

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Тверской государственный университет»

М.Р. Черная

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Часть вторая

*Европейское музыкальное искусство
во второй половине XVIII – первой половине XIX века*

ТВЕРЬ 2008

УДК 781.24(078.8) + 786.2(075.8)

ББК Щ 310.52я73-1

Ч 49

Рецензенты:

Доктор философских наук, кандидат филологических наук,
профессор Краснодарского университета культуры и искусства, член
Союза композиторов России

П.С. Волкова

Доктор искусствоведения, профессор кафедры
музыкального воспитания и образования
Российского государственного педагогического университета
им. А.И. Герцена, член Союза композиторов России

Г.П. Овсянкина

Черная М.Р.

Ч 49 История музыки: Учеб. пособие. Ч. 2. Европейское музыкальное искусство во второй половине XVIII – первой половине XIX века. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – 192 с.

ISBN 978-5-7609-0448-5

Учебное пособие предназначено для преподавателей, студентов музыкально-педагогических специальностей вузов и аспирантов специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство». Оно содержит научно-исследовательские и методические материалы, связанные с историческими вехами музыкального искусства. Пособие издаётся в трёх частях. Его материалы могут быть использованы для занятий по курсам «История музыки», «История зарубежной музыки», «История русской музыки», «Анализ музыкальных произведений» как в вузе, так и послевузовском образовании, а также для занятий на курсах повышения квалификации. Материалы адресованы исследователям, исполнителям, а также всем, кто интересуется историей музыки.

УДК 781.24(078.8) + 786.2(075.8)

ББК Щ 310.52я73-1

ISBN 978-5-7609-0448-5

© Черная М.Р., 2008

© Тверской государственный университет, 2008

M. R. Chernaya

HISTORY OF MUSIC

Part two

European musical Art
in the second Half of the 18th – the first Half
of the 19th Century

TVER 2008

Reviewers:

Professor of Krasnodar University of culture and art, Ph. D.

P.S. Volkova

Professor of Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen,
Ph.D.

G.P. Ovsyankina

Chernaya M.R.

History of Music: Training Appliance. P. 2. European musical Art in the second Half of the 18th – the first Half of the 19th Century. – Tver: Tver State University, 2008. - 192 P.

This training appliance is intended for teachers, students of music-pedagogical specialties at higher school and post-graduate students. The training appliance will be published in three parts. Its scientific, research and methodical materials dealing with historical stages in musical art are composed for studies in “History of music” and “Musical analysis”. They may interest musicologists, executors, teachers and students in humanities and free arts, as well as all those who are keen on questions of musical history.

От автора

Вторая часть учебного пособия по курсу «История музыки» посвящена музыкальным явлениям примерно со второй половины XVIII до середины XIX века и охватывает значительный период от создания композиторских школ, предшествовавших венским классикам, до раннего романтического периода. При господстве вначале классических, а затем романтических тенденций общая стилевая картина в первой половине XIX века отличается сложностью и заметным разнообразием. Сами процессы, происходившие в музыкальном искусстве, ввиду их сложности и неоднозначности потребовали некоторого раздвигания обозначенных исторических рамок.

Если для венского классицизма в значительной мере характерен универсализм, то для композиторов-романтиков – индивидуализация, многообразие в использовании средств выразительности, в манере письма. Такого «цветения» индивидуальных стилей не знает никакой другой исторический период. Невозможно спутать Р. Шумана с Ф. Мендельсоном, Г. Берлиоза с Ф. Шопеном, Ф. Шуберта с кем-либо из его современников. Появился целый спектр новых жанров, у элементов музыкального языка и в формообразовании появились новые функции, многократно увеличилась красочная палитра. Возникший в романтический период интерес к народной музыке своих стран, к фольклору обогатил не только содержание музыкальных произведений, но и сами выразительные средства. Другим следствием уже в XIX веке стало появление множества национальных школ, которым было суждено изменить музыкальные границы Европы.

При отборе персоналий пришлось учитывать время жизни представителей романтического стиля в музыке, ведь процессы эволюции творчества неоднозначны, в них отражаются общие тенденции раннего, среднего или позднего романтического периодов. Поэтому те композиторы, чье творчество существенно эволюционировало во второй половине XIX века (Лист, Вагнер, Верди), будут рассмотрены в третьей части учебного пособия. В ней будут исследованы также процессы, характерные для развития музыкального искусства второй половины XIX века, синтеза различных тенденций и размежевания стилей в конце XIX – первой половине XX века, а также представлены процессы, происходившие на протяжении XX века. В этом учебном пособии акцент сделан на наиболее заметных и важных с точки зрения истории музыки явлениях музыкальной жизни Европы. Жизненный и творческий путь персоналий, краткие списки сочинений композиторов не относятся к числу приоритетов автора, они кратко представлены в уже изданном учебно-методическом пособии, специально предназначенном для организации самостоятельной работы студентов по данной дисциплине.

Автор выражает признательность и благодарность уважаемым рецензентам за ценные замечания и поддержку.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Противоречивость эпохи барокко вылилась в синтез различных тенденций и формирование нового классического стиля, высшим выражением которого стало творчество венских классиков. С позиций нашего времени процесс может показаться целенаправленным и даже как бы «венскоцентричным», на самом деле вторая половина XVIII столетия изобилует функционированием множества европейских школ самого разного уровня.

Утверждение и развитие в музыкальном искусстве принципа *централизованного единства* (С. Скребков), проявилось в рассматриваемый период во множестве элементов музыкального языка. В тематизме на первый план вышло сольное интонирование, а вокруг солирующей мелодии как смыслового драматургического центра интонирования располагаются сопровождающие компоненты – хоровые партии, оркестр, клавиры и т. д. Однако полифонический принцип соотношения голосов не изживается, будущих композиторов всё также продолжают обучать контрапункту, а в иерархии видов музыкальных произведений жанры «строгости» занимают почётное место. Умение правильно сочетать голоса высоко ценится и остаётся отличительной чертой мастера. Вместе с тем в фактуре утвердилось типичное соотношение голосов в многоголосии: бас стал аккомпанировать верхнему голосу, а средние голоса слились в сопровождающей гармонии. С. Скребков замечает: «Казалось бы, произошло упрощение фактуры, но эта видимость простоты несла качественно новый принцип огромной сложности: противопоставление традиционности общих форм мелодического движения перестаёт быть основной функцией лада, не превращаясь в переменную функцию, однако, появляясь в развивающихся частях формы, она раскрывает талящиеся в ней потенциальные силы переменности и становится активным фактором развития» [38, с. 98]. В централизованном мажоре и миноре система функциональных отношений сложнее, богаче и многообразнее, чем в ладах переменных.

Простота классического мажора и минора – подлинно классические – это специально созданная титанической работой художественной мысли великих композиторов *простота для музыкального восприятия*. Тонический «центр» трёхзвучен, то есть реально многоголосен, в нём терция даёт лишь неустойчивое равновесие, а квинта непосредственно тяготеет в приму. В развивающихся разделах формы тоническая функция обнаруживает своё переменное значение, когда стремится встать на лёгкую долю такта, предоставляя тяжёлую долю неустойчивым функциям,

создающим напряжение. В завершающих разделах тоника разрешает функциональное противоречие субдоминанты и доминанты, её устойчивость подтверждается на новом, более высоком уровне. Вместе с тем каждая ступень лада проявляет себя как местный ладовый центр, потенциально конкурирующий с тоникой, функция раскрывается в конкретных условиях. Такие динамичные отношения функций внутри лада создают условия для невиданной в предыдущих стилях диалектики внутреннего развития, гармония становится движущей силой образования фактуры и новых видов формы. На этом пути в романтическую эпоху происходят дифференциация классического принципа централизующего единства, раскрытие его многогранности. Гипертрофия развития отдельных элементов музыкальной формы подготавливает новую смену музыкального языка, которая происходит уже в следующую эпоху.

Высшим достижением рассматриваемого периода музыкальной истории считается классическая сонатная форма, основанная на диалектическом противопоставлении двух тем, изложенных в разных тональностях. Именно сонатный принцип воздействовал на другие структуры музыкальных произведений, сложившиеся в систему гомофонных форм. С. Скребков пишет: «К середине XVIII века централизованная музыкальная драматургия обнаружила, что несёт в себе неслыханную глубину и богатство драматических возможностей, великие силы революционного симфонизма. И когда эти силы были раскрепощены гением Моцарта, то преобразились все жанры и все выразительные средства музыки» [38, с. 106].

Сложные процессы заметны в оперном искусстве, которое входит в период реформ. В инструментальной музыке в связи с утверждением сонатно-симфонических принципов происходит смена форм, а сложившийся в это время сонатно-симфонический цикл сохранил своё значение и в последующие эпохи. Вторая половина XVIII столетия – один из наиболее динамичных и интересных периодов в истории клавирного искусства, когда утверждается господство нового инструмента – фортепиано. Фортепианное искусство становится правопреемником своего великого предшественника – клавирного искусства.

Б. Левик в соответствии с «диалектической» концепцией советского периода считает: «Борьба направлений во второй половине XVIII века является характерной чертой эпохи. Она была свойственна и общественной мысли того времени – философии, эстетике, критике, публицистике... Передовые идеи эпохи Просвещения нашли отражение и в музыке. Характерный для того времени рационализм мышления сказался как в обобщённом характере музыкальных образов, так и в логически-конструктивном типе их изложения и развития» [23, с. 3–4]. Безусловно, столкновение различных тенденций в развитии музыкального искусства, а также бурно протекавшие общественно-политические процессы наложили

заметный отпечаток на ситуацию в европейских странах, хотя и не исчерпывали движущие силы развития музыкального искусства полностью. Наиболее остро борьба направлений протекала в музыкально-театральной сфере, ведь театр как публичная арена уже сам по себе создавал условия для столкновения интересов, вкусов. Особенный резонанс в общественной жизни музыкальный театр того времени имел во Франции, Италии, Англии и Германии.

ОПЕРА В ЕВРОПЕ

Особенности развития оперного жанра во второй половине XVIII века

Оперный жанр переживал в течение всего XVIII века многочисленные трансформации, он не мог оставаться статичным при смене музыкальных стилей. В целом по всему европейскому континенту в опере к середине столетия происходили аналогичные процессы: на смену крупным, серьёзным, многоплановым историческим или мифологическим сюжетам пришли сюжеты не из легендарной жизни, а чаще всего бытовые, комические или лирические; место музыки в оперном представлении также подвергалось пересмотру. Отсутствие больших идей в оперном искусстве начинало беспокоить передовых деятелей, тем более что философская и художественная мысль того времени питалась идеалами Просвещения.

Основные оперные центры, как и типы оперных спектаклей, традиционно сложились в Италии и Франции. Кроме итальянских городов и французской столицы, Лондон и Вена выдвинулись в качестве новых значительных культурных центров со своими особенностями, которые также следует учитывать для составления общей картины. Итальянская опера положила начало деятельности оперных театров во многих странах не только Европы, но и мира. Несмотря на засилье итальянских и французских антреприз, во многих странах (Россия находится в их числе) складывалось собственное оперное искусство на национальной основе.

К концу XVIII века по всей Европе в оперном театре отмечаются сходные явления: стремление преодолеть классицистские эстетические нормы, смешение трагического и комического жанров.

Итальянская опера

Кризис оперы-*seria*, обозначившийся в первой половине века, во второй половине значительно обострился. Не только Гендель, работавший в Англии в первой половине столетия, стремился преодолеть условности оперной схемы и противопоставить капризам певцов высокие художественные принципы. В некоторых операх Никколо Порпора, одного из итальянских учителей Й. Гайдна, традиционные условности не могли сковать глубину чувств, подлинный драматизм. Неаполитанцы Н.

Иомелли (1714–1774) и Т. Траэтта (1727–1779) стремились связать музыку с драматическим действием, обогатить партию оркестра. В итальянской опере возрастает значение аккомпанированного речитатива, повышается роль ансамблей и финалов, арии приобретают разнообразные, порой сложносоставные формы, многие среди них обретают гибкость и драматическую осмысленность. Однако из затяжного кризиса «серьёзный» жанр никак выйти не мог.

Итальянская опера-buffa во второй половине века существовала уже в нескольких разновидностях, среди которых выделялись комедия-буффонада, лирико-сентиментальная опера, сказочная опера. К концу столетия в опере-buffa происходит обращение к вокальной виртуозности, что связано с влиянием оперы-seria, но самоцелью это не является, а, как правило, направлено на более яркое раскрытие сценического образа.

Большую популярность завоевало творчество Никколо Логрошино (1728–1800) и Бальдассаре Галуппи (1706–1785). Современники считали Логрошино создателем запоминающихся развитых финалов в опере-buffa. Б. Галуппи (венецианская школа) близко сотрудничал с автором комедийных пьес и оперных либретто Карло Гольдони (1707–1793), выдающимся представителем направления сентиментализма в Италии. Наибольшую известность получили их оперы «Лунный мир» (1750) и «Деревенский философ» (1754), где достигнута яркая характерность в трактовке вокальных партий у основных персонажей.

К текстам Гольдони обращался также Никколо Пиччини (1728–1800), сочинивший оперу «Добрая дочка» (либретто написано на основе романа С. Ричардсона «Памела, или Вознаграждённая добродетель»). Поставленная в 1760 году, эта опера – образец морализующе-сентиментального направления в опере-buffa. В музыке значительно возрастает лирическое начало, внутренний мир героев, их любовь и ревность, страдания и восторги представлены выпукло и ярко. Свободно льющиеся мелодии, тонко разработанная партия оркестра позволяли образно передать чувства героев. Новым для оперы-буффа явилось предпочтение лирической героини (а не героя), обрисованной в мягко сентиментальном духе. Музыкальный портрет Чеккины даётся в её трепетной арии-жалобе (Largo, D-dur), которая звучит в печальной ситуации, когда девушка отвергнута и покинута всеми. Вокальная партия широка и певуча, солируют две скрипки, нежное благозвучное «колыхание» их мелодий придают музыке мягкий и поэтический колорит (пример 1). Синкопические акценты типично неаполитанской мелодики обретают в медленном движении жалобный смысл, характерные вздохи заключают почти каждую фразу, отдельные слова прерываются паузами, словно героиня подавляет рыдания. Свежесть и новизна средств придают необычную трепетность музыке, делая центральную арию Чеккины совершенно непохожей на традиционные для оперы-seria lamento с их

трагической скованностью. Популярность «Доброй дочери» была необычайно широкой, имя «Чеккина» стало нарицательным, слава оперы распространилась далеко за пределами Италии, дойдя даже до Китая (постановка в Пекине). Не случайно, что в 1761 году Пиччини поставил новую оперу «Добрая дочка замужем» – продолжение «Чеккины».

Пример 1:

The image shows a musical score for a piece marked 'Largo'. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Vie - nil mie se - no di dual ri - pie - no, di dual ri - pie - no, del - ce ri - po - so, a con - so - ler, vie - nil mie se - no di'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, often with triplets and slurs.

Как и другие итальянские композиторы того времени, Н. Пиччини писал не только в жанре буффа, но и в жанре серьёзной оперы. Им созданы оперы на популярные сюжеты – «Артакеркс», «Антигона», «Олимпия» и многие другие. В 1770 году Пиччини переехал в Париж, где писал лирические трагедии на французские тексты. Среди них «Роланд» (1778), «Ифигения в Тавриде» (1781). Композитору суждено было стать невольным соперником Глюка. Пиччини был композитором одарённым и плодовитым, он чутко воспринимал новые веяния, однако основное значение его творчества – утверждение лирико-сентиментального направления в итальянской опере-buffa.

Наивысшие достижения оперы-buffa во второй половине XVIII века связаны с творчеством Джованни Паизиелло (1741–1816) и Доменико Чимарозы (1749–1801). Помимо бытовой комедии-буффонады,

композиторы обращались к экзотическим и сказочным сюжетам. Сильны пародийные элементы, в том числе пародии на оперу-seria (у Паизиелло современникам импонировали сцена заклинания в «Воображаемом философе» и сцена в храме в «Китайском идоле»). Даже «Орфей» Глюка был спародирован в опере Паизиелло «Обманутое доверие». В другом произведении «Нина, или Безумная от любви» Паизиелло трактует оперу-буффа как сентиментальную драму. Однако суть жанра как лёгкой, поэтичной музыкальной комедии, полной движения и огня всегда ощущается. В этот период вокальный стиль получает классическую завершённость, лирическая кантилена приобретает изящество и грациозную лёгкость, а народно песенная основа мелодики органично развивается профессиональными композиторами.

Дж. Паизиелло, принадлежавший к неаполитанской оперной школе, написал огромное количество опер, они ставились и в разных городах Италии, и за рубежом. Двенадцать лет композитор работал в качестве капельмейстера и инспектора итальянской оперы в России при дворе Екатерины II. Находясь в Петербурге, Паизиелло, помимо опер-серии, написал «Служанку-госпожу» (1781, на переработанное либретто) и «Севильского цирюльника» (1782, по комедии Бомарше). Наиболее известная опера «Мельничиха» написана им в 1882 году. Она буквально пронизана весельем, задором, полна смешных приключений. Музыка «Мельничихи» стала очень популярной. Примечательно, что сценическое действие в этой опере не проговаривается в речитативах-сессо, а перенесено в вокальные номера, особенно в ансамбли, что является характерным признаком зрелой оперы-буффа.

Д. Чимароза обладал очень ярким комедийным дарованием, его оперы во многом предвещали оперный стиль Россини. Они с большим успехом ставились в Италии и за её пределами в 1770–1790-е годы¹. Оперой композитора, сохранившей до наших дней репертуарное значение, является «Тайный брак» (1792, Вена). Замечательное мастерство Чимарозы воплотилось в живости действия и стремительности в развитии сюжета, в тонкой проработке ансамблей, а также в ярких и шумных финальных сценах с их значимостью для драматургии оперного спектакля. Оркестр драматургически активен и не ограничен лишь функцией сопровождения пению. Один из наиболее комических номеров оперы — дуэт графа и Лизетты. Буффонная вокальная партия графа с её полуречитативным характером и повторениями короткого мотива в

¹ Отметим, что в 1789–1792 годах композитор работал в Петербурге, где руководил итальянской оперой после Паизиелло. Возвращаясь в Италию, Чимароза некоторое время жил и работал в Вене. За участие в неаполитанской революции 1798 года он был заточён в тюрьму и приговорён к казни, но затем его помиловали и отпустили на свободу. На пути в Россию он по дороге заболел и умер.

значительной мере предвосхищает будущие музыкальные характеристики буффонных образов Моцарта и Россини (пример 2).

Пример 2:

Граф
Andantino con moto

Я бе.зу - мец и лу.на - тик,да, лу.
на.тик, ча.стовбе.ше.ном дрв.пад.ке я ме.

Итальянская оперная увертюра, где, как и в первой части симфонического цикла, вырабатывались форма и принципы сонатного аллегро, к середине века стала одночастной. Тематизм итальянской оперы, её гомофонно-гармонический склад, буффонные и лирические образы, певучая кантилена заметно повлияли на характер тематизма циклических произведений инструментальной музыки второй половины XVIII века.

Французская опера

Музыкальный театр во Франции имел большой общественный резонанс. Со времён Люлли оперное искусство получило статус национального. С оперой связывались не только проблемы декламации, соотношения поэзии и музыки, французского языка и качеств мелодики, самые важные музыкально-политические события соотносились с состоянием оперного искусства, переживавшего сложный период в серьёзных жанрах (*лирическая трагедия, опера-балет*) и пробовавшего себя в новом комедийном жанре (*комическая опера, лирическая комедия*). Сама музыкальная эстетика французских просветителей, таких, как Руссо, Дидро, Д'Аламбер, Гримм, Гельвеций и др., определилась вначале как оперная эстетика. Энциклопедисты вели борьбу с искусством, отражавшим требования придворной аристократической эстетики, и в том числе с Королевской академией музыки, бывшей цитаделью французской лирической трагедии. Декоративная холодная пышность и условность этого театра вызывали резкую критику с их стороны. Во французской музыке складывалось собственное комическое направление, которое вышло из ярмарочных представлений. Между французской комической оперой и

парижскими ярмарочными театрами существуют преемственные связи. В отличие от итальянской оперы-buffa, где между музыкальными номерами помещались речитативы secco, во французской комической опере (как и в английской «опере нищих»), и в немецком, и в австрийском зингшпиле) музыкальные номера соединялись разговорными диалогами. Эта традиция сохранилась вплоть до наших дней.

Событием культурной жизни Франции стала так называемая «война буффонистов и антибуффонистов» – явление уникальное для Европы, но характерное именно для этой страны. Экспансия итальянской оперы, породившая ущемление интересов национальных оперных школ, была заметна во многих странах, но нигде не проходили столь радикальные по методам выражения дискуссии. Положение на французской оперной сцене было сложным, а передовая эстетическая мысль не могла довольствоваться той ситуацией, которая создалась. То есть предпосылки образовались естественным путём.

Формальным поводом к началу «войны буффов» послужили исполнения труппой антрепренёра Бамбини итальянских интермедий на сцене Королевской академии музыки в 1752 году. Предыдущие приезды итальянцев с ранними операми-буффа (в 1729 году в Париж попали ранние итальянские интермедии, а в 1746 году там же с успехом прошла «Служанка-госпожа» Перголези) не вызывали дискуссий. Теперь же после выхода «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусства и ремёсел» общество было разбужено. Прогрессивные силы французской науки и эстетической мысли получили возможность изложения идей позднего Просвещения. К энциклопедистам относились учёные и писатели, интересовавшиеся искусством, особенно музыкальным. Это Дени Дидро, Жан Лерон д'Аламбер, Жан Жак Руссо, Мельхиор Grimm, Поль Анри Гольбах. Эстетическая дискуссия больно задела Рамо, который был в то время уже далеко не молод. Дело доходило до прямых акций протеста: на одном из спектаклей оркестр Королевской академии музыки разделился, при этом часть оркестра играла в настоящей тональности, а другая – на полтора тона ниже. Понятно, почему через два года после приезда в Париж (1754) буффоны были изгнаны из Франции королевским указом. Но дискуссия продолжалась, ширилась, захватывала всё более широкий круг вопросов, в её процессе выдвигались и обосновывались положительные эстетические требования к оперному искусству.

В этой атмосфере и зародился новый жанр – *французская комическая опера*. Помимо совместной работы над Энциклопедией, буффонистов объединил салон Гольбаха. С 1753 года Grimm начал издавать журнал «Литературная, философская и критическая корреспонденция», в котором публиковались материалы, в значительной мере питавшие эстетическую дискуссию, а также освещавшие её ход. Журнал приобрёл европейскую известность, среди его подписчиков были Екатерина II в Петербурге и

Фридрих II в Берлине. В многочисленных публицистических работах энциклопедистов всесторонне разрабатывалась теория подражания природе. Исходя из требований правдивого, серьёзного и сильного театрального искусства, Дидро писал: «Пусть появится гений, который утвердит подлинную трагедию, подлинную комедию на лирической сцене» [12, с. 169].

Ж.Ж. Руссо вёл музыкальный отдел Энциклопедии. Работал он быстро и с необычайным увлечением, порой допуская фактические погрешности. Поэтому в 1755–1756 годах в печати появились его замечания о допущенных ошибках. В словарях статьи Руссо имеют эстетико-просветительское значение. Накопленная теоретическая база позволила ему создать одноактную комическую оперу «Деревенский колдун» (1752), от момента постановки которой ведётся история французской комической оперы². Это произведение написано под непосредственным впечатлением и под влиянием шедевра Перголези «Служанка-госпожа». Руссо не был профессиональным композитором, музыка его оперы представляет собой ряд песен, романсов, ариетт, дуэтов, танцев, близких народно-песенной традиции. Оркестровое сопровождение сводится к минимальной поддержке голосов. Тем не менее благодаря простоте и родству с национальными интонациями, мелодии Руссо приобрели широкую популярность и распевались в Париже среди разных слоёв населения. Т. Ливанова отмечает: «При своеобразии ярмарочного наследия и некоторой наивности приёмов ранней комической оперы, её тематика, содержание, её образы новы и важны для Франции второй половины XVIII века. В шутовой, популярной форме, весело и непритязательно она показывала на сцене именно то, что было близко и понятно многим. С первых своих шагов она значительно дальше отстояла от французской лирической трагедии, чем итальянская опера-буффа – от оперы-seria» [24, с. 217].

В жанре комической оперы работали затем во Франции итальянец по происхождению Э.Р. Дуни (1709–1775), французы Ф.А. Даникан-Филидор (1726–1795) и П.А. Монсиньи (1729–1817). Выделяются яркой жанровостью и звукоизобразительностью оперы Филидора – одноактная «Блез-сапожник» (1759) и двухактная «Кузнец» (1761), популярностью пользовались также «Дровосек» (1763) и «Том Джонс» (1765). Арии и ансамбли в операх Филидора заметно сложнее, чем в «Деревенском колдуне» Руссо. В их основе всё та же бытовая французская песня, культура городского романса, но написаны они с подлинным

² В сущности, это ещё не история, а предистория, так как лишь в 1762 году Ярмарочная комическая опера прекратила своё прежнее полулегальное существование и вошла в труппу привилегированного театра Итальянской комедии. Тем не менее «Деревенский колдун» Руссо был исполнен впервые в октябре 1752 года в Фонтенбло, а в 1753 году – поставлен в Королевской академии музыки, что принесло автору славу создателя французской комической оперы.

профессиональным мастерством. Ариетта Марго из оперы «Дровосек» может служить ярким образцом стиля (пример 3).

Пример 3:

Allegro

Все за - бо - ты, все ра - бо - ты, все за - бо - ты, все ра -

The first system of the musical score is marked 'Allegro'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are 'Все за - бо - ты, все ра - бо - ты, все за - бо - ты, все ра -'.

бо - ты ва - лят, ва - лят, ва - лят, валять дома все напе.ли!

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'бо - ты ва - лят, ва - лят, ва - лят, валять дома все напе.ли!'.

В операх Монсиньи встречаются различные типы представления: сказочно-феерического («Прекрасная Арсена»), комедийно-бытового («Роза и Кола»), патриархально-идиллического («Король и фермер») и т. д. Но более других ему удавались чувствительные семейные драмы, к числу которых относятся «Феликс, или Найдёныш» (1777) и его самая известная опера, так называемая «серьёзная комедия» «Дезертир» (1769). В музыке «Дезертира» появляются новые черты, обусловленные усилением психологического содержания, и прежде всего драматическая экспрессия в выражении горестных переживаний. Такова ария Алексея, которая исполняется, когда главный герой в ожидании смерти пишет письмо своей возлюбленной. Медленный темп, минорный лад, выразительное употребление сумрачной II низкой ступени, тяжёлые аккорды в сопровождении – всё служит созданию скорбного настроения, что было ново и необычно для французской комической оперы (пример 4). Монсиньи значительно обогатил французскую комическую оперу, расширив круг её сюжетов, углубив значение в ней музыки и укрепив музыкальную композицию в целом.

Следующее поколение композиторов, работавших в жанре комической оперы, уже не было связано с традициями Ярмарки. Среди них Госсек (1734–1829) и Далеирак (1753–1809). Наиболее заметной фигурой является Андре Эрнест Модест Гретри (1741–1813), по происхождению бельгиец. Завершал своё образование он в Италии и был даже удостоен чести быть избранным членом Болонской филармонической академии. С 1767 года молодой композитор обосновался в Париже, привлечённый туда именно оперным театром. С самого начала симпатии Гретри были на стороне комической оперы, хотя он пробовал себя и в жанрах лирической трагедии («Цефал и Прокрис», 1773; «Андромаха», 1780) и лирической

комедии («Панург», 1785). За долгую творческую жизнь Гретри наблюдал не только расцвет творчества Филидора и Монсиньи, не только рождение «серьёзной комедии» («Дезертир»), но и реформаторскую деятельность Глюка. Перу Гретри принадлежат «Мемуары, или Очерки о музыке» и «Размышления отшельника», в которых он своеобразно и тонко освещает вопросы театра и музыки. В «Мемуарах», рассуждая о французской опере, композитор утверждал, что пение должно опираться на разговорную речь и воспроизводить её интонации. Тем не менее арии и романсы в операх Гретри напоминают песни и романсы бытового характера. Противоречия в этом на самом деле нет, так как в своих мелодиях композитор исходит из музыки французской поэтической речи, её интонационного строя. Характерно, что декламационность присутствует во многих, даже самых певучих мелодиях Гретри.

Пример 4:

Andante con moto

Как славно бы тебе к груди прижаться!

Про бид мой час, я долже смортиждать...

Гретри стремился объединить и укрепить композицию оперы внутренними связями, расширить роль музыки и уменьшить роль диалогов. Он создавал большие «сцены на музыке», писал программные увертюры, музыку для антрактов, пытался ввести лейттему как своего рода музыкальный стержень композиции. Его привлекали психологические характеристики персонажей, тонкости музыкальной живописи, природа, жанровые моменты, экзотика и чудесное, исторический колорит. Т. Ливанова считает: «Поэтичность Гретри отчасти роднит его с Паизиелло и даже с Моцартом, а его предромантические черты естественно связываются с тенденциями раннего романтизма XIX века» [24, с. 226]. В годы революции Гретри с большим воодушевлением создавал тираноборческие драмы («Вильгельм Телль», «Тиран Дионисий»), однако не они прославили имя композитора.

Наиболее известной оперой Гретри является «Ричард Львиное Сердце». В музыке применены разнообразные средства: романтизованная старина (XII век) приближена к современности композитора благодаря ярким жанровым сценам (крестьянское веселье создаёт простую, «домашнюю» трактовку далёкой эпохи), романтический колорит природы ночью у замка сочетается с исторической окраской (стилизованный старинный романс трубадура, выбранный для темы Ричарда), в опере запоминаются также нежная лирика и героические эпизоды. В некоторых сценах разговорные диалоги отсутствуют, музыкальные номера группируются в обширную композицию. Тема Ричарда в стиле старинной французской песни проходит в опере девять раз, варьируясь и как бы по типу лейтмотива скрепляя всю композицию. В мемуарах композитор отметил, что эта тема имела для него особое значение, поэтому он её долго искал. В арии Блонделя с помощью этой темы создаётся образ «трогательной героини» (пример 5 а). Большая, широкая мелодия, по своему складу близкая венской классической музыке, она одновременно героически фанфарна и благородно чувствительна³. Ария Лоретты из первого акта оперы получила в России особую известность, так как П. Чайковский использовал её мелодию в «Пиковой даме», почувствовав в стилизованном колорите лёгкой таинственности (Лоретта настороженно ждёт на тайное свидание влюблённого Флорестана) аромат эпохи. Музыка арии полна настроением лёгкого, приглушённого трепета и скрываемой страсти (пример 5 б). Ария Ричарда во втором акте исполняется после оркестрового ноктюрна, окрашенного особым тембровым колоритом: мелодия проходит у флейт и скрипок, валторны и трубы засурдинены, литавры прикрыты. Такой же тёмный колорит выдержан и в сопровождении арии. Эта ария представляет большой оперный стиль местами даже виртуозный, причём музыка тонко следует за психологическими поворотами текста. Когда Ричард печалится о былой славе, трубы и валторны словно напоминают о ней – и возникает фраза будущей «Марсельезы» (пример 5 в)

³ Во время революции роялисты распевали эту арию, заменяя имя Ричарда именем Людовика, это принесло ей дурную славу, но для Гретри образ Ричарда был романтическим образом пленённого рыцаря и трубадура, а не властителя.

Пример 5

а:

Moderato

O Ri-cherd, ô men fait Lu-ni-vers l'a-ban-don-ne; sur la
 ter-re il n'est donc que moi, qui n'în té-resse à te per-son-ne.

б:

Andante spiritoso

Je crains de lui par-ler la nuit, je - cou-te
 trop tout ce qu'il dit. Il me dit le vous ai-mes et je sens malgré
 moi, je sens mon cœur qui bat, qui bat, je ne sais pas pour-quoi.

B

[Allegro moderato] Cor., Tr-bo

sou-venir de ma puis-san-ce.

Гретри создавал также яркие комедийные, нередко буффонные оперы. Примером может служить итальянская интермедия «Говорящая картина», популярность которой простиралась в XVIII веке на весь европейский континент. Порой буффонада в комических операх Гретри уступала место иронии, остроумной сатире. В опере «Суд Мидаса» разыгрывается весёлое соревнование между тягучим оперным пением традиционного стиля и «водевильным» пением комической оперы, спор разрешается в пользу комической оперы. Во многих операх, где воплощается стремление композитора к воспроизведению фантастического, чудесного, таинственного, экзотического, были найдены характерные приёмы, которые широко использовались затем в европейской музыке. Так, в «Одураченном кади» в сцене на каирском базаре Гретри употребил интонацию увеличенной секунды, которая закрепилась для передачи «восточного» колорита.

От опер Гретри намечаются две основные линии. Одна из них связана с «оперой спасения» – жанром, характерным для революционной эпохи. Основы этого жанра были заложены в «Ричарде» и затем развиты в операх Далеярака, Керубини, Лесюара. От лёгких опер-комедий Гретри прослеживается путь к изящным, порой пикантным и весёлым операм Изуара и Буальдьё. Таким образом, предромантические тенденции творчества Гретри направлены в итоге к романтизированной комической опере, наиболее ярким образцом которой является «Белая дама» Буальдьё.

За тридцать с небольшим лет французская комическая опера из ярмарочной комедии с музыкой стала музыкально-театральным жанром самостоятельного значения, с многочисленными разновидностями, большим количеством замечательных произведений. До появления в Париже Глюка с его реформаторскими спектаклями французская комическая опера была наиболее передовым оперным искусством Франции. Необходимо заметить, что реформа Глюка не затронула «серьёзную комедию», она продолжала нести свою важную функцию в обществе и реализовывать заложенный в ней мощный потенциал.

В конце XVIII века революционные события во Франции способствовали рождению нового стиля, оказавшего влияние на развитие оперного театра и на музыкальное искусство Европы в целом. Будущая Парижская консерватория появилась на основе «Музыкальной школы национальной гвардии», образованной в 1792 году. В 1793 году Конвент присвоил школе название «Национальный музыкальный институт» который в 1795 году был переименован в Консерваторию. В годы революции создавались театрализованные представления с участием организованной многотысячной толпы. В художественном оформлении участвовали художники, поэты, музыканты. Симметрично расположенные хоровые группы, великолепные кортежи, внушительные декорации, простые, но эффектные костюмы участников, спецэффекты (колокольный

звон, пушечные выстрелы, пылающие факелы и т.д.) были обязательными элементами церемоний. Оформление этих торжеств в большинстве случаев принадлежало Ж.Л. Давиду, тексты М. Шенья отличались драматизмом и знанием законов театральной выразительности.

Создателем музыкального стиля революции считается Ф. Госсек. Мелодика обычно основывается на аккордово-трезвучных и фанфарных оборотах без галантных деталей, ритмы энергичны, просты, нередко связаны с маршевой поступью, гармонизации просты, без хроматизмов и детализации. Динамические контрасты, нарочитое противопоставление звуковых красок усиливают впечатление чёткости композиции крупного плана. К колоссальным хоровым массам присоединялся огромный оркестр духовых инструментов, в котором госсек значительно увеличил медную и ударную группу, ввёл тромбоны, серпенты, античный инструмент tuba curva, там-там и др. В частности, для этого состава Госсек создал «похоронный марш», положивший начало новому жанру – музыке к погребальным шествиям. Эти черты можно отметить в музыке периода революции не только у Госсека, но и у А. Гретри (1741–1813), Э. Мегюля (1763–1817), Ж. Лесюера (1766–1837), И. Далеярака (1753–1809), Ш. Кателя (1773–1830), А. Бертонна (1767–1849) и других композиторов. Был создан стиль, монументальный и героический, воспринятый затем рядом композиторов первой половины XIX века. Его отголоски слышны и в бетховенских симфониях и увертюрах, в произведениях Берлиоза. В французской опере вплоть до Мейербергера сохраняются крупная композиция, звуковая мощь, блестящая маршевость, характерные для музыки театрализованных представлений революции.

Госсек создавал в годы революции оперы-апофеозы, Гретри писал небольшие агитационные оперы, которые предназначались не для Большой оперы, а для тех многочисленных сцен, которые работали в Париже с 1789 по 1799 год. Два русла французской оперы предшествовавшего периода слились: комическая опера и героико-трагический театр Глюка.

Наибольшую зрелость новый стиль французской оперы обнаруживает в творчестве Луиджи Керубини (1760–1842). Перед этим композитором Бетховен преклонялся и принимал его советы в области драматургии. С большим уважением о Керубини высказывался М.И. Глинка. Наиболее знаменитыми операми Керубини, положившими начало жанру «оперы спасения», являются «Лодоиска» (1791), «Элиза» (1794) и «Водовоз, или Два дня» (1800). Сюжеты опер этого направления лишены острой злободневности, однако их идейно-эмоциональный настрой близок эстетике драматического театра тех лет. Борьба с тиранией, этические мотивы верности и преданности, самопожертвования составляли основу содержания, на конец оперы прибегался обязательный момент «спасения», то есть нравственный идеал должен был торжествовать. Персонажи оперы – обычные люди, трактованные в сентиментальном духе,

они не похожи на героев классического театра, но их борьба и страдания имеют не только личный, но и высокий общественный смысл. Сюжеты опер насыщались острыми ситуациями, обязательным было включение элементов «ужасного». Взволнованная, драматичная музыка Керубини подчёркивала напряжённость сценического действия, отражала дух бурного времени.

Многое из того, что было найдено Керубини, перешло затем в стиль музыки романтических опер. Возвеличивая обыденное, насыщая бытовые эпизоды трагическим пафосом, Керубини сближал глюковскую героиню со стилем комической оперы. Большие арии-сцены соседствуют с куплетами в духе французского бытового романса, психологические ансамбли даются на фоне жанровой музыки, мелодраматические интонации следуют за идиллическим крестьянским хороводом. В «Водовозе» чётко определились новые драматургические приёмы. Один из них получил название «мелодрама», он проявился в том, что в наиболее острый момент, когда напряжение достигает предела, музыкальное развитие прерывается – звучит разговорная речь, которая чередуется с инструментальными комментариями (пример 6). Другой приём связан с лейтмотивным принципом. В частности, в опере Керубини «Водовоз» тема, характеризующая добродетель, неоднократно повторяясь, служит средством музыкального воплощения идеи, объединяющей всё произведение. Индивидуализация действующих лиц, лейтмотивное развитие, передача изменчивых состояний, поэтическое изображение картин природы в музыке Керубини также получили замечательное продолжение в оперном искусстве.

Пример 6:

Sostenuto assai

Граф вылезает
из дупла
..Как душно в этом
дупле...
А, наконец
вылезает

..Окрашил ее, о про-
ведение, я поручаю
ее тебе... ..плут;
сиротинка

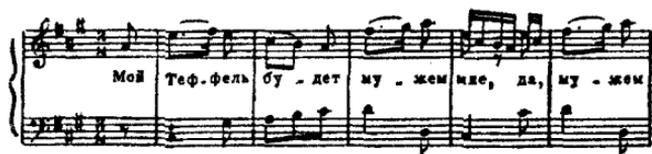
Французская опера периода революции получила широкое распространение в Европе и оказала заметное воздействие на творчество

выдающихся композиторов, прежде всего, Бетховена («Фиделио»), Вебера («Вольный стрелок»), Россини («Вильгельм Телль»).

Немецкий и австрийский зингшпиль

Немецкая разновидность комической оперы возникла из драматического спектакля с пением, она получила наименование «зингшпиль», что означает пение с игрой. Возник зингшпиль под влиянием английской «оперы нищих», которая проникла в Германию ещё в 1740-е годы. Расцвет этого жанра связан с деятельностью поэта Христиана Вайсе (1726–1804) и композитора, общественно-музыкального деятеля Иоганна Адама Хиллера (1729–1804). Лучшими зингшпилями этих авторов были «Лютхен при дворе»⁴ (1767) и «Охота»⁵ (1770). Лирическая или танцевальная гомофонная музыка с довольно примитивным сопровождением перемежалась разговорными диалогами. Кушлеты Розы из зингшпиля «Охота» дают представление о непритязательном стиле этой популярной музыки (пример 7).

Пример 7:



Комедийная острота и боевой дух французской комической оперы в немецком театре отсутствовали, здесь господствовала бюргерская, патриархально-идиллическая атмосфера. Характерными героями были скромная девушка, её жених, добрые и милые люди из народа, чаще всего сельские жители. Добродетели простых людей иногда противопоставлены порочные придворные нравы, но острого социального обличения авторы избегали и показывали представителей власти идеализированно.

После Хиллера к жанру немецкого зингшпиля обращались Х.Г. Нефе (1748–1798), чех Й. Бенда (1722–1795), А. Швейцер (1735–1787) и другие композиторы. В основном они следовали традициям, заложенным основателями жанра, но каждый автор расширял по-своему рамки жанровых ограничений и таким образом развивал немецкий зингшпиль.

Полемика вокруг острых вопросов театра и драматургии не миновала и Германию. В 1770-е годы представителем и вождём придворной условно-классической эстетики, метавшим громы и молнии против «низменного» демократического, народного искусства, в том числе и зингшпиля,

⁴ Опера Хиллера создана по французскому «руссоистскому» образцу: в её основе лежит переработанный сюжет «Нинетты при дворе» Фавара.

⁵ Зингшпиль «Охота» создан Хиллером на текст Вайсе, для которого прообразом послужила комедия Селена «Король и фермер».

выступил стоявший на классицистских позициях И.К. Готшед. Противоположные позиции занимал Г.Э. Лессинг, защищавший передовые демократические направления в театре (статьи «Гамбургская драматургия», «Лаокоон») и сам создававший тексты ряда зингшпилей («Эрвин и Альмира», «Клаудина фон Виллабелла», «Иери и Бетели»).

Музыку немецкого зингшпиля составляли песни в куплетной форме и с чёткими кадансами, стиль которых был близок народным песням. В «берлинской школе», представленной творчеством И.А. Шульца (1747–1800), К.Ф. Цельтера (1758–1832), И.Ф. Рейхардта (1752–1814) и других композиторов, немецкая песня оформилась в самостоятельный жанр. Простые куплетные песни со скромным сопровождением легко входили в быт и быстро становились популярными. Сторонником зингшпиля и песни был Гёте, поэтому к его творчеству не раз обращались представители «берлинской школы». Среди текстов, написанных Гёте для зингшпилей, особое значение приобрела его «Рыбачка», куда входила знаменитая баллада «Лесной царь».

В 1770-х годах в Вене оформилась австрийская разновидность зингшпиля. Если Северная Германия жила обособленной провинциальной жизнью, то музыкально-театральная жизнь Вены имела интернациональную природу. В предместьях Вены ставились австрийские народные комедии, в Венском городском театре, который его покровитель Иосиф II объявил национальным и государственным, наряду с итальянскими оперными спектаклями (операми-*seria* и комедиями *dell'arte*) шли французские комические оперы. Б. Левик считает: «Под этими перекрёстными воздействиями, но на основе традиций австрийского народного театра и сложился венский зингшпиль» [24, с. 48]. В 1778 году постановкой одноактной оперы И. Умлауфа «Рудокопы» открылся новый театр «Национальный зингшпиль», которому также покровительствовал австрийский император. В дальнейшем многие австрийские композиторы внесли свой вклад в развитие нового жанра. Этапными стали поставленный в 1782 году зингшпиль Моцарта «Похищение из серая», а в 1786 – зингшпиль Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь». В 90-е годы появляются зингшпили на сказочно-фантастические сюжеты – «Волшебная флейта» Моцарта и «Чёртова мельница» Мюллера.

Стиль венского зингшпиля отличался от немецкого профессионализмом, хотя по своей структуре он был похож на северонемецкого собрата, так как основывался на музыкальных номерах, перемежавшихся разговорной речью. Однако песнями здесь не ограничивались, а включали арии, романсы, ансамбли. Партия оркестра важную приобретала самостоятельное значение, исполняя важную драматургическую функцию. Практически венский зингшпиль развивался как полноценная опера с характерными для неё вокальными формами. Так, уже первый венский зингшпиль И. Умлауфа «Горнорабочие», несмотря на

несложный комедийный сюжет, требовал для своего исполнения опытных певцов, большой оркестр и полноценный хор. Арии здесь виртуозны, кульминационные драматические эпизоды воплощены в аккомпанируемых речитативах. Желая подчеркнуть «локальный» колорит, композитор написал для характеристики рудокопов песню — простую, нарочито выделяющуюся в контексте оперы.

Умлауф своим произведением определил общее направление для венского зингшпиля. Даже шедевр Моцарта «Похищение из сераля» (1782) не минует намеченного руслу. В творчестве К. Диттерса фон Диттерсдорфа венский зингшпиль достигает большой художественной высоты и стилистической цельности («Доктор и аптекарь», 1786).

В немецком и австрийском зингшпиле наметились предромантические тенденции, подготовившие творчество Вебера и Щуберта. Для обеих разновидностей характерны тяготения к изображению картин природы, к использованию фантастических образов, к песенности вокальных партий.

Кристоф Виллибальд Глюк и его оперная реформа

По сравнению с другими видами музыкального искусства опера выделялась тем, что всегда была чутким и отзывчивым барометром общественной жизни. Как правило, в периоды революционных и освободительных процессов выдвигались реформаторы, развивавшие лучшие традиции прошлого и обновлявшие оперное искусство в борьбе с рутиной. Так, в XVIII веке идеи просветительства в значительной мере обусловили оперное творчество Глюка и Моцарта, позднее революция 1848–1849 годов в Германии нашла отражение в творческой деятельности Вагнера, борьба Италии за национальное воссоединение и независимость получила мощный отклик в творчестве Верди.

К.-В. Глюк (1714–1787) пришёл к своей реформе тогда, когда борьба между лирической трагедией и комической оперой во Франции достигла апогея. Победа досталась комической опере, однако сам жанр с его бытовой тематикой и морализующими тенденциями не подходил для воплощения больших идей. Для решения этой проблемы требовалось искусство героическое и монументальное, условия для реформы созрели и на практике были найдены соответствующие выразительные средства. Именно Глюку суждено было создать насыщенное гражданскими идеалами оперное искусство, которого ждали передовые деятели того времени, в частности французские энциклопедисты⁶. Глюк критически воспринял и освоил не только положительные качества опер-серия (в операх Генделя, Иомелли и др.), но и лучшие стороны французской лирической трагедии (у Люлли,

⁶ Интересно, что в одной из работ Дидро (Третья беседа о «Побочном сыне») предвосхищены некоторые решения сцен, которые состоялись в первой реформаторской опере Глюка «Ифигения в Авлиде», написанной для Парижа.

Римо), а также французской комической оперы. В результате своей реформаторской деятельности (1762–1779) этот выдающийся представитель венской классической школы пришёл к новой классической музыкальной трагедии. Взяв за основу оперу-seria с её жёсткими канонами по организации сценического действия, он начал с реформы драматического текста, последовательно проводя принцип первенства драмы перед музыкой. Его оперы, одна за другой, смогли завоевать европейские сцены.

Творческий путь Глюка требует рассмотрения, так как он помогает понять, из чего складывалась его оперная реформа. Он делится на три периода – дореформенный, реформаторский в Вене и реформаторский в Париже. Ранние оперы не похожи на реформаторские произведения. Тем не менее в более поздних реформаторских операх используются мелодические обороты и даже целые арии из опер начального периода. Кроме произведений для сцены – разножанровых опер и балетов, Глюк писал симфонии, трио-сонаты, оды на слова Клопштока для голоса с сопровождением фортепиано.

