

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
ЗАРУБЕЖНЫХ
СТРАН



В. Галацкая

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Выпуск

III

Издание пятое

Под редакцией Е. ЦАРЕВОЙ

*Допущено Управлением кадров и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ*



ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“
МОСКВА 1974

Книга В. С. Галацкой, представляющая собой учебное пособие для музыкальных училищ по курсу музыкальной литературы зарубежных стран, посвящена творчеству композиторов XIX века: Бетховена, Шуберта, Россини, Вебера, Мендельсона, Шумана и Шопена.

В четвертом издании книга подверглась существенной переработке.

Г $\frac{0923-19}{026 (01)-74}$ 574-74

ОТ АВТОРА

Первое издание данного выпуска пособия по музыкальной литературе зарубежных стран, вышедшее в 1952 году, было во многом экспериментальным, как и весь этот курс. Последующие два издания перепечатывались без изменений. Вместе с тем за истекший период времени несравненно вырос общий уровень музыкальной культуры и знаний, получаемых в музыкальных школах и училищах. Сложился в определенную систему и сам курс музыкальной литературы, что нашло отражение в создании пособий, охватывающих полный цикл четырехлетнего обучения.

Все эти изменения автор стремился отразить при работе над четвертым изданием пособия, значительно отличающимся от предыдущих. Некоторое увеличение его объема вызвано следующими причинами:

1) биографии многих композиторов (особенно Шуберта, Мендельсона, Шопена, отчасти Бетховена) дополнены появившимися материалами;

2) расширен круг рассматриваемых произведений, причем некоторые из них представлены в плане общего обзора с примерами («Шотландская симфония» Мендельсона, «Симфонические этюды» Шумана), в некоторых дается знакомство с важнейшим тематическим материалом или кратко прослеживается путь его развития

(Патетическая соната, Третья, Шестая и Девятая симфонии Бетховена);

3) некоторые анализы сделаны более подробно («Зимний путь» Шуберта, «Любовь поэта» Шумана, прелюдии, мазурки, этюды, соната b-moll Шопена и другие произведения).

В полном объеме материал пособия, как нам кажется, может быть использован на теоретическом отделении, где ведется специальный курс музыкальной литературы, устанавливающий более широкие исторические связи явлений и включающий элементы стилистических обобщений. На общих курсах педагог может рекомендовать учащимся частичное использование материала, варьируя его в зависимости от специальности и степени подготовки групп. Возможно также использование пособия студентами и некоторых отделений консерваторий, не получивших достаточной подготовки по музыкальной литературе, а также студентами других художественных вузов.

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН

1770 * 1827

В истории европейской культуры французская буржуазная революция 1789 года знаменовала начало новой эры. «...Весь XIX век, — писал В. И. Ленин, — тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции. Он во всех новых концах мира только то и делал, что проводил, осуществлял по частям, доделывал то, что создали великие французские революционеры буржуазии, интересам которой они служили, хотя они этого и не сознавали, прикрываясь словами о свободе, равенстве и братстве»¹.

Идеи французской революции непосредственно влияли на все сферы духовной жизни: эстетику, литературу, искусство. Для музыки, как и для других областей искусства, французская буржуазная революция XVIII века стала известным рубежом, от которого ведет исчисление музыкальная культура нового времени.

Если во Франции длительная «борьба умов» многочисленных идеологов третьего сословия предшествовала и способствовала открытым социальным конфликтам, социальному переустройству общества, то в Германии, в силу ее общей отсталости, влияние французской революции ограничилось исключительно областью умственной деятельности. В Германии, по словам Энгельса, «только отечественная литература подавала надежду на лучшее будущее. Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 367.

эпохой немецкой литературы... Каждое из выдающихся произведений этой эпохи проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества»¹.

Германия второй половины XVIII века переживает время расцвета своей классической философии, литературы, искусства. До сих пор не померк блеск имен Лессинга, Канта, Гегеля, Шиллера, Гете. В том же ряду высятся: Глюк, Гайди, Моцарт, Бетховен. Особенно Бетховен. «Художник, стоявший на грани двух эпох. Его творчество опиралось на многовековой опыт и богатейшие национальные традиции, созданные поколениями немецких музыкантов. Но возникшее и сформировавшееся в революционную эпоху, окрыленное великой мечтой о свободе, равенстве и братстве, оно, раскрывая драматизм борьбы и радость достигнутой победы, обращалось к миллионным массам людей.

«Это — Шекспир масс», — писал о Бетховене в письме к Балакиреву В. В. Стасов. «Моцарт отвечал только за отдельные личности... Бетховен же — только и думал об истории и всем человечестве...»².

«Музыка должна высекать огонь из людских сердец», — говорил сам композитор. Этот прометеевский девиз дает представление о величии задач, которые ставил перед искусством Бетховен. Творчество для него — высшее предназначение; средствами искусства он должен передать миру сжигающее его самого пламя любви к людям, к свободе. Бетховен страстно верил в осуществление своих идеалов, и мысли о настоящем, представления о грядущем зазвучали в его музыке как призыв к действию, полный героической устремленности и несокрушимого оптимизма.

Революционную направленность искусства Бетховена неоднократно отмечали классики марксизма, представители передовой общественной мысли. Пятая и Героическая симфонии были любимыми музыкальными произведениями Энгельса. «Мощное юношеское ликование свободы» слышалось Энгельсу в звуках тромбонов в третьей и четвертой частях Пятой симфонии. Широко

¹ Цит. по кн.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 453.

² «Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым», М., Музгиз, 1935, стр. 144.



Людвиг ван Бетховен

известны слова Ленина о сонате «Аппассионата»: «Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»¹.

Думы об истории, о судьбах народов, внушенные духом революции, резко изменили тематику бетховенского творчества, насытили ее животрепещущими социальными проблемами, пафосом борьбы и победы. Бетховен, по словам Луначарского, «знает все препятствия, стоящие на пути, но в то же время не упускает случая призвать к борьбе и обещает мощным словом пророка конечную победу»².

Трагично сказались на жизни Бетховена, артиста и человека, общественные противоречия его времени. Цель своего искусства он видел в служении человечеству, а действительность вынуждала его обслуживать узкую среду аристократов; воспевая любовь и счастье, сам он был лишен элементарных человеческих радостей.

Жизнь в постоянном преодолении, в трудном продвижении к вершинам искусства, потребовавшая титанического, истинно бетховенского напряжения, была выстрадана им до конца. Только одержимость искусством, убежденность в силе его нравственного воздействия помогли Бетховену преодолеть стену молчания и одиночества, на которые обрекла его глухота.

В самые трагические моменты Бетховен создавал творения, исполненные великой, неизбывной веры в прекрасное, в людей, в свободу.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

БОННСКИЙ ПЕРИОД

Семья Бетховена. Детские годы. Людвиг ван Бетховен родился в декабре 1770 года³ в Германии, в городе Бонне. Этот небольшой прирейнский городок был рези-

¹ М. Горький. В. И. Ленин. Собрание сочинений, т. 17. М., 1952, стр. 39.

² А. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 80.

³ Дата рождения Бетховена точно не установлена. Известна только дата его крещения — 17 декабря.

денцией кельнского курфюрста¹. Церковный характер княжества не препятствовал развлечениям и удовольствиям, которыми тешились многочисленные придворные и верхушка городской знати. Не последнее место отводилось здесь музыке.

В музыкальной капелле на службе у курфюрста находились дед и отец Людвига. Дед композитора — фламандец по происхождению — еще юношей поселился в Бонне. Упорный и энергичный, он постепенно завоевал общее уважение и был удостоен звания «господина придворного капельмейстера». От деда унаследовал Бетховен многие черты характера: гордость и независимость права, настойчивость и неистовую работоспособность.

Иоганн ван Бетховен — отец Людвига — также служил в капелле. Певец, скрипач и клавесинист, он был способным музыкантом, но губительная страсть к алкоголю сделалась причиной многих страданий семьи и особенно Людвига — старшего сына.

К обнаружившемуся с раннего детства дарованию Бетховена отец отнесся как к новому источнику доходов. Принуждениями, побоями он заставлял четырехлетнего ребенка часами просиживать за фортепиано, бесконечно твердить бессмысленные упражнения на скрипке. Обучение велось без всякой системы: один учитель (часто просто собутыльник отца) сменял другого, и хотя среди этой вереницы учителей встречались знающие музыканты, никто из них не оставил заметного следа в музыкальном воспитании будущего композитора.

По некоторым данным, в 1778 году состоялось первое публичное выступление Бетховена, но о других его концертах в детском возрасте нет никаких свидетельств.

Невзирая на сумбур и хаотичность в обучении, к двенадцати годам Бетховен легко читал с листа, свободно играл на клавесине, скрипке, органе и даже замещал по службе престарелого органиста. Ранняя профессионализация находилась в явной диспропорции с общим образованием, которое мало беспокоило отца, поглощенного корыстными соображениями. Материальные условия вынудили десятилетнего мальчика оставить

¹ Курфюрст — князь, обладавший правом выбирать императора Германии.

школу, и его образование ограничилось начальными классами. Впоследствии упорным трудом Бетховен достиг широкого интеллектуального развития.

Суровое детство оставило неизгладимые черты в характере композитора. Рано стала проявляться внутренняя замкнутость, потребность в уединении и особенная, через все страдания пронесенная, страстная любовь к природе; в детские годы она уводила от неприглядности домашней обстановки, а позже, в моменты тяжелых душевных кризисов помогала восстанавливать равновесие, возвращала любовь к жизни.

Занятия с Х. Г. Нефе. Переломный момент детства Бетховена связан с появлением в Бонне нового директора придворной капеллы Христиана Готлоба Нефе. Автор многочисленных зингшпилей и опер, чуткий музыкант, просвещенный человек, один из передовых людей своего времени, Нефе сделался подлинным наставником и учителем Бетховена. Под руководством Нефе он изучает гармонию и контрапункт, совершенствуется в игре на органе. Нефе пробудил в своем ученике никогда не ослабевавший интерес к творчеству И. С. Баха и Генделя. На образцах клавирной музыки Ф. Э. Баха учил он Бетховена мастерству и тонкостям современного фортепианного стиля. Проникновение в тайны искусства великих мастеров раздвигало собственные представления Бетховена, дисциплинировало мысль, воспитывало вкус.

При помощи Нефе в 1782 году публикуются и первые сочинения Бетховена: вариации на тему марша Дресслера, три фортепианные сонаты. По этому случаю Нефе написал газетную заметку с пророческими словами: «Этот юный гений заслуживает поддержки для своих артистических путешествий. Если он будет продолжать в том же духе, как и начал, из него выйдет второй Вольфганг Амадей Моцарт»¹.

Нефе не только упорядочил музыкальное образование Бетховена; он помог ему найти самостоятельную оценку различным явлениям музыкальной жизни, разбудил работу мысли, интерес к большим проблемам культуры, этики, эстетики.

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен. М., «Музыка», 1966, стр. 35.

Идейно-эстетическое формирование юного Бетховена. Стремление проникнуть в сокровища человеческого духа заставляет Бетховена взяться за изучение древних языков, истории, литературы, философии. Новый мир раскрывает перед ним немецкая поэзия и литература, он восторгается Шиллером, боготворит Гете. Объектом неустанныго познания навсегда становится творчество Шекспира, а в героях древнеримской истории, описанных Плутархом, Бетховен видит примеры человеческой стойкости, силы убеждений и воли.

Чтение серьезной литературы разных эпох, народов, стилей, направлений воспитывало интеллект Бетховена, жадно ищущий в образах мировой литературы подтверждения своим мыслям о жизни, о ее нравственных законах. Значительно позже, в 1809 году, он писал своему издателю Гертелю: «Не существует сочинения, которое было бы для меня чересчур учено; не претендуя ни в малейшей степени на ученость в собственном смысле этого слова, я все же с детства стремился понять сущность лучших и мудрейших людей каждой эпохи. Да будет стыдно всякому художнику, не считающему своей обязанностью делать, по меньшей мере, то же, что и я»¹.

Так постепенно формировались воззрения юного музыканта, его отношение к миру, к человеку, к самому себе. Симпатии Бетховена на стороне героев сильных, целеустремленных, героев-мыслителей, способных выдерживать любое испытание, не страшиться жизненных бурь.

Предреволюционная атмосфера 80-х годов, естественно, укрепляла эти симпатии. В напряженной идеологической борьбе, предшествующей французской революции, когда в течение нескольких десятилетий шла ее усиленная теоретическая подготовка, выдвинулся ряд крупнейших мыслителей, публицистов, писателей, художников. Широко известны имена Вольтера и Руссо, Гримма и Дидро, Бомарше и Луи Давида. Литература, искусство, публицистика служили могучим оружием пропаганды новых взглядов на общество, природу. Переоценка веками устоявшихся традиций способствовала коренной ломке мировоззрения, подрывала крепость феодализма. Просветительные идеи энциклопедистов получали быстрое и повсеместное распространение,

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 297.

будоражили умы молодежи, заражали прогрессивно настроенную интеллигенцию.

Передовая общественная мысль просачивалась сквозь многочисленные преграды даже в самые отсталые немецкие государства. Под давлением движения Просвещения правящие круги Австрии, Германии вынуждены были идти на некоторые уступки требованиям времени. Оживление культурно-общественной жизни не прошло незаметно и для Бонна. В 1789 году здесь открывается университет, затем музей, библиотека, национальный театр. Нередко гастролируют в Бонне различные оперно-драматические труппы, в исполнении которых можно было услышать оперы Глюка и Моцарта, посмотреть пьесы Вольтера, Шиллера, Лессинга и Бомарше.

Так с самого начала своей сознательной жизни Бетховен живет в атмосфере искусства, рожденного предреволюционной эпохой, искусства, волнующего смелостью социальных и этических проблем. Еще более возбуждающее действие на умонастроения оказывала близость Бонна к границам Франции, откуда все сильнее доносились громовые раскаты близящейся революции. Летом 1789 года раздался первый революционный взрыв — взятие Бастилии народом Парижа.

Известие об этом событии прокатилось по всей Европе, пробуждая надежду на возможность освобождения от гнета деспотизма. Передовые круги немецкого общества на первых порах с энтузиазмом приветствовали французскую революцию. Профессор философии Боннского университета Евлогий Шнейдер в стихах воспекает революционную Францию, борьбу с тиранией, свободу личности.

Именно в эти годы, когда внутреннее становление юного Бетховена протекало особенно бурно, республиканские идеи французской революции глубоко проникали и укоренялись в его сознании. Убеждение в равенстве всех людей, страстное отрицание социальной несправедливости, ненависть к угнетению человека человеком — таковы принципы, которым Бетховен навсегда остался верен.

Социальные и моральные идеалы высокого гуманизма были постоянным источником душевной стойкости Бетховена, его оптимистического отношения к жизни.

Положение в семье. Дружеские связи и окружение Бетховена. Тем временем обстоятельства и условия существования ставили перед будущим композитором труднейшие задачи. С 13-лет Бетховен — чуть ли не единственная опора семьи и вынужден выполнять различные служебные обязанности: он — помощник Нефе-органиста, в качестве *maestro al cembalo* должен разучивать с певцами оперные партии и сопровождать исполнение речитативов *сессо* во время оперных спектаклей; несколько позже становится и альтистом придворной капеллы.

Многообразие выполняемых работ способствовало широким связям и знакомствам Бетховена в кругах боннской интеллигенции и любителей искусства. За короткое время Бетховен становится заметной фигурой в музыкальном мире города. Он часто играет в домах местной аристократии, поражая слушающих неистовой страстностью, неистощимой фантазией и драматизмом своих импровизаций.

Возрастающая духовная и профессиональная зрелость будила чувство неудовлетворенности провинциально ограниченной жизнью Бонна. Бетховен мечтает о признании самих великих музыкантов, о занятиях с Моцартом. Преодолев разного рода трудности, он в 1787 году едет в Вену.

Моцарт, поглощенный работой над «Дон-Жуаном», все же выслушал приезжего незнакомца. Импровизация на заданную тему, исполненная Бетховеном, поразила творца «Свадьбы Фигаро». «Обратите внимание на него, он всех заставит о себе говорить»¹ — так, по воспоминаниям присутствовавших, отзывался Моцарт о юном Бетховене. Однако на сей раз остаться в Вене Бетховену не удалось. Сообщение о болезни матери заставило его спешно вернуться в Бонн. «Желание еще раз увидеться с больной матерью было столь сильным, что устранило с пути все препятствия и помогло мне преодолеть величайшие затруднения», — писал Бетховен после смерти матери. «Она была мне такой доброй, любящей матерью, лучшим моим другом»². Это был самый светлый образ

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 46.

² Письмо Бетховена И. В. Шадену от 15 сентября 1787 года (№ 1). Цит. по кн.: «Письма Бетховена, 1787—1811 годы», Публикация. Редактор-составитель Н. Л. Фишман. М., «Музыка», 1970, стр. 75.

тяжелого детства композитора. Горечь утраты усугублялась создавшейся в семье обстановкой. Но жизнь шла своим чередом, и волей обстоятельств восемнадцатилетний Бетховен становится главой семьи. Пришлось добиваться от курфюрста права опеки над жалованьем совсем опустившегося отца; отныне на него легла ответственность за воспитание и поведение младших братьев. Бетховен вынужден брать дополнительные работы, увеличивать количество уроков, к тому же еще следить за хозяйством и всем бытом семьи. В довершение всего на юношу обрушивается ряд болезней, в том числе оспа, навсегда обезобразившая его лицо. Только искусство приносит Бетховену радость, освобождение от физических недугов и душевных страданий.

Опостылевшее и затянувшееся пребывание в Бонне скрашивают посещения дома Елены фон Брейнинг, ее живое и теплое участие в судьбе талантливого музыканта с резкими манерами и непокладистым характером. С детства лишенный домашнего уюта, Бетховен горячо привязался к этой интеллигентной семье, чувствовал себя как бы одним из ее членов. Под внимательным ласковым взглядом Елены Брейнинг он сбрасывал свою угрюмость и сковывающую застенчивость, сдерживал гневные вспышки своей неукротимой натуры. Крепкая дружба навсегда связала Бетховена с детьми Елены Брейнинг: старший ее сын Стефан был сверстником Бетховена, а дочь Лорхен — предметом романтической мечты и юношеской влюбленности. В небольшом кругу группировавшихся вокруг Брейнингов людей, преданных музыке и искусству, Бетховен находил сочувствие своим творческим устремлениям, нравственную опору.

Не без косвенного влияния этого семейства Бетховен решает в 1789 году поступить вольнослушателем философского факультета Боннского университета. Принятое решение совпало с началом революционных событий во Франции, с общественным подъемом в самой Германии и в том же Бонне.

Как ни кратковременны были занятия Бетховена в университете, они не могли пройти бесследно для ищущей мысли молодого музыканта.

Встреча с И. Гайдном. Творческие итоги. Чем шире развertyвалось дарование Бетховена, осознаннее становились его художественные поиски, тем очевиднее дела-

лась бесперспективность дальнейшей жизни в Бонне. Бетховен-виртуоз давно имел право быть поставленным в ряд с крупнейшими пианистами Европы, но как композитор он нуждался не только в углублении, но и в обновлении всего запаса знаний, мыслей, чувств. Все острее назревает потребность в перемене обстановки, тяга к условиям жизни большого города с постоянным притоком новых людей, встреч, впечатлений.

Неотступному желанию покинуть Бонн помог случайный проезд в этот город Йозефа Гайдна. В 1792 году на обратном пути из Лондона в Вену Гайдн ненадолго остановился в Бонне. На торжестве, устроенном по этому поводу музыкантами капеллы, маститому композитору был представлен Бетховен. Заинтересованный сочинениями боннского музыканта, Гайдн обещает ему свою помощь и рекомендует ехать в Вену. Окрыленный словами Гайдна, заручившись письмами к влиятельным лицам в Вене, Бетховен вскоре навсегда распростился с родным городом.

За десять творческих лет (с 1782 по 1792 год), то есть к двадцати двум годам, Бетховен написал около пятидесяти произведений. Среди них — небольшие фортепианные пьесы и три фортепианные сонаты, три фортепианных квартета и несколько ансамблей для разных составов, песни, две кантаты, небольшой балет. В том же возрасте Моцарт был уже автором нескольких сот сочинений во всех жанрах и находился на пороге высшего творческого расцвета. Созревание Бетховена-композитора внешне протекало как будто медленно, но в подспудных процессах, в непрекращающейся внутренней работе происходил строжайший отбор и суровая оценка средств, шли напряженные поиски метода, способного воплотить значительность поднятых современностью проблем. Новое, что несла действительность, проникало в сознание композитора множеством невидимых путей, настойчиво требовало своего выражения. Чтобы пробиться через стену устоявшихся музыкальных норм XVIII века, понадобился огромный многолетний труд.

В идейно-художественном развитии Бетховена нельзя преуменьшать значение боннского периода. Уже тогда обрисовалось направление, обозначилась перспектива движения творческой мысли. Ранние пьесы Бетховена обладают динамизмом, целеустремленностью, энергией;

в них проступают черты того бетховёвского драматизма, который в недалеком будущем «взорвет» спокойно-уравновешенные формы музыки XVIII века. В боннский период обнаруживает Бетховен и особое тяготение к инструментальной музыке. Именно в ее крупных формах — симфониях, сонатах, квартетах, концертах — композитор высказался всего глубже и совершенней. В боннский период сложились основы мировоззрения Бетховена, этические и эстетические принципы, которыми он руководствовался в дальнейшей личной и творческой жизни.

Осенью 1792 года Бетховен приехал в Вену. Кончилась пора юности, наступил новый этап — восхождение к зрелости, к колоссальным творческим завоеваниям.

ПЕРВЫЙ ВЕНСКИЙ ПЕРИОД (1792—1802)

Вена. Вена — столица «лоскутной» австрийской империи, с пестрым смешением многонациональных культур, народов, языков — была издавна крупным музыкальным центром Европы. На улицах и ярмарках, в кофейных залах и в домах горожан звучали австрийские и немецкие, венгерские и славянские мелодии, часто под аккомпанемент гитары, арфы или скрипки. В театрах предместий ставились зингшпили, а на придворных сценах «царствовала» итальянская опера. На службе у крупных магнатов состояли оркестровые, хоровые капеллы и даже оперные труппы. Пышные «академии», устраиваемые во дворцах и аристократических салонах, привлекали много талантливых людей, вынужденных искать покровительства меценатов.

Бетховен — пианист и импровизатор. Среди виртуозов Вены Бетховен скоро занял одно из первых мест. Но еще раньше, до отъезда из Бонна, многие отмечали выдающийся талант молодого виртуоза. Вот одно из свидетельств современника, присутствовавшего на музыкальных празднествах, где выступал Бетховен: «Я слышал, как он импровизирует... На мой взгляд, можно с уверенностью судить о степени виртуозности этого много и деликатного человека, почти неистощимого по богатству идей, по совсем особенной выразительной манере игры, по совершенству, с которым он играет. Я не

мог бы сказать, чего бы ему еще не хватало, чтобы быть великим артистом»¹.

Венский композитор и один из учителей Бетховена И. Шенк рассказывал: «Мое сердце с радостью отда-лось восприятию музыки, когда Бетховен, весь предав-шись своему воображению, с жаром юности смело втор-гался в отдаленные тональности, чтобы выразить могу-чие страсти... После того как артист так мастерски показал свою виртуозность, он изменил нежные, печаль-ные, страдальческие, трогательные эффекты на радостные звуки, доходя до шутливой небрежности. Во всей этой импровизации не было ни бледных повторений, ни бес-содержательного склеивания неподходящих друг к другу мыслей, ни, тем более, лишнего силы дробления ак-кордов на арпеджио. Это был ясный день, полный све-та»². Характер исполнительства Бетховена по существу своему был совершенно новым. Отбросив блестящую, изысканно-грациозную манеру игры, истоки которой вос-ходят к клавесинной музыке XVIII века, Бетховен опро-кинул все представления, привычные для слушателей му-зыкальных салонов Вены. Он создал стиль большой эстрады, обращенный к массам людей. Монументальный и героический, этот стиль таил в себе огромной силы взрывчатую энергию, насыщенную раскаленным жаром революционной эпохи. Бетховен дерзко нарушал запреты, налагаемые аристократической эстетикой, и узаконил право художника на полную свободу выражения личных чувств, переживаний, впечатлений. Заложенные Бетхове-ном традиции демократического стиля исполнения полу-чили продолжение и развитие в среде многочисленных виртуозов XIX века, у выдающихся представителей этой плеяды — Вебера, Паганини, Листа и многих других.

Венские учителя Бетховена. Первые несколько лет, прожитые Бетховеном в Вене, были лучшей порой его жизни. Блестящие триумфы пианиста в венских салонах и «академиях», концертные поездки открывали перспек-тивы большой славы и материальной обеспеченности. В 1796 году Бетховен концертировал в Праге и оттуда писал одному из братьев: «Мои дела хороши,

¹ Цит. по кн.: Эдуард Эррио, Жизнь Бетховена, М., «Музы-ка» 1968, стр. 42—43.

² Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 105.

очень хороши. Мое искусство порождает уважение окружающих и привлекает друзей... Также и денег получу я на сей раз достаточно»¹. Ошеломляющий успех Бетховена-пианиста облегчил путь Бетховену-композитору. Тем не менее он далеко не сразу решился на публикацию своих сочинений. Для укрепления своей теоретической подготовки и композиторской техники он обратился к самым авторитетным педагогам: Гайдну, Альбрехтсбергеру, Сальери. Первым учителем Бетховена в Вене был Гайдн. Он оценил масштабы бетховенского таланта. Рекомендуя боннскому курфюрсту сочинения молодого композитора, Гайдн писал: «И знатоки, и несведущие должны по этим пьесам беспристрастно признать, что со временем Бетховен займет место одного из величайших композиторов Европы, а я буду гордиться правом называть себя его учителем»².

Несмотря на взаимное уважение учителя и ученика, между ними не было подлинного творческого взаимопонимания. Сказывалась разница в миропонимании композитора XVIII века и представителя молодого поколения. Недовольный и тем, что пожилой и очень занятый маэстро нередко пропускал ошибки в его задачах, Бетховен тайне от Гайдна стал брать уроки у композитора Шенка. Такое положение продолжалось до отъезда Гайдна в Лондон в 1794 году, после чего Бетховен прекратил занятия и с тем, и с другим.

Под руководством Альбрехтсбергера, ученого-теоретика, автора учебника по композиции и довольно посредственного композитора, Бетховен изучал около полутора лет курс контрапункта. На этот раз чуждость натур и всего строя мышления сделали еще более непреодолимым препятствием к творческому содружеству. Педаантизм и сухость Альбрехтсбергера отталкивали Бетховена, и он, зло посмеиваясь, называл своего учителя музыкантом, который умел «создавать только скелеты». В свою очередь Альбрехтсбергер не менее резко отзывался об ученике: «Этот ничему не научился и ничему не научится».

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 116.

² Письмо Гайдна курфюрсту Максимилиану Францу от 23 ноября 1793 г. «Советская музыка», 1961, № 8, стр. 70.

Более успешными, хотя нерегулярными, были занятия с Сальери¹. Крупный оперный композитор глиюковской школы, мастер итальянского *bel canto*, Сальери многое открыл недостаточно искушенному в этой области Бетховену. Хотя выработанный Бетховеном вокальный стиль далек от итальянского, опыт, переданный ему итальянским маэстро, помогал совершенствовать собственное вокальное письмо. Все же лучшие плоды приносил до предела напряженный труд. Бетховен, по словам Р. Роллана, обливаясь потом и кровью, завоевывал ноту за нотой, звук за звуком; и никогда не ошибался в отборе лучших форм, лучших из всех своих вариантов. Сохранившаяся тетрадь эскизов оперы «Фиделио» содержит 250 исписанных нотных страниц, ария Флорестана имеет восемнадцать совершенно различных вариантов, то же относится к партии Леоноры. Не менее титанической была работа над симфониями, сонатами и другими произведениями.

На пороге творческой зрелости. Вклад венских педагогов в музыкальное образование Бетховена, несмотря на некоторые неудачи, был значительным и реально ощутимым. Изданные в 1795 году фортепианные трио ор. 1 вызвали живейший интерес к Бетховену уже как к композитору. Д. Крамер, пианист с европейским именем, ознакомившись с этими произведениями, отметил в них «вдохновение, могущее утешить мир, оплакивающий смерть Моцарта».

Среди десятков сочинений, созданных с 1795 по 1802 год, девятнадцать фортепианных сонат², три концерта для фортепиано с оркестром, две симфонии, шесть струнных квартетов ор. 18, фортепианные и струнные трио и множество других сочинений. Внушительная картина стремительного взлета бетховенского гения!

Кристаллизация черт бетховенского стиля, происходящая в этот период, вплотную подводит к полосе

¹ Антонио Сальери (1750—1825) — итальянец по происхождению, обосновался в Вене, где вел широкую композиторскую и педагогическую деятельность. Автор сорока опер, из которых «Даная» и «Тарар» пользовались большой известностью. Его перу принадлежат ряд ораторий, кантат и много других произведений. Венский придворный композитор Сальери вошел в литературу как легендарный соперник и «отравитель» Моцарта.

² В те годы было издано только семнадцать сонат, две легких сонаты вышли несколько позже, под номерами 19 и 20 (ор. 49).

зрелого творчества, которую знаменует Третья, Геронцеская, симфония.

Вокруг имени Бетховена разгорается ожесточенная полемика. Одни, особенно молодые музыканты, принимают Бетховена восторженно, с энтузиазмом, другие — поклонники старого стиля итальянской и раннеклассической школы — с яростью отвергают, обрушиваясь на него с беспощадной критикой.

Пробиваясь сквозь рутину мыслей и вкусов, растет признание композитора, увеличивается количество его приверженцев. Произведения Бетховена получают распространение за пределами Австрии, и издатели безотказно печатают все, что выходит из-под его пера.

Наряду с художником определяется и человек. Эти два понятия нерасторжимы для Бетховена. В письме на родину в Бонн он пишет: «...вы меня увидите при встрече действительно выросшим; вы убедитесь, что я не только достиг большей зрелости как артист, но стал лучше и совершеннее как человек»¹.

Бетховен и меценаты. Попад в среду надменной венской аристократии, Бетховен не утратил чувства гордости и независимости. Сознание превосходства гения над кичащимися родовитостью аристократами толкало Бетховена на открытое, порой демонстративное выражение своего истинного отношения к придворным кругам. Своим независимым поведением он заставил уважать себя людей, привыкших смотреть на артиста, как на лакея. Многократно описана история конфликта Бетховена с князем Лихновским и отповедь, которую он преподнес своему покровителю. Бетховен часто и подолгу жил в имении Лихновских, окруженный вниманием и гостеприимством. Но однажды он наотрез отказался играть перед собравшимся обществом, большую часть которого составляли офицеры наполеоновской армии, оккупировавшей в то время Вену. Когда же хозяин перешел от просьб к требованиям, Бетховен, взбешенный, ночью под проливным дождем покинул имение. Возвратившись домой, он написал следующее письмо: «Князь! Тем, что вы являетесь, вы обязаны случайности рождения. Тем, чем я яв-

¹ Письмо Бетховена к Вегелеру от 29 июня 1801 года (№ 51). Цит. по кн.: «Письма Бетховена», стр. 138.

ляюсь, я обязан самому себе. Князей существует и будет существовать тысячи, Бетховен же — лишь один»¹.

Неприкрытое пренебрежение к знати сквозило даже тогда, когда Бетховен хотел сделать заслуженный комплимент какому-либо аристократу. Во время концертной поездки знаменитого виртуоза в Берлин ему был представлен принц Людвиг Фердинанд, который действительно был хорошим музыкантом. Прослушав принца, Бетховен «галантно» заявил: «Вы играете не как принц, а как настоящий артист». Так держал себя Бетховен с людьми, которым вынужден был отдавать свое искусство. Но предназначал он его для иных целей. «...Мое искусство, — писал Бетховен, — должно посвятить себя только благу бедных. О блаженная минута! Как счастлив буду я, когда смогу тебя приблизить!»².

Трагедия музыканта и человека. В годы напряженной борьбы за утверждение своего искусства на Бетховена обрушивается страшное несчастье — его поражает глухота. Первые признаки ослабления слуха Бетховен почувствовал, когда ему было 26 лет. Он долго скрывал эту болезнь и только в 1801 году в письме, обращенном к другу юности Вегелеру, писал: «Я веду, можно сказать, жалкую жизнь; два года уже, как я избегаю всякого общества, так как у меня недостает духу сказать людям: я глух. Если б у меня была какая-нибудь другая профессия, было бы еще терпимо; но при моей профессии это ужасно. Что будут говорить по этому поводу мои враги, которых не мало!.. Я часто уже проклинал и себя, и создателя за свое существование... Хочу, если удастся, пойти наперекор судьбе, хотя в моей жизни будут моменты, когда я буду несчастнейшим созданием»³. Трагедия музыканта обострилась трагедией человека: Бетховен полюбил молодую аристократку Джульетту Гвиччарди. На недолгое время жизнь озарилась ярким светом, могучий прилив душевных и физических сил пробудил надежды на выздоровление, на близкое счастье. Всего лишь несколькими месяцами отделено следующее письмо к Вегелеру, но какая перемена

¹ Этот случай произошел осенью 1806 года. Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 283.

² Цит. по кн.: Ромен Роллан. Жизнь Бетховена. М., Музгиз, 1937, стр. 101.

³ Там же, стр. 103—104.

настроений: «Ты едва поверишь, как одиноко и печально провел я последние два года: глухота, точно призрак какой-то, являлась мне повсюду, я избегал людей, казался мизантропом, на которого так мало был похож... Раньше я постоянно хворал, а сейчас — телесные мои силы, а вместе с тем и духовные с некоторого времени все больше крепнут. С каждым днем я все ближе к цели, которую чувствую, но не могу определить. Только этим может жить твой Бетховен. Не надо покоя! Иного покоя, кроме сна, я не признаю... Вы должны видеть меня счастливым... Я схвачу судьбу за глотку, совсем согнуть меня не удастся. О, как прекрасно прожить тысячу раз!»¹.

Но новый удар подстерегал Бетховена. В глазах аристократической семьи и общества Джульетты Гвиччарди Бетховен был всего-навсего музыкантом-плебеем, недостойным руки отпрыска знатного рода. Да и сама Джульетта предпочла выйти замуж за графа Галленберга. Стала очевидной и неотвратимость потери слуха. Крушение мечты о счастье, ужас, испытываемый от надвигающейся глухоты, привели Бетховена к мыслям о самоубийстве. По совету врачей Бетховен уезжает в Гейлигенштадт — уединенное место неподалеку от Вены. Курс лечения, принятый Бетховеном, не оправдал надежд, и мысли о смерти не покидают его. В октябре 1802 года он пишет завещание братьям Карлу и Йоганну, получившее название Гейлигенштадтского. Это документ необыкновенной трагической силы, памятник тяжелой драмы художника, стоявшего на грани жизни и смерти. Приводим завещание в отрывках:

«О, вы, люди, полагающие или толкующие, будто я злобен, упрям, мизантропичен, — как вы ко мне несправедливы; вам неведома тайная причина того, что вам мнится. Сердцем своим и разумом я сизмальства predisposed к нежному чувству доброты, я всегда был готов к свершению великих дел. Но подумайте только, что вот уже шесть лет нахожусь я в злосчастном состоянии... из года в год обманываясь в надежде на излечение, я принужден был, наконец, признать, что стою перед длительным недугом (излечение которого отнимет, быть может, годы, а то и вовсе невозможно);

¹ Ромен Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 107—111.

наделенный от природы пылким живым темпераментом, питая даже склонность к развлечениям света, я должен был рано уединиться и повести замкнутую жизнь... мыслимо ль мне было открыться в слабости ч у в с т в а, которое должно у меня быть намного совершеннее, чем у других, чувства, которым я владел когда-то в высшей степени совершенства, в той степени, в какой им владеют, да и владели, наверное, только немногие из представителей моей профессии — о, нет, это выше моих сил... Для меня нет отдохновения в обществе, в непринужденных беседах и во взаимных излияниях, я должен находиться почти наедине с собой и могу себе позволить появляться на людях лишь при крайней необходимости; я должен жить как изгнанник, потому что как только я приближусь к какому-нибудь обществу, меня охватывает жгучий страх перед опасностью обнаружить свое состояние... какое унижение приходилось мне испытывать, когда кто-нибудь, стоявший подле меня, слышал издали звук флейты, а я ничего не слышал, или он слышал пение пастуха, я же опять ничего не слышал. Такие случаи доводили меня до отчаяния, недоставало немногого, чтобы я покончил с собой. Только оно, искусство, оно меня удержало. Ах, мне казалось невозможным покинуть мир раньше, чем исполнено мною все то, к чему я себя чувствовал призванным, и так я влачил эту жалкую жизнь... Т е р п е н и е — так зовется то, что я должен теперь избрать себе путеводителем, и я обладаю им... На двадцать восьмом году жизни я принужден уже стать философом; это — не легко, а для артиста труднее, чем для кого-нибудь другого... Если она (смерть. — В. Г.) придет раньше, чем представится мне случай полностью проявить свои способности в искусстве, то, несмотря на жестокую судьбу мою, приход ее будет преждевременным, и я предпочитаю, чтобы она пришла позднее»¹.

Уезжая из Гейлигенштадта, Бетховен записывает на обороте завещания: «Итак, я покидаю тебя — и покидаю с печалью. Да, надежда, которую лелеял я, которую принес сюда с собой, надежда исцелиться хотя бы до какой-то степени, окончательно потеряна. Как опали с

¹ Письмо Карлу и Иоганну Бетховен (Гейлигенштадтское завещание) от 6 октября 1802 года (№ 64). Цит. по кн.: «Письма Бетховена», стр. 159—161.

ветвей и зачахли осенние листья, — так и она для меня увяла. Я удаляюсь отсюда почти в том же состоянии, в каком сюда прибыл. Даже высокое мужество, часто меня вдохновлявшее в прекрасные летние дни, — теперь исчезло. О, провиденье, дозвожь испытать мне хотя бы один чистый день настоящей радости — так давно уж ее эхо умолкло в моей груди. О когда, о когда, о божество — смогу я его вновь услышать в храме природы и человечества — никогда? Нет! Это было бы слишком жестоко»¹.

В потоке произведений, созданных в 1800—1803 годах, нашло отражение все, что переживал в ту пору Бетховен: мрачная подавленность и неистово пламенный протест, порывы страсти и гордое смирение, поиски покоя, тишины и жажда жизни активной, деятельной. Таковы Третий фортепианный концерт c-moll, op. 37 (1800), соната As-dur, op. 26 с похоронным маршем и «Лунная» соната (1801), соната d-moll с речитативом, op. 31 (1802), «Крейцера» соната для скрипки и фортепиано (1803) и ряд других сочинений.

Но страдание человека сделалось источником силы музыканта. Когда внутренний кризис достиг апогея и смерть казалась единственным желанным исходом, рождается идея Героической симфонии. Всепобеждающая любовь к искусству, к жизни вытеснила личную боль и отчаяние.

Героическая симфония знаменует душевный перелом, с которого начинается самый интенсивный и плодотворный период в творческой жизни Бетховена. Наступает время зрелости и полного расцвета бетховенского гения.

ПЕРИОД ЗРЕЛОГО ТВОРЧЕСТВА (1803—1812)

Центральные произведения 1803—1808 годов. Переживания предшествующих лет обострили чувства, углубили мысли композитора. Он осознает свое искусство как огромную действенную силу. Идеи героической борьбы, проблемы героя и народа формируют его замыслы, пронизывают отныне все его творчество.

¹ Письмо Карлу и Иоганну Бетховен (Гейлгенштадтское завещание) от 6 октября 1802 года (№ 64). Цит. по кн.: «Письма Бетховена», стр. 162.

Жизнь в представлении Бетховена — героическая борьба, она прекрасна напряжением воли и радостью достижений, ее стимул — любовь к людям, завоевание счастья для всего человечества. События приобретают грандиозные масштабы, чувства — эпический размах. Эти черты определяют наиболее выдающиеся произведения Бетховена: Третью и Пятую симфонии, оперу «Фиделио», фортепианные сонаты ор. 53 и 57 («Аврора» и «Аппассионата»).

Колоссальное творческое воодушевление, наплыв музыкальных идей и проектов так велики, что вызывают необходимость параллельной работы над рядом сочинений в различных жанрах. В период Героической набрасываются эскизы Пятой симфонии и «Аппассионаты». Заканчивая Героическую симфонию и сонату «Аврора», Бетховен полным темпом ведет работу над «Фиделио» и завершает отделку «Аппассионаты», вслед за оперой вновь берется за Пятую симфонию, но внезапно ее отстраняет и пишет Четвертую. Одновременно появляются Четвертый фортепианный концерт G-dur, три «русских» квартета¹ ор. 59, Концерт для скрипки. В короткий отрезок времени между 1806—1808 годами кроме Четвертой симфонии выходят в свет Пятая и Шестая («Пасторальная») симфонии, увертюра «Кориолан», Фантазия для фортепиано, хора и оркестра. И каждое из названных произведений — новая грань бетховенского творчества: заостренная конфликтность Пятой симфонии и популярная ей идиллическая прелесть природы в Шестой; трагедийность траурного марша из Третьей симфонии или драматизм увертюры «Кориолан» — и тут же возвышенная одухотворенность Четвертого фортепианного концерта, свежесть юности в Четвертой симфонии.

Однако тон и направление «героическому» периоду задает Героическая симфония. Третья симфония была первоначально посвящена Наполеону. Для Бетховена, в памяти которого жили идеализированные Плутархом

¹ Квартеты ор. 59 были написаны по заказу графа А. Разумовского, русского посла при венском дворе. В первых двух квартетах использованы подлинные русские народные мелодии, взятые из сборника русских народных песен, составленного Иваном Прачем. Одна из них, «Ах, талан ты мой, талан», звучит в финале квартета F-dur, другая — широко известная «Слава» — в третьей части квартета e-moll.

образы древнеримских консулов, Наполеон был олицетворением героя, призванного утвердить высокие республиканские идеалы. Весной 1804 года, когда симфония была закончена и начисто переписана, на ее заглавном листе значилось «Буонапарте», а внизу: «Людвиг ван Бетховен». Известие о том, что Наполеон провозгласил себя императором, привело Бетховена в ярость, и он воскликнул: «Этот — тоже обыкновенный человек! Теперь он будет топтать ногами все человеческие права, следовать только своему честолюбию, он будет ставить себя выше всех других и сделается тираном! Бетховен подошел к столу, схватил заглавный лист, разорвал его сверху донизу и швырнул на пол»¹. Так описывает этот случай ученик Бетховена Фердинанд Рис. Новое заглавие симфонии гласило: «Егоїса».

По неслыханной дерзости идеи, новизне форм и средств музыкальной выразительности появление Третьей симфонии было подлинно революционным актом. Не удивительно, что многие критики, примыкавшие к консервативному крылу, встретили ее в штыки. Но суд времени и истории решил иначе. Именно Третья симфония раскрыла перед симфонической музыкой безграничные просторы, с этого произведения начинается как бы новая эра в истории мирового симфонизма. По словам Б. В. Асафьева, «хотя Бетховен тридцать лет прожил в XVIII веке и революцию встретил девятнадцати лет... всегда кажется, будто Бетховена в XVIII веке и не было»².

Сразу после Третьей симфонии, «не переводя дыхания», начинает Бетховен работу над оперой «Фиделио».

«Фиделио». «Фиделио» — единственная опера Бетховена, единственный осуществленный замысел среди обилия других, так и оставшихся нереализованными. В сценическом жанре и в оперных формах Бетховен воспевает те же демократические идеалы, которые составляют основу его симфонической музыки.

Выбор и трактовку сюжета predetermined присущий Бетховену дух тираноборчества и свободолюбия; сквозь чувства и поступки героев проступают собственные его

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 214.

² Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Избранные труды, т. V, М., АН СССР, 1957, стр. 200.

представления о высоком нравственном долге, идеальной любви, супружеской верности. Показывая смелость и мужество Леоноры, страдания Флорестана, драматизм ситуаций и душевных переживаний, Бетховен приемами, близкими симфонической драматургии, подготавливает мощный апофеоз, в котором воедино сливаются торжество любви и справедливости, счастье освобождения от произвола и страданий.

Для своей оперы Бетховен взял переведенное с французского либретто драматурга Буйи «Леонора, или Супружеская верность»¹. Действительный факт, имевший место в годы революции, составил основу либретто, которое Буйи разработал в излюбленном в революционной Франции жанре «оперы спасения». Спасение через самоотверженный подвиг, героика борьбы с самовластьем и тиранией, побеждающие в конечном итоге справедливость и добродетель — мотивы, вдохновлявшие искусство того времени, — отражали новое миропонимание, рожденное революционной обстановкой, остротой социальных конфликтов, уверенностью в непреодолимой силе прогресса.

Бетховен не первый взялся за музыкальную разработку подобного сюжета. Оперы Керубини — крупнейшего представителя этого направления — шли в Вене и вызвали неподдельное восхищение Бетховена. Но только Бетховен сумел раскрыть истинный смысл гуманизма революции, и идеи личного героизма, подвига любви, справедливого возмездия получили в его творчестве достойное претворение. То, что в произведениях других оперных композиторов было ограничено обстоятельствами времени, представало как отдельное, частное явление действительности, у Бетховена приобретало характер

¹ В Испании, в севильской тюрьме томится Флорестан, которого из местн бросил туда губернатор Пизарро. Флорестану грозит смерть. Леонора, жена Флорестана, решает его спасти. Переодевшись в мужское платье, под именем Фидельно она поступает в услужение к тюремщику Рокко. В подземелье, где находится Флорестан, спускается Пизарро, чтобы покончить с Флорестаном. В момент, когда Пизарро заносит над узником свой кинжал, Леонора с криком «убей раньше жену его!» заслоняет собой Флорестана. В это время раздаются звуки фанфар, возвещающих о прибытии министра доня Фернандо. Выясняются преступные действия Пизарро, его арестовывают. Флорестан свободен, и любовь торжествует. Все восхваляют самоотверженность и героизм Леоноры.

всеобщности, философски осмысленной этической концепции. В этом плане опера «Фиделио» наиболее близка Девятой симфонии.

Начало работы над «Фиделио» относится к концу 1803 года, а осенью 1805 опера была поставлена на сцене Венского театра. Многие не благоприятствовало первому показу оперы. За несколько дней до премьеры Вену оккупировали наполеоновские войска, постоянные посетители театра и большинство друзей композитора покинули город. Публику полупустого зала составили французские офицеры. Далеко не все среди них в состоянии были постичь значительность нового творения Бетховена. Не на высоте было и исполнение главных ролей, порученных молодой, ещё неопытной певице и почти лишившемуся голоса тенору¹. Дирижировал сам автор. После трех спектаклей опера была снята с репертуара. Верные друзья композитора, стремясь спасти произведение, настаивали на сокращениях и переделках. С большим трудом удалось сломить сопротивление Бетховена. Опера подверглась значительному сокращению: из трехактной она превратилась в двухактную; была заново написана увертюра². В новой редакции опера появилась весной следующего, 1806 года, но на этот раз выдержала всего два представления. Удрученный неудачей любимого сочинения, Бетховен забрал партитуру. «Из всех моих детей, — говорил впоследствии Бетховен, — она стоила мне наибольших мук при рождении, она же доставила мне наибольшие огорчения, — поэтому-то она мне дороже других»³.

Только в 1814 году восстановленная на венской сцене опера Бетховена получила заслуженное признание. Вскоре музыка «Фиделио» уже звучала в Праге под управлением Карла Марии Вебера, затем в Берлине. С го-

¹ Партию Леоноры пела юная Анна Мильдер — впоследствии известная певица, Флорестана — престарелый певец Демер.

² К опере «Фиделио» были написаны четыре увертюры. Первая, сочиненная к постановке 1805 года и исполненная в интимном кругу, не вызвала одобрения; тогда Бетховен написал другую, обозначенную «Леонора № 2». Для постановки «Фиделио» в 1806 году Бетховен предложил новую увертюру — «Леонору № 3»; при возобновлении оперы в 1814 году и при последней ее переделке появилась увертюра № 4, Es-dur, которая и закрепилась за оперой. Первые две увертюры при жизни Бетховена не были изданы.

³ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 265.

дами место «Фиделио» в оперном репертуаре Вены становится все более прочным. Знаменательное обстоятельство. Демократическая публика, все чаще проникающая в театр, оказалась более чуткой к красотам бетховенского искусства.

Произведения 1809—1812 годов. «Эгмонт». В последующие годы творческий процесс столь же интенсивен. Созданием Пятого фортепианного концерта Бетховен завершает работу над этим жанром. Самый монументальный и величественный в группе фортепианных концертов, он в то же время удивителен нежностью и высокой поэтичностью своих лирических образов. Лирика чувств окрашивает и программную сонату ор. 81а, Es-dur, трем частям которой Бетховен дал названия: «Прощание», «Разлука», «Возвращение». Создание Седьмой и Восьмой симфоний (1812) подводит итог центральному периоду творчества.

Эти годы проходят под знаком сильнейшего увлечения поэзией Гете. В 1808 году вышла первая часть «Фауста» Гете. Вдохновленный новым творением своего кумира, Бетховен задумал написать оперу на этот сюжет. Проект не осуществился, зато появился ряд песен на гетевские тексты (в том числе «Песня о блохе» из «Фауста») и одновременно возник план создания музыки к трагедии «Эгмонт»¹.

Бетховен отмечал, что поэзия Гете легко ложится на музыку, ибо его стихи воздействуют «не только содержанием, но и самим ритмом». Однако «Эгмонт» привлек Бетховена, главным образом, своим содержанием: оно было близко умунастроению самого композитора.

Отсылая Гете свое произведение, Бетховен писал: «В близком будущем Вы получите из Лейпцига... музыку к «Эгмонту», к этому великолепному «Эгмонту», которого я воплощал в своих звуках с таким же горячим увлечением, с каким я его читал, будучи в мыслях и в чувствах всецело захвачен Вами»². В ответном письме

¹ Музыка Бетховена к «Эгмонту» состоит из десяти эпизодов: увертюры, четырех антрактов, двух песен Клерхен, смерти Клерхен, мелодрамы к последнему монологу Эгмонта и «Победной симфонии».

² Письмо Бетховена к Гете от 12 апреля 1811 года (№ 304). Цит. по кн.: «Письма Бетховена», стр. 420.

Гете говорил о своем намерении поставить «Эгмонта» с музыкой Бетховена и приглашал его в Веймар.

Героические образы, трагедийный пафос, массовые народные сцены гетевского «Эгмонта», не только воссозданные, но во многом досказанные Бетховеном, именно в его музыке обрели подлинно революционный смысл.

Положение Бетховена в Вене. Популярность Бетховена продолжает расти. Его произведения охотно печатаются в разных странах, он не испытывает недостатка в различного рода творческих заказах и предложениях. Суммировать сложившееся в кругах просвещенных любителей музыки мнение о Бетховене можно словами шотландского издателя Г. Томсона: «Между ныне живущими композиторами, как ясно всякому непредубежденному музыканту, единственным, кто занимает столь же выдающееся положение, как и покойный Гайди, является Бетховен. Он соединяет оригинальнейший гений и в высшей степени изобретательную фантазию с глубоким знанием, исключительным вкусом и полной энтузиазма любовью к своему искусству»¹.

О неподкупности, бескомпромиссности Бетховена свидетельствует письмо композитора тому же Томсону — ответ на предложение Бетховену написать для эдинбургского издательства ряд сочинений: «Я постараюсь по возможности исполнить Ваше желание, чтобы композиции были легкими и приятными, но только в той мере, которая не противоречит возвышенности и оригинальности стиля, выгодно характеризующей, по Вашему признанию, мои произведения, и от которой я никогда не отступлю»².

Тем не менее колоссальное творческое богатство, создаваемое композитором, находилось в вопиющем противоречии с общей неустроенностью его личной жизни, с шаткими, неустойчивыми материальными условиями. Именно в это время с особой страстностью Бетховен мечтает о супружеском счастье, о семье. В 1804—1805 годах большая и, возможно, взаимная любовь связывает

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 289.

² Письмо Бетховена Г. Томсону от 1 ноября 1806 года (№ 136).
Цит. по кн.: «Письма Бетховена», стр. 244.

его с Жозефиной Дейм, урожденной Брунsvик¹. Письма Бетховена к Жозефине раскрывают всю силу и глубину его чувства, он поверяет ей самые сокровенные мысли: «Как только мы снова окажемся друг подле друга наедине, Вы узнаете о том, что меня мучает, и о борьбе, которую я в продолжение некоторого времени вел с самим собой, — о борьбе между смертью и жизнью... О, если бы Вы почли стоящим составить мое счастье Вашей любовью...»².

Желая обеспечить себе более прочное и независимое существование, Бетховен предпринимает попытку устроиться на службу. В прошении, направленном в дирекцию королевско-императорских придворных театров, он предлагает свои услуги в качестве композитора, обязуясь «ежегодно безвозмездно поставлять одну оперетту либо дивертисмент, хоры либо пьесы, написанные по случаю согласно нуждам и запросам почтенной дирекции...». Он объясняет трудность своего положения в Вене тем, что «путеводной нитью для нижеподписавшегося (Бетховена. — В. Г.) искони являлось не столько добывание хлеба насущного, сколько — в гораздо большей степени — служение искусству, облагораживание вкуса и устремление музыкального гения к высоким идеалам и к совершенству... он (Бетховен. — В. Г.) был вынужден бороться со всевозможными трудностями и до сих пор ему не выпало счастья создать себе здесь положение, сообразное с его желанием посвятить свою жизнь исключительно искусству...»³. «Почтенная» дирекция, а, по выраже-

¹ С семьей графов Брунsvик Бетховен познакомился в 1799 году. Он давал уроки сестрам Брунsvик — Терезе и Жозефине, и скоро официальные отношения заменила искренняя, сердечная дружба. Многие биографы считали, что свои мечты о любви и счастье Бетховен связывал с Терезой; однако найденные и опубликованные недавно письма Бетховена к Жозефине опровергают это предположение. Есть основание видеть именно в Жозефине ту «бессмертную возлюбленную», к которой обращены загадочные письма Бетховена. Письма Бетховена к Ж. Дейм под редакцией и с комментариями Н. Л. Фишмана опубликованы в журнале «Советская музыка» № 3 за 1960 год, а также в приложении к указанному изданию книги А. Альшванга «Людвиг ван Бетховен» (стр. 521—537).

² Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, приложение, стр. 529.

³ Послание Бетховена королевско-императорской театральной дирекции, Вена, осень 1807 года (№ 163). Цит. по кн.: «Письма Бетховена», стр. 275, 274.

нию Бетховена, «княжеская сволочь», даже не сочла нужным ответить на эту просьбу.

Раздраженный неудачами, Бетховен решает покинуть Вену. Только тогда всполошились некоторые меценаты, сообразив, насколько скомпрометирует австрийскую знать отъезд Бетховена. Трое вельмож — эрцгерцог Рудольф, граф Кинский и князь Лобковиц — в 1809 году подписали совместное условие, по которому обязывались выплачивать Бетховену ежегодную пенсию. В свою очередь Бетховен дал обещание не покидать пределы Австрии. Но уже с самого начала пенсия выплачивалась неаккуратно: граф Кинский систематически «забывал» вносить свою долю, князь Лобковиц разорился и, покинув Вену, прекратил свои взносы; выполнял долг только эрцгерцог Рудольф.

История с пенсией принесла Бетховену больше хлопот и неприятной волокиты, нежели денег. В свой дневник он заносит печальные строки: «Чувствовать себя способным к великому делу и не выполнить его, рассчитывать на обеспеченную жизнь и быть лишенным ее вследствие ужасных обстоятельств, которые не уничтожают во мне потребности в семейной жизни, а лишь мешают устроить ее. О, боже, боже, сжался над несчастным Б.!»¹.

К концу первого десятилетия нового XIX века противоречия времени проступают все явственнее. Круг людей, среди которых Бетховен мог бы найти понимание и поддержку, был еще недостаточно широк и влиятелен. Пропасть же между Бетховеном и его аристократическими слушателями углублялась от года к году, от произведения к произведению. Напряженность политической обстановки — нескончаемые наполеоновские войны, вторичная оккупация Вены в 1809 году — тем более не способствовали росту интереса к серьезному искусству Бетховена.

Чрезвычайно осложняла жизнь композитора усиливающаяся глухота. Он вынужден расстаться с планом концертных поездок, с долго вынашиваемой мыслью о путешествии по Италии; приходится сокращать и выступления в венских салонах и академиях. Основным

¹ Цит. по кн.: В. Корганов. Бетховен. Биографический этюд. Спб.—М., стр. 343.

источником существования — по условиям того времени весьма неопределенным и ненадежным — остается авторский гонорар. Угроза нужды и одиночества становится реальностью.

Шумный, хоть и быстротечный успех, пришел к Бетховену тогда, когда он меньше всего мог рассчитывать на него.

ГОДЫ КРИЗИСА. ПОСЛЕДНИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

«Священный союз». После разгрома французской армии и падения наполеоновской империи в Европе наступает долгая полоса тяжелой политической реакции. Представители коалиции реакционных государств съезжаются на конгресс в Вену. Наиболее нетерпимые и агрессивные правительства объединяются под эгидой австрийского канцлера Меттерниха в «Священный союз», откровенной целью которого является непримиримая борьба с любыми проявлениями свободолюбия, революционности.

На официальные торжества венского конгресса стекалась масса праздной аристократической публики, пытающейся в угарной роскоши балов, раутов, маскарадов забыть страх перед революцией и народом. На фоне нескончаемых развлечений, за дворцовыми кулисами перекраивалась карта Европы, происходил ожесточенный торг, где каждый старался урвать с наибольшей для себя выгодой часть добычи.

«Битва при Виттории». Именно в это время, в обстановке не только чуждой, но прямо враждебной всему складу бетховенского мышления и творчества, силою случайных обстоятельств он оказался вознесенным на вершину своей прижизненной славы.

По предложению известного механика-изобретателя Мельцеля (ему принадлежит изобретение метронома) Бетховен написал для сконструированного Мельцелем механического музыкального инструмента «пангармоникума» пьесу на модную по времени военную тему. В соответствии с программой сочинение получило название «Битва при Виттории». По инициативе того же Мельцеля Бетховен переложил музыку «Битвы при Виттории» для симфонического оркестра, усиленного двумя

военными оркестрами и разного рода приспособлениями, воспроизводившими ружейную и пушечную пальбу. Продемонстрированная перед венской публикой в декабре 1813 года, эта оркестровая пьеса имела ни с чем не сравнимый успех. Исполненная в том же концерте Седьмая симфония прошла незамеченной.

Если сейчас эта внешне эффектная батальная музыка «на случай» фигурирует преимущественно в качестве исторической реликвии, то тогда ее шумные эффекты полностью покорили поверхностную аристократическую аудиторию. Повторенная с триумфом на других «академиях», «Битва при Виттории» на время затмила все симфонические произведения Бетховена.

Бетховен — «модный» композитор. Успех, сделавший имя Бетховена опять знаменитым, заставил дирекцию императорских театров вспомнить о его забытой опере. Весной 1814 года на обновленной постановке «Фиделио» дирижировал сам автор. Глухота сильно мешала ему, он часто сбивался с такта и делал указания, не соответствующие исполняемому месту. Исправлял положение капельмейстер Умлауф: стоя за спиной Бетховена, он осторожно поправлял ошибки.

Бетховен стал украшением блестящих приемов и придворных концертов. На его «академиях» присутствуют коронованные особы, его одаряют щедрыми подарками. Но и на вершине славы, сделавшись внезапно баловнем высшего общества, Бетховен остался самим собой. Ничто не могло поколебать его республиканских убеждений и демократических симпатий. Светской пустоте и суетности Бетховен предпочитал круг близких друзей, скромный ресторан, посещаемый артистами, литераторами, журналистами, или облюбованный венскими музыкантами магазин нотного издателя Тобиаса Гасслингера, где несколько позже Шуберт будет с робким восторгом взирать на своего кумира. Там Бетховен давал волю своему возмущению, в пылу которого доставалось и австрийскому правительству, и католической религии, и даже «священной» особе императора.

Бетховен всегда внимательно следил за происходящими событиями и политической жизнью Европы. В одной из разгворных тетрадей встречается запись: «Какое жалкое положение! До 1813 года было значительно лучше. Аристократы снова нашли опору в Австрии, и рес-

публиканский дух превратился в тлеющий под пеплом уголек»¹. На подобные выпады старались смотреть как на чудачество глухого стареющего музыканта, распространяя молву о его якобы ненормальности. Но вместе с тем Бетховен навлек на себя подозрение и недоброжелательство правящих кругов, отталкивал своих аристократических покровителей.

Творческий кризис. Парадный шум, поднявшийся вокруг Бетховена, отнюдь не способствовал его творческой продуктивности. Чрезвычайное напряжение предшествующих десятилетий сменяется временным упадком. В период с 1813 по 1818 год композитор сочиняет сравнительно медленно и мало, преимущественно произведения, приуроченные к какому-либо торжеству или отмечаемому событию вроде упомянутой выше «Битвы при Виттории», кантаты «Славное мгновение». Относительная заторможенность была вызвана сложной реакцией на общественно-политические события, глубинным процессом психологической перестройки, мучительно трудными поисками новых образов и средств их воплощения.

Но даже в состоянии внутренней депрессии Бетховен создает отдельные произведения, отмеченные чудесным взлетом гения. Это прежде всего соната для фортепиано ор. 90, е-moll, две виолончельные сонаты, некоторые обработки народных песен. Изменения, происходившие в творческой манере Бетховена, заметно сказались на сочинениях последнего периода. Для определения этих стилистических особенностей часто употребляют термин «поздний стиль» Бетховена.

Поздние произведения. Первым в ряду произведений последнего творческого периода был цикл песен «К далекой возлюбленной». Совершенно оригинальный по замыслу и музыкальной композиции, он явился ранним предвестником романтических вокальных циклов Шуберта, Шумана. Вслед за песнями «К далекой возлюбленной» на протяжении нескольких лет (1816—1822) выходят пять последних фортепианных сонат. Некоторые из этих сонат так же, как и поздние квартеты (1824—1826), отличаются большой сложностью музыкального языка, композиции. Бетховен во многом отступает от закономерностей формообразования, типичных для

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг, Людвиг ван Бетховен, стр. 403.

классической сонаты; возможно, что тяготение в эту пору к философско-созерцательным образам привело к увлечению полифоническими формами, а сдвиги в самом тематизме влекли к новым способам развития, развертывания музыкального материала. В своих поздних сочинениях Бетховен вплотную подходит к черте, отделяющей его от искусства следующего поколения, от музыки композиторов-романтиков.

Девятая симфония. Над всеми произведениями последнего десятилетия недостижимой вершиной стоит Девятая симфония. Одно из самых грандиозных творений мировой литературы, она достойно венчает творческий путь Бетховена. В ней сплетаются нити, тянущиеся от Героической и Пятой симфонии, «Пасторальной» и Седьмой, оперы «Фиделио» и увертюры. Серов говорил, что «к этому «девятому валу» клонилась вся великая деятельность гениального симфониста»¹.

Мысль о Девятой симфонии зародилась еще в годы кризиса, но приступил Бетховен к реализации этого замысла в 1822 году, работая параллельно над Торжественной мессой (*Missa solemnis*). В 1823 году он заканчивает мессу, а в следующем 1824 году завершает симфонию.

Развитие симфонии направляет идея, по которой счастье человечества возможно лишь при всеобщем равенстве и братстве. Титанический замысел симфонии — выразить в звуках вселенскую идею братства и дружбы людей всего мира — требовал каких-то особых, новых форм воплощения. Бетховен не только раздвигает грандиозные масштабы своих симфонических произведений, но выходит за пределы самого жанра. Для непосредственного обращения к миллионным массам, для того, чтобы сплотить их в едином эмоциональном порыве, чисто инструментального звучания было недостаточно. Нужно слово, ибо пафос живой ораторской речи, ее взволнованная убежденность обладает повышенной силой воздействия. И Бетховен вводит в финал симфонии хор и певцов-солистов. Им поручает он слова из оды Шиллера «К радости»:

¹ А. Н. Серов. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл. Избранные статьи, т. 1. М.—Л., Музгиз, 1950, стр. 428.

Люди — братья меж собой!
Обнимитесь, миллионы!
Слейтесь в радости одной!

В мысли, высказанной Шиллером, выражена самая суть гуманистических мечтаний Бетховена.

Последние годы жизни. За быстро промелькнувшей славой наступил последний, безотрадный период жизни композитора.

Усиливающаяся реакция, тягостная политическая атмосфера до крайности угнетали Бетховена, а наступление полной глухоты доводило до отчаяния. Он все более чуждается и избегает общения с людьми, часто по нескольку дней отсутствует, и никто не знает, где он скрывается. Круг людей сужается — наиболее испытанные друзья и меценаты к этому времени разъехались, некоторые умерли. К многочисленным испытаниям прибавляется новое — одиночество. «У меня нет друзей, — пишет Бетховен в записной книжке 1816 года, — я совсем один в мире»¹.

Материальное положение Бетховена также незавидно. Хотя временами у него бывали значительные суммы денег, но непрактичность, беспомощность в житейских вопросах, глухота и частые болезни делали его игрушкой в руках ловких слуг и жертвой собственной доброты. Один из современников, посетивший Бетховена в эту пору, оставил описание домашней обстановки и самого облика композитора: «Я предполагал, что Бетховен должен жить в одном из княжеских дворцов под покровительством мецената. Как я удивился, когда продавец селедок указал мне на соседний дом и сказал: «Кажется, г-н Бетховен живет здесь рядом, я часто видел, как он сюда входил...» Жалкий дом, и третий этаж! Каменные ступеньки прямо вводят в комнату, где творит Бетховен... Бетховен вышел мне навстречу... Он маленького роста, плотный, у него зачесанные назад волосы с сильной проседью, красноватое лицо, пламенные глаза, маленькие, но глубоко сидящие и полные жизни... «Я имею несчастье быть покинутым всеми своими друзьями и торчу один в этой безобразной Вене», — сказал он. Он просил меня говорить громко, так как теперь слышит вновь особенно плохо... Вообще он давно уже нездоров и не

¹ Цит. по кн. Ромен Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 60.

сочинял ничего нового... От смущенья он говорит очень много и очень громко. В нем кипит ядовитая желчь. Он всем недоволен и особенно проклинает Австрию и Вену. Говорит он быстро и очень оживленно. Часто ударяет кулаком по роялю... «Меня приковывают здесь обстоятельства,— сказал он,— но здесь все мерзко и грязно. Все сверху донизу — мерзавцы. Никому нельзя доверять. Музыка тут в совершенном упадке. Император ничего не делает для искусства, и остальная публика довольствуется тем, что есть...» ...Во время молчанья его лоб морщился и он выглядел мрачно, так что можно было бы его бояться, если бы не было известно, что в основе душа этого художника прекрасна...»¹.

Немало сил растрачивал Бетховен на воспитание и дела своего племянника. Всю неутоленную потребность в любви и привязанности он отдал сыну умершего брата. Наградой же был многолетний судебный процесс из-за опеки над Карлом с его матерью, корыстной и недостойной женщиной. На связанные с племянником всякого рода неблагоприятные истории уходили уже с трудом добываемые средства. Мир изменился, и время, когда издатели сами предлагали свои услуги, ушло безвозвратно.

Новые веяния. По странам Европы совершала победное шествие итальянская опера с итальянскими виртуозами. Расцветала школа «блестящей» фортепианной музыки. Концертные эстрады превращались в места «подвигов» виртуозов всех мастей и рангов. В период реакции и реставрации аристократическая публика требовала прежде всего сенсации и острых эффектов, искусства развлекательного, увеселяющего. В борьбе с модными направлениями, с музыкой безыдейной и внешней вызревало творчество передовых музыкантов нового, романтического, направления. Но известно, что произведения Шуберта при жизни не получили должного признания и распространения. Борьба за национальную самобытность искусства, борьба с рутиной, царившей в оперных театрах, сократила жизнь Вебера.

Естественно, что при существующей обстановке творчество Бетховена не находило ни понимания, ни спроса. Как бы в противовес господствующим вкусам Бетховен

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен. стр. 411—412.

в последние творческие годы создает произведения, исключительные по глубине и величию.

Исполнение Девятой симфонии. Больших усилий стоило композитору и его преданным друзьям организовать исполнение Девятой симфонии. Концерт состоялся 7 мая 1824 года. Первый показ Девятой симфонии был одновременно последним появлением Бетховена перед большой публикой. Он уже не мог расслышать раздавшихся рукоплесканий; только когда подбежавшая певица Унгер повернула его лицом к публике, Бетховен смог убедиться в восторге, охватившем слушателей.

