту и Шуману. Здесь тот же принцип образования произведения крупного плана через «нанизывание» отдельных завершенных миниатюр; здесь, как и у них, композиция целого основывается на законе контрастного чередования. И, однако, в своих «Прелюдиях» Шопен нашел и разработал свою особую разновидность романтического цикла, в которой проявились, с одной стороны, значительно более крайние, чем у Шуберта и Шумана, романтические тенденции, а с другой — гораздо более классицистские. Это удивительное равновесие между зыбким, неуловимым, «призрачным» началом романтического стиля и рационалистической, лаконичной оформленностью мысли в духе классицистов и придает «Прелюдиям» Шопена их уникальный характер.

Встает вопрос: почему эти законченные миниатюры носят название прелюдий? Ведь ни одна из них не играет роль интродукции по отношению к какому-нибудь другому произведению или части его. А между тем избранное Шопеном название превосходно соответствует их образному содержанию.

Было бы односторонним свести всю эту проблему к влиянию клавирных прелюдий и фуг Баха. Как ни заметны в этом произведении следы глубокой любви Шопена к Баху и как ни очевидны и музыкальные связи между этими двумя явлениями, отдаленными друг от друга целым столетием, все же жанрово-выразительный характер шопеновских произведений восходит к еще более широкому историческим традициям.

Понятие «прелюдийности» сложилось в музыке задолго до Шопена, задолго до Баха, еще в органно-клавирной музыке поздней ренессансной эпохи. Прелюдирование всегда предполагало нечто свободное, более или менее импровизационное, антирационалистическое. В той мере, в какой могло проявиться романтическое начало в музыке предклассицистской и классицистской эпохи, выразителем такого начала был жанр прелюдии. В этой связи прежде всего вспоминаются хоральные прелюдии и фантазии Баха. Инструментальное искусство XVIII века культивировало прелюдии также и как элемент, оттеняющий и подчеркивающий, по принципу обостренного контраста, логическую оформленность и

жанровые ассоциации самого музыкального произведения. Вспомним импровизационные вступления к полифоническим или танцевальным частям в оркестровых концертах Корелли или Генделя. Вспомним свободные медленные интродукции к некоторым сонатным аллегро симфоний Гайдна, пленяющим своей четкой структурой и ясным тематизмом танцевального склада. Гармонические резкости, ползучий ритм вступления C-dur'ного квартета Моцарта, тональные блуждания, интимная атмосфера вступительного Adagio к Четвертой симфонии Бетховена, за которыми следует солнечный, игривый, полный действия и движения мир основных частей — как и множество других прелюдий и интродукций, — постепенно формировали определенные выразительные жанровые ассоциации прелюдий. Даже у Баха прелюдии и вступительные токкаты к его органным фугам дают максимальное контрастное противопоставление отвлеченного «романтического» и «трезвого» рационального начал.

Но если в классицистском искусстве жанр прелюдии был неизбежно обречен на подчиненную, вспомогательную и эпизодическую роль, то в XIX веке именно те его особенности, которые были антагонистичны господствующей образной системе классицизма — свободно импровизационный облик, субъективные лирические черты, выражающие созерцание, а не действие, — стали соответствовать ведущим тенденциям музыки нового романтического стиля. Шопен уловил эту образную направленность жанра прелюдии, почувствовал его художественную актуальность и право на самостоятельное существование в новое время. В наиболее последовательной форме он воплотил идею «прелюдийности» не в рассматриваемом нами цикле, а в отдельной прелюдии ор. 45 (1841). Тональное блуждание, калейдоскопическая смена гармонических красок, господствующая роль колористического пианизма — все это создает впечатлительное предельно свободной импровизационности, которая и определяет сущность «прелюдийности»²⁸.



²⁸ Подобные «прелюдийные» тенденции в дальнейшем не только сохранились в западноевропейской музыке, но в известном смысле даже стали играть роль типического начала в инструментальных произведениях второй половины и конца XIX века. Уже вступление к опере «Лознтрин», по существу, является оркестровой прелюдией. Новое в импрессионистском симфонизме Дебюсси, в частности, в его «Послеполуденном отдыхе фавна», определяется именно чертами «прелюдийности».



Но в прелюдиях оп. 28 Шопен дал несколько иную трактовку этого понятия. От него остался характерный облик невесомости, «призрачности», как будто в каждой прелюдии воплощен не реальный образ внешнего мира, а быстро преходящее воспоминание о нем, его жизнь в сознании, а не в осязаемой реальности. Отсюда их удивительная афористичность, краткость, «эскизность».

Вместе с тем столь сильное у Шопена тяготение к классицистской логичности и ясности взяло верх над «прелюдийными» тенденциями к импровизационной бесформенности. В этом отношении, вне всякого сомнения, путеводной звездой для Шопена служили прелюдии из «Хорошо темперированного клавира».

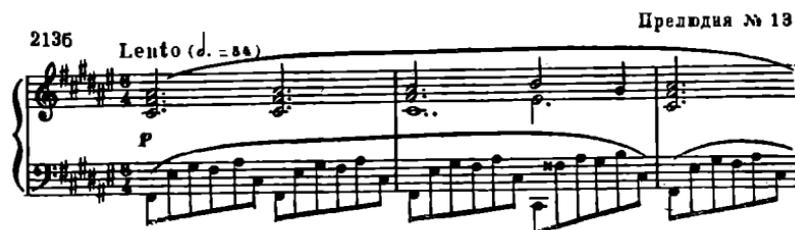
Подобно тому как прелюдии из баховского произведения образуют своеобразную энциклопедию всех музыкальных жанров той эпохи²⁹, так в прелюдиях из шопеновского цикла воссозданы, в аспекте психологической реминисценции, каждый из жанров или стилей, охваченных творчеством самого автора или культивируемых в музыке XIX века в целом в области камерной миниатюры. Так, например, нетрудно в тринадцатой и девятнадцатой прелюдиях распознать жанровые признаки ноктюрна, в двадцатой — похоронного марша, в седьмой — мазурки, в семнадцатой — «песни без слов», во второй — трагической декламации в духе шубертовского «Двойника», в шестой — виолончельной кантилены, в двадцать третьей — романтизированной пасторали. Восьмая, двенадцатая, шестнадцатая, девятнадцатая воссоздают типы технических этюдов самого Шопена, двадцать четвертая сродни его «революционному» этюду, четырнадцатая — финалу его будущей b-moll'ной сонаты, и т. д.

²⁹ Не углубляясь в анализ жанровых связей прелюдий «Хорошо темперированного клавира», укажем, что, например, es-moll'ная из I тома воспроизводит стиль баховских ариозо из пассионов; D-dur'ная близка торжественным вступлениям французской увертюры; B-dur'ная напоминает органную токкату; Fis-dur'ная — жигу; G-dur'ная из II тома — итальянскую сонату, и т. д.

213a Largo ($\text{♩} = 50$) Прелюдия № 20



213б Lento ($\text{♩} = 54$) Прелюдия № 13



213в Lento assai ($\text{♩} = 56$) Прелюдия № 6



213г Andantino ($\text{♩} = 56$) Прелюдия № 7



213д Allegro ($\text{♩} = 80$) Прелюдия № 14





От композиции баховского цикла Шопен воспринял и принцип тональных связей, хотя и в новой закономерности (здесь движение по квинтовому кругу, а не по хроматической гамме, как у Баха, и параллельный, а не одноименный минор, то есть C-dur, a-moll; G-dur, e-moll; D-dur, h-moll и т. д.)³⁰. Подобно Баху, он раскрыл свои представления об эмоциональном колорите каждой из двадцати четырех ладотональностей. Однако, в отличие от «Хорошо темперированного клавира», прелюдии Шопена не написаны в развернутой форме. Они скорее дают сущность каждой формы, намекая на ее характерные особенности, чем показывают ее в ясном развернутом изложении. Даже ясные жанровые черты этих миниатюр показаны не четко выведенными контурами, а скорее как эскиз или воспоминание, в несколько «нереальном», отвлеченно созерцательном плане. Предельная, беспрецедентная лаконичность прелюдий, которые иногда ограничиваются буквально несколькими тактами (например, № 2, 7, 20, 23), создает ощущение быстро проходящего, почти неуловимого «мига сознания» (Асафьев).

«Прелюдийные» традиции этих миниатюр проявляются и в особенной смелости выразительных средств. Так, аккомпанемент в a-moll'ной прелюдии, с его монотонным обыгрыванием диссонанса малой септимы, создающего эффект скованности и мрачности, перекликается с гармоническими приемами более позднего времени:



³⁰ Тенденция к подобным тональным связям между отдельными миниатюрами наметилась уже в первой тетради шопеновских этюдов оп. 10.

В каждой прелюдии жанровые и формообразующие элементы идеально соответствуют образному замыслу. В некоторых из них (в № 1, 3, 5, 8, 10, 23), где господствует невесомая, «призрачная» образность, композитор тяготеет к фактурно-пианистическим импровизационным приемам. В других (например, в № 13, 15, 17, 21, 24) больше мелодической и гармонической полновесности самого тематического материала, соответственно более развернута и музыкальная форма. Как в шопеновских этюдах, но с большей лаконичностью и отточенностью деталей, в прелюдии затронут и раскрыт только один образ. Почти каждая прелюдия воплощает только одно психологическое состояние, каждая—замкнутый в себе мир. Но зато вместе они образуют гамму, состоящую из двадцати четырех «чистых» эмоциональных тонов. Разнообразнейшие оттенки настроений, состояния человеческой души отражены в этих быстро сменяющихся психологических картинах. Тут и зловещая мрачность *a-moll'*ной прелюдии, и воздушная идиллическая *F-dur'*ной, и страстное трагическое возбуждение *d-moll'*ной, и гимнические тона *E-dur'*ной, и светлое ликование *Es-dur'*ной, и воспоминание о танце в «мазурочной» *A-dur'*ной, и драматический порыв в *g-moll'*ной — все выражено с предельной индивидуализацией настроения, отточенностью и детализацией средств выражения, соответствующих стилю подлинной миниатюры.

Шопен располагает прелюдии в таком порядке, чтобы каждая из них в максимальной степени оттеняла выразительные особенности соседствующей. Эффект этот достигается при помощи предельно заостренных контрастных сопоставлений. В композиции цикла господствует ритм «прилива и отлива». «Этюдные» технические прелюдии врываются между кантиленными, быстрые темпы сменяются медленными, светлые, спокойные картины окаймляются драматическими эпизодами. В кульминационном моменте цикла, насыщенный страстным, мятежным, трагическим духом, две вершины вздымающейся волны, двадцать вторая и двадцать четвертая прелюдии, как бы рассечены «отливом» идиллической двадцать третьей. Тем сильнее воздействие финальной миниатюры — наиболее развернутой, «весомой» и эмоционально напряженной, которая воспринимается как «девятый вал» в картине движения сменяющихся душевных состояний.

4

За исключением лишь Первой баллады и Первого скерцо, первоначальные варианты которых относятся к «рубежному» 1831 году, творчество Шопена в области крупномасштабных форм приходится всецело на период, последовавший за сочинением прелюдий³¹.

³¹ Первая соната Шопена (*c-moll* op. 4), написанная в Варшаве в годы учения, имеет мало общего с его зрелыми опусами и представляет интерес скорее как показатель эволюции художественного стиля композитора, чем как самостоятельное произведение. Она была издана при жизни Шопена без его ведома и вопреки его желанию, О концертах см. с. 446.

При этом большинство из них увидело свет в 40-е годы (а именно: Третья и Четвертая баллады, Четвертое скерцо, h-moll'ная соната, f-moll'ная фантазия; сюда можно причислить также и «Полонез-фантазию» и «Баркаролу»). К романтическому циклу миниатюр Шопен после «Прелюдий» более не возвращался, сосредоточив свое внимание на крупномасштабных формах иного стиля.

Две группы шопеновских произведений — скерцо и сонаты — написаны в жанрах, сформировавшихся в эпоху классицизма. Шопен не нарушил внешние контуры их традиционной формы. В значительной степени он сохранил и внутренние соотношения тематического материала, и некоторые общие закономерности развития. И тем не менее в его творчестве эти жанры претерпели столь радикальное обновление, что они с трудом ассоциируются со своими классицистскими прототипами и как бы начали вторую жизнь.

Это относится прежде всего к четырем скерцо Шопена — h-moll ор. 20 (1831—1832), b-moll ор. 31 (1837), cis-moll ор. 29 (1838—1839), E-dur ор. 54 (1841—1842).

Первое впечатление от шопеновских скерцо — их полная противоположность традиционным представлениям об этом жанре. Скерцо (отчасти подготовленное уже в творчестве Гайдна) сложилось у Бетховена как выражение юмора, шутки, игривости. В своих симфониях, квартетах, трио, сонатах Бетховен создал устойчивый тип скерцо, отличающийся вполне определенными выразительными приемами:

а) сложная трехчастная структура, членимая на краткие и четкие эпизоды и нарочито обыгрывающая эффект «назойливой» повторности;

б) характерный тематизм, «отрицающий» кантиленность и опирающийся на резкие стаккатные звучания и ритмические перебои;

в) прием противопоставления далеких регистров и тембров;

г) намеренный контраст между динамичным энергичным обликом обрамляющих частей и более статичной серединой;

д) быстрый темп и трехдольный метр.

Именно эти черты служили Бетховену средством создания игривого, «скерцозного» образа.

В шопеновских же скерцо нет и намека на настроение игры или шутки. Это предельно серьезная музыка — возбужденная, драматичная, часто трагичная или мрачная. За исключением последнего скерцо, тяготеющего к тем светлым гармоничным образам, которые вызывают ассоциации с романтическими картинами «шелеста леса», все остальные пронизаны «манфредовским духом». Мятая порывистость, бушующий дух вызова, протеста, смятения — вот стихии этих произведений. Резкие, жесткие, беспокойные звучания (насколько они совместимы с поэтичностью шопеновского стиля) преобладают в их музыке. Противопоставляемые же им эпизоды светлой гармоничной красоты только подчеркивают господствующую

щее настроение «бури и натиска». Ассоциировать скерцо Шопена с настроением шутки столь же невозможно, как немыслимо, например, отождествлять его последнюю, f-moll'ную, мазурку с народной пляской.