Первый период творчества Глюка был самым длительным, он продолжался двадцать лет от оперы «Артаксеркс» (1741) до создания и постановок в Вене балета «Дон-Жуан» (1761) и оперы «Орфей» (1762). В эти годы композитор, ученик Черногорского, а позднее Саммаргини, работал в разных странах, где на оперной сцене господствовали итальянские композиторы и певцы, слушал оперы самых разных авторов, овладел сложным механизмом музыкального театра. Помимо Вены и ряда городов Италии, расширению художественного кругозора и совершенствованию мастерства Глюка способствовало пребывание в Лондоне. Глюк ближе познакомился с оперным и ораториальным творчеством Генделя. Лучшим операм этого композитора свойственны черты, противостоящие традиционной опере-seria, а именно преодоление стандартной схемы в построении оперы, драматизация арий и речитативов, усиление значения хоров. И хотя сам Гендель не был склонен должным образом оценить дарование Глюка, находки великого предшественника помогли его младшему собрату выработать собственную успешную концепцию оперной драматургии. Другое важное влияние, которое вынес в своём творчестве Глюк из пребывания в Лондоне, – английский балладный стиль. Интенсивная деятельность – Глюк работал с певцами, дирижировал в руководстве оперной труппой Минготти, в сочинении и постановках опер и драматических серенад после Лондона продолжалась в различных городах Германии, Австрии, Дании, Чехии, Италии⁷. Интенсивность творчества впечатляет и красноречиво демонстрирует размах деятельности

⁷ В Лондоне он поставил «Артамену» и «Падение гигантов» (1746), в Дрездене – «Свадьбу Геракла и Гебы» (1747), в Праге – «Узнанную Семирамиду» (1748) и «Эцио» (1750), в Неаполе – «Телемака» (1750) и «Милосердие Тита» (1752).

композитора. Скитания по Европе завершились возвращением в Вену, где Глюк обосновался в 1754 году и жил до 1773 года. Помимо новых опер-*seria*, большое значение имел его опыт создания французской комической оперы для французского театра в Вене, причём это происходило ещё до появления опер Гретри. Бытовые сюжеты и песенные традиции комической оперы способствовали росту реалистических элементов в музыкальной драматургии Глюка. Мелодика в этих произведениях близка к народной песне, часто носит танцевальный характер.

Реформаторская деятельность началась с балетных спектаклей: Глюк стремился превратить балет из бессюжетного дивертисмента в драматическую пантомиму. В 1755 году были поставлены его балеты «Китайский принц» и «Александр», в 1761 году – «Дон Жуан», над которым он работал вместе с Г. Анджолини, реформатором хореографии в балете. Таким образом, накопление новых элементов в опере-*seria*, работа в области комической оперы, новые принципы балетной драматургии, достижение музыкальной выразительности в передаче больших человеческих страстей – всё это подготовило Глюка к созданию большой музыкальной трагедии. Многолетняя работа в Вене способствовала росту в его оперном творчестве элементов симфонизма и наличию в нём музыкальных образов венской классической школы. Таким сложившимся мастером пришёл Глюк к своей оперной реформе.

Важной составляющей во втором периоде стало сотрудничество с жившим в австрийской столице итальянским поэтом, драматургом и либреттистом Раниеро да Кальцабиджи (1714–1795). Кальцабиджи и Метастазіо представляли в XVIII веке два различных направления в подходах к оперным либретто. В противовес галантной чопорности, сохранению традиций оперы-*seria*, свойственным работам Метастазіо, Кальцабиджи выступал за естественность и простоту, за правдивое воплощение человеческих страстей, за свободу композиции, диктуемой развивающимся драматическим действием. Обычно Кальцабиджи избирал общепринятые в ту эпоху античные сюжеты, но трактовал их в возвышенно-этическом духе, присущем классицизму XVIII века, вкладывая в них высокий моральный пафос, большие гражданские и нравственные идеалы. Первые три реформаторские оперы Глюка написаны на его тексты – «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1770).

Основные принципы оперной реформы сам Глюк изложил в посвящении герцогу Тосканскому, предпосланном партитуре оперы «Альцеста»: «Когда я задумал положить на музыку “Альцесту”, я ставил себе цель избежать тех излишеств, которые с давних пор были введены в итальянскую оперу благодаря недомыслию и тщеславию певцов и чрезмерной угодливости композиторов, которые превратили её из самого пышного и прекрасного зрелища в самое скучное и смешное». К излишествам Глюк относил ненужные украшения, не имеющие отношения

к драматическому действию оперы, в том числе виртуозное пение, демонстрирующее лишь вокальную технику певцов. По мнению композитора, музыка должна «сопутствовать поэзии, дабы усиливать выражение чувств и придавать больший интерес сценическим ситуациям, не прерывая действия и не расхолаживая его ненужными украшениями». То есть музыка должна подчиняться драматическому действию, отсюда высказанная в полемическом задоре фраза: «Прежде чем я приступаю к сочинению оперы, я стараюсь во что бы то ни стало забыть, что я музыкант». Из нового подхода к оперному спектаклю вытекает новая трактовка основных элементов оперы. Ария перестаёт быть концертным номером, а органически включается в развитие драматического действия, она строится не по обычному стандарту, а в соответствии с состоянием данного действующего лица. Речитативы, которым теперь аккомпанирует оркестр, а не чембало, насыщаются музыкальной выразительностью и драматизмом. Резкая грань между музыкальными номерами стирается. В результате арии, речитативы, хоры, сохраняя самостоятельные функции, объединяются в большие драматические сцены. Примерами цельности и монолитности могут служить сцена у гробницы Эвридики и 1-я картина Пиканта из «Орфея», многие сцены из «Альцесты», а также из созданных позднее парижских опер. Увертюра, начиная с «Альцесты», становится симфоническим обобщением драматической идеи оперы. Балетные сцены не являются дивертисментом, они органически вытекают из драматического действия, таковы, например, пляска фурий в «Орфее», балет по случаю выздоровления Адмета в «Альцесте».

Античность в операх Глюка не имела ничего общего с придворным маскарадом, характерным для оперы-seria и особенно для французской лирической трагедии. Обращение к античности было проявлением тенденций классицизма XVIII века. Используя сюжеты, родственные тем, на которых основывались либретто итальянского и французского серьёзных жанров, Глюк трактовал их иначе, так как вкладывал в свои оперы иные гражданские мотивы: супружеская верность, готовность к самопожертвованию, героическое стремление принести себя в жертву ради избавления целого народа от грозящей ему беды. Такая трактовка античного мифа была вполне современной и способствовала успеху опер Глюка у передовых людей того времени, в частности у французских энциклопедистов. Герои античной трагедии наделялись композитором большими человеческими страстями и переживаниями, но всё-таки не становились людьми с индивидуальными характерами, а оставались носителями определённых страстей и чувств. Глюк не стремился к индивидуализации музыкальных характеристик, мастером которых выступил несколько позднее Моцарт.

А.Н. Серов уже с позиций XIX века проникательно заметил сильные и слабые стороны оперного творчества Глюка: «Стремление к равновесию в

опере между музыкой и драматической канвой проснулось уже сто лет назад в Глюке, и в этом стремлении “сознательном” (см. его предисловия к операм) – всё величие Глюка, первого преобразователя оперы. Но он жил в век оперных арий, в рамках тогдашних менуэтов и гавотов; эти формы кандалами тяготеют над всей глюковской музыкой, кроме речитативов. В них только он полный хозяин сцены, голосов и оркестра, – и создал чудеса драматической правды, так же как в некоторых хорах, с формой более свободной и характерной. До симфонической “цельности” музыки в бетховенском смысле во времена Глюка было ещё далеко и, следовательно, не Глюк виноват, что его идеалы более чем наполовину не осуществились» [37, т. 1, с. 437]. Историческое и художественное значение оперного творчества Глюка заключено в том, что он создал большое монументальное и героическое оперное искусство, способное воздействовать на широкие круги слушателей в условиях оперного театра. Его музыка находится в единстве с монументальным характером спектакля в целом. В ней отсутствуют рулады и украшения, всё строго и просто, для неё характерен широкий мазок, исключая сентиментальные детали. Чувство художественной меры и благородства выражения не изменяло Глюку никогда.

Для первой реформаторской оперы «Орфей и Эвридика» Глюк и Кальцабиджи выбрали один из старейших сюжетов, не опасаясь повторить существовавшие в оперной практике творческие решения. В венской редакции сохраняются некоторые условности итальянской оперы-seria, в частности заглавная партия написана для кастрата-альта, а сама опера, вопреки мифу, заканчивается счастливой развязкой. В парижской редакции той же оперы партия главного персонажа отдана тенору, кроме того, добавлены балетные сцены и ария Орфея, завершающая I акт. Сюжет из Вергилия трактован в духе классицистских трагедий. Построение драматургии отличается удивительной стройностью: действие в мире теней обрамлено двумя действиями в мире живых. Единство тонального плана создаёт логику музыкальной композиции: тональность c-moll связана либо с переживаниями Орфея (хор обычно отражает настроение героя), либо с демоническими образами (сцена с фуриями написана в основном в трагическом f-moll с колебаниями в сторону основной тональности), а F-dur – с образами блаженных теней, а также с образами природы. Замечательно претворён принцип контрастирования в обширной сцене Орфея с фуриями и духами в преддверии Аида, где партии имеют внутреннее единство. Но одна из них развивается как восходящая (Орфей), другая – как нисходящая, постепенно уступающая в борьбе. Драматическое движение двух скрещивающихся линий было реформаторским завоеванием Глюка в оперной драматургии. Метаморфоза, произошедшая под влиянием пения Орфея с музыкой хора фурий, представлена в примере 8, где мрачный, грозный характер первого вступления демонических сил связан с унисонным звучанием хора, сопровождаемым тремоло в оркестре,

чеканным ритмом, неумолимым повторением ритмической фигуры через каждые два такта (а), а затем смена фактурной организации и оркестровки придаёт музыке умиротворённый и смягчённый характер (б).

Пример 8:

а:

Andante con marcato
Сопр.

f Альт
Кто здесь блуждающий, страха не знающий,
Тен.

Бас

б:

Un poco lento

mf Пенье волшебное в душе лебное летит за бевгие

mf sotto voce

Несмотря на заметные связи с итальянскими оперными традициями, «Орфей» является произведением уже нового жанра — *музыкальной трагедией*, где стройность драматургии и музыкальной композиции, объединение разрозненных эпизодов в большие драматические сцены потребовали органического синтеза музыки и драматического действия. В «Альцесте» единая музыкальная концепция охватывает всю оперу, даже её увертюру, она отличается ещё большей цельностью, чем «Орфей». Всё внимание зрителя-слушателя сосредоточено на трагической участи героини и нет ничего побочного, отвлекающего от этой единственной линии развития.

Увертюра, которая непосредственно переходит в драматичное начало первого акта оперы (использована старосонатная форма), в общих чертах связана с образным содержанием оперы, но без непосредственных тематических связей. Контрастируют две сферы интонаций: 1) лирические,

жалобные, скорбные, вопросительные и 2) героические, волевые, передающие внутренний подъем. При этом обе темы увертюры воплощают трагические образы. Главная партия основана на контрасте элементов: мужественно-волевое ядро темы противопоставлено жалобному, покорному ответу (пример 9 а). Развитие темы отмечено большим размахом кульминации уже в экспозиции. Печальная побочная тема усиливает скорбные настроения (пример 9 б), а заключительная партия носит мужественный характер.

Пример 9

а:



б:



По своей драматической экспрессии увертюра Глюка к «Альцесте» предвосхищает бетховенский симфонизм и является характерным образцом раннего венского классицизма. Не менее новаторской является тенденция к сквозному построению действия. Отдельные номера (арии, ансамбли, хоры) в «Альцесте» сливаются в большие – монолитные и монументальные – сквозные драматические сцены, скрепленные внутри интонационными связями и повторностью отдельных музыкально-драматических эпизодов. Так, во 2-й картине I акта (в храме бога Аполлона) речитатив жреца предваряется быстро бегущими гаммаобразными пассажами, заимствованными из предваряющего его хора. Каждая ария – это не только вокальный номер, но и неотъемлемая, необходимая по ходу действия составная часть драматической сцены, иногда ария и сама образует сцену. Особенностью первой арии Альцесты, в которой рисуется решимость главной героини принести себя в жертву, является частая смена темпа (Andante, Adagio, Lento, Presto и т.д.) как важное выразительное средство. Этим статичность, свойственная оперным ариям того периода, полностью преодолевается, а музыка чутко следует за содержанием текста. Каждое

движение Альцесты, её душевные терзания, переходы от одного состояния к другому получают свой правдивый музыкальный отзвук в речитативных сценах оперы.

Последняя венская реформаторская опера Глюка «Парис и Елена» раскрывает историю любовной страсти – пламенной, восторженной у юного Париса как представителя фригийского темперамента и скрываемой, сопротивляющейся у спартанки Елены. В своём посвящении к этой опере композитор заметил, что его больше всего увлекало раскрытие контраста между различными типами характера. Драматическая концепция в результате заметно смягчена, напряжение уже не определяет атмосферу оперного спектакля, а вокальные партии получают широкое развитие, само действие не избежало элементов декоративности, например, более свободной трактовки дивертисментов.

Парижский период реформаторской деятельности Глюка связан с дальнейшим продвижением композитора в избранном направлении. В Вене, хотя его оперы имели некоторый успех, Глюк не получил полного удовлетворения. К тому же композитор считал, что возможности, которые предоставляла итальянская основа в оперном жанре, он исчерпал. Глюк надеялся найти в Париже полное понимание своих творческих замыслов и реформаторских идей. Переезду композитора в Париж в 1773 году способствовало покровительство Марии Антуанетты – супруги дофина Франции, дочери австрийской императрицы и бывшей ученицы Глюка. В апреле 1774 года в Королевской академии музыки состоялась постановка оперы «Ифигения в Авлиде», французское либретто которой написано дю Руле по трагедии Расина того же названия. Именно эту трагедию Дидро считал подходящей для воплощения на оперной сцене. Премьера оперы вызвала необычайный энтузиазм и наплыв публики, состоявшей как из сторонников, так и из противников композитора. Энциклопедисты приветствовали появление Глюка в Париже, но споры разгорелись нешуточные. М. Гримм отмечал: «Из спорящих особенно резко выделяются три партии: приверженцы старой французской оперы, давшие клятву не признавать иных богов, нежели Люлли или Рамо; сторонники чисто итальянской музыки, которые почитают лишь арии Йомелли, Пиччини и Саккини; наконец, партия кавалера Глюка, которая полагает, что им найдена музыка, наиболее подходящая театральному действию, музыка, принципы которой почерпнуты из вечного источника гармонии и внутреннего соотношения наших чувств и ощущений, музыка, которая не принадлежит никакой отдельной стране, но для стиля которой гений композитора сумел воспользоваться особенностями нашего языка» [42, с. 11]. Так как музыкальной драме Глюка противопоставляли чувствительную драму «Добрая дочка» Пиччини (сам композитор приехал в Париж в 1776 г.), полемика, длившаяся несколько лет, получила название «войны глюкистов и пиччинистов». Сами по себе Глюк и Пиччини оставались при

этом в дружеских отношениях, а Пиччини считал себя многим обязанным Глюку. В частности, оперные принципы Глюка нашли своё отражение в опере Пиччини «Дидона».

В «Ифигении в Авлиде» личная драма перерастает в драму социальную⁸. К специфике этой оперы относится развитие арий песенного типа. Интерес к песне проявился у Глюка ещё в Вене. В частности, в 1770 году он писал оды на стихи Клопштока, выдающегося представителя течения «Буря и натиск» в немецкой литературе, в 80-е годы Глюк также обращался к созданию немецких песен. Песенный стиль арий отличался гибкостью и был способен выразить разные эмоции. Примером скорбной лирики, достигающей большой драматической выразительности, может служить ария Клитемнестры из II акта, где использованы печальный h-moll и нисходящие секундовые ходы, напоминающие стенания (пример 10). Большой выразительностью обладают речитативы Ахиллеса, где драматической интонационностью наполнены не только вокальная, но и оркестровая партия, воплощающая душевное состояние героя, желающего принять жертву на себя и освободить Ифигению.

Пример 10:

Allegro moderato

Par son pé-re, recru-ei à la mort condam-né-e
Твой же-сто-кий о-тец дочь на смерть с-уж-да-ет!

Увертюра к опере – замечательное симфоническое произведение классического стиля – получила самостоятельную жизнь на концертной эстраде. Это большая трёхчастная композиция с медленным вступлением, контрастными темами в крайних частях и разработочной серединой. До-минорное вступление передаёт скорбные думы греческого царя Агамемнона, вынужденного принести в жертву свою дочь, в изложении использованы имитационные приёмы (пример 11).

Пример 11:

Andante

⁸ По сюжету Ифигения готова на самопожертвование ради спасения своего народа.

Темы Allegro увертюры гомофонны и контрастны друг другу. Первую тему отличает волевой, героический характер (пример 12 а). Вторая вносит в музыкальную драму мягкую лирику (пример 12 б), третья выделяется скорбными, напряжёнными интонациями (пример 12 в).

Пример 12

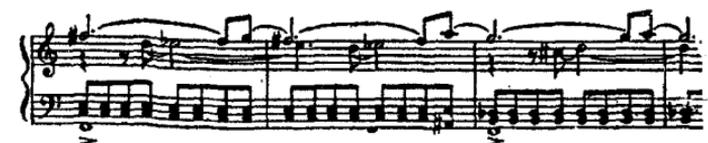
а:



б:



в:



Разработка затрагивает первую и вторую темы, в репризе представлены все три в первоначальных тональных соотношениях. При переходе к I акту оперы страдальческая тема вновь звучит в с-молл и

останавливается на доминанте, подготавливая речитатив и арию Агамемнона.

Последними реформаторскими операми Глюка, поставленными в Париже, были «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779) и «Эхо и Нарцисс». Монументальное продолжение «Ифигении» не предполагало тематической общности между операми. Большое значение в новом произведении «Ифигения в Тавриде» приобретают хоры (жриц, скифов, эвменид), а увертюра заменена небольшим оркестровым вступлением, которое носит название «Тишина. Буря» и непосредственно вводит в гущу событий. Глюк сразу начинает оперу с масштабной сцены, полной трагического пафоса, где соединены в неразрывное целое картина бури, в которой растворяются голоса Ифигении и жриц (пример 13), речитатив-рассказ главной героини, хор жриц, речитатив и ария Ифигении, обращённые в Диане. Это одна из наиболее сильных сцен в творчестве Глюка и один из признанных шедевров в мировом оперном искусстве.

Оперное творчество Глюка было высоко оценено как современниками композитора, так и его потомками. После создания классической музыкальной трагедии, раскрывающей душевную жизнь героев, нельзя было оставаться на прежних позициях и создавать оперы только для демонстрации искусства певцов. Новые музыкально-драматические принципы Глюка, подчинение законченных оперных номеров ходу драматического действия приводят к слиянию этих номеров в целостные драматические сцены при безусловном сохранении строения оперы по номерам. Великий Глюк дал одно из возможных решений проблем музыкальной драмы на основе классицизма века Просвещения, тем не менее идея единства драмы и музыки получила и иные воплощения. Например, гениальный Моцарт, младший современник Глюка, совершил оперную реформу, исходя из собственных эстетических предпосылок. Реалистическая оперная эстетика, утвердившаяся в более поздний период на русской сцене, была связана с национальными художественными традициями, хотя пример глюковской музыкальной драмы был мощным магнитом для русских композиторов.

исторических условиях и на новой стилистической основе заложенные Глюком традиции были обобщены в творчестве Бетховена. Берлиоз, яркий представитель романтизма в музыке, отдал дань Глюку в оперной дилогии «Троянцы». На протяжении всего XIX века оперное творчество Глюка высоко ценилось многими европейскими музыкантами, оно оказало заметное влияние на дальнейшее развитие оперы и музыкального искусства в целом. На эстетической платформе романтизма реформатором оперного искусства выступил значительно позднее Р. Вагнер, но и перед ним стоял пример Глюка и всё та же идея синтеза музыки и драмы.

Опера в России

Первые оперные спектакли при русском дворе начались в 1731 году, когда в Петербург пригласили группу итальянских артистов, состоявших ранее на службе в Дрездене у саксонского курфюрста. Репертуар труппы состоял в основном из небольших импровизированных пьес в духе комедии dell'arte, а также музыкальных интермедий, исполнявшихся между действиями в драматических спектаклях. За первой итальянской труппой последовали и другие. Жанр оперы-seria утвердился в России с середины 30-х годов. Начало положила постановка оперы «Сила любви и ненависти» Франческо Аррайя (1717–1767) 29 января 1736 года в Петербурге в специально построенном «оперном доме». Расцвет итальянской оперы-seria приходится на 40–50-е годы. Роскошные постановки оперных спектаклей хорошо отвечали величественному, импозантному стилю «русского барокко», прочно установившемуся тогда в дворцовой архитектуре, как и во всей обстановке придворного быта северной столицы.

В середине столетия Аррайя становится постоянным руководителем оперного театра в Петербурге. За 25 лет своего пребывания в России он поставил множество опер, среди которых наибольшую известность получили «Александр в Индии» (1743), «Селеви» (1744), «Сципион» (1745), «Митридат» (1747), «Евдоксия венчанная» (1751). Постановки опер на итальянском языке отличались большой пышностью. Однако уже в первые годы своей деятельности Аррайя должен был прибегнуть к помощи русских артистов, в частности, большой хор Придворной капеллы постоянно участвовал в представлениях. Опера «Цефал и Прокрис» была написана уже на оригинальный русский текст А.П. Сумарокова и с успехом исполнена силами русских певцов 3 февраля 1755 года. О. Ленашова отмечает: «Эту дату можно считать датой рождения русского оперного театра: впервые русские зрители – пусть пока ещё в узком кругу – получили возможность прослушать оперу на родном языке, впервые русские артисты выступили уже не как случайные “гастролёры” в итальянском спектакле, а в качестве самостоятельной, хорошо подготовленной оперной труппы» [22, с. 113].

После Аррайи, представителя старой, традиционной оперной школы, в России работали более крупные итальянские мастера: Б. Галуппи (в 1756–1769), Т. Траэтта (в 1768–1775), Дж. Паизиелло (в 1776–1783), Д. Чимпроза (в 1789–1791). С 1784 года при русском дворе служил известный композитор Джузеппе Сартти, его учениками были Д. Кашин, С. Дегтярёв, С. Дивыдов. Все итальянские композиторы, писавшие оперы-seria по заказу русского двора, создавали также и оперы-буффа, этот жанр вступил тогда в пору расцвета и пользовался большой популярностью в России.

Последняя треть XVIII века характеризуется демократизацией музыкально-общественной жизни. Театральная жизнь выходит за пределы придворного аристократического быта, меняются оперный репертуар и состав зрителей. Ещё в середине века возникла частная оперная антреприза: интпренёр П. Локателли начал давать открытые оперные спектакли (в основном комические оперы) сначала в Петербурге, а затем в Москве.

Развитие русского драматического театра, литературы и драматургии, особенно в период деятельности Фонвизина, Княжнина, Николаева, Книпписта, подготовило ту почву, на которой выросла и сформировалась национальная оперная школа. В то время драматические произведения соседствовали с комическими операми. В 1776 году в Москве состоялось открытие Петровского театра, на основе которого впоследствии возник Большой театр. При театре была организована специальная школа, где будущие артисты (в большинстве питомцы Московского воспитательного дома) получали образование под руководством опытных мастеров сценического искусства. В Петербурге оперные спектакли ставились в так называемом «театре Книппера» (или «Деревянном театре»), а затем в большом «Каменном театре» (основан в 1783 году). На обеих сценах выступала русская труппа, находившаяся на содержании императорского двора. К концу века на театральных сценах Москвы и Петербурга выдвинулась замечательная плеяда оперно-драматических артистов, среди которых прославились А.М. Крутицкий, Я.С. Воробьёв (бас-буфф), А.Я. Воробьёва, несравненная оперная певица Е.С. Сандунова (Уранова по сцене).

Совершенно уникальным для Европы было появление целой сети крепостных театров, разбросанных по всей России (к концу столетия их было несколько сотен). Уровень этих театральных предприятий был самый разный, но в отдельных случаях крупные поместные театры (у Воронцовых, Юсуловых) могли соперничать по своей профессиональной оснащённости с лучшими европейскими театрами своего времени. Для них из-за границы выписывались оперные партитуры, эскизы костюмов и декораций, театральный реквизит, а самих артистов и музыкантов стажировали за рубежом. Особенно широкой известностью пользовались театры графа Н.П. Шереметьева в его подмосковных имениях Кусково и Останкино. В Останкино при театре существовала собственная театральная школа, свои дирижёры и концертмейстеры, театральные

художники-декораторы. Владелец поддерживал постоянную связь с театрами Парижа и Вены. Сценическое мастерство актёры графа изучали под руководством И.А. Дмитриевского и П.А. Плавильщикова, а оперное искусство – Е.С. Сандуновой, музыкальным руководителем театра долгое время был Д. Сарти, а затем его ученик С.А. Дегтярёв. На этой сцене представлялись лучшие оперы Паизиелло, Пиччини, Гретри и Монсиньи, причём исполнение отличалось высоким уровнем. В главных ролях блистала Прасковья Ивановна Ковалёва (по сцене – Параша Жемчугова, 1768–1803). Однако и в этом образцовом театре положение артиста ничем не отличалось от рабской доли «дворянского человека». Несмотря на унижительные условия, в которых творили крепостные артисты, из их среды вышли прославленные композитора (С.А. Дегтярёв и Д.Н. Кашин), певицы (П. Жемчугова), актёры (М.С. Щепкин).

Важнейшим завоеванием музыкальной культуры XVIII века было рождение национальной композиторской школы. Первые русские оперы появились в 70-е годы XVIII столетия⁹, по своему направлению они приближались к бытовой комедии. В их создании ведущую роль играли выдающиеся русские литераторы Я.Б. Княжнин, Н.П. Николаев, В.А. Левшин, А.А. Аблесимов, И.А. Крылов, которые писали и драматические произведения, и оперные либретто. Литературное начало в первых известных нам операх «Анюта» (текст М. Попова, 1772), «Розана и Любим» (текст Н. Николаева, 1778) и др. преобладало над музыкальным. Много параллелей проводят исследователи между русской и французской комической оперой – черты сатиры сочетаются с морализующей и «чувствительной» тенденцией, связанной с воздействием идей сентиментализма, нравственные достоинства людей из народа противопоставляются испорченности дворян, «поселяне», «дети природы» предстают в идеализированном облике и т. д. Драматическое развитие сюжета нередко выходит за рамки комедийного жанра и приближается к чувствительной драме. Да и разговорные диалоги также вызывают аналогию с традицией французской лирической комедией. Тем не менее уже в конце XVIII века Е.И. Фомин и Д.С. Бортнянский сумели сделать музыку основой оперного произведения, несмотря на обилие разговорных диалогов.

Принцип песенности является основным в формировании ранней русской оперы, так как композиторы и либреттисты в значительной степени опирались на народно-песенный материал. В ряде случаев мелодии заранее подбирались не композитором, а автором текста. Наибольшую известность получила народно-бытовая комическая опера

⁹ Единичные образцы опер-seria, созданные русскими композиторами на итальянские либретто (в частности, Бортнянского и Березовского), а также оперы иностранных композиторов на русские тексты не смогли сформировать в России творческой традиции. К концу столетия они постепенно уходят из репертуара оперного театра.

М.М. Соколовского на текст А.А. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват» (1779). Сюжет и образы оперы имеют несомненное родство с традициями народного театра, музыка хорошо отвечает простому и занимательному сюжету, большинство вокальных номеров основываются на материале песен из сборника Трутовского. Соблюдение принципа песенной драматургии помогло композитору и либреттисту достигнуть единства музыки и текста, дать выразительную, живую характеристику каждого персонажа. Помимо сольных песен, в оперу включены небольшие ансамбли-дуэты, построенные по принципу диалога. Несмотря на композиционную простоту, эта опера стала заметной вехой в развитии русской оперы, так как в ней определился популярный в дальнейшем тип народно-бытовой комической оперы.

Жанр оперы-комедии достиг своего расцвета в творчестве трёх мастеров – В. Пашкевича, Е. Фомина и Д. Бортнянского. Самым старшим среди них является Василий Алексеевич Пашкевич (1742–1797). До нашего времени дошли несколько его партитур, среди них бытовые комические оперы «Несчастье от кареты» (1779), «Как поживёшь, так и прослывёшь, или Санктпетербургский гостиный двор» (1752), «Скупой» (1782), сказочная опера «Февей» (1786), музыка к исторической пьесе «Начальное управление Олега» (1790). Опера «Несчастье от кареты», созданная в сотрудничестве с Княжниным, близка аналогичным сентиментальным операм французских композиторов. Герои оперы, простые люди – крестьянин Лукьян и его невеста Анюта – наделены глубокими чувствами. Музыка их дуэта носит трогательный характер (пример 14 а), полна драматизма ария Лукьяна из II действия (пример 14 б). Покровителем влюблённых в опере выступает Шут, притворяющийся подобострастным слугой барина, но в то же время в сатирических ариях осуждающий жестокость и самодурство дворянской знати. Опера Пашкевича и Княжнина имела антикрепостническую направленность и художественно отображала типичные стороны помещичьего быта.

Стремление передавать живые характеры ярко проявилось и в опере «Санктпетербургский гостиный двор», пользовавшейся большим успехом у современников. Она опиралась на текст М.А. Матинского и известна в двух редакциях. Музыкальный язык здесь более броский и смелый, чем в предыдущей опере, яркие находки есть в жанровых ансамблевых сценах, в частности в сцене торговли в Гостином дворе. Техника использования коротких реплик доведена Пашкевичем до совершенства. На принципах речевой выразительности основаны и многие сольные номера. На фоне жанровых комедийных сцен и сатирических монологов ярким контрастом выделяется обрядовая сцена девичника в купеческом доме, где Матинский тщательно и любовно воспроизводит подробности старинного свадебного обряда, то есть величание невесты, прибаутки свахи и дружки, выкуп места для жениха и т.д. В основу музыки положены подлинные народные песни.

Гармонизация песен связана с бытовой практикой исполнения народных песен по образцу кантового изложения на три голоса.

Пример 14:

а

Roso adagio

Анюта и Лукьян вместе

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: вокального (верхний), фортепианного (средний) и контрабасного (нижний). Вокальный став содержит ноты с русскими словами: «На слезы по-смо-три. те -». Фортепианный став начинается с динамического знака *[p]*. Контрабасный став содержит ритмическую основу.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Вокальный став содержит ноты с русскими словами: «-бе под-власт-ных, стра-да-нья прев-кра-». Фортепианный и контрабасный стaves продолжают гармонизацию.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Вокальный став содержит ноты с русскими словами: «-ти то-бой не-счаст-ных!». Фортепианный и контрабасный стaves продолжают гармонизацию.

Larghetto

Сре - ди ма - деж - ды и бо - га - ни ко - леб - лось и мя - туть, сре - ди ма - деж - ды и бо - га - ни ко - леб - лось и мя - туть. Ах!

Опера Пашкевича «Скупой» (1782) написана в сотрудничестве с Княжнинным. В музыке преобладают черты гротеска, сатиры, острой комедийности. Законченную характеристику центральный персонаж получает в развёрнутой сцене сквозного действия, где раскрываются замечательные выразительные возможности аккомпанируемого речитатива. Музыка патетического склада контрастирует с сатирическим смыслом всей сцены. Дело в том, что старый скряга, задумав жениться на молодой графине (под этим титулом скрывается ловкая служанка Марфа), боится потерять свои деньги. Он терзается сомнениями, колеблется, трепещет. Музыка, подчинённая гибкой смене темпа и ритма, рисует волнение Скупого, его страх, сомнения, жалобы. Ю. Келдыш считает: «Традиционная

оперная ситуация – борьба любви и долга – трактована композитором в гротескном и пародийном плане. Отсюда редкая для того времени острота музыкальной характеристики, свидетельствующая об исключительной одарённости Пашкевича в области комедийного жанра. Наряду с бытовыми, жанровыми картинками “Санктпетербургского гостиного двора” и драматическими сценами “Несчастья от кареты” монолог Скупого принадлежит к лучшим достижениям русской комической оперы, а его автор – Пашкевич – вполне заслуживает эпитета родоначальника сатирического жанра в русской музыке, в какой-то степени предвосхитившего новаторство Даргомыжского» [22, с. 158–159].

В сказочной опере на екатерининское либретто «Февей» Пашкевич впервые красочно сопоставил образы Руси и Востока. Ладовый и ритмический строй восточного напева отражён в «Хоре калмыков». Приёмы, намеченные Пашкевичем, плодотворно разрабатывались затем другими русскими композиторами.

Важное значение для становления русского музыкального театра имела деятельность Евстигнея Игнатьевича Фомина (1761–1800). Выпускник Академии художеств, Фомин занимался под руководством известного композитора Г. Райпаха и итальянского музыканта А. Сартори, а затем продолжил своё образование в Италии у падре Мартини. Фомин был избран членом Болонской филармонической академии. Вернувшись в Петербург, композитор много и плодотворно работал, но не был в фаворе у императорского двора. Безвременная смерть Фомина сделала его имя легендарным, молва приписывала ему авторство около тридцати опер. В настоящее время известны девять опер Фомина, музыка которых позволяет назвать этого композитора наиболее заметной фигурой в ранней русской опере. Оперное творчество Фомина поражает разнообразием тем и сюжетов. Среди его сочинений, известных в наши дни, есть опера-балет «Новгородский богатырь Боеславич» (1786), народно-бытовые оперы песенного склада «Ямщики на подставе» (1787), «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица» (1788), «Колдун, ворожея и сваха» (1781), комические оперы «Американцы» (1788) и «Золотое яблоко» (поставлена в 1803 году), трагическая мелодрама «Орфей» (1792), опера-пастораль «Клорида и Милон» (поставлена в 1800). Наивысшими достижениями Фомина являются опера «Ямщики на подставе» и мелодрама «Орфей». Фомин в «Ямщиках на подставе» сумел сделать хоровую народную сцену основой всей оперной композиции и подчинить свой оперный замысел принципу песенно-хоровой драматургии. В опере «Американцы», созданной на текст И.А. Крылова в год постановки «Дон-Жуана» Моцарта, Фомин во многом опирается на приёмы оперы-буффа, но стремится к широкому оперному стилю классического периода.

Жанр мелодрамы – музыкально-театрального представления, в котором литературный текст произносился с сопровождением оркестровой,

симфонической музыки, – процветал на русской сцене в конце XVIII века. Музыка в мелодраме поддерживала речь актёра, усиливала её драматическую экспрессию, знаменитые актёры того времени пленяли зрителей певучей и выразительной декламацией. С именем И.А. Дмитриевского, создателя роли Орфея, связано сценическое рождение мелодрамы Фомина «Орфей», поставленной в 1792 году в Петербурге. Произведение Фомина не удержалось в репертуаре, так как интерес к симому жанру вскоре угас, но музыка Фомина не утратила своего значения и сегодня. Глубина психологического замысла, цельность и стройность формы, единство симфонического развития делают «Орфея» классическим образцом данного жанра.

Княжнин, создавая текст, стремился максимально приблизиться к первоисточнику, сохраняет он и трагическую развязку. Действие трагедии предельно сжато и концентрировано. Действующих лиц всего двое: Орфей и Эвридика. Роль хора трактована в духе античной трагедии: мужской хор поёт в унисон за сценой. Заканчивается мелодрама балетной сценой – горжеством фурий. В суровой, полной трагического пафоса музыке Фомин, проявивший замечательное симфоническое дарование, приближается к философской концепции и пафосу одноимённой оперы Глюка, многое в драматургии строится на одинаковых принципах. В атмосферу трагедии слушателя вводит увертюра, в которой сосредоточены основные образы драмы. После медленного вступления с типичными для классических образов скорби хроматическими нисходящими интонациями баса вводятся контрастирующие друг другу темы главной и побочной партий (пример 15).

Самостоятельное развитие получает музыка эпизода в разработке, передающая скорбь и страдания Орфея (пример 16). Эта музыка в дальнейшем ассоциируется с воспоминаниями Орфея о трагической смерти Эвридики. Тематический материал увертюры служит основой для непрерывно развёртывающегося действия непосредственно в музыке, которая поддерживает декламацию актёра и раскрывает нюансы текста, скрепляет номера в большие сцены. Лирические сцены связаны с появлением Эвридики, неистовая музыка сопровождает фурий. Завершающая мелодраму балетная сцена «Пляска фурий» в хореографической составляющей опирается на передовые принципы балетной драматургии Ж. Новерра, а в музыкальном материале перекликается с тематизмом увертюры, придавая мелодраме классическую законченность музыкальной формы. В мелодраме «Орфей» Фомину – первым из русских композиторов – удалось овладеть большой трагической темой, не ограничиваться жанрово-бытовой тематикой.

Пример 15:

a

Musical score for Example 15a. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with the tempo marking "Vivace" and the instrument marking "Archi". The piano part is in the bass clef with a dynamic marking of "pp". The second system continues the same musical material.

б

Musical score for Example 15b. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with the tempo marking "[Vivace]" and the instrument marking "Archi". The piano part is in the bass clef. The second system continues the piano part. The third system features a dynamic marking of "f tutti" in the piano part.

Пример 16:

[Vivace]

Musical score for Example 16. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with the tempo marking "[Vivace]". The piano part is in the bass clef. The second system continues the musical material.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) наиболее разносторонний и зрелый мастер среди русских композиторов этого периода. Десять лет Бортнянский жил в Италии, куда его отправили учиться по настоянию Галуппи, руководителя Придворной капеллы.

Написанные им итальянские оперы-серия героического плана «Креонт» (1776), «Алкид» (1778), «Квинт Фабий» (1779) имели успех в самой Италии. По возвращении в Россию Бортнянский был назначен капельмейстером при дворе наследника Павла. Его лучшей оперой этого периода по праву считается «Сын-соперник» (1787). Композитор вышел в ней за рамки традиционного комедийного жанра, сумел проникнуть в душевный мир героев, их переживания. В основу либретто положен конфликт любви и долга – характерная психологическая ситуация, получившая отражение к тому времени в современной литературе, в частности в «Вертере» Гёте и романах Руссо. Бортнянский показывает себя мастером, овладевшим разнообразием вокальных форм, тонкостью оркестровки и обладающим незаурядным драматургическим чутьём. В своей музыке Бортнянский близок к классическому стилю конца века. В характеристиках персонажей ему удалось и элегическая лирика – ария Карлоса в ночном саду (пример 17 а), и комическая характерность – ариетта Саншетты, служанки и наперсницы Элеоноры (пример 17 б).

Увертюра к опере «Сын-соперник» была высоким достижением в инструментальной русской музыке рассматриваемого периода. Она буквально пронизана моцартовскими интонациями и убедительно отражает внутренний контраст, присущий лирической драме. В 1796 году композитор получил место директора Придворной капеллы и всецело посвятил свою деятельность хоровой музыке.

Пример 17:

а

[Larghetto]

О ночь, укрой темно-то-ю ты меня своей тос-

-ко-ю, спрячь во тьме любовь мою, спрячь во тьме любовь мою.

Archi

Fag.

Cl.

mf *p*

[Andantino]

Пра-виль-но-му влюб-лен-ных Фор-ту, мы по-варной кап-риз, то вверх, то

вниз, то вверх, то вниз, то вверх, то вниз, то вверх, то вниз.

Несмотря на относительно позднее появление оперы в России (по сравнению с европейскими странами), молодое оперное искусство XVIII века демонстрирует большое разнообразие в выборе путей воплощения оперной концепции у русских композиторов. Опера стала тем центральным жанром, который питал всю русскую профессиональную музыку, содействовал развитию других жанров, именно в опере сложились основные приоритеты русского музыкального искусства. Прежде всего, это опора на народную песню и бытовую романс. Вместе с тем опера оказывала воздействие на формирование вокальной лирики. Активное развитие оперной драматургии в России XVIII века в большой мере обусловило важную роль, которую оперный жанр сыграл в дальнейшем в творчестве композиторов русской школы. Исторические пути музыкальных жанров и отдельных видов музыкального искусства имели в России ряд особенностей. Музыкально-сценическое искусство находилось в этот период на начальной стадии зарождения традиций русской оперы.

Вопросы и задания: 1. Кратко охарактеризуйте те процессы в оперном искусстве, которые проходили во всех странах Европы. 2. Назовите основные жанровые разновидности оперы-буффа во второй половине XVIII века. 3. В чём величие Глюка? 4. Сравните трактовку мифа об Орфее в музыкальной драме Глюка и мелодраме Фамини. 5. В каких странах традиционно в опере употреблялись речевые диалоги? 6. Как принцип песенности позволял достичь национального своеобразия в оперном искусстве? 7. Проведите параллели между развитием драматургии и достижениями в оперном жанре. 8. Проанализируйте одну-две арии из какой-либо итальянской оперы-буффа. 9. Проанализируйте строение и средства музыкального развития в одной из сцен из какой-либо реформаторской оперы Глюка. 10. В чём включена

премущественность русской оперы по отношению к а) итальянской, б) французской? 11. Назовите русских оперных композиторов-предшественников М.И. Глинки.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII– НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

Пути инструментальных жанров к сонате-симфонии

Инструментальная музыка XVIII века с точки зрения современной ей эстетики не занимала центрального места в иерархии видов и жанров музыкального искусства. Если проблемы музыкального театра всесторонне обсуждались деятелями различного рода, причём нередко теория даже опережала творческую практику, то проблемы инструментальной музыки, в частности проблема симфонии, практически не получили должного освещения в теоретической литературе. Теория подражания природе, охватывавшая все искусства, теория аффектов, специально разработанная музыкальными эстетиками, обычно иллюстрировались примерами из музыки вокальной, связанной со сценой, или из какого-либо другого рода музыки, имеющей программу. Не случайно Дидро и другие эстетики XVIII века смогли своими полемическими статьями и трудами подготовить реформу в опере, осуществлённую Глюком, а переворот в инструментальной музыке, происшедший от начала к концу столетия, никем не был предсказан или теоретически подготовлен. На первый план из инструментов выходят скрипка и клавиш, их возможности в значительной мере определяют пути развития симфонической и ансамблевой музыки.

Основным, магистральным путём музыкального развития в XVIII веке – через музыку Баха и Генделя, различные национальные школы – был путь к симфонизму¹⁰. Инструментальные произведения итальянских, чешских, немецких и французских мастеров, возникшие во второй-третьей четверти XVIII века, в большинстве своём можно отнести к предклассическим образцам крупных инструментальных жанров. Лишь с появлением зрелых произведений Гайдна, а затем Моцарта наступает собственно классический период, ознаменовавшийся созданием сонатно-симфонического цикла нового типа.

Путь к классической симфонии наметился в итальянской музыке, в частности в итальянской увертюре. Итальянские композиторы, работавшие в Вене ещё в первой половине столетия, в частности Ф.Б. Конти (1682–1732), А. Кальдара (1670–1736), а также Д.Б. Самmartини (1700–1775), своими увертюрами к операм и ораториям оказали воздействие на местное

¹⁰ Симфонизм – это метод музыкального творчества, заключающийся в многостороннем раскрытии глубокого и цельного замысла путём последовательного движения, изменения и столкновения различных образов. Для симфонизма характерны интенсивная динамика и целеустремлённость развития музыкальных идей.

формирование самостоятельных жанров. Итальянская опера продолжала свой победоносный путь по Европе, и Перголези, Лео, Галуппи, Пиччини, Иомелли, Траэтта, Хассе, Паизиелло и многие другие в этом смысле могли оказать воздействие на развитие инструментальных форм во многих странах. Вместе с тем итальянские композиторы, во многом подготовившие классическую симфонию, в дальнейшем не дублируют венских классиков, а сохраняют особенности своей школы.

Во Франции с её традицией обращения к программной музыке симфония приживалась трудно, во второй половине XVIII столетия из симфонистов выдвинулся бельгиец по происхождению Ф. Ж. Госсек. Его концертная и педагогическая деятельность приобрела в 70–80-е годы общественное звучание. Тридцать симфоний Госсекса написаны для разных оркестровых составов и наследуют стиль мангеймцев, хотя и не копируют его. Госсек не чуждается программности, что сближает его симфоническую музыку с обликом французского музыкального искусства. Наряду с Госсексом новое направление в сфере инструментальной музыки в 60-е годы представил И. Шоберт, чьи произведения признаются оригинальными и смелыми для своего времени, некоторые исследователи находят в нём провозвестника романтизма во французской музыке.

Творчество сыновей *И.С. Баха* по-разному представляет предклассический период в немецкой инструментальной музыке. Ни один из них не ограничился областью инструментальных форм, но именно в ней сосредоточены их главные исторические заслуги, здесь они подошли вплотную к порогу классического симфонизма. По значимости деятельности необходимо выделить трёх сыновей Баха

Вильгельм Фридеман Бах (1710–1784) был гениально одарённым музыкантом, блестящим импровизатором-органистом, но беспорядочный образ жизни, дурной нрав обусловили его неуживчивость, непоседливость. Некоторые его клавирные концерты, сонаты, фантазии, полонезы, два тома органных произведений, в частности фантазия и фуга, хоральные обработки, симфония для камерного оркестра были изданы и представляют собой высокие образцы этих жанров в музыке XVIII века. Большая часть наследия В.Ф. Баха осталась в рукописях и в основном утеряна. Произведения старшего сына Баха приближаются по своему стилю к музыке отца и отличаются богатством фантазии, красочностью звучания, импровизационной свободой, полифоничностью фактуры, динамическими контрастами.

Творчество Филиппа Эммануила Баха (1714–1788), полное экспериментов, страстно-мятежного духа, было признано современниками ещё при его жизни. Он создавал десятки духовных сочинений (пассионы, кантаты, оратории), песни для голоса с клавирным сопровождением, симфонические (19 симфоний) и ансамблевые произведения (несколько десятков), но наибольшее воздействие на развитие музыкального искусства

имело его творчество для клавира¹¹. С 1740 по 1767 год композитор работал в Берлине при дворе Фридриха II, поэтому его принято причислять к берлинской школе, в которую входили также флейтист Й. Кванц, братья Граун и др. Затем Бах переехал в Гамбург – крупный культурный центр того времени, поэтому получил наименование «гамбургского Баха». Бах выступает как антипод мангеймских симфонистов в трактовке сонатного цикла, так как совершенно не придерживается установленных ими типовых свойств цикла и его тематизма, функциональных соотношений внутри цикла, а стремится испытать самые разнообразные возможности сонатного цикла. Полёт его фантазии порой неудержим, и это опиралось на его замечательное дарование исполнителя-интерпретатора.

Наибольшую славу при жизни, причём за рубежами Германии, завоевал младший сын И.С. Баха – Иоганн Кристиан («миланский» или «лондонский» Бах). Имя себе он сделал на работе в жанре оперы-seria, влияние итальянской музыки сказалось также на его симфониях, ансамблях, клавирных сонатах и произведениях других жанров. Его музыка проникнута нежностью, спокойствием, безмятежной ясностью, фактура прозрачна, мелодика по-итальянски певуча и пластична, форма гармонически уравновешена.

Важный этап завоевания высот симфонизма связан с деятельностью мангеймской школы и её главы – Я. Стамица.

