

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

М. Р. Черная

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Европейское музыкальное искусство во вторую
половину XIX столетия
и на рубеже XIX–XX веков

ТВЕРЬ 2010

УДК 781.24(078.8) + 786.2(075.8)

ББК Щ 310.52я73-1

Ч 49

Рецензенты:

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

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А.
Римского-Корсакова, заслуженный работник высшей школы
Н.А. Бергер

Черная М.Р.

Ч 49 История зарубежной музыки. Европейское музыкальное искусство во вторую половину XIX столетия и на рубеже XIX–XX веков: Учеб. пособие. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. – 190 с.

Настоящее учебное пособие предназначено для преподавателей, студентов вузов музыкально-педагогических направлений, аспирантов, исполнителей, а также для всех заинтересованных лиц. Учебное пособие содержит научно-исследовательские и методические материалы, связанные с эпохой позднего романтизма и с переходным рубежом XIX–XX веков. Материалы пособия могут быть использованы для занятий по курсам «История музыки», «История зарубежной музыки», «Анализ музыкальных произведений» как в вузе, так и послевузовском образовании, а также для занятий на курсах повышения квалификации.

УДК 781.24(078.8) + 786.2 (075.8)

ББК Щ 310.52я73-1

Ч 49

© Черная М. Р., 2010

© Тверской государственный университет, 2010

Marina Chernaya

Foreign Music History

European musical art in the second half of the 19th century
and on the border of 19–20th centuries

TVER 2010

Reviewers:

Professor of Herzen State Pedagogical University of Russia, Ph. D.

G. P. Ovsyankina

Professor of Saint-Petersburg Conservatoire, Ph. D.

N. A. Berger

Chernaya M. R.

Foreign Music History. European musical art in the second half of the 19th century and on the border of 19–20th centuries: Training appliance. – Tver: Tver State University, 2010. - 190 P.

This training appliance is intended for teachers, students of music-pedagogical specialties at higher school and post-graduate students. Its scientific, research and methodical materials dealing with the late romantic stage in musical art and the border of 19th and 20th centuries are composed for studies in “History of music” and “Musical analysis”. These materials 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.

© Chernaya M. R., 2010
© Tver State University, 2010

От автора

В предлагаемом учебном пособии акцент сделан на исторических закономерностях и стилевых особенностях развития зарубежного музыкального искусства в сложный позднеромантический период, а также на стилистическом перепутье рубежа XIX–XX веков. Вторая половина XIX века ознаменована многогранным расцветом романтических течений и выходом на арену новых национальных школ. При отборе наиболее значимых персоналий было учтено время жизни представителей романтического стиля в музыке, ведь процессы эволюции творчества неоднозначны. Поэтому, например, рассматривается творчество Листа, Вагнера, Верди, чей путь в искусстве хотя и начался в первую половину столетия, но именно во второй его половине у этих композиторов произошла серьёзная эволюция стиля, а их влияние на европейские процессы возросло. Происходившие на рубеже XIX–XX веков *синтез различных тенденций* и *размежевание стилей* важны для осознания явлений музыкального искусства, последовавших уже в XX веке и ассоциирующихся в наше время со сменой типа музыкальной культуры.

В рассматриваемый исторический период опера занимала исключительно высокое положение в иерархии музыкальных жанров. Не случайно практически каждый композитор эпохи романтизма стремился внести свою лепту в создание музыкально-сценических композиций, даже измерял свой вклад в национальное искусство тем, как он обращался или, по крайней мере, выносил замысел оперных спектаклей, насколько успешно справился с задачей сочинения оперы. Поэтому первая глава учебного пособия посвящена европейскому музыкальному театру и наиболее успешным оперным композиторам. Вторая глава связана с инструментальной и вокальной музыкой и, соответственно, творчеством композиторов, чьё влияние в этих родах музыки особенно ощутимо во второй половине XIX века или на рубеже столетий.

Распределение материала по разделам, их названия и объём информации соответствуют как программе курса истории зарубежной музыки для студентов музыкальных и музыкально-педагогических специальностей вузов, так и программе курса истории музыки для аспирантов. Последовательность тем в некоторых случаях изменена. Материалы пособия могут оказаться ценным подспорьем для тех студентов и аспирантов, которые стремятся более углублённо и специализированно осваивать эти курсы. Каждый раздел сопровождается вопросами и заданиями, выполнение которых потребует не только знаний, но и творческого подхода, вдумчивого анализа.

Автор выражает глубокую благодарность всем, кто в процессе обсуждения высказал замечания и советы по тексту, прежде всего, профессору Российской академии музыки им. Гнесиных Л. Л. Гервер, а также рецензентам: профессору Российского педагогического университета им. А. И. Герцена Г. П. Овсянкиной и доценту Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Н. А. Бергер.

Глава первая. ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ЕВРОПЕ

Основные тенденции в развитии музыкальных сценических жанров

Во второй половине XIX века опера в Европе оставалась главным сценическим музыкальным жанром. Тем не менее, именно в это время прошло разделение музыки на *серьёзную* и *лёгкую*. В жанровой структуре музыкального театра это отразилось в возникновении *оперетты*. Как и комическая опера, утвердившаяся ещё в первую половину XIX века, оперетта вышла из интермедий. Первым центром нового жанра стал Париж, затем выделилась Вена, в конце столетия появились северогерманская оперетта и другие национальные разновидности, испытывавшие сильное влияние французской или австрийской оперетты. Помимо традиционных школ Италии, Франции, Германии, сильные оперные школы образовались в Венгрии и Чехии. На вторую половину XIX столетия приходится также расцвет русской оперы¹ (П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков и др.).

Многие крупные европейские композиторы второй половины XIX века проявили себя реформаторами оперного жанра, время выдвинуло настоящих гигантов, таких как Р. Вагнер, Д. Верди, Ж. Бизе, Б. Сметана. К их числу должен быть причислен и Д. Пуччини, творивший в рубежные десятилетия XIX и XX веков.

В «чистом» оперном жанре в Европе одновременно существовало два направления. Одно из них связано с крупными, помпезными спектаклями, к концу столетия и позже его можно условно назвать «вагнеровским». Культ Вагнера к рубежу столетий охватил большинство европейских школ. Для композиторов, следовавших за творцом «музыкальной драмы», на первый план выходили масштабные интерпретации древних легенд, их философское осмысление в этико-философском ключе с помощью музыкальных средств, организация музыкальной драматургии по законам симфонического развития.

Для композиторов другого, не менее серьёзного направления интерес заметно сместился в область переживаний простых людей, жизни народа. В этом случае мифические и исторические герои, цари и боги, находившиеся до этого в центре внимания и в Италии, и во Франции, утрачивали прежнее положение. Накал страстей при этом несколько не снижался, а в ряде случаев и возрастал, так как в музыкальном выражении была достигнута высочайшая степень экспрессии. Драматургия в операх, созданных композиторами

¹ Русское музыкальное искусство не является непосредственным предметом рассмотрения в данной работе. Тем не менее, факт взаимовлияния европейских оперных школ требует, по крайней мере, упоминания о процессах, происходивших на русских оперных сценах, особенно в связи с приездами в Россию именитых европейских оперных композиторов.

второго направления, была более разнообразной, нередко и индивидуализированной.

В этой связи показательно распространение к концу века *веристских*² тенденций, первоначально появившихся в Италии. Параллельно развивались французские оперы, порождённые влиянием натуралистической теории Золя (А. Брюно, Г. Шарпантье). Дальнейшее движение намечалось от бурных страстей, извлечённых из прозы жизни, в направлении передачи потусторонних или пограничных состояний. Одним из примеров является творчество Л. Яначека, младшего современника А. Дворжака, относящееся уже к первым десятилетиям XX века.

Западноевропейское оперное искусство последней трети XIX века отмечено ещё одной важной тенденцией – последовательным отходом от принципа жизнеподобного воспроизведения окружающего мира. Г. Ерёмченко отмечает: «Новые формы художественной условности вызвали негативную реакцию современников, увидевших в них разрушение классических канонов творчества» [2, с. 5]. Наиболее ярко это проявилось в живописи. Так, на выставках французских художников нового поколения Моне, Ренуара, Писсаро, Сислея и др. (первая выставка состоялась в 1874 году) привычные пейзажные зарисовки предстали в странно-размытом виде. Тенденция к ускользанию сюжетного повествования, к новому видению художественно-эстетического бытия проступила и в литературно-поэтическом творчестве – в стихах Верлена, Бодлера, Малларме, в романах Пруста, Дюжардена, в театральной драматургии Гофманшталя, Уайльда и др. Этот стиль получил в живописи название *импрессионизм*, в поэзии и драматургии – *символизм*, в музыке он выступил в сложном сплаве с другими способами отражения мира, иногда традиционными, реалистическими, иногда с новыми подходами.

Моделям позднего романтизма и веристским операм-новеллам в начале нового XX века противостояла *импрессионистско-символистская* опера. Она избегала открытой патетики, сверхэмоциональности позднеромантических опер. Вместе с тем, в ней не было и бытовой достоверности веристских опер, с их тяготением к жанровости, к воспроизведению речевых или песенно-фольклорных элементов. Композиторы уходили от повседневности, от естественных настроений человека в сторону утончённого вымысла, затрагивали то, что трудно выразить и невозможно объяснить. Совершенно особое положение занимает опера К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда», впервые поставленная в Париже в 1902 году. Дебюсси ввёл новую оперную традицию создания музыкального спектакля, почти лишённого внешнего действия, всецело погружённого в сферу интимных душевных движений,

² Веризм как направление в оперном искусстве связан с повышенным интересом к простым людям, их непростой жизни и чувствам. Трагедийный пафос и мистический ужас распространялись на судьбы крестьян, бродячих артистов, на тех, кто относился к «низам» общества. Большой опере веристы противопоставили сжатую по времени оперу-новеллу. См. также примечание на с.

окутанного атмосферой пейзажности, тонкой оркестровой звукописи. В отличие от открытых эмоций вагнеровской драмы здесь чувства представляются сдержанно, используется изысканная декламационность, тщательно разрабатываются речевые интонации. Это *тихие поэмы*, отличающиеся статичностью, аристократизмом и утончённой красотой. Вслед за этапным произведением Дебюсси появилась опера Дюка «Ариадна и Синяя Борода» (1907), сходными тенденциями отмечены оперы ряда композиторов в Италии, Англии, России.

На рубеже столетий ещё рождались общепризнанные классические шедевры, такие как «Фальстаф» Верди, «Русалка» Дворжака, а также оперы русских корифеев П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова, но это скорее завершение «золотого века» оперы, а не её новый взлёт. Социальная значимость оперного искусства резко снизилась, оно в своих лучших образцах стало ориентироваться на элитарную публику.

Рубеж столетий отмечен, в частности, ростом экспрессионистских явлений в музыке. Еременко пишет: «Оппозиционным отношением к традиции отмечен поиск многих художников начала XX столетия, поэтому экспрессионизм воспринимает – как дух времени – установки на деформацию предметно-чувственных форм отражения реальности, пересмотр пространственно-временных способов организации художественной реальности, интенсификацию выразительных и конструктивных приёмов письма» [2, с. 73]. Нагнетание страстей, обращение к негативным, даже отталкивающим сторонам действительности обычно сопровождалось своего рода сверхсимфонизацией оперы (у Р. Штрауса и А. Шёнберга).

Сама тенденция ухода от классических и романтических способов отражения мира для оперного жанра впоследствии оказалась разрушительной: опер XX века, особенно его второй половины, оставивших след в музыкальной истории, крайне мало. Опера постепенно утратила ведущее значение: расцвет, новаторство и актуальность оперы XIX века сменились измельчением концепций, падением престижа и уходом современной оперы на периферию жанровой иерархии³. Отсюда трудности выживания западноевропейских оперных театров в XX веке⁴, кризис антрепризы в оперном жанре и т. д. Отдельные примеры успешных постановок новых опер и их устойчивой популярности на оперных сценах (ряд опер Д. Пуччини и Л. Яначека, «Воцтек» А. Берга) не идут ни в какое

³ Ситуация во многом аналогична той, которая сложилась в отношении контрапункта во второй половине XVIII века, когда «серьёзные» жанры мессы, фуги и т. д. считались показателем возможностей композитора, но создавая такие произведения, никто не мог получить признания публики. Подобно этому в XX веке постепенно оперу стали считать сложным жанром крупной формы, обращение композитора к которому заслуживало уважения, но популярности не давало.

⁴ И. Нестьев, в частности, замечает: «Последующая творческая практика XX века так и не смогла вывести новую западную оперу на путь всеобщего признания» [3, с. 22]

сравнение с политическим и репертуарным резонансом, который вызывали ранее оперы Верди в Италии и по всей Европе, или оперы ряда композиторов в России, Франции и других странах.

Во второй половине XIX века на важные позиции выдвинулся балет как самостоятельный жанр. Многие композиторы, в частности, французы Делиб и Сен-Санс, успешно работали как в оперном, так и в балетном жанре. Процессы бурного подъёма балета усилились в рубежные десятилетия. К этому жанру обращались крупнейшие композиторы, появились замечательные хореографы-новаторы. Решающую роль сыграли зарубежные гастроли русской труппы С. Дягилева (начиная с 1909 года). Тогда же выступил с оригинальными идеями претворения классической музыки ритмо-пластическими средствами швейцарский композитор и педагог Э. Жак-Далькроз, который основал всемирно известную школу ритмического воспитания. Обновление балетных средств выразительности было напрямую связано с возрастанием роли музыки. Лучшие образцы балетной музыки вошли в концертный репертуар.

Венгерская национальная опера

Ференц Эркель (1810–1893) своей активной музыкально-общественной деятельностью много лет способствовал расцвету отечественной культуры. Именно Эркель пробудил интерес к венгерскому фольклору. В атмосфере общественного подъёма перед революцией 1848 года возникают его патриотические произведения – фортепианная фантазия на трансильванскую народную тему, «Гимн» на слова Кёльчен и др. М. Друскин, в частности, пишет: «Подобно Монюшко в Польше или Сметане в Чехии, Эркель является основоположником венгерской национальной оперы» [1, с 169]. В лице литератора и музыканта Б. Эгреши Ф. Эркель нашёл чуткого сотрудника, на либретто которого создал свои лучшие оперы.

Рождением венгерской оперы назвала критику премьеру первой оперы Эркеля «Мария Батори» (1840), бурный восторг вызвала вторая опера композитора «Ласло Хуньяди» (1844). Центральным произведением в творчестве Эркеля считается опера «Банк-бан», премьера которой на сцене Национальной оперы в 1861 году сопровождалась патриотическими демонстрациями.

С 50-х годов деятельность Эркеля приобретает большой размах. В 1853 году он организует филармонию, в 1867 – Певческое общество. В 1875 году усилиями Листа и Эркеля была открыта Венгерская национальная академия музыки. Лист стал её почётным президентом, а Эркель – директором. В течение 14 лет он успешно руководил академией и вёл в ней фортепианный класс.

Сыновья Эркеля⁵ сотрудничали с отцом; считается, что все оперы после «Банк-бана» являются плодами этого творческого союза, к их числу относятся «Дьёрдь Дожа» (1867), «Дьёрдь Бранкович» (1874), «Безымянные герои» (1880), «Король Иштван» (1884). Стиль этих опер отличается шероховатостью, они не смогли завоевать той же популярности, которую получили более ранние произведения Эркеля.

В лучших произведениях – «Ласло Хуньяди» и «Банк-бан» – проявились типичные черты творчества, а также особенности венгерской национальной оперы. Она родилась как опера историко-романтическая и на первых порах испытала сильные итальянские влияния. Благотворное воздействие на стиль опер Эркеля оказал Верди. Подобно Верди, Эркель в событиях отечественной истории искал то, что перекликалось с современностью и волновало соотечественников. Так, действие оперы «Ласло Хуньяди» относится к 1456 году, но текст подвергался преследованию венгерской цензуры из-за злободневности, а хор финала первого акта приобрёл широкую популярность и стал народной песней. Особенно удались композитору массовые народные сцены, яркое впечатление оставлял последний, четвёртый акт, наполненный трагическими событиями. Оркестровое вступление «Лебединая песня» рисует переживания Ласло Хуньяди, который томится в темнице накануне казни. В музыке ощущается влияние стиля вербункош, с его свободным, импровизационным характером, напряжённой мелодикой (пример 1).

Время действия в «Банк-бане», в своём сюжете опирающегося на драму Катоны, – 1213 год, однако тема против засилья чужеземцев актуальна для соотечественников Эркеля. Основное внимание уделено показу напряжённых душевных переживаний Банка и Малинды. Жанр оперы лирико-драматический. С большим мастерством Эркель (не без влияния опер Верди) чередует в первой картине эпизоды, объединённые весёлой музыкой бала. В центре застольная песня Петура с хором, для которой композитор использовал стихотворение поэта-романтика Вёрёшмарти «Горькая чаша», подчеркнув прямую связь своей оперы с современностью. Традиционный оперный жанр застольной песни Эркель насытил глубоким драматургическим смыслом, а в музыке подчеркнул национальные черты (пример 2). Многие другие номера оперы также приобрели широкую популярность, особенно героическая ария Банка.

⁵ Элек Эркель (1843–1893) работал в жанре оперетты. Шандор Эркель (1846–1900) с 15 лет играл в оркестре Национального театра, в 1874 году стал там же дирижёром хора, через год – первым дирижёром, затем – музыкальным руководителем, он был преемником отца в руководстве филармонией. Ласло Эркель (1844–1896) не был композитором, он преподавал фортепиано и работал дирижёром хора.

Пример 1:

„Лебединая песня

Andante sostenuto

p rubato

p mezzo

veloce

Пример 2:

Allegro moderato

Петур

Коль серд - це от - да - ешь ты же - ни - щине, мой

друг, те - бя об - ман и ложь не вы - пу - стят из рук

Оперы Ф. Эркеля явились высшим достижением этого жанра в музыкальной венгерской культуре XIX века. Одновременно с Эркелем оперы писал Михай Мошоньи (1814–1870). Наиболее известной среди них стала «Прекрасная Илонка» (1861). Лист высоко ценил музыку этой оперы, им создана концертная фантазия для фортепиано на темы из оперы Мошоньи.

В последней трети XIX века Будапешт становится крупным музыкальным центром. Сюда по приглашению Эркеля приезжал Р. Вагнер, Г. Рихтер был приглашён в Национальный театр дирижировать вагнеровскими спектаклями, а позднее здесь выступали Г. Малер и А. Никиш.

Следующий яркий этап развития венгерского музыкального театра связан, прежде всего, с творчеством Б. Бартока, но это относится уже к истории музыкального искусства XX века.

Чешская опера

Чешские композиторы обратились к оперному жанру достаточно рано. Уже в 1692 году, когда опере не исполнилось в Европе ещё и ста лет, композитор-аноним пишет оперу «La Libussa», посвящённую основательнице Праги Либуше. Бартоломео Бернарди представляет тот же сюжет на пражской сцене в 1703 году. Первые камни в национальном оперном фундаменте были заложены в XVIII веке представителями венской классической школы Йозефом Мысливичеком и Леопольдом Кожелухом. Национальное богатство песенно-танцевальной культуры чешского народа приобрело широкое признание и распространение в 20-40-е годы XIX века, в дальнейшем интерес к ней непрерывно возрастал. Понимая задачу интонационного обновления всего строя музыкальной речи как самую главную, отечественные композиторы стремились приблизиться к народным истокам. Основное внимание уделялось опере. Сначала были переведены на чешский язык творения Моцарта, Керубини, Россини, Вебера, затем настало время чешской опере заговорить на родном языке.

Видное положение занимал главный дирижёр пражского музыкального театра **Франтишек ШкROUP** (1801–1862), который и стал автором первой национальной оперы в жанре зингшпиля «Дротарь» (1826), а затем написал ряд других зингшпилей (наиболее удачная среди них пьеса «Фидловачка» 1834 года) и две патриотические оперы на легендарные сюжеты. ШкROUP не был последователен в своём стиле и часто подпадал под воздействие итальянской или немецкой оперной мелодики.

Основоположителем чешской классики было суждено стать **Берджиху Сметане** (1824–1884), которого часто называют «чешским Глинкой» по результатам его деятельности. М. Друскин отмечает: «Сметана утверждал и страстно отстаивал высокие национальные художественные идеалы в трудных общественных условиях, в полной драматизма жизненной схватке. Всю свою кипучую деятельность как гениальный композитор, пианист,

дирижёр и музыкально-общественный деятель, он посвятил прославлению родного народа» [1, с. 402-403].

Жизненный путь композитора был тернист и полон испытаний. В молодости, находясь в отчаянном положении, он обратился за помощью к Листу, приложив к письму свои «Шесть характерных пьес» для фортепиано. Лист откликнулся сразу, и отныне его поддержка сопровождала все начинания Сметаны. Тем не менее, жизнь в Праге, несмотря на все усилия, не давала молодому композитору устойчивого положения, к тому же его постигло личное горе, так как из четырёх его детей трое умерли в младенческом возрасте.

После революционных событий 1848 года, в которых он принял непосредственное участие и на которые откликнулся рядом значительных произведений, в чешской столице наступила реакция. По совету друзей Сметана уехал за границу, пять лет (1856–1861) он находился на чужбине, живя по преимуществу в приморском шведском городе Гётеборге. Там он развил кипучую деятельность: организовал симфонический оркестр, с которым выступал в качестве дирижёра, успешно концертировал как пианист (в Швеции, Германии, Дании, Голландии), имел много учеников. Мастерство Сметаны возрастало, кроме того, он осознал себя как национальный художник и ощутил призвание создавать чешское искусство, обновить весь строй музыкальной культуры Чехии.

Вернувшись в Прагу в 1861 году, Сметана больше её не покидал. Композитор и здесь развивает кипучую деятельность, находясь в центре вновь возникших объединений «Художественный клуб» и «Глагол пражский», способствует расцвету Временного театра. Стремясь пробудить чувство гордости чехов за свою музыку, он часто выступает в печати.

На 60-е и 70-е годы приходится высший расцвет творчества Сметаны. Однако необычные средства выражения в его операх вызвали неприятие музыки и активизировали атаки оппонентов. Особенно задело Сметану несправедливое отношение к его любимому детищу – опере «Далибор». Самое тяжёлое из несчастий, которые с завидной настойчивостью поражали Сметану, – глухота, – наступила внезапно в 1874 году. Отказавшись от исполнительской деятельности и отойдя от общественной работы, композитор продолжал создавать замечательные творения. На протяжении восьми лет глухой композитор написал четыре оперы, симфонический цикл «Моя родина» из шести поэм и ряд фортепианных, хоровых и камерных произведений. Среди этих сочинений замечательный фортепианный цикл «Чешские танцы», который представляет собой настоящую антологию национальных танцев. В 1880 году вся страна праздновала пятидесятилетие музыкальной деятельности Б. Сметаны, первый концерт которого в качестве пианиста состоялся в шестилетнем возрасте в 1830 году. Однако дни композитора были уже сочтены, он умер в больнице для душевно больных. Лист писал друзьям: «Я потрясён смертью Сметаны. Это был гений!».

Творческое наследие Сметаны обширно, им написаны 8 опер, много сделано в области программного симфонизма⁶, вокальной и фортепианной музыки, обращался композитор и к камерно-инструментальной музыке, в которой он отражал свои личные переживания.

Каждая опера Сметаны имеет собственные характерные черты, ни в одной из них композитор не повторяется. В целом, можно выделить две группы – с преобладанием героических черт, к которым относятся его величественные эпические оперы («Брандербуржцы в Чехии», «Далибор», «Либуше»), и оперы лирико-комические («Проданная невеста», «Две вдовы», «Тайна», «Поцелуй», «Чёртова стена»). Сметана произвёл собственную реформу оперы, исходя из требований создания оперы чешской не только по языку, но и по духу, что предполагало использование всего комплекса национальных выразительных средств – в мелодике, гармонии, ритмике, декламации и т.д. Вне зависимости от принадлежности к той или иной группе, все оперы Сметаны пронизывает идея патриотизма, все они воспевают лучшие моральные качества национального чешского характера. В произведениях героических утверждается верность и стойкость в защите справедливого общего дела, тогда как в комических операх та же тема предстаёт в личном плане – простые люди Чехии верны и стойки в любви.

Опера «Брандербуржцы в Чехии» (1863, постановка 1866) была новым словом в оперном искусстве, так как музыка, наполненная высокой гражданской силой, опирается на славянские элементы. Хотя действие разворачивается в XIII веке, волнующая передача грозовой драмы была созвучной современности. Впечатляют народные сцены, они проникнуты боевым духом, призывной декламационностью, маршевой поступью. Таков, например, хор пражской бедноты (без сопровождения) из I акта (пример 3). Хор звучит в сцене избрания Йиры вождём, он сменяется песней Йиры, после чего возникает бурный танец в характере польки, который замыкается мощным развитием начального хора.

⁶ Сметана впервые обратился к жанру симфонических поэм, незадолго до него разработанному Листом, в гётеборгский период своего творчества. В трёх симфонических поэмах – «Ричард Третий» (1858, по Шекспиру), «Лагерь Валленштейна» (1859, по Шиллеру), «Ярл Гакон» (1861, по Эленшлегеру) – совершенствовалась возвышенная патетика, связанная с воплощением героико-патриотических образов в творчестве Сметаны. Композитор не был слепым подражателем Листа, он находил собственные методы композиции, свою логику сопоставления и развития музыкальных образов, что позже закрепил в большом симфоническом цикле «Моя родина».

Пример 3:



Остро драматично содержание самой романтической оперы Сметаны «Далибор». Это произведение оппоненты отождествляли с вагнеровской музыкальной драмой, что обижало Сметану. Упрёк был несправедлив: ведь даже в самом драматическом принципе сочетания законченных номеров со сквозными сценами заложен иной подход к построению оперного действия, нежели у Вагнера, не говоря уж о музыкальном языке. Тем не менее, Сметана, как и Вагнер, создаёт в этой опере свою систему лейтмотивов, которая выражается в придании тому или иному персонажу запоминающейся темы (тем). Тема Далибора-рыцаря, полная благородства и обаяния, в горделивой маршевой поступи, отмеченная красочными терцовыми модуляциями, характеризует героя задолго до его появления на сцене (пример 4).

Пример 4:



В теме короля Владислава, также связанной с маршевыми признаками, возникает обобщённый образ величавой, но бездушной силы (пример 5).

Пример 5:



В оркестровой теме Милады запечатлён образ чешской женщины, сильной и гордой, в этой теме причудливо сочетаются мечтательность и женственность со страстностью и порывистостью (пример 6).

Пример 6:



Опера «Далибор» чрезвычайно контрастна и разнообразна по содержанию. Разные интонационные сферы не только сопоставляются, но и взаимодействуют друг с другом. Тем не менее, как и другие оперы Сметаны, «Далибор» проникнут единством драматического выражения, причём драматургическое решение осуществляется здесь через характер звучания: старочешское рыцарство, воспетое в народных легендах, находит своё образное воплощение в фанфарных мотивах, которыми пронизана музыкальная ткань оперы.

Особое место в творчестве Сметаны занимает опера «Либуше» (1871–1872, поставлена в 1881), которую сам композитор назвал «торжественной картиной» и настаивал, чтобы она ставилась не в повседневной обстановке, а в дни торжеств, по большим народным праздникам. Эта традиция сохраняется и поныне. В основу сюжета положена поэма «Либушин суд» из древней Зеленогорской рукописи, исполненная оптимизма и патриотизма. Эпический характер оперы отражается в медлительности развития действия: две первые картины лишь подводят к кульминации, к пророчествам Либуше, где в картинно-повествовательной манере воскрешаются эпизоды счастливых и горестных дней в истории чешского народа и возникают видения его славного будущего. Огромной силы и мощи выражения добивается композитор в тех эпизодах видений Либуше, где он вводит в музыкальную ткань мелодию боевого походного гимна таборитов «Кто вы, божьи воины», придавая ей грозные очертания.

Среди комических опер Сметаны широкую славу приобрела «Проданная невеста» (1866). Народность сюжета и музыки определила неувядающую

свежесть и жизненность оперы. Нежная, но глубоко чувствующая Марженка, батрак Еник, наделённый незаурядным умом и здоровой сметкой, чванливый сват Кецал, недалёкий Вашек из зажиточной семьи Михи – всё это типы, выхваченные из деревенской жизни. Душевное тепло, бодрость и веселье излучают многочисленные народные сцены. Большую роль играет жанр польки, таков, например, хор, открывающий после проносящейся в безудержном движении увертюры первый акт (пример 7), такова и напористодинамичная полька, закрывающая тот же акт и т. д.

С народными сценами органично связаны и непосредственно из них вырастают музыкальные характеристики главных действующих лиц оперы. Естественно, основное внимание уделено Марженке и Енику. Завершающая их первый дуэт тема любви символизирует ясность и прочность чувств простых чехов (пример 8). Эта тема приобретает значение лейтмотива, она же звучит в оркестре в минуты тягостных раздумий Марженки.

Пример 7:

Как же нам не ве - се - лить - ся, как не петь, не
ве се - лить - ся. Коль здо - ро - вье нам да - но, нам да - но

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Russian. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *piu f* (pianissimo forte) appearing in the piano part.

Пример 8:

Andante
p dolce amoroso

The musical score for Example 8 consists of two systems. The first system shows a piano melody in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Andante* and the mood is *p dolce amoroso*. The second system continues the melody and accompaniment.

Песенной выразительностью отмечена вся партия Марженки. Грустью овевая её поэтичное ариозо «Если б только я узнала», светлой печалью воспоминаний овевая ария «То был любви прекрасный сон». Облик героини выявляется многосторонне, так как она предстаёт не только элегичной, но и лукавой (в дуэте с Вашеком), и гневной (в дуэте с Еником из последнего акта). Столь же многогранно показан Еник и не столько отдельными номерами, сколько в общении с людьми, в ансамблях. Показ взаимодействия героя и окружающей среды – замечательное достижение оперной драматургии Сметаны. В «Проданной невесте» Марженке поручена лишь одна ария, Еник имеет всего одно ариозо, Вашек – два, другие же действующие лица не имеют завершённых сольных номеров – они выступают в ансамблях, их реплики «подключены» в хоровые сцены. Чередуя и сопоставляя различные ансамблевые формы, включая сольные высказывания в хоровые сцены, применяя резкие контрасты, Сметана поддерживает стремительный темп действия комедии. Лёгкая и подвижная, искренняя и глубокая, музыка «Проданной невесты» правдиво передаёт не только комические ситуации, но и переживания главных действующих лиц.

Сметана создал новый тип комической оперы в те годы, когда она испытывала на Западе жестокий кризис и, делаясь всё более легковесной, мелкотемной, теряла свои жанровые черты, постепенно уступая место оперетте. Сметана ставил себе задачу «поднять комическую оперу до уровня серьёзной» и осуществил это на путях обновления национального искусства. Он нашёл собственные решения и в разрешении проблем драмы, трагедии, эпоса. Вклад Сметаны в мировую музыкальную культуру велик и был признан повсеместно, причём это относится не только к оперному жанру, но также и к симфоническому.

Крупнейшим симфоническим произведением Сметаны является цикл «Моя родина», который он создавал на протяжении пяти лет (1874–1879). Цикл состоит из шести поэм, каждая из которых представляет собой самостоятельное художественное произведение, но между поэмами существуют образные и тематические связи, прочно объединяющие их в единое целое. Прежде всего, они спаяны воедино общим замыслом: композитор хотел показать красоту родной земли, воспеть её природу, воскресить старинные предания, картины славного прошлого и тем самым пробудить надежду, вселить веру в столь же славное будущее родины. Круг образов поэм необычайно широк. Идея родины раскрывается через эпос и историю, народный быт и сказку: здесь и древний замок, возвышающийся над Прагой («Вышеград»), и картины родной природы («Влтава», «Из чешских лугов и лесов»), и древние предания («Шарка»), и страницы героической борьбы народа за своё освобождение («Табор»), и пророчества о славном будущем («Бланик»). Взяв за образец романтические, с философской окраской симфонические поэмы Листа, Сметана трактовал этот жанр по-своему. В его цикле очень сильны реалистические тенденции, музыка

картинно-живописна, наполнена изобразительными моментами. В каждой из поэм Сметана как бы заново конструирует форму, избегая, например, характерных для листовских поэм сонатных принципов. Замыкается цикл темой Вышеграда, с которой он и начинался. Красота музыки, мастерство композитора, величие замысла – всё это делает цикл «Моя родина» выдающимся явлением в мировой музыкальной культуре.

Младшим современником Б. Сметаны был **Антонин Дворжак** (1841–1904). Его наиболее продуктивная деятельность приходится на 80-е и 90-е годы, поэтому исторически он является прямым продолжателем дела Сметаны, то есть создания чешской классической музыки. Дворжаку было на кого опереться, ведь его первые шаги, как и начало деятельности целой плеяды молодых чешских композиторов, получили поддержку Сметаны, а затем и Брамса.

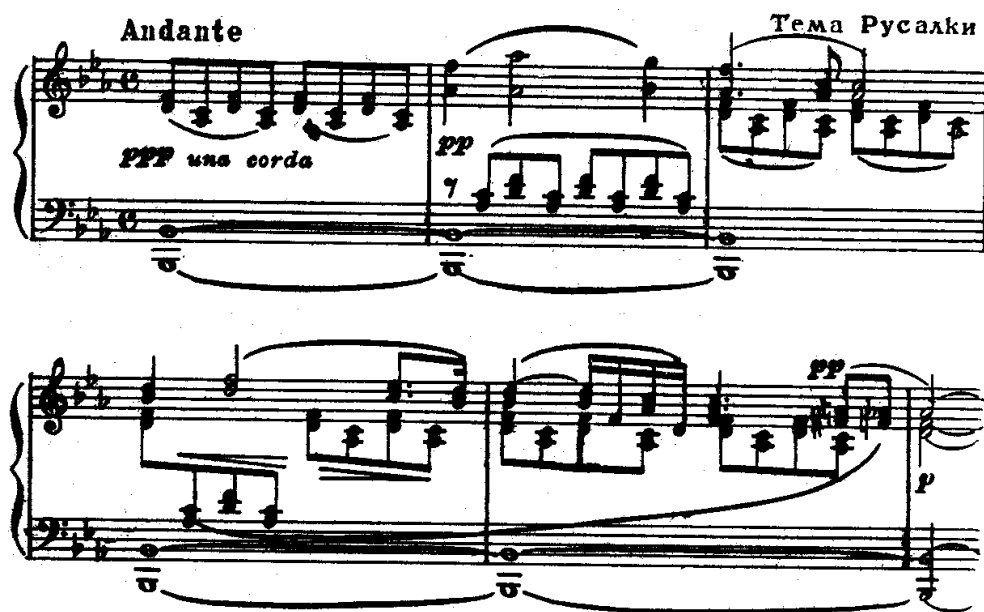
Благодаря энергии и инициативе Сметаны музыкальная жизнь Праги стала совсем иной: оперный театр по богатству репертуара и высокому качеству исполнения не уступал другим столичным театрам Европы, оживлённая концертная жизнь привлекала внимание многих знаменитых иностранных артистов, но одновременно ширился доступ произведениям чешских авторов, ряды отечественных музыкантов-профессионалов всё время пополнялись. Политическая обстановка осложнилась ещё больше, но, кроме объективных факторов, проявились различия и в натуре двух выдающихся чешских композиторов. Сметана – борец, выдающийся общественный деятель, просветитель, его творчество целеустремлённо, главное внимание он уделял опере и программной симфонической музыке. Дворжак не принимал столь активного участия в общественной жизни страны. Творчество было его естественной потребностью, а творческая активность поистине неисчерпаема. Дворжак охватил в своём творчестве практически все виды и жанры музыкального искусства: оперу и симфонию, ораторию и камерно-инструментальную музыку, кантату и концерт, вокальную музыку и музыку для сольных инструментов (фортепиано, скрипка и т. д.).

В оперном творчестве Дворжака три основные линии, по-своему претворяющие традиции музыкального театра Сметаны. Первая линия – народно-бытовая (образцом послужили «Проданная невеста» и «Две вдовы» Сметаны), к ней относятся его ранние музыкальные комедии «Упрямцы» и «Хитрый крестьянин», ярко самобытная опера «Якобинец», связанная с жизнью чешского провинциального города. Вторую линию образуют историко-романтические оперы, причём Дворжаку свойственно лирико-драматическое истолкование сюжетов. К этой группе относятся оперы «Альфред», «Ванда», «Димитрий» и «Армида», во всех этих операх преобладает выражение личных чувств героев. Наиболее близкой Дворжаку оказалась народно-сказочная опера (третья линия), которая как тип была намечена в последней опере Сметаны «Чертова стена». Трактовка этого типа оперы Сметаной связана с жанрово-бытовым подходом, Дворжак же трактует

его в лирико-фантастическом ключе. Это проявилось ещё в ранней опере «Король и угольщик», написанной задолго до «Чёртовой стены». Неисчерпаемая фантазия, богатство и сочность музыкальных характеристик, увлекательный темп действия, непрерывность симфонического развития характеризуют популярную оперу Дворжака «Черт и Кача», увидевшую свет в 1899 году.

К числу высших достижений чешской музыки принадлежит опера «Русалка» (1900), имеющая авторский подзаголовок «Лирическая сказка». Музыка «Русалки» пронизана чешским национальным духом. Фантастические персонажи – Водяной, Баба-яга – олицетворяют силы природы, добрые и злые, в зависимости от того, как относится к природе человек. Музыка овеяна высокой поэзией, вдохновенным лиризмом, исполнена глубокого драматизма. Дворжак в этом своём самобытном и оригинальном произведении, пленяющем щедрой мелодичностью и поэтическим строем образов, широко использовал систему лейтмотивов. Лейтхарактеристика Русалки пронизывает всю партитуру оперы, то окрашивая её звучание в тона мечтательной грусти, то гибко отражая драматическую ситуацию (пример 9)⁷. Видоизменяется в зависимости от сценических событий и тема Принца. На долю «Русалки» выпал небывалый успех, на родине Дворжака она не уступает в популярности «Проданной невесте» Сметаны.

Пример 9:



⁷ М. Друскин пишет об образе Русалки: «Прекрасно подготавливают ее появление на сцене песни и пляски лесных фей и сцена с добродушным Водяным – перед нами открывается широко выписанная картина природы. На этом фоне возникает чудесная оркестровая тема, характеризующая Русалку: в музыке передан разнообразный комплекс чувств – и томление, и печаль, и светлая грёза» [1, с. 465].

К оперному творчеству Дворжака примыкают его кантаты⁸ и безусловная вершина – оратория «Святая Людмила». Величавая концепция, с мощными хоровыми фресками, богатством музыкальных характеристик, выдвигает это произведение Дворжака в ряд наиболее выдающихся ораторий XIX века.

Проникновенным лиризмом овеяны песни и романсы, а также хоровые сочинения Дворжака. В начале творческого пути композитор создал вокальный цикл «Кипарисы» (1865), лирическим героем которого является влюблённый юноша. Дворжак, не прибегая к фольклорным мелодиям, часто обращался к народным текстам, причём не только к чешским, но и сербским, греческим, венгерским, словацким, моравским. Особняком стоят сочинённые в годы пребывания в Америке «Библейские песни» (1894), написанные на старочешский перевод псалмов Давида. Они явились откликом на известия о смерти П. Чайковского и Г. Бюлова. Глубина содержания и мудрая простота выразительных средств выделяют эти песни среди всей вокальной лирики Дворжака.

Наиболее популярным инструментальным произведением Дворжака являются «Славянские танцы». В начальной редакции танцы предназначались для игры на фортепиано в четыре руки, затем была создана оркестровая версия. В десяти из 16 пьес представлены чешские танцы, среди них *фуриант* (№ 1 и 8 из первой тетради), *соседка* (№ 4 и 6 из первой тетради, № 8 из второй), *скочна* (№ 5 и 7 из первой тетради, № 3 из второй), *полька* (№ 3 из первой тетради), *шпацюрка* (№ 5 из второй тетради). Из остальных танцев в цикле представлены украинская *думка* (№ 2 из первой тетради, № 4 из второй), словацкий *одземек* (№ 1 из второй тетради), польские *мазурка* (№ 2 из второй тетради) и *полонез* (№ 6 из второй тетради), сербское *коло* (№ 7 из второй тетради). Вместе с тем, в каждом танце сплавлены элементы разных национальных типов. Так, в № 2 из второй тетради мазурка сочетается с вальсом, а вальс в № 8 – с соседкой и т.д. Образное содержание пьес удивительно разнообразно, музыкальное развитие ряда танцев отличается подлинной симфонизацией. Особенно ярко это проявилось в популярнейшем танце № 8 из первой тетради (g-moll). Вместе с тем, музыку «Славянских танцев» отличает мудрая простота и доступность выражения. Этому способствует и стройность композиции. Большинство пьес написано в сложной трёхчастной форме, каждый раз по-новому варьированной. Встречается и форма рондо, а № 5 из второй тетради написан в сложной двухчастной форме. Принцип сопоставления темпов и размеров – за быстрой частью следует медленная, за двухдольным идёт трёхдольный танец – действует на протяжении всего цикла. Связь пьес укрепляется тематическими

⁸ К раннему периоду относится кантата «Наследники Белой горы» (1872, новая редакция 1880), позднее появились «Stabat mater» и вдохновлённая легендарными сюжетами чешского фольклора Баллада для солистов, смешанного хора и оркестра (1884). Реквием (1890) посвящён И. Брамсу.

перекличками и тональным планом. Так достигается единство сюитного построения при многообразии составляющих его частей.

Дворжак является автором десяти симфоний, их окончательные номера не соответствуют порядку появления этих произведений на свет. Наиболее известными среди них являются Четвёртая D-dur и Пятая e-moll, имеющая подзаголовок «Из Нового Света». Четвёртая симфония буквально вся пронизана звучанием чешской народной музыки, согрета любовью к родной земле, её природе, людям, искусству. Пасторальные образы сочетаются в ней с трагическими, эпическое начало соседствует с лирическим. В популярной симфонии «Из Нового Света» отразились впечатления Дворжака от природы, поэзии, народной музыки США. Однако ни Пятая симфония, ни другие сочинения, созданные композитором за океаном, не принадлежат американской культуре. Хотя в симфонии и звучат обороты негритянской музыки, а некоторые образы навеяны индейским фольклором (в частности, вторая часть, основанная на образах «Песни о Гайавате» Лонгфелло), эта симфония по своему складу является чешским произведением. Думы о родине на чужбине, страстная тоска и гневный пафос, мятежные чувства и героический призыв – таково содержание этого творения Дворжака, достойно венчающего его долголетний путь симфониста. Лейтмотив, или сквозная тема проходит через все части и воспринимается как боевой клич, гневный и страстный. Она постоянно предстаёт в том или ином освещении, находится в постоянном развитии и скрепляет сложную форму симфонии. Не менее плодотворно Дворжак работал в жанре симфонической поэмы («Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Лесной голубь», «Богатырская песнь») и увертюры (Гуситская увертюра, «Среди природы», «Карнавал», «Отелло»).

Дворжак успешно работал и в жанре инструментального концерта. Из трёх его концертных форм масштабной симфонической концепцией выделяется Виолончельный концерт h-moll, который был написан в Америке, но его образы связаны с родиной. Героический тонус звучания этого концерта необычен для виолончельной литературы.

В камерно-инструментальном жанре Дворжак написал 31 произведение. Наибольшую популярность приобрели Десятый струнный квартет Es-dur op. 51 и фортепианный квинтет A-dur op. 81. Самобытное славянское содержание, совершенство выражения, демократизм музыки Дворжака находят замечательное воплощение в его «Думках» для фортепиано, скрипки и виолончели op. 90.

Музыка Дворжака отличается искренностью, непосредственностью, это всегда личное высказывание, душевный отклик на жизненные впечатления. Неоднократно проводились параллели между русской и чешской музыкой, и в этой связи Сметану сравнивали с Глинкой, а Дворжака – с Чайковским.

М. Друскин сообщает: «В последние десятилетия XIX века музыкальное искусство Чехии сходит в пору высокого расцвета. Прага становится одним из крупнейших художественных центров Европы» [1, с. 470]. Среди многих

чешских композиторов этого периода в оперном творчестве заметный след оставили Карел Бендль (1838–1897), автор 11 опер, отразивших различные влияния, и Й. Р. Розкошный, находившийся под воздействием немецкой романтической оперы. Особое место занимает **Зденек Фибих** (1850–1900), уделявший много внимания музыкальному театру. Среди его семи опер выделяются три: «Мессинская невеста» (по Шиллеру, 1883), по стилю близкая «Далибору» Сметаны, выдержанная в речитативно-ариозной манере «Буря» (по Шекспиру, 1894) и «Шарка» (1897), опирающаяся на народную чешскую легенду. Фибих развивал жанр мелодрамы, среди таких его произведений выделяется «Ипподамия» на античный сюжет. Несмотря на существенные отличия, в «Ипподамии» сказывается воздействие вагнеровской тетралогии. К числу наиболее известных инструментальных сочинений композитора относятся его 3 симфонии, симфоническая идиллия «Вечером» (отрывок из неё под названием «Поэма» приобрёл широчайшую популярность), а также большой фортепианный сборник «Настроения, впечатления и воспоминания», содержащий 376 пьес. М. Друскин отмечает и другую тенденцию: «Имена чешских музыкантов хорошо известны за рубежом, а некоторые из них помогали развитию других национальных школ. Особенно охотно эти музыканты работали в России. Пример тому – многолетняя плодотворная деятельность дирижёров Э. Направника в петербургском Мариинском театре и В. Сука в московском Большом» [1, с. 470].

Под влиянием творчества Сметаны и Дворжака прошло становление двух крупнейших чешских композиторов уже нового поколения **Леоша Яначека** (1854–1928) и **Йозефа Богуслава Фёрстера**⁹ (1859–1951). Оперы этих композиторов обновили сметановские традиции и обнаружили новые тенденции в развитии чешской оперы в XX веке.

У Л. Яначека 8 законченных опер, от работы над тремя сохранились эскизы, три замысла не были осуществлены. Многие объединяет Дворжака и Яначека: они были дружны (летом 1877 года даже совершили совместное путешествие по Богемии), постановка последней оперы Дворжака практически совпадает с премьерой ранней оперы Яначека «Енуфа» (1904). Эта опера, пользовавшаяся колоссальной популярностью, – средоточие экспрессионизма Яначека: каждый такт партитуры насыщен предельно выразительными интонационными зарядами, роднящими музыку оперы с драматическим напряжением пьес Чехова. Тем не менее, композиторское письмо здесь отличает лаконизм, не допускающий ни одной лишней детали, которая мешала бы внятной артикуляции драматического смысла. Примечательно, что в окончательной редакции композитор отказывается от написанной им в начале работы над оперой увертюры «Ревность» (она стала самостоятельным произведением, которое получило собственную

⁹ Музыка оперы Фёрстера «Ева» (1897) правдиво передаёт чувства простых чешских людей, разносторонне показывает социальную среду.

концертную жизнь), так как она тормозила развитие драматического конфликта. Названные особенности отделяют оперу Яначека от веристских опер, для которых характерна как раз некоторая избыточность музыкального материала. Самые громкие премьеры сочинений Яначека приходятся на 20-е годы XX века.

Новые веяния сказались и на выборе сюжетов, и на музыкальном стиле опер Яначека. Несмотря на реалистичность обстоятельств действия и действующих лиц, главные события опер композитора, ключевые поступки героев связаны с уходом, бегством от реальности. Любовь (по большей части несчастная) и смерть – две оси координат сюжетов его музыки. Струнные квартеты «Крейцера соната» (1923) и «Интимные письма» (1928) пересекаются с «Элегией на смерть дочери Ольги» (1903–1904) и юношеской мелодекламацией «Смерть» на стихи М. Лермонтова (1876). Своего героя «Приключений Мистера Броучека» (1908–1917) Яначек первоначально отправляет на Луну, а в окончательной редакции оперы (1917–1920) Броучек совершает путешествие в XV век. Герои Яначека нередко оставляют обычную жизнь, уходя в параллельную ей действительность. В опере «Приключения Лисички-плутовки» (1922–1924) композитор уводит оперную публику в сказочный лес, где царствует обаятельно-женственная героиня, чтобы в третьем акте подстрелить её из охотничьего ружья. Черeda убийств совершается в опере «Из мёртвого дома» (1927–1928), в другом произведении «Катя Кабанова» (по «Грозе» Островского, 1921) героиня бросается в Волгу. Персонажи его опер в поисках счастья часто нарушают правила обыденного, совершают поступки, выходящие за рамки заданного канона.

Тема семьи волновала Яначека всю жизнь. Впервые заявленная в «Енуфе», она проходит и в симфонической рапсодии «Тарас Бульба» по Н. Гоголю (1915–1918), и в эскизах ненаписанных опер на сюжеты Толстого «Живой труп» и «Анна Каренина». Лирический герой вокального цикла Яначека «Дневник исчезнувшего» (1817–1920) покидает отчий дом и отправляется в неизвестность за возлюбленной цыганкой. Это перекликается с обстоятельствами жизни самого Яначека, который был покорён красотой смуглой Камиллы Стоссовой (на 38 лет моложе его), ставшей «виновницей» невероятного творческого подъёма композитора вплоть до его последних дней. Композитор оставил семью, никогда не посещавший церковь Яначек пишет для церемонии венчания со Стоссовой «Глаголическую мессу» (1926–1927). В центре сюжетов опер Яначека стоят женщины, совершенно не похожие одна на другую. В «Приключениях Лисички-плутовки» – вечно женственный образ обаятельной изменницы. Главная героиня другой оперы Яначека «Средства Макропулоса» (1923–1925) – Эмилия Марти, напротив, холодна, словно лёд, это женщина-тайна.

В творчестве Яначека реалистические и экспрессионистские тенденции существуют в тесном единстве, композитора интересуют реально осязаемые персонажи, вырывающиеся из тисков каждодневной суеты, находящиеся в

пограничных состояниях страсти, аффекта, безумия. В его музыке есть и беспристрастный взгляд психоаналитика, препарирующего нутро своих героев и переводящего прозу их жизни в чёрно-белую графику нотных строчек, есть в ней и пафос гуманизма, и трепетная поэтичность лирика, сопереживающего своим персонажам. Во многом композитор следовал по пути Мусоргского, раскрывая духовную жизнь людей через воссоздание интонаций живой речи, в трактовке национальной интонационности он опирался на приёмы, разработанные Римским-Корсаковым. Вместе с тем, его стиль самобытен и оригинален. Как никакому другому классику музыки XX века Яначеку удаётся заставить своих героев врасплох, ему подвластно само время, так как его музыка способна передать остановившееся мгновение.

Вопросы и задания: 1. В чём проявилась преемственность в создании чешской оперы? 2. Кто является создателем жанра чешской оперы-сказки? 3. Какие качества присущи операм Л. Яначека? 4. Какой тип оперного спектакля наиболее характерен для венгерской сцены второй половины XIX века? 5. Сопоставьте идейную направленность и жанровую характерность в венгерской и чешской опере второй половины XIX века. 6. Определите ситуацию в чешской опере на рубеже веков.

Список литературы по разделам «Основные тенденции в развитии музыкальных сценических жанров», «Венгерская национальная опера», «Чешская опера»:

1. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. М.: Музыка, 1967. Вып. 4.
2. Ерёменко Г. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2008.
3. История зарубежной музыки. Конец XIX – начало XX века / Под ред. И. Нестьева. М.: Музыка, 1988. Вып. 5.

Музыкальный театр во Франции

Жанровое разнообразие французского музыкального театра (опера и оперетта, балет)

Период после революции 1848 года во Франции получил наименование Второй империи, он связан с правлением Луи Бонапарта, провозгласившим себя Наполеоном III. Новый император вверг страну в непрерывные войны, что разоряло казну и население. Тем не менее, по поводу каждого события устраивались пышные зрелища с роскошными церемониями: войска маршировали под звуки духовых оркестров, многие тысячи людей участвовали в помпезных концертах и т. д. Празднества достигли апогея к 1867 году, когда состоялась Всемирная выставка. В одном только Париже функционировало 45 театров, непрерывно шли публичные балы. Развитие же музыкально сценического искусства отличалось своеобразием: с одной стороны, появилась оперетта как самостоятельный жанр, с другой стороны,

«большая опера» изжила себя, но полной замены ей не нашлось, хотя в оперном жанре появились новые разновидности, общий же уровень оперных произведений заметно снизился. Абсолютным шедевром на этом фоне вырастает «Фауст» Гуно (1859, окончательная редакция – 1869).

