



## ФАРАХ ТАЙРОВА

Окончила историко-теоретический факультет Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибекова с отличием.

Участник Республиканских научных конференций, Международного Фестиваля, посвященного 100-летию Д.Д.Шостаковича (конференции «Д.Д.Шостакович и современность»).

Автор ряда научных и публицистических статей, посвященных проблемам современного музыковедения, программы по «Истории музыки» и книги «Дмитрий Шостакович и азербайджанская музыкальная культура» (посвященной 100-летию Д.Д.Шостаковича) - номинанта Международной Выставки Книги в Москве (2006).

Лауреат двух премий (Министерства Молодежи и Спорта и Национальной премии «НУМАУ») за заслуги в области музыкальной культуры Азербайджана.

Участник многих музыкально-информационных передач Государственного Телевидения и Радио. Кандидат искусствоведения, н.о. доцента кафедры «История музыки» и старший научный сотрудник научной лаборатории Бакинской Музыкальной Академии.



ФАУСТ В МУЗЫКЕ



ФАРАХ ТАЙРОВА



## ФАРАХ ТАЙРОВА



## ФАУСТ В МУЗЫКЕ

**ФАРАХ ТАИРОВА**



**ФАУСТ В МУЗЫКЕ**

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАН-  
СКОЙ РЕСПУБЛИКИ  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ  
ЦЕНТР ПО ПРОБЛЕМАМ ОБРАЗОВАНИЯ  
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ**

**ФАРАХ ТАИРОВА**

**ФАУСТ В МУЗЫКЕ  
(образ Фауста в творчестве  
композиторов-романтиков)**

**Учебное пособие**

**Утверждено Отделом «Искусство»  
Научно-методического Совета Мини-  
стерства Образования Азербайджан-  
ской Республики (протокол № 18 от 15  
мая 2008 года)**

**Баку – 2008**

**Научный редактор:** кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры  
«История музыки» **Махмудова Ш.Г.**

**Рецензенты:** профессор, доктор философских наук,  
Заслуженный деятель искусств  
Азербайджана **Абдуллазаде Г.А.**

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры  
«История музыки» **Иманова У.И.**

**ФАРАХ ТАИРОВА. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков). Учебное пособие. Баку, 2008, 104 стр. с иллюстрациями и нотным приложением.**

*Настоящее учебное пособие посвящено рассмотрению «фаустианства» в музыке, направлено на более углубленное изучение темы Фауста в творчестве композиторов-романтиков.*

*В книге предлагается аналитический разбор ряда произведений композиторов-романтиков – Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Р.Вагнера, Ш.Гуно, Г.Берлиоза, Ф.Листа – с точки зрения поставленной проблемы.*

*В исследовании также отмечены произведения Л.Бетховена и Г.Малера, что позволяет раздвинуть рамки поставленной проблемы.*

*В настоящем учебном пособии также представлены нотные примеры, связанные с раскрытием образа Фауста в творчестве вышеназванных композиторов.*

*Книга представляет научную ценность как учебное пособие (к курсу «История зарубежной музыки», к разделу «Романтизм в музыке») для студентов и преподавателей Бакинской Музыкальной Академии и может вызвать интерес у широкого круга читателей.*

**Охраняется законом Азербайджанской Республики по авторским правам. Любое нарушение закона будет преследоваться в судебном порядке.**

**Ф.Таирова, 2008**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА I. МУЗЫКАЛЬНАЯ СУДЬБА ГЕТЕВ- СКОГО ФАУСТА.....</b>	<b>7</b>
Л.Бетховен. «Песня о блохе».....	19
Ф.Шуберт. «Гретхен за прялкой».....	24
Ф.Мендельсон. «Первая Вальпургиева ночь».....	30
Р.Шуман. «Сцены из Фауста».....	33
Р.Вагнер. Увертюра «Фауст».....	38
Ш.Гуно. Опера «Фауст».....	42
Г.Берлиоз. «Фантастическая симфония».....	48
Г.Берлиоз. «Осуждение Фауста».....	53
<b>ГЛАВА II. ГЕТЕ-ЛИСТ-ФАУСТ.....</b>	<b>59</b>
Соната h-moll.....	67
«Фауст-симфония».....	71
«Мефисто-вальс».....	77
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>80</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b>	<b>93</b>
<b>НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ.....</b>	<b>97</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Среди множества тем, воплощенных художниками - романтиками, тема «Фауста» занимает особое место. Послужившая не просто в качестве сюжета для многих образцов романтической поэзии и музыки, она вылилась в целое направление в искусстве XIX века. И это не случайно, дух «фаустианства», как принято его называть, как нельзя лучше соответствовал свойственному эпохе романтизма пафосу страстной жажды и вечного поиска идеала, постоянной внутренней неудовлетворенности и борьбы, нашедших свое яркое воплощение в творчестве романтиков.

Образ Фауста – ищущего, не удовлетворенного, стремящегося к познанию и к действию человека, уходит вглубь веков – немецкие народные легенды. Прототипом для него, как пишут исследователи немецкой литературы, явился доктор Иоганнес Фауст (1480-1540) – волшебник, чародей, бродячий астролог.

О союзе Фауста с дьяволом – Мефистофелем впервые рассказано в немецкой народной книге «История о докторе Фаусте», относящейся к 1587 году. Легенды о Фаусте, особенно распространенные в Германии в XVI веке возникли не случайно. Для средних веков характерен тип ученого, пролагающего новые пути в науке и одновременно предающегося алхимии, кабалистике, черной и белой магии и т.д. (в качестве примера можно назвать знаменитого врача Парацельса, Агриколу и др.).

Впоследствии эта тема неоднократно привлекала внимание писателей и поэтов - всемирную известность получили философский роман немецкого писателя Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947) и поэма «Фауст» австрийского поэта Николауса Ленау (1836). К этому сюжету также обращались К.Марло (пьеса «Трагическая история доктора Фауста», 1590), Ф.Клинггер («Жизнь, деяния и гибель Фауста», 1791), Э.Клингеманн (пьеса «Фауст», 1816), А.Арним (роман «Стражи короны», 1817), Ф.Фишер (трагедия «Фауст», 1862), М.Гельдерод (пьеса «Смерть доктора Фауста», 1926), поэты-романтики Граббе (пьеса «Дон Жуан и Фауст», 1828) и Гейне (поэма «Фауст», 1851), представители русской литературы и науки (А.Пушкин в пьесе «Сцены из Фауста»; Тургенев в рассказах и в письмах о «Фаусте», 1856; А.Луначарский в драме для чтения «Фауст и город», 1908)...

Однако среди множества литературных версий «Фауста», безусловно, особняком стоит поэма-трагедия великого немецкого писателя Иоганна Вольфганга Гете - «Фауст», являющаяся одним из выдающих образцов мировой литературы.

Не случайно, что именно гетевский Фауст оказался в центре творческого внимания его современников — композиторов XIX века, посвятивших самые замечательные страницы своего творчества музыкальному воплощению идей и образов бессмертного творения великого поэта. Интерес к фаустовской теме среди композиторов-романтиков чрезвычайно велик, и сегодня, окинув ретроспективным взглядом период расцве-

та романтизма в музыке, можно говорить не только об использовании Фауста в качестве литературной, сюжетной основы музыкальных произведений, но и огромном влиянии фаустовских идей на философско-эстетические взгляды музыкантов XIX века, и о том, какое воздействие оказало обращение к данной теме на формирование и развитие принципов музыкального романтизма. Рассмотрению «фаустианства» в музыке и посвящена настоящая книга. Хронологические рамки рассматриваемых сочинений определены в названии исследования – они ограничиваются 10-80-ми годами XIX века. Книга состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и нотного приложения.

**Введение** обосновывает выбор темы и определяет основное содержание исследования.

**В первой главе «Музыкальная судьба гетевского Фауста»** - рассмотрены в отдельности все известные нам образцы романтической музыки, имеющие отношение к фаустовской теме.

**Во второй главе «Гете – Лист – Фауст»** - рассмотрены сочинения Ф.Листа, имеющие связь с фаустовской темой, а также обосновано особое его место в общем русле музыкального фаустианства.

**В Заключении** сделана попытка обобщения фаустианства в музыке как особого явления, рассматриваемого в контексте всего музыкального романтизма, попытка его определяющего значения в формировании и развитии некоторых, характерных для романтизма, принципов.



## ГЛАВА I МУЗЫКАЛЬНАЯ СУДЬБА ГЕТЕВСКОГО ФАУСТА

*Кто ищет, вынужден блуждать...*

*И.В.Гете. «Фауст»*

Вершинный образец литературной трактовки легенды о Фаусте был создан великим Гете, и не случайно, что подавляющее большинство композиторов XIX века обратили свой творческий взор в сторону «Фауста», взяв за основу, гетевскую версию.

Творчество Иоганна Вольфганга Гете (1749-1832) – одного из крупнейших западно-европейских классиков, отразило важнейшие тенденции и противоречия эпохи.

Через период так называемого Веймарского классицизма, проникнутого стихийным материализмом античности, отмеченного антифеодальными тенденциями (драма «Эгмонт»), Гете шел к реалистическому осмыслению проблем художественного творчества, взаимоотношений человека и общества (роман «Годы учения Вильгельма Мейстера», «Годы странствий Вильгельма Мейстера»), пантеистическому наслаждению полнотой жизненных переживаний (сборник лирических стихов «Западно-восточный диван»).



**И.В.Гете**



**Вена. Памятник И.В.Гете**



**Появление духа земли.  
Рисунок И.В.Гете к «Фаусту»**



Иллюстрации к «Фаусту» И.В.Гете



**Мефистофель предлагает свою помощь Фаусту. Рисунок Э.Делакруа (1828) к «Фаусту» И.В.Гете**



**Рембрант. «Фауст» (гравюра)**

В итоговом философском сочинении - трагедии «Фауст» (1808-1832) Гете воплотил судьбу человечества в поисках высшей цели. Это - «философская эпопея», насыщенная научной мыслью той эпохи.

В трагедии Гете образ Фауста приобретает иной, более высокий, чем в народных легендах, смысл. Фауст Гете – это прежде всего пытливый, дерзновенный ум, доискивающийся разгадки всех тайн мироздания, это воплощение сознания человечества, освободившегося от пут средневековой идеологии.

Напомним, что трагедия создавалась в эпоху бурного роста естественных наук и философии, когда необычайно расширились границы научного познания мира. Вместе с тем, Фауст олицетворяет собою крайний духовный максимализм, т.е. стремление понять все, осмыслить все, объять необъятное. Драма Фауста, заключающаяся в безуспешной попытке одного человека совершить то, что под силу лишь всему человечеству – это драма неизбежная, но и глубоко патетическая. Фауст велик неосуществимостью своих стремлений, - именно велик, а не безумен или жалок, ибо только ради великой цели стоит жить на свете. В этом находит свое объяснение трагическая судьба любви Фауста и Маргариты, - любви такой идиллической и безоблачной по началу. Психологически вполне понятно, что Фауста, «уставшего от дум бесплодных», потянуло к Маргарите, простой душе. Но счастье их коротко, оно и не может продлиться долго. Маргарита полна домашних и семейных добродетелей, радости упорядоченного домашнего очага. А Фауст – отрицание этих радо-



стей; домашний очаг для него плен, Фауст на первый взгляд отвлеченный, имеет вполне реальную основу. Недаром, многие исследователи жизни и творчества Гете полагают, что в истории Фауста и Маргариты отражены автобиографические мотивы.

В течении почти всей жизни – 64 года работал Гете над «Фаустом». В первой части обрисован герой ищущий, неудовлетворенный. Завязка трагедии – вызов духов – решение Фауста добиться знания любыми средствами. Для исполнения желаний Фауст продает свою душу дьяволу Мефистофелю (здесь Гете использует явную фантастику, где сверхъестественные силы открыто вступают в действие).

Содержание первой части – «трагедия Маргариты» - эпизод на пути Фауста. Маргарита – первое искушение Фауста, которому его подвергает Мефистофель, первый соблазн: предпочесть «прекрасное мгновенье» бесконечным поискам высшей цели. Вся глубина трагедии Маргариты (Гретхен), ее ужаса заключается в том, что мир ее осудил, бросил в тюрьму, ее ждет казнь за зло (детоубийство), на которое имел жестокость толкнуть ее возлюбленный – Фауст. Фауст не принимает мира Маргариты и ее среды, но и не отказывается от наслаждения ею. Фауст отходит от нее без ясно осознанного намерения не возвратиться к ней. Да он и возвращается к ней. Но слишком поздно, Маргарита в тюрьме. Фауст становится свидетелем ее последней ночи перед казнью. Сейчас Фауст готов на все, лишь бы спасти ее, он готов пожертвовать своими бесконечными поисками.