В камерной музыке картина жанров отличается ещё большей пестротой. Основной является тенденция перехода от ансамблей с облигатными инструментами и партией basso continuo к ансамблям с равноправными партиями инструментов. Роль клавира трактуется по-разному в зависимости от типа соотношения партий. Постепенно кристаллизуются «чистые» камерные сонатные жанры, такие как квартеты, трио, квинтеты и т.д.

Мангеймская школа

Формирование новых симфонических школ связано с середины XVIII века с придворными капеллами прежде всего в немецких центрах и в Вене. Капеллы постепенно переросли рамки придворных организаций, хотя продолжали исполнять и развлекательную музыку (застольную, танцевальную, обычно в форме сюит). Капелла мангеймского¹² курфюрста (Пфальца и Баварии) приобрела славу. В её составе в 1756 году были 20 скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 2 контрабаса, 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 4

¹¹ Одних только концертов для клавира Ф.Э. Бах написал более 50, клавирные же сонаты он сочинял обычно сериями. Бах писал музыку и для органа.

¹² Мангейм при Карле Теодоре (1743–1778) выдвинулся на положение значительного немецкого музыкально-культурного центра. Кроме капеллы, огромные средства тратились на оперные постановки в действовавшем там оперном театре. Большую роль в становлении этого центра сыграли чешские музыканты.

валторны, трубы, литавры. По тем временам это был очень большой оркестр. Сохранилось много свидетельств о замечательной сыгранности, стройности исполнения, необычной для своего времени динамике (длительные нарастания и затухания звучности в исполнении оркестра приводили слушателей в восторг) и оригинальности исполнения «манер». По мнению Ч. Бёрни, «в этом оркестре больше солистов и отличных композиторов, чем, вероятно, в любом другом оркестре Европы; это — армия из генералов, столь же способная составить план сражения, как и выиграть его» [5, с. 49].

С 1744 года первым скрипачом капеллы был чех по происхождению Ян Вацлав Антонин Стамиц (1717–1757), он и возглавил её несколько позднее, причём музыканты младшего поколения были его учениками. Стиль исполнения мангеймцев сложился в тесной связи со стилем симфонических произведений Стамица и других композиторов, служивших в капелле. Именно в этот период ранняя увертюра-симфония уступила в концертах место симфонии, не связанной с каким-либо назначением, отличным от концертного. Капелла, сопровождая курфюрста в его поездках по Европе, оказывала воздействие на развитие инструментальной музыки в других странах. Формированию нового стиля оркестрового письма способствовали также композитор, скрипач и певец Ф. К. Рихтер (1709–1789), ученики Стамица — И.К. Каннабих (1731–1798) и А. Филс (1730–1760), сыновья Стамица¹³ — Карел (1745–1801) и Ян (1754–ок. 1820), композитор и скрипач итальянского происхождения К.Д. Тоески (1724–1788) и др. При значительных отличиях индивидуальностей этих композиторов мангеймская школа выделяется чётко проступающими общими стилевыми чертами. Количество крупных инструментальных сочинений, прежде всего симфоний, созданных мангеймцами, превышает число произведений для оркестра у кого бы то ни было в тот период¹⁴. Такая творческая активность объясняется, во-первых, нахождением определённого типа инструментального цикла, во-вторых, прекрасными навыками музыкантов и, в-третьих, совместным решением творческих задач. Значение мангеймской школы заключено в том, что она окончательно осуществила переход к новому типу классического оркестра, то есть без basso continuo, к стабилизации классической оркестровой партитуры, когда роль оркестровой педали стала выполнять духовая группа.

Уже в симфониях Я. Стамица, созданных в 40-х годах, сформировался законченный четырёхчастный симфонический цикл (сонатное allegro, медленная часть, менуэт, быстрый финал). Первую часть

¹³ Сыновья Стамица ряд лет проработали затем в Париже, перенося опыт мангеймской капеллы на французскую почву.

¹⁴ К примеру, даже Филс, проживший всего тридцать лет, написал более 40 симфоний. Рихтер оставил 69 симфоний, Тоески — 63, Стамиц-старший — 50, Стамиц-младший (Карел) — 70.

принято было строить как сонатное *allegro* с двумя контрастными темами. Нередко тема главной партии строилась на звуках мажорного трезвучия и носила героический характер, побочная партия при этом воплощала лирический образ как, например, в симфонии «*La melodia germanica*» Es-dur Я. Стамица (пример 18 а). Вторая часть имела лирический характер, экспрессию ей придают обычно так называемые «мангеймские манеры», или «мангеймские вздохи», то есть нисходящие секундовые интонации, состоящие из двух звуков, из которых второй был слабее первого (пример 18 б). Третья часть – менуэт, близкий танцевальному подлиннику, – вносит в цикл жанровый оттенок, а финал близок финалам оперы-буффа с их оживлённостью, радостным подъёмом чувств (пример 18 в). Менуэт с трио рассматривался как своего рода интермеццо среди других частей симфонии. У младшего поколения мангеймцев он уже стилизован, но это связано с общей эволюцией их симфонического письма, которая развивалась в сторону детализации, утончённости письма.

Пример 18

а:
Allegro vivace

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'a: Allegro vivace'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The music is characterized by a mix of chords and melodic lines, with some phrasing slurs and accents. The second system continues the melodic development in the right hand. The third system shows a more rhythmic and chordal texture. The fourth system concludes with a final cadence.

6:



B:

Мангеймские мастера соединили воедино главные линии музыкального развития XVIII века, они типизировали симфоническую тематику. Полная ясность и твёрдость их творческой позиции при огромном объёме музыкальной продукции обеспечили влияние этой школы.

Все мангеймские мастера работали также в области камерной музыки, писали сонаты для различных составов, квартеты и другие ансамбли, концерты для скрипки, клавира, виолончели, альты, флейты. Характерной чертой в их камерном стиле было выдвижение клавира на положение облигатного инструмента. В камерной музыке мангеймцев не было той степени типизации, какая характерна для их симфоний, они позволяли себе в ансамблевой музыке значительно больше свободы.

Мангеймская школа внесла большой вклад в формирование классической симфонии, она подготовила почву для расцвета симфонической культуры в венской классической школе.

Переход от клавира к фортепиано

Вторая половина XVIII столетия – один из наиболее интересных периодов в истории клавирного искусства, когда одновременно с симфонизацией инструментальной музыки утверждается господство нового инструмента – фортепиано. Фортепианное искусство становится правопреемником своего великого предшественника – клавирного искусства, а рассматриваемый исторический период буквально перенасыщен событиями, различными стилевыми тенденциями, именами клавиристов и пианистов, исполнителей и композиторов, представлявших разные направления. Среди них во второй половине XVIII века произошло размежевание по предпочтению вида инструмента. Далеко не все сразу перешли «в лагерь пианистов», более того, введение фортепиано в обиход имело тенденцию моды, некоторые музыканты второго ряда становились пианистами из желания привлечь к себе внимание. Однако многие остались верны клавесину и клавикорду.

Любимым инструментом Филиппа Эммануила Баха был клавикорд. Лишь по мере совершенствования зильбермановских фортепиано в его высказываниях с годами появляются «реверансы» в сторону возможностей молоточковых фортепиано. Как никто, Ф.Э. Бах владел певучим звуком и эффектами звучания, которые им же были открыты и описаны (например, приём *Bebung*). Наибольшую славу ему принесла исполнительская и композиторская деятельность, связанная с клавиром. Как композитор, исполнитель, импровизатор и как педагог, автор знаменитого руководства «Опыт об истинном искусстве игры на клавесине»¹⁵, он пользовался громадной популярностью среди современников. Клавирная школа Баха, изложенная в его методическом труде и подкреплённая образцами его произведений, основывалась на теории аффектов, детальной проработке «манер», искусстве игры *rubato* и освоении культуры певучей игры на инструменте. Её исключительно высоко оценивали музыканты второй половины XVIII – начала XIX века. Ч. Бёрни назвал Ф.Э. Баха «лучшим исполнителем с точки зрения выражения; ибо другие, возможно, обладали такой же беглостью, но он владеет любым стилем, хотя он сам преимущественно придерживается экспрессивного» [5, с. 236].

Излюбленными жанрами Ф.Э. Баха в клавирной музыке были соната¹⁶, рондо и фантазия. Создавал он и «характеристические пьесы», и концерты для клавира с оркестром, и даже пьесы для начинающих. А.Н. Захваткин в своём диссертационном исследовании [17], доказывая тезис Г.

¹⁵ Первая часть “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” вышла первым изданием в 1753 году, вторая – в 1762.

¹⁶ Сонаты выходили у Ф.Э. Баха циклами, наиболее известные – «Прусские», «Вюртембергские» и «6 сонат с варьированными репризами», 6 сонат «для дам», ряд сборников «для знатоков и любителей».

Аберта о том, что «Бах predetermined путь классической сонаты»¹⁷, приводит четыре основных аргумента: утверждение в сонатах Ф.Э. Баха трёхчастного цикла; деление первой части и нередко третьей на три раздела – экспозицию, разработку и полную репризу; образование второй темы в сонатной форме как из элементов первой, так и самостоятельно; введение новых принципов основательной тематической работы в разработке сонатной формы.

Гомофонный стиль сонат Филиппа Эммануила совершенно не похож на полифонический стиль Иоганна Себастьяна Баха. Филипп Эммануил – художник, чутко реагирующий на запросы своего времени. Он создавал музыку тонкую, чувственную, богатую на гармонические и фактурные находки. А. Алексеев определил две основные тенденции стиля Ф.Э. Баха: «В медленных частях его сонат ясно проявляются черты сентиментализма. В этом отношении весьма характерно фа-диез-минорное *Poco Adagio* из ля-мажорной сонаты (1765), с его выразительной певучей мелодией, сотканной из чувствительных «вздохов»-задержаний» [2, с. 126]. И далее: «В некоторых сочинениях Ф.Э. Баха чувствительная лирика уступает место поэзии мятежных буйных страстей. Музыка этих сочинений вызывает в памяти образы немецкой литературы периода «Бури и натиска»» [там же, с. 128].

Мелодические линии в произведениях Баха насыщены задержаниями, опеваниями тона, что создаёт извилистый фактурный рисунок. Фигурационные цепочки у Ф.Э. Баха однородны, стабильны, компактны, фигура в них практически не меняется. Характерны цепочки из фигур, составленных из звуков трезвучия с вовлечением предъёмных звуков, что изгибает рисунок, как, например, в начальной теме второй части сонаты *Andur*, где заложены фигуры, которые используются затем в различных фигурационных образованиях (пример 19 а). Это наиболее характерные для стиля рококо задержания-«вздохи» и «завитки». Задержания образуются на основе универсальной фигуры тетрахорда, а закрученные фигуры связаны с движением по звукам увеличенного трезвучия с последующим разрешением в тонику, они служат материалом для создания фигурационных гирлянд в каденции (пример 19 б).

Пример 19:

а



¹⁷ Такое утверждение Г. Аберта сделал в фундаментальном труде о Моцарте [1, ч. 1, кн. 1, с. 118].



Стремление правдиво передать чувства, согласно теории аффектов, как её понимал Бах, требовало ухода от типичного, необходимости самому (композитору, исполнителю) испытать состояние, пережить его. В музыке Баха один аффект сменяется другим, страсти то разгораются, то затихают. Отсюда и отсутствие канонов в формообразовании и в построении музыкальной ткани клавирных произведений композитора. Благодаря оставленному потомкам «Опыту истинного искусства игры на клавире», где Ф.Э. Бах выразил свои творческие принципы, он остался в музыкальной истории как великий композитор-клавирист, сумевший ярко воплотить художественные запросы предклассической эпохи.

Иоганн Кристиан Бах (1735–1782), младший сын И.С. Баха, до пятнадцати лет обучался у отца, а закончил своё образование у падре Мартини в Италии, стране, которая дала ему славу одного из самых знаменитых оперных композиторов. Иоганн Кристиан в дальнейшем пользовался в Европе известностью как превосходный пианист, оперный композитор и автор фортепианных сонат и концертов. Он органично воспринял новый гомофонный стиль, и в его клавирной музыке отразились стилистические находки, характерные для итальянской музыки этого периода, в частности новый виртуозный стиль. В 1762 году композитор переезжает в Лондон, его деятельность здесь способствовала выдвижению нарождавшегося английского пианизма на передовые позиции. Фортепианный стиль Иоганна Кристиана отличается мелодизмом, прозрачностью и чистотой контуров музыкальной ткани.

Для сонат Иоганна Кристиана не характерны масштаб и размах, это камерные многочастные сочинения небольшого объёма. Ему не чужд полифонический стиль в духе падре Мартини, однако вязкость полифонической фактуры – скорее исключение, чем правило. Подавляющее число частей сонат связано с чистой гомофонией. Определённый тип построения фактуры ещё не утвердился и находился под влиянием принципов фактурного построения в камерных сонатах того периода. В фортепианных произведениях И.К. Баха можно найти образцы воздействия квартетного письма на фортепианную фактуру, как в сонатах

Й. Гайдна и В. Моцарта (например, в 1-ой и 2-ой частях сонаты И.К. Баха ор. 5, № 2). Однако гораздо чаще в музыке И.К. Баха претворяются принципы построения фактуры трио-сонаты с двумя солистами и сопровождением continuo (например, в фактуре третьей части ор. 5, № 2; второй части ор. 17, № 6; второй части ор. 17, № 2 и др.). В некоторых частях сонат узнаются принципы изложения, характерные для скрипичной сонаты с сопровождением (например, соната ор. 17, № 2). Ходы по звукам трезвучия у младшего Баха довольно часто берутся за основу образования мелодических линий пассажного типа (пример 20). Фактуру в сонатах и концертах И.К. Баха принято сравнивать с фактурой венских классиков. В целом рисунки имеют сходство с моцартовскими раннего периода творчества, хотя есть и коренное отличие: фактура сонат Иоганна Кристиана Баха более однородна, обычно она лишена той прихотливости, неувимости смен рисунков, которыми отличаются сонаты Моцарта. Главными качествами фактуры у Баха являются её эlegantность, эластичность мелодических и пассажных контуров, простота принципа конструирования фактуры при главенстве мелодического начала.

Пример 20:

а

б

После расцвета вёрджинельного искусства и особенно после смерти Г. Пёрселла английская школа надолго потеряла передовые позиции в Европе. Большую роль в английском музыкальном искусстве стали играть иностранцы, многие из которых приобретали или упрочивали свою европейскую известность, гастролируя в Лондоне. Во второй половине XVIII века Лондон выдвинулся как крупный музыкально-культурный центр. Здесь не только опережали континентальную Европу, истерзанную Семилетней войной (1755–1762), в производстве фортепиано, но и ввели традицию публичных концертов; здесь творили композиторы, создававшие раннюю фортепианную литературу; здесь формировались принципы развития раннего фортепианного искусства.

Младший современник И.К. Баха, также иностранец, обосновавшийся в Лондоне, Муцио Клементи (1752–1832) был крупным композитором, писавшим для фортепиано. Клементи – наследник клавирного стиля Д. Скарлатти¹⁸, Галуппи, Парадизи и Турини – уже в ранних опусах обращается к специфике фортепиано и использует фигурационные наслоения для уплотнения фортепианного звучания. Фактура сонат Клементи броская, рельефная, рисунки формульные. Сонатные формы довольно крупные, в них намечается использование симфонических принципов развития в фортепианной музыке. Его стиль – театральный, не случайно Клементи в поздний период своего творчества обращался к программным заголовкам (соната «Покинутая Дидона»).

Деятельность Клементи, по времени и по своей сути выходящая за рамки XVIII века, прокладывает дорогу направлению, связанному с виртуозами-композиторами, да и сам он был первым фортепианным композитором-виртуозом, создавшим собственную школу. Именно он ввёл в употребление при игре на фортепиано и использовал в фактуре своих сонат лапидарные терцовые и октавные пассажи в быстром темпе. Это нововведение нашло как приверженцев, так и противников. В аккомпанементах сонат Клементи складываются фактурные формулы, которые хорошо известны по музыке венских классиков. Отдельные фрагменты кажутся непосредственной моделью для сонат Бетховена. Однако сравнение фактуры ранних сонат Клементи с фактурой ранних сонат Бетховена рождает ощущение большей прямолинейности и схематичности в конструировании фактуры и структуры сонат, иногда перевес виртуозности над художественной задачей. А. Николаев находит у Клементи разнообразные фактурные рисунки – от лёгких, отмеченных ажурной чёткостью (напоминающей моцартовские образцы), до плотных, насыщенных различными формульными конфигурациями. По поводу

¹⁸ К стилю Д. Скарлатти Клементи испытывает особенное расположение, о чём говорит, в частности, создание «12 сонат в стиле Скарлатти» оп. 27.

сонаты С-dur op. 2, № 1 А. Николаев пишет: «Мужественный, волевой характер первой части этой сонаты усиливается непрерывным движением фигураций гаммаобразного и репетиционного типа. В конце разработки это движение переходит в цепь повторяющихся фигураций. К подобному динамическому нагнетанию прибегал впоследствии и Бетховен, применяя на фортепиано симфонический принцип развития звукового материала» [32, с. 5]. Лапидарность пассажной фигурации нередко обусловлена быстротой движения и усилена динамическим нагнетанием при единообразии рисунка (пример 21 а и б).

Пример 21:

а



б



Тремолирование и разложение интервалов и аккордов используются Клементи в разных формах и помогает создавать оркестровые эффекты в фортепианной звучности (пример 22).

Пример 22:

Example 22 consists of three systems of piano music. The first system is marked 'cresc.' and the second system is marked 'cresc.'. The music features complex rhythmic patterns, including tremolos and rapid sixteenth-note passages, with a supporting bass line in the left hand.

Жанр фортепианного этюда получил в творчестве Клементи законченное оформление. Выбор фигур и построение фигурационных цепочек, фактурных лент и блоков зависят от технической задачи, которая ставится в том или ином этюде. Так, в этюдах № 1, 2, 8, 9, 20, 23, 24, 25, 29 из однородных фигур в партии одной из рук складываются непрерывные фигурационные цепочки в мелодической или фоновой части фактуры. А. Николаев замечает: «Особенный интерес представляют ... те этюды, в которых можно встретить яркие образцы того нового фортепианного стиля, который сближает Клементи с Вебером, Шубертом и даже с Шуманом и Шопеном» [33, с. 10].

Клементи был родоначальником лондонской школы пианизма, известной своими кюльтами полного певучего звука и виртуозности. Созданное Клементи направление вместе с маэстро продолжили его многочисленные ученики, разъехавшиеся по разным странам. Наиболее известными композиторами среди них были И. Крамер, Д. Фильд, А. Бертини, Л. Бергер, И. Кленгель, их деятельность относится уже к XIX веку.

Симфония (инструментальная музыка) в России

Со времён петровских ассамблей большой популярностью в России XVIII века пользовались танцевальные жанры. Сначала в столице, а позднее и в провинции возникают первые капеллы. В середине столетия камерные концерты при дворе становятся обычным явлением. В них принимают участие иностранные музыканты. Большой успех выпал в Петербурге на долю итальянских скрипачей Джованни Верокаи, Луиджи Мадониса, Доменико Далольо и его брата виолончелиста Джузеппе Далольо. Начиная с 30-х годов они вели большую композиторскую, исполнительскую и педагогическую деятельность. В придворных камерных концертах исполнялись их собственные сочинения, в которых итальянские композиторы обращались к русским народным темам.

Заметно выросла роль придворного оркестра, который в 60-е годы был разделён на две группы музыкантов – исполнителей оперно-симфонической и бальной музыки. В конце XVIII века домашние оркестры (капеллы) стали обычным явлением в помещичьих усадьбах, но лишь в отдельных случаях эти инструментальные ансамбли достигали высокого художественного уровня и превращались в настоящие симфонические оркестры. В этот период прославились крепостные оркестры (капеллы) Шереметева, Воронцова, Бибикова и других крупных помещиков.

Особым видом, развившимся на русской почве, стала музыка *роговых оркестров*. Так называли оркестры медных духовых инструментов типа валторны. В 50-х годах чешский валторнист Ян Мареш занялся усовершенствованием своего инструмента, придав ему форму прямой конической трубы с валторновым мундштуком.

Инструменты разной длины настраивались так, чтобы издавать всего один звук. Для того чтобы исполнить даже самую несложную пьесу, требовалось до 50 музыкантов. Если диапазон произведения охватывал свыше четырёх октав, то инструменты разделялись на пять групп (дискант, альт, тенор, бас и контр-бас). Звук роговых инструментов – мягкий, певучий и бархатистый – прекрасно гармонировал с «пасторальной» обстановкой парков и садов во дворцах во время летних увеселений, прогулок на реках и озёрах, во время охотничьих выездов. В конце столетия роговые оркестры исполняли уже широкий концертный репертуар классической музыки (в том числе симфонии Гайдна и Моцарта), участвовали в оперных спектаклях. Самым знаменитым был оркестр Нарышкиных, возникший под руководством Мариша и закончивший своё существование уже в следующем веке в эпоху Глинки. Техника исполнения на инструменте рогового оркестра, где каждый из исполнителей представлял собой «живую клавишу» одного огромного органа, основывалась на палочной дисциплине и непрерывной муштре. Такой вид музицирования мог произрасти только в условиях крепостнического строя, когда в распоряжении помещиков были сотни и тысячи крепостных «душ».

Распространению клавира в России предшествовало господство гусельной культуры. В то время как на Западе появлялись клавирные школы, совершенствовались клавесины и клавикорды, в русской музыкальной культуре эту нишу заполняли гусли и мастера гусельной игры. Когда же с Запада было воспринято клавирное искусство, то гусельное искусство в России оказало на западного «собрата» сильное влияние. Как лютневая музыка и выработанные в ней приёмы игры, лютневая фактура и фигурация в ней оказали влияние на клавирное искусство стран Европы, на становление клавирной фактуры, так и гусельная игра, выработанные в гусельном искусстве приёмы фигурации были восприняты нарождавшейся русской клавирной музыкой. В дошедших до нашего времени образцах гусельной фактуры (обычно они относятся ко второй половине XVIII века) много общего с гомофонной фактурой клавирных пьес западных композиторов того же времени. Это касается в первую очередь формул аккомпанемента, использования универсальных фигур и т. д. Например, в «Новом российском песеннике» указано, что песни «можно петь на голосах, играть на гусях, клавикордах» [35, с. 4]. Такая многосторонность нотного материала симптоматична, она ориентирует на доступность и универсальность фактуры произведений.

Варьирование песенных и танцевальных напевов было традиционным способом развития материала в произведениях, создаваемых для гуслей, и повлияло впоследствии на русское пианистическое искусство. Не менее важной особенностью было

гармоническое оформление песенного источника, которое отличалась от западных образцов. Обработчики бережно сохраняли особенности музыкального языка песен с переменностью в них устоев, ладовых центров. Тип изложения в дошедших до нас образцах обычно представляет либо мелодию с аккомпанементом, либо характерное трёхголосие по типу кантов. В аккомпанементе используются альбертиевы басы, простые и ломаные октавы и тому подобные формулы, применявшиеся в западной гомофонной музыке этого времени. Таким образом, именно *универсальность* общепринятых фигур во многом способствовала органичному освоению клавирного репертуара и новых инструментальных возможностей, связанных с клавиром. Для публичного исполнения сочинялись в основном вариации на народные темы. Их писали как русские музыканты, так и иностранцы, работавшие в России. Этот жанр оставался долгие годы излюбленным видом клавирной музыки. Своеобразие нарождавшейся русской школы выразилось прежде всего в том, что, приспособлявая русский мелодизм к новому, иноземному инструменту, композиторы, хотя и обращались к готовым или универсальным фактурным формулам, понимали самобытность родной песни, а потому старались сохранить особенности национального музыкального языка, пронизать всё развитие интонациями темы.

Сложность процесса кристаллизации черт русской школы усиливается тем, что именно в этот период в европейском масштабе происходил переход от клавирного этапа к фортепианному со всеми его перипетиями. Всё это способствовало тому, что молодая русская школа, осваивая завоевания западной клавирно-фортепианной музыки, вносила свежую струю в развитие фортепианного искусства. Игрой на гусях и клавире какое-то время увлекались одинаково, поэтому и музыканты были универсальными. Так, в середине XVIII столетия при дворе выдвинулся виртуоз-гусяр Василий Фёдорович Трутовский (1740–1810), который в 1766 году был произведен в камер-музыканты и получил придворный титул «камергуслист». Он оставил ряд сочинений и был составителем первых печатных сборников нотных записей русских народных песен. В. Трутовский был автором первого напечатанного в 1780 году в России опуса для клавиря, который включал два вариационных цикла. Характерным образцом раннего русского вариационного цикла являются «Вариации на русскую песню “У дороднова доброва молодца в три ряда кудри заплетались”» В. Трутовского. Композитор изобретателен в мелодическом и ритмическом фигурировании. Каждая вариация «одета» в свой фигурационный наряд, фигуры не повторяются, само же фигурирование осуществляется довольно скромно именно за счёт того, что на протяжении всей вариации используется какая-то одна фактурная ячейка. Как правило, используются универсальные фигуры, простые и составные. Своеобразна составная

фигура в вариации 9, так как она напоминает «коленца» балалаечного наигрыша.

Ирландец Джон Фильд (1782–1837) – пианист, композитор и педагог – получил в Англии прозвание «русский Фильд», так как, приехав со своим учителем Клементи в Россию, он нашёл в ней свою вторую родину. Его обширное творчество оказалось звеном, соединившим достижения лондонской школы с Россией. Фильд сочинял для фортепиано в разных жанрах, в том числе концертном. Мировую славу Фильду принесли ноктюрны. Композитор считается родоначальником этого жанра, который, по мнению исследователей, мог возникнуть в качестве отклика на поэзию его родины. На английской почве выросли явления, связанные с формированием новых вкусов, – пейзажная поэзия, образы ночи, творчество Оссиана и т.д. Ноктюрны Фильда воплотили преромантические литературные тенденции в музыкальные образы. Фактурные находки Фильда связаны с новой трактовкой взаимоотношений рельефа и фона. Для его произведений характерны выделение мелодии как ведущего начала, частое применение фигуративных украшений в главном «поющем» голосе, широкое расстояние между басом-аккомпанементом и мелодией (пример 23).

Пример 23:



Фильд по праву считается одним из основателей русской фортепианной школы. Он создал то виртуозно-лирическое направление, которое затем культивировалось в русском фортепианном искусстве на протяжении всего XIX века. У Д. Фильда учились и русские композиторы (М. Глинка, А. Верстовский, И. Ласковский, А. Дюбюк и др.), и крупные пианисты (А. Контский, М. Шимановская, К. Мейер и др.).

Вопросы и задания: 1. Обрисуйте основные тенденции в развитии инструментальной музыки Европы во второй половине XVIII века. 2. В чём выражалось новаторство композиторов мангеймской школы? 3. Какие связи с европейскими школами обеспечивали развитие русской инструментальной музыки? 4. Каково значение деятельности композиторов Лондонской школы для формирования пианизма и романтической фортепианной фактуры?

КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В МУЗЫКЕ

ХАРАКТЕРИСТИКА ОСОБЕННОСТЕЙ КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Принципиально новые явления в области музыкального искусства в Европе относятся к последним десятилетиям XVIII – началу XIX века. Этот период может быть охарактеризован как новый этап, связанный с индивидуализацией письма на классических основах. Утверждение классических функциональных отношений в гомофонно-гармоническом складе изменили многие композиционные принципы. Жанровый спектр заметно обновился. Фактура эволюционировала очень быстро, появились её новые типы.

Классицизм в музыке закрепил и развил принцип централизующего единства, «основанный на господстве централизованной тоники, разделении лада на два наклонения – мажор и минор, предельного обострения функций на устои и неустои» [38, с. 11–13]. Сам принцип ясно обнаружился в эпоху барокко, когда произошла смена музыкального языка, сложился гомофонно-гармонический склад. Идейным фоном музыкального классицизма послужило Просвещение с его культом разума. Это течение охватило практически одновременно Германию, Францию, Россию, Австрию. Основной закон эстетики классицизма – уравновешенность, соотнесённость всех компонентов произведения, чувство меры, порядок, породившие такую универсальную концепцию, как сонатная. Нормой мышления для композиторов становится яркая, выразительная музыкальная мысль-тема, предельно дифференцированная во всех своих элементах, ясно отчленённая от общих форм движения.

Выделенный этап совпадает с «золотым веком» музыки, то есть искусством венских классиков. Творчество Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена навсегда останется непревзойдённым образцом высокого вкуса, уравновешенности в использовании выразительных средств при глубине содержания музыки, мастерстве в построении фактуры.

При общих стилевых признаках в искусстве каждого венского классика, типизации многих приёмов формо- и фактурообразования большое значение имеет индивидуальная техника письма.

ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Австрия и её столица Вена представляли начиная со второй половины XVIII века благоприятную почву для синтеза многих исторических тенденций, направлений, а также творческого освоения результатов деятельности предшествовавших влиятельных клавирных школ из ряда европейских стран. В Вене жили великие классики Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен, чьё творчество связано с «золотым веком» музыки, а также их старший современник, великий реформатор оперы К.

В. Глюк, чей стиль также связан с классицизмом. Однако и такие композиторы, как Г. Вагензейль, Й. Штелан, Й. Вёльфль, А. Эберль, И.Н. Гуммель, чешские музыканты Я. Ваньхаль, Л. Кожелух, П. Враницкий и другие композиторы, работавшие в XVIII и начале XIX века в Вене и других городах австрийской империи, внесли свой вклад в кристаллизацию венского классического стиля и формирование венской классической школы, ставшей наиболее влиятельной в Европе.

В клавирных сонатах и дивертисментах австрийских композиторов 1750–1760-х годов формируется новый словарь общеупотребительных фактурных формул, переходящих из произведения в произведение. В профессиональной музыкальной жизни Вены местные австро-немецкие черты соединялись с художественными влияниями, шедшими из Италии и Франции. Идеи Просвещения прекрасно прижились на благодатной венской «почве» и дали замечательные плоды. К середине XVIII века в Вене, как и повсюду в крупных европейских центрах, формируются значительные музыкальные коллективы нового типа – большие инструментальные капеллы при дворах и в частных домах. Большое значение приобрела музыка бюргерского быта, прежде всего танец и песня. Вся Вена увлечена танцами, а её музыкальный быт многообразен. Здесь и традиционно полифоническая церковная музыка, и уличная песенка, и музыка придворных празднеств и процессий, застольные пьесы, и серьёзная музыка в концертах-академиях, и итальянская ария – всё это составляет широкий круг музыкальных впечатлений и своеобразный интонационный фонд, складывавшийся в Вене ко времени появления первых симфоний, которые ещё не порывают с практикой *basso continuo*. Венские симфонисты с самого начала не исключали влияния бытовых жанров на тематизм симфонического цикла. Ранняя венская симфония не отличалась патетикой и острым драматизмом, а её масштабы были достаточно скромными.

А. Алексеев рассматривает тот вклад, который вносили музыканты, объединявшие в тот период в одном лице композитора и исполнителя-виртуоза: «На рубеже XVIII–XIX столетий для судеб фортепианной музыки в этом отношении складывается благоприятная ситуация. Искусство импровизации ещё не исчезает из концертной практики, хотя и утрачивает своё былое значение. Сочетание в одном лице композитора и исполнителя продолжает оставаться типичным для музыканта того времени, однако интерес к чисто исполнительскому мастерству заметно повышается. С одной стороны, характерной фигурой для того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже *виртуоз-композитор* (этот оттенок существен, так как у многих музыкантов виртуозное начало становится преобладающим и оказывает решающее воздействие на их творчество» [2, с. 114-115]. Представители венской фортепианной школы прославились как

выдающиеся исполнители и педагоги. А. Эйнштейн отмечает: «Моцарт и Бетховен – великие пианисты и великие творцы клавирной музыки» [57, с. 234]. Славу виртуозов приобрели А. Эберль, И. Вёльфль, И. Гелинек, А. Гировец, которые писали в основном блестящие салонные пьесы.

Деятельность венской классической школы простирается и за рамки XVIII века, когда наступает расцвет творчества Бетховена, а наибольшую известность среди венских виртуозов получает ученик Моцарта Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837). Творчество Гуммеля обширно и разнообразно. Его большой методический труд «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности» (1828) является наиболее ценным памятником педагогики и теории исполнительства музыкального классицизма. В произведениях Гуммеля моцартовская ясность формы и фактурная прозрачность изложения ряда тем сочетаются с чертами бетховенского пианистического стиля и с проявлениями романтических тенденций в тематизме и фактуре. В частности, Гуммель даёт программные заголовки своим инструментальным сочинениям (концертная фантазия для фортепиано с оркестром «Чудесный рог Оберона»). Поэтому многие исследователи дают творчеству композитора двойственную оценку, называя его то «эпигонским» (поскольку в нём заметно подражание Моцарту), то умеренно романтическим. В творчестве и деятельности Гуммеля заметны переходные черты. Разработки Гуммеля в области фактуры интересны для изучения процесса формирования фортепианной романтической фактуры, которая кажется совершенно непохожей на фактуру предшествовавшего периода, однако приёмы её построения и средства музыкального языка вызревали в недрах классического стиля¹⁹.

Йозеф Гайдн

Франц Йозеф Гайдн (1732–1809) прожил долгую творческую жизнь и был современником многих событий и явлений. В молодости он был свидетелем «войны буффонов», расцвета комических оперных жанров, формирования мангеймской школы. При нём протекала деятельность сыновей И.С. Баха, была проведена реформа Глюка, на его глазах прошла вся жизнь Моцарта, сложилась музыкальная культура Французской революции. При жизни Гайдна были созданы первые симфонии

¹⁹ С. Стуколкина, в частности, пишет: «Если композиторы второй половины XVIII века для динамизации сонатных форм наиболее часто использовали цепочки виртуозных построений, а фактурные блоки у них можно было встретить в формах вариаций (Вёльфль) или рондо (Кожелух), то Гуммель намного шире применяет технику виртуозных фактурных блоков, включая их в разделы именно сонатных форм (примеры – крайние части всех сонат). Некоторые фактурные типы изложения Гуммеля станут достоянием романтиков – Шумана, Шопена, Листа» [43, с. 20].

Бетховена, а сам молодой автор брал у него, уважаемого мэтра, уроки композиции. Личность Гайдна-музыканта, закалившаяся в суровых испытаниях юности, не может не удивлять своей цельностью, простотой, уравновешенностью, устойчивостью и оптимизмом. Т. Ливанова даёт замечательную характеристику композитору: «Всегда обращённый к внешнему миру, просто и оптимистично воспринимающий его, он, казалось бы, такой простодушный и насквозь “земной”, – сам того не осознавая, может по существу выступать философом в своих творческих концепциях, как свидетельствует об этом его оратория “Времена года”, как убеждают в этом итоги его симфонизма, ... народный быт в гармонии с природой, труд как единственная подлинная добродетель человека, любовь к жизни, какой она есть, поэзия родной природы со всем её годовым круговоротом – это лучшая “картина жизни” для Гайдна, это его художественное обобщение и одновременно путь к его идеалу» [24, с. 351]. Гайдн органически претворил в своём творчестве австрийский музыкальный фольклор. Он использовал подлинные народные мелодии, существенно их видоизменяя, а также создавал собственные мелодии в духе народных песен²⁰. Гайдн с удивительной чуткостью схватывал то, что звучало в быту – народные мелодии, характер крестьянских танцев, популярную французскую песенку, колорит звучания народных инструментов и т. д.

Й. Гайдн является великим представителем венской классической школы. Его наследие огромно, он писал произведения практически во всех существовавших в его время жанрах и формах музыкального искусства – это оперы (24 произведения различных жанров), мессы (14), оратории (4), симфонии (104), концерты для разных составов (35), множество камерных инструментальных ансамблей (83 струнных квартета, около 200 трио для разных составов и др.), произведения для инструментов соло (из них 53 клавирные сонаты), хоры, вокальные ансамбли, многочисленные оригинальные песни для голоса с сопровождением и обработки народных песен, музыкальные номера к драматическим спектаклям. Тем не менее время определило главное в творчестве Гайдна: он вошёл в историю как основоположник классической симфонии и квартета. Его камерное и симфоническое творчество, начавшееся в 50-е годы XVIII века, способствовало становлению новых жанров и форм инструментальной музыки. К высшим достижениям композитора относятся Лондонские симфонии и последние квартеты, написанные в 80–90-е годы. В творчестве Гайдна отразился весь путь истории симфонического и квартетного жанров до их вершин.

²⁰ Таковы, например, известные темы *Andante* и финала в симфонии № 103 («С дробью литавр»), основанные на хорватских песнях, популярная тема *Andante* в симфонии № 94, воспроизводящая обороты из народной песни из Судет.

Й. Гайдн выделяется среди других композиторов в «предклассический» период тем, что именно он неустанно развивал симфонию, охватывая различные стороны творческой задачи. Уже первое десятилетие, представленное самым большим количеством созданных им симфоний (40), отличалось завидной динамикой, так как в симфонических сочинениях Гайдн испробовал многие средства, многие варианты, мысль всё время двигалась беспокойно, а в итоге был пройден важный участок пути. Позже он трудился в более медленном ритме, углубляясь в каждое произведение. Со временем и гайдновская симфония изменилась: она стала более содержательной, более обширной, более индивидуальной.

Многие симфонии композитора получили программные заголовки: ещё в 1761 году появились «Утро», «Полдень» и «Вечер» (№ 6-8) с наименованием внутренних частей циклов; в дальнейшем Гайдн не был склонен давать названия своим симфоническим произведениям, но характерность образов и особенности композиции нередко приводили к тому, что «имена» появлялись: например, «Философ» (№ 22), «Аллилуйя» (№ 30), «С сигналом рога» (№ 31) и т.д. Далеко не вся музыка ранних симфоний воспринимается как выразительно насыщенная, много здесь и нейтрального, нехарактерного, общих форм движения. В дальнейшем это преодолевается путём насыщения содержанием медленных частей и драматизации сонатного *allegro*. В другой сфере образов, более характерных для третьей и четвёртой частей, Гайдн проявляет тенденции к самостоятельности и находит специфические средства выразительности. Нередко для менуэта, особенно для его трио, композитор прибегает к какой-либо особый эффект, который может быть и шуточным, и тембровым, и фольклорным. В 70-е годы Гайдн обнаруживает патетические возможности симфонизма, создавая прекрасные произведения, значение которых не уменьшилось, но было заслонено его поздними творениями. В этот период были написаны симфонии «Траурная» *e-moll* (№ 44), «Прощальная» *fis-moll* (№ 45), «Страдание» *f-moll* (№ 49).

Наибольшее признание получила «Прощальная симфония» (1772), в которой превалируют печальные, элегические, а также патетические образы. Тональность *fis-moll*, избранная Гайдном, редко использовалась в музыке того времени. Весь цикл отличается редким единством, выражающимся как в тематических связях между отдельными частями, так и в общности характера и настроения музыки в первой и четвёртой частях. Симфония проникнута значительным единством образов, необычна по трактовке финала, не содержит резких контрастов, но не монотонна благодаря тонкому распределению света и тени, патетических акцентов — и лирической умиротворённости. Как и в ряде других симфоний Гайдна, главная и побочная партии строятся на одном тематическом материале (пример 24 а). Своеобразен редкий для того периода тональный план экспозиции первой части: побочная партия

звучит в a-moll, заключительная партия – в cis-moll. Терцовая цепь минорных тональностей, расположенных по звукам fis-moll, предвещает романтические веяния. Даже первая часть, наиболее патетичная, с очень широкой экспозицией, с подчеркнута экспрессивными интонациями побочной партии даёт просветление в разработке (новая песенная тема, вносящая лирический контраст и компенсирующая отсутствие контраста в экспозиции – пример 24 б).

Пример 24:

а

Allegro assai

б

p dolce

Вторая часть «Прощальной» симфонии лирически песенна, а третья – танцевальна (менуэт), она написана в редкой для того времени тональности Fis-dur, которая воспринималась Гайдном как романтически приподнятая. Оригинальна незавершённость менуэта, заканчивающегося

терцовым звуком без гармонической основы, что предполагает исполнение четвёртой части без перерыва. Тонально не завершена и взволнованная четвёртая часть, написанная в сонатной форме, она непосредственно переходит в финал. Пятая часть, *Adagio*, певучая и медленная, вносит успокоение в музыкальную драму. Медленный финал, резко контрастирующий с драматической первой частью, в то же время является её тональной репризой (одноимённый мажор). Музыканты постепенно уходят, и каждый из них гасит горящую свечу, последними замолкают голоса двух скрипок. В этом заключено само «прощание»: краски скорее светлы, но отличаются нежными переливами, само спокойствие финала имеет оттенок отрешённости.

Патетический тематизм не становится типичным для Гайдна, хотя эмоциональный диапазон его симфонической музыки в 80-е годы очень широк. Многие симфонии получили подзаголовки (но не авторские) — «Величественная» (№ 53), «Школьный учитель» (№ 55), «Огненная» (№ 59), «Рассеянный»²¹ (№ 60), «Лаудон» (№ 69), «Охота» (№ 73). Некоторые из этих произведений возникли к определённым случаям, некоторые связаны с театральными постановками. Будучи на службе у графа Эстергази, Гайдн руководил музыкальной частью многочисленных празднеств и приёмов, сочиняя большое количество различных произведений. Постепенно его известность вышла за пределы Австрии. В 1784 году Гайдн принял заказ, исходивший от дирекции французских концертов в Париже, и за два последующих года написал Парижские симфонии (№ 82–87), которые были исполнены затем под управлением Госсека. Образность этих произведений уже вполне характерна для зрелого стиля Гайдна, по составу цикла, по характеру частей, приёмам развития, оркестровым средствам эти симфонии примыкают к прославленным симфониям для Лондона. Даже медленные вступления, столь важные в симфониях № 85 («Королева») и 86, становятся в симфониях № 88–92 правилом, которое сохраняется и на последующие 12 Лондонских симфоний, за исключением одной. Получив приглашение в Лондон (дважды), композитор написал специально для этого музыкального центра сначала шесть, а в дальнейшем ещё 12 симфоний и оперу «Орфей и Эвридика». Гайдн сам дирижировал во время исполнения своих сочинений и имел огромный успех.

Музыка Гайдна в основном отличается бодрым, жизнерадостным характером, в ней преобладают мажорные тональности, много света и жизненной энергии. Высшим достижением гайдновского симфонизма по праву считаются последние Лондонские симфонии, причём все 12, за исключением одной (в до миноре), написаны в мажорных тональностях.

²¹ В симфонии шесть частей, первая часть служила увертюрой к постановке одноимённой комедии Ж.Ф. Реньяна в Вене в 1776 году, остальные части исполнялись по ходу пьесы как антракты или вставные номера.

Симфонии полны тёплого юмора, гайдновские эффекты являются отличительным признаком его жизнерадостной музыки. Оркестр в симфониях обычного парного состава: 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, пара литавр, струнный квартет, «тяжёлая медь» отсутствует, в последних симфониях участвуют и кларнеты. Полная зрелость гайдновского творчества в Лондонских симфониях удивительным образом сочеталась с дальнейшим развитием симфонизма и многообразием воплощения как его общих принципов, так и индивидуальных особенностей. К этому времени Гайдн испытал на своём творчестве благотворное влияние музыки Моцарта, с которым был в дружбе до его безвременной кончины, – более всего в сфере инструментальной кантилены лирико-поэтического характера. Мир образов в поздних симфониях Гайдна широк, но он в основном негероичен и несентиментален. Т. Ливанова в этой связи замечает: «Его симфонии в целом и по характеру образов, и по трактовке цикла скорее вызывают аналогии с серьёзной комедией (если уж брать театральные сравнения), да к тому же содержат и некоторые эпические черты» [24, с. 376].

Основные образы первой части, при всей их яркости и характерности, не призваны создать подлинно драматический контраст. Они легко различимы в общем контексте, но главный контраст создаётся между патетикой, драматизмом или сосредоточенностью медленного вступления и общей динамикой движения сонатного Allegro. Схема внутреннего движения в каждой первой части своя. Например, в минорной симфонии № 95 мажорная побочная партия легка и светла, в репризе она полностью отклоняет всю патетику и драматизм вступления и пламенный характер главной темы. В симфониях с контрастирующими темами (№ 97 и 98) главное развитие получает фанфарная начальная тема и явно отступает на второй план жанровая или лиричная побочная. В симфонии № 102 сложная, богатая на приёмы, синтетическая разработка существенно раздвигает масштабы Allegro.

Медленные части чаще всего носят жанрово-лирический характер, причём наибольшую известность получили те из них, где композитор приготовил для слушателей особый сюрприз. Так, в «Военной» симфонии (№ 100) Гайдн перед кодой второй части вставил совершенно не ожидаемый здесь эпизод с сигналом трубы, тремоло литавр и громким tutti. Симфония № 103 получило своё наименование «С тремоло литавр» из-за внезапного вторжения тонического аккорда fortissimo на фоне простодушной мелодии народного склада.

Менуэт выполняет функцию интермеццо, своего рода передышки в становлении действенного цикла. По сравнению с мангеймцами Гайдн заметно индивидуализировал танцевальную часть: можно встретить и старинный танец, и жанровую картинку, и скерцообразную пьесу, и близкие к лендлеру, и более причудливые, даже утончённые менуэты.

Симфонические финалы Гайдна призваны поддержать симметрию цикла, вернув музыку к быстрому движению, активной тематической работе. Нередко динамическое приобретает в них отпечаток народной характерности. Почти во всех финалах Лондонских симфоний используются приёмы вариационного и полифонического (имитационного) развития, ещё больше динамизирующие музыкальную ткань. Нередко в финалах ощущается программный замысел сродни оперной сцене в опере-буффа.

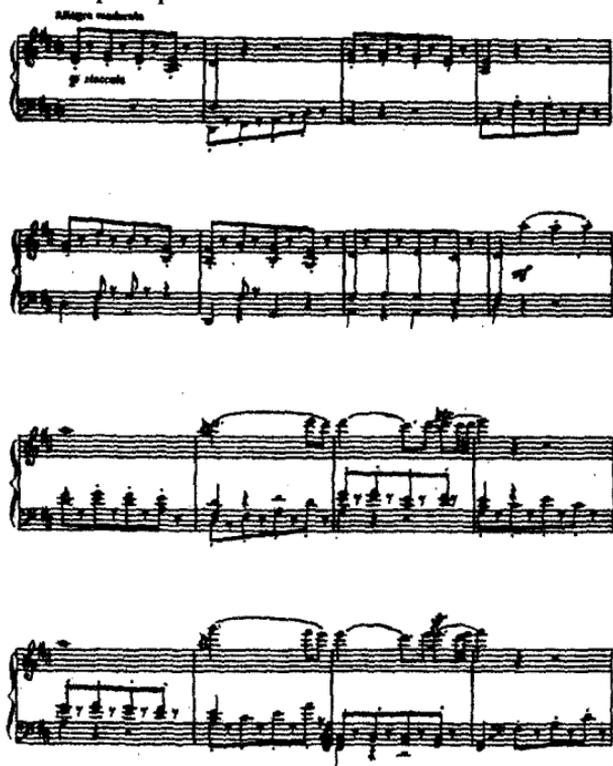
В жанре квартетной музыки Гайдн также был первопроходцем. Наряду с мангеййцами, он добился здесь классического совершенства, особенно в поздних сочинениях. Мастерство композитора проявляется в квартетах в ещё более смелых формах, чем в его симфониях. Несмотря на ведущую роль первой скрипки как верхнего голоса, в поздних квартетах все четыре инструмента равноправны. Средние части в квартетах Гайдна нередко переставлены. В «русских» квартетах²² ор. 33 1778–1781 года вместо менуэта вводится скерцо, что также являлось новаторством. Сам Гайдн утверждал, что эти квартеты написаны в новой манере, связанной со свободным претворением в камерном жанре того, что было достигнуто к тому времени в симфонии. Примечательно, что патетические образы и эмоции, отходившие в его симфониях на второй план, как бы «задерживаются» и находят себе место в квартетном жанре, особенно в медленных частях ор. 33 № 1, 5, 6. Начиная с этого опуса, гайдновские квартеты воспринимаются как конкретно-образные и стали, подобно симфониям, получать образные названия. Например, квартет ор. 33 № 3 был назван «Птичьим» из-за тематизма финала, напоминающего кукованье. Следующие затем опусы отражают зрелость стиля Гайдна. Состав цикла становится таким же, как в симфонии, причём менуэт обычно занимает третье место. Некоторые произведения вызвали конкретные ассоциации у слушателей. Из-за «кваканья», а именно повторения одного звука поочерёдно у разных инструментов на разных струнах, квартет ор. 50 № 6 был прозван «Лягушачьим». Квартет ор. 64 № 5 получил название «Жаворонок» по первой теме Allegro в очень высоком регистре, она и оставляет основное впечатление (пример 25). Подобно симфониям, квартеты нередко завершаются плясовыми финалами, но в виде исключения встречаются и fuga, и сицилиана (ор. 50 № 4, 5).