Тем не менее материальные результаты оказались весьма незначительными. Император и двор на концерте отсутствовали, зная, заполняющая дорогие места, не сочла нужным их оплатить, и сбор едва оправдал понесенные затраты. Еще печальней обстояло дело со вторичным исполнением новой симфонии, проходившим через несколько дней в полупустом зале.

На склоне лет понадобился лишь небольшой толчок, чтобы окончательно свалить удрученного бесконечными физическими и душевными муками человека. Таким толчком сделалась поездка Бетховена к своему брату Иоганну. Целью предпринятого путешествия было желание Бетховена уговорить бездетного дядю составить завещание в пользу племянника Карла. Не добившись результата, оскорбленный и возмущенный Бетховен спешно покинул дом Иоганна. Тяжело простудившись на обратном пути, он слег и после нескольких месяцев тяжелой болезни 26 марта 1827 года скончался.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА И РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Музыкальное мышление Бетховена — сложный синтез самого серьезного и передового, рожденного философской и эстетической мыслью его времени, с высшим проявлением национального гения, запечатленным в широких традициях многовековой культуры. В новом оригинальнейшем качестве слились творческие завоевания великих предшественников: Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта — с искусством, современным французской революции, — с ее песнями и маршами, с музыкой

массовых революционных празднеств. При этом социальные проблемы в творчестве Бетховена приобрели небывалые для музыкального искусства весомость, остроту, размах.

«...Что такое величайшее его создание, самое колоссальное из всех, его 9-я симфония? — восклицает Стасов. — Картина истории мира, с изображением «народа», с его жизнью, сутолокой, брожением, энергией деятельности и работы, с его беспокойством, толкотней, войной, героизмом, пляской, но также с райскими, загробными упованиями; — все это кончается «одой к свободе»...»¹. А похоронный марш из Третьей, Героической, симфонии, по выражению Р. Роллана, рисует картину гибели героя, «гроб которого несет все человечество».

Художественные образы подсказывала Бетховену реальная действительность, бурная и пламенная революционная эпоха, и он умел доводить явления современности до грандиозных обобщений, выявлять в них действительное, передовое, революционное. «...Когда читаешь письма современников французской революции, описание выступлений революционного народа, протоколы Конвента, вспоминаешь походы энтузиастических армий, борьбу идей и ярких волевых индивидуальностей, — становится ясно, как родилась музыка такой силы и столь яркой образности»².

Особенно волновала Бетховена проблема «героя и народа». Этой теме он посвящает многие страницы своей музыки. Герой Бетховена неотделим от народа, и проблема героя перерастает в проблему личности и народа, человека и человечества. Бетховен наделяет своего героя достоинствами философа и воителя, могучей негибимой волей и умом мыслителя; в служении человечеству, в завоевании для него свободы он видит цель своей жизни. Но путь к осуществлению идеала тернист и труден: борьба с враждебными силами внешнего мира осложняется внутренними конфликтами, сомнениями, колебаниями, душевными страданиями. Преодоление множества возникающих препятствий требует

¹ В. В. Стасов. Искусство XIX века. Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., «Искусство», 1952, стр. 674.

² Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Избранные труды, т. V, стр. 211—212.

предельного напряжения сил, и случается, что герой гибнет; но гибель его венчает победа, несущая счастье освобожденному человечеству.

Таким образом, в центре внимания Бетховена — ~~жизнь большого человека, протекающая в непрестанной борьбе за прекрасное будущее для всех.~~ В этом — корень величия героических и возвышенности трагических образов Бетховена, захватывающая сила ликования и упоения торжеством победы.

Героическая идея красной нитью проходит сквозь творчество Бетховена, характеризуя самые его существенные черты. Но сложное, многогранное единство бетховенского гения образуется из сплетения множества линий. Наряду с героической тематикой богатейшее отражение нашла тема природы. Ее образы запечатлены в таких сочинениях, как Шестая (Пасторальная) симфония, соната № 15 («Пасторальная»), соната для фортепиано «Аврора», полная весенних зовов и свежести скрипичная соната F-dur, Четвертая симфония, многие медленные части сонат, симфоний, кватетов.

В понимании и восприятии природы Бетховен близок идеям Ж.-Ж. Руссо. Природа для него — не грозная, непостижимая сила, противостоящая человеку; она — источник жизни, могучее животворящее начало, от соприкосновения с которым человек нравственно очищается, обретает волю к деятельности, смелее смотрит в будущее. Бетховену чуждо пассивное созерцание; покой и тишина природы помогают ему глубже осмыслить волнующие вопросы, собрать мысли, сосредоточить внутренние силы для жизненной борьбы. И картины природы, овеянные философским раздумьем, насыщены токами, призывающими к действию, к движению.

Глубоко проникает Бетховен и в тончайшую сферу ~~человеческих чувств.~~ Достаточно обратиться к его фортепианным сонатам, чтобы убедиться в этом. Правда, раскрывая мир внутренней, эмоциональной жизни человека, Бетховен рисует все того же героя, сильного, гордого, мужественного. Ему не чуждо ничто человеческое, но он никогда не становится жертвой своих страстей, ибо его действия, его борьбу за личное счастье направляет мысль философа, способная укротить

стихийность чувств, подчинить их воле ума, требованиям рассудка. От особых свойств внутреннего мира героя проистекает сдержанно-строгий характер лирики Бетховена.

Новизна художественных замыслов, характер и содержание музыкальных идей побуждали композитора к беспрестанным творческим поискам, стимулировали смелость новаторства, соответствующего впервые поставленным перед музыкальным искусством задачам. Новаторство Бетховена затронуло самое существо музыки и, коснувшись всех деталей музыкальной речи, в корне изменило роль и назначение музыки, отразилось на положении отдельных жанров, проложив путь их демократизации.

Музыкальное мышление, как и музыкальный язык Бетховена, находилось под сильным влиянием массового искусства революционной Франции.

Народные празднества на площадях Парижа с ликующими толпами людей, триумфальные шествия и траурные церемонии, чествование героев и призывные речи ораторов, революционный порыв и гнев масс — все это, преломляясь в искусстве, рождало новые образы, интонации, ритмы. Выкованные в революционной атмосфере, обладая свойствами массового распространения, они входили в музыкальный словарь эпохи как ее новые словообразования.

Бетховен, как никто, услышал и воспринял «призывы» своего времени. Пафос нового ощущения жизни слышен в страстном воодушевлении, в напряженности динамики. Проникая в самую суть бетховенского музыкального мышления, массовые интонации сообщали его произведениям остроту новизны, небывалую радость жизнеутверждения. Из простейших интонаций, из элементарных звуко сочетаний вырастали повелительные, героические темы и мотивы монументальных сочинений. Такими, например, являются общезвестные темы: главная тема Героической симфонии, тема финала Пятой симфонии, главная тема увертюры «Леопольд № 3», тема первой части Девятой симфонии. Их первооснова — в трубных сигналах и фанфарах, в призывных ораторских возгласах, в маршевых оборотах и чеканных ритмах песен, танцев, гимнов;

1a Allegro con brio

16 Allegro

1a Allegro

[Allegro ma non troppo,
17 un poco maestoso]

Из того же источника рождаются бетховенские ритмы. Для Бетховена ритм — основа основ. Как бы ни была сложна трансформация первичного ритмического импульса, ритм Бетховена всегда несет в себе заряд мужественности, воли, активности. Часто начальные мотивы бетховенских произведений представляют четко очерченную ритмическую фигуру, энергия которой направляет последующее длительное динамическое развитие.

Особенно многообразное претворение в музыке Бетховена получили маршевые ритмы. В революционное время марши возникали стихийно. Вызванные самыми различными событиями, они приобретали соответственный характер: победный, траурный, походный, марш-гимн, марш-песня. Как никакой другой жанр, марш обладает свойством сплотить в общем движении большие массы народа и в то же время выразить охватившие народ эмоции. Отсюда бесчисленное множество образных, эмоциональных оттенков в содержании марша. Для Бетховена маршевые ритмы — одновременно начало, организующее движение и определяющее его экспрессию. Маршевость ощущается не только там, где на это есть прямые указания самого композитора (в Третьей симфонии или в фортепианной сонате *As-dur*, op. 26 с похоронным маршем), но и в триумфальном звучании финала Пятой симфонии, в мерном движении *Allergreto* из Седьмой, во многих частях и отдельных эпизодах других его многочисленных сочинений. Маршевость в широком смысле часто слышится и в произведениях, написанных в трехдольном или шестидольном размерах: в некоторых проведениях главной темы Третьей симфонии, в медленной части Пятой, в отдельных вариациях из финала Девятой симфонии и в ряде других произведений.

Танцевальные ритмы также получили характерное претворение в бетховенской музыке. В стихии танцевальных ритмов Бетховен черпает средства для выразительной обрисовки широких картин жизни, всенародного веселья массовых празднеств. Напомним финал Седьмой симфонии, финал сонаты «Аврора». От преобразования танцевальных ритмов идет вихревое, несущееся движение скерцо бетховенских симфоний. Танцевальные, плясовые ритмы слышатся в некоторых эпизодах и заключительных построениях сонат, симфоний, когда после долгих страданий и борьбы наступает момент конечного торжества и радости, как, например, в коде первой части Третьей, в коде финала Пятой симфоний.

Взрывчатая сила идей, демократизм музыкально-образного содержания и самой музыкальной речи бетховенской музыки находили отклик в сердцах самой широкой аудитории. Не говоря уже о симфонической музыке, специально рассчитанной на большие залы и мно-

голикие аудитории, бетховенская камерная музыка (струнные квартеты, фортепианные или скрипичные сонаты), которая обычно предназначалась для посвященных в тайны искусства и исполнялась в камерной обстановке, вышла на простор эстрады, открытой для любого слушателя.

Бетховен разрабатывал большинство существовавших музыкальных жанров. Значительную дань он отдал различным видам вокального искусства: здесь и отдельные песни, и цикл романсов «К далекой возлюбленной». Многочисленны обработки народных песен: шотландских, ирландских, валлийских. Есть и крупные формы вокальной музыки: несколько светских кантат, две мессы, музыка к сценическим произведениям, наконец, опера «Фиделио».

Однако основное у Бетховена — его инструментальное творчество. Это и оркестровая музыка, представленная симфониями, увертюрами, концертами (пять фортепианных, один скрипичный и тройной — для скрипки, виолончели и фортепиано), и фортепианная (прежде всего сонаты), и камерно-ансамблевая. Камерные ансамбли у Бетховена — самых различных составов (скрипичные и виолончельные сонаты, ансамбли с участием духовых, фортепианные квартеты и трио). Но в наибольшей степени привлекал его жанр струнного квартета, который в поздний период насыщается образами философского характера. В своей инструментальной музыке Бетховен пользуется исторически сложившимся принципом организации циклического произведения, основанного на контрастном чередовании частей цикла, и сонатным строением первой части. Особой значительностью обладают первые, как правило, сонатные части бетховенских камерных и симфонических циклических сочинений.

Сонатная форма притягивала Бетховена многими, только ей присущими качествами. Экспонирование разных по характеру и содержанию музыкальных образов предоставляло неограниченные возможности, противопоставляя их, сталкивая в острой борьбе и, следуя внутренней динамике, раскрывая процесс взаимодействия, взаимопроникновения и перехода в конечном итоге в новое качество. Чем глубже контраст образов, тем драматичнее конфликт, тем сложнее процесс самого развития. Развитие у Бетховена становится основной движущей силой, преобразующей унаследованную им от

XVIII века сонатную форму. Асафьев пишет, что «именно у Бетховена, в чьем творчестве воплотились насущные жизненные задачи музыки... *развитие*, как основа симфонизма, как ключ к сказочным возможностям мышления в музыке и музыкой, проявляется «впервые» в полноте всех своих средств»¹.

Так, сонатная форма становится основой подавляющего числа камерных и оркестровых сочинений Бетховена. С торжеством этой формы, по словам Асафьева, «перед музыкой открывалась чудесная перспектива: вровень с остальными проявлениями духовной культуры человечества она могла своими средствами выразить сложное и утонченное содержание идей и чувствований XIX столетия»².

Принципы бетховенского мышления полнее и ярче всего откристаллизовались в двух самых центральных для него жанрах — фортепианной сонате и симфонии.

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ

«Весь полный *идеєю симфонии* — задачей своей жизни, Бетховен импровизировал на фортепиано: этому инструменту — суррогату оркестра — он поверял вдохновенные мысли, которые его переполняли, и из этих импровизаций выходили отдельные поэмы, в форме фортепианных сонат... изучение бетховенской музыки есть уже знакомство с целым его творчеством...»³, — писал А. Н. Серов.

Крупнейший виртуоз, потрясавший современников неслыханной мощью импровизаций, Бетховен царственно владел фортепиано, демонстрируя неисчерпаемые выразительные возможности далекого еще от совершенства инструмента. Если симфония для Бетховена была сферой монументальных замыслов и широкой «всечеловеческой» проблематики, то в сонатах для фортепиано композитор с наибольшим проникновением во внутреннюю жизнь человека воссоздавал мир его переживаний и чувств. Здесь он более непосредственно выражал то, что чувствовал,

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Избранные труды, т. V, стр. 200.

² Там же, стр. 231.

³ А. Н. Серов. Бетховен и три его стиля. Избранные статьи, т. 2, стр. 244.

о чем думал, всякий раз по-новому освещая бесчисленные грани жизни человеческой души. «Сонаты Бетховена в целом, — по словам Асафьева, — это вся жизнь человека. Кажется, что нет эмоциональных состояний, которые так или иначе не нашли бы здесь своего отражения, нет душевных конфликтов, которые не преломились бы в музыкально-динамическом плане...»¹.

Фортепианные сонаты, над которыми композитор работал в течение всей своей творческой жизни, дают наиболее полное представление о динамике его художественных исканий. Именно здесь, в суровом труде над отбором и совершенствованием выразительных средств сформировались на сравнительно ранней стадии художественной эволюции основные черты творческой индивидуальности Бетховена. Ко времени, когда только зарождалась мысль о Третьей (Героической) симфонии, Бетховен был автором двадцати фортепианных сонат, и многие из них — совершенные образцы «чистого» бетховенского стиля, например, Патетическая соната, соната op. 26, As-dur с похоронным маршем, «Лунная», op. 27 № 2, cis-moll и «Пасторальная», op. 28, D-dur, соната op. 31 № 2, d-moll с речитативом. Эти сонаты изобилуют разнообразием замыслов и творческих решений. Все же драматический аспект преобладает, так как он наиболее соответствовал характеру образов, волнующих Бетховена.

Бетховенский драматизм достигает высшей точки в сонатах 50-х opus'ов, с вершинным произведением — «Аппассионатой». Затем трагедийная линия несколько спадает, и в сонатах 90—100-х opus'ов заметнее проступают мотивы лирико-философского плана.

Тем не менее непроходимой грани между сочинениями раннего, зрелого и позднего периодов не существует. Так, далекое предвосхищение последней сонаты op. 111, c-moll можно усмотреть в героико-патетических образах сонаты c-moll, op. 13. Один из исследователей бетховенского творчества, Пауль Беккер, замечает по этому поводу: «Патетическая соната не трагедия, но только прелюдия к ней... На чем Бетховен обрывает здесь, с того он потом начинает последнюю сонату свою — c-moll op. 111. Это —

¹ Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Бетховен. В сб.: «Бетховен». К исполнению в Государственной академической филармонии цикла концертов из произведений Бетховена в ознаменование столетия годовщины его смерти, Л., 1927, стр. 55.

та вершина, пока еще неизмеримо далекая, путь к которой указывает Патетическая соната»¹.

Глубокие различия в произведениях, созданных на различных творческих этапах, вызваны сдвигами, происходящими в самом мышлении Бетховена. Отсюда изменения в трактовке сонатного цикла, манере письма, характере музыкальных образов. В ранних opus'ах наблюдается частое колебание между трех- и четырехчастным строением сонатного цикла. Начиная с 50-х opus'ов, где преобладает трехчастность, вырисовывается тенденция к дальнейшему сжатию цикла, к появлению двухчастных сонат.

Для более поздних сонат примечательна индивидуализация каждого композиционного плана. Несравнимая с прежними сонатами «вольность» продиктована новизной художественных поисков, общей творческой эволюцией. В возросшей роли лирических мотивов, в свободе композиции поздних сонат угадывается аспект романтического искусства, расцветающего в эти годы.

Если раньше средоточием бетховенского лиризма были преимущественно медленные части, то в поздних opus'ах процесс «лиризации» затрагивает и первые, наиболее действительно-драматические, части сонатного цикла. Показательны темы сонат op. 101, A-dur (№ 28); op. 109, E-dur (№ 30); op. 110, As-dur (№ 31);

Allegretto, ma non troppo

2a



26 Vivace, ma non troppo. Sempre legato



¹ Пауль Беккер. Бетховен, т. III. Фортепианные произведения. М., 1913, стр. 31.



Характерно также для сонат поздних opus'ов внима-
ние и место, которое отводит Бетховен полифоническим
формам и полифоническим приемам развития. В сонатах
ор. 101, 106, 110 полифонические приемы развития главен-
ствуют в разработочных разделах, полифонические само-
стоятельные формы используются в финалах. Даже в мед-
ленных частях, в самом характере лирических образов
проступает нечто новое — некоторая философичность, со-
зерцательная отрешенность. Особенно это заметно во вто-
рой, последней, части сонаты ор. 111, c-moll. Вариации на
песенную лирическую тему, теплую, проникновенную, по-
степенно уводят в сферу философских наджизненных созер-
цаний. Интересным представляется сравнение вариаций из
«Аппассионаты» с вариациями в сонате ор. 111, c-moll.

В первых сонатах творческие поиски Бетховена наи-
более ощутимы в работе над темой. Уже тема первой
сонаты (ор. 2 № 1, f-moll) дала повод Р. Роллану к сле-
дующей характеристике: «Рисунок тяжел: в линии нет
больше кошачьей гибкости, характерной для Моцарта
и его подражателей; она пряма и проведена уверенной
рукой; она представляет кратчайший и широко проло-
женный путь от одной мысли к другой — большие дороги
духа. Целый народ может по ним проходить...»¹.



¹ Ромен Роллан, Собр. муз.-историч. соч., т. 7, М., 1938, стр. 108.

Мелодический язык Бетховена очищается от разного рода украшений, типичных для искусства XVIII века, которые словно кружевом оплетали мелодический остов темы. Освобожденная от лишней мелизматике, всевозможных проходящих, вспомогательных, задержаний, хроматизмов, мелодия приобретает непривычную ранее простоту, строгость.

Бетховен проявляет тяготение к трезвучным лапидарным темам уже в первых сонатах, а в зрелых — отводит им первенствующую роль. Там же, где в мелодию вплетаются мелизмы или «внемелодические» звуки, они принимают на себя эмоционально-смысловую нагрузку, равную основным опорным звукам мелодии. Сошлемся на выразительные и тематические функции форшлагов в первой сонате, группетто в теме семнадцатой или трели в «Аппассионате». Сосредоточенный на главном, Бетховен концентрирует в темах огромную внутреннюю энергию, которая определяет динамику последующего развития.

Во многом интенсивность развития зависит от типичной для Бетховена контрастности образующих тему элементов. Контрастное строение тем встречается и в творчестве предшественников Бетховена, особенно в поздних сочинениях Моцарта. Но у Бетховена это становится закономерностью, утвержденной уже на начальной стадии творчества. Контрастность внутри темы приводит к своеобразному «взрыву», перерастает в конфликт главной и побочной партий, динамизирует все разделы сонатного allegro, превращаясь в сильнейший стимул роста самой формы.

Такой процесс прежде всего происходит в рамках фортепианной сонаты — и там он не менее поразителен, чем в симфонии. Как это сказывается на масштабах Allegro, можно видеть из сопоставления первых частей сонат Бетховена и Моцарта. Соната c-moll Моцарта написана в пору творческого расцвета — в 1784 году. Одна из ранних сонат Бетховена — Патетическая, c-moll, op. 13 — написана в 1799 году.

Моцарт. Соната c-moll, I ч.

Бетховен. Соната c-moll,
op. 13, I ч.

Экспозиция — 74 такта	130 тактов
Разработка — 24 „	62 такта
Реприза — 64 „	110 „
Кода — 16 „	16 „

Всего 178 тактов

Всего 318 тактов

Решение проблемы циклического произведения в фортепианной сонате то же, что и в симфонии. Поиски Бетховена направлены на окончательное преодоление сюитных принципов объединения и соотношения частей, на укрепление внутренних связей, ведущих к более прочному единству всей композиции. Последовательность частей, их взаимообусловленность подчинены у Бетховена направляющей развитие идее. Бетховен сам говорил об этом: «...так как я сознаю, чего хочу, то основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всем его объеме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в отличном виде»¹.

В отличие от Гайдна и Моцарта, в творчестве которых клавирная соната была побочной линией, у Бетховена фортепианная соната равнозначна симфонии. Но часто побуждения композитора, его замыслы вступали в противоречие с технической ограниченностью современного инструмента. Тем не менее завоевания Бетховена в области собственно фортепианного стиля колоссальны. Раздвинув до пределов диапазон звучания, Бетховен выявил неведомые до того выразительные свойства крайних регистров: поэзию высоких воздушно-прозрачных тонов и мятежный рокот басов. Передвигая в нижние регистры мелодию, он уравнивал мелодическое значение низких, средних и высоких регистров. Обогащение педальной техники умножило динамические и колористические оттенки фортепианной звучности. Насыщая фактуру тематическими элементами, Бетховен сообщал ей выразительность, при которой любой вид фигурации, любой пассаж или короткая гамма приобретает смысловую значительность. Из совокупности этих и множества других средств выразительности сложился качественно новый фортепианный стиль, ставший благодатной почвой для пышного расцвета пианизма XIX века.

Соната ор. 13, c-moll (Патетическая)

Бесконечно разнообразие замыслов, идей, форм сонат Бетховена. Но существенно, что его драматические концепции тяготеют к более лаконичному

¹ Цит. по статье: Пауль Мис. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля. Сб.: «Проблемы бетховенского стиля», Под ред. Б. С. Пшибышевского. М., Музгиз, 1932, стр. 315.

трехчастному циклу, в котором от непосредственного соприкосновения частей сильнее проступает их контрастность, рельефнее выявляет себя противопоставление образов. Важнейшие вехи на этом пути Патетическая, 17-я соната, «Аппассионата». Среди ранних сонат Патетическая самая зрелая, самая бетховенская. Повышенная экспрессивность и драматизм эмоций, по-видимому, подсажали название¹ сонаты. Ее центральный образ с внутренними коллизиями концентрированно обрисован во вступлении.

Среди симфоний и сонат Бетховена лишь единичные имеют медленные вступления. Их драматургические функции значительно отличаются от драматургии вступлений лондонских симфоний Гайдна. У Гайдна в самой концепции симфонии заложен образный контраст медленного вступления и сонатного allegro, противопоставление «интеллектуального», песенно-лирического или драматического содержания вступлений жанрово-бытовой образности сонатного allegro, воплощающего простые радости жизни.

В Патетической весь тематизм сонатного allegro, а частично и финала, произрастает из материала вступления. От него берет начало главная партия Allegro, тема побочной партии производна от главной. Мотивная общность несомненна между темами побочной партии первой части и главной темой финала:

4a Grave *Вступит.*

4b

46 Allegro di molto e con brio *Р.П.*

¹ Известны всего две сонаты, чьи названия принадлежат самому композитору: соната op. 13 c-moll (Патетическая) и op. 81a, Es-dur («Прощальная» — «Lebe wohl»).

П. 17



Мотивные связи, сближающие темы сонатного allegro, не исключают образно-тематических контрастов, очень глубоких, на которых зиждется все драматическое движение.

В крупном плане — это контраст между трагедийностью вступления, бурным драматизмом главной партии, душевной лирической взволнованностью побочной. Источник конфликтности находится в сложно контрастном материале вступления. Именно там происходит первичное противопоставление образов, «расщепление» темы, размежевание ее лирических и драматических элементов, начало того сквозного действия, которое проходит через все разделы сонатного allegro:



Дальнейшая поляризация образов экспозиции приводит к открытому драматическому конфликту в разработке. Непосредственное столкновение и взаимодействие преобразованных стремительным движением лирических элементов темы вступления с мотивами главной партии влияет на весь эмоциональный строй разработки. Гневный протест, слышимый в звучании главной партии, в

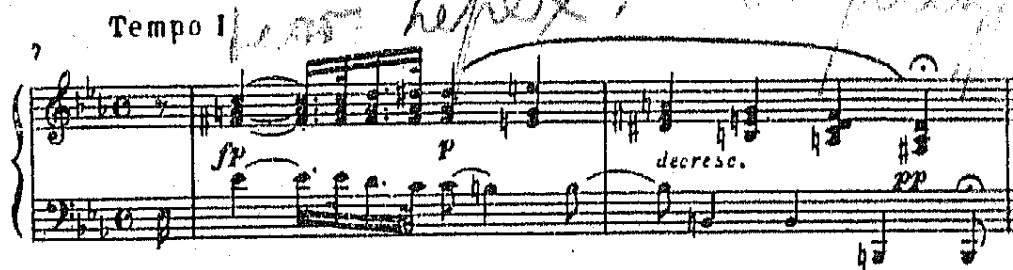
экспозиции приобретает оттенок страстной мольбы в разработке:

6 [Allegro molto e con brio]



Помимо интонационного развития, трансформации отдельных тематических элементов, особенно значительных в разработке, тема вступления появляется в ряде случаев полностью. Вклиниваясь в моменты, драматургически наиболее решающие, поворотные, эта тема, прерывая движение, противостоит всему предшествующему и последующему, как воплощение замкнутого в себе трагического образа. Неоднократно тема вступления показана в облике, близком к первоначальному: перед разработкой — в качестве вступительного построения, в конце репризы — знаменуя начало коды.

Очертание темы вступления перед разработкой поначалу мало отличается от ее первого проведения. Но если там, после многократного энергичного воспроизведения темы начинается ее же развитие, здесь — спад динамики, медлительно разворачивающаяся каденция с долгим «стоянием» на последнем аккорде:



Особенно дает себя знать внутренняя эволюция образа при проведении темы вступления в коде. От темы отпадает активный затактовый скачок, упирающийся в сильный аккордовый удар. Этот многозначительный патетический «жест» уносит с собой волевою собранность, эмоциональную приподнятость первоначального звучания темы. Кроме того, ее укороченные линии разорваны долгими паузами, отчего ошутимее становится скорбная выразительность падающих слабых окончаний. Исчезает пунктирный ритм. Суммируют это построение выровнен-

ные, постепенно спускающиеся ходы, лишенные энергии и активности:



Но Бетховен не может закончить повествование показом состояния трагической безысходности или бесплодности борьбы. Последним напряжением воли он сбрасывает охватившее его мрачное оцепенение и с неистовой гордостью, бросая вызов всем и всему, готов вновь померяться силами. В заключительном построении коды опять появляется тема главной партии; теперь ее целеустремленность усилена упорным «долблением» тонической октавы, резким аккордовым броском, акцентирующим драматизм гармонии уменьшенного септаккорда. Лако-низм заключительной каденции действует в том же на-правлении.

Преждевременно еще делать выводы. Необходимо осмыслить пережитое, взглянуть на него с некоторого расстояния. Закономерно вступает в свои права вторая, медленная, часть сонатного цикла. Таково обычно пред-назначение почти всех медленных частей в драматиче-ских концепциях сонат и симфоний Бетховена.

Вторая часть. Adagio cantabile. Красота музыки в медленных частях бетховенских циклов всегда покоря-ет, а Adagio cantabile из Патетической — одно из самых прекрасных. Это относительно раннее сочинение так со-вершенно, что может выдержать сравнение с наилуч-шими, созданными Бетховеном в расцвете творческих сил. Благородная простота лирики и возвышенный строй мысли, серьезность раздумий, весь характер музыки Adagio близки медленной части Пятой симфонии.

Мелодия *Adagio* с чистотой ее линий, полным отсутствием украшений может быть отнесена к лучшим образцам бетховенской мелодики:



Расположение мелодии по аккордовым тонам при спокойном ритмическом движении создает условия для полного и глубокого мелодического дыхания. Аккордовость склада, равномерное передвижение всех голосов, густой тембр виолончельного регистра сообщают звучанию особую наполненность.

Варьируясь, тема *Adagio* многократно повторяется, обогащенная все новыми деталями, дополнительными штрихами. Повторения темы отделены другими эпизодами с иным музыкальным материалом, отчего появление основной темы звучит свежо и обновленно.

Третья часть. Rondo¹. Allegro. С умиротворенной тишиной заключительных фраз и всем *Adagio* в целом контрастирует порывистая взволнованность последней части сонаты². Здесь нет возврата к драматическому

¹ Финал Патетической именуется Rondo. Бетховен нередко так определял свои финалы. Основанием для этого служило возвращение к главной теме и ее чередование с новыми по материалу эпизодами. Однако форму третьей части Патетической правильнее было бы определить как рондо-сонату.

² Существует мнение, что музыка финала Патетической сонаты имеет легкий, нежный характер, выражает радость жизни, соединенную со светлой грустью. Думается, что такое представление идет от утвердившейся издавна традиции исполнения и интерпретации произведений молодого Бетховена, основанной на известной близости ранних сочинений композитора к венской школе клавирной музыки — к Ф. Э. Баху, Гайдну, Моцарту.

пафосу основных образов первой части, но скорбно-мрачный дух ее чувствуется и в финале. (Напомним о прямом сходстве главной темы финала с темой побочной партии из первой части, см. примеры 14а и б.)

Беспокойство мысли в Rondo принимает множество оттенков, по-разному проявляется в каждом новом построении. Особенно выделяется сдержанная энергия среднего эпизода, резко отличающая его от остального материала. Здесь — залог будущего мужественного решения, которое осуществляется в коде с ее динамическими контрастами, волевыми интонациями и ритмом:

10 [Allegro]

11 [Allegretto]

Соната оп. 27 № 2, cis-moll («Лунная»)

За сонатой cis-moll закрепилось название «Лунная»¹. Лирическая мечтательность ее первой части ассоциировалась, по-видимому, у современников Бетховена с настороженной тишиной, таинственностью лунной ночи.

¹ Это название принадлежит поэту Л. Рельштабу — современнику Бетховена и Шуберта. На стихи Рельштаба много песен написал Шуберт.

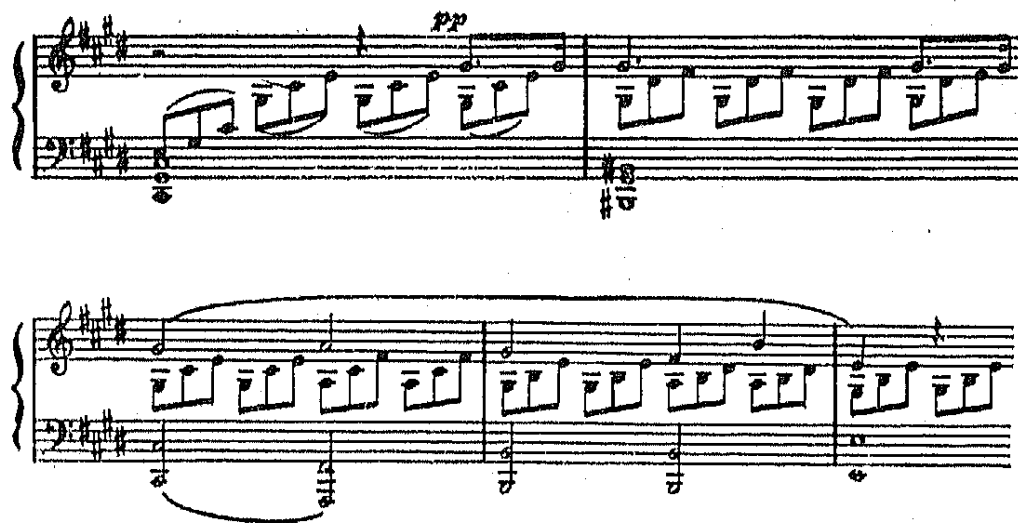
Сам же Бетховен обозначил ее «Sonata quasi una fantasia» (соната как бы фантазия), что оправдывает перестановку частей цикла. На месте общепринятого для первых частей сонатного *allegro* звучит *Adagio*, а собственно сонатная часть отнесена в финал.

В «Лунной» сонате, как всегда у Бетховена, своеобразие композиции, драматургии зависит от поэтического замысла, обусловлено развитием направляющей идеи. Душевная драма, вызванные ею переходы состояний — от скорбной самопогруженности и скованных печалью раздумий к бурной активности — определяют движение образов и последовательный переход от *Adagio* к *Presto agitato*. Для выражения назревшего к концу открытого конфликта потребовалась наиболее драматическая форма сонаты. Этим можно объяснить, почему собственно сонатная часть переместилась в финал.

В первой части «Лунной» Бетховен с редкой лирической сосредоточенностью выразил чувство скорби, власть нерадостных дум. Манера, с которой Бетховен раскрывает этот трагический образ, сближает первую часть сонаты с некоторыми хоральными прелюдиями И. С. Баха.

Излагается *Adagio* в прелюдийно-импровизационной манере. Один музыкальный образ, лаконичный, но удивительно ёмкий, заполняет собой всю первую часть. Безостановочное, сосредоточенно-размеренное движение, единообразие фактуры, медлительные ходы «орган-ных» басов образуют глубокий фон, на котором рельефно выписана остро-выразительная, скорбно-патетическая мелодия:





Несмотря на кажущуюся простоту, эта мелодия сложна по интонационному складу. Ее протяженную линию образует ряд слившихся мотивов: короткого с пунктирным ритмом, широких декламационных мелодических оборотов, «стонущих» пунктирных интонаций. Интонационное богатство мелодии определяет интенсивность ее развития, в процессе которого выразительность мелодических оборотов все более обостряется.

Господствующее в Adagio состояние душевной скорби не исключает множества оттенков и сдвигов настроений, насыщающих Adagio глубокой, волнующей эмоциональностью и влекущих за собой интенсивное развитие всей ткани. Так, скорбная декламация первого раздела растворяется в импровизационном течении музыкальной ткани среднего раздела; там же она как бы вновь формируется, чтобы с еще большей экспрессивностью зазвучать в репризе.

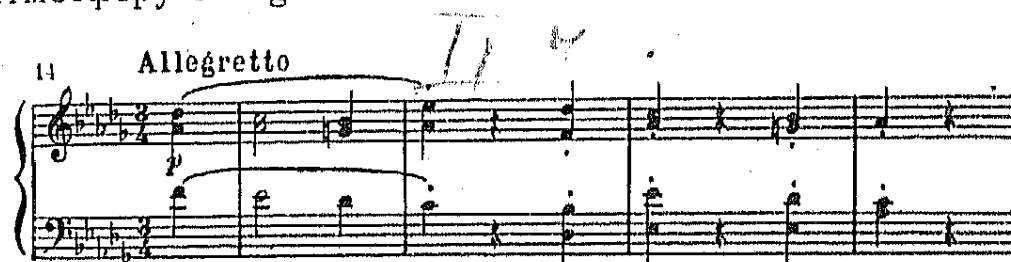
Сжатие репризы усиливает внутреннюю динамику Adagio, и только в коде напряжение спадает. В затухающем мрачном звучании басов заключительного построения слышатся отголоски мелодии, но и они постепенно замирают:





Однако скорбная отрешенность Adagio — лишь кажущееся состояние. Непрестанное обновление мелодии, интенсивное гармоническое движение и богатство модуляций говорит об активной внутренней жизни. Меньше всего Бетховен способен долго пребывать в состоянии трагически-застылой скорби. Это скованный страданиями мятежный дух, и он не замедлит сбросить оковы, дать простор бушующим чувствам.

Вторая часть — Allegretto — с ее шаловливой грацией и скерцозным юмором в трио рассеивает гнетущую атмосферу Adagio:



Но это временное отвлечение, краткая передышка. Тем яростней неистовство прорвавшихся чувств в финале. Высокий накал эмоций выражен здесь в наиболее действенной динамичной сонатной форме.

Новизна тематического материала в финале не исключает его косвенной связи с материалом Adagio. Ядро главной партии финала составляет разложенное *cis-moll'*ное трезвучие, лежащее в основе Adagio. Есть подобие и в последовательности движения басового голоса от тонической гармонии к доминантовой. Драматизм образов финала уже в экспозиции показан в разных своих гранях: взрывы неукротимого гнева слышатся в «долбящих» звуках баса и стихийно вздымающихся арпеджио, которые замыкаются резкими бросками аккордов в главной партии, в патетической декламации побочной, в дробных аккордовых ударах *staccato* заключительной партии, по выражению Р. Роллана, па-

поминающих поток града, «который хлещет и потрясает душу...»¹:

15a Presto agitato

15b

При том, что каждая партия отражает какой-то новый поворот душевного движения, все «действие» финала пронизано единым ритмическим биением, передающим крайнюю степень возбуждения. К концу экспозиции в последних заключительных фразах наступает относительное успокоение, и то ненадолго, так как в разработке незамедлительно возникает новая волна драматического нарастания. Тематическое развитие резко динамизирует используемые элементы экспозиции. Сжимается проведение главной партии, побочная раскалывается на отдельные укороченные фразы, заостряющие выразительность декламационных интонаций. Перемене-

¹ Ромен Роллан, Собр. муз.-историч. соч., т. 7, стр. 126.

шение этих фраз в басовые регистры усугубляет патетичность их звучания.

В предрепризном органном пункте концентрируются самые «взрывчатые» элементы экспозиции, но вместе с тем происходит и постепенное ослабление динамики, которое приводит к полному «затишью»:



Аккорды на доминантовом басу в долгих длительностях — то затишье, после которого реприза воспринимается как драматический порыв, исполненный неожиданной энергии.

Интенсивность развития в сонате так велика, что рамки ее как бы сдвинуты и масштабы каждого раздела расширены. Побочная партия уже внутри экспозиции подвергается сложной разработке. Заключительная партия состоит из тематически и структурно самостоятельных построений. Динамизм развития от экспозиции передается разработке, переходит в репризу и достигает своего апогея в коде. Так в коду финала переносится драматическая кульминация всего произведения в целом.

Новые задачи, возлагаемые на коду в сонатной форме, превращают ее как бы во вторую разработку, в самостоятельный раздел формы. В данном случае кода по величине даже несколько превосходит разработку. Она подобна драматической фантазии, где, импровизационно сменяясь, проходит ряд контрастных эпизодов. В наиболее патетическом аспекте звучит здесь тема побочной партии. Только в заключительном построении как бы неимоверным усилием воли отодвигается вглубь пережитая драма. С величавой сдержанностью звучат завершающие сонату тонические аккорды.

Соната оп. 31 № 2, d-moll

Сонату d-moll Бетховен написал зимой 1802 года в момент острейшего душевного кризиса. А вскоре последовало знаменитое Гейлигенштадтское завещание. В сонате запечатлены мучительно-сложные переживания с их контрастами и противоречиями, с борьбой между отчаянием и надеждой, вспышками неукротимой энергии и мрачной подавленностью. Весь этот мир напряженных эмоций дается как бы через философские раздумья о смысле жизни, о сущности бытия. Гамлетовское «быть или не быть» слышится во фразах главной темы первой части, в речитативах-монологгах, часто прерывающих ее бурное движение. Но ни в Allegro, ни в финале нет ответа на мучительные вопросы.

В отличие от «Лунной» сонаты, где конфликт назревал исподволь, в d-moll'ной уже на первой стадии возникают острые коллизии, развертывающиеся на предельном напряжении чувств. Поэтому психологический и драматургический центр тяжести падает на первую часть сонаты.

Первая часть. Largo. Allegro. Ни в одной из ранее написанных сонат нет такой резкости контрастов, как в сонате d-moll, и в то же время такой монолитности, какой отмечена ее первая часть.

Главная партия сразу вводит в основной круг образов первой части. Она строится на противопоставлении трех контрастных элементов: величественного в Largo, внезапно смятенного в Allegro, проникновенно-лирического в заключительной каденции, интонации которой наделены выразительностью человеческой речи:

17 Largo Allegro Adagio

pp p crescendo f p

Тема главной партии — зерно первой части. Из коренного преобразования элементов темы вытекает все развитие сонатного *allegro*: сильные удары басов в связующей партии скрыты в ходах по аккордовым звукам *Largo*; отвечающие на удары «жалобные» секундовые интонации — в заключающей тему каденции. Эти же интонации перерастают в фон для мелодии побочной партии, а побочная партия в целом заимствует свое движение, ритмическое строение из быстрых беспокойных фраз главной партии:

св. н.

18a [Allegro]

18b

Так «...мотив из нескольких нот определяет место, откуда поднимутся колонны и своды всего здания...»¹.

В *Allegro d-moll'*ной сонаты Бетховен придерживается общих, сложившихся для сонатной формы, контуров. Но самый принцип сонатности использует для свободного, действенного развития, изменяя тем самым привычные нормы построения партий и различных разделов формы.

¹ Ромен Роллан. Собр. муз.-историч. соч., т. 7, стр. 152.

Уже в первых фразах главной партии заметно отступление от принятой классической структуры. Решительно ломается «квадратное» строение периода, его симметрия нарушена непропорциональным расширением второго предложения. Контрасты и смены темпов в пределах одной темы — случай, исключительный для классической сонаты. Наконец, теме свойственна тональная неопределенность, ибо собственно тоника d-moll появляется лишь с наступлением связующей партии.

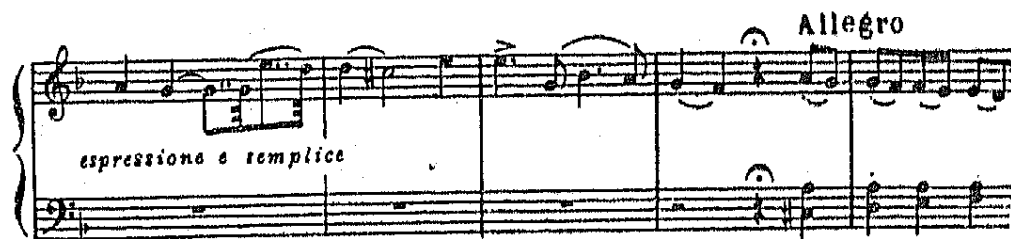
Так импровизационность главной партии вытекает из стремления показать процесс формирования сложного художественного образа, его многогранность, внутреннюю противоречивость.

В каждом из построений экспозиции происходит интенсивное развитие тематического материала, отсюда и вся экспозиция приобретает разработочный характер. Сама же разработка невелика, но небольшие масштабы восполняются ее динамизмом. Подвергающиеся новой переработке элементы темы берутся в уже измененном состоянии, то есть из связующей и побочной партий, отчего развитие в разработке протекает на более высоком драматическом уровне.

Как часто бывает у Бетховена, наступлению новой фазы развития предшествует момент относительного покоя. И в данном случае, когда разработка достигает наибольшей драматической активности, ее движение внезапно тормозится аккордовыми ходами, медлительно опускающимися в низкие регистры речитативными фразами: это переход к репризе. Самоуглубленность, крайняя сосредоточенность мысли вводят в круг трудно разрешимых вопросов.

От речитативных фраз переходного построения берет начало тема главной партии в репризе. Речитативное начало, заложенное в заключительном каденционном обороте основной темы, которое постепенно концентрировалось в разработке, к ее концу кристаллизуется в репризе в собственно речитатив. Это своеобразный «гамлетовский» монолог, то скорбный; то сурово вопрошающий. Чем глубже и горестней мысль, тем резче обнажается драматизм всей ситуации. А отсюда — усложнение, динамизация репризы: введение нового материала — речитатива в главной партии, глухих аккордовых

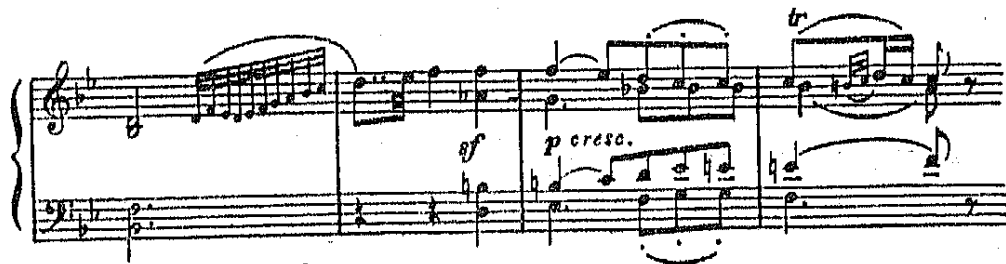
ударов с разбегающимися от них пассажами — взамен связующей:



В сущности главная партия репризы с ее раздвинутыми границами — кульминационная вершина первой части. Воздействие главной партии сказывается на характере побочной, проникает в драматический диалог заключительной партии, но постепенно иссякает к концу.

Вторая часть. Adagio. После драмы, развернутой в Allegro, просветленно и возвышенно звучат темы Adagio¹. Их дыхание спокойное и глубокое. Удивительна свежесть колорита, красок. Ощущение пространства, чистоты и прозрачности воздуха вызывает чередующееся звучание самых низких и высоких регистров, сочных аккордов и одноголосия, повсюду вкрапленных легких гаммообразных взлетов, «порхающих» коротких трелей, изящных группетто в главной партии:

¹ Adagio, а также и финал написаны в сонатной форме.



Тема побочной партии — песенная, близкая народным напевам — сливается по характеру выраженного в ней чувства с главной партией:



Третья часть. Финал. Allegretto. В третьей части сонаты отодвинутые на время тревожные мысли с новой силой овладевают сознанием. На этот раз без резких контрастов и противопоставлений, но с неослабевающим напором и в безостановочном движении происходит непрерывная смена поворотов мелодии, акцентов, направления движущихся линий. Все это выражает крайнюю степень смятения. Не случайна здесь интонационная связь с наиболее выразительными мелодическими оборотами первой части. Ведь восходящий ход на сексту с последующим коротким постепенным спуском, напоминающий речитатив из первой части (в главной

партии репризы), становится интонационным стержнем основной темы финала. Только сдержанную патетику декламационного оборота оттесняет в финале острота мучительно жалобного звучания. Несколько более затуманено, но также несомненно существует интонационная связь побочной партии финала с интонациями задержания в главной теме первой части:

22a Allegretto

22b

Соната оп. 53, С-дур («Аврора»)

Эскизы сонаты С-дур находятся в одной тетради с набросками Третьей симфонии, и процесс работы над ней протекал параллельно с созданием Героической. «Аврора» была закончена в 1804 году, вскоре после симфонии.

Соната С-дур — одно из монументальнейших сочинений для фортепиано, Бетховен писал ее во всеоружии

мастерства, увлеченный новыми художественными возможностями, предоставляемыми современной виртуозной техникой¹. В этом произведении открывается новый лик Бетховена, далекий от привычных контрастов мрака и света, от яростных схваток и бурных страстей. Здесь все дышит первозданной чистотой, сияет ослепительным светом; «белая соната» — именует ее Ромен Роллан. Недаром ее называли «Аврора», эту «поэму неба и земли» (Р. Роллан), восторженный гимн бытию.

В «Авроре», так же, как в Шестой симфонии, действительная энергия, поступательность движения сочетаются с картинностью, «зримостью» музыкальных образов, хотя описательность и иллюстративность, вообще не свойственные Бетховену, в сонате полностью отсутствуют. Большим комплексом выразительных средств, различными деталями и тончайшими штрихами заставляет Бетховен ощущать в этом сочинении дыхание, ароматы, голоса природы. Образы природы предстают здесь в своей объективной красоте и великолепии. Слияние с природой вносит в мятежную душу Бетховена мир и успокоение, но и сама природа, ее ландшафт овеян теплом человеческого чувства.

Первая часть — широко развернутая, монументальная — больше всего соответствует представлению о царственной картине солнечного восхода. «Состояние бетховенской души среди мирных полей», по мысли Р. Роллана, передает вторая часть сонаты. В финале восторг от несказанной красоты окружающего мира изливается в простой теме, которая постепенно переходит в радостно-оживленную пляску; ею же завершается вся соната.

Первая часть. Allegro con brio. Первая часть самая величественная и грандиозная. Тематическую основу главной и связующей партий составляет элементарно простая ритмическая фигура. Она имеет двойное назначение — как цементирующий все здание сонаты

¹ Продолжающееся усовершенствование фортепиано влияло на рост виртуозного начала и усложнение приемов фортепианной техники в сонатах Бетховена 50-х и последующихopus'ов. Но самое усложнение этой техники — результат новых художественных устремлений, желания оперировать более разнообразными и выразительными пианистическими средствами.

ритмический фон и как важнейшее средство выразитель-
ной обрисовки образа:

28a Allegro con brio

pp

29b

pp

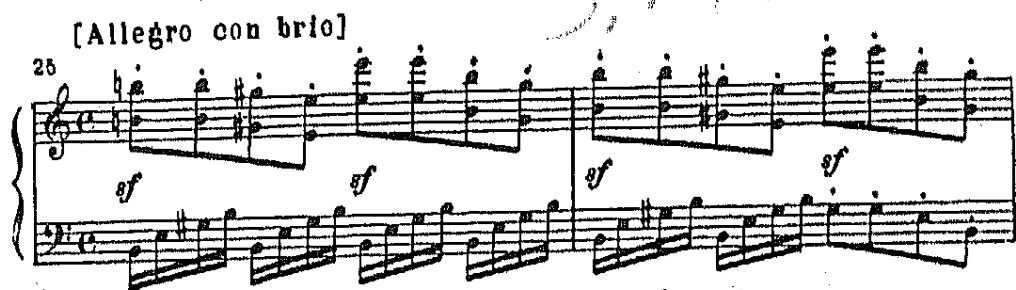
Шорох репетиций басов с вплетающимися в них краткими мотивами из легко взлетающих форшлагов или гибко извивающихся гаммообразных фигурок, их совокупность с тембровыми, регистровыми, гармоническими, ладотональными средствами выражения¹ соз-

¹ Подобна игре солнечных бликов неожиданная смена C-dur'a B-dur'ом в главной партии.

дают иллюзию прозрачной дали, неоглядного пространства.

Окруженная неумолчными шумами пробуждающейся жизни, контрастно звучит побочная партия. Вместе с тем здесь нет внутреннего противопоставления. Музыкальный образ побочной партии так же светел и неомрачен. Но настроение торжественности, некоторой «гимничности» вносит новый нюанс. Плавная, постепенно движущаяся мелодия подобна песне. Ее тональность — E-dur — создает необычное для классической музыки красочное терцовое сопоставление (C-dur — E-dur), очень ярко отделяет побочную партию от остального музыкального материала. Изменения в ритме (увеличение длительностей), в фактуре (ходы аккордовыми вертикалями) как бы замедляют движение, и дыхание становится более ровным, глубоким:

Со второго проведения тема, варьируясь, обрастает подвижной фигурацией, заметно активизируется. В дальнейшем многостороннее ритмическое развитие постепенно усиливает поступательность энергии. «Мускульная» упругость ритма, перемещение ритмических акцентов от синкопирования к резко подчеркнутому упору на сильные доли такта, дробление ритмического рисунка фигураций, все больше динамизируя устремленность движения, доводят его до кульминационной вершины:

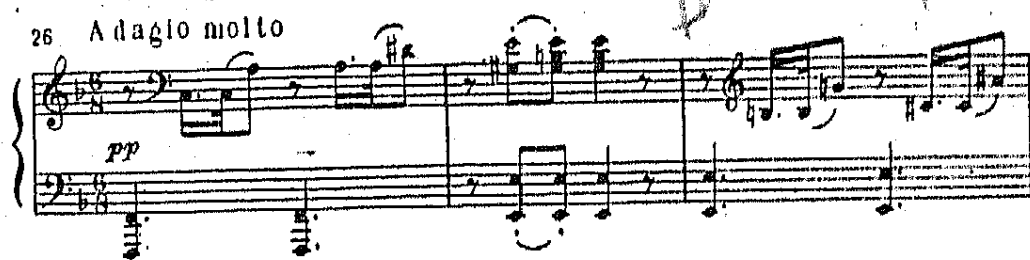


С момента кульминации, еще в пределах побочной партии, вся эта компактная звуковая масса понемногу расслаивается на отдельные гаммообразные или образующиеся из трелей мотивы. Сначала в высоких регистрах, затем постепенно спускаясь, движение свертывается и возвращается в исходное положение — к первичной ритмической фигуре. Этим завершается первая фаза развития — экспозиция сонаты.

Последующие разделы — разработка, реприза, выросшая кода — воспроизводят в более раздвинутых масштабах и с еще большим разнообразием динамики и красок тематический материал экспозиции.

Вторая часть. Интродукция. Adagio molto. Для средней части Бетховен написал большое Andante¹, над которым много трудился и которое сам очень любил. Но уже написав всю сонату, убедился, что величина и некоторая растянутость медленной части нарушали соразмерность всех частей. Тогда он решил заменить это Andante небольшим построением, интродукцией, связывающей две огромные крайние части цикла.

Короткая интродукция сонаты C-dur — высочайшее поэтическое откровение. В ней нет прямого звукоподражания, но «интонациями природы» пропитана вся музыкальная ткань. Природа здесь неотделима от человека, одухотворена его чувствами, мечтами. Именно поэтому интродукция звучит одновременно мечтательным раздумьем и поэзией широкого, объятая тишиной пейзажа:

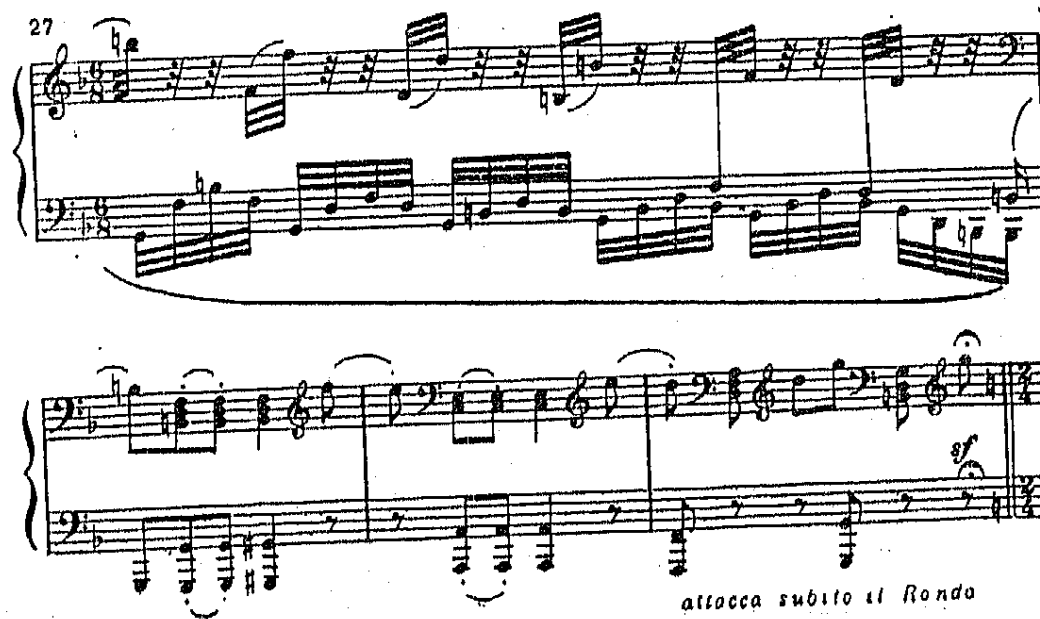


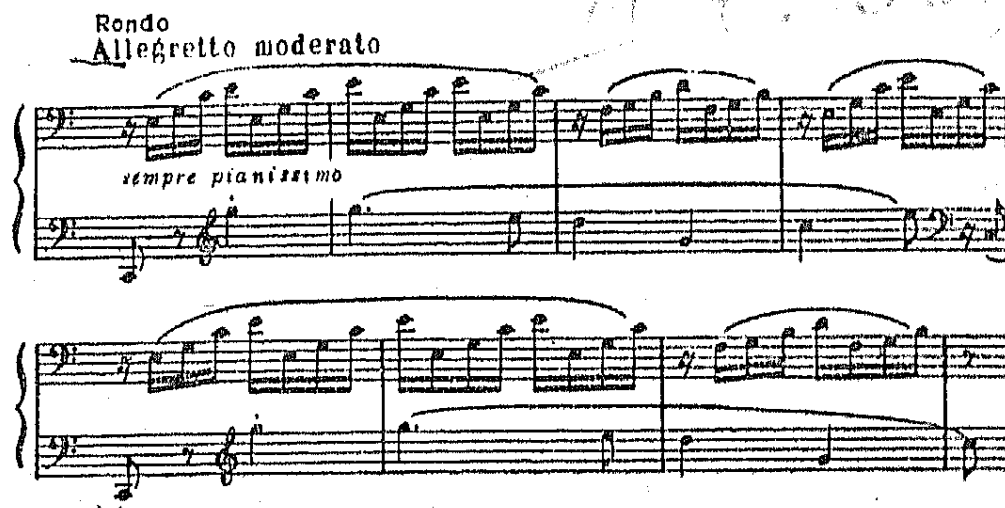
¹ «Andante favori» — «любимое Анданте» — было издано отдельной самостоятельной пьесой.



Необычайно сжато и лаконично показан переход от состояния покоя и умиротворенности к радостным чувствам жизни, к песне, пляске.

В медленно угасающих последних фразах Adagio четко вырисовывается, как бы повисая, одинокая нисходящая секундовая интонация. Повторенная, она неожиданно сменяется восходящим активным квартовым оборотом. Верхний его звук *g* подхватывается отраженным ударом *sforzando* и долго тянется, постепенно замирая. В момент почти полного исчезновения от этого звука рождается песенная мелодия рондо:





Третья часть. Финал. Rondo. Allegro moderato. Мелодия, составляющая тематическую основу финала, по ряду свидетельств, — немецкая народная песня. Ромен Роллан, ссылаясь на исследование одного из знатоков немецкой песни, говорит, что в теме Rondo использована немецкая песенная мелодия, популярная на Западе в течение трех или четырех столетий.

Известно, что Бетховен чрезвычайно редко привлекал фольклорный материал. В данном случае незамысловатая песенка вводит в атмосферу простых, непосредственно выражаемых чувств, наивного проявления радости и веселья.

По-видимому, то же назначение имеет и форма рондо, обязанная своим происхождением народным хоровым играм и песням.

Оперируя элементами народного песнетворчества, Бетховен мощными средствами развития превращает финал сонаты C-dur в развернутую картину народного праздника, начинающегося песней и завершающегося стремительной пляской.

Симфоничность, непрестанно наращиваемая динамика скрадывает расчлененность, «эпизодичность», присущие форме рондо. Сложная разработка тематического материала способствует крепкой сцепленности всех построений финала, а также разрастанию формы, ее масштабов. В сложном процессе развития происходит постепенное преобразование музыкального образа, естественный его переход от неторопливо звучащей «вдалеке» песни в начале финала к стихийному движению в коде,

Соната ор. 57, f-moll («Аппассионата»)

Название «Аппассионата» («страстная») не принадлежит Бетховену, но как нельзя правильное определяет сущность произведения.

«Аппассионата» среди фортепианных сонат Бетховена, по словам Р. Роллана, «как Монблан царит над альпийским массивом». Достойная грандиозных симфоний самого Бетховена, «Аппассионата» — одно из величайших творений мировой музыкальной литературы.

Все поражает в «Аппассионате»: нечеловеческая сила стремлений, прометеевская мятежность духа, неистовство чувств, сдерживаемых железной волей, которая организует этот бушующий поток мыслей и страстей в классически строгие, прекрасные по красоте и чистоте рисунка, формы. «Пламенный поток в гранитном русле», — определяет «Аппассионату» Ромен Роллан.

Ссылаясь на свидетельство ученика Бетховена Шиндлера, принято называть «Аппассионату» и сонату d-moll «шекспировскими». Шиндлер рассказывает, что когда он спросил своего учителя о содержании этих сонат, Бетховен коротко ответил: «Прочтите «Бурю» Шекспира». Однако сочинения Бетховена нельзя понимать как иллюстрации к литературным произведениям. Центральный мотив шекспировской «Бури» — укрощение стихийных сил природы разумом и волей — по-иному преломляется в сознании Бетховена: титаническое единоборство человека с природой приобретает у него ярко выраженную социальную окраску, становится равнозначным борьбе с тиранией, борьбе, которой человек отдает свою жизнь.

По величию идей, емкости музыкальных образов, степени концентрированности самой мысли «Аппассионата» стоит в одном ряду с окружающими ее симфониями — Третьей и Пятой. Это трудно прокладываемая «дорога духа» от индивидуального к всеобщему, от страданий одинокой личности к чувству общности людей. Появление в коде финала нового образа (эпизод в ритме и характере массового тяжеловесного танца), обладающего у Бетховена значением символа, создает небывалый по яркости контраст надежды, порыва к свету и мрачного отчаяния.

Завершается соната трагически; но обретен смысл жизни. Соната «Аппассионата» становится первой бетховенской «оптимистической трагедией».

Если по красоте тематического материала с «Аппассионатой» могут соперничать многие другие сонаты, то интенсивностью динамики она превосходит все предшествующие и последующие. Именно динамичность «Аппассионаты» раздвинула до колоссальных размеров ее масштабы. Разработка первой части «Аппассионаты» почти вдвое превышает разработку сонаты d-moll, кода в полтора раза больше коды «Лунной».

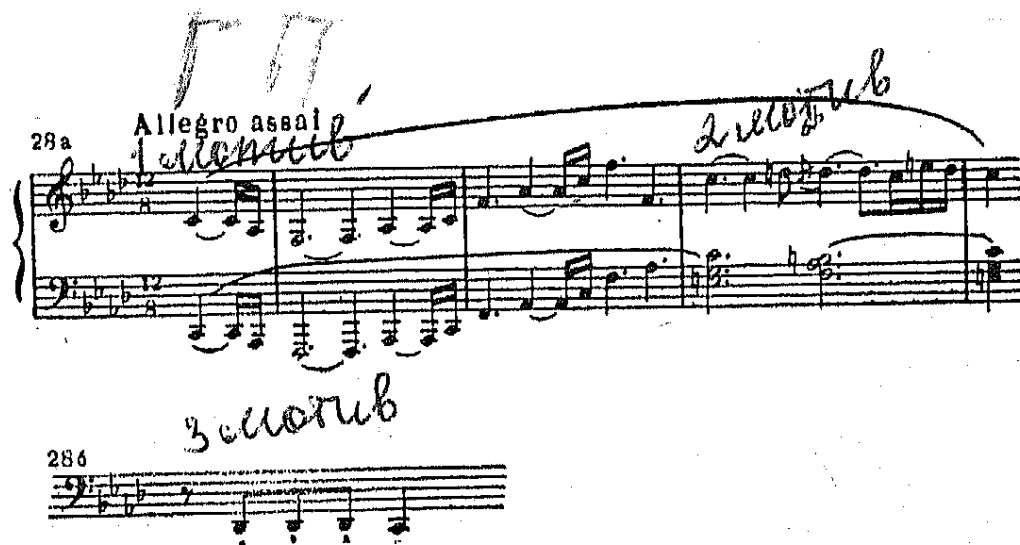
Разрастание формы сонатного allegro происходит за счет разработочности, проникающей во все разделы формы. Разработочностью насыщена экспозиция и собственно разработка; реприза и кода по сравнению с предшествующими разделами — новые и еще более напряженные этапы развития.

«Аппассионата» — почти единственная соната, где Бетховен в первой части отказался от повторения экспозиции, обязательного в классической сонатной форме. Снятие этой преграды (не всегда драматургически оправданное возвращение к началу) дает полный простор целеустремленности движения, и экспозиция естественно перетекает в разработку, а разработка — в репризу.

Все части сонаты скреплены внутренним единством, необычайно мощным для сольного фортепианного произведения развитием. Драматическая идея «Аппассионаты» воплощена в трех частях цикла как ее последовательное раскрытие. Неистовство страстей первой части диктует необходимость разрядки. Ее вносит медленная вторая часть.

Высокое сосредоточение мысли в Andante нарушает драматизм вторгающихся уменьшенных септаккордов — предвестие новых бурь. Наступает третья часть — последний акт драмы, ее развязка.

Первая часть. Allegro assai. Первая часть вырастает из мрачно-трагической темы, состоящей из двух, крепко сцепленных, но одновременно и драматически противопоставленных мотивов. Несколько позже присоединяется новый мотив, обособленный от первых, напоминающий «удары судьбы» в Пятой симфонии;



Значение этого четырехзвучного мотива, по аналогии с Пятой симфонией названного нами «мотивом судьбы», велико. Он прорезает всю ткань Allegro и всегда противопоставлен остальному тематическому материалу. Каждое его появление — знамение надвигающейся опасности, все возрастающей, вплоть до заключительного раздела коды.

В контрастности элементов, образующих тему, заключен заряд такой взрывчатости, который распространяется на движение всего сонатного allegro. Уже его первый раздел перерастает из экспозиционного показа основных тем в драматическое действие, в арену острой борьбы, которая с каждой новой фразой становится ожесточенней и яростней. Развитие начинается сразу же внутри главной партии. Сложная переплавка разных «частиц» темы продолжается в связующей партии и ведет к появлению новой темы в побочной партии:



В дальнейшем все «действие» разворачивается вокруг двух музыкальных образов: сумрачного, ищущего, мучительно-напряженного (главная партия) и величаво-строгого, мужественного и сдержанного (побочная партия).

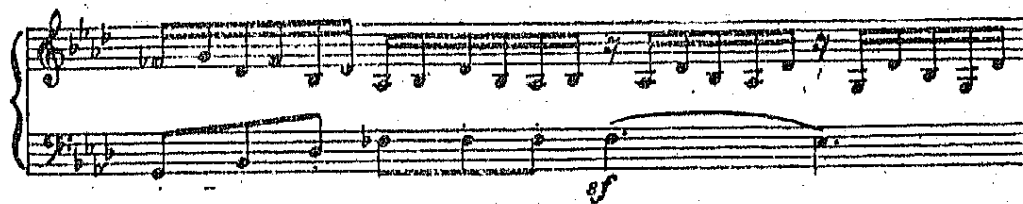
Нетрудно заметить, что корни второй темы восходят к главной: те же ходы по звукам трезвучия, но взятого в мажоре и в обращении. Следовательно, это не новый материал, а его развитие, новый аспект темы, который дополняет характеристику сложно-противоречивого образа, показывает его новые стороны, вскрывает борьбу его разноречивых свойств.

Но противопоставление очень яркое. В теме побочной партии есть уверенность и сила, отсутствующие в главной партии. Она крепко опирается на сильные доли такта, исчезают порывисто-страстные взлеты, рисунок мелодии более сжатый, тяжелый; сама мелодия накладывается на насыщенный аккордовый фон; фактура густая, плотная.

Величавое течение новой темы внезапно прерывается. Драматический взрыв отбрасывает ее в сторону, и она оказывается во власти враждебных сил, олицетворяемых «мотивом судьбы». Под его напором все сжимается и замирает:

80a

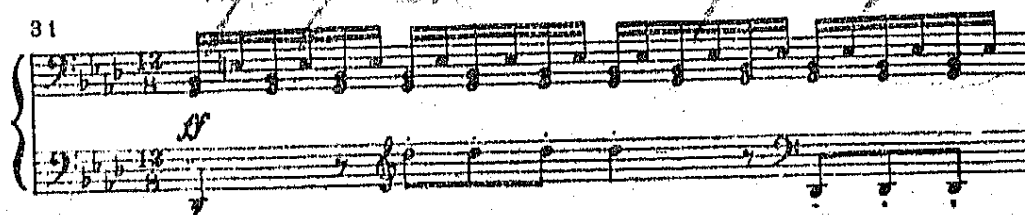
Handwritten musical notation for measures 80a, 80b, and 80c. Measure 80a is in bass clef with a treble clef on the right. Measure 80b is in treble clef. Measure 80c is in bass clef with a treble clef on the right. The notation is handwritten and includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals.



[Allegro assai]



Проникновение разработанности в экспозицию не умаляет роли и значительности собственно разработки. Темы проходят здесь в той же последовательности, что и в экспозиции, но непрерывная цепь модуляций, иная фактура, «инструментовка» нагнетают драматический накал. На стыке разработки и репризы, в момент максимального напряжения, как недоброе предвестие раздаются на fortissimo удары «мотива судьбы». Этот же мотив вторгается в репризу в виде, гулко, вселяющего тревогу фона (органный пункт на доминанте), отчего тема главной партии звучит еще более неустойчиво, беспокойно:





Итог развития Allegro — кода. Ее первый раздел продолжает линию разработки с еще более резко обозначенными контрастами всех тем. Эти контрасты предельно обнажаются на грани первого и второго разделов, где «мотив судьбы» предстает в двух полярно противоположных обликах: в Adagio он «застывает» в мягком звучании средних регистров на долго выдержанной доминантовой гармонии; в Allegro — грозно обрушивается массивными аккордами. Разрешение в тонике подчеркивает категоричность, непреклонность. Новый поворот «мотива судьбы» оказывает прямое воздействие на характер темы побочной партии — она выражает крайнюю степень смятения:





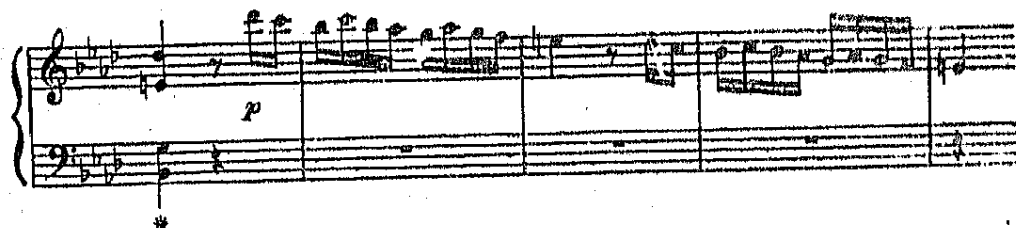
Концентрация напряжения в завершающем все Allegro разделе так велика, что, быстро исчерпав себя, тут же спадает.