А между тем выразительные приемы шопеновских скерцо уходят в своих истоках к бетховенским образцам. Ведь скерцозность у Бетховена означала прежде всего нарушение, в ироническом плане, той уравновешенности, гармоничности, завершенной красоты, которые были идеалом классицизма. Шопен, утрируя эту тенденцию, создал новую трактовку скерцозности. Если Мендельсон, Вебер, Берлиоз и развили ту ее сторону, которая тяготела к юмору и фантастике, то Шопен акцентировал черты, выражающие нарушение гармонии и усиления беспокойного, тревожного, подчас зловещего начала. Бетховен сам в Пятой и Девятой симфониях «указал» на возможность подобной трактовки скерцо³²: Третья часть Пятой симфонии, подчиненная внешним жанровым признакам скерцо, тем не менее окрашена в трагические тона и пронизана «стучащим», тревожным мотивом судьбы. В Девятой симфонии скерцо в высшей степени драматизировано и окрашено в зловещий колорит. Шопен развил подобные тенденции до предела. Можно проследить, как в его скерцо своеобразно романтично и пианистично преломляются и бетховенский прием резких, стаккатных звучаний (пример 215 б), и «разорванных» ритмов, и контрастное противопоставление тембров (пример 215 а), и безостановочное быстрое движение (пример 215 в):

215a Presto Скерцо в-молл оп.31

The image shows a musical score for Chopin's Scherzo in F minor, Op. 31, No. 1. The score is in 3/4 time and is marked 'Presto'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'piano' and 'poco voce'. The second system is also marked 'piano' and 'poco voce'. The music features a driving, rhythmic pattern with a 'poco voce' marking.

³² См. «Симфонии Бетховена», раздел 3, с. 83 и раздел 5, с. 101.

2156 *Presto con fuoco* Скерцо cis-молл op. 39



215в *Presto con fuoco* Скерцо h-молл op. 20



Нетрудно увидеть, как бетховенская рондообразность разрастается в крупную, почти грандиозную (по сравнению с классицистским прототипом) форму, как трехчастная контрастность преобразуется в сонатность, придающую музыке драматические черты. «Балладная» убыстренность развития, завершающегося обобщающей кодой, уничтожает без следа «механистичность» классицистской формы, а пространное, свободно романтическое изложение тем, с их красочной детализированностью и пианистической фактурой, преобразает до неузнаваемости логический «остов» бетховенского скерцо³³.

³³ Только в Первом скерцо сохранена традиционная сложная трехчастная форма. В остальных — разнообразные «поэзные» сочетания сонатности и сложной трехчастной (или двухчастной) формы. В частности, как и в скерцо Девятой симфонии Бетховена, в качестве отдельных частей трехчастной схемы используется сонатная экспозиция.

Если в классицистских произведениях скерцо было краткой интермедией между большими действиями драмы, то у Шопена оно живет самостоятельной жизнью, вне цикла, как законченное выражение определенной стороны духовной жизни композитора. Вспомним, что Первое скерцо увидело свет в тот же период, что и «революционный» этюд, что оно насыщено тем же духом страстного протеста, наконец, что его вторая тема близка народной польской песне «Колядка». И тогда напрашивается предположение, что «манфредо-флорестановский» облик шопеновских скерцо был не просто картиной «мятущейся романтической души», но выражал взволнованное, непримиримое отношение композитора к трагической судьбе его родины.

Еще более мощное и многостороннее воплощение той же темы Шопен дал в *b*-*moll*'ной сонате, оп. 35 (1837—1839).

Новизна замысла и формы этой сонаты настолько опередила господствующие художественные представления, что не только более консервативная критика, но даже Шуман был озадачен ее оригинальностью. Современники не поняли, что это «субъективное» фортепианное произведение, пронизанное мятежным романтическим духом, достойно великих традиций бетховенского симфонизма. А между тем ни один из западных композиторов того времени, стремившихся к созданию крупного циклического произведения в бетховенском стиле — ни Берлиоз, ни Шуман, ни Мендельсон, — не достиг той монументальности концепции, интенсивности драматургического развития, изумительной целостности формы, которые отличают шопеновскую сонату. И по огромной силе вдохновения и эмоционального воздействия, проявившихся в этой музыке, и по глубине мысли и чувства Шопен предстает в ней достойным продолжателем Бетховена. Но Бетховен не знал ни той романтической трепетности, ни той остроты безнадежно страдальческих настроений, которые определяют содержание *b*-*moll*'ной сонаты. Кажется, что трагизм, заключенный в «Похоронном марше» «Героической симфонии», у Шопена разросся до масштабов многоактного трагедийного цикла.

И в самом деле, идея *b*-*moll*'ной сонаты выросла именно из образа «Похоронного марша», который Шопен сочинил в один из самых безнадежных периодов своей жизни³⁴. Когда два года спустя композитор воплотил траурную концепцию этой пьесы в четырехчастную сонату, то смысловым центром цикла оказался «Похоронный марш».

Как общая идея, так и музыкальный тематизм траурного марша рассредоточены в других частях цикла. От каждой из них тянутся нити к «оголенному» образу смерти, гениально воплощенному в третьей части сонаты. Гражданская тема гибели целого народа,

³⁴ После окончательного разрыва с Марией Водзинской, который Шопен очень тяжело переживал. Кроме того, именно в этот период композитор осознал, что ему не суждено вернуться на родину.

тема крушения народных надежд выражена в ней с предельной силой. «Не смерть одного лишь героя оплакивается здесь... пало целое поколение», — писал об этом «Похоронном марше» Ференц Лист.

В каждой части сонаты раскрыт какой-то свой аспект общей темы. Первая часть — это личная драма, личное неприятие грядущей народной трагедии, картина болезненного возбуждения, смятения и скорби. Вторая часть — скерцо — рисует картину грозного наступления. Третья — «Похоронный марш». Наконец, финал — протрация после трагической кульминации, жуткий, почти «потусторонний» образ безличного духа смерти. Антон Рубинштейн видел в нем «изображение ветра, бесконечными струями проносившегося одинаково над могилами героев и безвестно павших в бою воинов». Идея развивается от личного к безличному, от душевных метаний и пароксизмов к мертвому спокойствию безнадёжности.

В отличие от бетховенских героико-трагических циклов, сонату Шопена нельзя назвать оптимистической трагедией. Она рисует с беспощадной правдивостью только картину поражения, безысходного горя, смерти. Как будто идея старинного *lamento* воплотилась здесь в виде развернутого «симфонизированного» цикла.

Характерно, что интонационный облик тем «Похоронного марша» уводит не столько к «глюко-бетховенскому» трагедийному стилю эпохи Просвещения (связи с которым малоощутимы), сколько гораздо дальше, в глубь истории, к выразительным элементам самых ранних «арий скорби» в операх XVII века³⁵.

Удивительная монолитность сонаты определяется не только целеустремленным развитием общей идеи, но и прямыми интонационными и формообразующими «переключками» между разными ее частями.

Подобно Бетховену, Шопен насыщает музыку своего марша огромной глубиной чувства. Однако, в отличие от бетховенского прототипа, который выражает не образ шествия, а философское размышление на смерть героя, шопеновский марш пронизан ассоциациями с движущейся процессией, с подлинным траурным шествием³⁶. Не случайно третья часть *b-moll'*ной сонаты вошла в жизнь народов всего мира как музыка, сопровождающая похоронную процессию. Вместе с чертами психологического обобщения, чертами, выражающими мысль и внутреннее переживание, Шопен сконцентрировал в музыке марша и моторно-ритмическое начало,

³⁵ Такие яркие черты тематизма «Похоронного марша», как оstinatность басовой фигуры, длительное повторение одного звука, играющего роль мелодического центра, обыгрывание интонаций нисходящей малой секунды и нисходящей гаммы — то есть приемы, дающие максимально сковывающий и скорбный эффект, — прослеживаются вплоть до арий Монтеверди и других композиторов XVII—XVIII веков.

³⁶ В этом смысле безусловным предшественником шопеновского марша представляется *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена. См. «Симфонии Бетховена», раздел 4, с. 92.

присущее всем жанрам, выросшим на основе коллективно организованного ритуала. Во всех других частях цикла эта сторона «Похоронного марша» нашла свое отражение. Прием моторной «остинатности» господствует всецело в финале. Он подчиняет себе и развитие в скерцо, и преобладает даже в остро драматическом сонатном *allegro*, где размышление, выраженное во вступительных восьми тактах *Grave*, сразу сменяется возбужденной главной партией (*Doppio movimento*). Последняя безусловно господствует в музыке всей части. По выдержанному проведению одного лаконичного ритмического мотива она вызывает ассоциации с этюдами и прелюдиями самого Шопена. Этот же «этюдный» принцип подчиняет себе и близкую к главной заключительную партию, и напряженнейшую разработку, развивающую в основном тему главной партии³⁷. И только «ноктюрн» побочной партии образует тот острый, трагичный контраст между образами тревожного возбуждения реальной жизни и идеальной мечты, который выражает идею романтической антитезы. Вместе с тем преломление романтических контрастов через закономерности сонатной формы напоминает приемы подлинно бетховенского сонатного конфликтного драматизма (хотя и без реальных реминисценций бетховенского тематизма):



Подобно тому как в «Похоронном марше» поляризуются два контрастных мотива — сурового, безысходного горя и невыразимо прекрасной, навеки утерянной мечты — и никаких других тематических образований в нем нет, так и в других частях выдержана предельная скупость образов. Драматические столкновения сонатного *allegro* и скерцо также образуются на основе противопоставления двух сходных по выразительности тем. В финале же (как в этюде или прелюдии) запечатлено только одно настроение.

Тональные и интонационные связи роднят между собой разные части. Так, например, в самом «Похоронном марше», написанном в *b-moll*, наравне с первой частью и финалом, тональность *Des-dur* является носителем образа просветления. В *Des-dur* звучит восходящая тема середины самого марша, в ней же написано трио, и буквально то же соотношение характеризует контрастные образы (страдания и мечты) первой части. Так и звук *си-бемоль* играет роль мелодического центра и в «Похоронном марше», и в главной партии сонатного *allegro*, и в теме скерцо:

³⁷ Форма первой части — сонатное *allegro* с усеченной репризой (без главной партии).

Lento Похоронный марш

217^a

p una corda

Doppio movimento Тема главной партии

217^b

p

fx

molto agitato

p

217^c *Più lento* Тема из скерцо
дане в cantato

p

Во всех трех частях широко используется прием повторности. Скрытая полифония финала перекликается с гармоническим языком других частей.

Наконец, аскетически суровые, мощные звучания «Похоронного марша», свободные от каких-либо элементов орнаментальности

и камерного изящества, определили не совсем обычный облик пианистической фактуры всей сонаты. Элементы камерного пианизма, с характерным педальным фоном, сконцентрированы исключительно в тех кратких «ноктюрнообразных» эпизодах, которые образуют контрастный элемент к драматически бушующей реальности (см. пример 216 и трио из «Похоронного марша»). Кажется, что в сонате нет ничего, что уводило бы в сторону от кардинальной темы, выраженной с программной рельефностью в «Похоронном марше».

Как известно, Шопен за всю свою жизнь не написал ни одной оперы. Но в своей *b*-*moll*'ной сонате, не прибегая к слову, пению и сценическим элементам, он создал подлинную «инструментальную драму» — своеобразную гражданскую трагедию, в которой чувства, чаяния, страдания целого народа выражены с такой громадной, обобщающей силой, что ее значение выходит далеко за рамки конкретной трагедии польского восстания прошлого века. Наряду с «Похоронным маршем» Бетховена и Шестой симфонией Чайковского, *b*-*moll*'ная соната Шопена являет собою высшее выражение трагедийного начала в музыке.

H-*moll*'ная соната Шопена *op.* 58 (1844) — полный антипод предшествующей. Наряду с последним скерцо и «Баркаролой» она олицетворяет то светлое, пасторальное, умиротворенное начало, которое ясно проявилось в самые последние годы композитора. Как будто в противовес трагизму и драматичности, характерным для лучших произведений Шопена 30-х годов, в нем созревало новое, более мудрое, менее «юное» восприятие действительности — ощущение спокойной красоты жизни, вопреки ее бурным конфликтным сторонам.

И по форме *h*-*moll*'ная соната резко отличается от *b*-*moll*'ной. В ней нет и намек на монолитность последней, на скупость выразительных приемов, на драматургическую целеустремленность развития. Наоборот, она пленяет обилием образов, щедростью тематического материала, самостоятельностью каждой части, самостоятельностью настолько большой, что современникам это сочинение казалось не столько сонатой, сколько громадной четырехчастной сюитой. (Внутреннее тематическое родство разных частей здесь гораздо более завуалировано.) В сонате господствуют и побеждают темы, являющиеся носителем светлых образов. Элемент контрастности заложен в мужественно-энергичной главной партии, с ее интенсивным, «бетховенским» развитием, и в тревожном колорите финала. Но все «диссонирующие» эмоциональные элементы побеждены преобладающими светлыми тонами.

И нежная лиричность «ноктюрнообразной» побочной темы, и «рыцарская» слегка «полонезная» тема *Largo*, и ее умиротворенно-созерцательный срединный эпизод, и «пантеистическое» скерцо, со своим сосредоточенно-хоральным эпизодом, развертывают перед слушателем разнообразные стороны образа величественной душевной успокоенности.

В балладах Шопена особенно рельефно проявились, с одной стороны, связи с романтической эстетикой, с другой — то индивидуальное, «шопеновское» начало, которое несколько обособляет его творчество от общих устремлений западноевропейских романтиков.