Последние четырнадцать квартетов Гайдна, написанные между 1793 и 1799 годами, – это высшие достижения в квартетном жанре, в них происходит углубление камерного стиля, оттачивание специфики жанра. Квартеты отмечены не только классическим совершенством, но и свежестью предромантических красок и настроений, что не может не

²² Так называемые «русские» квартеты посвящены наследнику русского престола Павлу Петровичу и связаны с его приездом в Австрию.

удивлять, ведь созданы они в конце жизненного и творческого пути композитора. Но насколько был Гайдн чуток к новым веяниям! Для тематизма поздних квартетов характерно углубление в личный мир человека, в сферу философски отвлечённых образов, отсюда сложная разработка частностей в развитии материала. Квартетное письмо обретает свою специфику, партии инструментов индивидуализируются, усложняется гармония, активизируется голосоведение. Последним стал опус 77, два квартета, посвящённых князю Ф.И. Лобковицу. Новаторство в квартетном стиле заметно в гибком построении первых частей, в применении полифонических приёмов в разработке, в стремлении к тонкой хроматизации музыкальной речи.

Пример 25:



Настоящий музыкальный театр (по законам комедии дель арте) разыгрывается в гайдновских трио для клавира, скрипки и виолончели, где все инструменты по-настоящему равноправны²³. Помимо клавирных

²³ А. Хохлова исследовала игровое пространство-время в клавирных трио Гайдна и пришла к выводу: «Великолепно манипулируя всеми формообразующими и драматургическими нитями композиции, Й. Гайдн организует “инструментальный

трио Гайдн писал струнные трио и множество ансамблей с баритоном, созданных для князя Михаила Эстергази, игравшего на баритоне (род виолы). В трио для Гайдна характерен свободный подход к сонатному циклу. Тонкую отделку получают прежде всего медленные части. Как в симфониях и квартетах, Гайдн в трио нередко обращается к фольклорным темам и элементам. Наибольшую популярность получило «Венгерское рондо» из трио G-dur op. 75. Скрипичные сонаты Гайдна – это дуэты для двух равноправных инструментов, однако фактура здесь вовсе не полифонична, так как фортепиано даёт гармонию свойственными ему средствами (аккорды, арпеджированные гармонические фигурации сопровождения и т. д.).

В области клавирной музыки неоценим вклад Гайдна в жанр сонаты. Произведения композитора для фортепиано прочно вошли как в педагогический, так и концертный репертуар. Точное их число считается ещё не установленным, последнее издание сонат под редакцией Х.Р. Лэндона содержит 52 произведения. В фактуре поздних сонат композитор вводит новшества, связанные с усовершенствованием конструкции фортепиано, с чем он познакомился в Англии. Среди вариационных циклов для фортепиано выделяется «Andante с вариациями f-moll». По типу это двойные вариации для концертного исполнения с изысканной проработкой фортепианной фактуры. Для фортепиано и оркестра Гайдн написал 11 концертов, которые являются определённым этапом на пути дифференциации партии солиста, превращения ансамблевого концерта в сольный.

Гайдн оставил большое число вокальных сочинений крупной формы: оперные, ораториальные, богослужебные. В основном они создавались для спектаклей при дворе Эстергази или службы в храме и не были рассчитаны на распространение за пределами имения князя. Некоторые из опер были поставлены на нескольких сценах Австрии и Германии, но крупного успеха не достигли. Гайдн органично чувствовал себя в инструментальной музыке и, владея оперным стилем в различных его проявлениях, не претендовал на положение музыкального драматурга, не разграничивая для себя концертную и оперную музыку. К вокальным произведениям относятся мессы (в частности, месса в честь адмирала Нельсона и *Stabat mater*) и оратории. Песня была для Гайдна естественной вокальной формой, он искал в ней поэтическую тонкость. Для большинства его песен характерны куплетное строение и сравнительно простое сопровождение. Некоторые песни Гайдна представляют уже более развитые образцы вокальной лирики. Так, песня «Одобрение» написана в вариационно-куплетной форме из трёх строф с признаками *da capo*. Особенно широко задумана большая песня «Верность», в которой проведен сонатный принцип, а вокальная партия драматически заострена.

театр” с его оригинальной “сценической геометрией”, свободно играя с типовыми моделями и наслаждаясь самим процессом игры» [47, с. 24].

Местами музыка этой песни предвещает романтическую лирику, а один из характерных оборотов практически совпадает с мелодией из первой фортепианной сонаты Бетховена (пример 26, а – Гайдн, б – Бетховен).

Пример 26:

а

(Allegretto)

Un - glücklich bin ich, a - ber treu, un - gluck - lich, a - ber treu.

The image shows a musical score for Example 26a. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked '(Allegretto)'. The lyrics are 'Un - glücklich bin ich, a - ber treu, un - gluck - lich, a - ber treu.' The vocal line is in a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs).

б

TACT #1

The image shows a musical score for Example 26b. It is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'TACT #1'. The music features a prominent eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Впечатления от пребывания в Англии отразились в творчестве композитора, он обработал шотландские, ирландские и английские песни, предназначенные для голоса с фортепиано или для трио при участии фортепиано. Гайдн оставлял изложение прозрачным, гармонизовал мелодию в классическом духе и подчинял замысел целого мелодическому движению оригинала. Эти обработки не только упрочили славу композитора в Англии, но и создали известную традицию в Австрии и Германии. В частности, Бетховен, а затем композиторы-романтики успешно продолжили эту традицию.

В Лондоне Гайдн познакомился также с ораториями Генделя и по возвращении в Вену написал две монументальные оратории – «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1800). Это его последние крупные сочинения, которые вошли в сокровищницу мирового музыкального искусства. Т. Ливанова, в частности, отмечает: «Оратория в гораздо большей степени, чем опера, соответствовала художественному складу композитора, тяготевшего не столько к драматизму, сколько к жанрово-эпическому и лирическому в искусстве» [24, с. 402-403]. До конца 90-х годов Гайдн создал ораторию «Возвращение Товия» (1775) и переработал в традициях ораториального жанра инструментальное произведение «Семь слов Спасителя на кресте». Английские впечатления способствовали новому обращению к этому жанру: Саломон предложил

Гайдну текст для оратории «Сотворение мира», составленный по второй части поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». Вернувшись в Вену, Гайдн передал английский текст барону Г. ван Свитену для перевода на немецкий язык. Свитен составил текст и второй оратории «Времена года» (по поэме Дж. Томсона). Таким образом, оба поэтических источника исходят из английской поэзии. Сюжеты ораторий различны, но их объединяет общая тема простого человека и прекрасной природы. Не случайно само чудо сотворения мира предстаёт как извечное чудо жизни, а времена года предстают как круговорот самой жизни.

В оратории «Сотворение мира» три части: земля и небо, возникновение жизни на земле, сотворение человека. Гайдн использует крупный план, создаёт величественные картины, сочетая эти приёмы с простодушной изобразительностью, передавая щебет птиц, рык льва и другие звуки представителей животного мира. Образы первых людей на Земле идилличны. Картина сотворения мира представлена с такой чистосердечной, осязаемой реальностью, как будто всё происходящее свершается в обозримой для композитора близости. Для воплощения замысла Гайдн обращается к программной музыке, в самой структуре инструментальные номера сочетаются с хоровыми и вокальными, а также используются речитативы. Современников очень впечатляло то, как Гайдн изобразил хаос (пример 27). Анализ фрагмента выявляет использование композитором в качестве выразительных средств хроматизмов, диссонирующих задержаний, частых тональных отклонений, то есть всего того, что создаёт ладовую неопределённость. На этом примере видно основное положение музыкальной эстетики Гайдна: для него отсутствие ясно выраженной тональности, стройности звучания есть хаос.

В оратории «Времена года» Гайдн более свободно трактует вокальные формы и отходит от принципа построения общей формы по номерам. Опираясь на опыт Глюка в оперном спектакле, Гайдн строит свою ораторию как вокально-инструментальную композицию с важной художественной функцией у оркестра. В оратории несколько замечательных симфонических картин. Программность и звукоизобразительность сохраняются как незыблемые основы для музыки и в этой, последней оратории композитора, которая завершается мощным заключительным терцетом и двойным хором с финальной фугой.

Пример 27:



Влияние Гайдна на последующее развитие музыкального искусства было исключительно велико. Под воздействием Гайдна развивалось творчество молодого Бетховена, а сотрудничество с Моцартом было взаимным. От музыки Гайдна протягиваются нити к творчеству выдающихся мастеров, работавших в Вене в более поздние эпохи, например к Брамсу и Малеру. Прежде всего, это относится к жанрово-народным элементам в их музыке. Композиторы XX века по-новому ощутили стиль Гайдна, многих привлекал его замечательный, здоровый юмор. Шаловливые, полные озорства образы ряда произведений Прокофьева, Шостаковича и других композиторов, их неожиданные, остроумные «выходки» интерпретируют гайдновские приёмы уже в новых музыкальных средствах. Замечательным образцом стилизации и данью величайшего новатора XX века новатору классического периода стала «Классическая симфония» Прокофьева. Интерес к музыке Гайдна несколько не угасает ни у композиторов, ни у слушателей, ни у музыковедов, ряд которых специализируется в гайдноведении. Исследователи находят неизвестные ранее рукописи, музыка Гайдна выходит всё более проработанными и полными изданиями. Эта музыка пережила века, донося до потомков вечную любовь к жизни, радость земного бытия.

Вольфганг Амадей Моцарт

Оперная реформа Глюка, инструментальное новаторство сыновей Баха, счастливые находки в симфонической и камерной музыке молодого Гайдна и мангеймцев, завоевания итальянской школы комедийной оперы – все эти творческие искания примерно от середины XVIII века до его последней четверти были обобщены гением Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791). По сравнению с Гайдном, у которого преобладает интерес к жанрово-бытовому началу, Моцарт представляет другую линию классического искусства – лирико-драматическую. Для Гайдна основными жанрами были симфонии и квартеты, для Моцарта – опера. Однако Моцарт в опере проявляет себя как симфонист, а в симфонии связан с вокальной музыкой. Не только благодаря необычайному дарованию, но и благодаря особому музыкальному воспитанию в семье (Леопольд Моцарт, отец композитора, был крупным музыкантом своего времени, его трактат по обучению игре на скрипке был высоко оценен современниками), уникальному жизненному опыту (поездки с концертами по Европе в детском и юношеском возрасте, знакомство с выдающимися представителями музыкального искусства) Моцарт в своём творчестве был шире, чем Гайдн, глубже, чем Глюк, выше и значительнее любого из современных ему композиторов. Практически те жанры, которых коснулся его гений, были им же приведены к совершенству.

Вместе с тем не только личная дружба объединяла Гайдна и Моцарта. Их сближали работа по формированию классической сонаты-симфонии, гармоничное мировосприятие, глубокий гуманизм, понимание серьёзности художественных задач и этического смысла искусства, ясность творческой мысли, совершенство формы, связь с традициями. Интересы Моцарта к традициям оказываются шире, чем у Гайдна, так как он, помимо прогрессивных для того времени гомофонно-гармонических направлений в искусстве, обращался к наследию И.С. Баха и глубоко переосмысливал сложные полифонические приёмы и эстетику Баха с позиций современного ему музыкального языка и классицистской эстетики. Творчество Моцарта представляет собой сложное художественное явление в венской классической школе. Традиционное для XVIII века (в широком понимании) в музыке Моцарта представлено в индивидуальном преломлении, а новое оказывается уникальным и удивительно гармоничным (такова, в частности, техника *Ars combinatoria*, его искусство комбинаторики фигур и мотивных единиц). Не случайно, что о Моцарте спорили в различные эпохи, да и сейчас он остаётся «чудом, которое ещё никто не объяснил» (слова В. Гёте из письма И.П. Эккерману). Даже загадка смерти Моцарта за более чем два столетия так и не разрешена. Несмотря на гигантские усилия исследователей; деятельность множества музыкальных обществ, объеди-

нившихся на базе моцартоведения, работа Моцартеума не могут удовлетворить потребности в изучении великого моцартовского искусства.

Эволюцию творчества Моцарта принято рассматривать в двух аспектах, а именно: в его связях с австрийской художественной культурой (музыкальной и театральной) и общеевропейских связях. Внешне периодизация творческой деятельности Моцарта разбивается на два периода – зальцбургский, включая детские и юношеские путешествия по Европе (1756–1780), и венский (1781–1791). По существу в каждом из периодов происходила сложная эволюция с промежуточными этапами.

Ранние годы творческой активности Моцарта-вундеркинда простираются до создания оперы «Митридат, царь Понтийский» в 1770 году. В разных странах юный композитор знакомился с лучшими достижениями в музыкальном искусстве, получал серьёзные знания и навыки, сочинял музыку в различных жанрах²⁴ (симфонии, мессу, оперы, оркестровые танцевальные сюиты – дивертисменты, серенады, кассации, сочинения для клавира, ансамбли со скрипкой и т. д.).

В 1770-х годах в Зальцбурге стал править новый архиепископ – граф Иероним Колоредо, который отличался крутым нравом и совершенно не поддерживал поездок своих подданных, требуя исполнения их обязанностей в Зальцбурге. Это определило ближайшие приоритеты в творчестве молодого Моцарта, в частности, в отношении жанров церковной музыки, сочинение которых входило в его прямые обязанности. Помимо месс и других произведений, связанных с церковной службой, Моцарт в этот период написал много светской музыки, в том числе несколько симфоний (среди них симфония g-moll № 25, предвосхитившая знаменитую симфонию № 40 в той же тональности), большое количество оркестровых серенад, трио, квартетов и сольных концертов для разных инструментов (среди них выдающиеся скрипичные концерты и «Маленькая ночная серенада»). Не прекращал Моцарт и работу по овладению различными оперными жанрами, в ходе которой вызревали его оперно-драматические принципы, формировалась его оперная эстетика. Немалое значение имело пребывание Моцарта в Мангейме в 1777 году.

Переход к новому стилю у Моцарта произошёл в оперном творчестве, на этой основе формировался его инструментальный симфонизм. Рубежным произведением стала опера «Идомей». В непрерывно развёртывающейся композиции оперы Моцарт успешно преодолевает механическое чередование номеров, что было характерно для традиционной оперы-seria. Принципы мангеймской школы, усвоенные композитором, нашли отражение в приёмах оркестровки и развёртывании музыкального материала. Влияние симфонизма сказалось в структуре ряда

²⁴ Е. Чигарёва справедливо считает: «Моцарт на практике изучал музыкальную эстетику своей эпохи, и своим универсализмом был обязан не только своим природным данным, но, не в последнюю очередь, именно такому воспитанию» [53, с. 79].

арий, написанных в сонатной форме без разработки, в отличие от обычной для жанра *seria* трёхчастной структуры *da capo*. В опере проявилось также стремление к сквозному развитию, к непосредственным переходам отдельных номеров друг в друга, к образованию больших драматических сцен (что роднит «Идомея» Моцарта с произведениями Глюка). Ярким примером может служить «демоническая» ария мести Электры из I акта. Моцарт использует тональность ре минор, которая связана для него с трагическими и патетическими образами. Тема главной партии, разорванная паузами, построенная на нервной декламации и сопровождаемая пульсирующим ритмом у оркестра, создаёт образ неистовой страсти женщины, призывающей фурий (пример 28 а). Побочная партия носит декламационный характер, она вся наполнена внутренним возбуждением, что передаётся в оркестре через ломбардский ритм (пример 28 б).

Пример 28:

а

Allegro assai

Вас я зо-ву на по-мощь, на по-мощь, на

по-мощь! Мрач-ны-е ду-хи Э-ре-

-ба! Мрач-ны-е ду-хи Э-ре-ба!

б

Allegro assai

сера-де ду-гоб от от-дал,

на шу лю. бовь, раз. бил он,

на шу лю. бовь, лю.

бовь, раз бил он

В репризе тема главной партии появляется сначала в не менее трагическом до миноре, затем восходящие секвенции переводят её в основную тональность, в которой теперь звучит и побочная партия. Такие тональные сдвиги в сонатной форме хорошо слышны, они усиливают выразительность и патетику музыки. Ария Электры не имеет самостоятельного заключения, её непосредственным продолжением является двойной хор мужских голосов (один хор на берегу, другой – на тонущем корабле). В интонационном отношении и тональном развитии хор является продолжением арии Электры, образуя с ней драматическую сцену.

Год мюнхенской постановки «Идоменей» явился годом коренной перемены в жизни Моцарта: разрыв с архиепископом и самостоятельная жизнь в Вене. Венский период можно условно разделить: 1) от «Похищения из сераля», «периода написания фуг»²⁵ и большой Ре-мажорной симфонии до «Свадьбы Фигаро» (1781–1786) и 2) от «Дон-Жуана» и трёх симфоний 1788 года до «Волшебной флейты» и «Реквиема» (1787–1791).

²⁵ В первые годы в Вене Моцарт был приглашён в кружок Г. ван Свитена, где играли переложения сочинений Баха и Генделя. Ван Свитен рассчитывал на Моцарта как на прекрасного альтиста и аранжировщика. С 1781 по 1784 годы Моцарт под воздействием фуг Баха задумывает и создаёт произведения в полифонических жанрах. Многие из них остались в набросках, из законченных сочинений к числу моцартовских шедевров причисляется fuga для двух клавиров К. 426.

Моцарт продолжал интенсивно работать в различных жанрах симфонической, вокальной и камерно-инструментальной музыки, а также осуществил собственную реформу оперного жанра. В отличие от принципов Глюка, которого он глубоко уважал и ценил за хоры и драматические речитативы в его операх, Моцарт отдаёт приоритет *музыке*. Для него музыка богаче, чем тексты, музыка содержательнее драмы. В основе моцартовской эстетики, по мнению И. Сусидко, «обилие контрастных музыкальных образов, внутренне изменчивых, подвижных и противоречивых, сложное сплетение их “судеб” в процессе развития, огромное значение деталей» [44, с. 74]. Композитор, воспитанный в уважении к традиционной трактовке жанров, создавал в молодые годы такие разновидности оперы, как оперы-сериа, оперы-буффа, зингшпили, театральные серенады. Однако уже в «Идомеене» исследователи обнаруживают жанровую многослойность и неоднозначность. Е. Чигарёва отмечает: «В “Идомеене” сонатность выступает не только как формально-композиционный приём, но более широко – как принцип мышления, с его диалектической природой, принцип, столь важный для творчества вообще» [53, с. 92]. Не менее важными в этой опере Моцарта являются метод психологической иллюстрации, обращение к сквозному тематическому развитию и близость аккомпанированных речитативов мелодраме. Тенденция к смешению национальных жанровых традиций – итальянской, французской, австрийской, характерная для австрийского зингшпиля, нашла полное выражение в его «Похищении из сераля», а затем был осуществлён *синтез* различных традиций. В. Гёте писал в 1787 году: «Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном потерпели крушение, когда явился Моцарт. “Похищение из сераля” опрокинуло всё...» [10, с. 460].

Исследователи сходятся на том, что ни одну из пяти опер последних пяти лет его жизни²⁶ нельзя отнести к какому-либо одному оперному жанру, существовавшему во второй половине XVIII века. «Дон-Жуан» имеет подзаголовок «*dramma giocoso*», однако это обозначение дано либреттистом Да Понте, а Моцарт занёс её в свой каталог как оперу-буффа, наряду со «Свадьбой Фигаро» и «Так поступают все», несмотря на существенный отход от канонов названного жанра. Жанровый синтез в «Волшебной флейте» включает множество различных компонентов, на что указывает А. Эйнштейн: «Смесь и сплав самых разнородных элементов в “Волшебной флейте” попросту невероятны» [57, с. 428]. Однако эта опера отличается единством и стройностью образно-драматической организации. В «Волшебной флейте» выделяются три ведущие сюжетно-тематические сферы, связанные с Царицей Ночи, Зарастро и Папагено. К каждому из этих героев относится определённый комплекс жанровых и тематических элементов.

²⁶ Имеются в виду «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Так поступают все», «Волшебная флейта», «Милосердие Тита».

Партия Царицы Ночи восходит к стилю сериа (с оттенком пародии), это – аллегорическое воплощение зла, демонического начала. В арии мести из второго акта бравурность подобных арий усложнена колоратурой: острые звенящие пассажи голоса с флейтой в высоком регистре (до *фа* третьей октавы), выведенные из темы увертюры, звучат легкомысленно на фоне энергичных интонаций-возгласов (пример 29).

Пример 29:

а

Allegro assai

Взруди мо . ей пыла,отжа,ждаме,отж

б

(Allegro assai) No aria Царицы ночи

в

Allegro Увертюра

Зарастро и его окружение характеризуются соединением песенности (близко масонским песням) с гимничностью и хоральностью, здесь полюс доброты и возвышенной идеальности. Такова ария Зарастро из начала II акта, обращённая к египетским богам Озирису и Изиде. Каждая строфа арии завершается хоралом жрецов, низкая тесситура, медленный темп, аккордовый склад сопровождения создают характер значительности (пример 30).

Пример 30:

Adagio

О . зы, И . эи . ла и О . эи . рис, по . шля . те ра . зум свет . лый ии.

Папагено (позднее и Папагена) и музыка колокольчиков относятся к комической игровой сфере с австрийским народно-жанровым оттенком, но с утончённой красочностью, сказочностью. Музыка дуэта Папагено и Папагены имеет скерцозный характер и похожа на птичье щебетанье, переходящее в быструю болтовню двух пернатых существ (пример 31).

Пример 31:

Папагено Папагена

Па па

Папагено Папагена

Остальные персонажи распределены по этим трём сферам обычно согласно тем функциям, которые они выполняют в той или иной сцене. Так, образ Тамино эволюционирует в связи с изменением его отношения к Заратро: из врага он становится его последователем и единомышленником, соответственно изменяется и его музыкальная характеристика. Лирические страницы связаны с любовью Тамино и Памины. Совершенно сказочная картинка (причём всё дело в изумительной мелодии!) возникает в конце 1 акта, когда, играя на

волшебной флейте, Тамино хочет призвать Памину, а на звук его инструмента сбегаются звери (пример 32).

Пример 32:



Единственный персонаж, который рисуется чисто буффонными средствами, – Моностатос, его буффонная ария вместе с тем несёт черты симфонического скерцандо. В «Волшебной флейте» три названные сферы мирно сосуществуют, так как Моцарт обращается к драматургии параллельных пластов, а основным принципом драматургии выступает эпическое развёртывание.

Драматизм действия в операх Моцарта нередко связан с вокальными ансамблями (ансамбли «противоречия» и ансамбли «согласия»). Столкновения в музыке не может быть, но многоголосие обладает возможностью контраста в одновременности. Моцартовские темы, из которых складываются ансамбли, образуют полифонию индивидуализированных музыкальных образов. Так, секстет в конце оперы «Дон-Жуан» – это ансамбль «согласия», использующий средства имитационной полифонии. В сцене праздника у Дон-Жуана три оркестра играют одновременно в трёх различных жанрах, с разными тактовыми размерами: 1) благородный менуэт у донны Анны и дона Оттавио (3/4), 2) оживлённый народный танец, исполняемый Дон Жуаном и Церлиной (2/4), 3) комический быстрый вальс Лепорелло и Мазетто (3/8) (пример 33). Этот фрагмент помогает составить представление об одной из совершеннейших по воплощению контрастно-полифонических оперных сцен.

Пример 33:

Дон Жуан

Музыкальный пример 33, посвященный опере «Дон Жуан» Моцарта. Состоит из двух систем. Первая система включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия начинается с ноты «С», соответствующей букве «С» в слове «Ста». Вторая система продолжает вокальную партию и фортепиано. В тексте песни упоминаются «Маленько», «Церковь», «ну и - дом ма - О бо -», «- сти!» и «Цер - ко - ви!».

Сте - нь - ко - в - о - ю ты еске,ре,
 Маленько
 Нет, о - сти! Пу -

Церковь
 ну и - дом ма - О бо -
 - сти!
 Цер - ко - ви!

Третий фортепиано
 Второй фортепиано
 Основной фортепиано

Моцарт обращался к песне чаще, чем можно судить по перечню его произведений в этом жанре (40 песен). Песням близки некоторые вокальные номера в его операх. Т. Ливанова пишет: «Уже среди ранних сочинений (1768) встречаются примеры самостоятельного существования песни и её же включения (с другим текстом) в оперу как маленькой арии: таковы песня “Daphne, deine Rosenwangen” для голоса с клавиром и ария

Бастьена “Meine Liebsten schöne Wangen” из зингшпиля “Бастьен и Бастьенна”. И позднее опора на песню, переработка песенности в ариозном письме является важной тенденцией моцартовского вокального стиля» [24, с. 496]. Обычно Моцарт придерживается скромных масштабов бытовой куплетной песни, иногда варьируя куплеты и добавляя маленькую вступительную прелюдию. Небольшие куплетные песни в совершенстве выражают его новые и вполне индивидуальные творческие намерения. Таковы две песни с сопровождением мандолины (1781), из которых вторая, «Komm, liebe Zither», по типу музыки может служить жанровым прообразом для канцонетты Дон-Жуана. Такова и миниатюрная песня «Тоска по весне», где тёплое поэтическое чувство передано предельно простыми музыкальными средствами (пример 34).

Пример 34:

Новый тип камерной лирики, подхваченный романтиками, рождается уже в немецкой и австрийской песне классического периода, а Моцарт в своей «Фиалке» на слова Гёте в свободе и гибкости следования за текстом выступает одним из основоположников вокальной миниатюры. Нежная пластика мелодии, стройность композиции, тонкие детали делают эту песню Моцарта великолепным образцом для зарождающегося нового жанра. Светлая мечтательность романтической лирики ощущается в другой песне позднего периода – «Вечернее настроение» (1787). В венский период выделяются песни, написанные Моцартом в связи с его вступлением в ряды масонов, для них характерны аккордовый трёхголосный склад, несколько риторический характер, некоторые из таких песен включены в «Маленькую масонскую кантату» (1791). Моцарт создавал также озорные, шуточные вокальные каноны, в основном, чтобы позабавить друзей.

В зальцбургский период Моцарт создал крупные формы церковной музыки: с 1768 по 1780 годы написал 17 месс различного масштаба. Новые задачи, возникшие в Вене, отвлекли его от работы над новой мессой до минор, которая осталась незаконченной. В 1791 году Моцарт вернулся к крупной синтетической форме, в которой объединены хор, солисты и

оркестр, и до последних дней писал Реквием. Концепцию жизни и смерти композитор выразил в этом произведении в соответствии со своим мировоззрением, создав потрясающие, страшные, трогательные, трепетные образы, передав глубокие лирические чувства страдающего человека. Всё произведение воспринимается как симфонизированная философская драма. Траурная заупокойная месса, исполняемая на канонический текст, включает ряд дополнительных частей, бывших обязательными в католической службе: *Requiem aeternam* («Вечный покой»), *Dies irae* («День гнева»), *Tuba mirum* («Чудесная труба»), *Lacrimosa* («Слезная»). Из 12 номеров Реквиема 9 написаны для хора и 3 (*Tuba mirum*, *Recordare*, *Benedictus*) – для квартета солистов.

Глубокая скорбь разлита в первой части «Вечный покой», начинающейся полифоническим изложением темы вначале в оркестре, а затем в хоре (пример 35). Продолжением выступает двойная fuga на слова «*Kyrie eleison*», где Моцарт обращается к традициям и приёмам великих полифонистов Баха и Генделя, но воспроизводит их на новой стилистической основе. В конце полной драматизма фуги достигается грандиозная кульминация на уменьшённом септаккорде.

Пример 35:

The image displays three systems of musical notation for Example 35. The first system is marked 'Adagio' and shows a complex polyphonic texture with multiple voices and instruments. The second and third systems continue the polyphonic development with intricate counterpoint and harmonic structure.

Грозная картина страшного суда разворачивается в краткой второй части *Dies irae*, динамика приобретает здесь симфонический масштаб. Сила драматической выразительности и трагического пафоса достигает апофеоза в *Confutatis* («Когда возмущение, проклятье и месть будут искуплены в горячем пламени»). На фоне бурлящих, вздымающихся подобно пламени фигуративных цепочек (в основе одна и та же фигура в прямом движении и инверсии) басы и тенора вступают друг за другом канонически (пример 36 а), молящие фразы женских голосов «*Voca me*» («Призови меня») в противоположной динамике создают разительный контраст (пример 36 б). В конце этого номера Моцарт создал беспрецедентный для своего времени образец колористической трактовки гармонии: цепь нисходящих хроматических модуляций производит впечатление погружения в бездну (пример 36 в).

Пример 36:

а

The musical score for Example 36a is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (Bass or Tenor) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is '3/4'. The lyrics are: 'Can - te', 'Ora - tio - nis', 'ma - lo di - ctio', 'di - ctio', 'flam - ma a - cri - bus ad -', 'flam - ma a - cri - bus ad -', 'di - ctio ma - lo'. The piano accompaniment features a prominent descending chromatic line in the right hand, which is a key harmonic element of this section.

Andante
Soprano

Vo ca, vo ca no,

Alto

vo ca no cam be, ne. di. ste

B:

Andante
Soprano
Alto
Tenore
Basso

O ro sup - plex et ac -

O ro

ci li

ha

Через терцквартаккорд ре минора осуществляется переход к следующей части – *Lacrimosa*, лирико-драматической кульминации всего произведения. Настроение безысходной скорби передано искренне, композитор отбирает наиболее «сильнодействующие» выразительные средства и концентрирует их на малом пространстве: «стонущие» секунды, «плачущие» ходы, мерное, скованное повторами движение, печальный ре минор, «надвигающиеся» хроматизмы (пример 37).

Пример 37:

Larghetto

The first system of the musical score shows the piano accompaniment for the beginning of the *Lacrimosa* section. It consists of four staves: three for the upper voices (Soprano, Alto, Tenor) and one for the piano. The piano part features a slow, somber melody in G minor, characterized by a series of descending half-note steps (semitones) and a steady, repetitive rhythmic pattern. The tempo is marked *Larghetto*.

The second system of the musical score shows the first vocal entry. It includes two vocal staves (Soprano and Alto) and the piano accompaniment. The vocal lines begin with the lyrics "La - cry - mo - sa" and "di - evi - la". The piano accompaniment continues with the same somber, descending melodic line.

The third system of the musical score shows the second vocal entry. It includes two vocal staves (Soprano and Alto) and the piano accompaniment. The vocal lines begin with the lyrics "qua - re - sur - gat" and "ex - ter - ti - a". The piano accompaniment continues with the same somber, descending melodic line.

Контрастирующие скорбно-трагическим частям разделы с образами просветления, умиротворённости, в частности *Benedictus* («Благословен»), либо с настроением торжественного ликования, например *Sanctus* в *Osanna*, призваны по контрасту оттенять общую глубоко трагическую концепцию произведения.

Стиль Моцарта синтетичен, так как вокальная выразительность интонационного строя и инструментальная чистота письма по-своему проявляются как в вокальной и оперной, так и в инструментальной музыке композитора. Моцарт – один из величайших мелодистов всех времён. Т. Ливанова считает: «В эпоху Моцарта тема симфонии, квартета, сонаты – это уже образ или по крайней мере важнейший компонент образного содержания данной части цикла... Моцарт обладал чудесным даром слышать своё время в огромном масштабе и оставаться неповторимым» [24, с. 499]. Действительно, такую красоту, пластику трудно повторить, ею можно только восхищаться. В симфонической музыке обостряется фонизм созвучий, звуковой колорит, так как для Моцарта важны тональность, тембр и фактурные особенности. Значительно усложняется формообразование, что выражается в интенсивном движении внутри экспозиции, в соотношении экспозиции и разработки, самом характере разработки и т. д. Сонатно-симфонический принцип для инструментальной музыки композитора является ведущим. В то же время между собственно симфонией и камерным ансамблем, сонатой и концертом есть отличия в конкретном воплощении самого принципа, что выражается как в трактовке цикла, так и в использовании темброво-технических особенностей сочетаний различных инструментов. Во многих сонатных *Allegro* соотношение тем перестаёт быть контрастом сопоставления, как это было принято в концертах, фантазиях, сюитах и увертюрах барокко, оно получает значение производного контраста. Это уже не картинная данность галереи образов, а драматургически непрерывный процесс становления, ведущий к скачку в новое образное качество.

Симфонии Моцарта вошли в «золотой фонд» концертного репертуара оркестров. С 1764 по 1788 год композитор написал около 50 симфоний, лишь последние 6, являющиеся вершиной его творчества, созданы в Вене, где Моцарт лично познакомился с Гайдном. Моцарт прошёл собственный длительный путь с усвоением традиций и новаторскими исканиями к шедеврам симфонического искусства. Каждая из шести симфоний, написанных в венские годы, по-своему замечательна. Симфония *D-dur* (KV 385) сочинена летом 1782 года по просьбе Л. Моцарта для праздника в Зальцбурге в доме Хаффнеров. Первоначально композитор написал серенаду из шести частей, а затем исключил две из них – марш и менуэт, что превратило серенаду в «*Haffner-Sinfonie*». Музыка отличается некоторой декоративностью и прекрасно воссоздаёт

настроение праздника. Симфония C-dur (KV 425) писалась в Линце в ноябре 1783 года, когда Моцарт останавливался там проездом в Зальцбург и намеревался дать концерт-академию. Другая симфония D-dur (KV 504, 1786) предназначалась для исполнения в Праге и поэтому называется «пражской». В её цикле отсутствует менуэт, а особый тон всему произведению придаёт вступительное *Adagio*, исполненное острого и бурного беспокойства. Главная партия полна внутреннего трепета, а побочная, основанная на характерных бытовых интонациях, мерными волнами своего движения после синкоп в аккомпанементе главной вносит контраст покоя (пример 38 а и б). Вторая часть «пражской» симфонии – образец обаятельной лирики Моцарта, она написана также в сонатной форме. Финал носит шаловливый характер, отражая общую концепцию – от беспокойной лирико-драматической первой части через мягкую лирическую кантилену к кокетливо-грациозному завершению симфонии. По сравнению с объективностью «Haffner-Sinfonie» «пражская» симфония отличается субъективно-лирическим характером и не лишена яркого драматизма.

Пример 38:

а



б



Три последние симфонии Моцарта, созданные в течение всего трёх месяцев в 1788 году, необычайно совершенны и вместе с тем индивидуальны и специфичны. Особенностью симфонии № 39 Es-dur

является героико-драматическая концепция, выросшая на основе танцевально-бытовой музыки. Самой популярной из всех симфоний Моцарта стала соль-минорная № 40, она непосредственна, открыто эмоциональна, лирически задушевна и драматична²⁷. Б. Левик считает: «Симфония g-moll поражает своим мастерством и тем совершенством формы, с каким Моцарт сумел воплотить глубокую человеческую драму. Это именно та степень совершенства, которая делает технику композиции (мастерство в узком смысле) незаметной, когда слушаешь и отдаёшься очарованию музыки» [23, с. 237]. Соль-минорная симфония уникальна для второй половины XVIII века и сосредоточенностью в одной сфере образов, и редким интонационным единством, и органичным полифоническим мастерством, позволившим композитору, предельно сжав тонально-тематическое развитие, сделать его максимально напряжённым, достигнув подлинного драматизма.

Последняя симфония Моцарта № 41 До мажор, многоохватная в своём образном строе, получила название «Юпитер». Её развитие последовательно идёт к монументальному финалу, где также проявилось полифоническое искусство композитора. Мощное сонатное Allegro первой части уже в экспозиции даёт не только сопоставление различных образов, но и образное развитие. Например, контрастное лирическое ядро (возгласы) исходной темы становится затем важнейшей развивающейся и объединяющей мыслью всей экспозиции, из него вырастает материал между главной и побочной партиями и при движении к заключительной. Устремление вперёд, порыв, настойчивость, беспокойство, выраженные в упорно поднимающихся интонациях возгласа-вопроса, сообщают всей экспозиции характерную взволнованность тона. Сложная драматургия экспозиции со смелыми сдвигами и внутренними «переломами» обуславливает относительно скромные масштабы и роль разработки. Вместе с тем, частое модулирование и тональная неустойчивость с применением полифонических приёмов развития в значительной степени динамизируют здесь музыкальную ткань. Пленительное Andante cantabile – вторая часть, написанная в сонатной форме, – создаёт лирический центр симфонии, где лирико-патетическому характеру подчинены все возникающие образы. В менуэте композитор фокусирует целый ряд элементов с острыми интонациями исходного тематизма, которые затем использует в финальной части. Грандиозная композиция финала синтетична, сочетание сонатного allegro и тройной фуги беспрецедентно для своего времени. Почти все темы даются вначале в гомофонном изложении, а затем полифонизируются (пример 39).

В разработке финальной части сложность полифонических комбинаций возрастает, Моцарт использует различные виды

²⁷ В век мобильных телефонов главная партия из первой части симфонии № 40 по иронии судьбы представляет «Моцарта на сотовом».

контрапункта – канон в октаву с двумя имитирующими голосами, канон в квинту на обращённой теме, сочетание прямого и обращённого движения темы в имитациях. Особое значение приобретает кода, которая выполняет сразу три функции, а именно коды сонатного *allegro*, динамической репризы фугато главной партии (из экспозиции), она синтезирует также все темы в форме пятиголосного фугато. Моцарт осуществил сложный синтез новых, современных ему черт музыкального классического стиля с достижениями старых мастеров. Успешное решение этой задачи позволило выстроить величественную образную концепцию симфонии, где широкий и многозначительный финал выделяет эпическое, общечеловеческое начало, внушает силу духа и оптимизм мировосприятия.

Пример 39:



Камерное творчество Моцарта поистине масштабно. Инструментальные ансамбли могут быть разделены на три группы: сонаты с *basso continuo*, сонаты с сопровождением, классические камерные жанры. Самостоятельный интерес представляют его квартеты как классические образцы этого вида камерного ансамбля, столь важного для венской школы. Моцарт написал 26 струнных квартетов, три квартета с флейтой и один с гобоем. Ранние квартеты связаны с итальянскими впечатлениями композитора и собственно квартетное письмо с самостоятельностью партий участвовавших в них инструментов ещё находится в стадии становления. Совершенно новый подход к жанру ощущается в шести квартетах 1782 года, посвящённых Гайдну. Усвоив опыт Гайдна, Моцарт превзошёл его в полифонизации квартетного письма, в синтезировании сонаты и фуги. Квартеты последних лет приближаются к масштабу симфонических циклов: обширные первые части цикла и финалы, развёрнутые медленные части не уступают по объёму симфониям. Однако специфика жанра сохраняется в образном строе, характере тематизма, в характере письма, а также в особенностях

формообразования. Последний из шести квартетов – C-dur – получил широкую известность из-за необычайной для своего времени гармонической смелости в медленном вступлении: переченья, хроматизмы, модулирующие секвенции, тональные сдвиги по большим секундам вниз придадут музыке ладотональную неустойчивость (пример 40).

Пример 40:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Adagio' and includes a 'cresc.' (crescendo) instruction. The notation consists of two staves per system, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in C major, as indicated by the key signature.

К лучшим квартетам Моцарта примыкают и его струнные квинтеты, среди которых выделяется квинтет g-moll (KV 516). Это одно из самых проникновенных созданий композитора, он весь полон нежной печали, пластичен в своих линиях и гармоничен по форме. Значение полифонии велико во всём цикле, контрапункт так или иначе проявляет себя во всех частях.

В области камерной музыки с клавиром «классический» этап, связанный с творчеством Гайдна, Моцарта и Бетховена, следует назвать *моцартовским*, так как именно с Моцарта начинается история фортепианных трио, квартета и квинтета, его сочинения в этих жанрах были чем-то невиданным, озадачивающим и завораживающим²⁸. В камерных ансамблях с клавиром достигается равновесие между партиями, это произведения концертного стиля с тонкой проработкой деталей

²⁸ Не случайно музыкальный обозреватель «Journal des Luxus und der Moden» в 1788 году предупреждал о том, что на такую музыку не может быть моды, она слишком для этого сложна и утончена [1, ч. 2, кн. 1, с. 179-180].

фактуры. Особняком стоит «Кегельбанное трио», написанное для клавира, кларнета и альты KV 498²⁹, где индивидуализация партий-тембров соединилась со своеобразной театрализацией и даже психологизацией музыкального материала.

В.А. Моцарт – гений музыкальной комбинаторики. В его искусстве отразились как традиционные, так и индивидуальные подходы к применению АС в композиторском и исполнительском творчестве. В ранней юности он создавал парафразы, переделывая сонаты И.К. Баха, Раупаха, Хонауэра, Эккерта, Шоберта в концерты. В молодости Моцарт отдал дань изобретению музыкальных игр³⁰. Однако традиционные формы комбинаторики составляют лишь поверхностный пласт значительного явления. Уникальной является созданная Моцартом виртуозная комбинаторная техника, которую можно считать одним из важнейших атрибутов индивидуального стиля композитора. Произведения Моцарта дают образцы головокружительной множественности трансформаций ограниченного числа элементов, а также удивительные воплощения различных комбинаторных идей. К числу сочинений, в которых использован комбинаторный подход, относится ряд квартетов, а также некоторые клавирные сонаты. Анализ фуги для двух клавиров К. 426 до минор показывает, что комбинаторная техника возникает не только в свободной полифонии моцартовских сонатных аллегро³¹, но и в более строгой полифонической форме³².

Концертный жанр получил значительное развитие у Моцарта. Не было практически ни одного инструмента, игравшего в ту пору самостоятельную роль в сольно-виртуозной практике, для которого Моцарт не написал бы концертов. Обогащение виртуозных и выразительных возможностей инструментов сочетается в моцартовских концертах с глубиной и драматизмом содержания. Для них характерен дух соревнования солиста с блистательным по своему звучанию оркестром. Новой была и

²⁹ Его создание связано с пребыванием Моцарта на даче Душек «Виноградники Бертрамки», где он писал партитуру «Дон-Жуана» под весёлую болтовню компании, играющей в кегли.

³⁰ «Руководство по сочинению вальсов» («Anleitung zur Componieren von Walzern»), изданное уже после смерти Моцарта в 1793 году, построено по образцу «Der allezeit fertige Menuetten- und Polonoisenkomponist» И. Кирибергера и вполне традиционно для своего времени.

³¹ На «необычную структуру» первой части 9-й клавирной сонаты обращает внимание М. Дэвидсон, предлагающий свою интерпретацию этого сочинения [61]. Действительно, состыковка различных, превращающихся друг в друга, компонентов, неожиданные соединения разнородных построений, постоянное возвращение к одному и тому же материалу в разделах сонатной формы – всё это позволяет говорить об особенном подходе, а именно, об оперировании игровыми единицами в процессе формо- и фактурообразования.

³² Раскрытию особенностей моцартовской комбинаторики посвящены работы Л. Ратнера, Л. Гервер, М. Черной [8;9;49;61].

трактовка инструментальных групп оркестра, так как композитор использует экспрессивные свойства инструментов, в частности струнных, их выразительную певучесть. Особенности трактовки цикла в концертах выступают трёхчастность и наличие двойной экспозиции в первом сонатном Allegro. Свободная виртуозная каденция солиста перед кодой в первой части, а иногда и в третьей, была рассчитана на импровизацию солиста, что соответствовало традициям XVIII века. Среди многочисленных концертов Моцарта выделяются скрипичные – D-dur, A-dur, а также поздние фортепианные – d-moll, A-dur, c-moll, C-dur, Es-dur. Эти концертные шедевры не менее симфоничны, чем сами симфонии.

Фортепианный концерт d-moll (KV 466) написан в 1785 году, по значительности и глубине, самому типу образов, а также по масштабности и динамике развития он превосходит трагические страницы оперного шедевра Моцарта «Дон-Жуан». Два основных элемента относятся к сфере главной партии, один из них звучит в начале экспозиции, он полон драматической экспрессии, для него характерны тираты и синкопированный ритм (пример 41 а), второй появляется в момент вступления солиста – это лирические песенно-декламационные обороты с налётом меланхолии (пример 41 б). Весь дальнейший тематизм первой и в значительной степени финальной частей выводится из элементов главной партии, между этими частями существует большая эмоциональная и интонационная общность.

Пример 41:

а





Средняя часть концерта ре минор названа Моцартом «Romanza», что не характерно для музыки XVIII века, но сделано, безусловно, намеренно. Контраст внутри этой части между крайними разделами и серединой огромный. В примере 42 представлены фрагменты романса – в начальном разделе первым вступает солист (а) и бурной середины (б). Возможно, именно эту часть, её образы имел в виду А.С. Пушкин, когда в «Маленьких трагедиях» («Моцарт и Сальери») давал устами Моцарта описание программы его только что сочинённого произведения:

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня – немного помоложе;

Влюблённого – не слишком, а слегка –

С красоткой, или с другом – хоть с тобой,

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,

Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Творчество Моцарта для клавира занимает важное положение в моцартовском наследии и в репертуаре пианистов как начинающих, так и концертирующих. Моцарт-клавирист, Моцарт-органист, Моцарт-импровизатор вызывал восторги слушателей, его игра рождала легенды. Для своих концертных выходов он писал в основном вариации и рондо, моцартовские фантазии – это уже особый случай, они, бесспорно, хранят в себе отголоски его импровизаций. Клавирные сонаты относятся к зальцбургскому периоду, наиболее известные из них соната a-moll и соната A-dur 1778 года, они – каждая по-своему – являются откликом на события пребывания Моцарта в Париже. Среди немногочисленных сонат венского периода выделяется c-moll'ная (KM 457), к которой Моцарт добавил позднее фантазию KV 475. Образы этих произведений близки опере «Дон-Жуан» и связаны с темой жизни и смерти.

Пример 42:

а

Example 42a consists of three systems of piano accompaniment. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line in the treble clef with a 'p' dynamic marking and a 'rit.' (ritardando) marking. The second system continues the melodic line with a 'p' dynamic and a 'rit.' marking. The third system shows the melodic line concluding with a 'p' dynamic and a 'rit.' marking. The bass clef parts provide harmonic support with chords and moving lines.