Но Маргарита безумна, и отказывается от его помощи. Однако тема «Фауста» - не трагедия Маргариты, а трагедия о великих поисках героя, драма о судьбе человечества. Основной замысел пьесы таков: как должен жить человек, радея о высшей цели? Каково должно быть мгновение, которому можно крикнуть «остановись», не вступая в противоречие со стремлением к бесконечной цели...

Во второй части трагедии, Фауст, виновник гибели Маргариты, проходит ряд новых «образовательных ступеней». Он вступает в брачный союз с мифической Еленой, символизирующей жизнь, посвященную искусству. Окруженный аркадскими садами, он на время перестает тосковать по бесконечному. Но Фаусту не дано остановиться и на этой – «эстетической» ступени своего духовного роста. Он решается перейти от бездейственного созерцания к активной жизни. Отказавшись от бесцельных порывов в потусторонний мир, он хочет здесь, на земле, посвятить свои силы служению людям.

Фауст поступает на службу к императору, но убеждается вскоре, что служа власти, он не служит обществу. Фауст мнит себя у конечной цели своих поисков лишь тогда, когда он в 100-летнем возрасте, слепым, но тем яснее понимая будущие судьбы человечества, находит в недолговечной жизни абсолютную цель – построение идеального, свободного общества. В свой «высший миг» Фауст говорит: «Прекрасен ты. Продлись, постой!».

Согласно точному смыслу его договора с сатаной, в силу которого признание любого мгновения достойным длиться вечно, делает Фауста добычей Мефистофеля, и последний, как будто вправе считает себя победителем. Но по сути, Фауст не побежден, ибо его удовлетворенность мгновением, не куплена ценою отказа от бесконечной цели, бесконечного совершенствования человечества и человека. Настоящее и будущее здесь сливаются в некоем высшем единстве.

«Дух отрицания», который Фауст разделяет с Мефистофелем, обрел в драме Гете необходимый противовес и притом не в зыбкой мечте, а в положительном, осуществимом общественном идеале. Вот почему Фауст все же удостоивается того апофеоза, которым Гете заканчивает свою трагедию, обрядив его во все пышное великолепие традиционной церковной символики.

С упадком физических и духовных сил Фауст доволен и земными целями, и фактически, оказывается побежденным. Гете провозглашает в «Фаусте» философию будущего, философию обретенного пути.

Гете всегда привлекали философские и эстетические взгляды и идеи философов. Толкование Гердером Лейбница учения о «допущении зла ради дальнейшего совершенствования добра» повлияло в значительной степени на идейную конструкцию «Фауста».

Два разных и даже противоположных типа отрицания воплощены Гете в бессмертных символах – Мефистофеля и Фауста: если Мефистофель отрицал все и

в этом видел суть свою, то Фауст отрицал во имя созидания, сохранял в старом нужное для нового начало.

Полярностью образов пронизано все творчество Гете, все образы его поэзии, драматургии, прозы: Фауст и Мефистофель, Вислинген и Гец, Карлос и Клавиго, Тассо и Антонио, Вильгельм и Ярио, Прометей и Эпиметий... И это выдвигает вопрос о роли полярности в сфере этической, проблему происхождения и смысла зла. В своей речи, посвященной памяти Шекспира, 14 октября 1771 года, Гете говорил: «То, что мы называем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая столь же необходима для его существования и принадлежит целому, как **«zona torrida»** должна гореть, а Лапландия промерзать, дабы получился умеренный пояс»<sup>1</sup>. Невольно вспоминаются слова выдающегося азербайджанского поэта Габилы (в переводе Энара Гаджиева):

*«То впадина, то зуб,  
добро и зло...  
Зубчатой паре  
в жизни повезло.  
Ведь если б зубья  
не соприкасались,  
то как бы всё  
в движенье пришло...»<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Цитируем по книге Л.М.Кесселя «Гете и Западно-восточный диван». М.: 1973, с.106

<sup>2</sup> Из личного архива Энара Гаджиева - племянника Джевдета Гаджиева

## **Л.Бетховен. «Песня о блохе»**

«Фауст», одно из самых глубоких произведений в мировой литературе, давно привлекало к себе композиторов. Темой «Фауста» был увлечен великий Л.Бетховен, до последних дней своей жизни лелеявший мысль – написать музыку к гетевскому произведению.

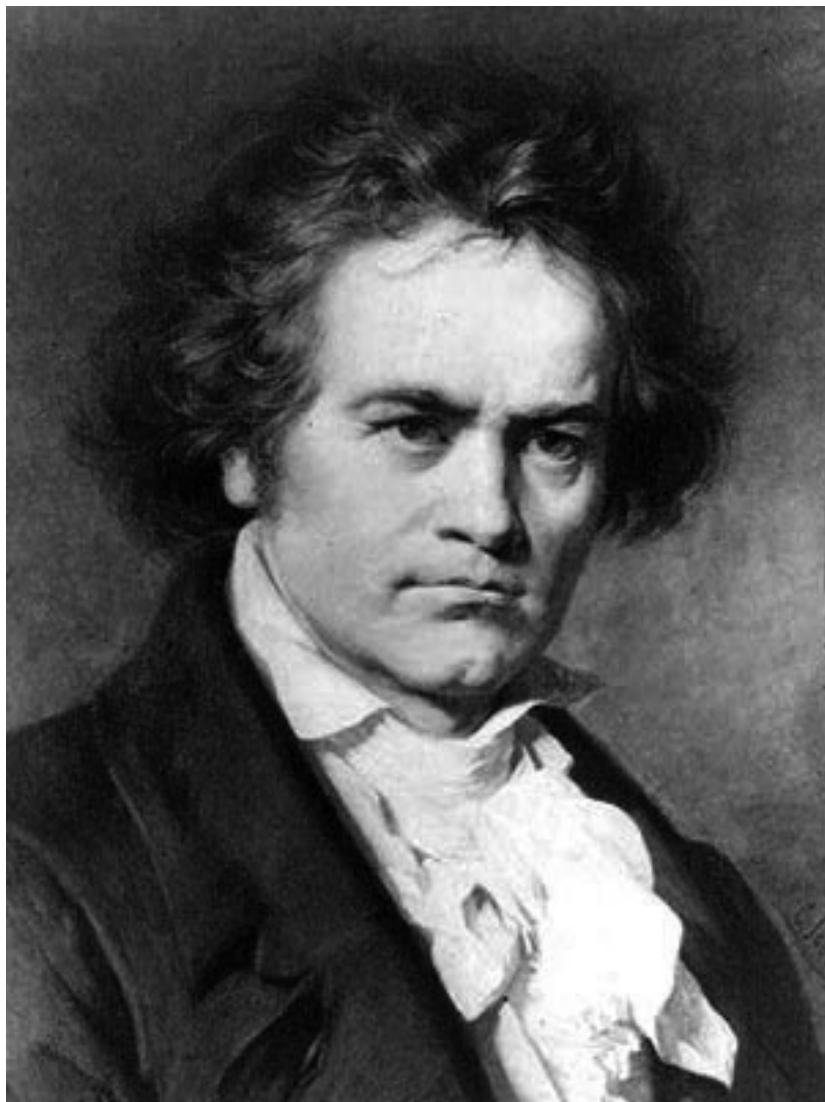
***«Лишь тот достоин  
жизни и свободы,  
кто каждый день  
за них идет на бой»***

Эти слова Фауста ярко запечатлелись в сознании Бетховена. Фауст, символ мятежности духа, постоянного творческого горения и беспокойства – такое чувство было близкое натуре Бетховена. В те годы (первое десятилетие XIX века) композитор мог знать только первую часть «Фауста». Лишь через много лет Гете закончил вторую часть. Он задумал ее как оперу; но, выбирая композитора, остановился не на Бетховене, а на Мейербере<sup>1</sup>. Единственное, что было осуществлено из этого замысла Бетховенным, - известная «Песня о блохе» (1810), в которой Мефистофель дурачит Лейпцигских обывателей в кабачке Ауэрбаха.

### **Пример №1**

---

<sup>1</sup> О беседе Гете с Эккерманом, где поэт скептически отнесся к идее создания подходящей музыки к его «Фаусту», отметив лишь надежду на Мейербера в этом деле, пишет Соллертинский (см. Соллертинский И.И. «Фауст» - симфония Листа. Л., 1935, с.8)



**Л.Бетховен**



**Вена. Памятник Л.Бетховену**



Вена, 2008 г. Ф. Таирова на могиле Л.Бетховена



Веселая музыкальная сатира удалась композитору как нельзя лучше. В конце песни Бетховен допустил забавную шутку: в заключении фортепианного аккомпанеента раздаются резкие диссонирующие звуки. Они должны изображать казнь блохи.

Много лет спустя, играя у знакомых свою песню, Бетховен громко выстукивал эти звуки и хохотал, приговаривая: «Теперь она раздавлена!».

Много лет спустя, в 1909 году Игорь Стравинский создает свои Инструментовки «Песен о блохе» Л.Бетховена и М.Мусоргского...

## **Ф.Шуберт. «Гретхен за прялкой»**

Одним из ярких музыкальных образцов раннего романтизма, воплощающих образ гетевской Маргариты из «Фауста», явилась песня Франца Шуберта «Гретхен за прялкой» (19.10.1813), которая представила жанр монолога в песенном творчестве композитора.

Именно в лирике Шуберт видел свою родную стихию. Потому и в гетевском «Фаусте» взор композитора привлек не острый ум саркастического Мефистофеля и сомнительного Фауста, а простодушная Гретхен с ее самоотверженной и беззаветной любовью.

Из первой части трагедии Гете Шуберт избирает лишь один фрагмент - сцену Гретхен, когда она, сидя за прялкой, вспоминает о любимом. Однако этот небольшой монолог, созданный Шубертом, с изумительной правдивостью и художественным совершенством раскрывает звуками всю трогательную историю Гретхен.

В мелодии песни угадываются вскрики сдавливаемых рыданий - Гретхен жалуется на разлуку с любимым, все сильней и сильней завладевающий ее мыслями («без него жизнь тесна как могила, без него весь мир - ничто...»).

Новизна и смелость шубертовского решения лирического замысла сказываются в «Гретхен за прялкой» повсеместно, то есть касаются всех сторон произведения: мелодики, гармонии, формы, соотношения голоса и фортепиано. Но ведущее значение остается за мелодикой, выразительной и гибкой. Шуберт избегает оборотов, непосредственно восходящих к бытовому

источнику, хотя весь склад произведения сродни народному, в частности, городскому песнетворчеству.

В основу мелодии положено четкое, лаконичное тематическое образование, которое определяет весь путь мелодического развития.

### **Пример №2**

Начиная и завершая песню одним и тем же предложением, Шуберт заключает ее в замкнутые рамки, что позволяет подчеркнуть единство настроения. Глубокая, но затаенная печаль, усугубляемая воспоминаниями и мечтой о несбыточном счастье - вот основной образ произведения. Его неотступность, навязчивость вызывает повторение исходного эпизода. Музыкальная заставка, дополненная (как и в начале) вторым предложением, приобретает тем самым значение припева, рефрена. В рефрене запечатлена трогательная наивность, простодушность облика Маргариты. В создании элегической настроенности весьма существенна роль аккомпанемента. Он образует единый сквозной фон песни, в котором органически сливаются показ внешней приметы образа (жужжания веретена) и характеристика глубокой внутренней возбужденности, проникнутой, при всей пылкости чувства, ощущением неотвратимости свершимости.



**Гретхен (Маргарита) за прялкой**



**Ф.Шуберт**



**Вена, 2008 г. Ф. Таирова на могиле Ф. Шуберта**

Однако фортепианная партия приобретает у Шуберта не значение аккомпанемента, а носителя музыкального образа, выражающего эмоциональное состояние героини.

«Гретхен за прялкой» - монодрама, исповедь души. На фоне монотонного, сумрачного жужжания аккомпанемента горько звучит в конце монодрамы печальная песнь одинокой девушки. Она вздыхает по утерянному навсегда покою...

В последующие годы композиторы-романтики также неоднократно обращались к теме «Фауста», но уже в сочинениях крупного масштаба – оркестровых и хоровых произведениях, опере, - и воплощали ее по-разному. Специфика искусства звуков не позволяла передать все многообразие данной темы и сюжета, и каждый из великих музыкантов находили в них близкое, волнующее, что и становилось основой произведения.

## **Ф.Мендельсон. «Первая Вальпургиева ночь»**

В 1817 году Феликс Мендельсон начал брать уроки композиции у К.Цельтера, друга И.В.Гете. В 1821 году Цельтер взял мальчика (Феликса) с собой в Веймар и представил Гете. Феликс произвел на поэта сильное впечатление, как музыкальной одаренностью, так и личным обаянием. Так состоялось знакомство юного Мендельсона с автором знаменитого «Фауста»...