Жанр баллады — и литературный, и музыкальный — расцвел на романтической почве. Этот старинный вид искусства³⁸ был заново «открыт» на рубеже двух эпох и пережил свое возрождение в творчестве писателей и композиторов XIX столетия. Баллада удовлетворяла их стремление к идеализации давно ушедшей старины, она отвечала их интересу к национальному началу и народному творчеству. В ней мы находим истоки фантастических и мистических образов, излюбленных романтическими поэтами. В ней, наконец, заложен тот принцип неразрывного слияния музыки и поэзии, который для музыкального искусства эпохи был необходим как средство высвобождения от «академизировавшихся» композиционных схем прошлого. Для искусства классицизма жанр баллады столь же немислим, как немислима, например, придворная торжественная ода в музыкальном творчестве «манфредовского века».

Исторический путь к шопеновским балладам таков. Во второй половине XVIII века англичанин Перси опубликовал тексты старинных английских баллад, заимствованных им из подлинных рукописей XVII века. Из сборника Перси, под названием «Реликвии», черпали сюжеты, образы и идеи для своих литературных произведений и Гердер, и Вальтер Скотт, и многие другие. Композиторы нового поколения (в том числе были Шуберт и Лёве) использовали тексты их поэм для своих вокальных сочинений, создав тем самым жанр музыкальной баллады. В отличие от песни, арии, романса, развитие тематического материала в балладе всецело подчинилось движению сюжета. Сюжеты же баллад, как правило, были насыщены драматическими эпизодами и тяготели к неожиданной роковой развязке в конце. Фантастическая атмосфера поэтической баллады, где правда и быт сливались с мечтой и видениями, определяла и образную сферу музыкального «оформления».

Отсюда многотемность музыкальной баллады и ее относительная музыкальная «бесформенность» (сравним, с этой точки зрения, например, «Лесного царя» Шуберта с его же «Шарманщиком»³⁹). Отсюда особенный строй музыкальной речи, тяготеющей к обри-

³⁸ Баллада сложилась в эпоху Ренессанса и развивалась как в придворной, так и в народной среде. В XVI веке произошло резкое размежевание придворной и народной баллады. Первая, под названием *ballade*, достигла своей высшей точки во Франции, испытав на себе воздействие гуманистической классической культуры. Вторая, осевшая глубоко в народных низах, получила особенно широкое развитие в Англии. Именно эта последняя разновидность и была возрождена в век романтизма.

³⁹ См. главу «Вокальная лирика Шуберта», с. 207—234.

совке нереальных, фантастических образов (вспомним, какие парения вызвали в свое время диссонансные гармонии того же «Лесного царя»). Отсюда и драматизм баллады, резко сгущающийся в самом конце произведения. Отсюда, наконец, часто встречающиеся программные ассоциации с образом народного сказителя.

Для поляка Шопена жанр баллады имел особое значение. В польской литературе XIX века баллада расцвела как выразитель всенародных патриотических настроений. Старинные легенды и исторические предания родины был тем художественным материалом, который в глазах всего народа воплощал идею национальной независимости. На балладах Немцевича (изданных под названием «Исторические песни») выросло целое поколение революционно-патриотически настроенных поляков. В балладном творчестве в большой мере проявил себя и революционный романтизм Адама Мицкевича.

Шопен находился под сильным впечатлением поэтического творчества своего соотечественника. Переплетение в балладах Мицкевича патриотического революционного содержания с ярко выраженным романтическим характером было в высшей степени созвучно таланту самого Шопена, главной теме его собственного творчества. Однако сочинение вокальных баллад на тексты Мицкевича совершенно не согласовывалось с творческими возможностями и интересами Шопена. (Как известно, сам он при жизни даже не желал публиковать свои песни, справедливо считая, что они значительно уступают по художественным достоинствам его фортепианной музыке.) Но зато Шопен создал новый жанр инструментальной баллады, в которой свободно и в высшей степени своеобразно преломил в чисто музыкальном плане некоторые характернейшие черты этой популярной разновидности современной польской поэзии.

Напрасно мы стали бы искать в шопеновских балладах признаки сюжетной изобразительности. Напрасно мы старались бы обнаружить в них параллели к формообразующим принципам вокальной баллады. Не менее бесплодны и все попытки связать каждую из четырех баллад Шопена с каким-нибудь определенным поэтическим произведением. Существует ряд догадок и версий, согласно которым Первая баллада g-moll op. 23 (1831—1835) связывается с сюжетом «Конрада Валленрода» Мицкевича, Вторая F-dur — a-moll op. 38 (1836—1839) — с его же то ли «Свитезянкой», то ли «Свитезем», Третья As-dur op. 47 (1840—1841) — то ли со «Свитезянкой» Мицкевича, то ли с «Лорелеей» Гейне. Уже эта путаница говорит о том, насколько свободна музыка шопеновских баллад от определенных литературно-сюжетных ассоциаций.

Создавая свои фортепианные баллады (всего 4), Шопен шел по другому пути. Он преломил в них самые главные черты балладной выразительности — и ее взволнованный характер, и присущие ей элементы эпической повествовательности, и переплетение фантастических и реальных образов, и множественность контрастных

эпизодов, и драматическую кульминацию-развязку в конце, и т. п. Но он осуществил это не через те конкретные ассоциации с музыкальными образами, которые скорее вели к расшатыванию закономерностей строгой музыкальной формы, а через особый новый тип «модифицированной сонатности», в которой в полной мере выражено как главенствующее начало обобщенной музыкальной организации материала, так и специфические признаки эмоциональной атмосферы и сюжетной структуры баллады.

Влияние «балладного» стиля сказывается как на типе тематизма, так и на некоторых особенностях развития.

Баллады Шопена насыщены тематическими эпизодами, имеющими предельно контрастный характер, подобие которого не встречается даже в самых драматически конфликтных сонатах и симфониях венских классиков. Они как бы лежат в разных образных планах, вызывая ассоциации с противопоставлением реального и фантастического, земного и небесного, то есть той образной сферой, которая в равной мере свойственна как старинной, так и современной романтической балладе. В высшей степени интересно, как преломляет Шопен типичное для баллады слияние в развязке реального с неземным. Как правило, это находит отражение в синтетической репризе, где неожиданно сближаются, более того — отождествляются две прежде ярко контрастирующие друг с другом темы (см., например, репризу Третьей баллады).

Образ народного сказителя отражен в эпически спокойном начале баллад. В частности, в Первой балладе начальные такты вызывают ясные ассоциации с прологом.

«Речевые» интонации многих тематических образований указывают на связи с поэтическим началом.

Эффект сменяющихся событий достигается небывало резким и непосредственным противопоставлением контрастирующих эпизодов (см., например, резкое вторжение *Presto con fuoco* в *Andantino* из Второй баллады), впечатление драматической развязки — сокращенными репризами, крайне убыстренным развитием и бурными драматизированными кодами.

Подобно тому как каждой балладе присущ свой собственный образный строй, так в каждой — свои особенные приемы формообразования. Так, например, наиболее театрально-драматичная Первая баллада больше, чем другие, приближается по форме к сонатному *allegro*; с другой стороны, в последней балладе (*f-moll op. 52, 1842*), которая, наряду с героикой, пронизана поэзией природы, чрезвычайно велика роль красочно-вариационного развития.

Ни в одной из них нет собственно сонатной формы. Но «родовая» связь с сонатностью проявляется в ряде признаков:

прежде всего в глубокой внутренней спаянности всего произведения, при наличии множества контрастных эпизодов;

в ясных контурах экспозиции, разработки, репризы;

в сонатных тональных соотношениях;

в тематизме, близком сонатному (нередко выявлены функции главной, связующей, побочной тем).

Сочетая элементы сонатности, рондообразности, вариационности и трехчастности⁴⁰, Шопен создал новый тип свободной «балладной» композиции, предвосхищающей форму будущей симфонической поэмы Листа. В ней в полной мере проявилось романтическое тяготение к колористической вариационности, к детализации музыкального языка, импровизационной манере изложения. Вместе с тем балладе свойственна симфоническая монолитность форм и классицистская тенденция к завершающей репризности. По своему образно-эмоциональному строю все четыре баллады принадлежат к наиболее приподнятым, взволнованным, эмоционально насыщенным произведениям композитора. Они знаменуют соответственно и новую ступень в развитии пианистической техники. Звуковая мощь и многокрасочность тембровой палитры, которые требуются от исполнителя баллад, не имели прецедентов. В последней балладе к этим качествам прибавляется и требование небывалой детализации полимелодических наслоений и почти импрессионистской чувственной прелести звучания.

«Фантазия» f-moll op. 49 (1840—1841) — самое грандиозное из крупных одночастных произведений Шопена. В истории самого жанра она занимает выдающееся место. Фантазия сложилась чуть ли не в самый ранний период формирования самостоятельной инструментальной музыки — в эпоху позднего Возрождения. Как и подкачивает ее название, фантазия всегда была носителем свободного, импровизационного начала в музыке, отличаясь от прелюдии своим тяготением к крупной форме (соответственно и к многотемности), а также к концертности звучания. В каждую историческую эпоху она принимала несколько иной облик, отражая господствующий стиль своего времени. Так, например, в самых ранних органно-клавирных фантазиях еще очень сильно влияние полифонии, в фантазиях Баха больше всего ощутима зависимость от приподнято-патетического стиля, от блестящей виртуозности токкаты эпохи барокко. Моцарт мыслит фантазию как антипод сонатности, как беспредельно свободное, «субъективное» излияние. Шумановская «Фантазия» тяготеет к романтическому принципу циклизации миниатюр⁴¹. «Фантазия» Шуберта отражает ту тенденцию к слиянию сонатной цикличности и вариационности, которая получит обобщающее выражение в симфонических поэмах романтиков⁴². У Шопена же «Фантазия» представляет собой грандиозную романтическую балладу.

⁴⁰ Иногда и сонатной цикличности; в этом случае средний, медленный, эпизод по своему значению напоминает медленную часть сонатного цикла. Однако этот прием встречается не столько в балладах, сколько в других одночастных произведениях Шопена, приближающихся по стилю к балладе, например в «Фантазии» f-moll или в «Полонезе-фантазии».

⁴¹ См. главу «Фортепианная музыка Шумана», раздел 3, с. 330—332.

⁴² См. главу «Фортепианные произведения Шуберта», раздел 2, с. 240.

О том, какое важное место в творческом мышлении композитора занимала созданная им свободная «балладная» форма, можно судить по тому, что ее черты проникли в его произведения, написанные и в других жанрах (например, в «Баркаролу», «Полонез-фантазию», Третье и Четвертое скерцо, Allegro de Concert). Но нигде его балладный стиль не проявил себя с большей монументальностью и яркостью, чем в f-moll'ной «Фантазии».

По насыщенности сменяющимися контрастными эпизодами, по ярчайшей выразительности тем, достигающих почти программной определенности, «Фантазия» значительно превосходит баллады Шопена. Сохранившиеся в ней традиции концертности придают ей особенное своеобразие.

Почти каждая тема ассоциируется с непосредственно выраженным «балладным» образом. И первая развернутая «маршевая» часть «пролога», основанная на том типе тематизма, который у Шопена, являясь носителем рыцарски-благородных образов, связывается с исторической судьбой Польши, и импровизационное вступление «сказителя», и светлая лирическая тема романтической мечты, и хоральный эпизод, олицетворяющий неземное начало, и триумфальная мужественная тема «героя», и тема просветленного умиротворения в конце — эти и другие темы «Фантазии» наделены такой яркой, почти программной выразительностью, что некоторые исследователи (правда, совершенно безосновательно) даже были готовы предположить, что фантазия была задумана как увертюра к музыкальной драме.

На самом же деле это произведение напоминает вовсе не увертюру, а самостоятельную эпическую поэму. Поэт повествует в ней о далеких событиях, окрашивая их в современные тона. Эпическое величие и романтическая порывистость, душевная трепетность и отрешенность от мира, бурный протест и умиротворенное просветление — эти эмоциональные состояния пронизывают «Фантазию», придавая ей характер одновременно и патриотической эпики, и романтической баллады (в духе некоторых поэм Мицкевича). Вся эта сложная и разнообразная тематическая структура изумительным образом скрепляется единством тематического развития и взаимодействия ряда классицистских принципов формообразования (сонатность, цикличность, вариационность, концертность).

Влияние Шопена на последующее музыкальное творчество велико и разносторонне. Оно сказывается не только в сфере пианизма, но и в области музыкального языка (тенденция к раскрепощению гармонии от законов диатоники), и в области музыкальной формы (Шопен, по существу, первый в инструментальной музыке создал свободную форму романтиков), наконец — в эстетике. Достигнутое им слияние национально-почвенного начала с высочайшим уровнем современного профессионализма до сих пор может сл-

жить критерием для композиторов национально-демократических школ.