б

Example 42b consists of four systems of piano accompaniment. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line in the treble clef with a 'p' dynamic marking and a 'rit.' marking. The second system continues the melodic line with a 'p' dynamic and a 'rit.' marking. The third system shows the melodic line concluding with a 'p' dynamic and a 'rit.' marking. The bass clef parts provide harmonic support with chords and moving lines.

Поскольку Моцарт был гениальным интерпретатором и писал произведения в расчёте на свои силы, его музыка предъявляет высокие требования к исполнителям. Важным является и то, что австрийские и немецкие фортепиано моцартовского периода имели особенности, не совпадающие с современными инструментами.

При всём уважении к традициям и следовании им Моцарт был удивительным новатором и проложил музыкальному искусству путь в будущее. Своим творчеством он подытожил завоевания XVIII века, в его произведениях достигнут синтез всех предшествовавших и современных ему достижений. Моцарт дал миру жизнеспособное искусство, образцы совершенных творений, гениальную музыкальную классику — неиссякаемый источник вдохновения.

Литература о Моцарте поистине необъятна. Русское музыкознание гордится тем, что первая монография «Новая биография Моцарта» была написана русским любителем музыки — А.Д. Улыбышевым. Она вышла до фундаментального труда немецкого моцартоведа О. Яна. В дальнейшем Г. Аберт переработал книгу Яна о Моцарте и выпустил свой многотомный труд. Значительный интерес представляет также работа французских музыковедов Т. Визева и Ж. Сен-Фуа. К настоящему времени библиография литературы о Моцарте насчитывает много тысяч наименований. Этот поток никогда не иссякнет.

Людвиг ван Бетховен

Людвиг ван Бетховен (1770—1827) прошёл в своём творчестве сложную эволюцию, ему выпала миссия завершения венской классической школы. Бетховенской музыке присущи размах и яркая эмоциональность, но композитора никогда не покидали ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, великолепное равновесие между частями целого, то есть то, что служит признаками музыкального классицизма. Бетховен открыл неизведанные до этого идейно-философские сферы искусства; обогащая музыку великими идеями, он открыл и новые выразительные возможности, пришёл к огромному расширению границ музыкальной выразительности.

Боннский период творчества Бетховена (детство и юность), закончившийся в 1792 году, был очень важным для идейно-художественного формирования Бетховена-творца³³. Основное творчество

³³ Известно, что в 1787 году во время поездки в Вену Бетховен был представлен Моцарту и импровизировал в его присутствии. Биографы обычно повторяют слова, приписываемые Моцарту: «Обратите внимание на этого человека, он когда-нибудь всех заставит о себе говорить». В связи с этим эпизодом Э. Эррио замечает, что «не следует преувеличивать значение эпизода самого по себе. Это, самое большое, прогулка: Людвиг, удручённый семейными несчастиями, не смог надолго задержаться в австрийской столице. Но он сохранил о ней яркое воспоминание» [58, с. 42].

композитора связано с Веной, где он создавал свои бессмертные произведения и продолжил завоевания венской классической школы.

В период между 1795 и 1803 годом Бетховен написал более ста произведений. Характерно, что уже самое начало этого периода (1795 год) отмечено появлением многих шедевров, а именно: трёх трио для фортепиано, скрипки и виолончели, посвящённых К. Лихновскому (ор. 1), и трёх фортепианных сонат, посвящённых Гайдну³⁴ (ор. 2), которые обрамлены интересными вариационными циклами, песнями и ариями. К 1797 году относятся песни на стихи Ф. Маттисона «Жертвенная песнь» и «Аделаида», а также фортепианный концерт ор. 15 B-dur³⁵. Однако славу композитора Бетховену ещё нужно было завоевать³⁶, ведь вначале в глазах публики он оставался фортепианным виртуозом³⁷, отсюда преобладание музыки для фортепиано (или с участием фортепиано). В 1796 году из печати вышла фортепианная соната ор. 7, в 1798 – сонаты ор. 10, а в 1799 году появляются «Патетическая соната» ор. 13 и две сонаты ор. 14. Это замечательные образцы вдохновенья молодого композитора и одновременно образцы раннего, но совершенно сформированного бетховенского стиля. Первая симфония Бетховена была исполнена в 1800 году и сразу вызвала нарекания по поводу чрезмерного употребления духовых инструментов и излишней самостоятельности, даже претенциозности. Всего в раннем венском периоде насчитываются двадцать фортепианных сонат, две симфонии, шесть квартетов, три трио, септет, девять сонат для скрипки и фортепиано, две сонаты для виолончели и фортепиано, два квинтета, три фортепианных концерта, балет «Творения Прометея», оратория «Христос на Масличной горе», большое количество других инструментальных и вокальных сочинений.

Произведения Бетховена раннего венского периода отличаются подлинной творческой зрелостью, высоким мастерством, яркой композиторской индивидуальностью³⁸. В этот период он выступает *продолжателем* стиля композиторов венской классической школы. Исследователи отмечают родство интонаций раннего Бетховена и его венских предшественников, а также общность композиционных

³⁴ Й. Гайдн способствовал переезду Бетховена из Бонна в Вену, отмечал необычайный талант своего ученика, с которым занимался контрапунктом (по Й. Фуксу). Однако целеустремлённый к высоким достижениям в искусстве Бетховен вскоре убедился в небрежности чрезвычайно занятого маэстро и покинул его не без раздражения.

³⁵ Издан этот концерт под № 2.

³⁶ В эти же годы Бетховен продолжил своё обучение композиции: он постигал технику квартетного письма у чешского композитора А. Ферстера, вокальное письмо ему преподавал А. Сальери.

³⁷ Импровизации Бетховена высоко ценились его современниками и в дальнейшем, но круг «посвящённых» резко сузился из-за тяжёлого недуга композитора.

³⁸ Э. Эррио отмечает: «На фоне привычного для современников изящного искусства возникает властная и самобытная творческая индивидуальность» [58, с. 81].

особенностей, а именно: периодичность и завершённость построений, подчеркнутые границы между ними, симметрию в контрастных частях, принципы построения сонатно-симфонического цикла и т. д. Однако в произведениях молодого Бетховена гораздо больше яркости и внутренней динамики, чем в музыке его венских предшественников, да и размеры частей увеличиваются, сам контраст внутри сонатной формы может быть доведен до значительных масштабов, вплоть до конфликтности («Патетическая соната», «Крейцера соната» и др.), а на место менуэта Бетховен предпочитает ставить скерцо. С другим, обновлённым, кругом образов связаны произведения лирического или пасторального плана, среди них обе *Sonata una fantasia* op. 27, «Пасторальная» соната op. 28 и т. д.

В 1802–1803 годах в жизни Бетховена наступает кризис, связанный с глухотой. Жизнерадостный, общительный человек из-за возникших затруднений становился мрачным и нелюдимым. В письме, обнаруженном после его смерти и названном «Гейлигенштадское завещание», раскрываются переживания Бетховена и путь, по которому он смог выйти из кризиса: огромная потребность в творчестве давала силы для борьбы с безжалостной судьбой. В произведениях этого периода наметился переход к новому, зрелому бетховенскому стилю. Во Второй симфонии, в фортепианных сонатах op. 31, в фортепианных вариациях op. 35, в «Крейцеровой сонате» для скрипки и фортепиано, в песнях на тексты Геллерта Бетховен обнаруживает небывалый драматизм.

Новый героико-драматический стиль складывается во время сочинения Третьей симфонии – «Героической»³⁹ (закончена весной 1804 года). Время между 1803 и 1812 годом отличается высокой творческой продуктивностью, когда были созданы выдающиеся произведения Бетховена. Среди них симфонии № 3–8, опера «Фиделио», увертюры «Кориолан», «Леонора», музыка к «Эгмонту», скрипичный концерт, Четвёртый и Пятый фортепианные концерты, фортепианные сонаты «Аврора» и «Аппассионата», струнные квартеты № 7–11, 32 вариации для фортепиано, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, Шестое фортепианное трио, До-мажорная месса, песни на тексты В. Гёте. В центре бетховенского искусства тех лет стоит героика преодоления, революционной борьбы. Вместо «чувствительного» стиля XVIII века возникает искусство, способное увлечь массы, музыка наполняется мощной динамикой, приобретает силу и устремлённость. Преодолевая

³⁹ Известно, что Третья симфония первоначально связывалась с именем Наполеона Бонапарте, однако когда тот объявил себя императором, Бетховен изменил своё намерение, стерев прежний заголовок и посвятив Героическую симфонию «памяти великого человека».

каноны старого искусства и создавая новый героико-драматический стиль, Бетховен сохранял классическую строгость и стройность формы⁴⁰.

Величественность образов бетховенских произведений, их динамичность и контрастность вызвали расширение рамок и изменение содержания музыкальной формы. Не экспонирование материала, а его развитие выходят на первый план, масштаб и драматическая острота разработочных разделов возрастают. Значение идейно-художественных выводов усиливается, соответственно, возрастает функциональная роль репризы и расширяется кода в сонатной форме. Бетховенские образы многогранны и неповторимы, поэтому каждая его сонатная форма имеет индивидуальные особенности, в чём он опять же выступает продолжателем великого Моцарта. Главная тема в сонатно-симфонических произведениях Бетховена превратилась в своеобразный «сгусток» интонационного содержания и развития целой части сочинения, а цикл обрёл драматургическую концепцию. Нередко структура цикла определялась программой. Бетховен достиг максимальной концентрированности музыкальных средств, делая каждую интонацию предельно выразительной и насыщенной. Музыкальный язык в произведениях этого периода поражает своим богатством, а в то же время проведённый отбор средств свидетельствует о его гениальной простоте. В частности, с одной стороны, героические темы обычно опираются на аккордовую трезвучную мелодику, характерную для немецкой народной песни, а с другой – фанфарно-маршевые обороты сближают эти темы с песнями и гимнами французской революции. Ораторский пафос свойствен ряду бетховенских произведений, например, интонации-возгласы пронизывают симфонические «полотна» в «Героической симфонии», «Кориолане» и других тираноборческих концептуальных сочинениях (пример 43).

Героико-драматическими интонациями не исчерпывается богатство бетховенской музыки этого периода. Не менее характерны созерцательно-возвышенные темы и причудливо-скерцозный тематизм. Бетховен разработал новые приёмы выразительности, в частности ввёл необычные модуляционные отклонения для возвращения в тонику и остро-диссонантные гармонии на кульминациях. Бетховенским ритмам свойственны острота, резкость, непредсказуемое разнообразие. Оркестровка у Бетховена приобрела массивность, блеск, сочность, звучание камерных ансамблей приблизилось к яркости и силе звучания симфонической музыки. Обилие дублировок и уплотнение фактурного пространства, использование сочной кантилены изменили характер звучания в его фортепианных произведениях.

⁴⁰ В. Конен считает: «Он довёл до высочайшего совершенства логику тематического и тонального развития, целостность формы и строгую архитеконику, присущие классической сонате и симфонии» [18, с. 34–35].

Пример 43:

Героическая симфония



Увертюра «Кориолан»



Исторические события, взорвавшие обстановку в Европе, отразились и в бетховенском творчестве 10–20-х годов. Наполеоновские войны вызвали рост национального самосознания в Германии и Австрии. На этой волне появились песни романтиков – Вебера, Шуберта, Лёве, оперы Гофмана, Вебера, Шпора и др. Для романтических направлений характерны глубокая связь с народной национальной культурой и отход от эстетики и художественных форм классиков. Выразителем романтической эстетики становится прежде всего камерная миниатюра. Переломные для западноевропейского музыкального искусства годы были очень сложными для Бетховена, который переживал большое идейное разочарование. Надежда на торжество разума и справедливости, которой жили деятели Просвещения, рухнула. Революция, в которую пламенно верил молодой Бетховен, обернулась ужасной политической реакцией. Героико-революционная тема в творчестве композитора казалась исчерпанной. Темпы создания произведений явно замедлились, Бетховен нащупывал новые пути, так как жажда творчества оставалась для него неизбыточной. Интересы Бетховена были в этот период (примерно с 1810 по 1815 год) близки ранним романтикам: склонность к лирике, к песенному жанру (песни на тексты Гёте, цикл «К далёкой возлюбленной»), обработки шотландских песен – продолжение традиции, заложенной Гайдном), к программности. В фортепианных сонатах возникает тяготение к более скромным формам. Так, в сонатах № 24 и 27 Бетховен обратился к двухчастному циклу, 25-я по отношению к другим его созданиям в этом жанре воспринимается как сонатина, а 26-я (*Les Adieux*, *L'Absence*, *Le Retour*) программа.

Вместе с тем Бетховен вовсе не пошёл по пути новой немецкой романтической школы. Субъективно-лирическая тема, фантастические образы, передача местного колорита, тяготение к малым формам не способны были воспламенить создателя сочинений общечеловеческого

звучания, каким являлся Бетховен. На некоторое время в его творчестве наступил застой. По иронии судьбы именно за малоинтересные произведения, созданные Бетховеном в этот период «к случаю», композитору выпал большой успех⁴¹.

В последнее десятилетие жизни, несмотря на абсолютную глухоту, на катастрофическое ухудшение здоровья, на мрачную общественную обстановку, Бетховен продолжал творить и смог проложить в своём творчестве новые пути. В 1815–1816 годах Бетховен вновь сочинял с прежней силой. Им написаны пять последних фортепианных сонат (№ 28–32), две сонаты для виолончели ор. 102, Багатели ор. 126, fuga для струнного квартета, Вариации на вальс Диабелли, Девятая симфония, «Торжественная месса», пять квартетов и ряд других сочинений. Глубина мысли, монументальность, симфонизм, характерные для творчества Бетховена в целом, сохраняются и в произведениях позднего периода. Однако в их стиле есть и новые тенденции. Наиболее яркая отличительная черта «позднего» Бетховена – тяготение к философско-возвышенному отображению действительности, к углублённому психологизму. Как правило, в этот период монументальность композиции соединяется с углублённым содержанием и тонкими деталями. В произведениях позднего стиля драматически-действенным моментам (например, в первой части сонаты ор. 111 или финале квартета ор. 131) часто противостоят настроения раздумья. Типичны также вдохновенные эпизоды лирико-философского содержания (в медленных частях Девятой симфонии, сонаты ор. 106, последних квартетах). От философского осмысления действительности идёт и склонность к изощрённому контрапунктированию, сложной полифонии. Бетховена, как никогда до этого, влекло к хоровой музыке, где он находил классические образцы философско-обобщённого плана (Палестрина, Бах, Гендель). Бетховен создал хоровой финал в Девятой симфонии, «Торжественную мессу» и оставил огромное количество набросков к неосуществлённым хоровым сочинениям.

В этот период структура классического сонатного цикла у Бетховена склонна к нарушению, что особенно заметно на примерах последних фортепианных сонат с их индивидуальными концепциями и формами, а также квартета ор. 131, в котором семь частей, ни одна из которых не имеет завершения, а непосредственно сливается с началом следующей. Психологические тенденции несколько видоизменили целеустремлённый стиль «зрелого» Бетховена, но и в последних произведениях композитор остаётся верен своему оптимистическому мировоззрению. Концепция Девятой симфонии, оканчивающаяся «Одой к

⁴¹ «Батальная симфония» с пышностью была исполнена в Вене в 1813 году, за кантату «Славное мгновение», представленную на открытии «Венского конгресса» в 1814 году, Бетховен был удостоен звания «почётный гражданин Вены».

радости» (на текст Шиллера), осталась вдохновляющим творческим завещанием потомкам.

Элементы сонатного развития нередко пронизывали у него и другие жанры, например вариации и рондо. Бетховен преобразовал жанр вариаций, усложнив его перевоплощениями темы, введением фугированных разделов, сонатной драматургической конфликтности. Два монументальных фортепианных цикла – Тридцать две вариации и Тридцать три вариации на вальс Дябелли – открыли путь романтикам к характерному типу вариаций. Черты симфонизма ощущаются в инструментальной музыке Бетховена непосредственно, что, однако, не привело к сглаживанию различий между классическими жанрами. В. Конен отмечает: «Симфония приобретает у Бетховена наиболее обобщённый, монументальный характер; увертюра – более театральна, теснее связана с оперной драматургией; квартет – наиболее философский, углублённый жанр, самый тонкий и сложный по своим выразительным средствам; в концерте, наоборот, подчёркивается “эстрадность”, простота и декоративность средств» [17, с. 48].

На протяжении всего творческого пути Бетховен обращался к жанру фортепианной сонаты, который более других соответствовал его потребностям в свободном выражении волновавших его мыслей и чувств. К 32 сонатам для фортепиано не применима условная схема периодизации бетховенского творчества, так как в этом жанре происходило опережение развития других жанров. Новый драматический стиль, многогранность образов, психологическая и эмоциональная глубина проявились в сонатах уже тогда, когда в симфонической и камерной музыке Бетховен оставался приверженцем классической школы конца XVIII века. Характерные для Бетховена темы, манера их изложения и развития, драматизированная трактовка сонатной схемы, своеобразная ритмика, новые тембровые или оркестровые эффекты – всё это первоначально появлялось в сонате в фортепианном эквиваленте.

Среди сонат раннего периода антиподами выступают «Патетическая соната» и так называемая «Лунная». Если первая театральна и даёт совершеннейшее выражение героико-трагических образов, то вторая связана со сферой глубоких душевных переживаний. Особенностью цикла «Лунной», обладающего редким единством, являясь замена сонатного Allegro медленной частью несонатной формы (Adagio) и перенос драматургического центра всего цикла в финал. Между первой и третьей частями существует интонационное единство, основанное на воспроизведении конструктивного элемента – разложенного трезвучия. В первой части арпеджированное изложение выражало спокойствие и озерцание (пример 44 а), в финале в стремительном движении бегущие «почки однотипных фигур сообщают музыке главной партии характер строй возбуждённости (пример 44 б), в побочной партии они узнаются в

бурном фоне и проникают в мелодическую линию, отличающуюся ораторски-речевой выразительностью (пример 44 в). Подобные интонационные связи обнаруживаются практически в любом бетховенском цикле, их характер определяется концепцией произведения.

Пример 44:

а

Adagio sostenuto.
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimo e con forza.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — мелодическая линия в скрипичном регистре, нижняя — аккомпанемент в фортепианном регистре. Темп обозначен как Adagio sostenuto. В начале фрагмента есть итальянские пометки: «Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimo e con forza».

б

Presto agitato.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Темп обозначен как Presto agitato. Музыка характеризуется быстрыми ритмическими фигурами и сложными гармоническими структурами.

в

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Темп обозначен как Presto agitato. Фрагмент демонстрирует сложную ритмическую структуру и динамические контрасты.

Наибольшей виртуозностью отличается фактура «Аппassionаты», в её скульптурной рельефности, компактности звучания ощущается крупный план симфонического письма. Средствами фортепиано воспроизводятся приёмы инструментовки, характерной для классической симфонии: например, эффект вторгающегося tutti в главной партии, появление «солирующей группы» в побочной. В сонатном Allegro стираются грани между разработкой, разрастающейся до гигантских размеров, и репризой, но и дальше в коде наступает новая разработка. Взлёты и падения, гнев и надежда, страдание и просветление передаются

через безостановочное напряжённое движение. Вторая часть *Andante con moto* написана в форме вариаций, здесь господствует вдохновенное размышление. Тем трагичней вторжение возгласов финала (на том же уменьшённом аккорде, на котором затаилась умиротворённая музыка средней части) и безостановочный вихрь, завершающийся стремительной кодой маршевого характера. Темп в коде возрастает, жар борьбы не утихает до самого конца (пример 45).

В фактуре поздних фортепианных сочинений Бетховена появляется особый, «экстенсивный» тип вариационного развития материала, который связан с «рассредоточенным», «бескульминационным» типом мелодического движения в высоком регистре на фоне мерно повторяющегося гулко-баса, а также с предпочтением, отдаваемым тихой, «затенённой» звучности. Образующийся комплекс выразительных средств призван создать впечатление отрешённости, погружения в созерцание, он же рождает особые фонические эффекты, связанные с призрачностью, замороженностью музыки. К числу наиболее ярких образцов относятся реприза главной партии *Adagio op. 106* и четвёртая вариация Ариетты из сонаты *op. 111*.

Многие исследователи отмечают у позднего Бетховена стремление к просветлённости колорита, в фактуре это выражается в больших расстояниях между регистрами, что подчёркивает лёгкость, невесомость звучания и тембровое разнообразие. Н. Копчевский, обращаясь к багателли *op. 119 № 7*, пишет: «К такой музыке трудно применить наши обычные мерки. Это какое-то непосредственное и непреодолимое стремление к свету, где трели и фигурации верхнего голоса в конце воспринимаются как некая попытка преодолеть тяжесть и весомость отдельного звука, передать при помощи вибрации световое мерцание, доходящее до слепительного сияния. [19, с. 4]. Во многих фрагментах поздних бетховенских сочинений, где участвуют трели, которые могут перемещаться по регистрам, элементы фактуры и способы их сочетания одобны. Обязательны цепочки быстрой мелодической или армонической фигурации, вибрационное разложение интервалов. Одним из условий возрастания внутренней энергетики звучания является использование обеих педалей фортепиано, что позволяет достичь динамических и красочных эффектов, а также особенная динамика: либо затихающая тишина (соната № 30), *pianissimo*, либо большая динамическая сила. В последней вариации сонаты № 32 она идёт на спад.

В багателли *op. 119 № 7* динамический план обратный – на *crescendo*, эффект световой вспышки усиливается с помощью *tempo rubato* и *celerando* при переходе на тему в уменьшении и дальше на сложную вариационную цепочку. В основе заключительной цепочки лежит продолжение движения по хроматической гамме, но ритмические фигуры ослабевают всё мельче с появлением до-мажорного арпеджио (пример 46).

Пример 45:

Presto.

The musical score for Example 45 is a complex piano piece. It begins with the tempo marking "Presto." and is written in a key signature of two flats. The score consists of eight systems of staves. The first system includes first and second endings. The piece features intricate textures with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings include "ff" (fortissimo) and "p" (piano). The piece concludes with a final cadence.

Пример 46:

The musical score for Example 46 shows a single system of piano accompaniment. It is written in a key signature of two flats. The score includes dynamic markings such as "ff" (fortissimo) and "p" (piano). The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piece ends with a final chord.



Идейным центром наследия Бетховена являются его девять симфоний. Композитор был первым, кто возвысил симфонический жанр до идейного уровня философии и литературы. Каждая симфония раскрывает свой неповторимый мир⁴², выдающееся место в мировом концертном репертуаре определено всем бетховенским творениям независимо от времени создания, но наибольшую популярность получили Третья, Пятая (с «лейтмотивом судьбы»), а возвышается над всеми Девятая, в которой композитор достигает предельной художественной выразительности, философской глубины и драматизма при жизнеутверждающей концепции.

Девятая симфония ре минор ор. 125 создавалась в 1822–1824 годах, но её замысел в общих чертах возник ещё в боннский период и вынашивался на протяжении всей творческой жизни Бетховена⁴³. Драматургия симфонии воплощает типичную для Бетховена идею «от мрака к свету», но это воплощение имеет характерные особенности, касающиеся функции финала. Во-первых, финал является не столько кульминацией цикла, как это было в Пятой симфонии, но и образно-смысловым центром всего произведения. Во-вторых, Бетховен, стремясь оттенить сияние финала, изменил порядок следования частей в цикле, поместив медленную часть между скерцо и финалом. В-третьих, хоровой финал на текст оды Шиллера многократно усиливает воздействие передаваемой идеи инструментального произведения.

Первая часть исполнена драматизма, необычен и остро выразителен подход к главной теме, её зарождение в тонально-неопределённом звучании (с вибрацией – тремоло у виолончелей, скрипок и валторны). Героический характер главной партии создаётся средствами, прошедшими отбор в зрелый период бетховенского творчества: фанфарные интонации, пунктирные ритмы, возгласы аккордов, мощь оркестрового звучания; вместе с тем суровые мелодические контуры (а)

⁴² Глубокий анализ содержания бетховенских симфоний содержится в работах А. Серова [37], Р. Роллана [36], Э. Эррио [58] и др.

⁴³ Глубокий анализ идейно-философского содержания Девятой симфонии и её выразительных средств дал русский критик и композитор А.Н. Серов в труде 1868 года «Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл».

противопоставляются интонациям «мотива жалобы» (б), а тревожный мотив, напоминающий барабанную дробь (в), заставляет слух настроиться (пример 47).

Пример 47:

The image shows a musical score for Example 47, consisting of three systems of staves. The top system is for piano, with the tempo marking "Allegro ma non troppo un poco maestoso" and the dynamic marking "Tutti". It includes a melodic line with a circled note marked "(a)" and a bass line with a circled note marked "(b)". The middle system continues the piano part. The bottom system includes a trumpet part with the marking "Trunks Flap" and a circled note marked "(в)".

Колоссальная разработка, сочетающая сложнейшее мотивное и полифоническое развитие, всецело основывается на интонационных элементах главной темы. Полифонизированная реприза воспринимается как грандиозное завершение разработки и отличается предельной динамической мощью. Кода носит траурно-героический характер.

Вторая часть — это вихревое скерцо, в котором предельно динамизированная сонатная форма (с идиллическим средним эпизодом) создаёт ощущение громадного нарастания. Медленная третья часть более двух предыдущих отражает поздний бетховенский стиль. Необыкновенная глубина и возвышенность настроения в этом *Adagio molto e cantabile* делают его потрясающим образцом лирического вдохновения композитора. Фактуру можно назвать полимелодической, вариационное развитие отличается сложностью и текучестью. Вторая, песенная, почти вальсовая тема (D-dur, *Andante*, пример 48 б) дважды появляется между вариациями сосредоточенно возвышенной главной (B-dur, *Adagio*, пример 48 а) и своей смягчённой танцевальностью подчёркивает господствующее настроение философского раздумья.

Драматизму, тёмным краскам трёх первых частей противопоставлена музыка, полная радости и света. В финале два крупных раздела. Первый, инструментальный, связан с подготовкой хорового апофеоза. Его открывает «фанфара ужаса» (Вагнер), родственная главной партии первой части симфонии, как напоминание проходят фрагменты тем предшествующих частей, инструментальный речитатив как бы отмечает эти мрачные образы и, наконец, появляется «тема радости» (пример 49).

Пример 48:

а

Adagio molto e cantabile (♩: 60)

б

Andante moderato (♩: 63)

Пример 49:

Allegro (♩: 66)

Плавная и простая песенная мелодия радости напоминает народную песню гимнического характера, её интонации выкристаллизовывались в предыдущих частях в эпизодах, содержавших проблески света и надежды. Постепенно эта тема обрастает голосами, сгущение оркестровых красок и увеличение звукового объёма приводят к огромному динамическому подъёму. Достигнув вершины, Бетховен неожиданно возвращает музыку к исходному построению первого раздела. Второй раздел, инструментально-хоровой, стартует с повторения «фанфары ужаса», но теперь вступают человеческие голоса. Баритон соло повторяет уже знакомый речитатив на слова самого Бетховена: «О, братья, где надо этих звуков. Дайте нам услышать более приятные, более радостные». С этого момента начинается хоровая ода «К радости». Форма

хорового финала отличается большой сложностью и синтетичностью, она объединяет в себе черты вариаций, рондо, фуги и сонаты. Мощное развитие материала в финале основано на грандиозных контрастах и сочетании вокального, хорового и оркестрового звучания. Э. Эррис замечает: «В порыве, едва прерываемом немногими паузами, сменяя характер движения, тональность, размер, поэт-музыкант толкает нас в погоню за радостью вплоть до последнего Prestissimo, которое при ярчайшем освещении возносит нас на вершину. Вернее было бы назвать эту поэтическую радость – жизнью. На пороге смерти гениальный музыкант прославляет жизнь» [58, с. 287].

Особую ветвь в симфоническом творчестве Бетховена образуют его 11 увертюр, в которых содержание и стиль определяются выбранными театральными сюжетами. Четыре лучших увертюры «Кориолан» (1806), «Леонора» № 2 (1806), «Леонора» № 3 (1806), «Эгмонт» (1810) были созданы к драмам на гражданско-героические темы. Обычно композитор даёт в увертюре обобщённое выражение главной идеи пьесы, которая содержит в себе трагический конфликт. По сравнению с сонатными *allegro* симфоний бетховенская увертюра лаконичнее, композитор стремится к столкновению и противопоставлению ярко контрастных тем, поэтому экспозиционность преобладает над разработочностью. Бетховен завершил эволюцию классической увертюры, придав этому жанру огромное художественное значение и открыв путь для новых программно-симфонических жанров. На яркие программные сочинения Бетховена опирались романтики, создавшие впоследствии концертные увертюры и симфонические поэмы.

Бетховен завершил также путь классического инструментального концерта. Симфонизация коснулась и этого жанра, вместе с тем виртуозная сторона сольной партии заметно возросла. Каждый концерт отличается неповторимым своеобразием. Среди фортепианных первые три относятся к раннему венскому периоду. Четвёртый концерт G-dur (1805) знаменит началом с сольной фразы фортепиано и великолепной медленной частью, построенной как диалог солиста и оркестра. Пятый концерт Es-dur (1809) наиболее героический и новаторский, имеет подзаголовок «Император», Бетховен отказался в нём от вставных каденций, импровизируемых солистом, а вписал каждую ноту.

Камерные жанры представлены в творческом наследии Бетховена широко и разнообразно. Ансамбли с фортепиано (сонаты для скрипки и фортепиано, сонаты для виолончели с фортепиано, фортепианные трио) пронизаны симфоническими приёмами развития, их стиль приближается к концертному. Шестнадцать квартетов занимают выдающееся место в творческом наследии композитора. В первых шести квартетах Бетховен выступает последователем Й. Гайдна, а в квартетах op. 59, посвящённых Разумовскому, рождается мощный и своеобразный бетховенский стиль с

углублёнными психологическими образами, смелостью выражения, сложностью композиции, тонкой детализацией тем и всего развития. Многотемность и мелодическая насыщенность музыки квартетов связаны прежде всего с полифонической манерой письма. Каждый из четырёх инструментов достигает у Бетховена максимальной самостоятельности и использует огромный звуковой диапазон. Углублённое настроение и относительная свобода формы в медленных частях уравниваются строгой архитектурой народно-жанровых финалов (финал квартета № 9 выделяется тем, что он построен как fuga на тему бытового склада). Квартеты зрелого периода (№ 7–11) отличаются исключительной красотой и совершенством, глубиной мысли и законченностью квартетного стиля. Квартеты, написанные между 1824 и 1826 годами, были последними сочинениями, законченными Бетховеном, им он поверял свой внутренний мир творца-художника. Смелое новаторство этих квартетов выходит за рамки своей эпохи. Композиционная сложность этих произведений связана с поисками новых стилистических решений, диапазон выразительных средств очень широк, а полифонический стиль проявляется и в фигурированных формах, и в виде полимелодических приёмов изложения.

Единственная опера Бетховена «Фиделио, или Супружеская любовь» имеет несчастливую сценическую судьбу, которая объясняется дерзновенной смелостью её замысла и воплощения. Бетховен объединил принципы разных школ, превысив рамки любого оперного жанра. Роль симфонического начала в бетховенской опере необычайно велика. Развитие оперного действия напоминает излюбленную композитором структуру героико-драматических симфонических циклов. Роль симфонической драматургии в «Фиделио» велика, именно оркестровая партия раскрывает глубину чувств и мыслей персонажей, воссоздаёт атмосферу героизма, страдания и борьбы. Не случайно, что самый сильный в музыкальном отношении эпизод – сцена в темнице из второго акта – почти полностью основан на симфоническом развитии, не случайно и то, что вокальные партии оперы обходятся без привычных черт оперной песенности и сладостной кантилены, им больше свойственна декламационность. По-новому, необыкновенно реалистично и психологически заострённо, трактованы хоры. Хор узников из финала первого акта принадлежит к самым выдающимся сценам мирового оперного искусства.

Эволюция творчества Бетховена – это как бы «программа» истории классического и в некоторых аспектах романтического стилей, приходящих в современность, а направления эволюции прослеживаются во всех сторонах его музыки. Тематизм наполняется лейтмотивной значительностью каждого мелодического оборота, каждой гармонии и фразы, складывается ариозная кантилена, начинающая переходить в «бесконечную» мелодию, возникает ярко индивидуализированный

речитатив и звукоизобразительные картины природы, бытовые и характеристичные танцы, шествия, гимнические песни становятся элементами грандиозных симфонических концепций. Звуковая ткань бетховенского многоголосия эволюционирует от простых форм классической гомофонии через полифоническую индивидуализацию голосов к развитым контрастно-полифоническим и сложным комплексным видам фактуры. Крупная инструментальная форма приобретает черты поэжности с известной тягой к контрастно-составной композиции. Вокальные и инструментальные миниатюры начинают объединяться композитором в обширные циклы. Вместе с тем, являясь зачинателем многих новшеств и тенденций, Бетховен был наследником искусства XVIII века и во многом творил по его художественным законам.

Воздействие Бетховена на следующие поколения композиторов было исключительно велико. «Гигант, чьи шаги мы неизменно слышим за собой», – говорил о Бетховене Брамс. Русской музыкальной культуре XIX века реалистические черты бетховенского искусства были чрезвычайно созвучны. Не случайно, что в России прежде всего в творчестве Чайковского сформировалась симфоническая школа, возродившая традиции философско-драматического симфонизма Бетховена.

Вопросы и задания: 1. Каковы общие особенности классического стиля? 2. Какие явления подготовили классический симфонизм? 3. Какими качествами характеризуется симфонический стиль Бетховена? 4. В чём заключена уникальность письма В.А. Моцарта? 5. Каковы особенности трактовки сонатно-симфонического цикла у Моцарта и Бетховена? 6. В чём заключается отличие оперных реформ у Глюка и Моцарта? 7. К каким оперным жанрам обращались композиторы-классики венской школы? 8. Проанализируйте одну из оперных сцен Моцарта. 9. Назовите основные черты бетховенского стиля в разные периоды его творчества. 10. Проведите анализ и составьте структурные схемы частей из оратории Гайдна «Времена года». 11. Сравните особенности симфонического и квартетного письма в зрелом стиле Й. Гайдна. 12. Какова роль «мотива судьбы» в Пятой симфонии Бетховена? 13. Проанализируйте структуру увертюры «Эгмонт» Бетховена. 14. Какова структура финала последней симфонии Моцарта? 15. Как интонационно рождается «тема радости» в Девятой симфонии Бетховена?

РОМАНТИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ МУЗЫКИ РОМАНТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Первая четверть XIX века двойственна по развивающимся стилевым направлениям, так как на этот период приходится высший и завершающий этап классицизма, связанного с эпохой Просвещения, но одновременно этот период отмечен появлением, а затем активным развитием в литературе и искусстве стиля романтизма.

Музыкальному романтизму XIX века посвящены многие исследования, однако однозначные определения его сущности затруднены сложностью и многогранностью объединяемых под этим понятием явлений. Важными представляются, в частности, работы А. Михайлова⁴⁴, в которых обосновывается такое явление, как постоянное возвращение романтических тенденций в музыке не только XIX века, но и следующего столетия.

Романтизм XIX века многолик: простота и натуральность выражения, примат чувства над разумом, психологическая проникновенность, высокое чувство меры – это такие же существенные черты музыкального романтизма, как гигантизм и гротеск, приверженность к исключительному и фантастическому, подчеркнута резкие контрасты и причудливые пропорции. В пределах музыкального романтизма расцветали и успешно уживались не только разные творческие и национальные школы, но и непохожие индивидуальности. Объединяет их общий тонус высказывания, ведь романтическая музыка – это великое лирическое искусство, в котором поэдность и программность⁴⁵ представляют его важнейшие черты.

Стиль романтизма в значительной степени возник первоначально как противопоставление старине и классическому стилю, в этом смысле романтизм как идейно-художественное направление пришёл на смену идеологии эпохи Просвещения. Эстетика романтического периода, в отличие от эстетики классицизма, избегает иерархичности и нормативности. Однако отказ от сдерживающих канонов и требование

⁴⁴ В статье «Романтизм» А. Михайлов выводит сам термин от «романского» – то есть культуры Рима, и от слова «роман» – то есть там, где всё не то, что жизнь [27, № 5, с. 22].

⁴⁵ А. Михайлов рассуждает: «Да, действительно, наступает век программной музыки – XIX век (в сущности, он так и не кончился! – пусть сами “программы” стали иными). Музыка научилась изображать всё, что хочешь! От шума волн и ветряных мельниц до мира души Гамлета (“Гамлет” Листа, он же Чайковского), от терпящего крушение корабля Синдбада до “Гарольда в Италии” и “Манфреда” (в Швейцарии). Всё, и субъективное, и объективное» [там же].

свободы художественного творчества не означали разрыва с предшественниками. Композиторы-романтики высоко ценили великих мастеров прошлого за глубину содержания их музыки и богатство художественных средств. Они опирались на ростки романтического мироощущения в музыке венских классиков и самих классиков, воспринимали как романтиков. Их покорила сила человеческих чувств, так полно выраженная в музыке В.А. Моцарта и Л. Бетховена, некоторые находили романтические черты и у Й. Гайдна. Бетховен во многом был для них корифеем и образцом в искусстве⁴⁶. Исследователи усматривают черты сходства между поздним стилем Бетховена и ранними романтиками (они и творили в один и тот же период) в «“вокализации” инструментальных жанров» [38, с. 77].

Главная черта романтического метода – повышенная эмоциональная выразительность, ведь в теории провозглашалось первенство чувства над разумом. Живое кипение страстей, интересовавшее композитора-романтика, нельзя было уложить в привычные схемы классицистской эстетики. Новизна образов привела к обогащению и расширению музыкальных жанров. В частности, начался расцвет камерной лирической миниатюры – романса с инструментальным сопровождением и одночастной фортепианной пьесы. Более того, на основе циклизации миниатюр появилась новая крупная форма – вокальный или инструментальный цикл. В сонатно-симфонической музыке выделилось *лирическое* направление («Неоконченная симфония» Шуберта, «Шотландская симфония» Мендельсона, Четвёртая симфония Шумана и др.). В сонатной форме возросло значение побочной сферы, в разработке перевес обозначился в сторону красочности, ярких выразительных деталей, а не действительности. Вариационная трансформация тем стала характерной особенностью романтической сонаты и симфонии. Не менее заметной стала тенденция к *монотематизму*, то есть непрерывному развитию как отражению множественности явлений в единстве. Появились новые одночастные программные жанры – *концертная увертюра* и *симфоническая поэма*⁴⁷.

⁴⁶ Б. Штейнпресс так характеризует композиторов-романтиков: «Их активные натуры воспламеняла революционная страсть “Аппассионаты” и “Эроики”, их сердца покорила сила больших человеческих чувств всей бетховенской музыки. В Пасторальной симфонии, в увертюрах, в некоторых сонатах Бетховена они видели начало новой программной музыки, в Девятой симфонии, завершающейся хоровым финалом, – утверждение высшего единства инструментальной музыки и поэтического стиха, в поздних бетховенских сонатах и квартетах – провозглашение свободы форм» [55, с. 185].

⁴⁷ Симфоническая поэма создана Листом в 40-х годах, она не имеет предшественников в музыке XVIII века. В новом жанре обобщены ведущие признаки музыкального романтизма – литературная программность, «поэзный» характер изложения,

Преобразованиям подверглись также прежние жанры музыкального театра. Новый романтический век, далёкий от гармоничности, душевного равновесия, оптимизма, не давал перспектив для развития комической оперы. Водораздел между «серьёзным» и «лёгким» жанрами оказался слишком неравномерным и постепенно «лёгкая» музыка была отодвинута на второстепенные позиции. Одновременно в музыкальном театре выдвинулись новые идейно-художественные тенденции. Слияние героического, чувствительного и бытового стало доминирующим принципом в оперном искусстве первой половины XIX века. Под воздействием народно-освободительных идей сложился тип «гражданской» оперы («Вильгельм Телль» Россини, «Гугеноты» Мейербера, «Риенци», ранняя опера Вагнера, и др.). Влечение к сказочному фольклору породило фантастическую оперу, особенно характерную для Германии («Вольный стрелок» и «Оберон» Вебера, «Летучий голландец» Вагнера и др.) и романтический балет, типичный для Франции («Жизель» Адана). Лирико-психологические тенденции определили особенности лирической музыкальной драмы («Фауст» Гуно и др.); опозитизированное Средневековье, языческий пафос вызвали рождение героико-романтической оперы («Эврианта» Вебера, «Геновева» Шумана и др.). В хоровых, кантатно-ораториальных жанрах усилились лирические черты, заметное воздействие на них оказала *романтическая миниатюра*.

По мнению А. Михайлова, основные изменения касаются трактовки звука, который уже у ранних романтиков становится носителем душевной глубины: «Так музыкальное искусство открывает для себя отдельный звук как носителя внутреннего движения, аналог душевной жизни; его нарастания и угасания уже что-то значат, и значат много. Это открывают Шуберт и Вебер, каждый по-своему. А за этим открывается ещё большее. Само музыкальное произведение оказывается теперь в первую очередь не смысловым, логическим построением, не композицией, не структурой, построенной по выверенным правилам, а соответствием или аналогом жизни и движению души» [27, № 5, с. 22]. Соединившись с программностью, сюжетностью и изобразительностью, такая трактовка звука придаёт музыке неизвестные ей ранее свойства: «... она может создавать, очерчивать, обрисовывать даже историко-культурное пространство, может достигать выразительности проникновенной речи и становиться почти членораздельным словом... Тогда музыка есть то, что в ней явлено ... Образ вырывается наружу с какой-то первобытной, первозданной стихийной силой» [там же]. Происходит переосмысление человеческой личности, её чувств, в результате чего «музыка становится крайне «субъективной» (что чутко ощутил Гофман). В её основу положены внутренние душевные движения

особенности формообразования, связанные с одночастностью, монотематизмом, красочной вариационностью, сонатностью.

личности, а всё внешнее, всё изобразительное и сюжетное должно “войти” в этот поток “самодвижущейся” и наблюдающей себя личности» [27, № 6, с. 22]. Сама музыка во многих своих романтических проявлениях стремится принять облик безостановочного, изменчивого потока.

Концентрация огромной индивидуальной выразительности в кратких лейттемах, начиная с Бетховена, становится принципом романтического стиля. Объектом развития в романтической музыке становятся темы, составленные из цепи причудливо индивидуализированных мотивов. Романтическая музыка – великое лирическое искусство. На смену классической стабильности принципов интонирования в романтической музыке приходят принципиальная возможность их взаимопревращений, их подвижная относительность. Волшебная способность перерастания «общих форм движения» в тематически-рельефные образования, подчас ярко контрастирующие с фоном, – такая интонационная трансформация становится возможной потому, что сами общие формы движения в романтической музыке коренным образом изменяются, в них просыпаются потенциальные силы индивидуализации, они обнаруживают в себе возможность и даже художественную необходимость быть тематически содержательными. Вот поэтому Шопен, Лист и другие романтики могли создавать обширные циклы ярко оригинальных этюдов на «общих формах движения».

Звучание оркестра и ряда сольных инструментов достигло блеска и большой тембровой дифференциации. В романтический период произошёл небывалый подъём фортепианного искусства. Фортепиано приобрело всеобъемлющее значение: на эстраде царствовал рояль, конкурировавший с оркестром, в быту пианино и рояль были поверенными дум и чувств нескольких поколений романтиков, в камерно-вокальной музыке роль фортепиано заметно выросла. Фортепиано этого периода – это уже всемогущий усовершенствованный инструмент, полный красок и способный воплотить в звучании самые смелые идеи. Начиная со второй четверти и практически до конца XIX века фортепианная музыка переживает пору расцвета. Такую палитру индивидуальных стилей, такое обогащение репертуара и изобилие способов построения фактуры, такую неповторимость облика фактуры даже в конкретных произведениях трудно сопоставить с каким-либо другим периодом в истории фортепианного искусства.

Романтическая фактура более индивидуализирована и живописна, чем фактура венских классиков. Основное отличие отмечено исследователями во взаимоотношениях рельефа и фона. Для Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена характерна поляризация фактуры: с одной стороны, контраст между одноголосной мелодией и суммарным фоном, с другой – индивидуализация самого фона, типов фигурации. Индивидуализация элементов музыкального языка, в частности развитие

«тем, составленных из цепи причудливо индивидуализированных мотивов» (С. Скребков), становится знаменем времени. Наконец, в романтической музыке фактура из средства воплощения композиторской идеи становится *активным формообразующим фактором*. В качестве основного отличия романтического стиля от классического С. Скребков называет наличие в фактурообразовании принципа качественного взаимоперехода. У этого принципа много проявлений, но с точки зрения функций фигурации важным моментом оказывается новая трактовка фоновых слоёв, в которых происходит становление тематического рельефа: «Фон в данном случае вряд ли можно назвать “фоном”, тем более – “общими формами движения”. Это богатая и содержательная, трепещущая музыкальная ткань, а не просто гомофонное сопровождение в классическом искусстве XVIII века и Бетховена. Она полна неожиданных возможностей, насыщена потенциальными “зёрнами”, из которых далее с пластической непосредственностью вырастают главные музыкальные образы в произведении» [38, с. 208]. По-новому трактуется и индивидуализированная мелодика романтиков. Она несёт в себе скрытый внутренний фон, в котором мелодическая составляющая фактуры может растаять, раствориться.

Наконец, определилась ещё одна важная тенденция в развитии музыкального искусства. Интерес к народной музыке своих стран, к фольклору обогатил не только содержание музыкальных произведений, но и сами выразительные средства. В частности, изучение манеры варьирования народных мелодий позволило внести много нового в способы развития материала, в украшение песенной основы. Поэтому стиль народных наигрышей узнаётся в вариационно-орнаментальных каденциях из произведений романтиков, наигрыш фуярки⁴⁸ – это один из источников формирования мелодико-орнаментального стиля Шопена. Романтики открыли живой источник обновления выразительных средств в народной музыке своих стран, что обогатило музыкальное искусство новыми приёмами. Нигде в музыке национальный наряд не выглядит так броско, как в танце. Романтики расширили сферу танцевальности в музыке. Они сделали достоянием профессионального искусства новые национальные пляски; внесли в танцевальную музыку лиризм, поэзию, богатую образность; использовали танец для выражения в музыке народных характеров и для конкретизации местного колорита. Менует в романтический период был оттеснён вальсом, который распространился в бальном обиходе, проник во многие жанры, в том числе в симфонический, и завоевал в музыке XIX века мировое первенство среди танцевальных

⁴⁸ Фуярка – род духового инструмента, похожего на флейту.

форм. Со второй четверти XIX века европейскую известность получил венский вальс⁴⁹ – фортепианный и оркестровый.

У некоторых композиторов XIX века романтические тенденции со временем усиливались (Россини), некоторые отдавали им дань главным образом в юности (Верди). У Берлиоза романтический жар в зрелые годы заметно остывает.

Музыкальный романтизм нашёл отражение в изменившемся характере исполнительства. Большой размах получила концертная деятельность, интерес к виртуозной стороне исполнения сильно возрос. 30-40-е годы XIX века известны как время увлечения виртуозностью и виртуозами. Образцом для инструменталистов стало искусство итальянских певцов, их колоратурам и кантилене подражали практически на всех инструментах. В моду вошли фантазии на оперные мотивы, парафразы, транскрипции и т.п. В салонном направлении фигурационный наряд имел внешне эффектное, но поверхностное воплощение. Найденные однажды пассажи, фактурные формулы «кочевали» из произведения в произведение безотносительно содержательной стороны музыки, фактура отличалась орнаментальной перегруженностью.