Вторая часть. *Andante con moto*. Вторая часть — тема с вариациями. Тема аккордового, несколько хорального склада. На смену бушующим страстям приходит разум, спокойствие мысли:



Цепь вариаций с планомерно убыстряющимся движением постепенно преобразует тему: она становится более мягкой и нежной, временами принимает скерцозный оттенок, но в конце вариаций вновь проходит в основном виде. «Непредвиденность» такого возврата резко обнажает контраст между просветленным звучанием последней вариации и сумрачным колоритом темы. Да и в самой теме есть нечто новое. В первом проведении она была расположена в низком регистре, что придавало ей собранность и некоторую суровость. Теперь же ее «разбросанность» по разным регистрам выявляет некоторую неуверенность, робость интонаций. Как продолжение уже нарушенной внутренней устойчивости появляется во всей своей многозначности, как бы притаившись, а затем, набрав полную силу, уменьшенный

септаккорд. Этот грозный сигнал — начало заключительного акта трагедии. С уменьшенного септаккорда начинается третья, последняя, часть:



Третья часть. *Allegro ma non troppo*. Финал «Аппассионаты» больше всего дает поводов к сравнению со стихийными явлениями природы: с бурей, вздымающей необъятные морские просторы, шквальной силы ураганом и т. п. Действительно, первые фразы финала — несущаяся лавина звуков — способны вызвать в воображении картины разбушевавшейся стихии. Но независимо от любых зрительных или слуховых ассоциаций, аналогий, здесь сразу устанавливается до крайности накаленная атмосфера, и в звуковом вихре почти неуловимыми становятся отдельные мелодические обороты, их глубоко человеческие интонации. Они не успевают сложиться, принять законченную форму, как оказываются поглощенными «хаосом вихрей».



Если толковать финал как единоборство титана со стихиями, человека — с обступающими его враждебными силами, то этот поединок достигает кульминации в коде. Чеканный ритм, тяжеловесность массового танца-пляса отчетливо противопоставляются головокружительному движению заключительного раздела коды:



Только в коде происходит наглядное размежевание образов; это дает существенное основание рассматривать коду третьей части «Аппассионаты» в качестве эпилога, общего для всей сонаты вывода: большая человеческая драма, долгий путь, полный внутренних противоречий, непрерывных исканий, кончается трагической гибелью ее героя. Но выход намечен — только вместе, со многими можно победить.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфония — самый серьезный и ответственный жанр оркестровой музыки. Подобно роману или драме, симфонии доступен круг самых разнообразных явлений жизни во всей их сложности и многоплановости.

Бетховенские симфонии возникли на почве, подготовленной всем ходом развития инструментальной музыки XVIII века, в особенности непосредственными его предшественниками — Гайдном и Моцартом. Сложившийся окончательно в их творчестве сонатно-симфонический цикл, его разумные стройные конструкции оказались прочным основанием массивной архитектуры симфоний Бетховена.

Но бетховенская симфония могла стать тем, что она есть, лишь в результате взаимодействия множества явлений и их глубокого обобщения. Большая роль в развитии симфонии принадлежала опере. Оперная драматургия оказала существенное влияние на процесс драматизации симфонии, — это было явно уже в творчестве Моцарта. У Бетховена же симфония вырастает в подлинно драматический инструментальный жанр.

Принципы оперной драматургии, примененные к симфонии, способствовали углублению контрастов и укрупнению общего плана симфонии; они диктовали необходимость большей последовательности и закономерности в отношении частей цикла, большей их внутренней связи. Следуя по пути, проложенному Гайдном и Моцартом, Бетховен создавал в симфонических инструментальных формах величественные трагедии и драмы.

Художник иной исторической эпохи, он вторгается в те области духовных интересов, которые с опаской обходили его предшественники и только косвенно могли их затронуть.

Грань между симфоническим искусством Бетховена и симфонией XVIII века проведена прежде всего тематикой, идейным содержанием, характером музыкальных образов. Бетховенская симфония, обращенная к огромным человеческим массам, нуждалась в монументальных формах «соразмеренно числу, дыханию, зрению собравшихся тысяч»¹. И действительно, Бетховен широко и свободно раздвигает границы своих симфоний. Так, Allegro Героической почти в два раза превышает Allegro самой большой из симфоний Моцарта — «Юпитер», а исполинские размеры Девятой вообще несоизмеримы ни с одним из ранее написанных симфонических произведений.

Высоким сознанием ответственности художника, дерзновенностью замыслов и творческих концепций можно объяснить тот факт, что Бетховен до тридцати лет не решался писать симфонии. Теми же причинами по-видимому вызваны медлительность, суровая избирательность, напряжение, с которым он отделял каждую тему. Любое симфоническое произведение Бетховена — плод долгого, подчас многолетнего труда: Героическая созда-

¹ Ромен Роллан, Собр. муз.-историч. соч., т. 7, стр. 67.

валась в течение полутора лет, Пятую Бетховен начал в 1805 году и закончил в 1808 году, а работа над Девятой симфонией растянулась почти на десять лет. Следует добавить, что большинство симфоний, от Третьей до Восьмой, не говоря о Девятой, приходится на период расцвета и самого высокого подъема бетховенского творчества.

В Первой симфонии C-dur черты нового бетховенского стиля проступают еще очень робко и скромно. По мнению Берлиоза, Первая симфония — «превосходно написанная музыка... но... это еще не Бетховен»¹. Заметно движение вперед во Второй симфонии D-dur, появившейся в 1802 году. Уверенно-мужественный тон, стремительность динамики, вся ее поступательная энергия значительно ярче раскрывают лицо создателя будущих триумфально-героических творений. «В этой симфонии все благородно, энергично, гордо. Все в этой симфонии дышит весельем, и даже воинственные порывы первого Allegro совершенно лишены какого бы то ни было неистовства...»², — пишет Г. Берлиоз. Но подлинный, хотя и подготовленный, но всегда изумляющий творческий взлет, произошел в Третьей симфонии. Только здесь по-настоящему «раскрылась впервые вся необъятная, изумительная сила творческого гения Бетховена, который в своих первых двух симфониях еще является не более, как хорошим последователем своих предшественников — Гайдна и Моцарта»³.

Пройдя через лабиринт духовных исканий, Бетховен в Третьей симфонии нашел свою героико-эпическую тему. Впервые в искусстве с такой глубиной обобщений преломился страстный драматизм эпохи, ее потрясения и катастрофы. Показан и сам человек, завоевывающий право на свободу, любовь, радость.

Начиная с Третьей симфонии, героическая тема вдохновляет Бетховена на создание самых выдающихся симфонических произведений — Пятой симфонии, увертюры «Эгмонт», «Кориолан», «Леонора № 3». Уже под конец

¹ Гектор Берлиоз. Критический очерк о симфониях Бетховена. Избранные статьи, М., 1956, стр. 167.

² Там же, стр. 167—168.

³ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Полное собрание сочинений, т. II, М., 1953, стр. 77.

жизни эта тема возрождается с недостижимым художественным совершенством и размахом в Девятой симфонии.

Но всякий раз поворот этой центральной для Бетховена темы другой. Если Третья симфония по духу своему приближается к эпосу античного искусства, то Пятая симфония с ее лаконизмом, динамичностью драматургии воспринимается как стремительно развивающаяся драма.

Одновременно поднимает Бетховен в симфонической музыке и иные пласты. Поэзия весны и юности, радость жизни, ее вечного движения — таким представляется комплекс поэтических образов Четвертой симфонии B-dur. Теме природы посвящена Шестая (Пасторальная) симфония. В «непостижимо превосходной», по словам Глинки, Седьмой симфонии A-dur жизненные явления предстают в обобщенно танцевальных образах; динамика жизни, ее чудодейственная красота скрывается за ярким сверканием сменяющихся ритмических фигур, за неожиданными поворотами танцевальных движений. Даже глубочайшая печаль знаменитого Allegretto не в состоянии погасить искрометность танца, умерить огненный темперамент пляса окружающих Allegretto частей.

Рядом с могучими фресками Седьмой — тонкая и изящная камерная живопись. Восьмой симфонии F-dur.

Как велик и необъятен мир открытий Бетховена, в какие глубины и высоты человеческого духа проник его гений!

Третья симфония, Es-dur (Героическая)

В Третьей симфонии Бетховен очертил круг проблем, ~~которые отныне становятся~~ центральными для всех его ~~крупных сочинений~~. По словам П. Беккера, в Героической Бетховен воплотил «только типическое, вечное этих образов, — силу воли, величие смерти, творческую мощь — он соединяет воедино и из этого творит свою поэму о всем великом, героическом, что вообще может быть присуще человеку»¹.

Симфония пронизана мощной динамикой образов борьбы и поражений, торжествующей радости и героической смерти, пробуждающихся подспудных сил. Их движение завершается ликующим победным торжеством. Беспрецедентному для жанра симфонии характеру идей-

¹ Пауль Беккер. Бетховен, т. II. Симфонии, М., 1915, стр. 27.

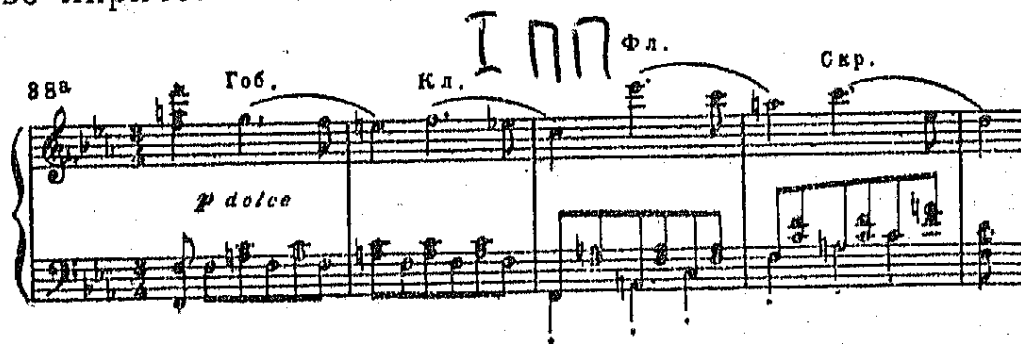
ного замысла соответствуют эпическая масштабность форм, объемность музыкальных образов.

Первая часть. Allegro con brio. Первая из четырех частей симфонии — самая значительная и интересная по содержащимся в ней музыкальным мыслям, способам развития, новизне строения симфонического сонатного allegro. Ни в предшествующих сонатах, ни в последующих симфониях, за исключением, может быть, Девятой не встречается такого изобилия драматически контрастных тем, такой интенсивности развития. Стимул развития, пронизывающего все разделы Allegro, заложен в главной партии, которая является воплощением героического начала симфонии.

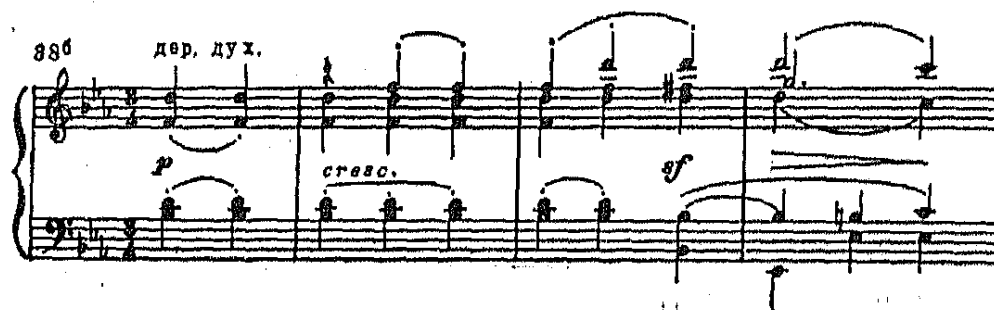
Главная тема с ее уверенными ходами виолончелей по звукам тонического трезвучия уже в пределах экспозиции постепенно разрастается и достигает торжествующе-победного звучания. Но внутри этой темы заложено внутреннее противоречие: в диатонику лада вклинивается «чуждый» звук *cis*, размеренная ритмическая поступь нарушается синкопированным рисунком верхних голосов:



Наметившийся в первом проведении темы драматический конфликт в дальнейшем приводит к глубокому образному расслоению, к постоянному противодействию героической и лирической сфер образов. Уже в экспозиции мужественной активности главной темы противостоят две лирические темы, составляющие побочную партию:



2 П П



В момент драматизации побочной партии появляется еще новый тематический материал:

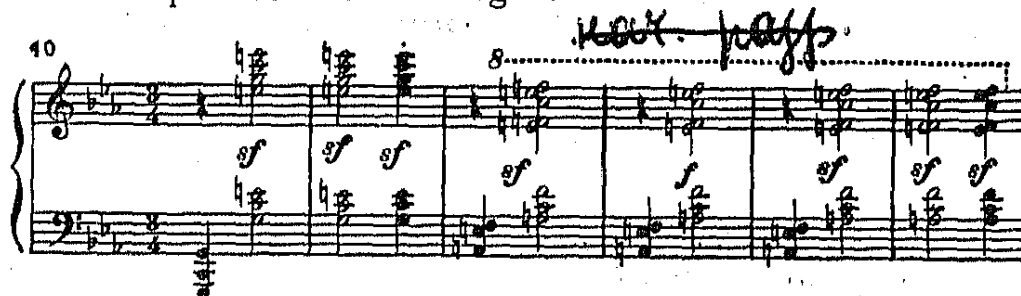


Драматический сдвиг в побочных лирических партиях сонатного *allegro* — частое явление. Но редко он доводится до положения, равного самостоятельной теме. Здесь именно такой случай. Резкость контраста с темами побочной партии, новизна мелодико-ритмического рисунка, особая «взрывчатая» динамика формирует внутри побочной партии новый музыкальный образ. Несмотря на индивидуальную яркость тематического материала, сдвиг в побочной партии имеет ощутимую связь с главной партией. Это как бы дополнительная характеристика основного образа, выступающего на сей раз в героико-воинственном облике. Недаром Р. Роллану в этих звуках слышались «сабельные удары», взору его рисовалась батальная картина.

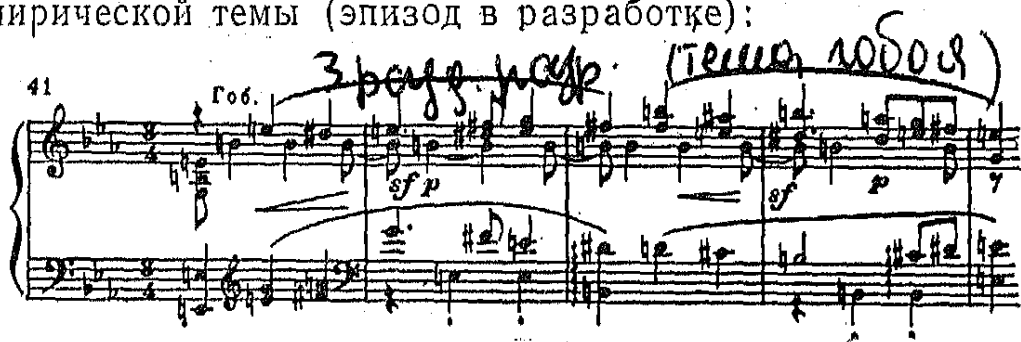
Роль этой темы в драматургии *Allegro* симфонии чрезвычайно значительна. В экспозиции она противопоставлена двум окружающим ее лирическим темам. В разработке, начиная с проведения главной партии в *c-moll*, она неотступно следует за основной темой или звучит одновременно с ней. Ее наиболее характерный ритмический оборот подвергается разнообразному варьированию. Наконец, в коде, в итоге развития, эта тема достигает полного преобразования.

В огромной по размерам разработке конфликт до предела обостряется. Легкое, как бы парящее движение темы побочной партии (ведут ее деревянные духовые

и первые скрипки) сменяет омраченная минором главная тема (в c-moll, cis-moll). Сливаясь с контрапунктирующей драматической темой (см. пример 39), она приобретает характер все более грозный и вступает в противоборство с темой побочной партии. Драматическое фугато подводит к центральной кульминации, к трагической вершине всего Allegro:



Чем сильнее нагнетается атмосфера, тем резче обозначаются контрасты. Суровой аккордовой колоннаде, вздыбленному массиву звуков и острейшему напряжению гармонии кульминационного момента контрастирует нежная мелодия гобоя, мягкие округлые линии совсем новой лирической темы (эпизод в разработке):

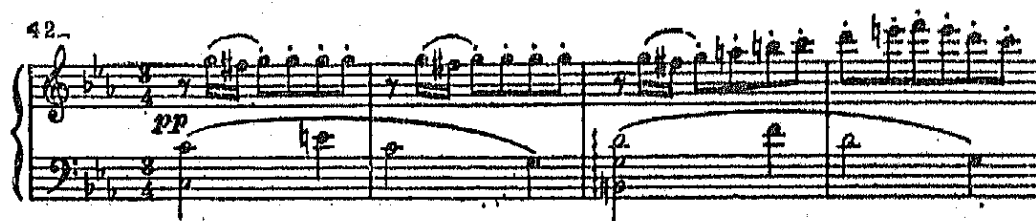


Дважды проводится в разработке эпизодическая тема: сначала в e-moll, затем в es-moll. Ее появление расширяет и укрепляет «поле действия» лирических образов. Не случайно к ней при вторичном проведении присоединяется тема побочной партии. Отсюда начинается известный перелом, который исподволь подготавливает наступление репризы и восстановление мажорной героической темы.

Все же процесс развития еще далек от завершения. Его последняя стадия перенесена в коду. В необычной по величине коде, выполняющей функции второй разработки, дан конечный вывод.

Эффектный аккордовый «бросок» в Des-dur после длительного таяния (на тонических звуках Es-dur),

быстро «откатывающийся» в С-dur, образует барьер, отделяющий репризу от коды. Знакомый, заимствованный из «воинственного эпизода» ритмический оборот (см. пример 39), легко несущийся, как бы порхающий, становится фоном основной темы. Его былая воинственность и динамичность переключаются в сферу танца и активного жизнерадостного движения, в которую вовлекается и основная героическая тема:



Минуя репризу, появляется в коде и эпизодическая тема из разработки. От ее минорного лада (f-moll) веет печалью былых переживаний, но она как будто и возникает для того, чтобы оттенить приливающий поток света и радости.

С каждым проведением основная тема обретает уверенность и крепость и, вновь возрожденная, предстает, наконец, во всем блеске и могуществе своего героического облика:



Вторая часть. Траурный марш. Adagio assai. Героико-эпическая картина. В непревзойденной по красоте музыке марша все сдержано до суровости. Скрытую в лако-

низме музыкальных тем емкость образов Бетховен воплощает в непривычных для жанра марша укрупненных симфонических формах. Все многообразие средств гомофонно-гармонического письма и приемов имитации использованы для мощного развития, которое расширяет масштабы всех разделов и каждого отдельного построения.

Сложностью строения отличается и форма марша в целом. В ней сочетаются сложная трехчастная форма с варьированной динамической репризой и кодой и отчетливо выраженные черты сонатности. Как в сонатной экспозиции, в первой части марша показаны две контрастные темы в соответствующих тональных соотношениях: в *c-moll* и *Es-dur*:

445 *Marcia funebre*
Adagio assai

446

В средней части марша фугато — действенное и динамичное, с исключительной по своему драматизму кульминацией — подобно сонатной разработке.

Величавость эпического повествования «сопровождают» наиболее типичные черты похоронного марша: ритмическая размеренность, уподобленная шагу медленно движущейся толпы; пунктирность мелодического рисунка, метрическая и структурная периодичность, характерная барабанная дробь в сопровождении. Есть и обязательное трио с его ладовым и тематическим

контрастом. На этом фоне проходит вереница образов: сдержанных, сурово-скорбных, наполненных высоким пафосом и светлой лирикой, бурной патетикой и напряженным драматизмом.

Богатейший эмоциональный комплекс, содержащийся в скупой изложенных темах первой части марша, раскрывается не сразу, а в постепенном прохождении через различные стадии: эпическую, героическую, драматическую.

В первой части марша замедленное разворачивание музыкального материала вызвано эпичностью склада. В трио (C-dur) с его просветленной лирикой и прорывом в героическую сферу внутреннее движение неуклонно нарастает вплоть до первой кульминационной вершины, когда героика марша достигает высшего своего выражения:

454 Maggiore

dolce cant.

456

f sempre più

Внезапное появление первой темы в основной тональности создает временное торможение. Это начало новой

динамической волны, в которой «события» предстают уже в трагическом виде. Начинается длительная фугированная разработка. Она активизирует движение всей музыкальной ткани и, концентрируясь в могучей кульминации, передается репризе:



Тем самым разработка оказывается нерасторжимо спаянной с варьированной динамической репризой — последним этапом драматического развития.

Третья часть. Скерцо. Allegro vivace. Лишь только смолкли вздохи горести и скорби, как будто издалека начинают доноситься неясные шорохи, шумы. Едва можно уловить за ними быстрое мелькание задорно-танцевальной мелодии:



«Кружась и играя», эта мелодия, накрепко слитая с фоновым материалом, с каждым проведением «приближается»; упругая и гибкая в момент кульминации на fortissimo, она ослепляет своей гордо-уверенной силой.

Развитием основной идеи всей симфонии, логикой движения образов, их внутренними связями обусловлено появление призывно-героических фанфар в трио. Атмосфера мужественного воодушевления, воцарившаяся в коде первой части, утраченная в траурной второй, вновь восстанавливается в скерцо, и, утверждаясь на кульминационных вершинах, перебрасывается к героике трио. Широкие ходы валторн по тонам Es-dur'ного трезвучия вариантно воспроизводят Es-dur'ную трезвучную тему главной партии первой части симфонии:

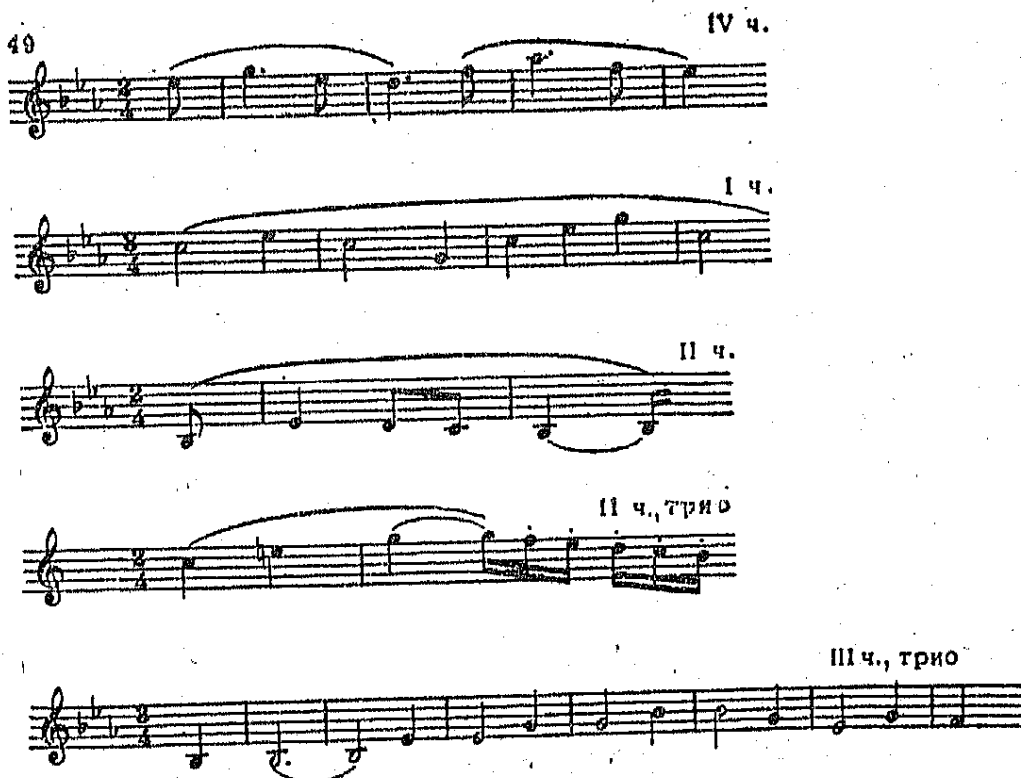


Так устанавливается связь первой части с третьей, а эта последняя непосредственно подводит к радостной панораме заключительного «действия».

Четвертая часть. Финал. Allegro molto. Весьма показателен отбор и формирование тематизма в финале. Бетховен часто выражает чувство всеохватывающей радости, пользуясь элементами трансформированного танца. Тему финала симфонии Бетховен уже трижды использовал: в музыке популярного танцевального жанра — контрданса, затем в финале балета «Творения Прометея» и незадолго до Героической — в качестве темы для фортепианных вариаций ор. 35.

Пристрастие Бетховена именно к этой теме, превращение ее в тематический материал для финала Героической симфонии не случайно. Многократная разработка помогла ему выявить самые существенные, скрытые в теме, элементы. В финале симфонии эта тема предстает как итоговое выражение победно-торжествующего начала.

Сравнение темы финала с темой главной партии первой части, второй темой и темой трио в C-dur из траурного марша, наконец, с фанфарами из трио скерцо, выявляет общность оборотов, составляющих интонационный осто́в каждой из указанных тем:



Вместо привычных и распространенных в финалах форм рондо или рондо-сонаты Бетховен, сообразуясь с данной идейно-художественной концепцией, пишет вариации. (Явление столь же редкое, как хор и певцы-солисты в Девятой симфонии.)

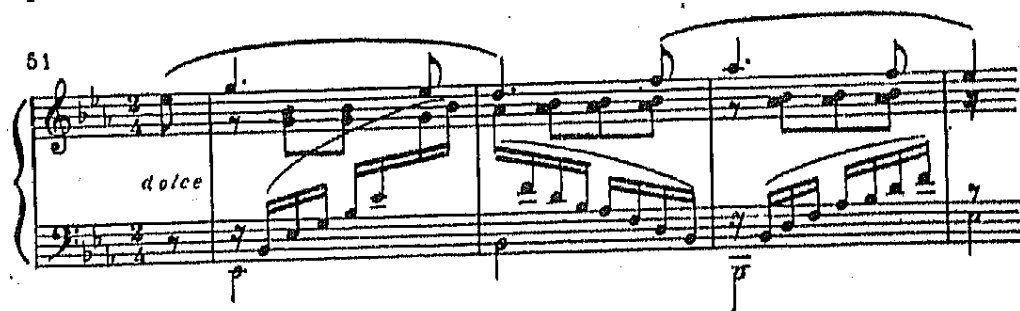
Для всестороннего развития так долго вынашиваемой темы жанр вариаций, по-видимому, оказался наиболее приемлемым. Он открывал неограниченный простор для самых различных поворотов темы, ее видоизменений, образной трансформации. Бетховена не остановила свойственная вариациям дробность структуры, отграниченность ее звеньев. Виртуозно разрабатывая в связующих построениях извлеченные из темы интонационные обороты, широко используя многообразие средств полифонического развития, Бетховен маскирует границы отдельных построений и ведет их по возрастающей степени динамического напряжения. Тем самым создается линия единого непрерывного симфонического развития, и вариации, по словам Р. Роллана, «вырастают в эпопею, а контрапункт сплетает отдельные линии в одно величественное целое»¹.

¹ Ромен Роллан. Собр. муз.-историч. соч., т. 7, стр. 84.

Стремительным гаммообразным каскадом звуков начинается финальное «действие» симфонии. Это короткое вступление. Вслед за ним появляется тема баса, она тут же варьируется:



На этот бас накладывается мелодия, и вместе они образуют тему вариаций:



В дальнейшем бас отделяется от мелодии, и они варьируются порознь, на равных правах. При этом полифоническими приемами развития насыщены преимущественно вариации на басовую тему. В этом проявляется, по всей вероятности, традиция старинных вариаций на *basso ostinato*.

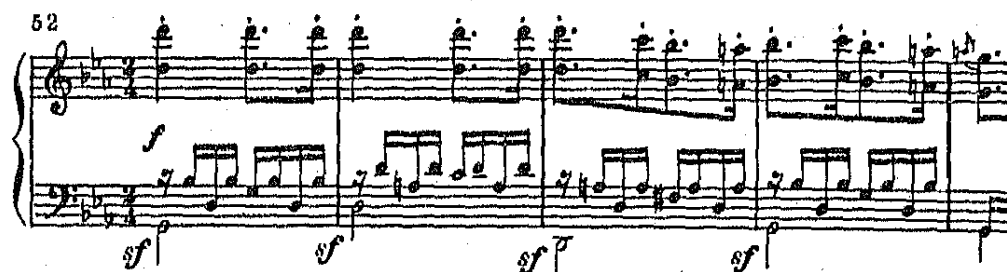
Инструментуя тему финала, Бетховен находит новые, дотоле неведомые приемы оркестровки. Они, по словам знатока оркестровых красок Берлиза, «основанные на столь тонком различии звучаний, были совершенно неизвестны, и их употреблением мы обязаны ему»¹. Секрет этого эффекта — в своеобразном диалоге скрипок и деревянных духовых, которые, подобно эхо, отражают звук, взятый скрипками.

В гигантском развороте финала есть два эпизода, центральные для всей архитектоники четвертой части. Это кульминационные вершины.

¹ Гектор Берлиоз. Критический очерк о симфониях Бетховена. Избранные статьи, стр. 172.

Первую вершину резко отделяет от предшествующего новая тональность (g-moll) и жанр марша. Появление марша закрепляет и завершает героическую линию симфонии. В этой вариации ясна общность темы баса, лежащей в ее основе, с главной темой первой части.

Решающая роль все же принадлежит мелодии. Вынесенная в высокие регистры деревянных духовых и скрипок, организованная «железным» маршевым ритмом, она придает звучанию характер непреклонной воли:



Почти незримая нить тянется от второго центрального эпизода (*Poco andante*) — вариация на мелодию — к скорбной просветленности образов похоронного марша:



Появление этой специально замедленной вариации создает ярчайший для всего финала контраст. Здесь происходит концентрация лирических образов симфонии. В последующих вариациях возвышенная, «молитвенная» печаль *Poco andante* постепенно рассеивается. Вновь нарастающая динамическая волна поднимает на своем гребне ту же тему, но полностью преобразованную. В таком виде она становится близкой всем героическим темам симфонии.

Отсюда уже недалек путь (несмотря на отдельные отклонения) к триумфальному завершению симфонии — к коде, окончательный этап которой наступает в *Presto*.

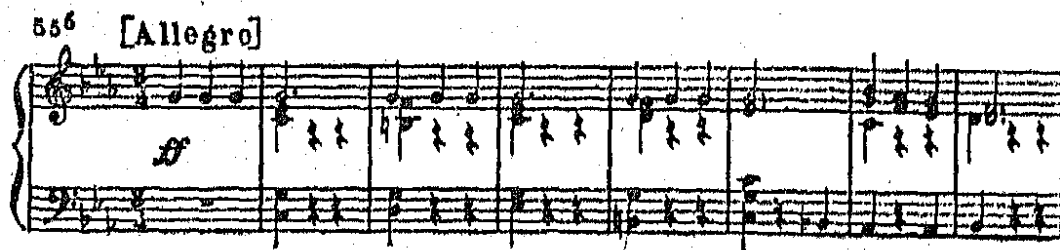
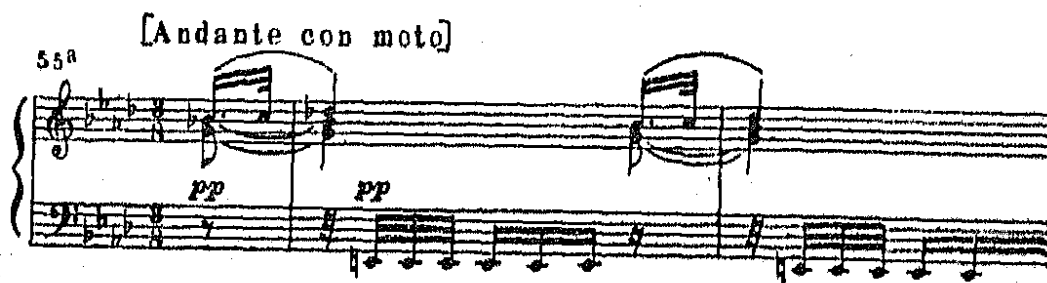
Пятая симфония, с-то II

Идея героической борьбы, завоевания счастья для человека и человечества в Пятой симфонии проводится еще более последовательно и направленно. Эта симфония относительно свободно поддается программному толкованию, к тому же его подсказывают собственные слова композитора о знаменитой четырехзвучной теме: «Так судьба стучится в дверь»:



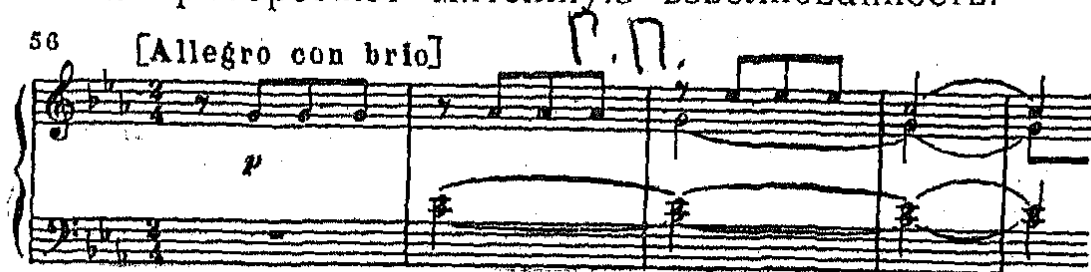
Предельно лаконично, как эпитафия, обрисована эта тема с резко стучащим ритмом. Она воспринимается как символ зла, трагически вторгающегося в жизнь человека, как препятствие, требующее невероятных усилий для преодоления.

Подобно оперному лейтмотиву, ритмическая фигура образующая тему, проходит через все части симфонии, трансформируясь по ходу развития «действия». В первой части эта тема господствует почти безраздельно, во второй — ее глухое «постукивание» тревожно настораживает, в третьей звучит с новым ожесточением и только в финале она появляется уже как воспоминание об отошедших в прошлое драматических событиях:





Первая часть. *Allegro con brio*. Первая часть как бы высечена из цельного куска гранита, так она монолитна, собрана. Энергия, заложенная в грозных ударах темы, которыми начинается *Allegro*, направляет стремительный бег главной партии, в которой интонации лейтмотива приобретают мятежную взволнованность:



Все последующее движение *Allegro* — развернутое, всестороннее раскрытие множественности одного центрального образа. Это не исключает, однако, рельефных контрастов и противопоставлений.

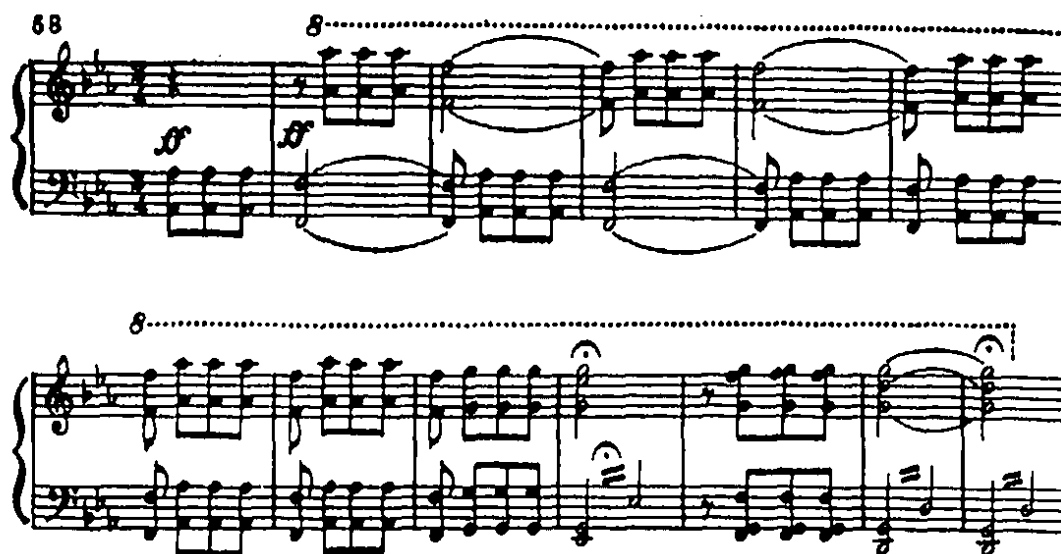
Так, мелодия побочной партии, более закругленная и напевная, с мягкими окончаниями и в мажорном ладу, контрастна главной. Но ее новизна относительна, она образуется в результате видоизменения той же главной темы. Свое начало побочная партия ведет от предшествующих ей фанфарообразных оборотов (связка), которые в свою очередь непосредственно связаны с главной темой. К тому же на протяжении всего следования побочную партию сопровождает основная ритмическая фигура первой части:



Постепенно подчиняясь настойчивости ритма главной темы, побочная становится более активной и драматичной. Происходит и обратное явление: под воздействием

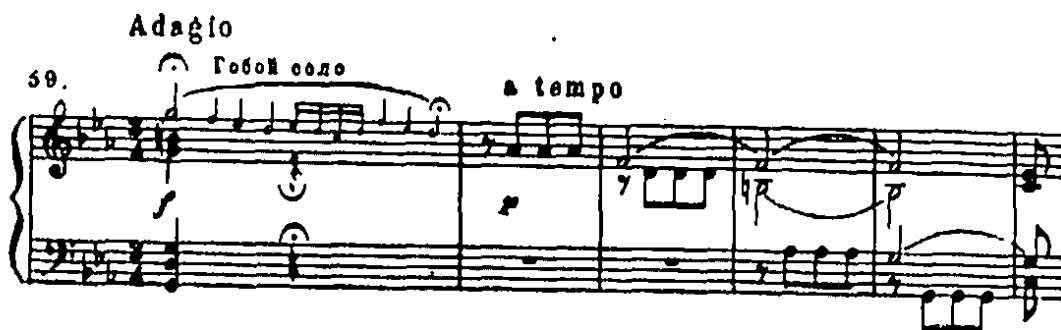
светлой сферы мажора (в побочной и особенно в заключительной партиях) главная тема обнаруживает скрытые доселе черты мужественности, героизма.

С наступлением разработки развитие вступает в более напряженную и драматическую фазу. Побочная партия почти полностью отстраняется. Над всем главенствует четырехзвучный ритмический мотив. Его движение идет с нарастающей силой вплоть до могучей кульминации, которая одновременно является исходной точкой для репризы:



Так стремительность и непрерывность развития стирает грани между разделами формы (разработкой и репризой)¹; борьба переходит в следующую стадию, а разрешение конфликта отодвигается.

В репризе все темы экспозиции проходят, на первый взгляд, свой прежний путь. Но есть некоторые важные сдвиги: внутри главной партии между тревожными перебежками четырехзвучного мотива пробивается одинокий скорбный голос (соло гобоя):



¹ Этот принцип симфонического развития, утвержденный Бетховеном в Девятой симфонии, впоследствии широко применял Чайковский.

В этом горестном «очеловеченном» речитативе концентрируется лирическое начало. Но оно не может воздействовать на характер главной темы. Только побочная в измененной инструментовке становится более одухотворенной и нежной. Просветленный колорит C-dur с его специфической окраской укрепляет героические черты в заключительной партии репризы.

Все же перевес явно на стороне враждебных сил, и это особенно становится заметным на решающем этапе развития — в коде. Она начинается четко отбиваемой и долго не смолкающей ритмической дробью всего оркестра. Острее проступает размежевание, «расщепление» все того же четырехзвучного мотива. То он оборачивается своим «злым ликом», то звучит как коренной важности вопрос и в конце концов бессильно никнет, подавленный непреодолимостью препятствия:

The musical score consists of seven systems of piano notation, labeled 60a through 60g. Each system is written for piano (piano) and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is C major (C-dur). The notation includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The systems are arranged in a vertical sequence, with 60a and 60b spanning two staves each, and 60c through 60g each spanning two staves. The music is characterized by a strong rhythmic drive and a sense of tension, reflecting the dramatic context described in the text.

В первой части симфонии, как в первом акте драмы, раскрывается, но не исчерпывается острейший конфликт. Исход напряженной драматической борьбы еще не ясен.

Вторая часть. Andante con moto. Велик контраст между драматизмом первой части и медлительно-задумчивым течением мысли во второй.

Две темы, на которых строятся вариации Andante, поначалу схожи ощущением неторопливой поступи, тональностью, затактовым ходом¹:

61a Andante con moto 17.

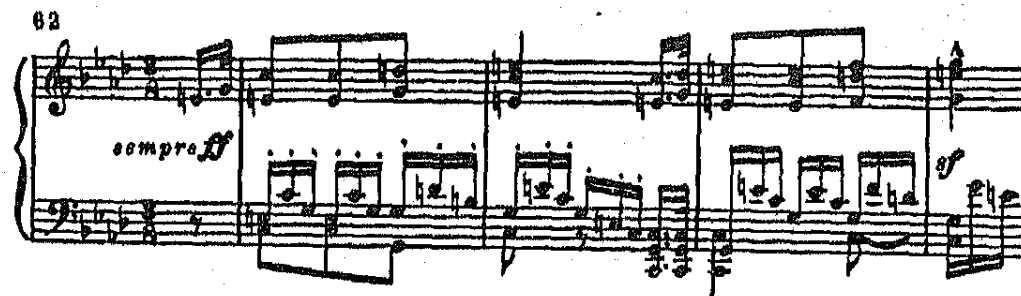
61b

27.

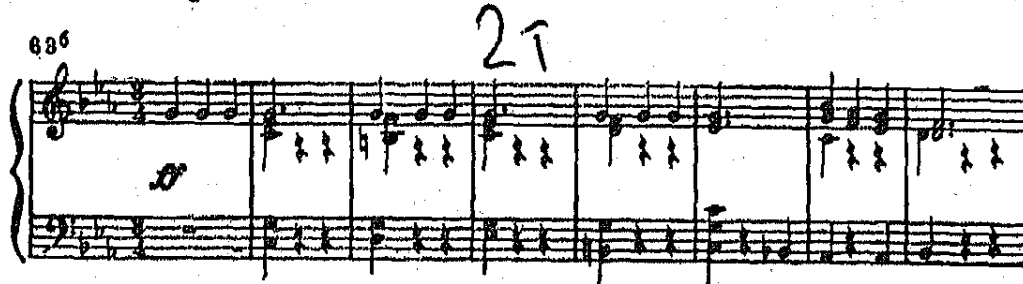
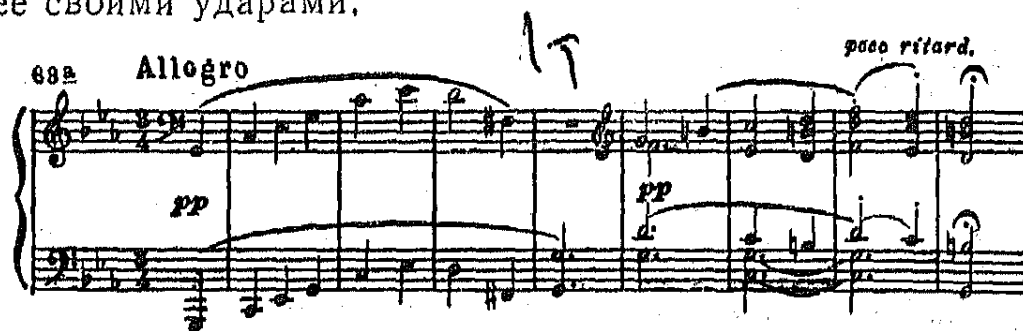
Уже во втором предложении второй темы характер ее резко меняется. Внезапное *fortissimo* со смещением в C-dur, металлическая звучность меди (труб, валторн), массивность фактуры — все это, по-иному освещая тему, приоткрывает героические стороны образа, и звучит она подобно торжественному гимну. Это как бы взгляд в будущее, опора арки, конец которой упирается в триум-

¹ Образцом для медленной части симфонии послужили, очевидно, двойные вариации Гайдна в его «Лондонской» симфонии Es-dur, № 103. Однако при всей прелести и классическом совершенстве гайдновских вариаций невозможно сопоставить глубину и значительность образного содержания, а отсюда масштабность и интенсивность развития у Гайдна и Бетховена.

фальную маршевость финала. Не случайны и общая тональность (C-dur), мощные фанфары, маршевая поступь:



Третья часть. *Allegro*¹. Последний подступ к вершине. Но и борьба за ее завоевание становится острее, драматичнее. Непосредственное соприкосновение двух разных в сущности своей тем резко обнажает их полярность: ищущим, страстно-вопрошающим мыслям в первой теме (стремительный взлет струнных по аккордовым тонам, спадающие на слабых окончаниях интонации вопроса) противостоит знакомый «стучащий» ритм четырехзвучного мотива. В новом варианте он звучит еще более властно и категорично. Внутренняя его ритмическая структура усложнена, вместо прежнего унисона мотив гармонизован, и сильные броски аккордов акцентируют каждую первую долю такта. Обостряет звучание темы оркестровка, в которой медный тембр валторн, ведущих тему, противостоит струнным, сопровождающим ее своими ударами:



¹ Эту часть, по аналогии с другими симфониями, обычно называют скерцо. Бетховен же не дает такого наименования,

Обе темы, вовлеченные в круговорот движения, все теснее сплетаются и образуют в конце концов нерасторжимый тематический комплекс.

Серьезный перелом в этой сложной борьбе наступает в трио (скерцо написано в сложной трехчастной форме), которое вносит мужественно-радостный контраст. Замечательным представляется сопоставление тональностей: первая часть — *c-moll*, третья — *C-dur*, четвертая — *C-dur*. Смена минора на одноименный мажор в финале совпадает с моментом утверждения победы. Так движение тональностей, подобно другим музыкальным элементам произведения, подчинено движению направляющей идеи — от мрака к свету.

В трио явственно проступает элемент танцевальности, несколько измененный полифонической фактурой (фугато). Тему ведут «во всю силу смычка» контрабасы и виолончели и «грубая тяжеловесность этих пассажей заставляет дрожать все пюпитры оркестра»¹. Нарочитая угловатость темы, подчеркнутая «деревенским» тембром контрабасов, вносит оттенок здорового, крепкого юмора, яркий народный колорит:

Трио.

641

н-челл
к-басы

646

фугато

ppp

Именно после трио делаются очевидными глубочайшие изменения, происшедшие во внутреннем содержании образов, и трио предопределяет не только близость конца, но его смысл и значение. Оптимизм образов народной жизни оказывает решающее влияние, вселяет уве-

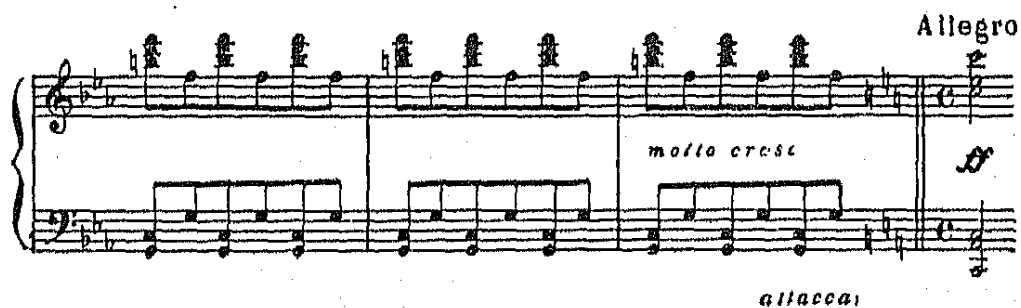
¹ Гектор Берлиоз. Критический очерк о симфониях Бетховена. Избранные статьи, стр. 181.

ренность в торжество светлого будущего. В репризе исчезают драматизм и контраст тем первой части скерцо. В прозрачной оркестровке, на *pianissimo*, поглощенные друг другом, обе темы уносятся в легком ускользающем движении. Все драматические события отодвигаются вглубь; теперь уже невозможен возврат к прошлому, дорога к обновлению открыта.

Переход к четвертой, завершающей, части симфонии композиционно совершается в коде третьей части, которая непосредственно вливается в финал. В этом последнем построении скерцо медленно, исподволь происходит колоссальное динамическое нагнетание. На глухом органном басу, как отдаленный гул, звучит основной ритмический мотив, исполняемый одними литаврами. Затем появляется первая тема скерцо; она все чаще дробится и настойчиво «взбирается» вверх:

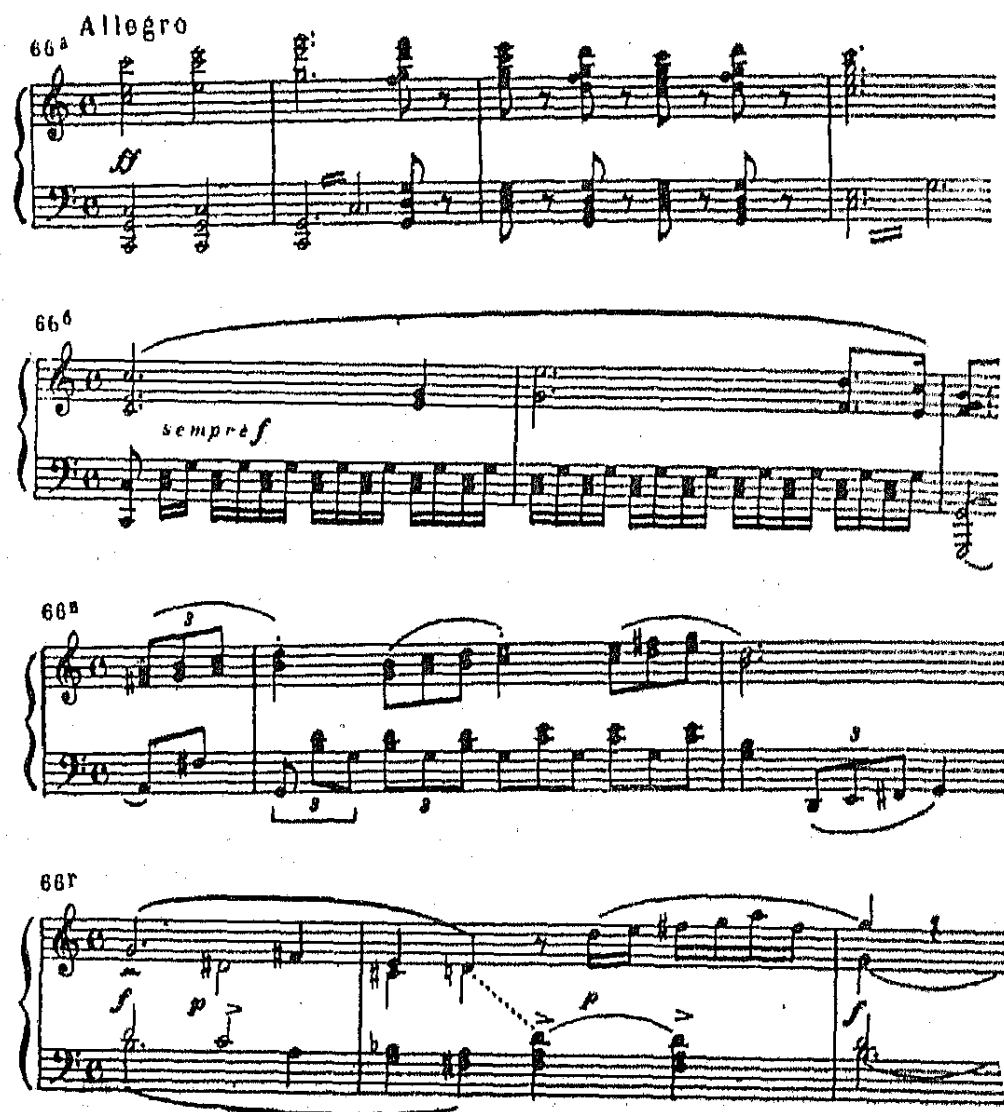


Неуклонно раздвигается оркестровый диапазон, разрастается сила оркестровой звучности; жесткие диссонансы (от наложения субдоминантовых и доминантовых звуков на тонический органнй пункт) звучат все резче, пронзительней и, нарастая, разрешаются в полнозвучный аккорд — тонику C-dur, знаменующую наступление финала:



Переход к финалу — один из самых потрясающих моментов симфонии. «...Невозможно достигнуть более сильного впечатления, чем то, которое создается переходом от скерцо к триумфальному маршу»¹, — пишет Берлиоз.

Четвертая часть. Финал. Allegro. Финал — праздничный триумфальный марш. В его музыкальных образах (финал написан в сонатной форме) нет противопоставлений, контрастов. Все темы характеризует высочайший героический подъем:



Перед репризой еще раз появляется четырехзвучный ритмический мотив: воспоминание о прошлом оттеняет торжествующую радость настоящего.

¹ Гектор Берлиоз. Критический очерк о симфониях Бетховена. Избранные статьи, стр. 182.

Начиная с репризы, музыка финала звучит со все возрастающей энергией. Усиление звучности медной группы оркестра¹, пронзительный тембр малой флейты, безостановочность переходов, сама динамика заключительной части симфонии заражают приподнятостью, энтузиазмом.

Кода финала (Presto) в грандиозном и длительном звучании тоники C-dur утверждает окончательное укрощение всех враждебных человеку сил. Стихийность движения в коде, его «массивность» — выражение беспредельной радости, которое приносит освобожденному человечеству долгожданная победа.

Шестая симфония, F-dur (Пасторальная)

Природа и слияние с ней человека, чувство душевного покоя, простые радости, внушаемые благодатной прелестью мира природы — таковы тематика, круг образов этого произведения.

Среди девяти симфоний Бетховена Шестая — единственная программная в прямом понимании этого термина, то есть она имеет общее название, которое очерчивает направление поэтической мысли; помимо того, озаглавлена каждая из частей симфонического цикла: первая часть — «Радостные чувства по прибытии в деревню», вторая — «Сцена у ручья», третья — «Веселое сборище поселян», четвертая — «Гроза» и пятая — «Пастушеская песня» («Радостные и благодарные чувства после бури»).

В своем отношении к проблеме «природа и человек» Бетховен, как мы уже об этом упоминали, близок идеям Ж.-Ж. Руссо. Он воспринимает природу любовно, идиллически, напоминая Гайдна, воспевшего идиллию природы и сельского труда в оратории «Времена года».

Вместе с тем, Бетховен выступает и как художник нового времени. Это сказывается и в большей поэтической одухотворенности образов природы, и в картинности симфонии.

Сохраняя в неприкосновенности основную закономерность циклических форм — контрастность сопоставляе-

¹ Впервые Бетховен для усиления оркестровой звучности вводит в оркестр симфонии тромбоны, флейту пикколо и контрафагот.

мых частей, — Бетховен формирует симфонию как ряд относительно самостоятельных картин, которые изображают разные явления и состояния природы или жанрово-бытовые сценки из сельской жизни.

Программность, картинность Пасторальной симфонии отразились на особенностях ее композиции, музыкального языка. Это единственный случай, когда Бетховен в своих симфонических сочинениях отступает от четырехчастной композиции.

Шестую симфонию можно рассматривать как пятичастный цикл; если же принять во внимание, что последние три части идут без перерыва и в некотором смысле продолжают одна другую, то образуются всего три части.

Такая «вольная» трактовка цикла, так же, как и тип программности, характеристичность заголовков предвосхищают будущие произведения Берлиоза, Листа и других композиторов-романтиков. Сам образный строй, включающий новые, более тонкие психологические реакции, вызываемые общением с природой, делает Пасторальную симфонию предвестницей романтического направления в музыке.

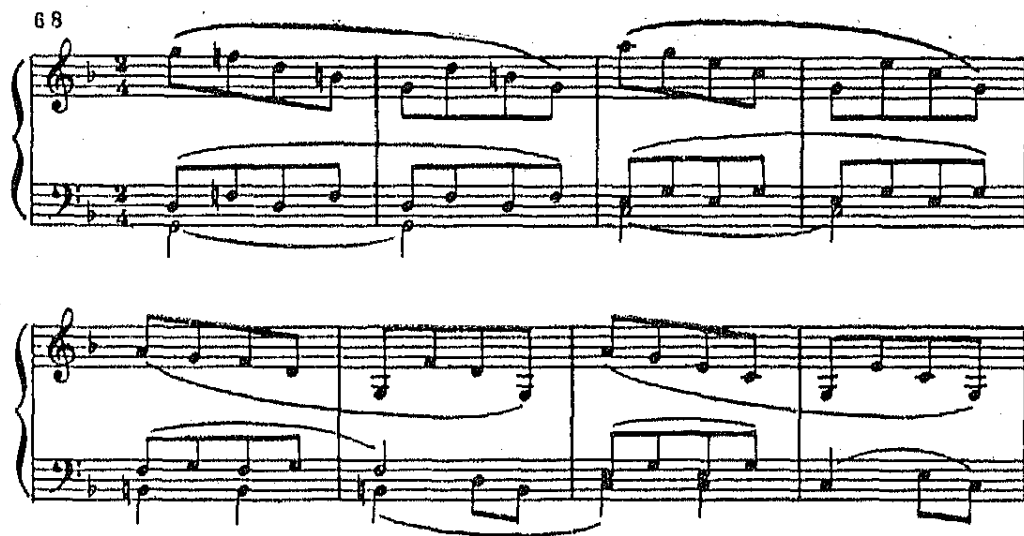
В первой части симфонии Бетховен в заголовке сам подчеркивает, что это не описание сельского пейзажа, а чувства, им вызываемые. Эта часть лишена иллюстративности, звукоподражания, которые встречаются в других частях симфонии.

Используя в качестве главной темы попевку народного склада, Бетховен усиливает ее характеристичность своеобразием гармонизации: тема звучит на фоне выдержанной квинты в басах (типичный интервал народных инструментов):

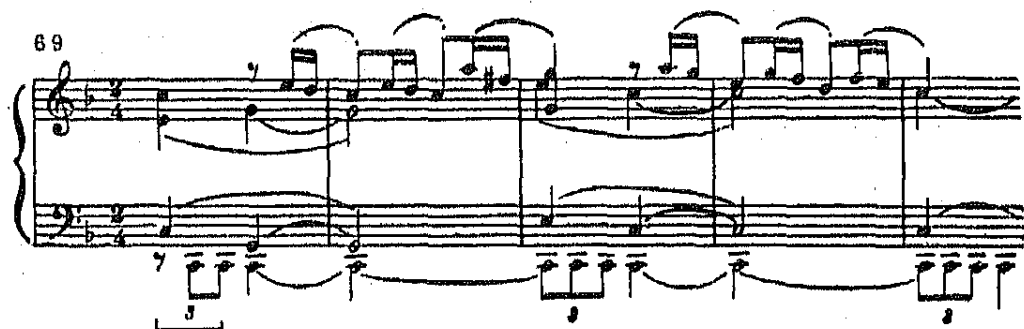


Свободно и легко «выводят» скрипки раскидистый рисунок мелодии побочной партии; ей «важно» вторит бас. Контрапунктическое развитие как бы наполняет тему все новыми соками:

П. П.



Безмятежный покой, прозрачность воздуха чувствуются в теме заключительной партии с ее наивно-бесхитрым инструментальным наигрышем (новый вариант первичной попевки) и перекличкой на фоне смолкающих шорохов басов, опирающихся на тонический органичный звук C-dur (тональность побочной и заключительной партий):



Новизной приемов развития интересна разработка, особенно ее первый раздел. Взятая в качестве объекта для развития, характерная попевка главной партии повторяется многократно без каких-либо изменений, зато она расцвечивается игрой регистров, инструментальных тембров, движением тональностей по терциям: B-dur — D-dur, G-dur — E-dur.

Подобного рода приемы красочных сопоставлений тональностей, которые получают широкое распространение у романтиков, направлены на то, чтобы вызвать определенное настроение, ощущение данного ландшафта, пейзажа, картины природы.

Зато во второй части, в «Сцене у ручья», так же как в четвертой — «Грозе» — изобилие изобразительных и

звукоподражательных приемов. Во второй части в ткань сопровождения, передающего спокойное течение ручья, вплетаются коротенькие трели, форшлагги, небольшие и более протяженные мелодические обороты. Мягкие краски всей звуковой палитры рисуют идиллическую картину природы, ее трепетные зовы, легчайшее порхание, шепот листьев и т. п. Остроумным изображением разноголосного гомона птичек Бетховен завершает всю «сцену»:

70 а Andante molto mosso 2 г. Н. Н.

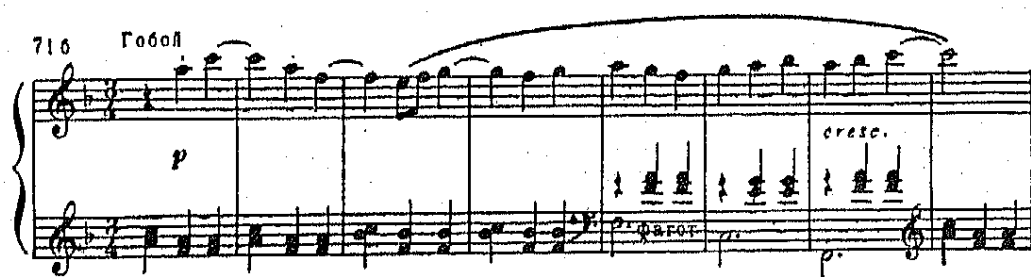
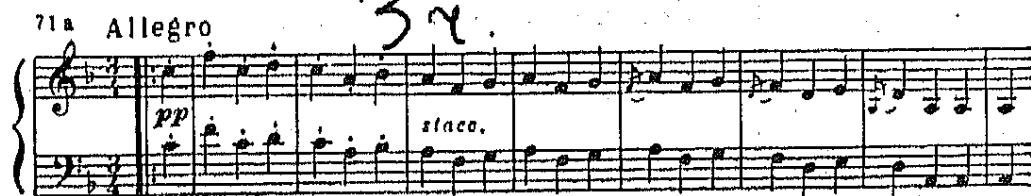
70 б Соловей

Кургуша

Пирей

Последующие три части, связанные в одну серию, — сценки крестьянской жизни.

Третья часть симфонии — «Веселое сборище крестьян» — сочная и живая жанровая зарисовка. В ней много юмора и искреннего веселья. Большое очарование придают ей тонко подмеченные и остро воспроизведенные детали, вроде вступающего невпопад фэготиста из незатейливого деревенского оркестра или нарочитого подражания грузному крестьянскому плясу:



Бесхитростный деревенский праздник внезапно прерывает гроза. Музыкальное изображение грозы — разбушевавшейся стихии — часто встречается в самых различных музыкальных жанрах XVIII и XIX веков. Бетховенская трактовка этого явления наиболее близка гайдновской: гроза — не бедствие, не опустошение, а благодать, она наполняет влагой землю и воздух, необходима для произрастания всего живого.

Тем не менее изображение грозы в Шестой симфонии — исключение среди произведений этого рода. Оно поражает истинной стихийностью, безграничной силой воспроизведения самого явления. Хотя Бетховен и использует характерные звукоподражательные приемы, главное здесь — драматическая мощь.

Последняя часть — «Пастушеская песня» — логическое, вытекающее из всей концепции завершение симфонии. В ней Бетховен славит животворящую красоту природы. Самое существенное, что отмечает слух в последней части симфонии — ее песенность, народность самого склада музыки. Господствующая на всем протяжении неторопливо льющаяся пасторальная мелодия насыщена тончайшей поэзией, которая одухотворяет все звучание этого необычного финала:



5а - троза.

Девятая симфония, d-moll

Девятая симфония — одно из самых выдающихся творений в истории мировой музыкальной культуры. По величию идеи и глубине ее этического содержания, по широте замысла и мощной динамике музыкальных образов Девятая симфония превосходит все созданное самим же Бетховеном.

Хотя Девятая симфония — далеко не последнее творение Бетховена, именно она явилась сочинением, завершившим долголетние идейно-художественные искания композитора. В ней нашли высшее выражение бетховенские идеи демократизма и героической борьбы, в ней с несравненным совершенством воплощены новые принципы симфонического мышления.

В Девятой симфонии Бетховен ставит центральную для своего творчества жизненно важную проблему: человек и бытие, тираноборчество и сплоченность всех для победы справедливости и добра. Эта проблема ясно определилась в Третьей и Пятой симфониях, но в Девятой она приобретает характер всечеловеческий, вселенский. Отсюда — масштабы новаторства, грандиозность композиции, форм.

Идейная концепция симфонии привела к принципиальному изменению самого жанра симфонии и ее драматургии. В область чисто инструментальной музыки Бетховен вводит слово, звучание человеческих голосов,

Это открытие Бетховена не раз использовали композиторы XIX и XX веков.

Изменилась и сама организация симфонического цикла. Обычный принцип контраста (чередование быстрых и медленных частей) Бетховен подчиняет идее непрерывного образного развития. Вначале следуют одна за другой две быстрые части, где концентрируются самые драматические ситуации симфонии, а медленная часть, перемещенная на третье место, подготавливает — в лирико-философском плане — наступление финала. Таким образом, все движется к финалу — итогу сложнейших процессов жизненной борьбы, различные этапы и аспекты которой даны в предшествующих частях.

В Девятой симфонии Бетховен по-новому разрешает проблему тематического объединения цикла. Он углубляет интонационные связи между частями и, продолжая найденное в Третьей и Пятой симфониях, идет еще дальше по пути музыкальной конкретизации идейного замысла, или, иначе говоря, по пути к программности. В финале повторяются все темы предыдущих частей — своего рода музыкальное разъяснение замысла симфонии, за которым следует и словесное.

Первая часть. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*. Начальное *Allegro* Девятой симфонии очень точно и выразительно охарактеризовано А. Н. Серовым. Он пишет: «Это первое мрачное эпическое вступление пахнет кровавыми днями терроризма. Царство свободы и единения *должно быть завоевано*. Все ужасы войны — подкладка для этой первой части. Она ими чревата в каждой строке. Эти темные страницы служат художественным контрастом (*geroussoir*) для отдаленного еще Эллизия, но, кроме писательского приема, это, вместе — глубочайшее философское воплощение в звуках темных страниц истории человечества, страниц вечной борьбы, вечных сомнений, вечного *уныния*, вечной *печали*, среди которых — *радость, счастье* мелькают мимолетным, как молния, проблеском»¹.

Действительно, трагически мрачные стороны жизни сильнее всего обрисованы в первой части симфонии, и ее главная тема, составляющая тематическую основу

¹ А. Н. Серов. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл. Избранные статьи, т. I, стр. 433.

Allegro — средоточие всего враждебного человеку и человечеству. Что-то устрашающее слышится в непреклонности ритмических упоров оркестрового унисона, в маршеобразной чеканности каждого мотива:

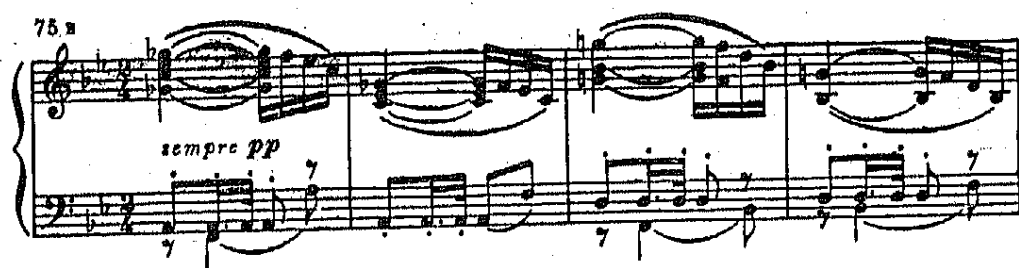
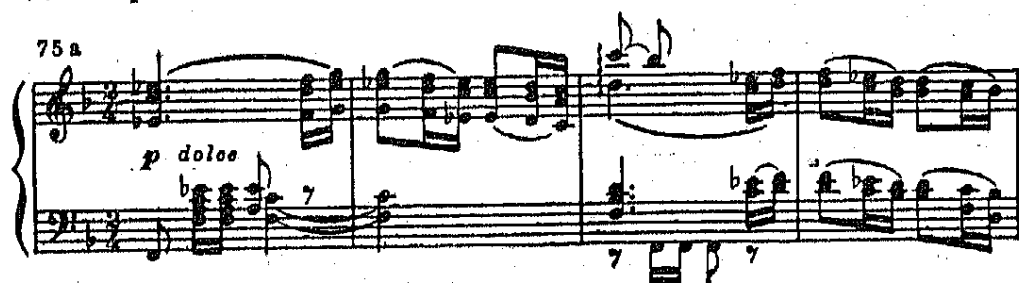


В главной партии Бетховен показывает весь путь становления основной темы — от ее зарождения до окончательного трагического утверждения. Из смутных, неясных шорохов струнных на валторновой педали, из этого кажущегося хаоса и мерцания ниспадающих кварто-квинтовых мотивов (у первых скрипок) возникают едва уловимые контуры будущей темы:



Постепенно с каждой последующей фразой включаются новые инструменты (гобои, флейты), уплотняется фактура и, наконец, весь оркестровый массив обрушивается при появлении темы в ее окончательном виде. Такой прием последовательного «вызревания» темы, ее интонационной и психологической подготовки, использовали и развивали впоследствии Лист, Берлиоз и другие композиторы-романтики.