Близость Шопена к путям, которые разрабатывали русские композиторы XIX века, проявилась в той высокой оценке его творчества, которую высказали выдающиеся представители музыкальной мысли России (Глинка, Серов, Стасов, Балакирев). Балакиреву принадлежит инициатива открытия памятника Шопену в Желязовой Воле в 1894 году. Выдающимся интерпретатором шопеновской музыки был Антон Рубинштейн.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА

Для фортепиано

Мазурки (около 60)

- Op. 6 fis-moll, cis-moll, E-dur, es-moll (1830—1831)
- Op. 7 B-dur, a-moll, f-moll, As-dur, C-dur (1830—1831)
- Op. 17 B-dur, e-moll, As-dur (1832—1833)
- Op. 30 c-moll, h-moll, Des-dur, cis-moll (1836—1837)
- Op. 33 gis-moll, D-dur, C-dur, h-moll (1837—1838)
- Op. 50 G-dur, As-dur, cis-moll (1841—1842)
- Op. 56 H-dur, C-dur, c-moll (1843)
- Op. 59 a-moll, As-dur, fis-moll (1845)
- Op. 63 H-dur, f-moll, cis-moll (1846)
- Op. 67 № 4 a-moll 1846 (1848?)
- Op. 68 № 4 f-moll (1849)

Полонезы (около 20)

- Op. 26 cis-moll, es-moll (1833—1835)
- Op. 40 № 1 A-dur (1838); № 2 c-moll (1836—1839)
- Op. 44 fis-moll (1840—1841)
- Op. 53 As-dur (1842)
- Op. 61 As-dur, «Полонез-фантазия» (1845—1846)
- Op. № 1 d-moll (1827); № 2 B-dur (1828); № 3 f-moll (1829)

Ноктюрны (около 20)

- Op. 9 b-moll, Es-dur, H-dur (1829—1830)
- Op. 15 № 1 F-dur; № 2 Fis-dur (1830—1831); № 3 g-moll (1833)
- Op. 27 cis-moll, Des-dur (1834—1835)
- Op. 32 H-dur, As-dur (1836—1837)
- Op. 37 № 2 G-dur (1839)
- Op. 48 e-moll, fis-moll (1841)
- Op. 55 f-moll, Es-dur (1843)
- Op. 62 № 2 E-dur (1846)
- Op. 72 e-moll (1827)

Этюды (всего 27)

- Op. 10 C-dur, a-moll, E-dur, cis-moll, Ges-dur, es-moll, C-dur, F-dur, f-moll, As-dur, Es-dur, c-moll (1828—1832)
- Op. 25 As-dur, f-moll, F-dur, a-moll, e-moll, gis-moll, cis-moll, Des-dur, Ges-dur, h-moll, a-moll, c-moll (1831—1836), f-moll, As-dur; Des-dur (1839)

Экспромты (всего 4)

- Ор. 29 As-dur (около 1837)
Ор. 36 Fis-dur (1839)
Ор. 51 Ges-dur (1842)
Ор. 66 «Фантазия-экспромт» cis-moll (1834)

Вальсы (около 15)

- Ор. 18 Es-dur (1831)
Ор. 34 № 1 As-dur (1835)
Ор. 34 № 2 a-moll (1831)
Ор. 64 № 2 cis-moll (1846—1847)

Прелюдии (всего 25)

- 24 прелюдии ор. 28 (1836—1839)
Прелюдия cis-moll ор. 45 (1841)

Скерцо (всего 4)

- Ор. 20 h-moll (1831—1832)
Ор. 31 b-moll (1837)
Ор. 39 cis-moll (1838—1839)
Ор. 54 E-dur (1841—1842)

Баллады (всего 4) и другие одночастные формы

- Ор. 23 g-moll (1831—1835)
Ор. 38 F-dur (1836—1839)
Ор. 47 As-dur (1840—1841)
Ор. 52 f-moll (1842)

- Фантазия ор. 49 f-moll (1840—1841)
Баркарола ор. 60 Fis-dur (1845—1846)
Колыбельная ор. 57 Des-dur (1843)

Сонаты (всего 3)

- Ор. 4 c-moll (1827—1828)
Ор. 35 b-moll (1837—1839)
Ор. 58 h-moll (1844)

Инструментальные произведения для фортепиано
с оркестром

Концерты

- Ор. 21 f-moll (1829)
Ор. 11 e-moll (1830)

- Ор. 14 Rondo à la Krakowiak (1828)
Ор. 13 «Большая фантазия на польские темы» (1829—1830)

Op. 22 «Большой блестящий полонез, предшествуемый «Andante spianato» (1830—1834)

«Вариации на тему из оперы «Дон-Жуан» op. 2 B-dur (1827)

Произведения для других инструментов

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели op. 8 g-moll (1829)

Соната для виолончели op. 65 g-moll (1845—1846)

Около 20 песен, не опубликованных при жизни Шопена

СТАНИСЛАВ МОНЮШКО

Место Монюшко в музыкальной культуре Польши.

Творческое формирование композитора.

Роль темы социального протеста в его творчестве. Виленский период.

«Песенники», их художественное и патриотическое значение.

Опера «Галька». Ее содержание и художественные особенности.

Творчество варшавского периода. «Зачарованный замок» и другие произведения

1

Национально-освободительные идеи, которыми пронизана духовная жизнь Польши XIX столетия, преломились в музыке Станислава Монюшко несколько по-иному, чем у Шопена. Эти два польских композитора, принадлежащие к двум разным художественным поколениям, творчески как бы дополняют друг друга. Монюшко, обладавший неизмеримо более скромным дарованием, чем его великий предшественник, тем не менее сумел найти свою собственную творческую сферу, не затронутую Шопеном, и занять почетное и видное место в истории польской культуры. Именно с творчеством Монюшко связывается осуществление мечты польского народа о создании своей национальной оперы. Этому скромному провинциальному музыканту обязан польский народ также появлением романсной лирики, воплотившей богатство образов национальной польской поэзии.

Жизнь Монюшко протекала в один из самых тяжелых периодов истории Польши. Крушение надежд на независимость Польши после наполеоновского нашествия определило общественную атмосферу детских лет композитора. Разгром восстания 1830 года, крестьянские бунты 40-х годов, напряженная обстановка, предшествующая восстанию 1863 года, и, наконец, тяжелая реакция после поражения восстания — на этом мрачном общественном фоне, в атмосфере жестоко подавляемого, но никогда не угасающего протеста формировалось творчество младшего современника Шопена. После разгрома восстания 1830—1831 годов центр польской революционной интеллигенции переместился в Париж. За границей жили и творили самые выдающиеся польские художники середины века: Шопен, Мицкевич, Словацкий, Норвид. Лишь немногие

оставались на родине и в тяжелейших условиях, в условиях беспощадных репрессий и жесточайшей цензуры, продолжали своим творчеством бороться за национальное самоутверждение. К этой замечательной группе подвижников принадлежал и Монюшко. В его творчестве есть та глубокая демократичность, та непосредственная связь с повседневной духовной жизнью польского народа, которая позволила ему стать выразителем дум и чаяний целого поколения.

Станислав Монюшко родился 5 мая 1819 года в поместье Убель Минской губернии в семье мелкопоместного дворянина. В самые ранние годы он узнал и полюбил деревенские песни — польские, белорусские, литовские, украинские. В формировании музыкального языка будущего композитора этим впечатлениям принадлежит решающая роль.

«Я не создаю ничего нового, — писал композитор впоследствии. — Странствуя по польским землям, а наполняясь духом народных песен. Из них, помимо моей воли, вдохновение переливается во все мои сочинения».

Польский помещичий быт, окружавший Монюшко в детские годы, его раннее знакомство с песнями, легендами, балладами и историей своей страны определили национально-польское начало в духовном облике композитора, которое придает всему его творчеству столь характерную национальную самобытность.

Однако не меньше, чем художественным впечатлениям или патристическим настроениям, обязан Монюшко своим детским годам острым и непосредственным интересом к социальным проблемам. Подобно многим выдающимся художникам России XIX века, выросшим в непосредственной близости к деревне, Монюшко рано и остро осознал социальную несправедливость, проникся сочувствием к угнетенному классу крестьян. Именно эта черта, в зрелые годы развившаяся до глубоко осознанной потребности сделать героем своих произведений не историческую личность, а простого мужика, «показанного человеком», и сделала возможным появление «Гальки» — первой польской национально-демократической оперы.

Воспитанный на оперных произведениях западноевропейских композиторов (Моцарта, Россини, Беллини, Вебера), Монюшко тем не менее отличается от них именно теми своими чертами, которые роднят его с современными ему русскими писателями и композиторами — подчеркнутым интересом к теме социального протеста. Возможно, что именно эта направленность и придает опере Монюшко «Галька» немеркнущую популярность.

По окончании своего музыкального образования⁴³ Монюшко на долгие годы осел в Вильно, работая вдали от центра музыкальной жизни, занимая скромную должность церковного органиста и подрабатывая за ничтожную плату уроками в частных домах. Художе-

⁴³ Монюшко занимался сначала в Варшаве у Фрейера, ученика Эльснера, затем в Минске у провинциальных педагогов и, наконец, в Певческой академии в Берлине, где получил настоящую профессиональную подготовку.

ственная и общественная жизнь в Вильно находилась в эти годы в состоянии глубокого упадка. Университет, еще недавно оплот интеллектуальных и революционных движений, равно как и Медицинская академия, был закрыт. В городе не было ни оперного, ни постоянного драматического театра, и даже собрать симфонический оркестр в полном составе было выше возможностей виленских любителей музыки. В этом духовном «пустыре» Монюшко прожил двадцать лет. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но, быть может, именно эта оторванность от крупных музыкальных центров и содействовала тому, что Монюшко нашел свое собственное художественное направление.

Не скованный нормами космополитизированной концертной и оперной жизни столицы, свободный от компромиссов с театральными антрепренерами, Монюшко начал свои художественные опыты, ориентируясь на широкую демократическую польскую среду. Два самых выдающихся его достижения, вошедших в золотой фонд польской культуры, а именно опера «Галька» и романсные сборники, известные под названием «Песенников», родились в виленский период, в неразрывной связи с провинциальным художественным бытом тех лет. Как и ряд других сценических произведений Монюшко, предшествовавших «Гальке», это выдающееся произведение польской музыки было впервые исполнено наполовину силами любителей, и притом в концертной форме. Что же касается романсных сборников, которые в огромной степени подготовили интонационный склад и вокальный стиль зрелых опер Монюшко, то в данном случае ориентация на демократическое бытовое музицирование была провозглашена художественной платформой композитора.

Первому из своих двенадцати «Песенников»⁴⁴, вышедшему в 1841 году, композитор предпослал развернутый проспект, в котором излагал свое эстетическое кредо. Предназначая эти романсы для домашнего исполнения, Монюшко ставил своей целью повысить художественный уровень польского бытового музицирования, приблизить его к самым высоким достижениям современной профессиональной музыки. Вместе с тем главной творческой задачей он считал художественное воплощение в романсной музыке национального характера польского народа, подчеркивая огромную важность для этой задачи народного искусства.

«Лучшие художники открыли этот неисчерпаемый родник гармонии и начали его разрабатывать; поэты, изучая самобытную поэзию народа, пользуясь его тематикой, стали сочинять песни национального характера», — писал композитор.

Более двухсот пятидесяти песен, вошедших в «Песенник», охватывают огромное разнообразие типов. Излюбленный жанр — балладный, в соответствии с традициями польской романтической поэзии. Драматические песни, дидактические сюжеты, картинки

⁴⁴ При жизни автора было напечатано только шесть; из них последний вышел в 1859 году.

повседневного быта, трагические, с социальной направленностью, лирические, юмористические романсы с салонным оттенком и многие другие — все эти разнообразные виды также широко представлены в романсных сборниках Моноюшко, охватывая тексты множества поэтов, и в первую очередь Мицкевича⁴⁵. В музыкальном письме Моноюшко явно отталкивается от традиций Шуберта и Лёве, но преломляет их по-своему, на основе особенностей польской поэтической речи и польской народной музыки. Многие песни написаны в жанре польского фольклора — мазурки, краковяка, думы, и т. п. Очень богата «живописная» сторона аккомпанемента. Как правило, известная простота вокальной партии обогащена тонким, искусным, оригинальным гармоническим стилем.

«Для знающих польский язык романсы Моноюшко — сокровище. Я не призадумаясь поставлю их наряду с лучшим, что есть в музыке в этом лирическом песенном роде», — писал Серов о песнях Моноюшко, сравнивая их с романсами Шуберта, Шумана, Глинки, Даргомыжского, отмечая, в частности, высокий художественный уровень романса «Знаешь ли край» на слова Гёте в переводе Мицкевича.

Резонанс, который «Песенники» получили на родине Моноюшко, не имел себе подобного. Появление столь ясно актуальной национальной музыки, словно «разговаривающей по-польски» в момент, когда родной язык был под запретом, имело прежде всего громадное патриотическое значение. Вместе с тем своими романсами Моноюшко не только разрешал проблему национального интонационного строя в вокальном искусстве⁴⁶, но и приблизился к разрешению более общей задачи, стоящей перед всеми передовыми музыкантами-мыслителями XIX века, а именно задачу преодоления разрыва между художественным уровнем профессиональной музыки и музыки бытового музицирования. Популярность «Песенников» Моноюшко затмила все, что когда-либо выходило в Польше в этом жанре.

2

Опера «Галька» впервые увидела свет 1 января 1848 года на виленской эстраде и, несмотря на явное несовершенство исполнения и самого сочинения⁴⁷, имела колоссальный успех у публики.

⁴⁵ Шестой «Песенник» весь посвящен творчеству Мицкевича. В числе других поэтов — Вольский, Прусиновский, Кохановский, Крашевский, Ходзько. В «Песенниках» есть около двадцати текстов русских поэтов (например, «Песня бобыля» Никитина, «Моей звездочке» Бенедиктова, «Тоска» Иванова).

⁴⁶ В инструментальной музыке эта проблема была уже решена Шопеном.

⁴⁷ В этой редакции недоставало самых лучших номеров, которые впоследствии приобрели громадную популярность: арии Гальки «Если б с солнцем рано», арии Ионтека «Меж горами ветер вост», арии Стольника «О любезные паны», арии Януша «Почему же в минуту одиночества», мазурки и горских танцев.

На протяжении десятилетнего периода все попытки Монюшко осуществить постановку своей оперы на столичной сцене были обречены на неудачу. Когда же, наконец, 1 января 1858 года «Галька» в новой четырехактной редакции прозвучала в варшавском театре, то это событие было воспринято польской общественностью как долгожданное рождение национальной оперы. Ее автор был провозглашен национальным композитором, ему было передано художественное руководство Варшавским оперным театром. Эту должность он выполнял до смерти, наступившей 4 июня 1872 года.

В чем же художественная сила оперы, созданной провинциальным музыкантом, которая позволила ей занять столь почетное место в оперной культуре не одной только Польши, но всех славянских стран?

Национально-польские и — более широко — славянские черты оперы проявляются, во-первых, в социальной направленности сюжета, во-вторых, в интонационной самобытности мелодического строя. Впервые в истории польской оперы новым национальным образом сюжета полностью соответствовала новая интонационная сфера.