Наиболее благоприятные условия в рассматриваемый период сложились для развития лёгкой музыки, а именно её развлекательных жанров. Увеселительная музыка, со свойственными ей острыми, подвижными ритмами, песенным задором звучала в многочисленных бульварных театрах, варьете, в садовых концертах, большое распространение получили фарсы-водевили. Увеселительному направлению отдали дань практически все ведущие французские композиторы эпохи.

В 50-х годах возникла оперетта, её дальнейший феерический расцвет сопровождался падением искусства оперы. Парижская оперетта выросла из театральных интермедий, спектаклей-обозрений типа ревю, откликавшихся на темы дня. М. Друскин считает: «Живительную струю в эти спектакли влила практика артистических собраний, блестящих и остроумных импровизаций гогетт¹⁰, а также традиции шансонье – этих талантливых мастеров городского фольклора. То, что не сумела сделать комическая опера, то есть насытить спектакль современным содержанием и современным строем музыкальных интонаций, сумела оперетта» [2, с. 317]. Весёлый театральный жанр оперетты не принимал на себя социально-обличительной функции, его основными чертами были беспечный, насмешливый характер, а также частый выбор фривольных, даже анекдотичных сюжетов. Герои попадали в забавные драматургические положения, основное содержание обычно составлял остроумный текст, а не музыка, поэтому главенствовали живые, ритмически пикантные куплеты и танцевальные дивертисменты, между которыми помещались прозаические диалоги.

Одним из родоначальников опереточного жанра является Флоримон Эрве (1825–1892), чьи остроумные одноактные миниатюры приобрели в 50-х годах большую популярность. Эрве является автором более ста оперетт, он привлёк к созданию спектаклей весёлого жанра таких замечательных французских композиторов, как Делиб и Оффенбах. Лучшее произведение Ф. Эрве – оперетта «Мадемуазель Нитуш» – появилась уже после оперетт Оффенбаха в 1883 году. В жанре оперетты в Париже работали также Лекок, Одран, Планкетт.

Крупнейшим опереточным композитором был Жак Оффенбах (1819–1880), подлинной фамилией которого была Эбершт. Он автор более ста музыкально-театральных произведений – интермедий, фарсов, дивертисментов, спектаклей-обозрений, оперетт. Открыв в 1855 году собственный театр

¹⁰ Goguette – фр., означает «весёлая пирушка» или «весёлое пение». Гогетты – собрания, на которых импровизировались злободневные куплеты, они были неотъемлемой частью музыкальной жизни не только Парижа, но и других крупных французских городов.

«Парижские буффы», Оффенбах смог заинтересовать комическим жанром близких ему по духу писателей А. Мельяка и Л. Галеви, которые в недалёком будущем стали авторами либретто оперы «Кармен». Первой большой опереттой Оффенбаха стала «Орфей в аду» (1858), имевшая грандиозный успех. Среди последовавших за ней постановок наибольшую известность получили: «Женевьева Брабантская» (1859), «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866), «Парижская жизнь» (1866), «Герцогиня Герольштейнская» (1867), «Перикола» (1868), «Разбойники» (1869). Зарубежные постановки также принесли Оффенбаху успех и славу, однако крах Второй империи оборвал его блестящую карьеру. Его новые оперетты повторяют прежние схемы, но теряют при этом свежесть и парадоксальность. Угроза банкротства вынуждает Оффенбаха принимать любые предложения, но даже гастроли в США не спасают положение. В 70-е годы он создаёт новую редакцию «Периколы» (1874), лирические оперетты «Мадам Фавар» (1878) и «Дочь тамбур-мажора» (1879), однако добиться прежнего успеха уже не может. Последним произведением композитора стала лирико-комедийная опера «Сказки Гофмана». Л. Трауберг пишет: «Работа над “Сказками Гофмана” оказывается трудной для композитора: он... перестал быть уверенным в себе. Это не мешает ему создавать превосходные сцены и мечтать о том, что он, наконец, увидит свою комическую оперу в “опера Комик”» [3, с. 157].

К этому времени славу Оффенбаха затмевает Шарль Лекок (1832–1918), в произведениях которого важные составляющие образуют лирическое начало в ущерб пародии и жизнерадостное веселье вместо безудержного канкана. Наибольшей известностью пользовались его «Дочь мадам Анго» (1872) и «Жирофле-Жирофля» (1874). Широкую известность получила в это время также оперетта Роберта Планкетта «Корневильские колокола» (1873).

Основной источник музыки парижской оперетты – городской фольклор, обогащённый опытом профессионально-художественной классики. Демократизация музыкального языка произошла и в иерархически более высоком оперном жанре, где кризисные явления коснулись «большой оперы». Интерес публики сместился с романтических героев, исключительных личностей на рядового человека, со сферой его душевных качеств. В области музыкального языка это ознаменовалось в композиторском творчестве поисками жизненной простоты, искренности, лиризма, повлекло за собой обращение к песне, романсу, танцу, маршу, к современному строю бытовых интонаций.

Тенденции, намеченные в некоторых лирико-комедийных операх Буальдье, Герольда и Галеви, преобразовались в основные черты нового жанра «лирической оперы», утвердившегося на французской сцене в конце 50-х и в 60-е годы. В центре оперного спектакля такого типа стоит изображение личной драмы. Преимущественное внимание уделяется обрисовке личных чувств и характеристике реальной обстановки действия

через жанровые обобщения. Философское содержание, например, романов Гёте («Фауст» Ш. Гуно, «Вертер» Массне) или трагедий Шекспира («Ромео и Джульетта» Гуно, «Гамлет» Тома) приобретало житейский облик, лишалось большой обобщающей идеи, остроты выражения конфликтов. В русле произведений лирического жанра создавал, например, Бизе своих «Искателей жемчуга», «Пертскую красавицу».

За низвержением Второй империи последовал «период обновления», в который не только отчётливо выявились тенденции, намеченные ранее, но и появились новые, в частности, постепенно формировались черты музыкального импрессионизма. В этот период (70-е и 80-е годы) были созданы «Арлезианка» и «Кармен» Бизе, балеты «Коппелия», «Сильвия» и опера «Лакме» Делиба, оперы «Манон» и «Вертер» Массне, опера «Самсон и Далила» Сен-Санса и т. д. Во многих оперных произведениях ощущается воздействие черт как «лирической», так и «большой» оперы. Абсолютной вершиной выступает «Кармен» Бизе, захватывающая реалистическим и одновременно оптимистическим видением мира, силой страсти, яркой народной основой.

К 90-м годам лирическая опера себя исчерпала, большое воздействие на французский музыкальный театр оказала итальянская веристская опера. Современная тематика с налётом натурализма завоевала первенствующее положение на сцене. Показательны в этом плане оперы А. Брюно «Мечта», «Осада мельницы» и др., опера Г. Шарпантье «Луиза». Вместе с тем, на переломе веков развитие французской оперы отмечено мощной вспышкой интереса к вагнеровским открытиям. На протяжении 80-х и 90-х годов французская публика с увлечением знакомилась с операми Вагнера. Свою дань увлечения этому влиянию отдали Массне, Шабрие, Шоссон и др. Однако волна «вагнеризма» вызвала резкую оппозицию этому явлению на французской почве.

В русле вагнеровских открытий начинает свой путь к национальной опере XX века Клод Дебюсси, создавая музыкальную драму «Родриго и Химена» (1890–1892). Появившийся десятилетием позднее оперный шедевр Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда»¹¹ (1903) по своему замыслу, стилю и образам прямо противопоставлен вагнеровской музыкальной драме, в частности, «Тристану и Изольде», где на первом плане подчёркнутая экспрессия и экзотичность.

В общей иерархии театральных жанров, существовавшей в XIX столетии, балет, в связи с симфонизацией его музыки, к концу века получил значительно более высокое положение, в этом большая заслуга Л. Делиба.

Выдающиеся оперные композиторы Франции второй половины XIX века
Шарль Гуно (1818–1893) был первым, кому удалось закрепить демократические качества лирической оперы. Чутко уловив склад и характер

¹¹ См. раздел «Клод Дебюсси» настоящего учебного пособия.

музыки городского быта, он обнаружил новые средства музыкально-драматической выразительности, отвечавшие требованиям времени. Являясь автором 12 опер, свыше 100 романсов, инструментальных произведений (в том числе 3 симфоний, последняя – для духовых), большого числа духовных сочинений, которыми он начал и которыми закончил свой творческий путь, и др., Гуно вошёл в историю музыки созданием оперы «Фауст» (первая постановка в Париже в Театре-лирик в 1859, в окончательной редакции поставлена на сцене Гранд-опера в 1869), которая по своей популярности в мире смогла конкурировать с высшим творением французского музыкального театра XIX века – с «Кармен» Бизе.

Гётевский сюжет трактован в опере Гуно в лирико-бытовом аспекте, первенствующее положение заняла драма Маргариты, отеснив на второй план образы Фауста и Мефистофеля. Композитор проявил себя мастером музыкального портрета, главные персонажи обрисованы психологически правдиво и красочно. Многие номера оперы получили широчайшую популярность – куплеты о «золотом тельце» и серенада Мефистофеля, романс и куплеты Зибеля, каватина Фауста, баллада и ария Маргариты (с жемчугом), вальс и др. В опере воплощено большое разнообразие картин жизни. Действие разворачивается на площади, улице, в саду, а по контрасту – в келье учёного, в церкви, в тюремной камере. Бытующие жанры широко использованы при воссоздании жизненного фона драмы: идиллически пасторальные напевы хора, вторгающиеся в размышления Фауста о бренности бытия, в интродукции, народные сцены на площади в I акте, воинственный хор солдат и др. Гуно – выдающийся мастер в построении крупной оперной формы. Особенно выделяются 2 картина I акта, где на фоне сцен народного веселья происходит завязка драмы – встреча Фауста с Маргаритой, Мефистофеля с Зибелем. В этой картине использована концентрическая форма, в центре которой находится эпизод любовного признания Фауста. Интонации, характеризующие Зибеля, тесно переплетаются со сценами народного веселья (вальсовое начало), окрашивая их в лирические тона.

Центральный образ Маргариты принадлежит к лучшим созданиям Гуно, хотя своими французскими чертами этот образ отличается от немецкого первоисточника. Музыкальное воплощение дано в развитии – от робкого пробуждения наивного любовного чувства к упоению страстью и далее к горю и безумию, что выражается постепенной драматизацией романсового начала и его вытеснением декламационностью. Сцена Маргариты с ларчиком полна чисто французской грации.

Старый учёный Фауст представлен в интродукции скупыми средствами, мало красочно, даже несколько схематично; Фауст, вновь обретший молодость, охарактеризован романсовыми интонациями в их пылком, восторженном преломлении. Таковы тема страстного упоения молодыми

силами, которая, начиная с интродукции, неоднократно проводится в опере, а также тема достигнутого счастья, звучащая в конце II акта (пример 10):

Пример 10:

Allegro ben moderato Тема молодости

Ты мне воз-вра-тв сча-стли-ву-ю

Фауст

ю-ность и в серд-це за-жги же-ла-нье люб-ви

Larghetto Тема счастья

Мефистофелю отведена другая сфера интонаций, связанная с ироничной галантностью или злой издёвкой, демонические черты в этой партии ощущаются в сцене заклинания цветов. Совершенно переосмыслил образ Мефистофеля великий русский певец Ф. Шаляпин, который приблизил его к трагедии Гёте. В трактовке Шаляпина Мефистофель предстаёт сложной, значимой фигурой не только по внутреннему содержанию, но и по внешнему виду (грим, костюм). Шаляпин подчеркнул в Мефистофеле бездонный цинизм, презрение к людям, ненависть ко всему чистому.

Музыка «Фауста» мелодически богата, ей свойственны рельефность, выразительность, бросакая театральность, контрастность и живописность образов, проникновенный лиризм. Разработанная система музыкально-тематических связей между различными картинами способствует цельности выражения, а симфоническая разработка материала — усилению драматического накала при естественности музыкального языка.

Последнее значительное художественное достижение Гуно – опера «Ромео и Джульетта», премьера которой с большим успехом прошла в 1867 году (новая редакция 1888 года стала последней работой Гуно в оперном жанре). Музыка полна лирического обаяния, искренне и правдиво выражает тему любви, однако вместо трагедийного пафоса, шекспировской глубины в опере многие сценические ходы мелодраматизированы, а то, что у Шекспира противостоит любви Ромео и Джульетты, сведено до минимума и не разрабатывается ни сценически, ни музыкально. Лучшие номера этой лирической оперы обрели широкую популярность, к ним относятся четыре дуэта главных героев, вальс Джульетты, каватина Ромео.

Младший современник Гуно **Жорж (Александр Цезарь Леопольд) Бизе** (1838–1875) уже в молодости заявил о себе как многообещающем композиторе и блестящем пианисте. Его учителем в Парижской консерватории был Ф. Галеви, тонкий и серьёзный музыкант, с которым Бизе впоследствии породнился, женившись на его дочери. Не меньшее влияние на становление будущего классика французской музыки оказал Ш. Гуно, с которым установились дружеские отношения, несмотря на разницу в возрасте. Широта интересов показательна для молодого композитора, ведь к годам учёбы относятся как симфония C-dur, написанная семнадцатилетним Бизе за 17 дней, так и оперетта «Доктор Миракль», удостоенная премии на конкурсе, объявленном Оффенбахом на лучшую одноактную оперетту, наравне с произведением Лекока. Творческое созревание Бизе происходит в тяжёлом перенапряжении творческих сил, ведь ему для содержания семьи приходилось давать частные уроки, сочинять музыку в лёгком жанре, делать переложения и корректуру чужих сочинений. Композиторское творчество влекло его безраздельно, ради него Бизе даже отказался от карьеры пианиста.

Наиболее значимый раздел творчества Бизе связан с театром. Его привлекали разнообразные замыслы, но, будучи требовательным автором, он мог забрать из театра даже законченные партитуры¹². В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга», в которой Бизе отдаёт дань модному увлечению ориентальной тематикой. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, происходящего на острове Цейлон, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных партий, полнотой жизнеощущения. Следующая опера «Пертская красавица» увидела свет в 1867 году. Сюжет одноимённого романа В. Скотта представлен схематично, характеры обрисованы условно, композитора привлекла обстановка действия, которую он обрисовал яркими красками. Отдельные номера получили широкую популярность. В первую очередь, это цыганский танец, который обычно даётся в качестве вставного номера в IV акте «Кармен» (пример 11), куплеты цыганки Маб, серенада Смита и др. Однако уступки публике, на

¹² Так произошло, например, с оперой «Иван Грозный», которую обнаружили только в 30-е годы XX века.

которые пошёл Бизе, не способствовали серьёзным достижениям в области оперного искусства, к которым он так стремился, успеха «Пертская красавица» не снискала.

Пример 11:



События, связанные с франко-прусской войной и днями Парижской коммуны, углубили кризис в душе композитора, вызванный малоудачными постановками. Выйти из этого состояния Бизе смог благодаря самоотверженному труду. Он написал ряд концертных произведений, драматическую увертюру для оркестра «Родина», 12 детских пьес в четыре руки «Детские игры», из которых затем составил «Маленькую оркестровую сюиту» в пяти частях. Но его главные помыслы были связаны с театром. В 1872 году состоялись премьеры двух этапных произведений – лирической оперы «Джамиле» и пьесы А. Додэ «Арлезианка», к которой Бизе написал музыку. В обоих сценических сочинениях композитор чутко и проникновенно, изредка прибегая к цитированию народных мелодий, запечатлел национальный колорит – арабский в «Джамиле», провансальский в «Арлезианке». Бизе насытил «Арлезианку» большим количеством музыкальных номеров. Развёрнутая оркестровая прелюдия рисует

экспозицию драмы, увертюра имеет три раздела. В первом разделе проводятся вариации на старинную провансальскую народную мелодию «Марша трёх королей», тема второго раздела овеяна светлой печалью, третий раздел начинается приглушённо с проведения темы пагубной страсти Фредери, далее эта тема приобретает трагический оттенок (пример 12).

Пример 12:

„Арлезианка“, увертюра, первая тема

Allegro deciso. Tempo di marcia

The first system of the musical score shows two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a fortissimo (ff) dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Вторая тема

Andante

The second system shows a piano arrangement. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. It starts with a piano (pp) dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The tempo is marked 'Andante'. The melody is slower and more melodic, with some triplets. The bottom staff has a 'p Sax' (piano Saxophone) part and a 'V-e' (Violoncello) part.

Третья тема

Un peu moins lent (♩ = 76)

The third system shows a piano arrangement. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. It starts with a piano (pp) dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The tempo is marked 'Un peu moins lent (♩ = 76)'. The melody is in 3/4 time and features many triplets. The bottom staff has a 'p' (piano) part.

Тремя сферами – радостного упоения жизнью, душевной интимности и трагического отчаяния – Бизе обрисовывает сущность драмы. Композитор вторгается своей музыкой в пьесу, подчёркивая нарастание конфликтов или выделяя картины народной жизни. Таковы оркестровые антракты, такова и заключительная фарандола, народная мелодия которой искусно сплетена с «маршем трёх королей» (пример 13).

Пример 13:

Allegro giocoso Фарандола

Хор *ff*

Оркестр *ff*

Бизе проявил себя замечательным мастером оркестровки, его оркестр передаёт характер звучания народных инструментов или колокольного звона, композитор впервые вводит в оркестр саксофон, а также применяет как своеобразный тембр голоса хора, поющего с закрытым ртом и т. д. Он добивается замечательных колористических эффектов. Звучание его партитуры одновременно и красочно и прозрачно, по выражению самого Бизе, «оркестр должен звучать воздушно». Музыка пережила пьесу Доде, утвердившись на концертной эстраде. Две сюиты из «Арлезианки» – первая составлена автором, вторая его другом Э. Гиро – вошли в золотой фонд симфонической литературы. Бизе считал, что музыка к «Арлезианке» сыграла ключевую роль в его творческой эволюции: «Что бы ни произошло, я удовлетворён, что вступил на этот путь, который не должен покинуть и с которого я не сойду никогда. Я уверен, что нашёл свою дорогу». Следующей была опера «Кармен».

Сюжет «Кармен заинтересовал Бизе ещё во время работы над «Джамиле», последующие два года были посвящены отделке либретто¹³ и написанию

¹³ Сюжет заимствован из третьей главы новеллы П. Мериме «Кармен» (1847). Мельяк и Галеви, опытные мастера театральной драматургии, создали превосходное, сценически действенное либретто с выпуклой обрисовкой характеров героев пьесы. Тем не менее, при разработке этого сюжета под руководством Бизе были внесены существенно важные новые моменты. Так, образ Хозе был изменён: у Мериме это известный бандит, очень мрачный и безжалостный. В трактовке Бизе Хозе человечен и прост, он мечтает о спокойном счастье, но роковые обстоятельства вырывают его из привычных условий,

музыки. Премьера прошла 3 марта 1875 года в театре «Комической оперы», причём отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. Спустя три месяца Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд других своих работ. Обладая редкой памятью, Бизе, как и Моцарт, фиксировал свои сочинения на нотной бумаге лишь тогда, когда приближался срок их исполнения, поэтому, например, остались лишь наброски вокальных партий полностью сочинённой композитором героической оперы «Дон Родриго». В октябре 1875 года в Вене состоялась постановка «Кармен» с досочинёнными Э. Гиро речитативами, в Париж опера вернулась позднее, для её постановки на сцене Grand Opéra были добавлены балетные сцены на музыку из «Пертской красавицы» и «Арлезианки». Отныне стало сбываться пророчество П. Чайковского, который уже в 1875 году предрекал, что «лет через десять “Кармен” будет самой популярной оперой в мире» [Цит. по: 2, с. 355].

Музыка Бизе наделила Кармен чертами народного характера. Для того, чтобы это получилось, либреттисты вынесли действие на площади и просторы гор, населили их массами народа, полными оживлённой и деятельной радости, находящимися в непрерывном движении. Введение народных сцен, занимающих важное место в опере, придало новое освещение, другой колорит новелле Мериме: мрачная по краскам драма приобрела характер оптимистической трагедии. Ромен Роллан писал: «“Кармен” вся во вне, вся жизнь, вся свет без теней, без недосказанности» [2, с. 356]. Силой жизнелюбия, излучаемой народными сценами, пронизан и образ героини. Энергичная и динамичная драматургия оперы насытилась жизненно достоверными контрастами. В противовес Хозе тореадор Эскамильо получил волевою, героическую характеристику, антитезой Кармен явилась ласковая и нежная Микаэла – образ, созданный либреттистами на основе упоминания в новелле Мериме «девушки в голубой юбке и с светлыми косами». Музыка оперы ещё более подчеркнула контрастность и динамику драматургического развития: ей свойственны живость, блеск, разнообразие ритмов. Разработкой испанского, цыганского и близкого им прованского фольклора Бизе занимался, начиная с создания симфонии-кантаты «Васко да Гама» (1859). В опере «Кармен» напрямую использованы лишь три подлинные народные мелодии: в хабанере из I акта представлена свободная обработка песенки кубинского происхождения из сборника 1864 года (пример 14 а, б), дерзкий ответ Кармен Цуниге в том же акте основан на шуточной испанской песенке (пример 15), мелодия испанского танца «поло» из вступления к IV акту навеяна песней известного испанского певца М. Гарсия (пример 16).

что и обуславливает личную драму героя. Коренное переосмысление образа Хозе привнесло новые моменты во взаимоотношения с Кармен и изменило её образ. Здесь было снято всё, что связано с обрисовкой ловкости, хитрости, воровской деловитости. Кармен стала романтичнее и благороднее, она получила черты трагического величия в силу своего вольнолюбия и прямого характера.

Пример 14:

а

a Allegretto Песня из сборника Ирадьера, начало

б Окончание

Пример 15:

Allegretto Шуточная испанская песенка

Пример 16:

Andantino Поло (мелодия М. Гарсиа)

Кроме «цитирования», Бизе вкрапливает в музыкальную ткань отдельные обороты и приёмы развития, характерные для испанской народной музыки. Особенно впечатляют ритмические обороты, связанные с жанровой основой – хабанерой, сегидильей, болеро и др.

Увертюра к «Кармен» представляет собой блестящий образец этого жанра. Её праздничное звучание утверждает оптимистическую идею оперы, инструментовка базируется на полном составе медных, на использовании высоких регистров деревянных духовых, а также на включении литавр, тарелок и других шумовых инструментов. В основном разделе увертюры проходит музыка народного праздника и куплетов тореадора, им противостоит звучание темы роковой страсти. Эта тема пронизывает музыкальную ткань оперы. В своём основном виде – в напряжённо медлительном движении, с протянутым начальным звуком и широким распевом увеличенной секунды – она появляется в важные драматургические моменты действия, словно предвосхищая трагический исход любви Хозе и Кармен. Это происходит в I акте, когда Кармен бросает Хозе цветок (пример 17 а), во время диалогической сцены II акта (пример 17 б), в финале оперы вплоть до заключительного возгласа Хозе (пример 17 в).

Пример 17:

а Andante moderato Лейтмотив роковой страсти

V-ni
V-la
V-c
Cl.
Fag.
Tr-be
C.-b

б Andante

v-ni b.
p espress
Cingl.
V-le
V-c, C.-bb
pizz.
cresc
dim.

в Andante moderato

Fl. Ob.
Cl. V-ni

«Роковая тема» приобретает другой характер и становится лейтмотивом Кармен (пример 18). В этом случае используется оживлённый темп, движение идёт ровными длительностями с акцентом на последнем звуке, что подчёркивает черты танцевальности.

Пример 18:



Оба центральных образа охарактеризованы в музыке Бизе в развитии. Три стадии драмы чётко обрисовываются в трёх диалогических сценах Кармен и Хозе, образуя сквозное действие, хотя для композиции оперы в целом избрана так называемая «номерная структура». В первом дуэте главенствует Кармен, во втором акте дано столкновение двух воззрений на жизнь и на любовь. Финальный дуэт – это почти монолог Хозе, когда его мольба, страсть, отчаяние, гнев сметаются непреклонным отказом Кармен. Усиливая конфликт, четырежды вторгаются крики толпы, приветствующей тореадора. Эти возгласы, повышаясь в тесситуре, а соответственно, и в экспрессии, дают последовательность тональностей, образующих интервал большой септимы между крайними эпизодами (G-dur–A-dur–Es-dur–Fis-dur). Драматургической основой финальной сцены является противопоставление праздничного звучания народных сцен трагическому лейтмотиву роковой страсти: контраст, данный в увертюре как бы в экспозиции, получает интенсивное симфоническое развитие. Для партитуры Бизе характерна продуманная логика ладотонального движения. Так, важное драматургическое значение во всей опере имеет тональность fis-moll – она используется в сцене драки на фабрике и «отражается» в финале оперы в пониженной VI ступени Fis-dur, завершающей произведений. Не менее велико значение празднично звучащей тональности A-dur. Аналогично используются по два облика лейтмотивов роковой страсти и радости любви. Гиро, создавший последнюю редакцию оперы, чутко ввёл эти темы и их отдельные обороты в речитативы, чем ещё более способствовал непрерывности музыкального развития. Б. Асафьев назвал систему таких приёмов «драматургией интонаций».

А. Гозенпуд, высоко оценивая «Кармен», считает, что «в целом музыка явилась новым словом, ярчайшим доказательством жизненности оперных принципов, яростно опровергаемых Вагнером и его поклонниками» [1, с. 192]. Принципы драматургии, применённые в «Кармен», сближают эту оперу с такими шедеврами музыкального театра XIX века, как «Отелло» Верди и «Пиковая дама» Чайковского. Историческое значение оперы Бизе не только в её непреходящей художественной ценности, но и в том, что в ней психологически точно на подмостках оперной сцены была ярко обрисована

драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека, прославляющая народ, как источник жизни, света, радости.

Лео Делиб (1836–1891) в молодости писал преимущественно оперетты и одноактные оперные миниатюры в комическом роде. Здесь оттачивалось его мастерство точной и меткой характеристики, ясного и живого изложения, совершенствовалась яркая и доходчивая театральная форма. Делиб принадлежал к числу близких друзей Бизе, вместе с которым при участии ещё двух композиторов он явился соавтором оперетты «Мальбрук в поход собрался» (1867).

Наибольший интерес представляют балетные партитуры Делиба, в которых он выступил смелым новатором. Расширив сферу лирико-психологической выразительности танца, создав колоритные народно-жанровые сцены, став на путь симфонизации музыки балета, композитор открыл в области хореографического искусства новые пути к реализму. Первый балет, привлёкший внимание широких музыкальных кругов, – «Ручей» – был написан совместно с Л. Минкусом. Успех был упрочен следующими балетами Делиба – «Коппелия» (1866) и «Сильвия» (1876). П. Чайковский восхищался музыкой к «Сильвии» и называл Делиба гениальным композитором, он отмечал: «... это первый балет, в котором музыка представляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, что за богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое» [Цит. по: 2, с. 337]. Музыка обоих балетов Делиба наделена яркими народными чертами. В «Коппелии» использована не только французская мелодика и ритмика, но и польская (мазурка, краковяк), и венгерская (баллада Сванильды, чардаш), в самом балете ощущается воздействие жанрово-бытовых элементов комической оперы. В «Сильвии» характеристические черты обогащены психологизмом лирической оперы. Делиб проявил себя мастером в построении танцевальных сюит, их отдельные номера связываются пантомимными сценами, которые поддерживаются инструментальными речитативными вставками. Драматизм, лирическая содержательность танца сочетаются с жанровостью и живописностью, насыщая партитуру активным симфоническим развитием. Такова, например, картина ночного леса, которой открывается «Сильвия», или драматическая кульминация I акта того же балета. Близка картинам народного торжества и веселья в опере «Кармен» или в музыке к «Арлезианке» Бизе праздничная танцевальная сюита в «Сильвии».

Делиб успешно работал и в оперном жанре. Среди более чем 30 его опер и оперетт наибольшей известностью пользуются комическая опера «Так сказал король» (1873), романтическая опера «Жан де Нивель» (1880) и «Лакме» (1883), сочетающая средства как лирического, так и комического жанров. Сюжет «Лакме» экзотический, он связан с трагической любовью индийской девушки и английского офицера. Изящество, грация, поэтичность, пленительная мелодика, свежесть гармоний, тонкая инструментовка, ярко

очерченные образы основных персонажей, лёгкая ирония в обрисовке англичан, мастерски схваченный ориентальный колорит определили длительный успех этой оперы. Партия Лакме пронизана песенностью, номера этой партии получили широкую популярность, особенно так называемая «ария с колокольчиками» из сцены и легенды II акта (пример 19).

Пример 19:

Andante **Ария с колокольчиками**

Ку-да спешит мла-дья дочь па-ри-я од-

на, лишь ми-мо-зу лас-ка-я

о-се-ре-брит лу-на? Лишь ми-мо-зу ла-ска-

я о-се-реб-рит лу-на?

Тонко переданный ориентальный колорит, изящно очерченный образ героини, выразительная характеристика сурового жреца и нежного отца Нилаканты – всё это, вместе с красочной оркестровкой, ставит «Лакме» в ряд лучших французских опер с «восточной» тематикой, среди которых были «Искатели жемчуга» и «Джамиле» Бизе, «Самсон и Далила» Сен-Санса.

Жюль Массне (1842–1912) добился прижизненной славы – самыми плодотворными в его творчестве были 70-е и 80-е годы. Современники называли композитора «поэтом женской души». Большое влияние на него оказал Ш. Гуно, но Массне пошёл гораздо дальше в «школе нервной чувствительности», к которой причисляли обоих композиторов. Массне утонченнее, элегичнее, субъективнее Гуно, ему ближе изображение женственной мягкости, изящества, чувственной грации. В соответствии с этим Массне выработал индивидуальный ариозный стиль, декламационный в своей основе, тонко передающий содержание текста, но очень напевный, в котором неожиданно возникающие «взрывы» чувств выделяются фразами широкого мелодического дыхания (пример 20).

Тонкость отделки свойственна и оркестровой партии опер этого композитора, нередко именно там развивается мелодическое начало, которое способствует объединению прерывистой, нежной и хрупкой вокальной партии. Подобная манера вскоре утвердится в операх итальянских веристов (Леонкавалло, Пуччини), только взрывы чувств в их операх приобретут

большой размах и страстность. Но и многие композиторы Франции усвоили трактовку вокальной партии, предложенную Массне.

Пример 20:

Andante
Манон „Манон“ (III, 2)

Раз-ве я не та? Из-ме-ни-лась вся! На ме-
ня взгля-ни хоть раз о-дин! Не мо-
я ле-ру-ка тво-ю по-жи-ма-ет, как в бы-
лы-е дни! Я о-пять сто-бон, вспо-мни, я — Ма-нон!

Сюжет «Манон» (первая постановка в 1884 г. в Париже) заимствован из повести аббата Прево, где рассказывается о трогательном и печальном романе студента де Грие, который хотел посвятить себя служению церкви, и легкомысленной девицы Манон, погубившей себя. Опера носит лирический характер, однако лиризм этот при всём изяществе неглубок и имеет налёт сентиментальности. Произведение Массне изобилует яркими музыкальными страницами. Многие эпизоды, в частности «Грёзы» де Грие и жалоба Манон, популярны и в концертном исполнении. Вершина оперы — дуэт 2-й картины III акта. В мастерски построенной сцене запечатлён большой диапазон чувств. Манон стремится вновь завоевать любовь де Грие, в начале дуэта юноша непреклонен и в основном звучат решительные интонации, связанные с лейтмотивом героя, характер его резко отличен от склада речей Манон. Но де Грие не в силах устоять перед соблазном, поэтому его вокальная партия насыщается интонациями Манон, её гибкими декламационно-певучими фразами, а вся сцена скрепляется всё более крепнущим звучанием лейтмотива

страсти. Одна из важных особенностей драматургии в операх Массне – сочетание небольших ариозо и развёрнутых сцен-диалогов.

В опере «Вертер» (1892) применены те же принципы, что и в «Манон», но другой сюжет ведёт к изменению действующих сил драмы. В соответствии с особенностями жанра лирической оперы всё внимание сосредоточено на любовной драме Вертера – человека чистого сердца, потерявшего надежды на счастье с Шарлоттой – женой своего друга. Хотя в центре драмы стоит Вертер, в музыке незримо главенствует мягкий, женственный облик Шарлоты, бытовое окружение обрисовано в идиллических тонах, оно лишь рамка для изображения простых и трогательных чувств влюблённых. Драматизм нарастает к концу этой камерной по своему характеру оперы.

Массне написал 25 опер, три балета, создал ряд музыкально-театральных и кантатно-ораториальных сочинений. Он писал сюиты для оркестра, фортепианные произведения, романсы, камерно-инструментальные ансамбли. Лучше всего Массне ощущал себя в вокальной сфере, композитор рано сумел обнаружить свою стезю, не боялся повторяться, сочинял легко, не задумываясь, ради успеха был согласен пойти на компромисс. Он пробовал свои силы и в лирической, и в большой опере, стремясь обновить стиль, наполнив содержание непосредственной лирикой. Однако композитору трудно было удержаться на высоте «Манон» и «Вертера», часто ему не хватало силы в передаче жизненных страстей, драматических ситуаций, излишняя изысканность, салонная слащавость порой прорывались в его музыке. Несмотря на то, что премьеры опер Массне обставлялись с помпой, большинство из них забыты. В 90-е годы в операх Массне заметны веристские влияния, особенно в «Наваррке» (1894) и «Сафо» (1897). Среди поздних созданий композитора по тонкости мелодического рисунка к его «Манон» приближается «Таис» (1894). По желанию Шаляпина Массне написал оперу «Дон-Кихот», её премьера состоялась в 1910 году. К сожалению, музыка оказалась ниже надежд Шаляпина, хотя великий русский певец с помощью несравненного мастерства, грима, мимики и жеста смог как бы переинтонировать мелодику Массне и донести до слушателей правду чувств Дон-Кихота.

В течение 18 лет (1878–1896) Массне вёл класс композиции в Парижской консерватории, воспитав многих учеников, среди которых известные французские композиторы А. Брюно, Г. Шарпантье, Ф. Шмитт, классик румынской музыки Д. Энеску и др. Влияние нервно-чувствительного, гибкого по выразительности ариозно-декламационного вокального стиля испытали практически все композиторы Франции, даже не обучавшиеся у Массне, включая К. Дебюсси.

Вопросы и задания: 1. В чём проявилось своеобразие музыкального французского театра во второй половине XIX века? 2. Выделите этапы развития лирической оперы во Франции. 3. Какие композиторы работали в жанре лирической оперы? 4. В чём выразилась народная основа музыки

оперы Бизе «Кармен»? 5. Какие композиторы создали славу парижской оперетты? 6. Какие французские композиторы работали в балетном жанре? 7. Каков вклад Массне в создание нового вокального стиля?

Список литературы по разделу «Музыкальный театр во Франции»:

1. Гозенпуд А. Оперный словарь. М.-Л.: Музыка, 1965.
2. Друскин М.. История зарубежной музыки: Вторая половина XIX века. М.: Музыка, 1967. Вып. 4.
3. Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие. М.: Искусство, 1987 .

Музыкальный театр в Германии и Австрии

Немецкие и австрийские музыкально-сценические жанры

Центральной фигурой немецкой оперы в рассматриваемый период был, безусловно, Р. Вагнер с его «музыкальной драмой». Мимо творчества Вагнера не смог пройти ни один композитор, современный ему или представляющий следующее поколение. Основным противостоянием в музыкальной жизни Германии последней трети XIX века обычно называют оппозицию «вагнерианцы – листианцы». Центром притяжения сторонников Вагнера стал Байрейт, где Г. Вольцолен (1848–1938) начал издавать пропагандировавшие теорию Вагнера «Байрейтские листки». В Байрейтскую группировку входили Э. Хумпердинк, Зигфрид Вагнер – сын Р. Вагнера, и др.

Энгельберт Хумпердинк (1854–1921), автор нескольких опер-сказок, воскресивших очарование народной поэзии, выдвинулся в конце XIX века. Несмотря на приверженность лагерю вагнерианцев, Хумпердинк сформировал собственный оперный стиль, в значительной степени напоминавший звуковой мир опер Вебера. Его популярная опера «Гензель и Гретель» (1893) по сказке братьев Гримм привлекала ясностью мелоса, в ней песенность сочеталась с блеском оркестровки и выразительностью лейтмотивных характеристик.

Австрийский музыкальный театр испытал влияние парижской оперетты. Австрийские опереточные композиторы – Франц Зуппе (1819–1895), Карл Миллёкер (1842–1899), Карл Целлер, а вместе с ними Иоганн Штраус-младший – создали особую разновидность оперетты, именуемую «венской». Зуппе и Миллёкер начали писать оперетты до Штрауса, но лучшие их произведения («Боккаччо» Зуппе, 1879; «Нищий студент» Миллёкера, 1882) написаны после решающих успехов Штрауса в этом жанре. «Прекрасная Галатея» Франца Зуппе появилась в 1865 году, то есть год спустя после постановки «Прекрасной Елены» Оффенбаха. В подходе к жанру совпадения значительны, не только благодаря названию и характеру трактовки не менее известного греческого мифа. Оперетты Зуппе «Донна Жуанита», «Фатиница», «Боккаччо», «Лёгкая кавалерия», «Десять невест и ни одного жениха» и другие полны солнца, веселья, любви к жизни, как это свойственно опереттам Оффенбаха, но не достигают их уровня. Венская оперетта по сравнению с

Оффенбахом, по своей тематике менее злободневная, она не связана с сатирой, её общий колорит лиричен, а персонажи обрисованы в тонах добродушного юмора.

Расцвет «венской» оперетты занял каких-то 15–20 лет. Последовавшие за «Цыганским бароном» И. Штрауса произведения авторов венской школы появлялись часто, даже становились достоянием репертуара («Лисистрата» Линке, «Фея Карлсбада» Рейгардта), но в целом они свидетельствовали об упадке традиции.

Конец XIX – начало XX века в немецкой музыке отмечены разноречивыми исканиями новых путей. Здесь переплетаются течение «необахианства» (неоклассицизма), влияния французского импрессионизма и итальянского веризма. В творчестве отдельных композиторов даже можно найти все эти влияния. В целом ситуация рубежа веков связана с заметным обновлением выразительных и драматургических средств в опере. Отдельные экспрессионистские черты проступают в музыкальном театре Р. Штрауса, особенно в операх «Саломея» (1905) и «Электра» (1908), не менее показательно творчество Ф. Шрекера, автора оперы «Дальний звон» (1912). В наиболее зрелом виде ранний экспрессионизм сложился в первых операх А. Шёнберга «Ожидание» (1909) и «Счастливая рука» (1913). Для выражения обострённой эмоциональной энергии, ощущения дисгармонии мира, краха ценностных устоев композиторы обращаются к расширенному толкованию тональности и усилению диссонантности в звучании.

Наиболее крупным оперным и симфоническим композитором, а также дирижёром этого периода является **Рихард Штраус** (1864–1949). За творческую жизнь им написано 14 опер. Его ранний период, в который происходила эволюция от подражания Вагнеру к собственному пути в оперном искусстве, приходится как раз на рубеж столетий. На исходе XIX века появился «Гунтрам» (первая постановка в Веймаре 1894 г.), созданный под сильным влиянием Вагнера. Опера не имела успеха, самолюбие автора было уязвлено, но это помогло ему излечиться от вагнерианства. Следующая опера «Нужда в огне» (первая постановка состоялась в 1901 г. в Дрездене) явилась ответом на провал «Гунтрама» в Мюнхене. Избранная Штраусом тема – старинное фламандское предание «Погашенный огонь в Оденарде» – как нельзя лучше соответствовала замыслу композитора: обличить трусливое мюнхенское мещанство. В образе молодого волшебника Кунрада, ученика великого Рейнхарда (т. е. Р. Вагнера), Штраус вывел себя. Весёлый анекдот воплощён Штраусом в формах, близких «Нюрнбергским мейстерзингерам».

Свидетельством поворота к собственному стилю явилось появление году опер «Саломея» (по одноимённой драме О. Уайльда, 1905), «Электра» (либретто Г. Гофмансталя, вольно трактующее древнегреческий миф, 1909) и комической оперы «Кавалер с розой» (либретто Гофмансталя, написана в 1910, первая постановка – Дрезден, 1911). Если в «Саломее» и «Электре» исследователи единодушно отмечают экспрессионистские тенденции, то

«Кавалер с розой» свидетельствует о повороте к Моцарту. По мнению А. Гозенпуда, в этой опере «раскрылись лучшие стороны таланта композитора, и, прежде всего, умение передать стихию жизни, молодости, любви» [1, с. 181]. Действие развёртывается в Вене в XVIII веке. Штраус намеренно допустил анахронизмы, сочетая мелодику, характерную для эпохи (сцена поднесения розы, канцонетта итальянского певца и др.) с вальсами, причём в трактовке уже XX века. Неоклассицизм представлен в «Кавалере с розой» ярко и индивидуально. Музыка Штрауса полна поэзии, изящества, грации, вдохновенного лиризма, юмора, не лишена и драматизма. Штраус обратился здесь даже к пародии: начальная сцена Октавиана и Маршалыши явно имеет в виду любовную экстатическую сцену из «Тристана и Изольды» Вагнера. Опера «Кавалер с розой» прошла с триумфальным успехом по всему миру. Таким образом, завоевание и утверждение мировой славы Р. Штрауса в области оперного искусства относится к рубежным десятилетиям.

В переходные годы к новому столетию возникла так называемая «берлинская» (северогерманская) оперетта. Для новой разновидности характерны преобладание маршевых ритмов, подчёркнутая моторика, особая живость. В этом жанре работали композиторы, предпочитавшие лёгкую музыку, среди них Пауль Линке (1866–1946), Вальтер Колло (1883–1940), Эдуард Кюнике (1885–1953) и др. После Первой мировой войны берлинский композитор Жан Жильбер (настоящее имя – Макс Винтерфельд) заявляет о себе как автор первоклассных оперетт – «Катя-танцовщица», «Принцесса Оля-ля», «Король комедиантов», «Дорина и случай».

Новый взлёт австрийского музыкального театра, уже в первые десятилетия XX века, связан с так называемой «неовенской» опереттой (И. Кальман, Ф. Легар, Л. Фалль и другие). Для неё характерен сплав слова, музыки и танца, но на первом плане – музыка, ради неё прощаются промахи либретто и другие недостатки. Вальсы хороши не только сами по себе, но и превращают исполняющих эти вальсы персонажей в подлинных героев, их чувства опоэтизированы. XX век внёс свои коррективы в жанр оперетты, они связаны с обращением к современной тематике, обновлением драматургических принципов, сюда проникает конфликтность, в содержании начинает преобладать оперное лирико-психологическое начало.

Расцвет «неовенской» оперетты начинается с покорившей весь мир в 1905 году «Весёлой вдовы» **Франца Легара** (1870–1948). Выпускник Парижской консерватории, Легар становится военным дирижёром и лишь в 1902 году обращается к жанру, который его прославит. Его творчество отличается неровностью качества произведений, но среди его оперетт такие шедевры, как «Весёлая вдова», «Граф Люксембург», «Ева», «Наконец одни», «Цыганская любовь». Стремясь уйти от критики, композитор изменил направление своих поисков, позднее появились печальные «легариады», они не смогли завоевать тот же успех, что и его блестящие оперетты 1905–1915 годов.

«Пуччинизатором оперетты» назвал **Имре Кальмана** (1882–1953) И. Соллертинский. Его творчество 1914–1918 годов вывело композитора на первое место в неовенской школе. Именно в послевоенный период появилась неувядающая «Княгиня чардаша» («Сильва»). Большой популярностью неизменно пользовались также «Марица», «Фиалка Монмартра», «Баядера», «Принцесса цирка». Кальман прожил тяжёлую жизнь, он пережил смерть сестёр в фашистском лагере, своё вынужденное изгнание, болезни. Несмотря на все испытания, которые прошёл композитор, его оперетты утверждают жизнь, они напоены музыкой и весельем.

Рихард Вагнер

Творчество немецкого композитора **Рихарда Вагнера** (1813–1883) оказало большое влияние на развитие мировой музыкальной культуры в целом, а проведённая им реформа оперного жанра была мощным «посланием» романтизма XIX века, воздействовавшим не только на последующие сценические формы, но и на различные виды музыки. Вместе с тем, в искусстве Вагнера ярко проявились кризисные для романтического художественного стиля черты. Гений Вагнера был универсален, он осязаем не только в его бессмертных творениях, но и в дирижёрском искусстве, а также в оперной драматургии и публицистике. Вагнер является автором опер и музыкальных драм, произведений для оркестра, для фортепиано, он написал струнный квартет, создавал вокальную и хоровую музыку.

М. Друскин, в частности, считает: «Вагнер – последний крупнейший художник-романтик XIX века. Романтические идеи, темы, образы закрепились в его творчестве ещё в предреволюционные годы; они разрабатывались им и позже. После революции 1848 года многие виднейшие композиторы ... переключились на иные темы, перешли в их освещении на реалистические позиции (наиболее яркий тому пример – Верди). Но Вагнер оставался романтиком... Эта приверженность к романтической тематике и средствам её выражения ставила его в особое положение среди многих современников. Сказывались и индивидуальные свойства личности Вагнера, вечно неудовлетворённого, мятущегося» [2, с. 15]. Личность композитора была раздираема внутренними противоречиями, судьба бросала его из одной крайности в другую. Большой творческий путь композитора пролегал, начиная с его смелой и трудной юности, через перипетии судьбы со скитаниями по Европе к триумфу байрейтского предприятия. С первых творческих шагов до последних дней жизни Вагнер выступал в качестве литератора-публициста, теоретика искусства, страстно отстаивающего свои убеждения.

Вагнер рос в артистическом мире¹⁴, его художественные склонности определились рано, однако обучаться музыке он начал поздно – в 15 лет, его

¹⁴ Отчим Вагнера Людвиг Гейер был актёром, талантливым живописцем и поэтом, с театральными подмостками связали свою судьбу сёстры и брат композитора.

образование в целом не носило систематического характера. Композиторское дарование Вагнера развивалось бурно, к двадцати годам он автор нескольких пьес для фортепиано, оркестра, вокальных произведений, а также ни разу не прозвучавшей при его жизни оперы «Феи» (по драматической сказке К. Гоцци «Женщина-змея»). Стремительно сформировались также его общественно-политические и эстетические взгляды, обнаружившие свою радикальность. Так, на польские события композитор откликнулся симфонической увертюрой «Польша» (1836). Не менее характерно, что уже в первой критической статье 1834 года Вагнер резко обвинил современных ему немецких композиторов в том, что никто из них «не сумел заговорить голосом народа, то есть никто не схватил настоящую жизнь такой, как она есть». При этом в пример немцам ставились итальянцы и французы, которые, по мнению Вагнера, достигли в этом вопросе большего понимания. Оценочные позиции Вагнера нередко изменялись в дальнейшем, но радикализм и бескомпромиссность сохранялись, будь он революционером или реакционером.

Три года бедственного существования в Париже принесли Вагнеру богатые художественные впечатления, серьёзный жизненный опыт и вызвали горькое признание: «Бедный, честно работающий художник не приобретёт успеха в Париже». К дрезденскому периоду (1842–1849), открывшемуся успешной постановкой «Риенци» (в этой опере Вагнер обратился к традициям Спонтини-Мейербера), относятся романтически-легендарные оперы «Летучий голландец» («Моряк-скиталец»), «Тангейзер» (где композитор выступил продолжателем немецкой фантастической оперы). Вершинным созданием здесь признаётся «Лоэнгрин». После участия в дрезденском восстании¹⁵ Вагнер бежал в Швейцарию, где на протяжении 10 лет создавал важнейшие теоретические работы¹⁶ и обдумывал грандиозные замыслы. Большое влияние оказывают на Вагнера работы Шопенгауэра. В дальнейшем завязывается дружба с философом Ф. Ницше. За первые пять лет вынужденного изгнания не было написано ни одной оперной строчки, но в скитаниях по Европе утвердилась слава Вагнера как симфонического дирижёра.

¹⁵ М. Друскин так описывает детали биографии композитора: «Интенсивность творческого горения даже для Вагнера была поразительной, особенно если учесть, что, всё сильнее увлекаясь передовыми идеями Фейербаха и теснее сближаясь с представителями революционной интеллигенции, он принимал активное участие в подготовке дрезденского восстания. Май 1849 года, когда разразилось это восстание, провёл резкий рубеж в биографии композитора; “королевский саксонский капельмейстер” Рихард Вагнер сражался на стороне повстанцев против правительственных войск. Но революция потерпела поражение, полиция искала его – Вагнер был заочно осуждён. Лист – бескорыстный, преданный друг Вагнера – помог ему бежать за границу в Швейцарию. Вагнер надолго расстался с родиной, его творческие планы были разбиты» [2, с. 34].

¹⁶ Среди них «О дирижировании», «Бетховен», «Моя жизнь», «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма» и др.

Восторженное почитание гения Вагнера баварским королём Людвигом II временами круто меняло жизнь композитора, позволяя реализовывать крупные замыслы, но не могло уберечь от интриг. Людвиг пожаловал Вагнера своей дружбой, своей постоянной милостью, материальной и нравственной поддержкой и отдал в его распоряжение Мюнхенскую оперу, где были устроены образцовые представления «Тристана и Изольды» (1865), «Нюрнбергских мастерзингеров» (1868), «Золота Рейна» (1869) и «Валькирии» (1870). Затем Вагнер задумал создать специальный театр для исполнения тетралогии. Снова для композитора начались годы ожесточённой борьбы, упорного труда, забот различного рода, за которые с 1871 по 1876 год был создан на Байрейтском холме тот образцовый театр, о котором он мечтал. Настал час триумфа композитора, который устраивал представления, где первые артисты Германии оспаривали друг у друга честь разделить труд маэстро. «Кольцо нибелунгов» было сыграно сполна перед интернациональной публикой, спектакли шли с неизменным успехом. Однако даже в это время Вагнер не встретил всеобщего признания, показательно, что в самой Германии непримиримые противники, сплотившиеся вокруг Брамса, создали антивагнеровскую и антилистовскую группировку, объявив войну всей так называемой «музыке будущего». Спустя десять лет, в 1882 году, за несколько месяцев до смерти Вагнера, прекрасные представления «Парсифаля» также вызвали энтузиазм и довершили славу великого артиста.

Композитора Вагнера нередко называют поэтом-мыслителем, драматургом, эстетом, создателем музыкальной драмы. Он сам создавал поэтические тексты для своих опер, а «драма Вагнера – в высшей степени философская, или, лучше сказать, символическая» [4, с. 12]. А. Лиштанберже пишет далее: «Немногие художники также, как он, задумывались над законами своего искусства и в той же степени, как он, сознавали истинную природу своих творческих способностей... Его теоретические произведения... снабжают нас комментариями к его драмам, чрезвычайно любопытным и поучительным, и они составляют документ исключительной важности для истории искусства, так как Вагнер – единственный из современных музыкантов, который долго думал над столь тёмным и столь сложным вопросом о слиянии музыки с драмой» [там же, с. 15]. Философские идеи прошли эволюцию, а идеи в искусстве составили свод доктрин, в частности, его работы в области эстетики появились между 1849 и 1851 годом, в дальнейшем его взгляды на музыкальную драму не изменялись. Вагнер выступал против рутины театральной промышленности, против апатии публики, за высокое искусство. Однако противоречивость мировоззрения композитора, его метания, а также суровая реальность наложили отпечаток на конечный результат проведённой Вагнером оперной реформы, они дали побочные эффекты, в частности *вагнеризм*, распространившийся по Европе.