Замысел симфонии, характер тематизма, интенсивность развития привели к новому решению сонатной формы. Ее «вместимость» позволяла Бетховену в зрелых сочинениях свободно видоизменять все соотношения внутренних разделов. В Девятой симфонии разрастание сонатной формы, вызванное небывалой значительностью конфликта, превосходит даже Третью (Героическую) симфонию. В самых общих чертах эта тенденция обнаруживается в своеобразии строения главной партии, когда появлению главной темы предшествует длительная подготовка; в многотемности экспозиции: побочная партия состоит из целой группы тем, каждая тема, каждый мотив носит индивидуальный характер, обладает своим мелодико-ритмическим рисунком:



Многотемность экспозиции вызвана, по-видимому, стремлением противопоставить «надчеловечной» власти и монументализму главной темы мир лирических душевных переживаний и состояний.

Новизна сонатной формы сказывается и в слитности всех ее разделов. Экспозиция, не повторяясь, сразу

переходит в разработку. В свою очередь разработка вторгается в репризу, ибо драматическая кульминация разработки (на вступлении к главной теме в D-dur) одновременно служит началом динамической репризы:



Реприза «подхватывает» разработку и, продолжая вести линию безостановочного драматического нагнетания, передает ее коде.

В образном движении Allegro кода — новая, но уже завершающая фаза. Драматизм конфликта, направляя сквозное развитие, концентрируется в узловых моментах

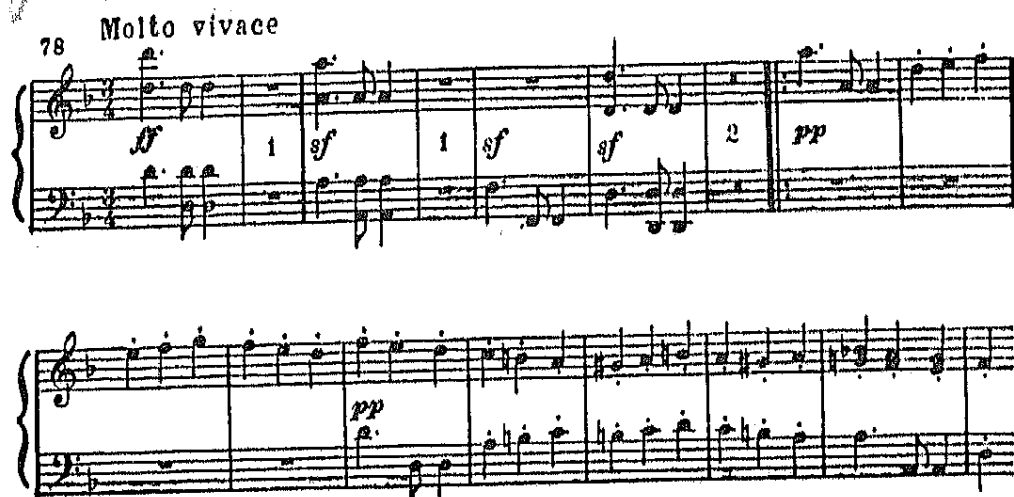
сонатной формы. Кода — своего рода вторая разработка, где главная тема во взаимодействии с другим тематическим материалом подвергается множественным видоизменениям, особенно в заключительном разделе. Он начинается глухо, угрожающим звучанием хроматических ходов оstinатного баса. На этом фоне вырисовывается, с каждым проведением все более четко, ритмический рисунок главной темы (деревянные и медные духовые):



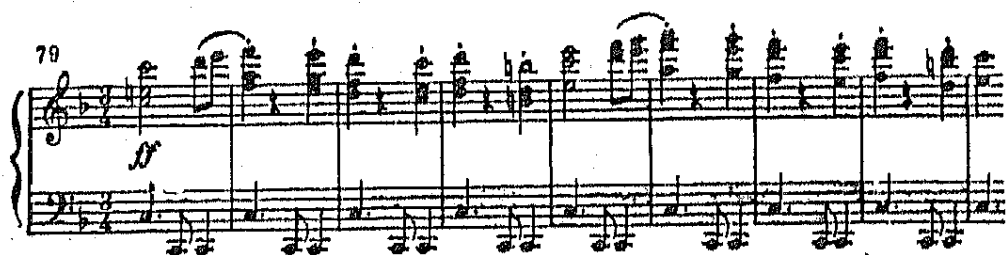
Все пронзительней становится звук коротких трелей. Наконец, октавные унисоны оркестра утверждают мрачную непреложность ведущего образа симфонии.

Вторая часть. Molto vivace. В скерцо образы действительности предстают в необычном для Бетховена мрачно-демоническом аспекте. В безудержно головокружительном движении как бы воплощается драматизм стремительного бега жизни.

Есть нечто внутренне общее в неумолимости властных возгласов начальной темы скерцо с лейтмотивом Пятой симфонии. В обоих случаях от начальных унисонов с резко очерченным ритмом исходит сила, насыщающая последующее движение и развитие; как в Пятой, в скерцо Девятой симфонии ритмический мотив обладает значением и смыслом некоего эпиграфа. От него берет начало собственно тема; с размеренной периодичностью она «бесконечно» канонически повторяется с неотвязностью преследующей мысли:



Еще более жестко начальный мотив звучит, когда превращается в ритмический фон для второй темы. Ее появление — это своего рода кульминация основного образа. Вся энергия и сила концентрируются в компактном звучании всего оркестра: фугированное развитие «собирается» в аккордовые вертикали. Мажорный лад (F-dur), фиксирует значительность этого момента:



Особой оригинальностью отличается строение скерцо. Сущность его — в трансформации сложной трехчастной формы, крайние части которой написаны в развернутой сонатной форме, а средний, контрастный, раздел представляет собой простую трехчастную форму. Драматизму крайних частей противопоставлена пасторальная идилличность средней части — трио. Оно написано в спокойной, даже несколько шутливой жанровой манере, дышит ароматом сельского пейзажа и простотой крестьянской песни. Народность этого образа, его ясность и чистота рассеивают окружающий сумрак, освещают дорогу к далекой, но уже видимой цели. Не случайно так близки напев трио и гимн радости в финале:



Третья часть. *Adagio molto e cantabile*. Все мучительное и тревожное, что волновало раньше, отодвигается, как бы уходит в прошлое. Духовная просветленность и целомудрие, философская созерцательность характеризуют облик *Adagio*, особенно первой темы. Ее возвышенный лиризм полон благостного покоя. Медлительно, на глубоком дыхании разворачивается мелодия:



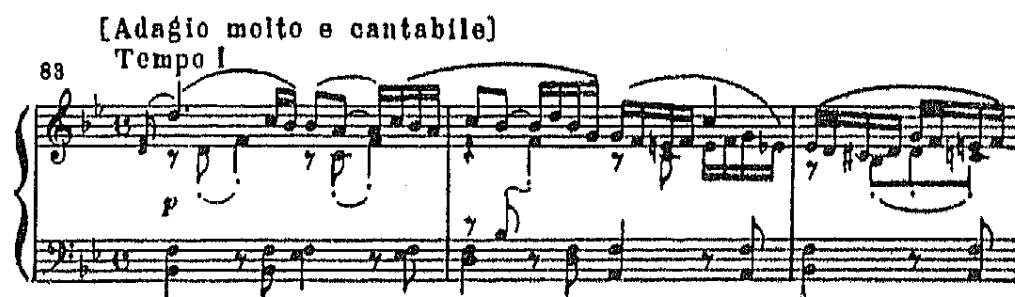
Тональный сдвиг из B-dur в D-dur, очевидно, призван оттенить переход к более теплым краскам второй темы (*Andante moderato*). Задумчиво-мечтательная, несколько более подвижная, она проходит в ритме медленного танца:



Эти две темы — основа для цепи последующих вариаций. Двойные вариации *Adagio* Девятой несколько отличаются от двойных вариаций в *Andante* Пятой симфонии. В Пятой тональный план первого проведения тем (A-dur с коротким сдвигом в C-dur во второй теме) сохраняется почти полностью на протяжении всей части. В Девятой различные оттенки лирики двух тем подчерк-

нуты разной тональной окраской, различиями в темповых обозначениях и метроритмической структуре. Бетховен не придерживается здесь одной, избранной для всего вариационного цикла, тональности — В-dur: есть вариация в Es-dur — на первую тему, в G-dur — на вторую тему. Вместе с тем путь сближения и взаимопроникновения обеих тем весьма интенсивен и начинается сразу после их показа.

Первая вариация на первую тему «заимствует» от второй темы фактуру, тип фигурации, характерную интонацию задержания:



Единство фактуры, отсутствие завершающих каденций скрадывают переходы от одной вариации к другой, благоприятствуют слитности и целостности формы, ощущению непрерывности, текучести музыкальной ткани.

В расширенной последней вариации (от *L'istesso tempo*) большому развитию подвергается первая тема. Перенесенная в высокие регистры деревянных духовых инструментов, обволакиваемая легкой дымкой фигураций у скрипок, эта тема постепенно приобретает характер отрешенной созерцательности. Но незадолго до конца спокойную тишину звучания неожиданно взрывают громкие сигналы фанфар. Они дважды пререзывают воздушную фактуру вариаций. Программно этот момент можно истолковать как призыв к действию, к борьбе. Так в мир возвышенной поэзии властно вторгается жизнь, и с последними звуками *Adagio* уносятся мечты и поэтические видения.

Четвертая часть. Финал. Presto. В финале — итог всей симфонии — Бетховен, конкретизируя идею произведения, использует текст «Оды к радости» Ф. Шиллера. Увлечение «Одой» Бетховен пропел через всю свою творческую жизнь. Еще в Бонне, в 1792 году он намеревался положить на музыку весь текст Шиллера целиком. Но

теперь, работая над самым зрелым своим творением, Бетховен изменил план шиллеровского произведения и, отобрав нужные строфы и строки, «сумел из ... лирических излияний Шиллера создать последовательное развитие, единый и цельный организм...»¹.

При этом гимн радости превратился у Бетховена в гимн свободе. Вот как пишет об этом А. Г. Рубинштейн: «Не верю я также, что эта последняя часть есть «ода к радости», считаю ее одой к свободе. Говорят, что Шиллер по требованию цензуры должен был заменить слово свобода словом радость, и что Бетховен это знал, я в этом вполне уверен. Радость не приобретается, она приходит и она тут, но свобода должна быть приобретена... кроме того, свобода есть весьма серьезная вещь, и потому тема этой оды столь серьезного характера...»².

Хоровая часть финала предваряется инструментальным прологом. Грандиозное полотно финала вмещает и «взгляд назад» — ретроспективное обобщение пройденного пути, — и всю полноту величия достигнутой победы. Такой замысел породил сложность строения, заставив Бетховена, по словам Р. Роллана, использовать «самые разнообразные музыкальные жанры: речитативы, песню, хорал, вариации, инструментальное фугато и двойную хоровую фугу, смешав стили Палестрины, Генделя и т. д. И из этих разнородных элементов он выковал могучее единство»³.

Принцип композиции четвертой части (действительно легко распадающейся на большое количество эпизодов) до известной степени можно уподобить композициям больших оперных финалов, где появление нового персонажа, включающегося в действие, соответственно отражается в музыке на изменении тематического материала, смене тональности, фактуры, оркестровки.

Цементирует все эпизоды финала тема-гимн, воплощающая центральный образ шиллеровской оды, — тема радости. Она получает вариационное развитие в

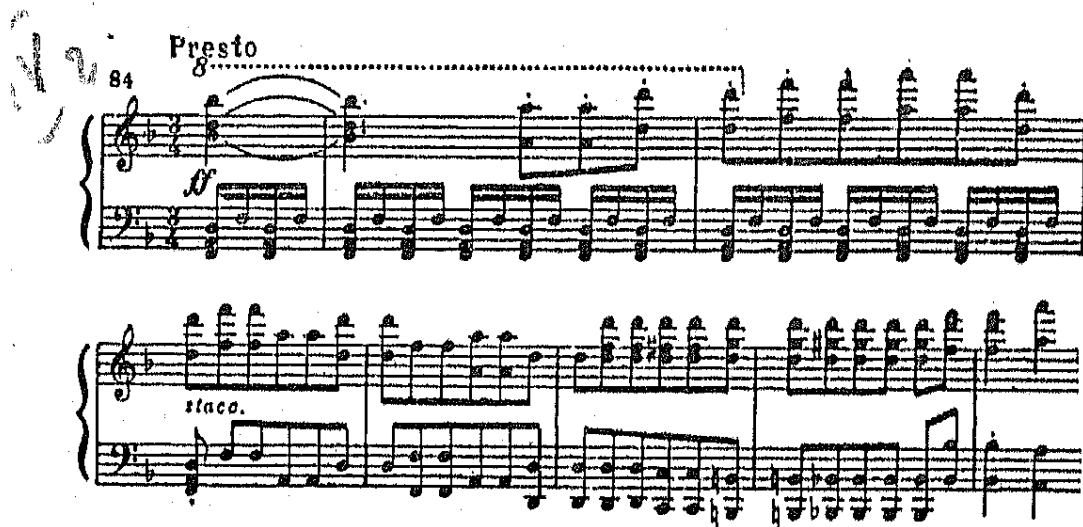
¹ Ромен Роллан. Девятая симфония. Собрание сочинений, т. XII, М., 1957, стр. 93.

² А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 55.

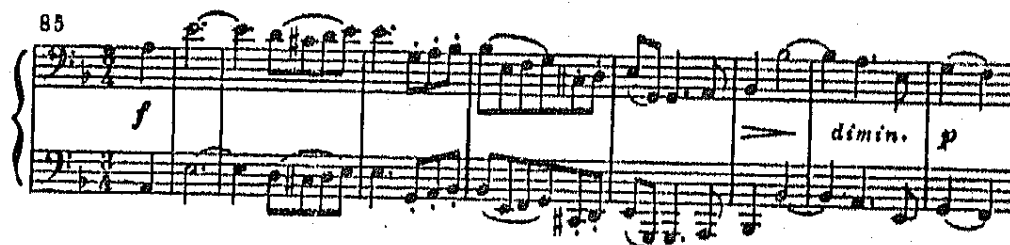
³ Ромен Роллан. Девятая симфония. Собрание сочинений, т. XII, стр. 94.

оркестре и в хоре. Объединяющее значение имеет и тональный «каркас», который опирается на принятый для всей симфонии круг тональностей: d-moll, D-dur, B-dur, G-dur, D-dur.

Драматическим диалогом начинается оркестровое вступление четвертой части — своеобразное преддверие, пролог. Неистовый угрожающий гнев слышен во фразах оркестра — «фанфары ужаса» (по выражению Р. Вагнера) — это трансформированная главная тема первой части:



Содержанно и сурово звучит в ответ речитатив виолончелей и контрабасов:



Воскрешая в памяти пройденный путь, Бетховен напоминает начальные темы предыдущих частей: таинственно-мрачное вступление первого Allegro, стремительную тему скерцо, медленно проплывающую тему Adagio cantabile. Каждой теме отвечает речитатив басов, как бы отбрасывающий видения прошлого. Но тени минувшего заставляют сильнее желать и острее чувствовать близость освобождения. И как предвестник великого тор-

жества, возникает издалека в приглушенном звучании виолончелей и контрабасов новая тема — тема радости:



Мелодия гимна, почти элементарная по своему складу, звучит, по выражению Серова, «всенародным мотивом». Создание ее явилось результатом длительного многолетнего труда. Мелодия эта, говорит Р. Роллан, была «навязчивой идеей юности» Бетховена, ее первые варианты неоднократно встречаются в произведениях разного времени и разных жанров¹.

Первое проведение темы у виолончелей и контрабасов вызывает цепь вариаций, этот первый инструментальный цикл завершается полным оркестровым звучанием гимна:



Вновь вторгаются «фанфары ужаса», знаменующие начало вокально-инструментального раздела финала. «О, братья, не надо печали» — возглашает баритон solo.

Тема радости передается теперь хору, и цикл хороших вариаций вливается в общий поток симфонического развития.

Alla Marcia — новая фаза развития основной темы. Меняется весь музыкальный план: тональность (B-dur), размер, темп, оркестровка, хоровой состав. Из оркестра почти полностью выключаются струнные, звучит «весь арсенал военной музыки» (Р. Роллан), а в хоре остаются

¹ Можно назвать песню «Вздохи отвергнутого и взаимная любовь» (1794), Фантазию для фортепиано, хора и оркестра (1808); эскизы темы Бетховен набрасывал в 1804, 1812 и, наконец, в 1822 году.

только мужские голоса. Они звучат, как «гимн молодой, воинственной радости, марш наступления, марсельеза»¹;

[Allegro assai vivace, alla Marcia]



Этот раздел подводит через постепенное нарастание к мощной хоровой кульминации в D-dur, когда хор, поддерживаемый всем оркестром (тема в увеличении), в строгом ритме чеканит слова: «Радость! Юной жизни пламя»:

89 Хор

ff Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken,

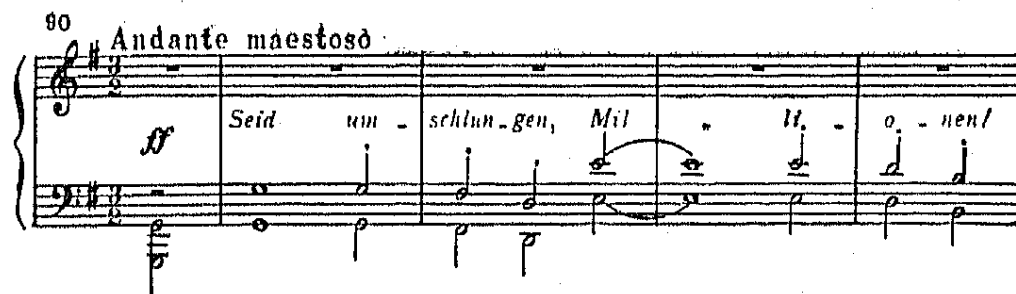
stacc.

Toch - ter aus E - ly - si - um,

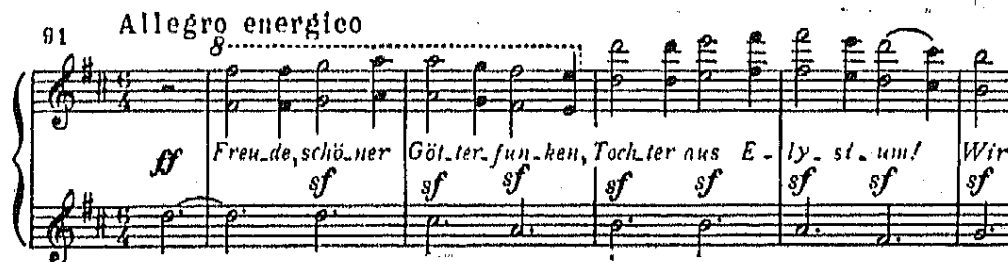
sf

Торжество завоеванной свободы впервые прозвучало с такой непоколебимой уверенностью. Всеобщность этого чувства утверждается в суровом хоральном песнопении Andante maestoso:

¹ Ромен Роллан. Девятая симфония. Собрание сочинений, т. XII, стр. 119—120.



Прямой призыв «Обнимитесь, миллионы» передается новому разделу — *Allegro energico*. В двойной фуге одновременно звучат обе темы: хорал из *Andante maestoso* и тема радости:



Мощное движение разрастается в грандиозный апофеоз, которым увенчивается не только Девятая симфония, но и все творчество Бетховена. По словам Р. Роллана, этим произведением Бетховен «воздвиг себе памятник, который с полным правом можно считать единственным в своем роде»¹.

Увертюры

Почти все бетховенские увертюры возникали в связи с драматическими замыслами и проектами, как вступление к опере, балету, театральной пьесе.

Оперные увертюры Глюка, Моцарта, Керубини были отправной точкой для Бетховена. В сценических произведениях композиторов XVIII века назначение увертюры состояло главным образом в том, чтобы мобилизовать внимание и определенным образом его направить, подготовить к восприятию музыкально-театрального действия. Бетховен же в силу своего исключительно симфонического мышления испытывает интерес к увертюре как к самостоятельному произведению.

Чрезвычайно усилившееся значение увертюры в творчестве Бетховена и даже перевес ее, как симфонической части, над остальной музыкально-драматической компо-

¹ Ромен Роллан. Девятая симфония, Собрание сочинений, т. XII, стр. 133.

зицией отмечал Серов в разборе увертюры «Леонора № 3»: «В своем отвлеченном мире чувств она (увертюра. — В. Г.) несравненно выше оперы, в которой Бетховен под гнетом духа времени не мог вполне следовать своим идеалам... можно сказать, что эта увертюра, по могуществу своей выразительности, своего художественного значения, могла бы принадлежать идеальной опере Бетховена, стоящей на одной высоте с его симфониями, — опере, которую он не дал нам!»¹

Идейно-философское, эмоционально-психологическое содержание драматического произведения Бетховен обобщает и концентрирует именно в увертюре. Вследствие этого она перестает быть вступлением к последующему, драматический центр как бы перемещается, и увертюра сама превращается в «драму идей», в самостоятельный и независимый музыкальный организм, подчиняющийся своим внутренним законам развития.

Закономерен и последующий процесс, когда увертюра естественно отделилась от целого и стала существовать в качестве нового жанра оркестровой музыки. Так Бетховен положил начало новому виду музыкального творчества — одночастной программной симфонической пьесе. Известно, какое почетное место заняла программная увертюра в творчестве композиторов XIX века, начиная с Мендельсона и Глинки.

Увертюра «Эгмонт». Из десяти бетховенских увертюр лишь некоторые, наиболее типичные для мышления Бетховена-симфониста, вошли в репертуар симфонических оркестров. Такие увертюры, как «Кориолан», «Леонора № 3» и «Эгмонт» до сих пор остаются лучшими произведениями этого жанра.

В трагедии Гете «Эгмонт» многое привлекало Бетховена и было ему особенно близким².

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 1, стр. 422—423.

² Темой трагедии Гете послужила борьба народа Нидерландов за независимость против испанского владычества в XVI веке. Герой и вождь фламандцев граф Эгмонт стал жертвой коварных замыслов герцога Альбы — наместника испанского короля Филиппа II. Эгмонт был брошен в тюрьму и приговорен к смерти. Его возлюбленная Клерхен, девушка из народа, призывает горожан к восстанию. Отчаявшись спасти Эгмонта, она гибнет. Накануне казни Эгмонт видит сон: перед ним возникает в облике Клерхен сияющее видение свободы. Со словами, обращенными к народу — «За родину сражайтесь!.. За вольность, за свободу», — Эгмонт идет к месту казни. Шествие сопровождается звучанием «Победной симфонии».

Центральная идея всей музыкально-драматической композиции «Эгмонта» — борьба за свободу и радость ее достижения — концентрируются в увертюре.

Глубочайшая по внутреннему замыслу и драматической идее, целеустремленная в своем развитии, превосходно отшлифованная во всех деталях, эта увертюра представляет исключительное явление даже в творчестве Бетховена.

Движение направляющей мысли в увертюре — от мрака — к свету, от страдания — к радости аналогично развитию основной идеи в Пятой и Девятой симфониях.

Монолитность формы в увертюре «Эгмонт» сочетается с ясным ощущением отдельных разделов, которые можно уподобить отдельным актам драмы.

- I — Медленное вступление (*Sostenuto ma non troppo*) — завязка драмы.
- II — Быстрая часть (*Allegro*) — активное драматическое действие, завершающееся трагической кульминацией.
- III — Кода (*Allegro con brio*) — триумф, торжество победы.

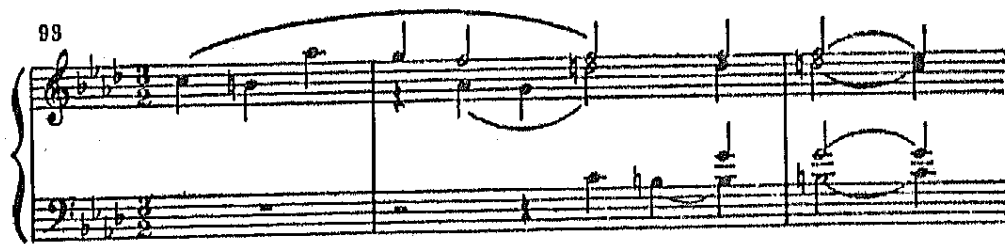
Два контрастных музыкальных образа, изложенные в медленном вступлении, воплощают непримиримо враждебные силы. Они — источник драматического развития и тематическая основа увертюры.

Первая тема выражает идею власти, угнетения, испанского владычества. Недаром в этой теме есть сходство с сарабандой¹: тяжелая, мрачная поступь аккордов в больших длительностях при медленном темпе (размер $\frac{3}{2}$, характерный синкопированный ритм, сурово-сдержанное звучание:



¹ Сарабанда — старинный танец испанского происхождения, обычно скорбного или мрачно-величавого характера. Звучание сарабанды сопровождало наподобие похоронного марша торжественные траурные шествия, погребальные процессии.

Вторая тема, построенная на имитационном перебрасывании звучащих, как эхо, интонаций вдоха, — выражение народного горя, страдания:



Вторичное проведение тем еще сильнее подчеркивает их контрастность. Правда, следующий эпизод в какой-то степени затушевывает остроту конфликта. Мягкая лирическая мелодия словно парит плавно и свободно. Но глухо доносятся удары баса — это отзвуки темы сарабанды, в них слышится скрытая угроза. И чем ниже спускается мелодия, тем угрюмее становится «стучащий» ритм сарабанды.

Итак, в медленном вступлении происходит показ основных движущих сил, выявляется их конфликт, завязывается узел драмы.

Развитие тем вступления продолжается в Allegro. Из секундовых интонаций второй темы вырастает тема главной партии. Ее широко и энергично проводят виолончели. Страстная и мужественная, она внутри себя таит противоречие: решительность мелодических ходов баса как бы наталкивается на противодействие верхних мелодических голосов с их скорбными интонациями, падающими, слабыми окончаниями:



Дальше еще резче обозначается непримиримость противостоящих образов.

В побочной партии вплотную соприкасаются обе темы вступления. В быстром темпе, в укороченных длительностях агрессивность первой становится более явной, в то время как вторая приобретает характер светлый и энергичный:



В целом Allegro охвачено стремительным движением, непрерывно нарастающая динамика скрадывает грани отдельных разделов формы. В результате — экспозиция, разработка, реприза оказываются накрепко слиты¹. Трагическая кульминация, очевидно, совпадающая с моментом гибели героя, отнесена в конец репризы.

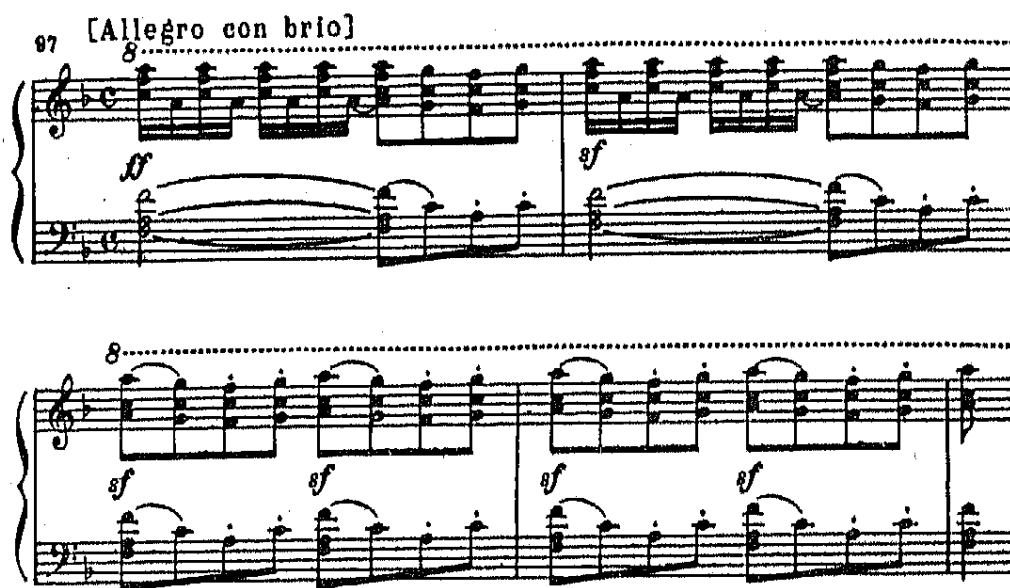
В кульминационном эпизоде троекратно сопоставляются обе темы. С каждым проведением «испанская» тема звучит все жестче, наступательная сила ее делается все увереннее; чем больше крепнет она, тем бессильнее никнут скорбные интонации второй темы. Внезапно все обрывается, наступает долгое молчание:



¹ Немаловажен при этом тональный план сонатного allegro. Закономерная для разработки тональная неустойчивость не получает в репризе требуемого разрешения и утверждения основной тональности. В репризе побочная партия проходит в Des-dur, который для f-moll как главной тональности является субдоминантой (тональностью VI ступени). Разрешение тонального конфликта, как и всех остальных, сдвинуто в коду.



По оптимистической идейной концепции Гете, гибель героя несет народу свободу. В этом смысле идейно-композиционное значение коды увертюры подобно финалу Пятой симфонии. Действительно, завершающая трагедию кода вырастает в грандиозный, величественный апофеоз, подлинный гимн свободы. Блеск оркестрового звучания, ослепительный свет, излучаемый фанфарными темами, мощное утверждение мажорной тоники (F-dur) сообщают заключительному построению увертюры характер триумфальности, праздничного великолепия:



Идейная значительность образов, удивительная собранность и совершенство формы поднимают увертюру к «Эгмонту» на уровень симфоний, от которых она отличается лишь новизной жанра.

ФРАНЦ ШУБЕРТ

1797 * 1828

Творчество Франца Шуберта — заря романтического направления в музыке. В его искусстве впервые раскрылись черты характера, эмоционального строя нового человека, сложившегося в условиях XIX века. Типизация этого нового, происшедшая в творчестве Шуберта и выраженная с убедительностью несравненного художника, как бы провела невидимую грань между искусством венских классиков, завершенным великим Бетховеном, и романтическим искусством.

В первой трети XIX века австрийская столица по-прежнему занимала положение крупного центра европейской музыкальной культуры; еще свежи были воспоминания о Гайдне, Моцарте, еще жил и творил Бетховен. На концертных эстрадах выступали знаменитые виртуозы; в оперных театрах с сенсационным успехом шли оперы Россини; в популярности с ними состязались театральные постановки немецких зингшпилей.

В период реакции венское бытовое искусство, театр и эстрада служили отдушиной широким кругам людей; в них находила выход естественная любовь к жизни, извечное стремление человека к радости. Наиболее откровенно и непосредственно дух времени сказался в стихийном распространении вальса, которому хлынувшие потоком сочинения Ланнера, Штрауса (отца, а затем сына) придали блеск и изящество. В любом венском ресторане, гостинице или таверне всегда имелся небольшой оркестр

и специальное помещение для танцев; открытые танцевальные вечера устраивались в городских садах и общественных зданиях; с равным рвением предавались страсти к танцу в скромных домах бюргеров и во дворцах аристократов.

Но за этой внешне беззаботной и показной стороной венской жизни скрывалась другая, далеко не столь мирная и идиллическая. Австрийское правительство, одно из самых реакционных, поддерживая увесилительное искусство, в то же время неукоснительно вытравило любое проявление мыслей, чувств, могущих направить умы в нежелательную для него сторону. «...Духовная пища, которая разрешалась народу, отбиралась с самой тщательной предосторожностью и отпускалась до крайности скупо. Повсюду воспитание находилось в руках католического духовенства... Университеты были организованы так, что они могли выпускать только специалистов... но они совершенно не давали того универсального образования, которое, как полагается, можно получить в других университетах. Периодической печати совершенно не существовало... что касается литературы общего содержания, то ее сфера за сто лет несколько не расширилась... И на всех границах, где только австрийские области соприкасались с какой-либо цивилизованной страной... был выставлен кордон литературных цензоров, которые не пропускали из-за границы в Австрию ни одной книги, ни одного номера газеты, не подвергнув их содержания двух- и трехкратному детальному исследованию и не убедившись, что оно совершенно свободно от какого-либо влияния тлетворного духа времени»¹.

Недремлющее око меттерниховских² чиновников подвергало постоянному суровому надзору австрийскую прессу, литературу, искусство. Естественно, что в передовой среде бюргерской интеллигенции, среди творчески одаренных людей и мыслящей молодежи назревали недовольство жизнью, разлад с действительностью. Жизнь поневоле замыкалась тесным семейным кругом, повседневностью будничного существования. Не случайно

¹ Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8. М., 1957, стр. 35.

² К. Меттерних — австрийский канцлер, вдохновитель «Священного союза», возглавлял реакционную политику Австрии после поражения Наполеона.



Франц Шуберт

так одиноко и трагично выглядела фигура Бетховена в последнее десятилетие его жизни. Бетховенская музыка, в которой продолжали разноситься раскаты революции, находила отзвук среди немногих, оттесняемая развлекательными зингшпилями, искрометным темпераментом итальянских опер.

Гражданская тематика, интерес к судьбам человечества, гармония разума и действительности — все, что вдохновляло могучее творчество Бетховена, в условиях современной действительности оказалось отодвинутым на задний план. Политическая реакция, разочарование в идеалах французской революции, вызванное ее поражением, наложили печать на идейные веяния эпохи, в которую формировалось творчество Шуберта.

В содержании искусства, в движении эстетической мысли, в характере художественных образов происходят глубокие сдвиги. Центр внимания художника новой формации перемещается в лирическую сферу. Свое отношение к жизни, окружающему миру, к коренным вопросам бытия он выражает через лирику чувств и душевных переживаний. В лиризме художественных образов сказался тот новый аспект, тот поворот искусства, который направлял его развитие, связи с прошлым, движение в будущее.

В то же время и поднятые еще революционной эпохой идеи демократизма находят свое сложное отражение. Новый герой действительности приходит в искусство как реальный, в реальных условиях существующий человек, всеми фибрами связанный с окружающей жизнью, с формами ее быта, отношений, обстановки. В отличие от условно античных персонажей Глюка, от героической, но несколько отвлеченной идеальной личности трибуна и мыслителя у Бетховена, он — обычный человек, каких множество.

Чтобы раскрыть душевный мир, чувствования и помыслы простого человека, требовались иные формы и иные средства выражения. В непосредственности высказывания, в доступности безыскусственных форм народно-бытового искусства нашли опору творческим исканиям художники-романтики. Независимо от почвы, их взрастившей, от индивидуальных различий, это положение в равной мере можно отнести к Шуберту и Веберу, к Шопену или Мендельсону.

Жизнь Шуберта полна противоречий, характерных для судьбы художника в чуждом его творческим устремлениям мире.

Внешним фоном жизни Шуберта была веселая, «танцующая» Вена, узкий бюргерский домашний мирок с маленькими радостями и печалью. Его творческие планы, потребность в духовном общении находили сочувствие и поддержку лишь в небольшом кругу преданных искусству людей.

Чуть не с малолетства приходилось будущему композитору пробивать стену мещанства, ханжества в собственной семье, а позже терпеть непризнание и пренебрежение в официальной, направляющей общественное мнение среде.

Дорогой ценой расплатился Шуберт за независимость и право жить для творчества: постоянная нужда и лишения, болезнь и разочарования, наконец, преждевременная смерть на тридцать первом году жизни, в полном расцвете духовных сил.

· ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Семья. Франц Шуберт родился 31 января 1797 года в одном из предместьев Вены — в приходе Лихтенталь. Происхождением родители композитора связаны с крестьянско-ремесленными слоями немецкого народа. Отец Шуберта, получив некоторое образование, добился должности школьного учителя. Честный труженик, он был человеком богобоязненным, преисполненным верноподданнических чувств и уважения к начальству. Жизненный кругозор его не простирался дальше добросовестного исполнения школьных обязанностей, которыми поддерживалось более чем скромное существование многочисленной семьи. В духе мещанской добропорядочности и благонравия воспитывались дети. Старшие сыновья Игнац и Фердинанд пошли по стопам отца и сделали школьными учителями. Однако таившиеся в них художественные наклонности, более высокий уровень духовной жизни вызвали внутреннее недовольство, потребность разомкнуть круг убогой жизни немецкого учителя городских предместий. Игнац, вопреки воспитанию и граничащей с ханжеством религиозности отца, был настроен критически к официальной церкви и ее обрядам, с нас-

мешкой и иронией отзывался о традиционности бюргерского быта.

Фердинанд, в отличие от старшего брата Игнаца и явно неверующего младшего Франца, был правоверным католиком. Лишь увлечение музыкой вносило некоторое оживление в скучное однообразие его учительской деятельности. Он управлял хором, сам сочинял музыку, нередко исполнял произведения своего брата. Но только Францу гениальная одаренность помогла разорвать путы семейных устоев и пренебречь всем, что стояло на пути к свободе творчества.

В доме учителя Шуберта музыку любили, она составляла естественную часть семейного уклада. Музыцировали часто и много. Звучание камерных сочинений, переложенных для камерного состава симфоний Гайдна, Моцарта, оперных увертюр сопровождало раннее детство композитора.

Начало занятий музыкой. Первыми учителями маленького Франца были отец, который занимался с ним на скрипке, и брат Игнац, преподававший ему фортепиано. Музыкальные успехи ребенка поражали окружающих. Игнац вспоминал: «Я был очень удивлен, когда он [Франц Шуберт] по прошествии всего лишь нескольких месяцев объявил мне, что не нуждается в дальнейших занятиях со мной и может теперь обходиться сам. И действительно, в короткое время он ушел так далеко, что я должен был признать его уже не догоняющим, но далеко превзошедшим меня мастером...»¹. Несколько позднее регент лихтенбургской церкви, сменивший первых учителей Франца, Михаэль Хольцер признавался, что никогда еще не имел такого ученика. Из воспоминаний другого брата — Фердинанда — видно, что Шуберт в одиннадцать лет исполнял партию первого сопрано в церковном хоре, играл соло на скрипке в церковном оркестре, сочинял песни, квартеты, фортепианные пьесы.

Конвикт. В 1808 году, когда Шуберту исполнилось одиннадцать лет, он по конкурсу, объявленному для мальчиков-хористов придворной певческой капеллы был зачислен в конвикт². Обремененному большой семьей

¹ «Воспоминания о Шуберте». М., 1964, стр. 73.

² Конвикт — школа-интернат, где некоторое число музыкально одаренных воспитанников, детей бедных родителей, получали общее и музыкальное образование бесплатно.

отцу Франца возможность бесплатного обучения и содержания своего талантливому сыну представлялась, по видимому, весьма желанной. На вступительном испытании блестящие способности Шуберта привлекли внимание самого маэстро Сальери.

Музыка в конvikте. В конvikте мир музыки стремительно раскрыл перед Шубертом свои необъятные горизонты. Сразу после поступления в конвикт Шуберта, к тому времени уже хорошо игравшего на скрипке, зачислили в ученический оркестр. Сначала он исполнял партию второй скрипки, но вскоре его перевели на партию первой, поручая замещать дирижера В. Ружичку при исполнении симфоний и увертюр. Серьезное музицирование входило в программу дня конвикта. Каждый вечер ученический оркестр играл какую-нибудь симфонию и увертюру. «Помимо этих ежедневных упражнений и исполнений в церкви, проводившихся певчими мальчиками-стипендиатами, — свидетельствует один из воспитанников конвикта, — образовались маленькие группы для исполнения струнных и вокальных квартетов... модным среди нас было и пение с сопровождением фортепиано, особенно баллад и песен Цумштега... в наших ежедневных выступлениях из года в год регулярно исполнялись все симфонии Йозефа Гайдна, Моцарта, потом две первые Бетховена, далее все бывшие тогда в ходу увертюры, даже «Кориолан» и «Леонора»... разучивались большей частью классические квартеты Гайдна и Моцарта»¹.

Соприкосновение со множеством новых явлений в самых различных сферах музыкального творчества возбуждало острейшие реакции, проникало в самые глубины сознания, формировало чувства, мысли, художественные представления. Врожденный вкус Шуберта-мальчика отличался редкой взыскательностью и избирательной способностью, благодаря которой он безошибочно отделял истинное искусство от суррогата. Симфонии Бетховена вызывают восторг, симфония g-moll Моцарта его потрясает, и он не в состоянии постичь, как можно исполнять модные симфонии некоего Ф. Кроммера наряду с симфониями Гайдна. Посещение театра, знакомство с оперными произведениями приносит массу новых эмоций и

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 177.

впечатлений. В своих воспоминаниях близкий друг Шуберта Йозеф Шпаун пишет: «Во время каникул я вызвался водить его почаще в оперу, так как он еще никогда не слышал оперной музыки... Воодушевленный виденным, он всегда покидал театр в возбужденном состоянии, однако больше всего его захватила «Ифигения в Тавриде» Глюка. Он был совершенно вне себя от впечатления, произведенного этой прекрасной музыкой, и уверял, что, наверное, нет ничего красивее арии Ифигении из третьего акта с вступлением женского хора»¹.

Первые творческие опыты. Занятия с Сальери. Как в раннем детстве, так и теперь, в конвикте, музыкальный дар Шуберта вызывает постоянное и всеобщее удивление. Учитель Шуберта по гармонии Ружичка после короткого знакомства с новым учеником сказал: «Его я не могу ничему научить, его научил сам бог»².

Интересные подробности о творческих опытах Шуберта в первые годы пребывания в конвикте сообщает Шпаун: «Однажды я застал его одного в музыкальной комнате у фортепиано, на котором он уже хорошо играл своими маленькими пальцами... По моей дружеской просьбе он сыграл для меня менуэт собственного сочинения. При этом он оробел и покраснел, но мое одобрение его обрадовало»³. Когда же после полуторогодового перерыва в 1811 году Шпаун вновь встретился в конвикте с Шубертом, и дружба их сделалась более тесной и душевной, Шуберт признался, что за это время «он сочинил уже многое: сонату, фантазию, маленькую оперу, а теперь напишет мессу. Затруднение заключается для него главным образом в том, что у него нет нотной бумаги и нет денег, чтобы ее купить; поэтому он должен сперва разлиновывать обычную бумагу, да и самую бумагу он часто не знает, где взять. Я его тогда время от времени потихоньку снабжал нотной бумагой, которую он потреблял в невероятном количестве»⁴. В 1812 году

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 190—191. — Шпаун Йозеф (1788—1865), старший товарищ Шуберта по конвикту, внимательно относился ко всем начинаниям молодого композитора, тактично поддерживая его в трудных условиях жизни. Близкая дружба связывала бывших воспитанников конвикта до самой смерти.

² «Воспоминания о Шуберте», стр. 190.

³ Там же, стр. 189.

⁴ Там же.

Шуберт сочинил двенадцать менуэтов и трио, которые Шпаун показал другу Моцарта, прекрасному скрипачу А. Шмидту. Тот, по словам Шпауна, «...удивился свежим и оригинальным менуэтам и сказал, полный воодушевления: «Если правда, что эти менуэты написал почти ребенок, то из этого ребенка выйдет мастер, каких до сих пор было немного»¹.

Шубертовская одержимость музыкой, неиссякаемая творческая потенция почти не имеет исторического прецедента. В этом смысле лишь Моцарт может выдержать сравнение. Но если Моцарт чуть не с младенческих лет был окружен вниманием, поддержкой и поощрением, то совсем в иных условиях развивался гений Шуберта. Он вынужден втайне от отца записывать музыкальные мысли, ибо учитель Шуберт силой своей родительской власти всячески препятствует пристрастию сына к музыке. Но она неудержимо владеет Шубертом, он не может противиться ее стихийному наплыву и не только каждую свободную минуту, но и все время, отведенное для подготовки к урокам, тратит на композицию все новых и новых музыкальных сочинений. В любую минуту Шуберт способен отключиться от внешнего окружения и целиком погрузиться в мир музыкальных видений. «Интересно было видеть его сочиняющим, — пишет один из его товарищей по конвикту. — Очень редко он пользовался при этом фортепиано. Он часто говорил, что это могло бы нарушить ход его мыслей. Спокойно, не смущаясь неизбежными в конvikте болтовней и шумом... он сидел за письменным столом, низко склонившись над нотными листами и книгой с текстом — он был очень близоруким, — кусал перо, по временам, проверяя себя, барабанил пальцами и легко и свободно, без значительного количества поправок, писал дальше, как будто так и должно было быть и не могло быть иначе»².

Музыка начинает явно преобладать над всеми другими интересами и обязательствами юного Шуберта. Внимательный и прилежный на первых порах, он запускает школьные занятия, успеваемость и оценки, особенно по математике, от года к году становятся слабее и ниже. Это обстоятельство не на шутку тревожит отца,

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 190.

² Там же, стр. 150.

и он принимает суровые контрмеры, вплоть до запрета приходить домой в каникулярные дни. Наказание совпало со смертельной болезнью горячо любимой матери. Когда же доступ в семью был разрешен, матери не было в живых. Много позже иносказательно, в форме «Аллегорического рассказа» Шуберт описал разлад с отцом.

Никакие угрозы отца не оказывали желаемого действия, а нивелирующая казенная дисциплина тяготила все нестерпимее. К тому же в этой «тюрьме», как однажды назвал Шуберт конвикт, приходилось вести еще и полуголодное существование. После четырехлетнего пребывания в конвикте Шуберт писал брату Фердинанду: «Я долго обдумывал свое положение и нашел, что, хотя в общем оно хорошее, все-таки кое в чем его можно было бы улучшить. Ты по опыту знаешь, что иногда все же хочется съесть булочку и пару яблок, особенно когда после посредственного обеда можно только через 8½ часов ожидать скудный ужин. Это желание, становящееся уже навязчивым, появляется теперь все чаще и чаще, и я наконец должен был *volens volens* (хочешь — не хочешь. — В. Г.) найти какой-то выход. Пара грошей, которые я получаю от отца, в первые же дни идет к черту; что же я должен делать остальное время?.. Что если бы Ты присылал мне ежемесячно пару крейцеров? Ты бы это даже не почувствовал, между тем я в своей келье считал бы себя счастливым и был бы доволен»¹.

С 1812 года Шуберт начал брать уроки по контрапункту и композиции у Сальери, который любил своего юного ученика и продолжал занятия с ним даже после того, как Шуберт вышел из конвикта. Свое уважение к Сальери Шуберт выразил в специально сочиненной к пятидесятилетнему юбилею композитора кантате, исполненной на торжественном чествовании юбиляра. Но хотя Шуберт гордился положением ученика Сальери, первого маэстро Венской императорско-королевской капеллы, внутреннее расхождение давало себе знать все ошутимее. Чем яснее определялись творческое направление и музыкальные симпатии молодого композитора, тем резче обозначалась их несхожесть со взглядами учителя. «Сальери давал Шуберту для изучения партитуры старинных итальянских мастеров, с которыми молодой

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах». М., 1963, стр. 96.

художник знакомился прилежно и любовно. Но они не давали ему того полного удовлетворения, которое он получал от опер Моцарта, изучавшихся им в это время по партитурам, и от произведений Бетховена, особенно его воодушевлявших... Сальери крайне неодобрительно относился к немецкой песенности, неудержимо привлекавшей к себе его ученика. Стихи Гете, Шиллера и других поэтов, которые воодушевляли молодого композитора и непреодолимо влекли его к их музыкальному переложению, были для итальянца неудобоваримыми — он находил в них только варварские слова, не стоившие того, чтобы перелагать их на музыку»¹. Эти разногласия привели в конце концов к разрыву, наступившему в середине 1816 года.

Первые творческие итоги. Многое из написанного в конvikте бесследно исчезло, но даже беглый перечень оставшегося или известного по воспоминаниям показывает, сколь разносторонни творческие замыслы, как огромен круг музыкальных интересов Шуберта, еще подростка, незрелого юноши. Годы жизни в конvikте — годы творческого формирования. Этот важный этап, когда молодой музыкант пробовал свои силы буквально во всех видах музыкального искусства, подготовил наступление ранней творческой зрелости. К 1810 году относится появление первого крупного произведения — Фантазии для фортепиано в четыре руки. Затем последовало большое количество других сочинений для фортепиано, голоса, инструментальных ансамблей для различных составов, в том числе несколько струнных квартетов, октет для духовых, произведения для оркестра и среди них — Первая симфония D-dur. Пишет он и духовные сочинения, а вскоре после окончания симфонии осенью 1813 года начал работу над оперой. Пребывание в конvikте — это непрерывный и всесторонний процесс музыкального развития, который принес Шуберту широкие представления о многообразии музыкальных жанров, форм, обширные технические знания. Так образовался надежный фундамент для чудесного взлета шубертовского гения. Он наступил в возрасте 16—17 лет и дал миру незабываемо прекрасные творения искусства.

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 28—29.

Уход из конвикта. Годы учительства. Опасаясь исключения, Шуберт сам осенью 1813 года ушел из конвикта, оставив незавершенным курс школьного образования. Немалая доля отваги потребовалась для свершения этого рискованного поступка. Шуберт ясно сознавал, что чиновником сделаться не сможет. Мягкий, покладистый, добродушный во всем, что не затрагивало «божества», то есть музыки, Шуберт в выборе жизненной дороги был непреклонен. Однако выход из конвикта чрезвычайно осложнял положение. Как существовать в дальнейшем, как обеспечить себя постоянным заработком — вопросы, к которым Шуберт относился довольно беспечно, тем не менее предстали перед ним со всей остротой. С скромный достаток отца не позволял рассчитывать на сколько-нибудь длительную поддержку, и Шуберт вынужден был на какое-то время подчиниться его воле, взять на себя ненавистные обязанности школьного учителя. Возможно, что одной из причин, побудившей его к тому, была угроза четырнадцатилетней военной службы, от которой школьные учителя освобождались.

Чтобы получить права учителя, Шуберту пришлось поступить в так называемую «нормальную школу» и пройти десятимесячный курс обучения. О том, с каким «рвением» он там учился, свидетельствует следующий полуанекдотический случай. Однажды, возвращаясь из школы, Шуберт увидел афишу, оповещавшую о первом представлении в театре Керитнертор возобновленной оперы Бетховена «Фиделио». Так как денег при этом не было, то не долго раздумывая, он отнес свои учебники к букинисту, а на вырученные деньги купил билет.

Окончив «нормальную школу», Шуберт с 1814 года в течение нескольких лет с перерывами работал помощником учителя в школе своего отца. Он чрезвычайно тяготился работой, отнимавшей у творчества бесценные часы. Но учить музыке приятней, чем азбуке и арифметике, и в 1816 году Шуберт делает попытку получить должность учителя музыки в «нормальной школе» в Лайбахе, увы, безрезультатно.

Ни размолвки с отцом, ни ненавистная работа, ни более чем неблагоприятные условия жизни не в состоянии были приостановить или умерить стихийность творческих импульсов.

Один из друзей, вспоминая время шубертовского учительства, пишет: «Ранее, чтобы добыть средства на питание, квартиру и одежду, он должен был, вопреки своему нежеланию, учить азбуке детей в одной из пригородных школ и помимо этого давать за умеренную плату уроки музыки. Когда я посетил его в первый раз в суровое зимнее время, я нашел его в полутемной, сырой и неотопленной комнатухе; он сидел закутанный в старый, изношенный халат, мерз — и сочинял музыку»¹.

В период ранней молодости, в 17—20 лет гений Шуберта достигает великолепного цветения, а в некоторых областях и высочайшего совершенства. Среди большого количества песен, которые он сочиняет целыми сериями, есть такие шедевры песенного жанра, как «Гретхен за прялкой», «Лесной царь», «Форель», «Скиталец», «Смерть и девушка».

Шуберт увлечен и другими распространенными видами вокальной музыки: пишет мужские квартеты, хоры, смешанные вокальные ансамбли в разных сочетаниях. Отнюдь не религиозный, он не отказывался и от работы над жанрами духовной музыки.

Безостановочное движение творческой мысли проникает во все сферы музыкального искусства. Вереницей, одно за другим появляются произведения различных инструментальных жанров. В 19 лет Шуберт — автор пяти симфоний и в том числе таких ярко индивидуальных, как Четвертая («Трагическая») и Пятая, B-dur. Если к этому добавить инструментальные пьесы для отдельных инструментов в малых формах, увертюры для разных составов и крупные циклические сочинения для всевозможных ансамблей (квартеты, трио — струнные и фортепианные), то непостижимым становится не только интенсивность творческого процесса, но даже чисто техническая его сторона. На Первом струнном квартете в конце первой части Шуберт делает пометку: «сделано за 4,5 часа». Бывали случаи, когда в течение дня он писал по несколько песен. Но даже при такой технике письма 1815—1816 годы выделяются как наиболее продуктивные. Биограф Шуберта замечает, что «за один 1815 год восемнадцатилетний юноша написал больше произведений, чем иной композитор пишет за всю свою

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 80.

жизнь»¹. Обремененный службой, частными уроками, Шуберт в течение только 1815 года написал 144 песни, четыре зингшпиля, две мессы, две симфонии, две сонаты для фортепиано, струнный квартет и многое другое.

Почти неправдоподобными кажутся факты, приводимые друзьями и биографами композитора. И. Шпаун пишет о том, как создавалась баллада «Лесной царь»: «Однажды в послеобеденное время мы с Майрхофером зашли к Шуберту, который тогда жил с отцом на Химмельпфортгрунде. Мы застали Шуберта очень возбужденным, громко читающим из книги «Лесного царя». Он несколько раз прошелся с книгой взад и вперед, внезапно он сел, и через самое короткое время, так быстро, как только можно записать, прекрасная баллада уже была занесена на бумагу»².

К этому периоду относится печальная страница любви композитора к Терезе Гроб. Обладательница красивого сопрано, она пела в хоре лихтентальской церкви. В доме родителей Терезы молодежь во главе с Шубертом часто музицировала. Для Терезы и ее музыкального брата молодой композитор написал много произведений. Чувство Шуберта к Терезе, возможно, было взаимным, однако в 1820 году Тереза по настоянию родных вышла замуж за состоятельного булочника, чье положение внушало больше доверия, чем иллюзорные надежды неоперившегося музыканта.

По-видимому, для Шуберта эта первая любовь осталась незаживающей душевной раной. Спустя несколько лет обычно не расположенный к откровенным излияниям Шуберт на вопрос своего друга Ансельма Хюттенбреннера признался в своей единственной любви: «...я очень любил одну девушку, и она меня также. Она была... несколько моложе меня, и чудесно, с глубоким чувством пела соло сопрано в сочиненной мною мессе. Она не была красивой, с оспинками на лице; но она была добра, сердечно добра. В течение трех лет она надеялась, что я женюсь на ней; я, однако, не мог найти какого-либо места, которое обеспечило бы нас обоих. Тогда по желанию своих родителей она обвенчалась с дру-

¹ Гарри Гольдшмидт. Франц Шуберт. Жизненный путь. М., 1968, стр. 105.

² «Воспоминания о Шуберте», стр. 194.

гим, что меня очень огорчило. Я все еще люблю ее, и с тех пор ни одна другая не нравится мне так, как она. Она не была предназначена для меня»¹.

Обаяние таланта в сочетании с необычайной скромностью, искренним расположением к людям притягивали к Шуберту симпатии окружающих, и недостатка в друзьях, глубоко преданных, он никогда не испытывал. Именно среди друзей зародилась мысль привлечь внимание к молодому музыканту такого маститого писателя, как Гете. Его поддержка могла оказать существенное влияние на издателей. У Шуберта к этому времени уже имелось несколько десятков песен на стихи Гете. К нему в 1816 году обратился с почтительным посланием Й. Шпаун, приложив тетрадь шубертовских песен, в числе которых были «Гретхен за прялкой», «Лесной царь», «К Миньоне», «Полевая розочка». Однако никакого ответа не последовало, и задуманное издание песенных сборников Шуберта не состоялось. Зато другой «ход», сделанный теми же друзьями, был более удачен. Иоганн Михаэль Фогль (1768—1840) был одним из наиболее образованных и серьезных оперных певцов Вены. Шуберт восхищался его исполнением партии Ореста в «Ифигении в Тавриде» Глюка и мечтал о знакомстве с ним. В начале 1817 года знакомство состоялось. Фогль, на первых порах настроенный скептически, вскоре сделался страстным поклонником и неутомимым пропагандистом шубертовских песен. Большая разница в возрасте не помешала тесному сотрудничеству. Фогль относился с отеческой заботливостью к Шуберту, оказывал ему всяческую поддержку, в том числе и материальную.

Авторитет Фогля, высокая художественность исполняемых им шубертовских песен открыли композитору доступ в многочисленные музыкальные салоны Вены, и имя Шуберта — творца новой немецкой песни — к началу 20-х годов стало достаточно известно. Возрастала популярность шубертовской лирики и в провинциальных кругах любителей музыки. Туда его произведения проникали в копиях, переписанных друзьями композитора, связанными с провинцией тем или иным образом. И когда Шуберт совместно с Фоглем в 1819 году совершил путешествие по Верхней Австрии, почва была уже

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 83.

подготовлена. Их всюду встречал восторженный прием. Поездка по провинциальным австрийским городам доставила Шуберту большую радость и новых многочисленных почитателей. В частности, одному из них обязан появлением на свет фортепианный квинтет «Форель».

В 1818 году Шуберт в качестве учителя музыки выехал в Венгрию и прожил несколько месяцев в поместье графа Эстергази Желиз. На первых порах ему жилось там очень хорошо. Освобожденный от ненавистной работы в школе, от материальных забот, он наслаждался природой и предоставленной ему свободой. «Я живу и сочиняю, как бог», — пишет Шуберт. В письмах родным, друзьям проявляются черты ума и натуры, ярко свидетельствующие об интересе ко всему, что раскрывали перед ним новые условия жизни, природа, люди. Его радует сбор винограда, он подробно описывает, как складывают и убирают хлеба, присутствует на аукционе коров и быков. С легким юмором в нескольких словах дает меткие характеристики окружающим людям. «Окружающие меня люди — вполне хорошие... Г-н инспектор — словак, добрый малый, много мнящий о своих былых музыкальных талантах. Он и теперь еще виртуозно дует на лютне два трехчетвертных «немецких»... Казначей вполне подходит к своей должности, это человек, необыкновенно заботящийся о своих карманах и мешках. Доктор, очень искусный, в 24 года хворает, как старая дама. Очень много неестественного. Хирург, который мне милее всех, почтенный старец 75 лет, всегда бодрый и веселый. Дай бог каждому такую счастливую старость... Граф довольно груб, графиня горда, но более отзывчива, маленькие графини — хорошие дети»¹.

Тем не менее беззлобный тон письма не может скрыть действительного положения учителя музыки в семье надменного аристократа. «До сих пор я был избавлен от обедов в семье графа», — иронически замечает Шуберт. Не скрывает он и своего одиночества среди графской челяди и во всем этом замкнутом мирке. «... В Желизе, — пишет Шуберт в том же письме, — я сам должен быть для себя всем. Композитором, редактором, Auditeur (слушателем. — В. Г.) и не знаю кем еще. Правду искусства здесь не чувствует ни одна душа, разве только ино-

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 166—167.

гда (если я не ошибаюсь) графиня. Следовательно, я один с моей возлюбленной и должен ее прятать в своей комнате, в своем рояле, в своей груди»¹. Чем дальше, тем его замечания становятся все более критическими и резкими: «Если бы я с каждым днем не узнавал ближе окружающих меня людей, мне жилось бы еще так же хорошо, как вначале. Но я вижу, что среди этих людей я, в сущности, одинок, за исключением нескольких действительно славных девушек. Моя тоска по Вене растет с каждым днем»². Обращаясь к брату Игнацу, он продолжает: «Непримиримая ненависть к племени бонз делает Тебе честь. Но Ты не имеешь представления о здешних попах, ханжеских, как старая грязная скотина, глупых, как отъявленный осел, и свирепых, как буйвол... Здесь с церковной кафедры бросаются стервами и канальями так, что весело становится...»³.

Трудно сказать, в какой мере Шуберт соприкоснулся в Венгрии с венгерско-цыганским фольклором. Но о непосредственном его воздействии можно судить по пьесе для фортепиано в четыре руки под названием «Венгерский дивертисмент». С удивительной чуткостью подхвачены в этой пьесе типичные для венгерского фольклора капризные повороты ритма, мелизматика мелодических оборотов, своеобразие тембрового звучания. «Венгерский дивертисмент» — несомненный прообраз листовских венгерских рапсодий.

Возвращение в Вену. Шубертовский кружок. Шубертиады. По возвращении из Венгрии Шуберт оставил работу в школе и дом отца. С этого времени он ведет жизнь артиста, свободного от стеснений, налагаемых официальной службой, вольного распоряжаться своим временем и творческим трудом. Но была в этом оборотная сторона: необеспеченность, постоянная забота о заработке, о куске хлеба. Правда, Шуберт молод и здоров, полон надежды и веры в будущее. Его гений достиг полного расцвета и ежедневно и ежечасно с неослабным воодушевлением Шуберт создает новые песни, оперы, симфонии, сонаты. С нетерпением ждет их круг друзей — внимательных слушателей и тонких ценителей.

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 166.

² Там же, стр. 176.

³ Там же, стр. 176—177.

Кое с кем он был связан товарищескими отношениями еще со времен конвикта. Знакомство с некоторыми другими переросло в крепкую длительную дружбу. Когда в 1816 году Шуберт ушел из дома отца, он нашел пристанище у Франца Шобера, на тексты которого, кроме песен, написал оперу «Альфонс и Эстрелла». С одаренным поэтом Иоганном Майрхофером Шуберт по возвращении из Желиза прожил бок о бок в одной комнате около двух лет. За это время появилось много песен на стихи Майрхофера. «Стихи Майрхофера, — говорит Шпаун, — вдохновляли Шуберта на создание прекрасных песен, которые, пожалуй, принадлежат к числу его красивейших произведений. Майрхофер часто уверял, что его стихи нравятся и понятны ему только с музыкой Шуберта»¹.

Бескорыстным верным другом был Иозеф Шпаун. Он оставил интересные и ценные воспоминания о жизни композитора. К самым близким себе людям Шуберт относил И. Х. Зенна — личность, выделявшуюся направленностью своих общественно-политических воззрений. Зенн открыто высказывал отрицательное отношение к реакционному меттерниховскому режиму, за что был арестован и выслан из Вены. Возможно, что близость с Зенном косвенно отразилась на положении Шуберта. Некоторые исследователи компрометирующей дружбой с Зенном объясняют неудачи Шуберта при попытках устроиться на государственную службу. В допесении главного комиссара полиции, производившего обыск на квартире у Зенна, упоминается имя Шуберта, находившегося в это время у своего друга. Указывая на дерзкое поведение Зенна, оскорбительные выражения по адресу правительства, он добавляет: «...при этом находившиеся у него друзья, школьный помощник из Россау Шуберт ... затем пришедшие к концу студенты... присоединились к нему, высказываясь в том же духе, и набросились на действующих по долгу службы чиновников с оскорблениями и ругательствами. О чем гл[авный] комис[сар] пол[иции] докладывает по службе, чтобы за несдержанное и недопустимое поведение вышеупомянутые были бы соответственно наказаны»².

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 192.

² «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 189.

Небольшой ранее шубертовский кружок, где «господствовал коммунистический образ мышления; общественной собственностью были шляпы, ботинки, галстуки, а также сюртуки», к началу 20-х годов значительно расширился и пополнился новыми членами, образовав своеобразный союз талантливой молодежи, объединенной общностью духовных интересов, любовью к искусству, литературе. Это был, по словам одного из участников, «... полнокровный кружок единомыслящих, стремящихся к одной цели, деливших и радость, и горе»¹. В атмосфере политической реакции и общественного застоя в такого рода артистических, философских, литературных кружках находила выход естественная тяга к интеллектуальному обмену, к духовному общению. В кружок входили профессиональные писатели, художники, музыканты и просто любители. К числу выдающихся лиц кружка относился известный художник Мориц Швинд. Перу Швинда принадлежат интересные иллюстрации к песням Шуберта.

Л. Купельвизер, хотя и менее значительный художник, но не менее близкий Шуберту человек, в многочисленных рисунках и портретах запечатлел образ Шуберта и других лиц из его окружения.

Поэт, драматург, автор многих пьес, благожелательно принимаемых публикой венских театров Э. Бауэрнфельд, крупный поэт и драматург Ф. Грильпарцер были наиболее известными среди членов кружка. На собраниях устраивались чтения величайших творений мировой литературы, писатели и поэты знакомили с тем, что писали сами, художники выносили на суд присутствующих свои рисунки, эскизы, обсуждался широкий круг вопросов и даже строжайше запрещенная политика. У Шуберта вошло в привычку спрашивать о вновь появившемся человеке: «*Kann er was?*» («Что он может?»), за что сам Шуберт и члены кружка получили шутливое прозвище «канервасов». Но душой собраний была музыка Шуберта, он сам и лучший исполнитель его песен — Фогль. В этой артистической среде в атмосфере дружеского взаимопонимания крепла уверенность Шуберта в своих творческих возможностях. «Наша совместная жизнь в Вене, — пишет Шуберт Шпауну, —

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 271.

сейчас очень приятно, еженедельно мы устраиваем у Шубера три чтения и одну шубертиаду»¹. Часто в горячих спорах об искусстве, о жизни незаметно проходили часы, друзья засиживались до полуночи. Обычно приятели встречались в одной из комнат кофейни «Венгерская корона» или в доме кого-либо из членов кружка. Вечера, где исполнялась музыка Шуберта, назывались «шубертиадами». Иногда, как говорил Бауэрифельд, описывая шубертиады, эти вечера были просто веселым времяпровождением, когда «прекрасный Фогль великолепно пел чудесные песни, и бедный Шуберт Франц должен был аккомпанировать до тех пор, пока его короткие и толстые пальцы не отказывались повиноваться. Еще хуже доставалось ему на наших домашних развлечениях—в те скромные времена это были только «колбасные балы», но на них не было недостатка в миловидных женщинах и девушках. И тогда наш «Бертель», как его временами ласково называли, должен был играть и переигрывать свои новейшие вальсы, пока не кончался бесконечный котильон, после чего маленький, полный, вспотевший человек мог вновь отдохнуть за скромным ужином»².

Но бывали большие «шубертиады», они мало чем отличались от открытых концертов. В ту пору в салонах венских аристократов и меценатов, в среде зажиточного и среднего бюргерства с увлечением предавались музицированию. Не было недостатка и в разного рода любительских музыкальных организациях, которые устраивали публичные концерты в залах общественных зданий и музыкальные вечера для более узкой аудитории. В некоторых интеллигентных семьях культ музыки как бы передавался по наследству, и серьезное музицирование составляло характерную черту семейного уклада. В этом смысле показателен дом советника И. Зонлейтнера. Из воспоминаний его сына Леопольда известно, что в течение многих лет там устраивались еженедельные музыкальные вечера с участием лучших музыкантов-любителей и крупных артистов. Интерес к таким вечерам был настолько велик, что пришлось, по словам Зонлейтнера, даже ограничить число посетителей. Высоким уровнем музицирования выделялись собрания у Генриха Колли-

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 287.

² «Воспоминания о Шуберте», стр. 272—273.