Творческое внимание Мендельсона, обратившегося к великому сочинению Гете в своей хоровой балладе «Первая Вальпургиева ночь» (1831-1832)<sup>1</sup>, было сосредоточено именно на излюбленных им скерцозно-фантастических и жанрово-поэтических образах.

Источником сюжета в балладе явилось древнее народное предание о празднествах друидов, поэтически пересказанное в первой части «Фауста» Гете. Этот сюжет дал повод к возникновению иной трактовки кантатно-ораториального жанра, нежели та, которая в двух библейских ораториях Мендельсона.

Вот как сам Мендельсон комментирует свое произведение в одном из писем: «... я написал музыку для «Первой Вальпугиевой ночи» Гете... Все сочинение теперь обрело форму: оно превратилось в большую кантату с полным оркестром и вполне может производить впечатление скерцо, так как вначале в ней в изобилии представлены весенние песни, потом появляется стража с вилами, зубцами и щетками, к этому добавлен

---

<sup>1</sup> Первая редакция -1832 г., вторая -1843 г.



шабаш ведьм; как Вы знаете, я питаю к этому особую слабость...».

Сказочно-легендарная тематика не укладывалась в рамки классических жанров хоровой музыки. И композитор в конце концов назвал все сочинение балладой, признаки которой ярко выражены в поэтическом тексте, сочетающем в себе черты реального и фантастического, народно-легендарного и языческого.

Музыкальная же драматургия «Вальпургиевой ночи» позволяет рассматривать это сочинение как кантату с достаточно интенсивным развитием сюжета, что приближает его к оратории.

Не случайно сам Мендельсон полагал, что это произведение с ярко волнующей музыкой, могло бы стать «новым видом кантаты», предопределившим пути развития этого жанра в романтическую эпоху.



**Ф.Мендельсон**

## **Р.Шуман. «Сцены из Фауста»**

Своеобразную трактовку сюжета Фауста мы находим в творчестве такого глубоко самобытного художника-романтика, как Роберт Шуман. «Сцены из Фауста» (1844-1853) для солистов, хора и оркестра, созданные по гетевской поэме, занимают особое место среди его ораториальных сочинений. Работа над этим сочинением заняла последнее десятилетие творческой жизни композитора.

Драматургия «Фауста» Шумана лишена сквозной линии развития. Композитор сочинял музыку не к трагедии Гете, а к избранным, преимущественно лирико-философским отрывкам из нее. «Сцены из Фауста» Шумана состоят из трех частей:

### **Первая часть**

№1. Сцена в саду

№2. Гретхен (Маргарита) перед изваянием скорбящей божьей матери

№3. Сцена в соборе

### **Вторая часть**

№4. Ариель. Восход солнца

№5. Полночь. Появление четырех седых женщин

№6. Смерть Фауста

### **Третья часть**

№1. Хор. Святые отшельники

№2. Тенор соло. Отец Восторженный

№3. Бас соло. Отец Углубленный

№4. Хор. Ангелы

№5. Доктор Марианус (соло)

№6. Сцена

№7. Мистический хор

Вначале главное внимание композитора привлекла вторая часть трагедии Гете – «Преображение Фауста». На текст ее эпилога был написан большой эпизод, впоследствии ставший третьей частью «Сцен». Исполнение с большим успехом этого фрагмента на гетевских торжествах в 1849 году заставило Шумана продолжить работу над сочинением. И снова важнейшим материалом здесь стали монологи Фауста из второй части, и только образ Гретхен был создан на основе отдельных лирико-драматических сцен из первой части трагедии.

Акцентируя значение второй части «Фауста», Шуман глубоко проник в истинный замысел Гете. Шуман полностью исключил из сюжета образ Мефистофеля. Это лишило «сцен» активной нравственной конфликтности, элементов борьбы и двойственности личности. Композитор усилил значение объективного начала, подчеркнув волевою собранностью своего героя. Не случайно современники Шумана утверждали, что музыка «Сцен» с ее склонностью не к изображению, как выражению, не к бытописанию, а к философской обобщенности, раскрыла им сущность трагедии Гете.

В музыкальном стиле «Сцен» сочетаются разнообразные средства, формы и жанры, от камерной романтической манеры до монументального хорового письма. Бытовой лирический тематизм нередко соседствует с величественными импровизациями, отмеченными чертами баховской патетики. В музыке Баха

Шуман находит идеальное соответствие философской глубине концепции «Фауста» Гете, его многогранным и сложным образам. Наряду с творческим переосмыслением интонационного словаря Баха, Шуман в «Сценах» чаще обращается к тому широкому кругу эмоциональных состояний, который когда-то вдохновил автора пассионов и мессы, от философски-углубленной лирики и просветленного умиротворения до напряженного драматизма.

Нельзя не услышать в шумановском «Фаусте» и связей с трагическими страницами реквиемов (в частности - Моцарта), проявления стиля немецкой романтической оперы с ее песенным тематизмом, идиллической обрисовкой быта, сказочной фантастикой, драматическими сценами ужасов. Некоторые эпизоды «Сцен» наделены типично шумановским проникновенным лиризмом.

Из трех ведущих персонажей трагедии Шуман выделяет Гретхен и Фауста, отводя для характеристики каждого одну часть оратории.

Образ Фауста – наиболее самобытное создание Шумана. Фауст Шумана – не смятенная личность, а человек, уверенный в справедливости и верности своих убеждений, познавший смысл и радость бытия. Именно такое понимание характера Фауста заставило композитора отказаться от развития в своем сочинении образа его «второго я» – Мефистофеля. Этот персонаж



**Р.Шуман**

появляется лишь на короткое время во второй части «Сцен» (№6. «Смерть Фауста») и характеризуется скупыми речитативными репликами.

Такая трактовка этого образа вытекает из текста трагедии, но достаточно редка в музыкальном воплощении сюжета. Тем более интересно, что создана она одним из самых «смятенных» романтиков – Шуманом. Однако в ней есть свое основание, и появление ее исторически не беспочвенно.

Шумановский «Фауст» создавался в годы, когда романтизм вступал в заключительный этап развития. Происходила переоценка ценностей, ранее казавшихся незыблемыми, нащупывались новые пути развития, выявлялись новые идеалы. Ценность образа, созданного Шуманом, заключается прежде всего в том, что в послереволюционный период – период распространения пессимистических философских концепций (Шопенгауэр) – он сохранял в себе извечные гуманистические идеалы, воспетые еще в эпоху Просвещения, утверждающие веру в разум и творческие силы человека<sup>1</sup>.

Если образы и сюжетные мотивы трагедии были значительно переосмыслены, романтизированы многими композиторами XIX века, то Шуман как бы стремиться стать на гетевскую позицию. Более того, если в других кантатно-ораториальных сочинениях Шумана наблюдается постоянное обновление драматургии путем коренного отхода от классических нормативов, то в «Сценах» постоянно ощущается внутреннее движение

---

<sup>1</sup> Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн.2. М., 1990, с.285

от романтизма к классике, нередко приводящее к синтезу их основных черт. Явление это порождено особенностями построения самой трагедии Гете. И здесь Шуману удалось буквально «слиться» с первоисточником.

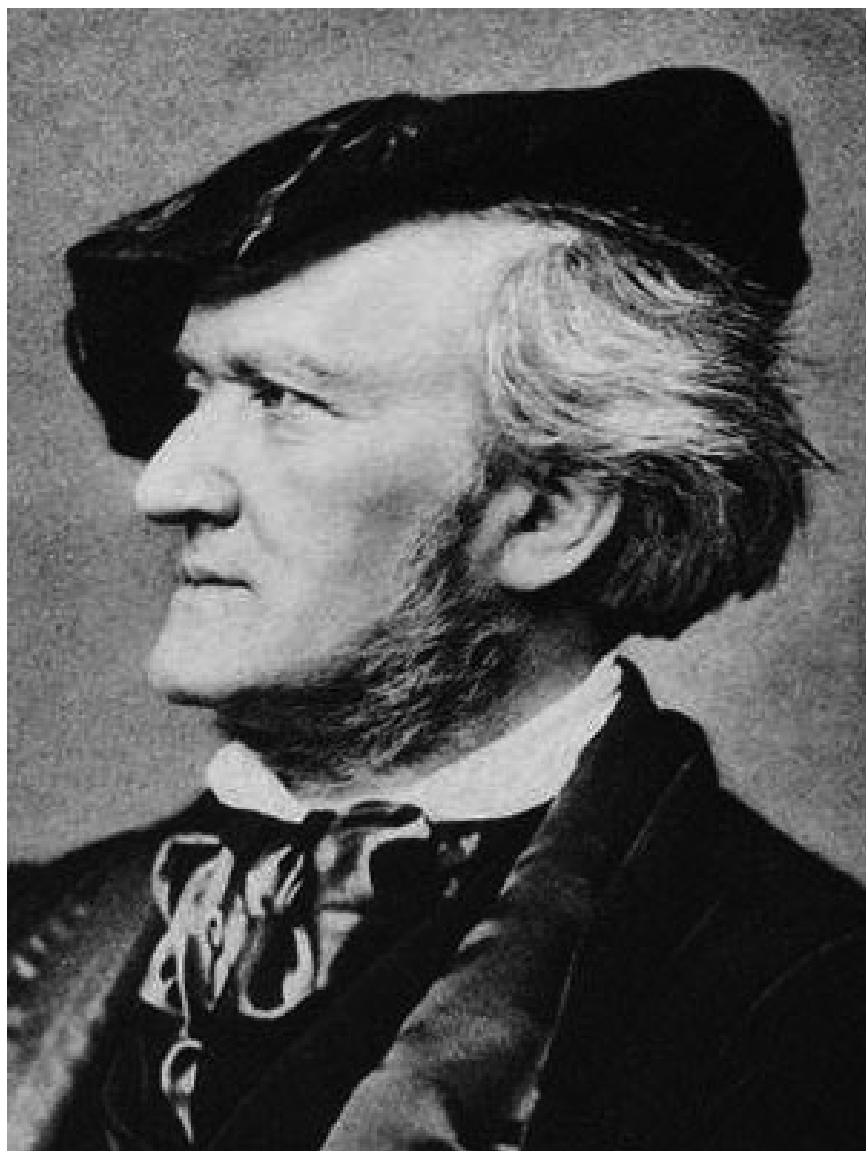


## **Р.Вагнер. Увертюра «Фауст»**

Не мог обойти вниманием фаустовскую тему и Рихард Вагнер, один из ярких представителей позднего романтизма. В его творческом наследии – два заслуживающих внимания сочинения, вдохновленных «Фаустом» Гете. Первое из них - «Семь пьес к «Фаусту», написанные в 1832 году, куда входят – «песня солдат» для мужского хора, «Крестьяне под липой» для тенора, сопрано и хора, «Песня Брандера о крысе», «песня Мефистофеля», «Песня» и «Молитва Гретхен».

Второе – созданная восемью годами позже, Увертюра к «Фаусту» (1840, Париж). Вагнер первоначально задумал ее как симфонию в трех частях, но в конце концов остановился на первой части; переработана и усовершенствована она была в 1855 году.

Увертюра «Фауст» - принадлежит к лучшим достижениям раннего периода творчества композитора и обнаруживает руку гениального симфониста. П.И.Чайковский восторженно писал о ней: «Увертюра к Фаусту – единственное самостоятельное симфоническое сочинение Вагнера, написанное, вероятно, в одну из тех минут, когда борьба его ложной теории с непосредственным влечением его творческого дара разрешилась в пользу последнего, - есть лучшее сочинение Вагнера и в то же время одно из превосходнейших творений германской симфонической литературы. Я не знаю ни одного



**Р.Вагнер**

лирического произведения искусства, где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах, верованиях. И превосходные темы (в особенности страстная тема Allegro) и отличное их проведение в средней части, и строго выдержанная сжатая классическая форма, и колоритная, блестящая оркестровка – все эти качества делают из увертюры Вагнера чудесное, глубоко врезавающееся в душу музыкальное произведение, могущее стать наряду с лучшими симфоническими творениями Бетховена и Шумана».

Написанная в четкой и стройной сонатной форме, увертюра «Фауст», содержит контрастный тематический материал. Наличие в разных темах единого интонационного зерна сообщает произведению монотематический характер, близкий к листовской поэмности.

Вагнер не стремился передать в своей увертюре содержание «Фауста» Гете. Скорее она вдохновлена теми настроениями и впечатлениями, которые вызвало у него чтение этого великого произведения, а больше всего – Девятой симфонией Бетховена (в программных пояснениях 1846 года к Девятой симфонии Бетховена, характеристику отдельных ее частей Вагнер сопровождает цитатами из гетевского «Фауста»).