Как и для Глюка, образцом для Вагнера была греческая трагедия, сюжет которой обычно взят из области мифа или героической легенды. Различные

виды искусства (прежде всего поэзия, музыка и танец) связаны в ней тесными узами и благодаря этому взаимодействию каждый из них достигает максимума своего действия. Область звуков, то есть музыку, Вагнер уподоблял огромному океану, простирающемуся до бесконечности, законом здесь является гармония, а «она поднимается снизу вверх, как вертикальная колонна, при помощи соединения и умножения родственных между собой звуков» [4, с. 219]. Танец даёт музыке ритм, поэзия в соприкосновении с музыкой произвольно рождает мелодию. Контрапункт Вагнер называет «произвольной игрой искусства с самим собою, математикой чувства, механическим ритмом эгоистической гармонии» [там же, с. 220]. Образцами драмы для Вагнера были произведения Шекспира, который занимает исключительное положение в истории поэзии, с шекспировским миром сопоставим только мир музыкальных мотивов, созданных Бетховеном. Однако после Шекспира не нашлось другого мастера, который бы создал драматическую форму, приспособленную к новым потребностям сценического искусства. Анализ эволюции оперного жанра привёл Вагнера к мысли о необходимости слияния поэзии, музыки и танца для создания совершенного спектакля. В основе лирической драмы будущего Вагнер видит мифические сюжеты, работу поэта-музыканта, «бесконечную» гармонизированную мелодию, освоение достигнутого симфонической музыкой потенциала. Роль оркестра – высказать то, чего нельзя передать словом, донести до слушателей душевное состояние действующих лиц драмы.

Вагнер стал на путь реформаторства в операх, созданных в 40-е годы. «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин», будучи связанными с традициями немецкой романтической оперы (два пути, открытых Вебером, – демонической романтики – от «Вольного стрелка», – и феодально-рыцарской романтики – от «Эврианты»), а также отражая влияние французского и итальянского оперного искусства, являются произведениями новаторскими. Впервые Вагнер самостоятельно разрабатывает сюжеты, заимствованные из мифов, легенд и сказаний, а не из литературных произведений, как это было с более ранними операми «Феи», «Запрет любви» и «Риенци». Внешнее сценическое действие уже в этих операх Вагнера часто бывает статичным и представляет собой чередование больших сцен (монологических, диалогических, ансамблевых), в которых музыка раскрывает динамику чувств и переживаний героев. Существенным признаком оперного симфонизма Вагнера является произрастание музыкально-конструктивной ткани из краткого интонационного комплекса, который то выступает самостоятельно, то входит составной частью в развёрнутую мелодию, то становится материалом, получающим тематическое развитие. Рядом с основным существуют и иные интонационные комплексы, характеризующие другие линии драмы. Так в музыке образуется сквозное и контрсквозное действие: в «Летучем голландце» противопоставлены корабль Голландца с его призрачным экипажем и реальная жизнь норвежских моряков; в

«Тангейзере», с одной стороны, рыцари и пилигримы, носители идеи нравственного долга, с другой стороны, богиня Венера с волшебным миром чувственных наслаждений; в «Лоэнгрине» герои, олицетворяющие свет и добро (Лоэнгрин и Эльза) противопоставлены воплощению тьмы, коварства и зла (Тельрамунд и Ортруда). Отсюда берёт начало вагнеровская система лейтмотивов, нашедшая своё полное и последовательное применение в «Кольце нибелунгов». Кратких лейтмотивов в операх 40-х годов ещё сравнительно немного. В большинстве случаев герои и драматические ситуации характеризуются широко развёрнутой мелодией или темой (тема Сенты, она же тема искупления в «Летучем голландце», хорал пилигримов в «Тангейзере», тема Лоэнгринина – посла Грааля). Можно назвать как лейтмотивы фанфару Голландца и мотив предчувствия из «Летучего голландца», а также фанфару Короля из «Лоэнгринина». Все три оперы тесно связаны с традиционным оперным искусством, оркестровое и вокальное начала ещё самостоятельны относительно друг друга, большую роль играют жанровые, хоровые, ансамблевые сцены, иногда образующие красочный фон, а иногда становящиеся узловыми, концентрируя пересекающиеся линии действия (финалы вторых актов «Тангейзера» и «Лоэнгринина»).

Б. Левик отмечает в «Летучем голландце»: «Лейттематизм пронизывает всю партитуру, симфонизация выражается в строении музыкальной ткани на основе единого тематического комплекса и в раскрытии содержания оперы симфоническими или вокально-симфоническими средствами» [3, с. 108]. Основное тематическое содержание этой оперы заключено в балладе Сенты: как музыкальная концепция Пятой симфонии Бетховена вырастает из «мотива судьбы», так и опера Вагнера произрастает из баллады, которую поёт главная героиня; такой симфонический принцип в опере был применён впервые. Увертюра к «Летучему голландцу», в которой заключены основные темы оперы, открывает собой блестящий путь Вагнера-симфониста. Эта увертюра, как в фокусе, отражает содержание оперы, её заключение-кода как итог всего развития, соответствует заключительным тактам в последней сцене оперы.

В «Тангейзере» лейтмотивное значение приобретают развёрнутые, завершённые темы или мелодии, звучащие неоднократно на протяжении всей партитуры либо целиком, либо частично. Таковы тема грота Венеры, рыцарский гимн Тангейзера, хор пилигримов. Увертюра к опере является ярким образцом позднеромантического программного симфонизма. В этой увертюре в концентрированной симфонической форме воплощена драматическая концепция оперы – противопоставление двух начал, двух миров, составляющее её интонационный конфликт. Песнь пилигримов в звучании духовых инструментов (кларнеты, фаготы и валторны) создаёт образ строгого величия, веры в искупление греха (пример 21 а). Мелодия близка немецким народным песням, для которых характерно трезвучное (фанфарное) строение, но гармоническое движение выражается в том, что почти каждый звук гармонизован другим аккордом. Приём гармонизации

каждого звука при плавном голосоведении придаёт мелодии характер вязкости, непрерывности движения, кроме того, «мерцание» гармоний на одном звуке создаёт красочность звучания. Вторая тема увертюры – это «тема покаяния», она контрастна первой, хоральной теме (пример 21 б).

Пример 21:

а



б

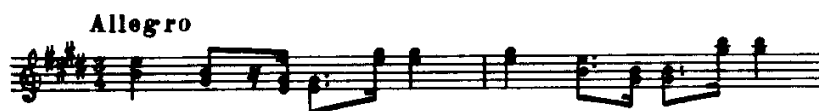


Центральная часть увертюры написана в свободно трактованной сонатной форме, её образы связаны с миром чувственных наслаждений. Грот Венеры характеризуется лёгким, воздушным, струящимся звучанием оркестра, музыка необычайно богата по колориту, полна жгучей страсти и опьянения. Главная партия состоит из двух тем: одна – это лёгкие фанфары дерева (пример 22 а), другая – танцевальная мелодия большого диапазона, которая станет основой балетной сцены в начале второго акта (пример 22 б). Танцевальную тему начинают альты с кларнетом, а продолжают кларнет и

гобой: здесь Вагнер вводит интересный колористический приём своего оркестрового стиля, который называется «тембровой модуляцией» и основывается на передаче мелодии от одной группы инструментов к другой.

Пример 22:

а



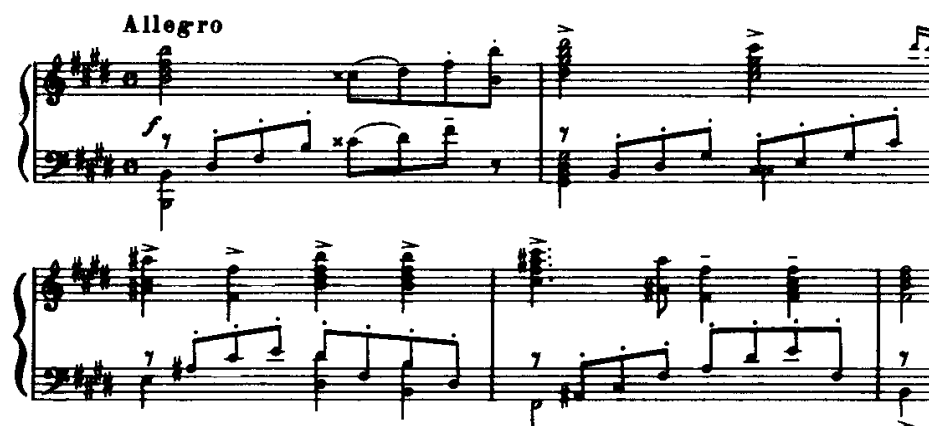
б



В побочной партии как бы сам Тангейзер возносит хвалу Венере и волшебным чарам её грота (пример 23). При сравнении оборотов главной и побочной партии обнаруживается родство между образами Венеры и воспевающего её красоту Тангейзера (восходящий ход по звукам аккорда).

Весь материал увертюры служит основой для музыки различных сцен оперы, а сама трёхчастная форма создаёт ядро для выстраивания драматургии оперного спектакля. Так, балетная сцена в начале первого акта, как и вся сцена Тангейзера и Венеры, является прямым продолжением центральной части увертюры. Опера, как и увертюра, построена в известном смысле симметрично. Начало (после увертюры) ведёт нас из грота Венеры в тишину и спокойствие Вартбургской долины, в мир рыцарей и пилигримов. Третий акт возвращает через рассказ Тангейзера в волшебный мир Венеры. Заключительный хор – это величественная кода, замыкающая всё построение. Центральная сцена второго акта – рыцарское состязание певцов – середина, по обе стороны которой разворачивается действие, вначале устремляющееся к этой сцене, затем уводящее от неё.

Пример 23:



В «Лоэнгрине» Вагнер окончательно преодолел структуру законченных номеров, всё действие в этой опере развивается в больших драматических сценах, непосредственно переходящих одна в другую на основе сквозного развития; рассказ, монолог или диалог заменяют традиционные арии и не дробят оперу, а составляют её органическую часть, входя в музыкально-драматургическую ткань; речитативы и ариозное пение сливаются в рамках одной сцены, а иногда оба вокальных принципа объединяются в одном мелодическом потоке; лейтмотивы скрепляют вокально-оркестровую ткань, создавая её интонационное единство. Важную функцию несёт оркестр, но он не подчиняет себе здесь вокальную сферу: «Лоэнгрин» очень певучая опера. Каждый из противопоставленных миров света и тьмы имеет свою интонационную сферу, свой комплекс выразительных средств, даже свой тональный центр – для Лоэнгрин это A-dur, в партиях Фридриха и Ортруды преобладает fis-moll.

Музыкальная характеристика лучезарного рыцаря Лоэнгрин сосредоточена во вдохновенном вступлении к опере. Вагнер впервые заменил большую развёрнутую увертюру вступлением, воплощающим один образ. Для создания образа дивного видения Вагнер ввёл следующий оркестровый приём: скрипки, разделённые на четыре партии, вместе с четырьмя солирующими скрипками, играющими в высочайшем регистре с использованием флажолетов, исполняют тему-лейтмотив Лоэнгрин. Льются светлые, будто созданные из эфира звуки. Голосоведение удивительно пластично, характерно сочетание диатонической мелодии в верхнем голосе и хроматических интонаций в других голосах гармонии (пример 24).

Пример 24:

Медленно

В этой теме есть черты хоральности, символизирующей образ святости, сопоставление I и VI ступеней образует лейтгармонию Лоэнгрина. Далее звучность всё больше опускается, уплотняется, как бы материализуется, с тем, чтобы в конце вступления снова раствориться в тех же эфирных высотах. В драматургии «Лоэнгрина» проявилась одна особенность, которая характерна для музыкальных драм Вагнера в целом: длительное ожидание в подготовке кульминаций (ожидание появления Лоэнгрина, любовной сцены Лоэнгрина и Эльзы, рассказа Лоэнгрина) создаёт такое напряжение, что при их достижении сами кульминации становятся эмоциональной разрядкой и производят яркое впечатление.

Более четверти века Вагнер посвятил разработке идей и образов тетралогии «Кольцо нибелунгов». Отказавшись в реформаторский период творчества от названия «опера» и даже «музыкальная драма», Вагнер назвал тетралогия «Торжественным сценическим представлением». За период работы над «Кольцом нибелунгов» из стана революционеров, радикалов композитор перешёл в стан реакционеров, консерваторов. Но Вагнер всегда оставался, прежде всего, художником, в его концепции отразилась борьба двух начал, связанных с пессимистическим взглядом на фатальную силу золота и верой в очищение человечества от скверны. Мифические нибелунги – духи ночи и смерти, жители недр земли, усердные работники и хранители сокровищ. Первоначально главным героем был Зигфрид, молодой, светлый и чистый, не знающий зла. Зигфрид противостоял окружающему миру, основанному на несправедливости. По словам самого Вагнера, этот герой должен был «научить человечество познанию несправедливости, её искоренению и устройства справедливого мира на место мира зла». Обращаясь к старинным легендам, германскому и скандинавскому эпосу, композитор хотел говорить о современности. Эволюция взглядов повлекла за собой снятие мотива победы Зигфрида над злом, на первый план Вагнер выдвинул образ царя богов Вотана, также как и Зигфрид подчиняющегося судьбе, неотвратимо ведущей к гибели. Действие цикла («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов») развёртывается на земле, в водах Рейна, под землёй, в Валгалле – на небесах, среди людей, карликов, богов, завершаясь космической катастрофой, охватывающей Вселенную.

Мощная музыкально-драматическая концепция «Кольца нибелунгов» нашла яркое воплощение в партитуре. Для её исполнения Вагнер мобилизовал огромный аппарат специально построенного в Байрейте театра для торжественных представлений, гигантский оркестр, спрятанный от взора зрителей в оркестровой яме, сложнейшую сценическую технику. Музыкальная ткань состоит из сплетения лейтмотивов (свыше 100), раскрывающих символику действия. Оркестру зачастую принадлежит главная роль, а временами он ведёт действие: вступления, оркестровые картины – сцена дочерей Рейна и шествие богов в «Золоте Рейна», Полёт валькирий, Заклинание огня в «Валькирии», Шелест леса в «Зигфриде», а также Пролог,

Путешествие по Рейну, Траурный марш Зигфрида и Финал в «Закате богов». Несмотря на силу творческого гения, яркость музыкальных образов, красоту музыки и постановочное великолепие, цикл «Кольцо нибелунга» не отменил старой оперы. В структуре этого гигантского создания ощущается внутренняя статика, Вагнеру пришлось прибегать к обширным рассказам-пояснениям, без которых действие становится непонятным. П. Чайковский писал о Вагнере как об «одной из самых замечательных личностей во второй половине ... столетия», но делал существенную оговорку: «По моему глубокому и твёрдому убеждению, он был гением, следовавшим по ложному пути. Вагнер был великим симфонистом, но не оперным композитором. Если бы вместо того, чтобы посвящать свою жизнь музыкальной иллюстрации в оперной форме персонажей из германской мифологии, этот необыкновенный человек писал симфонии, то мы, возможно, обладали бы шедеврами, достойными сопоставления с бессмертными творениями Бетховена» [6, с. 329]. Чайковский делал следующий вывод: «Нет! Уважая гений, создавший Вступление к «Лоэнгрину», преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал» [там же, с. 330]. На сходных позициях стояли многие другие современные Вагнеру музыканты, не разделявшие культа Вагнера. Попытки эпигонского применения методов и принципов вагнеровской музыкальной драматургии привели к созданию циклопических, но лишённых проблесков таланта циклов опер А. Бунгерта, произведений М. Шиллингса, Г. Пфитцнера. Показательно, что Р. Штраус обрёл свой стиль лишь тогда, когда смог сбросить с себя иго вагнерианца.

Каждая из музыкальных драм, составляющих тетралогию, обладает своими жанровыми признаками: «Золото Рейна» связана со сказочно-эпическим жанром, «Валькирия» представляет собой лирическую драму, «Зигфрид» близок национальной героико-эпической опере, «Закат богов» - музыкальной трагедии. В «Золоте Рейна», своеобразном прологе всего цикла, мир как бы зарождается. Здесь нет людей с их чувствами и страстями, нет человеческой драмы. Все четыре картины переходят одна в другую, они соединены небольшими оркестровыми интерлюдиями. Образно в начальной оркестровой картине передан хаос, начало бытия, из которого возникает жизнь: сначала в оркестре возникает самый низкий звук – *es* контроктавы у контрабаса, к нему присоединяется квинта *b* у фаготов. Восемь валторн спокойно и мягко, наслаиваясь друг на друга, исполняют лейтмотив Рейна – движение в рамках трезвучия *Es-dur* (пример 25). Лейтмотив Рейна в той же тональности передаётся струнным инструментам, здесь он вбирает звуки, проходящие между аккордовыми. Это вступление нередко упоминается в литературе как образец гармонической неподвижности, так как на протяжении 136 тактов звучит, переливается, искрится одна гармония – тоническое трезвучие. Гармоническая статика компенсируется динамикой в других отношениях: нарастает быстрота движения, усиливается оркестровая звучность, вступают

новые инструменты, расширяется оркестровый диапазон. Другие лейтмотивы появляются позже и подвергаются сложной разработке.

Пример 25:



Если в музыке «Золота Рейна», благодаря господству картинно-декоративного начала, лейтмотивы во многом интонационно элементарны и состоят из звуков трезвучия либо хроматических ходов, то в «Валькирии» доминирует лирическое начало. Лейтмотивы любви, судьбы, страдания Вельзунгов и множество других получают широкое мелодическое и симфоническое развитие, они трансформируются, переходят друг в друга, а вокальная сфера становится более певучей, мелодизируется. Широкую популярность получила картина «Полёт валькирий», в которой композитор средствами оркестра и ансамбля женских голосов создаёт впечатление бешеной скачки титанических существ. Пассажи и трели струнных и деревянных духовых изображают порывы ветра и вой бури, скачущие фигуры фаготов и валторн в пунктирном ритме передают топот коней. На этом фоне звучат два лейтмотива: героический фанфарный лейтмотив валькирий (пример 26) и воинственный клич «Хой-о-то-хо!» в голосах певиц как порознь, так и в ансамбле.

Пример 26:



В «Валькирии» вводится важнейший для последующего развития цикла лейтмотив Зигфрида-героя (пример 27). Трагический характер он получает в знаменитом траурном марше из «Заката богов».

Пример 27:



Героическая эпопея «Зигфрид» составляет колоссальный контраст с предыдущими частями тетралогии, несмотря на сохранение тех же музыкально-драматургических принципов. Свет и мощь, заключённые в музыке «Зигфрида», сменяются мрачной трагедией космического масштаба в «Закате богов». Музыкальный язык заметно усложняется, изощрённее становится гармоническая и полифоническая ткань, вокальные партии преимущественно речитативны, оркестровка более массивна. Финал тетралогии потрясает силой трагической экспрессии и богатством музыкального выражения.

В период сочинения тетралогии Вагнер осуществлял и другие крупные замыслы, наиболее значительными стали оперы «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мейстерзингеры». Сюжет «Тристана и Изольды» основывается на старинной легенде. Как считает сам Вагнер, в этой полной пессимизма и фатальности опере «широко и ясно развивается та идея, которая весьма определённо выступает уже в «Зигфриде», но выражена только Брунгильдой, единственной осознавшей положение вещей: идея смерти от томлений любви» [4, с. 320]. В «Тристане и Изольде» Вагнер отходит от принципов старой оперы, практически отказавшись от завершённых номеров, вместо них давая сплошное музыкально-драматическое развитие без расчленения его на части. Сцена Тристана и Изольды во II действии лишь условно может быть названа дуэтом – её размеры равны целому акту обычной оперы.

В музыке «Тристана и Изольды» широко использована система лейтмотивов, из которых Вагнер с необычайным искусством сплетает музыкальную ткань. В отличие от «Кольца нибелунгов», где лейтмотивы – характеристики предметов и явлений, в «Тристане», за исключением темы дня как символа невыносимого бремени, все остальные относятся к сфере чувств, нравственных понятий. Чувство, страсть – всепоглощающие начала действия. Поэтому вся лейтмотивная ткань в «Тристане» служит передаче душевного мира героев, их чувств. Таков характер вступления к опере со знаменитым «тристановским аккордом», открывшим новые грани романтической гармонии. Отказавшись от арий, ансамблей, Вагнер основным вокальным средством сделал речитатив, достигающий высокой выразительности. Гипертрофия страсти делает музыкальный язык оперы возбуждённым, экстатическим. Отказ от строгих архитектурных форм, нежелание считаться с законами театра привели к тому, что восприятие оперы, при всей гениальности музыки, затруднено. Стиллю «Тристана и Изольды» свойственны сложные гармонии с постоянной тональной неустойчивостью, с непрерывными эллипсисами, модуляциями, многочисленными секвенциями, обострёнными альтерациями. Вся гармоническая ткань насквозь хроматизирована, что приводит к своеобразной полифонии в многослойной фактуре. Главные герои – Тристан и Изольда – не имеют индивидуальных лейтмотивных характеристик, так как их сближает

любовь. Важную роль играет лейтмотив томления (любовного напитка), которым начинается вступление к драме (пример 28). Он состоит из двух отрезков, получающих и самостоятельное значение: 1) хода виолончелей на малую сексту вверх с обратным хроматическим спуском; 2) восходящего хода гобоя, на котором образуется гармония альтерированной двойной доминанты (терцквартаккорда) с задержанием к септима (энгармонически равная вводному септаккорду), разрешающаяся в доминантсептаккорд ля минора через восходящее задержание к квинте аккорда. Это и есть «*тристановский аккорд*», который в различной динамике, оркестровке и фактуре возникает в важнейшие моменты драмы, на лирических и драматических кульминациях. Сам хроматический ход, характеризующий лейтмотив томления, подвергается в дальнейшем разнообразным трансформациям – тембровым, гармоническим, фактурным, темповым, динамическим.

Пример 28:



Б. Левик считает: «Являясь одним из высших достижений вагнеровского художественного гения, «Тристан и Изольда» представляет собою скорее гигантскую вокально-симфоническую поэму, чем оперу или, если угодно, музыкальную драму» [3, с. 231]. Э. Курт высказал мысль о том, что гармония в этой драме, являясь кульминацией в развитии романтической гармонии, достигла той критической точки, за которой следует раздвоение путей её развития: один путь (фонизм аккордов) ведёт к импрессионизму, другой (обострение хроматизмов и интенсификация тяготений) – к экспрессионизму.

Опера «Нюрнбергские мастерзингеры» была задумана как утверждение миссии художника, служащего своим искусством народу и его единству. В центре сюжета – немецкий поэт, музыкант, башмачник Ганс Закс (1494–1576), чья жизнь неразрывно связана с Нюрнбергом. Мастерзингеры – члены средневековых корпораций, занимавшиеся музыкой и поэзией. Они выступали хранителями строго регламентированных правил. Идея естественного и неизбежного антагонизма между истинным гением и педантами-художниками, у которых строгое преклонение перед уставом соединяется с полным отсутствием поэтического темперамента, передана жизнерадостно и ярко. Основной конфликт – любовь рыцаря к дочери ремесленника – Вагнер нашёл в немецких источниках, в частности, новелле Э.Т.А. Гофмана «Мейстер Мартин-бочар и его подмастерья», в созданной на этой основе опере Лортцинга «Оружейник». Вагнер переосмыслил сюжет, ввёл автобиографические мотивы, наделил сатирические персонажи

качествами своих врагов. А. Лиштанберже считает: «Что даёт «Мейстерзингерам» исключительное место в произведениях Вагнера, это – то, что всё внутреннее действие, вся внутренняя драма, которая разыгрывается в глубине души Ганса Сакса, остаётся почти незаметной в поэме; и только в музыке, и притом с полной ясностью и с весьма сознательным в своих эффектах искусством, Вагнер отметил различные фазы той чувственной эволюции, которая ведёт ремесленника-поэта от вспыхнувшей надежды к скорбному отречению и под конец к ясной и торжествующей покорности» [4, с. 354–355]. Сакс показан как благородный человек, который любит прекрасную девушку, но отказывается от мечты о счастье ради соединения молодых влюблённых.

Вагнеровское новаторство и приёмы традиционной оперы составляют органичное единство, в опере много хоров и ансамблей, песенных эпизодов, композитор вернулся к большой увертюре. Основной тональностью является светлый, праздничный C-dur. Дирижёр Г. Рихтер называл «Нюрнбергских мейстерзингеров» стальным сплавом в до мажоре. Партитура оперы – это одна из вершин искусства Вагнера как в области полифонии, так и оркестра. Широко и разнообразно применённая система лейтмотивов, богатая и выразительная мелодика, светлая лирика, юмор, полнокровная жизненность выделяют это произведение среди других опер композитора. Опера имеет огромные размеры, достаточно обратить внимание на то, что она идёт более четырёх часов. Вагнер создал вдохновенный гимн национальному немецкому искусству, опоэтизировав его в «Нюрнбергских мейстерзингерах».

Творческий путь Вагнера завершился созданием торжественной сценической драмы-мистерии «Парсифаль», в которой ожила легенда о священной чаше Грааля. Центральные сцены мистерии (причастие и финал) представляют собой инсценировку религиозного обряда. А. Лиштанберже отмечает: «Равно как тетралогия есть поэтическое изложение мыслей Вагнера о судьбе мира и о проблеме искупления, так «Парсифаль» есть художественное выражение учения о возрождении» [4, с. 423-424]. Как и все музыкальные драмы Вагнера, «Парсифаль» состоит из трёх актов, расположенных вполне симметрично: крайние акты воплощают мир христианского благочестия, средний – мир греховной чувственности. Два противоположных друг другу мира имеют каждый свою интонационную сферу, выраженную очень сложными и изощрёнными средствами. В первом и третьем актах господствуют хоральность, диатоника и тональная устойчивость (музыка близка стилю хоралов Баха, отчасти стилю Палестрины). Мир порока, греха связывается с использованием сложных гармоний, хроматизмов и тональной неустойчивости. Однако, когда «благочестивые» темы начинают выражать человеческие чувства и сложные психологические переживания, музыка тоже насыщается хроматизмами. Б. Левик отмечает: «В целом музыкальный стиль «Парсифаля» представляет собой своеобразную «хроматическую диатонику. Всё, что было создано

Вагнером на протяжении его богатой творческой жизни, нашло в «Парсифале» свой синтез: хроматические томления «Тристана и Изольды», полифония «Мейстерзингеров», образная многоплановость «Кольца нибелунгов» [3, с. 398].

Как драма-мистерия, «Парсифаль» не отличается живым сценическим действием, его представление несёт в себе черты ораториальности. Оркестровый стиль здесь обобщает достижения оркестрового мастерства Вагнера, но есть и новый приём – использование на сцене группы медных и колоколов, что позволяет вводить антифонность и способствует величественности общего звучания. Система лейтмотивов сложна и хорошо разработана. Важнейшими среди них являются лейтмотив тайной вечери (пример 29 а), лейтмотив святого Грааля (пример 29 б), вкрадчивый лейтмотив соблазна (пример 29 в) и др.

Пример 29:

а



б



в



Вагнер при всей своей гениальности не создал школы музыкального театра. Подражания его музыкальным драмам породили эпигонство (сын композитора З. Вагнер, А. Бунгерт, М. Шиллингс и др.), более эффективным, чем в опере, было влияние Вагнера в симфонических жанрах (симфонии А.

Брукнера, симфонические поэмы Р. Штрауса, произведения Г. Малера). Волна вагнеризма в итальянском искусстве привела к тому, что критики причисляли к вагнеровским влияниям даже поздние оперы Верди, однако в этом случае можно говорить лишь о критическом усвоении завоеваний музыкальной драмы. Во Франции влияние Вагнера по-разному проявилось в творчестве многих композиторов: оперы «Сигурд» Э. Рейера, «Гвеналина» Э. Шабрие, «Февраль» д'Энди, но репертуарными они не стали. Отдали дань вагнеровскому стилю такие крупные композиторы, как Массне, Сен-Санс, Франк, Шоссон, причём не только в операх, но и в симфонической и камерной музыке. В целом, для французской музыки никогда не были характерны массивность звучания, повышенная эмоциональность, поэтому строй вагнеровской музыки подвергался переосмыслению, она подчинялась развитию французского национального стиля с его склонностью к лёгкости фактуры, к лаконизму и ясности выражения, вплоть до импрессионизма.

Литература о Вагнере обширна, дискуссии о нём и его произведениях начались ещё при жизни маэстро и продолжаются до наших дней. О нём писали, нередко с противоположных позиций, не только музыканты – композиторы, критики, – но и писатели, поэты, философы (Р. Роллан, Б. Шоу, Ш. Бодлер, Л. Толстой, Ф. Ницше, М. Нордау, А. Блок, Т. Манн и др.). Культ Вагнера, декларировавшего в некоторых своих литературных работах шовинистические идеи, существовал в нацистской Германии. Но не эти идеи определяют содержание и значение творчества композитора. Не случайно великий итальянский дирижёр Тосканини призывал не отдавать Вагнера фашистам, так как они пытались приспособить творчество композитора к своей идеологии, в то время как при всех противоречиях благодаря гуманистическому и подлинно героическому содержанию его музыкальные драмы принадлежат немецкому народу и всему прогрессивному человечеству. Работ, посвящённых непосредственно музыкальным произведениям Вагнера, его музыкальному мышлению и другим закономерностям, отразившимся в его стиле, не так много. Среди них выделяются книга Э. Курта «Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера», а также четырёхтомник А. Лоренца «Тайна формы у Вагнера». В отечественном музыкознании большой вклад внесли Г. Ларош, П. Чайковский, А. Серов, Г. Крауклис, А. Кенигсберг, Н. Виеру, Б. Левик, А. Альшванг и др.

Музыкальная драма Вагнера стала важным этапом в развитии и взаимопроникновении симфонизма бетховенского плана, программного романтического симфонизма и симфонизированного музыкального театра. Музыка Вагнера покоряет своей огромной силой, эмоциональной яркостью, красочностью и романтической картинностью, поэтичностью и величавой красотой, стихийной мощью и филигранной отточенностью деталей гармонии, полифонии, оркестровки. Искусство гениального немецкого композитора Р. Вагнера имеет непреходящее значение в истории музыки.

Иоганн Штраус

Иоганн Штраус-младший (1825–1899) принадлежит к числу композиторов, поднявших австрийскую танцевально-бытовую музыку на высокий художественный уровень. Его отец, Иоганн Штраус-старший (1804–1849) наряду с Йозефом Ланнером (1801–1842) стали родоначальниками «вальсовой династии». Они оба с юношеских лет играли в инструментальных капеллах, а с 1825 года обладали собственным струнным оркестром. Вскоре пути друзей разошлись, и они стали соперниками, но растёт и число их конкурентов. В этой гонке победителем становится И. Штраус, совершающий со своим оркестром триумфальные гастрольные поездки по Германии, Франции, Англии.

В 1844 году девятнадцатилетний Иоганн Штраус-младший, набрав 15 музыкантов, устраивает свой первый танцевальный вечер. Отныне между отцом и сыном начинается борьба за первенство в Вене, которая оборвалась смертью Штрауса-старшего. К этому времени, то есть к началу 50-х годов, европейская популярность сына упрочилась. Показательно, в частности, его приглашение на летние сезоны в Павловск – с 1855 по 1865, а затем с 1869 по 1872 годы Иоганн Штраус гастролировал в России вместе со своим братом Йозефом¹⁷. В последний раз Иоганн Штраус посетил Россию в 1886 году и дал в Петербурге 10 блистательных концертов. С большим вниманием Иоганн Штраус относился к произведениям русских композиторов, включая их в свои концерты. Русская тематика отражена и в творчестве Штрауса: народные напевы использованы в вальсе «Прощание с Петербургом» (ор. 210), «Русской фантазии-марше» (ор. 353), фортепианной фантазии «В русской деревне» (ор. 355) и др.

С конца 60-х годов количество создаваемых Штраусом танцевальных и маршевых пьес падает. Наступает второй период творчества, преимущественно связанный с жанром оперетты. Л. Трауберг, в частности, пишет: «Толчком послужил приезд Ж. Оффенбаха в Вену, когда парижский мастер сказал признанному “королю вальсов”: “Вы должны писать оперетты”» [5, с. 165]. Своё первое музыкально-театральное произведение Штраус написал в 1870 году, до конца дней он продолжал работу в этом жанре, хотя и с переменным успехом.

В 1872 году Штраус гастролировал в Америке, в Бостоне он дал 14 концертов в специально построенном здании, рассчитанном на 100 тысяч слушателей. В исполнении принимали участие 20 тысяч музыкантов – певцов и оркестрантов, 100 дирижёров помогали маэстро. Не удивительно, что эти

¹⁷ Йозеф Штраус (1827–1870) – композитор и дирижёр, брат Иоганна Штрауса-младшего. Нередко они писали музыку совместно. Так, авторство известной «Польки-пищикато» принадлежит обоим братьям. Продолжателем династии был и третий брат – Эдуард, танцевальный композитор и дирижёр. Ему выпала доля распустить капеллу, которая, непрестанно обновляясь в своём составе, просуществовала под руководством Штраусов свыше 70 лет.

концерты-«монстры» вызвали большую усталость и не принесли композитору художественного удовлетворения. Больше Штраус на такие поездки не соглашался.

Посвятив творчеству 55 лет, Штраус оставил большое наследие, в котором, однако, не всё равноценно. Тем не менее, композитор создавал в основном истинно художественные произведения, доступные и понятные массам. С большим мастерством Штраус работал в «лёгком» жанре, стирая грань, отделявшую его от серьёзной концертной и театральной музыки. Велики заслуги И. Штрауса в разработке жанра вальса: композитор вдохнул в него новое содержание, опоэтизировал этот жанр. Лучшие сочинения Штрауса, такие, как «Голубой Дунай» (ор. 314), «Жизнь артиста» (ор. 316), «Сказки венского леса» (ор. 325), «Весенние голоса» (ор. 410) и др. представляют собственно музыкально-танцевальные поэмы. Обычно Штраус использует схему, установленную в вальсе его предшественниками: после мечтательного вступления проходит последовательность из пяти контрастных по музыке вальсов, где пятый даёт расширенное проведение первого. Содержание музыки вальсов богато оттенками различных душевных состояний, причём переходы от одного к другому происходят всегда естественно, хотя нередко неожиданно. Ритмы штраусовских вальсов отличаются эластичной гибкостью, а порой и прихотливостью. Подвижна и изменчива гармония Штрауса, что подчёркивается моцартовски ясной и певучей, обычно прозрачной манерой инструментовки.

Сюжетно-сценарная драматургия 15 оперетт Штрауса вызывала немало нареканий, но музыка перекрывает все недостатки. По выражению Имре Кальмана, композитора уже следующего поколения, благодаря Штраусу, оперетта стала «лёгкой, жизнерадостной, остроумной, нарядно приодетой и ярко звучащей музыкальной комедией». В театральных сочинениях Штрауса, как и в его концертных пьесах, безраздельно господствует стихия танца, представленная в разнообразных проявлениях вальса, польки, галопа, чардаша. Это настоящие танцевальные оперетты. М. Друскин замечает: «Именно дух, характер танца насыщает действие стремительным движением, передаёт ощущение праздничности, романтического подъёма чувств» [2, с. 128].

Наиболее популярные оперетты И. Штрауса – это «Летучая мышь»¹⁸ (1874), «Ночь в Венеции» (1883) и «Цыганский барон» (1885). Танцевальное начало пронизывает все номера партитуры «Летучей мыши», начиная с увертюры, в которой с головокружительной лёгкостью объединены основные темы оперетты (пример 30, а,б,в,г,д). Наряду с увертюрой выделяются терцеты I и III актов, а также по-оперному развёрнутые финалы I и II актов. Последний из них представляет собой настоящий апофеоз вальса, где всё дышит заразительным весельем, радостным опьянением жизнью.

¹⁸ Либреттистами выступили те же Мельяк и Галеви, которые работали с Оффенбахом, поставляя ему опереточные либретто, а также с Бизе над либретто для оперы «Кармен».

Пример 30:

„Легучая мышь,“ увертюра

System 1: Allegretto, *pp*, Fag., V-le.

System 2: Allegretto, *espress.*, V-ni.

System 3: Meno mosso, *grazioso*, V-ni, Archi, *p*, Fag.

System 4: Tempo di valse, Archi, *f*.

System 5: Andante, Ob., *p*, *dolce*.

System 6: Allegro molto moderato, Archi, *pp*, Fl., Ob., *marc*.

Полна молодостью, юношеским задором и музыка оперетты «Цыганский барон», премьера которой состоялась накануне шестидесятилетия Штрауса.

Композитор задумывал это произведение как оперу, что наложило отпечаток на ряд сцен. М. Друскин считает: «Но всё же и здесь Штраус более пленяет неповторимым сочетанием элегической задушевности с романтической порывистостью и сердечности с огненным темпераментом, нежели театрално-драматургическим совершенством формы» [2, с. 130]. Этим музыковеды объясняют обычно неудачи единственной комической оперы Штрауса «Рыцарь Пасман» и балета «Золушка», поставленного посмертно.

Историческое значение оперетт И. Штрауса заключено в их музыке. Как вдохновенный австрийский музыкант, он оказал большое влияние на тех европейских композиторов, которые обращались к венской песенно-танцевальной стихии вслед за ним, а в этом ряду возвышаются над всеми другими Густав Малер, Рихард Штраус и Морис Равель.

Вопросы и задания: 1. В чём заключается величие и противоречивость вагнеровской концепции оперного спектакля? 2. Кто стал родоначальником венской оперетты, и какие ещё композиторы относятся к этому направлению? 3. Как определял Вагнер жанровую сущность своих опер? 4. Назовите, где протекали основные периоды творчества Р. Вагнера. 5. Определите жанр «Нюрнбергских мейстерзингеров». 6. Сколько опер и каких входят в «Кольцо нибелунгов»? 7. Каковы основные принципы реформирования оперы у Р. Вагнера? 8. Для какой цели Вагнеру потребовалось «байрейтское предприятие»? 9. Объясните, что представляет собой система лейтмотивов в операх Вагнера. 10. Какие тенденции в немецкой опере наметились на рубеже веков? 11. Что представляет собой «неовенская оперетта»?

Список литературы по разделу «Музыкальный театр в Германии и Австрии»:

1. Гозенпуд А. Оперный словарь. М.-Л.: Музыка, 1965.
2. Друскин М. . История зарубежной музыки. Вып 4. М.: Музыка, 1967.
3. Левик Б. Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978.
4. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М.: Алгоритм, 1997.
5. Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие. М.: «Искусство», 1987.
6. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953.

Опера в Италии

Ситуация на итальянских оперных сценах

Оперный театр связан с национальной итальянской традицией, он во все периоды истории занимал важное место в общественной жизни Италии. В годы борьбы за национальное освобождение в XIX веке сила социального воздействия музыки возросла. Когда любые публичные собрания были запрещены, ложи музыкальных театров становились местом встреч, широкого общения различных слоёв городского населения. Учитывая эти и другие факторы, выставлялись всевозможные препятствия развитию театра. Новые

произведения проходили цензуру, в них зачёркивалось любое упоминание о современных событиях, время действия отодвигалось вглубь истории, действующие лица переименовывались и т. д. Гонениям подвергались и оперные труппы, время для проведения их спектаклей ограничивалось двумя сезонами (карнавальными, весенними или осенними) в год, поэтому они были вынуждены вести кочевой образ жизни и зависеть от частных антреприз. Приходилось сокращать артистический состав, в основном за счёт хора и оркестра, а на первый план выдвигались премьеры-солисты. Отсюда следовал произвол певцов, пренебрежение музыкальной драматургией, недостаточное внимание сценическому воплощению образа, художественной цельности спектакля. Кроме того, конкуренция оперных организаций стимулировала создание большого числа новых произведений, обычно в сезон давалось больше премьер, чем повторений уже созданных опер. Такая практика заставляла итальянских композиторов писать много и быстро.

К концу первой половины века итальянский музыкальный театр после непродолжительного расцвета вновь испытывал серьёзный кризис. Создав «Вильгельма Телля» и положив начало жанру романтической исторической оперы, Россини больше не писал оперных произведений. Вскоре не стало Беллини, а затем и Доницетти. Итальянские сцены наводнял поток посредственных опер, которые сочиняли многочисленные подражатели Россини, Беллини и Доницетти. Исключение представляли немногие работы ряда композиторов того времени. В этой связи следует назвать неаполитанцев Меркаданте и Пачини.

Северио Меркаданте (1795–1870) является автором около 60 опер, в их числе «Клятва» (1837), «Бандит» (1839), им написано около 20 месс, кантат, гимнов, романсов, много оркестровой музыки. В своих операх Меркаданте разрабатывал театрально-выразительные возможности оркестра, он мастерски владел динамическими контрастами, хотя критики отмечали пристрастие к преувеличенной звучности. Кроме того, этот композитор известен смелыми творческими замыслами, он был склонен к ораторски приподнятой мелодике, мощной хоровой декламации. Будучи директором Неаполитанской консерватории, Меркаданте много сделал для подготовки музыкантов и поощрения нового поколения композиторов.

С 40-х годов XIX века выдвигается Джузеппе Верди, творчество которого на протяжении длительного периода прошло значительную эволюцию и вошло в «золотой фонд» мирового музыкального искусства. Если оперы 40-х годов продолжали линию исторического романтического жанра, то в прославленных произведениях последующих десятилетий выдвигается тема социальной несправедливости, углубляются реалистические черты и психологически разносторонняя характеристика действующих лиц. Верди был пламенным патриотом своей родины, он вошёл в историю национально-освободительной борьбы итальянского народа, его даже называли «музыкальным Гарибальди».

Среди опер, созданных современниками Верди во второй половине столетия, выделяются «Мефистофель» 1968 года Арриго Бойто (1842–1918) и «Джоконда» 1876 года Амилькаре Понкиелли (1834–1886).

В конце столетия в оперном искусстве возникло новое направление – веризм¹⁹. Основоположниками этого направления, оказавшего глубокое воздействие на развитие европейского оперного искусства в целом, были **Пьетро Масканьи**²⁰ (1863–1945), **Руджеро Леонкавалло**²¹ (1858–1919) и Джакомо Пуччини²². К числу композиторов-веристов или близких к веризму относят также Ф. Чилеа, автора получивших известность опер «Адриенна Лекуврер» и «Арлезианка», У. Джордано, написавшего оперу «Андре Шенье» с завидной сценической судьбой (в главной партии блистал Ф. Карузо). Для творчества этих композиторов характерно обращение к современной теме, что их отличает от Верди, не давшего после «Травиаты» прямого воплощения современных сюжетов. Основанием для художественных исканий молодых композиторов послужило литературное движение 80-х годов, возглавленное писателем Д. Верга. В своих произведениях литературные и музыкальные веристы фокусировали внимание на жизни крестьян Италии, городской бедноты, богемы и скитающихся артистов, а также других обездоленных и ущемлённых людей. Пристрастие к «кровавым» сюжетам, передаче подчёркнуто чувственных моментов, обнажению физиологических качеств человека, его звериных инстинктов приводило порой к натурализму, мелодраматизму и обеднённому изображению действительности, что больше относится к произведениям, созданными композиторами «второго ряда». Верди, приветствуя стремление молодых авторов сохранить верность заветам итальянской оперной школы, не мог сочувствовать проявлениям натурализма в их операх, он считал: «Подражать действительности неплохо, но ещё лучше творить действительность. Копируя её, можно сделать лишь фотографию, а не картину» [4, с. 302]. В лучших произведениях веристов ясно ощутима связь с музыкой Верди, особенно это заметно в творчестве Пуччини.

Для музыки итальянских веристов характерна своеобразная стилистическая эклектика. В массовых жанровых сценах обычно используются сжатые, но броские мелодии бытового склада. В развёрнутых сценах композиторы обращаются к крупной оперной форме с активным участием оркестра и чередованием декламации и кантилены. В дуэтных

¹⁹ Веризм – от *vero* (ит. – истинный, правдивый, достоверный).

²⁰ Мировую известность П. Масканьи принесла его одноактная опера «Сельская честь» (1890), получившая первую премию на конкурсе, организованном издателем Сондзоньо. Масканьи создал 15 опер, в том числе «Жаворонок», «Друг Фриц», «Ирис», «Нерон», однако превзойти успех своей первой оперы не смог.

²¹ Среди опер Р. Леонкавалло наибольший успех выпал на долю оперы «Паяцы» (1892), это была вторая большая победа веризма. Репертуарной стала также его опера «Заза», хотя её успех считается относительным. Другие оперы Леонкавалло, среди которых «Роланд Берлинский», «Майя», «Цыганы», не привлекли к себе большого внимания.

²² См. раздел «Джакомо Пуччини» настоящего пособия.

сценах используется специфическая манера, которую О. Левашева характеризует следующим образом: «Отчётливое скандирование декламационной мелодии, часто прерываемое «задыхающимися» паузами, внезапные секвенционные подъёмы в высоком и напряжённом регистре, известный мелодраматический нажим в чувствительных кантиленных моментах» [6, с. 107-108].

Джузеппе Верди

Оперный классик и музыкальный гигант **Джузеппе Верди** (1813–1901) оставил значительное наследие в разных сферах музыкального искусства. Он написал 26 опер (6 из них дал затем в новых редакциях), ряд духовных произведений (включая знаменитый Реквием), несколько кантат, романсов и песен, произведения инструментальной музыки, в том числе популярный струнный квартет²³. Оперный жанр был в центре его интересов, он уделял ему свои силы в течение более полувека – от «Оберто» (1839) до «Фальстафа» (1893). В понимании Верди опера немыслима без предельного заострения конфликтных противоречий, драматические же ситуации должны обнажать человеческие страсти в их характерной форме. Сюжет для Верди – средство действенного раскрытия идеи произведения, он находился в поиске литературных источников всю свою творческую жизнь и требовательно относился к работам либреттистов, к музыке приступал только после разработки полного литературного текста всей оперы. Превосходный знаток итальянской литературы, Верди хорошо ориентировался в немецкой, английской, французской драматургии, любимыми авторами композитора были Данте, Шекспир, Байрон, Шиллер, Гюго. В разучивании своих опер Верди принимал энергичное участие, вмешиваясь в работу дирижёра, много внимания уделял певцам, а также вопросам сценической трактовки произведения. Он требовал правды чувств и поступков, как в пении, так и в сценическом движении и утверждал, что только в единстве всех средств музыкально-сценической выразительности оперный спектакль может быть полноценным. Композитор много времени проводил за рубежом, выезжая для постановок своих произведений. При этом он не только знакомился с оперными традициями, усваивал достижения других национальных культур (французская «большая опера», русская классическая опера), но и по-своему перерабатывал их.

Биография Верди неотделима от его творчества. Композитор родился в бедной семье, рано проявил музыкальные способности и к 18 годам стал известным музыкантом в Буссето. Когда же он попытался на средства, отпущенные городом, поступить в Миланскую консерваторию, то был отвергнут. С Верди стал заниматься дирижёр театра La Scala В. Лавинья, который смог не только углубить познания молодого композитора,

²³ Тосканини выполнил переложение музыки квартета Верди для оркестра, которое снискало себе не меньшую популярность, чем оригинал.

зарекомендовавшего себя в области инструментальной и вокальной музыки, но и научить его уважать и любить итальянские традиции. Премьера первой оперы Верди «Оберто, граф Бонифачо» успешно прошла в La Scala в 1839 году. Это произведение в целом следует традициям романтических опер предшественников Верди, но уже и в нём заметны проблески самобытного дара: энергия ритмов, страстная порывистость мелодий в соединении с суровой меланхолией. К сожалению, дальше для Верди наступает чёрная полоса, так как он болеет сам, теряет семью, в довершение всего новая комическая опера «Король на час» терпит провал.

Преодолев творческий кризис в работе над историко-героической оперой «Набукко» («Навуходоносор»), Верди вступает в период создания своих романтических опер 40-х годов²⁴. Мощными историко-героическими драмами композитор откликается на движение Рисорджименто. Хоровая песня пленённых евреев в опере «Навуходоносор» стала народной в Италии, и спустя 60 лет грандиозная толпа, прощаясь с любимым композитором, запела её на траурных улицах Милана (пример 31). Хоры из «Ломбардцев» и «Эрнани», песенный дуэт с хором «Родину предали» в «Макбете» подымали на ноги весь зал. Л. Соловцова отмечает: «Хоры и кабалетты из опер Верди распевались по всей стране, становясь революционными песнями, это одно из доказательств не только общественного значения оперного творчества Верди, но и глубоких, коренных связей его музыки с итальянским народно-патриотическим искусством» [8, с. 66].

Пример 31:



²⁴ После постановки в 1842 году «Набукко» с большой интенсивностью последовали «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1843), «Эрнани» и «Двое Фоскари» (1844), «Джованна д' Арко» и «Альзира» (1845), «Аттила» (1846), «Макбет» и «Разбойники» (1847), «Корсар» (1848), «Битва при Леньяно» (1849).



Как художника-романтика Верди влечёт выражение исключительного и необычного, причём к данной сфере он обращается для передачи высоких гражданских, патриотических идей. Внимание композитора сосредоточено не на раскрытии характеров, а на обрисовке драматических ситуаций. Верди использует лейтмотивы для обозначения состояний или персонажей, он отдал дань и созданию внешних эффектов, не зря композитора упрекали в излишнем применении меди в оперном оркестре. Либретто опер молодого Верди, как правило, запутанны, интрига излишне усложнена, конфликты мало подкреплены психологической мотивировкой. В музыкальном воплощении заметны бедность индивидуальных характеристик, стереотипные построение и склад арий, слабость речитативов, примитивная гармония и т. д. Тем не менее, появление опер Верди в театрах Италии и за рубежом стало событием большого общественного и художественного значения. Впервые после Россини и Беллини итальянский композитор смело и непосредственно откликнулся на мощный порыв освободительного движения. Верди выступил реформатором итальянской оперы, горячо соглашаясь с положениями из книги Д. Мадзини «Философия оперы». Этот труд заключал в себе национально-патриотическую программу оперного творчества. Мысли Мадзини получили дальнейшее развитие у Стендаля и В. Гюго, художников близких эстетике Верди, в частности, к произведениям Гюго он обращался в поисках сюжетов («Эрнани», «Риголетто»). В каждой из опер 40-х годов, а это

оперы ораториального склада, заметны поиски новых путей: и в мелодике, и в стиле речитативов, и в построении ансамблей, и в углублении роли оркестра, и в отношении к сюжету как основе драматического произведения. Драматическое чутьё подсказало Верди, что именно с либретто – литературной основы – следует начинать реформу оперы. Поэтому он принимает отныне деятельное участие в выборе сюжета, разработке сценария и либретто. Верди внёс много нового и в вокальный стиль итальянской оперы.

Основным местом пребывания Верди в 40-е годы был Милан, хотя он не забывал Буссето. Композитор выезжал для проведения репетиций и премьер в Рим, Неаполь, Венецию, Флоренцию. Композитор был перегружен работой, он часто болел. Принципиально новое качество для Верди появилось в опере «Макбет». Насыщая оперу сложными психологическими нюансами, Верди расширяет круг художественных средств, обогащает музыкальную речь, даёт драматическую трактовку речитативов. Кроме того, оркестр в «Макбете» не просто аккомпанирует певцам, он активный участник драмы, ярко передаёт душевные состояния героев, создаёт эмоциональную настройку, живописует действие. Понимая новаторское значение своей оперы, Верди требовательно подходил к особенностям её сценического воплощения, объяснял певцам и оркестрантам их задачи, установив при этом строгую дисциплину и атмосферу беспрекословного повиновения.