на¹ и его брата Маттеуса. На одном из концертов у Коллина Шуберт познакомил присутствующих со своей песней «Скиталец». Часто бывал он и в салоне талантливых сестер Фрёлих — неутомимых пропагандисток шубертовской музыки. Для Анны Фрёлих, преподававшей в консерватории пение, Шуберт написал несколько хоровых произведений, которые разучивались и исполнялись ее учениками. О впечатлении, производимом песнями Шуберта на музыкальные круги того времени, вспоминает Й. Шпаун: «Исполнялись они силами кружка, состоявшего из нескольких выдающихся по своему таланту и положению людей. Все они были искренно рады появлению этих новых произведений в такие мрачные времена, и каждый из них содействовал тому, чтобы на Шуберта было обращено всеобщее внимание»². Благодаря «шубертиадам» музыка Шуберта начинает шире распространяться, а с 1818 года его произведения появляются в программах открытых публичных концертов, на что пресса не замедлила откликнуться. В начале 1821 года дрезденская газета «Abendzeitung» сообщила: «Молодой композитор Шуберт создал на стихотворения лучших поэтов (большой частью Гете) несколько песен, которые свидетельствуют о глубочайших знаниях, сочетающихся с достойной удивления гениальностью, и привлекают к себе внимание всего образованного музыкального мира. Он умеет рисовать звуками, и песни «Форель», «Гретхен за прялкой» (из «Фауста») и «Борьба» Шиллера по правдивости характеристики превосходят все, что было известно в области песен»³.

Особый успех Шуберту принесла баллада «Лесной царь». Наряду с другими песнями и ансамблями баллада публично впервые была исполнена на большой академии, состоявшейся весной 1821 года в венском театре Кернтнертор. По этому поводу венская газета «Sammler» писала: «Эта баллада, исполненная 7 марта знаменитым певцом придворной оперы г-ном Фоглем на концерте, устроенном благородными дамами с благотворительной целью, настолько понравилась своей

¹ К драме Г. Коллина «Кориолан» написана известная увертюра Бетховена.

² «Воспоминания о Шуберте», стр. 33.

³ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 217.

музыкой, что ее пришлось по общему требованию повторить. Это произведение исполнялось уже раньше в лучших домах, где музицируют, и повсюду на долю шубертовского произведения выпадал заслуженный, т. е. самый шумный успех»¹. Не остаются без внимания неоднократно исполняемые вокальные квартеты для мужских голосов — «Деревушка» и «Соловей».

Оперные постановки. Издания и издатели. При посредстве Фогля в театре Керитнертор была поставлена опера Шуберта «Братья-близнецы» — фарс с пением в одном акте. Либретто, составленное по мотивам некоторых французских пьес, принадлежало секретарю театра Гофману. Это был не первый опыт Шуберта в оперном жанре, но первая публичная театральная постановка. Пресса в общем положительно оценила ее музыкальную сторону, тем не менее после шести представлений «Братья-близнецы» надолго исчезли из репертуара. Сходная судьба постигла и поставленную в том же 1820 году оперу-феерию «Волшебная арфа». На сей раз пресса отнеслась к Шуберту более сурово и, отмечая талант молодого композитора, критиковала его за недоработанность и недостаток техники в оперной композиции, утомительные длинноты и т. п. Одна из венских газет высказалась особенно резко, называя «Волшебную арфу» бессмысленной и скучной. Опера быстро сошла со сцены. Только ее прелестная увертюра, которую Шуберт использовал несколько позже в качестве увертюры к пьесе Вильгельмины Чези «Розамунда», исполняется поныне.

1821 год был временем ошеломляющего успеха «Волшебного стрелка» Вебера и победы, хотя далеко не полной, немецкой национальной оперы. В Вене «Волшебный стрелок» вызвал всеобщий интерес, и в числе горячих сторонников веберовской оперы был Шуберт. Это совпало с его увлеченной работой над новым оперным сочинением «Альфонс и Эстрелла» на либретто, написанное Шобером. К началу 1822 года Шуберт закончил оперу. Но за этот недолгий срок произошли существенные изменения в самом театральном деле. Ведущие венские императорские оперные театры Керитнертор и «Андер Вии» были отданы в аренду итальянскому импреса-

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 227.

рио Барбайя. В знак протеста лучшие немецкие певцы во главе с Фоглем покинули сцену. Барбайя собрал блестящую труппу итальянских певцов, и в Вене воцарились непревзойденные исполнители итальянской музыки и ее светило — Джоаккино Россини. Новая театральная дирекция шубертовскую оперу отклонила. Шуберт сообщает об этом: «С оперой в Вене ничего не выходит, я пожелал ее взять обратно и получил, да и Фогль действительно ушел из театра. В ближайшее время я пошлю ее либо в Дрезден, откуда я получил от Вебера многообещающее письмо, либо в Берлин»¹. Надежды на помощь Вебера не оправдались, опера так и не увидела свет. Спустя много лет после смерти автора «Альфонса и Эстреллу» поставил Лист в Веймаре. Прекрасные страницы музыки не могли возместить рыхлость композиции, вызванную недостатками либретто, нарушавшего непреложные законы театрально-драматического жанра и сценического действия. Сам Шуберт соглашался с тем, что «в качестве оперного текста она была такой жалкой, мертворожденной, неумелой работой, что даже столь большой гений, как Франц Шуберт, не смог ее оживить...»².

Но и все последующие оперные начинания Шуберта разделили судьбу его первых опер. «Как известно, ни в какой другой области, — пишет исследователь жизни и творчества Шуберта Гарри Гольдшмидт, — Шуберт не потерпел такой полной неудачи, как в драматической, несмотря на то, что при своей несчастной любви к опере он сделал не менее шестнадцати больших и малых попыток в этом жанре»³.

Песни же Шуберта с каждым концертом, с каждой «шубертиадой» приобретали все большее число приверженцев, жаждущих насладиться этим новым явлением музыкального искусства. Настойчиво пробивалась мысль о необходимости публикации песен. Тем не менее на предложение издательским фирмам Т. Хаслингера и А. Диабелли напечатать тетрадь песен, включающую популярного «Лесного царя», последовал решительный отказ. Незадолго до того произошел и вовсе анекдотический

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 286.

² «Воспоминания о Шуберте», стр. 294.

³ Гарри Гольдшмидт, Франц Шуберт, стр. 91.

случай. В лейпцигское издательство «Брейткопф и Гертель» была послана рукопись «Лесного царя». Увы, в этом солидном нотном издательстве имени венского композитора Франца Шуберта никто не знал. Зато уважением пользовался однофамилец—королевский саксонский капельмейстер и церковный композитор Франц Шуберт. На запрос, обращенный к нему, мнимый автор «Лесного царя» в самых резких выражениях открещивался от приписываемого ему «плохого произведения», угрожая «отыскать господина, который так злоупотребил» его именем. После выяснения авторства издательство «Брейткопф и Гертель» вернуло рукопись подлинному автору, даже не сочтя нужным как-нибудь мотивировать свой отказ. Почти тождественный ответ получен был от лейпцигского издательства К. Ф. Петерса со ссылкой на то, что имя Шуберта мало известно, а издательство печатает только признанных мастеров. Петерс предлагал прислать для ознакомления наиболее удачные произведения, сопровождая это письмо всякого рода советами и поучениями.

Первое издание сборника шубертовских песен и собственно «Лесного царя» вышло в 1821 году на средства почитателей и друзей композитора. Выручка от продажи превзошла все ожидания, и, по словам одного из инициаторов, они «заплатили долги Шуберта за квартиру, оплатили счета сапожника и портного, в гостинице и кофейне и помимо того выдали ему значительную сумму на руки; к сожалению, Шуберт нуждался в опекунстве, ведь он не имел понятия о домашней экономии, и его друзья по гостинице (большей частью художники или поэты) часто толкали его на бесполезные расходы, которые приносили другим более удовольствия, чем ему самому»¹. В силу своей крайней непрактичности в житейских делах Шуберт не раз становился жертвой коммерческих махинаций, а иногда и прямого обмана. Так, однажды глава крупной издательской фирмы Диабелли, используя трудное материальное положение композитора, откупил у него за небольшой гонорар право собственности на несколько тетрадей песен и нажил при их переиздании огромную сумму.

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 114.

Начиная с 1822—1823 годов Шуберта печатают уже более охотно, но предпочитают преимущественно песни и небольшие фортепианные пьесы танцевального жанра — вальсы, галопы, марши. Подавляющее большинство крупных инструментальных произведений, и особенно симфонии, пребывает в полной неизвестности. Такое положение существовало при жизни Шуберта и оставалось таким долгое время после его смерти. Известно, что «Большая» симфония C-dur, найденная Шуманом, впервые была исполнена в 1839 году. Странная судьба постигла «Неоконченную» симфонию, десятки лет пролежавшую в портфеле друга Шуберта Ансельма Хюттенбреннера. Лишь в 1865 году она прозвучала в открытом концерте, а в следующем 1866 была опубликована. Самому же автору ни разу не довелось услышать ни одной из своих симфоний.

Годы 1822—1823 значительны созданием лучшего симфонического произведения — «Неоконченной» симфонии (1822) и цикла из двадцати песен «Прекрасная мельничиха» на стихи немецкого поэта Вильгельма Мюллера. Эти сочинения занимают особое место в творчестве Шуберта. В них впервые с тем совершенством, которым отмечены лишь самые высокие творения искусства, Шуберт высказал то, о чем мечтал, что волновало молодого человека его времени.

Образ жизни. Материальное положение. Бытовая сторона жизни Шуберта оставалась по-прежнему неустроенной, зависела от случайного заработка, приносимого уроками, или время от времени перепавшего гонорара за издаваемые произведения. Случалось бывать и вовсе без денег. И это уже после выхода в свет цикла «Прекрасная мельничиха», когда Шуберт был известен не только в музыкальных кругах Вены, но и за пределами Австрии.

Несмотря на настойчивые советы некоторых друзей, Шуберт не желает связывать свою свободу службой. «Меня должно содержать государство, — говорил он в таких случаях, — я пришел на свет для композиции, а не для чего-либо иного»¹. Он все еще продолжал рассчитывать на заработок от издания своих сочинений, что не мешает ему в то же время трезво оценивать

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 214.

действительное положение вещей. «Если бы с этими торговцами художественными произведениями можно было бы сделать что-либо порядочное! Но мудрое и благодетельное государственное устройство уже позаботилось о том, чтобы художник всегда оставался рабом каждого жалкого торгаша»¹. Никакие невзгоды, никакие материальные трудности не могут заставить его изменить раз избранному пути. Работает Шуберт с какой-то одержимостью, отдается творчеству всем существом. В «священные» часы труда никто и ничто не в состоянии его отвлечь. С 9-ти до 2-х он работает. «Если к нему зайти днем, — вспоминает Швинд, — он говорит: «Здравствуй, как поживаешь?» — «Хорошо» — и он пишет дальше, после чего удаляешься»². Часы досуга он охотно проводит среди друзей за откровенной беседой, не отказываясь от непритязательного веселья, загородных прогулок, домашних вечеринок с танцами.

Жизнь течет своим чередом, не нарушаемая какими-либо чрезвычайными событиями. Однако в глубине души происходит процесс, под воздействием которого меняется отношение к жизни, людям, окружающему миру. Шуберт остается все тем же прямодушным, добрым и застенчиво скромным, но внутренний взгляд его становится более зорким и критичным, жизненный опыт вносит в его высказывания ноты горечи и разочарования. Письма к Купельвизеру или к брату Фердинанду из Желиза, в котором он опять провел лето 1824 года, — интереснейшие документы, по ним можно судить об изменениях в сознании Шуберта: «...представь себе человека... самые блестящие надежды которого превратились в ничто, которому любовь и дружба не приносят ничего, кроме глубочайших страданий, у которого вдохновение прекрасным... грозит исчезнуть... «Мой покой пропал, сердце тяжело, я никогда, никогда не найду его»³, — так я могу теперь петь каждый день, потому что каждую ночь, когда я иду спать, я надеюсь больше не проснуться, а каждое утро приносит мне только вчерашнюю скорбь»⁴.

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 433.

² Там же, стр. 345.

³ Слова, взятые из «Фауста» Гете и в качестве рефрена использованные в песне Шуберта «Гретхен за прялкой».

⁴ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 351.

С этими настроениями перекликаются мысли, высказанные несколько позже в письме к Фердинанду: «...теперь уже не то счастливое время, когда каждый предмет кажется нам окруженным юношеским ореолом; налицо роковое познание жалкой действительности, которую я стараюсь насколько возможно украсить для себя с помощью своей фантазии...»¹.

С душевной болью он наблюдает постепенный распад прежде крепко спаянного дружеского кружка. Некоторые из друзей достигли к этому времени известного положения, другие сделались людьми семейными и отдалились от кружка, новые же члены вызывают только недовольство и скуку. В письме к Шоберу Шуберт жалуется: «...часами не услышишь ничего другого, кроме бесконечных разговоров о верховой езде и фехтовании, о лошадях и собаках. Если так будет продолжаться, то я, вероятно, недолго с ними выдержу»².

Последние годы жизни. В полосу духовной зрелости Шуберт вступает с сознанием беспочвенности своих юношеских иллюзий, подтачиваемый горечью несбывшихся надежд. Совершенно свободный от мелочного тщеславия и ложного авторского самолюбия, он равнодушен к славе и похвалам. К тому же признание заслуг ни в какой мере не приносит ему благосостояния, которое оставляет желать много лучшего. В конце концов обстоятельства оказались сильнее Шуберта, и сопротивление его было сломлено. Весной 1826 года Шуберт подает прошение на имя австрийского императора с просьбой о предоставлении вакантной должности придворного вице-капельмейстера. Просьба не была удовлетворена, безрезультатной осталось и попытка получить место второго капельмейстера в театре Кернтнертор. И все же его музыкальные мысли ни на минуту не приостанавливаются, они захлестывают его, бьют через край, переполняют новыми проектами: успевать бы только записывать. Он весь в напряжении творческой энергии. «... У меня, — пишет Шуберт, — совсем нет денег и живется мне вообще очень плохо. Я на это не обращаю внимания и весел»³. Но в музыке некоторых произведений

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 371.

² Там же, стр. 322.

³ Там же, стр. 498.

проступают настроения, предвещающие близкое время трагических страниц «Зимнего пути».

Несмотря на все неудачи на поприще оперного композитора, Шуберт вновь берется за оперу. Он всячески торопит Бауэрнфельда, который пишет либретто оперы «Граф фон Глейхен». Осенью 1826 года либретто, наконец, готово, но его запрещает цензура. Еще удар, еще ушедшая надежда на постановку, успех, деньги. «Что будет со мной, бедным музыкантом? — восклицает Шуберт. — В старости я, вероятно, буду вынужден, как гетевский Арфист, прокрадываться к дверям и выпрашивать хлеб»¹. В это время в руки Шуберта попадает новый цикл стихов Вильгельма Мюллера «Зимний путь». И сейчас, как несколькими годами ранее, содержание стихов Мюллера удивительно совпадает с душевным состоянием, с обстоятельствами жизни самого композитора. Шуберт кладет стихи Мюллера на музыку, чтобы поведать в звуках историю своей жизни. «В течение некоторого времени, — вспоминает И. Шпаун, — Шуберт был настроен мрачнее обычного и казался больным... Однажды он мне сказал: «Приходите сегодня к Шоберу, я Вам спою цикл ужасных песен»... Он пропел нам взволнованным голосом весь «Зимний путь». Мы были совершенно озадачены мрачным настроением этих песен, и Шобер, наконец, сказал, что ему понравилась только одна песня, а именно «Липа». На это Шуберт сказал: «Мне эти песни нравятся больше, чем все прочие, и они вам тоже еще понравятся», — и он был прав, потому что вскоре мы были восхищены этими меланхолическими песнями... они собственно были его лебединой песней... Я считаю несомненным, что возбуждение, в котором он сочинял свои лучшие песни, в особенности свой «Зимний путь», повлекло за собой его раннюю смерть»².

В завершающий жизнь Шуберта творческий период музыка его приобретает исключительную масштабность, глубину, значительность. Былая наивность и простодушие уступают место серьезной мысли, тонкой психологичности, прочувствованному лиризму.

Окрыляющей была дошедшая до Шуберта весть об одобрении его таланта самим Бетховеном. По словам

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 278.

² Там же, стр. 199—200.

Шиндлера, друга Бетховена, познакомившего его с шубертовскими песнями, Бетховен долго не расставался с ними и многократно восклицал: «Воистину, в Шуберте живет божественная искра»¹. Сковывающая Шуберта робость, из-за которой он лишь издали осмеливался взи- рать на свое божество, полная глухота Бетховена, его замкнутость помешали их сближению.

1828, последний, год жизни композитора принес ему, наконец, признание венской публики. Организованный в Вене авторский концерт вызвал долгожданный круп- ный успех. Но частичные удачи последнего времени уже не могли восстановить подорванный внутренней напря- женностью и длительными лишениями организм. С осени 1828 года здоровье Шуберта ухудшилось; 19 ноября того же года он скончался.

Согласно последнему пожеланию, Шуберта похоро- нили на кладбище, где за год то того был погребен бого- творимый им Бетховен. На памятнике выгравирована красноречивая надпись: «Смерть похоронила здесь бога- тое сокровище, но еще более прекрасные надежды».

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА И РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Творческая жизнь Шуберта исчисляется всего сем- надцатью годами. Тем не менее перечислить все написан- ное им еще труднее, чем перечислить произведения Моцарта, творческий путь которого был более продолжи- тельным. Так же, как Моцарт, Шуберт не обошел ни одной области музыкального искусства. Кое-что из его наследия (преимущественно оперные и духовные произ- ведения) само время отодвинуло в сторону. Зато в песне или симфонии, в фортепианной миниатюре или камер- ном ансамбле нашли выражение лучшие стороны шубер- товского гения, чудесная непосредственность и пылкость романтического воображения, лирическая теплота и ис- кания мыслящего человека XIX века.

В этих сферах музыкального творчества новаторство Шуберта проявилось с наибольшей смелостью и разма- хом. Он родоначальник лирической инструментальной

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 56.

миниатюры, романтической симфонии — лирико-драматической и эпической. Шуберт в корне изменяет образное содержание в крупных формах камерной музыки: в фортепианных сонатах, струнных квартетах. Наконец, истинное детище Шуберта — песня, создание которой просто неотделимо от самого его имени.

Музыка Шуберта формировалась на венской почве, оплодотворенной гением Гайдна, Моцарта, Глюка, Бетховена. Но Вена — это не только классика, представленная ее корифеями, но и насыщенная жизнь музыки быта. Музыкальная культура столицы многонациональной империи издавна подвергалась осязательному воздействию ее разноплеменного и разноязычного населения. Скрещивание и взаимопроникновение австрийского, венгерского, немецкого, славянского фольклора с веками неубывающим притоком итальянского мелоса приводили к образованию специфически венского музыкального колорита. Лирическая простота и легкость, доходчивость и изящество, веселый темперамент и динамика оживленной уличной жизни, беззлобный юмор и непринужденность танцевального движения наложили характерный отпечаток на бытовую музыку Вены.

Демократизмом австрийской народной музыки, музыки Вены овеяно творчество Гайдна и Моцарта, ее влияние испытывал и Бетховен, но Шуберт — дитя этой культуры. За приверженность к ней ему приходилось даже выслушивать упреки от друзей. Мелодии Шуберта «иногда звучат слишком по-отечественному, слишком по-австрийски, — пишет Бауэрнфельд, — напоминают народные песни, несколько низменный тон и некрасивый ритм которых не имеют достаточного основания для проникновения в поэтическую песню»¹. На подобного рода критику Шуберт отвечал: «Что вы понимаете? Оно таково и таким должно быть!»². И действительно, Шуберт говорит языком жанрово-бытовой музыки, мыслит ее образами; из них вырастают произведения высоких форм искусства самого разнохарактерного плана. В широком обобщении песенных лирических интонаций, вызревавших в музыкальном обиходе бюргерства, в демократической среде города и его предместий — народность шу-

¹ «Воспоминания о Шуберте», стр. 275.

² Там же.

бертовского творчества. На песенно-танцевальной основе разворачивается лирико-драматическая «Неоконченная» симфония. Претворение жанрового материала можно ощутить и в эпическом полотне «Большой» симфонии C-dur и в интимной лирической миниатюре или инструментальном ансамбле.

Стихия песенности пропитала все сферы его творчества. Песенная мелодия составляет тематическую основу шубертовских инструментальных сочинений. Например, в фортепианной фантазии на тему песни «Скиталец», в фортепианном квинтете «Форель», где мелодия одноименной песни служит темой для вариаций финала, в квартете d-moll, куда введена песня «Смерть и девушка». Но и в других произведениях, не связанных с темами определенных песен, — в сонатах, в симфониях — песенный склад тематизма определяет особенности структуры, приемы развития материала.

Естественно поэтому, что хотя уже начало композиторского пути Шуберта было отмечено необычайным размахом творческих замыслов, побуждавших к пробам во всех областях музыкального искусства, прежде всего он нашел себя в песне. Именно в ней, опережая все остальное, заблистали чудесной игрой грани его лирического дарования.

«Из числа музыки не для театра, не для церкви, не для концерта есть особенно замечательный отдел — романсы и песни для одного голоса с фортепиано. От простой, куплетной формы песни этот род развился до целых маленьких единичных сцен-монологов, допускающих всю страстность и глубину душевной драмы.

Этот род музыки великолепно проявился в Германии, в гении Франца Шуберта»¹, — писал А. Н. Серов.

Шуберт — «соловей и лебедь песенности»². В песне — вся его творческая сущность. Именно шубертовская песня является своеобразной границей, отделяющей музыку романтизма от музыки классицизма. Наступившая с начала XIX века эра песни, романса — общеевропейское явление, которое «можно назвать по имени величайшего

¹ А. Н. Серов. Музыка. Обзор современного состояния музыкального искусства в России и за границей. Избранные статьи, т. II. М., 1957, стр. 166.

² Б. В. Асафьев. «Евгений Онегин». Избранные труды, т. II. М., 1954, стр. 79.

мастера городской демократической песни-романса Шуберта — шубертианством»¹. Место песни в творчестве Шуберта равнозначно положению фуги у Баха или сонаты у Бетховена. По словам Б. В. Асафьева, Шуберт совершил в области песни то же, что Бетховен — в области симфонии. Бетховен обобщил героические идеи своей эпохи; Шуберт же был певцом «простых естественных помыслов и глубокой человечности»². Через мир лирических чувств, отраженных в песне, он высказывает свое отношение к жизни, людям, окружающей действительности.

Лиризм составляет самую суть творческой природы Шуберта. Диапазон лирической тематики в его творчестве исключительно широк. Тема любви со всем богатством ее поэтических оттенков, то радостных, то горестных, переплетается с пронизывающей все романтическое искусство темой скитальчества, странничества, одиночества, с темой природы. Природа в творчестве Шуберта — не просто фон, на котором разворачивается некое повествование или происходят какие-либо события; она «очеловечивается», и излучение человеческих эмоций в зависимости от их характера окрашивает образы природы, придает им то или иное настроение и соответствующий колорит.

Шубертовская лирика претерпела некоторую эволюцию. С годами наивная юношеская доверчивость, идиллическое восприятие жизни и природы отступали перед потребностью зрелого художника отразить подлинные противоречия окружающего мира. Подобная эволюция вела к росту психологических черт в музыке Шуберта, к усилению драматизма и трагической выразительности.

Так возникли контрасты мрака и света, частые переходы от отчаяния к надежде, от тоски — к простодушному веселью, от образов напряженно-драматических — к светлым, созерцательным. Почти одновременно работал Шуберт над лирико-трагической «Неоконченной» симфонией и радостно-юными песнями «Прекрасной мельничихи». Еще разительнее соседство «ужасных песен»

¹ Б. В. Асафьев, «Евгений Онегин». Избранные труды, т. II, стр. 79.

² Там же.

«Зимнего пути» с изящной непринужденностью последних фортепианных экспромтов.

Все же мотивы скорби и трагического отчаяния, сосредоточенные в последних песнях («Зимний путь», некоторые песни на слова Гейне), не могут затмить огромной силы жизнеутверждения, той высшей гармонии, которую несет в себе шубертовская музыка.

ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА

Песни Шуберт создавал на протяжении всей жизни. В его наследии насчитывается более шестисот сольных песен. Конечно, все они далеко не равноценны. Не раз Шуберт, бесконечно деликатный, писал музыку на мало вдохновлявшие его тексты, которые принадлежали собратьям по искусству или были рекомендованы друзьями и просто знакомыми. Это отнюдь не значит, что он относился небрежно к отбору стихотворных текстов. Шуберт необычайно чутко воспринимал красоту во всех ее проявлениях, будь то природа или искусство; о том, как воспламеняли его творческий дух образы настоящей высокой поэзии, существует немало свидетельств современников.

В поэтических текстах Шуберт искал отзвуки мыслей, чувств, переполнявших его самого. Особенно он обращал внимание на музыкальность стиха. Поэт Грильпарцер говорил, что стихи друга Шуберта Майрхофера, «всегда похожи на текст к музыке», а Вильгельм Мюллер, на чьи слова написаны шубертовские песенные циклы, сам предназначал свои стихи для пения.

В историю вокальной лирики Шуберт вошел с песнями Гете, закончил свою короткую жизнь песнями на слова Гейне. Самое совершенное, что создал Шуберт в период ранней зрелости, вдохновлено поэзией Гете. По словам Шпауна, обращенным к поэту, гетевским «прекрасным творениям он (Шуберт. — В. Г.) обязан не только возникновением большей части своих произведений, но в значительной степени и тем, что он стал певцом немецких песен»¹.

Ведущее место в шубертовских песнях принадлежит вокальной мелодии. В ней отразилось новое романтиче-

¹ «Жизнь Франца Шуберта в документах», стр. 126.

ское отношение к синтезу поэзии и музыки, при котором они как бы меняются ролями: слово «поет», а мелодия «говорит». Шуберт, тонко соединяя интонации распевные, песенные с декламационными, речевыми (отзвуки оперных влияний), создает новый род выразительной вокальной мелодики, который становится главенствующим в музыке XIX века. Он получает дальнейшее развитие в вокальной лирике Шумана, затем Брамса, одновременно захватывает сферу инструментальной музыки, заново трансформируясь в творчестве Шопена. Шуберт в своих вокальных произведениях не стремится следовать за каждым словом, не ищет полного совпадения, адекватности слова и звука. Тем не менее его мелодии способны реагировать на разные повороты текста, оттеняя его нюансы.

Несмотря на «привилегии», которыми наделена вокальная партия, роль аккомпанемента чрезвычайно значительна. Фортепианную партию Шуберт трактует как могучий фактор художественной характеристики, как элемент, обладающий своим «секретом» выразительности, без которого невозможно существование художественного целого¹.

Шуберту всегда было присуще тонкое чувство формы, порождаемой характером, движением музыкально-поэтического образа. Он часто пользуется песенной куплетной формой, но в каждом конкретном случае нередко вводит изменения, иногда существенные, иногда еле уловимые, что делает замкнутую, «стоячую» форму эластичной и подвижной. Наряду с разнообразно претворенной, часто

¹ Шуберта не раз упрекали за, якобы, непреодолимые трудности аккомпанемента. На современном уровне пианизма такие упреки кажутся необоснованными, хотя сопровождение «Лесного царя» и сейчас требует виртуозного владения фортепианной техникой. Шуберт считался прежде всего с требованиями, выдвигаемыми конкретной художественной задачей, хотя не исключал иногда возможности и более облегченного варианта. Ко многому обязывали скромные исполнительские возможности любителей музыки, которым преимущественно адресовался тогда композитор песенно-романсового жанра. Часто издатели с целью большего распространения и доступности поручали переключать фортепианный аккомпанемент для гитары. Да и самому Шуберту принадлежат некоторые вокальные произведения с сопровождением этого инструмента, широко бытующего в кругу любителей.

варьированной куплетностью, у Шуберта есть и песни-монологи, песни-сцены, где цельность формы достигается сквозным драматическим развитием. Но даже и в сложно разработанных формах для Шуберта типична симметричность, пластичность, завершенность.

Найденные Шубертом новые принципы вокальной мелодики, фортепианной партии, песенных жанров и форм легли в основу дальнейшего развития, стимулировали всю дальнейшую эволюцию вокальной лирики.

Песни на стихи Гете

Первый сборник из шестнадцати песен, который в 1816 году друзья Шуберта предполагали послать поэту, содержал уже такие совершенные произведения, как «Гретхен за прялкой», «Полевая розочка», «Лесной царь», «Жалоба пастуха». Немало прекрасных песен на стихи Гете не вошли в эту первую тетрадь. Безыскусственность народной песни и изысканную простоту, пластичность и емкость художественных образов гетевской поэзии бесконечно умножает красота шубертовской музыки. Тем не менее каждая из созданных Шубертом песен обладает собственной концепцией. Музыкальные образы, вдохновленные поэзией Гете, живут уже своей самостоятельной жизнью, независимо от их первоисточника.

«Полевая розочка». В песне «Полевая розочка» стихи и музыка достигли той редкой «абсолютной» тождественности, когда поэтический и музыкальный образ совершенно неотделимы и как бы перестают существовать один вне другого. И у Шуберта, и у Гете — это детская песенка, которую можно принять за народную. Однако в стихотворении скрыт тонкий иронический подтекст, несколькими точными штрихами выявленный и, пожалуй, чуть усиленный Шубертом; предельная простота не исключает изысканности. Это сочетание отражается во всем: в общей структуре и изложении песни, в ее мелодическом и гармоническом рисунке.

Так, шестнадцатитактовый куплет, лежащий в основе песни (всего три куплета), не совсем обычно членится: период из десяти тактов (запев) сменяется четырехтактовым припевом и двумя тактами фортепианного

отыгрыша. Эта почти незаметная асимметричность, вызванная легким передвижением граней внутри квадратной структуры, отражает пятистрочную строфу Гете, подсказанную, вероятно, импровизационностью народного стихосложения. Примитивность фактуры аккомпанемента восполняется свежестью гармонического колорита, которую вносит субдоминантовая гармония (секундаккорд II ступени), тонко подменяемая во втором предложении отклонением в доминанту, активно «движущим» развитие к прерванному обороту с VI ступенью. Но особенно много деталей таит в себе внешне простая мелодия. Шуберт словно инкрустирует ее различными мелодико-ритмическими вариантами. Сам вокальный рисунок оказывается очень разнообразным: шутливый говорок, легкое «подпрыгивание» на одном звуке сочетается с коротенькими быстрыми распевами. Их интенсивность, усиливающаяся к концу периода, вносит оттенок слегка комической чувствительности; он обостряется многозначительными ферматами и на чисто снимается «приплясывающим» окончанием припева. Задорно «вскинутый» скачок на кварту (такт 4) перекликается с шаловливыми форшлагами в маленькой фортепианной постлюдии:

98 Lieblich (Грациозно)

Маль-чик ро-зу у-ви-дал, ро-зоч-ку на по-ле,

pp

99 nachgebend [poco rit.] wie oben [a tempo]

Ро-за, ро-зоч-ка мо-я, ро-зоч-ка на

pp



Одновременно с этой маленькой изящной песенкой, в том же 1814 году Шуберт создает настоящую драматическую сцену — «Гретхен за прялкой».

«Гретхен за прялкой». В «Фаусте» Гете песня Гретхен — небольшой, как бы вставной эпизод, не претендующий на полноту обрисовки одного из центральных персонажей. Шуберт же вкладывает в нее объемную, исчерпывающую характеристику, обобщая черты этого чистого, поэтического образа. Песня Гретхен может быть отнесена к категории произведений, именуемых Серовым «великими драматическими поэмами»¹.

Песня Гретхен — тонкий психологический этюд, раскрывающий «ее любовь, как половодье, без удержу, без берегов»².

¹ Интересно высказывание Серова в связи с «Песней Маргариты» М. И. Глинки. В «Песне Маргариты» музыка «восхитительна», это «одно из лучших созданий Глинки вообще», — говорит Серов, — но «чисто славянский характер ее не в совершенном согласии с задачей основного текста: это не «Гретхен» Гете, а скорее опять Горислава, женщина русская. Уже в переводе Губера настоящий характер немецкой Гретхен не уловлен.

Тяжка печаль и грустен свет,
Ни сна, ни покоя мне нет.

Хорошие стихи, проникнутые чувством, но именно в чувстве этом крайне мало похожие на безвыходную и лаконически высказанную «тоску» оригинала:

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer!
Ich finde sie nimmer
Und nimmer mehr!

(А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Избранные статьи, т. 1, стр. 162).

² Перевод Б. Пастернака.

Шуберт глубоко проникает во внутренний мир любящей и страдающей женщины, показывает всю бесконечную женственность Гретхен, переходы и оттенки ее чувств: душевную взволнованность и мечтательную задумчивость, тоску и томление страсти, предчувствие трагической разлуки. «Тяжка печаль и грустен свет», — так начинает и заканчивает Гретхен свою песню.

Напряженность душевной жизни Гретхен проступает особенно ярко на фоне житейски обыденной домашней обстановки. В скромной комнате Гретхен одна сидит за прялкой и под однообразное гудение веретена предается своим мыслям.

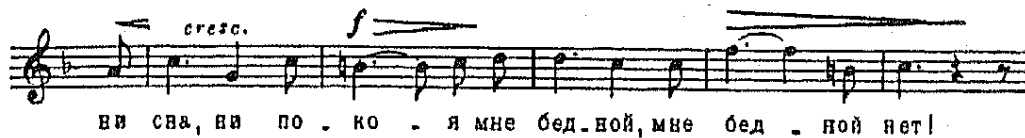
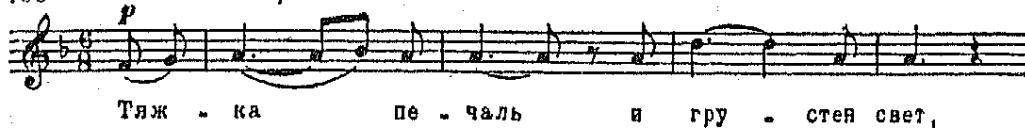
«Гретхен за прялкой» изложена в строфической (куплетной) форме. Но лирико-драматический замысел песни, ее «сюжетность» определили более сложную и драматическую трактовку формы. Каждая из трех строф песни в соответствии с поэтическим текстом Гете начинается одинаково — с припева, и его строение остается неизменным. Зато рамки следующего раздела строфы раздвигаются: в каждом новом разделе происходит вариационное развитие материала, заложенного в припеве. Кроме того, припев и следующий за ним развивающийся раздел куплета связывают разной протяженности переходные построения, которые способствуют единству формы, а также расширению ее общих границ.

Обе партии — вокальная и фортепианная — широко развиты и равно значительны. Вокальная партия — как бы голос самих чувств Гретхен. В фортепианной же партии выразительные и изобразительные функции неотделимы. Создавая общую атмосферу песни, партия фортепиано вносит также конкретность, предметность в драматический монолог Гретхен.

Мелодия песни может служить классическим примером шубертовского мелодизма. Легко запоминаемая, захватывающе выразительная, она представляет собой сложный интонационный комплекс.

В начальном четырехтактном предложении, состоящем из двух звеньев, заключено мелодическое ядро всего произведения. Первый двутакт построен на опевании квинтового звука, окруженного поступенным ходом и замыкающей его горестно никнувшей секундовой интонацией:

100 Не очень скоро

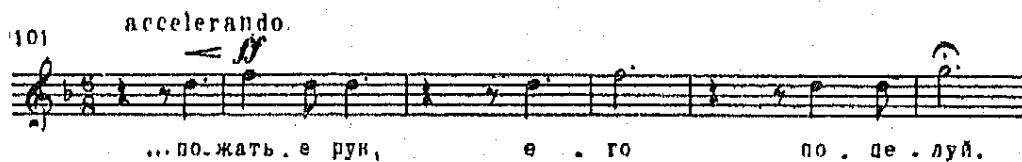


Пауза, подобно вздоху, отделяет первую фразу от второй, в которой появляется новый мелодический оборот — скачок на кварту вверх и возврат к исходному звуку.

Выразительность мелодии усилена ритмическим строением: сочетание разнообразных длительностей приближает песенные по существу интонации к естественности человеческой речи.

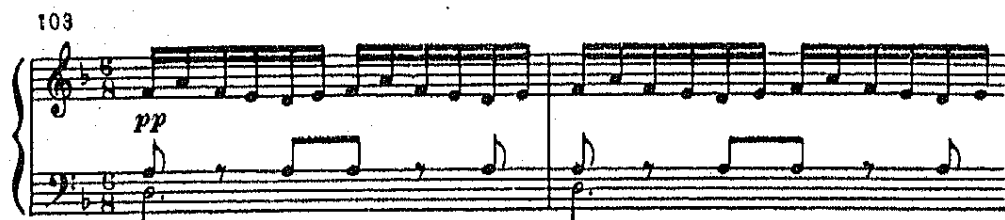
Второе предложение начального периода, образующего припев, формируется как мелодическое развитие первого. Все дальнейшее развертывание песни основывается на тонком варьировании, на многообразной разработке мелодико-ритмических оборотов, заключенных в первых фразах.

В зависимости от текста Шуберт усиливает или акцентирует то распевность, то драматическое начало, заложенное в декламационных оборотах мелодии. Это последнее особенно заметно в кульминационных моментах, драматизм которых требует особой интонационной приподнятости. Так, в кульминации второго куплета («пожатие рук, его поцелуй») подчеркнут мелодический ход на терцию, затем на кварту; в кульминации третьего куплета («с ним умереть») — интервал квинты:



Кульминации в каждом куплете составляют своеобразную цепь вершин, опорных точек сквозного развития песни¹. Вершина, достигнутая в последнем куплете, — драматическая кульминация всего произведения.

Первостепенна роль партии фортепиано. Как и во многих других песнях, в «Гретхен за прялкой» сопровождение выполняет организующую роль, единообразием моторного движения цементируя куплеты в единое целое. На сопровождение возложены и изобразительные функции (прялка). В этом плане фортепианная партия становится носителем самостоятельного образа. Налицо характерный, для немецкой музыки чуть ли не традиционный, прием изображения прялки. Это относится и к ритмической затактовой формуле восьмых, и к «кругообразному» звуковому рисунку, как бы воссоздающему непрерывное жужжание веретена. Аналогичные примеры встречаются в оратории «Времена года» Гайдна, в «Песнях без слов» Мендельсона, в «Летучем голландце» Вагнера:



В песне Гретхен внешняя описательность неотделима от эмоционально-психологической настроенности самой Гретхен. Вовлеченные в единый эмоциональный поток описательные моменты усиливают общее напряжение, углубляют психологический реализм всего произведения.

Обрамляя песню, фортепианная партия своим вступлением вводит в атмосферу песни и закрепляет ее в заключении. Именно полное слияние и взаимопроникновение обеих партий создает высшую степень художественности. Их единство в большой мере вызвано прямой интонационной связью. Затактовый ход (от терцового звука к квинтовому), с которого начинается во-

¹ В первом куплете диапазон мелодии в пределах октавы, во втором — ноны, в третьем — децимы.

кальная мелодия, служит как бы продолжением поступенного движения (от тонического звука к терции), которое содержится во вступлении; квартный оборот в вокальной партии повторяет оборот басового голоса в фортепианной партии:

104

Тяж - ка пе,

чадь и гру - сть свет,

cresc

Тонкое взаимодействие обеих партий можно проследить на примере второго куплета песни. В нем раскрывается остро драматическая ситуация: Гретхен во власти чувств и воспоминаний («Его улыбка и блеск очей... пожатие рук, его поцелуй»). В упоении страсти она не замечает, с какой стремительностью начинает вращаться веретено. Внезапно движение прялки останавливается. Это заставляет ее очнуться. Тогда, с трудом подавляя захлестнувшее ее волнение, возвращается Гретхен к печальной действительности и вновь начинает свою однообразную работу.

Волна нарастающего возбуждения в этом куплете начинается переходом в мажор. В первых фразах этого построения плавность течения мелодии еще сохраняется. Заметнее изменяется сопровождение: его нижние голоса собираются в аккорд, отчего гармоническая фигурация становится более выпуклой, а вся фактура более

полнозвучной, насыщенной. Вслед за относительным спокойствием мажорного четырехтакта все приходит в движение. Восходящие секвенции, интенсивное дробление структуры, увеличивающаяся разорванность мелодической линии подводят к кульминации. Ее динамика и экспрессивность подчеркнуты внезапностью торможения и полной остановкой.

В наступившей тишине слышатся поначалу короткие, прерываемые паузами, фразы фортепиано, а затем восстанавливается прежнее единообразное движение — монотонное гудение веретена:

105

по , жать . с рук , е .

accelerando

sf *sf* *sf*

Tempo I

. го по . це . луй .

sf *sf* *sf* *pp*

pp

Нарисованные рукой мастера некоторые детали в фортепианной партии помогают проникнуть в глубь психологического состояния, понять и почувствовать переходы от бурного эмоционального подъема к спаду, от мечты — к житейским будням, к естественному в этом случае рефрену: «тяжка печаль и грустен свет».

В «Гретхен за прялкой», как во многих других драматических песнях, Шуберт достигает полного слияния поэтического образа с динамикой музыкального развития.

«Лесной царь» — произведение, в котором ярко проявилось романтическое влечение к необычному, к образам фантастическим, к сюжетам, где реальное подчас неотделимо от вымышленного. Характерно само обращение к жанру баллады.

С конца XVIII и особенно в XIX веке возрастающий интерес к фольклору возрождает балладную поэзию. Для поэтов и музыкантов романтического направления этот род искусства обладает особой притягательностью. Баллада, одна из форм народно-поэтического творчества, своими корнями уходит в далекое средневековье. Пережив длительную эволюцию, баллада сложилась в эпико-драматический жанр со своими типическими признаками. Прежде всего — это произведения сюжетные. Сюжеты баллад легендарны, иногда навеяны отдаленными историческими событиями или старинными преданиями, преобразованными народной молвой. Развитие действия часто происходит на мрачно-фантастическом фоне, в необычных условиях.

Баллада — развернутое эпическое полотно, в котором объективное повествование о давно прошедшем свободно переходит в драматический показ событий; в то же время эпичность и драматизм не исключают личного авторского отношения, лирических отступлений. Сплетение эпического, драматического и лирического открывало широкий простор творческой фантазии.

В немецкой поэзии возрождением и новой жизнью баллада обязана Гете, Шиллеру, Гейне. В музыке известностью пользовались баллады немецкого композитора конца XVIII века И. Р. Цумштега (1760—1802). Шуберт еще в конvikте увлекался его балладами. У самого же Шуберта песен-баллад не так много, и «Лесной царь»

остается самым совершенным его созданием в этом новом жанре романтической музыки.

Но характерно для Шуберта, что сгущенную фантастичность картины «Лесного царя», мрачную ночь, бешеную скачку коня, бредовые видения умирающего ребенка он облакает в реальные образы действительного мира, отчего драматизм происходящего становится более ощутимым, остро впечатляющим.

«Лесной царь» — свободная композиция, музыкальное строение которой подчинено разворачиванию сюжета. Замечательна при этом гармония всех соотношений: сквозного музыкально-драматического развития и симметричности форм, вокального и инструментального начал, выразительности и изобразительности.

Ритм сопровождения, его непрерывное тяжелое бие-ние (октавные и аккордовые репетиции триолями), пронизывает балладу, скрепляет и объединяет все части целого. В эту безостановочную октавную дробь — подражание топоту коня, скачке — вклиниваются тревожно-возбужденные гаммообразные взлеты в басу. Объединяя изобразительные и выразительные приемы, Шуберт создает полную зрительно-слуховую иллюзию.

Начинается баллада большим фортепианным вступлением, материал которого продолжает затем развиваться в партии сопровождения.

Кроме фортепианного вступления есть еще и вокальное обрамление, то есть вокальное вступление и послесловие; оно ведется от лица рассказчика-повествователя:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.

Словами рассказчика завершается повествование:

Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал¹.

Остальной текст — прямая речь, распределенная между отцом, его сыном и лесным царем.

Реальные лица — повествователь, отец, ребенок — объединены близостью интонационного строя. Но в соответствии с текстом, в музыку баллады всякий раз приносятся новые штрихи, которые оттеняют индивидуальные черты, состояние каждого персонажа.

¹ Перевод В. Жуковского.

В мелодии рассказчика преобладают аккордовые звуки, ходы на квинту, кварту; это придает ей характер драматической декламации:

106 Schnell (Быстро)

Кто ока . чет, кто мчит . ся под хлад . но . ю

мглою? Ез . док за . поз .

. да . лый, с ним сын мо . ло . дой;

В партиях отца и ребенка драматизм чувств выражен усиленной хроматизацией мелодии, обострением речитативно-декламационных оборотов, напряженностью самой тесситуры, особенно в партии ребенка. Его фразы выделяет жесткая диссонантность малых секунд и нон, которые возникают от непрерывного «трения» вокальной мелодии и октавных репетиций в фортепианной партии:

107 а



107 б

„Ро - ди - мый, лес - ной царь со мной го - во - рит,

Драматическим репликам реальных персонажей противопоставлена манящая, завлекающая сладость речей лесного царя. Мелодия его с плавными и закругленными каденциями пронизана интонациями зовов; фактура сопровождения то собирается в как бы шелестящие, слегка «пританцовывающие» аккорды, то «расстилается» в гармонических фигурациях:

108 а

Ди - тя, о - гля - ни - ся, мла -

- де - нец, ко мне, - во -

се . ло . го мно . го в мо .

ей сто . ро . не.

1086

„Ко мне, мой мла . де . нец, в ду . бра . ве мо . ей у .

зна . ешь пре . кра . сных мо . их до . че . рей;

Только в третий раз, когда попытки завлечь ребенка сменяют угрозы — «Дитя, я пленился твоей красотой: неволей, иль волей, а будешь ты мой», — звучит основной материал баллады, и партия лесного царя включается в общую репризу. Здесь развитие достигает максимального

напряжения и динамизированная реприза перерастает в кульминационную вершину всего произведения. «Сухой» речитатив заключительной фразы, произносимой повествователем, ее суровый лаконизм еще резче подчеркивает трагизм ситуации:



Песни на стихи Гете показывают, с какой чуткостью проникал Шуберт в сокровенный смысл поэтических образов, как разнообразны и индивидуальны его музыкальные приемы и средства воплощения. Уже в раннем творчестве наряду с балладой, драматической песней или просто куплетной песенкой встречаются произведения, представляющие новую разновидность вокальной лирики. Имеются в виду песни арфиста на стихи Гете из «Вильгельма Мейстера» — «Кто со слезами хлеб не ел», «Кто одиноким хочет быть». Скорбная мудрость, вложенная в уста бродячего музыканта, насытила образы шубертовских песен значительностью философской лирики. Шуберт выступает здесь как провозвестник нового музыкального жанра — элегии.

Вокальные циклы

Особое место в вокальной лирике Шуберта принадлежит песенным циклам.

Его предшественником в этом новом виде вокальной музыки был Бетховен. В 1816 году появились песни Бетховена «К далекой возлюбленной». Желание показать разные моменты душевных переживаний одного человека подсказало форму песенного цикла, в котором несколько законченных песен объединяет общность замысла,

Развитие и утверждение циклических форм — явление симптоматичное для романтического искусства с его тягой к самовысказыванию, автобиографичности. В литературе и поэзии конца XVIII и особенно первой трети XIX века появляются лирические повести, имеющие характер дневниковых записей, большие стихотворные циклы. В романтической музыке возникают песенные циклы; их расцвет связан с творчеством Шуберта и Шумана.

Стихотворные циклы Вильгельма Мюллера для Шуберта, Генриха Гейне для Шумана были и творческим стимулом и поэтической основой. Из поэзии заимствуются самые принципы формообразования романтического цикла — наличие и развитие сюжетной линии. Этапы разворачивания сюжета раскрываются в последовательно сменяющихся песнях, передающих мысли одного героя. Повествуя обычно от первого лица, автор вносит в такие произведения значительный элемент автобиографичности. Так же, как и в литературе, циклы приобретают характер исповеди, дневника, «романа в песнях».

Два цикла песен Шуберта — «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» — новая страница в истории вокальных жанров.

Между ними есть непосредственная и тесная связь. Стихотворный текст принадлежит одному поэту — Вильгельму Мюллеру. В обоих случаях «действует» одно лицо — скиталец, странник; он ищет в жизни счастья и любви, но постоянное непонимание, человеческая разобщенность обрекают его на горе и одиночество. В «Прекрасной мельничихе» герой произведения — юноша, бодро и радостно вступающий в жизнь. В «Зимнем пути» — это уже надломленный, разочарованный человек, у которого все в прошлом. В обоих циклах жизнь и переживания человека тесно сплетены с жизнью природы. Первый цикл разворачивается на фоне весенней природы, второй — сурового зимнего пейзажа. Молодость с ее надеждами, иллюзиями отождествляется с цветущей весной, душевная опустошенность, холод одиночества — со скованной снегами зимней природой.

«Прекрасная мельничиха». «Прекрасная мельничиха» (1823) — итог огромной предшествующей работы и начало нового многообещающего этапа творческой зрелости.

Стихи Мюллера — незатейливая повесть о жизни, любви и страданиях молодого мельника-подмастерья. Во время своих скитаний по свету юноша нанимается работником на мельницу. Полюбив дочь хозяина, он отдает ей всю силу первого беззаветного чувства. Но его любовь и преданность не находят отклика в душе прекрасной мельничихи, — она предпочитает смелого охотника. В тоске и горе молодой подмастерье хочет броситься в светлые воды ручья и на дне его найти последнее успокоение.

Этот наивный и трогательный рассказ о любви и страданиях простого человека глубоко отозвался в душе Шуберта. Многие в мюллеровских стихах совпадало с переживаниями и судьбой самого композитора. С огромным увлечением работал Шуберт над сочинением этих песен, извлекая из текстов Мюллера сокровища истинной поэзии.

«Прекрасная мельничиха» обрамлена двумя песнями — «В путь» и «Колыбельная ручья», которые являются своеобразным вступлением и заключением. Первая раскрывает строй мыслей и чувств молодого мельника, только что вступающего на жизненную дорогу, последняя — настроения, с которыми заканчивает он жизненный путь. Между крайними точками цикла расположено повествование самого юноши о своих странствованиях, о любви к дочери хозяина-мельника.

Цикл как бы распадается на две фазы: первая из десяти песен (до «Паузы», № 12) — это дни светлых надежд; во второй — уже иные мотивы: сомнение, ревность, печаль. Последовательная смена настроений, определяемая движением от радости к горю, от прозрачно-светлых красок к постепенному затемнению, образует внутреннюю линию развития. Есть побочная, но очень важная линия, рисующая жизнь другого «персонажа» — ручейка. Верный друг и спутник юноши, ручеек неизменно присутствует в музыкальном повествовании. Его журчанье — то веселое, то тревожное — отражает психологическое состояние самого героя.

Музыкальные средства песни «В путь» чрезвычайно просты и наиболее близки к приемам народнопесенного творчества. Куплетное строение, опора на тонико-доминантовую гармонию, диатоничность мелодии, располо-

женной по аккордовым звукам, повторность отдельных попевок придают песне энергичный, бодрый характер:

110 Mässig geschwind (Умеренно скоро)

В дви-жень-е мель-ник жизнь ве-дет в дви-жень-е,

Последняя песня — «Колыбельная ручья» — наполнена чувством тихой печали и меланхолии. Монотонное ритмическое покачивание и тоничность гармонии, мажорный лад, спокойный рисунок песенной мелодии создают впечатление покоя, примиренности:

111 Mässig (Умеренно)

Ба-ю бай, ба-ю бай, ти-хо за-сы-пай,

В заключительной песне (как и во всех песнях этого цикла) нет еще трагизма «Зимнего пути». Однако немало горя легло на плечи юноши, чтобы от жизнерадостной окрыленности и энергии молодости прийти к элегическому примирению и мыслям о смерти.

Для эмоционально-психологического состояния юноши показательны в первом разделе цикла две песни: «Куда?» и «Моя».

В первой из них мельник-подмастерье рассказывает, как, повинаясь веселому зову ручейка, он идет вслед за ним в неведомую даль.

Неприхотливая, простенькая вокальная мелодия, так же, как песня-вступление, построена на интонациях и оборотах народного склада. Мягкое безостановочное движение сопровождения подражает тихому журчанию

ручейка. Прелесть этой песни — в ее наивной простоте, юной свежести:

112 *Mässig (Умеренно)*

Я олы-шал, как ка .

тил . ся ру - чей с вы - со - ких скал,

The musical score for 'Моя' (My) is in G major, 2/4 time, marked 'Mässig (Умеренно)'. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics are: 'Я олы-шал, как ка . тил . ся ру - чей с вы - со - ких скал,'.

Песня «Моя» — кульминация радостных чувств. Ею замыкается первый раздел цикла. Сочностью фактуры и веселой подвижностью, упругостью ритма и размашистым рисунком мелодии она сходна с начальной песней «В путь»;

113 *Mässig geschwind (Умеренно скоро)*

Ру - че - ек, ты не журни, ко - ле - со, ты не стучи,

The musical score for 'Ручеек' (Little Stream) is in G major, 2/4 time, marked 'Mässig geschwind (Умеренно скоро)'. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics are: 'Ру - че - ек, ты не журни, ко - ле - со, ты не стучи,'.

В праздничные настроения песен первого раздела вклинивается как лирическое отступление песня «Любпытство». Ее особая проникновенность и углубленность вносит эмоциональный контраст, оттеняющий светлую безоблачность окружающих песен. Естественно, что

музыкальный язык песни «Любопытство», ее форма отличаются большей тонкостью художественных приемов. Шуберт отходит от преобладающей в цикле куплетной формы, разворачивает музыкальный материал свободно, следуя развитию поэтического текста¹.

Трогательная лирика песни выражена прежде всего ее мелодией, изобилующей мягкими окончаниями, хроматическими интонациями; небольшие фразы часто прерываются паузами, остановками:

114 Langsam (Медленно)

Ни зве-зды, ни цве-точ-ки не спра-ши-ва-ю я, о-
ни объ-яс-нить мне не мо-гут, что так то-мит ме-ня.

В середине второго раздела мелодия приобретает рецитативный характер, что выделяет значительность этого момента:

115 [Sehr langsam (Очень медленно)]

„Да!“ пер-вое сло-веч-ко, дру-го-е сло-во: „Нет!“

Фортепианная партия свободно следует за текстом. Гибкая смена ее очертаний отражает течение мыслей,

¹ Песня состоит из двух разделов. Первый — повторенный период — можно считать развернутым вступлением; второй раздел (он начинается с медленной гармонической фигурации) излагается в простой трехчастной форме.

настроений, содержащихся в поэтических образах. Вначале характер изложения и звучания фортепианного сопровождения — легкое аккордовое касание клавиш — близки простейшему аккомпанементу струнных инструментов: гитары, арфы. Затем во втором разделе фактура меняется, переходит в плавную гармоническую фигурацию (медленные переливы ручейка) или, поддерживая компактными аккордами речитативные фразы в вокальной партии, звучит в унисон с голосом:

116 a [Sehr langsam (Очень медленно)]

Люб - ви мо - ей ис - точ - ник, как

нем ты нын - че стал,

116 b

в них за - ключен судь - бо - ю на жизнь и смерть от - вет,

Выразительность песни «Любопытство», ее чисто романтическая специфика во многом зависят от ладо-гар-

монических нюансов. Красочное сопоставление одноименных тональностей, когда на тонику H-dur, словно тень, опускается тоника сумрачного h-moll, вызвано какой-то внутренней неуверенностью, настороженностью. В тексте этот момент совпадает с обращением к ручейку: «Любви моей источник, как нем ты нынче стал...». В средней части тональный сдвиг подчеркивает значительность момента. При переходе из H-dur в G-dur Шуберт задерживается на субдоминанте будущей тональности, акцентируя «твердость» звучания C-dur резкой переменной фактуры. Так выделено роковое слово «нет», от которого зависит судьба влюбленного юноши.

Найденные Шубертом новые приемы ладо-гармонической выразительности рассеяны по разным песням и инструментальным сочинениям. Такого рода приемы складываются впоследствии в систему, неотделимую от музыкального мышления композитора-романтика.

В песнях второго раздела цикла Шуберт показывает, как нарастает боль и горечь в душе молодого мельника, как прорывается она в бурных вспышках ревности, скорби. Смутные ранее догадки, подозрения подтверждаются: у мельника есть соперник — храбрый охотник. В песне «Охотник» Шуберт в обрисовке этого нового персонажа использует приемы, привычные в так называемой «охотничьей музыке»: размер $\frac{6}{8}$ в быстром движении, близкие к интервалам натурального строя охотничьего рога «пустые» кварты, квинты или ходы параллельными секстақкордами:

117 Geschwind (Быстро)

mf staccato

Что ищет охотник над

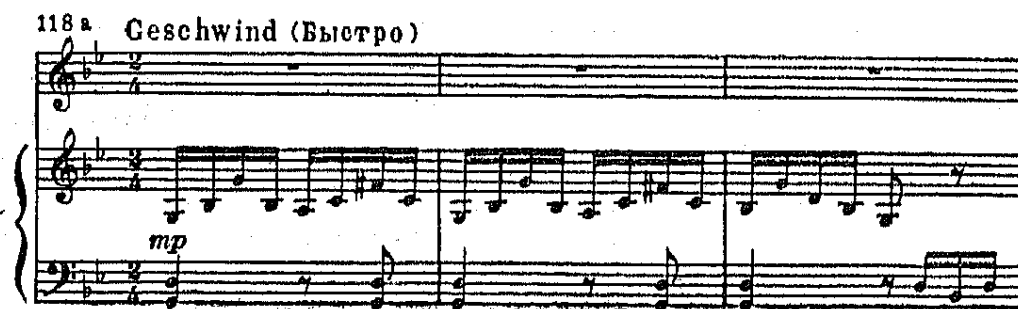
p



В развитии сюжета песня «Охотник» помогает понять душевный перелом, который постепенно обнаруживают следующие песни. Каждый новый психологический нюанс находит воплощение в ярко впечатляющем музыкально-художественном образе.

Три песни — «Ревность и гордость», «Любимый цвет», «Мельник и ручей» — составляют драматургический стержень второго раздела. Нарастающая тревога предшествующих песен выливается в «Ревности и гордости» смятением всех чувств и мыслей. Настроением элегической печали полна песня «Любимый цвет». Впервые высказывается в ней мысль о смерти; теперь она проходит через все дальнейшее повествование. Здесь, как и раньше, неизменно присутствует постоянный спутник и друг мельника — ручеек. Но если в песне «Куда?» он весело журчал, в «Любопытстве» его струи текли медленно и меланхолично, то в песне «Ревность и гордость» он бурлит мятежно и шумливо, сочувствуя душевной смятенности героя.

Быстрая с неожиданными поворотами фигурация, стремительность ее движения, как бы подхлестываемая короткими импульсивными затактами (изображение несущихся потоков воды) — выразительный фон, который вместе с возбужденной ритмикой коротких речевых оборотов составляет единый эмоциональный поток:



Ку . да не . сешь . ся

бур . но ты, ру . чей, ру . чей?

118 6

Ска . жи ты ей: сви .

. рель он сде . дал ва . бав . лять де . тей,

«Любимый цвет» — одна из самых выразительных песен цикла. Внешне она выглядит очень просто. Но это небольшое куплетное построение (неизменно повторяемый период из 16 тактов) содержит удивительные

по емкости и экспрессии музыкальные образы. «Любимый цвет» — единственная в цикле песня, которая звучит предвосхищением трагических мотивов в «Зимнем пути».

Необычна основная тональность песни — *h-moll*. В творчестве классиков она встречается чрезвычайно редко. Бетховен называл ее «черной» тональностью¹.

Чувство подавленности усугубляет оstinатное движение в сопровождении, бесменно повторяющийся квинтовый звук. В музыке романтиков экспрессивная трактовка оstinато или органного пункта часто ассоциируется с мрачно-трагическими образами, как бы застывшими в горестной неподвижности².

Такие же психологические функции распространяются и на ладо-гармонические средства. Частое сопоставление минора и одноименного мажора вызывает постоянное ладовое колебание, вносит чувство неустойчивости, а мягкие минорные гармонии побочных ступеней — дополнительные тени, которые обостряют меланхоличность настроения.

Лирическую взволнованность, широкую распевность вокальной мелодии поддерживает нижний голос фортепианного сопровождения. Он вторит мелодии, заостряет ее скорбность нисходящей интонацией увеличенной секунды или погружением в глухое звучание низких регистров:



¹ В этой тональности создан ряд выдающихся произведений XIX века: «Неоконченная» симфония Шуберта, его же песня «Двойник», сонаты Шопена и Листа, Шестая симфония Чайковского. Трагическую окраску *h-moll* впервые почувствовал И. С. Бах, выбрав эту тональность для грандиозной «Высокой мессы» и для некоторых фуг.

² Аналогично использование оstinатности в песне «Шарманщик» из цикла «Зимний путь», в прелюдии Шопена *Des-dur*.

ле-ным ихом по-крой-те, ей мил зе-ле-ный

цвет, ей мил зе-ле-ный цвет!

Песня «Мельник и ручей» построена в виде диалога. На печальные вопросы мельника ручей отвечает тихой просветленной речью. Оба персонажа музыкально противопоставлены. Партия мельника — в миноре, сопровождение ограничено скупыми аккордами, ответ ручейка (средний раздел) оттенен одноименным мажором и спокойной волнообразной фигурацией:

120 а **Mässig (Умеренно)**
Мельник (Der Müller)

Где в страданьях сердце навеки замрет, там

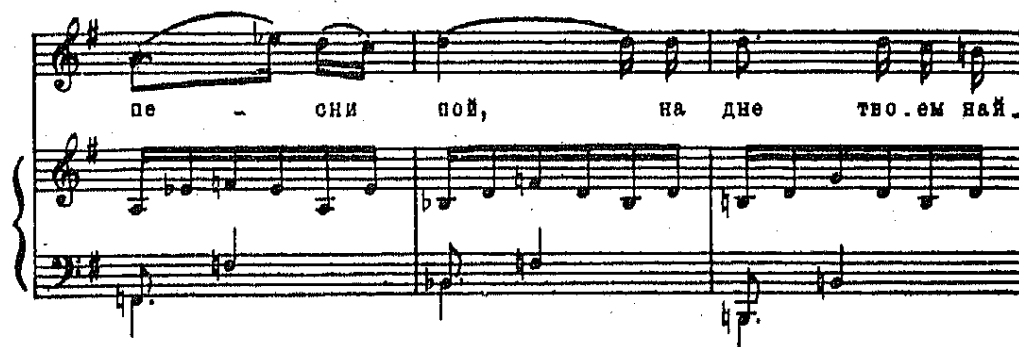
ли-ли-и неж-ной цве-ток ра-стет.



Удивительна пластичность линий, мягкая закругленность фраз в партии мельника. В диатоничное опевание опорных звуков мелодии, оттеняя ее грустную напевность эмоционально-красочным пятном, вписывается вторая низкая ступень минорного лада.

С переходом в мажор (к ответу ручейка) заметно меняется характер мелодического звучания. Несколько более подвижная и оживленная, с расширенным, по сравнению с первой частью, диапазоном, эта мелодия вносит контраст своим светлым колоритом.

В третьем разделе — репризе — происходит взаимопроникновение контрастных образов. Переход к минору — новое обращение мельника к ручью, но идет оно уже на фоне гармонической фигурации, связанной с обрисовкой ручейка. В заключительных фразах и в постлюдии светлый колорит, вызываемый возвращением к мажору, к спокойным гармониям, несмотря на слова о вечном покое, больше говорит о грустной примиренности, нежели о смерти:



«Зимний путь». Цикл песен «Зимний путь» (1827) отделен от «Прекрасной мельничихи» всего четырьмя годами, но кажется, что между ними легла целая жизнь. Горе, невзгоды и разочарования до неузнаваемости изменили облик некогда радостного и бодрого юноши. Теперь он всеми покинутый одинокий скиталец, отчаявшийся найти в людях сочувствие и понимание. Он вынужден уйти от любимой, потому что беден. Без надежды на любовь и дружбу он оставляет дорогие ему места и пускается в далекий путь. У него все в прошлом, впереди лишь долгий путь к могиле. Тема одиночества,

страданий представлена во множестве оттенков: лирические излияния приобретают в некоторых песнях характер философских размышлений о сущности жизни, о людях.

В известной мере «Зимний путь» соприкасается с «Прекрасной мельничихой» и служит как бы ее продолжением. Но различия в драматургии циклов весьма существенны. В «Зимнем пути» нет развития сюжета, и песни объединяются самой трагической темой цикла, настроениями, ею определяемыми.

Более сложный характер поэтических образов сказался в обостренном драматизме музыки, в акценте на внутреннюю, психологическую сторону жизни. Этим объясняется значительное усложнение музыкального языка, стремление к драматизации формы. Простые песенные формы динамизируются; заметно преобладание разных видов трехчастного построения — с развернутой средней частью, с динамической репризой, вариационными изменениями в каждой части. Напевная мелодика обогащается декламационными и речитативными оборотами, гармония — смелыми сопоставлениями, внезапными модуляциями, привлечением более сложных аккордовых сочетаний. Подавляющее большинство песен написано в минорном ладу, что вполне согласуется с общей настроенностью цикла. К изобразительным приемам Шуберт прибегает только для того, чтобы подчеркнуть драматизм контрастов, например, сон и явь, воспоминания и реальность в песнях «Весенний сон» и «Липа»; или для того, чтобы конкретному образу придать символическое значение («Ворон»). Иллюстративность песни «Почта» составляет исключение.

«Зимний путь» состоит из двадцати четырех песен и делится на две части, по двенадцати в каждой. Первая же песня «Спокойно спи» — своего рода вступление, невеселый рассказ о былых надеждах и любви, о том, что ждет путника, вынужденного покинуть родной край. По широкому диапазону раскинута мелодия песни. От исходной интонации задержания берет начало ее ниспадающее движение. Эта интонация в совокупности с полнотой использования диатоники минорного лада сообщает мелодии глубину, широту, какую-то особую многомерность;

Чужим пришел сюда я, чужим покинул край,

Ритмически выровненное движение сопровождения лишь изредка (во вступлении, в интермедиях) перебивается резко акцентированными, жесткими аккордами. Подчеркивание последней доли такта образует своеобразное синкопирование; в этот момент «лейтинтонация» задержания приобретает остро-драматический характер:

Нагнетание безрадостного чувства вызвано и самой формой, многократно повторяющимися куплетами. Только в четвертом, последнем, куплете происходит неожиданный сдвиг в одноименный мажор. Но временное просветление заставляет еще сильнее ощутить экорбность всей песни.

«Л и п а». Сладостны воспоминания о стоящей у входа в город липе. В ее прохладной тени путник грезил когда-то, но теперь эти грезы развеяны ночным холодным ветром в степи, в чужом краю. «Липа» — одна из самых известных песен цикла. Воплощая романтический контраст мечты и действительности, прошлого и

настоящего, Шуберт находит в этой песне много новых приемов и средств музыкальной выразительности¹.

Как большинство песен, «Липа» обрамлена фортепианным вступлением и заключением. Обычное назначение вступления — введение в эмоциональную атмосферу произведения — дополнено здесь и другими функциями. Построенное на самостоятельном тематическом материале вступление подвергается большому развитию, в процессе которого выявляется его двуплановость: выразительность и изобразительность. Легкое кружение шестнадцатых и подобные эхо отзвуки способны вызвать множество ассоциативных представлений: тихий шелест листвы и дуновение ветерка, уносящегося вдаль, а, может быть, зыбкость мечты, пригрезившихся видений и т. п.;



¹ Своеобразна здесь трактовка строфической формы: возникает трехчастное построение, в котором контрастен не только средний раздел по отношению к крайним, но и внутри крайних разделов заключены контрасты, вызванные непрерывным вариационным обновлением.

Первая часть состоит из двух строф, причем вторая представляет собой вариант первой; затем вторгается материал фортепианного вступления, на котором строится средняя часть, и наступает варьированная реприза.



Со вступлением голоса, спокойно ведущего свой рассказ, меняется фактура сопровождения, его звучание становится как бы более материальным. В неторопливой поступи сопровождения, в движении параллельными терциями, в едва доносящихся легких отзвуках чувствуются элементы пейзажности, пасторальности:



На материале фортепианного вступления начинается вторая строфа песни. Смену настроения оттеняет минорный лад, который затем вновь уступает место одноименному мажору: эти ладовые колебания вызваны чередой светлых и печальных образов. В то же время варьиро-

ванное изложение фортепианной партии маскирует повторность, делает форму подвижной, а возвращение к основной ладо-тональности замыкает первую часть песни, явственно отделяя ее от средней части. Фортепианное сопровождение становится более иллюстративным. Хроматизация, гармоническая неустойчивость, особенности фактуры служат изобразительными средствами, усиливающими реальность описываемой картины. Одновременно изменения происходят и в вокальной партии, насыщаемой речитативными элементами:

126

Степ

ной хо-лод-ный ве-тер ноч-

-ну ю песнь за-вел,

сего.

В репризе, подготовленной динамическим спадом, постепенным затуханием, восстанавливается теплый колорит первой части; но процесс варьирования фортепианной партии в соответствии с движением поэтического образа продолжается.

«Весенний сон» — один из интересных примеров драматизации песни. Музыка, свободно следуя за поэтическим текстом, оттеняет все его детали.