### Ш.Гуно. Опера «Фауст»

На основе эпизодов из первой части трагедии Гете, в 1858 году был создан один из лучших образцов мировой оперной литературы – опера «Фауст» (в четырех действиях, восьми картинах, с прологом) французского композитора Шарля Гуно.

Либретто оперы «Фауст» написано постоянными либреттистами французского оперного театра 50-60-х годов XIX века Карре и Барбье. Либретто мало напоминает трагедию. Конечно, вся переделка драматического произведения в оперное либретто связана с неизбежными потерями для первоисточника. Однако, операция, проделанная Карре и Барбье над «Фаустом» Гете, преследовала не одну только цель приспособить трагедию к законам оперной драматургии. Их либретто – весьма характерное явление театральной литературы 50-60-х годов XIX века. Карре и Барбье приспособляли великие произведения мировой литературы ко вкусам и требованиям своей эпохи. Их переделки были намеренно искажающими.

В отличие от Гете сюжет «Фауста» трактован в опере в лирико-бытовом, а не в философском плане. У Фауста Гуно преобладают не столько размышления о жизни, пытливые поиски истины, сколько пылкость любовных чувств. История Фауста и Маргариты до неузнаваемости перетолкована либреттистами. Эта



**Ш.Гуно**



Иллюстрации к опере «Фауст» Ш.Гуно.  
Мефистофель, Фауст, Маргарита

история рассказывается в духе старинных мистерий. Добро и зло, небо и ад оспаривают душу Маргариты, которая наиболее близка к литературному прототипу. В ее обрисовке подчеркнуты человеческие, задушевные черты. В конце концов, голос веры заглушает греховные помыслы и соблазны, адские козни посрамлены, заблудшая душа спасена и попадает в чистилище. Драма в либретто представлена так, как она представляется самой Маргарите. Как видим, по своему идейному кругозору театральные писатели Франции середины XIX века мало чем отличались от простенькой богобоязненной горожанки, о которой рассказывал Гете. В музыке Гуно эти религиозные мотивы отодвинуты на задний план.

### **Пример №3**

Высокие качества музыки во многом искупили идейные и художественные недостатки либретто. Особенно удались Гуно сцены любви Фауста и Маргариты. Музыка II и III актов – страстная, восторженная, театрально эффектная и глубоко человеческая – принадлежит к лучшим страницам мировой оперной классики. Композитор поистине создает гимн в честь молодости и любви, любви безрассудной, в этом ее драматизм, но в этом и ее обаяние.

Музыкальная характеристика Фауста не очень четкая и не очень тонкая – даже в пределах тех задач, которые ставил перед собой композитор. Все же можно проследить, как в душе Фауста соседствуют, сменяют друг друга, а потом и борются друг с другом такие чер-

ты, как мечтательность и бездумность, нежность и бессердечность. Он ведь не случайно возлюбленный Маргариты и друг Мефистофеля. Мефистофель Гуно значительно упрощен. Если у Гете он полон глубокого смысла, то у Гуно он предстает в насмешливо-ироническом плане. В конечном счете память о Маргарите оказывается сильнее – Фауст порывает с Мефистофелем. Центральный вопрос оперы, что же такое любовь – прихоть эгоизма или подвиг самоотречения, – решается в пользу последнего. А сцена «Вальпургиева ночь» с задорными плясками и мрачным хором ведьм занимает достойное место в опере.

Эта лирическая опера, которая в силу напрашивающегося сопоставления с трагедией Гете нам кажется теперь «облегченной», критикам той поры показалась чересчур философичной. Премьера оперы состоялась в Париже на сцене Лирического театра 19 марта 1859 года. Первое представление не имело успех и опера была встречена холодно. Лишь через десять лет началось триумфальное шествие «Фауста» по оперным сценам мира. Так, к концу сезона 1859 года она выдержала 57 спектаклей. В 1869 году опера была показана на сцене парижской Большой оперы. Специально для этой постановки Гуно заменил диалоги<sup>1</sup> мелодическим речитативом и дописал балетную сцену «Вальпургиева ночь».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Как известно, опера первоначально была написана с разговорными диалогами

<sup>2</sup> Именно в этой редакции опера заняла прочное место в мировом театральном репертуаре





**Сцена из спектакля «Фауст» Гете.  
Немецкий театр. Берлин. 1913 г.**

## Г.Берлиоз. Фантастическая симфония

Среди выдающихся образцов музыкального воплощения фаустовской темы особняком стоит «Фантастическая симфония» (1830) Гектора Берлиоза.

В письме, адресованном Г.Берлиозу, И.В.Гете отмечал: «Милостивый государь, уже несколько лет я читаю постоянно «Фауста» и размышляю о сем удивительном творении (в той степени, в какой могу себе его представить сквозь туманную неясность перевода), и оно в конце концов очаровало мой ум, вокруг Ваших поэтических мыслей в моей голове теснятся музыкальные мысли и хоть я твердо решил никогда не добавлять к Вашим бесподобным выражениям мои слабые аккорды, соблазн все возрастал, и чары Вашего творения так усиливались, что я почти неведомо для самого себя создал музыку ко многим его сценам. Я только что опубликовал мою партитуру, и, сколь бы не являлась, она недостойной быть преподнесенной Вам, я нынче все-таки дозволю себе это сделать. Я больше чем уверен, что Вы уже получили огромное количество композиций разных жанров, вдохновленных Вашей дивной поэмой; поэтому мне надобно бояться, что, явившись после многих других, я покажусь Вам лишь докучливым. Но хотя в атмосфере славы, в которой вы живете, Вас едва ли могут тронуть похвалы неизвестного лица, все же, надеюсь, Вы простите молодого композитора, коль



**Г.Берлиоз**

скоро он с сердцем, переполненным, и воображением, воспламененным Вашим гением, не смог сдерживать крика восторга.

Имею честь, милостивый государь, оставаться глубочайше уважающим Вас, скромнейшим и покорнейшим Вашим слугой».

**Гектор Берлиоз**

**Иоганну Вольфгангу Гете (Париж) 10 апреля 1829 г»<sup>1</sup>.**

Для воплощения замысла композитору было тесно в рамках четырехчастного цикла, и, поэтому он создает пятичастную программную симфонию. Но он не ставит целью показать в музыке то, что было в программе выражено словами. Здесь он подчеркнул личное, субъективное отношение к замыслу, дав Фантастической симфонии подзаголовок «Эпизод из жизни одного артиста (художника)». В ней композитор создал конфликт художника с окружающей его действительностью – чувства отдельной личности в противоречивом обществе. В основе симфонии лежит психологическая тема. Замысел композитора близок в особенности к героям книги Томаса де Куинси «Исповедь англичанина-опиофага» (перевод Мюссе).

Программа ограничена и личными мотивами – несчастная любовь Берлиоза к Генриетте Смитсон. Герой симфонии не имеет возможность найти себе применение в полезном деле, он болезненно чувствителен, у не-

---

<sup>1</sup> Цитируется по книге Г.Берлиоза. Избранные письма. Перевод с французского. В 2-х книгах. Книга I. 1819-1852. Ленинград, 1981, с.24-25

го нет цели. Весь смысл его жизни в любви, но она осмеяна. Он (молодой музыкант) находит выход в самоубийстве, он ищет в опиуме исцеление от всех этих несчастий (Берлиоз хотел отомстить артистке Генриетте Смитсон за отвергнутое чувство). Но доза опиума оказывается слишком слабой для смерти, и погружает его в тяжелый сон – его сновидения и воплощены в музыке. Образ любимой становится мелодией, как бы «навязчивой идеей».

В симфонии используются и сцены из «Фауста» Гете.

Итак, в «Фантастической симфонии» - наличие собственного замысла сплетается с великими идеями, уже запечатлевшимися в такой философско-монументальной эпопее как «Фауст» великого Гете.

**В первой части** симфонии – «Мечтания, страсти» - запечатлены интимные чувства героя.

### **Пример №4**

Тема главной партии **Allegro** сплетается здесь с «фаустовской» двойственностью, его душевным состоянием. В разработке же заметны «мефистофельские» интонации.

**Во второй части** – «Бал» - сопоставлены два музыкальных образа – легкий, изящный вальс и лейтмотив возлюбленной, который объединяет все части в качестве основного музыкального образа симфонии (симфония монотематична, но в ограниченном смысле, - не во всех частях лейтмотив возлюбленной или его варианты являются основным материалом).

**В третьей части** – «Сцена в полях» - развернута широкая картина жизни природы.

**В четвертой части** – «Шествие на казнь» - звучит мрачно-торжественный марш.

**В пятой части** – «Сон в ночь шабаша» - торжествуют фантастические образы (нечисть, дьявольская оргия). Замысел этой части восходит к Вальпургиевой ночи в первой части «Фауста». В искаженном уже виде звучит тема возлюбленной. «Мефистофельская» тема передана двойной фугой в сатанинском хороводе. Масса нечисти характеризуется темой средневековой (католической) секвенции «День гнева» («**Dies irae**»).

Образ идеальной женщины (большой романтической любви Берлиоза) из первой части симфонии, в пятой же части, в финале, сменяется жутким гротескным шабашем ведьм.

Симфония кончается торжеством пошлого, низменного над поэтической мечтой. Фантастика оказывается реальной.

## Г.Берлиоз. «Осуждение Фауста»

К числу своеобразных и оригинальных разработок фаустовской легенды относится еще одно произведение Г.Берлиоза – «Осуждение Фауста»<sup>1</sup> (1845-1846) – драматическая легенда<sup>2</sup> в четырех частях, для солистов, хора и оркестра, посвященная венгерскому композитору Ференцу Листу (либретто Г.Берлиоза и А.Гандоньера по переводу Жерара де Нерваля «Фауста» И.В.Гете).

«Берлиоз обязан Гете только пробуждением восхищения к этому сюжету и отдельными маловажными моментами, в остальном он самостоятелен, и какой-то гигантской музыкальной кистью, захватывая с необъятной по разнообразию инструментальной палитры музыкальные краски, рисует нам широчайшие фрески, полные глубины и очарования...»<sup>3</sup>.

В основу «драматической легенды» положены «Восемь сцен из «Фауста», сочиненные в 1828-1829 годах при первом знакомстве с гетевской поэмой. Эти «Восемь сцен» начали прославляться новыми частями – интродукция со вступительным монологом Фауста «Зима-старуха», «Хор гномов и эльфов», ария Мефистофеля «Вот розы», балет сильфов, «Венгерский марш», хор крестьян, хор ангелов в апофеозе Маргариты, ночной хор студентов. И лишь в 1846 году Берлиоз

---

<sup>1</sup> Воспринимается как оратория

<sup>2</sup> В этой драматической легенде – максимальное сближение к опере

<sup>3</sup> А.Луначарский. Цитируем по книге: А.Хохловкина «Берлиоз». М.: 1960, с.368

закончил партитуру. Замысел драматической легенды «Осуждение Фауста» резко отличается от многих других толкований поэмы. Это касается не только трактовки темы, но и найденного жанра.

Любовь Маргариты не может спасти Фауста, который «осужден» самым своим преступлением. Берлиоз подчеркивает трагедию Фауста, которого не могут спасти ни небесные, ни земные силы. Композитор отвергает жизнь на небесах. Поэтому ему не нужен заключительный хор, подобный тому, который ввел Ф.Лист в финал симфонии «Фауст». «Апофеоз Маргариты», которым заканчивается «Осуждение Фауста», не касается самого Фауста. Фауст осужден, несмотря на свои прекрасные порывы, высокий дух и благородные стремления. Он предал любовь и вступил в союз с силами зла. Как и в «Фантастической симфонии», так и в «Осуждение Фауста» Берлиоз поднимает проблему, сильно волновавшую его современников, - проблему смысла жизни.

Г.Берлиоз – один из немногих и первый французский композитор, попытавшийся ввести в свой замысел материал второй части поэмы (то же сделал в «Сценах из Фауста» Р.Шуман) – обращение Фауста к природе, его гибель, эпилог на земле, апофеоз Маргариты. Как видно из названия («Осуждение Фауста») обработка гетевской трагедии чрезвычайно свободна. Если у «Фауста» Гете, герой после многих





**Г.Берлиоз. «Осуждение Фауста». Великий итальянский певец – «король баритонов» - Маттиа Баттистини в роли Мефистофеля**

ошибок и испытаний, постигает, что смысл жизни заключается не в эгоистическом самоуспокоении, а в слиянии со всем человечеством, то у Берлиоза Фауст «осужден», не находит спасения и погибает. Берлиоз показывает здесь борьбу доброго и злого в человеке.