В опере «Луизе Миллер» по драме Шиллера «Коварство и любовь» Верди впервые поставил задачу создать характеры и передать чувства не исключительных личностей, не героев, а обыкновенных людей. Это отделяет данную оперу и последовавшего за ней менее удачного «Стифеллио»²⁵ от череды романтических произведений 40-х годов. Обратившись к новой теме – психологической драме, Верди ищет и новые средства музыкального выражения, прежде всего, в бытовых интонациях и ритмах, в народной музыке Италии. Через всю оперу проходит как основная художественная мысль порывистая, страстная и скорбная тема Луизы (пример 32). На развитии этой темы основана мастерски инструментованная увертюра в форме сонатного Allegro (тема появляется в главной партии в миноре, а в побочной – в мажоре). На протяжении оперы эта тема меняет свой облик, нередко звучат лишь её интонации или ритмические контуры. Сама же тема, её варианты и отрывки появляются в наиболее значительные моменты действия. Другие персонажи не имеют своего лейтмотивного материала, но Вурма, например, сопутствуют колющие ритмы и жёсткие интонации, а чопорную Федерику, как правило, сопровождают обороты и ритмы менуэта. Роль ансамблевых сцен значительно возрастает. Так, трагический дуэт Луизы и её отца в первом действии Верди оттеняет изящным и беспечным хором

²⁵ Постановка «Стифеллио» в Триесте в 1850 году имела незначительный успех. Семь лет спустя Верди переработал оперу, используя большую часть написанной музыки и добавив новый финал. Опера стала называться «Арольдо», но так и осталась «переходной» по стилю и мало значимой в наследии Верди.

охотников, в финале доносящаяся из церкви музыка служит контрастным фоном отчаянию Луизы.

Пример 32:



В связи с постановкой оперы «Разбойники» (по одноимённой драме Шиллера) в Лондоне Верди предпринял большое путешествие по Европе в сопровождении Э. Муцио. В Париже Верди провёл больше полугода. Давние отношения с певицей Джузеппиной Стреппони, которая покинула сцену и жила теперь в Париже, давая уроки пения, приобрели теперь более глубокий и устойчивый характер. В 1849 году Верди женился на Стреппони, но официально оформил этот свой брак по итальянским законам лишь в 1859 году. Их союз был освящён дружбой и взаимопониманием на протяжении почти полувека. В этот же период Верди ведёт переговоры и покупает имение в Сант-Агате, близ Буссето.

Верди не было в Италии, когда в Милане и ряде других городов вспыхнули восстания. С острой болью наблюдает композитор за происходящим на родине. Он создаёт революционный гимн «Звучит труба» и новую героико-патриотическую оперу «Битва при Леньяно», последнюю в чреде его историко-героических опер раннего периода. А. Альшванг пишет: «"Битва при Леньяно" обладает крепкими, рассчитанными пропорциями в соединении с горячностью сильных чувств и широким применением массовых музыкальных жанров. Для Италии того времени к этим жанрам должна быть причислена и категория оперных арий, романсов и ансамблей, по существу чрезвычайно близких народным итальянским напевам» [1, с. 109].

В операх 40-х годов были заложены направления работы, которые реализовались в шедеврах Верди 50-х и 60-х годов. Усвоение особенностей спектакля французской «большой оперы», со свойственным ему разнообразием сценического движения, широкими картинами жизни, проявившееся в «Жанне д'Арк», самобытно реализовалось затем в операх «Трубадур», «Сицилийская вечерня», «Сила судьбы», «Дон Карлос». Бытовой сюжет и его лирическая трактовка в «Луизе Миллер» вызвали особые средства музыкально-драматического воплощения, обогатившие стиль Верди. Новые тенденции нашли замечательное выражение в опере «Травиата». «Тризвездие», как говорили современники, начала 50-х годов («Риголетто»,

«Трубадур», «Травиата») знаменует новый период в творчестве композитора. Реалистическое воплощение характеров становится на новом этапе главной художественной задачей Верди, этому подчинено и построение либретто.

В основу сюжета оперы «Риголетто» (1851) взята драма В. Гюго «Король забавляется» с трагическим образом исковерканного жизнью шута, живущего при дворе пресыщенного развлечениями герцога. Верди у Гюго нашёл всё, что ему требовалось для оперы, он, в частности, отметил в письме от 22 апреля 1853 года: «Мне кажется, что самым театрально-действенным сюжетом, положенным мной на музыку, является “Риголетто”. Там имеются страшные события, резкие контрасты, темперамент, патетика!..» [Цит. по: 8, с. 158]. Музыка Верди полна жизненными контрастами, каждая картина оперы строится на острых сопоставлениях. Блеску, стремительному движению бала в первом акте противостоит драматизм проклятия Монтероне. Не менее контрастны начальные эпизоды II акта, где соседствуют элегичная ария Герцога с легкомысленным маршем придворных и полным трагического величия монологом Риголетто. Драма чувств Джильды и Риголетто в последнем акте на фоне разыгравшейся грозы оттеняется беспечной песенкой Герцога. Контрасты введены не только внутри картин, но и между ними, в целом атмосфера резко мрачнеет к концу оперы. Герцог и его придворные обрисовываются интонациями, близким итальянским канцонеттам и бытовым жанрам. Им свойственны лёгкость, подвижность, острота ритма. Образ Риголетто показан в различных гранях. Трагические черты характера шута связаны с лейтмотивом и лейтгармонией (альтерированный септаккорд) проклятья, которыми открывается опера (пример 33).

Пример 33:

Andante sostenuto

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Andante sostenuto' and 'pp'. The second system continues the piece. The third system is marked 'cresc. poco a poco' and 'ff'.

На развитии этих выразительных средств строится первая часть монолога «Куртизаны, исчадь порока», повелительное обращение к придворным в том же акте «Прочь все идите», некоторые эпизоды финала и т.д. Внешние стороны образа, связанные с нарочитой походкой, насмешливыми ужимками шута, получают отражение в оркестровой партии (пример 34) и песенке шута (пример 35).

Пример 34:

Sostenuto assai
шутовски

Выход Риголетто (I,5)

До-верь-е на -

- те вы не оп-рав-да-ли, за-го-вор-ва-ш зна-ем

Пример 35:

Allegro assai moderato

Песенка Риголетто (II,12)

p

Другими средствами переданы чувства глубоко любящего отца, музыка покоряет теплотой, благородной сдержанностью, партия Риголетто в сценах с Джильдой приобретает итальянскую напевную выразительность (пример 36).

Партия Джильды предстаёт в драматическом развитии. Как и у Риголетто, декламационное начало внедряется в песенное, преобразуя его. Интонации вздоха, даже стона, впервые прозвучавшие во вступлении (пример 37 а), постепенно всё больше насыщают вокальную партию (пример 37 б, в)

Пример 36:

Andante
con espress. Из дуэта Риголетто с Джильдой (I,7)

Не го - во - ри о ней со мной

Meno mosso Монолог Риголетто (II,12)

Ста - ря - ку дочь е - го воз - вра - ти - те

Più lento Из дуэта Риголетто с Джильдой (II,13)

Ах! Плачь же, плачь, до - ро - га - я, лей слезы горь - ки - е

Пример 37:

Andante sostenuto Вступление

Andante Из дуэта Джильды с Риголетто (I,7)

Ах, е - го печаль, е - го тос - ка не - воль - но серд - це тре - во - жат и то - чят

Andante Из квартета III акта
Джильда

э - то он зо - вет лю - бовь - ю

Джильда


Серд - це бед - но - е му - жа! - ся не - пы - та - ни - е сне - си, ах, серд(це)

Трогательные мелодии арий Джильды врезаются в память. Верди искусно вводит колоратуры по мере развития мелодии в первой арии, но традиционные для итальянской оперы украшения приобретают новое значение, так как они насыщаются психологическим содержанием и передают душевное состояние героини, становясь неотъемлемой частью художественного образа.

Кульминацией действия в опере является квартет, в котором в едином ансамбле сливаются четыре самостоятельные мелодии, выражающие разнородные душевные состояния персонажей: беззаботность и легкомыслие Герцога, зазорное веселье хохочущей Маддалены, душевную муку Джильды и мрачную решимость Риголетто (пример 38). А. Серов писал: «На весах строжайшей музыкальной оценки квартет из “Риголетто” ... по драматической правде и по обольстительной прелести звуко сочетания должен занимать одно из высших мест всей оперной литературы» [7, с. 165].

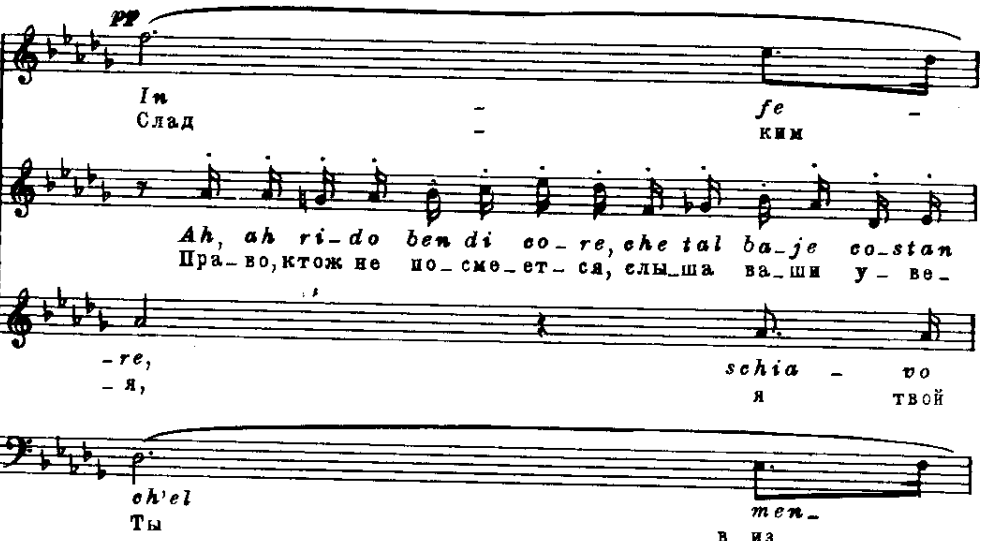
Пример 38:

Allegro

Дж.  М. Г. Р.

Bel - la fi - glia del - la - mo -
О, кра - сот - ка мо - ло - да -

pp

Дж.  М. Г. Р.

In fe
Слад ким

Ah, ah ri-do ben di co-re, che tal ba-je co-stan
Пра-во, кто ж не по-сме-ет-ся, слы-ша ва-ши у-ве-

-re, schia - vo
-я, я тво-й

oh'el ten -
Ты в из -



Опера «Риголетто» – произведение этапное в творчестве Верди. Многими нитями она связана с его позднейшими операми. Особенно важными являются методы разработки сквозного музыкально-драматургического развития, способствующие преодолению расчленённости номерной структуры. Роль оркестра возросла до активного участия в действии, не случайно в венецианской газете того времени было напечатано: «Оркестр беседует и плачет вместе с нами. Никогда звуки не были столь выразительны» [Цит. по: 8, с. 166]. Огромный успех оперы сопровождался долго не утихавшими спорами, композитор же сказал после премьеры: «Я доволен собой и думаю, что никогда не напишу лучшего» [там же]. Знаменательно, что великий Россини назвал Верди гением после того, как услышал «Риголетто» в Париже.

«Трубадур», созданный по пьесе испанского драматурга А. Гутьерреса, близко соприкасается с другими операми Верди, созданными на сюжеты Гюго («Эрнани», «Риголетто»). Если по музыкально-драматической цельности «Трубадур» уступает ближайшему предшественнику, то есть «Риголетто», то превосходит эту оперу по неисчерпаемому мелодическому богатству. Именно мелодии «Трубадура», пронизанные народно-песенными интонациями, завоевали огромную популярность, они полны страсти, гнева, тоски, возвышенной лирики. Неизменный успех сопутствовал «Трубадуру» уже с первой постановки 19 января 1853 года в римском театре Apollo.

Иначе сложилась судьба «Травиаты», над которой Верди работал почти одновременно с «Трубадуром». Здесь использован сюжет «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына. Премьера состоялась в венецианском театре La Fenice 6 марта 1853 года, опера была освистана. Композитору ставили в вину, что он содействует распространению «развращающего» влияния французской литературы, что он вывел на сцену в качестве центрального действующего лица женщину, отвергнутую обществом, что он даже подчеркнул это названием оперы (*traviata* – по-итальянски – падшая женщина). Кроме того,

реалистические картины современной жизни, как и современные костюмы, многим казались грубым нарушением оперных традиций. В этой опере Верди отказывается от театральной эффектности и полностью сосредоточивает внимание слушателя на душевном мире героини и её трагической судьбе. С большой психологической тонкостью композитор показывает эволюцию образа Виолетты – духовное возрождение блестящей куртизанки, в которой проснулась женщина большой души, совершающая во имя любви подвиг самоотречения.

В письме к Эскюдье от 5 марта 1864 года Верди обращал внимание на особенности оркестровки: хрупкая атмосфера «Травиаты» потребовала прозрачной оркестровой звучности, в которой преобладает тёплый тембр струнных, причём опера «пойдёт хорошо, если оркестр поймёт раз и навсегда, что надо играть *piano*» [Цит. по: 8, с. 182]. Не менее характерно, что музыкальная ткань оперы, представляющей жизнь обыкновенных людей, пронизана бытовыми песенными и танцевальными интонациями и ритмами. Особую роль играет вальс: на фоне этого танца происходит объяснение Альфреда и Виолетты в первом действии, первая ария героини имеет в основе вальсообразную мелодию, не менее характерна популярнейшая вакхическая застольная песня, которую запекает Альфред, и т. д. Две основные темы, связанные с обликом Виолетты, звучат в оркестровой прелюдии, вводящей в действие. Первая тема обрисовывает умирающую героиню и идёт в трепетном приглушённом звучании скрипок *divisi*, вторая, страстная и взволнованная, – тема её любви (пример 39, а и б).

Вступительная прелюдия перекликается с симфоническим антрактом к финалу оперы, но тема любви, а значит, жизни Виолетты в антракте исключена, здесь засурдиненные скрипки *divisi*, «блуждающие» гармонии создают необычный, волнующий колорит, музыка полна горестных вздохов, стенаний, предчувствия гибели героини. Цельность выражения достигается благодаря многочисленным перекличкам, подобным этой. Помимо лейтмотивов, Верди уподобляет музыку вальса из I акта музыке, сопровождающей сцену карточной игры на балу у Флоры. Однако характер этих отрывков противоположен – вальс поддерживал радость зарождающейся любви, сцена же карточной игры подготавливает роковую ссору. М. Друскин считает, что «лирико-драматическая направленность оперы определила возросшее значение свободных ариозных форм и диалогических сцен» [4, с. 270]. В развёрнутых сценах усилилась драматургическая роль оркестра, который объединяет разрозненные эпизоды сценического действия. Появление «Травиаты» знаменовало утверждение жанра лирико-психологической оперы на итальянской сцене.

Пример 39:

а



б



В 50-е и 60-е годы в связи с возросшей известностью Верди приходилось часто выезжать в различные европейские страны для руководства исполнением своих опер. Вместе с тем, композитор стремился жить уединённо, посвящая всего себя творчеству. Напряжённый темп работы постепенно замедляется, Верди входит в переломные для его творчества годы.

Для парижского Grand Opéra к открытию Всемирной выставки написана «Сицилийская вечерня» (1855), произведение, в котором композитор осознанно приспосабливается к стилю «большой оперы»²⁶. Многие в работе над этой оперой раздражали композитора и оставили отпечаток на музыке, хотя «Сицилийская вечерня» имела успех при своём появлении. Не была полностью удачной и следующая опера «Симон Бокканегра», поставленная (без большого успеха) в Венеции в 1857 году. Верди вернулся к опере позднее, Бойто переделал либретто, большие музыкальные разделы были написаны заново. Новая редакция, показанная в 1881 году, после «Аиды», встретила восторженный приём. Проникновенный лиризм сочетается в «Симоне Бокканегра» с ярким драматизмом, трагическим величием, необычайной энергией. В музыке этой оперы много нового, непосредственно превосходящего поздние оперы Верди. Здесь ярко проявились свободная декламационность напева, тщательная разработка речитатива, который наделяется индивидуальной мелодической характерностью, богатая гармонизация, чутко подчёркивающая психологические оттенки речи, и т. д. Композитор уходит от романтически преувеличенных контрастов, которые были движущими силами драматургии его героических опер, что без замены их другими приёмами вносит некоторое однообразие в развитие сюжета «Симона Бокканегра».

В опере «Бал-маскарад», впервые поставленной в Риме в 1859 году, Верди возвращается к номерной структуре и принципу контраста в построении драматургии спектакля. Это его последнее и самое совершенное произведение для оперной сцены, выдержанное в старой манере. Верди использовал либретто Э. Скриба, к которому до него обращался Ф. Обер. Мелодическая щедрость в этой опере исключительна даже для Верди. Известностью пользуются ариозо и ария Ренато, баллада Ричарда, песня Оскара, ария Амелии и др. Ансамблевая техника находится на недостижимой высоте, драматически насыщены массовые сцены. С особым вниманием Верди работал над заключительным ансамблем второго действия – это великолепный квинтет. Композитор требовал от либреттиста, чтобы в этой сцене были обрисованы беспечное равнодушие Ричарда, пренебрегающего прорицанием колдуньи, изумление Ульрики, страх заговорщиков. Полифоническая тема заговорщиков приобретает значение важнейшего лейтмотива оперы (пример 40). Воплощая тёмные силы, тяготеющие над судьбой Ричарда, она появляется во всех узловых моментах драмы.

²⁶ Образцом данного типа спектакля являются оперы Мейербера – это зрелище эффектно-мелодраматического характера, с процессиями и сражениями, с участием большого хора.

Пример 40:



Непринуждённость и живость музыке «Бала-маскарада» придаёт широкое использование песенных и танцевальных жанров. Хор в интродукции – колыбельная; музыкальная характеристика Ричарда во втором действии выражена в жанре рыбацкой песни-баркаролы; в оркестровой музыке, сопровождающей появление Амелии у гадалки, явно ощущаются отзвуки цыганского романса; трагическая развязка оперы совершается на фоне бальной музыки. В целом, «Бал-маскарад» является свидетельством творческой зрелости Верди, его замечательного мастерства.

Верди горячо откликнулся на освободительную войну, которая началась в Италии в апреле 1859 года, организацией благотворительных акций помощи патриотическим силам, композитор доставал оружие для повстанцев, он принял активное участие в общественной жизни и после объединения Италии. Когда в конце 1860 года был создан первый национальный парламент объединённой Италии, Верди был избран членом его совета и депутатом от провинции Буссето. Композитор находился под обаянием личности Кавура и хотел с его помощью реорганизовать музыкальные учреждения Италии. Однако идеи Верди не были реализованы, и он постепенно отошёл от общественно-политической деятельности, даже будучи позднее сенатором, он не поддавался больше обольщению чего-либо добиться своими выступлениями.

В начале 1861 года Верди получил предложение написать оперу для России. Его внимание привлекла драма «Дон Альваро, или Сила судьбы» испанского писателя дон Анхеле Перес де Сааведра, герцог де Ривас (либретто составил Пиаве). Русская публика горячо приняла новую оперу Верди, впервые показанную 10 ноября 1862 года, но в печати это произведение было подвергнуто критике. Тому были веские причины: оперы Верди были известны в России с 1845 года, и его музыка нашла немало поклонников, однако в 60–70-е годы шла борьба против «итальянщины» и «италомании» за национальное искусство. У русских композиторов и Верди в ту пору самые принципы оперной драматургии, понимание реализма на оперной сцене были различны. Верди ищет необычные характеры, сильные

страсти, которым он стремится найти правдивое выражение в музыке. Б. Асафьев так определил важнейшие драматургические принципы, к которым обращались в России: «Русских композиторов интересуют не столько драматические интриги и приключения как самоцель, и даже не столько люди, их столкновения и влечения, а сама жизнь, совершенно независимо от того, в какой окраске она даст себя постичь. На фоне жизни люди подобны рельефу на массивной плоскости, как бы ею выделенному, точно так же как внутренний эмоциональный мир выявляет видимый облик человека» [2, с. 54-55]. Безусловно, выявление исторической правды не было похоже на условный историзм итальянской серьёзной оперы, да и французской «большой оперы». Острота полемики, возникшей вокруг итальянской оперы, нередко мешала русской критике по достоинству оценить оперы Верди. С резкими нападками на музыку Верди выступал В. Стасов, недооценивал «вердиевские» оперы 50-х годов и П. Чайковский. Более взвешенную оценку опере Верди «Сила судьбы» дал А. Серов: «Как всякий могучий талант, Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху. Он – цветок своей почвы. Он – голос современной Италии... Понятно, что художник, призванный быть органом такой эпохи своего народа, на первом плане должен обладать силою и энергичностью музыкальной мысли. Иногда эта энергия отразится в резком ритмическом движении, даже в ущерб собственно мелодическим качествам, иногда в порывистых возгласах на самых высоких звуках мужских и женских голосов, в ущерб их сохранению, иногда в массивности и яркости сил оркестровых, доходя до преувеличения и оглушительности» [7, с. 144].

Опера «Сила судьбы» отличается необыкновенно мрачным колоритом, что объясняется редкой даже для опер Верди сгущённостью трагических обстоятельств (все главные герои погибают) в соединении с преувеличенностью романтических страстей. Кроме того, в сюжете отсутствуют просветления, а жанровые эпизоды – зарисовки народного быта в таверне, действие в военном лагере, в том числе знаменитый хор «Ратаплан», комические сцены с монахом Фра Мелитоне (предшественником вердиевского Фальстафа) – органически с драмой не связаны, они создают чисто внешний контраст. Запоминается практически мгновенно мрачно-взволнованная тема судьбы, на протяжении оперы связанная с образами преследуемых роком Альваро и Леоноры (пример 41).

Тематический материал оперы выразителен и богат, в ней много прекрасных мелодий, колоритная оркестровка. В эпизодах, раскрывающих душевный мир героев, Верди создал музыку большого художественного воздействия. Вместе с тем, «Сила судьбы» – это один из характерных образцов «романтики ужаса» в оперном искусстве. Гипертрофия чрезвычайного, доведённая в сюжете этой оперы до крайности, неизбежно привела к монотонии. Поэтому опера выявила уязвимые места вердиевской драматургии и не смогла завоевать симпатии русских музыкантов, критика

которых, в свою очередь, задела маэстро и побудила его к пересмотру творческих методов. Верди вступает в период переработок ряда своих прежних опер и подступов к последним его новаторским созданиям в оперном жанре.

Пример 41:



Оперу «Дон Карлос» по драме Шиллера Верди создавал в Сант-Агате, когда рядом шли боевые действия. В письме Леону Эскюдье от 18 июня 1866 Верди писал: «Эта опера рождается среди огня и пожара и среди стольких волнений, что она будет лучше других, или же это будет страшная вещь» [8, с. 265]. Опера предназначалась для парижской сцены, поэтому шиллеровский сюжет был обработан в духе больших опер Мейербера, с балетом, с импозантными массовыми сценами. Несмотря на ряд дефектов либретто, связанных с условностями жанра французской большой оперы, Верди нашёл для себя благодатный материал и создал произведение огромной силы художественного воздействия. Первая редакция оперы оказалась громоздкой, публика на премьере была сдержанной. Верди вернулся к «Дон Карлосу» позднее, его вторая, итальянская, редакция превосходит парижскую сжатостью и конденсированностью, но в ней нет замечательной сцены в Фонтенебло. В сценической практике постановки этой прославленной оперы закрепилось соединение двух редакций. В оркестре «Дон Карлоса» появляется новая для партитур Верди тонкая детализация, сродни вокальным ансамблям зрелых опер композитора. В этой опере Верди отказался от традиционного деления на номера: арии и речитативы сливаются и растворяются в медленно развёртывающихся картинах. Характеры персонажей очерчены чётко и красочно. Многопланов облик короля Филиппа, своей жестокостью вызывающего ужас в подвластном ему народе и одновременно несчастного своей отчуждённостью от людей, одинокого даже в своей семье. Ария-монолог Филиппа в четвёртом действии — это абсолютный оперный шедевр, одно из лучших воплощений трагедии

одинокости, психологически точное воссоздание томительного ночного бдения (пример 42).

Пример 42

^a Andante sostenuto

О, ве-на-бу-ду

я как пе-чаль-но взгля-ну ла

^b Andante mosso *p cantabile*

Ско-ро у-ска в пор-фи-ре ко-ро-лей,
ско-ро при-дет мой час по-след-ний, смер-тный

Не уступает по выразительной силе и следующая за монологом сцена-дуэт двух басов – испанского короля и Великого инквизитора. Мрачным величием веет от необычного сочетания двух басовых партий. Потрясающим драматизмом отличается квартет, в котором соединены гнев Филиппа, жестоко оскорбляющего королеву, спокойная твёрдость Родриго, пытающегося вразумить короля, муки совести виновной Эболи и горе

потрясённой оскорблением, глубоко несчастной Елизаветы. В сцене Эболи с королевой и её знаменитой арии «O don fatale» раскрывается другая грань её образа: раскаяние Эболи столь же страстно, как и бывшая жажда мести. «Дон Карлос» в ряду опер того времени выделяется глубоким философским содержанием, психологически точной проработкой характеров главных действующих лиц, в ней нет расчета на внешние эффекты. Она сложна для постановки, о чём предупреждал и сам композитор: «Для опер, хороших или плохих, но написанных с новыми намерениями, требуется выдающийся ум, который мог бы наладить всё: костюмы, сцену, декорации, постановку и т.д., не говоря уж о необычной интерпретации музыки» [8, с. 177-178].

Поздний период творчества Верди принято отсчитывать от поиска нового оперного сюжета, который привёл к созданию «Аиды». Заказ был неожиданным, так как он последовал из Египта и был связан с открытием Суэцкого канала. Первая постановка состоялась 24 декабря 1871 года в Каире в недавно открытом оперном театре, затем опера была с триумфом показана на миланской сцене. Несмотря на многие признаки жанра «большой оперы», эта опера коренным образом отличается от схемы построения французского оперного спектакля. Основным принципом для Верди был принцип сквозного развёртывания действия. Композитор увлёкся предложенным ему сюжетом от французского египтолога О. Мариетт-бея. Верди по-своему перестроил весь сценарий, ряд эпизодов «Аиды» сделаны по его точным указаниям. Композитор считал важным достичь полной ясности действия, с точки зрения драматической выразительности он подходил к слову, к литературной форме, отбирал лишь наиболее ценное в тексте и предложенных либреттистом ситуациях. Стремясь достичь в опере исторической правды, Верди изучал историю Египта, собирал сведения о египетской природе, о жизни египтян, знакомился с древнеегипетским искусством. Декорации и костюмы к постановке «Аиды» готовились по рисункам опытного египтолога – самого Мариетта. Тем не менее, «Аиду» никак нельзя назвать этнографической оперой, Верди создал вполне европейское произведение, со своим пониманием Древнего Востока.

Из переплетения двух сюжетных линий – общественной и личной – вырастают напряжённые драматические конфликты оперы²⁷. Обращаясь к глубокой древности, Верди не стилизует, не архаизирует действующих лиц в

²⁷ К враждебным лагерям принадлежат любящие друг друга дочь эфиопского царя Аида, томящаяся в рабстве, и доблестный египетский полководец Радамес, который должен стать мужем дочери фараона Амнерис. Аида в своей любви к Радамесу видит преступление перед родиной и захваченным в плен отцом. В душе Радамеса сознание долга борется с чувством к Аиде и желанием вернуть ей свободу. Неразделённая любовь, гордость, ревность терзают Амнерис, которая, желая отомстить Радамесу, предаёт его в руки жрецов. Потрясённая гибелью любимого, Амнерис проклинает его судей. Радамес приговорён к погребению заживо в подземелье, разделить с ним ужасную участь решается Аида. Главные герои воспринимаются жертвами трагических ситуаций, порождённых войной, нетерпимостью, жестокостью.

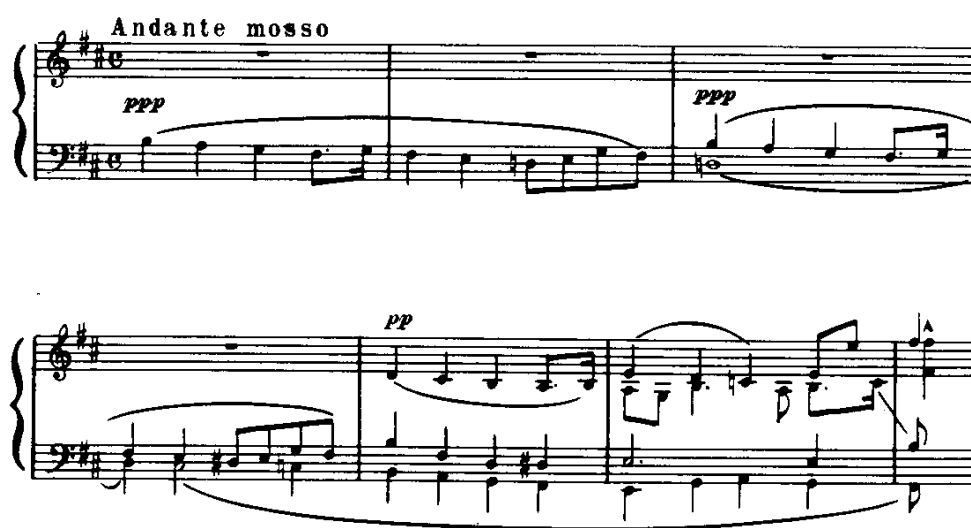
«Аиде». В героях поздних вердиевских опер, как правило, ощущаются живые люди, которые чувствуют и действуют так, как это свойственно современникам композитора. Трагический конфликт между стремлением к свободе, к счастью и губительной силой угнетения заложен уже в интродукции, в которой противопоставлены хрупкая, гармонически изменчивая тема Аиды и суровая тема жрецов в ритме шествия (пример 43, а и б). Тема жрецов от зловещего *pianissimo* разрастается в фугато до грозного *fortissimo*, тема Аиды, как бы вступая в борьбу, контрапунктически сочетается с этой роковой силой. Страстно, порывисто и властно её провозглашают трубы, а затем с особым очарованием она вновь звучит тончайшим *pianissimo*.

Пример 43:

а



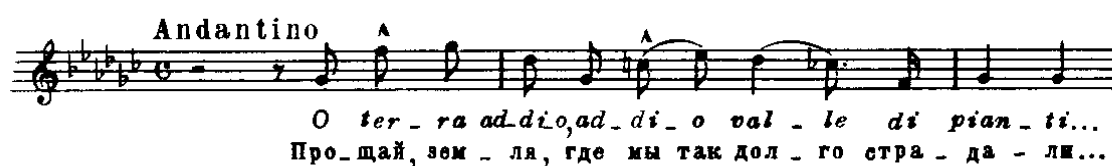
б



Обе темы имеют значение лейтмотивов в опере, два лейтмотива приданы и образу Амнерис. Однако появляющиеся в особо важные моменты лейтмотивы не исчерпывают характеристики действующих лиц, выполненные с редким мелодическим богатством. При каждой смене настроения, при каждом новом оттенке чувства Аиды, Амнерис, Радамеса возникают новые выразительные мелодии, новые гармонические и тембровые краски. Энергией и богатством ритмов привлекает характеристика отца Аиды, свободолюбивого вождя эфиопов Амонасро.

Центральное место в драматургии оперы занимает вторая картина второго действия – одна из грандиознейших и сложнейших массовых сцен в итальянской оперной литературе, драматургический узел «Аиды» и в то же время кульминация театральной пышности, блеска и богатства красок. В состав исполнителей входят, помимо основных действующих лиц, несколько больших хоров, духовой оркестр на сцене, балет. Эта монументальная картина облечена в безупречно стройную форму. Начало третьего действия даёт огромный контраст, так как Верди вводит поэтический ночной пейзаж на берегу Нила. Всё третье действие – это лирический центр оперы, в котором главное место принадлежит Аиде. Её романс, драматическая сцена с отцом, дуэт с Радамесом раскрывают новые грани душевного мира героини. Необычен по драматургии финал, где совершенно нет помпезности, типичной для финальных сцен «большой оперы». Верди с удивительным мастерством выстраивает ансамблевые сцены, используя двухплановый сценический контраст, одновременно разворачивая действие в храме и в находящемся под ним склепе. Изумительная по красоте мелодия создана для дуэта умирающих Аиды и Радамеса (пример 44). Главные герои стали жертвами человеческой жестокости и насилия, но самоотверженная сила их любви восторжествовала над смертью.

Пример 44:



«Аида» – одно из совершеннейших созданий Верди. Во всём блеске здесь выявились и его драматический дар, и композиторское мастерство. Верди во многом шёл по пути, проложенному им в «Доне Карлосе», сочетая углублённый психологизм с монументальной фресковостью, уделяя особое внимание гармониям и оркестру, стремясь добиться сквозного действия без нарушения традиционного деления на номера. Высокие достоинства партитуры «Аиды» вызывали восхищение многих музыкантов. Большую роль в опере играет обрисовка локального колорита, стремясь воссоздать характерные ладовые особенности восточной музыки, Верди использует пониженные II и VI ступени, а также тонко разрабатывает различные средства тембровой выразительности. Русский критик Г. Ларош отметил: «Как другим, а мне показалось, что музыка Верди в стремлении быть восточной произвольно приняла здесь несколько русский характер; что храмовая мелодия жрецов, исполняемая за кулисами и сопровождаемая флажолетом виолончелей, отчасти похожа на наши народные песни, а соло гобоя в следующей затем сцене Аиды имеет отдалённое сходство с соло английского рожка в сцене Ратмира, в третьем действии “Руслана и Людмилы”. Я не

выдаю своего впечатления за несомненный факт, но мне пришла мысль, что пребывание Верди в Петербурге в начале 60-х годов не пропало для него даром, и на богатую почву его таланта пали кое-какие глинкинские семена» [5, с. 157].

Параллельно с «Аидой» Верди работал над другим капитальным сочинением, не предназначенным для театра. На рубеже 60–70-х годов композитор испытал немало личного горя, когда один за другим уходили близкие ему люди. Под этими впечатлениями Верди создаёт свой «Реквием памяти Мандзони²⁸» для четырёх солистов, хора и оркестра. Композитор обращается к традиционным формам католической заупокойной мессы, но даёт им новое содержание. Круг музыкальных образов Реквиема близок «Аиде», это мужественная героика, гневный протест, глубокое страдание, просветлённый лиризм и страстная мечта о счастье. В некоторых лирических эпизодах можно обнаружить и прямое сходство с отдельными номерами «Аиды». Призрачно-таинственный колорит в «Offertorium» и особенно в просветлённом Adagio «Hostias» с его изысканно-хрупкими звучаниями скрипок приводит на память «Ночь на берегу Нила», сама же мелодия «Hostias» близка к пению жрецов в той же сцене из «Аиды». Оркестр Реквиема не уступает по богатству красок оркестру «Аиды». Контрастность свойственна драматургии обоих произведений. Приёмы музыкальной разработки придают этому произведению ораториального жанра черты оперной выразительности. Многие мелодии Реквиема звучат как задушевные народные напевы, к ним относится, в частности, *Lacrimosa* (пример 45).

Пример 45:



В Реквиеме семь частей, от трагического пролога (*Requiem e Kyrie*) и картины страшного суда (*Dies irae*, оканчивающийся *Lacrimosa*) через ряд контрастов (*Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Lux aeterna*) музыка движется к финалу (*Libera me*), выполняющему образно-смысловую синтезирующую функцию репризы. Заключительный взрыв отчаяния резко обрывается и – будто пресеклось дыхание – Реквием заканчивается зловещим шёпотом. М. Друскин отмечает: «Дух повержен, но не сломлен – таков идейный вывод

²⁸ А. Мандзони – итальянский писатель романтического направления, автор популярного исторического романа «Обручённые».

этого гигантского произведения, воплотившего конфликты, типичные для опер Верди» [4, с. 288]. Впервые исполненный 22 мая 1674 года в церкви св. Марка, Реквием Верди триумфально прошёл по концертным площадкам многих музыкальных центров Европы.

В немногочисленных сочинениях, созданных в 70-е годы после «Аиды», Верди не обращается к оперному жанру. Обстоятельства общественной жизни, состояние итальянского искусства вызывали у него горькие мысли и лишали творческих импульсов. Политическая реакция, усилившаяся в стране после её объединения, захватнические амбиции итальянских правителей, обнищание народа, мода на чужеземное искусство, пренебрежительное отношение к своему национальному наследию – всё это удручало композитора-патриота. В эти годы молчания Верди размышлял о путях развития оперного искусства.

Летом 1879 года А. Бойто предложил Верди набросок сценария оперы «Отелло». К шекспировским темам Верди обращался на протяжении всей жизни, но единственным завершённым созданием среди них был «Макбет». Вдумываясь в драматургию Шекспира, Верди особенно ясно понял, что важнейшая задача искусства – не простое подражание жизни, а реалистическое обобщение типического и воплощение в искусстве положительных жизнеутверждающих идеалов. Сценарий Бойто вызвал у Верди интерес, но писать оперу он сразу не стал. Сочинение музыки «Отелло», которое началось после трудной совместной работы Верди и Бойто, вылилось в длительный процесс и заняло около шести лет (1881–1886).

В лаконичном, со стремительно развивающимися событиями либретто действие подчинено основной задаче, которую поставил перед собой Верди: многосторонне, правдивое раскрытие образов основных героев шекспировской трагедии – Отелло, Яго и Дездемоны, раскрытие трагического конфликта в сознании Отелло, теряющего веру в свой идеал. Создание Шекспира подверглось ряду изменений, связанных с оперным жанром, но дух его трагедии был бережно сохранён. Разворот событий дан более сжато и стремительно, противопоставления характеров и драматических ситуаций обозначены резче. Вместе с тем внесён ряд дополнительных эпизодов, позволивших шире раскрыть в музыке душевный мир героев. Таковы дуэт Отелло и Дездемоны в конце I акта, а также «кипрский хор», воспевающий благородство и целомудрие героини.

Музыкальная драматургия «Отелло» развивается стремительно и напряжённо, Верди окончательно порывает с принципами номерной структуры: действие распадается на сцены, но переходы между ними сглажены. Композитор мастерски сочетает сквозное развитие с внутренней завершённостью центральных драматургических моментов.

Прекрасный пример вставания песни в драматургию оперы – застольная песня Яго с хором. Это узловое событие сцены в таверне, которая имеет значение драматургического толчка, дающего направление всему ходу

событий. Резкие динамические акценты, неожиданные угловатые повороты мелодии, острые синкопированные ритмы, обрисовывая облик Яго, подчёркивают вместе с тем гротескно-разгульный характер застольной песни (пример 46).

В показе сильного отрицательного персонажа, каковым является Яго, Верди использует не сатирические, а драматические средства выражения. Такой манерой обрисованы жрецы в «Аиде», таков и монолог-кредо Яго «Судьбою мне дано лишь зло творить», где композитор употребил в оркестровой партии скрежещущие или ползущие последовательности аккордов, неистовые взрывы пассажей, тремоло, пронзительные трели, гротескные реплики инструментов и т. д. Из отдельных интонационных оборотов монолога Яго вырастает затем мотив подозрений Отелло. Дуэт Яго и Отелло, где они клянутся отомстить, носит демонический характер.

Пример 46:

a Allegro con brio

The musical score for Example 46 is presented in three systems. The first system shows the piano introduction in G major, 2/4 time, marked 'a Allegro con brio'. It features a driving melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a vocal line (soprano) with the lyrics: 'I - naf - fia l'u - go - la! trin - ea tra - oan na' and 'На - пол - ня ку - бок мой ви - ном ян - тар - ным'. The piano accompaniment continues beneath the vocal line.

Этому кругу интонаций противостоит музыка, связанная с любовью Отелло и Дездемоны. Их первый дуэт имеет стройную форму, которая определяется не традиционной схемой, а эмоциональным содержанием: благоговейное созерцание тихой ночи, затем потоки воспоминаний о пережитых бурях, невзгодах и радости первых встреч. Подготовленная всем интонационным развитием, на кульминации появляется прекрасная тема любви (пример 47), которая торжествующе звучит в оркестре. Она имеет

большое значение в драматургии оперы, но полностью эта тема проходит лишь в финале «Отелло». Отзвуки темы любви почти неизменно сопутствуют Дездемоне, из интонаций этой темы вырастают интонации-стоны, говорящие о душевных муках главного героя. Мощное развитие тема любви получает в полифоническом финале третьего действия, в котором участвуют семь голосов, два хора и контрапунктирующая партия оркестра.

Пример 47:



Дуэт героев в третьем действии написан с редкой остротой психологической проницательности. Простодушно-открытая мелодия Дездемоны отзывается саркастической издёвкой в ответах Отелло, его партия становится окаменело-безжизненной, но оркестр выдаёт смятение в его душе, на кульминации здесь возникает патетически-горестная мелодия Дездемоны. В заключительном обращении Отелло к супруге тема дуэта звучит по-настоящему страшно.

Четвёртый акт имеет наибольшее значение в раскрытии облика Дездемоны. Томимая предчувствием беды, она поёт песенку, которую помнит с детских лет. В трогательной безыскусственности песни об иве, в её ладовом колорите, близком к старинным итальянским народным песням, раскрывается пленительно чистый образ супруги Отелло (пример 48).

Тема, с которой начинается песня Дездемоны, возникает уже во вступлении к последнему акту, её отзвуки проникают затем и в интонации Отелло, прозревающего после смерти супруги. В момент его смерти вновь звучит чудесная мелодия любви, благодаря чему композитор закрепляет в памяти слушателя благородный и мужественный, глубоко человеческий образ несчастного мавра.

Верди смог связать в органичном единстве все музыкальные ресурсы оперного спектакля: идеальное соотношение между речитативно-декламационным и песенно-аризным началом, колоритное и разнообразное

звучание оркестра – равноправного участника действия и т. д. Премьера «Отелло» состоялась в La Scala 5 февраля 1887 года, опера встретила восторженный приём.

Пример 48:

Andante mosso

p

Pian - gea can -
Ро - ня - я

p ppp

- tan do nel l'er - ma lan - da pian - gea la me -
сле - зы, о - на, бы - ва - ло, так груст - но пе -

ppp come una voce lontano

- sta o, sal - ce! sal - ce! sal - ce!
- ла: о, н - ва! н - ва! н - ва!

morendo

Оперные принципы Верди опирались на национальные традиции, они были далеки от того пути, по которому пошли многие его современники за Вагнером. В частности, многие заметили, что композитор приблизился к речитативному стилю мастеров старой итальянской оперы XVII века. Это связано с эстетикой позднего Верди, который призывал молодых композиторов вникать в речитативы старых итальянских мастеров, заимствовать в старом простоту и применять к современным требованиям. Не менее важно для него преобладание вокального начала и бережное отношение к традиционным оперным формам. Как и Вагнер, Верди положил в основу музыкальной драмы принцип непрерывного развития музыки в соответствии с развитием действия. Однако оперы Верди абсолютно не похожи на музыкальные драмы Вагнера. Острота сценического действия, раскрытие музыкально-драматического содержания в исторически сложившихся формах арий и ансамблей, вокальность как основа музыкальной ткани – от этих важных принципов итальянского музыкального театра Верди не отступал никогда.

Последней оперой Верди стала лирическая комедия «Фальстаф», впервые исполненная в Милане в 1893 году, причём её премьера превратилась в чествование восьмидесятилетнего композитора. Благодаря продолжению сотрудничества с Бойто Верди получил, наконец, либретто комической оперы, которое ему понравилось. Бойто опирался не только на шекспировскую комедию «Виндзорские проказницы», он искусно ввёл в сценарий отдельные сюжеты из хроники «Генрих IV», где у Шекспира также действует сэр Джон Фальстаф. Верди добивался психологической насыщенности «Фальстафа» и стремился быть ближе к Шекспиру, чем к опере-буффа. Композитор опирался на свой многолетний оперный опыт и те принципы сквозного музыкального развития, которые нашли наиболее совершенное воплощение в «Отелло». Музыка «Фальстафа», с её классически чёткими, упругими и разнообразными ритмами, с сверкающими, лёгкими пассажами, несётся неудержимым стремительным потоком. Мелодическая изобретательность Верди в этой опере неистощима, но уху трудно на чём-то остановиться, так как мелодии всё время ускользают и быстро сменяются потоком новых, не менее ярких, остроумных и обаятельных образов. В «Фальстафе» появляется новая для итальянской комической оперы речевая выразительность интонаций сродни мелодическому речитативу Даргомыжского и Мусоргского. Наряду со сценами, где преобладает речитатив, в «Фальстафе» есть ансамбли, в которых ясно выступает преемственность с традициями итальянской комической оперы. К таким ансамблям относятся грациозный квартет кумушек, негодующих на дерзкие притязания Фальстафа, а также сложный нонет, которые покоряют высочайшим мастерством и прозрачностью звучания. Характеры действующих лиц очерчены в опере с редкой рельефностью и меткостью. Ряд тем, как и в других операх Верди, связываются с определёнными

персонажами. Тем не менее, Фальстаф, образ которого представляется с особым мелодическим разнообразием, тонкостью и богатством оттенков, не имеет ярко выраженных лейтмотивов. Верди проявил в характеристике главного героя небывалую в комической опере глубину психологического анализа, и каждый новый музыкальный штрих раскрывает новые черты и стороны сложного и противоречивого облика шекспировского персонажа. Переходы от буффонады к подлинной, нешуточной лирике составляют одну из привлекательнейших черт в сложной характеристике Фальстафа. Настоящая лирическая взволнованность звучит в рассказе-романсе об Алисе Форд, причём музыка характеризует не столько очаровательную кумушку, сколько мечты Фальстафа о ней (пример 49).

Пример 49:

dolciss.

E il suo de-sir in lei ful-ge-a sì al mio con-
 Прекрас-ный взор с мо-им скрес-тил-ся взо-ром, пол-ным

p

(Фальцетом)

-giun-to, che pa-re-a dir „Io son di Sir John Fal-staff!“
 стра-сти, мне он го-во-рил: „Я ва-ша, сэр Джон Фаль-стаф!“

«Фальстафу» не было суждено стать популярной оперой, несмотря на блестящее мастерство Верди. Л. Соловцова справедливо считает: «Головокружительная быстрота развивающегося в мелких кадрах действия, почти полное отсутствие медленных темпов, быть может, несколько затрудняют восприятие «Фальстафа» [8, с. 386].

В 90-е годы творческий потенциал Верди не иссяк, свидетельством чему его последний цикл «Четыре духовные песни», который был завершён в 1897 году. Углублённое изучение хорового письма старых итальянских мастеров, прежде всего Палестрины и Марчелло, сказалось на стиле сочинений, вошедших в этот цикл. Роковую грань в жизни Верди положила смерть жены Джузеппины Стреппони. В письме к К. Беллегу от 28 ноября 1897 года Верди писал: «После полувековой совместной жизни я один, один, один; без семьи,

в ужасающем одиночестве... и мне 85 лет!!» [8, с. 392]. После этой потери воплощать свои замыслы он уже не смог. Похороны композитора были проведены просто, в соответствии с его завещанием, но месяц спустя, когда прах Верди и его жены переносили к дому престарелых музыкантов, собралась огромнейшая толпа и хор под управлением Тосканини исполнял «Va pensiero sull'ali dorate» из его романтической оперы, ведь этот хор получил в Италии значение гимна Рисорджименто.

Большую часть своего долгого творческого пути (почти три четверти века) Верди был единственным итальянским композитором, получившим мировое признание. Ему принадлежат подлинные оперные шедевры, над которыми время не властно, они не сходят со сцен крупнейших театров мира, входят в репертуар знаменитых певцов всех стран и народов. Роль Верди в сохранении великих национальных традиций исключительно велика. Его искусство противостояло реакционному вагнеризму в Италии и давало всему миру вдохновляющий пример жизненности традиционных оперных форм.

Джакомо Пуччини

Творчество **Джакомо Пуччини** (1858–1924) приходится на рубежные десятилетия двух веков. Оно вобрало в себя как воздействие опер великого предшественника – Верди, так и влияние новейших течений в искусстве (веризм, импрессионизм, постромантизм). Пуччини тщательно и долго работал над своими произведениями, его творческое наследие отличается скромными размерами в сравнении с другими итальянцами, также предпочитавшими оперный жанр. Тем не менее, фойе знаменитого миланского театра La Scala украшено наряду с бюстом Тосканини именно бюстом Пуччини. Помимо 12 опер (от «Виллисов» 1883 года до не полностью оконченной автором «Турандот» 1924 года), им созданы немногочисленные произведения в вокальных и инструментальных жанрах. Мировое признание завоевали его оперы «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй (Чио-Чио-сан)», сохраняющиеся в репертуаре ведущих оперных театров мира.

Дж. Пуччини появился на свет в роду музыкантов. Редкая одарённость будущего композитора рано проявилась в его органнх импровизациях. Благодаря работе в качестве органиста собора Сан-Мартино в Лукке, он овладел многими духовными жанрами, но более всего молодого композитора привлекала опера. Известно, что для того, чтобы послушать «Аиду» Верди, Пуччини пришлось преодолеть пешком долгий путь в Пизу. Впечатления от этого и других творений великого Верди остались на всю жизнь и получили отголоски в операх Пуччини. Жизнь распорядилась так, что становление Пуччини проходило среди богемы. Молодому тогда композитору приходилось испытывать нужду, но оптимизм и чувство юмора помогали ему переносить голод и холод. Он успешно прошёл вступительные испытания и был принят в Миланскую консерваторию, где его основными учителями были крупные композиторы А. Понкьелли и А. Баццини. Когда же пришло

признание, слава и деньги, Пуччини сохранил демократичность, а также весёлый нрав. Он любил хорошо проводить время с друзьями, обожал всяческие проказы, затеи, выдумки. Пуччини и его друзья даже образовали содружество, именовавшееся «Богема», как и его всемирно известная опера.

В своём оперном творчестве Пуччини обращался не только к итальянским писателям Фонтана, Данте («Джанни Скикки»), Гоцци («Турандот»), но и к представителям французской литературы – Мюссе («Эдгар»), Прево («Манон Леско»), Мюрже («Богема»), Сарду («Тоска»), Гольду («Плащ»), к произведениям американца Беласко («Чио-Чио-сан», «Девушка с Запада»). По складу своего дарования Пуччини является выдающимся лириком, единственная его комическая опера «Ласточка» не завоевала широкого признания. Вместе с тем, он умел в драматические сюжеты своих популярных опер вводить эпизоды, в которых музыка прекрасно передаёт юмор, беззаботно-шаловливое веселье. Предпочитавший в жизни роскошную природу, Пуччини для сюжетов своих опер выбирал городскую среду. Л. Данилевич отмечает: «Париж является местом действия и в “Манон”, и в “Богеме”, и в “Плаще”... Это Париж “с чёрного хода”, Париж внешних бульваров, застав, дешёвых кафе в Латинском квартале, мостов, под которыми ютится простой парижский люд... Иные краски нашёл композитор для изображения Рима в “Тоске”: это великий, “вечный» город”, город, в котором кипят политические страсти, город героической борьбы и трагедий... Во многих операх Пуччини встречаются выразительные городские пейзажи. Но главное для него не дома, а люди, которые живут в них» [3, с. 30].

Тема утраченных иллюзий сквозит в сюжетах многих опер Пуччини. Эта тематика в «Манон Леско», «Богеме», «Тоска», «Мадам Баттерфляй» определила направленность музыкально-драматического развития – от света к мраку, от радости и надежд – к катастрофе, трагической развязке. Пуччини высоко ценил и стремился продолжить традиции, заложенные операми Верди. Будучи представителем нового поколения оперных композиторов, Пуччини не мог воспринять все эстетические принципы великого предшественника и, безусловно, был далёк от пламенного романтизма, героического пафоса и шекспировской трагедийности ряда его опер. Гораздо ближе были традиции лирико-драматических произведений, наиболее совершенным среди них была опера «Травиата». Поздние оперы Верди оказали глубокое воздействие на оперный стиль Пуччини. Импрессионистские фрагменты опер Пуччини многими темброво-гармоническими приёмами перекликаются с музыкой «Ночи на берегу Нила» из «Аиды» и успешно развивают находки Верди. Кроме того, Пуччини творчески воспринял принципы итальянской оперы-драмы, свободы оперной архитектоники, симфонизации оперной драматургии, также заложенные Верди.