Крупным центром виртуозного искусства становится Париж, где расцветает французская виртуозная школа и куда приезжают крупнейшие деятели многих стран Европы. Основателем французской фортепианной виртуозной школы был Л. Адан (1758–1848), а её крупнейшими представителями являлись Ф. Калькбреннер (1785–1849), А. Лемуан (1786–1854), А. Герц (1803–1888), Э. Прюдан (1817–1863) и др. Венская школа романтического периода представлена К. Черни (1791–857) и С. Тальбергом (1812–1871). Крупнейшим представителем романтического «блестящего» стиля является И. Мошелес (1794–1870). За свою долгую жизнь И. Мошелес поработал в разных фортепианных центрах, отдал дань различным стилям, внёс значительный вклад в развитие жанра фортепианного этюда. Наибольшую известность получили его программно-романтические концертные этюды ор. 70 и ор. 95 с разукрашенной фигурационной фактурой.

Фантазия романтического художника не ограничивалась какими-либо строгими рамками. Делом вкуса и художественной культуры исполнителя-композитора было воплотить свой замысел не просто в угоду публике бьющими на эффект фигурационными средствами, а раскрыть содержание оправданно и впечатляюще. Великие художники-романтики XIX века вели с легковесным виртуозничаньем непримиримую борьбу и своим творчеством, критическими статьями, исполнительской деятельностью стремились утвердить высокие идейно-художественные принципы искусства.

⁴⁹ Законодателем венского вальса является Йозеф Ланнер, соратником и соперником в дальнейшем был Иоганн Штраус-старший.

В скрипичном искусстве развитие романтического стиля связано с деятельностью генуэзского скрипача и композитора Никколо Паганини (1782–1840). Необычная личность Паганини, весь его облик «свободного художника» идеально соответствовали представлениям эпохи об артистическом романтике. Воздействие Паганини-исполнителя на современников было исключительно велико, его называли «гипнотическим», Паганини-чародей – популярная тема для современных ему новелл, фарсов, анекдотов, карикатур, легенд, создававшихся по всей Европе, которую он объехал с концертными турами. Концертный репертуар Паганини состоял из его собственных композиций⁵⁰. Ему принадлежат 24 каприза соло, несколько концертов для скрипки с оркестром, многочисленные сонаты (для скрипки с фортепиано, для скрипки с гитарой). Паганини исполнял также скрипичные пьесы, написанные для одной струны (четвёртой, самой низкой по звучанию) в сопровождении оркестра: сонаты «Наполеон», «Мария Луиза», «Военная соната», «Соната-молитва» (интродукция и вариации на тему молитвы из оперы Россини «Моисей»). Многие приёмы, разработанные Паганини, смело развивают технические принципы, встречающиеся у его предшественников – Тартини, Бибера и др., а также в народной практике. К ним относятся широкое использование флажолетных звучаний, разные системы настройки скрипки, применение одновременного звучания *pizzicato* и смычковой игры, виртуозная техника двойных нот и аккордов, хроматические глissандо одним пальцем, игра на одной струне, увеличение диапазона четвёртой струны до трёх октав и т.д. Между 1801 и 1804 годом композитор увлёкся сочинениями для гитары и создал около 200 произведений для этого инструмента.

Влияние Паганини на музыку XIX века наиболее ошутимо в области скрипичной музыки, в которой он произвёл подлинный переворот. Особенно ярко это сказалось на бельгийской и французской школах, коснулось и польской школы скрипачей. Однако и за пределами скрипичного искусства влияние Паганини нельзя не заметить. Так, романтический пианизм, открывший новую эпоху в истории фортепианного исполнительства (в частности, фортепианная реформа Ф. Листа), сложился под воздействием виртуозного романтического стиля Паганини.

Формирование ярких национальных оперных школ романтического направления было знаменательной чертой музыкального искусства Европы первой половины XIX века. Прежде всего, это относится к Италии (Россини, Беллини, Доницетти, молодой Верди и др.), Франции (Обер и Буальдьё в комической опере, Спонтини, Мейербер в большой опере) и Германии (Вебер в немецкой опере).

⁵⁰ Чужие произведения Паганини исполнял редко, а во время заграничных гастролей и вовсе отказался от них.

ОПЕРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Итальянская опера

Итальянское оперное искусство переживало величайший триумф, ведь лучшие сцены не только Европы, но и мира⁵¹ ловили любые новинки композиторов итальянской школы, наличие итальянского театра было неременным атрибутом культурного центра в регионе, итальянские мастера были нарасхват, сердца меломанов покорялись итальянской оперной кантиленой. Мода на итальянскую оперу, итальяномания, захлестнувшие многие страны, вызвали оппозицию патриотически настроенных деятелей культуры в этих странах. Критика с принципиальной идейной и эстетических позиций была беспощадной, она проходила под флагом борьбы за своё, национальное искусство. В самой Италии обстановка была сложная. С одной стороны, оперные традиции питали богатую культурную жизнь, которая никогда не замирала. С другой стороны, политическая обстановка в Италии, раздробленной на несколько государств, была тяжёлой, что вызвало освободительное движение, проявлявшееся волнами восстаний в 20-е и 30-е годы, а самый мощный этап 40-х годов получил название Рисорджименто⁵². Итальянское искусство принимало в национально-освободительном движении непосредственное участие: злободневны были героические трагедии Альфьери и Пиндемонте, романы Фосколо и Мандзони, стихи Leopardi и Россетти, оперы Россини и Беллини. В литературе новые веяния привели к яркой романтической школе, литературные деятели которой стремились освободиться заодно и от стесняющих норм классицизма с его обязательным арсеналом историко-мифологических сюжетов. В музыке процесс формирования нового стиля с опорой на романтическую эстетику происходил более заторможено. Тем не менее революционная атмосфера, оживившая все сферы деятельности итальянского народа, породила новые музыкальные течения, прежде всего, расцвет исполнительства и творчество гениального Паганини. Она же способствовала появлению новой оперной школы, создателем которой считается Дж. Россини, а великим продолжателем – Дж. Верди.

Джоаккино Россини (1792–1868) не порывал с установившимися музыкально-театральными традициями, но во многом их обновил. Пушкин назвал Россини «Европы баловень», Гейне – «солнце Италии, расточающее свои звонкие лучи всему миру». В борьбе против «итальянщины» Россини тоже доставались зачастую прямо противоположные оценки его опер.

⁵¹ Мастера бельканто не только освоили сцены Европы, но и другие континенты, вплоть до далёкой Австралии и Южной Америки.

⁵² Risorgimento – ит.: Возрождение.

Композитор отдал дань обоим направлениям, сложившимся в итальянском музыкальном театре того времени, – комически-бытовому и героическому. Однако он, по сути дела, реформировал комический жанр и создал новый тип «серьёзной» оперы. В свой «итальянский период» Россини написал замечательные оперы как в комическом жанре («Итальянка в Алжире», «Золушка», «Сорока-воровка»⁵³ и др.), так и в большой опере («Танкред», «Елизавета, королева английская», «Отелло, или Венецианский мавр», «Моисей в Египте», «Магомет II» и др.) – всего 33 произведения. Не нарушая жанровой определённости, Россини подчёркивал великолепную культуру *bel canto*, неисчерпаемое мелодическое богатство⁵⁴, народно-жанровую основу, сочность красок и дух жизнерадостности. Именно эти черты получили классическое выражение в шедевре Россини, венчающем путь итальянской *buffa*, – опере «Севильский цирюльник» по пьесе Бомарше (1816). Вместе с тем композитор стремился обогатить традиционные итальянские жанры достижениями других оперных школ, приблизить музыкальный театр к эстетике новейшей литературы и драмы. Он обратился к французской «опере спасения», где его привлекли яркая театральность и жизненно-правдивое слияние героического и бытового начал. Первой попыткой была опера «Торвальдо и Дорлиска» (1815). Затем последовала «Дева озера» (1819) на сюжет В. Скотта, где Россини попытался обогатить содержание итальянской оперы образами романтической поэзии.

Важной для творческой эволюции Россини была поездка в Вену вместе с итальянской труппой Барбайя. Успех был огромный, композитор не только познакомился с «Героической симфонией» и квартетами Бетховена, а также с романтической оперой «Вольный стрелок» Вебера, но и сам освоил оперный стиль, сложившийся в Вене, и сочинил оперу «Зельмира» в венском стиле с усилением оркестрово-симфонического начала в музыке.

В 1824 году начался «парижский период» творчества Россини. Усвоив французские художественные традиции, композитор с 1826 по 1828 год создал четыре оперы, три из которых – «Осада Коринфа», «Моисей» и комическая опера во французском духе «Граф Ори» – содержали переработанный для французской сцены материал ранее написанных сочинений, а «Вильгельм Телль», будучи последней оперой Россини, стала первой *героико-романтической* оперой новой эпохи. Премьеры «Вильгельма Телля» состоялись: в Лондоне (1830), в Берлине (1831), а в Италии только в 1836 её постановка вылилась в открытую

⁵³ Жанр «Сороки-воровки» определяется как *semi-seria*, то есть полусерьёзная, кроме того в ней ощущается влияние жанра мелодрамы.

⁵⁴ Показательно, что Россини завещал музыкальному институту в Болонье большую сумму денег на учреждение премий молодым композиторам, проявившим мелодическое дарование. Он считал это первостепенным для оперного композитора.

политическую демонстрацию, в России опера шла с середины 40-х годов под названием «Карл Смелый».

«Вильгельму Теллю» не свойственны покоряющее мелодическое обаяние и великолепное театральное мастерство «Севильского цирюльника», но для дальнейшей судьбы оперного жанра это произведение имеет важное значение, так как здесь композитор нашёл те художественные приёмы, которые открывают путь для героической народной оперы. Ведь главным действующим лицом является народ, который борется за свободу. В опере господствуют массовые сцены, в которых главную роль играют хоры, почти нет замкнутых сольных номеров, что нехарактерно для представителя итальянской школы. Вильгельм Телль – главный персонаж оперы – не имеет ни одной арии, а только ариозо перед роковым выстрелом, которое образует один из элементов большой сцены. Тем не менее, драматургия оперы Россини ярко театральна, она обогащена приёмами французского оперного спектакля. Основой служат большие сцены, объединяющие многообразные элементы музыкального театра (ансамбли, хоры, сольное пение, речитативы, балеты, инструментальные картины).

Композитор достиг небывалого единства между действием и музыкой, пением и словом. Новая трактовка героики заключалась в соединении её с пасторально-бытовым началом. Опера, начавшись с пасторальной идиллии, естественно развивается к торжественному апофеозу в финале. Новое идейно-художественное толкование героики потребовало обновления приёмов «серьёзной» оперы. Россини воспринял от веберовского «Вольного стрелка» метод преломления в оперном искусстве народно-бытовых жанров, с их характерным национальным колоритом. В музыкальных эпизодах, характеризующих народ, встречаются пасторальные звучания, интонации задушевного романса, вальса, разнообразных видов фольклора, преимущественно швейцарского и тирольского. Таков хор тирольцев из 3-го акта, построенный на характерных интонациях и близкий вальсовой музыке крестьянского танца из «Вольного стрелка» (пример 50 а). Роговые «охотничьи» интонации, создающие «лесную» атмосферу, также напоминают веберовские приёмы (пример 50 б). В стиле музыки нередко сочетаются качества народнопесенной мелодичности и бытовых музыкальных форм с развитым и красочным музыкальным языком. Для трагедийной сферы Россини использует декламационный склад мелодики и остро выразительное инструментальное сопровождение.

Увертюра к «Вильгельму Теллю» связана с французской традицией и, хотя тематически мало связана с оперой, ярко отражает главные образы произведения. В ней четыре эпизода, которые подобно драматургии оперы развиваются от пасторали к героике. Идиллическое *Andante* начинается с ансамбля четырёх виолончелей, ему контрастирует

эпизод, переключаящийся с симфонической картиной бури в 4-м акте, поэтичная картина альпийской природы создана в третьем эпизоде, завершает увертюру блестящий марш с характерными «охотничьими» интонациями.

Пример 50:

а

Allegretto

Toi que l'on veut se divertir
 les te pas et ran. ge re
 les te pas et ran. ge re

б

All vivace ♩ : as

«Вильгельм Телль» положил начало новой оперной школы Италии. Характерные особенности найденной драматургии (композиция крупных сцен, использование хоров, значительная роль симфонических картин и т.д.) нашли развитие в творчестве многих выдающихся оперных композиторов Европы XIX века (в первой половине столетия — у Мейербера, Беллини, Верди).

Россини больше опер не писал, во второй половине жизни он создал два духовных произведения — *Stabat mater* (1842), написанную в театральном духе, и грандиозную мессу, в шутку названную им «Маленькая торжественная месса» (1863). В последнее десятилетие жизни Россини создавал мелкие сочинения, объединённые в альбоме под названием «Грехи моей старости» и в сборнике «Музыкальные вечера» (1835). Альбомы не были опубликованы при жизни композитора, а музыка из них впервые прозвучала в 1919 году в балете Респиги «*La boutique fantasque*».

По пути, намеченном в опере Россини «Вильгельм Телль», последовал Винченцо Беллини (1801–1835), развивший её романтические элементы в итальянской музыке. Постановки опер Беллини в Италии неоднократно сопровождалась бурными патриотическими демонстра-

циями. Из одиннадцати опер безвременно ушедшего из жизни композитора наиболее значительными являются «Капулетти и Монтеки» (1830), «Сомнамбула» (1830), «Норма» (1831) и «Пуритане» (1835). Героическое, пафосно-патетическое в операх Беллини сочетается с изящным лиризмом, романтической мечтательностью, в его драматургии героика и лирика тесно переплетены.

Истоки беллиниевских мелодий лежат в сфере итальянской песенной культуры, но в их меланхоличности, элегичности есть романтические черты. На близость интонационного склада оперных арий Беллини и многих фортепианных тем Шопена обращали внимание многие музыканты. Их роднит не только характер лирики, но и общие выразительные приёмы, в частности обращение к широкой кантилене, противопоставляемой отдалённому гармоническому фону, как, например, в знаменитой молитве «Casta diva» из оперы «Норма» (пример 51).

Пример 51:

Andante sostenuto assai



Вокальный стиль Беллини отличается исключительной плавностью и гибкостью. Его фиоритурны органически включены в мелодическую ткань и служат важными характеристическими деталями. Наибольшим разнообразием музыкально-драматических приёмов — большие оркестровые эпизоды, овеянные романтическим колоритом, крупные хоровые сцены, подвижные и полные драматических коллизий речитативные сцены — отмечена последняя опера композитора «Пуритане», написанная для театра Итальянской оперы в Париже.

Другую линию творчества Россини, связанную с искрящейся жизнерадостностью, эффектностью театрального действия в опере, развивал Гаэтано Доницетти (1797–1848), который царствовал на итальянской сцене после отхода Россини от оперного творчества и смерти Беллини. С 1818 по 1844 год было поставлено около 65 его опер.

Параллельно Доницетти сочинял мессы, кантаты, хоры, оркестровые и камерные произведения. Особой благосклонностью публики пользовались оперы «Любовный напиток» по комедии Скриба, «Лукреция Борджа» по драме Гюго, «Лючия де Ламмермур» по роману В. Скотта, французская комическая опера «Дочь полка», итальянская опера семи-серия «Линда из Шамуни», опера-буффа «Дон Паскуале». Доницетти с одинаковой свободой овладевал различными национальными стилями, разными жанрами. Находясь под сильным влиянием Россини и Беллини, Доницетти невольно преувеличивал развлекательные черты музыки первого из них и мелодраматический характер опер другого. В вокальных фиоритурах у Доницетти порой ощущаются излишества, в операх преобладает характер бездумного наслаждения. Некоторая легковесность, избегание идейности вызывали неприятие опер Доницетти рядом художников Европы, стремившихся к воплощению в искусстве высоких идеалов, к созданию национальных оперных школ.

Опера во Франции

Париж был одной из оперных «столиц» Европы. Сюда устремлялись многие выдающиеся мастера, чтобы воплощать свои амбициозные музыкально-драматические замыслы. Французская опера в первой половине XIX века продолжала откликаться на значимые события общественной жизни. Именно в опере было подготовлено возникновение национально-романтической школы в музыке Франции.

Во французском искусстве наполеоновского времени утвердился стиль *ампир*⁵⁵, получивший законченное воплощение в архитектуре и прикладных искусствах. Для него характерны массивная монументальность, парадность, равнение на образцы императорского Рима. На площади Парижа воздвигли из бронзы неприятельских пушек Вандомскую колонну, которая повторяла сооружение императора Траяна в форуме Рима, а на сцене императорской Академии музыки разыгрывалось грандиозное представление «Триумф Траяна» с музыкой Лесюэра. Подобные представления процветали на большой сцене, в то время как французская музыка находилась в состоянии застоя. Главным же представителем ампира в музыкальном театре является Г. Спонтини, итальянец по происхождению, работавший в Париже с 1803 по 1820 год. Оперы Спонтини имели триумфальный успех на сцене Гранд Опера, особенно его «Весталка» и «Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики»⁵⁶. При пышной декоративности и эмоциональной приподнятости

⁵⁵ Амбир — от фр. empire — империя.

⁵⁶ В постановочном плане «Кортес» был перегружен милитаристскими эффектами: на сцене маршировали легионы, тянулись колесницы, гружёные снарядами, перед зрителями вставал морской флот, охваченный огнём, оркестр был усилен целой артиллерией и т.д.

«Весталка» обладала подлинным драматизмом. Спонтини обновил в этом произведении глюковские традиции, а драматургия «Весталки» надолго определила тип национальной *большой оперы* Франции.

В 20-х годах большая опера академизировалась и заостенела, зато широкое распространение получила комическая опера. Десятки произведений в этом жанре, созданные Франсуа-Анри Буальде (1775–1834), Франсуа Обером (1782–1871) и другими композиторами, были поставлены на парижской сцене. Комический оперный театр этого периода лишён социальной остроты и злободневности, пафос обличения, патетика больших чувств сменились развлекательностью и сентиментальностью. Большую роль в музыкально-выразительных приёмах комической оперы стал играть романс.

Наибольшую популярность среди комических опер этого направления получила «Белая дама» Ф. Буальде по либретто Скриба⁵⁷ (1825). Близость либретто к образам новейшей романтической литературы, новые красочные приёмы в оркестре, свежие мелодические обороты придали этому произведению традиционного жанра черты современности. В музыке ярко передан шотландский национальный колорит. В хоре горцев и Allegro увертюры использована подлинная шотландская мелодия. Романтический колорит баллады о замке и сцена первой встречи Броуна и Анны контрастируют с реалистическими жанрово-бытовыми сценами торгов. Блестяще построены финалы актов – развитые музыкально-драматические сцены. В произведении Буальде сочетаются достижения французской комической оперы с завоеваниями романтизма. Многие черты «Белой дамы» получили развитие в опере 30–40-х годов (у Герольда, Обера, Галеви, Адана).

В отличие от элегического Буальде стиль лучших комических опер Франсуа Обера, таких, как «Фра Дьяволо», «Чёрное домино», «Бронзовый конь», характеризовались живостью, остротой, французской пикантностью. Обращение к серьёзному сюжету – восстанию неаполитанских рыбаков в 1647 году – привело Обера, известного своими комическими операми, к написанию «Фенеллы, или Немой и Портичи». Постановки этой оперы в 1828 году в Париже, в 1830 году в Брюсселе и Варшаве сопровождались массовыми демонстрациями. Музыка оперы была свойственна повышенной эмоциональности, чуждая как холодной торжественности большой оперы, так и некоторой легковесности комического жанра. «Немая из Портичи» органически связана с традициями «оперы спасения», одновременно в ней формируются принципы большой оперы, построенной на резких драматических столкновениях, изобилующей сценическими эффектами (самоубийство Фенеллы, бросающейся в кратер вулкана, извергающего пламя),

⁵⁷ Э. Скриб писал либретто по мотивам романов В. Скотта «Монастырь» и «Гай Мэннеринг».

пышными процессиями, толпами народа, балетом. Обер превратил Фенеллу в немую, решение было вынужденным (композитор не видел в парижской труппе солистки, которая могла бы справиться с задуманной им партией), но оказалось удачным. В роли Фенеллы выступали прославленные пантомимистки и балерины, начиная с М. Тальони.

В 30–40-е годы французская музыка входит в пору расцвета. Опера, балет («Жизель» Адана), инструментальное искусство отмечены высокими достижениями. В оперном искусстве национально-романтическую школу утверждает Джакомо Мейербер (1791–1864). Этот композитор, родом из Германии, смог обобщить в своём творчестве жизнеспособные традиции французской культуры и создал на этой основе новый вид национального музыкального театра. В 1827 году после работы в Италии Мейербер обосновывается в Париже, где добросовестно изучает литературу, драму, живопись и музыку Франции. Первая из парижских опер композитора «Роберт-Дьявол» увидела свет в 1831 году и принесла Мейерберу общеевропейскую славу. Постановка этой оперы знаменовала рождение романтического музыкального театра во Франции. Уже в «Роберте-Дьяволе» проявились многие характерные черты той «большой оперы», стиль которой отныне связан с именем Мейербера (в сотрудничестве со Скрибом). Полное выражение новый стиль получил в опере «Гугеноты», поставленной в 1836 году. Последовавшие за ней оперы «Лагерь в Силезии», «Пророк», «Динора» не выходят за рамки установленных жанровых особенностей. «Африканка» (1864), последняя опера композитора, обнаруживает в своём стиле влияние новейшей французской лирической оперы. В ней преобладают утончённый лиризм, экзотические «ориентальные» тенденции, гармоническая изысканность и другие характерные для этого жанра особенности.

Значительную роль в формировании оперного стиля Мейербера сыграл Э. Скриб. В характере их сотрудничества многое напоминало творческие взаимоотношения Люлли и Кино. Мейербер музыкальными средствами стремился усилить впечатление от сценического действия. Зрелищно развлекательное начало господствует в разработке сюжета и композиции. В основе большой оперы лежит напряжённая драматическая ситуация, воплощённая в схематизированной пятиактной структуре, типичной для многих предшественников Мейербера. Несомненно воздействие мелодрамы и склонность чародеев французской сцены к пышности постановок и впечатляющим эффектам. В музыке Мейербера, несмотря на эклектичность стиля⁵⁸, много талантливых и выразительных страниц, умение передать настроение, колорит сцены, зловещую фантастику.

⁵⁸ В частности, А. Серов считал, что музыка Мейербера составлена «из кусочков à la Weber, à la Rossini, à la Auber, à la Sapohr, à la tutti quanti» [37].

Стремясь воплотить наиболее выпукло и красочно сценический образ, Мейербер открыл неизвестные ранее свойства музыкального искусства. В неразрывной связи со сценическим образом сложился романтический, подчас изощрённый гармонический язык композитора. Например, мистический колорит сцены в часовне в «Гугенотах» связан с открытым Мейербером плагальным сопоставлением аккордов (пример 52 а), а освящение мечей в эпизоде католического заговора построено на тритоновых гармониях (пример 52 б), в финальной картине массового погрома зловещие образы католиков-убийц выражены мотивом в архаическом григорианском ладу в пронзительном звучании труб (пример 52 в).

Пример 52

а:

Allegretto moderato (♩...)



б:

Foco andante



в:

Allegro feroce



Гугеноты охарактеризованы звучанием подлинного протестантского хора XVI века, в далёкую эпоху слушателей переносит и звучание виолы д'амур, сопровождающей романс Рауля.

В инструментовке Мейербер выступил смелым новатором, его оперный оркестр для своего времени просто удивителен. Вместе со старинными инструментами он пользуется и новейшими, например саксофоном. Для особой мощи звука Мейербер вводит орган, использует тромбоны и фаготы для изображения дьявольских образов. Несмотря на черты новаторства и многие запоминающиеся решения, в музыке Мейербера чаще всего отражался гениальный расчёт на определённое воздействие на зрителя, а не результат свободного художественного вдохновения, за что композитора критиковали многие деятели искусства

XIX века, как критиковали его и за смешение островыразительных моментов с банальными, за ложную патетику и т. д.

В жанре «большой оперы» плодотворно работал также Жак Галеви (1799–1862), чья опера «Жидовка» обладала, помимо различных постановочных ресурсов, подлинной человечностью в музыке, что обусловило её долгую жизнь в репертуаре. Лирико-драматическая стихия «Жидовки» (1835) отчётливее выступила на первый план, когда во второй половине XIX – начале XX века эту популярную оперу стали выпускать на сцену в скромной постановке.

К середине века «большая опера» себя исчерпала, ей на смену пришла французская лирическая опера. Тем не менее историко-героические образы мейерберовских произведений, их драматизм, яркая театральность и музыкальная эффектность оказали большое влияние на современных композиторов и на музыкантов последующих поколений многих европейских стран.

Опера в России

Русское оперное искусство в первой половине XIX века ещё не смогло выйти на общеевропейский уровень, но в его развитии шли интенсивные процессы как общего порядка, так и важные для будущего локальные. Даже высшие достижения этого периода – оперы Глинки – не могли сразу быть оцененными по достоинству в Европе.

В первой трети XIX века оперный театр в России находился в прямой зависимости от драматического, ведь несмотря на начавшуюся дифференциацию оперных и драматических трупп, спектакли, музыкальные и драматические, ставились на одной и той же сцене, ведущие оперные партии исполнялись «поющими» драматическими артистами, а драматические жанры находили непосредственное отражение в сюжетах, тематике, образах и сценическом оформлении оперных спектаклей. Однако этот же период ознаменован формированием национальных исполнительских школ в опере, драме, балете. Родоначальниками русской исполнительской школы в опере по праву считаются Осип Афанасьевич Петров (бас, 1806–1878) и его жена Анна Яковлевна Петрова-Воробьева (контральто, 1816–1901), они были первыми исполнителями партий Сусанина и Вани в опере Глинки.

Ведущее положение на русских сценах занимали французские и итальянские артисты, особым покровительством двора пользовалась французская оперная труппа⁵⁹, русские артисты никаких привилегий не имели, им приходилось работать в условиях жестокой конкуренции. Около 40 лет стоял во главе оперной труппы в Петербурге Катерино Альбертович Кавос (1775–1840), итальянец по происхождению, уроженец Вены. В

⁵⁹ С 1804 по 1808 год во главе петербургской труппы стоял А. Буальдьё.

формировании традиций русского балета значительную роль сыграли балетмейстеры И.И. Вальберх, а затем его преемник Ш. Дидло.

Переходный характер русского театрального искусства начала XIX века сказался на преобладании смешанных жанров: большой популярностью пользовались мелодрамы, «трагедии на музыке», пантомимы с музыкальным сопровождением, интермедии, водевили, дивертисменты с пением и танцами. Бытовая комическая опера пребывала в упадке, популярные в начале века оперы А.Н. Титова «Ям», «Посиделки», «Девишник, или Филаткина свадьба», а также оперы-дивертисменты С.И. Давыдова, Д.Н. Кашина и К.А. Кавоса не выдерживают сравнения с лучшими операми предыдущего периода. Новые темы для опер – исторические, эпические, сказочные – формируются в рамках традиционного бытового жанра. В России появление оперы-сказки, «волшебной оперы» относится к XIX веку. Первой оперой этого жанра стала «Русалка», которая создавалась постепенно и в конце концов превратилась в тетралогию. За основу был взят зингшпиль австрийского композитора Ф. Кауэра «Дунайская русалка», музыку к спектаклям написал С.И. Давыдов (с дополнительными номерами К.А. Кавоса). Популярность оперы в различных слоях русского общества была необыкновенно широка, а в литературных кругах это произведение вызвало интересную полемику. Третья часть тетралогии «Леста, днепровская русалка» (1805) – это совершенно самостоятельное произведение, закладывающее основы нового направления в русском театре. За «Лестой» последовали другие «волшебные оперы».

Глубокое выражение историко-героической тематики состоялось в жанре оратории (С.А. Дегтярёв «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы», 1811). События Отечественной войны 1812 года усилили значение патриотической темы в русском искусстве. Первой русской историко-патриотической оперой является «Иван Сусанин» А.К. Кавоса (1815). Драматургическая основа либретто А.А. Шаховского не выходила за рамки бытового жанра, а сюжет затем был использован в опере Глинки. Кавос разрабатывал подлинные русские темы, закладывая основы профессиональной музыки в России. Стиль его музыки в целом далёк от героики, но близок сентиментальности.

Среди русских композиторов первой половины XIX века А. Н. Верстовский (1799–1862) выступил как представитель романтического направления. Развёртывая в своих операх поэтические образы древнего славянского мира, он словно любит ими, погружаясь в созерцание старины, что сближает его с линией русского романтизма, близкой к поэзии Жуковского. Верстовский – автор вокальной лирики (где на первом плане для него находился жанр баллады), большого числа водевилей и дивертисментов. Работа над оперой была для композитора главной жизненной целью, с оперным жанром он связывал свою практическую

деятельность режиссёра, организатора и руководителя московской оперной труппы. Среди опер Верстовского⁶⁰ выделяется «Аскольдова могила» (1835). По типу драматургии это опера смешанного типа, где в основе композиции лежат отдельные музыкальные номера, чередующиеся с разговорными диалогами, но главная действенная роль принадлежит музыке. Интонационной основой музыки оперы являются песня и романс. Главные персонажи «Аскольдовой могилы» – скоморох Тороп, Неизвестный и Надежда – ярко отразили три основные грани оперной музыки Верстовского: народно-жанровое начало, драматическую патетику, задушевный лиризм. В принципе опера Верстовского находится в русле народно-бытовой оперы, связанной с «Вольным стрелком» Вебера, но национальная основа выражена в ней очень ярко.

«Аскольдова могила» была поставлена годом раньше «Ивана Сусанина» Глинки, поэтому Верстовский болезненно реагировал на те сравнения, которые были не в его пользу. Он не стал примыкать к глинкинской школе и оставался на позициях романтизма 20-х годов. Его оперы после «Аскольдовой могилы» продолжают линию, намеченную Верстовским ранее, и не добавляют новых качеств в феерический оперный спектакль, культивировавшийся композитором.

Весь дальнейший путь развития оперного жанра в России в XIX веке определили оперы Михаила Ивановича Глинки (1804–1857). От «Ивана Сусанина» («Жизнь за царя») и «Руслана и Людмилы» исходят две ветви русской оперной классики: история и эпос, народная музыкальная драма и опера-сказка. Основные принципы музыкальной драматургии первой оперы Глинки выражены в авторском определении: «отечественная героико-трагическая опера». Логика драматического развития находит отражение в музыкальной композиции оперы – это первая русская опера без разговорных диалогов, основанная на непрерывном музыкальном развитии. Глинка опирается на принципы симфонизма, осуществляя систему тематических связей⁶¹, и закладывает в опере основы лейтмотивного метода. В основе драматургии опер Глинки всегда есть противопоставление разных музыкальных интонационных сфер: в «Жизни за царя» – русской и польской, в «Руслане» – русской и восточной.

«Руслан и Людмила» во многом более новаторская опера композитора, чем «Иван Сусанин» (многие исследователи сравнивают её с «оперой спасения»), ведь тип повествовательной драматургии вводился в сказочно-эпическую оперу. В «Руслане» ряд исследователей усматривает переклички с рыцарско-эпической западной оперой. Средоточием

⁶⁰ Первая «большая опера» Верстовского «Пан Твардовский» вызвала широкий отклик в печати, затем последовала «волшебная опера» «Вадим».

⁶¹ Принцип постепенного формирования на протяжении всей оперы темы народного гимна «Слався» в финале был установлен А.Н. Серовым в работе «Опыт технической критики над музыкою М.И. Глинки» (1859).

тематизма всей оперы является гениальная увертюра, которая развёртывается как бы на одном дыхании в чёткой структуре сонатной формы (с оригинальными тональными терцовыми соотношениями партий). Русский характер богатырских образов ярко проявляется уже в начальной теме вступления, строящейся на диалогическом соотношении могучих аккордов плагального наклона и гексахордовой попевок (пример 53 а). На этих же элементах основана тема главной партии (пример 53 б), которая вместе с темой любви Руслана (побочная партия) образует комплекс светлых тем увертюры. Им противопоставляются фантастические темы Черноморова царства, отмеченные остротой ладогармонического колорита: «аккорды оцепенения» и целотонная гамма. Тема главной партии перерастает в торжественный клич победы, полифонически сочетающийся с «гаммой Черномора» (пример 53 в).

Пример 53:

а



б



в



С глубоким пиететом Глинка относился к Генделю и Глюку, Гайдну и Моцарту, высоко ценил Бетховена. Новое, романтическое мироощущение сближало Глинку с Шопеном, Вебером, Берлиозом, Листом, делало его восприимчивым к итальянскому *bel canto*, к упоительной кантилене опер Беллини. Вместе с тем стиль музыки Глинки не принадлежит ни классицизму, ни романтизму, в нём ощущается сложный синтез как элементов профессиональной европейской музыки, так и особенностей русской народной музыки, её ладово-гармонической основы и приёмов звукотворчества. Мелодика Глинки характеризуется

ярко выраженной распевностью, она обладает плавностью, специфической «сцепленностью» интонаций, берущей начало в русском песенном мелосе. Ярким признаком национального стиля служит у композитора техника интонационного и мелодического развития, связанная с принципом вариантности. Оркестр композитора, прозрачный и чистый, отличается в то же время яркостью колорита, тембровой контрастностью и определённостью.

Оперы Глинки положили начало самостоятельной русской оперной школе. Опера «Руслан и Людмила», величавая и спокойная, полная исполинской мощи, озарила дальнейший путь русской музыки. Картины былинного эпоса, образы русской и восточной сказки, найденные здесь Глинкой, питали русскую классическую музыку в дальнейшем не только в оперном жанре, но и в области симфонической музыки.

Вопросы и задания: 1. Какова роль творчества Россини в развитии жанра оперы-буффа? 2. В чём выразилось значение оперы «Вильгельм Телль» Россини в дальнейшей эволюции европейского оперного искусства? 3. В чём выражались особенности «большой оперы» во Франции (тип, созданный в творчестве Спонтини)? 4. Какие романтические черты обнаруживают оперы Мейербергера? 5. Какие французские композиторы работали в рассматриваемый период в жанре комической оперы? 6. В чём заключены особенности драматургии «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки? 7. Определите значение творчества Глинки для развития русской национальной оперы.

ВЫДАЮЩИЕСЯ КОМПОЗИТОРЫ-РОМАНТИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Франц Шуберт

Феномен творчества Франца Шуберта (1797–1828) не перестаёт удивлять исследователей своей необычностью. П. Вульфус, например, считает, что «привычная по отношению к произведениям искусства ограниченность зоны вмешательства научного скальпеля при обращении к творчеству Шуберта ощутимо возрастает», причём «в одинаковой мере загадочными представляются как самые простые, так и наиболее сложные из шубертовских произведений» [7, с. 7]. Одной из причин этого является органичное сочетание редкого вдохновения и непреднамеренности высказывания в творческом процессе композитора. Шуберт не изобретал ни нового музыкального языка, ни каких-то особых систем организации составляющих его элементов, но, как истинный гений, он творил оригинальную, неповторимую музыку⁶².

⁶² В. Конен удивительно точно подметила способность композитора обращаться к простым, хорошо известным элементам: «Как подлинный чародей, Шуберт, прикасаясь

Шуберт был младшим современником Бетховена⁶³, оба жили и творили в Вене. Одновременно с бетховенскими Девятой симфонией и «Торжественной мессой» Шуберт сочинил «Неоконченную симфонию» и песенный цикл «Прекрасная мельничиха». Сопоставление этих произведений показывает глубокое различие стилей. Соотношение традиций и новаторства в творчестве Шуберта находится в центре многих исследований, и большинство из них определяют наследие композитора как *промежуточное между венскими классиками и романтиками*. Свободное нарушение классических норм сочетается со следованием предначертаниям предшественников. Классические и романтические черты не просто сосуществовали в творчестве Шуберта, а были слиты в органическое, нерасторжимое единство. В музыке композитора порой сплетаются взаимоисключающие друг друга качества, что вызывает противоположные взгляды интерпретаторов его произведений на те или иные явления. Лирическое дарование композитора обусловило образование основного «тона» шубертовской музыки, который характеризуется преломлением картин и красок внешнего мира сквозь настроение художника, тонким восприятием меняющихся эмоций, созерцанием и т.п.

Наиболее характерные черты шубертовского искусства, отличающие его от венских классиков, заключаются прежде всего в лирико-психологическом содержании, подчеркнута национальном характере его музыки, в её непосредственной близости венского музыкального быта того времени. Шуберт, будучи учеником Сальери, стремился к созданию сценических произведений, был занят работой над оперой. В его наследии 18 произведений для музыкального театра⁶⁴, но не в этом виде творчества ему было суждено проложить новые пути. Не слишком преуспел Шуберт и в крупных хоровых жанрах музыки, хотя в последний год жизни, совпавший с наивысшей точкой расцвета его творчества⁶⁵, он сочинил довольно значительные Мессу Es-dur и кантату «Победная песнь Мириам» op. 136. Его сферой стала камерная лирика – вокальная и инструментальная. Высокая зрелость, достигнутая им в последние годы жизни, сказалась в новом, обогащённом содержании произведений. Творчество зрелого Шуберта нередко носит трагедийный характер (песенный цикл «Зимний путь», квартет d-moll, песни на стихи Гёйне). Одновременно он создаёт свои наиболее жизнеутверждающие, светлые

к простым аккордам, гаммообразным пассажам, арпеджированным звукам, преобразует их в зримые образы невиданной яркости и красоты» [17, с. 220].

⁶³ По иронии судьбы Шуберт умер молодым, всего лишь годом позже боготворимого им Бетховена.

⁶⁴ Многие рукописи утеряны, частично сохранились лишь некоторые из них.

⁶⁵ Не случаен огромный успех первого авторского вечера Шуберта в Вене, который состоялся за полгода до безвременной кончины композитора.

произведения (симфония C-dur, квинтет C-dur). Философская глубина и драматичность, тяготение к крупным масштабам отличают музыку Шуберта 20-х годов от музыки раннего периода.

Творческое наследие Шуберта охватывает около 1500 произведений в различных областях музыки. Важнейшей сферой творчества для композитора была песня (более 600 песен). Его новый лирико-романтический стиль отвечал живым художественным запросам современников. Шуберт поднял бытовую австро-немецкую песню на уровень большого искусства, сделал её равноправной в ряду других важнейших жанров музыкального искусства. Имя Франца Шуберта прочно связано с обогащением инструментального искусства песенностью, композитора считают основоположником камерной вокальной лирики, реформатором песенного жанра. Важной составляющей песен Шуберта является тесное единение текста и музыки. Без шубертовской вокальной лирики вряд ли появились бы замечательные достижения в песенном жанре, связанные с именами Р. Шумана, Й. Брамса, Х. Вольфа, и опосредствованно с именами русских композиторов. Песенное искусство Шуберта получило наиболее полное выражение в 20-е годы в двух циклах на слова поэта-современника Вильгельма Мюллера.

Цикл 1823 года «Прекрасная мельничиха» состоит из 20 песен, его нередко называют «музыкальным романом в письмах». Каждая песня выражает отдельный лирический момент, а вместе они образуют единую сюжетно-повествовательную линию с определёнными этапами развития, кульминацией (романс «Моя»), драматическим переломом (песня «Охотник») и переходом от душевных терзаний (от «Ревности и гордости» до «Засохших цветов») к чувству грусти и обречённости («Мельник и ручей»).

Второй цикл «Зимний путь», написанный в 1827 году, окрашен трагическим настроением. Весенний юношеский мир уступает место тоске, безнадежности и мраку. Лирика «Зимнего пути» неизмеримо шире любовной темы, она трактована в широком философском плане – как трагедия духовного одиночества художника в жестоком окружающем мире. В последней песне «Шарманщик», образующей эпилог цикла, облик нищего старика, безнадежно вертящего ручку шарманки, олицетворял для Шуберта его собственную судьбу. В «Зимнем пути» выявляется новый принцип музыкальной драматургии, основанный на развитии и столкновении психологических образов. Неоднократное вторжение мотивов мечты, надежды или воспоминаний о счастье («Липа», «Весенний сон», «Почта», «Последняя надежда») драматически контрастируют с мраком зимней дороги. Эти моменты ложного просветления, подчёркиваемые ладотональным контрастом, создают впечатление ступенчатого сквозного развития. Общность мелодического склада проявляется в песнях, особенно близких друг другу по поэтическому образу. Подобные интонационные переключки объединяют эпизоды,

далеко отстоящие друг от друга, например, пролог и эпилог. Повторяющийся маршевый ритм и скрытая маршевость в целом ряде песен также содействуют впечатлению целостной драматургии композиции. Богатством отличается гармонический язык композитора и мелодико-интонационная сфера. Шубертовские вокальные циклы оказали воздействие не только на вокальную, но и на фортепианную музыку, например, на творчество Шумана.

Трагические образы и новые музыкальные приёмы достигли ещё большей выразительности в пяти песнях на стихи Гейне, сочинённые Шубертом в год смерти: «Атлас», «Её портрет», «Город», «У моря», «Двойник». Они вместе с другими песнями на тексты Рельштаба и Зайдля вошли в посмертный сборник «Лебединая песнь». Это настоящие шедевры, в которых тонко претворены поэтические интонации, мотивное варьирование подчёркивает цельность и лаконизм мелодии.

Ценность песенного творчества Шуберта не исчерпывается вокальной стороной, так как именно в партии фортепиано в песнях композитора были сделаны многие фактурные находки, которые воспринимались другими романтиками, писавшими для фортепиано. В большинстве случаев песни Шуберта являются подлинными *дуэтами голоса и фортепиано*, причём оба участника выполняют в создании вокально-инструментального образа различные функции, взаимно дополняя друг друга. Вокальная партия в основном передаёт чувства героев, в то время как фортепианная партия живописует обстановку действия, передаёт связанное с ситуацией общее настроение, характеризует эмоциональную сторону образной картины. В песнях лирического плана фортепианная партия нередко выступает сдерживающим фактором, противостоящим устремлённости вокальной партии. Особенно ярко это проявляется в песнях цикла «Зимний путь», например в «Водном потоке».

Нередко в прелюдии, интерлюдии и постлюдии шубертовских песен даётся предвосхищение тематизма вокальной партии или, наоборот, его отзвук. В «Баркароле» на текст Штольберга первый четырёхтакт прелюдии полностью соответствует сопровождению начального четырёхтакта вокальной партии; далее музыкальное развитие в прелюдии идёт по другому пути, но при сохранении того же фигурационного рисунка. Однако он настолько мелодизирован и осмыслен, что прелюдия воспринимается как полноценный музыкальный образ, не лишённый «вводно-изобразительных» черт и передающий настроение тихой романтической мечтательности (пример 54).

Пример 54:



«Gretchen am Spinnrade» («Гретхен за прялкой») – одно из ранних вокальных произведений Шуберта, в котором композитор впервые применил сопровождение со «сквозным» проведением характеристического – одновременно изобразительного и выразительного – мотива. Этот мотив образуется составной фигурой, повторяющейся точно или варьированно. В результате фортепианная партия представляет собой прерывающуюся лишь на момент кульминации, а затем возобновляемую, протяжённую и устойчивую фигурационную цепочку. Из фортепианной партии выводится начальная интонационная ячейка в партии голоса (пример 55 а), в последующих разделах происходят замены фигур в пределах того же фактурного типа (пример 55 б).

Пример 55:

а

Musical score for voice and piano, Example 55a. The title is "Nicht zu Geschwind". It shows a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics: "Так - как выла из". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A circled section of the piano accompaniment in the first system is connected by a line to the vocal line, indicating the derivation of the vocal motif from the piano part.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The piano part features a prominent, rhythmic eighth-note figure in the bass register, which is a key characteristic of the piece. The vocal line contains lyrics in Russian and German. The first system includes the lyrics: 'на - ко - зу. И - та у -' and 'о ный и - ш[и].] Sein he - ber'. The second system includes: 'и - анс на в ж[и]т. отпа - ст[и]. и' and 'Gang, sein ed. in Ge - stalt, der War'. The piano part is marked with 'pp' (pianissimo).

Партия фортепиано в «Erlkönig» («Лесном царе») не является лишь музыкальным изображением скачки коня, завываний ветра и тому подобных чисто материальных атрибутов действия. Она вводит в самую суть трагической ситуации, очерчивает общий «тон» этой драмы. Во вступлении частый пульс остинатных октав в сковывающем мелодическом движении создаёт сильное напряжение; будоражащий ритм фигурации вызывает образную ассоциацию с сигнальными ритмами, возвещающими опасность. На этом фоне периодически повторяется замкнутая мелодическая фигура (вызывающая образную ассоциацию с порывом ветра), вступающая в контрапунктическое взаимодействие с верхним звуковым потоком (пример 56).

При вступлении голоса, повествующего о том, что происходит, ритмическая фигурация воплощается в аккордовом эквиваленте, что смягчает «оголённость» и гулкость октав и как бы «набрасывает тень» на фортепианное звучание, которое теперь, сохраняя свой рисунок (мелодическая фигура в басу предстаёт здесь в новом варианте), дополняет вокальную партию гармоническим содержанием. В последнем проведении материала, оформленного в средствах ритмической фигурации, октавные репетиции динамизируются, удваиваясь, фактура уплотняется, при этом звук *соль* эхом отдаётся по всем регистрам фортепиано в быстрой пульсации, вызывая ощущение ужаса и неотвратимости трагического финала. В «обольщающих» эпизодах с характерной для них триольной пульсацией в рисунках появляются ещё две ритмоформулы, в которых бешеная скачка замещается мягким журчанием (пример 57) и лёгкой танцевальностью (пример 58).

Пример 56:

Schnell [Шедро] (♩ = 120)

Пример 57:

- ро - во мо - ей у - ва - щий пре - крас - ных мо - их до - че - рей; КТО
 мнѣй же - тки! По - лю - бив - ся Ты до - че - рым мо - ем; SA. 20.
 mit mir geht? Mit wo Tisch - ter sei - len dich wer - ten schen; mit wo

намечает новые, чисто симфонические приёмы развития, характерные для XIX века. Все четыре, слитые воедино части произведения развиваются из одного и того же мелодического зерна, а именно ритмического мотива, взятого из песни «Скиталец». Вместе с тем производность сочетается с принципом сопоставления различных, нередко контрастных, вариантов. П. Вульфийус считает, что «Шуберт утверждает новый тип музыкальной драматургии, в котором изменчивость содержания сочетается с его постоянством», исследователь рассматривает шубертовскую фантазию как «первый пример последовательного использования принципа монотематизма» [7, с. 397]. Фактурным отражением проведения принципа монотематизма в формообразовании является насыщение музыкальной ткани Фантазии Шуберта ограниченным набором фигур с их различными мелодическими и ритмическими вариантами. Уже в начальных тактах вводятся короткая ритмическая цепочка с повторением аккордового комплекса, движение по звукам арпеджио и предъём с последующим разрешением (пример 59).