Интродукция, которой открывается «Осуждение Фауста», рисует весеннее утро в Венгрии. Фауст одинок. Интродукция является также экспозицией образа Фауста. Тема монолога Фауста совпадает с оркестровой темой интродукции.

«Обращение к природе» - лучший эпизод берлиозовского «Фауста». В эпизод, завершающий **первую часть**, композитор ввел блестящий «ракоци-марш», построенный на фольклорной основе.

**Во второй части** легенды – Фауст в Германии. Неудовлетворенный Фауст в рабочем кабинете встречает Мефистофеля, который соблазняет его. Отдельные эпизоды – Ауэрбахов погребок – хор пьяниц и песня Брандера, хоровая fuga, песня Мефистофеля о блохе, берег Эльбы ... - вносят ряд существенных дополнительных черт.

**Третья часть** переносит нас в комнату Маргариты. Ария Фауста – предвестие любовной лирики Ш.Гуно. Образ Фауста выделяется отчетливостью и единством трактовки. Далее звучит баллада Маргариты о Фульском короле, фантастический менуэт блуждающих огоньков, серенада Мефистофеля с хором, дуэт любви (Маргарита и Фауст).

**Четвертая часть** начинается романсом Маргариты. За ним следует воззвание Фауста к природе, речи-

татив Мефистофеля, адская скачка, гибель Фауста – хор духов ада. Легенда кончается апофеозом Маргариты.

Помимо вышеперечисленных композиторов-романтиков, к теме о Фаусте - о человеке с раздвоенной душой, ставшей одним из спутников XIX века, обращались и многие другие композиторы, такие как немецкий композитор Людвиг Шпор в сказочно-романтической опере «Фауст» (1818) по роману Ф.М.Клингера «Жизнь Фауста, его деяния и гибель в аду» и в песне на текст Гете «Гретхен за прялкой» (1809); французский композитор Анри Шарль Литольф в кантате «Сцены из Фауста» Гете; французский композитор Адольф Шарль Адан в балете «Фауст» (1833); итальянский композитор Арриго Бойто в опере «Мефистофель» (1868, окончат. ред. - 1886) на собственное либретто по «Фаусту» Гете; русский композитор Модест Мусоргский в песне «О блохе» («Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» из «Фауста» Гете) - 1879; итальянский композитор Ферруччо Бузони в опере «Доктор Фауст» (1916, неоконченная<sup>1</sup>); Альфред Шнитке в кантате «Фауст» (1982-1983) и в опере «История доктора Иоганна Фауста» (1994), Паскаль Дюсапен в опере «Последняя ночь Фауста» (2006), Владимир Кобекин в опере (зингшпиль) «Маргарита» (2007) по мотивам легенд о Фаусте на либретто Е.Фридмана...

---

<sup>1</sup> Опера была закончена учеником Ф.Бузони - Ярнахом по оставшимся рукописям и наброскам (1925); в 1980-е годы исследователь творчества Бузони предложил другое завершение, принимающее во внимание и те нотные рукописи Бузони, которые Ярнаху не были доступны

Наконец, высшим воплощением «фаустианства» в музыке стало творчество гениального Ференца Листа – этой проблеме посвящена следующая глава настоящего исследования.

## ГЛАВА II

### ГЕТЕ - ЛИСТ - ФАУСТ

Если Фауст стал одним из спутников музыки XIX века, то у великого венгерского композитора Ференца Листа – Фауст был спутником всей его жизни.

«**Фаустом**» называла Листа княгиня Каролина Витгенштейн – близкая подруга и спутница жизни великого композитора.

Приведем фрагмент беседы Листа с Каролиной, описанный венгерским писателем Дердем Шандором Гаалом в его книге о жизни композитора:

«Ночь. Не спится обоим. Каролина думает о Вагнере: он – великий поэт... И Ференц тоже думает о Вагнере...

...Каролина знает, что Ференц не спит, и потому заговаривает с ним:

- Ты думаешь, что отныне всякое твое творчество станет ненужным? Что Вагнер создает все, о чем ты сам помышлял? И, что «Кольцо нибелунга» подобно сказочному дракону, поглотит и **твоего «Фауста»** со всею его философией, и сделает излишним «Данте»? Что вагнеровский дракон сожрет Гомера и Шекспира, Гете и Шопенгауэра, а «Кольцо» изречет всемудрое, что знали о золоте и древние германцы, и греки, и римляне, не говоря уже о Сен-Симоне и загадочном друге Вагнера – Бакунине?



**Ф.Лист**

- Ты не любишь Рихарда, - отзывается из темноты Ференц.

- Я тебя люблю. И это для меня – защита против всякой другой любви. На всю жизнь. Я боюсь за тебя, потому что твоя скромность искренна. В твоей жизни много показного, позерства. Но скромность твоя не знает притворства. Ты сейчас готов сесть на поезд, помчаться домой и уничтожить все свои партитуры, все замыслы, все наброски. Ты вдруг увидел, что новый эпос, эпос современности, рождается без тебя. Но это неверно. Разреши мне поговорить с тобой, так, как еще никто до сих пор. Вагнер монолитен, как вечность, его невозможно расколоть на куски. Он тверд как алмаз. А ты, мой дорогой, мой единственный Ференц, сделан из какого-то другого, более мягкого материала. **Ты и Фауст**, ищущий великую тайну жизни, но ты «Дон Жуан», который хочет всех покорить, не замечая, что сам при этом покоряется всем. Ференц, мой единственный, мой удивительный подарок от судьбы, **ты и Фауст**, и Дон Жуан, и Святой Франциск Ассизский. Ты часто находишь свой храм господень не рядом со мной, в церкви Альтенбурга, но в травах и цветах, в птицах небесных и облаках. Ты понимаешь теперь: ты сложнее устроен, чем Рихард. А **ты, дорогой мой Фауст**, полон надежды, потому что ты веришь не только в собственные силы. Ты веришь в человечество...»<sup>1</sup>.

С именем Ф.Листа связана целая эпоха в музыкальном искусстве XIX века. Жизнь великого композитора, гениального пианиста, замечательного дирижера,

---

<sup>1</sup> Д.Ш.Гаал. Лист. М., 1986, с.291-292

педагога, музыкального писателя, критика, общественного деятеля была полна внутренних разладов, тяжелых противоречий. Он вырос в условиях реставрации и реакции. Обусловленная определенными социально-историческими процессами, раздвоенность, осталась на всю жизнь основой его существа. Это сказалось и в мировоззрении, и в творчестве, и в повседневной жизни. Любимец аристократической публики, придворный капельмейстер герцога Веймарского, он врос в почву буржуазной Европы XIX века. Он легко дышит воздухом, который ему же самому кажется отравленным, он свободно действует и живет в обстановке, им же самим презираемой.

В молодости он – частый посетитель великосветских салонов, в которых, по его же собственным словам, «стынет высокое искусство». Он подвержен влиянию христианского «социализма», к родоначальнику которого аббату Ламенне, испытывает некоторое время чувство «сыновней преданности»; он не чужд романтически выпранных и пессимистических воззрений Балланша, Шатобриана, Сенанкура и Ламартина; он находится в близких отношениях с влиятельными людьми Франции, Германии и Австро-Венгрии. На пороге старости он принимает малый постриг, становится католическим аббатом и всерьез пытается «примирить действительность с небесами». Под внешним его спокойствием скрываются возмущение и негодование. Он презирает окружающий его свет, осуждает пошлые вкусы общества. Он видит не только интеллектуальный прогресс, великое искусство и гениальные изобретения



XIX века, но и убогую тупость современной жизни, превращение науки и искусства в коммерцию, спекуляцию идеями и чувствами, нравственное одичание. Лист понимает, что в обществе, где «артист находится на положении лакея», не может быть и речи о свободном творчестве, о независимом искусстве: все опошляется, все – даже «высокое искусство» - покупается и продается за деньги. Одним словом, Лист жил в мире противоречий и не мог уйти от него.

Даже в старости, когда он, казалось, окончательно проникся аскетически-христианскими взглядами и всячески проповедовал их, он не мог отказаться от чувственного восприятия действительности, которым долгие годы определялось его мироощущение: «Францисканец» никогда не мог преодолеть в нем «цыгана» (Лист откровенно признавался К.Вигенштейн: «Меня можно было бы лучше всего охарактеризовать так – «наполовину цыган, наполовину францисканец!»). Разъедаемый отчаянным скептицизмом, разочарованный и в жизни, и в людях, он все же становится мизантропом. Он продолжает верить в величие и прогресс человечества. Надев сутану светского аббата он не перестает едко, по-мефистофельски иронизировать над ханжеским морализированием католической церкви. Он по-прежнему остается проницательным, зорким и темпераментным в своей повседневной художественной деятельности.

Самым причудливым образом у Листа переплетались передовые взгляды и сочувствие к революционно-освободительному движению с разочарованием и по-

литическим скепсисом, пафос народной силы и ненависти к строю, основанному на несправедливости и насилии с предрассудками и социально-философскими заблуждениями. Вера в человечество, социализм в духе Сен-Симона сочетались в нем с мистически-религиозными взглядами, демократическая приверженность к прогрессу – с неверием в силы разума и глубочайшим разочарованием.

Таков он, этот титан XIX столетия, «доктор философский» и «доктор-фокусник музыки», «великий агитатор» и «странствующий кавалер всех возможных орденов», «неистовый Роланд с венгерской почетной саблей», «гигантский карлик», «безумное, прекрасное, безобразное, загадочное, роковое и вместе с тем весьма ребячливое дитя своего времени...»<sup>1</sup>.

Он словно стоит на грани двух миров. С одной стороны – настоящее, в котором он не может найти места, с другой – будущее, которое еще не наступило и, пути к которому он, по-существу, не знает. Именно в этом заключалась трагедия того поколения, к которому отчасти принадлежал и Лист.

Из всего вышесказанного, вырисовывается следующее: натура Листа, его раздвоенность, противоречивость, в некоторой степени неудовлетворенность, но, тем не менее, вера в человечество, в прогресс... настолько близки натуре Гете, и натуре его же Фауста (не случайно К.Витгенштейн неоднократно называла Ференца Фаустом), что тема Фауста волновала компози-

---

<sup>1</sup> Г.Гейне. Цитируем по книге: Я.Мильштейн. «Лист». Издательство «Музыка», Москва, 1971, с.24

тора до глубокой старости. Это прослеживается в его творчестве.

Образы и идеи гетевского произведения не только легли в основу таких музыкальных шедевров, как Соната **h-moll**, «Фауст симфония», знаменитые «Мефисто-вальсы» (4), Мефисто-полька: дух «фаустианства» царит и во многих других сочинениях Листа, не имеющих прямые образные связи с известным литературным первоисточником. Более того, «фаустовское начало» наложило яркий отпечаток на стиль композитора, во многом определило черты его музыкального языка, почерка, принципы его музыкальной формы. Для подтверждения сказанного, необходимо рассмотрение наиболее ярких примеров воплощения фаустовской темы в творчестве композитора. Постольку, поскольку все они – достаточно известные, изученные, подробно разобранные сочинения<sup>1</sup>, мы ограничимся лишь рассмотрением под определенным углом зрения, а именно – с точки зрения характера и типа воплощения фаустовской тематики и проявления черт музыкального языка, вызванных воздействием именно данного круга идей и образов.

Первые сочинения Листа по гетевскому «Фаусту» относятся к 40-м годам и представляют собой небольшие произведения для хора – «Студенческая» (1841) и

---

<sup>1</sup> В числе наиболее значительных можно назвать книгу В.Цуккермана о Сонате h-moll, работу И.Соллертинского – «Фауст-симфония» Листа, отдельные труды Б.Асафьева, посвященные листовским сочинениям, а также фундаментальные монографии о жизни и творчестве Листа, принадлежащие Я.Мильтштейну, Ю.Кремлеву, Д.Гаалу и другим исследователям.

«Солдатская» (1844) песни для четырехголосного мужского хора, «Хор ангелов» (1849).

Наиболее значительные, вершинные образцы музыкального «Фауста» созданы Листом в 50-60-е годы – в Веймарский период творчества – Соната **h-moll** (1852-1853), «Фауст-симфония» (1854-1857), Два эпизода из «Фауста», Н.Ленау – «Ночное шествие» и «Мекфисто-вальс» (1860).

## Соната **h-moll**

«Это грандиознейшее произведение всей романтической фортепианной литературы, воплощающее в наиболее законченном с художественной стороны виде и в наиболее ярких музыкальных образах основную творческую проблему романтического искусства: борьбу противоречий, разъедающих сознание художника своей неразрешимостью. Каждый художник-романтик переживает эту борьбу по-своему и ищет своей «выход» из нее. Для Листа, как уже говорилось, борьба противоречивых начал была борьбой «неба и земли», «святого и греховного». Глубочайшим художественно-философским выражением ее он считал поэму «Фауст» Гете, герой которого в глазах Листа как бы метался между «адам» (Мефистофелем) и «раем» (Маргаритой).