Первого триумфального успеха Пуччини достиг своей третьей по счёту оперой, которая написана на сюжет из «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» А. Прево. До него к данному сюжету обращался французский

композитор Ж. Массне. «Манон Леско» Пуччини была впервые поставлена 1 февраля 1893 года в Турине. Эта опера, вслед за «Сельской честию» Масканы, утверждала принципы реалистической музыкальной драмы, заключающие в себе психологически острое содержание, на итальянской оперной сцене. Пуччини так охарактеризовал своё понимание центрального женского образа в отличие от трактовки Массне: «Его Манон – француженка, это пудра и менуэт; моя – итальянка, то есть страсть и отчаяние» [Цит. по: 3, с. 146]. Если Массне правдиво воссоздал среду, колорит действия, то Пуччини стремился передать психологический конфликт двух героев. Жанр оперы можно определить как лирико-драматический. Характерными особенностями стиля оперы являются наличие небольших ариозо, песенных эпизодов, динамичных массовых сцен с разделением хора на переговаривающиеся между собой группы, важная роль системы лейтмотивов, симфоничность музыкального мышления. Пуччини опирается на систему лирических лейтмотивов, центральными среди них является краткая фраза Манон и поднимающаяся волной тема, характеризующая любовное чувство главных героев (пример 50. а и б).

Пример 50:

а



б



На теме любви основана ария де Грие, полная поэтических иллюзий, от которых вскоре не останется и следа. Образ де Грие получает масштабное развитие: появившись впервые с приятелями-студентами, он поёт легкомысленную песенку и практически сливается со средой, которая его окружает; полные же страсти и страдания эпизоды из последующих действий поднимают героя над этой средой, он становится другим.

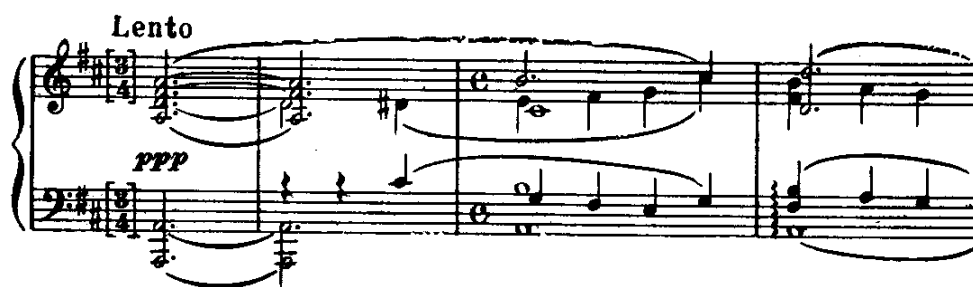
В «Манон Леско» Пуччини прибегает к драматургическому приёму стилизации для характеристики аристократического мирка, в который попадает беспечная Манон. Композитор использует некоторые внешние черты моцартовского музыкального языка, стремясь обозначить стиль XVIII века. Окружённая знатными гостями, Манон начинает музыкально

«приспосабливаться» к великосветской среде. Когда же композитору нужно передать живые человеческие страсти, стилизация бесследно исчезает. Мощное музыкально-драматургическое дарование Пуччини, яркая театральность его творческой фантазии ярко проявились в массовых финалах второго и третьего актов. В последнем акте лишь два действующих лица и всё внимание сосредоточено на их переживаниях, музыка трогательна, она искренне выражает неподдельные чувства простых людей, хотя ситуации на сцене представлены неординарные.

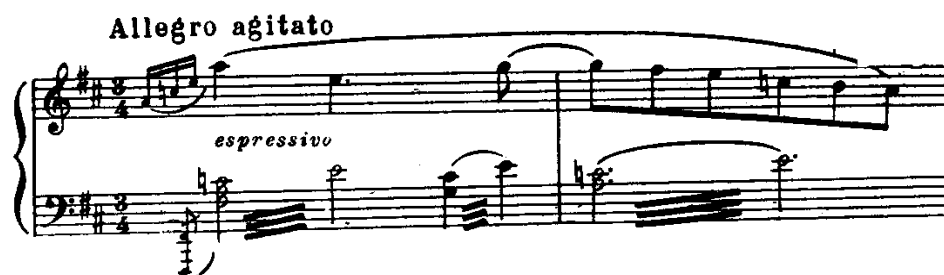
«Богема» создавалась в 1894 году, сюжет был необычен для оперной сцены ввиду его прозаичности. В Италии опера вызвала разноречивые отклики, но её успех нарастал, зато в Париже исключительно высоко оценили, как удалось итальянскому композитору так хорошо передать поэзию и прозу Латинского квартала, парижских мансард. Музыка в этой опере неотделима от сценического действия. Арии и ансамбли органически сочетаются с более свободными формами, увертюра и симфонические антракты упразднены. Опера привлекает слушателей прежде всего богатством и выразительностью мелоса. Господствует изящная, согретая душевным теплом кантилена, связанная с традициями итальянских лирических арий. В опере много и типично песенных, а также танцевальных мелодий, основанных на жанрах бытовой музыки. Жанровые особенности вальса ощущаются на протяжении всего второго действия, включая вальс Мюзетты. Образы героев чётко очерчены, в музыкальном отношении особенно богат оттенками образ Мими. У главной героини есть несколько тем-лейтмотивов, которые дополняют друг друга, гармонически сочетаясь в одно прекрасное целое (пример 51, а, б, в).

Пример 51:

а



б



В



Вторая сюжетная линия «Богемы» связана с Мюзеттой и Марселем. Если в партии Марселя часто как бы «отражается» чужой тематизм, то своенравная Мюзетта получает индивидуализированную характеристику. Её музыкальная характеристика основана на танцевальной ритмике, танцевальность присуща и лейтмотиву Мюзетты (пример 52)

Пример 52:



Кульминацией развития образа Мюзетты является известнейший вальс, в музыке которого композитор подошёл вплотную к границе, пролегающей между серьёзной и лёгкой музыкой, но не перешёл её. Понимая полноту представленной характеристики героини, Пуччини избегает в дальнейшем повторений, ограничивая её роль в действии драмы.

Не меньшее значение, чем драма героев, в опере имеет музыка, передающая жизнь богемы, жизнь Латинского квартала. Своеобразный бойкий тематизм пронизывает как хоровые партии, так и оркестровые (пример 53, а и б). Особенно обращает на себя внимание первая тема, основанная на движении параллельными трезвучиями.

Пример 53:

а



б

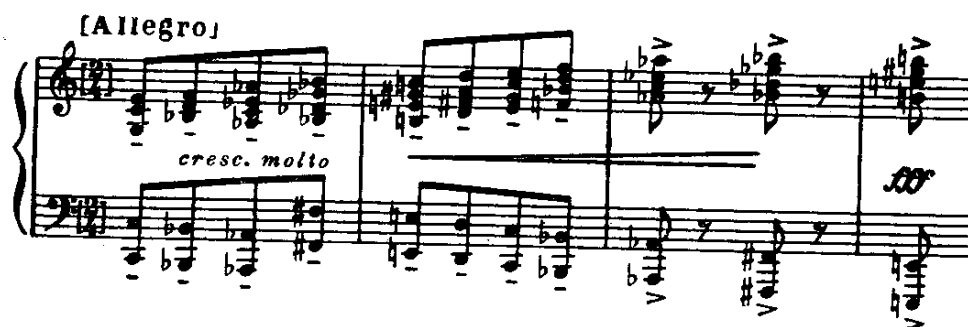


Пуччини мастерски владеет оркестровыми красками, он с тонкостью пользуется тембрами инструментов для передачи внутреннего мира человека, он умело строит пейзажные зарисовки, много экспрессии вносит оркестр в кульминационные проведения лирических тем. Местами же оркестровка приобретает импрессионистский характер, утончённое письмо, с обилием тремоло, параллелизмов и других специфических приёмов, сопоставимо с тем, к которому обратился в своих партитурах К. Дебюсси. В массовых сценах оркестру присущ блеск, красочность, местами декоративность. Л. Данилевич считает: «Партитура “Богемы” и сейчас ... поражает свежестью оркестровых красок. Это одна из самых совершенных, драматически и колористически богатых партитур в мировой оперной литературе» [3, с. 152].

Для оперы «Тоска» Пуччини выбрал исторический сюжет, но трактовал его в лирико-трагедийном ключе. На первом плане любовь Тоски и Каварадосси, но не только их партии наполнены широким лирическим высказыванием, даже злодей Скарпья поёт лирическое ариозо. Стремясь передать эффектные ситуации авантюрного сюжета, показать страшные сцены и трогательную любовь, композитор в некоторых эпизодах склоняется к мелодраматизму и иллюстративности. Однако в самой музыке – при всей её экспрессивности и при том, что известнейшая ария Каварадосси «В небе звёзды горели» представляет собой яркий образец аффектированного веристского стиля, – нет эмоционального нажима.

В «Тоске» Пуччини образно воспользовался средствами увеличенного лада, например, для характеристики злодея Скарпья. В опере два типа гармоний, выросших из целотонного звукоряда. Первый тип – мажорные трезвучия, выстроенные на ступенях целотонной гаммы (пример 54), второй тип – введение в последования параллельных трезвучий колористических гармоний, связанных с увеличенным ладом (пример 55). Во втором примере обращение к импрессионистскому письму вне сомнения, не лишены своеобразного импрессионистского колорита «пустые» кварты и квинты в первой арии Каварадосси. Эти примеры свидетельствуют об эволюции музыкального языка Пуччини.

Пример 54:



Пример55:

[Andante sostenuto]



Во время создания оперы «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй») Пуччини изучал японские народные мелодии, ему помогала в этом жена японского посла. Композитор отобрал семь фольклорных мелодий, которые использовал в этой опере. Её первая постановка в Милане завершилась провалом, что, однако, никак не было связано с музыкой. Следующая постановка «Мадам Баттерфляй» в Брешии оказалась более чем успешной, столь же горячего приёма удостоилась опера в Париже, в Америке, а далее во всём мире. В Японии в дальнейшем был учреждён конкурс для молодых оперных певиц на лучшее исполнение роли Чио-Чио-сан.

Пуччини сосредотачивает внимание слушателя не на экзотическом (японском) фоне, не на бушующих страстях, а на психологическом конфликте, отражённом средствами бытовой драмы. События представляются медленно, а в некоторых сценах само действие перенесено в психологическую сферу. Пуччини и его сценаристов не пугают длинноты, они сознательно затягивают некоторые эпизоды, чтобы передать определённое настроение и его разнообразные оттенки. «Мадам Баттерфляй» приближается к жанру монодрамы, главный женский образ выдвинут на первый план. Другие действующие лица – Сузуки, Пинкертон, Шарплес, эпизодические персонажи, существуют для того, чтобы передать драму Чио-Чио-сан. Героине поручены своеобразные моносцены, в которых она разыгрывает маленькие спектакли, как бы исполняя роли нескольких действующих лиц. Во втором акте она изображает, как американский суд наказывает мужей, охладевших к своим жёнам. Она говорит и за судью, и за подсудимого, играя для зрителей – Горо, Ямадори, Шарплеса. Такими же «спектаклями» являются две её арии. В первой из них она показывает в лицах ожидаемое возвращение Пинкертона, а во второй – воспроизводит драматическую сцену унижений, которые грозят ей, если он её бросит. Л. Данилевич отмечает: «Такие “представления”, сосредоточивая внимание на Баттерфляй, усиливают присущие опере черты монодрамы» [3, с. 196]. Диапазон развития центрального образа необычайно широк: от безмерной радости, счастья к жестоким душевным мукам и гибели.

Несмотря на то, что в «Мадам Баттерфляй» чётко выделяются арии Чио-Чио-сан и Пинкертона, то есть замкнутые номера, это произведение

принадлежит к числу наиболее свободно построенных опер Пуччини. Тематическое развитие симфонично, большую роль играют лейтмотивы, реминисценции, репризы. Лейтмотивы получают, помимо привычных, и новые свойства, в частности, некоторые из них приобретают способность к трансформации. Так, мажорный оборот из первой арии «Спешит сюда всё ближе» (пример 56 а) в кульминационных точках драмы предстаёт искажённым целотонным ладом (пример 56 б). Мелодия, которая раньше звучала нежно и прозрачно, во втором случае поручена трём трубам и тромбонам *fortissimo*. Таким образом, оркестровые краски и ладовые трансформации имеют в партитуре «Мадам Баттерфляй» выразительное значение.

Пример 56:

а



б



Лирическое начало в опере доминирует, вместе с тем, драматические кульминации ярко выделены. В первом акте такой кульминацией является эпизод проклятия Чию-Чию-сан дядей Бонзой, в следующей картине – эпизод с Горо. Оба эпизода построены на однородном тематическом материале – лейтмотиве проклятия. Создаётся своего рода арка, соединяющая две кульминации. В последней картине драматическое настроение всё время сгущается, внутреннее психологическое нарастание ведёт к трагедийному завершению оперы.

В «Мадам Баттерфляй» Пуччини продолжает разрабатывать богатые традиции итальянской ариозной кантилены и итальянской народной песенности. Вместе с тем, в этой опере широко использована пентатоника, она органично вошла в музыкальную ткань произведения. Однако, несмотря на фольклорные цитаты, национальный колорит в музыке выражен весьма условно. Пентатонный мелос, прежде всего, воздействует на гармонический

язык и вносит в него своеобразие. Возникают квинтовые гармонии, они, в частности, сопутствуют одной из лейттем Чио-Чио-сан (пример 57).

Пример 57:



Примечательна гармонизация молитвы Сузуки (пример 58). Минорная тоника чередуется с мажорной субдоминантой, звучащей на доминантовом басу. Эта гармония вобрала в себя пентатонный мелодический оборот: *a-g-e-d*. Мелодия и гармония находятся здесь в органичном единстве.

Пример 58:

Andante calmo

p

El-sa-ghied l . za . na-mi, Sa-run . da . si . co e Ka-mi...
 И . за-гя, И . за . на-ми, Са-рун . да . си . ко и Ка-ми...

[pp]

С пентатонным строем связана часто встречающаяся в опере каденция, в которой обычная тоника заменена тоникой с секстой, иногда в такой тонике соседствуют и квинта, и секста, причём эта гармония трактуется как устойчивый консонанс.

Не меньшим своеобразием отличается обращение Пуччини к нонаккордам и увеличенному ладу, эти средства придают музыке многих эпизодов оперы экзотический и чувствительный оттенок. Цепочки нонаккордов создают условия для движения голосов параллельными нонами и септимами, возникает цолотонное соотношение гармоний, а в секвенции на том же материале образуются элементы дважды цепного лада: *d-fis, f-a, as-c*. Здесь же встречаются элементы увеличенного лада. Такие особенности не только обогащают ладовую окраску звучания, но и указывают на наметившийся выход за пределы мажоро-минорной системы. Подобного рода средства

используются для создания мрачно-драматических картин, например, в эпизоде проклятия Чио-Чио-сан, а также в симфоническом антракте перед последней картиной и ряде других эпизодах, связанных с воплощением сложных переживаний героини.

Помимо гармонических исканий Пуччини, опера «Мадам Баттерфляй» отличается от других широким использованием полифонии. Так, оркестровое вступление к первому акту – это четырёхголосное фугато с удержанным противосложением. В сцене с родственниками и друзьями привлекает внимание канон, основанный на теме шествия, последующий эпизод ансамбля представляет собой контрапунктическое сочетание двух контрастных тем.

Не менее колоритны импрессионистские тенденции в оркестровке оперы. Стремление воплотить поэтичный пейзаж привело Пуччини к утончённому сочетанию тембров. Например, в оркестровке хора подруг композитор достигает необычайной прозрачности, даже воздушности звучания, используя лишь инструменты струнной группы, флейты и флажолеты арфы. Эффектная красочность отличают музыкальную картину рассвета из симфонического антракта. Композитор переходит постепенно от «тёмных» тонов к ослепительно солнечным.

В целом, жанр «Мадам Баттерфляй» ближе всего к лирической драме, в этой опере Пуччини продолжает реалистические тенденции итальянского оперного искусства, но импрессионистские черты обогащают музыкальный язык и делают его своеобразным и способным раскрыть внутренний мир человека. Трагическая история маленькой гейши, которая предпочла смерть бесчестию, продолжает трогать сердца людей.

Новый период творчества Пуччини открывается созданием оперы «Девушка с Запада», премьера которой состоялась в Нью-Йорке 10 декабря 1910 года под управлением А. Тосканини и с участием Э. Карузо. Это произведение предназначалось для американской публики, верный расчёт был сделан на авантюрный сюжет со счастливым концом. При написании оперы Пуччини обращался как к фольклору американских индейцев, так и бытовой музыке Нового Света. Как и «Мадам Баттерфляй», новая опера Пуччини оказалась близка к монодраме. Образ главной героини Минни многогранен и глубоко разработан, в основном в лирическом ключе. Ей противопоставлен мир золотоискателей, колоритно обрисованный синкопированными ритмами, энергичной музыкой. В музыкальной драматургии «Девушки с Запада» важная роль принадлежит различным типам *ostinato*. Их основная задача – нагнетание напряжения. Такой приём стал типичным в операх XX века. Гармонический язык этой оперы Пуччини заметно сложнее, чем в его предшествующих произведениях оперного жанра. Л. Данилевич отмечает: «Терпкие, нередко импрессионистские гармонии “Девушки с Запада” передают бурные переживания действующих лиц, капризную игру страстей, а также дикую красоту южной природы; порой же в

музыке как бы ощущается южный воздух, насыщенный пряным запахом прерий, и это ощущение в большой мере вызвано особенностями гармонического языка» [3, с. 277]. В некоторых эпизодах Пуччини из-за склонности к энгармонизмам и гармоническим изыскам в чём-то приближается к скрябинскому стилю периода «Поэмы экстаза». Партитура «Девушки с Запада» отличается многообразием и сложностью. Пуччини в поисках красочности обращается к трактовке вокальной партии как инструментальной краски. В частности, тенора присоединяются к струнным инструментам в конце первого акта, когда Джонсон, обращаясь к Минни, поёт: «Вы для меня святая... душа у вас прекрасна». Сценически хор здесь не нужен, применение этого приёма позволяет создать запоминающуюся, особо тёплую звукоокраску. Оркестровка оперы необычайно богата, не случайно Пуччини вспоминал о том, как Тосканини отыскивал в его партитуре «золотоносные жилы».

Сложная ситуация в мире привела в начале столетия к тому, что разразилась мировая война, в Италии же подъём рабочего движения сменился фашистской диктатурой. В итальянском искусстве уверенно прокладывали себе дорогу футуризм и дадаизм. Лидером итальянского авангардизма стал А. Казелла, который выступал сторонником разрушения тональной системы. Пуччини, несмотря на новейшие тенденции, шёл своим путём, он не поддавался воздействию модных течений, а его собственное новаторство ярко проявилось в музыкальном языке поздних опер – триптиха («Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки») и «Турандот». Композитор ввёл в свой обиход такие не употреблявшиеся ранее приёмы как политональность, битональные гармонии, параллелизм диссонирующих созвучий, развитие получила и импрессионистская тембровая звукопись. Спектр выразительных средств необычайно широк, в «Джанни Скикки» Пуччини, например, использует различный материал – от церковной музыки до фокстрота.

Обратившись к сказке Гоцци о китайской принцессе, Пуччини погрузился в изучение фольклорных материалов, китайских инструментов. Пентатоника в «Турандот», как и в «Мадам Баттерфляй», стала органической, хотя и имеющей подчинённое положение, частью вполне европейского (если не итальянского) стиля композитора. Сочинение «Турандот» растянулось на несколько лет, композитор так и не успел закончить оперу. Пуччини умер от неизлечимой болезни, не дописав финального дуэта Турандот и Калафа. Предчувствуя кончину, он выразил желание, чтобы зрителям сообщили, в каком месте прервалось сочинение. Выполняя волю автора, на премьере в Ла Скала 25 апреля 1926 года Тосканини, дойдя до последних тактов, написанных рукой Пуччини, прервал спектакль. Сцена погрузилась во мрак, занавес медленно опустился, а зал осветился. Молчание зала прервали возгласы: «Слава Пуччини!». Только начиная со второго представления, опера исполнялась с финальным дуэтом, дописанным Ф. Альфано, которого Тосканини выбрал для этой цели.

Последняя опера Пуччини обладает эпическими чертами, ей свойственны монументальность, мощь звучания. До неё композитор избегал массивной хоровой звучности, стремился к отдельности хоровых партий, дробил хор на небольшие группы. В «Турандот» он культивирует фресковый хоровой стиль, пользуется мощными аккордовыми вертикалями. Своеобразны как оркестровка, так и гармонизация оперы. Переходом к сцене отгадывания загадок служит марш, исполняемый духовым оркестром на сцене. В фактуре образуется политональное сочетание различных музыкальных пластов (пример 59).

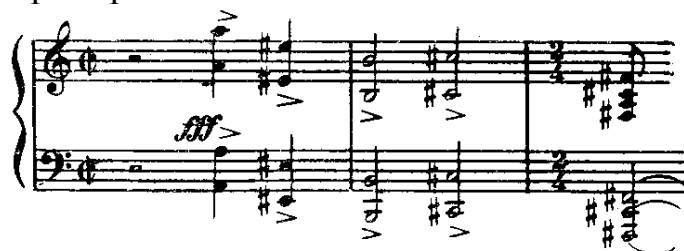
Пример 59:



Ощущение бездушного автоматизма создаётся из-за чёткого, но упрямоднообразного ритма, из-за настойчивого повторения основного мотива, а также из-за жёсткой, сплошь диссонантной вертикали. В этом гротескном, злом марше далее появляются контрапунктирующие голоса и фигурации, опутывающие тему. Музыка приобретает характер пышного восточного шествия с богатой тембровой орнаментикой. Оркестровка становится виртуозной. Для придания блеска звучанию Пуччини вводит стремительные пассажи деревянных духовых, скрипок, челесты, глиссандо арфы и ксилофона. О сложности оркестровой фактуры говорит тот факт, что в последнем разделе шествия имеется, по меньшей мере, шесть фактурных функций, выполнение которых поручено различным по тембру инструментам. Шествие завершается хором-славлением, когда хор поёт в унисон с оркестром в сопровождении ударов гонга.

Сюжет оперы требовал исключительного богатства музыкальных красок, и Пуччини в этом отношении превзошёл самого себя. Колорит имеет здесь важное эстетическое значение, он помогает композитору раскрыть заложенные в опере темы-идеи. Жанровая природа «Турандот» базируется на сплаве народного сказочного эпоса, героики, трагедийности и тонкой одухотворённой лирики. Эта опера совершенно не укладывается в веристскую эстетику, к которой Пуччини был близок, например, в «Богеме» или «Плаще». Л. Данилевич считает: «И смешение жанров, и поразительное богатство колорита в сочетании с необычайной экспрессивностью (не говоря о конкретных музыкальных приёмах) – всё это ответ композитора на властные зовы времени» [3, с. 349]. В музыке оперы ярко противопоставлены добро и зло. Лейтмотив горестной судьбы, которая ожидает претендентов на руку Турандот, состоит из резких, угловатых ходов (пример 60).

Пример 60:



Переживания Калафа, Тимура и Лиу, гонимых судьбой, переданы широкой кантиленой, выливающейся в одну из самых обаятельных мелодий Пуччини (пример 61).

Пример 61:



В опере три основных образа – Турандот, Калаф и Лиу. Татарский принц Калаф – это самый активный персонаж в опере, его вокальная партия содержит и разнохарактерные речитативы, и закруглённые ариозные построения. Его музыкальный образ в значительной мере лиричен, однако ему свойственны и черты героики. Когда главный герой предлагает принцессе угадать его имя, в музыкальную драматургию оперы вводится новая тема, которая становится лейтмотивом Калафа (пример 62). Однако её смысловое значение шире и глубже: это поэтическое воплощение тех сил, которые противостоят в опере мраку и злу. Тема олицетворяет любовь, свет, жизнь. Если при первом появлении она звучит мягко, скромно, то в дальнейшем

приобретает характер героической песни, гимна. Тот же лейтмотив составляет мелодическое ядро арии Калафа из третьего акта, от которой тянется нить к финальному хору.

Пример 62:



Самые тонкие, нежные оттенки нашёл Пуччини для тембровой характеристики Лиу. В её сольных миниатюрах композитор прибегает к бесхитростным приёмам оркестровки, но как трогательны, например, небольшие соло гобоя в первой ариетте Лиу! Сцена смерти прямодушной, любящей рабыни – это подлинная кульминация оперы. Чудесна её основная, часто повторяющаяся тема (пример 63). Чередование трёхдольного и четырёхдольного метров придаёт свободу, гибкость скорбной мелодии. Монотонный траурный ритм подчёркивает постоянные возвраты мелодического голоса к доминанте или к тонике.

Пример 63:



До своего перерождения под воздействием любви Турандот олицетворяет зло. В первом акте Турандот только появляется, но не поёт, хотя становление её образа начинается именно здесь. Большое значение имеет основной лейтмотив Турандот – подлинная китайская мелодия, которая используется во многих величественных эпизодах оперы (пример 64). Лейтмотив приобретает могучие очертания, оркестр усилен дополнительной группой медных духовых (банда). Турандот изображена «дочерью неба и солнца», верховным существом, богиней, вознесённой над людьми.

Пример 64:



В вокальной партии Турандот отсутствует мягкая лирическая кантилена, столь обычная для других героинь Пуччини. Здесь преобладают декламационные обороты, пунктирные ритмы, жёсткие, угловатые ходы (капризные изломы мелодической линии, частые скачки на нону и т. д.). Принцессу преобразует любовь и это естественным образом отражается в музыке: исчезают «металлические интонации», мелодия становится лирически-певучей. Последний дуэт Турандот и Калафа воспроизводит происшедшее перерождение принцессы, обретшей душу и сердце страдающей женщины. Дуэт, написанный Альфано, опирается на лейтмотивы, уже введённые в действие автором. Финальный дуэт выполнен вполне успешно, но рядом с музыкой сцены смерти Лиу, которая потрясает слушателей, не может подняться на ту же высоту.

Опера «Турандот» своей романтической направленностью заметно отличается от всего созданного Пуччини в предшествующие годы. А. Данилевич отмечает: «Чувства любви, с одной стороны, и жестокой бессердечности – с другой, романтически преувеличены. “Сверхзадача” спектакля рождена романтической мечтой о царстве света и добра, которого на земле нет. Для Пуччини эта мечта была лишь утопией, прекрасным, но недостижимым идеалом. Он, конечно, понимал его недостижимость и в то же время был увлечён им. Сюжет “Турандот” дал ему возможность с особенной силой выразить тот драматургический принцип своего позднего творчества, который определяется словами – “от мрака к свету”» [3, с. 388].

Со смертью Пуччини завершилась эпоха развития итальянской классической оперы. Примерно с 20-х годов XX века оперный жанр уступает

в Италии центральное место другим музыкальным жанрам. Но и в наши дни Верди и Пуччини продолжают оставаться самыми популярными оперными композиторами. Общие драматургические принципы итальянских корифеев, заключающиеся в стремлении динамизировать оперные формы, симфонизировать развитие музыкального действия, связав его со сценическим, оказали непосредственное воздействие на оперные шедевры первой половины XX столетия, такие как «Воццек» А. Берга, «Дальний звон» Шрекера, «Царь Эдип» Стравинского и др. Ариозно-речитативный стиль, культивируемый Пуччини, получил дальнейшее развитие в творчестве Барбера, Менотти, Пуленка и др.

Велико воздействие Пуччини и на искусство оперетты в XX веке. Создавая жанр оперетты-мелодрамы, композиторы неовенской школы (Кальман, Легар) вводили в свои произведения остро драматические ситуации. Драматические коллизии давали возможность по-своему разрабатывать приёмы веристов и Пуччини. «Фиалку Монмартра» Кальмана не без основания сопоставляли с «Богемой» Пуччини. Мелодический язык Кальмана и Легара, особенности их оркестровки, некоторые фактурные детали испытали сильное влияние стиля Пуччини. Не случайно А. Глазунов после посещения в 1918 году оперетты «Граф Люксембург» в беседе с исполнителями заметил: «Я в первый раз слушаю эту оперетту. Я вообще мало их слышал. Но это же замечательная музыка! И знаете, это Пуччини. Ваш Легар – верист!» [3, с. 396].

Вопросы и задания: 1. Назовите основные этапы творческого пути Верди. 2. К каким сложным сюжетам мировой литературы обращался Верди? 3. В каких операх Верди выступает как романтик и в каких – как глубокий реалист? 4. Что считал Верди необходимым в оперной драматургии? 5. Какие оперы Верди писал для а) Парижа; б) Санкт-Петербурга; в) для Каира? 6. Имена каких итальянских композиторов связываются с веризмом на оперной сцене? 7. Как проявляется система лейтмотивов в операх Пуччини? 8. В чём заключается влияние стиля Пуччини на европейский музыкальный театр?

Список литературы по разделу «Опера в Италии»:

1. Альшванг А. Забытая опера. Верди // Альшванг А. Избранные сочинения, в 2-х т., т. 2. М., 1965
2. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970.
3. Данилевич Д. Джаккомо Пуччини. М.: Музыка, 1986.
4. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. М.: Музыка, 1965. Вып. 4.
5. Ларош Г. «Аида», опера Верди // Ларош Г. Избранные статьи. Вып. 3. М.: Музгиз, 1961.
6. Левашева О. Пуччини и его современники. М.: Музыка, 1980.
7. Серов А.Н. Избранные статьи в 2-х т. Т. 1. М., 1950.
8. Соловцова Л. Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1981.

Глава 2. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ И ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В ЕВРОПЕ

Особенности национальных школ

Романтическое искусство обострило интерес к личному, особенному, исключительному, национальному. И не случайно, что именно в XIX столетии в композиторском творчестве Европы сложилось множество ярких национальных школ, в том числе в тех странах, которые на протяжении двух с половиной веков, последовавших за эпохой Ренессанса, либо сошли со «столбовой дороги» музыкального профессионализма, либо вообще ещё не успели вступить на неё. Начиная с 30-х годов XIX века на «периферии» Центральной Европы стали возникать национальные музыкальные школы, которым было суждено значительно раздвинуть границы общеевропейской культуры. Польская (Шопен, Монюшко, позднее К. Шимановский и др.), чешская (Сметана, Дворжак и др.), русская, которая вскоре заняла если не первое, то одно из первых мест в мировом музыкальном творчестве (Глинка, «кучкисты», Чайковский и др.), венгерская (Лист, позднее Кодай, Барток и др.), норвежская (Григ, Свенсен, Синдинг и др.), испанская (Педрель, Альбенис и др.), финская (Сибелиус), английская (Элгар) композиторские школы вливались в единое русло творчества Европы, обогащая его, но и не противопоставляя себя сложившимся традициям. Этот процесс, начавшись в XIX веке, интенсивно развивался и в следующем, XX столетии, причём в национальных школах Чехии, Финляндии, Норвегии, Румынии, Болгарии, Венгрии, Испании и др. заметно проявились *национально-романтические* тенденции, связанные с претворением народного эпоса и обновлённой трактовкой песенного фольклора.

В XIX веке обостренный интерес к национальному, специфическому породил в европейской музыке *локальный колорит*. Он по-своему обновил классический гармонический строй с помощью народных ладов. На этом фоне дополнительно усилилась и роль *темброво-колористического начала*. Романтики освоили искусство звукового колорита, что проявилось прежде всего в симфонической музыке. То, что было найдено в первой половине XIX столетия, получило всестороннее развитие во второй его половине. Такой стиль как национальный романтизм проявился в позднеромантический период и продолжил свои метаморфозы на рубеже веков. Импрессионистские тенденции, наметившиеся первоначально во Франции в последнюю треть XIX века, вывели в начале XX века значение краски, тембра на первый план во всех видах инструментальной и вокальной музыки.

Свежую струю в западную музыку быта внесли американские народные музыканты, создатели «предджазовых» жанров начала XX века. Их темпераментное искусство – прежде всего, остро ритмизованные танцы

— быстро завоевали успех и смогли потеснить салонную музыку европейских варьете. Музыка неевропейских народов в начале XX века стала влиять на вкусы многоязычной аудитории мира, особое место занял негритянский джаз, уже в первые годы после Первой Мировой войны начавший своё триумфальное шествие по странам мира, в том числе и в Европе. Крупнейшие композиторы прислушивались к этим стилистическим новинкам и претворяли жанры бытующей музыки в своём творчестве. Те или иные отголоски новых музыкальных явлений можно услышать в поздних партитурах Дворжака (симфония «Из Нового Света», квартет F-dur), в опере Пуччини «Девушка с Запада», в инструментальных сочинениях Дебюсси, Сати и др.

Сложные и неоднозначные творческие процессы в области музыкальной стилистики обогатили оркестровое мышление, ритмику, в гармонии были открыты новые выразительные возможности. Вместе с тем, стремление ряда представителей модернизма выйти из теней тонально-функциональной системы приводило к кризису многих жанров серьёзной музыки, которая начала терять свою привлекательность для большой аудитории. Тем не менее, высокое искусство, благодаря утончению ладогармонического мышления, обогащению вариационной техники и приёмов вокальной декламации, получило возможность глубже освоить передачу в звуках сложных эмоционально-психологических переживаний человека и даже заглянуть в сферу бессознательного.

Германия и Австрия

Инструментальная культура в Германии традиционно занимала передовые позиции. Немецкой музыке XIX века как никакой другой особенно присуща вечная борьба группировок и направлений. На 50-е годы приходится героическая деятельность Листа в Веймаре, которая завершается организацией в 1859 году «Всегерманского музыкального союза» (создание объединения немецких музыкантов было приурочено к 25-летию шумановского «Нового музыкального журнала»). В этот же период происходит выдвижение И. Брамса. Однако реформаторским замыслам Листа не суждено было полностью воплотиться, композитор был вынужден покинуть Германию, потерпев поражение в борьбе с немецким мещанством. Много трудностей пришлось испытать и Брамсу, который уехал в 60-е годы в Вену, где прожил свыше 30 лет.

Большое влияние в Германии приобрели представители умеренного романтизма, эпигоны Мендельсона (Р. Фолькман, К. Рейнеке, К. Гурлитт и др.). Образовалось противостояние двух школ. Во главе Лейпцигской школы стояли деятели известной консерватории, созданной Мендельсоном при участии Шумана, они отстаивали свои художественные критерии общедоступности и национальной определённости, понимая их несколько

обеднённо. Во главе Веймарской школы стоял Лист, её называли также «новонемецкой» и к ней примыкал какое-то время Вагнер. Лист, обличая обывательскую «приглаженность» и «умеренность» в искусстве, выдвигал принципы программности и идейности, философской глубины и содержательности музыкального творчества. Это противостояние было недолгим, вскоре враждующие лагеря образовались вокруг творческих фигур двух крупнейших музыкантов Германии – Вагнера и Брамса.

В 70-х годах было организовано «Вагнеровское общество». Сторонники «музыки будущего», как Вагнер называл свои творения, резко нападали на тех композиторов, которые не причисляли себя к листо-вагнеровскому направлению. Огонь полемики был направлен, прежде всего, против Брамса. В свою очередь, Брамс стал знаменем для тех, кто спорил с Вагнером в области музыкальной драмы и с Листом – в области программного симфонизма. Полемический пыл остыл только после смерти Вагнера. К 90-м годам произведения крупнейших мастеров – И. Брамса и А. Брукнера – получили широкое признание.

К концу века выдвинулись **Рихард Штраус**²⁹, работавший в жанре симфонической поэмы, и **Макс Регер** (1873–1916), продолжатель немецких полифонических традиций. Активно проявляет себя плеяда листовских учеников, среди которых первое место занимает выдающийся пианист и дирижёр, пропагандист Вагнера и Брамса, поклонник русской музыки **Ганс Бюлов** (1830–1894).

Антон Брукнер (1824–1896) был крупнейшим симфонистом второй половины столетия и относился к австрийской школе. Его часто называют «Шубертом второй половины XIX века», однако творчество Брукнера значительно более противоречиво, чем творчество Шуберта. Творческое становление Брукнера произошло небывало поздно – лишь к 40-м годам жизни композитор обрёл свой индивидуальный стиль. В 1868 году Брукнер переезжает в Вену, где остаётся до конца своих дней. Здесь он, будучи приверженцем Вагнера и работая в той же области, где снискал себе славу Брамс, стал невольной жертвой распри между «вагнерианцами» и «браминами».

Брукнер оставил обширное музыкальное наследие, содержащее свыше 120 названий. Среди них немало духовных произведений, созданных в связи со службой в качестве органиста в соборах в Санкт-Флориане и Линце. Есть у композитора кантаты, хоры, сольные песни. Камерно-инструментальному жанру он отдал дань, написав струнный квинтет F-dur (1879). Центральное место в его творческом наследии занимают девять монументальных симфоний, в которых его личность проявилась

²⁹ См. с. 44-45 настоящего пособия в связи с оперным творчеством Р. Штрауса. К рубежным десятилетиям относятся его симфонические поэмы «Дон-Жуан» (1888), «Смерть и просветление» (1889), «Тиль Уленшпигель» (1895), «Жизнь героя» (1898). В начале XX века появилась Домашняя симфония (1903).

исключительно цельно. Брукнер создал собственную симфоническую концепцию, несмотря на то, что в каждой из его симфоний отражено различное содержание. В гигантских симфонических эпопеях³⁰ Брукнера раскрывается пантеистичное мироощущение композитора: «Он воспевает величие вселенной, старается проникнуть в загадочную сущность бытия; неистовые порывы к счастью чередуются со смиренным отречением, а пассивное созерцание сменяется экстатическим ликованием» [2, с. 137]. Для его симфоний характерна логика эпического повествования, мерный склад которого как бы изнутри взрывается вспышками озарений, драматическими столкновениями, широко развёрнутыми лирическими сценами. Сильной стороной музыки брукнеровских симфоний является многосторонне развитый тематизм. Вместе с тем, симфонии Брукнера художественно неравноценны. Наибольшую известность получили Четвёртая и Седьмая, интерес представляют также мятежно-порывистая Третья, наиболее масштабная и величественная Восьмая и неоконченная Девятая.

Четвёртая симфония Es-dur была написана в 1874 году и дважды подвергалась переработке. Это единственная симфония, которую композитор снабдил подзаголовком «романтическая». Название отражает общий эмоциональный тонус звучания произведения. Обращаясь к традициям пасторальной музыки, воспевания лесной романтики, Брукнер рисует замечательные картины природы. Примечательно начало симфонии, когда на зыбко мерцающем тремоло струнных возникает зов валторны с контрапунктами главной партии (пример 65).

Пример 65:

Bewegt, nicht zu schnell
Cor. solo

Контрапункты главной партии

Развитие первой тематической группы (на непрерывном тремоло) происходит широко и живописно. После достижения кульминации оно сменяется как бы пританцовывающей лирической темой, причём побочная партия появляется в экспозиции в Des-dur, а в репризе – в H-dur. В третьей

³⁰ Симфонии Брукнера четырёхчастны, объёмны по материалу, обычно их лирический центр помещается в Adagio.

тематической группе наибольшее значение получают контрапунктические мотивы главной партии. В гармоническое развитие Брукнер вносит множество свежих идей и прибегает к смелым, необычным модуляциям. Вторая часть *Andante* элегична, а скерцо связано с образами природы. Наиболее сложна драматургия финала, в развитие которого вовлекаются темы предшествующих частей. Громоподобные унисоны оркестра ярко демонстрируют стихию, такова, например, главная партия (пример 66). Репризу финала увенчивает ликующая кода. Сквозь бури страстей, в явном или варьированном виде, проносится валторновый клич из первой части симфонии.

Пример 66:



Мелодическая щедрость и фактурно-регистровое разнообразие отличают Седьмую симфонию E-dur, самое популярное сочинение Брукнера. Главная партия первой части вырастает из ми-мажорного трезвучия (пример 67 а). Чудесная мелодия побочной партии развивает те элегические черты, которые намечались в главной партии (пример 67 б). Замечательным дополнением является третья тематическая группа, отличающаяся танцевальным характером.

Пример 67:

а





Вторая часть Седьмой симфонии – это вдохновенная ода памяти Вагнера. Брукнер достигает здесь высот проникновенности, искренности в выражении трагического ощущения. М. Друскин замечает по поводу этого Adagio: «По силе выражения мужественной скорби оно не уступает знаменитым траурным маршам из Третьей симфонии Бетховена или “Гибели богов” Вагнера, по широте же развития превосходит их» [2, с. 145]. Стремительно проносится скерцо, финал симфонии по блеску изложения представляет собой высшее достижение брукнеровского оркестрового стиля.

К отличительным чертам лучших симфоний Брукнера относятся, прежде всего, эпическая мощь и сила выражения, лирическая сосредоточенность, а также драматизм конфликтных сопоставлений при общей величавой концепции. В значительной степени композитор является наследником бетховенского симфонического стиля, обогащённого романтическими чертами.

В музыке XIX века большое место заняла область вокальной музыки. Постоянно растущий интерес к внутренней жизни человека, к тайникам его души, а также стремление передать тончайшие нюансы психики средствами музыки вызвали в Австрии (песенная традиция, начиная с Шуберта) и в Германии (декламационная традиция, начиная с Шумана) расцвет жанра песни и романса. Продолжателями заложенных традиций

были И. Брамс и Г. Вольф. Исходные творческие позиции этих двух крупных мастеров вокальной музыки, живших в Вене в одно и то же время, были различны. Если для Брамса главным было запечатлеть общее настроение стихотворения, то для Вольфа на первом плане развитие мысли поэта и контраст в смене поэтических образов. Ещё одно различие заключается в том, что Брамс активно работал во всех жанрах, кроме оперного, а Вольф ярче всего высказался в области вокальной лирики и охотно обращался к опере. Вольф был поклонником Вагнера и Брукнера, поэтому в условиях Вены он выступал против Брамса.

Гуго Вольф (1860–1903) прожил недолгую жизнь, полную лишений. Период его творческой зрелости был очень короткий. Творческое наследие композитора сконцентрировано в 200 песнях, которые он сочинил с 1888 по 1890 годы, и ещё нескольких других, трёх песнях-кантатах, его перу принадлежат также одна законченная опера «Коррегидор» (следующая опера «Мануэль Венегас» осталась в набросках) и три инструментальных произведения. От Вагнера к Вольфу перешли теоретические предпосылки музыкального творчества, а именно: поэзия – основа музыки, выражению смысла слов служит декламация, чутко следующая за текстом, инструментальное сопровождение создаёт как бы второй план вокального произведения, дополняя и углубляя то, что заложено в слове. Вольф стремился написать комическую оперу с реальными людьми и конкретным бытовым окружением, полученное при жизни признание быть «песенным композитором» он воспринимал с огорчением (песня – это лишь малый жанр).

Вольф воспринял от Вагнера некоторые выразительные приёмы, прежде всего, в области декламации и гармонии. Вместе с тем, театральную вагнеровскую декламацию Вольф стремился приблизить к обыденной речи. Вольф избрал для себя, в отличие от своего кумира, как высший принцип искусства строгую правду жизни. Разговорная интонация, разделённая частыми цезурами, эмоционально-возбуждённые возгласы, чередующиеся с мелодически протяжёнными моментами, составляют отличительные особенности его вокальной декламации. Отсюда вытекает использование смелой, часто необычной интервалики и сложной ритмики, которые Вольф применял для характеристики реальных людей (в отличие от мифологических образов Вагнера). Композитор синтезировал в своём индивидуальном стиле песенную обобщённость Шуберта, психологическую детализированность Шумана, испытал влияние свободной декламационности и красочности аккомпанемента Листа. Стремясь передавать всевозможные оттенки психологических состояний, Вольф прибегал к изменчивости переходов, колорита, гармонических и тембровых красок. В некоторых его песенных миниатюрах фактура меняется очень быстро, нередко фактурные модуляции.

В трёх из пяти своих вокальных циклов Вольф стремился передать не только содержание избранного текста, но и индивидуальную художественную манеру поэта. В связи с этим сами вокальные циклы названы «Стихотворениями (Мёрике, или Эйхендорфа, или Гёте)». Главным для композитора было запечатлеть в музыке самобытный строй чувств и мыслей любившегося ему поэта. Композитор использует исключительное разнообразие типов и видов камерно-вокального жанра. У Вольфа встречаются и лирические миниатюры в народном духе, и сценки (драматические или комические), и краткие выразительные монологи, и широко развёрнутые картинные повествования и т. д.

Почти четвертую часть поэтического наследия Мёрике Вольф переложил на музыку в своём цикле, содержащем 53 песни, и тем самым создал художественный памятник этому скромному певцу деревенской жизни. В поэзии Эйхендорфа Вольфа привлекли сочные, брызжущие весельем картины или резко очерченные характеристические сцены. Романтическая сторона его творчества, отражённая в шумановском цикле «Круг песен», не заинтересовала композитора. Иной, более возвышенный строй мыслей и чувств представлен в гётевском сборнике, содержащем 51 песню. Здесь собраны произведения различных жанров и творческих периодов поэта, среди них песни Миньоны, юмористические или характеристические сцены (в том числе «Крысолов»), ориентальные мотивы, любовная и философская лирика. Весь цикл объединён пластичной строгостью выражения, что отличает его от сердечной теплоты сборника Мёрике или мужественной силы и красочности сборника Эйхендорфа.

Литературным источником «Испанских песен» (44 пьесы) и «Итальянских песен» (46 пьес) служит Вольфу народная поэзия. Не прибегая к воспроизведению фольклора, композитор попытался заглянуть в душу другого народа и сделал это мастерски. Преобладает любовная лирика, встречаются религиозные мотивы. Как правило, Вольф создаёт живые, предельно лаконичные портретные характеристики, в которых переданы не только переживания героев, но и меткими штрихами обрисована их манера поведения и индивидуальный облик. Музыкальный язык композитора в этих циклах отличается простотой и максимальной рельефностью. Форма песен из этих сборников необычайно стройна и отточена.

Г. Вольф обладал качествами замечательного драматурга, умеющего раскрывать богатство душевного мира современников, что проявилось в его песенном творчестве.

Начиная с 80-х годов, на рубеже столетий творил великий австрийский композитор и дирижёр **Густав Малер** (1860–1911). И. Нестьев считает: «Монументальная серия его симфоний – одно из самых оригинальных художественных явлений конца XIX – начала XX века» [3, с. 228]. В

творческом наследии композитора 9 симфоний (десятая осталась незавершённой), симфония-кантата «Песнь о земле», ранняя кантата «Жалобная песнь», несколько вокальных циклов (более 40 песен, из них около 30 – с оркестром). Оценки композиторских достижений Малера были противоречивы, при жизни он был признан, прежде всего, как высокоинтеллектуальный дирижёр, поражающий необыкновенными темпераментом и силой воздействия на слушателей. Малер был далёк от увлечений звукописью, от эстетства и поисков новизны. Его интерес к претворению бытующих жанров – народной песни, военного марша, венского вальса и т. д. – считался слишком приземлённым и банальным. Однако, как считает И. Барсова, «последующая судьба малеровских симфоний показала их способность к длительной репертуарной жизни именно в силу демократизма, глубины концепций, яркости выражения в музыке полярных контрастов» [1, с. 167].

Малер обучался в Вене, его богатая исполнительская практика складывалась в скитаниях по театрам Австро-Венгрии и Германии. В 80-е годы появились два ранних произведения, тесно связанные общностью тематизма и близостью образного строя, это вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья» (1883–1884) и Первая симфония (1884–1888). Композитор использует общий песенный материал, сам принцип рождения симфонии из песен изобретён Малером. Первая симфония уже содержит приёмы, которые характерны для формирования симфонического цикла у Малера. Это двойная варьированная экспозиция в начальном сонатном Allegro, тематические переключки между крайними частями цикла, расположение центра тяжести всей «инструментальной драмы» в финальной части. Малер – мастер выращивания тем из начального интонационного зерна, он тонко применяет принцип лейттематизма, объединяющего разнохарактерный материал всех частей симфонии.

Конец 80-х годов обозначает рубеж в художественной эволюции Малера, когда он становится не вторым дирижёром, а полноправным руководителем театральных коллективов (в Будапеште, а затем в Гамбурге). Его композиторское творчество не получает должного признания, это коснулось его первых трёх симфоний, из которых Третья, задуманная как пантеистический гимн жизни, – это огромная партитура, рассчитанная на полтора часа звучания и громадный коллектив исполнителей, включая хоры и солистов.

Всё творчество 90-х годов так или иначе связано с музыкально-поэтической образностью «Волшебного рога мальчика»³¹, то есть с фольклорными текстами. Нестьев считает: «Глубоко почвенная поэзия «Волшебного рога мальчика» демократизовала симфоническое мышление

³¹ Среди вокальных циклов Малера есть «Двенадцать песен из “Волшебного рога мальчика”», 1895.

Малера, обогащая его реалистической образностью народного искусства» [3, с. 246]. Работа с песнями помогла композитору выработать технику «вариантной строфичности», широко используемую им в симфонических композициях.

В конце 1897 года Малер занимает пост дирижёра Венской придворной оперы, а весной того же года осуществил большое концертное турне по городам Европы, посетив также Москву и Петербург. Вена принесла Малеру общественное признание и материальную обеспеченность. Возрастает и слава дирижёра Малера, гастроли проходят триумфально. Малер обретает и семейное счастье, женившись на Альме Шиндлер, талантливой музыкантше, падчерице известного венского художника К. Молла, одного из основателей «Сецессиона». Одна за другой появляются с 1901 по 1906 годы новые симфонии – с Четвёртой по Восьмую. К этому периоду относятся и последние вокальные циклы Малера: «Песни об умерших детях», «Песни на стихи Рюккерта» и «Семь песен последних лет». Однако творчество Малера по-прежнему вызывает скепсис многих его современников, среди них были К. Дебюсси, Р. Роллан во Франции, Н. Римский-Корсаков, Н. Мясковский, В. Каратыгин в России.

Однако после десятилетия работы в Венском театре для Малера сложились невыносимые условия. Композитор уезжает в Америку в надежде обеспечить будущее семьи и посвятить остаток дней творчеству. Однако его ожидало разочарование из-за состояния дел в Метрополитен-опера, где он стал дирижировать. К тому же, состояние его здоровья катастрофически ухудшалось. Сочинять он мог лишь в летние месяцы, когда возвращался в Австрию. Мотивами одиночества, грустного расставания с жизнью пронизаны последние партитуры 1908 и 1909 годов: симфония-кантата «Песнь о земле» на стихи древнекитайских поэтов и Девятая симфония. Не выдержав условий кабального концертного контракта, Малер слёг. В тяжёлом состоянии его привезли для лечения в Париж, откуда доставили в Вену, где он и скончался.

Всё же за восемь месяцев до кончины Малера состоялось авторское исполнение грандиозной Восьмой симфонии композитора, что стало важным событием в музыкальной жизни Европы. Объединённые хоры из Вены, Лейпцига, Мюнхена вместе с усиленным мюнхенским оркестром несколько месяцев участвовали в репетициях. Слушатели, среди которых были Т. Манн, С. Цвейг, А. Шёнберг, А. Веберн и многие другие деятели культуры, были глубоко взволнованы музыкой монументальной симфонии, воспевавшей идеалы всемирного братства в беспокойные предвоенные годы.

Стиль Малера отличается яркими индивидуальными чертами. Он тяготеет к широко развёрнутым (иногда длящимся на протяжении десятков тактов) пластичным темам-мелодиям. Простодушные напевы славянского типа то и дело сменяются образами зловещего исступления или

безграничной скорби. Фактура обладает полимелодическими чертами, оркестровые темы обрастают подголосками. Интонации парадоксально контрастны: наряду с нервными, пульсирующими мелодическими оборотами, деформированными изломами линий, находятся подчёркнуто архаичные обороты, основанные на старинных мелодических моделях. Парадоксальная контрастность присуща и неустойчивой, подверженной внезапным сменам ритмике, в которой соседствуют традиционные фигуры марша, лендлера или венского вальса с судорожно-угловатыми условными ритмами (как считает и. Нестьев, они выдают «нервически экспрессивную натуру художника “предэкспрессионистской” поры» [3, с. 294]). Полифония, трактуемая как свободное совмещение параллельно развивающихся линий, усложняет и без того беспокойную, как бы «мятущуюся» фактуру. Линеарное наложение голосов создаёт политональные комплексы, которые сменяются сложными альтерированными гармониями или прозрачными классическими гармониями. Оркестр Малера использует сложный контрапункт тембров, но каждый голос обладает собственной характерностью. Композитор добивался неожиданных эффектов, заставляя инструменты звучать в неудобной для них тесситуре. Грандиозность симфонических замыслов требовала и гигантских составов (Восьмая симфония написана «для тысячи участников»), но рядом с гигантоманией развивалась и противоположная тенденция обращения к камерной оркестровке, основанной на скупом сочетании выразительных тембров.