В высшей степени характерен сюжет «Гальки»⁴⁸, чрезвычайно далекий от типа, установившегося в западноевропейской большой опере. Известная сентиментальность роднит его с театральной мелодрамой 30—40-х годов, с будущими «веристскими» операми. И тем не менее «Галька» резко отличается от театральных представлений подобного рода своим ярко выраженным социально-обличительным характером. Известно, что замысел «Гальки» возник у Монюшко в связи с крестьянским бунтом 1846 года, завершившимся казнями и массовыми репрессиями. По первоначальному замыслу композитор предполагал завершить оперу сценой народного восстания, но из-за боязни цензуры, особенно ожесточившейся в этот период, заменил его картиной христианского всепрощения. Эта компромиссность, разумеется, обеднила драматическую коллизию оперы, лишив ее кульминационного момента и выдвинув на первый план лирико-бытовую линию. Но ни в какой мере сюжет «Гальки» нельзя рассматривать только как драму личных страстей. Подтекстом и движущей силой всех событий является неизменно осязаемый социальный конфликт. Галька — не просто обманутая, обещанная девушка, Януш — не только предатель. Их личные отношения символизируют положение обиженной, бесправной крестьянской массы, бессильной защитить свои права в столкновении с «сильными мира сего». Сквозь лирическую линию оперы ясно проступает гневное обличительное начало.

⁴⁸ Сюжет оперы, разработанный В. Вольским, другом и единомышленником Монюшко, был заимствован из новеллы К. Вуйцицкого «Горянка». Галька, крепостная девушка, обещанная и преданная баринном Янушем, на глазах у всего народа бросается в реку в день свадьбы Януша с девушкой своего круга.

Композитор сосредоточил свое внимание на показе нескольких простых и общепонятных чувств.

«Сюжет Гальки чрезвычайно прост и в то же время полон потрясающего драматизма... — писал Кюи. — Композитор не искал внешних эффектов. В его опере нет ни процессий, ни выездов, ни охот, ни снов, ни лошадей... Но в самой драме много эффектов, производящих несравненно сильнее впечатление, чем мейерберовская... блестящая мишура...»

Национальный характер ощутим в самом эмоциональном строе оперы. Лирическая песенная стихия, господствующая в музыке Моношко, заставляет вспомнить и элегический склад многих произведений Шопена⁴⁹, и меланхолические полонезы Огиньского. Удивительное мелодическое богатство, значительное преобладание лирических песенных форм прежде всего характеризуют музыку «Гальки», придавая ей особенное очарование и огромную доступность.

«Необыкновенная нежность, грациозность, сердечность, при постоянной красоте звука», — писал о музыкальном стиле Моношко А. Н. Серов.

В музыку «Гальки» не вкраплено ни одного известного народного мотива, ни одной фольклорной цитаты. Вместе с тем от первой до последней ноты она овеяна польским колоритом. Подобно Глинке, Моношко мыслил на основе народной музыки, воплощая ее дух и стиль, но не опираясь на определенные первоисточники.

Вместе с тем в пределах своего лирического песенного стиля Моношко сумел разработать разные интонационные сферы, олицетворяющие драматургическую линию оперы. Шляхетские и крестьянские образы противопоставлены в опере не только сюжетно, но и интонационно. Люди из народа и представители барской среды говорят на разном музыкальном языке. Так, образы крестьян Гальки и Ионтека связаны с народно-песенным складом. Их музыка проста, мягка, проникновенно мелодична. Песни Гальки как бы непосредственно перенесены из фольклора — столько в них простоты, наивности, плавной песенности. Думка Ионтека также обобщает наиболее характерные интонации польских и украинских песен. Ария Гальки «Если б с солнцем рано» и думка Ионтека вошли в народный польский и украинский быт наряду с фольклорными творениями. Быть может, самый яркий, свежий эпизод оперы — танцы горцев (из третьего действия). Они — воплощение духа польской народной музыки. Их оживленный темп, энергичные ритмы, своеобразная гармония, связанная с народным инструментальным исполнением, резко противостоят торжественному стилю придворного полонеза.

⁴⁹ Один критик даже охарактеризовал «Гальку» как «шопеновский ноктюрн, положенный на оперную музыку».

218^а

Andantino

Галька

Как бу-рей-вет-ром сло-ман цве-то-чек, так сло-ма-на ду-ша мо-я.

218^б

Allegro moderato

Галька

Ария Гальян

Ес-ли б с солнцем ра-но птич-кой в верхине взвиться
и над ха-той Я-на лас-точ-кой спу-ститься

218^в

Из Думки Монтека

Меж го-ра-ми ве-тер во-ет и в ле-сах шу-мит,

218^г

[Allegro non troppo]

Два эпизода из танцев горцев



[Allegro non troppo]



Шляхетские круги обрисованы музыкально по-иному — их партии оперно-традиционны, подчас италянизированы, иногда подчеркнута тривиальны. Так, например, в первом действии как нарочитый контраст к наивной песне Гальки звучит ответ Януша (куплетный романс) в духе городских сентиментальных песен.

Стольник же поет в старопольской манере на фоне оркестрового сопровождения в ритме полонеза. В этой музыке слышится и тон утрированной светскости, и старомодность, и сословный шляхетский колорит:

[Molto agitato]

Ария Януша из I действия.

219^a

Януш



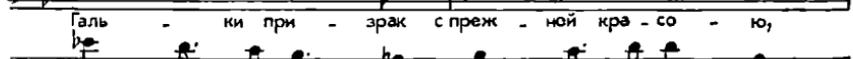
Но чье мелькнуло лицо предо мною?



Как бьется сердце, я весь в огне, то



Гальки призраком с прежней красотою,



с улыбкой, срусою

Большая часть музыки первого действия, происходящего в барской усадьбе, выдержана в ритме полонеза и балльной мазурки.

Интонационная двуплановость, воплощающая идею социального конфликта, особенно очевидна в секстете с хором, которым завершается второе действие.

Структура оперы «Галька» основывается на общепринятых в те годы замкнутых номерах. Но в пределах этих закругленных форм Монюшко достигает высокой степени реализма в воплощении драматических образов сюжета. В частности, большая роль принадлежит оркестру, который, обогащая нюансы вокальной партии, придает ей такую гибкость и драматическую выразительность, что «Галька» воспринимается как свободная музыкальная драма в духе исканий романтиков.

Успех «Гальки» распространился вскоре и за пределы Польши — не только в России, где у Монюшко были крепкие дружеские связи с представителями молодой национальной школы (он был другом Даргомыжского, у него занимался Кюи, Серов высоко ценил его творчество), но и в Праге, Софии, Белграде, Вене, Берлине. Выраженное в этой опере общее для всех славянских народов

стремление к национальному самоутверждению и социальному раскрепощению сделало ее классической польской оперой. Популярности «Гальки» не достигла ни одна другая из более зрелых и совершенных опер и самого Монюшко.

3

После «Гальки» Монюшко, уже прославленный композитор и видный общественный деятель, продолжал интенсивно сочинять в оперном и вокально-драматическом жанрах. В этот период его внимание поглощено задачей создания национальной комической оперы в духе прославленных произведений польского комедийно-го драматурга Александра Фредро. Опера «Зачарованный замок»⁵⁰ (1861—1864) знаменует собой не только рождение польской музыкальной комедии, но и вершину мастерства самого композитора. Сохранив мелодическое богатство «Гальки», это позднее произведение композитора отличается гораздо большим разнообразием эмоциональных оттенков и характеристических деталей, значительно большим сценическим мастерством, театральностью и динамикой музыки. Раскрытие музыкальными средствами атмосферы старинной шляхетской усадьбы, показ фантастики в гротескном плане — все это знаменовало новое явление в польской музыке. На публику 60-х годов образы польского военного лагеря и рыцарей в латах (которыми открывалось первое действие оперы) производили потрясающее впечатление. До национальной самобытности «Зачарованного замка» не поднялась впоследствии ни одна польская опера.

Из других опер Монюшко следует отметить «Графиню» (1859), тонкую сатиру на аристократическое общество, «Verbumobile» (1861), оперу в комедийном жанре, в известной мере подготовившую «Зачарованный замок», «Парию» (1859—1869) на сюжет из индийской жизни с социальной направленностью, написанную для Парижа, но не имевшую там успеха.

К достижениям Монюшко последнего десятилетия его жизни относятся ряд хоровых произведений на тексты Мицкевича: «Призраки» (до 1859 года, первое исполнение — 1865), «Крымские сонеты» (1867), баллада «Пани Твардовская» (1869).

Особо выделяется кантата «Призраки» («Дяды»), принадлежащая к лучшим произведениям композитора. Поэт задумал свою поэму как драматическую постановку без сцены, но с участием музыки. Композитор воплотил эпически-грозные образы Мицкевича, его идею суда народной совести, выраженную в древнем обряде, необычными средствами, отличающимися от приемов оперной музыки.

⁵⁰ На либретто Хенциньского.

Наравне с творчеством Шопена искусство Монюшко ознаменовало «совершеннолетие» польской национальной музыки XIX века. Не приближаясь к гениальной одаренности Шопена и не претендуя на его мировую роль, Монюшко тем не менее занял видное место в культуре своей страны как основоположник польской национальной оперы.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОНЫШКО

Сольная вокальная музыка (всего более 250 романсов)
12 «Песенников» (с 1841)

Хоровые произведения

- «Мильда» (1848)
- «Траурная месса» (1850)
- «Остробрамские литании» (1843—1855)
- «Призраки» по Мицкевичу (до 1859)
- «Крымские сонеты» по Мицкевичу (1867)
- «Пани Твардовская» по Мицкевичу (1869)

Музыка для сцены (всего более 20)

Оперы

- «Гаялька» (1846—1847, 2-я редакция — 1857)
- «Сплавщик леса» (1858)
- «Графиня» (1859)
- «Verbumobile» (1861)
- «Зачарованный замок» (1861—1864)
- «Пария» (1859—1869)

Оперетты

- «Ночлег в Апеннинах» (1837—1839)
- «Новый Дон-Кихот, или Сто безумств» (до 1839)
- «Лотерея» (1842 или 1843)
- «Явнута» («Цыгане») (1850)

Балеты

- «Монте-Кристо» (1866)
- «На бивуаке» (1868)
- «Проделки сатаны» (1870)

Произведения для оркестра

- «Байка», концентратная увертюра (1848), посвящена Даргомьжскому.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

МУЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

- Асафьев Б. В. Музыка французской буржуазной революции. Глава в кн.: К. Неф. История западноевропейской музыки. М., 1938.
- Гретри А. Мемуары или Очерки о музыке, т. 1. М.—Л., 1939.
- Державин К. Театр Французской революции. Л., 1932.
- Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967, с. 7—99.
- Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М., 1934.
- Терсо Ж. Песни и празднества Французской революции. М., 1933.
- Хохловкина А. Западноевропейская опера. М., 1962, гл. 3.
- Daval P. La musique en France au XVIII siècle. Paris, 1961.
- Radiguet A. La musique Française de 1789 à 1815. Lavignac A. Encyclopédie de la musique, p. 1, t. 3. Paris, 1913, p. 1562—1645.

БЕТХОВЕН

- Письма Бетховена (в русском переводе В. Корганова). Спб., 1904.
- Письма Бетховена. 1787—1811 годы. Редактор-составитель Н. Фишман. М., 1970.
- Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1970.
- Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926.
- Беккер П. Бетховен. Симфонии. М., 1915.
- Берков В. Симфонии Бетховена (путеводитель). М., 1970.
- Берков В. Гармония Бетховена. М., 1975.
- Бетховен. Сб. статей под ред. Н. Фишмана. М., 1971.
- Вагнер Р. Бетховен. М., СПб, 1912.
- Вагнер Р. Паломничество к Бетховену. Пг., 1923.
- Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. М., 1959.
- Корганов В. Бетховен. СПб., 1909.
- Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1970.
- Людвиг ван Бетховен (сб. статей). Л., 1970.
- Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. Указ. ист., с. 100—431.
- Мяковский Н. Чайковский и Бетховен. «Музыка», 1912.
- Павчинский С. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М., 1967.
- Проблемы бетховенского стиля. Под ред. Б. Пшебышевского. М., 1932.
- Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.

- Протопопов В. Полифония Бетховена. — В кн. История полифонии. М., 1965.
- Рабинович А. Бетховен. Избранные статьи и материалы. М., 1959.
- Роллан Р. Собрание сочинений в 14 томах, т. 2. М., 1954; т. 12, М., 1937.
- Рыжкин И. Бетховен и классический симфонизм. М., 1938.
- Серов А. Избранные статьи, т. 1—2. М. — Л., 1950—1957.
- Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. «Фиделио» Бетховена. Музыкально-исторические этюды. Л., 1963.
- Сорокер Я. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. М., 1963.
- Фейнберг С. 32 сонаты Бетховена. М., 1945.
- Фишман Н. Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. М., 1962.
- Фриммель Т. Жизнь Бетховена. М., 1927.
- Хохловкина А. Квартеты Бетховена (аннотации к концертам). М., 1954.
- Эррио Э. Жизнь Бетховена. М., 1968.
- Abraham G. Beethoven's Second period quartets. London, 1943.
- Beethoven. Impressions by his contemporaries. N. Y., 1967.
- Grove G. Beethoven and his nine Symphonies. London, 1962.
- Kobald K. Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur. Wien, 1960.
- Lenz W. Beethoven et ses trois styles, vol. 1—3. St. Petersburg, 1852—1853; Paris, 1855.
- Ludwig van Beethoven zum 200 Geburtstag. Berlin, 1970.
- Neefl P. Beethoven Encyclopaedia. N. Y., 1956.
- Prod'homme J. Les Symphonies de Beethoven. Paris, 1937.
- Riemann H. Ludwig van Beethovens sämtliche, Klavier — Solosonaten, Bd. 1—2. Berlin, 1919—1920.
- Rutz H. Ludwig van Beethoven. München, 1957.
- Schindler A. Biographie von L. V. Beethoven. Münster, 1840; London, 1966.
- Thayer A. Ludwig van Beethovens Leben, Bd. 1—5, Leipzig, 1866—1907; London, 1960, vol. 1—3.
- Tovey D. Beethoven. London, 1965.

РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ

- Асмус В. Музыкальная эстетика философского романтизма. — «Советская музыка», 1934, № 1.
- Ванслов В. Эстетика романтизма. М., 1966.
- Житомирский Д. Заметки о музыкальном романтизме. — «Советская музыка», 1960, № 2.
- Житомирский Д. Идеальное и реальное в музыкальной эстетике Э. Т. А. Гофмана. — «Советская музыка», 1973, № 8.
- Житомирский Д. Роберт Шуман, глава «Шуман и романтизм». М., 1964.
- Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
- Литературная теория немецкого романтизма. Документы под ред. И. Берковского. Л., 1934.
- Музыка Австрии и Германии XIX века, кн. первая. Под ред. Т. Э. Цытович. М., 1975, с. 7—35.
- Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Указ. ист.
- Стасов В. Искусство XIX века. Избр. соч. в 3-х томах, т. 3. М., 1952.
- Einstein A. Music in the Romantic Era. N. Y., 1947.
- Lang P. Music in Western Civilisation. London, 1942, ch. XV, XVI, XVII.
- Tiersot J. La musique aux temps romantiques. P., 1930.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

- Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966.
- Венок Шуберту. Этюды и материалы. Под ред. К. Кузнецова. М., 1928.
- Воспоминания о Шуберге. Сост. Ю. Хохлов. М., 1964.

- Вульфийус П. «Прекрасная мельничиха» Шуберта. — «Вопросы музыкознания», вып. 3. М., 1960.
- Вульфийус П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. М., 1974.
- Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. М., 1960.
- Дамс В. Шуберт. М., 1928.
- Жизнь Франца Шуберта в документах. По публикациям О. Дейча и другим источникам. Сост. Ю. Хохлов. М., 1963.
- Конен В. Шуберт. М., 1959.
- Крауклис Г. Фортепианные сонаты Шуберта (путеводитель). М., 1963.
- Лаврентьева И. Симфонии Шуберта (путеводитель). М., 1967.
- Музыка Австрии и Германии XIX века. Указ. ист., с. 36—333.
- Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. М., 1967.
- Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта. М., 1968.
- Abraham G. Schubert. A Symposium London, 1946.
- Bauer M. Die Lieder Franz Schuberts, Bd. 1. Leipzig, 1915.
- Brown M. Schubert. London, 1958.
- Brown M. Schubert Songs. London, 1967.
- Einstein A. Schubert. N. Y., 1950.
- Einstein A. Schubert. Ein Musikalisches Porträt. Zürich, 1952.
- Landormy P. La vie de Schubert. Paris, 1942.
- Porter E. The songs of Schubert. London, 1937.
- Porter E. Schubert's song technique. London, 1961.
- Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bd. 1—2. Leipzig, 1953.
- Вебер К. Автобиографический набросок. — «Советская музыка», 1936, № 12.
- Вебер К. Жизнь музыканта. — «Советская музыка», 1935, № 7, 8, 10.
- Иванов-Борецкий М. Гофман. — «Музыкальное образование», 1926, № 3—4.
- Коломойцев В. Вебер. Л., 1927.
- Музыка Австрии и Германии XIX века. Указ. ист., с. 334—497.
- Ферман В. Оперный театр. Статьи и материалы. М., 1961.
- Хохловкина А. Западноевропейская опера, глава IV.
- Laux K. Carl Maria von Weber. Leipzig, 1966.
- Moser H. Carl Maria von Weber. Leipzig, 1955.
- Weber M. Carl Maria von Weber, Bd. 1—3. 1864/66.
- Мендельсон-Бартольди Ф. Письма. Спб., 1863.
- Дамс В. Мендельсон. М., 1930.
- Кенигсберг А. Увертюры Мендельсона (путеводитель). М., 1961.
- Jacob H. Felix Mendelssohn und seine Zeit. Frankfurt a. M., 1959.
- Kohler K. Felix Mendelssohn-Bartoldy. Leipzig, 1966.
- Werner E. Mendelssohn-Bartoldy. N. Y., 1963.
- Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Под ред. Д. Житомирского. М., 1956.
- Шуман Р. О музыке и музыкантах, т. 1. Под ред. Д. Житомирского. М., 1975.
- Шуман Р. Письма. Под ред. Д. Житомирского. М., 1970.
- Житомирский Д. Роберт Шуман. Указ. ист.
- Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962.
- Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1955.
- Лахути А. Скитные циклы Шумана. — Труды кафедры теории музыки МГК, вып. 1. М., 1960.
- Schumann R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 1—2. Leipzig, 1914.
- Eismann G. Robert Schumann. Leipzig, 1964.
- Rehberg P. u. W. Robert Schumann. Zürich und Stuttgart, 1954.
- Wörner K. Robert Schumann. Zürich — Freiburg, 1949.
- Young P. Tragic muse. The life and works of Robert Schumann. London, 1957.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

- Россини Дж. Избранные письма, высказывания, воспоминания. Под ред. Е. Бронфин. Л., 1968.
Бронфин Е. Джоаккино Россини. М., 1974.
Серов А. Избранные статьи, т. 1—2. М. — Л., 1950—1957.
Стендаль. Жизнь Россини. Собр. соч., т. 8. М., 1959.
Хохловкина А. Западноевропейская опера, гл. 4.
Пальмин А. Паганини. Л., 1962.
Ямпольский И. Никколо Паганини. М., 1961.
Caussou T. Gioachino Rossini. Paris, 1967.
Radiciotti G., vol. 1—3. Tivoli, 1927/29.
Rognoni L. Rossini. Parma, 1956.
Toye F. Rossini. London, 1954.
Weinstock H. Rossini. N. Y., 1968.
Zavadini G. Donizetti. Bergamo, 1958.
Weinstock H. Donizetti. London, 1964.
Berry P. Paganini. Documenti e testimonianze. Genoa, 1962.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

- Берлиоз Г. Избранные статьи. Под ред. В. Александровой и Е. Бронфин. М., 1956.
Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967.
Стасов В. Письма Берлиоза. М., 1954.
Конен В. Берлиоз-критик. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
Музыкальная эстетика Франции XIX века. Сост. Е. Ф. Бронфин. М., 1974.
Роллан Р. Музыканты наших дней. Собр. соч., т. 16. Л., 1935.
Соллертинский И. Гектор Берлиоз. М., 1962 (см. также указ. ист.).
Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. М., 1954.
Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960.
Berlioz H. Grand traité de l'instrumentation et d'orchestration moderne. Paris, 1844.
Barzun J. Berlioz and his century. N. Y., 1964.
Vochot A. L'histoire d'un romantique Hector Berlioz, vol. 1—3. Paris, 1946/50.
Liszt F. Hector Berlioz und seine «Harold-Symphonie». Leipzig, 1881.
Tiersot J. Hector Berlioz et la société de son temps. Paris, 1903.
Turner W. Berlioz. London, 1934.
Кремлев Ю. Мейербер. Л., 1936.
Соллертинский И. Мейербер. Л., 1962 (см. также «Музыкально-исторические этюды»)
Ферман В. Указ. ист.
Хохловкина А. Западноевропейская опера, гл. 4.
Becker H. Der Fall Heine — Meyerbeer. B., 1958.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПОЛЬШИ

- Шопен Ф. Письма. М., 1964.
Белза И. Ф. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960.
Асафьев Б. В. Шопен. М., 1922.
Кремлев Ю. Фридерик Шопен. М., 1960.
Лейхтенритт Г. Шопен. М., 1930.
Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956.

- Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. М., 1949.
Соловцов А. А. Фридерик Шопен. М., 1960.
Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. М., 1968.
Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. Под ред.
В. Эдельмана. М., 1960.
Шопен, каким мы его слышим. Сб. статей под ред. С. М. Хентовой. М., 1970.
Abraham G. Chopin's musical style. London, 1960.
Bronarski L. Etudes sur Chopin, vol. 1—2. Lausanne, 1944/46.
Ganche E. Frédéric Chopin. Paris, 1937.
Hedley A. Chopin. London, 1953.
Huneker T. Chopin. London, 1901; Lwow — Poznan, 1922.
Niecks F. Chopin als Mensch und als Musiker. Leipzig, 1890.
- Корев С. «Галья» С. Моношко (путеводитель), М., 1961.
Рудзиньский В. Моношко. М., 1960.
Станислав Моношко. Сборник статей под ред. И. Бэлзы. М. — Л., 1952.
Jachimecki Z. Moniuszko. Warsz., 1923.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Адан А. — 391, 392
 Альбениц И. — 458
 Альбрехтсбергер И. Г. — 35
 Альфьери В. — 352, 368
 Андерсен Х. К. — 176, 274, 333, 334
 Апель А. — 162, 175, 271, 273, 274
 Аристотель — 33
 Арним Л. И. — 198, 227, 262, 271
 Асафьев Б. В. — 9, 14, 56, 120, 207,
 208, 222, 282, 408, 452, 453, 460,
 466, 474, 490
 Байрон Д. Н. Г. — 162, 170, 171, 173,
 174, 194, 290, 310—312, 316, 317,
 333, 334, 339, 350, 393, 397, 399,
 400, 410
 Балакирев М. А. — 348, 399, 505
 Бальзак О. де — 120, 175, 176, 389,
 393, 396, 424, 450
 Барбайя Д. — 267, 359
 Барток Б. — 164
 Бауэрнфельд Э. — 203
 Бах В. Ф. — 330
 Бах И. К. — 446
 Бах И. С. — 3, 8, 29, 31, 54, 55, 73,
 114, 127, 131, 146, 150, 160, 288,
 289, 291, 293, 307, 310, 314, 316,
 330, 340, 355, 360, 394, 400, 443,
 453, 486, 487, 490, 503
 Бах Ф. Э. — 32, 114, 446
 Бекур — 12
 Белинский В. Г. — 173, 265
 Беллини В. — 181, 352, 355, 378—383,
 384, 386, 449, 463, 483, 508
 Бенедиктов В. Г. — 510
 Бентковский Ф. — 432
 Беранже П. Ж. — 389, 391, 393, 406
 Берг А. — 3
 Берлиоз Г. — 17, 18, 76, 77, 89, 149—
 152, 154, 155, 158, 160, 162, 163,
 169—171, 173, 175, 176, 178—181,
 183—185, 189, 193, 249, 252, 278,
 281, 283, 285, 290, 299, 301, 310,
 311, 314, 321, 341, 342, 366, 367,
 372, 385, 390, 392—419, 421, 424,
 426, 428, 435, 439, 449, 453, 466,
 485, 495
 Бёрне К. Л. — 288, 388, 393
 Бёрнс Р. — 333
 Бётгер А. — 344
 Бертон А. — 11, 20
 Бетховен К. — 47
 Бетховен Л. ван — 3, 6—9, 17, 21—
 167, 169, 176, 178, 183, 191, 196,
 199, 202, 204—208, 210, 211, 213,
 214, 217, 228, 234, 237, 241, 243,
 244, 253, 255, 256, 259—262, 264,
 268, 276, 281, 282, 288, 289, 292,
 293, 297, 298, 301, 305—307, 310,
 311, 319, 327, 330, 341, 344, 347,
 348, 355—357, 359, 361, 371, 376,
 378, 393, 394, 396, 398—400, 402,
 405, 409, 413, 438, 441, 446, 452,
 469, 473, 487, 494—496, 499
 Би И. — 370
 Бибер Г. — 385

* Указатель имен составила Н. Н. Григорович.

- Бизе Ж. — 179
 Бомарше П. О. — 361, 362
 Бородин А. П. — 348
 Бортиянский Д. С. — 398
 Брамс И. — 131, 149, 152, 165, 181, 185,
 195, 231, 234, 284, 302, 306, 314,
 334, 344, 345, 348, 385, 446
 Брейнинг — 34
 Брейнинг С. — 143
 Брентано К. — 198, 227, 262, 271
 Брентано-Арним Б. — 47
 Брукнер А. — 76
 Брунsvик — 35
 Брунsvик Т. — 47
 Буальдые Ф. А. — 262, 390, 391
 Буйи Ж. Н. — 143
 Бурбоны — 390
 Вагнер Р. — 4, 76, 85, 90, 103, 149—
 151, 153, 155—157, 160, 162, 169—
 172, 174, 175, 178—181, 187, 189,
 190, 192, 199, 234, 250, 265, 271,
 280, 282—284, 286, 288, 300, 306,
 310, 325, 335, 340, 360, 367, 379,
 384, 393, 416, 424, 426, 427, 466
 Вагнерродер В. Г. — 169
 Вазели (Валлисаузер) И. Е. — 269
 Вальдштейн — 34
 Вальдштейн Ф. — 145
 Ватто А. — 418
 Вебер Б. А. — 420
 Вебер К. М. — 23, 46, 129, 150, 156,
 162, 169, 172, 174, 175, 179—181,
 183, 187, 195, 196, 198—200, 250,
 260—262, 265, 267—288, 291, 292,
 299, 312, 314, 340, 356, 359, 372,
 374, 388, 396, 398, 402, 409, 420,
 428, 438, 439, 473, 474, 484, 508
 Вебер Э. — 269
 Вегелер — 34
 Веерт Г. — 288
 Вейгль И. — 267
 Вейявский Г. — 433
 Врачини Ф. М. — 383
 Вергилий М. — 393—395, 416
 Верди Дж. — 4, 174, 180, 181, 354, 355,
 362, 364, 367, 378, 379, 427
 Верстовский А. Н. — 281
 Виардо-Гарсиа П. — 388, 449
 Вивальди А. — 383, 400
 Вик К. см. Шуман К.
 Вик Ф. — 312, 313, 315
 Виланд К. М. — 271, 284, 299
 Винтер П. — 267
 Виньи А. де — 402, 421
 Виотти Дж. Б. — 383
 Воан-Уильямс Р. — 458
 Водзинская М. — 495
 Вольбрук И. Г. — 272, 287
 Вольский А. — 510, 511
 Вольтер — 10, 34, 357, 359
 Вольф Г. — 216, 234, 335, 348
 Вольф П. А. — 272, 287
 Вордсворт У. — 439
 Воржишек Я. Х. — 234, 239
 Вуйицкий К. — 511
 Габо П. — 143
 Гаген Ф. Г. — 288
 Гайдн И. — 9, 28—30, 32, 34—37, 44,
 55—57, 61, 66, 73, 82, 83, 86, 88,
 95, 114, 127, 134, 146, 148, 150,
 154, 161, 163, 164, 176—178, 180,
 188, 202, 205, 208, 217, 237, 244,
 289, 307, 314, 327, 340, 355, 356,
 394, 400, 480, 487
 Гайдн М. — 269
 Галеви Ф. — 391
 Галлией Г. — 361
 Галуппи Б. — 365
 Гарибальди Дж. — 352
 Геббель Ф. — 340
 Гегель Г. В. Ф. — 290
 Гейбель Э. — 306, 333, 334, 349, 350
 Гейне Г. — 158, 162, 169—171, 174,
 176, 206, 207, 209, 210, 212, 222,
 231, 233, 234, 266, 288, 290, 295,
 299, 310, 311, 313, 316, 323, 333—
 335, 349, 353, 363, 384, 388, 393,
 396, 400, 450, 501
 Гейшель И. П. — 269
 Геллерт Х. Ф. — 39, 148, 167
 Гендель Г. Ф. — 8, 29, 32, 54, 77, 119,
 143, 148, 150, 288, 289, 293, 307,
 340, 355, 357, 359, 371, 445, 487
 Гервер Г. — 288
 Гервинус Г. — 288
 Гердер И. Г. — 209, 500
 Герольд Ф. — 391
 Герцен А. И. — 265
 Гершвин Дж. — 458
 Гёте И. В. — 24, 33, 39, 45, 46, 55, 109,
 145, 148, 162, 167, 174, 198, 205,
 209, 210, 212, 225, 231, 261—264,
 266, 267, 291, 292, 300, 306, 307,
 309, 312, 316—319, 333, 334, 338,
 349, 350, 388, 393, 396, 397, 399,
 400, 407, 510
 Гиллер Ф. — 449
 Глинка М. И. — 21, 45, 90, 144, 234,
 281, 388, 393, 397, 398, 434, 435,
 437, 505, 510, 512
 Глюк К. В. — 9, 18, 20, 21, 23, 29, 30,
 32, 44, 73, 77, 79, 88, 109, 111, 118,
 119, 143, 150, 176, 183, 188, 191,
 195, 213, 214, 217, 243, 255, 260,
 262, 276, 282, 288, 301, 355, 357,