Сонату **h-moll** Ф.Листа в этом смысле с полным правом называют «фаустовской», противопоставляя ее более ранней и менее глубокой, менее идейно-значительной и драматически насыщенной «дантевской» сонате-фантазии»<sup>1</sup>.

В сонате **h-moll** нашел отражение характерный для многих листовских сочинений контраст, который обычно принято олицетворять в противопоставлении: Фауст – Мефистофель, начало деятельное, животворное, созидающее – и разлагающее, язвительное. Его Фауст – искатель истины, который борется за свободу

---

<sup>1</sup> В.Ферман. История новой западно-европейской музыки. Том I, с.391

и могущество человеческого духа; ему присуща отвага мысли, он стремится понять законы жизни и овладеть ими.

### **Пример №5**

Его Мефистофель – носитель сомнения, скептицизма, которые разъедают творческий порыв, противостоят ему, тормозят благородные начинания.

### **Пример №6**

Неповторимо-оригинальное становление всей формы сонаты из одного мотива путем его искусной разработки, трехчастность особого рода, без типичного для сонатного цикла членения, тесно связана с линией идейно-образного развития: единый и целостный образ Фауста глубоко противоречив. Он принимает то облик Мефистофеля, то облик Маргариты. Из этой основной коллизии психологической драмы Фауста развивается все музыкальное содержание «не программной» сонаты, одна и единственная часть которой полна острых, конфликтов, ярких и колоритнейших эпизодов самого разнообразного содержания (оригинальнейшая музыкальная характеристика Мефистофеля, Маргариты, речитативы как бы «от автора» - рассказчика и т.д.).

В сонате **h-moll** Лист возвращается к своей излюбленной тематике, к образу человека со множеством раздирающих его страстей, исключаящих друг друга, человека, исполненного высоких стремлений, которым не дано осуществиться, человека, борящегося с преградами, но немогущего их до конца сокрушить. Этот человек – выдающаяся личность, полная огня, порыва, стремления к идеальному.

По замечанию В.Цуккермана «...сводить содержание сонаты к изложению узко понятой «фаустовской истории» (о которой иногда говорят как о чем-то само собой разумеющемся) не следует. Позади фигур Фауста и Мефистофеля стоят более широкие общечеловеческие проблемы, которые лишь персонифицируются или символизируются в гетевских образах»<sup>1</sup>. В.Цуккерман, проводящий аналогии между рассматриваемой сонатой и гетевским произведением и подчеркивающий значительную трансформацию главного героя – Фауста, обосновывает данную листовскую позицию с точки зрения глубоких расхождений в мирозерцании двух великих людей – Листа и Гете, отмечая «гармоничность и трезвую наблюдательность» одного и мятущуюся, романтическую натуру другого.

В самом деле, у Гете - Фауст прежде всего искатель истины, стремящийся познать законы мира во всей их полноте. Но он – не пассивный мыслитель: он просто страстно желает бороться за свободу и могущество человеческого духа. По словам Мефистофеля, «он рвется в бой, и любит брать преграды, и видит цель, манящую вдали». Его искания и порывы – обратная сторона вечной неудовлетворенности собой и окружающим миром. Он отважен и бесстрашен а между тем предвидит катастрофу.

У Листа же Фауст несколько изменен, он более близок байроновскому Манфреду. Несколько иначе очерчен и Мефистофель – резче, враждебнее. Наиболее

---

<sup>1</sup> В.Цуккерман. Соната си-минор Листа. М., 1984, с.99

близок гетевскому образ Маргариты, еще более опозитизированный в листовской сонате.

«Соната без всяких преувеличений прекрасна, велика, достойна любви, глубока и благородна – как ты сам:» - восторженно писал Листу Р.Вагнер, слышавший ее в 1855 году в Лондоне.

Соната **h-moll** - произведение автобиографическое. Ее герой – в значительной мере сам Лист с его страстными исканиями идеала, борьбой, разочарованиями и радостями побед. Вместе с тем сочинение далеко выходит за пределы художественной исповеди автора. Это эпопея о жизни целого поколения людей эпохи романтизма.



## «Фауст-симфония»

Вслед за выдающейся «симфонической поэмой для фортепиано» (по В.Цуккерману) – Сонатой **h-moll** - Лист создает еще один свой шедевр, воплощающий идеи и образы гетевской трагедии уже в подлинно симфоническом жанре – он пишет свою «Фауст-симфонию». Уже давно в творческих планах Листа зрел замысел о создании подобной симфонии.

В его дневниковой записи, датированной февралем 1839 года, четко определено время работы и над будущей симфонией и ее название: «Если я буду чувствовать себя жизненно сильным, то попытаюсь написать «Данте-симфонию». Потом через три года – «Фауст-симфонию». И затем три наброска: «Триумф» смерти» (Орканья), «Комедию смерти» (Гольбейн) и дантовский фрагмент («**Dantefragment**»)<sup>1</sup>.

Весной 1854 года Лист совершает поездку в Кобург, Майнц и Роттердам, но затем уже буквально приковывает себя цепями к столу и начинает работу над симфонией о Фаусте.

Итак, снова Фауст ... Вот как описывает этот период жизни великого музыканта венгерский писатель Д.Гаал: «Снова гетевское очарование, как в те давние счастливые дни в Париже, четверть века назад. С беспокойством и нарастающей тревогой листает он книгу. Читает – и не находит картин, знакомых с юности. Теперь его больше влекут страницы, где речь ведется о политике, деньгах, обманутом народе и войнах, о пол-

---

<sup>1</sup> Цитируем по книге Я.Мильштейна «Лист». М., 1971, с.277

ководцах и шарлатанах. Все чаще встает перед ним самим вопрос: не слишком ли много драгоценных часов разбазарил он на пребывание в княжеских звездных сферах, вместо того чтобы заниматься «главным делом»? Хоть и уклонялся он от всяких никчемных церемоний, но не слишком ли часто все же пускался играть роль придворного, забросив собственное творчество?

Он листает гетевского «Фауста» и все чаще в чертах героев узнает самого себя. Кто, например, задает себе такой вопрос. Есть ли в тебе еще вера?» - Фауст или он сам, Лист?» - «сохранил ли ты свои юношеские мечты?».

Он уже знает, что будет писать триптих. Гигантское полотно из трех частей: Фауст, Маргарита и Мефистофель. Еще нет плана произведения, но уже слышатся сладостные гармонии «**Andante soave**». Переплетаются голоса альты и гобоя, и после могучей фаустовской бури нежно и сердечно поет голос любви.

Лист все время переделывает тему Фауста: ищет какую-то магическую аббревиатуру, в которой как в бытность алхимиков могла бы в нескольких буквах заключаться истина. Перебирает один за другим варианты. Наконец, остаются шесть звуков: соль, си, ми-бемоль, фа-диез, си-бемоль, ре. Два странных аккорда. Звуки словно нехотя прижимаются один к другому, одновременно тяготея и отталкиваясь. Теперь мысли текут уже потоком, выражая сомнения, надежду, борьбу и победу – и вновь сомнения...

Затем постепенно вырисовываются образы Маргариты и Мефистофеля. Хотя Мефистофель все уродует,

все пачкает своей адской грязью, но властен ли он над духом Маргариты? Только через много лет рождается своеобразный эпилог: мужское соло и хор произнесут последнее заключительное слово философии «Фауста»...»<sup>1</sup>

В «Фауст-симфонии», свободно, по-своему трактуя литературный первоисточник, Лист придает иной философский смысл величайшему творению Гете, усматривая в нем близкие себе, романтические идеи и образы. Неудивительно, что создавая своего «Фауста» в виде трехчастной симфонии, Лист в принципе отказался от театральности, от непосредственного воплощения отдельных сюжетных эпизодов и сосредоточился в основном на философской концепции произведения. Именно эта концепция, соответственно отраженная в системе музыкальных образов, привела произведение к единству – иначе три части-портрета («Фауст», «Маргарита», «Мефистофель») образовали бы просто цикл. Остальные две части целиком вытекают из первой, в которой показан Фауст со своими сомнениями и исканиями.

Противоречивые стороны натуры Фауста теперь как бы поляризуются: Маргарита символизирует все лучшее в этой натуре, Мефистофель – изнанку человеческой натуры, ее низменность, скепсис, выражающийся в развенчании высоких идеалов. Кода симфонии дает окончательный вывод: «вечная женственность» торжествует над силами зла, она облагораживает и спасает человека.

---

<sup>1</sup> Д.Ш.Гаал. Лист, с.294-295

Образ Фауста символизировал для Листа вечное сомнение, мятежный порыв, неустанный стремление к идеалу. Многочисленные музыкальные темы **первой части** рисуют эти различные стороны душевного облика Фауста. Особенно запоминается первая тема – неустойчивая, завершающаяся мучительным, неразрешимым вопросом.

### **Пример №7**

Резко контрастна **вторая часть** – светлая, прозрачная по колориту, словно далекое видение.

### **Пример №8**

Маргарита для Листа была воплощением душевной чистоты, ясности, покоя, по которым томится героиней. Ее безмятежные, мечтательные темы песенного склада, звучащие у солирующих инструментов, противопоставлены напряженным, страстным темам Фауста.

Для создания образа Мефистофеля, **в третьей части** симфонии Лист не прибегает к новым темам. Дух отрицания и сомнения, олицетворение неверия, издевки над благороднейшими порывами человека, он не имеет собственного тематизма – характеристикой Мефистофеля служат искаженные, иронически осмеянные темы Фауста.

### **Пример №9**

По выражению И.Соллертинского, «Мефистофель – это вовсе не особое существо, не особая субстанция, а лишь ироническая изнанка Фауста, его теневая сторона, его саркастический двойник»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> И.Соллертинский. Фауст – симфония Листа. С.26-27

Лист здесь смело использует прием, найденный Берлиозом в финале «Фантастической симфонии», - пародирование первоначально светлого, благородного образа – и строит на этом целую часть; у Мефистофеля нет собственных музыкальных тем; его темы – пародии, карикатурные метаморфозы тем Фауста – издевательски раздробленные.

### **Пример №10**

Насмешку и издевку вызывают мучительные вопросы и сомнения Фауста, развенчиваются его высокие стремления и героические порывы. И только чистого образа Маргариты не смеют коснуться едкие сарказмы Мефистофеля – тема второй части мелькает неизменной и ее же краткое звучание завершает симфонию.

Это небольшое умиротворенное заключение, однако, не может уравновесить горький скепсис финала в целом. В поисках иного утверждающего вывода Лист через три года после завершения и исполнения симфонии дописал заключительный хор в 1857 году. В нем использованы последние слова гетевского «Фауста», прославляющие то «вечно женственное», что дарует спасение, а в музыке варьируется тема Маргариты из второй части. Однако сам Лист не считал исполнение этого эпилога обязательным – он не был убежден в возможности светлой развязки, - и «Фауст-симфония» чаще звучит в первоначальном варианте.

Интересным представляется сравнение симфонизма Листа с симфонизмом Берлиоза на примере берлиозовских сочинений по гетевскому «Фаусту» и «Фауст-симфония» Листа – т.е. именно тех сочинений, в кото-

рых оба композитора как бы встретились на почве единого сюжета.

Как уже говорилось в предыдущей главе настоящего исследования, «Осуждение Фауста» и «Фантастическая симфония» Берлиоза отмечены чертами столь характерной для него театральности. Поэтичные картины природы, бурные чувства, волнующие ситуации – вот, что впечатляет Берлиоза.

Кстати, о позиции Берлиоза красноречиво свидетельствует его высказывание об опере Гуно «Фауст», где он особо отмечает привлекательность данного сюжета: «мечты и устремления к бесконечному, жажда наслаждений, простодушные чувства, страстные проявления любви и ненависти, отблески небесного света и адского пламени – все это должно было соблазнить, и действительно соблазнило множество музыкантов, драматургов, не говоря уже о художниках»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1959, с.141

### «Мефисто-вальс»

В числе сочинений, завершающих Веймарский период творчества Листа – еще одно музыкальное воплощение фрагмента на сюжет о жизни Фауста – уже на основе литературной трактовки австрийского поэта-романтика Николауса Ленау – два известных симфонических эпизода «Ночное шествие» и «Танец в деревенском кабачке» («Танец в сельском шинке»), который впоследствии приобрел широчайшую популярность в листовской транскрипции для фортепиано под названием «Мефисто-вальс» (1860). По-существу, это две жанрово-характерные картинки, в которые вплетаются фантастические элементы.