Значение творческого наследия Малера исключительно велико для композиторов XX века. От него получил дальнейшее развитие синтез оркестровых и хоровых средств в больших симфонических полотнах. Получила продолжение и тенденция к демократизации симфонии, использованию в ней народных жанров, свежих ладовых красок. Композиторы Новой венской школы (Шёнберг, Берг, Веберн) восприняли у Малера и склонность к нервной экзальтации, и утончённую камерность оркестрового письма с тембральными контрапунктами.

Вопросы и задания: 1. Какой тип симфонического цикла разрабатывал Брукнер в своём творчестве? 2. В чём проявляется развитый тематизм у Брукнера? 3. Что воспринял Вольф от Шуберта, Шумана, Листа и Вагнера? 4. К творчеству каких поэтов обращался Вольф? 5. Какие особенности симфонизма Малера подарили долгую репертуарную жизнь его сочинениям? 6. Почему Малера называли «Крезом оркестра»? 7. На какой фольклорный источник более всего опирался Малер?

Список литературы по разделу «Германия и Австрия»:

1. Барсова И. Симфонии Малера. М.: Музыка, 1975.
2. Друскин М. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1967. Вып. 4
3. История зарубежной музыки. Конец XIX – начало XX века / Под ред. И. Нестьева. М.: Музыка, 1988. Вып. 5.

Страны Северной Европы

Национальные тенденции северных композиторских школ

Композиторские школы севера Европы – Дании (Н. Гаде, Э. Гартман, К. Нильсен и др.), Норвегии (Х. Хьерульф, Э. Григ, Й. Свенсен, К. Синдинг, И. Хольтер, Э. Альнес и др.), Швеции (А. Линблад, И. Хальстрём, А. Халлен, В. Петерсон-Бергер, В. Стенхаммер и др.), Финляндии (Я. Сибелиус, О. Мерианто, Э. Мелартин, С. Палмгрен и др.) – отмечены поздним становлением. Это связано с особенностями социально-культурного развития северных стран. В целом их музыкальные культуры имеют черты общности, но народная музыка Дании, Швеции и Норвегии сохранила и коренные отличия. В Финляндии, ближайшей соседке этих стран, население относится, в отличие от них, не к германской, а к угро-финской этнической группе, что не исключало влияний культуры соседей, в частности, шведской.

Композиторы северных школ были мало восприимчивы к модернистским веяниям. Не сказались здесь и веристские оперные тенденции. Господствующим музыкальным стилем стал национальный романтизм. В период кризиса западного симфонизма у североевропейских композиторов отмечается воскрешение симфонического жанра. Практически все североевропейские композиторы создавали многочастные симфонии, но особые их заслуги связаны с многочастной эпической симфонией, где особенно выделяются симфонии Сибелиуса и Нильсена.

Ян Сибелиус (1865–1957) прожил большую жизнь, её продуктивный творческий период приходится на последнее десятилетие XIX века и первую треть XX века, затем с 30-х годов следует период молчания. Сибелиус – художник глубоко национальный, его интонирование связано с особенностями финской речи. В финском языке много гласных, нередко удвоенных, слова произносятся плавно и мягко, ударения падают на первый слог. Поэтому и мелодии в произведениях композитора нередко начинаются с долгого протяжного звука, развёртываются плавно на большом дыхании (чаще всего из краткого тематического зерна). В грандиозных симфониях Сибелиуса применён своеобразный способ оркестровки: тембры инструментов, особенно духовых, нередко используются в крайних регистрах – очень высоких или очень низких. Средний регистр обычно разреженный, низкий – уплотнённый, высокий – прозрачный. Руку мастера слушатель узнаёт сразу.

На рубеже столетий композитор как раз достиг творческой зрелости, с начала XX века его известность вышла за пределы Финляндии. В 1901 году появилась Вторая симфония, а 1903 год принёс два популярных впоследствии произведения – первую редакцию Скрипичного концерта (вторая редакция относится к 1905 году) и «Грустный вальс» из музыки к драме «Куолема».

Творчество Сибелиуса в целом принадлежит уже XX веку, он является основоположником финской национальной школы. Его ученики продолжили дело учителя, а на родине композитора высоко чтят его заслуги.

Карл Нильсен (1865–1931) был выдающимся симфонистом, благодаря его творчеству скандинавский симфонизм начала XX века выдвинулся на передовые позиции в Европе. В Дании его считают классиком датской музыки, так как он смог обобщить то лучшее, что было создано датскими композиторами-романтиками, и создать новую музыку, обогатив её оригинальными идеями и средствами. Нильсен – автор шести симфоний, двух опер, трёх инструментальных концертов, ряда оркестровых пьес, струнных квартетов, музыки для органа. Особую значимость обрели вокальные сочинения Нильсена, его считают творцом новой датской народной песни. Именно песни (композитор написал их около 250) и были приняты при жизни Нильсена, а его более крупные произведения не встречали понимания, лишь во второй половине XX века симфонии композитора завоевали повсеместное признание.

Особое место заняла норвежская профессиональная школа, во главе которой был Эдвард Григ. Пробуждение национального самосознания сказалось на патриотическом подъёме, который испытывали многие деятели норвежской культуры. Замечательного расцвета достигает норвежская литература, давшая миру Генрика Ибсена и Бьёрнстjerne Бьёрнсона. Деятельность Грига подготовлена такими крупными музыкантами как Л. Линнеман, У. Буль, Х. Кьерульф. Наряду с Григом выдвинулись и другие его современники и последователи. Интерес музыкантов к народному искусству естественно вытекал из процесса борьбы за национальные основы родной культуры, который переживала Норвегия, освобождаясь от иноземного политического гнёта.

Вслед за Григом мотивы норвежского эпоса и свежие в ладовом отношении напевы норвежских горцев питали творческую фантазию **Й. С. Свенсена** (1840–1911). Национальная самобытность, рожденная местными фольклорными традициями, воплотилась и в оригинальности фактурных решений. Много гастролировавший по Европе и Америке, Свенсен был признан «самым блестящим дирижёром Скандинавии». В 70-е годы он сотрудничал с Григом, пока не занял место главного дирижёра в Копенгагене. Григ высоко ценил оркестровый колорит в лучших произведениях Свенсена – его симфониях и «Норвежских рапсодиях» для оркестра.

К. Синдинг (1856–1941) в своих фактурных решениях более традиционен и романтичен, хотя и для него характерно включение в фигурационный материал своих произведений оборотов из норвежского фольклора, а также обращение к специфическим способам организации фактурных единиц, подсказанным практикой народного музицирования.

Эдвард Григ

Великий композитор **Эдвард Григ** (1843–1907) воспевал красоту человеческих чувств и свою Родину, северную страну Норвегию. Его музыка пленяет свежестью и оригинальностью, она увлекает с первых же звуков, а также обладает замечательными качествами доступности и высшей простоты. Деятельность Грига началась в период расцвета искусства романтизма (60-е годы), а закончилась тогда, когда в Европе мощно заявил о себе модернизм. Грига нередко называют художником реалистического направления в музыкальном искусстве, несмотря на то, что он сам причислял себя к шумановской школе и обращался к тем средствам выразительности, которые были наработаны в романтической музыке. Не случайно, деятельность Грига получила поддержку Ф. Листа. Принимая эстетику романтизма, Григ вместе с тем глубоко изучал, мастерски обрабатывал и претворял в фактуре своих произведений характерные обороты, ладовые и гармонические особенности, а также жанры и колористические особенности звучания норвежской народной музыки. От синтеза романтических и национальных черт происходят свежесть и богатство музыкального языка, полнота воплощения чувства и другие черты всегда узнаваемого стиля музыки Грига.

Э. Григ родился в одном из древнейших городов Норвегии Бергене, где сложилась самобытная культура, типичная для юго-западных районов страны. Традиции старинных танцев и песен, народных баллад, пастушеских песен-призывов, искусство народных скрипачей-хардингфелеров³² – всё это Григ «омывал сердцем», стремясь к созданию национального профессионального искусства. Характерные пейзажи сказочно красивого края – глубокие озёра и чистые фьорды, зелёные склоны холмов и могучие гряды гор, суровое величие горной и природы и тихий покой долин – вдохновляли композитора на создание незабываемых картинных образов его музыкальных произведений. Ю. Кремлёв обратил внимание на особую характерность музыкального рисунка в фактуре произведений Грига. Исследователь находит в рисунке «претворение острых, угловатых очертаний утёсов и скал, еловых лесов, лепящихся над пропастями и обрывами, резких, чётких контуров в прозрачном воздухе» [4, с. 218]. Свежесть ладовой стороны музыки (красочная ладовая неустойчивость)³³ и сочность её гармонии (с характерной склонностью

³² Хардангерская скрипка существенно отличается от современной скрипки, она напоминает старинную *viola d'amore*, имеет 4 основные струны и ещё несколько резонирующих, придающих её тембру мягкость и красочность. Строй обычно кварт-квинтовый. Но он может произвольно меняться в зависимости от ладотональности исполняемой пьесы.

³³ О. Левашева, исследуя ладовую составляющую в музыке Грига, в частности, пишет: «Гибкая переменность лада, сплетение мажора и минора, света и тени придаёт музыке Грига тот неуловимый, мерцающий, “переливчатый” колорит, с каким связаны в нашем представлении нежные краски северного пейзажа. Но ведь и в норвежской народной

мелодии к терцовым наслоениям, подсказывающим использование септ- и нонаккордов) подкрепляются в ряде произведений оригинальностью фигурационных построений.

Семья Грига была интеллигентной, культурной, занимала довольно высокое положение (отец был консулом в Бергене и занимался торговлей). Будущий композитор получил хорошее воспитание в семье, а уроки игры на фортепиано начала давать ему мать, которая любила музыку и устраивала у себя дома музыкальные вечера. Знаменитый норвежский скрипач Уле Буль³⁴, посетив семью Грига в 1858 году, по достоинству оценил дарование Эдварда, он рекомендовал обучать талантливого юношу в Лейпциге.

Годы обучения способствовали освоению технической стороны сочинения и исполнения, но всё же Григ не нашёл в Лейпцигской консерватории понимания своим устремлениям. Отчитавшись в Бергене большим концертом, Григ устремился в Копенгаген, где его привлекли как бурная концертная жизнь, так и общение с выдающимися датскими композиторами – Н. Гаде и Э. Гартманом. Столица Дании сыграла большую роль в судьбе Грига, поэтому в дальнейшем он воспринимал Данию как свою «вторую родину». Много радости доставило знакомство с Гансом Христианом Андерсеном. «Андерсен был одним из первых ценителей моего творчества», – писал композитор в 1889 году [Цит. по: 5, с. 105]. Под воздействием поэзии Андерсена Григ создал широко известные романсы «Люблю тебя», «Сердце поэта», «В лесу», «Избушка» и др., вошедшие в сборник «Мелодии сердца» (ор. 5). Настроения в духе поэзии Андерсена ощущаются и в «Поэтических картинках» для фортепиано ор. 3 (1863).

Большое влияние на Грига оказал его ровесник Рикард Нурдрок (1842–1866), пламенный патриот, энтузиаст норвежской народной музыки. Несмотря на короткую жизнь, Нурдрок успел многое сделать для основания национальной школы, в частности, он создал музыкальное общество «Евтерпа», пропагандировавшее национальную музыку. Григ утверждал: «Значение Нурдрока в моей жизни несколько не преувеличивают... Я искал выражения лучших сторон моего “я”, которые лежали за тысячу миль от Лейпцига и его атмосферы, но что это лучшее заключено в любви к родине и понимании величественной и грустной природы норвежского Вестланна – я не знал и, может статься, никогда бы не узнал, если бы благодаря Нурдрок не пришёл к познанию самого себя»

музыке взаимопроникновение мажора и минора – “противоположных” ладов – даёт то же характерное соотношение контрастов» [5, с. 42-43].

³⁴ Уле Борнеман Буль (1810 – 1880) – скрипач («норвежский Паганини»), композитор и импровизатор, основатель национального театра в Бергене, друг и покровитель народных музыкантов.

[из письма к норвежскому музыкальному деятелю И. Хольтеру, цит. по: 5, с. 111].

Датский период длился два с половиной года, именно в Копенгагене Григ обрёл себя как национального художника и выдающегося композитора. Он сочиняет одно произведение за другим. В личной жизни тоже происходит перелом, так как композитор встретил и полюбил Нину Хагерун – будущую жену и верного друга. Замечательная камерная певица, Нина стала первой, несравненной исполнительницей романсов и песен Грига.

В своих путешествиях по Европе Григ встречал соотечественников, в частности, в Италии он познакомился с Г. Ибсеном, который предложил композитору написать оперу на текст ранней драмы «Улаф Лильекранс». Этот замысел так и не был осуществлён до конца, но более поздняя работа над музыкой к драме «Пер Гюнт» обессмертила союз двух норвежских деятелей. Григ работал над музыкой к «Перу Гюнту» долго, перерабатывая её для постановок в разных странах. Завершением этой работы можно считать создание двух оркестровых сюит: ор. 46 (1888) и ор. 55 (1894), относящихся уже к позднему периоду творчества. Снискали популярность и песни Грига на стихи Ибсена.

Вернувшись на родину, Григ окунулся в борьбу за национальное искусство. Он выступал как композитор, дирижёр, пианист, педагог, музыкальный критик, организатор, положивший начало активной концертной жизни в Кристиании³⁵. Кристианийский период связан с созданием трёх песенных сборников (ор. 15, ор. 18 и ор. 21). Психологическое содержание лирики Грига углубляется, образы его песен достигают высокой поэтической обобщённости. На рубеже 60-х и 70-х годов содружество Грига с двумя крупнейшими писателями Норвегии – Г. Ибсеном и Б. Бьернсоном – укрепилось ещё больше. Левашева отмечает: «В своих сочинениях на тексты Бьернсона Григ выразил ведущую, передовую тенденцию норвежского искусства того времени – линию национальной историко-патриотической драмы» [5, с. 201]. Среди крупных произведений музыкально-драматические композиции: хоровая сцена «У врат монастыря», мелодрама «Берглиот», музыка к драме «Сигурт Юрсальфар», сцены для неоконченной оперы «Улаф Трюгвасон».

Признание стало приходить лишь в 70-е годы. Тогда же наступившая материальная обеспеченность позволила Григу изменить образ жизни. Он переехал в Берген, где жил постоянно, выезжая с концертами в крупные города Европы. Григ организовал в Бергене первый в Норвегии музыкальный фестиваль. Тем не менее, в конце 70-х годов Григ переживает кризис, он стремится уехать из города в горы, жить среди крестьян (хардангерский период). Его отношение к народному творчеству

³⁵ Кристиания – древнее наименование Осло.

углубляется, он испытывает чувство духовного обновления. Творческий багаж композитора весомо пополняется струнным квартетом, народными песнями для мужского хора op. 30, балладами (фортепианной и вокальной) и т. д.

80-е годы свидетельствуют о расцвете григовского творчества. Прежде всего, композитор утверждает себя в сонатном жанре, сочиняя виолончельную и третью скрипичную сонаты.

Следующим местом пребывания Грига стал Трольхауген, расположенный рядом с Бергеном на берегу фьорда. Отсюда он отправлялся в экспедиции, в ходе которых знакомился с фольклором родной страны. В результате появились сборники обработок народных песен и танцев, оркестровые аранжировки танцев. «Симфонические танцы» - это сюита из четырёх норвежских танцев для оркестра полного состава с 3 тромбонами и 4 валторнами, своего рода рапсодия. Композитор пользуется многообразными оркестровыми красками, но, пожалуй, более всего удивляет невиданными ранее в оркестровом письме прозрачностью и нежностью звучания идиллия второго танца (халлинг для лангелейки).

Состояние здоровья Грига ухудшилось, и он не мог постоянно находиться в сыром климате Бергена, на осень и зиму композитор выезжал в Европу, его концертная деятельность, отличавшаяся колоссальным размахом, достигла высшего расцвета. В одну из таких гастрольных поездок произошло знакомство с Чайковским, в дальнейшем между композиторами установились дружеские отношения.

В поздний период творчества Григ творил в основном в малых формах. В своих письмах этого периода композитор нередко говорит о незыблемости романтических позиций, о верности прекрасным шумановским традициям. Для Грига романтизм связан с решением больших идейных задач, с позиций романтизма он выступает и как писатель, критик, публицист. Не все задуманные концертные поездки были осуществлены из-за состояния здоровья композитора, но его мировая слава упрочилась. Новыми стилевыми явлениями отмечен цикл «Крестьянских танцев» op. 72, полностью опирающихся на народные норвежские традиции. Их архаичность и самобытность вызвали довольно холодную реакцию публики при первом исполнении. Григ писал; «Что делать – они держатся за мой прежний юношеский стиль и не упускают случая восхвалять его за счёт нынешнего» [Цит. по: 5, с. 558]. Последним сочинением великого мастера стали 4 хорала для солистов и смешанного хора a capella op. 74.

В богатом, многожанровом наследии Грига, охватывающем как инструментальную, вокальную, так и сценическую музыку, исследователи различают сочинения, которым при жизни композитора был присвоен опус (таких номеров – как правило, это циклы – в списке 74), сочинения без указания опуса (16 номеров), а также сочинения, изданные или неизданные

посмертно (более 40). К числу произведений, получивших мировую известность, по праву принадлежат его крупные сочинения – музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт», «Норвежские танцы», Концерт для фортепиано с оркестром ля минор, чрезвычайно популярная в педагогическом репертуаре Фортепианная соната ми минор, Скрипичные сонаты, Баллада для фортепиано, а также многочисленные фортепианные миниатюры, вокальная музыка – особенно романсы и песни.

В музыке к драме Ибсена «Пер Гюнт» выделяются 3 линии – народный быт, фантастика и лирика. Григ дал собственную интерпретацию содержания драмы, которую сам считал «слишком национальной». Асафьев считал, что музыка, написанная композитором, «объединила в сжатом лирико-эпическом тоне то, что индивидуализм Ибсена не смог собрать в данной пьесе» [2, с. 274] Мир возвышенных чувств воплотился у Грига в образе Сольвейг, в образе крестьянской девушки сосредоточилось «вечно женственное» начало. Именно «Песня Сольвейг» была первым сочинённым номером для драмы. В этом шедевре отобраны наиболее типичные интонации норвежской лирической песни, причём народные черты переданы с утончённым артистизмом, очень тонко и нежно (пример 68).

Изящной как бы «мерцающей» гармонизацией Григ подчёркивает гибкую ладовую переменность напева, в музыке сочетаются простая диатоника с утончённой хроматикой. В противоположность первой песне Сольвейг завершающая драму «Колыбельная Сольвейг» лишена фольклорного отпечатка. Здесь лирический образ становится обобщённым, общезначимым (пример 69).

Пример 68:

Un poco andante

Зи . ма . прой . дет и . вес . на . про . мель . кнет, и . вес .
 Kan . ske við der gå då . de Vin . ter og Vår, då . de

на . про . мель . кнет. И . ле . то . виль . у . ва . нет, ум .
 Vin . ter og Vår, og næste Som . mer med, og del

чит . ся год, ум чит . ся год.
 le . le Ar, og del le . le Ar...

Пример 69:

Lento
p

Спи, дн.тя до-ро-го-е, спи!
Sov du, dy-re-ste Gut-ten min!

ppp Archi

ff Archi
Arpa

Я те-бя у-ка-ча-ю ти-хо.
Jeg skal vug-ge dig, jeg skal vug-ge.

По-своему рисует Григ фантастические сцены, удаляясь при этом от злого сарказма Ибсена. Второе, фантастическое действие ибсеновской драмы композитор полностью окутал музыкой, его воображение вызвало всевозможные норвежские сказочные образы. Наибольшую популярность завоевало оркестровое интермеццо «В пещере горного короля», его основная тема (пример 70 а) прямо совпадает с мелодией шотландской народной песни (пример 70 б).

Пример 70:

а
Alla marcia e molto marcato
V-celli, C-bassi pizz.

pp

б

1. 2.

Близка народным истокам простая и суровая музыка «Смерти Озе», выдержанная в духе траурного марша. Пейзажные зарисовки «Утро» и «Возвращение Пера Гюнта на родину» (картина бури) окрашены в романтические тона и отличаются яркостью выражения чувств. «Жалоба Ингрид» отмечена подлинным драматизмом, а восточные сцены («Танец Анитры», «Арабский танец»), полные грации и изящества, служат контрастом к норвежскому национальному колориту. М. Друскин отмечает: «Образное богатство, высокие художественные достоинства ставят музыку Грига к “Перу Гюнту” Ибсена в один ряд с такими выдающимися образцами театральной музыки, как “Эгмонт” Бетховена (к пьесе Гётё) или “Сон в летнюю ночь” Мендельсона (к пьесе Шекспира), “Князь Холмский” Глинки (к пьесе Кукольника) или “Арлезианка” Бизе (к пьесе Дюде)... Композитор говорит здесь от имени народа и для народа» [3, с. 500].

Фортепианное творчество занимает видное место в наследии Грига. Композитор был выдающимся пианистом, показал себя тонким ансамблистом. Крупных произведений, сольных или для фортепиано в 4 руки, не так много, зато в области небольших пьес, отличающихся великолепным разнообразием, ему не было равного по искренности и непосредственности выражения чувства, гармонической и ладовой свежести. Построение фортепианной фактуры у Грига остаётся всегда ясным и естественным для поставленной художественной задачи, а детали отличаются тонкостью и образностью. Романтически пышную, уплотнённую фактуру, изобилующую пассажами, октавными комплексами, можно обнаружить лишь в отдельных сочинениях концертного жанра или близких к нему.

Фортепианный концерт Грига как бы синтезирует то, что было наработано в романтическом концертном жанре, начиная с Вебера, и включает как виртуозную линию, связанную с Листом, так и лирическую, связанную с Мендельсоном и Шуманом³⁶. Однако Григ вносит и новые черты в концертное письмо: яркие «захлёстывающие» пассажи связаны с настоящей картинностью в звуковом изображении явлений природы, с программно-изобразительными тенденциями в развитии музыкального искусства второй половины XIX века (пример 71 а). В последующем распевании темы в сопровождении появляется плотная гармоническая фигурация сначала с нисходящим (в том же примере), а затем – со стремительно восходящим направлением движения (пример 71 б). А.

³⁶ Григ оставил наброски для Второго фортепианного концерта, этот материал (ряд тем) послужил поводом для проведения международного конкурса для композиторов к 100-летию со дня смерти композитора. Среди работ был представлен концерт-фантазия «В мире Эдварда Грига» петербургского композитора Г. Корчмара, Это произведение, выдержанное в постромантическом ключе, яркое, интересное, было удостоено второй премии.

Алексеев образно характеризует этот раздел: «Бурлящие» фигурации, с силой обрушивающиеся на массивы аккордов, вызывают представление о грозных волнах, штурмующих твердыни норвежских фиордов» [1, с. 265].

Пример 71:

а

Example 71a consists of two systems of musical notation. The first system shows a piano (p) part with dense, rapid figurations in both hands, marked with 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The second system continues the piano part with similar complex patterns. The violin part is shown in a separate system, featuring arched, flowing lines that complement the piano's figurations.

б

Example 71b consists of three systems of musical notation. The first system shows a piano (p) part with dense, rapid figurations in both hands, marked with 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The second system continues the piano part with similar complex patterns. The violin part is shown in a separate system, featuring arched, flowing lines that complement the piano's figurations. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'ff' (fortissimo), as well as the instruction 'una corda' (one string).

Во второй части Концерта тема пейзажного склада, развивающая материал побочной партии первой части, плавно переходит в тему-фигурацию (пример 72). Кажется, будто зашелестела листва, от дуновения ветра всё пришло в движение.

Пример 72:

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of a piano part (I, II) and a string part. The piano part has dynamics like *ff pp* and *sf pp*. The string part is marked *string.* and *ff pp*. The second system continues the piano and string parts, with a *sostenuto* marking. The third system includes a *TUTTI* section with piano and string parts, marked *ff* and *ff*.

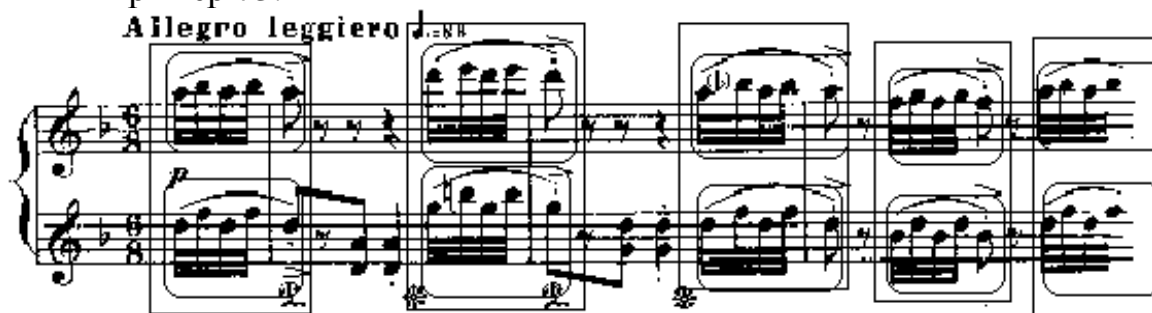
Камерный стиль фортепианной музыки Грига трудно уловим для исследователей³⁷. Как будто фактура в целом (за исключением поздних

³⁷ Асафьев, в частности, приходит к однозначному выводу: «Григ не создал нового фортепианного стиля» [2, с. 255]. С этим не согласны многие другие исследователи. Левашева, например, замечает: «В фортепианной музыке Грига есть особые, одному

обработок норвежских танцев) остаётся романтической, композитор в гармонических изысках не выходит за пределы мажоро-минорной системы, не становится импрессионистом (то есть модернистом). В использовании выразительных средств Григ экономен и прост, он умеет сочетать многообразие колорита и удобство позиционных комплексов на фортепиано, в его пьесах двух рук, как и двух строчек для записи всегда хватает. Особая тонкость отделки музыкальных деталей, умение воспроизвести в фортепианной музыке тембры других инструментов роднит его с русским миниатюристом А. Лядовым. Вместе с тем, Григ обычно лаконичнее и значительно характеристичнее любого другого современного ему композитора. Мелодика, гармония, ритм у Грига всегда преломлены в национальном ключе. Разнообразные органые пункты, остинатные фигуры и искусная орнаментика тоже родом из норвежского фольклорного источника.

Выделяются распространённые в педагогическом репертуаре фортепианные «Лирические пьесы»³⁸, создававшиеся на протяжении всего творческого пути. Дополнением к циклу явился поздний сборник «Настроения» ор. 73, по тематике не отличающийся от «Лирических пьес». Музыка григовских миниатюр отмечена обаянием и мелодичностью. Их образы разнообразны, хотя названия не всегда удачны. М. Друскин выделяет в фортепианной музыке Грига две струи: «Одна из них связана с выражением лично субъективных чувств... Другая струя связана с областью жанрово-характерного, с народной песенностью и танцевальностью» [3, с. 489]. В каждой пьесе выдерживается свой комплекс выразительных средств. Например, трелевая фигурка в «Птичке» пронизывает всю фактуру пьесы (пример 73).

Пример 73:



Повторяемость-остинатность (прежде всего, ритмическая) оборотов вносит в тему черты фигурации, фактура приобретает качества картинности. Помещённая в средней части в басовый регистр, трелирующая фигура ассоциируется уже не с «птичьими» звуками, а с

ему присущие черты, заставляющие нас безошибочно, с первых же звуков угадывать его почерк» [5, с. 472].

³⁸ Первая из 10 тетрадей «Лирических пьес» создана в 1867 году, последняя в 1901. Интересно, что последняя пьеса цикла «Отзвуки» является как бы вариацией на первую пьесу, «Ариетта», где сохранена мелодическая линия, но изменено настроение.

некими зовами природы, поэтому фигурка подвергается варьированию, единство же фигурационной основы создаёт целостность (пример 74).

Пример 74:



Последние фортепианные циклы Грига отличались смелостью в выборе выразительных средств, оригинальностью музыкального языка. Композитор основывался на фольклорных наигрышах деревенских музыкантов, которые он специально изучал. Их затейливая орнаментика и терпкость лидийской окраски придавали необыкновенную свежесть звучанию и поражали слух современников.

Григ – мастер камерной вокальной лирики, связанной с северной поэзией. Композитор опубликовал 125 песен и романсов. Жанр романса прошёл у него большую эволюцию. Стиль усложнялся, но искренность и сердечность оставались. Популярность в Норвегии всего романсового наследия композитора не угасает, а за пределами родины Грига распространение получили романсы раннего и среднего периодов творчества, тогда как на последнее двадцатилетие жизни приходится более половины сочинений его вокальной лирики. О. Левашова пишет: «Каковы причины непопулярности поздних романсов Грига? Несомненную роль сыграла их более субъективная направленность. Многие зависело и от более утончённого, сугубо камерного вокального стиля, требующего от исполнителя-певца особой интонационной чуткости, высокого мастерства декламации. Наконец, огромное, едва ли не решающее значение имел выбор текста» [5, с. 476]. Григ и сам понимал некоторую «элитность» своих романсов, он даже писал подстрочники на немецком языке для

облегчения работы переводчика: «Когда я пишу свои песни, главное для меня состоит не в том, чтобы сочинить музыку, а в том, чтобы удовлетворить сокровеннейшим намерениям поэта... Когда же скандинавский поэт, языка которого иностранец не знает и не может на нём петь, искажён переводом, то от этого искажения страдает не только поэт, но и композитор. К сожалению, мои попытки найти хороший перевод постоянно терпели неудачу. Правда и то, что этот труд требует от исполнителя редкой разносторонности, ибо переводчик должен быть одновременно поэтом, лингвистом и музыкантом» [Цит. по: 5, с. 247-248]. Сборники романсов обычно отличаются единством замысла, в основу каждого сборника, особенно в поздний период, положены тексты одного поэта. Выделяются «Мелодии сердца» Андерсена ор. 5, поэтический цикл из романа «Рыбачка» Бьернсона ор. 21, ибсеновский цикл ор. 25, сборник песен на слова Винье ор. 33. Мастерство Грига в поздних циклах беспредельно. Циклы на стихи Драхмана (ор. 44 и 49), Паульсена (ор. 58 и 59), «Девушка с гор» на стихи Гарборга (ор. 67) и др. выдержаны каждый в своём стиле. Григ каждый раз находит новые средства выражения, великолепно передаёт поэтическое содержание избранных стихотворений. О. Левашева замечает: «Вокальная лирика Грига – высшее воплощение норвежской национальной поэзии. В своих романсах он полностью осуществил одну из важнейших эстетических задач: слияние музыки и поэтического образа» [5, с. 507].

Григ оказал плодотворное воздействие не только на своих соотечественников-молодых композиторов, но и на многих музыкантов за рубежом. Сердечный приём встречает его музыка в России, где его произведениями восхищались Чайковский, Рахманинов и другие деятели русской культуры. Замечательные русские пианисты – К. Игумнов, А. Гольденвейзер, С. Фейнберг, В. Мержанов, С. Рихтер и др., вокалисты – А. Нежданова, В. Давыдова, З. Долуханова и др. прославились исполнением произведений Грига.

Вопросы и задания: 1. Какие композиторские школы сложились на севере Европы? 2. С какими драматургами сотрудничал Григ? 3. Какими чертами обладает фортепианное творчество Грига? 4. Какой город Григ называл своей «второй родиной»? 5. Назовите основные вокальные циклы Грига из разных периодов его творчества. 6. Проанализируйте, как углублялся интерес Грига к норвежской народной музыке, и как это отражалось на его творчестве. 7. Почему нельзя относить пейзажную музыку Грига к явлениям модернизма (импрессионизма)?

Список литературы по разделу «Страны Северной Европы»:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988.
2. Асафьев Б. Григ. М.– Л.: Музгиз, 1948.
3. Друскин М. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1967.
4. Кремлёв Ю. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. М., 1958.

5. Левашева О. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1975.

Новая испанская музыка

Испанское искусство прошло через патриотическое движение *Ренасимьенто*³⁹ (70-е годы XIX века – 30-е годы XX века). Идейным вдохновителем этого движения был **Фелиппе Педрель** (1841–1922) – испанский композитор, музыковед, фольклорист, музыкально-общественный деятель, педагог. Творчество композиторов *Ренасимьенто* тесно связано с фольклорной традицией. Почти всё, созданное в эту эпоху, соприкасается с разработкой фольклорных элементов, настоящих цитат здесь встречается немного. Это говорит об отличном знании народной музыки и развившейся на этой основе способности мыслить её «идиомами» без прямых заимствований.

Песни, гитарные наигрыши звучали повсюду и часто в своей подлинной форме, они создавали среду для творчества испанских композиторов. Эта область национальной музыки оказалась стойкой перед натиском иноземных влияний, она закрепила свои позиции в быту и на эстраде. Введение в общий обиход огромного богатства ещё не разработанных в профессиональном искусстве ладов, интонаций, ритмов и фигурационных построений из фольклора способствовало обновлению композиторской техники. Это нередко сказывалось и за пределами Испании. Диалектика развития национальных школ заключалась в том, что, стремясь приумножить родные традиции, их лучшие мастера выступали одновременно и новаторами мирового искусства, что и произошло с испанскими композиторами.

Новоиспанская школа была типичным явлением европейской музыкальной жизни рубежа столетий. В каждой стране были свои специфические особенности. В Испании чисто фольклорное начало играло первостепенную роль. Преобладание гитары среди инструментальных средств сказалось на целом ряде особенностей испанской музыки рассматриваемого периода. В частности, принятая в Испании настройка шестиструнной гитары – *E, A, d, g, h, e¹* - оказала влияние на аккордовую структуру многих сочинений, способствовала обновлению традиционной гармонии квартовыми созвучиями. Нонаккордовые гармонии в испанской музыке также связаны с гитарным строем, где четыре средние открытые струны образуют большой доминантноаккорд тональности *до* с пропущенной септимой: *g-h-d-(f)-a*. Гармонии, возникающие на этой основе, применяли ещё Антонио Литерес, Эммануэле Асторга, Доменико Скарлатти (испанского периода) и др. Выполнение заветов Ф. Педреля

³⁹ В переводе с испанского означает «Возрождение».

потребовало горячей любви к народному искусству Испании, проникновения в глубинные пласты фольклора, взаимного обогащения фортепианного и гитарного искусства.

В дальнейшем, уже в первые десятилетия XX века, в испанскую музыку начали проникать новые веяния, во многом изменявшие её характер. Но национальная характерность сохранялась даже у тех композиторов, которые более других были подвержены модным влияниям. Идеи *Ренасимьенто* продолжали сохранять для них свою притягательность, хотя формы конкретного воплощения менялись. Так продолжалось до середины 1930-х годов, когда Испанию потрясли трагические события, резко нарушившие весь строй её жизни. *Ренасимьенто* навсегда останется важным этапом истории Испании. Это связано не только с композиторскими достижениями, но и с расширением масштабов концертной, педагогической и музыковедческой деятельности.

Яркое воздействие на испанскую музыку оказал стиль фламенко, который правильнее было бы назвать *канте фламенко* (*cante flamenco*) — это обширная группа песен и танцев Южной Испании и особый стиль их исполнения. Слово «фламенко» — из жаргона XVIII века, этимология его не установлена. Известно, что в начале XIX века цыгане Севильи и Кадиса называли себя фламенкос, и со временем этот термин приобрёл смысл «*gitano andaluzado*», т. е. «цыган, натурализовавшийся в Андалусии». *Канте фламенко* буквально означает «пение (или песни) андалусийских цыган» или «цыганско-андалусийское пение» (*cante gitano-andaluz*). Название это не является точным, так как цыгане — это не создатели и не единственные носители искусства фламенко; канте фламенко — достояние не только Андалусии, оно распространено и за её пределами. Кроме того, в Андалусии существует музыкальный фольклор, который не принадлежит канте фламенко. Канте фламенко подразумевает не только пение, но также игру на гитаре (*guitarra flamenca*) и танец (*baile flamenco*). Тем не менее это наименование оказывается более удобным, чем другие (*cante andaluz*, *cante gitano*), так как оно охватывает все без исключения частные проявления этого стиля, обозначаемые и другими терминами. Наряду с канте фламенко широко бытует «канте хондо» (*cante jondo*; этимология также не выяснена, предположительно означает «глубокое пение» или «глубинное пение»).

Музыкальный стиль фламенко достаточно глубоко исследован, что позволило выделить характерные для него элементы музыкального языка, бытующие интонационные обороты и ритмические модели⁴⁰. Одна из существенных сторон канте фламенко — особое чувство и способ соблюдения ритма. В канте фламенко ритмическая сторона исполнения следует за мелодией. Например, песня в стиле *por solea* требует

⁴⁰ См. об этом в 10 (по списку рекомендованной литературы), с. 34-37.

исполнения в ритме 3/4, но отдельные её фрагменты могут содержать фразы, которые разделены на несколько тактов, а затем раздроблены на более мелкие составляющие. В целом строение и разнообразные особенности отдельных фраз не повторяются, содействуя мягкости структуры каждой песни.

Возрождением гитарного искусства и созданием целой школы исполнителей на современной гитаре и композиторов в области гитарной музыки Испания обязана **Ф. Тарреге Ишеа** (1852–1909). Учениками Тарреге были А. Сеговия, Э. Пухоль, Д. Фортеа, М. Льобет, Д. Прат и др.

Претворение стиля фламенко и других специфических черт испанской музыки этого периода связано с *новоиспанской* школой, наиболее яркими представителями которой являются пианисты-композиторы И. Альбенис, Э. Гранадо, М. де Фалья. В первые десятилетия XX века начали свой путь Х. Турина, Ф. Момпу, Х. Родриго, Э. Хальфтер. Они бережно несли заветы своих предшественников и продолжили разработку национальной тематики в испанском фортепианном искусстве, расширяя образную сферу музыки и обновляя её стилистику. Наивысшим образцом для испанских композиторов XX века стала музыка М. де Фалья. Подобно Фалье, они обращались к фольклору различных областей Испании, стремясь бережно донести его красоты и специфические особенности игры на народных инструментах до слушателей. Каждый из композиторов новоиспанской школы имеет своё творческое лицо, оригинальный «почерк» в фортепианном письме, своё отношение к фигурации.

Одним из наиболее значительных мастеров Ренасимьенто и самым старшим в замечательной плеяде испанских композиторов, создавших национальный романтический стиль, является **Исаак Альбенис** (1860–1909). На протяжении своего тридцатилетнего творческого пути Альбенис создал огромное количество сочинений, но не все они сохранились. Сам композитор признавался, что он не может составить полный список собственных сочинений. Практика издания его посмертных сочинений, которые каким-либо образом находились в разных местах, продолжалась почти до конца XX века. М. Вайсборд отмечает: «Прирождённое чувство колорита и опора на красочность народных ладов помогли Альбенису в создании замечательных звуковых пейзажей. Тонко ощущая колористические качества звучания, композитор, общаясь с французскими импрессионистами, не мог не испытать влияния их музыки, что сказалось более всего в сфере гармонии» [2, с. 6]. Однако импрессионизм Альбениса не похож на стиль, развитый Дебюсси. Особенно отличаются способы фактурообразования. Голоса в фактуре Альбениса функционально разделены, звуковые планы легко определяются даже чисто зрительно. Композитор развивает колористические тенденции, наметившиеся в позднем творчестве Форе, в раннем творчестве Дюка, у Дюпарка,

Шоссона. Музыкальные пейзажи Альбениса действительно отличаются особым колоритом, но композитора не привлекают передача среды, воплощение ускользающих, таинственных образов и изменчивых настроений. Он, оставаясь на позициях романтизма, стоит гораздо ближе к реальности. Его музыка наполнена светом, красками жизни.

Фортепианные произведения Альбениса считаются лучшей частью его творчества, в них ярче всего проявились его стремление к программной конкретности образа, картинность музыки. На пути освоения национальных особенностей музыки своей страны Альбенис создавал сложные фортепианные сочинения концертного плана, продолжавшие листовское направление в пианизме. Таковы цикл «Иберия», неоконченная фортепианная пьеса «Наварра», «Испанская рапсодия» для фортепиано с оркестром. Не все произведения Альбениса связаны с концертным стилем. Фактура многих его фортепианных произведений кажется на первый взгляд достаточно простой, однако фигурационно она очень развита. Фортепиано осваивает здесь особенности гитарной фигуры, в ряде приёмов находят подходящие аналоги, звучание обогащается необычными красками. Большинство ритмических и ритмомелодических фигур гитарного происхождения – это ритмоформулы испанских танцев *сегедильи, сазты, куранды, танго, хоты* и т. д. Фортепианные сочинения Альбениса настолько сильно связаны с гитарным искусством, что возникли их переложения для гитары, которые вошли в репертуар концертирующих гитаристов. Сам Альбенис, прослушав «Гранадус» в переложении Ф. Тарреги, высказал мысль о том, что на гитаре его сочинения звучат лучше, чем на фортепиано. Композитор высоко ценил переложения своих пьес для гитары, выполненные замечательными испанскими гитаристами, искусство которых определило путь развития гитары в XX веке.

Энрике Гранадос (1867–1916) представляет в испанской музыке лирико-поэтическое направление. Гранадоc тонко проникает в особенности испанской народной музыки, его интересуют древние пласты фольклора. Фигурация в его сочинениях лишена налёта декоративности, присутствующего во многих произведениях Альбениса. Фортепианное творчество испанского композитора, помимо ранних, подражательных произведений, представлено двумя большими циклами – «Испанские танцы» и «Гойески». В них проявилось его мастерское фигурационное письмо, способное оживить самую аскетичную фактурную основу и передать испанский колорит в причудливой, узорчатой музыкальной ткани.

Наибольшую популярность получили «Испанские танцы» Гранадоcа. К. Розеншильд пишет: «В сочетании простоты и изящества, подчёркнуто скупой фактуры и яркости красок, сжатости изложения и эмоциональной наполненности образа есть нечто ведущее в испанский XVIII век – к

сонатам мадридского периода Доменико Скарлатти и Антонио Солера. Впоследствии Гранадо́с редко писал в столь интенсивной и реалистической манере» [9, с. 11]. Фактура «Испанских танцев» отличается прозрачностью, текучестью, которые связаны с постоянной изменчивостью фактурного рисунка. В фактурообразовании сказались строгость в отборе фигур и вариационно-конструктивный подход к фигурации. Обычно какая-либо характерная ритмическая фигура или устоявшаяся фактурная формула господствует на протяжении целого раздела, постоянно варьируясь в деталях.

Истинным лидером новоиспанской школы стал **Мануэль де Фалья** (1876–1946). И. Нестьев считает: «Ему принадлежало одно из первых мест в искусстве европейского “нового фольклоризма”. Именно Фалье удалось дать современное обобщённое воплощение испанской музыкальной стихии на основе богатого опыта европейского искусства XX столетия» [5, с. 369]. Композитор почти никогда не использовал подлинные народные мелодии (можно назвать лишь единичные примеры, например, в финале «Ночей в садах Испании» прицитирован андалусийский танец «Соронго»), а обращался к типическим интонациям и ритмам песенных и танцевальных жанров Испании. Он свободно пользовался знакомыми с детских лет мелодическими оборотами, ритмами и кадансовыми формулами как индивидуальными элементами музыкальной выразительности. Композитор своеобразно и оригинально откликался на импульсы, исходившие из творчества его современников – К. Дебюсси, И. Стравинского, М. Равеля. Определяя стиль фортепианной музыки Фалья, А. Алексеев приходит к следующему выводу: «Если Альбенис и Гранадо́с представляют в ней [испанской фортепианной музыке] романтическое направление, то Фалья, начав с сочинений романтического плана, в дальнейшем писал в импрессионистской и новоклассической манере» [1, с. 60]. Фигурационное письмо Фалья далеко от декоративности, к которой был склонен Альбенис, отличается от орнаментальной нарядности и внутренней живости, свойственной стилю Гранадо́са. В нём при удивительной соразмерности и оправданности используемых элементов, многообразной их разработке, находят место приёмы, найденные импрессионистами, осваиваются тонкие детали музыкальных пейзажей, оживают особенности музицирования кантаоров. Этот сплав национального и остросовременного основывается на высочайшей композиторской технике и великолепном понимании ресурсов инструментов, их колористических возможностей. Будучи прекрасным пианистом, Фалья прекрасно понимал природу инструмента и, наравне с Дебюсси и Равелем, способствовал созданию нового облика «красочного фортепиано».

М. де Фалья более других испанских композиторов проявил интерес к *канте хондо*, истоки которого исследователи усматривают в византийском литургическом пении, в музыке мавров и цыган.

Наиболее крупным фортепианным произведением Фальи является «Фантазия Бетика⁴¹» (1919), посвящённая Артуру Рубинштейну. Фортепианными средствами композитор воспроизводит особенности техники андалусийской гитары и вдохновенные импровизации испанских виртуозов-гитаристов. Один из типов наигрыша связан с наложением характерных арабесок на оstinatные ходы гитарного баса (пример 75).

Пример 75:



Такая интегрированная фактура удерживается в начальном подразделе, в дальнейшем общий тип – соединение в одном слое характерного остинато баса и повторяющихся коротких пассажных фигур при подчёркивании сильной доли аккордом – сохраняется, но в других ритмических вариантах. Подраздел *Giacoso* воспроизводит аккордовое тремоло на струнах гитары (пример 76).

Пример 76:



Особое место в новоиспанской музыке занимают «Ночи в садах Испании», самое значительное оркестровое произведение Фальи с развёрнутой партией фортепиано. Жанр сочинения определён как «симфонические впечатления» (*Impressions sinfonicas*), что

⁴¹ Бетика – название древней римской провинции в южной Испании.

непосредственным образом настраивает на близость замысла к импрессионистским оркестровым полотнам Дебюсси. Гармония и красочность инструментровки «Ночей» во многом родственны музыке французских импрессионистов. Фалья связывал музыку своего произведения с ностальгическими настроениями в период долгой жизни на чужбине: «Я находился так далеко от Испании, что эти ночи, вероятно, изобразил более красивыми, чем они являются в действительности. Это связано с Парижем» [8, с. 7]. Ещё одно влияние связано со свободной трактовкой концертного жанра во французской музыке. Ю. Крейн, автор первой отечественной монографии о М. де Фалье, замечает: «Вслед за “Джиннами” (1883), “Симфоническими вариациями” для фортепиано и оркестра (1885) Франка, “Симфонией на горную тему” (1886) для того же состава д’Энди – Фалья ещё далее развивает эту линию, превращая инструментальный концерт в симфоническую поэму романтико-импрессионистского характера» [6, с. 2]. Продолжая традицию романтической программности, Фалья предпослал подзаголовки ко всем трём частям «Ночей»: первая часть – «В Хенералифе» (название старинного мавританского дворца в Гранаде), вторая – «Отдалённый танец» и третья, заключительная – «В садах Сьерра-Кордовы».

И. Нестьев даёт обобщённую характеристику музыкальной ткани этого произведения Фальи: «Многое в инструментальной и ладогармонической ткани “Ночей в садах Испании” обусловлено тогдашними связями композитора с музыкой французских импрессионистов: он воспринял от них вкус к изысканной звуковой палитре с обилием чистых оркестровых красок и тяготением к тембровому “перекрашиванию” сходных мелодических формул; отсюда же и интерес к мягко растворяющимся, “угасающим” концовкам, к опозитизированной пейзажности, в которой атмосфера “длительной зачарованности”, лирического самовыражения превалирует над чисто изобразительной, пейзажно-иллюстративной задачей» [5, с. 380].

В оркестровом «Танце огня» из балета «Любовь-волшебница», ставшем популярным в переложении для фортепиано, Фалья развивает импрессионистские подходы к фактурообразованию. Стремление передать среду, в данном случае, огневую, подсказывает обращение к вибрирующей фигурации. Фалья избирает трелевую фигурацию, композитор обогащает вибрирующую звуковую волну динамическими средствами, заставляющими звук то нарастать, то сжиматься (пример 77). Основным принципом здесь выступает оstinatность. Она проявляется и в секундовых покачиваниях трели, и в последующих басовых оstinато, и в свойственных старинным испанским песням «вдалбливаниях» мелодической интонации узкого диапазона, как это происходит в обеих темах.

Пример 77:

Allegro ma non troppo (♩ = 128)

The musical score for Example 77 is presented in five systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of *Allegro ma non troppo* and a metronome indication of 128 beats per minute. The piano part (left hand) features a series of chords and single notes, while the vocal part (right hand) has a melodic line with trills. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The second system continues the piano part with a series of chords and the vocal part with a melodic line. The third system shows the piano part with a series of chords and the vocal part with a melodic line. The fourth system shows the piano part with a series of chords and the vocal part with a melodic line. The fifth system shows the piano part with a series of chords and the vocal part with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Наконец, в своём апофеозе тема появляется в оstinатно вибрирующем мартеллято, сопровождаемая тиратами, а потом следует долгое торможение аккордовыми возгласами (пример 78).

Неоклассицистские тенденции легко распознать в фактуре Концерта для клавесина и пяти инструментов, созданного в период с 1923 по 1926 год. Неоклассицизм представлен здесь в характерном для испанского композитора индивидуальном преломлении. Камерность трактовки жанра заявлена уже в названии, так как оговорён малый состав. И. Мартынов пишет: «Сочиняя Концерт для клавесина – один из первых, если не первый в музыке XX века, – Фалья стоял перед сложной проблемой выбора жанрового решения. Он мог пойти по пути, указанному старинными мастерами, сочинявшими множество клавесинных концертов, мог использовать и более поздний опыт концертно-виртуозного жанра с учётом специфики избранного им сольного инструмента. В конечном счёте, он не присоединился полностью ни к одному из этих принципов, хотя его симпатии явно тяготеют к первому. Фалья внёс в него новое

качество, подчёркивая самостоятельность каждого участника, превращая концерт из соревнования солиста с ансамблем в сотрудничество равноправных партнёров» [7, с. 123]. В этих условиях к фигурации применяются критерии универсальности, Фалья избирает моделью старинную клавирную музыку Испании, но традиция старинного инструментализма была продолжена по-новому. Не случайно Фалья дал указание о возможности исполнения Концерта на фортепиано с теми же флейтой, гобоем, кларнетом, скрипкой и виолончелью, но при этом следовало соразмерять звучность инструментов. В партии солирующего инструмента не так уж много типичных для клавесина фактурных построений, орнаментации, зато немало эпизодов фортепианного полнозвучия, величавого, почти органного звучания. Мелодический рисунок Концерта графичен, строг. Своеобразие колорита в значительной степени зависит от использования политональности, эффекты которой многие исследователи связывают с системой натуральной гармонии, изложенной в книге Люка.

Пример 78:

The musical score for Example 78 is presented in five systems. The first system begins with the tempo marking *Più mosso, ma giusto*. The notation includes a piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked with *f* and *ff*. The second and third systems continue the piano part, featuring complex melodic figures and dynamic markings like *ff* and *f*. The fourth system introduces a new texture with a series of chords in the right hand, marked *sempre* and *ff*, while the left hand continues with a steady bass line. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line in the left hand, marked *ff* and *f*.