Общая композиция состоит из трех контрастных эпизодов, затем буквально повторенных, но уже с другим текстом. Весенний луг, веселый хор птичек — поэтическое содержание первого музыкального построения. Грациозная, «порхающая» мелодия с короткими трелями, форшлагами, плавная фигурация в сопровождении, легкость движений, скрытая танцевальность передают чарующую прелесть этой идиллической картинки:

127 Etwas bewegt (Довольно подвижно)

Мне

гре-зился луг ве-се-лый, цве-тов разноцвет-ный ко-вер.

Острым диссонансом звучит следующий эпизод: «Пропел петух внезапно. Он сладкий сон прогнал, кругом был мрак и холод, и ворон на крыше кричал». В прекрасный сон врывается жестокий мир жизни. Драматизм этого контраста подчеркнут множеством приемов музыкальной выразительности. Ясность колорита мажорного лада, простота гармонического склада, округленные фразы

мелодии первого эпизода вытеснены минорным ладом, гармонической неустойчивостью, диссонантными задержаниями и резкими бросками альтерированных аккордов. Исчезает мелодическая плавность, ее заменяют интонации, близкие декламационным, иногда тесно сопряженные, иногда отстоящие на интервалы октавы, ноны:

128 Schnell (Скоро)

Про - пел пе - тух вне - зап - но, в

вмиг ис - чез мой сон, те - перь мне груст - но

вспом - нить, о, как был пре - кра - сен он,

Закр.

Третий эпизод — результат (вывод) сопоставления. В лирическом раздумье этого раздела выражена центральная мысль произведения, характерная для умонастроения Шуберта последних лет — «Смешон, кто видит зимою день летний во всей красе»:

129 *Langsam (Медленно)*

Но кто же там цве-
та ми у кра- сил мне ок- на все?

Такова печальная философская концепция песни, которая скрывается за ее поэтическими метафорами. Прекрасное существует лишь как греза, сновидение, разрушающееся при малейшем соприкосновении с холодной, мрачной действительностью. Так определенно это воззрение высказано впервые, но в последующих песнях Шуберт возвращается к той же мысли, по-разному ее варьируя.

Во второй части цикла трагизм неуклонно нарастает. Тема одиночества сменяется темой смерти, утверждаемой все более и более настойчиво. Это происходит в мрачно-угрюмой песне «Ворон» (ворон — предвестник смерти, ее эмблема), в трагически обнаженной песне «Путевой столб». «Ворон» и «Путевой столб» — важнейшие вехи на пути к печальному итогу цикла — песне «Шарманщик».

«Шарманщик». Образ шарманщика — бездомного нищего бродяги — глубоко символичен. Он олицетворяет судьбу артиста, художника, самого Шуберта. Не случайно в конце песни в прямой авторской речи звучит вопрос, обращенный в нищему музыканту: «Хочешь, будем вместе горе мы терпеть, хочешь, будем песни под шарманку петь».

В простоте и лаконизме скупой отобранных приемов — сила их выразительности и производимого впечатления. Выдержанная тоническая квинта в басу — гармония

примитивного народного инструмента: волынки, лиры, шарманки — сковывает все движение песни. Гармоническая терпкость, образуемая наложением доминантовых созвучий, характерна для специфически шарманочных звукообразований. Тягучее однообразие ударов баса служит фоном для переборов короткой инструментальной попевки:

130 *Etwas langsam* (Довольно медленно)

Вот сто-ит шар-ман-щик груст-но за се-лом

и ру-кой о-зяб-шей он вер-титс-я тру-дом,

Топ-чет-ся на мес-те,

жа-лок, бо-е и сед.

От этой попевки берет начало вокальная мелодия, которая строится на опевании тонических звуков минор-

ного лада. Едва уловимые изменения рисунка мелодии не затрагивают ее существа. Щемящей тоской веет от той безжизненности, механистичности, с какой чередуются фразы заунывного напева голоса и инструментального наигрыша. Только когда описание судьбы обездоленного музыканта переходит в прямую авторскую речь: «Хочешь, будем вместе горе мы терпеть», вскрывается подлинный драматический смысл песни. С экспрессией трагической декламации звучат последние фразы «Шарманщика».

«Лебединая песня». Последний сборник шубертовских песен был составлен и издан друзьями композитора после его смерти. Полагая, что найденные в наследии Шуберта песни были написаны им незадолго до смерти, друзья назвали этот сборник «Лебединой песней». Туда вошли семь песен на слова Рельштаба, из которых самую широкую популярность приобрели «Вечерняя серенада» и «Приют»; шесть песен на слова Гейне: «Атлас», «Ее портрет», «Рыбачка», «Город», «У моря», «Двойник» и одна песня на слова Зейдля — «Голубиная почта».

Песни на слова Генриха Гейне — вершина эволюции шубертовской вокальной лирики и во многом отправной момент последующего развития песенно-романсного жанра.

Тематика и музыкальные образы, композиционные принципы, средства выразительности, известные по лучшим песням «Зимнего пути», кристаллизуются в песнях на слова Гейне. Это уже свободно построенные драматические вокальные миниатюры, сквозное развитие которых сосредоточено на углубленной передаче психологического состояния.

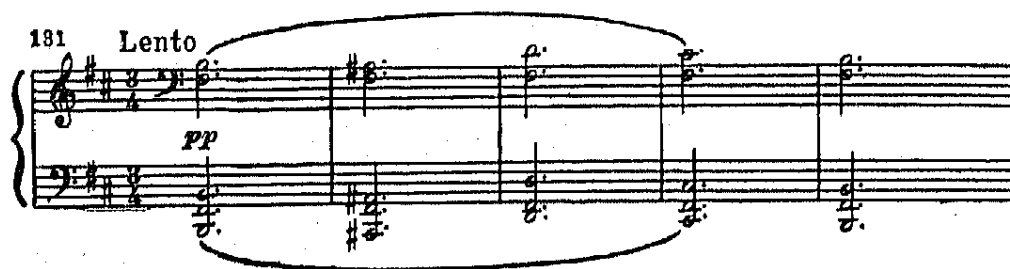
Каждая из шести гейновских песен — несравненное художественное произведение, ярко индивидуальное и интересное многими подробностями. Но «Двойник» — одно из последних вокальных сочинений Шуберта — обобщает его искания в области новых вокальных жанров.

«Двойник» подобен драматическому монологу, в котором тоска одиночества, доходящая до отчаяния, выражена с беспримерным трагизмом. Предельная скупость, аскетическая строгость выразительных средств находятся как бы в обратном пропорциональном отношении к силе выражаемых ими чувств. Здесь уже полный отказ от

любимых и часто употребляемых изобразительных приемов в сопровождении, преобладание напряженных декламационных интонаций над лирической распевностью.

В «Двойнике» в высшей степени тонко и необычно модифицируются элементы старинной пассакалии или чаконны. Свойственный этому жанру постоянный бас (*basso ostinato*) и варьируемая мелодия сочетаются с ясной расчлененностью фраз, предложений, периодов. В результате возникает ощущение непрерывного сквозного развития при простоте формы, близкой песенному сложению.

С самого начала, со вступительной фразы фортепиано, за сопровождением закрепляется глухой тембр низких регистров инструмента, выдержанные в долгих длительностях «стоячие аккорды»:



Многократные повторы (каждое предложение начинается с воспроизведения фразы вступления) нагнетают скованное страхом чувство. Видимую статичность, неподвижность аккордовой фактуры восполняет гармоническая насыщенность, а краткие внутритональные сдвиги, динамические взрывы, альтерация доминантовой гармонии резкостью красок еще сильнее сгущают мрачный колорит.

На фоне этого сопровождения настороженно, с затаенным волнением звучат приглушенные, часто обрывающиеся паузами фразы вокальной партии:



Декламационный строй интонаций, естественный для психологической углубленности этого произведения, способствует исключительно напряженной экспрессии.

Исходная ритмоинтонация (речитирование на квинте лада) служит опорой для последующего опевания и вариантного обогащения мелодии. Начиная с третьего предложения (с такта 25) интенсивное интонационное развитие ведет к первой кульминационной вершине. В сопровождении момент кульминации выделен сильнейшим динамическим акцентом, необычным и сложным для времени Шуберта гармоническим оборотом: мажорное трезвучие III ступени сменяется альтерированной доминантовой гармонией:

183

ведь те же му-ки во мне са-мом!

В последнем построении (с такта 43) драматическое развитие вступает в завершающую фазу. Нарушается структурная замкнутость постоянного четырехтактного оборота. Каждый медленно ползущий по полутонам аккорд наделяется особой весомостью, значительностью. Вместе с тем они объединяются общим движением к *dis-moll*. Это смелое вторжение в чуждую тональную сферу вскрывает всю дисгармонию душевного состояния человека.

Вокальная мелодия начинается с самого строгого, наименее распевного из вариантов мелодического зерна песни. Тесно сопряженные ходы в узком диапазоне своей речитативностью контрастируют горестной ламентацией завершающей фразы:

184

За-чем ты по-вто-рил точь вточь мо-

и стра . да . нья, му . ки бо . дя пред
до . мом ми . лой вэ ту ночь?

Новые гармонические краски фортепианного заключения углубляют гнетущую тишину наступившего безмолвия. Вторая низкая ступень минора, плагальность каданса с разрешением в мажорное трезвучие сильнее заставляют почувствовать безмерность человеческого горя:

135

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА. «НЕОКОНЧЕННАЯ» СИМФОНИЯ

Инструментальные сочинения Шуберта не уступают по своей исторической и художественной ценности его вокальным произведениям. Диапазон их необычайно широк. Одно только перечисление жанров — от бесчисленных серий прелестных коротеньких лендлеров до эпически монументальной «Большой» симфонии C-dur могло бы дать представление о всеохватывающем размахе творческих запросов композитора.

Благодаря Шуберту в романтической музыке прочно укоренился новый жанр — лирическая инструментальная миниатюра (экспромт, музыкальный момент, листок из альбома и другие). Развитие этого жанра, беспрестанно обновлявшегося на протяжении XIX и первой половины XX веков, продолжается и в наши дни, сохраняя в неприкосновенности самые существенные его приметы: малую форму, импровизационную непосредственность, лиризм образа.

Шуберту же принадлежит приоритет в создании новых типов романтической симфонии — лирико-драматической («Неоконченная») и лирико-эпической (симфония C-dur).

В. В. Стасов, отмечая недооценку шубертовской инструментальной музыки, писал: «Еще и теперь в книгах, лексиконах, биографиях и критиках говорят раньше всего об этих «Lieder'ах», его самого называют «Lieder-componist'ом» по преимуществу и лишь в лучшем разе упоминают о том, что у него было «также» сочинено много прекрасных инструментальных вещей. Но это — великая ошибка и заблуждение... Высшие и совершеннейшие между инструментальными созданиями Шуберта полны таланта, до сих пор никем не превзойденного, так что с ними могут соперничать лишь величайшие создания самого Бетховена»¹.

Инструментальное творчество Шуберта движется по двум широким руслам: крупные циклические формы и малые формы, тесно связанные с традициями бытовой музыки. Основное место среди них занимают танцы: лендлеры, вальсы, экосезы; большинство их — это авторские записи импровизаций на танцевальных вечеринках в бюргерской домашней обстановке. К ним примыкают бесчисленные четырехручные фортепианные пьесы, также предназначенные для домашнего музицирования: марши, увертюры, фантазии. Здесь и шедевр шубертовского творчества — «Венгерский дивертисмент» — произведение, в котором впервые в профессиональной музыке с чудесной свежестью зазвучали ладовые, интонационные обороты, ритмы венгерской и цыганской музыки.

¹ В. В. Стасов, Искусство XIX века. Избранные сочинения, т. 3, стр. 677—678.

Уделяя много внимания и времени сочинению инструментальных миниатюр, Шуберт в то же время интенсивно работал над крупными классическими формами инструментальной музыки: трио, квартетами, квинтетами, сонатами, симфониями. Каждый из этих жанров он обогатил произведениями немеркнувшей красоты. Достаточно назвать хотя бы струнные квартеты d-moll и a-moll, фортепианный квинтет «Форель», фортепианные сонаты A-dur и B-dur, симфонии h-moll и C-dur. Последняя «...по силе творчества и вдохновения никак не ниже ни одной из великих симфоний самого Бетховена, — не ниже не только его 7-й и 8-й, но также 3-й «героической» и 5-й «патетической» симфоний. Эта C-dur'ная симфония, конечно, есть и навеки будет одним из высших музыкальных созданий в мире»¹.

В области крупных форм инструментальной музыки Шуберт оставался верен принципам, сложившимся в конце XVIII века, и обычно строил свои циклические сочинения согласно законам, общепринятым в широкой композиторской практике. Подавляющее большинство его крупных произведений, сольных и ансамблевых, представляет собой классические трех- или четырехчастные циклы.

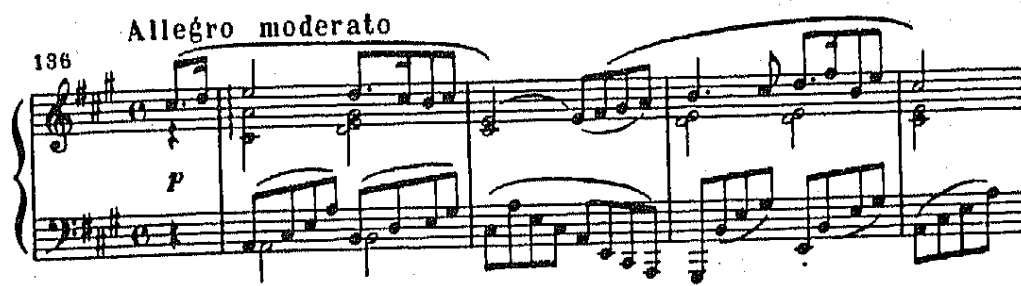
Яркость новизны сказалась прежде всего в шубертовском тематизме, в самом «строительном материале», обусловленном лирическим содержанием художественно-поэтических образов. Это часто приводило к изменению внутренней архитектоники при соблюдении внешне традиционной формы.

Открыто высказанное лирическое чувство, излитое до конца, уже не уместилось в рамках той сдержанности и лаконичности, которых требовала сама эстетика предшествующих времен. И вот сдвигаются масштабы, меняются манера подачи материала, формы высказывания. Наиболее заметны эти перемены в первичной «закладке здания» сонаты, в строении главной партии, в характере ее темы.

Например, тема главной партии фортепианной сонаты A-dur op. 120 в отличие от главных тем в сонатах классиков могла бы с равным основанием служить те-

¹ В. В. Стасов. Искусство XIX века. Избранные сочинения, т. 3, стр. 678—679.

мой для вариаций, медленной второй части цикла, самостоятельной лирической пьесы:



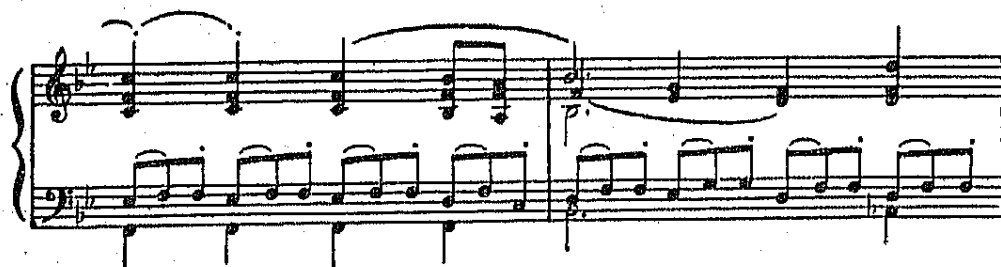
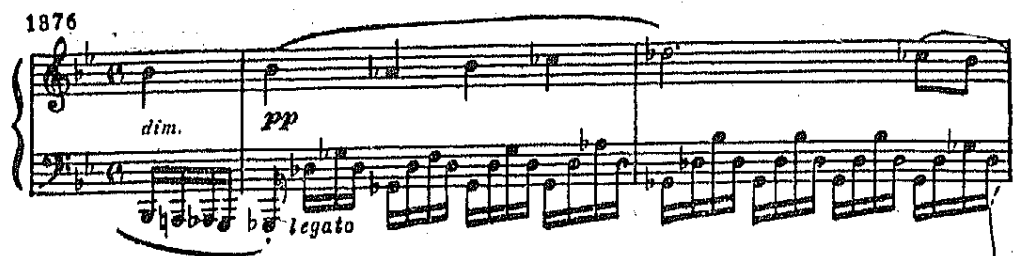
Лирическая насыщенность темы, воздействие песенной стихии определили ее особенности: необычную для сонатных тем замкнутую песенную структуру (простая трехчастная форма), способ изложения, более характерный для пьес типа «песни без слов», при котором верхний голос «поет» мелодию, а остальные ее поддерживают. Расположение тонов аккорда, способствующее выявлению многих обертонов, а следовательно — особому полнозвучию, сочности фактуры, мягкости ее дыхания, также определяет романтический стиль Шуберта¹.

Исчерпывающее раскрытие мысли с самого начала, в главной партии, оказывает прямое воздействие на расположение и взаимосвязь всех тем в экспозиции. В данном случае из экспозиции выпадает связующая партия; темы побочной и заключительной уступают в мелодической красоте и пластичности первой теме и потому воспринимаются скорее как дополнение к ней, чем как материал, обрисовывающий новый образ.

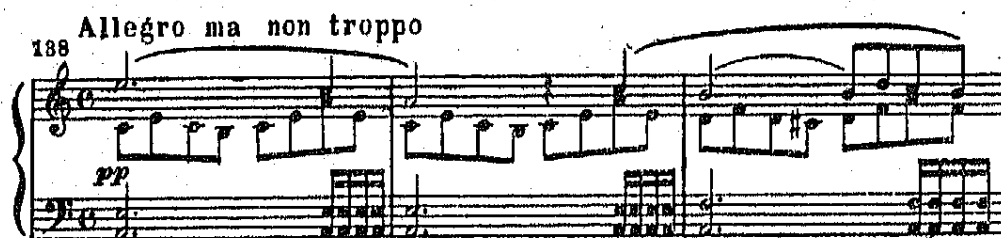
Еще свободнее строит Шуберт первую часть и собственно главную партию фортепианной сонаты В-dur (ор. posth.). Главная партия разрастается в протяженную трехчастную форму, где средняя часть и реприза есть ни что иное как вариации на основную тему:

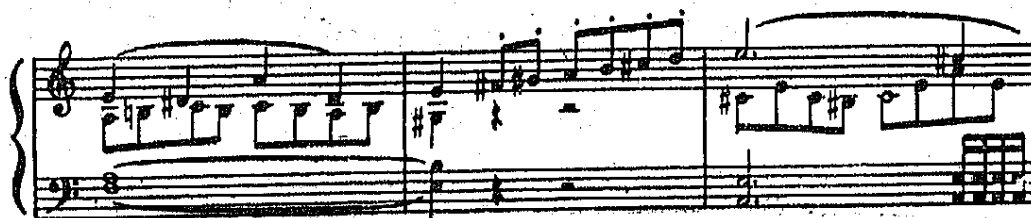
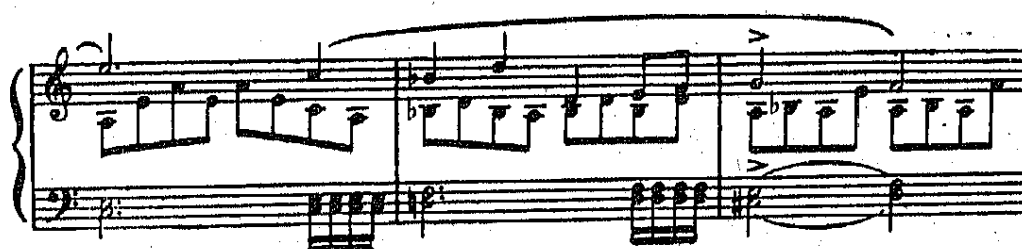
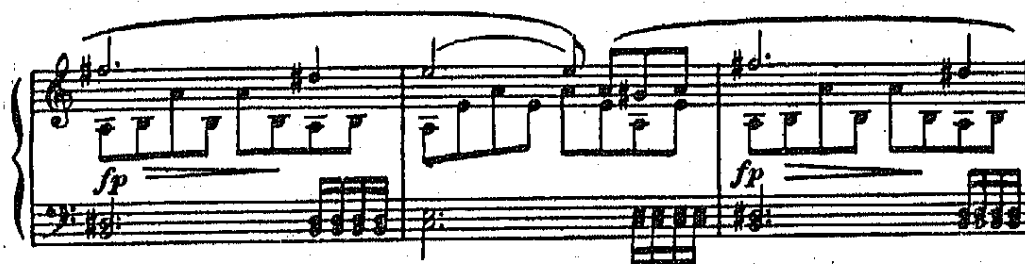
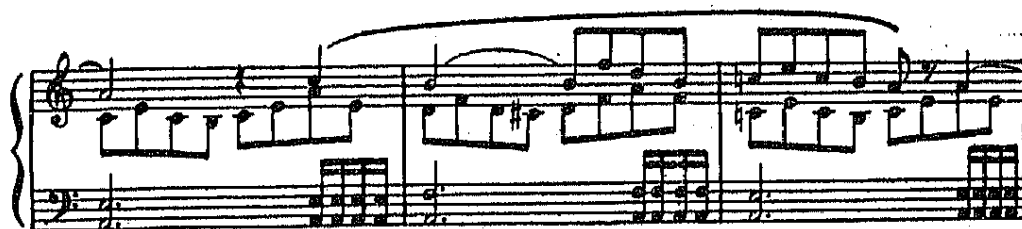
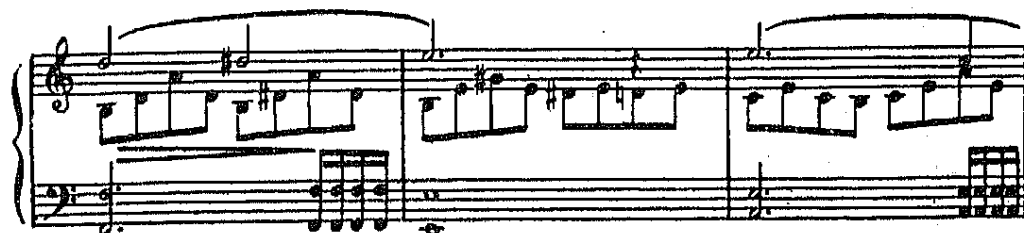
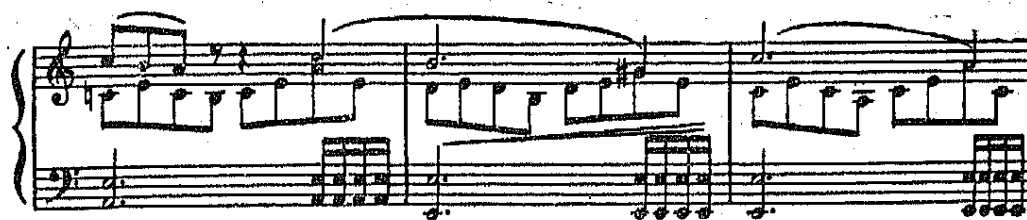


¹ Этот принцип получил наивысшее выражение у Шопена.



Сказанное о темах сольных сонат применимо и к первым темам ряда ансамблей Шуберта. Например, первая часть струнного квартета а-молл, ор. 29 № 1 написана в традиционной сонатной форме. Но с первых же фраз слух фиксирует чисто романтическую новизну звучания. Она исходит от главной темы квартета, от необычности ее характера, изложения, развития:







Мелодия с сопровождением — так выглядит тема квартета. Подобное изложение позволяет сосредоточить всю полноту лирического чувства в мелодии, от чего сама мелодия приобретает рельефность и пластическую завершенность. Ведет ее первая скрипка — инструмент, своей природой предназначенный для открытой, непосредственной передачи задушевных лирических эмоций.

С первого же проведения мелодия захватывает открытостью лирического высказывания. Дважды Шуберт возвращается к той же теме и, вариантно повторяя, придает ей в третьем мажорном проведении оттенок тихой восторженности¹.

В музыкальной ткани темы мелодия составляет ее верхний пласт, а опорой ему служат голоса сопровождения. Так же, как во многих вокальных сочинениях Шуберта, в квартете сопровождение мелодизировано, то есть насыщено выразительными интонациями, которые совпадают с опорными тонами самой мелодии.

¹ Такое строение можно сравнить с куплетно-вариантным строением песни.

Все же при всей самостоятельности мелодий, она не-отделима от сопровождения; мелодизированная фактура (в партии второй скрипки) вместе с трепетной пульсацией низких голосов (альт, виолончель) — тот глубокий фон, который в качестве вступления предвещает эмоциональную настроенность мелодии, затем, сопровождая ее, создает «стереофоничность» звучания всей темы.

В общее русло романтических преобразований включается и симфония. Впервые в симфоническом плане получили воплощение мысли и настроения, которые совершенно изменили трактовку симфонии как монументального циклического произведения. В симфонию проникает лирическая тематика, в основе которой лежит передача личных переживаний, ибо через них художник-романтик выявляет свое отношение к действительности. Как песенный цикл, романтическая повесть или роман, симфония содержит в себе черты автобиографичности — явление, характерное для всего искусства романтизма.

Лиризм является новым качеством симфонии, от которого проистекают важнейшие особенности романтического симфонизма. Смелое и в высшей степени совершенное осуществление новых тенденций и направлений представляет собой «Неоконченная» симфония *h-moll* Шуберта.

По предшествовавшим «Неоконченной» шести симфониям, сочиненным в период с 1813 по 1818 год, можно наблюдать, как зрела творческая самостоятельность Шуберта, как кристаллизовался самобытный шубертовский симфонизм. В «Неоконченной» же симфонии Шуберт выступил уже как глашатай нового направления.

Несмотря на то, что симфонии Шуберта, написанные на самом раннем этапе развития романтической музыки, были мало кому известны при жизни да и долгое время после смерти композитора, значение их в историческом развитии музыкального искусства огромно. «Неоконченная» и *C-dur*'ная симфонии — наиболее типичное и совершенное выражение романтического симфонизма.

«Неоконченная» симфония. Содержание симфонии рождается из обобщения образов, уже знакомых по вокальным сочинениям Шуберта. В симфонии они разрастаются до значения коренных, жизненно важных проблем, представленных в аспектах, характерных для

Шуберта и его времени: человек и судьба, любовь и смерть, идеал и действительность.

Симфония имеет всего две части. Формально, если взять за основу нормы классического четырехчастного цикла, она действительно неоконченная. Однако после нее Шуберт написал огромное количество других произведений, в том числе еще две симфонии¹. Как будто ничто не мешало ему закончить и симфонию *h-moll*. Сохранились наброски к третьей части, но дальнейшей разработки они не получили. По-видимому, Шуберт не считал необходимым что-либо добавлять к уже написанным двум частям симфонии. Не лишним будет указать, что задолго до «Неоконченной» симфонии Шуберта Бетховен писал совершенно законченные двухчастные фортепианные сонаты (например, сонаты *op. 73 Fis-dur* или *op. 90 e-moll*). У романтиков XIX века эта «вольность» уже становится типичным явлением.

В романтической музыке свобода лирических высказываний часто сочетается с поэтической программой, отсюда характерно стремление к индивидуализации строения циклов. При этом действуют две тенденции: одна ведет к сжатию цикла, другая — к расширению, иногда даже непомерному. Так, Лист пишет симфонию «Фауст» в трех частях, симфонию «Данте» — в двух; он же приходит к предельному сжатию цикла до одночастности, создавая новый жанр — одночастную симфоническую поэму. Для Берлиоза, крупнейшего французского симфониста, наоборот, характерны обширные циклы: его «Фантастическая симфония» состоит из пяти частей, а драматическая симфония «Ромео и Юлия» — из семи.

С этой точки зрения «Неоконченная» симфония Шуберта, представляющая собой новый тип лирико-драматической симфонии, — вполне законченное произведение, так как круг заложенных в ней лирических образов и их развитие исчерпывает себя в пределах двух существующих частей.

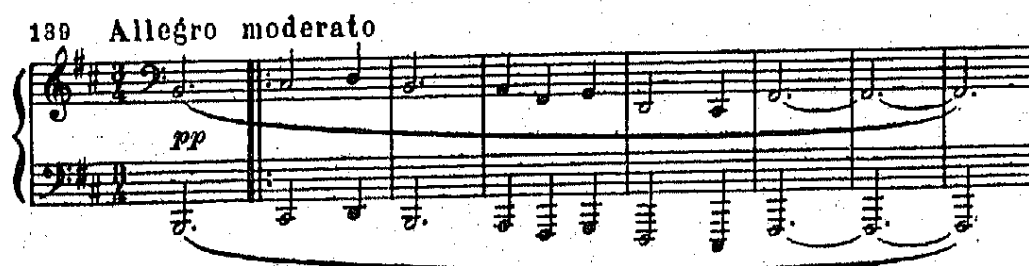
¹ Восьмая симфония была написана в 1825 году и бесследно исчезла. Последняя, *C-dur* ная, создана в 1828 году, в год смерти композитора.

Между частями симфонии нет внутреннего противопоставления. Обе части лиричны, но их лирика по-разному окрашена. В первой части лирические переживания передаются с трагической обостренностью, во второй — лирика созерцательная, проникнутая спокойной, просветленной мечтательностью.

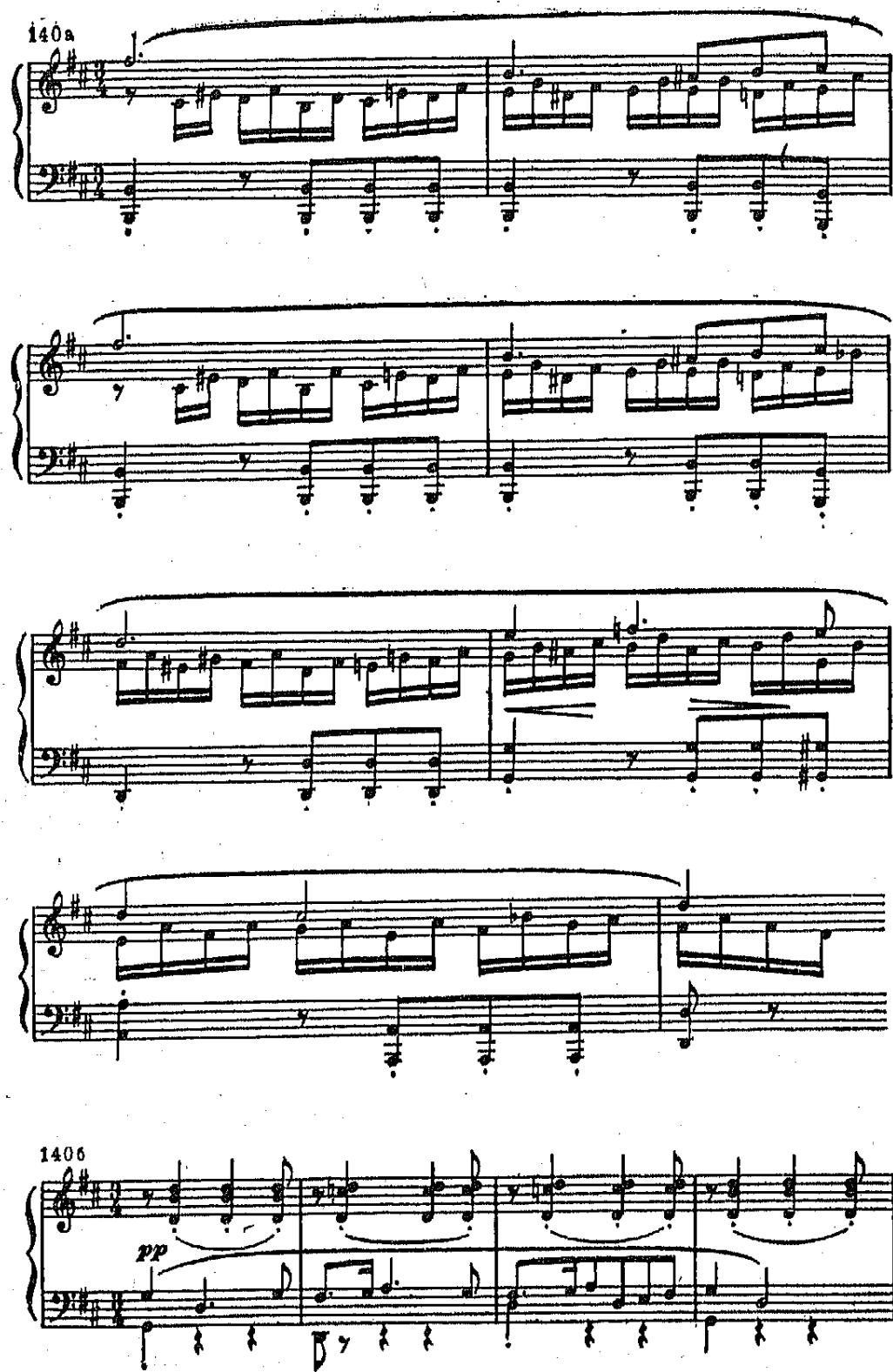
Первая часть симфонии начинается с сумрачного вступления — своего рода эпитафии. Это небольшая, лаконично изложенная тема — обобщение целого комплекса романтических образов: томления, «вечного» вопроса, тайной тревоги, лирических раздумий и т. п. Типическими оказались и найденные средства музыкального воплощения: нисходящее, как бы падающее движение мелодии, близкие к речевым мелодические обороты, воспроизводящие интонации вопроса, таинственный, затуманенный колорит.

Заключая в себе основную идею симфонии, тема вступления составляет и ее музыкальный стержень. Она проходит через всю первую часть, овладевая решающими, самыми значительными разделами симфонии. В целостном виде эта тема проходит как вступление к разработке и коде. Обрамляя экспозицию и репризу, она противопоставляется остальному тематическому материалу. На материале вступления разворачивается разработка; на интонациях вступительной темы строится заключительный этап первой части — кода.

Во вступлении эта тема звучит лирико-философским раздумьем, в разработке поднимается до трагического пафоса, в коде приобретает скорбный характер:



Теме вступления контрастируют две темы экспозиции: задумчиво-элегическая в главной партии, изящная при всей простоте песенно-танцевальная — в побочной:



В этих инструментальных темах ярко проступает индивидуальность Шуберта — лирика и песенного композитора. Песенная сущность обеих тем сказывается не только в природе самой мелодики, но и в фактуре, оркестро-

вом изложении, структуре, что естественно влияет на весь процесс симфонического развития.

Изложение главной партии сразу обращает на себя внимание характерными песенными приемами. Тема складывается из двух основных компонентов: мелодии и аккомпанемента. Подобно тому, как в песне или романсе вступление голоса часто предваряется несколькими тактами аккомпанемента, так и здесь главная партия начинается небольшим оркестровым вступлением, которое переходит затем в сопровождение мелодии главной партии.

Трепетное движение шестнадцатых у скрипок, приглушенное *pizzicato* струнных басов создает выразительный фон, на котором вырисовывается как бы парящая, элегически задумчивая мелодия гобоя и кларнета.

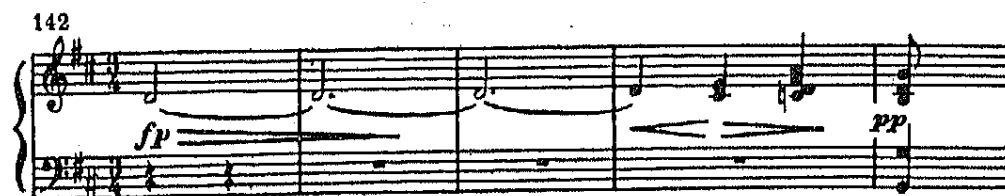
По музыкально-поэтическому образу и настроению тема главной партии близка к произведениям типа ноктурна или элегии. Характерно, что и структурно главная партия оформлена, как самостоятельное замкнутое построение.

В побочной партии Шуберт обращается к более активной сфере образов, связанных с танцевальными жанрами. Подвижная синкопированная ритмика аккомпанемента, народно-песенные обороты мелодии, простота гармонического склада, светлые тона мажорной тональности G-dur вносят радостное оживление. Несмотря на драматический срыв внутри побочной партии, просветленный колорит распространяется дальше и закрепляется в заключительной партии:



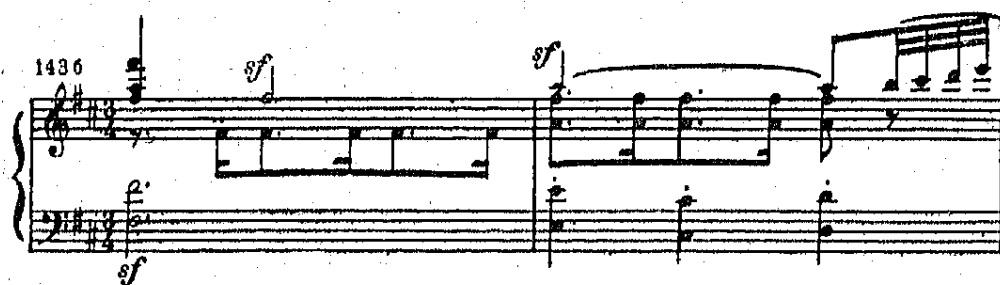
Однако появление побочной партии не вносит драматического контраста. Между темами экспозиции нет антагонизма и внутренних противоречий. Обе песенные лирические темы даны в сопоставлении, а не в столкновении. При этом исчезла необходимость в длительной подготовке побочной партии, в последовательности

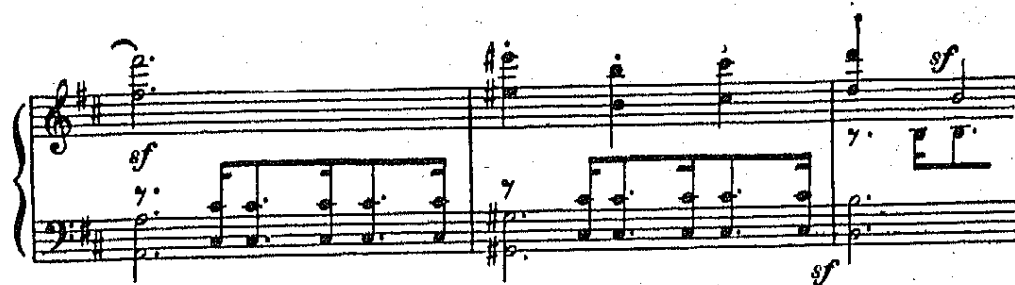
перехода. Тем самым существенно изменяются функции связующей партии. В данном случае она вовсе устраняется и заменяется коротким модуляционным ходом:



Взамен динамических факторов выдвигается новый элемент — колористическое толкование ладо-тональных функций. Побочная партия проходит в экспозиции в G-dur, а в репризе — в D-dur. Терцовые ладо-тональные сочетания (h-moll — G-dur, h-moll — D-dur) — это тонкие красочные оттенки, от которых светлеют сумрачные тона h-moll.

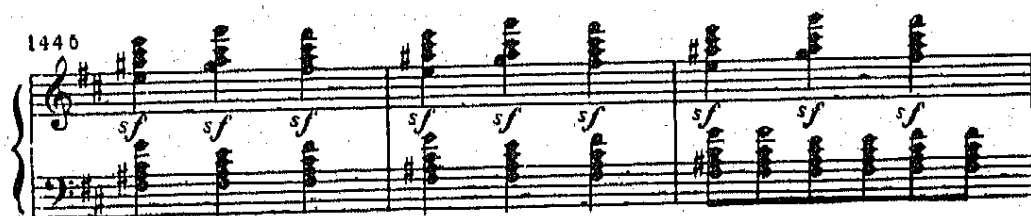
Мягкая лирика образов экспозиции лишает их способности противоборства. Поэтому в разработке темы главной и побочной партий почти полностью отстраняются. Исключение составляет синкопированная ритмическая фигура, отчлененная от побочной партии (аккомпанемент темы), но в драматической атмосфере разработки она теряет свою танцевальную игривость. Больше того, в контексте разработки ее синкопы лишь нагнетают состояние тревоги. Перерождаясь затем во второй фазе разработки в стучащий пунктирный ритм, они звучат уже с откровенной угрозой:





Разработка разворачивается исключительно на материале вступления. Вступительное построение к ней звучит таинственно и настороженно. Унисонная тема, медленно и неуклонно сползая вниз, переходит в глухой рокот тремоло басов.

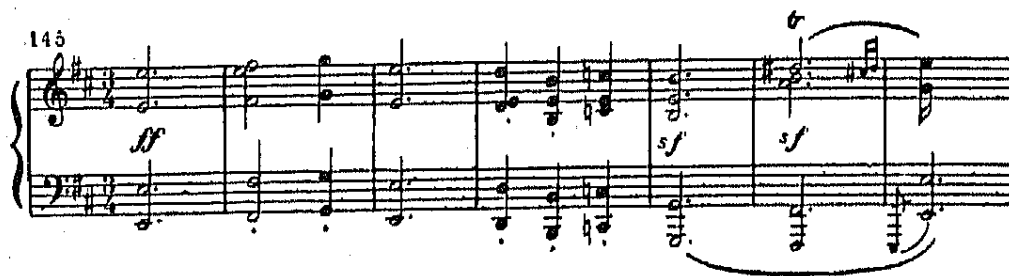
На этом фоне поднимается цепь восходящих секвенций, построенных на интонациях той же темы. В движении секвенций с имитационно переплетающимися мотивами вскрывается их внутренняя драматическая страстность. В момент первой кульминации напряжение разряжается взрывом всего оркестра:



Следующее звено разработки состоит из сцепления остро контрастирующих фраз; здесь-то и появляется синкопированная фигура из побочной партии. Сначала она противопоставляется *tutti* оркестра, а затем совсем стусhevывается, освобождая «поле действия» основной теме.

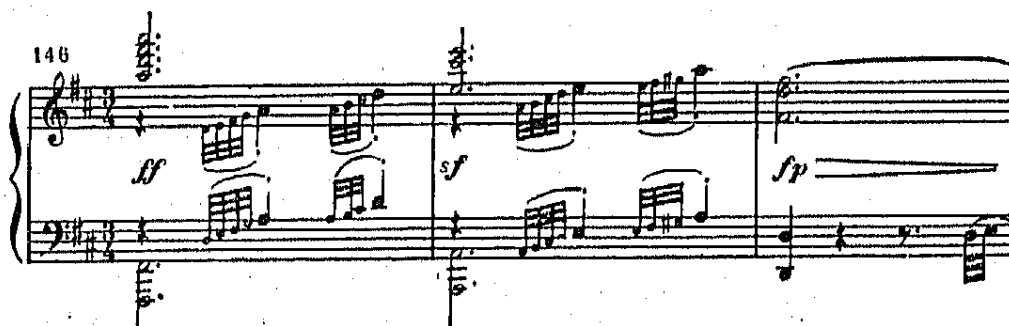
«Водоразделом» между двумя фазами разработки и ее центральным моментом служит полное проведение темы вступления в субдоминантовой тональности (e-moll).

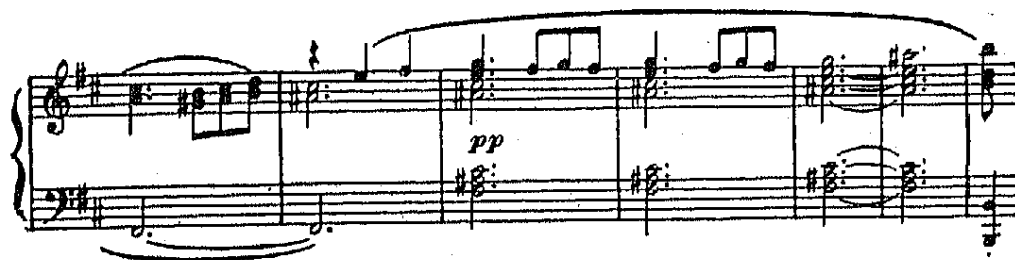
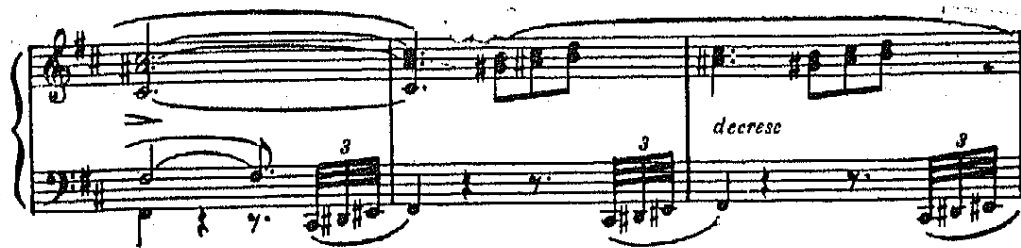
Мощные оркестровые унисоны, поддержанные тромбонами, исчезновение вопросительных интонаций (полная совершенная каденция) сообщают теме характер волевой, категорический, в прямой зависимости от которого находится дальнейший ход событий:



Вторая фаза разработки протекает в крайнем напряжении. Вся музыкальная ткань находится в непрерывном движении; в разных оркестровых сочетаниях канонически разрабатываются отдельные мотивы вступления, вводится новый выразительный эпизод со «стучащим» пунктирным ритмом. Наконец наступает момент кульминации: он-то и выявляет трагическую неразрешимость поставленных вопросов. В острой ладовой «борьбе» D-dur и h-moll «победа» остается за последним.

Ладовая и интонационная окраска последних фраз разработки предрешает возврат к меланхолической настроенности главной партии:





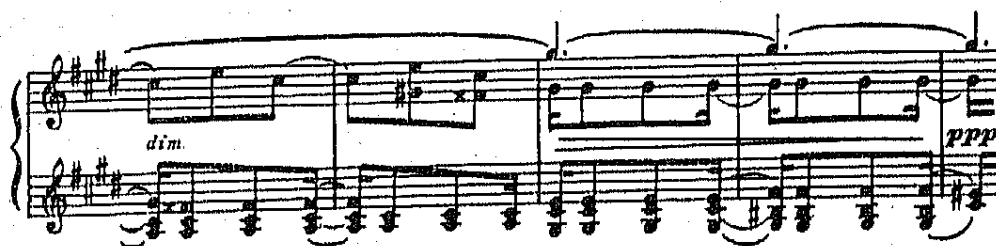
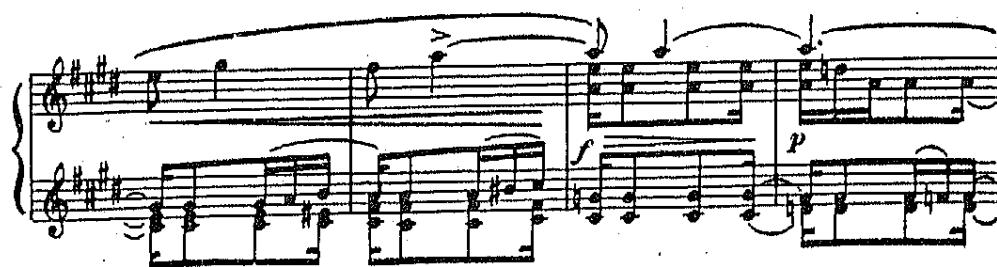
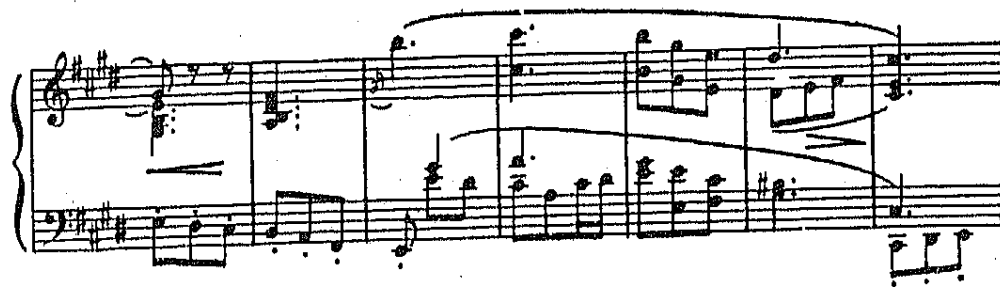
Реприза не вносит существенно нового, способного направить развитие в какую-либо иную сторону. В коде вновь скорбно звучит тема вступления, за которой как бы остается последнее слово:



Вторая часть симфонии — *Andante con moto*.

Удивительна поэзия ее печальной отрешенности. Глубокий лиризм, то спокойно созерцательный, то чуть взволнованный исходит от тем медленной части симфонии. Нежность красок ладо-гармонической палитры с неожиданными гармоническими сдвигами, тональными переходами, колебаниями мажорного и минорного ладов, прозрачный оркестровый фон, где преобладает звучание струнной группы в комбинации с деревянными духовыми, — все это обволакивает темы тончайшим поэтическим колоритом, легким дыханием природы:





Своеобразно строение Andante. В нем свободно сочетается замкнутость структуры первой и второй тем с некоторыми типичными чертами сонатной формы¹, теку-

¹ Форма Andante наиболее близка сонате без разработки. Главная и побочная партии изложены развернуто, каждая имеет трехчастную структуру; при этом особенность побочной партии — в ее преимущественно вариационном развитии.

честь музыкальной ткани — с преобладанием приемов вариационного развития. По сути во второй части симфонии *b-moll* заметна тенденция к созданию новых романтических форм инструментальной музыки, синтезирующих черты разных форм; в завершенном виде они представлены будут в творчестве Шопена, Листа.

В «Неоконченной» симфонии, как и в других произведениях, Шуберт поставил в центр жизнь чувств простого человека; высокая степень художественного обобщения сделала его творчество выражением духа эпохи.

ДЖОАККИНО РОССИНИ

1792 * 1868

Французская революция 1789 года и последовавший за ней длительный период освободительных войн, раскрепостив многие страны от оков феодализма, пробудили сильнейший рост национального самосознания.

В Испании и Греции, Польше и Венгрии, Италии и Германии — странах, потерявших свою национальную независимость или угнетенных владычеством более могущественных государств Европы, — подъем национальных чувств и патриотического духа проявился на протяжении первой трети XIX века с особенной силой и активностью. Освободительное движение, борьба за независимость и государственное воссоединение возбуждали повышенный интерес и внимание к национальной культуре, к искусству и творчеству своего народа.

Знаменем передовых деятелей музыкального искусства становится борьба за создание национальной музыки, в которой опере отводится ведущая роль.

В Италии развитие национальной музыкальной культуры означало прежде всего возрождение оперного жанра. С именами Россини, Беллини, Доницетти, Верди связан расцвет итальянской оперной культуры XIX века. Их творчество неотделимо от народно-бытового итальянского искусства, оно опирается на вековые традиции итальянской оперы.

В Германии, где оперная сцена издавна была полем деятельности иностранных музыкантов, проблема на-

циональной оперы стояла исключительно остро. Борьбу за немецкую музыку и оперу возглавил К. М. Вебер. Его творчество — крупнейшая веха в истории немецкого музыкального театра.

История музыкальной культуры Франции, которая по существу есть история французской оперы, остается таковой и в XIX веке.

Ростом национальных элементов в музыке отмечена в XIX веке культура славянских стран — Польши, Чехии, для которых создание своей национальной оперы сделалось центральной проблемой. Появление опер М. И. Глинки означало выход на мировую арену самобытного русского музыкального искусства.

Начало музыкальной деятельности Россини совпало с периодом затяжного кризиса, охватившего итальянский оперный театр.

Основные итальянские оперные жанры — опера seria (серьезная) уже в начале XVIII века и buffa (комическая) ко второй половине XVIII века — достигли полного расцвета и завоевали господство на всех сценах Европы. Но сложившаяся к тому времени общественная обстановка не благоприятствовала дальнейшему творческому росту итальянской оперы. Опера seria, все больше перерождаясь в «концерт в костюмах», сделалась украшением придворных празднеств и официальных торжеств. Более жизнеспособный и демократический жанр оперы buffa заметно вбирал в себя элементы буффонады и бездумного развлекательства. Чувство неудовлетворенности испытывают наиболее талантливые представители этого жанра. Паизиелло совсем отказывается от творческой деятельности, Чимароза после создания своей лучшей комической оперы «Тайный брак» ничего значительного не написал. Оперный репертуар заполняется заурядными сочинениями композиторов-эпигонов, свойственная жанру сатирическая и социальная направленность утрачивает былую остроту.

Новая волна развития национальной культуры совпадает с подъемом освободительного движения, всколыхнувшего и обновившего общественную атмосферу Италии.

Издавна расчлененная на отдельные самостоятельные области, скованная жестоким деспотизмом крупных и мелких государей и «святейшей» католической церкви, феодальная Италия не смогла противиться захватническим устремлениям ее сильных соседей. Итальянский народ часто становился жертвой двойного гнета, страдая и от своих феодальных владетелей и от иноземных завоевателей.

Начавшаяся в 1789 году французская буржуазная революция нашла живой отклик и сочувствие в умах и сердцах передовых людей Италии, воспринявших ее как долгожданное осуществление свободолюбивых чаяний. Вспыхнувшие с новой силой патриотические чувства не смогла задавить наступившая реакция даже тогда, когда после разгрома наполеоновской империи Италия опять подпала под владычество своего исконного врага — Австрии.

Приход к власти свергнутых революцией правителей означал восстановление старых порядков, опору на чужеземные штыки, разгул реакции и кровавого террора. Немало выдающихся людей Италии — поэтов, писателей, общественных и политических деятелей — томилось в тюрьмах. По свидетельству Стендаля, достаточно было надеть голубой сюртук, чтобы быть обвиненным в якобинстве¹, высказать любовь к Данте, произведения которого были запрещены, чтобы быть заподозренным в карбонаризме². Но чем страшнее свирепствовал террор, тем упорнее делалось сопротивление и стремление к независимости. Уже первые десятилетия XIX века отмечены частыми крестьянскими восстаниями, созданием тайного общества карбонариев. Вся история Италии XIX века проходит под знаком борьбы за государственную самостоятельность и объединение³.

Национально-освободительное движение оживило политическую и умственную жизнь страны, рождало идеи и настроения, которые вдохновляли искусство Италии, вносили в него актуальность и дыхание современной

¹ Голубой камзол носил вождь французских якобинцев Робеспьер.

² «Карбонарии» — тайное национально-революционное общество, возникшее в Италии в первом десятилетии XIX века.

³ Окончательное объединение Италии в единое независимое королевство произошло в 1870 году.



Джоаккино Россини

жизни. Воспевание родины, мечты о ее свободе и независимости, призывы к борьбе зазвучали прежде всего в итальянской поэзии и литературе. Патриотическим пафосом окрашено творчество Альфиери, Сильвио Пеллико, Уго Фосколо — итальянских поэтов первой половины XIX века. Идеи национальности, высокий патриотизм одухотворяли творчество лучших музыкантов Италии: Россини и Доницетти, Беллини и Верди.

Политические преследования, гнет цензуры вынуждали скрывать и маскировать истинный смысл, вкладываемый в произведения искусства. Патриотические настроения, освободительные идеи часто прикрывались античной или библейской тематикой, хитроумной веселой интригой. Но в условиях Италии начала и середины XIX века каждая, даже самая отдаленная ассоциация воспринималась как намек на действительное положение страны, как призыв к борьбе и освобождению. Россини умел, говоря словами Стендаля, читать в сердцах своих слушателей и отвечать на волнующие их вопросы. О значении музыки в Италии тех лет, о связи ее с передовым общественным движением замечательно писал Гейне: «...чтобы любить нынешнюю итальянскую музыку и, любя, понимать ее, надо иметь перед глазами самый народ, его небо, его характер... его страдания и радости, всю его историю... Бедной поработанной Италии запрещается говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство от сознания собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии и, рядом с этим, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помощи, — все это она облекает в мелодии, выражающие все — от причудливого опьянения жизнью до элегической мягкости, и в пантомимы, переходящие от льстивых ласк к грозному затаенному бешенству... Экзотерическая¹ стража, в присутствии которой эта опера поется и представляется, отнюдь не подозревает, каково значение этих веселых любовных историй, любовных горестей и шалостей, в которых итальянец скрывает свои убийственные освободительные замыслы... хорошо, что она ничего не замечает. В про-

¹ Экзотерический — внешний.

тивном случае, импресарио вместе с примадонной и премьером скоро очутился бы на подмостках, именуемых крепостью; была бы учреждена следственная комиссия, все опасные для государства трели и революционные колоратуры были бы занесены в протокол...»¹.

Италия была колыбелью оперного искусства, и композиторы XIX века в стремлении возродить музыку в ее национальных формах демонстрировали уважение к исторической традиции. В творчестве Россини совершался процесс обновления обоих исконно итальянских оперных жанров. В оперу *buffa* Россини внес яркость современных чувств и реализм музыкальных образов, стремительность и динамичность музыкально-комедийного развития.

Свежие жизненные силы оживили застывшие схемы *seria*. Героическое начало, заложенное в опере *seria*, уже на иной основе раскрылось в произведениях Россини, Беллини, молодого Верди. Героика национально-освободительной борьбы, исполненная страстности и патриотического воодушевления, воспринималась современниками как призыв к действию.

Бальзак говорил, что когда он слушал в опере Россини «Монсей» молитву народа (о переходе через Красное море), ему казалось, что он «присутствует при освобождении Италии». По мнению Стендаля, итальянская музыка начала приобретать воинственный характер лишь со времени появления «Танкреда» Россини, так как до победы французов над австрийцами, пробудившей Италию, «тирания допускала в Италии только любовь».

Однако новый взлет итальянского оперного искусства не смог уничтожить серьезных внутренних противоречий. Смелая мысль композитора часто оказывалась скованной схематизмом трафаретных оперных сюжетов и либретто, что неизбежно влияло на композицию оперы, на ее драматургию.

Богатый мелодизм, искусство пения всегда были сильнейшей стороной итальянской оперы; злоупотребление же виртуозничеством, всякого рода «излишествами» пения вело к нарушению единства музыки и драмы, разрывало связь основных компонентов музыкально-

¹ Г. Гейне. Путевые картины. Собрание сочинений в десяти томах, т. 4. М., 1957, стр. 199.

драматического произведения, что нередко приводило к искажению художественной правды и драматического смысла.

Основное противоречие итальянской оперы углублялось деятельностью прославленных на весь мир певцов-виртуозов, утверждавших представление об итальянской опере, как об источнике чистого наслаждения, доставляемого прекрасным вокальным искусством мастеров-исполнителей. Подобное отношение к итальянской опере в какой-то мере подтверждали даже крупнейшие новаторы XIX века, ибо они сами вольно или невольно попадали в плен сильных, но отсталых традиций.

Благодаря красоте мелодий, технике вокального письма, непревзойденному блеску исполнительства оперы Россини, Беллини, Доницетти повсеместно распространялись, приобретали неслыханную популярность. Получая активную поддержку в аристократических и правящих кругах европейских столиц, итальянская опера в конечном счете становилась тормозом для развития и роста национальной музыкальной культуры в этих странах.

В Германии против Россини ожесточенно восстал Вебер, ратовавший за создание немецкой оперы. В России борьбу против «итальянщины» возглавили передовые деятели музыкального искусства. В засильи итальянцев они справедливо усматривали угрозу становлению русской музыки. Тем не менее русские критики отдавали должную дань гению итальянского народа — Россини. «История музыки... — писал Серов, — впишет славное имя Россини среди великих деятелей искусства, среди художников-творцов, образцовыми творениями которых отмечается эпоха, и только им дарует наименование «классических...»¹.

«Вильгельм Телль» или «Севильский цирюльник» Россини — эта, по выражению Чайковского, «бесценная жемчужина итальянской музыки» — яркое воплощение лучших черт итальянского народа: искрометного темперамента и героичности, неизбывного чувства радости жизни и способности к отречению.

Итальянская оперная музыка XIX века — одно из самых ярких явлений в истории музыкальной культуры.

¹ А. Н. Серов. Россини. Избранные статьи, т. 1, стр. 461.

Неоспорим тот факт, что ее влиянию подвергались не только почитатели, но и ярые творческие противники, в том числе Вебер и Вагнер.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство. Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 года в небольшом итальянском городе Пезаро, расположенном на берегу Венецианского залива.

Его отец — Джузеппе Россини, по прозвищу «Весельчак», — был городским трубачом в Пезаро. Пылкий сторонник французской революции, Джузеппе Россини в числе энтузиастов приветствовал вступление революционных войск в Италию в 1796 году. Когда при помощи австрийцев власть папы восстановили, он был арестован и лишен должности за свои республиканские симпатии¹.

Джузеппе и его жена вынуждены были сделаться бродячими музыкантами. Ради куска хлеба им приходилось странствовать по ярмаркам, переходить из города в город, из одной труппы в другую.

Отец Россини участвовал в качестве валторниста в импровизированных оркестрах, составлявшихся для ярмарочных оперных спектаклей; мать — женщина большой музыкальности и редкой красоты — выступала как оперная певица. Красивое сопрано маленького Джоаккино также служило поддержкой семьи. Он пел в церковных хорах, его очень ценили хормейстеры Луго и Болоньи.

Болонский лицей. Систематические занятия Россини музыкой начались лишь тогда, когда ему исполнилось 12 лет (в 1804 году) и семья обосновалась в Болонье.

Город Болонья — крупный музыкальный центр Италии, известный своими музыкальными учреждениями (Болонская филармония) и старинными традициями церковной музыки.

В Болонье под руководством Анджело Тезеи (церковного композитора) Россини быстро достиг больших

¹ Возможно, что воспоминания далекого детства, когда Россини мог видеть шествие овеянных революционной славой французских полков, а также влияние отца, горячо преданного идеям свободы и равенства, могли служить почвой чувству патриотизма, нашедшему выражение в его творчестве.

успехов, овладел правилами контрапункта, искусством аккомпанемента и пения. Не достигнув еще четырнадцатилетнего возраста, он в качестве капельмейстера смело пустился в самостоятельное музыкальное путешествие по городам Романьи. Россини хорошо сознавал неполноту своего музыкального образования и в 1806 году поступил в болонский музыкальный лицей.

В лицее Россини числился учеником по классу виолончели, вскоре прибавились занятия по контрапункту и композиции. Россини самостоятельно изучал партитуры и рукописи, собранные в драгоценных коллекциях богатейшей библиотеки лицея.

Сильное увлечение творчеством Чимарозы, Гайдна, и особенно Моцарта, расширило познания, обогатило художественные представления будущего композитора и оказало влияние на его музыкальное формирование. Россини неоднократно высказывал свое преклонение перед Моцартом, признавая силу воздействия автора «Свадьбы Фигаро» на свое творчество.

Еще учеником лицея Россини был принят в число членов Болонской академии, а вскоре после окончания избран для дирижирования исполнением оратории Гайдна «Времена года» — знак особого уважения и признания его авторитета.

Очень рано во время пребывания в лицее Россини обнаружил ту удивительную легкость письма и творческую плодовитость, которые постоянно служили предметом удивления и поводом для многочисленных рассказов, принимавших зачастую совершенно фантастический характер. Но как ни преувеличены многие «воспоминания», цитируемые некоторыми биографами композитора, источник их неизменен — это действительно феноменальная композиторская техника и быстрота, с которой он справлялся с любой творческой задачей.

За годы учения Россини написал огромное количество произведений: в их числе духовные сочинения, симфония, инструментальная и вокальная музыка — для разных инструментов и голосов; отрывки первой оперы «Деметрио и Полибио» (начата в 1806 году, впервые исполнена была в 1812 году в Риме).

Годы странствий. Сразу же по окончании лицея, то есть с 1810 года, Россини вступает на поприще оперного композитора. Начинаются годы его кипучей и мно-

госторонней деятельности певца, капельмейстера, композитора.

Годы 1810—1815 Россини проводит в непрерывных поездках из одного города в другой, нигде не задерживаясь дольше двух-трех месяцев. Это «бродяжничество» вызывалось своеобразным положением театрального и оперного дела. В Италии тех лет постоянные оперные театры существовали только в некоторых крупных итальянских центрах (Милан, Венеция, Неаполь). Другие же итальянские города довольствовались искусством бродячих оперных трупп, которые вели своеобразное и типичное для Италии существование.

Обычно в небольшом городке, насчитывающем восемь — десять тысяч жителей, какой-нибудь знатный дворянин, мнящий себя знатоком музыки, выступал в качестве антрепренера или импресарио (что одно и то же) и набирал артистов для оперной труппы. Труппа состояла из примадонны, тенора, баса, двух-трех певцов на вторые роли. Затем нанимался маэстро, то есть композитор. Он должен был написать оперу, сообразуясь с предоставленным ему составом исполнителей. Либретто заказывал по своему выбору сам импресарио, и на этот случай всегда находился какой-нибудь провинциальный неудачливый поэт, который мог состряпать по готовым образцам любое новое либретто. О художественных достоинствах текста заботы было мало; несколько ловко поданных привычных драматических положений служили канвой для маэстро, и по этой канве он сочинял арии, соответствующие вокальным возможностям и вкусу примадонны или первого исполнителя.

В большинстве таких оперных предприятий хор отсутствовал, оркестр комплектовался из местных любителей музыки, ремесленников, военных музыкантов. От маэстро, который должен был сам дирижировать своей оперой, требовалось немалое искусство и изобретательность, чтобы наладить ансамбль столь своеобразного коллектива.

Если после первого представления провала не следовало, то опера шла почти ежедневно раз двадцать — тридцать, после чего труппа распадалась, артисты перекочевывали в другие города, составлялись новые коллективы и т. д.

С жизнью бродячих театров и артистов Россини был связан в течение ряда лет. Ему приходилось писать по четыре-пять опер в год, часто на ходу приспособливая уже использованный музыкальный материал к новому сюжету, новым исполнителям, новым требованиям. В таких условиях работа композитора протекала в тесном сотрудничестве с исполнителем-певцом, ибо от успеха исполнителя зависел успех композитора, и часто написанная уже музыка в процессе совместной работы изменялась до неузнаваемости.

Подобные взаимоотношения между автором и исполнителем имели свои положительные стороны, так как вырабатывали большую композиторскую гибкость, необходимость тонко и точно учитывать вокальные свойства каждого голоса, его тесситуру, тембр, возможности голосового диапазона, артистический темперамент и многое другое.

В награду за свою музыку Россини получал бешеные восторги публики и ...грошовые гонорары. Нередко после блестящего успеха в каком-нибудь городке у него оставалось в кармане лишь немного денег на переезд, и с чемоданом, в котором нотной бумаги было больше, чем вещей, Россини переезжал в другой такой же город, чтобы там начать то же самое.

Поспешность, с которой Россини приходилось работать, не давала возможности выпаивать каждое свое сочинение и отделять его во всех деталях. На многих из них, особенно в ранний период, лежит печать некоторой торопливости, за которую на него ополчалась критика, упрекая Россини в небрежности¹.

Против Россини выступали заслуженные композиторы, которые имели все основания видеть в двадцатилетнем музыканте грозного соперника. Директор Неаполитанской консерватории Цингарелли запрещал своим ученикам знакомиться с партитурами Россини, а компо-

¹ Болонский учитель Россини падре Маттеи с позмущением писал своему ученику: «Остановись, несчастный, ты позоришь мою школу». На что Россини, обладавший большим умом и тонким юмором, отвечал: «Высокопоставленный учитель! Будьте терпеливы. Когда я не буду вынужден зарабатывать свое пропитание пятью или шестью операми в год и рукописи еще сырыми пересылать переписчикам, не имея возможности хоть раз перечесть их, я начну сочинять музыку, которая будет достойна Васи!»

зитор Паизиелло, который уже в течение многих лет не написал ни единой ноты и жил воспоминаниями о своей былой славе, отзывался о Россини, как о «беспутном композиторе, мало сведущем в правилах искусства и лишенном хорошего вкуса». Но Россини мало смущался этой суровой критикой. Он сам прекрасно знал свои погрешности — результат спешки или музыкальных экспериментов. В своих партитурах он собственноручно крестиком помечал так называемые грамматические ошибки, сбоку прибавляя: «для удовлетворения педантов».

В первые годы самостоятельной творческой работы Россини писал преимущественно комические оперы.

Жанр оперы *buffa* имел крепкие корни в итальянской музыкальной культуре, и комические оперы Россини рождались на хорошо подготовленной почве.

«Танкред» и «Итальянка в Алжире». Огромный успех, который принесли Россини поставленные в 1813 году в Венеции оперы «Танкред» (*seria*) и «Итальянка в Алжире» (*buffa*) открыл перед ним двери крупнейших театров Милана, Венеции, Рима. Имя Россини становится одним из самых популярных в Италии. Мелодии россиниевских арий распевались на карнавалах, площадях и улицах венецианскими лодочниками и населением неаполитанских окраин, искусными профессиональными и неопытными любителями. Неиссякаемым мелодическим богатством, огненным темпераментом, захватывающими порывами неудержимого веселья, героической патетикой, пылкой любовной лирикой Россини волновал и трогал самую разнородную итальянскую публику.

Идеи патриотизма, звучащие во многих произведениях Россини, находили сильнейший отклик среди лучшей части итальянского общества.

Настроения передовой Италии проникали в искусство Россини не только в оперы героического плана («Танкред»¹, «Моисей», «Магомет II»), но и в чисто комедийные, буффонные.