Вот как описывается впечатление, производимое исполнением «Мефисто-вальса» самим Листом: «...Гости просят Листа поиграть. Ференц садится к роялю. Под его пальцами возникает необычная музыкальная картина: деревенский трактир, веселятся крестьяне, тяжело стучат кованые сапоги. Смычок сельского музыканта извлекает из скрипки какую-то бескрылую убогую мелодию. И вдруг распахивается дверь – на пороге двое новых гостей – Фауст – Мефистофель. О, сколько красивых девушек, сколько сладких уст и молодых тел ждут, когда, наконец, их поцелуют, обнимут. Приникнут к ним! Но снова убого звучит скрипичная мелодия, и девушки тяжеломерно топают ногами в своем невеселом танце. И тут смычок берет в руки Мефистофель, звучит его вальс: разнуз-

данная музыка, зовущая к любви, влекущая во грех! Остановиться нельзя, от этого безумия может избавить только смерть...»<sup>1</sup>.

В «Мефисто-вальсе», рисуя жанровую сцену веселой деревенской свадьбы, обрисовано влечение Фауста к одной из танцующих девушек, саркастические насмешки Мефистофеля, упоительные картины любви, и увлекательная пляска, которая, становясь все более оживленной, переходит в неистовую вакханалию, и страстные сцены соловья, и блаженство любви... Но в то же время музыка «Мефисто-вальса» глубоко психологична.

### **Пример №11**

Основными драматургическими элементами, из которых «лепится» вся музыкальная ткань, являются три мотива – смелый энергичный вальсообразный мотив, проходящий в синкопах любовный мотив, полный томления и страстного призыва, скерцозный, фантастический мотив, символизирующий саркастическую природу Мефистофеля.

### **Пример №12**

«Мефисто-вальс» сочинялся тогда, когда Лист, возмущенный и утомленный обывательскими пересудами, решил покинуть Веймар. Это означало крушение многих художественных иллюзий, признание бесплодности романтических мечтаний.

В «Мефисто-вальсе» Лист сбрасывает маску художника-моралиста и проповедника и с величайшей смелостью разрушает свои былые идеалы. В этом

---

<sup>1</sup> Д.Ш.Гаал. Лист, М., 1986, с. 337



смысле «Мefисто-вальс» - наиболее цельное, сильное и откровенное произведение Листа, завершающее весь бурный «Веймарский период». Но «Мefисто-вальс» оказался только яркой вспышкой «взбунтовавшегося» гения Листа. За дерзким хохотом «Мefисто-вальса» скрывалась большая трагедия разочарованного художника-романтика»<sup>1</sup>.

Впоследствии фаустовская тема неоднократно волновала воображение Листа, и по примеру первого «Мefисто-вальса» им было создано еще три «Мefисто-вальса» (второй - для оркестра в 1881 году, третий - для фортепиано - в 1883 году, четвертый - «Багатель без тональности» для фортепиано в - 1885 году), а также «Мefисто-польку» - в 1883 году - тоже прекрасный образец поэтизации танца. В этих произведениях сказалось ощущение одиночества и непонимания художественных и общественных устремлений великого композитора.

Таким образом, «фаустианство» сопутствовало великому музыканту на протяжении всей его жизни, а идеи и образы, запечатленные во всемирно известной легенде о Фаусте нашли музыкальное воплощение в самых различных жанрах, неизменно накладывая отпечаток на особенности формы и музыкального языка листовских сочинений.

---

<sup>1</sup> В.Ферман. История новой западноевропейской музыки. Т.I., М., 1940, с.405-406

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проследив судьбу литературного Фауста в музыке XIX века, рассмотрев наиболее яркие, значительные образцы, запечатлевшие фаустовские идеи в области музыкального творчества, не хотелось бы повторять, изложенных в двух главах исследования, суждений, относительно места и значения этого явления в творчестве композиторов-романтиков.

Основные моменты обобщения, относительно музыкального **“фаустианства”**, попутно сформулированы на основании анализа как отдельных сочинений, так и более крупного ряда явлений – таких как почерк того или иного композитора, его стиль – обобщения эти, «рассыпаны» в двух главах данного исследования. Поэтому, завершая этот своеобразный экскурс в мир музыкального фаустианства, хотелось бы высказать об этом некоторые мысли, более широкого плана – в контексте общих принципов романтической музыки, а также попытаться дифференцировать различный подход и трактовку фаустовских идей композиторами-романтиками, при общности эстетической платформы и родства стиливых черт (т.е. именно романтических).

Фауст явился одним из тех литературных образов, который, приобретая значение больших художественных обобщений, волновал и продолжает волновать людей на протяжении веков. Он стал героем не только литературных сочинений непреходящей художественной ценности, но и получил право на одного из популяр-

нейших, излюбленных образов музыкального творчества. Особенно - романтического, и это не случайно. Образ ищущего, неудовлетворенного, стремящегося к познанию человека, обладающего пытливым, дерзновенным умом и доискивающегося разгадками всех тайн мироздания, образ мятущейся личности – не этот ли герой был наиболее близок художникам-романтикам, которые, воплощая образ легендарного Фауста, на самом деле изливали душу, рассказывая о бушевавших в них страстях и стремлениях? И та автобиографичность творчества, которая так характерна для романтизма, выступила с помощью музыкальных образцов, отражающих фаустовские идеи и образы, еще ярче и отчетливее.

Примечательно, что дух «фаустианства» наложил свой отпечаток не только на музыкальные образцы, которые имеют в своей программе именно этот литературный источник, но и проявился во многих сочинениях романтиков, не имеющих объявленную программу, или даже отмеченных не конкретным, а общим, чисто символическим программным заголовком.

Сказанное особенно ярко проявилось в творчестве Ференца Листа, которое богато страницами «необъявленного», скрытого фаустианства. И это не случайно, потому что автобиографичное в своих лучших образцах, листовское творчество отразило в себе образ художника, под внешним спокойствием которого скрывалась личность с раздвоенной душой, человека, у которого самым причудливым образом переплетались передовые взгляды с разочарованием и скепсисом, вера в

человечество – с мистически-религиозными взглядами, демократическая приверженность к прогрессу – с неверием в силы разума и глубоким разочарованием.

Как нельзя лучше сформулировал одну из характернейших черт романтизма И.Соллертинский: «Характерно, что если романтики берутся за изображение современной темы, они выбирают прежде всего тему о творце-художнике. Не полководец, не какой-нибудь легендарный Ахилл со своим Мирбидонским щитом, не фиванский царь Эдип – нет! – героем романтического искусства чаще всего является сам художник, и трагедия художника заключается в его глубоком одиночестве, глубоком раздвоении между действительностью и тем прекрасным миром, который он сам создает»<sup>1</sup>. И еще: «у романтиков музыка – это прежде всего звучащая автобиография, своего рода симфонический, вокально-песенный или фортепианный дневник. Каждая страница романтической музыки это есть прежде всего исповедь. Невозможно понять многое в Берлиозе, в Листе, в Вагнере, если отрешиться от этой автобиографической исповеди, которая сквозит в каждом их произведении»<sup>2</sup>.

Для воплощения раздвоенного, раздираемого крайними чувствами и мыслями героя, средствами музыкальными, наиболее подходящим оказался принцип монотематизма, с помощью которого можно было по-

---

<sup>1</sup> И.Соллертинский. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М., 1962, с.38

<sup>2</sup> И.Соллертинский. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М., 1962, с.42

казывать как бы то с одной, то с другой стороны, подвергая искусному видоизменению и трансформации один и тот же интонационный материал.

В «Фауст-симфонии» образ Фауста подсказал также особую музыкальную форму, где третья часть строится на «карикатурном» изображении первой, на переосмыслении и преподнесении тем одной части в совершенно ином, обратном, зеркальном свете (напомним, что в названной симфонии темы третьей части, воплощающие образ Мефистофеля, как обратной стороны души, представляют собой «карикатурный» вариант тем, характеризующих Фауста).

Наконец, попытаемся как-то дифференцировать различие позиций композиторов-романтиков в истолковании идей и образов «Фауста».

Несмотря на значительную общность принципов, не выходящих за рамки романтизма, каждый из художников-романтиков воплощал «Фауста» по-своему. Специфика искусства звуков не позволяла передать все его многообразие, и каждый из великих музыкантов находил в нем близкое, волнующее, что и становилось основой произведения.

Ш.Гуно привлекла фабула первой части трагедии, история любви Фауста и Маргариты. Г.Берлиоза – бунтарский характер трагедии, где Фауст – воплощение неудовлетворенности, пытливого критического разума. Что касается апофеозов «Фауста» Гуно и «Осуждения Фауста» Берлиоза, то, при всей взаимной отчужденности и художественной неравноценности этих «эпилогов на небесах», они совершенно неожиданно сближаются,

благодаря одному качеству, свойственному обоим: внешнему, импозантно-финальному замыслу. Впрочем, их внегетеанские концепции очевидно несравнимы между собой. К тому же апофеоз у Гуно носит религиозно-дидактический, у Берлиоза же - скорее декоративно-картинный характер.

Вагнеровскую «Фауст-увертюру» можно характеризовать как юношески мятежную, хотя и романтически философичную. «Сцены из Фауста» Р.Шумана музыкально кульминируют на образе Фауста-борца, героя, строителя, отдающего свой разум и труд на служение людям. Это находит чрезвычайно яркое выражение и во второй части «Сцен», и в Увертюре, «написанной», как известно, лишь тогда, когда все произведение было уже закончено, и даже в финале, особенно богатом музыкальными красотами, где восхождение к возвышенному воплощено композитором, как «**Fausts Verklarung**» («Просветление Фауста»), как торжество высокочеловечного духа героя.

Лист же воплотил внутренний мир Фауста – его сомнения, его мятущуюся душу. Как уже отмечалось, Мефистофель для него как бы изнанка Фауста, одна из сторон его личности.

Несмотря на то, что избранная тема данного исследования оставляет вне поля зрения музыкальные сочинения по «Фаусту», созданные после романтизма, невозможно воздержаться от желания незначительно раздвинув рамки работы, отметить такой значительный факт из XX века, как обращение к этой теме крупней-

шего симфониста, австрийского композитора **Густава Малера**.

Как известно, в своей **«Восьмой симфонии»** Малер использовал текст заключительной части гетевского «Фауста». Восьмая симфония – это гимн Человеку! Это самое светлое сочинение композитора. Малер считал Восьмую симфонию лучшей своей симфонией. Она была исполнена в присутствии автора всего один раз – в 1906 году в Мюнхене. Грандиозная по замыслу эта симфония сконцентрировала в себе квинтэссенцию философских раздумий Малера, трагедию художника. Композитор создает монументальное произведение, своеобразное по форме и содержанию, с участием почти тысячи музыкантов и певцов<sup>1</sup>; он привлекает огромный инструментальный коллектив с 22-мя деревянными и 17-ю медными инструментами, 2-мя смешанными хорами и хором мальчиков с добавлением 8-и солистов (3 сопрано, 2 альты, тенор, баритон, бас) и закулисный оркестр. Это новаторское произведение состоит из двух частей (**в первой**, написанной в сонатной форме, взят текст католического гимна **«Veni creator spiritus»** («Приди, дух животворящий»), **во второй части** же – восьмистишие из финала второй части «Фауста» Гете. Текст Гете в Восьмой симфонии – картина восхваления Бога, совершенства мира, любви и милосердия.

Именно, заключительная сцена – очень сложная, философски глубокая, толковавшаяся по-разному, раз-

---

<sup>1</sup> Недаром ее и называют «Симфонией тысячей»

личными исследователями творчества великого поэта, особенно привлекала Малера:

*Жар сверхъестественный  
Муки божественной,  
Сердце пронзи мое,  
Страстью палимое,  
Коньями, стрелами,  
Тучами целыми.  
Корка над палицей  
Треснет, развалится,  
Мусор ответится,  
Сущность зардеется,  
Льющая свет всегда  
Вечной любви звезда*

Эти строки вдохновили Малера, видевшего именно в любви активную, действенную силу, неустанно стремящуюся к идеалу. Идеал же этот в гетевской трагедии символизируется «вечно женственным»:

*Все быстрое –  
Символ, сравненье.  
Цель бесконечная  
Здесь – в достижение.  
Здесь – заповеданность  
Истины всей.  
Вечная женственность  
Тянет нас к ней<sup>1</sup>*

Заключительные стихи трагедии стали и заключением, итогом симфонии. Притягательная сила «вечной женственности» понимается Малером в наиболее

---

<sup>1</sup> Перевод Б.Пастернака



обобщенном варианте, которое неотделимо от творческого, действенно-преобразующего мир начала.