Фалья серьёзно работал в музыкально-театральных жанрах, хотя этапными для развития оперного жанра в Европе его произведения не стали. Г. Еременко отмечает: «Соединив романтический стиль испанского Ренасимьенто с открытиями итальянского веризма (опера “Короткая жизнь” 1905), французского импрессионизма (балет “Колдовская любовь”, 1915), Фалья в своих сценических произведениях сохранял опору на фольклор и традиции национальной культуры» [4, с. 172]. В написанном в 1919 году по новелле испанского писателя П. А. де Аларкона жанрово-комедийном балете «Треуголка» Фалья использует песенно-танцевальные жанры многих областей Испании. Тенденция к созданию общенационального стиля получила яркое завершение в оригинальном творении музыкального театра Фальи – «Балаганчике маэсе Педро» (1919–1922). Это представление для певцов и кукол в 1 действии, в центре которого находится образ Дон Кихота. Сюжет о борьбе христиан с маврами, представляющий собой содержание одной из глав романа Сервантеса, разыгрывается марионетками с комментариями Мальчика-рассказчика на постоянном дворе маэсе Педро и вызывает живую реакцию зрителей-испанцев. На сцене царит атмосфера буффонной игры, получается эффект «театра в театре». В музыке спектакля используются характерные особенности народных песен и танцев различных областей Испании. Для рассказа, показа и зрительской реакции используются различные приёмы. Так, в кукольных интермедиях, иллюстрирующих повествование Мальчика, используются утрированные звукоподражательные детали: диссонантные фанфары изображают гнев Карла Великого, в эпизоде скачки дона Гайфероса эффект приближения-удаления кукольного всадника передаётся утрированными наплывами и спадами громкости и т. д. Для Мальчика характерно речевое интонирование, а для дискутирующих актёров вводится декламация. В финале происходит развёрнутое представление образа Дон Кихота с ярким элементом комизма. Главный герой действует в традициях героико-романтических опер, забыв, что он находится на представлении марионеток. Стремительная каталонская танцевальная мелодия служит рефреном всей сцены, она исполняется певцом-басом стаккато и завершается помпезно-героической формулой, которая выделяется замедлением темпа и усилением динамики. Фалья обратился к национальному типу синтетического вокально-пантомимического действия и сделал его современным благодаря обогащению средствами оперного жанра.

Вопросы и задания: 1. Какие характерные черты стиля фламенко были освоены новой испанской школой? 2. Назовите крупнейших представителей испанской гитарной школы. 3. Как трактуется музыкальный пейзаж к Альбениса? 4. Сравните особенности фортепианного стиля Альбениса и де Фальи. 5. Какова специфика

музыкально-театральных жанров у де Фальи? 6. В чём выразились французские влияния у де Фальи?

Список литературы по разделу «Новая испанская музыка»:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1982. Ч. 3.
2. Вайсборд М. Исаак Альбенис. М.: Советский композитор, 1977.
3. Друскин М. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1967. Вып. 4.
4. Еременко Г. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2008.
5. История зарубежной музыки. Конец XIX – начало XX века / Под ред. И. Нестьева. М.: Музыка, 1988. Вып. 5.
6. Крейн Ю. Мануэль де Фалья. М.: Музыка, 1969.
7. Мартынов И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1986.
8. Фалья де М. Статьи о музыке. М.: Советский композитор, 1971.
9. Розеншильд К. Энрике Гранадо. М.: Музыка, 1971.
10. Черная М., Кузнецова Е. Фламенко в профессиональной гитарной музыке Испании второй половины XIX века – первой половины XX века. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2004.

Ф. Лист и И. Брамс – выдающиеся европейские композиторы второй половины XIX века.

Ференц Лист

Ференц Лист (1811–1886) является национальной гордостью венгерского народа. Судьба его сложилась так, что он рано покинул родину, провёл многие годы во Франции и Германии, лишь наездами бывая в Венгрии, и только в конце жизни подолгу жил в ней. Его вклад в венгерскую культуру огромен, деятельность Листа способствовала выдвижению Будапешта на позиции европейского культурного центра, а венгерского искусства и фольклора на мировую арену. Характерно следующее высказывание Листа: «Да позволено мне будет признаться в том, что, несмотря на моё достойное сожаления незнание венгерского языка, я от колыбели до могилы душой и телом остаюсь мадьяром и в соответствии с этим самым серьёзным образом стремлюсь поддерживать и развивать венгерскую музыкальную культуру» [Цит. по: 2, с. 180]. Лист много раз обращался к венгерской тематике. Им написаны «Героический марш в венгерском стиле» (1840), кантата «Венгрия», многочисленные произведения для фортепиано в венгерском стиле («Фантазия на венгерские народные темы» для фортепиано с оркестром, многочисленные венгерские национальные мелодии и рапсодии, венгерские марши и т. д.).

Лист не обращался лишь к сценическим музыкальным жанрам, а вот в литературных жанрах проявил себя разносторонним космополитом, написав и книгу «Шопен» (1851, новая редакция – 1879), ряд статей и эссе о немецкой, австрийской музыке и ирландце Д. Фильде, нашедшего свою вторую родину в России. Он откликался на самые разные события, тому свидетельством, например «Моцарт. К столетию со дня рождения» (1856) или «Критика критики. Улыбышев и Серов» (1857). Тонкие замечания великого музыканта и в наши дни убеждают и восхищают.

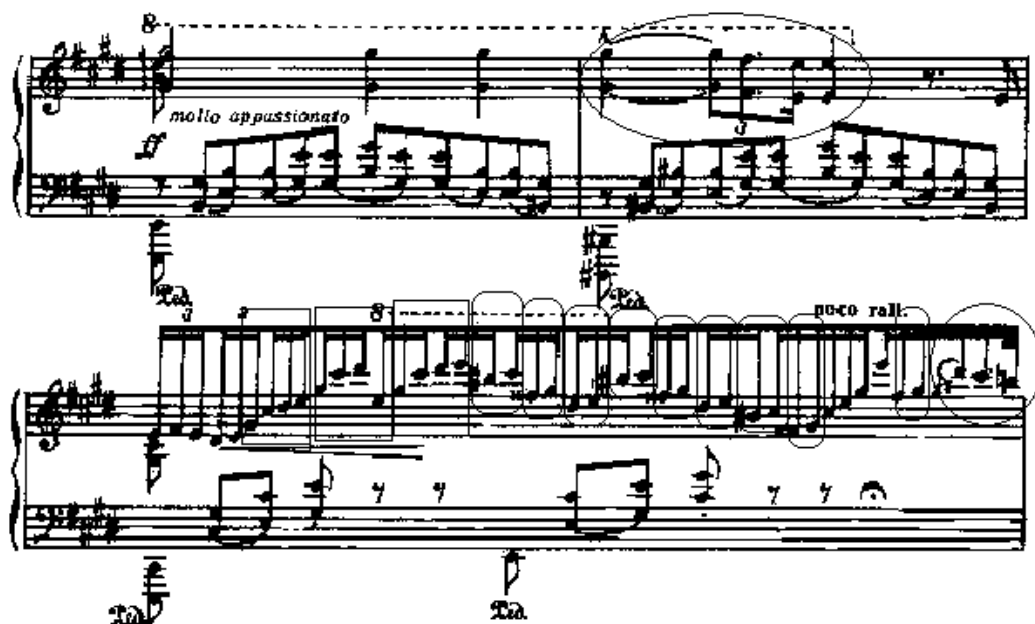
Деятельность Ф. Листа удивительно масштабна и многогранна. Он феноменальный пианист, великий фортепианный педагог, замечательный композитор, дирижёр, музыкальный писатель, критик, общественный деятель европейского масштаба. Его творческое наследие огромно. Музыкальное наследие Листа отражает запросы его времени, композитор откликался на актуальные вопросы современности. Отсюда героический склад музыки, присущий ей драматизм, пламенная энергия, возвышенный пафос. М. Друскин замечает: «Героика и могучий драматизм Бетховена, наряду с неистовым романтизмом и красочностью Берлиоза, демонизмом и блестящей виртуозностью Паганини, оказали решающее воздействие на формирование художественных вкусов и эстетических взглядов молодого Листа. Под знаком романтизма протекала его дальнейшая творческая эволюция» [2, с. 236].

Необычная биография Листа способствовала тому, что в его музыке совместились различные национальные традиции. Французские, итальянские, немецкие влияния дополнились воздействием молодых национальных школ, в том числе русской. Вместе с тем, на Листа большое воздействие оказал стиль национальной венгерской музыки *вербункош*, в качестве основных проявлений которого можно рассматривать претворение принципа свободного ритма; богатую, разнообразную инструментальную фигурацию и определенные мелодико-ритмические формулы, появляющиеся через каждые два-три такта либо завершающие более крупные музыкальные периоды. Часто встречаются пунктирный ритм, а также триоли и синкопы всех родов; наблюдается определённо выраженное стремление уклониться от гладкого, ровного фигурационного движения при твердом сохранении типичного для вербункоша размера 2/4 (или 4/8). Особенно виртуозно владел этим искусством Бахари, игру которого Лист слышал в детстве; фантазия этого скрипача была поистине неисчерпаема. Гораздо более схематичными являются заключительные формулы вербункоша, которые сводятся к нескольким типичным мелодико-ритмическим оборотам (пример 79). Воздействие заключительных формул вербункоша и прихотливого построения фигурации ощущается в фактуре произведений, далёких от национальной тематики, например в «Сонете Петрарки № 104» (пример 80).

Пример 79:



Пример 80.



В своём творчестве Лист касался различных сфер чувств. Героические образы соседствуют с трагическими. Иная эмоционально-смысловая образность связана у Листа-романтика с представлениями о гётевском Фаусте и шекспировском Гамлете, что сопряжено с передачей в музыке чувства сомнения, тревожного состояния духа. «Мефистофелевское» начало, сарказм, образы зла получили у Листа стихийно-непреодолимый характер. Выразительно запечатлел композитор мир любовных чувств: упоение страстью, экстатический порыв, мечтательную негу, томление. Между отмеченными сферами в музыке Листа нет чётких разграничений, кроме того, этим не исчерпывается жанровая палитра композитора. Так, в «Венгерских рапсодиях» преобладают фольклорно-жанровые танцевальные элементы, а в «Годах странствий» много пейзажных зарисовок и т. д. Тем не менее, достижения в отмеченных сферах оказали сильное воздействие на творчество следующих поколений композиторов.

Симфонические произведения составляют большой раздел в творчестве Листа. Новым жанром у него выступает *программная симфоническая поэма*. Такое название получили впервые девять произведений, законченные к 1854 году и изданные в 1856–1857 годах, позже были написаны ещё 4 поэмы. Симфонические поэмы Листа – это крупные программные сочинения в свободной одночастной форме, где сочетаются

различные принципы формообразования (сонатные, вариационные, рондо), иногда одночастность вбирает в себя элементы четырёхчастного симфонического цикла. Круг образов, воплощённых Листом в симфонических поэмах, очень широк; от античного мифа («Орфей», «Прометей»), английских и немецких трагедий XVII-XVIII веков («Гамлет» Шекспира, «Тассо» Гёте) до поэм французских и венгерских современников («Что слышно на горе» и «Мазепа» Гюго, «Прелюды» Ламартина, «К Ференцу Листу» Вёрёшмарти). Как и в фортепианном творчестве, Лист в своих поэмах воплощал образы живописи («Битва гуннов» по картине немецкого художника Каульбаха, «От колыбели до могилы» по рисунку венгерского художника Зичи) и др. Обычно сюжеты тяготеют к героической тематике, с патриотической темой непосредственно связаны «Венгрия», «Плач о героях». Подобно Берлиозу, Лист предпосылает партитуре развёрнутое изложение сюжета, включающее историю возникновения замысла, философские размышления, но в своём музыкальном решении он обычно избегает последовательного развития сюжета, предпочитая создавать яркий, запоминающийся образ в обобщённой трактовке. Основные принципы – монотематизм, обобщение через жанр, сонатность.

«Прелюды» – одна из лучших симфонических поэм Листа, где музыка далёкими нитями связана с одноимённым стихотворением Ламартина, посвящённого бренности человеческого существования. Различные картины, заимствованные из литературного первоисточника, воплощены в контрастных разделах, сменяющих друг друга внезапно, практически без переходов. Некоторые из этих разделов как бы вобрали в себя отдельные части сонатно-симфонического цикла: маршевый эпизод разработки напоминает о скерцо, пасторальный – о медленной части, торжественная главная партия в репризе – о финале. Поэма написана в форме сонатного Allegro с зеркальной репризой, в которой и главная и побочная партии предстают уже не в лирическом, а в героическом облики, что способствует интонационному сближению тем поэмы.

В симфониях Листа «Данте» и «Фауст», несмотря на использование циклической формы, принципы построения остаются теми же, что и в симфонических поэмах. Например, листовская «Фауст-симфония» – это своего рода триптих симфонических поэм. Берлиозу для воплощения той же темы потребовались колоссальные ораториально-симфонические средства, композитор выявляет подробно и широко как душевные переживания героев, так и картины природы, фантастические и бытовые образы. Лист же трактует сюжет предельно обобщённо, давая три портрета, три образа («Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»), раскрытые со стороны их душевных переживаний. Лист свободно трактует литературный первоисточник. В образе Фауста он искал близкие себе романтические черты: вечное сомнение, мятежный порыв, неустанное

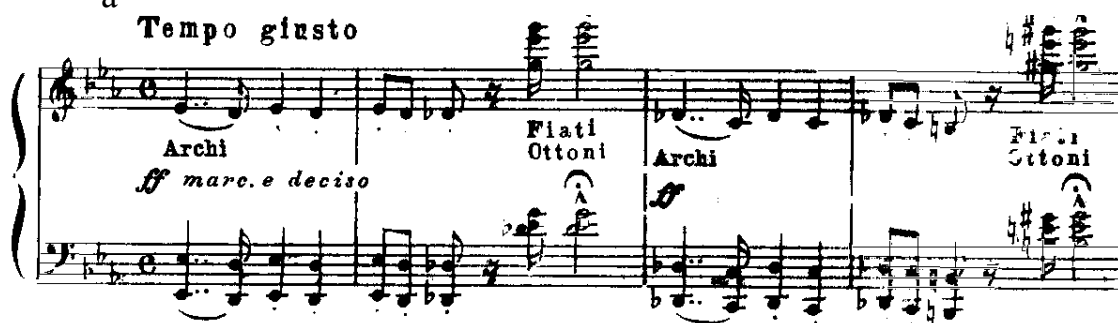
стремление к идеалу. Маргарита – воплощение душевной чистоты, ясности, покоя, по которому томится герой. Мефистофель – дух отрицания, неверия, издёвки над благородными порывами человека.

Я. Мильштейн замечает: «Вряд ли кто-нибудь станет сейчас сомневаться в величии пианистической реформы Листа. Дерзновенная и блистательная, она открыла новую эру в развитии фортепианного искусства. За ней – единодушное признание целого ряда поколений, прочная мировая слава» [5, кн. 2, с. 7]. Влияния листовского пианизма не избежала ни одна из нарождавшихся в XIX веке национальных фортепианных школ. Лист открыл новую главу также в истории фортепианных жанров, это касается, в том числе, и жанра фортепианного концерта.

Концерты Листа программные, кроме того, многое сближает их с симфоническими поэмами композитора. Как и поэмы, концерты одночастны, хотя имеют разделы, соответствующие четырём частям симфонического цикла. В основе концертов также лежит принцип монотематизма, главенствующий образ скрепляет всё развитие произведения, однако появляется и ряд новых тем, они, преображённые героическим тоном, повторяются затем в финале. Оба концерта задуманы в 30-х годах, но по многу раз перерабатывались. В окончательной редакции Первый концерт Es-dur закончен в 1856 году, а Второй A-dur – в 1891. Героические образы Пятого фортепианного концерта Бетховена, написанного в той же тональности, вдохновили Листа на создание главного образа его Первого концерта (пример 81 а). Virtuозные пассажи солиста подчёркивают темпераментную, волевою активность начальной фанфары, главная тема оттеняется группой взаимосвязанных лирических тем – то мечтательных, то экстатических. Вторая часть представляет собой вариационную форму, в которой основная тема (пример 81 б) подвергается трансформациям. Фантастическое скерцо, составляющее третью часть, ведёт к финалу, где в один узел стягивается тематизм всего концерта с реминисценциями преображённых тем.

Пример 81:

а



Quasi adagio



Вокальное творчество Листа охватывает различные духовные и светские жанры. Наибольшую популярность приобрели песни (их около 90). Круг поэтов, к которым обращался композитор, поистине интернационален: здесь оригинальные немецкие, французские, итальянские, венгерские тексты, лишь стихи русских поэтов использованы в немецких переводах. Большинство песен вдохновлено образами немецкой поэзии, причём Лист продолжал линию развития, намеченную Шубертом в его поздних романсах⁴². Для Листа типичен декламационный склад мелодии, чутко следующей за изгибами стиха, кроме того, композитор широко использует красочные возможности фортепиано. Большинство песен посвящены чувству любви – её радостям или томлению (сонеты Петрарки, «Как дух Лауры», «Песнь Миньоны» и др.). Многие песни воплощают настроения скорби, страдания, разлуки, одиночества («Прощай», «Сосна», «Тот, кто свой хлеб в слезах не ел» и др.). Особую группу составляют песни, связанные с образами природы («Горные вершины», три песни из «Вильгельма Телля»). Немногочисленны и очень образны песни-баллады («Лорелея», «Три цыгана» и др.). Песни героического склада редки, среди них выделяется «Венгерская королевская песня», в которой использован старинный куруцкий напев.

Среди духовных вокальных произведений Листа выделяются две мессы – «Гранская» и «Венгерская коронационная», а также оратория «Легенда о святой Елизавете».

Воздействие Листа сказалось, прежде всего, на фортепианном исполнительстве и композиторском творчестве. После проведённой им реформы фортепианной техники инструмент обрёл свой яркий концертный облик, изменилась его трактовка, усложнилась фактура сочинений. В композиторской практике различных национальных школ постепенно завоевали признание идейно-художественные принципы Листа. В частности, получил распространение обобщённый принцип программности, выдвинутый Листом в противовес Берлиозу, который

⁴² Эта линия утвердилась после Шуберта в творчестве Р. Шумана и нашла своё завершение у Г. Вольфа.

стремился истолковывать сюжет живописно-театрально. К жанру симфонической поэмы, утвердившемуся в творчестве Листа, композиторы обращаются вплоть до наших дней. Вслед за Листом симфонические поэмы писали во Франции Сен-Санс и Франк, в Чехии – Сметана, в Германии высших достижений в этом жанре добился Р. Штраус. Монотематический принцип также получил широкое распространение, причём характерно обилие его трактовок. Многие композиторы обращались к поэмному типу листовского концерта (скрипичный концерт Римского-Корсакова, Первый фортепианный концерт Прокофьева, Второй фортепианный концерт Глазунова и др.). Значительное развитие получил богатый тонкими оттенками колоритный музыкальный язык Листа. В частности, красочность его гармоний была одним из истоков исканий французских импрессионистов, а Равель развивал, кроме того, и открытый Листом романтический пианизм.

Изучение творчества Листа имеет большую историю и солидную библиографию. Фундаментальным исследованием второй половины XX века является книга Я. Мильштейна «Ф. Лист», обобщившая основные работы отечественных и зарубежных исследователей.

Иоганнес Брамс

Иоганнес Брамс (1833–1897) является представителем позднего австро-немецкого романтизма, исследователи находят также в его творчестве черты неоклассицизма. «Неистовый» романтизм фортепианных сонат Брамса в более поздних сочинениях уступает место строгому отбору тех образов и средств выразительности, которые соответствовали его музыкальной идее целостности. Брамс испытал глубокое воздействие творчества таких гениальных немецких композиторов, как его современник Р. Шуман и великий музыкант прошлого И. С. Бах, чьё наследие как раз тогда получало возрождение, входило в исполнительскую практику. В области симфонизма Брамс – прямой наследник бетховенского искусства. Не случайно, что Второй фортепианный концерт нередко называют «симфонией с фортепиано», а Четвёртая симфония композитора вошла в «золотой фонд» музыкального искусства. В контексте национальной – и европейской – музыкальной культуры смысл творчества Брамса выступает как альтернатива вагнеровскому пути, как утверждение способности музыки к самостоятельному, вне союза с драмой или литературно-философской программой, выражению идей эпохи. Если Вагнер прокладывал музыкальному искусству путь, отталкиваясь от идеи преобразования мира, от воплощения литературных и философских концепций, то Брамс шёл от требований музыкальной практики, осознания музыкального языка как самостоятельного, самоценного средства высказывания. Два гениальных немецких композитора казались в своё время антагонистами, борьба направлений в немецкой музыке второй

половины XIX века оказалась очень плодотворной для развития европейского музыкального искусства в целом.

Музыкальное наследие Брамса огромно. Оно включает большой симфонический раздел, состоящий из четырёх симфоний, двух серенад, двух увертюр, Вариаций на тему Гайдна, а также двух фортепианных концертов, замечательного скрипичного и одного двойного концерта для скрипки и виолончели. К симфонической музыке примыкают вокально-симфонические произведения в кантатно-ораториальных жанрах (Немецкий реквием, Песнь судьбы, Песнь парок и др.). Особое положение в репертуаре пианистов заняли фортепианные сочинения Брамса – как произведения крупной формы (три сонаты, циклы вариаций и др.), так и циклы миниатюр (Баллады ор. 10, поздние опусы 116–119 и др.). Широкую популярность завоевали произведения композитора для четырёхручного исполнения (Вальсы, Венгерские танцы и др.). Удивительной жизнеспособностью обладают камерно-инструментальные сочинения Брамса – сонаты (три скрипичных, две виолончельных, две кларнетовых), трио (три фортепианных и др.), квартеты (три фортепианных и три струнных), квинтеты (фортепианный, два для струнного состава и один кларнетовый), струнные секстеты. Вокальная музыка композитора содержит около 200 сольных песен, не считая обработок народных песен, а также множество вокальных ансамблей и хоров (среди них «Песни любви» ор. 52 и «Новые песни любви» ор. 65 для квартета с фортепиано в 4 руки, «Цыганские песни» ор. 103, «Немецкие народные песни» для 4-голосного смешанного хора *a capella* и др.). Брамс является также автором ряда произведений для органа, в том числе 11 хоральных прелюдий.

Жизненный путь И. Брамса начался в семье бедного гамбургского музыканта, его отец Иоганн Якоб хотел и сына повести по собственному пути, но масштабы их дарований оказались несоизмеримыми. С педагогами музыки Иоганнесу повезло: пианист Ф. Коссель и композитор-пианист Э. Марксен были отличными музыкантами и благородными людьми. Они сформировали те высокие идеалы, которым служил Брамс всю свою жизнь. Воспитанные у Брамса высокая требовательность к себе и личная скромность побудили его уничтожить всё, что было написано до встречи с четой Шуманов, кроме фортепианных произведений и песен, вошедших в ор. 1–7. Исчезли навсегда его ранние фортепианные сонаты и вариации, струнные квартеты, произведения для скрипки, большое число песен.

Отношения Иоганнеса с родителями были самыми тёплыми и доверительными. Мать и отец беззаветно верили в сына, всегда предоставляя ему свободу в решениях и действиях. Не препятствовали они и поездке по Германии с талантливым венгерским скрипачом Эдде Ременьи, вынесшего искусство вербункоша и чардаша на концертные эстрады Европы. Исполнители замечательно дополняли друг друга, даже

чисто внешне: жгучий брюнет скрипач и мягкий блондин пианист, который аккомпанировал без нот и даже не взял их с собой. В этих импровизациях возникли «Венгерские танцы», принесшие впоследствии Брамсу всемирную популярность и славу. В этой поездке Брамс познакомился с Ф. Листом⁴³, Й. Иоахимом⁴⁴ и Р. Шуманом, другими известными музыкантами, а также с большим числом людей, становившихся его искренними поклонниками.

Роберт Шуман, в квартире которого в Дюссельдорфе в 1853 году появился двадцатилетний Иоганнес Брамс, отметил гениальность молодого композитора, сравнивая его с «юным орлом», с «великолепным потоком». В статье о Брамсе, озаглавленной «Новые пути», Шуман писал: «Имя его Иоганнес Брамс, явился он из Гамбурга... Всё, и даже сама внешность пришедшего говорила: это избранный. Сидя за инструментом, он открывал нам чудесные страны... Собратья по искусству приветствуют его первое выступление в свет, где художника, быть может, ожидают раны, но также лавры и пальмы, мы приветствуем в нём сильного бойца» [7, с. 250–251]. Оба композитора ощутили духовное родство, которое связывало их удивительные таланты. Шуман видел в Брамсе продолжателя великой немецкой традиции и поощрял его к реализации грандиозных замыслов. Исследователи находят следы автобиографической символики в целом ряде сочинений Брамса этого периода, в частности, вплетение мотива a-g-a-d-e – транскрипции имени Агаты фон Зибольд⁴⁵, дочери университетского профессора из Геттингена, – в музыкальную ткань Второго струнного секстета соль мажор ор. 36. Такое использование музыкальных символов связано с влиянием творчества Р. Шумана.

Совершенно необычными были отношения Брамса с Кларой Шуман, что ярко отразилось в одном из писем 1892 года вдове Шумана: «Тебе же я сегодня смею повторить, что ты и твой муж – лучший опыт моей жизни, вы составляете её величайшее богатство и содержание» [цит. по: 1, с. 87]. Годы становления, выбора жизненного пути связаны у Брамса с посредничеством: когда врачи запретили Кларе свидания с Робертом, вместо неё к Шуману ездил Иоганнес. После смерти Шумана в письмах Брамса Кларе напряжённо-страстный тон довольно быстро угасает и сменяется нежным участием и рассудительностью друга. Е. Царёва отмечает: «Да, это был прекрасный, но и трудный опыт двадцатилетнего Иоганнеса. В него вошла и ответственность за судьбы немецкой музыки, возложенная Шуманом на Брамса, и преклонение и восторг перед

⁴³ Ф. Лист, окружённый свитой последователей, оказался чуждым Брамсу, который не принял музыки маэстро ни тогда, ни впоследствии, хотя и восхищался его пианизмом.

⁴⁴ Йозеф Иоахим – венгерский скрипач и композитор, ставший другом Брамсу.

⁴⁵ Летом 1859 года Брамс был близок к созданию семьи, но так и не решился на этот шаг, тем не менее, красивое сопрано Агаты фон Зибольд вдохновило композитора на создание песен ор. 19 и 20.

искусством Шумана и его личностью, и идеальный образ шумановской семьи, и вхождение в мир музыки Шумана, и трагическая катастрофа – попытка Шумана к самоубийству, и его безумие, и горе Клары, и огромная, преданная, нежная и страстная любовь к ней..» [6, с. 51].

Переломным в жизни Брамса стал 1862 год, когда он в поисках лучшей доли переехал в Вену. Брамс долго не мог найти постоянного места службы, его положение улучшается лишь в следующем десятилетии, когда он получает общественное признание. В 70-е и 80-е годы наступает пора его творческой зрелости, композитор объездил много европейских стран, выступая со своими симфоническими и камерными сочинениями. Брамс создаёт в этот период симфонии, скрипичный и Второй фортепианный концерты, три скрипичные сонаты, три струнных квартета, песни, хоры, вокальные ансамбли и др. Интенсивно работая в различных жанрах, композитор не меняет творческой манеры, используя изумительное контрапунктическое мастерство в популярных произведениях и не теряя простоты, сердечности в симфониях.

Последний творческий период характеризуется снижением активности. Брамс задумывает новую симфонию и ряд крупных сочинений, но осуществляет замыслы только камерных пьес и песен. Сказались усталость от постоянной жизненной борьбы и воздействие неизлечимой болезни. Тем не менее, в эти годы Брамс создаёт яркую, гуманистическую музыку, воспевающую высокие нравственные идеалы. К числу брамсовских шедевров относятся созданные в этот период кларнетовый квинтет ор. 115, фортепианные интермеццо ор. 116–119, «Четыре строгих напева» ор. 121. Немеркнущую любовь к народной песне композитор запечатлел в сборнике «49 немецких песен для голоса и фортепиано».

Брамс глубоко опирался на немецкую национальную традицию, обобщая духовный опыт нации. Поэзия Гёте и Шиллера, Гейне и Эйхендорфа, Гейдерлина и Тика, фольклорное собрание «Волшебный рог мальчика» и труд Гердера «Песни народов» так же питали творчество Брамса, как Шютц, Бах, Гендель, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, народная песня, протестантский хорал. Рассмотрение картины жанров в творчестве композитора позволяет выявить следование Брамса национальной традиции. Это выражается в претворении высокой культуры инструментализма. Композитор обращается как к симфонии, увертюре, сюите (серенаде), так и к концерту, к различным камерным жанрам, к фортепианной (соната, рапсодия, баллада, вариации, лирическая миниатюра) и органной (прелюдия и фуга, хоральная прелюдия) музыке – к жанрам, рождённым разными историческими эпохами и закрепившимся в немецкой музыке. Песни Брамса ориентируются и на старинный народный напев, и на романтическую Lied. К его песням примыкают кантатно-ораториальные жанры, связанные с разнообразными истоками (мотет, баховская кантата, генделевская оратория, романтическая опера и

др.). Композитору была близка демократическая традиция синтеза северных и южных (немецких и австрийских) особенностей германоязычной культуры, которую до него осуществляли Бетховен и Шуберт.

С большим вниманием и интересом относился Брамс к народной музыке других национальностей. Значительную часть жизни композитор провёл в Вене, где сильно ощущается слияние венгерской и славянской музыкальной культуры. В частности, «славянизмы» у Брамса ощущаются в часто применяемых оборотах и ритмах чешской польки, в некоторых приёмах интонационного развития, ладовой модуляционности. М. Друскин отмечает: «Чуткое проникновение в психический строй другой нации доступно лишь художникам, органично связанным со своей национальной культурой. Таков Глинка в “Испанских увертюрах” или Бизе в “Кармен”. Таков и Брамс – выдающийся национальный художник немецкого народа, обратившийся к славянской и венгерской народной стихии» [3, с. 71].

С самого начала творческого пути Брамс освоил три области – фортепианную, вокальную музыку (песни) и камерные ансамбли. В созданной Брамсом системе жанров наблюдаются такие сложные явления, как перенесение приёмов камерного детализированного письма в симфонию, симфонических принципов – в камерные жанры, органности – в симфоническую и фортепианную музыку, хоровой фактуры – в инструментальную и т. д. В его фортепианных миниатюрах черты песенного тематизма выступают ещё более рельефно, чем в собственно песнях. Для Брамса характерна равноценность всех жанровых сфер. Композитор интенсивно использует тот или жанр на небольшом отрезке творческого пути, что приводит к появлению своего рода «увеличенных циклов» – три фортепианные сонаты, три струнных квартета, четыре симфонии. Таким образом, в его творчестве отражается тенденция музыки XIX века к построению грандиозных художественных концепций (у Вагнера, к примеру, это создание тетралогии «Кольцо нибелунгов», вплоть до построения специального театра в Байрейте для его исполнения). Противоположная тенденция реализуется у Брамса в значимости инструментальной миниатюры, краткой интонационной формулы, отдельного мотива, в чём воплотилось дальнейшее развитие творческого метода Шумана, идущее далее, к музыке XX века. Тем не менее, Брамс периодически возвращался к идее написания оперы, причём его идеалом в этом жанре был «Дон-Жуан» Моцарта. В поисках сюжета он обращался к разным источникам и обсуждал возможности сотрудничества со многими авторами, в том числе с И. Тургеневым, когда судьба свела их в Баден-Бадене в доме П. Виардо. Однако Брамс так и не стал оперным композитором.

Одно из величайших завоеваний Брамса связано с созданием «Немецкого реквиема» ор. 45. Р. Шуман писал о Брамсе: «Когда он

направит свой волшебный жезл туда, где ему будут содействовать силы масс – хор и оркестр, то перед нами откроются ещё более чудесные тайны духовного мира» [7, с. 251]. Подбор текстов из Библии во многом определяет художественную идею Реквиема и его композицию. Брамс, как и его современник Вагнер в «Нюрнбергских мастерзингерах», обращается к хоралу как символу единения искусства и жизни, символу единения немецкого народа. Идеи утешения, созидания и бессмертия легли в основу концепции Брамса. Музыка всех семи частей «Немецкого реквиема» пронизана светом, она освобождена от суеты. Центром композиции выступает пятая часть, использующая жанровые черты колыбельной. Мелодические линии оркестровой темы и вокальной партии складываются из интонаций, звучавших в предыдущих частях, но самое примечательное заключается в совпадении нисходящего распева на слове «Traurigkeit» («печаль») в партии сопрано с партией баритона из № 3, что даёт почувствовать внутренние связи в цикле: пятая часть является ответом на просьбу об утешении, воплощённую в третьей части (пример 82). В разговоре с И. Штраусом Брамс определил оперетту «Летучая мышь» и свой «Немецкий реквием» как «наши лучшие вещи» [5, с. 173].

Пример 82:



Для Брамса идеалом была народная песня, в письме К. Шуман он писал: «Песня сейчас развивается по совершенно неправильному пути, и потому необходимо, чтобы идеал глубоко вошёл в сознание. А для меня это – народная песня» [6, с. 38]. Строгий отбор образов и средств выразительности выразился в высокой простоте организации песенного материала. Для Брамса характерны опора на куплетность и преобладающее

значение вокального мелоса, единого мелодического целого, подчиняющего себе отдельные детали, диктуемые поэтическим текстом (при равенстве партий голоса и фортепиано). Текст же Брамс как бы «пересоздаёт» заново, делая своим. Поэтому он редко обращается к поэтическим шедеврам или к текстам с ярко выраженной авторской индивидуальностью. Брамсу ближе тексты с общим типом высказывания, как, например, анонимные тексты народных песен.

Современники видели в Брамсе ревностного хранителя традиции, в XX же веке под «традицией» стали понимать память, связь времён, преемственность культуры, благодаря чему музыка этого немецкого композитора вновь стала актуальной и близкой запросам слушателя. Уже на раннем этапе своего творчества Брамс обращается к контрапунктическому стилю в поисках «чистоты» письма. Многие из взятых Брамсом на вооружение форм и приёмов композиционной техники прошлого получило развитие в XX столетии. Почитание Брамс-композитора упрочилось в культуре нового века, особенно в области фортепианного искусства. В XX веке исполнение музыки Брамса – это пробный камень для определения мастерства пианиста.

Как исполнитель на фортепиано Брамс оставил о своих интерпретациях замечательное впечатление. Большинство современников особо отмечали в его игре красоту певучего тона и мужественную энергию ритма. Брамс выделялся на фоне господствовавшего в XIX веке виртуозного начала в инструментальном исполнительстве отсутствием внешних эффектов, а также масштабностью замысла и проникновенностью своих интерпретаций. Р. Шуман называл его игру «высокогениальной». П. Чайковский считал, что у Брамса отсутствовала «виртуозная жилка», что, конечно же, не относилось к чисто технической стороне исполнения, а характеризовало строгость исполнительского стиля. Масштабный пианизм «крупного штриха» нашёл своё выражение в ряде особенностей фактуры фортепианных сочинений Брамса. Типичным для многих его произведений является сочетание широкоохватности и плотности фактуры, что придаёт ей насыщенность и массивность. Большая рука позволяла Брамсу брать созвучия обширного диапазона, требующие немислимой растяжки для обычных рук. Поэтому в его произведениях нередко используются аккорды и соответственно фигуры в фигурации в пределах децимы и даже более широких интервалов. Сочинения Брамса для пианиста – это серьёзная проверка творческой зрелости, умения использовать ресурсы фортепиано, умения, подобно самому композитору, «чувствовать головой, а мыслить сердцем» (Л. Элерт). Фигуры нередко «прорастают» на протяжении произведения то в виде различных ритмических преобразований начальных интонаций. Черты монотематизма в фактурном рисунке проявляются и в изменениях фигур, вырастающих из одного корня.

Обратимся к яркому образцу – к первой части Сонаты № 3 f-moll, где три вида фигур наиболее заметны в формировании музыкальной ткани. Это – поступенное движение в объёме терции (*a*), триоли (*b*) и дублированная стаккатная фигура, спускающаяся вниз (*c*) (пример 83).

Пример 83:



Главная партия излагается свободно, в виде большого периода, основной принцип формирования материала – вариационные изменения введённых элементов (пример 84).

Пример 84



Во втором предложении материал первого варьируется вначале фактурно (составная зеркальная фигура распадается на составляющие её варианты фигуры *a* в разных регистрах, а затем образуется вариант *a* – движение по трезвучию вместо поступенного движения), после чего следует замена пятитактов новым восьмитактовым построением. Фигура *a* в восьмитакте и в связке-переходе к побочной партии проходит контрапунктом, она подвергается усечению и увеличению. Восходящая квартовая интонация, найденная в мелодическом движении, переосмысливается в этом восьмитакте как опорная и становится предвосхищением темы побочной партии.

В репризе главной партии возникает новое сочетание фигур (пример 85). Фигура *b* сочетается с цепочками из начального варианта *a* и его последующих вариантов, а после проведения фигуры с триольная фигура *b* исчезает, уступая поле деятельности для фигуры *a*.

Пример 85:

В зрелых фортепианных сочинениях Брамса – ор. 116, ор. 117, ор. 118, ор. 119, – преобладает элегический тон в соединении с широтой образного и стилистического диапазона. Фантазии, интермеццо, рапсодии

и другие миниатюры композитора сугубо *индивидуальны*. Каждая из пьес имеет свои особенности, звучание их наполнено удивительными фортепианными красками. В своих «исповедях души» композитор достиг абсолютного совершенства стиля, высшей степени концентрации мысли, сочетания классической ясности формы с романтической свободой высказывания.

Камерная музыка Брамса продолжает и достойно венчает поиски новой выразительности, чарующей лирики и глубокого драматизма у композиторов-романтиков. Всего в наследии композитора насчитывается 24 крупных цикла, в 16 из них использовано фортепиано. Сонатность в камерных сочинениях Брамса обретает песенность. Драматические концепции композитора, имеющие высшим достижением его Четвёртую симфонию, обретают в фа-минорном квинтете и виолончельной сонате яркое выражение. В камерных ансамблях с фортепиано Брамс нашёл такую форму выражения художественных идей, которая не уступает симфонии и вместе с тем, более свободна от тех традиций, которые несёт в себе симфонический жанр.

Брамс-симфонист в период широкого распространения романтического поэмого симфонизма разрабатывал классические закономерности сонатно-симфонических жанров, доказав их жизнеспособность. Он сумел пойти дальше Мендельсона и Шумана в симфонической музыке, выразив средствами классической симфонии свободно импровизационный, поэмный склад музыки, романтические образы, ярко и высоко художественно передав современный его эпохе мир чувств. Брамса часто называют «музыкантом-зодчим», относя это прежде всего к его симфоническим произведениям. М. Друскин отмечает: «Брамс более график, чем колорист: образующие его музыку мотивы переплетаются в сложном рисунке. Он строитель, созидатель непрерывно развивающейся музыкальной мысли, окрашенной в романтически возбуждённые тона» [3, с. 99]. Брамсу удалось соединить достижения классической и романтической эпохи, разнообразны и перспективы, открытые им в активном использовании образов и средств музыки баховской эпохи, в сквозной драматургии кратких интонаций, ярких жанровых и стилевых цитат и аллюзий. Сонатная форма обогатилась принципами вариационного развития, оркестровая ткань – приёмами органной и хоровой фактуры. Эстафету Брамса в следующем столетии подхватили Малер и Хиндемит, влияние симфонической музыки Брамса распространилось на творчество композиторов многих стран.

Целеустремлённость в развитии придана вариационным циклам Брамса. В построении вариационной формы композитор следует принципам старых мастеров, сохраняя в цикле единую тональность (обычно одноимённый мажор и минор), контуры басовой партии, однако свободные изменения мелодии, гармонии, ритма опираются на всё

богатство достижений его предшественников и современников. М. Друскин так пишет о трактовке композитором жанра вариаций: «Брамс указывал, что после Шумана возник новый тип цикла, основанный не на формальном варьировании темы. Он не смог найти точного определения для этого типа и назвал его *Phantasievariationen*, что в вольном переводе означает: вариации, выражающие определённую поэтическую идею» [2, с. 89]. В самом варьировании Брамс нередко использует принцип прорастания, при котором происходит постоянное обновление, но связи с исходной темой или её основным зерном не утрачиваются. Обычно вариационная форма обнаруживает какие-либо внутренние соподчинения, объединение вариаций в группы. Среди других циклов выделяются Вариации и fuga на тему Генделя, имеющие симфонический размах. Сочинение это связано с важной вехой творческой эволюции композитора, определившей брамсовскую концепцию о том, что искусство прошлого даёт опору и позволяет утверждать жизнь как творческое созидание. В этом гигантском цикле воплотился также принцип активной работы с темой, исчерпывающий её потенциальные возможности. Композитор не только использует интонационные, структурные, ритмические и гармонические ресурсы темы, но и стремится охватить образы, стили и жанры, как бы заключённые между Генделем и Брамсом, между прошлым и будущим. Отточенность и детализированность письма в каждой вариации-миниатюре сочетается с замечательной логикой становления крупной формы. «Вариации и fuga на тему Генделя» стали этапным произведением на пути к высшим симфоническим достижениям Брамса.

Творческий стиль Брамса самобытен, его музыкальный язык индивидуален. Типичны для его музыки интонации, связанные с немецкой народной музыкой, что сказывается на строении тем, на использовании мелодий по тонам трезвучий, на плаговых оборотах, присущих старинным пластам песенности, причём в мажоре применяется минорная субдоминанта, а в миноре – мажорная. Ладовое своеобразие в произведениях Брамса нередко создаёт характерное «мерцание» мажора – минора. Неожиданные модуляционные отклонения, ладовая переменность, мажоро-минорный лад, мелодический и гармонический мажор входят в число средств, создающих изменчивость, богатство оттенков музыкального содержания. Не менее выразительны сложные ритмы, совмещение чётных и нечётных метров, внедрение в плавную мелодическую линию триолей, пунктирного ритма, синкоп.

У Брамса подход к построению вокальной и инструментальной мелодики различается. В частности, в отличие от закруглённых вокальных мелодий, инструментальные темы композитора нередко разомкнуты, что является претворением тенденции к «размыканию» тематических границ, связанной со стремлением максимально насытить музыку развитием.

В области формообразования своеобразие Брамса проявилось в обращении к опыту прошлых эпох: он прибегал к старосонатной форме, к вариационной сюите, к приёмам *basso ostinato*, использовал двойную экспозицию в концерте, применял принципы *concerto grosso*. Претворял же старые формы и устоявшиеся принципы развития Брамс творчески, внося в них много нового. Наряду с этим, в его произведениях использовались и современные структурные схемы. Трактовка сонатной формы также отличалась своеобразием и индивидуализированными решениями, композитор сочетал свободу выражения с классической логикой развития, романтическую взволнованность с рационализмом в изложении мысли. При воплощении драматического содержания Брамс обращался к множественности образов, что отражается в использовании нескольких тем на протяжении одной партии. Так, главная партия финала Третьей симфонии имеет три разнохарактерные темы, побочная партия Четвёртой симфонии – две, а в экспозиции первой части фортепианного квинтета содержится пять противопоставленных друг другу тем. Темы главной партии на протяжении части нередко повторяются без изменений и в основной тональности, что свойственно форме рондо-сонаты и в чём исследователи усматривают балладные черты, ощутимые в музыке Брамса. Главной партии обычно резко противопоставлена заключительная, которая наделяется энергичным ритмом, маршевостью, нередко оборотами, почерпнутыми из венгерского фольклора. Побочные партии, основанные на интонациях и жанрах венской бытовой музыки, носят незавершённый характер, не становятся лирическими центрами частей, но являются действенным фактором развития и часто подвергаются большим изменениям в разработке. В соотношении разделов сонатной формы разработка получает малую долю, обычно развитие материала проводится сжато и динамично, так как разработочные элементы уже внедрены в экспозицию. Для обострения драматизма Брамс часто смещает границы разработки и репризы, что приводит к отказу от полного проведения главной партии, значение коды как момента наивысшего напряжения в развитии части при этом возрастает.

Широкую известность приобрело следующее изречение Брамса: «Писать столь красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем писать по крайней мере так же чисто, как он». Как и Моцарт, Брамс обладал не только величайшим мастерством письма, но и даром драматурга. Сосредоточивая при этом всё внимание на внутренней логике музыкального развития, Брамс часто пренебрегал внешне красочным изложением мысли, поэтому в его произведениях нет декоративной виртуозности, чисто оркестровых эффектов и т. д. Благородная сдержанность выражения вносит классические черты в сложную музыку композитора, отражающую непростое время, в которое он жил, стремился

к высоким этическим идеалам, целиком посвятил себя служению искусству.

Вопросы и задания: 1. Как трактовал Лист сонатный цикл? 2. В чём суть фортепианной реформы Листа? 3. Какой новый жанр разрабатывал Лист в симфонической музыке? 4. В чём выразилось воздействие стиля вербункош на музыку Листа? 5. Проанализируйте, в чём состоит отличие трактовки жанра фортепианного концерта у Листа и у Брамса. 6. Сравните особенности пианизма Листа и Брамса. 7. Что называл Брамс своим идеалом в жанре песни? 8. В чём проявились новации Брамса в области музыкальной формы?

Список литературы по разделу «Выдающиеся композиторы»:

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965.
2. Друскин М. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1967. Вып. 4.
3. Друскин М. Иоганнес Брамс. Л.: Музыка, 1975.
4. История зарубежной музыки. Конец XIX – начало XX века / Под ред. И. Нестьева. М.: Музыка, 1988. Вып. 5.
5. Мильштейн Я. Лист. В 2 т. М.: Музыка, 1971
6. Царёва Е. Брамс. М.: Музыка, 1987.
7. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. Статей. В 2-х т. М.: Музыка, 1975-1979.
8. Шуман Р. Письма В 2-х т. М.: Музыка, 1970-1982.

Музыка Франции

Классики второй половины XIX – начала XX веков

К концу XIX и в начале XX столетия французская музыка раньше других на западе Европы и с особой остротой испытала веяние новой исторической эпохи. К концу века Париж всё ещё оставался столицей Европы и жил довольно широкой и, на первый взгляд, блестящей музыкальной жизнью. Её центром оставалась опера – предмет вожделений большой публики, артистов, композиторов. В 80-х и 90-х годах она была по-прежнему широко репертуарной, а *Opéra comique* к тому же и очень отзывчивой к новым талантам и начинаниям. Во время всемирной выставки 1889 года Париж впервые узнал подлинную музыку народов Востока – арабскую и индийскую, китайскую, яванскую и другую. Это было откровением и скоро отозвалось в творчестве французских композиторов.

Но весь сравнительно высокий тонус музыкальной жизни не мог ни преодолеть, ни даже заслонить неодолимо надвигавшихся симптомов измельчания и рутины. Нигде не проявились они так ясно, как в области музыкального образования, где шла борьба за будущее французской музыки. Консерватория, хотя и располагала несколькими

авторитетнейшими педагогами, слыла оплотом косности и рутинёрства. Самые талантливые среди молодых композиторов – Дебюсси, Сати, Шабрие – либо, находясь в её стенах, демонстративно пренебрегали её заветами, либо порывали с нею, либо, наконец, «надменно проходили стороной». Правда, в Париже возникла новая высокопрофессиональная школа – *Schola cantorum*, сосредоточившая у себя по тем временам очень крупные силы. Однако выбранное ею религиозно-церковное направление не нравилось многим деятелям музыкального искусства. Показательно, что академическая критика не была в состоянии оздоровить декадентские тенденции музыкального модернизма, она лишь их устанавливала, что в какой-то мере способствовало развитию субъективизма. Тем не менее, к концу XIX века музыкальная Франция располагала достаточно широким творческим направлением, которое оставалось верным прежней прогрессивной традиции. Признанными учителями этого направления были Камилл Сен-Санс и Цезарь Франк – величавые «столпы» музыкального «Обновления» 70-х–80-х годов, однако совсем не схожие между собой.

Камилл Сен-Санс (1835–1921) – блестящий пианист и композитор, – изобретательный, с отличной техникой, вкусом, великолепно уравновешенный, артистически благородный, – одинаково уверенно чувствовал себя в любой крупной форме – опере, симфонии, концерте, камерных жанрах. Однако он не был ни ярко оригинален, ни глубок, а некоторые его произведения не вполне свободны от рутины. Впрочем, К. Дебюсси, конечно же, ошибался, расценивая его как «реакционера»⁴⁶. В историю французского искусства Сен-Санс вошёл как крупный художник-рационалист, чьи лучшие сочинения связаны с областью концертно-виртуозной музыки. Рельефность, броскость тематизма, опора на народно-бытовые жанры (преимущественно в финальных частях), живость и блеск, соразмерность и отчётливость изложения обеспечили этим произведениям заслуженный успех. Широкую известность получили виолончельный концерт *a-moll*, третий скрипичный *b-moll*, а особенно «Интродукция и Рондо-каприччиозо» (1863) для скрипки с оркестром, где своеобразно преломились влияния, идущие от Мендельсона и Шумана.

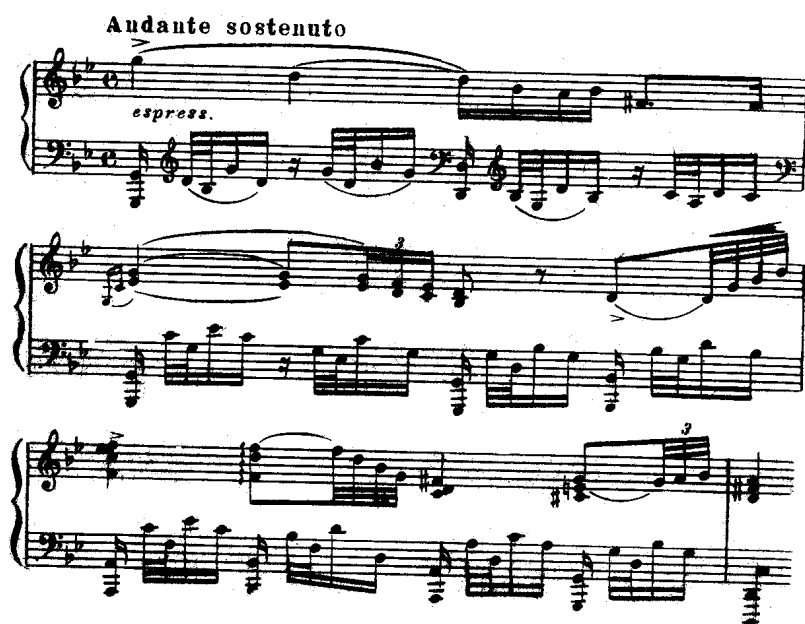
Сен-Санс прожил долгую жизнь, проявил себя не только композитором и пианистом, но и остроумным критиком-полемистом. Он был очень общительным человеком, много путешествовал, быстро заводил знакомство и поддерживал контакты со многими крупными музыкальными деятелями своего времени. Узами тесной дружбы Сен-Санс был связан с Бизе, Делибом и рядом других французских композиторов. В

⁴⁶ Дебюсси не стремился к объективности в своих статьях, чему свидетельством является его резкий выпад в адрес Э. Грига накануне приезда норвежского композитора в Париж.

70-х гг. он сблизился с Листом, который высоко ценил его талант. Сен-Санс неоднократно бывал в России, дружил с А. Рубинштейном.

Сен-Санс является автором пяти фортепианных концертов. Наибольшую популярность приобрёл Второй фортепианный концерт g-moll (1868), первая часть которого покоряет свободной, непринуждённой импровизационностью, богатством ритма (пример 86), вторая – остроумием, а третья – задорным непрерывным движением в ритме тарантеллы (пример 87). Весь концерт отмечен жизнедеятельным характером, тем совершенным сочетанием непосредственности и рационализма, которое может быть названо типичной чертой стиля Сен-Санса. Возвышенный строй музыки присущ Четвёртому концерту c-moll (1875). Впечатления Сен-Санса от его путешествий по Африке отразились в своеобразии жанрового колорита его Пятого концерта F-dur (1896).