359, 368, 378, 393, 394, 396, 398,
409, 416, 418, 421
Голицын Н. В. — 146
Гольдони К. — 363
Гомер — 33
Госсек Ф. — 11, 12, 15, 16, 19, 394
Готье Т. — 393, 396
Гофман Э. Т. А. — 46, 156, 163, 196,
261, 268, 271, 274, 279, 315, 319
Гретри А. — 11, 18—20, 29, 32, 127,
180, 370, 480
Григ Э. — 92, 161, 181, 185, 345, 347,
348, 458
Гризи Дж. — 379
Гризи К. — 388
Грильпарцер Ф. — 145, 203, 265, 271,
300
Гримм В. — 271
Гримм Я. — 271, 288, 290
Гумбольдт А. — 290
Гуммель И. Н. — 47, 443, 445, 446, 453,
477
Гуцков К. — 288
Гюго В. — 162, 169, 170, 172—174, 176,
194, 301, 310, 383, 393, 396, 400,
402, 406, 407, 419, 421, 422

Давид Ж. Л. — 12
Далейрак И. — 11
Данте Алигьери — 171
Даргомыжский А. С. — 510, 515, 517
Дворжак А. — 161, 181, 195, 437
Дебюсси К. — 452, 476, 487
Де-Квинси Т. — 162, 402
Делакруа Э. — 389, 393, 450
Дешамп Э. — 410
Диабелли А. — 53, 132
Дидро Д. — 398
Диттерсдорф К. — 32
Добинья Б. — 367
Доницетти Г. — 355, 379, 382, 383, 385,
386
Дори Г. — 313
Достоевский Ф. М. — 437
Дресслер Э. К. — 32
Дюканж В. — 423
Дюкре П. — 418
Дюма А. — 172, 396, 421
Дюпон П. — 391

Еврипид — 33
Ейтелес А. — 148, 167

Жан Поль (псевд. И. П. Ф. Рихте-
ра) — 162, 271, 312, 315, 319
Жерико Т. — 389, 393

Жером Бонапарт, король вестфаль-
ский — 45
Живный В. — 443
Жуи В. Ж. де — 370

Зебальд А. — 47
Зеезе — 31
Зейдль И. Г. — 212, 231, 234, 266
Зенн И. — 203
Зехтер С. — 265
Золя Э. — 398
Зонлейтер Й. — 143
Зонтаг Г. — 388
Зюсмайер Ф. К. — 262

Иванов — 510
Изуар Н. — 390
Иммерман К. Л. — 288, 295

Ировец В. (Гировец А.) — 267, 480
Йоммелин Н. — 356

Каведани — 356
Калькбреннер Ф. — 150, 446, 448
Каменьский М. — 433
Кампра А. — 88
Карпани Дж. — 149
Кастелли И. Ф. — 262
Катель Ш. — 11, 389, 396
Кенье Л. Ш. — 367, 423
Кернер Т. — 212, 271, 272, 287, 334
Керубини Л. — 11, 20, 21, 23, 29, 79,
109, 119, 143, 243, 268, 273, 282,
291, 293, 301, 394, 402, 449
Кинд Ф. — 273
Кино Ф. — 423
Клаудиус М. А. — 212, 226
Клементи М. — 420, 477
Клечинский Я. — 433
Клопшток Ф. Г. — 33, 209, 212
Кнорр Ю. — 313
Козегартен Л. Т. — 212
Коллин Г. И. — 109, 212
Кольберг О. — 432
Кольхер И. Н. — 269
Кольцов А. В. — 265
Контский Ан. — 433
Контский Ац. — 433
Корелли А. — 383, 487
Корнель П. — 12, 421
Кох В. — 31
Кохановский Я. — 510
Коцебу А. — 145, 262
Крайгер — 212
Краммер И. Б. — 453, 477
Крашевский Ю. И. — 510

- Крейцер Р. — 141
 Кунау И. — 400
 Кунтш И. Г. — 312
 Купельвизер Л. — 203
 Куперен Ф. — 394
 Курпинский К. — 433, 441, 475
 Кутузова Е. М. — 379
 Куффнер К. — 145
 Кюн Ц. А. — 222, 349, 399, 512, 515
- Лаблаш Л. — 379, 388
 Ламартельер Ж. А. — 21
 Ламартин А. де — 162, 174, 194, 388
 Ланди С. — 365
 Ланнер Й. — 200
 Лассо О. — 293
 Лёве К. — 46, 500, 510
 Левик В. В. — 310
 Легренци Дж. — 383
 Лемьер А. М. — 370
 Ленау Н. — 288, 295, 334
 Ленин В. И. — 126, 387, 441
 Леопарди Дж. — 352
 Лермонтов М. Ю. — 265
 Лессель Ф. — 433, 441, 453
 Лессинг Г. Э. — 24, 28, 268
 Лесюер Ж. — 11, 15, 21, 390, 394, 396
 Линде С. Б. — 432
 Липиньский К. — 433
 Лист Ф. — 4, 129, 150, 151, 153, 157, 158, 160—163, 169, 173, 179, 181, 184, 185, 180, 193, 205, 237, 241, 249, 269, 280, 283, 301, 314, 321, 326, 341, 384, 385, 388, 393, 394, 396, 398, 407, 416, 424, 426, 434, 435, 438, 449, 465, 466, 486, 496, 503
 Лихновские — 35
 Лихтенштейн — 35
 Лобковиц — 35
 Лорцинг А. — 285, 286
 Луи Наполеон (Наполеон III), франц. император — 317, 387, 398
 Львов Н. А. — 135
 Людовик XIV, франц. король — 172, 474
 Люлли Ж. Б. — 30, 119, 418, 421—423, 474
 Лютер М. — 305, 317
- Мадзини Дж. — 352
 Майр С. — 267, 354
 Майрхофер И. — 212
 Макферсон Дж. — 390
 Малер Г. — 3, 149, 163, 165
 Малибран М. — 379, 388
 Мандзони А. — 352
- Маре М. — 88
 Марини Б. — 383
 Маркс А. — 288
 Маршнер Г. — 150, 156, 199, 250, 285, 286, 288
 Маттен С. — 356
 Маттисон Ф. — 212
 Мегюль Э. — 11, 390, 396
 Мейербер Дж. — 18, 47, 162, 172—174, 180, 192, 260, 281, 358, 360, 372, 378, 390—393, 419—430, 449
 Мейергофер И. — 203
 Мельцель И. Н. — 47, 95
 Мендельсон-Бартольди Ф. — 4, 7, 17, 46, 89, 121, 129, 149—151, 153, 155—157, 160, 162, 163, 178, 183, 185, 186, 193, 195, 198, 228, 234, 249, 261, 264, 285, 288—309, 315, 318, 319, 321, 323, 337, 340—342, 366, 374, 394, 397, 413, 435, 439, 466, 473, 485, 486, 495
 Мёрике Э. — 334
 Мериме П. — 174, 389, 421
 Мерканданте С. — 355
 Микеланджело Буонарроти — 361
 Мицкевич А. — 156, 393, 432, 439; 440, 449, 501, 504, 507, 510, 516, 517
 Мозен Й. — 333
 Монвель Ж. М. — 21
 Монсины П. А. — 88
 Монтверди К. — 7, 8, 114, 150, 496
 Монюшко С. — 180, 181, 431, 433, 437, 507—517
 Морлакки Ф. — 267
 Моцарт В. А. — 9, 21, 28—30, 32, 34, 36, 37, 44, 55—58, 61, 62, 66, 73, 97, 109, 112, 114, 118, 127, 134, 138, 146, 148, 150, 163, 172, 176, 180, 188, 190, 191, 202, 204, 208, 214, 217, 243, 245, 260—262, 268, 270, 273, 282, 289, 292, 293, 301, 314, 327, 330, 355, 356, 359, 362, 364, 366, 388, 398, 418, 445, 446, 487, 503, 508
 Мошелес И. — 446, 449, 476
 Мур Т. — 333, 339; 350, 388, 397, 400, 406, 407, 419
 Мусоргский М. П. — 278, 379, 418
 Мюллер В. — 162, 205, 210, 212, 226, 227, 266, 271, 311
 Мюссе А. де — 162, 171, 174, 176, 389, 399, 400, 402, 410, 450
- Наполеон I, франц. император — 46, 48, 67, 197, 272, 351; 390
 Немцевич Ю. У. — 432, 501
 Нефе К. Г. — 31, 32
 Никитин И. С. — 510
 Николаи О. — 285

- Новалис (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) — 169, 170, 439
 Норвид Ц. — 507
 Нурри А. — 388, 449
- Обер Д. Ф. Э. — 370, 390, 391, 422, 428
 Огиньский М. К. — 432, 441, 453, 465, 474, 512
 Одоевский В. Ф. — 265
 Озеров Л. — 204
 Онеггер А. — 3, 165
 Оссиан — 212
 Оффенбах Ж. — 180
- Паганини Н. — 179, 291, 312, 321, 354, 379, 383—386, 388, 396, 398, 410, 445, 477
 Паизинелло Дж. — 362, 365
 Палестрина Дж. П. — 7, 8, 54, 141, 146, 147, 160, 177, 293
 Паста Дж. — 379, 388
 Патти А. — 379
 Паэр Ф. — 143, 267, 449
 Пеллико С. — 352
 Перголези Дж. Б. — 18, 293, 363, 365
 Перси Т. — 500
 Петр I, русский царь — 286
 Петрарка Ф. — 209
 Пикассо П. — 27
 Пиксерекур Г. де — 370, 423
 Пиндемонте И. — 352, 368
 Пиркер И. Л. — 205, 212
 Пиччинни Н. В. — 18
 Платен А. — 212
 Платон — 33, 34
 Плейель И. И. — 15
 Плутарх — 33
 Прач И. — 135
 Прокофьев С. С. — 165, 476
 Прусиновский Я. — 510
 Пуленк Ф. — 3
 Пуссен Н. — 418
 Пушкин А. С. — 25, 55, 354
 Пфайфер Т. Ф. — 31
 Пфедфель Г. К. — 211, 212
- Равель М. — 476
 Разумовский А. К. — 40, 135
 Раймунд Ф. — 200
 Рамо Ж. Ф. — 88, 119, 160, 172, 394, 418
 Расин Ж. — 12, 294, 301, 309, 407, 421
 Рахманинов С. В. — 165, 476
 Регер М. — 164
 Рейник Р. — 333
- Рейха А. — 396
 Рельштаб Л. — 120, 209, 210, 212, 215, 231, 234, 266
 Рембрант Х. ван Рейн — 24
 Рескин Д. — 170
 Респиги О. — 360
 Римский-Корсаков Н. А. — 157, 460
 Ровантини Ф. Г. — 31
 Роде П. — 383
 Роллан Р. — 76, 283, 395
 Россетти Г. — 352
 Россини Дж. — 23, 89, 160, 175, 180, 181, 185, 192, 262, 281, 352, 354—380, 382, 383, 386, 388, 391, 393, 420, 422, 424, 426, 449, 463, 508
 Рохлиц И. Ф. — 287
 Рубини Дж. Б. — 379, 388
 Рубинштейн А. Г. — 496, 505
 Рудольф, эрцгерцог — 46, 145
 Руже де Лиль К. Ж. — 14, 16
 Руссо Ж. Ж. — 10, 29, 34, 88, 423
 Рюккерт Ф. — 205, 212, 333, 334
- Саккини А. — 396
 Салли И. Г. — 212, 264
 Сальери А. — 35, 47, 202, 259, 260, 262, 267, 396, 420
 Санд Жорж (Аврора Дюдеван) — 389, 396, 424, 450, 452
 Саррет Б. — 11
 Сервантес де Сааведра М. — 171
 Серов А. Н. — 28, 67, 90, 97, 98, 102, 110, 215, 252, 276, 282, 354, 424, 427, 505, 510, 512, 515
 Сибелиус Я. — 458
 Скарлатти А. — 359
 Скарлатти Д. — 477
 Скотт В. — 172, 209, 212, 231, 286, 358, 388, 500
 Скриб Э. — 162, 174, 391, 422—424, 429
 Словацкий Ю. — 432, 449, 507
 Сметана Б. — 161, 180, 181, 367, 437
 Смитсон Г. — 398, 401
 Солер А. — 434
 Софокл — 33, 294, 309
 Сперонгес — 213
 Спонтини Г. — 213, 262, 267, 268, 273, 276, 389, 390, 394, 396, 398, 402, 406
 Стамиц Я. — 434
 Станкевич Н. В. — 265
 Стасов В. В. — 77, 253, 399, 505
 Стендаль (наст. имя и фам. Анри Мари Бейль) — 171, 195, 362, 368, 388, 402, 406
 Стербини Ч. — 361
 Стефани Я. — 433
 Стравинский И. Ф. — 3, 27, 165, 476