¹ Либретто «Танкреда» написано по трагедии Вольтера. В либретто оперы акцентируются героические моменты. В одном из вариантов оперы Танкред побеждает врагов и спасает родину ценой своей жизни.

«Итальянка в Алжире»¹ принадлежит к числу тех опер, о которых Стендаль говорил, что, слушая их, нужно закрывать глаза на все нелепости либретто и «только умирать от смеха и удовольствия».

В типичнейший буффонный сюжет с переодеваниями, драками, попадающими впросак смешными влюбленными неожиданно вклинивается эпизод, приковывающий своей актуальностью. Героиня оперы Изабелла в браваурной эффектной арии обращается к своему возлюбленному со словами: «Думай о родине, будь неустрашимым и выполняй свой долг. Смотри: по всей Италии возрождаются возвышенные примеры доблести и достоинства». Эту арию Изабеллы Стендаль называл «историческим памятником»², в котором выразились «патриотические чувства эпохи».

О том, какое впечатление производили на современников подобные моменты в операх Россини, можно судить по воспоминаниям исполнительницы роли Изабеллы Джорджи-Ригетти, которой пришлось исполнять в Риме эту арию тридцать девять раз.

Неаполь. Работа над операми seria. Растущая слава Россини привлекла к нему внимание опытного и ловкого дельца, директора крупного стационарного театра Сан-Карло в Неаполе, некоего Ф. Барбайя. В 1815 году Барбайя предложил Россини занять место композитора при неаполитанском оперном театре Сан-Карло. Это предложение налагало большие обязательства, но и сулило заманчивые перспективы: работать в одном из лучших итальянских театров с прославленными исполнителями, получать необычайно большие для молодого маэстро гонорары. Переезд в Неаполь создал Россини прочное и устойчивое положение, — закончились годы «бродяжничества».

С 1815 по 1822 год жизнь и творчество Россини связаны в основном с Неаполем. Это не исключало в то же время артистических поездок и выполнения заказов для других городов Италии. В Неаполе Россини дебю-

¹ Героиня оперы Изабелла разыскивает своего возлюбленного Линдора, томящегося в плену у алжирского бей Мустафы. Преодолев благодаря своей красоте и ловкости многочисленные препятствия, Изабелла спасает Линдора.

² Стендаль. Жизнь Россини. Собрание сочинений, т. X. Л., 1936, стр. 277.

тировал оперой *seria* «Елизавета, королева Английская». Это произведение интересно введенным в него новшеством, которое произвело переворот в итальянской опере *seria*. С необычайной для того времени настойчивостью композитор осмелился нарушить исконные права итальянского певца-виртуоза и выписал в партитуре все украшения вокальной партии, все колоратуры и виртуозные пассажи. Только после Россини этому примеру стали следовать другие итальянские композиторы.

Давнишняя традиция оперы *seria*, согласно которой виртуозное пение было ее смыслом и центром, привела к тому, что композиторы оказались в полной зависимости и подчинении у певцов-виртуозов. Ария — как форма сольного пения — служила музыкальным стержнем оперы *seria* и часто функции композитора сводились к тому, чтобы только наметить музыкальные линии оперы, а в ариях выделить лишь основной мелодический контур; остальное предоставлялось вкусу, таланту и импровизаторскому искусству виртуоза-кастрата, первого тенора или примадонны.

Мастерство и вокальное искусство итальянских певцов стояло на исключительной высоте и немало способствовало блеску итальянской оперы и распространению ее за пределами Италии. Однако среди прославленных виртуозов часто встречались люди невежественные, с непомерным самолюбием и претензиями, доводившие свои капризы и требования до полнейшей абсурдности. Например, знаменитый кастрат Маркези на закате своей театральной карьеры соглашался петь лишь в том случае, если выходная ария в опере могла быть им исполнена верхом на лошади или с вершины холма (по видимому, его слабеющий голос сверху звучал лучше); некоторые виртуозы требовали, чтобы в каждой новой сцене оперы независимо от сюжета и сценических положений были арии с определенными словами (например, «всегда счастлива») — на этих словах им особенно удобно исполнять свои роскошные колоратуры.

В деятельности Россини было немало подобных случаев. Так, за два дня до первого представления «Танкреда» певица Маланотте, исполнявшая партию Танкреда¹

¹ Исполнение мужских партий женскими голосами — пережиток традиции, когда в опере *seria* господствовало пение кастратов.

и, по словам Стендаля, находившаяся в расцвете «красоты, таланта и капризов», — забракела большую выходную арию Танкреда и отказалась петь. На ходу, буквально за несколько часов до спектакля, по капризу примадонны Россини должен был сочинить новую арию.

В неаполитанский период гений Россини достигает высокой зрелости. Интересы и творческие искания композитора становятся шире и глубже и заметно переключаются в область серьезной оперы. В обстановке нарастающего общественного подъема, разрешившегося восстанием карбонариев в 1820—1821 годах, веселая развлекательная комедия была явно недостаточна, требовались оперы более значительные, образы более возвышенные и героические. Опера *seria* предоставляла большие возможности для претворения новых тенденций, которые были чутко восприняты Россини.

Большинство опер Россини неаполитанского периода принадлежит серьезному жанру. Вообще же в творчестве Россини оперы *buffa* и *seria* занимают примерно одинаковое место. В разное время его творческой деятельности преобладает тот или иной вид оперы, при этом среди ранних буффонных сочинений встречается «Танкред» — произведение героического плана, а среди большого количества опер *seria*, написанных в Неаполе, — «Севильский цирюльник» — творческий шедевр Россини и высшее достижение итальянской оперы *buffa*¹.

В течение нескольких лет, проведенных Россини в Неаполе, именно серьезная опера становится объектом его напряженных творческих исканий. Как передовой художник Россини стремится оздоровить и изменить установившиеся еще в начале XVIII века музыкальные и сюжетные стандарты оперы *seria*.

Россини старался внести в серьезную оперу значительное содержание и драматически обоснованное развитие, расширить связи с действительностью и идейными требованиями своей эпохи; в то же время он придавал ей активность действия и яркую динамику, идущие от глубокого претворения стиля *buffa*.

¹ После Россини итальянские композиторы сравнительно редко обращаются к опере *buffa* и еще реже создают произведения, могущие состязаться с буффонными операми Россини.

В операх «Танкред» (написанной раньше), «Отелло» (1816)¹ Россини частично претворяет свое тяготение к высокому драматизму; особенно это ему удавалось, когда выбор сюжета, отбор образов направлялся национально-освободительными идеями и тематикой. Так возникли монументальные героические сочинения «Моисей в Египте» (1818), «Магомет II» (1820), в которых уже чувствуется будущий автор «Вильгельма Телля». Развивающиеся в итальянском искусстве романтические тенденции подсказывали Россини новые художественные образы и средства музыкальной выразительности. Известную роль в овладении некоторыми особенностями романтического музыкального стиля — картинностью описаний, передачей лирических переживаний — сыграли оперы Россини «Отелло» и «Женщина с озера» (1819), написанная по роману Вальтера Скотта. Время работы в Неаполе очень значительно по своим достижениям и итогам.

«Севильский цирюльник», написанный в 1816 году, — самое яркое и полное воплощение лучших сторон россиниевского гения; одновременно он явился творческим результатом многолетней работы Россини над комической оперой.

В созданных после «Севильского цирюльника» операх «Золушка» и «Сорока-воровка» Россини отходит от комедийного жанра. Заметно усиливается интерес к лирическим характеристикам (в «Золушке»), к драматическим ситуациям. «Сорока-воровка» по типу своему приближается уже к бытовой опере-мелодраме. В классическом жанре оперы *buffa* «Севильский цирюльник» так и остался непревзойденным произведением, одним из лучших памятников итальянского музыкального искусства.

Путь Россини в области серьезной оперы был более сложен и труден. Добившись значительных сдвигов, он все же не смог до конца преодолеть условности оперы *seria*. Сказалась сила привычных для этого жанра норм и правил, давало себя чувствовать влияние вкусов избалованной «прекрасным пением» итальянской публики и виртуозов-певцов.

Осуществление реформаторских устремлений требовало опоры в иной, более прогрессивной среде, которая

¹ Современники говорили, что действие россиниевского «Отелло» подобно действию вулкана.

давала бы композитору новые сильные импульсы. Но этого Италия в 20-е годы дать еще не могла.

Восстание карбонариев и последовавший за ним разгром революционного движения (1820—1821) чрезвычайно сгустили и до того тяжелую общественную атмосферу Италии. Создавшаяся политическая обстановка настолько ограничила свободу художественной жизни и деятельности, что отъезд из Италии явился желанным даже для всеобщего баловня Россини.

В 1822 году Россини совместно с труппой итальянских артистов предпринял первую свою поездку за границу. В течение двух лет он с триумфом объехал столицы европейских государств. Музыкальная слава везде опережала появление знаменитого маэстро. Вена, Лондон, Париж, как бы соперничая друг с другом, устраивали ему великолепные приемы, встречи. Далеко позади остались годы бедности и скитаний. Россини ведет жизнь, типичную для художника времен реставрации, отмеченного милостью королей. В то время как Бетховен едва мог добиться жалкой оплаты за свои сонаты, с трудом существовал Шуберт, тяжелой посторонней работой пробавлялся Берлиоз, Россини получал баснословные гонорары, к его услугам были все театры и артисты мира.

Горечь и обиду за Бетховена испытывал и сам Россини. Этого великого музыканта, одинокого и непризнанного, Россини встретил в Вене. Бетховен, чей гений был так далек от беззаботной легкости россиниевских буффонад, оценил именно комедийные оперы итальянского композитора. Встретившись с Россини, Бетховен не замедлил выразить ему свое восхищение «Севильским цирюльником».

Россини в Париже. С 1824 года Россини обосновался в Париже. В течение нескольких лет он занимал место руководителя итальянского оперного театра в Париже. На этом посту Россини много сделал для пропаганды итальянской оперной музыки: покровительствовал молодому Беллини, вызвал в Париж Доницетти и Мейербера. Одновременно Россини писал и для французской оперной сцены. В творческой работе над произведениями парижского периода Россини пришлось столкнуться с требованиями, заметно отличавшимися от предъявляемых ему в Италии.

Повышенный пульс художественной жизни предреволюционного Парижа, «кипение страстей» было живительным для рождения новых идей, замыслов, творческих исканий. На этой почве развивался французский романтизм с отличающим его стремлением к героике, приподнятостью чувств, преувеличенной страстью и проповедническим пафосом. Запросы более передовой французской аудитории заставили Россини многое переосмыслить и заново прочувствовать.

Изучение французской оперной школы и ее традиций натолкнуло Россини на мысль переработать некоторые из ранее написанных произведений, прежде чем приняться за сочинение новых. С этой целью он переделал для французской сцены две оперы итальянского периода — «Моисей» и «Магомет II».

Во французской редакции «Магомет II», получивший название «Осада Коринфа», и «Моисей» подверглись коренной переработке¹. Россини удалось добиться большего правдоподобия, простоты и естественности музыкальной речи, более последовательного и логического развития драматической линии, связи музыки с драмой.

Оперный сюжет трактуется строже и проще, заметно переносится акцент с лирических сцен на героические; увеличивается роль и значение массовых сцен, хора, ансамблей. Значительно упрощается вокальный стиль: снимаются излишняя виртуозность и бесчисленные украшения, благодаря чему рельефнее проступил богатый мелодизм Россини. Наконец, влияние французской оперной культуры, знакомство с симфониями Бетховена, с «Волшебным стрелком» Вебера сказались на внимательном отношении к оперному оркестру. «Осада Коринфа» (1826) и вторая редакция «Моисея» (1827) оказались необходимым подготовительным этапом, вплотную приведшим Россини к созданию «Вильгельма Телля»².

¹ В этих операх главные мужские роли молодых героев Россини поручил мужским голосам. Обычно же в операх *seria* партии первых любовников исполнялись контральто; низкие мужские голоса почти не употреблялись. В операх Россини партии Танкреда, Отелло и многие другие исполняли женщины. К этому явлению очень отрицательно отнеслась французская критика и даже наиболее расположенные к Россини люди.

² В промежутке между предшествующими операми и «Вильгельмом Теллем» была написана еще комическая опера «Граф Ори».

«Вильгельм Телль». Либретто «Вильгельма Телля», рисующее картину освободительной войны швейцарских кантонов против угнетателей-австрийцев, соответствовало патриотическим настроениям Россини и передовым общественным требованиям к искусству в канун революции 1830 года.

Россини сознавал ответственность своей задачи и работал над оперой с большим напряжением и необычно медленно, если принять во внимание россиниевские «темпы». Ни одна опера не отнимала у Россини более пятидесяти дней, последняя же опера — «Вильгельм Телль» — представляла, по словам самого автора, «трудную и долгую работу». Характерно, что это почти единственное оперное произведение, в котором Россини отказался от использования отрывков из других своих опер. Премьера «Вильгельма Телля», состоявшаяся осенью 1829 года, вызвала восторг у наиболее требовательной части слушателей, но широкого признания и популярности опера не получила. Вскоре после премьеры ее начали сокращать и урезывать; ставили редко и плохо. Еще хуже обстояло дело в других странах, где ее запрещала к постановке или нещадно искажала цензура¹.

Вместе с тем среди серьезных опер Россини «Вильгельм Телль» — самая новаторская и интересная. В нее автор вложил богатейший опыт всей своей интенсивной творческой жизни. В «Вильгельме Телле» Россини пришел к созданию нового жанра героико-романтической оперы с ярко выраженной национально-патриотической идеей.

Эпически широко задуманная композиция побудила Россини отступить от незыблемой традиции итальянской оперы *seria* и перенести центр тяжести с сольных арий на хоровые массовые сцены. Развернутые картины народной жизни и обычаев служат фоном для показа зреющего чувства гнева и возмущения, которые перерастают в открытое восстание народа против иноземных притеснителей.

¹ В итальянских постановках выбрасывались слова: «родина, свобода, бог, святой». Почти всюду опера шла под другими названиями. В России под давлением царской цензуры она получила совершенно несоответствующее название — «Карл Смелый».

Большую известность приобрела замечательная по красочности и мастерству оркестрового письма увертюра к «Вильгельму Теллю».

Увертюра, состоящая из четырех контрастных эпизодов, — суммарное выражение многоплановой композиции оперы. Первый эпизод с его серьезно-углубленным монологическим характером звучания соотносится с образом самого Вильгельма Телля; второй — грозная картина бури и народного восстания; третий, написанный прозрачно-пасторальными красками, — идиллические зарисовки народной жизни и, наконец, четвертый — стремительный триумфальный марш.

Кратковременность звучания на европейских сценах «Вильгельма Телля» не отразилась на силе его влияния. Художественные принципы «Вильгельма Телля» были восприняты и во многом применялись Мейербером и другими деятелями французской оперы; еще сильнее его воздействию подверглась итальянская национально-героическая опера в творчестве Беллини и молодого Верди.

Показательно отношение к «Вильгельму Теллю» со стороны прогрессивных общественных кругов того времени. Один из видных деятелей итальянской революции 1848—1849 годов писал, что «Вильгельм Телль» Россини был «художественным символом освободительной борьбы для людей его поколения».

В Швейцарии в середине века поднимался вопрос о сооружении Россини памятника, так как он своим «Вильгельмом Теллем» содействовал борьбе швейцарского народа за независимость.

Последние годы жизни. «Вильгельм Телль» — последняя опера Россини. В расцвете творческих, жизненных сил, не достигнув сорока лет, он внезапно прекратил писать оперную музыку. В течение ближайших лет после постановки «Вильгельма Телля» он усиленно занимался делами итальянской оперы, устраивал концерты и выступления, много путешествовал. В 1836 году Россини возвратился в Италию, где сначала в Болонье, затем во Флоренции находился до середины 50-х годов. Когда вновь усилилось освободительное движение в Италии, он оказывал значительную помощь повстанцам, сочувственно относился к борьбе против австрийцев и в 1848 году написал национальный гимн. Тяжелое нервное

заболевание заставило Россини переехать в Париж, где он уже оставался до конца своих дней.

Последние годы Россини проводил в своем имении близ Парижа и в самом Париже. Дом его сделался одним из центров парижской художественной жизни. На музыкальных вечерах Россини перебивали всемирно прославленные итальянские и французские певцы, крупнейшие пианисты, композиторы.

Хотя после создания последней оперы Россини прожил около сорока лет, писал он очень мало; обстоятельство это поражает особенно при сравнении с продуктивностью предшествующих лет. Из созданного во вторую половину жизни достойны быть отмеченными сборник романсов и дуэтов «Музыкальные вечера» и духовное произведение «Stabat mater».

Уход от творческой деятельности не ослабил артистической славы Россини, которая пришла к нему с первыми самостоятельными опытами, сопровождала его всю жизнь и не изменила ему после смерти.

Умер Россини в 1868 году, 76 лет от роду. Спустя несколько лет его прах был перевезен во Флоренцию и погребен в пантеоне церкви Санта-Кроче, где покоятся замечательнейшие представители итальянской культуры.

«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК»

Музыкальное наследие Россини исчисляется десятками опер. Несмотря на большое количество самых разнохарактерных произведений, отчетливо видны главные пути его творческого развития.

Включившись в основной поток итальянской музыки — оперу, Россини, глубоко национальный композитор, культивировал чисто итальянские оперные жанры — *seria* и *buffa*. Развитие этих двух направлений в музыке Россини завершилось появлением произведений, имеющих обобщающее значение для его творчества. Работа над комедийной оперой привела к «Севильскому цирюльнику»; результатом более сложного процесса работы над серьезной оперой было создание героико-романтической оперы «Вильгельм Телль».

В самом значении этих двух опер лежит существенное различие, которое не исчерпывается жанровыми при-

знаками или различием творческих этапов. «Вильгельм Телль» принадлежит к числу произведений, создающих традицию, закладывающих основание для развития нового жанра. В русле этого направления вскоре же появляются сочинения других композиторов — Мейербера, Беллини, затем Верди, которые, если не совсем затмили «Вильгельма Телля», то успешно с ним соперничали.

«Севильский цирюльник», завершая длительное развитие оперы *buffa*, вобрал все самое жизнеспособное и яркое, что несло с собой это искусство. Национальная специфика, связь с формами народного искусства, демократические традиции жанра обогатились в «Севильском цирюльнике» реалистическим изображением современной Россини действительности.

Характерный стиль *buffa*, наиболее близкий творческой природе Россини, позволил ему развернуть в «Севильском цирюльнике» во всем блеске свое неистощимое остроумие, пронизать оперу умной, хлесткой иронией, искренним нарастающим весельем, бьющей через край жизнерадостностью.

По мнению А. Н. Серова, «Севильский цирюльник» выше даже моцартовских комических опер. «Севильский цирюльник», — пишет Серов, — как типическая опера-буфф, затмевает всех своих предшественников... Опера Россини, весьма счастливо построенная на типически музыкальном сюжете, легкая и простая, дышит веселостью, жизнью и умом. Мелодия, льющаяся богатым истоком, свободнее и шире, чем у Моцарта; гармония, несколько менее выработанная, тем самым выигрывает в гибкости, в горячности и энергии, — ритм более отчетлив, упруг и рельефен; оркестровка, соблюдая известную меру, столь важную для певцов, — чудо свежести и блеска, недостижима для оркестра прошлого века...»¹.

«Севильский цирюльник» написан Россини в 1816 году и предназначался к постановке в Риме во время карнавальных праздников. По контракту с импресарио Россини должен был в течение трех недель написать оперу на либретто «по выбору импресарио», сообразуясь «с природой голосов» и «требованиями синьоров-певцов», Россини сочинил «Севильского цирюльника» за

¹ А. Н. Серов, Россини, Избранные статьи, т. 1, стр. 463.

девятнадцать или двадцать дней, используя в нем музыкальный материал из ранее написанных произведений.

На первом представлении опера провалилась. По-видимому это было делом организованной оппозиции, исходившей из реакционной — клерикальной или аристократической — среды Рима. Но уже вторичный показ «Севильского цирюльника» вызвал энтузиазм публики, и восторженные итальянцы устроили факельное шествие в честь Россини.

Либретто. Основные образы оперы. В основу оперного либретто взят сюжет одноименной комедии французского драматурга Бомарше¹.

Первое действие. I картина. Действие происходит в Испании. Ночь в Севилье. Граф Альмавива влюблен в красавицу Розину и ищет с ней встречи. Ночью у ее балкона в лирической серенаде Альмавива изливает свои чувства. Любовь его наталкивается на неожиданное препятствие: Розина находится под строжайшим надзором своего опекуна, скупого и хитрого старика, доктора Бартоло, который сам имеет виды на Розину. На помощь влюбленным приходит цирюльник, лекарь, музыкант и мастер на всякие дела — Фигаро. Он берется все устроить, так как «мысль одна — добыть металл» заставляет всегда Фигаро «извергать вулкан идей». И сейчас посулы Альмавивы вдохновили Фигаро. Ему приходит в голову прекрасная мысль: граф должен переодеться солдатом, притвориться пьяным и явиться в дом Бартоло с требованием квартиры для постоя.

II картина. Розина томится в своей комнате, как в тюрьме. В одиночестве она мечтает о своем поклоннике Линдоре (под этим именем скрывается граф Альмавива), который успел ее не на шутку увлечь. Она хотела бы передать ему письмо. Как всегда, в самый нужный момент появляется Фигаро. Он охотно берется выполнить поручение Розины; внезапный приход Бартоло вынуждает его быстро спрятаться. Розина не желает разговаривать с опекуном и уходит, а Бартоло запирается с поверенным своих тайных дел, монахом доном Базилио. Бартоло обсуждает с Базилио вопрос, каким путем ему поскорее жениться на Розине. Монах, уже успевший проведать про Альмавиву, предлагает Бартоло отделаться от графа при помощи самого верного и действенного средства — клеветы. Все это удается подслушать Фигаро, и он спешит предупредить Розину; вскоре дом начинает сотрясаться от грохота и ударов в дверь, и в квартиру вваливается под видом пьяного кавалериста граф Альмавива.

¹ «Севильский цирюльник» составляет первую часть трилогии Бомарше, вторую — «Женитьба Фигаро» и третью — «Преступная мать». На сюжет «Севильского цирюльника» до Россини было создано около десяти опер, в том числе опера Паизиелло, написанная в России, где в течение некоторого времени (1776—1783) он служил в качестве придворного композитора.

В финале первого действия творится нечто невообразимое. Бартоло и Альмавива, не слушая друг друга, кричат, каждый свое; на шум прибегает Розина, слуги, Базилио. Незаметно графу удается подсунуть Розине записку и сообщить ей, что он Линдор. Вбегает Фигаро и еще больше увеличивает суматоху, сообщая, что «около дома пропасть народа, город сбежался, как на пожар». Все старания разнять Бартоло и Альмавиву и «прекратить этот содом» тщетны. Сильный стук в наружную дверь заставляет всех мгновенно смолкнуть. Это офицер с командой солдат явился усмирить разбушевавшихся людей в доме Бартоло. Каждый из присутствующих пытается выдвинуть свои объяснения. Офицер отдает приказ арестовать графа, но тот величественным жестом подает ему какую-то бумагу, которая производит молниеносную перемену в поведении представителя власти. Вместо того, чтобы арестовать графа, офицер почтительно раскланивается перед ним. Всеобщее изумление. Бартоло оцепенел от ужаса и стоит «словно как статуя». Никто не может понять, что, в конце концов, происходит.

Второе действие. III картина. Комната Бартоло. Он размышляет о случившемся, подозревая в пьяном солдате подосланного к Розине шпиона от графа Альмавивы. Раздается стук в дверь — в комнату входит переодетый в черную сутану Альмавива. На этот раз он выдает себя за учителя пения. Не очень уверенный в своей новой роли, не зная с чего начать, Альмавива на все лады бесконечно повторяет одну и ту же фразу: «Будь над вами мир и радость», «Мир и радость многи лета», «Мир и радость вечно, вечно» и т. д. Наконец граф представляется: он дон Алонзо, учитель пения и ученик дона Базилио. Дон Базилио, «бедняжка», заболел и послал его дать урок пения синьоре. Чтобы вкратце в доверие к Бартоло, граф отдает записку, посланную ему Розиной. Это помогает усыпить подозрительность Бартоло, и он разрешает мнимому учителю дать Розине урок; на всякий случай сам он остается в комнате. Розина тотчас узнает своего Линдора и охотно приступает к занятиям¹. Для того, чтобы дать возможность Розине и графу остаться наедине, вовремя пришедший Фигаро предлагает Бартоло побриться. Ему удается выманить у старика связку ключей, с которой он снимает ключ от балкона в комнате Розины. Неожиданный приход дона Базилио грозит разрушить хорошо разыгранную комедию. Однако Фигаро тут же определяет у Базилио скарлатину, граф подсовывает ему кошелек, и Базилио, напутствуемый пожеланиями «доброй ночи», удаляется. Урок возобновляется, Фигаро бредет Бартоло, всячески его развлекая и стараясь загородить от него влюбленных. Но Бартоло все же удается подслушать их разговор, — обман разоблачен, и графу и Фигаро приходится срочно скрываться.

IV картина. Бартоло решил использовать против Линдора неосторожно переданную ему графом записку Розины. Тем временем он посылает Базилио к нотариусу, чтобы подготовить брачный контракт. Розина, увидя себя преданной и разочарованная в своем Линдоре, в отчаянии дает согласие на брак с Бартоло. Она открывает ему тайну готовящегося побега: Фигаро и Линдор (то есть граф) должны ночью тайно пробраться в дом, чтобы ее увести. Предупрежденный Бартоло отправляется за стражей.

¹ Здесь обычно исполняется вставная ария по выбору певицы.

Разражается буря. Фигаро и граф осторожно открывают дверь балкона и входят в комнату Розины. Она встречает их гневными упреками, сменяющимися радостью, как только она узнает, что Линдор, дон Алонзо и граф Альмавива — одно лицо. Граф просит Розину сделаться его женой, на что Розина, естественно, согласна всей душой. Однако медлить нельзя. Они собираются тихо и осторожно спуститься с балкона, но тут-то их и подстерегает беда: лестница исчезла; откуда ни возьмись появляется еще и дон Базилио с нотариусом. Спасает положение Фигаро. Он объявляет Розину своей племянницей, графа — ее женихом и предлагает немедленно приступить к бракосочетанию. Свидетели — он сам, Фигаро, и дон Базилио. Полученный перстень легко склоняет монаха на сторону влюбленной пары. Ведь «у графа в кармане такие аргументы, что спорить невозможно». Пришедший со стражей доктор Бартоло застает брак Розины и графа Альмавивы уже свершившимся.

В бессильной ярости он набрасывается на «изменника» Базилио, «негодяя» Фигаро. Но щедрость Альмавивы, отдающего старому скряге наследство Розины, быстро восстанавливает его равновесие, и Бартоло с воодушевлением присоединяется к общему приветственному хору.

Либретто «Севильского цирюльника» во многом отличается от литературного первоисточника. Социальная заостренность, обличительные сатирические моменты комедии Бомарше оказались в опере или полностью снятыми или сильно смягченными. Тон и направление пьесы Бомарше определяли выраженные в ней передовые идеи, характерные для умонастроения третьего сословия во Франции в период надвигающейся революции 1789 года.

Социальная идея Бомарше, которая подчеркивает рознь и пропасть между умным, талантливым слугой Фигаро и беспутным прожигателем жизни графом Альмавивой, в либретто оперы перемещена. Оперный Альмавива далек от пустого повесы-аристократа или властного и развратного феодала, каким рисует его Бомарше в «Севильском цирюльнике» и «Женитьбе Фигаро». Для Россини Альмавива прежде всего лирический персонаж. Влюбленный, жаждущий счастья и любви, Альмавива, движимый искренним чувством, одерживает верх над корыстными старческими помыслами опекуна Бартоло. Поэтому у Россини барин и граф Альмавива оказывается в одном лагере с цирюльником и слугой Фигаро.

Изменилась и направленность образа Фигаро. В комедии Бомарше Фигаро — типичный человек третьего сословия — умный, честолюбивый, он настойчиво добивается лучшей жизни и достойного положения в обществе. Именно в уста Фигаро вкладывает Бомарше уничи-

тожающие речи против сильных мира сего и того зла, которое причиняют они людям бесправным и униженным.

В либретто оперы в партии Фигаро нет и намек на какое бы то ни было морализирование или философствование. Он веселый малый, ловкий и предприимчивый. Он умело устраивает чужие дела, но и себя при этом не забывает. Смех и шутка — таков жизненный девиз Фигаро. И все же сатирическое острие комедии Бомарше, в той части, в которой оно направлено на осмеяние человеческих пороков — ханжества, глупости, алчности, вновь поднято в опере, в ее реалистически сочной музыке, ярких по своей меткости музыкальных образах. Безобразным, уродующим жизнь явлениям противопоставляется сила любви, ума, смелости. Отрицательным персонажам — скупому старику Бартоло, ханже и лицемеру дону Базилио — противостоит находчивый, всегда веселый и жизнерадостный Фигаро.

Остроумие и изобретательность Россини в показе смешных сторон жизни и характеров неистощимы. Смех — всегда здоровый, заразительно веселый, неподдельно искренний — сильнейшее орудие Россини.

Взрывы уничтожающего смеха вызывают фигуры Бартоло и святоши Базилио, одураченных проделками Фигаро. Даже любовь в опере Россини — в противоположность обрисовке ее в большинстве опер композиторов всех эпох и поколений — вечно веселая, юная, радостная. Ведь и томные излияния Альмавивы и переживания Розины не принимаются всерьез; они слушаются с улыбкой и легким затаенным смехом.

В своих фарсах и музыкальных комедиях Россини опирается на традиционные образы, обязанные происхождением народному театру масок. Старый влюбленный опекун, ловкий слуга, хорошенькая кокетливая воспитанница, пронырливый монах — старые буффонные персонажи. Россини оживляет эти маски чертами реализма, сообщает им облик современных людей, как бы выхваченных из живой действительности. Случалось, что изображаемый на сцене эпизод или действующее лицо вызвали у публики непосредственные ассоциации с действительно имевшим место событием, происшествием, личностью.

Реализм «Севильского цирюльника» неизмеримо выше злободневных буффонад ранних опер Россини.

«Севильский цирюльник» — настоящая реалистическая комедия; ее реализм не только в сюжете и драматических ситуациях, но и в обобщении черт человеческих характеров, в умении типизировать явления современной действительности, в крепком, полнокровном ощущении жизни.

Неувядаемый по остроте и меткости сатиры образ Базилио — собирательный тип, олицетворяющий отрицательные черты католического монашества. К Базилио естественно льнет стяжатель и сластолюбец Бартоло. На краю противоположного лагеря находится Фигаро с ярко выраженными в нем народными чертами характера: юмором и сметливостью, ловкостью и энергией.

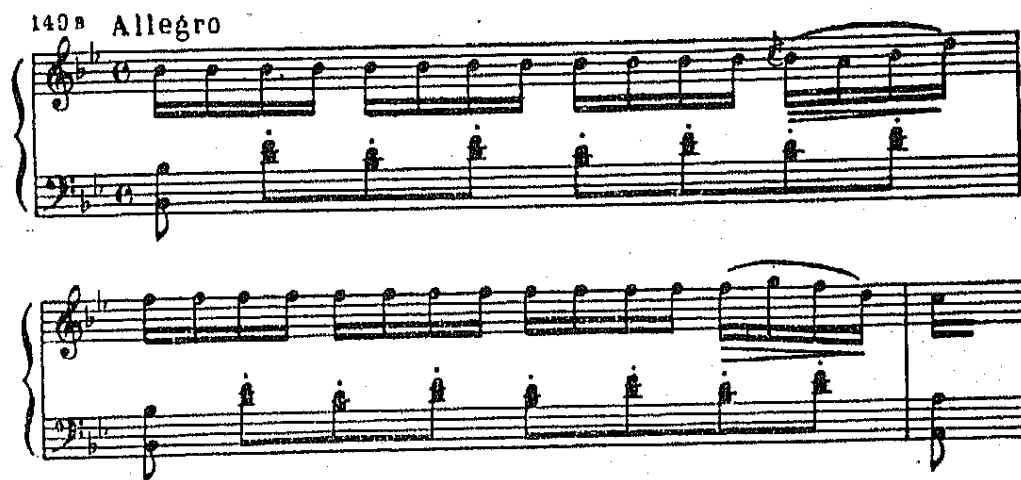
Всей опере свойствен веселый, жизнерадостный тон, стремительное развитие действия, быстрые темпы и яркие звуковые нарастания, «уличная», по выражению Б. В. Асафьева, «пьянящая динамика».

Увертюра. Тон опере задает увертюра. Она сразу вводит в атмосферу веселья и непринужденной шутки.

Увертюра к «Севильскому цирюльнику» была неоднократно использована Россини в других операх, тем не менее, она воспринимается как органически сросшаяся, неотъемлемая часть оперы. По воспоминаниям Стендаля, современная Россини публика умудрялась слышать в увертюре «Севильского цирюльника» вздохи влюбленной Розины, воркотню опекуна Бартоло. В действительности же, увертюра не носит программного характера, она и тематически почти не связана с музыкой оперы. Некоторое исключение — моторная заключительная партия, которая встречается в финале I действия и в сцене бритья во II действии:

Закл.





Но, будучи тематически вполне самостоятельной, увертюра как бы вбирает в себя черты основных образов оперы.

Медленное вступление с изящной лирической темой — выражение любовной лирики, грациозной и непринужденной:



Брызжущее весельем Allegro с его пружинистым ритмом, народно-бытовым характером мелодики наиболее соответствует складу и эмоциональному строю оперы.

Изложенная в сонатной форме (без разработки), увертюра обладает стройными пропорциями, ясностью строения, чеканностью всех граней. Неисчерпаемый мелодический дар позволяет Россини щедро насытить увертюру разнообразными красивыми мелодиями. Каждая тема — главная, побочная, заключительная — вырастает на новой мелодической основе:

151a Allegro con brio

[pp]

151b

dolce

Переходные и связующие части, варьируя ритмические и мелодические обороты основных тем, создают непрерывность и естественность переходов от одного построения к другому, от одной темы к другой. Общее настроение, созданное увертюрой, в дальнейшем конкретизируется в различных драматических и сценических ситуациях.

Комедийные сцены оперы: интродукция I действия и дуэттино II действия. Комедийное начало господствует в опере, насыщает в равной мере большие сцены, отдельные эпизоды и мельчайшие детали. Россини стара-

тельно акцентирует все комические положения, для чего мобилизует разнообразнейшие музыкальные приемы.

В интродукции происходит завязка оперы. В ночной тишине, крадучись, собираются музыканты, предводительствуемые слугой графа Фиорелло. Под их аккомпанемент граф Альмавива поет серенаду.

Интродукция представляет большую сцену, ее центр составляет серенада Альмавивы, обрамленная эпизодами с музыкантами.

Оркестровое вступление интродукции, реплики Фиорелло и хора («Тише как можно нужно идти») звучат на легком аккомпанементе, который ритмически воссоздает осторожно крадущиеся шаги музыкантов:

152 [Moderato] *Вступл.*

Тише, без го-во-ра друж-ной тол-пой,

жи-во сю-да, следом за мной, следом за мной!

Фактура, характер движения, мелодико-ритмическое строение в этих эпизодах образует непринужденно-шутливый фон, которым оттеняется лиризм серенады Альмавивы. Комизм последующего эпизода в том, что тщательно соблюдаемая графом осторожность нарушается шумным восторгом музыкантов, получивших щедрую награду. Чем отчаяннее попытки графа водворить тишину, тем энергичнее выражают свою благодарность музыканты.

Сценически элементарный буффонный прием получил блестящее музыкальное воплощение. Типичная для бытовой музыки «уличная» мелодия жанрово-танцевального

склада, сопровождаемая простым по фактуре и гармонии аккомпанементом, движется легко и естественно:



Основной тематический материал, скрепляющий все построение, развивается в оркестре, и на него накладываются голоса хора, реплики графа, Фиорелло. Чем стремительнее становится движение, тем интенсивнее нарастает сила звучания.

Эффект интродукции — результат органичного слияния музыкального и сценического действия; больше того, богатство музыкально-комедийного развития превращает незатейливую буффонаду в великолепную комическую сценку.

Изобретательность и находчивость Россини в изображении самых различных комических ситуаций неистощимы. В интродукции впечатление комического достигается одновременным и единоплавленным музыкально-сценическим развитием. Часто же Россини использует обратный прием — должный эффект происходит от контраста между музыкальным и сценическим действием.

В этом плане неподражаема по остроумию, тонкости и острой комедийности сценка между графом Альмавивой и доктором Бартоло (дуэттино II действия).

Монотонность интонаций графа, выдающего себя за монаха, «затверженные» повторения одного и того же звука в сочетании с плавно округленными окончаниями каждой фразы должны продемонстрировать «скромность», елейную набожность молодого музыканта в черной сутане. В то же время партия оркестра находится в полном противоречии со смыслом реплик графа. Затеяливая, капризная ритмика, короткие острые форшлагги придают ей характер задорного танца. При этом оркестровая мелодия представляет собой буквальное повторение интонаций голоса. Шутливое передразнивание оркестром вокальной мелодии, контраст музыки и внешнего сценического оформления сразу же чисто музыкальными средствами раскрывают действительный смысл происходящего:

154a Andantino moderato



Оживленность и увлекательность оперного действия «Севильского цирюльника» во многом зависит от многообразия применяемых композиционных приемов. Пример живого сценического развития с обособленным сольным номером представляет собой интродукция (сцена с музыкантами и Икаватина Альмавивы). Характерны для оперы *buffa* речитативы или диалоги, которые чередуются с сольными ариями или дуэтами, например сцена Бартоло и дона Базилио — с арией Базилио «Клевета вначале сладко», урок пения — с арией Розины и ариеттой Бартоло. Несколько иначе выглядит сцена Розины и Фигаро в I действии. Оживленный речитативный диалог переходит в поочередное пение Розины и Фигаро и заканчивается их дуэтом. Аналогично строение сцены Бартоло и Альмавивы в третьей картине — «Радость, мир и неба благодать».

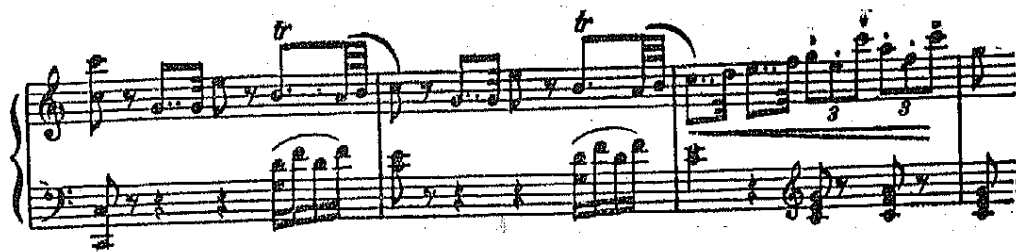
«Ансамбли действия». Финал I акта. В опере есть большие построения, в которых замкнутые оперные номера отсутствуют. Это ансамблевые сцены со сквозной линией развития, стремительно развертывающимися событиями и непрерывным наслаиванием новых явлений. Подобного рода «ансамбли действия» вносят активность, яркость сценического движения и вытекают из самого характера оперы *buffa*. Назначение «ансамблей действия» и, в частности, финалов — собрать и перемешать разные нити сюжета, создать этой сумятицей максимум напряжения и интереса к дальнейшему ходу событий. Такие ансамбли типичны для комедийного жанра. Примеры несравненного искусства в построении больших ансамблей можно найти в операх Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан».

В этом отношении Россини — достойный преемник Моцарта. Искусная организация материала, стройность пропорций и форм, богатое использование оркестра и сквозного музыкального развития — эти законы комедийных больших ансамблей с блеском использует Россини в «Севильском цирюльнике».

Финал I действия, квинтет, сцену бегства из II акта можно отнести к «ансамблям действия».

Финал I акта — типично буффонная путаница со множеством нагроможденных и переплетающихся недоразумений, создающих веселую суматоху. Развертывание огромного по размерам финала происходит путем постепенного включения в действие всех персонажей оперы. В этом сложном ансамбле Россини удастся сочетать индивидуальную для каждого действующего лица характеристику с обрисовкой сменяющихся ситуаций. Появлению отдельного персонажа сопутствует музыкальный материал, соответствующий его индивидуальности и характеру самого действия. Удары в дверь и воинственность «пьяного» кавалериста — графа обрисованы оркестровым вступлением — музыкой марша, он же сопровождает реплики Альмавивы:





Новый по характеру, рисунку, тональности, тембру, ритму материал должен передать недоумение и осторожность Бартоло:

156

Что слу-чилось? Ну и фи-гу-ра! Вот так

ро-жа! Пьян со-всем, пьян со-всем!

Перед выходом Розины в вокальной партии графа звучат виртуозные рулады, которыми он выражает свою любовь. Эти рулады как бы предупреждают появление Розины. В терцете вокальные партии Розины и графа, дублирующие друг друга, противопоставлены партии Бартоло:

157 Розина

Граф Да, и с ним сол -

О, Барголо толь - ко

[буду]сдер - жан - не . е, что - бы не на - кли - кать лиш - них

- дат, и ка - кой - то с ним сол - дат,

взгляд, толь - ко взгляд, о - дин лишь взгляд!

. бед, не на . кли . кать лиш . них бед.

Монах и учитель пения Базилио охарактеризован здесь комическим сольфеджированием (он присматривается к происходящему и устанавливает обман — «интрига тут видна»):

158 Базилио

соль, соль, соль, до, ре, ми, фа, ре, соль, ми, ля, фа, си, соль,

до, да, ин - три . га тут вид . на

Наконец, зажигательная и энергичная музыка возвещает выход Фигаро:

159 Allegro

Фигаро

Что здесь слу .

чи . лось ?

Весь обильный материал финала Россини объединяет с исключительным мастерством, придает этой огромной ансамблевой сцене в высшей степени пластическую и законченную форму.

Спаянность всех частей, естественная живость развития, непрерывно нарастающая динамика определили композиционную целостность финала. Все его разделы сопоставляются так, что каждый последующий вытекает из предшествующего, как его логическое продолжение, или контрастирует, что в той же степени способствует ощущению единства.

Широко развернутый первый раздел финала (до выхода Фигаро) представляет как бы динамическую трехчастную форму со связующими переходами из одной части в другую. Крайние — строятся на тематическом материале, обрисовывающем графа и Бартоло (их перебранка), в середине (разгорающаяся ссора, появление Розины) введен новый материал, настолько родственен первому, что воспринимается как его продолжение и развитие.

Второй раздел — выход Фигаро — оживляется новыми красками, оттеняется новым тематическим материалом, сменой тональности, метра, характерной для Фигаро танцевальной ритмикой и мелодией (см. пример 159).

Появление Фигаро доводит общую суматоху до высшей точки (*tutti* оркестра, *forte*, все голоса одновременно).

менно звучат — «Ах, прекратите этот содом»). В момент кульминации происходит внезапный срыв, и в наступившей тишине раздаются отдельные боязливые фразы — «Кто-то стучится там»:

[Allegro]

160 Берта

Розина Кто - то сту . чит . ся там, ло . мит . ся в дом?

Граф Кто - то сту . чит . ся там, ло . мит . ся в дом?

Фигаро ло . мит . ся в дом?

Бартоло Кто - то сту . чит . ся там, ло . мит . ся в дом?

Базилио ло . мит . ся в дом?

ло . мит . ся в дом?

Эта сцена служит центральным и переломным пунктом финала, от которого начинается новый этап развития. Последующее музыкальное развертывание стремительно нарастает. Смена эпизодов происходит все более ускоренно, возрастает яркость комедийных контрастов. За сценой настороженного ожидания следует появление военного патруля и всеобщий сумбур при объяснении с офицером (Moderato, Vivace). Andante — состояние ошеломленности, оцепенения — контрастирует предшествующему и одновременно служит преддверием к последнему, заключительному, разделу финала:

161a Andante



Vivace
1816 Розина, Верга, Граф

sotto voce assai

Столь ко шу ма,
Фигаро, Базилло, Вартоло

pp sotto voce assai

Столь ко шу ма,

кри ка, бра ни,

кри ка, бра ни,

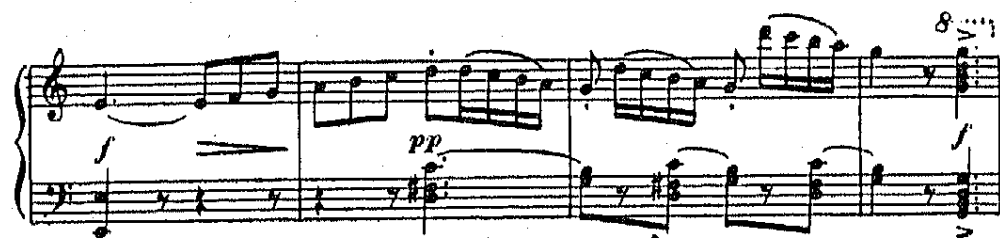
Живая, динамичная композиция финала, неразрывное единство музыкального и драматического развития рождает гибкие, подвижные формы, не похожие на обычный вид оперных ансамблей. В этом отношении лишь самый конец — кода финала — приближается к типу ансамблей, представляющих совместное, одновременное пение всех участников действия.

Арии. Каватина Фигаро. Ансамбли в «Севильском цирюльнике» — главные носители действия; в замкнутых формах арии дается портретная обрисовка действующих

лиц. Сольная ария в совокупности с ансамблевой партией образует полную и целостную характеристику основных персонажей оперы. Каждый из персонажей оперы имеет одну-две арии, в которых фиксируются наиболее примечательные для данного лица черты характера, свойства натуры.

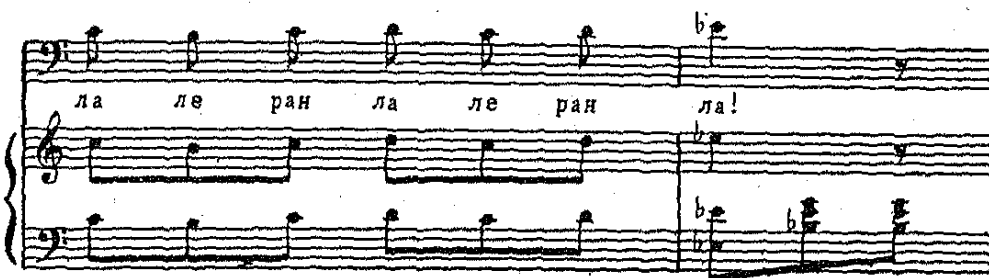
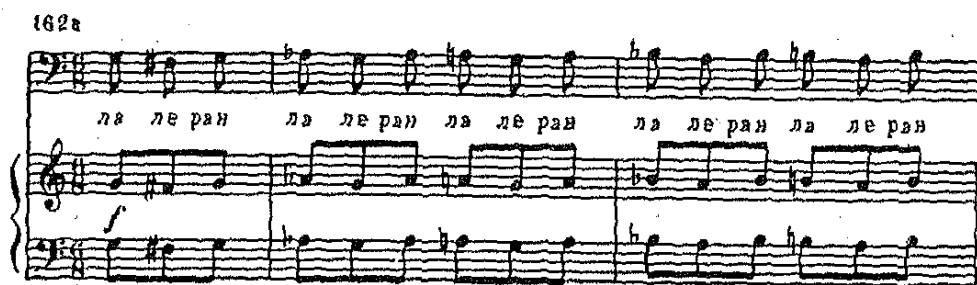
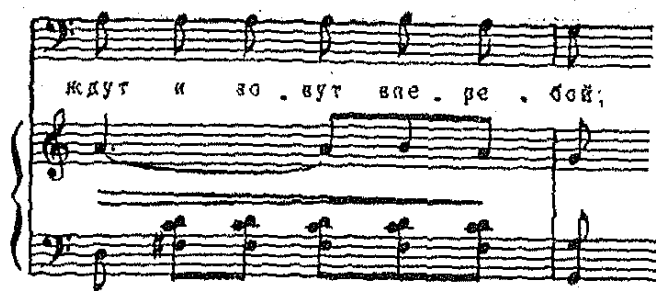
В многочисленных ариях «Севильского цирюльника» представлена целая галерея разнообразнейших типов: Фигаро, Розина, дон Базилио, Альмавива, Бартоло. Каждая такая ария — это блестяще нарисованный портрет.

Образ Фигаро наиболее ярко и полнокровно запечатлен в каватине I действия (выход Фигаро). Ее стремительное движение, зажигательный ритм тарантеллы, немолчная скороговорка раскрывают быющую ключом жизнерадостность, его искрометный темперамент:



каватина Фигаро





Соответственно характеру персонажа индивидуализируется форма арий. Обычная классификация оперных арий (двухчастная, трехчастная, *aria da capo*) в данном случае мало применима. Ария Фигаро разворачивается свободно и естественно, в непрерывном развитии одной интонационной и ритмической ячейки, типичной для музыки итальянского народного танца — тарантеллы. В развитии музыкального материала основные функции возложены на оркестр; вокальная партия, представляющая чрезвычайно трудную технически скороговорку, включается в общий звуковой поток и живостью своих интонаций и речевых оборотов дополняет яркую характеристичность музыкального портрета Фигаро.

Ария дона Базилио. Не менее интересна в этом отношении ария дона Базилио «Клевета вначале сладко». Россини — итальянскому оперному композитору, опирающемуся прежде всего на пение, не свойственно

подчинять музыку слову, сводить ее на положение, зависимое от текста. Скорее он склонен к обратному, и иной раз вокальные «излишества» наносят ущерб правдивости музыкальной характеристики. В арии же дона Базилио Россини достигает поразительного «совпадения» слова с распеваящими его интонациями, единства вокальной и оркестровой партий.

На фоне мягко извивающихся или легко «порхающих» фигурок в оркестре звучат вкрадчивые интонации голоса, то прерываемые паузами, то выдержанные в больших длительностях, почти неподвижные или в соединении с внезапно широкими оборотами:

168 Allegro *Ария Базилио*

Кле ве - та

вна - ча - ле олад - ко

Направляемое содержанием текста («Клевета вначале сладко, ветерочком чуть порхает... Тот же, кто был цель гоненья»), в оркестре происходит многообразное вариационное развитие основной ритмической фигуры; в то же время тонко интонирующая слово вокальная партия с ее гибкими переходами от staccato к legato, от быстрого говора к долгим звукам, нарастаниям и затуханиям звуковой динамики выявляет сатирический смысл текста, гротескно заостряя характеристику самого Базилио.

Ария дона Базилио, логика ее строения, подобно каватине Фигаро, обусловлена содержанием и движением художественного образа. Форма ее, стройная и изящная,

представляет собой свободно разворачивающуюся композицию с оркестровым вступлением и общей большой кодой, с непрерывно нарастающей динамикой вариационного развития внутри замкнутого и завершенного оперного номера.

Вокальный стиль. Опора на бытовые жанры. Вокальный стиль оперы чрезвычайно виртуозен. В сольных ариях, в том числе и лирических, Россини пользуется всем арсеналом блестящей вокальной техники с многочисленными колоратурами, пассажами, украшениями. У Россини виртуозность — сильнейшее выразительное средство индивидуальной характеристики.

Цветистую колоратуру в партиях Розины и Альмавивы можно объяснить переполняющей их энергией молодости, избыточно радостным чувством жизни, веселья, любви, но не менее виртуозны партии Базилио, Бартоло и в особенности Фигаро. Виртуозность партии Фигаро — средство обрисовки его кипучей жизнедеятельной натуры. Большого мастерства требует само качество звука в арии дона Базилио, которое должно передать коварство вкрадчивого монаха. Скороговорка, перемежающаяся с блестящей фигурационной техникой, в партии доктора Бартоло выявляет буффонно-комедийный характер персонажа.

Пышный вокальный стиль не затемняет присущего Россини мелодизма. Мелодика его глубоко национальна. Постоянный в итальянской музыкальной жизни обмен и взаимодействие оперной и народно-бытовой мелодики привел к интересным результатам в творчестве Россини. Мелодические обороты и интонации народно-бытового склада, преломленные через итальянскую оперную манеру *bel canto*, оснащенные блестящей вокальной техникой, образуют типично россиниевский мелодический стиль.

Медленная часть каватины Альмавивы («Скоро восток золотою»), его же канцона («Если хочешь ты знать, друг прелестный») — весьма показательные примеры мелодики Россини. В каватине и особенно в канцоне, итальянская песенность, ее народно-бытовой характер слышны совершенно отчетливо, так же, как и особая, присущая итальянской оперной мелодике, кантиленность и «округлость» мелодических линий. Именно эти свойства вносят в музыкальную характеристику Альма-

вивы лирические ноты, которые не может замаскировать виртуозность всей партии:

184^a Andante *a mezza voce* *камер.*
~~Волос.~~ *Альби.*

Ес - ли ты хо - чешь знать, друг пре.

cresc.

лест ный, пред то - бо - ю я и - мя от - кро - ю;

184^b [Largo] *кобей. Альби.*

Ско - ро вос - ток во - ло - то - ю

staccato

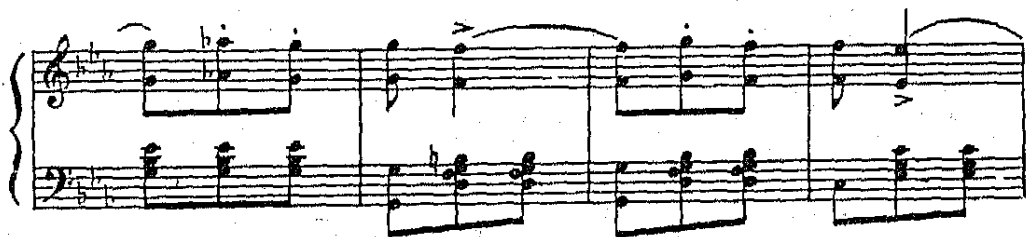
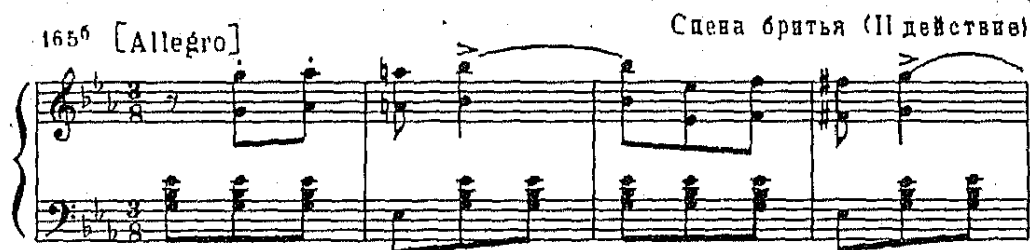
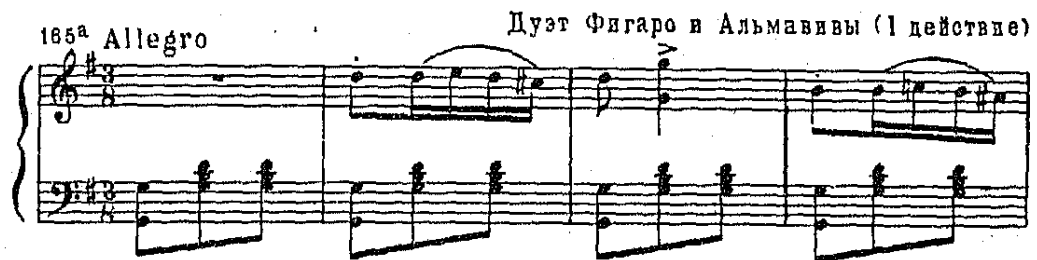
яр - ко за - бле - щет за - ре - ю,

Источник мелодики «Севильского цирюльника», ее ритмики, интонации, движения — сочная, темпераментная итальянская народная музыка. Вся партитура «Се-

вильского цирюльника» пропитана бытовыми песенными и танцевальными оборотами и ритмами. Они составляют основу музыкального стиля оперы.

От маршевых, песенно-танцевальных жанров берут начало темы увертюры, финала I действия, дуэта Розины и Фигаро из I действия.

Зажигательный ритм тарантеллы лежит в основе каватины Фигаро или сцены с музыкантами (см. примеры 153, 162); стремительное вальсообразное движение — в дуэте Фигаро и графа, в сцене бритья:



Песенные бытовые интонации отчетливо звучат в квинтете II действия, в песенке Берты, в терцете «Тише, тише»:

166^a Allegro Ария Барты (II действие)

Musical score for 'Ария Барты (II действие)' in G major, 2/4 time, marked Allegro. It consists of a single system with a treble and bass staff joined by a brace. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

166^b Moderato Квintет (II действие)

Musical score for 'Квintет (II действие)' in G major, 2/4 time, marked Moderato. It consists of a single system with a treble and bass staff joined by a brace. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

166^b Allegro Терцет Розины, Альмавивы, Фигаро „Тише, тише“ (II действие)

Musical score for 'Терцет Розины, Альмавивы, Фигаро „Тише, тише“ (II действие)' in G major, 2/4 time, marked Allegro. It consists of a single system with a treble and bass staff joined by a brace. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Даже мелодии виртуозных арий Розины или графа, освобожденные от пышных украшений, близки мелодиям простых народных песен. В качестве примера можно привести арию Альмавивы из финала II действия. Мелодическую основу ее составляют простые интонации бытового склада:

167^a Moderato

Musical score for '167^a Moderato' in G major, 2/4 time, marked Moderato. It consists of a single system with a treble staff. The melody is in the treble staff, and it includes trills (tr) and accents (>).

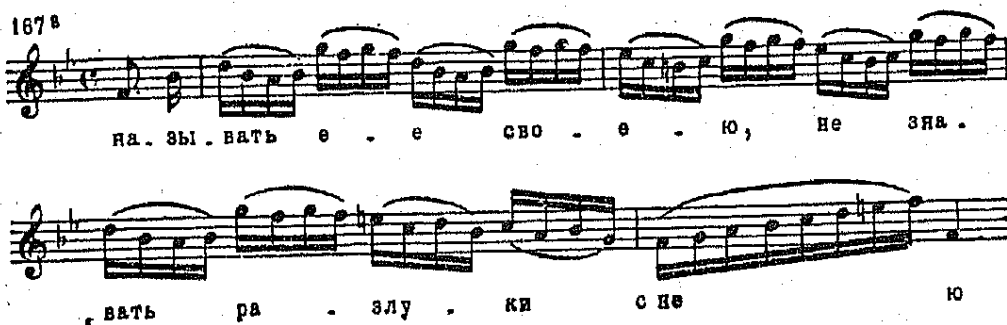
167^b

Musical score for '167^b' in G major, 2/4 time, marked Moderato. It consists of a single system with a treble staff. The melody is in the treble staff, and it includes trills (tr) and accents (>).

На . вы . вать е . е сво . е . ю, не зна.

Musical score for '167^c' in G major, 2/4 time, marked Moderato. It consists of a single system with a treble staff. The melody is in the treble staff, and it includes trills (tr) and accents (>).

. вать ри . алу . . ки о не . ю,



Роль оркестра. Исключительно значение оркестра в музыкальном развитии оперы. Богатый оркестр — весьма существенная сторона партитуры «Севильского цирюльника».

При очень большой насыщенности вокальных партий и разнообразии форм тематический материал и его разработка часто поручаются оркестру. Симфоническое развитие оркестровой партии играет решающую роль в «скреплении» частей больших ансамблей, в обрисовке отдельных ситуаций. Оркестр же поддерживает характерный для «Севильского цирюльника» комедийно-стремительный темп. В отличие от большинства итальянских оперных композиторов у Россини оркестр — не второстепенный, дополняющий пение элемент, а ответственная по своим функциям и выразительным средствам часть целого. В трактовке музыкально-комедийного жанра Россини — наследник и продолжатель Моцарта — умело учитывал достижения венской симфонической школы, легко и свободно подчинял их своим творческим задачам.

Большие оркестровые вступления, связующие и переходные построения, всегда характерное, индивидуальное для каждой сцены или арии сопровождение, наконец, самостоятельные оркестровые номера, как увертюра или симфоническая картина грозы, — все это органически связано с драматической ситуацией, с движением музыкально-сценического действия.

Народно-национальные элементы насыщают музыкальный язык Россини. Разработанные в «Севильском цирюльнике» с искусством гениального художника и мастера, воплощенные в крупные формы творчества, они определили жизненность и неувядаемую молодость

этой оперы. Именно в «Севильском цирюльнике» так ярко выявились необычайно привлекательные стороны творчества Россини — неисчерпаемый юмор, веселый, но метко разящий смех.

«Севильский цирюльник» — творческая вершина Россини, где реалистичность образов и демократичность музыкального языка сочетаются с классически ясными, совершенными по красоте формами.

«Гармония, уравновешенность всех составных свойств творчества гения, — пишет Серов, — представляет изумительное зрелище для каждого, изучающего артистическую натуру Россини»¹.

¹ А. Н. Серов. Россини. Избранные статьи, т. 1, стр. 467.

КАРЛ МАРИЯ ВЕБЕР

1786 * 1826

Формирование немецкой национальной оперы протекало в трудной и сложной обстановке. Австрия и Германия издавна были «колонизированы» итальянской и французской оперой, пользовавшейся особыми привилегиями и покровительством королевско-княжеских дворов и аристократии. В странах немецкого языка, заполненных итальянскими и французскими оперными труппами, сильными вековыми традициями своей культуры, национальное оперное искусство с трудом пробивало свой путь.

Рост бюргерской культуры, особенно заметный во второй половине XVIII века, сказался на всех проявлениях духовной жизни и, в частности, способствовал возникновению новых демократических форм искусства. К этому времени относится формирование немецкой национально своеобразной оперы, так называемого зингшпиля.

Истоки зингшпиля — в народно-бытовом искусстве. Зингшпиль буквально — песенная игра, то есть спектакль, в котором музыкальные эпизоды чередуются с разговорными диалогами. Для зингшпиля характерны занимательная интрига, веселая простая шутка, бытовые сюжеты, беззлобно пародируемые или окрашенные в сентиментально-идиллические тона, доступная, несложная и мелодичная музыка.

В качестве национально-демократического жанра зингшпиль противопоставляется пышному оперному

стилю, культивируемому при дворах. В последние десятилетия XVIII века зингшпиль получает большое распространение и становится признанным национальным оперным жанром.

Великий Моцарт, мечтавший о немецкой опере, писал «Похищение из сераля», «Волшебную флейту», опираясь на драматургию, специфическую для зингшпиля.

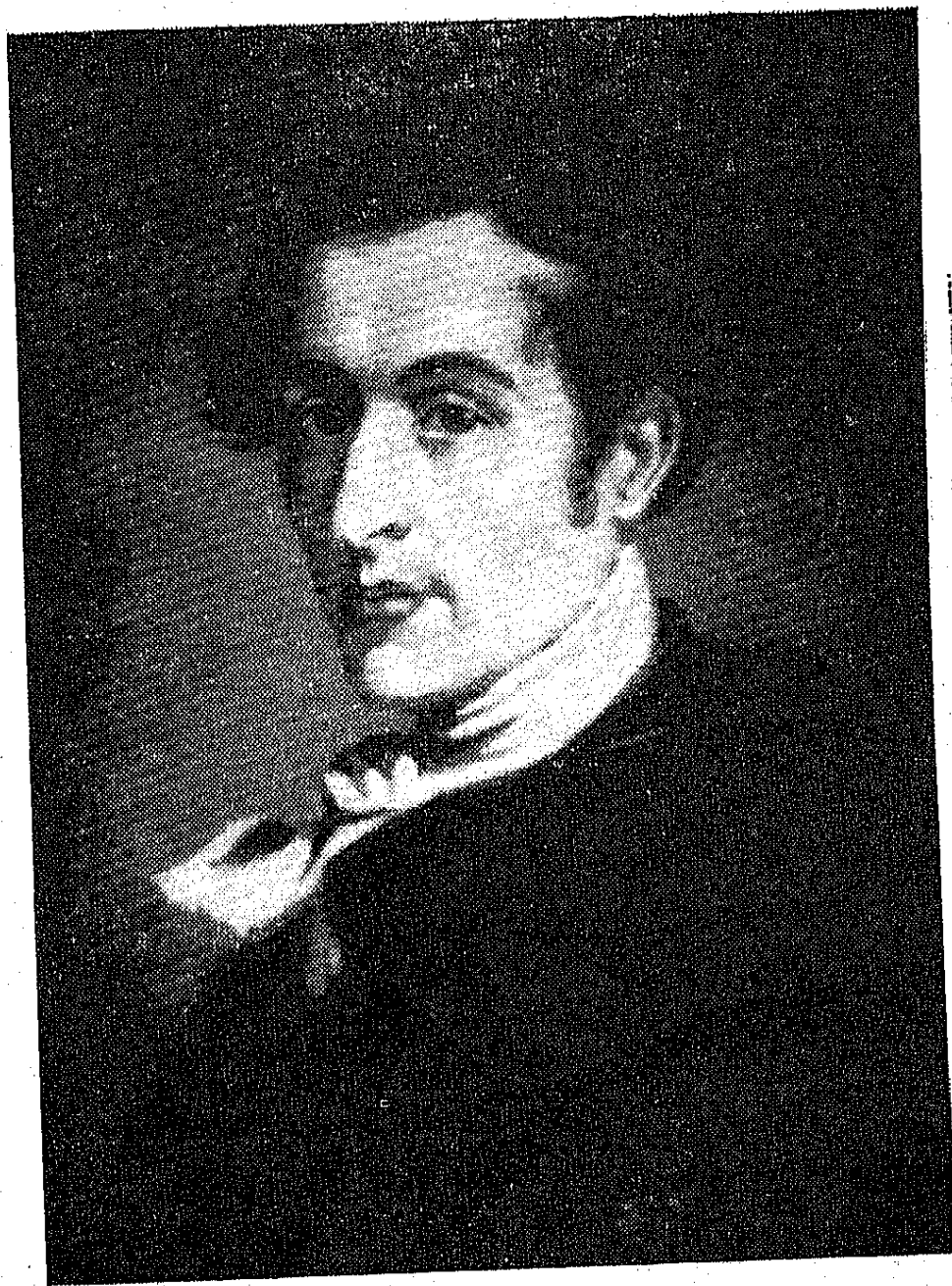
В то же время попытки создания героической «серьезной» оперы высокого стиля терпели неудачи. Две-три немецкие оперы, появившиеся в последние десятилетия XVIII века, были слабым отголоском итальянской *seria* или большой французской оперы. Трудно преодолимые преграды, тормозившие развитие героико-монументальных жанров драматической музыки, по-своему отразили сложность исторически сложившейся общественной обстановки. Не случайно героические оратории Генделя, созданные в 40-х годах XVIII века, смогли привиться сначала в более передовой стране — Англии, а не в феодальной отсталой Германии. Да и Глюку удалось довести до конца оперную реформу в предреволюционном Париже, а не в столице патриархально-консервативной Австрии.

Творчество Моцарта подняло в конце XVIII века немецкую оперную музыку на небывало высокий уровень. Но это был кратковременный подъем: зингшпиль все более перерождался в развлекательный обывательский спектакль; единственная опера Бехтовена «Фиделио» при всей мощи присущего ей драматического симфонизма стояла все же особняком и не могла вывести немецкую оперу из состояния застоя.

Однако в период наполеоновских войн и национально-объединительного движения вопрос о национальной культуре встал с особой остротой. Для передовых деятелей искусства создание немецкой оперы становится центральной проблемой.

На волне национально-патриотического движения, охватившего широкие народные массы, выдвинулся энергичный борец за национальное дело — К. М. Вебер.

Вебер был не только композитором, дирижером, блестящим пианистом, но и общественным деятелем, организатором, талантливым публицистом. Своим творчеством, так же как и многообразной общественно-музыкальной деятельностью, Вебер стремился утвердить



Карл Мария Вебер

авторитет и значение национального искусства, поднять уровень музыкальной жизни в своей стране. Ему приходилось постоянно сталкиваться с противодействием правящих кругов, его работу руководителя и организатора оперного театра в Бреславле, Праге, Дрездене окружала стена недоброжелательства, интриг и недоверия. Зато массовый успех, всеобщее признание «Волшебного стрелка» («Фрейшюца») были лучшим ответом и показателем подлинных настроений широкой демократической общественности Германии.

Национальный характер художественных образов, тематики, музыкального языка в «Волшебном стрелке» как нельзя более отвечал вкусам и потребностям передовых слоев немецкого общества, и это детище Вебера сделалось народным достоянием.