Пример 86:



Пример 87:



Сен-Санс является автором трёх симфоний. Последняя его симфония, именуемая также «Симфонией с органом» (1886), посвящена памяти Ф. Листа. Композитор считал её лучшим своим творением. Это произведение в двух частях, в котором Сен-Санс обращается к монотематическому принципу Листа, свободно варьируя основной тематизм, свободно преобразуя его, привлекая мощные оркестровые средства с участием органа и фортепиано. Сен-Санс в 70-е годы обращался и к листовскому жанру симфонической поэмы. Чаще всего исполняется «Пляска смерти» (с солирующей скрипкой, 1874). Красочность и стройность построения, яркая образность, изящество отделки свойственны и другим его симфоническим поэмам, в частности, «Прялке Омфалы» (1871) и «Фаэтону» (1873).

Сен-Санс создавал яркие произведения и в области камерно-инструментальной музыки, к числу которых принадлежат его два фортепианных трио, вторая скрипичная соната, фортепианный квартет и др. Здесь выделяется классической простотой и живостью изложения септет для фортепиано, трубы и струнного квартета (1881).

В наследии Сен-Санса более десятка произведений для музыкального театра – оперы, музыка к театральным постановкам, балет «Жавотта» (1896). В репертуаре смогла удержаться лишь опера «Самсон и Далила» (первая постановка в Веймаре в 1877 году под управлением Листа). Она написана на библейский сюжет и представляет собой ряд красочных картин. Композитор задумывал «Самсона и Далилу» как ораторию и, только уступая либреттисту Ф. Лемеру, согласился переделать её в оперу. Тем не менее, ораториальная природа сохранилась, отсюда и преобладание хоров, и медлительность в развёртывании действия. Опера «Самсон и Далила» – произведение эпически мощное, воплощающее героико-патриотическую идею.

Образ коварной Далилы и её окружения стал в этой опере центральным. Музыкальная характеристика главной героини отличается пластичностью, чувственным очарованием, мелодикой широкого дыхания. В этой замечательной, контурно ниспадающей мелодике как бы просвечивают ориентализмы (хроматика, диатонические лады – дорийский, фригийский и т. д.). Арии Далилы приобрели широчайшую популярность и для них открылась самостоятельная концертная жизнь в XX веке (пример 88, а и б). Драматургическая вершина в опере достигается в большом дуэте Далилы и Самсона, обрामлённом в оркестре темой грозы. Это развёрнутая диалогическая сцена, включающая в себя несколько разделов. Один из разделов образует третья ария Далилы «Открылась душа», где сосредоточено всё наиболее характерное, что присуще музыкальной характеристике героини (пример 88 в).

Пример 88:

а

Ария Далилы из I акта

Andante



Вес . на по . я . ви . лась и серд . це за . би . лось на до . ждой свя . той

б

Ария Далилы из II акта

Moderato



Лю . бовь . дай сво е о . ба . я

. вье . что . бы в грудь е . го яд твоё влить

в

Ария Далилы из II акта
pia cresc.

Un poco più lento



От сча . стья за . ми . ра . ю! От сча . стья за . ми . ра . ю!

Музыка лагеря филистимлян тесно связана с интонационной сферой Далилы. Наиболее впечатляет хор в храме Дагона и балетные сцены вакханалии, нередко исполняемые в симфонических концертах.

Картинная живописность лучших номеров оперы Сен-Санса напоминает стиль музыкально-сценических произведений Берлиоза, чьё влияние обнаруживается и в кантатно-ораториальных сочинениях Сен-Санса. Среди них широко развёрнутая, в духе симфонической поэмы, музыкальная картина «Потоп» (на библейский сюжет), кантата «Лири и арфа» (по оде Гюго).

Сен-Санс занимал особое положение во французской музыке и как автор замечательной инструментальной музыки, и как композитор, который преодолел увлечение Вагнером. Он указывал на это в своих критических выступлениях, подчёркивая свою враждебность «вагнеровской религии». Будучи по убеждениям и по принципам классиком, он, однако, не чуждался романтических настроений и средств выражения. И библейские сказания, в том числе «Самсона и Далилу»,

равно как и античные мифы, Сен-Санс трактовал в духе жизненно-достоверных рассказов о реальных событиях и людях.

Из школы Сен-Санса вышел эмоционально-отзывчивый и мягкий лирик, камерно-элегичный и неизменно элегантный **Габриэль Форе** (1845–1924), «запоздалый Шуман Франции», впрочем, без шумановской иронии и флорестановских порывов. За склонность к изящной звукописи в мягких тонах, к изысканным гармониям и статичности формы его нередко называют предвестником импрессионизма во французской музыке. Лирическое дарование Форе полнее всего раскрылось в камерных жанрах и в жанре фортепианной миниатюры.

Цезарь Франк (1822–1890) – музыкант самобытный, мощный по дарованию и тому воздействию, которое он оказал на последующее развитие французской музыки. Это был самый искусный и вдохновенный полифонист, какого знала Франция со времён Жаннекена, Бельгия – со времён О. Лассо. Последний выдающийся романтик французской музыки, а в то же время – наследник франко-фламандских контрапунктистов эпохи Возрождения и И.С. Баха, – Франк ещё в раз воссоздал благородную традицию синтеза, в котором выдающийся виртуоз-органист и композитор гармонично и щедро дополняли и обогащали друг друга. В то же время он – крупнейший представитель французского программного симфонизма послеберлиозовской поры.

М. Друскин разделяет творческий путь Франка на два неравных между собой периода: «первый продолжался свыше тридцати лет – с 40-х до начала 70-х годов, тогда как второй длился немногим более пятнадцати лет – с середины 70-х годов. В течение всего первого периода имя Франка ещё не завоевало того авторитета, который оно приобрело впоследствии... Свои лучшие сочинения он написал в 70-80-х годах, когда, окружённый молодёжью и сам внутренне помолодевший, включился в музыкально-общественную жизнь Парижа» [5, с. 364]. Глубина и широта его творческих замыслов раскрылись во втором периоде, когда появились наиболее известные его сочинения в самых разных жанрах – симфоническом, камерно-инструментальном, оперном⁴⁷, ораториальном, фортепианном и органном.

Как и И. Брамс, Ц. Франк стремился соединить достижения романтизма и классицизма, пристально изучал наследие старинной музыки, в частности, искусство полифонии и варьирования. Монотематизм Франка отличается от листовского, связанного со свободными видоизменениями единой темы в одночастной, поэзного склада композиции. Опираясь на лейтмотивную технику, Франк объединяет несколькими сквозными темами разные части цикла: это характеризует принцип *сквозного тематизма*.

⁴⁷ Обращение к оперному жанру было у Франка наименее удачным. Единственная законченная им опера «Гульда» по скандинавской легенде успеха не имела.

Музыка Франка проникнута возвышенным настроением, патетикой, романтически неустойчивыми состояниями. Восторженным, экстатическим порывам противостоят чувства отрешённости, самоуглублённого анализа. Активные, волевые мелодии, снабжённые нередко пунктирным ритмом, сменяются жалобными темами-зовами. Встречаются и простые, народного или хорального склада напевы, но обычно они как бы обволакиваются густой, вязкой, хроматизированной гармонией, с часто используемыми септ- и нонаккордами. Развитие контрастных образов носит свободно-непринуждённый характер, изобилует ораторски напряжёнными речитативами. Как и у Брукнера, нередко ощущается манера органной импровизации.

На протяжении многих десятилетий Франк и по роду своей деятельности, и по убеждениям был связан с католической церковью, что сказалось и на выборе сюжетов, и на жанровом своеобразии его творчества. Многие из этих сочинений отмечены замечательным мастерством. Среди его ораторий наиболее крупным и значительным сочинением являются созданные на евангельский текст из «Нагорной проповеди» «Заповеди блаженства» в восьми частях с прологом. Музыка отличается искренним характером, она по-настоящему трогает и волнует. Франк оставил довольно много культовых сочинений.

Органист по призванию (Лист считал, что со времён Баха не было таких исполнителей), Франк много внимания уделял своему любимому инструменту и писал для него на протяжении всей жизни, оставив свыше 130 пьес для органа. Его «Шесть пьес для большого органа» (1860–1861) представляют собой опыт новой, симфонизированной трактовки музыки для клавишных инструментов. Третья пьеса сборника «Прелюдия, fuga и вариация» широко известна в фортепианной транскрипции, в ней намечен типичный для Франка метод построения сюиты, основанный на сочетании гомофонно-хоральных, вариационных и полифонических принципов. Большую ценность представляют «Три пьесы для органа» 1878 года и написанные в год смерти композитора «Три хорала для большого органа».

Дальнейшие искания композитора были направлены на сближение специфики органной и фортепианной техники, что и было закреплено в двух фортепианных циклах, ознаменовавших начало нового этапа в развитии французской фортепианной литературы. Это «Прелюдия, хорал и fuga» (1884) и «Прелюдия, ария и финал» (1886–1887). В них сопоставляются различные жанры органной и фортепианной музыки, при сохранении чётко разграниченных форм отдельных частей каждый из циклов объединяется сквозным тематизмом. В основе первого цикла лежит сочетание гомофонной прелюдии и развёрнутой фуги. Возвышенный, близкий позднему Бетховену строй звучания устанавливается в «Прелюдии», в «Хорале» (пример 89 б) постепенно кристаллизуются контуры темы фуги (пример 89 в), они намечались ещё во второй теме

«Прелюдии» (пример 89 а). Последняя часть цикла является кульминационной для всего развития произведения, в обширной коде сплавляются воедино характер движения и фигурационный рисунок «Прелюдии», мелодия «Хорала» и тематизм фуги (пример 89 г).

Пример 89.

а *Moderato* *mf a capriccioso* *cresc.* *poco rubato*

Вторая тема «Прелюдии»

б *Poco più lento* *pp*

Тема «Хорала»

в *Poco allarg*

Предварение темы фуги в «Хорале»

г *Moderato* *ff*

тема хорала

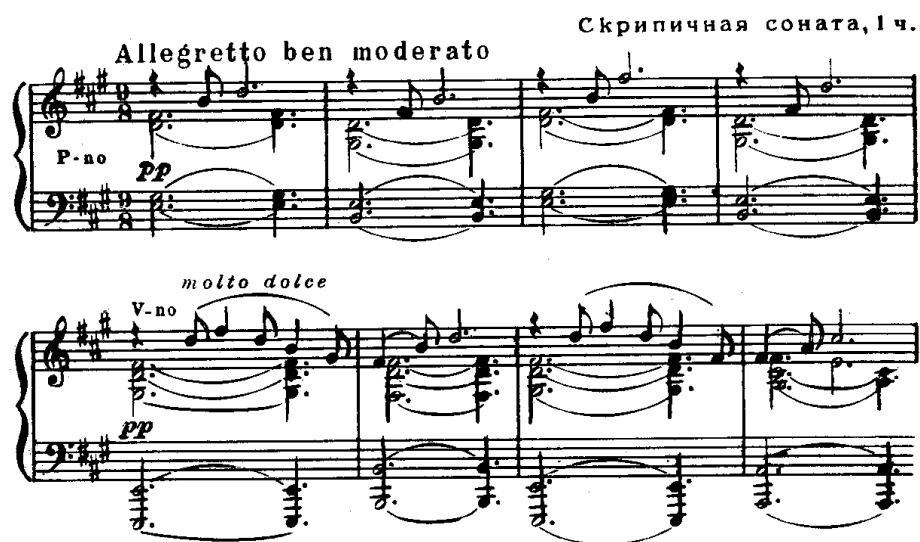
преюдии

тема фуги

Из коды фуги

В камерной музыке Франк создал подлинные шедевры – фортепианный квинтет f-moll (1878–1879), скрипичную сонату A-dur (1886), струнный квартет D-dur (1889). Одним из наиболее известных сочинений композитора является скрипичная соната, в начале которой предвещаются излюбленные музыкальные образы Дебюсси: в звучании пасторальных зовов образуется нонаккорд (пример 90).

Пример 90:



К симфоническому жанру Франк обратился в последний период творчества. Композитор плодотворно работал в жанре симфонической поэмы. Среди шести симфонических поэм одна написана с участием фортепиано («Джинны» по поэме В. Гюго, 1884), две – с солистами-певцами и хором, а наиболее известной стала поэма «Проклятый охотник» (по Г. Бюргеру, 1882).

К числу выдающихся произведений французской музыки относится симфония d-moll Ц. Франка. Основной тезис симфонии высказан в первой её части, где противопоставлены мятежные порывы, мучительные сомнения, героические устремления – в теме вступления (она развита в главной партии) – и высокого, светлого идеала, запечатлённого во второй теме побочной партии (пример 91 а, б, в). Это сквозные темы всего цикла, причём последняя – лирический центр части – даёт наиболее совершенное выражение восторженных образов музыки Франка.

Драматический конфликт не получает разрешения в первой части, вторая часть призвана дать отдохновение в поэтичном, обаятельном сюжете. Третья часть возвращается к образам борьбы, но в ином аспекте. Победа завоёвана, музыка преисполнена бодрости духа, в неё вплетаются темы предшествующих частей, и симфония заканчивается ликующим апофеозом, торжеством темы светлого идеала, объединённой с трансформированной темой вступления. Такое преображение лирических образов в финале характерно для композитора-романтика, каковым Франк в значительной степени и является.

Пример 91:

a Lento Симфония, I ч., вступление

6 Allegro non troppo Симфония I ч., главная партия

Allegro non troppo Побочная партия

Большую художественную ценность имеют «Симфонические вариации» для фортепиано с оркестром (1885). Это вариации на две темы, первая из которых отмечена скорбными интонациями, а вторая имеет балладный характер (пример 92, а и б).

Пример 92:

a Più lento Симфонические вариации, первая тема

6 L'istesso tempo Симфонические вариации, вторая тема

Несмотря на многоликость образов, всё произведение проникнуто единством выражения, обладает ясной и убедительной направленностью формы, что в сочетании с мастерским использованием солирующего фортепиано обеспечило широкое признание «Симфоническим вариациям». Среди органных сочинений выделяются «Три пьесы для органа» (Фантазия, *Cantabile*, Героическая пьеса, 1878) и одно из последних произведений, созданных композиторов в год смерти, «Три хорала для большого органа». В этих хоральных прелюдиях, волнующих своим драматизмом и поэтичностью, запечатлелась самобытная индивидуальность замечательного французского мастера, бельгийца по национальности.

Большой вклад Франка в французскую музыкальную культуру связан не только с его творчеством, но и с преподаванием класса органа в Консерватории, а также с тем, что он дал своими занятиями молодым композиторам, не меньшее значение имеет его деятельность по организации «Национального общества». Особого внимания заслуживает тот факт, что Франк возродил интерес к оратории, причём дал новую трактовку жанра – лирико-драматическую. Он много сделал в области гармонии и полифонии, в области поиска новых выразительных средств. Это был величайший художник-гуманист, убеждённо отстаивавший высокие творческие идеалы.

Школа Франка, тяготевшая, с одной стороны, к масштабности, патетике, к народным истокам, а с другой – к поэтическим размышлениям религиозно-эстетического плана, выдвинула ярко одарённых мелодически Эрнеста Шоссона и Анри Дюпарка. Среди учеников Франка довольно влиятельной для последующих судеб французской музыки оказалась противоречивая фигура **Венсана д'Энди** (1851–1931). Страстно увлечённый оперной реформой Вагнера, он стал первым и главным вагнерианцем Франции (кельтическая драма-мистерия «Фервааль» и историко-критический очерк «Рихард Вагнер и его влияние на французское музыкальное искусство»). В то же время он славился как страстный энтузиаст крестьянского фольклора, составитель превосходных сборников хоровых обработок народных песен. Это был поэт родной природы и религиозный мыслитель, возглавивший парижскую *Schola cantorum*.

Оппозиционными «академистам» были богемный **Эмманюэль Шабрие** (1841–1894) и наполненный противоречиями Эрик Альфред Сати, чьё творчество оказало бесспорное влияние на Дебюсси. Сати первым во французской музыке откликнулся на новые модернистские веяния урбанизма, дадаизма, кубизма, нахлынувшие из эстетики, поэзии, живописи. Гротеск и экстравагантность характерны для многих произведений Сати, он явился провозвестником будущих опусов 20-х

годов А. Онеггера («Пасифик 231»), Д. Мило («Каталог сельскохозяйственных машин»), Ф. Пуленка («Прогулки») и др.

Французские композиторы-импрессионисты

Музыкальный импрессионизм начал свой путь во французской музыке ещё до появления работ корифеев этого стиля. Колористическое очарование и утончённость свойственны звучанию ряда поздних сочинений К. Сен-Санса («Колокола Лас-Пальмы») и Г. Форе, которые И. Нестьев называет «предтечей импрессионизма» [6, с. 39]. Качественно новые находки и некоторые фактурные приёмы импрессионистского толка появляются в произведениях молодых французских композиторов того времени, создававших пьесы для фортепиано. Среди них Ж. Роже-Дюкас (Этюд *As-dur*), А. Руссель (цикл «Сельское»), Ф. Шмитт и др.

Чёткие временные рамки появления музыкального стиля импрессионизма общеизвестны. Так, И. Нестьев отмечает: «Понятие “импрессионизм” (от французского *impression* – впечатление) утвердилось ещё в 70-е годы во французской живописи и лишь в 1890–900-х годах стало – по известной аналогии – применяться в музыке» [там же, с. 9]. Роль краски, мазка, колористического пятна на живописном полотне в музыке принял на себя фонизм созвучий и звуковых комплексов, горизонтальных, вертикальных и диагональных⁴⁸.

Роскошество гармонического плана музыки и многообразие красок звуковой палитры позволили Э. Курту назвать импрессионизм «последней стадией романтизма». Продолжая мысль Курта Л. Гаккель пишет: «В фортепианном творчестве 900-е годы – это расцвет иллюзорно-педальных манер, выступающих как *plus ultra* романтической тенденции (Лист, Шопен). Колористическое, “тембральное” фортепиано дают Дебюсси (“Эстампы”, 1903, “Остров радости”, 1904, “Образы”, 1905, 1907) и Равель (“Игра воды”, 1901, “Отражения”, 1905); без сомнений можно говорить о расцвете фортепианного импрессионизма, понимаемого как торжество позднеромантического принципа звуковой иллюзии, принципа фонизма⁴⁹» [2, с. 10]. Гаккель обращает внимание в этих пьесах на унаследованную от ряда фортепианных произведений Ф. Листа («У родника», Вторая легенда,

⁴⁸ С. Яроцинский отметил, что у Дебюсси «чистый звук вырос ... до значения элемента, соучаствующего в создании произведения наравне с мелодией, ритмикой и гармонией» [13, с. 85]. Исследователь обратил внимание на то, что «в музыковедческом лексиконе чисто звуковые качества музыкальной структуры, вытекающие из принципов выбора исполнительских средств и способа трактовки звука при помощи ритмики, динамики, агогики и артикуляции, стали расцениваться как проявление “звуковой колористики”, что породило аналогии с живописью» [там же, с. 86].

⁴⁹ В письме к Ж. Дюрану от 3 сентября 1907 года Дебюсси писал: «Я всё больше убеждаюсь в том, что музыка по сути своей не представляет собой нечто обретающееся в точной и традиционной форме. Она состоит из красок и ритмов... Только Бах предугадывал эту истину» [Цит. по: 13, с. 153].

«Фонтаны виллы д'Эсте») тематизацию фигурационного материала и вследствие этого стирание граней между темой и фигурацией.

Вместе с тем пьеса импрессионистского плана заметно отличается от пьесы романтической своей процессуальностью, непосредственной связью графического образа с отражением в звуках художественного впечатления. Р. Куницкая отмечает: «Субъективизм воплощения впечатления, предполагающий известную отстранённость художника от объекта или явления, обращение к музыкальному запечатлению образов таинственных, далёких от реальности, даже необъяснимых видений, породили заврожённую звучность, мерцающий колорит в ряде пьес импрессионистов, так не похожие на насыщенность и сгущённость красок звуковой палитры романтиков» [7, с. 24].

Желание передать непосредственные впечатления художника от увиденного, воплотить в выразительных средствах саму среду приводит и живописца, и музыканта к индивидуальному, свободному отношению к построению формы произведения, а также к поискам особой, специфической техники фактурного воплощения замысла. На этом пути произошло обновление принципов формо- и фактурообразования. Музыкальная форма в импрессионистской пьесе разворачивается, тесно взаимодействуя со сложным ритмом фактурных сгущений и разрежений. В фактуре заметно образование звуковых слоёв, связанных с оstinatными или варьируемыми повторениями тех или иных элементов. При внешней статичности такого слоя его внутреннее содержание наполнено постоянным движением, а соотношение элементов рождает ту или иную звуковую краску.

Наиболее полно и разнообразно стиль импрессионизма расцвёл в сочинениях Клода Дебюсси (1862–1918) и Мориса Равеля (1875–1937). Романтические тенденции прослеживаются в творчестве обоих композиторов достаточно отчётливо, причём у Равеля в значительно большей степени, чем у Дебюсси. Импрессионистский метод, разработанный в их музыкальном творчестве начала XX века и имеющий множество общих для двух гениев черт, у обоих заметно отличается от творческого метода создания произведений в иной стилистике. В частности, Равель хорошо понимал оригинальность своих фактурных решений и даже в пылу полемики оспаривал своё первенство у К. Дебюсси. В открытом письме в ответ на статью П. Лало он писал: «Вы подробно комментируете довольно специфический метод фортепианного письма, изобретение которого вы приписываете Дебюсси. Я хочу заметить, что моя “Игра воды” появилась в начале 1902 года, когда у Дебюсси не было ещё фортепианных пьес, кроме “Pour piano”, которыми я очень восхищаюсь, но которые не содержат ничего нового с пианистической точки зрения» [цит. по: 9, с. 79].

Вместе с тем творчество обоих композиторов многогранно, оно включает в себя не только произведения импрессионистского направления. Исследователи отмечают «два стиля» у Дебюсси⁵⁰, импрессионистский и «взвешенный» (Л. Гаккель), а также неоклассические черты и джазовые влияния в ряде сочинений Равеля. Тем не менее, импрессионистские поиски у обоих композиторов относятся к рубежным десятилетиям. Если жизнь Дебюсси укладывается в рассматриваемый период, то Равель прожил дольше и эволюция его стиля отражает явления XX века больше, чем переходного периода рубежа веков. В соответствии с ограничениями рассматриваемого в данном учебном пособии периода музыкальной истории творчество Дебюсси представляется более подробно.

Клод Дебюсси

Клод Дебюсси (1862–1918) родился близ Парижа 22 августа 1862 г. в семье лавочника. В консерватории он учился у А. Мармонтеля, А. Лавиньяка, Э. Дюрана, Э. Гиро (в классе Гиро возникла дружба с Полем Дюка). В начале 80-х гг. молодой Дебюсси, через посредство Мармонтеля, был приглашён в качестве домашнего музыканта к известной русской меценатке Н.Ф. фон Мекк, совершил с ней путешествие по Западной Европе и дважды побывал в России. Русская классика оказала воздействие на раннего Дебюсси, особенно в вокальном творчестве. Вместе с тем, идеал утончённого, к которому влекло Дебюсси, дал русским влияниям совершенно необычную проекцию. К. Розеншильд замечает: «Пересаженные на почву совсем иной структуры, те элементы, какие и в самом деле могли быть так или иначе заимствованы у Мусоргского и Римского-Корсакова: сложные лады, целотонность, параллелизмы, приёмы оркестровки, в частности, звукопись чистыми тембрами, вокальная линия типа психологически углублённого речитатива, - всё это в художественном обобщении Дебюсси подверглось своеобразной гипертрофии и перешло в совершенно новое качество» [11, с. 74–75].

Уже в ранних романсах просыпается сильная и самобытная индивидуальность Дебюсси. Лучшие образцы вокальной лирики раннего Дебюсси написаны на слова Верлена. В романсах по сюжетам «Галантных празднеств» П. Верлена музыка следует за текстом. В ряде произведений она связана с бытующими жанрами – уличными, цирковыми, садовыми, салонными песенками погребков и кабаре, но они переосмыслены, переинтонированы на изысканный манер. К. Розеншильд отмечает: «Мелодическая линия декламационного склада часто сливается с фактурой

⁵⁰ Заметим, что в ранний период творчества Дебюсси создаёт фортепианные сочинения, которые находятся ещё в русле романтического искусства. Среди них могут быть названы «Арабески», в значительной мере «Бергамасская сюита», «Pour piano» и другие произведения. Л. Гаккель справедливо пишет в этой связи о «последнем цветении» романтических стилей XIX века [2, с. 9].

сопровождения и лишь смутно прочерчена по верхнему краю аккордовой ткани, как бы угасая в переливах. Гармонии бледно-красочны, холодноваты. В них уже появляются у Дебюсси такие приёмы, как последования, характерные для сложных ладов (особенно «дважды-ладовые»), косвенные выявления тональности через протяжённые комплексы неустойчивых созвучий; параллелизмы трезвучий, септаккордов и, наконец, нонаккордов – не в прежней строго логической функциональной последовательности..., но в другой, выразительно и логически ослабленной связи: как звучащая зыбь – светлая, но не яркая (вода у Клода Моне!), или как лирический «нюанс недосказанности» у Верлена: «Не краски – нюанса хотим!» [11, с. 81]. Очаровательная миниатюра «Мандолина» воспроизводит образы пасторальности эпохи рококо. Стихи Верлена, стилизованные в духе аристократических серенад XVIII века, получили в музыке Дебюсси вполне современное жанрово-бытовое преломление: это милая песенка, звучащая под лёгкое бряцание струн (пример 93).

Пример 93:



В фортепианной музыке оригинальный стиль сложился у Дебюсси далеко не сразу. Пьесы для рояля 80-х и 90-х годов в своём большинстве достаточно традиционны, среди них выделяются «Арабески» и «Маленькая сюита». Своеобразным рубежом поисков Дебюсси раннего периода стала «Бергамасская сюита»⁵¹, созданная в 1890 г. Её новые редакции-варианты возникали вплоть до 1905 г. Наибольшие симпатии у широкой публики снискал «Лунный свет» – та пьеса «Бергамасской

⁵¹ Бергамо – город в Италии – славится памятниками средневековья, а Бергамаска – танец, который издавна плясали там. Ещё к XVII веку его резвая четырёхдольная мелодия распространилась далеко за пределами Ломбардии и проникла в профессиональную музыку. Дебюсси выбором названия как бы обозначает сюиту в старинном стиле, но связь эта скорее формальная. Музыка композитора далека от Бергамаски XVII-XVIII столетий, неясные её отголоски можно уловить лишь в четвёртой пьесе цикла Пасспье. Розеншильд указывает на первое стихотворение из цикла Верлена «Галантные празднества», где представлен образ «пляски бергамасской» на фоне лунного пейзажа [11, с. 104].

сюиты», которую Дебюсси сделал не только композиционным, но и выразительно-смысловым центром сочинения. Фактура Дебюсси здесь мелодически насыщена, восхитительно поёт – особенно в терциях, и Дебюсси сохраняет этот принцип для ноктюрнов более позднего времени, например, для «Террасы, освещённой лунным светом». К. Розеншильд замечает по поводу «Лунного света»: «От Andante веет любовно-лирической песней вечерних парижских бульваров. Оно не претендует ни на возвышенное, ни на галантное и не требует его от слушателя» [11, с. 108].

Творческая эволюция Дебюсси происходит быстро, уже в 1892-1893 годах зрелостью отмечены оркестровая прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» и струнный квартет g-moll. Здесь родился новый стиль в музыке, признанный критиками как *импрессионизм*. Оркестр в «Фавне» позволяет получать деликатные акварельные тона, мягкие чистые звуковые краски. Дебюсси отказывается от тяжёлой меди, обилия ударных и ведущей роли струнных, вместо этого на первый план выводятся три флейты, два гобоя, английский рожок, четыре валторны и группа деревянных духовых. Важная роль принадлежит двум арфам, создающим эффекты таинственных журчаний и взлётов. Струнные мягко тремолируют, дают тихие подголоски и лишь изредка поют в сочных унисонах или скрипичных соло. Причудливая игра оркестровых красок дополнена гармоническими изысками. Привычные функциональные соотношения то и дело нарушаются, ладовые опоры вуалируются, вводятся сопоставления диатоники и хроматики, увеличенные и натуральные ладовые комплексы.

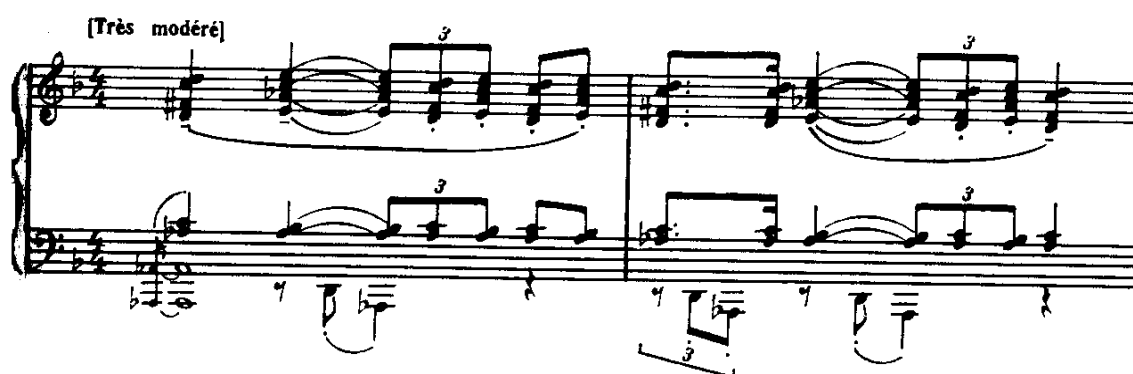
Четыре вокальных цикла 1888–1898 годов демонстрируют стремительную эволюцию от традиционного французского романса, отмеченного пластичностью, завершённостью распевной мелодии, к новому типу «омузыкаленного стихотворения», в котором декламационная природа сольного пения сочетается с импрессионистской изощрённостью гармонии и звукописью фортепианного письма [4, с. 58]. Это сборник на стихи Верлена «Ариетты, бельгийские пейзажи и акварели», «Пять поэм Бодлера», «Лирические прозы» на собственные тексты и «Песни Билитис».

Десятилетие 1892–1902 годов связано с творческим расцветом композитора. Центральное место занимает работа над оперой «Пеллеас и Мелизанда» по драме Метерлинка. Дебюсси осознанно стремился преодолеть вагнеровские влияния, он хотел быть «не за Вагнером, а впереди него». Первое представление оперы на сцене «Опера-Комик 30 апреля 1902 года вызвало резкое размежевание мнений. В своей единственной законченной и представленной миру опере, которую можно считать лирической драмой, Дебюсси выдвинул *новый принцип музыкально-сценического представления*, сочетающий вокальную декламацию и выразительную партию оркестра в нераздельном

органическом единстве. Главное внимание Дебюсси направлено на передачу психологической сущности драмы, на изображение духовного мира человека. Внешнее действие отступает на задний план, эмоции сдерживаются, что вызывало заметную на фоне романтических опер статику на сцене. Драматургия играет на полутонах и недосказанности, словесный текст афористичен, что даёт простор музыке. В опере отсутствуют хоровые сцены⁵² и ансамбли, арии концертного плана, балетные сцены, здесь лишь диалоги, изредка сменяемые монологами-исповедями основных действующих лиц (Пеллеаса, Мелизанды, Голо; кроме того, характеристики получают старец Аркель и юный Иньольд). Сцены-эпизоды скреплены оркестровыми интерлюдиями. Вокальной мелодике оперы в целом недостаёт рельефности, крупного мелодического штриха, самое замечательное заключено в колорите оркестровой парии, в свежести ладогармонических и тембровых средств, которые и определяют настроение каждой сцены.

Из арсенала вагнеровских приёмов, помимо разработки альтерированных гармоний и сложных энгармонических модуляций, Дебюсси использовал лейтмотивную систему, однако его лейтмотивы – это не просто постоянная звуковая характеристика, а зерно для постоянного симфонического развёртывания пульсирующей, живой музыкальной ткани. Лейтмотивы в опере Дебюсси обретают обобщающий смысл, теряют своё портретное значение в отношении конкретных персонажей, становясь символами. Таков лейтмотив Голо, для него характерен импульсивный, словно задышающийся ритм (пример 94). Он символизирует фатальные силы, препятствующие возлюбленным, лейтмотив постоянно возвращается на драматических моментах, подвергаясь видоизменениям и вступая в различные взаимосвязи с другими мотивами.

Пример 94:



⁵² В третьей картине первого акта в морской пейзаж включаются отдалённые выкрики хора – это лишь намёк на истаивающую в вечернем воздухе матросскую песню, хор здесь не участник действия, он выполняет лишь сонорную звукоизобразительную роль.

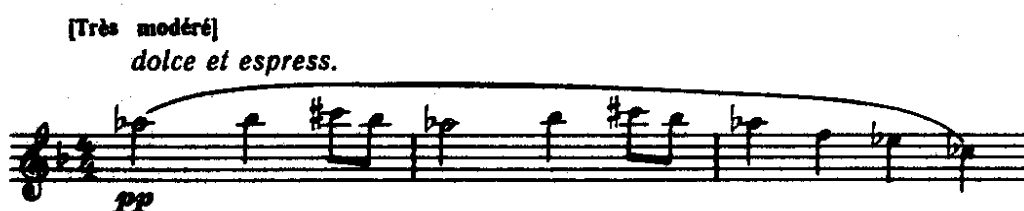
Мотив любовной страсти, наоборот, символизирует наслаждения и радости жизни, он разрабатывается в наиболее светлые кульминационные моменты драмы (пример 95).

Пример 95:



Тема Мелизанды очень многозначна, она выражает в музыкальной драматургии целый комплекс идей и состояний, здесь и тонкость юной женской души, и нарождающееся хрупкое любовное чувство, и необъяснимый предвестник будущей трагедии (пример 96).

Пример 96:



Опера «Пеллеас и Мелизанда» открыла новые перспективы в развитии музыкального театра, позволившие проникать в тайники души, воплощать на оперной сцене самые трепетные и нежные краски жизни.

В тот же период Дебюсси создал триптих «Ноктюрны» («Облака», «Празднества» и «Сирены», для исполнения третьей части необходимо привлечение хора) преобладает живописная манера. Дебюсси не разрабатывает жанр ноктюрна, композитор в тончайших зарисовках трактует всё, что слово «ноктюрн» содержит в себе в отношении особых впечатлений и светового колорита.

Фортепианные сочинения этих лет представляют собой прекрасные образцы импрессионистской музыки, ставшей репертуарной. Это сюита «Для фортепиано» и другие сочинения. В эти же годы Дебюсси стал выступать в качестве критика на страницах парижской прессы, фельетоны «г-на Кроша» отличались остротой, блеском мысли, литературным изяществом.

Период после постановки «Пеллеаса и Мелизанды», принесший широкий общественный резонанс и признание таланта Дебюсси, выявил

новые устремления композитора. Композитор вырабатывает, хотя и на основах импрессионизма, более мужественный стиль, для которого характерны более рельефные линии, более свежий колорит. В 1903–1905 годах создавалась монументальная партитура «Моря», которая считается вершиной симфонического творчества Дебюсси. Это программная композиция из трёх частей («От зари до полудня на море», «Игра волн», «Диалог ветра и моря»), для исполнения которой требуется мощный оркестр тройного состава с большой медной группой и обширным набором ударных. Триптих не представляет собой просто «звукопись с натуры», его драматургия сложна, картины природы неразрывно соединены с миром человеческих переживаний, с мотивами страстного борения и преодоления стихии. Дебюсси проявил себя подлинным поэтом и живописцем, способным вдохновенно воплощать в звуках зримые картины природы. В композиционных приёмах, основанных на контрастных колористических сменах и «наплывах», на свободных сопоставлениях ладовых, тембровых, фактурных пластов, много нового, неизвестного ранее. Отношение к тембру как важнейшему компоненту музыкального языка помогло найти необычные фони́ческие эффекты. Эта партитура открыла новые перспективы в развитии симфонической музыки XX века.

Фортепианные произведения того же периода – «Эстампы»⁵³ (1903), две серии «Образов» (1905 и 1907) и «Остров радости» – написаны в том же живописном, полнокровном ключе. Тяготение к большей материальности, реальности музыкальных образов заметно также в других произведениях: цикле «Детский уголок» (1908), оркестровой трилогии «Образы»⁵⁴ (1909), двух тетрадах фортепианных прелюдий (1910–1913), балетных партитурах «Игры», «Ящик с игрушками» и др. И. Нестьев отмечает: «В новых стилистических исканиях – наряду с прежними тенденциями к одухотворённой звукописи – всё более определенно проявляются то любованье строгими линиями французского классицизма, то тяготение к современным токкатно-механическим формулам, то отголоски песенно-танцевальных фольклорных жанров, порой заимствованных у внеевропейских народов» [6, с. 51].

Дебюсси обратился к французским художественным традициям, характерен его интерес к поэзии XV–XVII веков, к клавирному стилю Куперена и Рамо, композитор использовал также приём цитирования французских народных песен. Песни из поздних вокальных циклов

⁵³ «Эстампы» – это цикл из трёх пьес: «Пагоды», «Вечер в Гранаде» и «Сады под дождём». Последняя пьеса, с её поразительной звукоизобразительностью (ведь действительно у Дебюсси сады поют под дождём!), отличается широчайшей популярностью в исполнительской практике.

⁵⁴ Цикл «Образы» состоит из 3 оркестровых пьес, навеянных музыкой разных стран. В «Жигах» воспроизведены традиции английской музыки, в «Иберии» – испанской, в «Весенних хороводах» – французской.

Дебюсси («Три песни для четырёхголосного хора» на стихи Шарля Орлеанского, 1908; «Три баллады Франсуа Виньона», 1910; песни на стихи Тристана л'Эрмита, 1910) отличаются от символистских романсов композитора простотой фактуры, тяготением к мелодической ясности.

Интерес к французской средневековой мистерии претворился к музыке к драме «Мученичество св. Себастьяна» (1911). Работа над эпическим сюжетом увлекла композитора, для соответствия содержанию и стилю стилизованной постановки (идея принадлежала итальянскому поэту-декаденту Г. д'Аннуцио, пышный спектакль готовился при участии русских мастеров – хореографа Фокина и художника Бакста, в роли св. Себастьяна выступала балерина Ида Рубинштейн) Дебюсси ушёл от своего импрессионистского стиля. Несмотря на большие усилия, спектакль 1911 года успеха у публики не имел.

Начало Первой мировой войны Дебюсси воспринял как национальную трагедию. В письмах этого периода он передаёт своё ощущение катастрофы, патриотические чувства, пишет, что работать невозможно. Творческий потенциал композитора, хотя и уменьшился, но Дебюсси откликается на страдания людей и свои собственные несколькими произведениями – это «Героическая колыбельная» для фортепиано (1914), песня на собственный текст «Рождество детей, лишённых крова» (1915), цикл для двух фортепиано «Белое и чёрное» (1915).

Композитор много и активно работает в годы войны, рассматривая свой труд как выполнение патриотического долга перед Францией. По заказу издательства Дюрана он осуществляет новую редакцию произведений Шопена. В собственном творчестве это отражается сочинением в 1915 году Двенадцати этюдов для фортепиано, посвящённый памяти Шопена. Композитор выступает в концертах, аккомпанирует, пишет статьи, задумывает новые сочинения. Однако осуществить свои замыслы, в том числе и крупные⁵⁵, он уже не успевает из-за тяжёлой болезни, которая его поразила. Последней творческой идеей композитора было создание шести сонат для различных инструментов, где воскрешались бы принципы французского инструментализма XVIII века. Из задуманного цикла в 1915 году написаны соната для виолончели и фортепиано, а также соната для флейты, альты и арфы, в 1917 году записана соната для скрипки и фортепиано, все сонаты посвящены французам, погибшим в войну.

Фортепиано предстало у Дебюсси не только выразителем яркого виртуозного и художественного начала, но и как инструмент способный к изысканному, утончённому колориту. Импрессионисты открыли новую область фортепианной *сонористики*, для которой характерна игра звуковыми комплексами. Важные аспекты исполнения импрессионистской

⁵⁵ Дебюсси работал над оперой «Падение дома Эшеров» на сюжет Э. По, другой монументальной идеей было создание кантаты «Ода Франции» на текст Л. Лалуа. Остались лишь черновые наброски.

фактуры исследовал Л. Гаккель, который выделяет «приём двух клавиатур», связанный с «чёрно-белым» расположением рук на клавиатуре» [2, с. 65]. Этот приём воплощается и в мартеллато в «Туманах» с чередованием разложенных аккордов на чёрных и белых клавишах, и в своеобразном расположении звуков фигурации – в левой руке только белые клавиши, в правой только чёрные – в «Феях – прелестных танцовщицах» и в «Фейерверке», и в наложении «белоклавишной» темы на «чёрноклавишное» ритмическое остинато в аккомпанементе в «Воротах Альгамбры». Не случайно 24 прелюдии Дебюсси признаны настоящей энциклопедией импрессионизма.

Изысканность и строгостью в отборе фигур отличают многие фортепианные произведения Дебюсси. Особенности фигурационного письма в фортепианных произведениях композитора подробно рассмотрены в третьей части «Истории фигурационного письма в западноевропейской клавирной (фортепианной) музыке» (12 по списку литературы к данному разделу). В качестве примера обратимся к построению фактуры в прелюдии «Паруса». Тема-эпиграф эмблематична, она проводится только в виде терцовой ленты. В 3–4 тактах в ней образуется двухзвеньевая цепочка, в которой второе звено является увеличением начальной фигуры (пример 97).

Пример 97:

Modéré (♩ 66)
(Dans un rythme sans figure et carcasse.)

p très doux

p

pp

pp expressif

toujours pp

très doux

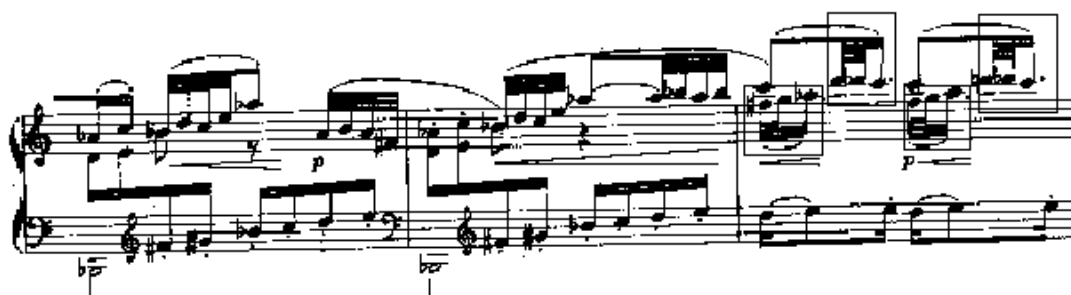
Далее вступает более развёрнутая тема-мелодия, которая, оставаясь интонационно неизменной, варьируется фактурно: сочетаясь с темой-эпиграфом, она уплотняется то октавными, то аккордовыми дублировками, а в репризном проведении сопровождается фигурой, которая ассоциируется с набегающей волной (пример 98).

Пример 98:



В прелюдии господствует целотонный модус, который в тридцать первом такте дополняется проходящими внемодусными тонами *соль* и *ре-бемоль*, причём это связано с введением хроматического хода (пример 99). Само появление и комплементарное расположение хроматической фигуры уникально для фактуры пьесы, однако *ре-бемоль* откликается в следующем эпизоде (в структуре пьесы свободно реализуется принцип рондальности) сменой модуса на пентатонику. Именно здесь впервые появляется фигура набегающей волны, она варьируется затем с помощью перехода в целотонный модус. В этом варианте она сочетается в последних тактах прелюдии с отголосками темы-эпиграфа.

Пример 99:



Для фактуры прелюдии «Паруса» характерны не только постоянство фигур, но и большая роль оstinатных последований и органичных пунктов. В басу от начала до конца пьесы за исключением начальных четырёх и заключительных трёх тактов варьируются ритмические цепочки на звуке

си-бемоль. В первом эпизоде в среднем голосе последовательно проводятся два вида остинато – обыгрывание тритона в пунктирном ритме, а затем восходящая целотонная гамма. Срединное проведение темы-мелодии, выполненное в технике объёмной дублировки, включает сопровождающее остинато в высоком регистре. Пейзажный характер музыки создаётся целым комплексом композиционных и фактурных приёмов, причём работа с фигурационным материалом даёт Дебюсси наиболее выразительные решения.

Музыка Дебюсси для фортепиано была абсолютно непривычной для пианистов. Её исполнение требовало нового пианизма, далёкого от романтического идеала. М. Лонг описывает пианистическую манеру самого Дебюсси: «В одно и то же время он и скользил с такой проникновенной нежностью по клавиатуре, и нажимал на неё, добиваясь звучаний необычайной экспрессивной мощи. В этом мы находим секрет, пианистическую загадку его музыки. В этом состоит особая техника Дебюсси: мягкость при постоянном нажиме и колорит, которого он при этом достигал средствами одного только фортепиано. Он почти всегда играл неполным звуком, но насыщенным и интенсивным, без всякой жёсткости в прикосновении, подобно Шопену» [8, с. 36]. Для *legato*, которое культивировал Дебюсси, «нужно, чтобы пианист, внимательный к своему туше, чувствовал звук на кончиках пальцев; чтобы он сохранял мягкость в силе и силу в мягкости» [там же, с. 40].

Воздействие пианизма, выработанного Дебюсси, сказывается во многих авторских стилях XX века, казалось бы, далёких от импрессионизма. Так, для исполнения ряда фигурационных построений в произведениях Б. Бартока ноктюрнового склада пианист должен в полной мере владеть импрессионистским ощущением трепещущей фактуры. «Черно-белая» аккордовая фактура встречается в фортепианных произведениях самых разных композиторов, например в одной из интерлюдий «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита, в пьесах из балета «Петрушка» И. Стравинского и т.д.

Очень поэтично охарактеризовал творчество Дебюсси польский исследователь Стефан Яроцинский: «Как мифологический божок Пан, который так часто появляется в его произведениях, Дебюсси вырвался из свиты Диониса и вернулся в свою отчизну. На меже, разделяющей две эпохи, он задумался над жизнью и воспел на своей флейте всю любовь к земле и ностальгию по небу. Нет уже сегодня среди нас никого, кто остался бы равнодушным к звуку его флейты, льющемуся прямо из души» [13, с. 224].

Вопросы и задания: 1. В чём выражается преемственность импрессионизма по отношению к романтическому стилю? 2. Как менялась стилевая манера Дебюсси на протяжении его творческого периода? 3. В чём выразилось воздействие русской музыки на творчество французских композиторов-импрессионистов? 4. Сопоставьте импрессионизм Фальи со

стилем Дебюсси «золотого десятилетия». 5. Какие французские композиторы других направлений были современниками Дебюсси? 6. Сопоставьте оперные принципы Вагнера и Дебюсси.

Список литературы по разделу «Музыка Франции»:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства М.: Музыка, 1982. Ч. 3.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.; М.: Сов. композитор, 1976.
3. Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Л: Музыка, 1983.
4. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.; Л.: Музгиз, 1964.
5. Друскин М. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1967. Вып. 4.
6. История зарубежной музыки. Конец XIX – начало XX века / Под ред И. Нестьева. М.: Музыка, 1988.
7. Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. М.: Музыка, 1982.
8. Лонг М. За роялем с Дебюсси. М.: Музгиз, 1961.
9. Мартынов Е. Морис Равель. М.: Музыка, 1979.
10. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар и Р. Шалю. Л.: Сов. композитор, 1988.
11. К. Розеншильд. Молодой Дебюсси и его современники. М.: Музгиз, 1963.
12. Черная М. История фигурационного письма в западноевропейской клавирной (фортепианной) музыке: Музыка первой половины XX века. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2007. Ч. 3.
13. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978.

Вместо заключения

Основные музыкальные стили второй половины XIX столетия и рубежа веков

XIX век вошёл в историю искусств как «век романтизма». Однозначные определения сущности музыкального романтизма затруднены сложностью и многогранностью объединяемых под этим понятием явлений. Важными представляются, в частности, работы А. Михайлова⁵⁶, в которых обосновывается постоянное возвращение романтических тенденций в музыке не только XIX-го, но и следующего столетия.

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 – свободный вокальный или инструментальный цикл. 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*.

Во вторую половину XIX века ярко заявил о себе *национальный романтизм*, связанный с преломлением романтических тенденций в национальных школах. Он способствовал значительному продлению существования и развития романтического метода в музыкальном искусстве. Вместе с тем, антиромантические тенденции и направления в последние десятилетия XIX века набирали силу по всей Европе. На рубеже столетий, а наиболее чётко в начальные десятилетия XX века, *импрессионизм*, *экспрессионизм*, *футуризм*⁵⁷ оформились как самостоятельные стилевые течения. Деятельность Стравинского в значительной степени способствовала появлению *неофольклоризма*, а

⁵⁶ 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 [Музыкальная жизнь. 1991, № 5, с. 22].

⁵⁷ Уже в начале столетия предпринимались футуристические попытки выхода в другое звуковое измерение – из логически организованной звуковысотной системы в мир шумов. Так, в 1914 году появились пьесы для 19 шумовых инструментов итальянского композитора Луиджи Руссоло, провозглашавшего себя футуристом. Включение в партитуру, наряду с обычным инструментарием, технических шумов встречается и в дальнейшем (Э. Сати, Б. Мартину и др.).

позднее – *неоклассицизма* (хотя подобные тенденции отмечаются и других композиторов – его современников).

На рубеже столетий стали явными набирающие силу процессы, приведшие в дальнейшем к смене музыкального языка и даже типа культуры. С самого начала XX века, уже в 1900–1910-е годы не только резко меняются эстетические ориентиры, но подвергаются пересмотру сами параметры музыкального мышления. Традиционные мажор и минор низвергаются с возведённого для них пьедестала, композиторы намеренно обогащают ладовую основу народными и экзотическими ладами, вводят искусственные звукоряды. Роль тоники нередко выполняет «тональный полюс», то есть центральный тон данного сочинения (например, Серенада in A Игоря Стравинского или Симфония in *Es* Пауля Хиндемита).

В начале XX века в Европе от тональной музыки отделился «музыкальный авангард», противопоставивший себя традиционному искусству и отказавшийся от тональной основы в её классическом понимании. Понятие *авангард* утвердилось в дальнейшем для обозначения творческих течений, основанных на радикальном новаторстве и на осознанном стремлении к максимальному обновлению композиторских средств.

Деятельность созвездия композиторов, заявивших о себе на рубеже веков, не только повлияла на дальнейший путь музыкального искусства, но и составила его славу.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	5
Глава первая. Оперное искусство и музыкальный театр в Европе.....	6
Основные тенденции в развитии музыкальных сценических жанров	6
Венгерская национальная опера.....	9
Чешская опера.....	12
Музыкальный театр во Франции.....	24
Жанровое разнообразие французского музыкального театра	
(опера и оперетта, балет).....	24
Выдающиеся оперные композиторы Франции второй	
половины XIX века.....	28
Музыкальный театр в Германии и Австрии.....	42
Немецкие и австрийские музыкально-сценические жанры....	42
Рихард Вагнер.....	45
Иоганн Штраус.....	61
Опера в Италии.....	65
Ситуация на итальянских оперных сценах	65
Джузеппе Верди.....	68
Джакомо Пуччини.....	95
Глава 2. Инструментальная и вокальная музыка второй половины XIX –	
начала XX века.....	111
Особенности национальных школ.....	111
Германия и Австрия.....	112
Страны Северной Европы.....	122
Эдвард Григ.....	124
Новая испанская музыка.....	136
Ф. Лист и И. Брамс – выдающиеся европейские композиторы второй	
половины XIX века.....	146
Ференц Лист.....	146
Иоганнес Брамс.....	152
Музыка Франции.....	164
Классики второй половины XIX – начала XX века.....	164
Французский импрессионизм в музыке.....	175
Клод Дебюсси.....	177
Вместо заключения. Основные музыкальные стили второй половины	
XIX века и рубежа веков	188
Оглавление.....	190