«Малер в Восьмой симфонии пошел своим, особым путем: он совершенно отрешился от образной сферы первой части «Фауста». Ни ситуаций, ни характеров. И это было закономерно. Он стремился воплотить в музыке величие и красоту мира, образно постигнутого, как объективное; как вселенная, звучащая во всей ее бесконечности и многообразии; это должна была быть малеровская «гармония мира!». В то же время симфония задумана была как «пламенное утверждение» (Бруно Вальтер), дифирамб, который, отчасти подобно финалу Девятой симфонии Бетховена,



**Г.Малер**

R. B. KITAJ

**GUSTAV MAHLER**  
**(1860 - 1911)**

In Auftrag gegeben und der Wiener Staatsoper gewidmet

von Gilbert Kaplan

Anlässlich des hundertsten Jahrestages  
der Ernennung Gustav Mahlers  
zum Direktor der Wiener Hofoper

Wien, im Mai 1997



**2008 г. Ф.Таирова в комнате Г.Малера  
в Венской опере (его портрет и рояль)**

славит радость бытия и вселенской любви, символизирующей непрерывное восхождение чувственно-данного, преходящего по лестнице этого бытия ко все более полной гармонии и духовному совершенству. Все это было достаточно созвучно финальному апофеозу второй части «Фауста», когда область собственно драматического с его ситуациями, характерами уже осталась где-то внизу, позади, и поэт-философ поднялся, кажется, к высочайшим вершинам сущего, чтобы раскрыть некий сокровенный смысл всех видимых вещей. Удалось ли Малеру музыкальное воплощение этого идеала, этой мистерии, где действуют уже не столько персонажи, сколько символические олицетворения абстрактных понятий? Невозможно дать односложный ответ на этот вопрос»<sup>1</sup>.

Думается, можно согласиться с исследователем, считающим Восьмую симфонию Малера грандиозной кульминацией его симфонической эпопеи (Левик).

У Гете апофеоз увенчивает гигантскую трагедию, как «конечный вывод всей мудрости земной». И именно то великое и трагическое, что предшествует «эпilogу на небесах», составляет единственно возможную предпосылку и основу для его существования. Это превосходно понял Шуман, у которого конец оратории оказался самой сильной страницей его партитуры.

По-своему понял это и Лист, интуитивно почувствовавший, а может быть, и интеллектом большого художника, осознавший недостаточную силу своего фи-

---

<sup>1</sup> Цитируем по книге К.Розеншильда «Густав Малер», М., 1975, с.172-173

нала, и потому скромно предназначивший ему лишь исполнение **ad libitum**. Малер же, видимо, прошел как-то мимо этой огромной и многосложной проблемы. Великий мастер симфонической трагедии, он насколько можно судить, сознательно лишил свое любимое детище того драматизма, который был для него столь жизненно-необходимым элементом.

У Гете в величественную раму вправлена целая трагедия, а у Малера, ее нет: есть Пролог и Эпилог вне драмы, вне симфонического действия. Таким образом, в смысловой связи с «Фаустом» Гете, Восьмая симфония Малера воспринимается как «исполиньски» разросшиеся «Интродукция и Финал»...

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллазаде Г. А. Музыка, человек, общество. Баку, Язычы, 1991, 245 с.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Часть 1 и 2. М.: 1988
3. Алиева У.С. Картинность в музыке. Баку, Азернешр, 2007, 248 с.
4. Алиева У.С. Слово о музыке. Баку, Элм, 2003, 84 с.
5. Альшванг А. Бетховен. Очерк жизни и творчества. М.: 1977
6. Асафьев Б.В. Сочинения в пяти томах. М.: 1952-57
7. Берлиоз Г. Избранные письма. Книга I. 1819-1852. Л.: 1981
8. Берлиоз Г. Избранные письма. Книга II. 1853-1868. Л.: 1985
9. Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музыка, 1967, 813 с.
10. Вульфius П. «Франц Шуберт». Очерки жизни и творчества. М.: 1983
11. Гаал Д.Ш. Лист. М.:1986
12. Галь Ханс Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. М.: 1986
13. Гасанова Р.Т. Новая модель катарсиса. Баку, Элм, 2006, 382 с. с иллюстрациями
14. Гете И.В. Западно-восточный диван. М.: 1983

15. Гете И.В. Избранные произведения. Составление, предисловие и комментарии Н.Н.Вильмонта. М.: 1950
16. Грубер Р. Всеобщая история музыки. М.: Музгиз, 1956, 415 с. (ч. I); 1960, 487 с. (ч. II).
17. Згорж Антонин. Один против судьбы. Повесть о жизни Людвига Ван Бетховена. Письма Бетховена. М.: 1987
18. Кафарова З. «Лекции по истории зарубежной музыки» (редактор: Абдуллазаде Г.). Учебное пособие (на азербайджанском языке). Баку, 2008, 112 с.
19. Кенигсберг А. Ференц Лист. М.: 1961
20. Кессель Л.М. Гете и «Западно-восточный диван». М.: 1973
21. Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Ф.Листа. М.: 1974
22. Кремлев Ю. Франц Лист. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: 1935
23. Лист Ф. Избранные статьи. М.: 1959
24. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978, 352 с.
25. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979, 536 с.
26. Маркус С.А. История музыкальной эстетики. Т. II. М.:, 1968
27. Мильштейн Я. Лист. Издание второе, Т. I. М.: 1971
28. Мильштейн Я. Лист. Т. II. М.: 1971



29. Михеева Л. Густав Малер. 1860-1911. Краткий очерк жизни и творчества. Популярная монография. Л.: 1972
30. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга вторая. М.: 1990
31. Музыкальная энциклопедия в шести томах. М.: 1973
32. Обрам В. Гектор Берлиоз 1803-1869. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: 1964
33. Оперные либретто. Фауст Ш.Гуно. М.: 1956
34. Письма Бетховена. 1812-1816. М.: 1977
35. Розеншильд К. Густав Малер. Из истории зарубежной музыки XX века. М.: Музыка, 1975, 206 с.
36. Саболичи Бенце. Последние годы Ференца Листа. Будапешт: 1959
37. Советский энциклопедический словарь. М.: 1990
38. Соллертинский И.И. Берлиоз. М.: Музгиз, 1962, 80 с.
39. Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М.: 1962
40. Соллертинский И.И. «Фауст-симфония» Листа. Л.: 1935
41. Теодор – Валенси. Берлиоз. М.: Молодая гвардия, 1969, 336 с.
42. Ферман В. История новой западно-европейской музыки. Т. I. Л.: 1940
43. Философский словарь (четвертое издание, под редакцией И.Т.Фролова). М.: Политиздат., 1980, 444 с.

44. Хохлов Ю. О музыкальной программности. М.: 1963
45. Хохловкина А. Берлиоз. М.: Музгиз, 1960, 547 с.
46. Цуккерман В. Соната Си минор Ф.Листа. М.: 1984
47. Энтелис Л, Силуэты композиторов XX века. Л.:1975
48. Энциклопедический словарь юного литературоведа. Составитель Новиков В.И. М.: Педагогика, 1987, 416 с. с иллюстрациями

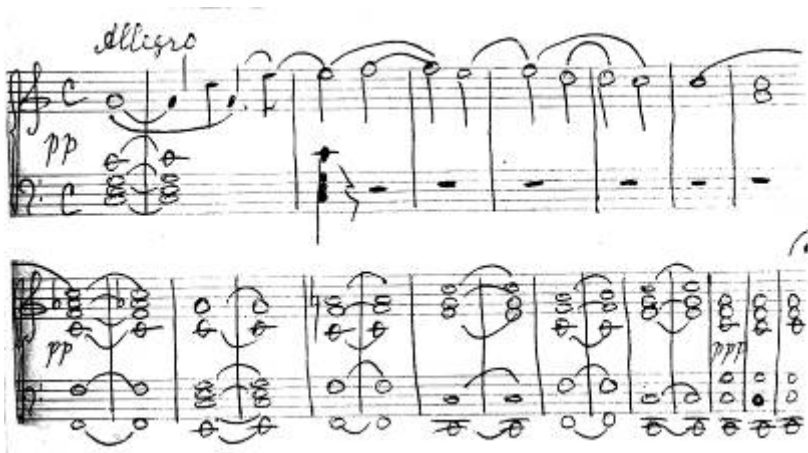


### Пример №3

#### Образ Фауста в интродукции:



### Пример №4



## Пример №5

1-й элемент главной партии –  
«фаустовская» сторона:



## Пример №6

2-й элемент главной партии –  
«мефистофельская» сторона:



## Пример №7

### Образ Фауста:



## Пример №8

### Тема введения:



# Пример №9



# Пример №10





# Пример №11

## Вступление:

*Allegro vivace (quasi presto) Sopra e tutti*  
 I-ой симфонии

*mf*

*p*

II-ой симфонии

## Пример №12

### Главная тема Мефистофеля:



**Таирова Фарах Сабир кызы**

**ФАУСТ В МУЗЫКЕ**

**Баку, 2008**

**Fərəh Sabir qızı Tahirova**

**MUSİQİDƏ FAUST**

**(rus dilində)**

**Bakı, 2008**

**На лицевой обложке:**

**Иллюстрации к опере «Фауст» Шарля Гуно  
(Мефистофель, Фауст, Маргарита)**

Сдано в набор:

Сдано в печать:

Формат:

Объем:

Заказ:

Тираж: 300

Издательство «

## XÜLASƏ

«Musiqidə Faust» adlı dərs vəsaiti romantik-bəstəkarların yaradıcılığında Faust obrazının təsvirinə həsr edilib.

Kitabda F.Şubert, F.Mendelson, R.Şuman, R.Vaqner, Ş.Quno, H.Berlioz, F.List kimi romantik-bəstəkarların Faust obrazı ilə bağlı bir sıra əsərlərinin analitik təhlili verilib.

Tədqiqatda həmçinin L.Bethovenin, Q.Malerin də bəzi əsərləri təhlil olunub ki, bu da qoyulan problemi bir qədər genişləndirir.

Dərs vəsaitində yuxarıda qeyd olunan bəstəkarların Faust obrazı ilə bağlı əsərlərinin not nümunələri də verilib.

Kitab dərs vəsaiti kimi «Xarici musiqi tarixi» kursunun «Musiqidə romantizm» bölməsinə aiddir, eləcə də Bakı Musiqi Akademiyasının tələbə və müəllimləri, musiqi ilə maraqlanan oxucular, mütəxəssislər üçün nəzərdə tutulub.

## FƏRƏH TAHİROVA

Bakı Musiqi Akademiyasının tarix-nəzəriyyə fakültəsini fərqlənmə diplomu ilə bitirmişdir. Respublika elmi konfranslarının, D.D.Şostakoviçin 100-illiyinə həsr olunmuş Beynəlxalq Festivalın («D.D.Şostakoviç və müasirlik» adlı konfransın) iştirakçısıdır.

Müasir musiqişünaslığın problemlərinə həsr olunmuş bir sıra elmi və publisistik məqalələrin, «Musiqi tarixi» üzrə Proqramın, Moskva Beynəlxalq Kitab Sərgisinin (2006) nominantı olan «Dmitri Şostakoviç və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti» adlı (D.D.Şostakoviçin 100-illiyinə həsr olunur) kitabın müəllifidir.

Azərbaycanın musiqi mədəniyyətindəki xidmətlərinə görə iki mükafatın laureatıdır (Gənclər və İdman nazirliyinin «Gənclər mükafatı» və «Humay» Milli mükafatı).

Bir çox tele-radio musiqili-informasiya proqramlarının iştirakçısıdır.

Sənətşünaslıq namizədi, Bakı Musiqi Akademiyasının «Musiqi tarixi» kafedrasının dosenti və elmi laboratoriyasının baş elmi işçisidir.



## **ФАРАХ ТАИРОВА**

**Окончила историко-теоретический факультет Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибекова с отличием.**

**Участник Республиканских научных конференций, Международного Фестиваля, посвященного 100-летию Д.Д.Шостаковича (конференции «Д.Д.Шостакович и современность»).**

**Автор ряда научных и публицистических статей, посвященных проблемам современного музыкознания, Программы по «Истории музыки» и книги «Дмитрий Шостакович и Азербайджанская музыкальная культура» (посвященной 100-летию Д.Д.Шостаковича) - номинанта Международной Выставки Книги в Москве (2006).**

**Лауреат двух премий (Министерства Молодежи и Sports и Национальной премии «HUMAY») за заслуги в области музыкальной культуры Азербайджана.**

**Участник многих музыкально-информационных передач Государственного Телевидения и Радио.**

**Кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры «История музыки» и старший научный сотрудник научной лаборатории Бакинской Музыкальной Академии.**