Пример 59:



Обращение к этим фигурам в дальнейшем заметно и в темообразовании, и при формировании фона. В ми-мажорном разделе первой части всплеск арпеджио в теме выпускается, ритмическая цепочка соединяется с фигурой опевания (пример 60). Эта фигура, в свою очередь, становится исходной фигурой для распевания ми-бемоль мажорной лирической темы. Наконец, в заключительном разделе первой части остаются только линейные ритмические цепочки, построение которых регулируется гармоническим расцветиванием. Ритмическая фигурация с фигурой  сочетается по вертикали с повторением усечённой фигуры арпеджио, а затем как бы рассеивается в регистровых имитациях и исчезает.

Пример 60:



Вторая, медленная часть является смысловым центром формы. Основным принципом развития здесь выступает вариационность. Тема из «Скитальца» предстаёт в различном ладово-гармоническом и фактурном освещении. В фигурации сопровождения используются варианты фигуры движения по звукам аккордов и ритмомелодическая фигура с предъёмом (пример 61).

Пример 61:



Проведения темы перемежаются «фантазийными» фигурационными вставками, каждая из которых замечательна по-своему. Разнообразные варианты первоначального материала приводят к большому фигурационному уплотнению, когда из начальных элементов создаётся бурный звуковой поток, изливающийся в ритмической фигурации пунктированных аккордов (пример 62).

Фигурации переходят в заключительном проведении темы в фоновый слой, вибрационный ритм фигурирования придаёт беспокойный оттенок движению в аккомпанементе (пример 63 а). Кроме того,

становится заметным совпадение скрытой фигуры с начальным ходом из начала третьей части фантазии (пример 63 б).

Пример 62:



Пример 63:

а



б



Заметим, что в третьей части Фантазии ритмическая фигура $\text{♩} \text{♩}$ (вариант начальной $\text{♩} \text{♩}$) является сквозной. В начале Presto воспроизводится начальная структура темы первой части (*Allegro con fuoco*) в новых метрических условиях. В финальной части главная тема

подвергается очередному изменению, на этот раз в стиле фуги, поэтому арпеджированный «всплеск» как наименее характерный для полифонии ход исключается. Повторяющаяся ячейка совершенно растворяется и исчезает в бурных фигурациях завершающего раздела, построенного на динамическом нагнетании.

Стиль инструментальной музыки композитора органично воспринимает особенности песенного жанра. Хотя Шуберту не чужд мотивно-тематический принцип развития, для его инструментальной музыки характерны мелодичность составляющих фактуры, а также песенные приёмы развёртывания, основанные на варьированных повторах, рефренах, вариантных переосмыслениях тематического материала. Композитор предпочитает не нарушать цельность песенной темы, а разнообразными средствами изменять её окраску, колорит, выразительные качества. Ю. Хохлов предлагает назвать такой метод «вариантно-песенным» [46, с. 14]. Другим качеством фактуро- и формообразования у Шуберта выступает свободная вариационность. Важной чертой шубертовского подхода к трактовке выбранного типа формы является свобода развёртывания материала, которая нередко граничит у композитора с импровизационной непринуждённостью. Воплощение замысла в конкретном звучании порождает такое фактурообразование, которое подчинено идее художественного соответствия фантазии творца-музыканта. Поэтому так разнообразно, даже индивидуально построение фактуры в каждом произведении композитора, так не похожи между собой экспромты, музыкальные моменты, сонаты.

Как и у Бетховена, у Шуберта Девять симфоний. Ранние из них (№ 1–5) близки к стилю венской классической школы, но в медленных частях уже слышны шубертовские интонации. Наиболее значительны среди этих симфоний Четвёртая, «Трагическая», с-moll и Пятая D-dur, обе 1816 года. Проявляя безупречное чувство меры, Шуберт, следуя за предшественниками по венской классической школе, воспроизводит особенности тематизма, симметричность, «галантность» и ясную расчленённость разделов классической симфонии (пример 64 из первой части и финала Четвёртой, пример 65 из аналогичных частей Пятой симфонии).

Новыми исканиями отмечены Шестая симфония C-dur (1818) и незавершённая композитором Седьмая. Совершенно особенной является следующая по счёту си-минорная симфония, написанная в 1822 году. Но по времени создания именно это произведение, получившее название «Неоконченная», является первой в истории музыки *лирической симфонией*.

Новые лирические образы и соответствующие им выразительные средства, связанные с шубертовским романсом, невозможно было уложить в схему классической симфонии, поэтому традиционная форма была

преобразована⁶⁶. Известно, что композитор задумывал симфонию как четырёхчастный цикл, но он же вырезал лист, содержащий набросок скерцо, подтвердив тем самым, что симфония не нуждается в продолжении. Отношение Шуберта к своему детищу не ясно, так как, с одной стороны, перечисляя в письме к Пробсту (август 1926 года) имеющиеся у него сочинения, он не упоминает эту симфонию, с другой стороны, композитор счёл возможным принести её партитуру в дар Штирийскому музыкальному союзу, членом, а затем художественным директором которого был его друг А. Хюттенбреннер, что вряд ли имело бы место, если бы произведение не было окончено. Её рукопись залежалась до 1865 года и была представлена миру уже тогда, когда Мендельсон, Берлиоз, Шуман и Лист, не знавшие этого творения Шуберта, внесли свой вклад в формирование романтического симфонизма. С тех пор «Неоконченная» симфония звучит на концертных площадках мира как одно из самых любимых произведений симфонического жанра.

Пример 64:

а

Allegro vivace

V-ni. I

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Allegro vivace' and 'V-ni. I'. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a piano accompaniment. The second system continues the same musical material.

б

Allegro

V-ni II

Viola

Cello

The image shows a single system of musical notation for strings. It is labeled 'Allegro' and includes parts for 'V-ni II', 'Viola', and 'Cello'. The notation is spread across multiple staves.

⁶⁶ В Конен считает: «Двухчастность «Неоконченной» симфонии Шуберта нельзя рассматривать как следствие незавершённости... Обе части уравнивают друг друга как две равноценные лирико-психологические картины» [18, с. 193].

Пример 65:

а



б



Несмотря на то что все темы сонатного Allegro, начиная с темы вступления, песенны и лиричны, контраст между ними весьма ощутим. Если начальная унисонная тема олицетворяет тягостное, безрадостное раздумье (это своего рода «навязчивая идея» произведения), то главная партия передаёт смятение чувств, а побочная воплощает идиллическую мечтательность (пример 66).

П. Вульфius отмечает: «Подобное соотношение основных тем, при котором они, контрастируя друг с другом, не вступают в единоборство, диаметрально противоположно тенденции, господствующей в классическом симфонизме, в первую очередь у Бетховена. Крайне важно (это обнаруживается как у Моцарта, так и у Шуберта), что драматургия, основанная преимущественно на сопоставлении разных образных сфер, может не уступать по драматической напряжённости драматургии, в основу которой положено столкновение. Другой вопрос, что существенно меняется в аспекте коллизии: героико- или эпико-драматическое уступает место лирико-психологическому со всеми вытекающими отсюда последствиями, прежде всего в углублении субъективизма высказывания» [7, с. 352].

Ареной драматического столкновения становится побочная партия. Уже в экспозиции её плавное развёртывание нарушается неожиданным сдвигом из сферы мечтательно-просветлённого мажора в сферу трагического минора, далее коллизия неотвратимости натиска роковых сил очерчивается очень ярко. Синкопированную фигуру аккомпанемента и побочной композитор вычленяет, чтобы в разработке она стала символом бессилия и обескрыленности. После мучительных страданий, отчаяния, выраженного в разработке, реприза возникает как пробуждение плоти

мучительного, исполненного тяжелых видений сна. Главенство темы вступления в разработке исключает её появление в репризе. Она появляется в конце, в значительной мере приравнивая начало трагедии к её концу.

Пример 66:

а

б

в:

Allegro moderato
Gl.
V. ocell

Вторая часть (Andante con moto, E-dur) контрастна первой, так как здесь преодолеваются тревога и грусть. В характере тематизма, в приёмах его развёртывания многое восходит к песенно-вариационным принципам, прежде всего, замкнутость изложения главной партии и вариационность побочной. При подобии двух побочных в их динамическом облике и в

направленности развития смысл тем в первой и второй части различен. В Allegro побочная давала доступ в мир светлой мечты, в Andante вторая тема характеризует состояние надломленности. Тонкая игра мажора и минора создаёт красочность в звучании и много выразительных оттенков в движении образа. П. Вульфius считает: «Если в Allegro обнажается тщетность попытки рассеять мрак безысходности, то в Andante утверждается невозможность уберечь мир прекрасной мечты от враждебной ей реальной действительности. Тем самым устанавливается своеобразное равновесие смысла частей “Неоконченной”, что подтверждает бесспорную завершённость концепции произведения» [7, с. 356].

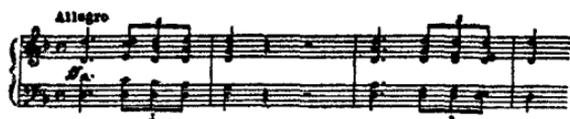
Девятая симфония C-dur (1828) самому Шуберту представлялась произведением рубежным, значительным этапом в его инструментальном творчестве. Она соответствует традициям классического цикла, вместе с тем композитор открывает новые пути, в частности, преобразованием скерцозности третьей части в вальсовость. В. Конен отмечает: «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”» [18, с. 197]. Романтический колорит симфонии ощущается во многих элементах, начиная с романсно-бытового характера лирических тем и кончая звучанием оркестра, в котором почти речевая выразительность сочетается с удивительными переливами гармонических и тембровых красок. Вместе с тем ритмы шествия, звучание фанфар пронизывают всю симфонию, полную искрящейся жизненной энергии. Это многокрасочная звуковая панорама, в которой победно-торжественные звучания чередуются с приветливо-лирическими, фанфары и ритмы маршей перекрещиваются с мотивами песен, романсов, танцев.

Камерные сочинения Шуберта, созданные начиная с 1819 года (квintет «Форель»), прочно вошли в современный концертный репертуар. Яркие самобытные квартеты d-moll, G-dur, струнный квинтет C-dur с двумя виолончелями, ансамбли с участием фортепиано – квинтет «Форель», фортепианные трио B-dur, Es-dur, а также октет. Большинство инструментальных сочинений Шуберта, созданных на заре романтизма, зазвучали на концертной эстраде только со второй половины XIX века и с этого времени интерес к ним не угасает. Квартет d-moll (1824) трактует тему человека и судьбы в автобиографическом преломлении. Шуберт преломляет бетховенские традиции драматически философского симфонизма в камерном произведении. Соотношение главной и побочной партий в первой части буквально возрождает бетховенские образы напряжённого столкновения, так как трагическая главная тема напоминает

«мотив судьбы», а побочная, выражающая мир мечты, резко контрастирует лапидарности главного тезиса (пример 67 а и б). Широкое напряжённое развитие первой части приводит к коде, в которой выражено настроение трагического бессилия. Вторая часть – это замечательные вариации на тему песни «Смерть и девушка», где образы скорби и страдания достигают невероятной выразительной силы. Дальнейшее развитие темы жизни и смерти в скерцо и финале, основанных на драматизации народнопесенных и танцевальных элементов, приводит к утверждению жизненного начала.

Пример 67:

а



б

Творчество Шуберта относится к раннему романтическому периоду. Он создал искусство, которое отличается идейной глубиной, реалистической силой, смелым новаторством. Так сложилось, что многие произведения композитора стали известны только после его смерти. Тем не менее в его обширном и разнообразном творческом наследии впервые нашли отчётливое выражение тенденции, ставшие впоследствии типичными для европейского романтического искусства.

Карл Мария Вебер и немецкая национальная опера

Творчество Карла Мария Вебера (1786–1826) разворачивалось в первую четверть XIX века при жизни Бетховена и Шуберта, но Вебер представлял не австрийскую, а немецкую романтическую школу и вошёл в историю музыки как создатель народно-национальной немецкой оперы.

Вебер родился в театральной семье, путешествуя вместе с родителями, с юных лет он познакомился со вкусами театральной публики Германии. Это обусловило яркую сценичность, живописность оперного стиля композитора. Серьёзная итальянская опера того времени отдавала предпочтение вокально-виртуозному элементу в ущерб слову и действию. Вебер, создавая национальную немецкую оперу, добивался в своих сочинениях гармонического слияния музыки, драмы, сценического оформления, провозгласив это единство важным принципом немецкой оперной драматургии. Из этого триединства исходили требования, которые Вебер-дирижёр в дальнейшем предъявлял к оперным постановкам, к актёрскому мастерству, к сценическим деталям, включая костюмы персонажей. Через весь творческий путь композитора проходит интерес к своеобразным чертам музыки разных народов («Китайская увертюра», переделанная затем в увертюру к «Турандот» Шиллера, испанская музыка к «Прециозе» Вольфа, восточные сцены в опере «Оберон» и др.).

Блестящая карьера фортепианного виртуоза, начавшаяся, когда композитору не было и одиннадцати лет, способствовала развитию другой важной составляющей его творчества – инструментальной. В центре находится фортепиано, в камерной музыке участие этого «партнёра» обязательно. Его виртуозный стиль – переходный этап от фортепианного письма периода классицизма к фактуре листовского пианизма. Веберу свойственна концертная трактовка жанров фортепианной музыки, он является создателем романтического концерта и концертных пьес, нового вида токкаты. Концертам, сонатам, вариациям Вебера присуща бриллиантность (блеск), которая основана на отчётливой и подвижной пальцевой технике. Она придаёт звуковой палитре сверкание и филигранность.

Оперная «доминанта», безусловно, сказалась в фортепианном творчестве композитора. Известно, что материал для трёх его крупных пьес – «Приглашение к танцу», «Блестящее рондо» и «Блестящий полонез» E-dur – был взят из эскизов к незаконченной опере «Альсидор». Все три произведения относятся к концертным пьесам виртуозного характера, этот романтический жанр сформировался первоначально именно в творчестве Вебера. «Блестящий» фигурационный стиль в этих произведениях характеризуется высокой интенсивностью и разнообразием пассажного движения. Если взглянуть на нотную запись «Блестящего рондо» или «Блестящего полонеза», то в глазах буквально пестрит от «чёрных» нот (пример 68).

«Приглашение к танцу» (1819) открывает новый жанр фортепианной музыки – танец-поэму. В фактуре основной, быстрой части этой развёрнутой пьесы Вебера используются многообразные виды фигур вальса. Музыкальная картина бала построена в виде цепи вальсов со вступлением и заключением.

Пример 68:

Обратился композитор и к жанру концерта для фортепиано с оркестром, таких сочинений у него два и относятся они к раннему периоду его творчества. Писал Вебер концерты и концертно также для духовых инструментов - для кларнета, для фагота, для валторны. Популярность получила «Концертштюк» (1821), то есть виртуозная концертная пьеса для фортепиано в сопровождении оркестра, которая имела программное содержание и не соответствовала структуре традиционного фортепианного концерта. Рыцарская тематика, обнародованная в программе, не отразилась на музыкальном языке, который драматическим пафосом, выразительностью и строгостью отбора интонаций ориентирует на бетховенский стиль, но в виртуозной оправе.

Вокальная музыка представляет собой большой раздел творчества Вебера. Он написал 9 кантат, 5 месс, более 30 вокальных ансамблей. Много работал композитор в жанре песни, в том числе продолжал заложенную Бетховеном традицию обработки шотландских песен.

Песни на тексты поэта-партизана Теодора Кернера, особенно сборника «Лири и меч», а также кантата «Битва и победа» на текст Вольбрука превратили Вебера из кочующего по разным театрам музыканта в композитора общенационального значения. Это случилось в 1814 году, а в 1820 Вебер завершил «Вольного стрелка» (*Der Freischütz* - «Фрейшюц»), премьера которого состоялась уже в следующем году в Берлине. Ни одна из его прежних постановок не имела такого резонанса. Триумф Вебера был всенародным. Опера прошла по всем крупным театрам Германии, популярность композитор получил необыкновенную, так как зрители воспринимали постановки нового произведения композитора как рождение

национальной оперы. Шелест леса, звук охотничьих рогов, песни и танцы крестьян, образы немецких и чешских сказок были близки и понятны, они ассоциировались с народным бытом, с национальными идеалами и были отражены художественно правдиво и поэтично в сказочном зингшпиле Вебера. «Фрейшюц» сразу же обошёл все крупные сцены мира и имел всенародный успех. Такого широкого общественного резонанса не вызывала до этого ни одна немецкая опера. Многие интонации и выразительные приёмы, найденные Вебером для воплощения романтических образов и их типов, были восприняты музыкантами других стран и стали интернациональными.

В «Вольном стрелке» Вебера много общего с драматургией Моцарта в его зингшпилях, это касается прежде всего ясной композиции и портретно-психологической характеристики образов. В жанровых крестьянских сценах, картинах природы, в обращении к идее добродетели ощутимо влияние Керубини и других французских оперных композиторов, чьи спектакли Веберу не раз пришлось вести как дирижёру. Наконец, две оперы немецких композиторов Э.Т. Гофмана «Ундина» и Л. Шпора «Фауст», появившиеся в 1816 году, предвосхитили обращение Вебера к сказочно-легендарным сюжетам. Вебер в основу конфликта положил столкновение двух ракурсов лесной романтики – идиллии и мрачной фантастики. В оперной драматургии он использовал характерное для литературного романтизма своего времени переплетение народно-фантастических образов с бытовыми картинами. Победа светлого начала знаменует высокую гуманистическую идею оперы.

Стремясь к максимально конкретной, индивидуализированной характеристике, Вебер фиксирует отдельные интонационные комплексы или элементы за определёнными образами. В частности, за Агатой «закреплён» лирический тембр кларнета и определённая лейттема (пример 69).

После зингшпиля Вебер приступил к созданию национально-героической оперы, избрав для сюжета средневековую рыцарскую легенду об Эврианте. Музыкальная композиция «Эврианты» значительно разнообразнее и совершеннее «Вольного стрелка». Тесное слияние музыки и поэзии, а также использование лейтмотивного принципа предвосхищают особенности музыкальной драмы Вагнера. Вебер достиг здесь такого художественного уровня инструментовки, что она смогла полноценно выражать театральный образ. Увертюра к «Эврианте», написанная в сонатной форме с замечательной полифонизированной разработкой, отражает основные линии музыкальной драматургии оперы.

Пример 69:

The image shows a musical score for Example 69. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line with the lyrics "серд - це б'єт - ся" and a piano accompaniment. The bottom system has a vocal line with the lyrics "в у - ло - в - ах," and a piano accompaniment. The tempo is marked "Vivace con fuoco". The music is in a major key and 2/4 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often beamed together.

Последней в творчестве Вебера стала феерическая сказочная опера «Оберон» по одноимённой сказочной поэме Х. Виланда, написанная по заказу директора Ковент-Гардена Ч. Кэмбла. Не будь «Оберона» Вебера и найденных им приёмов для воплощения сказочного царства эльфов, возможно, и не появились бы удивительная музыка Мендельсона к «Сну в летнюю ночь», скерцо королевы Маб в «Ромео и Джульетте» Берлиоза. А первый мотив увертюры (соло валторны), характеризующий волшебный рог Оберона (восходящий ход в объёме терции), стал музыкальным символом для изображения мира грёз романтиков.

Вебер обычно создавал увертюры после сочинения самих опер, рассматривая их как своего рода заглавие, анонс всего произведения. В музыке увертюры отражались не только основная идея оперы, но и её основные образы. Так, каждая тема увертюры «Вольного стрелка» взята из оперы и связана с узловыми, драматически важными эпизодами: во вступлении звучание четырёх валторн создаёт образ гармоничной лесной природы, затем в лесную идиллию вторгается лейтмотив Самьеля, знаменуя начало конфликта; в Allegro противопоставлены темы адских сил и светлые интонации, связанные с образом Агаты; в разработке преобладает музыка из сцены в Волчьей долине; в репризе, подобно тому как это происходит на сцене, в музыкальном развитии неожиданно наступает перелом, когда главная и связующая партии, символизирующие зло, как бы рассыпаются, и минорная увертюра заканчивается темой «торжествующей добродетели» в До мажоре, как и в хоровом финале оперы.

Вебер не успел довести до конца свой замысел о создании народно-героической немецкой оперы, не оставил он и собственной школы. Поэтому не удивительно, что развлекательная чужеземная опера вновь заняла господствующее положение в репертуаре оперных театров Германии и потеснила национальную оперу. Только отдельные

композиторы были способны выдерживать конкуренцию с бесчисленными произведениями итальянской и французской оперных школ. Наиболее выдающимися были Альберт Лорцинг (1801–1851), удачно продолжавший традиции немецкого зингшпиля, и Генрих Маршнер (1796–1861), следовавший по пути романтических произведений Вебера. Однако даже лучшие оперы Лорцинга «Вампир» (1838), «Рыцарь и еврейка» (1833), «Ганс Гейлинг» (1833) грешат утрированием театральных эффектов, стилистической пестротой.

Задача создания национального оперного искусства высокого звучания на основе идейно-художественных принципов, заложенных Вебером, постоянно обсуждалась в Германии, но действительное продолжение дело Вебера получило уже в 40–50-х годах в оперном творчестве Вагнера.

Феликс Мендельсон-Бартольди

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) был при жизни очень влиятельным музыкантом, а его интенсивная деятельность вызвала перенапряжение сил организма и обусловила раннюю смерть композитора. Он родился в просвещённой семье⁶⁷, ещё юношей имел возможность общаться с самыми блестящими представителями научной и художественной интеллигенции, посещавшими салон его родителей в Берлине (в их числе Гегель, естествоиспытатель Гумбольдт, Гейне, Вебер, Шпор, Паганини и многие другие). В формировании его как композитора значительную роль сыграло многолетнее общение с Гёте. Мендельсон получил разностороннее образование, редкое по широте и систематичности, для музыканта романтической поры это уникальное явление.

Вся многогранная деятельность композитора, дирижёра, пианиста, организатора, педагога была проникнута просветительскими идеями. Мендельсон положил начало возрождению музыки И.С. Баха и впервые познакомил мир с симфоническим творчеством Шуберта. Под его управлением состоялись исполнения «Страстей по Матфею» в Берлине в 1829 году и до-мажорной симфонии Шуберта в Лейпциге в 1839 году. Поверхностной виртуозности и лёгкой салонности он противопоставлял идеал содержательного и благородного искусства, каким для него было великое наследие мировой классики. Будучи одним из самых блестящих виртуозов своего времени, Мендельсон в фортепианных и органых концертах выступал прежде всего как пропагандист серьёзной музыки, а современных ему виртуозов сравнивал с акробатами и канатными плясунами. Особенно блестящей была деятельность Мендельсона в Лейпциге, где с 1835 года и почти до смерти он возглавлял знаменитый

⁶⁷ Дед Мендельсона был известным философом-просветителем, отец – крупным банкиром.

оркестр Гевандхауза, одновременно систематически гастролируя в других городах. Мендельсон основал первую немецкую консерваторию в Лейпциге в 1843 году, чем внёс огромный вклад в профессиональное музыкальное образование своей страны. Большой интерес проявлял Мендельсон к народной песне, в своих произведениях он стремился приблизиться к её интонациям. Замечательная особенность музыки композитора заключается в её доступности, его искусство отвечало художественным запросам немецкой демократической среды.

Мендельсон очень рано овладел профессиональным мастерством, интенсивно сочинять он начал в десять лет. С середины 1820-х до середины 1830-х годов композитор создал ряд самых выдающихся и стилистически законченных произведений (среди них увертюры «Сон в летнюю ночь», «Гебриды, или Фингалова пещера», первая тетрадь «Песен без слов», «Итальянская симфония», Первый концерт для фортепиано с оркестром и др.). Произведения более зрелых лет, несмотря на наличие в них новых тенденций, сохраняют тот же стиль, который сложился у Мендельсона в юности. В творчестве композитора последнего десятилетия жизни появляются элементы героики, монументальности, что особенно ярко проявилось в ораториях «Павел» и «Илья». В 40-е годы Мендельсон создавал музыку к придворным постановкам трагедий Софокла и Расина. Возвышенный стиль античной трагедии и театра классицизма, их героические образы, благородные страсти были созвучны Мендельсону. В оркестровых сочинениях этого периода (увертюра «Рюи Блаз», «Шотландская симфония», Скрипичный концерт) появляются черты драматизма, не свойственные ранее композитору. «Серьёзные вариации» для фортепиано Мендельсон намеренно противопоставлял модным, банальным, но эффектным вариациям. Органные сонаты, два фортепианных трио и другие произведения показывают векторы идейно-творческой эволюции композитора.

Среди обширного наследия Мендельсона центральное место принадлежит его тетрадям «Песен без слов» для фортепиано. Их значение для творчества Мендельсона сопоставимо со значением романса в творчестве Шуберта. Широкое проникновение лирических образов «Песен без слов» во многие сонатно-симфонические и ораториальные произведения композитора придало им значение типичности для мендельсоновского творческого стиля. В большинстве случаев пьесы этого жанра носят характер камерного романса с фортепианным сопровождением (пример 70 а), встречаются пьесы, близкие широко распространённым в немецком быту домашним вокальным ансамблям (пример 70 б), некоторые из «Песен без слов» воспроизводят хоровой стиль *a capella* в манере «лидертафеля» с типичной гармонизацией в подражание вокальному четырёхголосному складу и ритмической повторностью (пример 70 в).

Пример 70:

а



б



в



Частые «женские» окончания, пристрастие к задержаниям, к негармоническим тонам в мелодии (в частности, замене квинтового тона секстовым и к секстовости в целом), заметная дробность в структуре мелодии и другие особенности придают музыке «Песен без слов» оттенок чувствительности. Во многих миниатюрах ощутима жанровая конкретность. Так в 3-й песне воспроизводятся интонации охотничьих рогов, в 34-й – жужжание прялки, в «Песнях итальянского гондольера» и строение аккомпанемента, и сами мелодические обороты навевают баркарольные ассоциации и т. д. «Песни без слов» создавались в расчёте на их доступность для музыкально образованного любителя музыки. но при всей простоте и скромности, они утверждали новые средства фортепианной выразительности, вносили новый значительный вклад в культуру пианизма.

Мендельсон положил начало романтическому концерту, упразднив двойную экспозицию в начальном Allegro, изменив образную сферу

музыки, стремясь слить цикл в единую форму. Наивысшим его достижением является Скрипичный концерт e-moll (1844). В нём сосредоточены характерные черты творчества композитора: песенная лирика, романтическое чувство природы и искрящаяся скерцозность. Замечательная красота и выразительность деталей изложения, красочный и тонкий инструментальный колорит сочетаются со стройностью формы. У Мендельсона сонатность получает новое толкование, так как побочная партия, олицетворяющая мечту, вытесняет более «действенную» главную. Скрипичный концерт выделяется на фоне других своей яркой эмоциональностью, красочностью звучания и возвышенным настроением. Он сыграл большую роль в обогащении технических ресурсов скрипичного исполнительства.

Мендельсон – крупный симфонист. Концертная увертюра утвердилась в его творчестве как самостоятельный жанр программной музыки. В увертюрах композитора (их всего шесть) осуществилось слияние романтических и классических принципов, так как гармоническая, идеально упорядоченная форма сочеталась в них с новыми лирико-драматическими и фантастическими образами. Увертюра «Сон в летнюю ночь» наравне с «Песнями без слов» относится к числу бессмертных шедевров композитора. Её скерцозно-фантастические образы проникают во многие другие произведения Мендельсона. Темы увертюры блещут небывалыми по тонкости и богатству оттенков красками. Волшебные тембры деревянных духовых и валторн, необычное звучание скрипок *divisi* стаккато в высоких регистрах, воздушные фактурные эффекты, новые гармонические последования и другие приёмы создают запоминающиеся образы из комедии Шекспира в прочтении романтика. В увертюрах «Морская тишь и счастливое плавание» (по поэме Гюго), «Гебриды» и «Прекрасная Мелузина» (по легенде о прекрасной фее-русалке) воплощены романтизированные картины природы. «Гебриды» писались под впечатлением от морского путешествия вдоль берегов Шотландии. Музыка выражает не действие, а настроение. В «Прекрасной Мелузине» образы немецкой природы окрашены сказочным колоритом. Изобразительные моменты – течение реки, лесной рог – предвосхищают волшебные сцены из опер Вагнера (пример 71)

Пример 71:



Свободная форма «Прекрасной Мелузины», как и «Гебрид», не укладывается в рамки классического сонатного Allegro, она подчинена структуре произведения и трактуется свободно. Каждая увертюра Мендельсона отличается ярко индивидуальными чертами. Увертюры образуют самую новаторскую часть наследия композитора; на находки, сделанные в них Мендельсоном, опирались в дальнейшем романтики, обращавшиеся к поэчному симфонизму.

Из пяти симфоний Мендельсона две — «Итальянская» и «Шотландская» — занимают место в числе лучших произведений мирового симфонического репертуара. Обе тесно связаны с классическими традициями. «Итальянская симфония» написана под непосредственным впечатлением от поездки композитора по Италии, где его больше всего занимало народное творчество. Характерно, что итальянские темы приобретают у Мендельсона в первой части форму квадратного периода и встраиваются в классическую структуру сонатного Allegro. Вторая часть связана с элегическими настроениями, близка немецким песням. Напевный менуэт лучезарен и напоминает моцартовскую светлую музыку. В качестве главной темы финала композитор избрал головокружительный итальянский танец сальтарелло (пример 72). Для этой симфонии характерны нежная «акварельная» инструментовка, мелодическая свежесть, пластика формы.

Пример 72:



В отличие от солнечной «Итальянской», на «Шотландской симфонии» лежит печать суровости и меланхолии. Настроение симфонии более субъективно, а круг образов шире. Это связано как с восприятием Мендельсоном северной природы Шотландии, её исторических преданий и бытового колорита, так и с воздействием романтической камерной музыки и бытового романа. Это отразилось на особенностях мелодического стиля и в трактовке формы (интонационное единство тем и частей). Лирической теме вступления родственны главная и побочная темы первой части, заключительная тема, главная тема финала и тема коды. Отсутствие перерывов между частями и единая общая кульминация придают «Шотландской симфонии» черты поэчности.

Мендельсон сочинял много вокальных произведений, работал в жанре песни и вокального ансамбля. Он мечтал о создании немецкой национальной оперы, подбирая сюжет. В конце жизни он остановил свой выбор на тексте Гейбеля по сюжету о Лорелее, но осуществить свой замысел не успел.

Судьба творческого наследия Мендельсона своеобразна, так как при жизни и некоторое время после смерти композитора его считали самым крупным музыкантом послебетховенского периода. Во второй половине столетия, когда эпигонство его последователей выродилось в академизм, а их лирика переросла в слащавую сентиментальность, появилось пренебрежительное отношение к музыке Мендельсона. Однако «мендельсоновщина» не имеет отношения к тем замечательным произведениям, которые написаны композитором и на которых воспитываются профессиональные музыканты.

Роберт Шуман

Творчество Роберта Шумана (1810–1856) проникнуто не только мятежным порывом, но и поэтической мечтательностью. Композитор-романтик изначально ставил перед собой реформаторские задачи. Будучи страстным публицистом, Шуман призывал к обновлению этического содержания музыки, её образно-эмоционального строя. Богатый внутренний мир художника как отражение сложных явлений реальной жизни, драматизма эпохи, её сложности и противоречивости составляет основное содержание искусства Шумана. В его произведениях много тонких «портретных» зарисовок людей, которых композитор встречал на своём пути. Сочинения Шумана отличаются богатством форм выражения лирического чувства, многообразием отражения духовного мира человека, проникновенностью и поэтичностью. От необычности задач следуют поиски новых путей в формообразовании и фактурообразовании. Яркость находок, богатство и новизна выразительных средств, в частности, в области письма вдохновляли позднее многих музыкантов. Никто другой из композиторов-романтиков не связывал так близко музыкальные и литературные образы, как это делал Шуман. Отсюда всепроникающая программность в его инструментальной музыке.

Творчество композитора принято разделять на периоды в связи с обстоятельствами его жизни. Ранний период исчисляют с приезда в Лейпциг к Ф. Вику, когда он покинул Гейдельберг и его академическую среду для того, чтобы всецело посвятить себя музыке. Повредив руку, чем он лишил себя надежды на карьере концертирующего пианиста, Шуман весь свой талант, энергию и темперамент обратил на композицию и музыкально-критическую деятельность. Быстрый расцвет его творческих сил и стремительное формирование самобытного, законченного стиля первых произведений не могут не удивлять. «Бабочки» (1829–1831),

Вариации Abegg (1830), «Симфонические этюды» (1834), «Крипиади» (1834–1835), «Фантазия» (1836), «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериана» (1838) и другие произведения 30-х годов для фортепиано открыли новую страницу в истории музыкального искусства.

На этот ранний период приходится почти вся публицистическая деятельность Шумана. В 1834 году при участии ряда своих друзей он основал «Новый музыкальный журнал». Подчёркивая идейность и прогрессивный характер своего издания, Шуман снабдил его девизом «Молодость и движение», а в качестве эпиграфа к первому номеру избрал шекспировскую фразу: «Лишь те, кто пришли посмотреть весёленький фарс, будут обмануты». Статьи Шумана производили ошеломляющее впечатление на современников. В них он неустанно пропагандировал в противовес развлекательным тенденциям в современном ему исполнительстве и сочинительстве великое наследие прошлого. Его анализы музыки Баха, Бетховена, Моцарта, Шуберта поражают глубиной и пониманием духа истории. Не менее поразительна чуткость Шумана к подлинным талантам, он один из первых приветствовал творчество Шопена, Берлиоза, Листа, Брамса⁶⁸.

В 1840 году в творческой биографии Шумана наметился рубеж. Это совпало с переломным моментом в жизни композитора – окончанием мучительной борьбы с Ф. Виком за право жениться на Кларе⁶⁹. Помимо женитьбы, у Шумана были и другие сильные впечатления. Так, в 1839 году он посетил Вену, где познакомился с братом Шуберта – Фердинандом, отыскал среди хранившихся у него рукописей до-мажорную шубертовскую симфонию и с помощью своего друга Мендельсона сделал её всеобщим достоянием.

Искусство Шумана начала 40-х годов связано со значительным расширением творческих интересов, в частности, он начинает писать в новых жанрах. 1840-й год стал «годом песен»: за короткое время Шуман создал более 130 песен, в том числе 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 «года песен» интерес к этому жанру надолго угасает, а следующий год проходит под

⁶⁸ Первая статья Шумана о Шопене появилась в 1831 г. во «Всеобщей музыкальной газете», она содержала знаменитую фразу: «Шапки долой, господа, перед вами гений». Статья о Брамсе – последняя статья Шумана – была напечатана в 1853 г. после многолетнего перерыва в критической деятельности.

⁶⁹ Клара Вик (1819–1896) была замечательной пианисткой и дочерью фортепианного педагога Ф. Вика, у которого Шуман брал уроки. Её игра поражала не только редким техническим совершенством, но и глубоким проникновением в авторский замысел. Творческие интересы Роберта и Клары тесно переплетались, в духовной сфере они были очень близки. Исполнительская деятельность Клары Шуман способствовала популяризации фортепианной музыки Шумана.

знаком симфонизма. В 1841 году появились четыре крупных симфонических произведения композитора (первая симфония, симфония d-moll, известная как Четвёртая, «Увертюра, скерцо и финал», первая часть фортепианного концерта). 1842 год ознаменован написанием ряда прекрасных произведений в камерно-инструментальной сфере (три струнных квартета, фортепианный квартет, фортепианный квинтет). В 1843 году Шуман создаёт ораторию «Рай и Пери». Большим жанровым разнообразием отличается весь зрелый творческий период Шумана (до конца 40-х годов). Здесь и монументальные партитуры, и произведения в контрапунктическом стиле под влиянием Баха, песенные и фортепианные миниатюры, хоровая музыка в немецком стиле. Однако стали сказываться страдания Шумана молодых лет, отпечаток наложило тяжёлое психическое заболевание композитора. Работа проходила крайне неравномерно. Так, временное улучшение здоровья в 1848–1849 годах проявилось в новом творческом всплеске: Шуман закончил свою единственную оперу «Геновева», сочинил лучшую из трёх частей музыки к «Фаусту» Гёте, создал увертюру и музыку к «Манфреду» Байрона, появилось много и других произведений. Однако позднее творчество композитора неравноценно.

В последнее десятилетие жизни Шуман стал тяготеть к обобщающим монументальным жанрам, но его крупные драматические сочинения Шумана не достигали совершенства его фортепианных и вокальных миниатюр. Тяжело переживал композитор поражение революции 1848–1849 годов и наступление реакции⁷⁰. Последние годы чрезвычайно противоречивы. С одной стороны, они связаны с завоеванием славы, в чём большая заслуга Клары Шуман. Композитор сопровождал супругу в её концертных поездках по всей Европе, в том числе и в Россию. Широким успехом по всей Германии сопровождалось исполнение сцен к «Фаусту» во время празднования 100-летнего юбилея со дня рождения Гёте. Однако прогрессирующее заболевание затрудняло общение с людьми, Шуман всё больше замыкался в себе, он был вынужден оставлять предоставляемые ему должности, творчество в последние годы также было сильно затруднено.

Совершенно особый мир раскрывается в фортепианном творчестве Шумана. Такой музыки никто до него не писал, никто не достигал такого охвата разнообразных впечатлений, подобной эмоциональной заострённости. Диалогичность и даже полилогичность внутреннего мира художника романтического мироощущения определяли у Шумана многоголосие музыкальных картин, большую роль полифонии как метода развития материала. Шумановские фортепианные сочинения насыщены полифонией, особенно в двух её разновидностях – контрастной и имитационной. Вместе с тем Шуман тяготел к свободе художественного

⁷⁰ Шуман всегда откликался на революционные выступления. Так, в 1839 году он ввёл запрещённую венской полицией французскую «Марсельезу» в «Венский карнавал».

высказывания. Обращает на себя внимание необычная полиритмия, придающая голосам большую самостоятельность, а всей музыкальной ткани – вполне осязаемую «одушевлённость». Для шумановской фактуры в целом характерен сложный склад, который в изложении проявляется и во всеохватывающей роли гармонии, и в обилии полифонических приёмов, и в специфическом претворении фигурационности.

«Новеллистический» характер фортепианных пьес Шумана определил своеобразие их формы. Многие крупные его произведения образуются не путём сочатого развития, а последовательным чередованием отдельных законченных пьес. Метод циклизации миниатюр Шуман утверждает сначала в фортепианной, а затем развивает то, что было найдено Шубертом, в вокальной музыке. От шубертовских циклов и традиционных классических сюит пьесы Шумана отличаются подчёркнутой драматичностью композиции, использованием предельных контрастов. «Полюса» состояния души выражены в типах, представленных Флорестаном и Эвсебием. Они постоянно сталкиваются в шумановских сюитах. Последовательное противопоставление крайних эмоциональных «регистров» от страстной экзальтации до глубокой задумчивости или острой шутки создаёт ощущение неожиданности и драматизма. В этом отношении типична композиция сборника «Фантастические пьесы», который открывается мечтательной фортепианной картиной «Вечером», основанной на приглушённом, мягко поющем звучании. Ей противопоставляется бурный «Порыв», за которым следует пьеса «Зачем?», исполненная затаённой нежности. Её элегическое настроение вытесняется «Причудами» с их мятущимися чувствами, острыми взлётами и падениями. Такой приём контрастного чередования выдержан в сборнике до конца.

Фоновый слой в ряде фортепианных произведений Шумана наделяется необычными качествами. Он активизируется и не просто сопровождает и оттеняет мелодический рельеф, а вступает в сложные взаимоотношения с тематической частью фактуры. Иногда фон и рельеф как бы слиты воедино. Так формируется фактура в основных частях Новеллеты № 2, где фоновый материал является той звуковой субстанцией, из которой появляется и куда уходит тематическая часть фактуры.

При стремлении Шумана к наивысшей свободе выражения в его творческом процессе важную роль играет рациональный фактор. Шуман, в частности, обращается к буквенной символике, в которой для него заключён подчас и глобальный и личный смысл. В своём интересе к феномену соответствия начертания имён и тонов Шуман близок к И.С. Баху. Однако в произведениях Баха на первый план выходит числовая символика, цементирующая формообразующие и фактурные пропорции, а латинские начертания его имени, а также священных слов выступают неким объективным фактором, подобным подписи художника на полотне или мистическим знакам, которые осмысливаются в конкретном

содержании, создавая символический подтекст в музыке. Для Шумана буквы, входящие в его фамилию, в имя возлюбленной или в название города, в котором живёт затронувшая его сердце особа, служат отправным моментом для фактурного оформления его музыкальных фантазий. Целому ряду произведений композитор придавал программный автобиографический смысл, в них различными средствами как бы зашифрованы символические обозначения, понятные тем, с кем связаны те или иные события. Прежде всего это относится к сочинениям периода «борьбы за Клару». Естественно, что при таком подходе к воплощению замысла значение фактурного уровня композиции заметно возрастает.

«Карнавал» имеет дополнительный авторский подзаголовок: «Маленькие сцены, написанные на четыре ноты». В начальные фигуры большинства пьес этой знаменитой сюиты Шумана входит интонационный комплекс, вбирающий в себя буквы-звуки, составляющие немецкое название чешского города Аш (Asch), в котором жила занимавшая воображение Шумана Эрнестина фон Фрикен, или звуки фамилии Шумана (Sch, a). Заметим, что чужестранцы, например Шопен и Паганини, оказавшиеся на шумановском карнавале, в своих музыкальных портретах не отмечены включением этого комплекса в число выразительных средств. Кроме того, между номерами 8 и 9 композитор поместил интермедию «Сфинксы», в которой представлены записанные бревисами, то есть в старинной нотации, три варианта тематических образований на основе букв-звуков (пример 73).

Пример 73:



Шумана интересует не только варьирование интонационного комплекса, но и то, что можно сделать из минимально ограниченного числа элементов при наличии фантазий и конкретной образности, а также колористические возможности комбинаций звуков, имеющих внемузыкальное происхождение. В письме к Генриетте Фойгт 1834 года композитор замечает, что буквы на самом деле оказались очень «музыкальными», что «игра случая всегда имеет в себе нечто странное и привлекательное». Приведя второй вариант «Сфинксов», гармонизованный доминантовым нонаккордом в b-moll, Шуман пишет: «Это звучит скорбно» [56, т. 1, с. 230-231]. Фактурные рисунки пьес, составляющих «Карнавал», чрезвычайно разнообразны, индивидуальны и характерны. В применении и обновлённом воплощении фигуративных приёмов Шуман проявляет удивительную изобретательность и незаурядное мастерство.

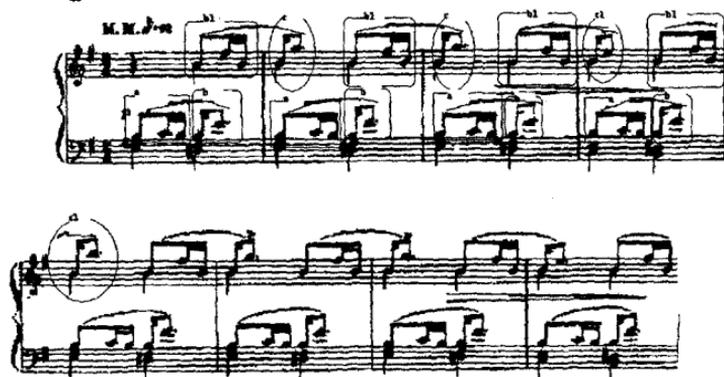
Символика «музыкальных букв» проявилась и в «Детских сценах». В частности, использование квинтового *e-h* или, наоборот, квартowego *h-e*

интервала в № 12 («Засыпающий ребёнок») вызвано ассоциативными связями со словом die Ehe (брак, супружество). Построение фактуры в крайних разделах этой пьесы отличается особыми свойствами, среди которых использование *min.* фигур (три) и свободной имитационности в мелодических голосах, образование комплементарности в наложении фигур (пример 74 а). Повторение звеньев ритмической фигурации по вертикали с имитационным эффектом создаёт мягкую убаюкивающую пульсацию с общим ритмом в начальном такте $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, а затем $\text{♩} \text{♩}$. Этот ритм вызывает ассоциацию с образом «песочного человечка», который сыплет детям песком в глаза, чтобы они засыпали. Мелодические фигуры, совпадающие с ритмическими, составлены из простых фигур, что показано в виде буквенных обозначений в примере 74 б. Фигура *a* связана с ходом на секунду, она остаётся неизменной; фигура *b* основана на квинтовом ходе, её вариант *b1* совпадает с ней по вертикали на вторую долю такта; фигура *c* – это скачок на широкий интервал, исключая квинту, она имеет варианты – кварту, сексту и октаву. Подбор фигур находится в полном согласии с консонантностью вертикали, а выбор выразительных средств способствует созданию идиллической картины покоя.

«Бабочки» насыщены различными повторяющимися фигурами, вызывающими ассоциации с различными фигурами танца: эффектными выходами, завершаемыми приостановкой в позе готовности к танцу, пантомимическими жестами и т.п. Фактура пьесы № 8 от начала до конца строится на повторении вальсовой ритмической фигуры $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Однако чаще рисунки неуловимо изменчивы, даже калейдоскопичны. Интересный приём исчезновения прежде активной фигуры наблюдается в разделе *Piu lento* финала, когда в контрапункте с *Grossfater*-ом лирическая тема начинает укорачиваться, пока от её восходящей фигуры не останется лишь один начальный звук (пример 75).

Пример 74:

а





Пример 75:

Example 76 consists of four systems of musical notation, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'poco a poco' and shows a gradual fading of sounds. The second system is marked 'dim.' and shows the final chord becoming increasingly sparse. The third and fourth systems show the final chord dissolving into individual notes and then into individual sounds.

Заметим, что приём постепенного исчезновения, истаявания звуков применяется в финальной пьесе не только в фигурационной технике, но и в гармонии: последний аккорд истончается, растворяется в тишине за счёт потери звуков, начиная с баса (пример 76). Рассеивание фигуры на отдельные фрагменты вплоть до распыления на отдельные звуки, её составляющие, наблюдается также в «Флорестане» из «Карнавала».

Пример 76:



В. Конен пишет по поводу начальной темы № 1 «Крейслерианы» и пьесы «Вечером»: «Скрытые полифонические и гармонические голоса обволакивают основную мелодию, образуют с ней своеобразный контрапункт в манере “арабесок”. Гармонический и мелодический “планы” сближаются и переплетаются. Каждая деталь фактуры образна. Всё это в совокупности создаёт впечатление эмоциональной многоплановости» [17, с. 323-324]. Д. Житомирский на примере начальной темы «Крейслерианы» показывает «одну черту, унаследованную Шуманом от Баха, – насыщенность одноголосной линии скрытой полифонией или, иначе говоря, стремление “сжимать” двух- и трёхголосие в одну линию» [14, с. 139] (пример 77).

Выразительные особенности шумановских миниатюр и метод объединения их в сюитные циклы определили и индивидуальное своеобразие его сонатных циклов. Шуман написал три фортепианные сонаты и «Фантазию», которую первоначально озаглавил как «Большая соната». Посвящая Кларе Вик от имени Флорестана и Эвсебия Первую сонату *fis-moll*, Шуман таким образом раскрыл её психологическую «программу». Перед слушателем непрерывной чередой проходят образы то порывисто-возбуждённые, то полные нежной мечтательности. Две темы вступления намечают «лейтмотивы» всей сонаты. Первая – минорная, страстная, декламационная, полная героического порыва – содержит «флорестановские» интонации, она появляется в самый острый момент разработки первой части (пример 78 а). Вторая отличается мечтательно-романсным складом, она имеет мажорное наклонение и характеризует Эвсебия (пример 78 б). Интонации второй темы проникают в медленную часть («Арию») и другие лирические мотивы.