- Тальберг С. — 295, 314, 388
 Тальони М. — 388, 392
 Тамбурины А. — 379, 388
 Тартини Дж. — 383
 Тассо Т. — 419
 Таузиг К. — 237
 Тельчер И. — 203
 Тик Л. — 271, 299, 300, 340
 Толстой Л. Н. — 24, 437
 Томашек В. Я. — 234
 Торвальдсен Б. — 291
 Торез М. — 14
 Трейчке Г. Ф. — 143
 Тургенев И. С. — 393
- Уланд Л. — 212, 271, 350
 Ульрих Т. — 317
- Фёрстер А. — 35
 Фетис Ф. Ж. — 195, 448
 Филд Дж. — 121, 295, 443, 446, 453,
 480, 483
 Филлидор Ф. А. — 32
 Фихте И. Г. — 272
 Фоглер Г. И. (аббат Фоглер) — 269,
 270, 420
 Фогль И. — 203
 Фосколо У. — 352, 368
 Франк С. — 348
 Франкомм О. Ж. — 449, 450
 Франц Р. — 234, 281
 Фредро А. — 516
 Фрейер А. — 508
 Фрейлиграт Ф. — 288, 317
 Фрикен Э. фон — 322
 Фуке Ф. де ла Мотт — 274
 Фюрст И. — 317
- Хайям Омар — 34
 Хельти Л. Г. К. — 209, 212
 Хещинский Я. — 516
 Хиндемит П. — 3, 165
 Ходзько А. — 510
 Хорн Г. М. — 350
 Хюттенбреннер А. — 203
 Хюттенбреннер И. — 203
- Цельтер К. Ф. — 198, 272, 291, 420
 Цумштег И. Р. — 224
- Чайковский П. И. — 3, 17, 66, 87, 94,
 96, 149, 152, 156, 162, 165, 195,
 213, 222, 252, 253, 260, 281, 289,
 306, 311, 341, 345, 347, 349, 366,
 367, 379, 427, 436, 499
- Чези Х. — 263
 Челлини Б. — 416
 Чехов А. П. — 437
 Чимароза Д. — 180
- Шамиссо А. — 171, 316, 333, 334, 337,
 349
 Шатобриан Ф. Р. де — 169, 170, 175,
 388, 395, 402, 410
 Швинд М. фон — 203
 Шекспир У. — 24, 33, 55, 135, 162, 165,
 171, 173, 174, 209, 210, 212, 309,
 317, 334, 358, 369, 388, 393, 396,
 397, 399, 400, 410, 411, 413, 416
 Шелли П. Б. — 169, 170
 Шенк И. — 35
 Шенье М. Ж. — 12, 19
 Шиллер Ф. — 24, 25, 33, 48, 97, 143,
 162, 163, 174, 198, 209—212, 254,
 266, 272, 287, 306, 312, 317, 333,
 334, 370, 377, 388
 Шимановская М. — 433, 441, 480
 Шлегель А. В. — 210, 212
 Шлегель Ф. — 209, 212, 262, 299, 330
 Шмидт Г. Ф. — 225
 Шнейдер Е. — 34
 Шобер Ф. — 203, 212, 226
 Шопен Ф. — 4, 7, 17, 73, 92, 114, 121,
 129, 153, 156, 157, 161, 169, 178,
 179, 181, 185—188, 195, 213, 241,
 269, 281, 306, 314, 326, 331, 381,
 385, 388, 393, 396, 431—507, 512,
 517
 Шостакович Д. Д. — 165
 Шпаун И. фон — 203
 Шпор Л. — 46, 47, 196, 199, 261, 268,
 274, 279, 285, 288, 291, 384, 400,
 428
 Штраус И. — 180, 200
 Шубарт К. Ф. Д. — 210
 Шуберт Ф. (брат композитора) — 315
 Шуберт Ф. — 3, 7, 8, 17, 46, 92, 114,
 121, 129, 149—152, 154, 157, 160—
 162, 169, 171, 178, 179, 181—183,
 185, 193, 195, 196, 198—267, 276,
 281, 284, 294, 295, 298, 302, 310,
 311, 314, 318, 319, 323, 331, 333—
 335, 374, 385, 402, 404, 418, 436,
 444, 452, 469, 473, 477, 484—486,
 500, 503, 510
 Шуман К. — 315, 318, 319, 326, 330,
 342
 Шуман Р. — 4, 89, 129, 149—152, 155—
 158, 160, 162, 170, 173, 180, 181,
 183, 184, 192, 193, 198, 199, 201,
 216, 231, 234, 236, 249, 252, 261,
 265, 269, 271, 280, 281, 284, 285,
 288—290, 293, 299, 302, 306, 310—
 350, 385, 394, 402, 413, 424, 435,

438, 439, 444, 446, 447, 457, 463,
466, 485, 486, 495, 510
Шунке Л. — 313
Шюкинг — 211, 212
Шютц Г. — 289

Эйхендорф И. фон — 226, 250, *262,
271, 295, 316, 333, 334, 349
Эльслер Ф. — 388
Эльснер И. — 433, 441, 443, 508

Эммет Р. — 406
Энгельс Ф. — 10
Эстергази, князь — 203

Юшинский М. — 432

Якоби И. Г. — 212
Яневич Р. — 433

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к третьему изданию	3
--------------------------------	---

МУЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Музыкальное искусство в период революции. Массовые революционные жанры и их связь с национальным искусством. Музыкальный театр, его реалистические черты	9
--	---

БЕТХОВЕН

Роль революционных народно-освободительных движений в формировании мировоззрения Бетховена. Гражданская тема в его творчестве. Философское начало. Проблема бетховенского стиля. Преемственные связи с искусством XVIII века. Классицистская основа бетховенского творчества	24
--	----

Творческий путь. Годы художественного формирования. Ранние произведения. Значение боннского периода. Идеиный облик Бетховена. Ранний венский период. Период зрелого стиля. Критические годы. Поздний Бетховен	31
---	----

Место и характер сонатно-инструментальных жанров в творчестве Бетховена. Симфонии Бетховена: их мировое значение и место в творческом наследии композитора. Симфонии раннего периода. «Героическая симфония». Пятая симфония и ее «спутники». Последние симфонии зрелого периода. Девятая симфония. Увертюры. Концерты	54
--	----

Фортепианные сонаты. Их формально-конструктивные особенности. Характеристика Первой, «Патетической», «Лунной», «Аппассионаты». Краткая характеристика Седьмой, Семнадцатой, Восемнадцатой, Двадцать первой, Тридцать второй сонат. Вариации	113
---	-----

Камерно-инструментальные произведения Бетховена. «Фиделио». «Торжественная месса». Вокальная лирика	134
---	-----

Влияние Бетховена на музыку будущего. Проблема «Бетховен и романтики»	149
---	-----

Список произведений Бетховена	165
-------------------------------	-----

РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ

Общественно-исторические предпосылки романтизма. Особенности идейного содержания и художественного метода. Характерные проявления романтизма в музыке 168

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

Введение

Особенности общественного развития Германии и Австрии. Влияние идеалистической философии на эстетику и литературу немецкого романтизма. Демократические черты романтической музыки Германии и Австрии 196

Франц Шуберт

Шуберт и Бетховен. Шуберт — первый венский романтик 199

Творческий путь. Роль бытовой и народной музыки в художественном формировании Шуберта 200

Идейное содержание искусства Шуберта. Вокальная лирика: ее истоки и связь с национальной поэзией. Ведущее значение песни в творчестве Шуберта. Новые выразительные приемы. Ранние песни. Песенные циклы. Песни на тексты Гейне 207

Фортепианные произведения Шуберта. Романтические миниатюры. Фортепианные дуэты. Фантазия и сонаты 234

Симфоническое творчество: ранние симфонии, романтические симфонии — «Неоконченная» и симфония C-dur. Квартеты и другие камерные произведения. Оперная культура меттерниховской Вены и Шуберт. Хоровая музыка. Судьба шубертовского наследия 242

Список произведений Шуберта 266

Карл Мария Вебер

Вебер и национальная опера 267

Юность; театральный быт, концертная деятельность, интерес к народной песне. Публицистика. Связь с национальной литературой. Произведения периода странствований 268

Гражданско-патриотические произведения. «Волшебный стрелок», его общественное значение и особенности музыкальной драматургии 272

Фортепианные пьесы позднего периода: «Приглашение к танцу», «Концерт-штюк». «Эврианта» как первая немецкая историко-легендарная опера. «Оберон». Опера в Германии после Вебера 281

Список произведений Вебера 286

Феликс Мендельсон

Прогрессивное значение деятельности Мендельсона. Связь с национальной немецкой культурой. Классические черты в его искусстве. Особенности художественного стиля. Ограниченность творчества Мендельсона 288

Творческий путь. Ранние связи с национальной культурой. Произведения 20-х — начала 30-х годов. Просветительская деятельность. Новые тенденции последнего творческого периода	290
Художественное наследие Мендельсона. «Песни без слов», их значение в формировании творческого стиля композитора. Симфонические произведения: увертюры, симфонии, скрипичный концерт. Оратории	294
Список произведений Мендельсона	308
Роберт Шуман	
Мотивы бунтарства в творчестве Шумана. Противоречия его облика. Основные темы и образы музыки Шумана	310
Творческий путь. Музыкальные и литературные интересы детских лет. Университетские годы. Музыкально-критическая деятельность. Лейпцигский период. Последнее десятилетие	312
Фортепианная музыка Шумана; циклы миниатюр; типичные образы и выразительные средства; сонаты и «Фантазия»	318
Вокальная лирика Шумана. Ее новые черты. Песенные циклы. Вокально-драматические произведения	332
Симфония. Увертюра «Манфред». Фортепианный концерт. Камерно-инструментальные произведения	341
Список произведений Шумана	349

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

Введение

Национально-освободительная борьба итальянского народа. Ее значение для искусства Италии. Прогрессивные черты итальянского литературного романтизма. Особенности формирования новой оперной школы	351
---	-----

Джоаккино Россини

Россини и его время	354
-------------------------------	-----

Творческий путь. Детские и юношеские годы. Работа в итальянском музыкальном театре. Значение поездки в Вену. Парижский период	355
---	-----

Оперное творчество Россини. «Севильский цирюльник». Черты новаторства и традиций. Художественные искания в области «серьезной оперы». «Вильгельм Телль»	361
---	-----

Список произведений Россини	378
---------------------------------------	-----

Беллини, Доницетти, Паганини

Итальянская опера после Россини: творчество Беллини и Доницетти. Паганини; итальянские истоки его искусства; новый стиль романтической виртуозности; творческий путь	379
--	-----

Список произведений Беллини, Доницетти, Паганини	385
--	-----

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

Введение

Общественно-политическая обстановка во Франции в период Империи, Реставрации и Июльской монархии. Интернациональный характер художественной культуры Парижа. Передовые направления в литературе и драме. Общий обзор музыкального искусства первой половины XIX века . 387

Гектор Берлиоз

Революционность творчества Берлиоза. Его связи с французской национальной культурой 392

Творческий путь. Впечатления детства. Творческая и общественная деятельность в первый парижский период. Произведения зрелых лет. Деятельность 50—60-х годов 395

Программные симфонии Берлиоза. «Фантастическая» и ее значение. «Гарольд в Италии» и «Ромео и Джульетта». Гражданские произведения. Вокально-драматическая музыка 399

Список произведений Берлиоза 418

Джакомо Мейербер

Место Мейербера во французском искусстве 30—40-х годов. Творческий путь. Связи его парижских опер с французской национальной культурой. Особенности драматургии и музыки оперы «Гугеноты». Противоречивость художественного облика Мейербера 419

Список произведений Мейербера 430

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПОЛЬШИ

Введение

Роль национально-освободительного движения для польской культуры XIX века. Предшественники Шопена и Монюшко 431

Фридерик Шопен

Значение Шопена, Глинки, Листа в мировой музыкальной культуре. Шопен как национальный польский композитор. Особенности его эстетики 434

Творческий путь. Ранний варшавский период. Рубеж 1829—1831 годов. Концерты. Парижское окружение. Творчество парижского периода 440

Особенности музыкального стиля Шопена. «Фортепианность» интонаций. Влияние национальной польской музыки. Классцистские традиции 452

Обзор творчества Шопена по жанрам. Мазурки и полонезы. Этюды, ноктюрны, экспромты, вальсы. Прелюдии. Скерцо, сонаты. Баллады и «Фантазия» 468

Список произведений Шопена 505

Станислав Монюшко

Место Монюшко в музыкальной культуре Польши. Творческое формирование композитора. Роль темы социального протеста в его творчестве. Виленский период. «Песенники», их художественное и патриотическое значение. Опера «Галька». Ее содержание и художественные особенности. Творчество варшавского периода, «Зачарованный замок» и другие произведения . .	507
Список произведений Монюшко . . .	517
Список литературы	518
Указатель имен . .	. 523

Четвертое издание
КОНЕЦ ВАЛЕНТИНА ДЖОЗЕФОВНА
ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
МУЗЫКИ
Выпуск третий
Редактор Е. Дурандяна
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор С. Буданова
Корректор И. Белоброва

Подписано к печати 13.07.76. Формат бумаги 60×90^{1/16}.
Печ. л. 33,5 (Усл. печ. л. 33,5) Уч.-изд. л. 34,46.
Тираж 40000 экз. Изд. № 660. Зак. 875. Цена 1 р. 42 к.
Бумага тип. № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 2
имени Евгении Соколовой Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

1. 12.