Пример 77:

Ausserst bewegt (♩=104) (Чрезвычайно возбужденно)

Example 77 is a piano accompaniment consisting of three systems of music. Each system has a treble and bass clef. The tempo is marked 'Ausserst bewegt' (♩=104) and the mood is '(Чрезвычайно возбужденно)'. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The third system has a treble clef and a bass clef.

Пример 78:

a

Example 78, part a, is a piano accompaniment consisting of two systems of music. Each system has a treble and bass clef. The tempo is marked 'Un poco adagio (♩=66)'. The music features a slower, more melodic line in the treble clef and a more rhythmic line in the bass clef. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef.

б

Example 78, part b, is a piano accompaniment consisting of two systems of music. Each system has a treble and bass clef. The tempo is marked 'Un poco adagio' and the mood is 'cattivo voce'. The music features a slower, more melodic line in the treble clef and a more rhythmic line in the bass clef. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef.

Тематическая самостоятельность, завершённость формы, единство фактуры (песенная мелодия на фигурационном фоне) позволяют рассматривать это вступление как законченную романтическую пьесу. Подобные черты обнаруживаются и в других разделах формы, что придаёт структуре сонаты черты цикла миниатюр. Композиция сонатного цикла отличается максимальной контрастной заострённостью. Завершающее *Аллего* значительно превосходит по масштабам другие части и напоминает обобщающие финалы «Карнавала» или «Симфонических этюдов».

Вторая соната *g-moll* сочетает романтическую образность с классическими принципами развития. Она состоит из четырёх частей: 1) сонатное *allegro* в очень быстром темпе; 2) *Andantino*, сочетающее трёхчастность и вариационность; 3) скерцо с одним трио; 4) рондо с сонатными чертами. Средние части близки к типу фортепианной миниатюры. Финал был написан позже, взамен более раннего. Практически Вторая соната сочинена после Третьей *f-moll*, но она вышла в свет под номером 2, так как ф-минорная появилась сначала под названием «Концерт без оркестра». Третья соната – это цикл вариаций в свободной форме на тему, сочинённую Кларой. Первоначально в этом сочинении было пять частей.

Фантазия *C-dur* относится к числу наиболее вдохновенных и монументальных созданий Шумана. Она проникнута страстным романтическим пафосом от первой до последней ноты (пример 79). Шуман посвятил Фантазию Бетховену и намеревался издать её в пользу фонда для сооружения памятника Бетховену в Бонне, назвав первоначально отдельные части как «Руины», «Триумфальная арка», «Звёздный венец». Шуман сочинял Фантазию в период вынужденной разлуки с Кларой. Композитор прибегает к символике, вплетая тему из 6-й песни цикла «к далёкой возлюбленной» Бетховена в музыкальное развитие своего произведения. Фантазия в целом является трёхчастным циклом, хотя её форма стремится к свободной. Маршевая волевая вторая часть в ми-бемоль мажоре выдержана в энергичных ритмах и образует контрастирующую середину по отношению к двум крайним до-мажорным частям импровизационного характера.

Пример 79:

Durchaus phantasievol und leidenschaftlich vorzutragen.

The image shows a musical score for Example 79, consisting of two systems of piano music. The first system is in treble clef and begins with a piano (p) dynamic marking. The second system is in bass clef. The music is in C major and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Above the first system, there is a performance instruction: "Durchaus phantasievol und leidenschaftlich vorzutragen." The score is presented in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Фортепианная музыка – самая новаторская и самобытная область наследия Шумана. Она оказала влияние на его творчество в других жанрах. Так, в камерно-симфонической сфере лучшими произведениями композитора являются те, в которых господствует красочное звучание фортепиано. Таковы его фортепианные концерт, квинтет, квартет, трио.

Фортепианный концерт a-moll Шуман задумывал как «нечто среднее между симфонией, фантазией и концертом». По своему типу это *новый вид лирического концерта*, далёкий от принципа «соревнования» солиста и оркестра, характерного для концерта классического периода. В нём средняя часть слита с быстрой финальной частью. Первая часть написана в сонатной форме, обогащённой принципами вариационного развития и монотематизма. Главная партия, многократно трансформируясь, показана в разнообразных аспектах. Так, контрастность противопоставления главной и побочной партий связана с изменением главной темы (пример 80 а и б).

Пример 80:

а

Allegro affetuoso



б

Andante espressivo



Вторая часть Концерта – это «Интермеццо» со сгущённой лирикой, характерной для камерных произведений композитора. Обширный финал находится в вальсовой стихии, где музыкальное изложение отличается свободой, красочностью.

Особое место занимает музыка Шумана для детей и о детях. Его «Альбом для юношества» положил начало создания сборников пьес, специально написанных для детей. Задача при написании пьес «Альбома для юношества» включала в себя и приобщение к стилю современной музыки. Две части шумановского сборника содержат подлинно

новаторскую музыку, способную простыми для исполнителя средствами передать глубокие чувства ребёнка. Не менее интересны «Жизненные правила для музыканта», которые стали «настоющей книгой» для многих выдающихся методистов.

Вокальная лирика принадлежит к высшим творческим достижениям Шумана, как и его фортепианная музыка. Жанр песни-романса идеально соответствовал художественному складу композитора. Психологическая глубина сочетается в его романсах с широким и разнообразным содержанием. Наряду с любовной лирикой встречаются лирические пейзажи («Лунная ночь», «Весенняя ночь»), фантастические картины («Возрождение поэта»), героико-эпические мотивы («Два гренадера»), есть и бытовые сценки в народном духе («Народная песенка», «Воскресный день на Рейне») и т.д. Шуман оставил 33 сборника романсов, всего же более 200 песен.

В романсном творчестве Шуман близок Шуберту, но он чаще обращается к современным поэтам, которые нашли в романсах Шумана индивидуальное отражение своего творчества. Слово и музыка у Шумана взаимопроникают друг в друга. Интонирование текста достигает здесь небывалых высот. Шуман никогда не допускает вольных повторений и расчленений текста, что издавна было принято в вокальной музыке. Шумановским романсам свойственны чёткость музыкального произнесения и речевая выразительность. Никто до него не ощутил столь полно значение поэтического акцента речи и не воссоздал это так ярко в музыке. «Литературные» черты романсного стиля Шумана получили дальнейшее развитие в немецкой вокальной лирике XIX века, достигнув особенно последовательного выражения в творчестве Гуго Вольфа.

Фортепианная партия берёт на себя психологический подтекст, заключённый в поэзии. Голос и фортепиано находятся в романсах Шумана в неразрывном единстве, но если значение подтекста возрастает, то тогда усиливается и смысловая роль фортепиано. Так, многие песни Шумана и даже циклы завершаются развитыми фортепианными постлюдиями, подытоживающими содержание текста. Таково заключение цикла «Любовь поэта» на стихи Гейне. Постлюдия играет роль эпилога, её тема выражает сквозной образ цикла – мотив романтической мечты, здесь обобщены элементы сопровождения ряда песен из цикла, которые были посвящены теме любовных грёз, таких, как «Я утром в саду встречаю» или «Слышу ли песен звуки» (пример 81).

Влияние песенной лирики определило своеобразие ораториально-кантатных произведений Шумана. Это – романтическая музыка, заметно отличающаяся от ораториального стиля, господствовавшего в классической музыке конца XVIII – начала XIX века. Композиторы-романтики стремились воплотить в своей музыке лирико-философские образы современной им поэзии. Эта тенденция получила яркое выражение в шумановских вокально-драматических произведениях. Шуман создавал

их не на основе специального либретто, а перекладывал на музыку стихи. Поэтому его кантатно-ораториальные произведения основываются не столько на выражении действенного конфликта, сколько дают смену контрастных образов и настроений.

Пример 81:



Почти 10 лет (с 1844 по 1853) отдал Шуман созданию музыки к «Фаусту» Гёте, обращаясь к различным отрывкам из бессмертного творения Гёте. Из 13 музыкальных номеров только три заимствованы из первой части «Фауста», остальные из философски отвлечённой второй. Здесь и проникновенная молитва Гретхен, и скерцозно-фантастический образ Ариеля, предсмертный монолог Фауста и многое другое. Однако никакой драматической линии, соединяющей эти разрозненные сцены, не существует. Весь замысел произведения, его композиция, эмоциональная атмосфера напоминают романсные сборники Шумана, созданные на стихи какого-либо одного поэта. О художественной силе этих сцен и их лирико-философской направленности можно судить по высказываниям современников, которые восхищались, как музыка Шумана раскрыла им смысл философской концепции Гёте.

В 15 номерах поэмы Байрона «Манфред» композитора больше всего привлекает передача её поэтической атмосферы. Отдалённость вокально-драматических произведений Шумана от драматургии классической оратории отразилась на их музыкально-выразительных элементах, что заметно в новой трактовке хора. У Шумана нет хоровых масс классической оратории, мало подлинной полифонии, зато в центр внимания ставится красота гармонической палитры. Роль хора на фоне яркости сольных эпизодов становится сродни фортепианной партии в романсах. Кроме того, в трактовке этого вокально-хорового произведения ощущается поэмность.

Подобно многим немецким музыкантам 40-х годов, Шуман мечтал написать национальную оперу. Встречи с Вагнером в Дрездене обострили его интерес к этой проблеме. Поочерёдно увлекаясь сюжетами о нибелунгах, Тиле Уленшпигеле, крестьянской войне в Германии, Шуман остановился на средневековой легенде из жизни рыцарей-крестоносцев. В основу его оперы «Геновева» были положены поэма Тика «Геновева» и

драма Геббеля того же названия. Образцом служила опера Вебера «Эврианта». Однако шумановская опера успеха не имела. Обаятельная музыка, выразительная оркестровка, удачные психологические характеристики персонажей не смогли спасти оперу, сценически она оказалась нежизнеспособной.

В симфониях Шуман тяготеет к классической традиции, он стремится к экономии тематического материала, достигает уравновешенности в построении формы. Но богатство гармонических красок по отношению к его фортепианной музыке значительно меркнет, обеднено и тембровое звучание, что связано и с однотонной вязкой инструментовкой, к которой прибегал композитор.

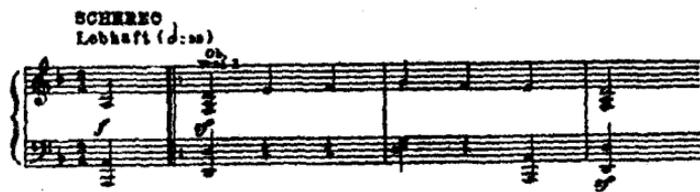
Симфонии Шумана преимущественно лиричны. Как и Мендельсон, Шуман продолжает линию лирически-жанрового симфонизма Бетховена. Наиболее яркие части шумановских симфоний – это обычно скерцо и медленные программного характера. Сонатные Allegro не обладают такой яркостью, они мало конфликтны и кажутся недостаточно динамичными, несколько растянутыми. Черты монотематизма, сквозное развитие всего цикла, интонационные связи между частями, преодоление разграничений построений – эти и другие особенности роднят между собой музыку многих симфонистов-романтиков, в их число входит и Шуман. Лучшей симфонией композитора обычно признаётся Четвёртая, ре минорная. Первоначально композитор задумывал её как одночастную симфоническую фантазию, в окончательном варианте черты поэтичности 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. Так, энергичная, порывистая тема скерцо (пример 82 б) образуется обращением начального мотива вступления (пример 82 а).

Пример 82:

а

Ziemlich langsam (♩ = 66)

v. soli
v. soli



Творчество Шумана – особенно его фортепианная и вокальная музыка – оказало огромное влияние на музыку второй половины XIX века как в Германии, Австрии, так и за их пределами, например, в России, Норвегии, Дании.

Гектор Берлиоз как реформатор оркестра

Гектор Берлиоз (1803–1869) является первым французским симфонистом мирового значения. Его творчество ярко оригинально и открывает в музыке новые, далеко идущие пути. Сильное влияние на Берлиоза оказало знакомство с демократическим стилем монументальной музыки революционной Франции, неугасающий оппозиционный пафос которой питал творчество многих романтически настроенных деятелей искусства.

Убеждения композитора, его сочувствие революционным идеям обусловили тяготение к массовой гражданской музыке, что отразилось в его творчестве, начиная со сцены «Греческая революция», написанной в юности, до вдохновенного Реквиема⁷¹ памяти жертв Июльской революции во Франции, созданного в зрелый период. По новизне интонационного строя и композиции, по драматизму и разнообразным оркестровым приёмам Реквием не имеет себе равных в музыке того времени за исключением появившегося позднее «Te Deum» того же Берлиоза для трёх хоров с оркестром и органом.

Важной стороной деятельности Берлиоза была его музыкально-критическая деятельность. Более 30 лет он состоял сотрудником парижской «Газеты дебатов» («Journal des Débats»). Многие статьи, фельетоны, корреспонденции Берлиоза вошли в составленные им сборники «Гротески музыки», «Сквозь песни» и в изданный посмертно сборник «Музыканты и музыка».

Берлиоз выражал свои художественные идеалы преимущественно в новых формах и жанрах, казалось бы не имевших прочных традиций на его родине. Но его творчество было подготовлено инструментальной музыкой, развивавшейся во Франции ещё с XVIII века, а также в симфонических эпизодах опер Рамо, Глюка, Лесюера, Спонтини, в симфониях Госсека,

⁷¹ Реквием написан для мощного хора (двести человек), огромного симфонического оркестра (сто сорок человек) и дополнительно четырёх оркестров из медных духовых и ударных инструментов.

увертюрах Керубини, инструментальной музыке французской революции. Знаменательно, что до зрелого возраста Берлиоз не знал Баха, не понимал и не ценил Гайдна, и даже с музыкой Бетховена по-настоящему познакомился в годы, когда его собственная индивидуальность вполне определилась. Характерные особенности французской музыки легли в основу симфонического стиля Берлиоза. Так, национальной чертой является театральность, заметно отличающая его от немецкой симфонической школы. С национальными традициями связана и программность творчества Берлиоза. Особенности парижской культуры XIX века, её мощные интернациональные связи наложили отпечаток на личность Берлиоза-музыканта, выразившего большие человеческие идеи своего времени.

Центральное место в наследии Берлиоза принадлежит его программным симфониям, хотя он написал ещё больше программных увертюр (в основном в ранний период творчества). Созданные в пределах одного творчески насыщенного десятилетия (1830–1840) программные симфонии в особенно яркой и смелой форме воплотили типичные стороны новаторского искусства Берлиоза. По широте мысли, по вдохновенной обобщённости именно они являются преемницами бетховенского симфонизма. Однако главная тема творчества Берлиоза далека от бетховенской тематики. В. Конен замечает: «Берлиоз – чистейший романтик. Его искусство подготовлено психологизмом Мюссе, индивидуалистическим бунтарством Байрона, самоуглублёнными исканиями поэтов-лириков и целым рядом литературных и музыкальных мечтателей» [17, с. 355]. Программы «Фантастической симфонии», «Гарольда в Италии», «Ромео и Джульетты» отличались определённой, а часто и словесной детализацией. Но их музыка, реалистически точная, выразительная, не следовала рабски за деталями литературного текста. Своеобразие симфонического творчества Берлиоза обусловлено не изобразительными чертами, а преломлением в его музыке новых литературных образов и театрально-ораторских приёмов.

«Фантастическая симфония», писавшаяся в 1830–1831 годах, была таким же манифестом французского романтизма, как роман «Исповедь сына века» Мюссе или драма «Эрнани» Гюго. Многие увидели в ней начало новой музыкальной школы Парижа. Партитуре была предпослана подробная программа, изложенная автором в виде сценария, она имела заглавие «Эпизод из жизни артиста». Возможность сценического воплощения симфонии не исключалась, но необходимости в этом автор не видел. Сценарий во многом был автобиографичен, в нём Берлиоз поведал миру о своей любви к Генриетте Смитсон. Интимные детали любовного томления, казалось бы, малоподходящая тема для симфонического полотна. Однако «лирическая исповедь» Берлиоза была значительно шире, она включала настроения «молодого человека XIX века», мотивы разлада с действительностью. Программа имела легко устанавливающиеся связи с

демоническими сценами из гётевского «Фауста», с произведениями Гюго, с «Грёзами опиумомана» Де Квинси-Мюссе. Музыка симфонии гораздо оригинальнее и значительнее литературного сценария. Субъективные переживания художника, тема любовных грёз получают широкую, многостороннюю трактовку на протяжении пяти частей симфонического цикла: 1) Мечтания, страсти, 2) Бал, 3) Сцена в полях, 4) Шествие на казнь, 5) Сон в ночь шабаша⁷².

Симфония начинается с большого вступления, в котором господствуют образы страстных грёз. В этом оркестровом прелюде происходит подготовка интонационных элементов сонатного Allegro, такой приём после Берлиоза стал типичным в музыке XIX века. Главная тема первой части связана с образом возлюбленной, на её интонациях и элементах основываются другие темы (пример 83)

Пример 83:

Главная тема



Побочная тема



Тема из разработки



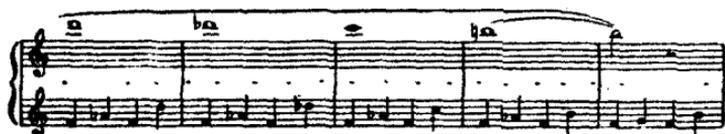
Тема из разработки



Тема коды



⁷² Желая преодолеть пессимизм финала, Берлиоз позднее присочинил лирическую монодраму для соло, хора и оркестра «Лелию, или Возвращение к жизни». Однако её музыка мало связана с симфонией. Продолжение не закрепилось в исполнениях.



Однако образы любовных грёз вовсе не доминируют в этом *Allegro agitato ed appassionato assai*, где находят отражение терзания мятущейся души героя с её фаустианской раздвоенностью и повышенной чувствительностью. Почти все образы последующих частей зарождаются в этом сонатном *Allegro*. Так, настроение любовной тоски взято за основу для «сцены в полях». «Мефистофельские» интонации возродятся в зловещей финальной картине. Появляющийся в конце первой части церковный мотив переродится в «чёрную мессу» шабаша и т.д. Тема возлюбленной переживает целый ряд метаморфоз и скрепляет таким образом весь цикл. Этот монотематический принцип «Фантастической симфонии» соответствует роли лейтмотивного развития в опере. В композиции цикла, основанной на контрастном сопоставлении сцен, ощутимо влияние французского театра того времени.

Тема «герой и общество» в байроновской трактовке нашла своё отражение во второй части симфонии. Жанровой основой музыки сцены бала стал бытовой вальс, Берлиоз первым ввёл вальсовую часть в симфонический цикл. «Тема возлюбленной», появляясь в этой части, преобразуется элементами вальса и сливается с настроением праздника. В медленной части, *Adagio*, лирический герой показан тоскующим на лоне природы: душевному смятению противостоит пастушеская идиллия. Особенно оригинальны ладово-гармонический язык и медленно развёртывающаяся, богатая психологическими нюансами мелодика. В музыке органически сплавлены психологически выразительные, жанровые и оперно-изобразительные моменты.

Четвёртую и пятую части демонстрируют силы зла в двух ракурсах. Зловещая картина шествия на казнь разворачивается с острым трагизмом, маршевая поступь, пронизывающая музыку, рождает ощущение бездушной неумолимости и обречённости. Мотив возлюбленной воспринимается здесь как последнее воспоминание о светлом идеале. В этой сцене оживает эмоциональный пафос «оперы спасения» со свойственной ей атмосферой ужасов, но психологическая острота, свойственная этой части симфонии Берлиоза, была неведома французской музыке. Демонические силы беснуются в последней части, так как финал призван показать «изнанку жизни», выразить мефистофельскую иронию и безверие. «Тема возлюбленной», которая последовательно изменялась в соответствии с образно-эмоциональным содержанием каждой части, подвергается искажению подобно отражению в кривом зеркале и

приобретает характер гротеска (помимо добавления в тему свистящих форшлагов и неустойчивых трелей используется кларнет in Es в регистре с гнусавым, пронзительным звуком). Финал построен как большая театральная сцена, включающая ряд эпизодов. Высокие тремоло скрипок, удары древком смычка, колокола, широкое использование медных инструментов и другие приёмы выразительности усиливают впечатление от картины бесовской оргии. Для создания образа кружения в адском хороводе композитор обращается к двойной фуге, закладывая традицию использования полифонии как средства выражения мефистофельской иронии в XIX веке. Тема *Dies Irae* служит для характеристики «чёрной мессь». Эмоциональная неистовость финала, его сгущённые краски передают ненависть и отвращение героя к отрицательным сторонам жизни. Тема «несчастной любви» возвышается до значения трагедии утраченных иллюзий.

Музыкальный язык «Фантастической симфонии» отличается редкой оригинальностью. Современников поражала новизна мелодий. Новым было тяготение к старинным и народным французским ладам, особенно ярко проявившееся в первой и второй частях произведения. Удивляла и свободная ритмика, которая связана с опорой Берлиоза на искусство декламации во французской речи. Своеобразие мелодики Берлиоза заключено, в частности, в том, что она подобна приподнятой ораторской прозе. Это в значительной мере объясняет, почему мелодии композитора нередко звучат без гармонического сопровождения, почему их плохо петь или воспроизводить на рояле. Для Берлиоза не характерно противопоставление тем-мелодий, его тема развёртывается постепенно, порождая множество мотивных переходов, связывающих между собой близкие образования. Мелодическое движение и определяет форму в симфониях Берлиоза.

В оркестре Берлиоз, мысливший оркестрально, совершил подлинный переворот. Прежде всего, он значительно расширил состав классического оркестра и увеличил число исполнителей. Берлиоз подчинил темброво-красочной выразительности законы голосоведения, гармонии, фактуры, ритма, динамики. Каждая оркестровая группа, каждая партия внутри группы получают у него самостоятельность, подобную голосам в полифонической музыке. Берлиоз развил невиданную до него «драматургию тембров». Огромный состав оркестра используется двояко: для грандиозных динамических эффектов и для тончайших нюансов внутри *piano* и *pianissimo*. Сохраняя за струнной группой ведущую роль, Берлиоз бесконечно расширил и обогатил звучание духовых и ударных инструментов. Каждый инструмент стал носителем определённого образа: альпийский рожок выражает меланхолию и страсть, фагот ассоциируется с мрачно трагическим образом, литавры создают зловеющий эффект, кларнет-пикколо – гротеск и т. д.

Гармония и тембр у Берлиоза неразрывно слиты в единое целое. Некоторые гармонические приёмы композитора (неожиданное разрешение диссонансов, необычные сопоставления аккордов) выходят за классическое представление о тональности. Однако эти приёмы должны рассматриваться только в условиях оркестрового звучания, когда в сочетании с тембровой красочностью они приобретают яркую индивидуальную выразительность.

Оригинальность образов, музыкального языка, приёмов развития создают впечатление новизны сонатной формы, однако существенных отклонений от сонатной схемы у Берлиоза нет.

Вторая симфония Берлиоза «Гарольд в Италии» создана в 1834 году, она навеяна как поэмой «Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона, так и непосредственным знакомством композитора с Италией, где он провёл полтора года в качестве стипендиата Парижской академии изящных искусств. Впечатления от горных пейзажей, характерные картины итальянского быта, личные переживания музыканта – «изгнанника под гарольдовым плащом» – таковы мотивы этой романтической музыкальной автобиографии. Создавая красочно изобразительную инструментовку, Берлиоз применил в этой симфонии новый приём конкретизации посредством «лейттембра». Симфония выросла из сонаты для альтя, которую по просьбе Паганини Берлиоз взялся сочинять для него, поэтому альт неизменно сопутствует теме, проходящей через всё произведение и олицетворяющей собой байроновского героя.

Симфонию «Ромео и Джульетта» для оркестра, хора и солистов (1839) можно по праву назвать «инструментальной драмой», хотя наличие хора сближает её с оперой. Структура симфонии сложная, в ней семь частей, некоторые дробятся дополнительно на картины эпизоды: 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. Ведущие образы симфонии выражены инструментальными средствами, поэтому она не превращается ни в ораторию, ни в оперу в концертном исполнении. Вдохновенная ночная сцена любви с гениальной «темой любви» (пример 84) относится к высшим образцам симфонической музыки.

Совершенно особенным по лучезарности, изысканной ритмике, блестящей виртуозной инструментовке является скерцо Маб. Философской силой обладает сцена погребения Джульетты, в которой инструментальная fuga повторяется затем хором. Множество других частей, в том числе с полифоническими приёмами (например, вступительное фугато, рисующее уличные стычки) также связаны с использованием чисто инструментальных средств. Лишь финал (примирение враждующих сторон) близок к оперно-кантатной сцене.

Пример 84:

Un pochettino animato
Corno
Viola
poco dimm.
Tempo I

Пение в симфонии используется в различных драматических функциях. Помимо финальной сцены, хор поёт в прологе, как бы вводя слушателей в сферу действия симфонии. Иногда пение позволяет конкретизировать поэтические образы, например, когда гости расходятся, то звучит их песенка.

В «Ромео и Джульетте» 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 (в сцене Маб); инструментальная декламация (речь князя в прологе) и итальянское народно-хоровое пение (песенка гостей); мечтательный ноктюрн (ночная сцена в саду) и маскарадная музыка в лёгком жанре (праздник у Капулетти); интимный прелюд (одинокий Ромео) и массовая оперно-хоровая сцена (клятва примирения) и т.д. Берлиоз достигает почти зримой рельефности.

Типичная для Берлиоза тема «смерти героя» под влиянием шекспировских образов впервые показана в оптимистическом преломлении. Грандиозная массовая сцена примирения своим жизнеутверждающим духом близка финалам симфоний Бетховена.

Последняя симфония Берлиоза «Траурно-триумфальная» (1840) для духового оркестра (и струнного оркестра с хором *ad libitum*) предназначена для исполнения на открытом воздухе с участием многотысячной толпы. Она монументальна и плакатна. В трёх частях симфонии – «похоронный марш», «Надгробная речь» (соло тромбона), «Апофеоз» - оживают театрализованные образы революционного искусства Франции.

В области оперного искусства также сказались новаторские устремления Берлиоза, но ни в одной из трёх своих опер композитор не достиг признания. Особенно смелой была его первая опера «Бенвенуто Челлини» (1838), сюжет которой был заимствован из автобиографии Челлини, итальянского художника-ювелира эпохи Возрождения, а на его

основе была поставлена проблема о силе искусства. Рамки стереотипных оперных спектаклей были раздвинуты сложной драматургией с шекспировскими контрастами и красочными массовыми сценами. Единство театрального действия и музыки достигалось наличием сквозного музыкального развития на основе монотематизма. Провал этой оперы в Париже⁷³ был воспринят Берлиозом так болезненно, что он почти двадцать лет не решался выступить в этом жанре. В 1856 году появилась диалогия «Троянцы» – лирическая поэма в двух частях («Взятие Трои» в трёх действиях, «Троянцы в Карфагене» в пяти действиях с прологом). Текст по Вергилию был написан самим композитором. Эта музыкальная драма в величественном стиле напоминает классический французский театр и лирическую трагедию Глюка. Берлиоз объединил в монументальном спектакле эпического стиля драматические оперные сцены, декоративные пантомимы в духе французских традиций, тонкие психологические этюды, жанровые сценки и выразительные симфонические картины. По законченности форм и образности деталей эта опера принадлежит к наиболее совершенным произведениям Берлиоза. В Париже была поставлена только одна часть и, хотя опера понравилась публике, продержалась она в репертуаре недолго. Полностью она была поставлена позднее, опять же в Германии.

Последним театральным произведением Берлиоза была комическая опера «Беатриче и Бенедикт» по мотивам комедии Шекспира «Много шума из ничего» (1862). В музыке господствует лирика, Берлиоз обращается к стилизациям. Так, гротескная эпиталама, представляющая счастье брака, выдержана в духе мадригалов XVI века. Не оценённая на родине, опера имела большой успех в Германии, где была поставлена по инициативе и под руководством Ф. Листа.

Среди вокально-драматических произведений Берлиоза (всего их 23) выделяется «Осуждение Фауста», драматическая легенда для хора, солистов и оркестра (1846). Это произведение занимает в ораториальном жанре такое же место, как и «Ромео и Джульетта» в области симфонии. Вместе с тем, в «Осуждении Фауста» образуется некий синтетический жанр, так как черты оперы, оратории, балета и симфонии в нём объединены.

Необычные для Берлиоза идиллические, «акварельные» тона господствуют в вокально-драматической трилогии «Детство Христа», где композитор возрождает дух и стиль французского классического искусства и делает это органично и мастерски.

Высокая идейность творчества Берлиоза, его новаторство оказали большое влияние на развитие европейской музыки, особенно в области программного симфонизма. Художественные образы Берлиоза, выразительные средства стали достоянием не только инструментальных,

⁷³ Следующая постановка в новой редакции состоялась уже в Веймаре в 1852 году и была воспринята с большим пониманием.

но и оперных произведений композиторов последующих поколений. Переворот, осуществлённый им в инструментовке, послужил началом новой эпохи в развитии оркестровой музыки.

Фридерик Шопен – поэт фортепиано

Творчество гениального польского композитора Фридерика Шопена (1810–1849) принадлежит к раннему романтическому направлению в музыкальном искусстве. Ведущие в его творчестве жанры – фортепианная миниатюра, песня, концерт, ансамбли – типичны для музыки первой половины XIX века. Вместе с тем творчество Шопена индивидуально, оно обладает новаторскими и реформаторскими чертами, ведь композитор преобразовал жанры ноктюрна, экспромта⁷⁴, скерцо, вальса и другие, введённые в музыкальный обиход его предшественниками. Шопен был гением фортепиано, его реформа создала новый подход к формированию пианизма и организации фактуры. Он вывел польскую композиторскую школу на европейский уровень, его творчество снискало себе любовь и уважение на Западе и нашло своих блестящих последователей в русском музыкальном искусстве. Его исполнительский стиль и педагогические принципы были передовыми и необычными для того времени, а «шопеновская формула» положила начало новому методу обучения игре на фортепиано. Произведения Шопена удивительно совершенны, в них нашла яркое претворение специфика фортепиано. В искусстве Шопена отразились психологическая глубина и поэтичность переживаний славянского художника, не чуждого романтическим устремлений.

Творчество Шопена в связи с обстоятельствами его жизни⁷⁵ разделяется на два периода – польский и парижский, его фортепианный стиль сформировался ещё в раннем творчестве. Как о гении писали о Шопене после его концертных выступлений 1829 года венские музыкальные критики. В следующем году в связи с исполнением концерта ми минор варшавская газета вновь повторила это слово. А ещё спустя год Европа устами Шумана приветствовала славянского музыканта⁷⁶. Местом деятельности Шопена стал Париж, бывший одним из важнейших музыкальных центров Европы того времени. Будучи величайшим виртуозом, Шопен не стал концертующим артистом, как его

⁷⁴ Ноктюрны первоначально получили развитие в творчестве Ф. Фильда, экспромты чешского композитора первой четверти XIX века Я. Воржишека предшествовали шубертовским и шопеновским экспромтам.

⁷⁵ Шопен покинул Польшу по настоянию друзей и родственников накануне восстания и вернуться назад уже не смог. На события, происходившие на его родине, композитор откликнулся своим творчеством. Поэтому Антон Рубинштейн назвал Шопена «золотой арфой польского восстания»

⁷⁶ Произведением, восхитившим Шумана, были «Вариации на темы из оперы Моцарта «Дон-Жуан».

современник Ф. Лист. Он любил играть в кругу близких людей, дружески ему сочувствовавших и понимавших его, их он изумлял богатством своих импровизаций. Его товарищ, Юлиуш Фонтана, издатель его посмертных сочинений, утверждал, что лучшие сочинения Шопена – это «лишь отблески и отголоски его импровизаций». В музыке Шопена, лирически страстной, отразились личные переживания композитора, радости и слёзы его любви, длительного романа с Авророй Дюдеван, известной в литературе под мужским псевдонимом Жорж Санд⁷⁷.

Композитор с любовью относился к национальной музыке своей страны, изучал и органично переносил её особенности в свой музыкальный язык. Стиль бытовых инструментальных наигрышей, принятых в национальной польской музыке, оказал непосредственное воздействие на манеру фигурирования, выработанную Шопеном. Приводя пример наигрыша фуярки (род флейты, распространённой в польском быту) из классического собрания О. Кольберга, А. Соловцов отмечает: «Нет сомнения, что такие мелодии фигурационного типа – один из истоков мелодико-орнаментального стиля Шопена» [41, с. 194]. Полонез и мазурка как два символа родины сопутствовали Шопену всю его жизнь. Полонез более аристократичен, мазурка более демократична. В своих мазурках Шопен сочетает все три разновидности народного танца – мазур, куявяк и оберек. Все они с характерными акцентами на слабых долях такта, причём куявяк и оберек плавны и вальсообразны. Мазурки Шопена – одновременно и танцы, и песни без слов, либо картинки быта, либо лирические поэмы. Мазурок у композитора гораздо больше, чем этюдов, прелюдий, ноктюрнов, вальсов или произведений любых других жанров (всего 58 мазурок).

Мелодический дар композитора, его оригинальность и мелодическая щедрость Шопена раскрылись уже на раннем этапе его творчества, связанным с Польшей, его родиной. Он редко обращался к прямому цитированию каких-либо мелодий из народной и профессиональной музыки. Естественным образом это происходило в жанре вариаций; кроме того, народные польские мелодии или их характерные обороты исследователи находят в мазурках, в ряде произведений раннего периода, таких, как «Фантазия на национальные польские темы» ор. 13 или «Краковяк» ор. 14, где национальная, патриотическая окраска замысла произведения создаёт условия для непосредственного обращения к народной музыке.

Удивительная способность сочинять пленительные мелодии помогла Шопену создать россыпи красивейших, запоминающихся тематических оборотов собственной «чеканки», по которым мы узнаём музыку композитора. Выявлению таких «авторских знаков» композитора, причём не только в

⁷⁷ Взаимоотношения Шопена и Жорд Санд получили многогранное отражение в литературе, в том числе писательница описала трагедию их разрыва со своих позиций в романе «Консуэлло».

области тематизма, посвящены многочисленные исследования музыкального языка композитора, но ни один исследователь не может утверждать, что ему удалось обнаружить движущие рычаги шопеновского фактурообразования или «словарь музыкальных интонаций». Каждое произведение Шопена – будь оно крупной формой или миниатюрой – это уникальный организм со своими внутренними законами и особенными процессами.

Фортепианные концерты Шопена представляют собой совершенные образцы романтического концерта (прежде всего в образном содержании), хотя по структуре цикла сохраняют классические принципы в образовании формы: это трёхчастный цикл с традиционными темповыми соотношениями внутри него, кроме того, Шопен выдерживает двойную экспозицию в первой части. Вторая часть ми-минорного концерта получила название «Романс», как и у Моцарта в его ре-минорном концерте.

Более сложные отношения с классическим циклом образуются в сонатах Шопена, особенно в трагической си-бемоль-минорной. Формально это четырёхчастный цикл, однако концепция Шопена глубоко оригинальна. Исполненное душевных вихрей сонатное Allegro с неукротимой яростью и отчаянным отпором противопоставляется медленной второй части, полной грозной неумолимости, мольбы и покорности. Похоронный марш (панихида) оказывается на третьей позиции, а практически становится идейным центром всей композиции. Финал трактуется двояко: как «ветер, воющий на могилах» или «два голоса, злословящих в унисон» (пример 85).

Пример 85:



Героические образы в фортепианных произведениях нередко приобретают трагическую окраску. Торжественно-скорбной поступью начинается Фантазия фа минор Шопена – поэма национального сопротивления. В фантазии с наибольшей полнотой проявилась особенность шопеновского стиля – взаимопроникновение маршевой героики и песенной лирики. Начавшись певучим маршем, фантазия через ряд постепенно уплотняющихся, контрастирующих между собой образов приходит к новому маршу – упруго-волевому, а затем к следующему – ликующему. Нарастает трагедийное действие и разражается катастрофа. В конце приходит

умиротворённое просветление. Героика наполняет многие шопеновские полонезы, баллады, экспромты, прелюдии, этюды, скерцо и даже ноктюрны (большой до-минорный). Из баллад в этом смысле выделяется первая, также и первое скерцо. Оба произведения, как и двенадцатый этюд из оп. 10, написаны вскоре после разгрома польского восстания.

Шопен превратил скерцо в самостоятельную поэму, полную глубокого драматизма и тонкой душевности. Он дал в четырёх скерцо и «Фантазии-экспромте» волю несдержанной ярости, буйному капризу, резким сменам настроений, в этом заключена специфика его скерцоности. Никогда страсть у Шопена не выпадает из-под строжайшего контроля, не нарушает дисциплины мысли и не наносит ущерба безупречному вкусу.

Фактура Шопена буквально «пропитана» фигурационными приёмами, она поёт и радуется глаз, её рисунки сложные, они подобны узорчатым орнаментам или картинам с многокрасочной палитрой [52]. Важной особенностью музыкальной ткани, отражающейся в фигурационном письме, является то, что в ряде произведений Шопена мелодический рельеф и фон теснейшим образом взаимосвязаны, мелодизированы вплоть до слияния воедино. Музыкальная ткань расслаивается; в многогоярусности, в полифоническом обогащении (явном и скрытом) она предстаёт подвижной, текучей, «живой». Мелодический рельеф порой буквально «растворяется» в фигурационном движении, при этом мелодическая линия вне зависимости от темпа никогда не теряет выразительности (пример 86).

Умственная и художественная атмосфера Парижа, общение с цветом европейской интеллигенции, критическое постижение современной и прошлой музыки (из классиков он особенно почитал и любил Моцарта и Баха) – всё это способствовало восхождению Шопена на самую вершину мировой культуры. Родные, друзья и даже его учитель Эльснер в своих письмах настаивали на том, чтобы Шопен сочинил оперу на польский сюжет. Но Шопену это было не суждено, его призвание было в сфере фортепианного искусства. Сосредоточив в этой сфере свою творческую работу, он окончательно утвердил ведущую роль фортепиано среди современных инструментов, необычайно расширил эмоционально-образное содержание фортепианной музыки, обогатил и обновил её выразительные средства, формы и жанры – от мелких пьес (этюдов, прелюдий и др.) и танцевальных произведений (мазурок, вальсов и др.) до баллады и сонаты. Именно в этой области он прославил себя как национальный художник.

Пример 86:

а

Allegro sostenuto (♩ = 304)

The musical score for Example 86a consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Allegro sostenuto' with a tempo of 304 beats per minute. It features a complex, flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'f', and various articulation marks like slurs and accents.

б

Molto agitato

The musical score for Example 86b is marked 'Molto agitato'. It consists of two systems of piano music. The first system shows a more rhythmic and driving melody in the right hand, with a steady accompaniment in the left hand. The second system continues this energetic theme. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and various articulation marks such as slurs and accents.

Воздействие музыки Шопена на славянские страны было всеохватывающим. Разработанный им тип фортепианной фактуры получил дальнейшее развитие как в польской, чешской, так и русской музыке. Жанры, к которым он обращался, получили затем долгую жизнь как на концертных эстрадах, так и в композиторском творчестве.

Вопросы и задания: 1. Назовите известные Вам циклы вариаций на тему каприза Паганини. 2. Какие танцы выдвинулись в XIX веке? 3. Назовите основные черты романтического метода. 4. Какие типы оперы разрабатывали в первой половине XIX века а) итальянские композиторы; б) французские композиторы; в) немецкие композиторы; г) русские

композиторы? 5. В чём проявилось новаторство Берлиоза в области инструментовки? 6. Какие традиции французской музыки продолжал Берлиоз? 7. Проанализируйте структуру одной из симфоний Шуберта (по выбору преподавателя). 8. Проанализируйте строение одной из фортепианных сюит Шумана (по выбору преподавателя). 9. Какие танцевальные жанры получили развитие в музыке Шопена? 10. В чём выразились особенности жанра концерта у романтиков? Покажите на примерах из творчества Мендельсона, Шумана и Шопена.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ И РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В.А. Моцарт: В 2 ч. и 4 кн. М., 1987–1990.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. Ч. 1-2.
3. Альшванг А. Избранные сочинения: В 2 т. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 288 с.; Т. 2. 354 с.
4. Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Асафьев Б. Избранные труды: В 4 т. М.: Музгиз, 1952–1955. Т. 4. С. 182–208.
5. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М., 1978.
6. Венок Шопену: Сб. статей. М.: Музыка, 1989. 278 с.
7. Вульфийс П. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества. М., 1983.
8. Гервер Л.Л. Ars Combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 68-77.
9. Гервер Л.Л. Клавирные сонаты Моцарта № 10 (KV 330) и № 13 (KV 333): Опыт интерпретации // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства: Сб. трудов. М., 1998. С. 89–105.
10. Гёте И. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1935. Т. XI.
11. Глинка М. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М.: Музыка, 1977. Т. 2 Б.
12. Дидро Д. Беседы о побочном сыне // Дидро Д. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 6.
13. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1967.
14. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 2000.
15. Задерацкий В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1995.
16. Захваткин А. Клавирная школа К.Ф.Э. Баха в исторической перспективе: Автореф. дис. ... канд искусствоведения. Нижний Новгород, 2007.
17. Конен В. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1976.
18. Копчевский Н. Вступительная статья // Л. Бетховен. Багатели. М.: Музыка, 1978. С. 3-8.
19. Копчевский Н. Начальный этап фортепианной музыки в России // Русская фортепианная музыка: Композиторы доглинкинского периода. М., 1986. С. 3–5.
20. Кремлёв Ю. Фредерик Шопен: Очерк жизни и творчества. Л.; М., 1949.
21. Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена // Вопросы музыкальной формы. М., 1967. Вып. 1. С. 62–120.
22. Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки.: От древнейших времён до середины XIX века. М., 1972. Т. 1.
23. Левик Б. История зарубежной музыки. М., 1980.
24. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1982.

25. Лист Ф. Ф. Шопен / Общ. ред. и вст. ст. Я. Мильштейна. 2-е изд. М., 1956.
26. Мильштейн Я. Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987.
27. Михайлов А. Романтизм // Музыкальная жизнь. 1991. № 5. С. 20–23; 1991; № 6. С. 20–23.
28. Музалевский В. Русское фортепианное искусство. М., 1961. 317 с.
29. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982.
30. Нестьев И. История зарубежной музыки. М., 1971.
31. Николаев А. Вступительная статья // М. Клементи. Избранные сонаты для фортепиано. М., 1967. С. 2–11.
32. Николаев А. Джон Фильд. М.: Музыка, 1979.
33. Николаев А. Муцио Клементи: Монография. М.: Музыка, 1983.
34. Николаев В. Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980.
35. Новый российский песенник. СПб., 1816.
36. Роллан Р. Избранные статьи. М., 1972.
37. Серов А. Избранные статьи: В 2 т. М., 1957.
38. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
39. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М., 1985.
40. Соллертинский В. Музыкально-исторические этюды. М., 1969.
41. Соловцов А. Фридерик Шопен. М., 1960.
42. Стасов В. Статьи о музыке. М., 1977.
43. Стуколкина С. Соната для клавира и фортепиано в творчестве композиторов Австрии второй половины XVIII – начала XIX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002.
44. Сусидко И. Моцарт и Глюк. // Советская музыка. 1991. № 12. С. 74–77.
45. Холопова В. Фактура: Очерк. М., 1979.
46. Хохлов Ю. Песни Шуберта. М., 1987.
47. Хохлова А. Игровое пространство – время в клавирных трио Йозефа Гайдна: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005.
48. Черная М. Моцарт и теория фуги его времени // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. трудов. М., 1996. Вып. 135. С. 78–88.
49. Черная М. Комбинаторика в фигурационном письме В.А. Моцарта // Семантика музыкального языка. М., 2004. С. 225–235.
50. Черная М. Пианист и фигурационное письмо. Тверь, 2005.
51. Черная М. История фигурационного письма в западноевропейской клавирной музыке: От истоков до классического периода. Тверь, 2005. Ч. 1
52. Черная М.Р. История фигурационного письма в западноевропейской клавирной музыке: Музыка XIX века: художественный стиль романтизма и новые национальные школы. Тверь, 2006. Ч. 2.
53. Чигарёва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М., 2001.
54. Шопен, каким мы его слышим / Сост., вст. ст., ред. С.М. Хентовой. М., 1970.
55. Штейнпресс Б. Музыка XIX века: Популярный очерк. М.: Советский композитор, 1968. Ч. 1.
56. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей / Сост., коммент., вступ. ст. Д. Житомирского. М., 1978. Т. 2 А.

57. Эйнштейн. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.
 58. Эррио Э. Жизнь Бетховена. М., 1982.
 59. Bach P.E. Versuch Über die wahre Art das Clavier zu spielen. Reprinted by Breitkopf & Haertel. Wiesbaden, 1986.
 60. Davidson M. Mozart and the Pianist: A Guide for Performers and Teachers to Mozart's Major Works for Solo Piano. Leiderdorf: Go-Bos Press, 1998.
 61. Ratner L. Ars Combinatoria. Chance and choice in the 18-th century music // Studies in the 18-th century music. London, 1970. P. 341–362.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	5
Музыкальное искусство во второй половине XVIII века.....	6
Кристаллизация классического стиля	6
Опера в Европе	8
Особенности развития оперного жанра во второй половине XVIII века	8
Итальянская опера.....	8
Французская опера.....	12
Немецкий и австрийский зингшпиль.....	22
Кристоф Виллибальд Глюк и его оперная реформа.....	24
Опера в России	36
Симфоническое преобразование инструментальной музыки во второй половине XVIII–первой трети XIX века.....	47
Пути инструментальных жанров к сонате-симфонии	47
Мангеймская школа.....	49
Переход от клавира к фортепиано.....	53
Муцио Клементи и Лондонская фортепианная школа.....	57
Симфония (инструментальная музыка) в России	59
Классический стиль в музыке.....	63
Характеристика особенностей классического периода в музыкальном искусстве.....	63
Венская классическая школа.....	63
Йозеф Гайдн	65
Вольфганг Амадей Моцарт.....	77
Людвиг ван Бетховен.....	100
Романтизм в музыкальном искусстве первой половины XIX века.....	116
Основные тенденции в развитии музыки романтического направления.....	116
Опера в первой половине XIX века	123
Итальянская опера.....	123
Опера во Франции.....	128
Опера в России.....	132
Выдающиеся композиторы-романтики первой половины XIX века.....	136
Франц Шуберт.....	136
Карл Мария Вебер и немецкая национальная опера.....	152

Феликс Мендельсон-Бартольди.....	157
Роберт Шуман.....	162
Гектор Берлиоз как реформатор оркестра.....	176
Фридерик Шопен – поэт фортепиано.....	184
Использованная и рекомендуемая литература.....	189

ЧЕРНАЯ Марина Радославовна

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Часть вторая

Европейское музыкальное искусство

во второй половине XVIII – первой половине XIX века

Технический редактор А.В. Жильцов

Подписано в печать 26.12.2008. Формат 60 × 84 ¹/₁₆.

Усл. печ. л. 12,0. Тираж 60 экз. Заказ № 481.

Тверской государственный университет

Редакционно-издательское управление

Адрес: Россия, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33.

Тел. РИУ: (4822) 35-60-63.