«Волшебный стрелок» получил широкое распространение и за пределами Германии. К опере сочувственно относились русские классики. Серов, выражая довольно единодушно сложившуюся точку зрения, писал, что «важная эпоха германской и всесветной драматической музыки» начинается «прямо со вдохновленного веберова «Фрейшюца»...»¹.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Первые оперы. Карл Мария Вебер родился 18 декабря 1786 года в небольшом городке Гольштинии Эйтине. Отец Вебера, страстный театрал и любитель музыки, был провинциальным антрепренером. Ловкий, склонный к авантюрам, он щеголял несуществующими титулами, дворянским происхождением, гербом и приставкой «фон» к фамилии Вебер. В действительности же предки композитора были ремесленниками. Мать Вебера, дочь резчика по дереву, обладала прекрасным голосом и была некоторое время профессиональной певицей. С небольшой труппой, составленной преимущественно из членов собственной семьи,

¹ А. Н. Серов. «Волшебный стрелок». Избранные статьи, т. 2, стр. 516.

отец Вебера колесил по разным городам и городкам Германии и Австрии. Будущий композитор с младенческих лет привыкал к обстановке и нравам кочующих артистов, «дышал жизнью» театра, сцены, кулис и приглядывался к ним. Все это приносило обширный опыт, знание театра и законов сцены, необходимые для будущей деятельности оперного композитора. Вместе с тем постоянные переезды с места на место отражались на планомерности музыкального образования Вебера.

По собственным словам будущего композитора, живопись и музыка равно претендовали в раннем возрасте на его время и любовь. Он умел писать маслом, рисовать миниатюры, «умел применять и граверную иглу». Некоторое время Вебер брал уроки фортепианной игры, принесшие ему понятие о «сильной, четкой и характерной игре на рояле», а в 1798 году, будучи в Зальцбурге, сделался учеником Михаила Гайдна¹ по теории и композиции. Написанные под руководством Гайдна и одобренные им шесть фугетт стараниями отца были напечатаны и вызвали сочувственный отзыв критики во «Всеобщей музыкальной газете».

Скорый отъезд из Зальцбурга повлек новую смену учителей, но пестроту и бессистемность музыкального обучения возмещала редкая и многосторонняя одаренность будущего композитора. В четырнадцать лет Вебер был автором довольно большого количества произведений, среди которых несколько фортепианных сонат и вариаций, ряд камерных сочинений, месса и первая опера «Сила любви и ненависти»².

В эти же годы Вебер зарекомендовал себя как выдающийся исполнитель. Переезжая из города в город, он постоянно выступал как пианист, иногда же и как певец, аккомпанирующий себе на гитаре.

Автор значительного количества песен, в свое время пользовавшихся большой популярностью, Вебер был превосходным певцом. Трагический случай (отравление кислотой) сильно ослабил его голос, но воспоминания

¹ Михаил Гайдн (1737—1806) — младший брат Йозефа Гайдна.

² Все перечисленные сочинения, по словам Вебера, хранились у одного из его учителей и погибли во время пожара.

современников говорят о нем, как об исключительном исполнителе¹.

Вебер рано познал превратности тяжелой жизни кочующего актера. Однако ни шаткое необеспеченное положение, ни постоянные передвижения не снижали творческой продуктивности и настойчивости в труде. В 1800 году Вебер написал оперу «Лесная девушка»; вскоре последовал зингшпиль «Петер Шмоль и его соседи», вызвавший благоприятный отзыв бывшего учителя Вебера, композитора Михаила Гайдна.

Ранние оперы Вебера, при всей их незрелости, определяют его основную творческую линию: все они написаны в форме зингшпиля, в них отчетливо заметна непосредственная связь с бюргерским бытом, тяготение к фантастике.

Немало пишет Вебер и бытовой музыки: вальсов, экосезов, четырехручных пьес для фортепиано, песен.

Занятия с Фоглером. Среди вереницы случайных учителей Вебера выделяется имя аббата Фоглера. Ученик знаменитого падре Мартини из Болоньи, ученый теоретик и композитор, Фоглер пользовался значительной известностью. Во время очередного путешествия, попав в 1803 году в Вену, Вебер обратился к Фоглеру. По настоянию его нового учителя, Веберу пришлось отказаться от сочинения больших самостоятельных произведений и засесть за кропотливую и тщательную ученическую работу.

Сущность методики Фоглера заключалась в совместных занятиях с учениками детальным анализом произведений и изучением творчества великих композиторов. Не менее ценным качеством Фоглера была его любовь к народнопесенному творчеству. Он был одним из первых собирателей народных мелодий; его интересы в этой области простирались весьма широко, затрагивая тогда еще мало изученную и почти неведомую на Западе сокровищницу «восточного», как тогда назы-

¹ «Его песни, — рассказывает один из друзей Вебера, — им самим исполняемые с неподражаемой выразительностью слабым, но необыкновенно приятным голосом, под собственный виртуозный аккомпанемент гитары, были самым совершенным, что когда-либо в этой области делалось, песни Вебера раскрывали к нему все сердца». (Цит. по статье К. и В. Кузнецовых «Народные элементы в творчестве Вебера», «Советская музыка», 1936, № 12, стр. 69).

вали, песнетворчества. В этом отношении школа Фоглера стимулировала и укрепляла собственный интерес Вебера к народному искусству.

Бреславль и Штутгарт. С 1804 года начинается практическая деятельность Вебера. Энергично и настойчиво он берется за улучшение оперного дела в Бреславле, где занимает место капельмейстера. Но его борьба за обновление оперного репертуара, за качество исполнения вызвала сильную оппозицию со стороны певцов и оркестрантов. И Вебер вынужден уйти в отставку. Тяжелые жизненные обстоятельства заставили его соглашаться на самые различные должности. После капельмейстерства в Карлсруэ Вебер несколько лет прослужил в Штутгарте в качестве личного секретаря герцога Вюртембергского. Многочисленные служебные обязанности не могли отвлечь Вебера от чисто творческих задач; он неустанно пишет инструментальные сочинения, экспериментирует в оперном жанре («Сильвана»).

В 1810 году Вебер в силу неблагоприятного стечения обстоятельств был вынужден покинуть Штутгарт¹. С тех пор он окончательно и безраздельно посвятил себя искусству. «В 1810 году, — писал Вебер, — я снова целиком отдался искусству... Начиная с этого времени, я могу в достаточной мере считать себя законченным, как художник, — и все, что время сделало и сделает в дальнейшем, будет лишь обтачиванием острых углов и внесением необходимой ясности и понятности в уже заложенное прочное основание»².

«Гармоническое общество» в Дармштадте. Литературная деятельность. Для Вебера снова началась жизнь странствующего музыканта. Он разъезжает с концертами по разным городам Германии, попадает и в Швейцарию. В этот период демократизм его творческих устремлений становится более определенным, хотя проявляется иногда в наивных и утопических формах. Так, в Дармштадте Вебер совместно с несколькими молодыми музыкантами, тоже учениками Фоглера (среди

¹ Пребывание Вебера в Штутгарте окончилось весьма печально: оказавшись вовлеченным в придворные махинации, связанные с денежными аферами, он был арестован и выслан за пределы Вюртембергского герцогства.

² К. М. Вебер. Автобиографический набросок. «Советская музыка», 1936, № 12, стр. 60.

них был и молодой Мейербер) организует так называемое «Гармоническое общество», в задачи которого входила взаимная поддержка, продвижение произведений его членов путем пропаганды и критики в печати. Вебер составил устав общества и проектировал создание «музыкальной топографии Германии», где должны были быть собраны необходимые сведения, могущие ориентировать музыканта во время его артистических турне.

Существенным было сильное увлечение народно-бытовой музыкой. В часы досуга Вебер ходил «собирать мелодии». В любом месте, в любой компании, в винном погребе или на народных гуляньях, он прислушивался, схватывал, запоминал звучание народных мелодий, а подчас и сам не гнушался взять в руки гитару, тут же спеть вновь сочиненную песенку, вызывая громкое одобрение окружающих. Песни, возникшие таким образом, носят явно выраженный народный характер.

Вебер издавна чувствовал влечение к литературной деятельности. В эти годы оно отразилось в многочисленных статьях, рецензиях, письмах, которые, согласно словам автора, служили каналами, «по которым беспрепятственно, ничем не стесняемые, текли чувства, мысли, идеи...».

Отдельные эстетические высказывания Вебера, разбросанные в его многочисленных статьях, характеризуют его как умного, вдумчивого человека, стоящего в своих суждениях на передовых позициях. Вебер, как впоследствии и Шуман, страстно восставал против рутины и филистерства. Поборник национального искусства, он в то же время провозгласил лозунг: «поле деятельности художника — весь мир»; он высоко ценил и пропагандировал музыку французских композиторов эпохи революции 1789 года: Керубини, Мегюля, Гретри, ставил и исполнял их сочинения, посвящал им специальные очерки и статьи.

В литературных работах Вебера виден прекрасный стилист, тонкий, талантливый писатель. Он, как и многие другие романтики, стремился иногда облечь свои критические высказывания в художественную, литературно-поэтическую форму. В этом отношении особый интерес представляет автобиографический роман Вебера «Жизнь музыканта».

В этот промежуток времени Вебер создает музыкальные произведения, уже отмеченные более яркой самостоятельностью, растущим композиторским мастерством. Среди них выделяется небольшая комическая опера «Абу Гассан», которую можно считать значительным шагом на пути к творческой зрелости. В отдельных набросках намечаются и будущие образы наиболее важных веберовских произведений.

Начало творческой зрелости. С 1813 по 1816 год Вебер руководил оперным театром в Праге. Он последовательно проводил свою линию в отношении музыкального репертуара, качества исполнения. Но в Праге, как и до этого в Бреславле, а после в Дрездене, его преобразовательные планы наталкивались на упорное сопротивление косной части артистической музыкальной среды и бюрократов — театральных заправил.

Общественный подъем, охвативший в этот период широкие слои немецкого общества, оказался спасительным для Вебера как художника. Начало второго десятилетия XIX века было ознаменовано нарастанием патриотического движения в Германии. Поражение французов в России подорвало мощь наполеоновской империи. Разрушилась легенда о непобедимости армии Наполеона, и среди поработенных народов Европы воспрянула вера в освобождение.

В национально-освободительном движении Германии активно участвовала передовая немецкая демократическая интеллигенция. Некоторые из деятелей науки и искусства были непосредственными участниками войны с Наполеоном — среди них молодой талантливый поэт Теодор Кёрнер, убитый во время одной из последних битв. Незадолго до смерти он написал цикл патриотических стихов «Лира и меч», быстро завоевавший популярность. Вебер положил на музыку кёрнеровские тексты, и в таком виде они приобрели еще большую известность, а Веберу принесли лавры национального художника.

Другое патриотическое произведение — кантата «Битва и победа» — было написано и исполнено в Праге в 1815 году. Кантате Вебер предпослал краткое изложение ее содержания. В дальнейшем он составлял подробные пояснения ко всем крупным произведениям с тем, чтобы облегчить публике их понимание.

Начиная с пражского периода Вебер вступает в полосу творческой зрелости. Наряду со значительными достижениями в области музыкального театра Вебер создает ряд интереснейших произведений фортепианной музыки. Новые элементы музыкальной речи, фактуры, стиля, введенные Вебером, служили предпосылками для создания богатого и красочного романтического фортепианного стиля; такие произведения, как «Приглашение к танцу» или «Концертштюк», не утратили своей яркой образности и художественности и по настоящее время.

Дрезденский период. Слава Вебера как исполнителя, возрастающая популярность композитора не уберегли его от ударов, которым он подвергался как передовой общественно-музыкальный деятель. Покинув Прагу для Дрездена, куда Вебер переехал в начале 1817 года, он встретил не меньшие трудности, связанные с самим направлением и характером его деятельности.

Столица Саксонии Дрезден издавна была оплотом итальянской оперы. Во времена Вебера итальянская опера продолжала пользоваться особыми привилегиями и покровительством двора. В то же время в прогрессивных общественных кругах все громче раздавались голоса, требующие поощрения национальной культуры. Под давлением этих идей в Дрездене была создана немецкая национальная опера. Но с самого момента своего возникновения она была лишена поддержки короля, двора и меценатов-аристократов.

Натолкнувшийся на недоброжелательство и недоверие реакционной придворной клики, от которой зависело очень многое, ограниченный в средствах, Вебер должен был руководить делом, которому придавал первостепенное значение, в самой неблагоприятной обстановке. «В моем распоряжении, — писал Вебер, — положительно ничего нет, начиная от копииста и до примадонны — всякий шаг мой здесь завален трудностями». Повседнев-но ему приходилось доказывать своему высокому начальству, что «в искусстве немцы должны иметь равные права с итальянцами». Все же Вебер добился значительных результатов: ему удалось собрать музыкальный коллектив, достичь художественной слаженности ансамбля и поставить с большим успехом не только ряд трудных и ответственных произведений немецких композиторов — оперы Моцарта, «Фиделио», — но и высоко им

ценимые оперы французских авторов, как «Иосиф в Египте» Мегюля, «Лодоиску» Керубини и другие.

Переезд в Дрезден положил начало новой, оседлой жизни Вебера. К тому времени он женился на любимой им уже много лет бывшей певице пражской оперы Каролине Брандт.

Дрезденский период — последнее десятилетие жизни Вебера — вершина творчества композитора. К этому времени относится сочинение лучших фортепианных и оперных произведений: сонат для фортепиано, «Приглашения к танцу», «Концертштюка» для фортепиано с оркестром, опер «Фрейшюц» («Волшебный стрелок»), «Эврианта», «Оберон».

«Фрейшюц». Постановка «Фрейшюца» принесла Веберу мировую славу и известность. Мысль об опере на сюжет сказания о юном стрелке зародилась у Вебера еще в 1810 году, но другие дела и события отодвинули реализацию этого творческого замысла; вновь интерес к сюжету «Волшебного стрелка» пробудился у Вебера уже по приезде в Дрезден, и здесь, по его просьбе, поэт Ф. Кинд сделал либретто оперы.

Вплотную Вебер приступил к сочинению «Волшебного стрелка» в 1819 году. Предполагалось поставить его на открытии нового берлинского театра; однако осуществилась постановка лишь в июне 1821 года. Незадолго до «Фрейшюца» в Берлине же впервые прозвучала музыка Вебера к драме А. Вольфа «Прециоза», законченная несколькими месяцами позже. Крупный успех «Прециозы» привлек симпатии передового общественного мнения к Веберу и подготовил публику к восприятию его новой оперы.

В Берлине, как и в некоторых других местах Германии, стремление к созданию национальной культуры сопровождалось борьбой и протестами против иноземных влияний и, в частности, против насильственно насаждаемых итальянской и французской опер.

В эти годы в Берлине подвизался композитор Г. Спонтини. Итальянец по происхождению, он в наполеоновское время приехал во Францию, где быстро акклиматизировался. Операми «Весталка», «Фернанд Кортес», «Олимпия» Спонтини способствовал созданию пышного декоративного стиля, в роскошных зрелищах прославлял империю и царивший в ней дух милитаризма. Во

времена реставрации Спонтини, чья музыка как нельзя более импонировала вкусам прусской аристократии, был приглашен в Берлин и возглавил придворную берлинскую оперу.

В статье о Спонтини Серов отмечал: «В партитурах Спонтини впервые в оперной музыке встречаются эти шумные, оглушительные взрывы, на которые так щедры все оперные композиторы нашего века. Спонтини первый выказал пристрастие к медным инструментам, к их массе, к *реву* тромбонов и труб»¹. А Гейне, иронизируя, писал, что музыкой «Олимпии» можно испробовать крепость стен в новом здании оперы. Поощряемый двором, Спонтини обставлял свои постановки с ничем не сравнимой роскошью; но оппозиция против его искусства все усиливалась. В подобной ситуации постановка «Волшебного стрелка» превратилась в демонстрацию патриотических настроений демократической публики.

Успех «Фрейшюца» превзошел все ожидания, в скором времени опера обошла самые захолустные углы страны; мелодии из «Фрейшюца» стали распевать на улицах, в каждом доме; появилось пиво «Фрейшюц», дамские платья «a la Фрейшюц». Через полтора года после первой берлинской постановки Гейне писал из Берлина, что билет на «Фрейшюца» достать все еще трудно, и в комических тонах описывал, как с утра до поздней ночи его повсюду преследует мелодия хора подружек из «Фрейшюца». Утром ее насвистывают школьники, проходящие мимо его окон, через час встает дочь хозяйки со своим «Девичьим венком», затем цирюльник, поднимаясь по лестнице, поет «Девичий венок», молодая прачка приходит с «миртом и лавандой»; в доме, куда он отправился с визитом, его встречает красавица за фортепиано с той же песней, в ресторане мелодия преподносится в виде десерта певцом; там калека играет ее на шарманке, здесь пилит ее на скрипке слепой; но настоящий ужас начинается вечером: тут и свистят, и воют, и пищат, и гогочут — все ту же мелодию. «Теперь вы поймете, — заканчивает Гейне, — почему я назвал вас счастливецом, если вы не слышали этой песни. Не думайте, однако, что мелодия ее в самом деле плоха. На-

¹ А. Н. Серов. Спонтини и его музыка. Избранные статьи, т. 1, стр. 380.

оборот, именно благодаря своей прелести она получила такую популярность... Весь «Фрейшюц» превосходен и, конечно, достоин того интереса, с которым его принимает теперь вся Германия»¹.

Исключительная известность «Волшебного стрелка», так же как массовое распространение его мелодий, объясняется народностью этого произведения, тем, что в нем Вебер реалистично и ярко отобразил черты жизни и быта, верований и характера немецкого народа.

Успех «Волшебного стрелка» сторицей вознаградил Вебера за унижения и испытания, которые ему приходилось переживать в Дрездене. Вебер был в сильной немилости у короля саксонского и придворной партии; его нововведения, улучшавшие организацию оркестрового дела, отменялись. Специальный заказ на оперу ко дню придворных торжеств был отобран; всяческие препятствия чинились, чтобы не допускать постановки его оперы «Сильвана». Даже «Фрейшюц» был поставлен в Дрездене уже после того, как он обошел чуть ли не всю Германию.

Последние годы жизни. «Эврианта» и «Оберон». В 1822 году к Веберу обратился Ф. Барбайя — импресарио Россини и в то время антрепренер венского придворного оперного театра — с предложением написать большую оперу. Венская публика была сильно увлечена гастрольями итальянской труппы во главе с Россини, но «Фрейшюц» успешно конкурировал даже с операми самого «божественного маэстро».

Вебер написал для Вены «Эврианту». Он сочинил ее по типу большой оперы. Для немецкого оперного театра, культивировавшего почти исключительно национальную форму зингшпиля, «Эврианта» была новым жанром. Поставленная осенью 1823 года² в Вене, «Эврианта» вызвала восторг среди некоторых приверженцев национальной оперы, но широкого признания не получила.

¹ Генрих Гейне. Письма из Берлина. Собрание сочинений, т. 5. М., 1958, стр. 52.

² Вебер лично отправился в Вену для того, чтобы наблюдать за постановкой оперы и присутствовать на ее премьере. В этот свой визит в Вену ему удалось посетить Бетховена. Бетховен высоко ценил партитуру «Фрейшюца», сочувствовал замыслам Вебера и радовался его успехам, но слышать уже не мог ни «Фрейшюца», ни «Эврианты».

Холодный прием, оказанный «Эврианте», действовал удручающе на композитора. Тяжелое душевное состояние усугублялось физическим недомоганием. Его хрупкий организм исподволь подтачивала унаследованная от матери болезнь легких. Образ жизни предшествующих лет, непосильная по объему и многочисленным обязанностям работа усиливали разрушительное действие болезни. В последние годы жизни Вебера ее приступы стали учащаться, вызывая длительные перерывы в творчестве. Между окончанием «Эврианты» и началом работы над последним произведением Вебера, оперой «Оберон», прошло почти полтора года.

«Оберона» Вебер писал по заказу из Лондона, для одного из крупнейших лондонских театров — Ковент-Гарден. Сочинение «Оберона» протекало с большим трудом, в напряжении последних сил; Вебер ясно понимал близость смерти, и его страшила участь семьи, могущей остаться без средств к существованию. Забота о близких заставила Вебера решиться на тяжелую поездку в Лондон, где ему предстояло руководить всей подготовкой и постановкой новой оперы. Одному из друзей, отговаривавших Вебера от этого путешествия, он признался в причинах своего решения: «Поеду я или не поеду, через год меня все равно не будет в живых. Но если я поеду, у детей и по смерти моей будет кусок хлеба; если же нет — они будут голодать».

Зимой 1826 года Вебер выехал в Лондон. Чрезвычайная перегрузка и напряженность жизни в Лондоне ускорили развязку, и 5 июня 1826 года Вебер умер от чахотки в возрасте сорока лет.

Только через пятнадцать лет образовался в Германии комитет для организации перенесения праха Вебера на родину, и в 1844 году его останки были погребены в Дрездене.

«ВОЛШЕБНЫЙ СТРЕЛОК»

Разнообразное по жанрам наследие Вебера преимущественное значение сохранило в области оперного творчества.

Вебер — основоположник немецкой романтической оперы. Три его лучшие оперы — «Волшебный стрелок», «Эврианта», «Оберон» указали пути и различные направ-

ления, по которым проходило дальнейшее развитие оперного искусства в Германии.

«Эврианта» — характерно немецкий тип рыцарской романтической оперы. Она сделалась «прародительницей» вагнеровских рыцарских опер: «Тангейзера», «Лоэнгрина». Легендарный сюжет с налетом мистической таинственности, стремление к героике и одновременно углубленное внимание к психологической сфере, преобладание чувств и размышления над действием — эти черты, намеченные Вебером в «Эврианте», становятся впоследствии отличительными свойствами немецкой романтической оперы.

«Оберон» — последняя опера Вебера. Эта опера-сказка представляет собой ряд отдельных, пестро сменяющихся картин, где с большой художественной свободой переплетаются фантастика и реальность, бытовая немецкая музыка с «восточной», экзотической.

Не ставя в «Обероне» перед собой специальных драматических задач, создавая веселую и занимательную оперу-феерию, Вебер как бы сосредоточил всю силу своего таланта на музыкальной стороне произведения. Действительно, «Оберон» пленяет свежестью и непринужденной грацией мелодий, удивительной красочностью и вместе с тем легкостью и прозрачностью оркестрового колорита. Последнее качество оказало непосредственное влияние на развитие романтического оркестрового письма, наложило свой отпечаток на многие партитуры композиторов-симфонистов романтического направления — Берлиоза, Мендельсона и других.

Музыкальные достоинства «Оберона» и «Эврианты» особенно ярко выражены в увертюрах к этим операм. Они обрели жизнь и в качестве самостоятельных программных симфонических произведений. Что касается собственно опер, то некоторые недостатки либретто и драматургии ограничили их распространение на сценах оперных театров.

В этом отношении «Волшебный стрелок» имел гораздо более счастливую судьбу. В нем Вебер тонко и любовно воссоздал аромат народных преданий, родной природы, народного быта. «Волшебный стрелок» — произведение гармоническое, которое дышит безыскусственной простотой, где свободно и непринужденно сочетаются высоко

развитые оперные формы с небольшими песенными построениями и жанровыми сценками.

Либретто. Сюжетом оперы «Волшебный стрелок» послужило старинное народное сказание о «черном охотнике», которое в виде повести было изложено в «Книге привидений» писателя-романтика А. Апеля. Многие привлекло в этой повести Вебера. Обрисовка народной жизни, фантастический элемент, связанный с преданиями, сложившимися в своеобразном охотничьем быту, поэзия лесной природы — все это для Вебера, как романтика, обладало особой прелестью и предоставляло богатые возможности музыкального развития.

«Вот где поэзия содержания, наивная, простодушная, как сама Агата, поэзия, вся проникнутая ароматом богемских лесов и неразлучных с ними фантастических народных легенд, — нашла себе полное выражение в звуках, чарующих то прелестью, то мрачностью и всегда глубиной психологической правды, верностью и характера и положения, и ландшафтной обстановки»,¹ — писал о «Фрейшюце» Серов.

Акт первый. Действие происходит в Богемии (Чехия). При звуках охотничьей музыки радостная толпа поселян приветствует Килиана — победителя состязаний в стрельбе. У стола перед деревенским трактиром, выходящим на площадь, сидит молодой охотник. Он угрюм и расстроен. На предварительных состязаниях он потерпел позорное поражение. Если завтра, в решительный день, его постигнет такая же участь, то, согласно старинному охотничьему обычаю, брак его с Агатой, дочерью графского лесничего, не сможет состояться.

Куно — отец Агаты, пришедший с группой охотников, — старается внушить Максу бодрость и уверенность, но тот по-прежнему предается сомнениям и печальным мыслям.

Постепенно веселье и танцы прекращаются, народ расходится, и Макс остается один. Его уединение нарушает приход Каспара.

Каспар пользуется дурной славой среди охотников; гуляка и картежник, он продал душу дьяволу, и скоро для него должен настать час расплаты. Желая оттянуть этот миг, Каспар придумал выход: под видом дружбы и участия он предлагает свою помощь Максу. Каспар говорит, что существуют волшебные пули и что, обладая ими, Макс наверняка выйдет победителем. Заколдованные пули надо отливать ночью, в «Волчьей долине». Каспар уговаривает Макса отправиться туда. Макс в ужасе от подобного предложения. «Волчья долина» — проклятое место, посещаемое злыми духами. Однако Каспар, умело играя на чувстве Макса к Агате, заставляет

¹ А. Н. Серов. Волшебный стрелок. Избранные статьи, т. 2, стр. 516.

его подавить колебания. Они улаиваются встретиться в полночь в «Волчьей долине». Макс уходит; Каспар, оставшись один, заранее торжествует гибель Макса.

Акт второй. Комната в доме лесничего. Анхен, подруга Агаты, старается развлечь ее. Ей непонятна грусть накануне дня свадьбы. Сама Анхен — веселая беззаботная девушка, кокетка и болтушка. В ариетте Анхен излагает целую «программу действий»: как при встрече с красивым молодым человеком нужно сначала стыдливо опустить глазки в землю, придать степенный вид движениям, затем после улыбок, вздохов, нежных взглядов можно речь о свадьбе повести. Но милая болтовня Анхен не может разогнать тоску Агаты. Она с нетерпением ждет Макса. Охваченная мрачными предчувствиями, Агата выходит на балкон. Кругом все спит, лишь соловей запел, проснувшись, да лес шумит вдали. Агата призывает небеса прийти на помощь, развеять ее тревогу; слышны шаги — это Макс; на шляпе его цветы — залог удачи, он завтра возьмет приз и сбудется все, о чем они мечтали. Агата ликует: «Ах, сердце бьется так в груди, прямо к милому летит». Входит Макс, невеселый и задумчивый. Стараясь рассеять опасения Агаты, он все же не может скрыть, что ночью должен отправиться в «Волчью долину». Агата и Анхен всячески уговаривают Макса отказаться от своего намерения. Но Макс дал слово: честь его призывает, и он уходит.

Финал второго акта (смена декораций). Мрачная долина. Раздаются зловещие возгласы невидимых духов. Каспар делает приготовления к колдовским заклинаниям. Часы бьют полночь. Появляется черный охотник Самбель. Завтра душа Каспара пойдет в ад. Каспар просит отсрочки, вместо себя он отдает в жертву аду Макса; Макс нужен волшебные пули; одной из них он пронзит грудь Агаты; его ждут вечные мучения. «Пусть так, — отвечает Самбель, — но завтра ад ждет тебя или его». Удар грома, и Самбель исчезает. Каспар, поджидая Макса, раздувает огонь. Наконец на крутой скале показывается Макс. Он в страхе смотрит вниз на покрытое мглой ущелье, затем медленно и нерешительно приближается. Вдали мелькают призраки, образы матери и Агаты — это предостережение, посылаемое силами добра, пытающимися спасти его. Но возврата уже нет; Макс спускается в ущелье. Следует мелодрама, в которой изображается литье волшебных пуль.

Акт третий. Наступил последний день состязаний, который должен закончиться свадьбой. Агата, стоя на коленях, молится. Входит Анхен. Видя печаль и слезы на лице Агаты, она расспрашивает о причинах: уж не приснилось ли ей что-нибудь печальное? Действительно, Агату тревожит вещий сон, приснившийся ей в эту ночь. В ответ Анхен рассказывает комическое происшествие, приключившееся с бабушкой, которую когда-то напугал огромный старый лес. Но Агата погружена в глубокую печаль, старания Анхен развеселить ее напрасны. Приходят подружки Агаты. С лением преподносят они цветы невесте: «Прими цветы, как и любовь ты нашу принимаешь». Агата раскрывает коробку: вместо подвенечного венка в ней оказывается погребальный убор.

Смена декорации. Сцена представляет место состязаний. Князь Оттокар сидит за столом со своими придворными и Куно. Несколько в стороне стоит, облокотившись на ружье, Макс. За деревом, прислушиваясь к разговорам, притаился Каспар. Хор охотников восхваляет привольную охотничью жизнь: «Что лучше охоты? В леса

и болота с утра без заботы мы рыскать идем, а день угасает — костер запыляет, и чаша гуляет с янтарным вином».

Максу предстоит сделать последний выстрел. Князь указывает ему мишень — перелетающую с куста на куст белую голубку. В тот миг, когда Макс прицеливается, за кустами появляется Агата. Она с ужасом видит, что ружье Макса направлено на нее. Раздается выстрел, и Агата падает. Но тут свершилось чудо: магической силой дуло ружья было повернуто в другую сторону. Пуля попала в Каспара, который взобрался на дерево, чтобы оттуда следить за происходящим. Смертельно раненный, он сваливается на землю. Появляется Самбель, пришедший за душой Каспара. Посылая проклятия небу, Каспар умирает. Князь Оттокар требует от Макса объяснений. Макс признается, что получил от Каспара волшебные пули и «заключил договор с адом». Князь сильно разгневан. Макс угрожает тяжкая кара: он будет изгнан навсегда и должен забыть о браке с Агатой. Заступничество Агаты, Куно, всех присутствующих, пытающихся смягчить суровое наказание, ни к чему не приводит, — князь неумолим.

В это время приближается отшельник, носитель мудрости и справедливости, он все время был хранителем Агаты; он же отвел пулю, посланную адом, от ее груди. Сейчас на доброго старца уповают влюбленные, и сам князь решает положиться на его приговор.

Виною преступления Макса была любовь, «но кто же строго суд произнесет над влюбленными сердцами?», — говорит отшельник. Однако Макс должен искупить свою вину. Испытанием ему послужит отсрочка свадьбы на год. Великодушное решение вызывает всеобщую радость и ликование. В хвалебном хоре народ славит бога и его милосердие.

Конец либретто отличается от первоисточника. В повести невеста убита, и пораженный ее смертью жених сходит с ума. Благополучная же концовка оперы закономерно вытекает из моральной идеи, представленной в виде борьбы злых и добрых сил и победы последних. Некоторая отвлеченность в постановке вопроса привела к известной схематичности в обрисовке действующих лиц. Так, Агата, которая, по-видимому, должна быть воплощением простой, любящей крестьянской девушки, превратилась в олицетворение добродетели. Как носительница добродетели Агата находится под надежной защитой добрых сил, действующих в ее интересах; сама же Агата остается пассивной, безропотно подчиняясь течению событий.

Наоборот, Каспар, действующий по велению ада, — соединение всех пороков. Он зол, развратен, коварен, мстителен. С ненавистью и проклятиями на устах он прощается с жизнью.

Макс — безвольная, колеблющаяся личность. За его душу борются ад и небо; попав благодаря своей нерешимости

тельности под власть темных сил, он терзается этим, но освободиться не в состоянии.

В либретто оперы проявилось также стремление к идеализации феодальных отношений. Крестьяне здесь счастливые и довольные, феодал — князь выступает как добрый и справедливый наставник.

Все же, несмотря на типичную для немецкого романтического искусства долю абстрактности и идеализации жизни, в либретто оперы было немало моментов, удовлетворяющих требования прогрессивного искусства: оно давало возможность широкого показа народного быта и своеобразия его уклада; действующие лица — уже не боги, не сказочные персонажи и не герои античной мифологии. Это люди определенной и притом крестьянско-бюргерской среды. В обрисовке Агаты и Анхен отчетливо стремление к обобщению черт народных женских характеров. Верная своей любви Агата — образ целомудренный и чистый; ей противопоставлена веселая, жизнерадостная Анхен, в натуре которой легко уживается трезвая практичность с детской наивной верой. Психологичность Макса, даже его пассивность отражают свойства «колеблющегося» героя эпохи романтизма.

Фантастика, занимающая в «Волшебном стрелке» большое место, лишена мистического налета, который она принимает в рыцарских романтических операх. Фантастика «Фрейшюца» обязана своим происхождением народным поверьям и преданиям: как и в народных сказках, в опере неразрывно сплетаются элементы быта и фантастики, что увеличивает в ней значение народных элементов.

Большую свежесть и своеобразие придает «Волшебному стрелку» поэтическое изображение природы, составляющей фон всех картин. «...Поэзия богемских гор, долин и лесов играет в целой опере «Фрейшюц» никак не меньшую роль, как и сами действующие лица»,¹ — отмечает Серов.

Композиция. Принцип лейтмотивности. Композиционные контуры оперы очерчены просто и рельефно. Крайние, окаймляющие картины I и III действий строятся как массовые народные сцены. В центре как контраст

¹ А. Н. Серов. Возобновление «Фрейшюца» в театре-цирке. Избранные статьи, т. 2, стр. 425.

помещается большая фантастическая картина «Волчьей долины» (финал II действия). Между тремя композиционными «столбами» располагаются характеристики действующих лиц, устанавливаются их связи и взаимоотношения.

Развитие драматической линии ведется последовательно, не отклоняясь в сторону и не разветвляясь на побочные линии.

I акт — завязка драмы: злые силы стремятся овладеть душой Макса; II акт — борьба света и тьмы за душу Макса и победа последней; III — драматическая кульминация и развязка, в результате которой добродетель торжествует, а порок наказан.

При осуществлении замысла, легшего в основу «Волшебного стрелка», жанровые особенности зингшпиля создавали значительные трудности. В зингшпиле музыкальное развитие все время разрывается разговорными вставками, и протянуть общую и единую линию музыкально-драматического развития — трудная задача. Но принципиальные позиции Вебера влекли его именно к использованию зингшпиля. Вебер сумел найти в «Волшебном стрелке» общую драматическую линию, объединить ею музыкальные номера и разговорные диалоги и создать цельную музыкально-драматическую композицию.

Драматическое действие разворачивается на музыкальном материале, идущем крупными пластами. С драматической и сценической закономерностью применяет Вебер оперные формы: хоровые и оркестровые эпизоды, разнообразные виды арий и ансамблей. Господство музыкального начала и развитых средств и форм музыки делают разговорный элемент подчиненным; тем самым устраняется препятствие для непрерывного музыкального развития.

Раскрытию идейного смысла произведения и объединению его посредством музыкально-тематических связей служит принцип лейтмотивности. Вебер вводит и краткий лейтмотив постоянно сопутствующий персонажу, и эпизодически появляющиеся более развернутые темы. Все они имеют значение для выявления основного конфликта оперы — борьбы добра и зла.

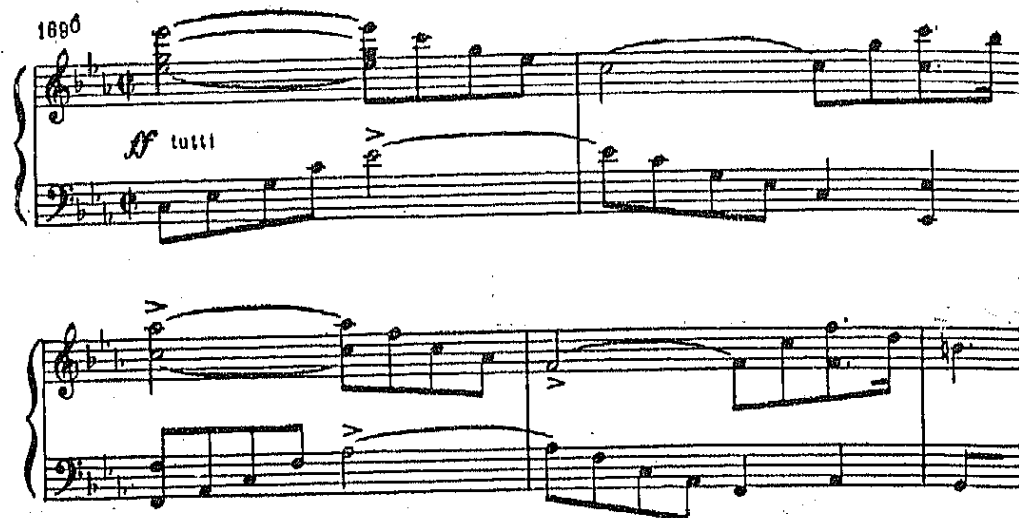
Собственно лейтмотивом характеризуется Самьель — олицетворение мрачной, таинственной силы, Самьель

как реально действующее лицо в опере не фигурирует, но от него исходят злые чары, которые оказывают давление на поступки и действия людей. В лейтмотиве конкретизируется образ Самьеля — духа тьмы, носителя зла:



В музыкально-драматических ситуациях, где так или иначе подчеркивается связь с адскими силами или их влияние, появляется лейтмотив Самьеля и примыкающая к нему тема «адских сил»:





Обе эти темы в арии Макса из I действия звучат в момент сильной душевной борьбы, когда он осознает, что вокруг него смыкается роковой круг. Неоднократно лейтмотив Самьеля проходит в сцене «Волчьей долины»: в последний раз он звучит в момент смерти Каспара (финал III действия).

С музыкальной характеристикой Самьеля соприкасается в отдельные моменты обрисовка демонических черт образа Каспара. Один из мотивов Каспара, устанавливающий его связь с духами ада (ария мести в I действии), проводится в сцене «Волчьей долины»:



Большое идейно-смысловое значение приобретает тема Агаты, широко развитая в ее арии из II действия. Эта тема, выражающая любовь Агаты к Макс, служит

материалом заключительного построения всего произведения (*Allegro assai*). В идейном плане оперы Агата — воплощение добродетели и любви; использование ее темы в качестве заключения оперы утверждает и подчеркивает моральный вывод: торжество света и любви над мраком и злобой.

Новым, чисто романтическим средством является общий для оперы колорит, настроение. «*Waldton*» — «звучание леса» — своеобразно окрашивает всю оперу; с жизнью леса, населенного могучими таинственными силами, связаны происходящие события и действия людей.

Жизнь природы в опере «Волшебный стрелок» имеет светлую и теневую стороны. Светлой, естественно, отвечает идиллически обрисованный патриархальный уклад народной жизни, старинные обычаи и быт охотников. Музыкально эта сторона раскрывается народными песнями и мелодиями, звучанием натуральных валторн.

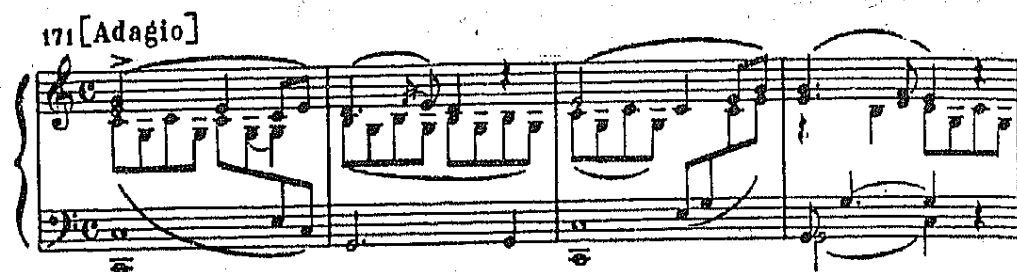
Теневая сторона, связанная с народными представлениями о таинственных, злых силах леса, характеризуется особыми сочетаниями оркестровых тембров, вносящих «жуткий» колорит, неустойчивой гармонией, тревожным синкопированным ритмом.

Увертюра. В увертюре к «Волшебному стрелку» передается в сжатом виде драматическое содержание оперы и ее основная идея.

Образцом для Вебера могли быть в этом отношении произведения Бетховена, который в увертюрах «Эгмонт» или «Леонора № 3» в законченной сжатой форме излагает идею драмы. Но в отличие от бетховенских, увертюра Вебера строится исключительно на тематическом материале оперы и на основе определенных, конкретных связей с музыкальными образами оперы дает ее идейное обобщение. Увертюру «Волшебного стрелка» в насмешку даже называли «объявлением» к опере; однако именно веберовский принцип прочно вошел в творческую практику, определяя наиболее типичный вид оперной увертюры.

Увертюра к «Волшебному стрелку» написана в сонатной форме. В ней в контрастном сопоставлении проходят основные темы оперы, являющиеся в то же время музыкальными характеристиками ее центральных персонажей или действующих сил.

В медленном вступлении (*Adagio*) предстают оба плана оперы: простая, народного склада мелодия четырех валторн, поддерживаемая таким же простым гармоническим сопровождением, рисует спокойный и строгий лесной ландшафт:



Ей противопоставляется лейтмотив Самуеля — черного охотника: фантастический, мрачный образ обрисовывается тремоло в низких оркестровых регистрах, гармонией уменьшенного септаккорда, синкопированными ударами литавр *pianissimo* (см. пример 168).

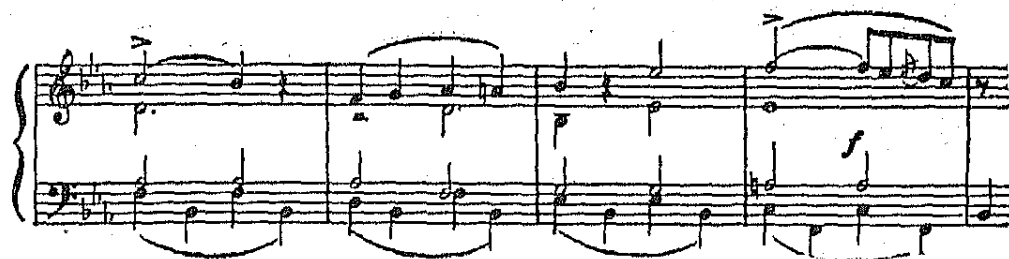
Главная и связующая партии экспозиции построены на музыкальном материале, связанном с образами адских сил (см. примеры 169 а, б, 170).

Побочная партия включает в себя две темы. Первая — тема Макса, вторая — Агаты:

172^a [*Molto vivace*]

172^b

172^c



В разработке все темы экспозиции приходят в непосредственное соприкосновение и столкновение; при этом «адским» темам противопоставляется тема Агаты (борьба темного и светлого начал), а за ней следует первая побочная — тема Макса. Реприза проводится сокращенно, она возникает как продолжение темы Макса, «подхватывает» его интонации, но заполняется «демоническим» материалом. Как будто устанавливается победа темного мира, тем более, что тема Агаты в репризе опускается, а переходное построение к коде включает в себе одновременное сочетание интонаций Макса и лейтмотива Самьеля, то есть, сливаясь с лейтмотивом Самьеля, тема Макса теряет свою самостоятельность:



Это, по-видимому, должно служить указанием на окончательное подчинение Макса духам тьмы. Но совершенно внезапно, после длительной ферматы, мощным взрывом радости и ликования звучит в коде тема Агаты. Кода идет fortissimo на оркестровом tutti; элементы маршевости, тональность C-dur, сменившая предшествующий минор, сообщают коде характер апофеоза, в котором утверждается торжество светлого мира:



Таким образом, увертюра последовательно, программно раскрывает идейный замысел оперы, ее содержание и даже ход ее развития. Дальнейшее развертывание оперы строится на расширенном показе каждого из ее двух планов.

Народные сцены. Связь с народно-бытовыми жанрами. Народность характера и драматическая яркость «Волшебного стрелка» проистекают в немалой степени от многообразного и активного использования хоров — крестьян, охотников, подружек, — составляющих основу массовых сцен оперы.

Народные хоры, создающие реально-бытовой фон, выполняют и существенную драматическую роль. В интродукции хор крестьян, подсмеивающихся над Максом, представляет собой живую, реальную сценку, в которой раскрываются причины грусти Макса. Дальнейшее продолжение сцены — в терцете с хором. Хоровая фактура, подвижная и легкая, естественно распадается на самостоятельные реплики отдельных голосов; в нее органически вплетается солирующий голос Килиана — победителя стрелков.

Не менее значительны функции хоров III действия — хора подружек и хора охотников. Хор охотников вырастает в целую описательную картину, заменяющую собой драматическую сцену. Валторны в оркестре, валторновость в звучании хора, хоровые фанфары в припеве воссоздают «обстановку» лесной охоты. Развитая куплетная форма, состоящая из двух тематически самостоятельных построений и припева, позволяет показать эту картину в динамике, как бы в действии.

Массовым сценам Вебер искусно придает народный характер. Мало цитируя подлинный фольклорный материал, он широко использует типичные обороты, звучание, жанровые особенности народно-бытовой музыки и этим достигает не только народности музыкального языка, но и локальности колорита. Так, в интродукции первый хор

«Победа» проходит в характерном «валторновом»¹ звучании хора и оркестра (на тех же интонациях построен двойной хор охотников и крестьян — в № 2);

175 [Molto vivace]

По . бе . да! По . бе . да! Нет боль . те со .
мнен . я! В цель пу . ля по . па . ла; по . чёт и хва . ля вам

staccato

В марше крестьян звучит подлинная народная богемская мелодия:

176 [Tempo di marcia]

tempo

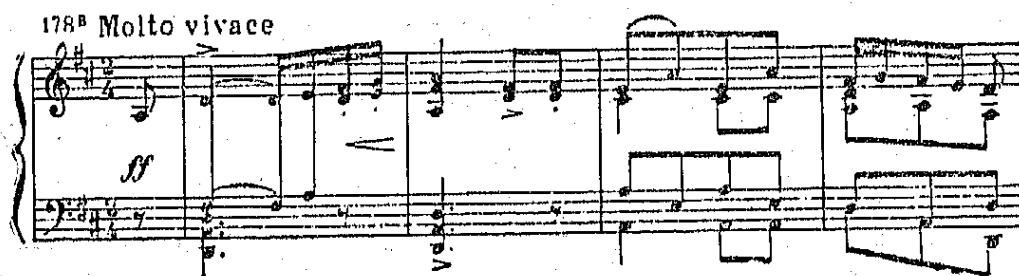
¹ Под «валторновостью» звучания подразумеваются мелодические обороты, совпадающие с естественными ходами натуральных валторн.



Танцевальная жанровая сценка идет под музыку лендлера — крестьянского танца:



Хор подружек и хор охотников (III действие) строятся на широко бытующем народнопесенном материале, а использование «валторновости» в хоре охотников сообщает ему специфический колорит охотничьей музыки:



Элементами народно-бытовой музыки пропитаны не только народно-массовые сцены, но и арии, связанные с реальными персонажами оперы. Так, в арии Макса из I действия, в строении ее мелодии, в интонациях, в каденционных оборотах, в характере и фактуре сопровождения явно присутствуют черты бытовой песенности, романсовости:

179 Moderato

Ах, бы-ва-ло воз-вра-щал-ся я так

ра-до-ство до-мой;

То же можно сказать о всей партии Агаты, несмотря на ее виртуозность.

Близка к народным песням и «застольная» песня Каспара. О ней Каспар в диалоге с Максом говорит, что слышал ее в корчме от прохожих солдат.

Музыкальная обрисовка Анхен строится на использовании жанрово-танцевальной музыки: полонез в ариетте из II действия, вальсовость в арии из III действия:

140^a [Allegretto]

Ес-ли ю-но-ша кра-си-вый

180⁶ Allegro

Взор твой яс - ный в час пре -
крас - ный не на - прас - но ль о - мра - чать?

Жанрово-танцевальные элементы Вебер в переосмысленном виде вводит и в драматические эпизоды. Таков, например, H-dur'ный эпизод финала. В спокойном движении, *pianissimo*, в метрически измененном виде (шести́дольность вместо трехдольности) звучит вальс:

181 [Andante quasi Allegretto]

Взор твой яс - ный в час пре -
крас - ный не на - прас - но ль о - мра - чать?

Арии-портреты. Музыкальные характеристики действующих лиц сосредоточены в ариях-портретах. Структурно каждая ария представляет собой отдельный, замкнутый номер, в котором обрисовываются черты характера, наиболее типичные для каждого персонажа.

В Каспаре подчеркивается присущее ему демоническое начало, поэтому простая народная песенка усложняется. Она идет в преувеличенно активном для простой песни движении, в партии голоса (бас) появляется колоратура, в гармонии — уменьшенный септаккорд, наконец, короткие форшлаг и трели, исполняемые флейтой пик-

коло, — все это должно придать «дьявольский» оттенок музыке Каспара:

182 Allegro feroce, ma non troppo presto

Чтоб мы бы. ли без ви. на? Жизнь му. че. ни. я пол.
- на, все тос. кой по. кры. то,
Мож. но ду. мать об од. ном: есть иль нет ста.
. как с ви. ном, вы. пил - все за. бы
. то, вы. пил - все за. бы то!

В арии мести Каспара, наряду с установившимися для подобных оперных арий музыкальными формулами (быстрый темп, напористое, стремительное движение, четкость ритма, виртуозная колоратура), вводятся хроматические последования (хроматические ходы в мелодии, хроматические секвенции), напряженное секвентное развитие.

В заключительном построении арии в оркестре проходит музыкальный материал, заимствованный из «застольной» песни. Так между песней и арией устанавливается музыкальная связь, подчеркивающая основные черты мрачного образа Каспара.

Тот же принцип лежит в основе характеристик других персонажей: Анхен, Агаты, Макса. Беззаботный и веселый нрав Анхен передан танцевальной музыкой: изящным полонезом в ариетте, быстрым вальсом в арии. Серьезность характера, душевная чистота Агаты выявляются в ее двух ариях (из II и III действий); но вторая ария новых черт, по существу, не вносит, она лишь закрепляет характеристику Агаты, данную в первой.

Большая ария Агаты — интересный и новый для немецкой оперы тип арии-монолог, сцены, широко

развитый в оперной литературе глюковской школы, в операх французских композиторов — Керубини, Мегюля и других.

Ария Агаты состоит из контрастных по темпу и настроению частей: первая — медленная, вторая — быстрая (Vivace con fuoco).

Вторая часть, выражающая радостный порыв Агаты, проходит на едином движении, первая же структурно сложна и разнообразна по материалу. Она состоит из частой смены различных эпизодов, из чередования речитативных, песенных, ариозных построений. В их свободном сопоставлении раскрывается мир чувств Агаты.

Начинается ария аккомпанированным речитативом, в котором короткие фразы голоса, поддерживаемые и дополняемые оркестровым сопровождением, передают душевное томление Агаты:

188 *Andante*
Arata *Recit.* *a tempo*

Ах, Макс-а не у-ви-дев, не знать мне слад-ких

Recit.

Нет ра-до-сти без го-ря, нет и люб-ви без

Recit. *a tempo*

слез... Лу - на над ле-сом уж взо-пла...

Охваченная беспокойством, Агата выходит на балкон. Величественная картина лунной ночи вызывает в ней чувство благоговения. Молитвенной сосредоточенности исполнен эпизод E-dur (Adagio):

184 Adagio

О, мо-ль-бы мо-и, ле-ти-те,

до-яе-бес-свя-тых до-и-ди-те!

Это небольшое песенное построение сменяется речитативом: в его отрывистых фразах сквозит тревога; Агата обращается с мольбой к небу — вновь звучит E-dur'-ный эпизод. Следующее ариозное построение — Andante — один из самых выразительных моментов арии. Любовный призыв Агаты («Жду тебя! Приди скорее!») и настроение ночи, как бы сливаясь, составляют единый музыкально-поэтический образ.

Внезапной модуляцией из E-dur в C-dur (терцовое сопоставление) оттеняется переход состояний Агаты — от молитвенного к лирическому. Легкое движение шестнадцатых в оркестровом сопровождении выполняет и описательные функции (шум ветра, шелест ветвей) и выразительные (трепет ожидания). В напевную вокальную линию проникают речитативно-декламационные интонации, сообщающие ей страстную напряженность:

Andante

Все мол.чит, все спит во . круг...

pp

Где же ты, мой ми лый друг? Для че.

. го ва . прас . но ждать,

Ариозное построение (C-dur) переходит в речитатив, подготавливающий перелом в настроении Агаты. Второй раздел арии выражает радость и ликование:

[Vivace con furore]

Слад . ко так серд . це тре . пе . щет, при мо



Vivace con fuoco—блестящая, виртуозная часть арии; однако виртуозность в ней служит средством эмоциональной выразительности, передает душевный подъем и радостное воодушевление Агаты.

В арии Макса, так же как в арии Агаты, Вебер, раскрывая внутренний мир своего героя, находит яркие индивидуальные музыкальные образы, отражающие движение его чувств и мыслей.

Индивидуализированность музыкальных образов Вебер сохраняет и в мастерски разработанных ансамблях, примером которых могут служить терцет Макса, Куно и Каспара в I действии или терцет Анхен, Агаты и Макса — во II действии.

Оркестр. Сильнейшим выразительным средством в «Волшебном стрелке» является оркестр, выполняющий ответственные и самостоятельные задачи. Оркестр — один из существеннейших выразительных элементов, содействующих реалистической яркости и живописной картинности музыки оперы.

Оркестр в руках Вебера оказался источником новой романтической выразительности, вызванной стремлением к правдивой и убедительной музыкальной характеристике или обрисовке художественного образа. Вебер

направляет свое внимание на поиски новых тембровых сочетаний, создает необычайные по новизне и свежести оркестрового колорита эффекты.

Партитура «Фрейшюца» вызвала восторженный отзыв крупнейшего знатока и мастера оркестра, французского композитора-симфониста Берлиоза, который считал ее «безукоризненной во всех отношениях». Влияние оперных партитур Вебера заметно на симфонических произведениях Мендельсона.

Основываясь на равноправном положении всех групп оркестра, Вебер в то же время умело выявлял и использовал индивидуальные особенности и выразительные свойства отдельных инструментов. Так, специфический тембр валторн, применяемый в определенных ситуациях и сочетаниях, способствует созданию локального колорита. Красочно и тонко вводится звучание деревянных духовых: низкие регистры кларнета в теме Самьеля сгущают жуткую окраску темы, соло кларнета в арии Макса создает лирический переход от драматической декламации речитатива к романсу.

Своеобразный колорит вносит соединение первых скрипок с гобоем или флейтой, ведущих мелодию под аккомпанемент медных и струнных инструментов (интродукция); в марше крестьян Вебер помещает на сцене небольшой оркестр, составленный из кларнета, валторны, трубы и струнных. Но значение оркестра в «Волшебном стрелке» далеко не ограничивается выразительными и красочными деталями оркестровки. В ряде сцен оркестр наделен самостоятельной ролью и является основным средством музыкального развития. Это относится преимущественно к описательным жанровым картинам в интродукции или фантастическим («Волчья долина»), для необычайной обрисовки которых именно оркестровая палитра представляет богатейшие возможности.

«Волчья долина». В большой сцене «Волчья долина» оркестру отводится вся описательная сторона, в силу чего эта сцена в значительной своей части (начиная с мелодрамы¹) превращается в самостоятельную симфоническую картину.

¹ Мелодрама в данном случае — разговор, происходящий на фоне музыкального развития.

В «Волчьей долине» сконцентрированы фантастические, демонические элементы оперы. Для их изображения Вебер находит краски и приемы, резко контрастные обрисовке народно-бытовых сцен. Необычен тональный план сцены — тритоновое соотношение тональностей. Крайние, окаймляющие эпизоды (хор духов и последнее появление Самьея) звучит в *fis-moll*, но внутри расположенных эпизодах преобладает *c-moll*. По всей гармонической ткани яркими пятнами разбросано звучание уменьшенного септаккорда; таинственный и мрачный колорит образует тремолирующий фон, состоящий из сочетания тембров низких регистров деревянных, медных и струнных инструментов (хор духов, заклинание Каспара).

В целом фантастика и ужасы этой сцены поданы в описательном и изобразительном плане, который определяет построение финала и приемы выразительности. Финал проходит в непрерывной смене эпизодов, проистекающих из смены сценических и драматических положений.

Начинается финал небольшим оркестровым вступлением, предшествующим хору духов. Вступление с его мрачными оркестровыми тембрами и медленно сползающими хроматическими ходами сразу создает зловеще-таинственный колорит, еще более сгущаемый звучанием хора невидимых духов:



Хор невидимых духов

А га . у! А га . у!

Хо.дет ме.сяц в об. ла.ках,

Первый эпизод финала вводит в фантастическую атмосферу всей картины.

Гранью между первым и вторым эпизодами служит тема Самьеля, проходящая в оркестре и как бы предвещающая и объясняющая течение дальнейших событий.

Появление Самьеля, объяснение с ним Каспара проходит на новом музыкальном материале, в *tempo agitato*, с нервно-возбужденной ритмикой, беспокойно-подвижной фактурой:

188 Каспа.

При.шел мой час!

Значительному эффекту способствует сопоставление вокальных фраз Каспара и разговорных реплик Самьеля. При ударе грома, изображаемого тремоло оркестра *fortissimo*, Самьеель исчезает.

Следующее небольшое построение (*Allegro*) передает нетерпение и тревогу Каспара, поджидающего Макса. В нем на короткий момент звучит оборот, взятый из песни Каспара,

Появление Макса влечет за собой дальнейшее изменение всего характера и склада музыки. Переход к новому эпизоду знаменуется сдвигом в Es-dur (тональность, связанную в «Вольном стрелке» с образом Макса, в Es-dur проходит его тема в увертюре и в арии) и мелодическими ходами, составляющими основу его темы в увертюре и арии.

В соответствии со сценическими положениями, получающими детальное отражение в музыке, эпизод Макса, в свою очередь, членится на ряд построений: Andante — страх и колебания Макса при виде мрачной картины ущелья; Vivace — Макс спускается вниз, затем нерешительно останавливается; Agitato assai — появление призрака Агаты:

189a Andante
Макс

И не бо бу - рю пред ве - ща - ет...

189b Vivace

189b Agitato assai

Закljučается весь эпизод разговорным диалогом Макса и Каспара.

Начинается мелодрама — сцена литья пуль. В предшествующих мелодраме построениях немалое внимание уделено изобразительным деталям. Например, Каспар вонзает нож в череп; удар грома, Макс спускается в ущелье (быстрое нисходящее движение шестнадцатых); призрак Агаты стремится к водопаду (легкое, как бы струящееся, но тоже быстрое нисходящее движение). Особой же наглядности и иллюстративности достигает музыкальное развитие в мелодраме.

Отливка каждой из семи волшебных пуль сопровождается появлением на сцене новых «ужасов». При литье первой пули шипят раскаленные угли, картина освещается зеленым светом и блеском глаз совы. При второй — слышен шум крыльев слетающихся сов; затем пробегают черные вепри; начинается буря, вспышка молнии и треск ломающихся деревьев; мчится в воздухе огненная колесница, слышны хлопанье бича и лошадиный топот; проносится в воздухе «дикая охота» с целой стаей летающих собак; во время литья седьмой пули буря разражается с новой силой, из земли блещет пламя, сталкиваются с противоположных сторон ветры, и, наконец, появляется Самбель. Макс в ужасе падает на землю, часы бьют час ночи.

Все движение сценического действия отображается в музыке средствами звукоподражания. Каждому построению мелодрамы соответствуют музыкальные комбинации, создающие иллюзию максимального приближения музыкального образа к вызвавшему его живописному. Точность музыкального изображения позволяет вполне реально представить себе драматическое развитие во всех деталях даже вне сценического оформления при помощи одного только оркестрового звучания.

Музыкальные примеры из сцены в «Волчьей долине» не нуждаются в особых комментариях для того, чтобы вызвать соответствующие зрительные ассоциации — завывание бури, конский топот, лай собак:





Эта наивная «романтика ужасов» в свое время вызвала улыбку Бетховена. Лист также несколько иронически отзывался о «Волшебном стрелке», говоря, что по крайней мере половиной успеха он был обязан сове.

Однако дело, конечно, не в совах и вебрях «Волчьей долины». Причина популярности этой оперы Вебера, в отличие от других оперных его произведений, — в гуманности самой ее идеи, в особой правдивости ее поэтических образов, идущих от народной сказки, в свежести ее народных мелодий и национальной музыкально-театральной формы. Именно эти черты обусловили любовь к «Фрейшюцу» широкой демократической аудитории; они же привлекли симпатии и передовых деятелей русского искусства, выражение которых прекрасно обобщил В. В. Стасов. Он писал, что «Фрейшюц» был восторженно принят Европой, «пробуждавшейся от сна и начинавшей нуждаться в национальности. Народный колорит местности и людей, замена прежних героев и принцев — простыми крестьянами, прежней напыщенности и лжевеликости чувств — национальными и домашними интересами, выражение народных верований в волшебное и сверхъестественное, несравненная, чудно живописная и поэтическая сцена Волчьей Долины... глубокая простая и сердечная задушевность чувства, — все это изменяло облик оперного мира и ставило этот мир на новые дороги правды и искренности»¹.

¹ В. В. Стасов. Искусство XIX века. Избранные сочинения, т. 3, стр. 676.

ФЕЛИКС МЕНДЕЛЬСОН- БАРТОЛЬДИ

1809 * 1847

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Редко в жизни замечательных людей можно встретить столь благоприятные условия для творческого развития, как те, в какие поставлен был Мендельсон. Он не изведal трудностей борьбы за существование или за творческое признание. Артистическая слава сопровождала Мендельсона с первых шагов музыкальной жизни. Один из немногих композиторов, он мог позволить себе роскошь работать не для того, чтобы получить место капельмейстера, и сочинять музыку без всякой оглядки на внешние обстоятельства.

Все же непрестанное творческое горение, напряженность художественных исканий, острой болью отзывавшиеся противоречия между этической целенаправленностью идеалов и реальной обстановкой, в которой протекала кипучая деятельность музыканта, подтачивали легко ранимую артистическую натуру Мендельсона. Эти обстоятельства, по всей вероятности, и послужили причиной преждевременной кончины на 39 году жизни.

Детство. Первые педагоги. Феликс Мендельсон родился в Гамбурге 3 февраля 1809 года в интеллигентной семье. Дед Мендельсона был выдающимся философом. Отец, основатель и глава банкирского дома, человек просвещенный и либеральный, был другом, наставником и советчиком своего сына-композитора. Мать Мендельсона среди женщин своего времени и

круга выделялась широкой образованностью и большой музыкальностью. В семье, кроме Феликса, было еще трое детей, из них старшая и любимая сестра Мендельсона Фанни обладала незаурядным музыкальным дарованием.

Вскоре после рождения Феликса Мендельсоны переселились в Берлин. Окруженный умным и чутким вниманием родителей, Мендельсон получил блестящее воспитание и многостороннее образование.

Первоначальные навыки фортепианной игры Мендельсон получил от своей матери, но вскоре она передала руководство музыкальными занятиями сына двум видным педагогам Берлина: пианисту Людвигу Бергеру и теоретику Карлу Цельтеру. Бергер был учеником известного композитора, пианиста, педагога Клементи¹ и другом Джона Фильда. Под руководством Бергера вырабатывается пианистическое мастерство Мендельсона, выдвинувшее его впоследствии в ряды лучших пианистов Европы.

Друг юности композитора, немецкий певец, режиссер и драматург Эдуард Девриент писал о нем: «...слушателей увлекала не его удивительная беглость, не выдержка, не его точность и сила. Вы совсем забывали об инструменте и воспринимали только интерпретацию пьесы — правда, поэтому он и играл только значительные произведения. Он дарил вас музыкальным откровением — это был язык, на котором общался дух с духом»².

Параллельно фортепианным идут серьезные занятия теоретическими предметами с директором певческой академии в Берлине Карлом Цельтером. Этот образованный музыкант и личный друг Гете в своей педагогической системе, музыкально-эстетических вкусах проявлял некоторую односторонность и консерватизм.

¹ Муцио Клементи (1752—1832) — современник Моцарта и Бетховена — дал сильный толчок развитию блестящего фортепианного стиля. От него берет начало пианистическое направление, которое в лице прославленных в свое время виртуозов утвердило за фортепиано положение эстрадно-концертного инструмента.

Учениками Клементи были Крамер, Калькбреннер, Фильд, Бергер; некоторое время у него брал уроки Гуммель.

² Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников М., «Музыка», 1966, стр. 123—124.

Только музыка добетховенского периода заслуживала его полное признание. Влияние Цельтера, окруженного к тому же ореолом дружбы с великим поэтом, серьезно сказалось на складывавшихся в эту пору художественных вкусах и склонностях юного музыканта. Положительным результатом занятий с Цельтером было крепкое профессиональное образование, умение облекать свои замыслы в красивые, гармонически уравновешенные формы.

Окружение Мендельсона. Встречи с Гете. Среда, в которой воспитывался молодой музыкант, весьма способствовала быстрому духовному и творческому созреванию.

Открытый культурный дом Мендельсонов был притягательным местом, где собирались представители интеллигенции того времени, выдающиеся деятели науки, литературы, искусства.

В числе посетителей воскресных собраний салона Мендельсонов были Генрих Гейне, Гегель, Гофман, братья Гумбольдты, Швинд, Вебер, Мошелес, Гуммель¹ и многие другие. Некоторые из возникших здесь знакомств юного Мендельсона со временем перешли в теплые дружеские отношения, закреплялись товарищеским сотрудничеством².

¹ Г. Гейне (1797—1856) — выдающийся немецкий поэт, писатель, публицист, критик. Ярый поборник передовых идей своего времени, он дал великолепные образцы революционной поэзии и политической сатиры. Г. Ф. Гегель (1770—1831) — великий немецкий философ, разработавший многие проблемы диалектики. Э. Т. А. Гофман (1776—1822) — немецкий писатель-романтик, композитор и музыкальный критик. А. Гумбольдт (1769—1859) выдающийся немецкий естествоиспытатель; лекции Гегеля и А. Гумбольдта Мендельсон с увлечением слушал в берлинском университете. В. Гумбольдт (1767—1835) — основатель берлинского университета. М. Швинд (1804—1871) — художник, близкий друг Шуберта. К. Гуммель (1778—1837) — пианист-виртуоз и композитор, бывший одно время учеником Моцарта. Имел влияние на формирование романтического фортепианного стиля.

² Так, например, дружба с известным пианистом, композитором и педагогом Мошелесом (1794—1870) имела самые непосредственные практические результаты. Мошелес пропагандировал имя Мендельсона в Лондоне и этим в значительной мере содействовал успехам Мендельсона во время его первых лондонских дебютов 1829 года. Впоследствии Мошелес был одним из ближайших сотрудников Мендельсона по Лейпцигской консерватории.



Феликс Мендельсон-Бартольди

Под воздействием просвещенной среды, окружавшей Мендельсона с малых лет, формировались его эстетические воззрения, вырабатывались взгляды и представления Мендельсона — будущего просветителя и музыкально-общественного деятеля.

Профессионализм Мендельсона определился очень рано. В 1818 году, девяти лет от роду, Мендельсон-пианист уже выступает на концертной эстраде. Почти одновременно проявляются у него и композиторские способности. Первые опыты в сочинении относятся к 1820—1821 годам. Это небольшие музыкально-сценические произведения, пьесы для оркестра и различных камерных составов. Все, что выходило из-под пера юного музыканта, тут же исполнялось на домашней сцене, в домашних концертах. Возможность проверять в живом звучании свои вещи, корректировать их, непрерывно совершенствоваться имело чрезвычайное значение для художественного роста начинающего композитора.

Гордый успехами выдающегося ученика, Цельтер ввел маленького Феликса в дом Гете. Двенадцатилетний Мендельсон очаровал Гете своей игрой и музыкой. В детски восторженном письме он описывает свое пребывание в Веймаре: «Здесь я играю больше, чем дома, редко меньше четырех часов, а порой шесть и даже восемь. После обеда Гете всегда открывает штрейхеровский инструмент со словами: «Я тебя сегодня совсем не слышал, пошуми немного для меня». И садится рядом. А когда я кончу (обычно я импровизирую), я испрашиваю у него поцелуй или же целую его. Вы себе представить не можете, как он добр и ласков и какое богатое собрание минералов, бюстов, гравюр, статуэток, крупных рисунков пером и т. д. имеется у Полярной звезды всех поэтов»¹. С тех пор Мендельсон — всегда желанный гость поэта и часто, иногда подолгу, проводит с ним время в Веймаре. Гете любовно и внимательно следит за развитием и успехами юного музыканта, а Цельтер постоянно держит его в курсе успехов общего любимца.

«Его удивительная игра на фортепианах, — сообщает Цельтер, — это, пожалуй, еще не самое главное.

¹ Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольди, стр. 24.

Все в нем сделалось положительнее... Все идет из глубины, а все внешнее, связанное с возрастом, только внешне и затрагивает его»¹.

Спустя несколько месяцев он вновь пишет: «Мой Феликс подвигается вперед и прилежен. Он только что закончил октет для восьми облигатных инструментов — толковая вещь! На фортепианах он играет как сам сатана, однако не отстает и на смычковых инструментах. При всем том он здоров и силен и отлично плавает против течения»².

Встречи с Гете продолжались и позже, когда Мендельсон из многообещающего ребенка превратился в молодого, но уже всеместно признанного пианиста и композитора. Многое теперь по-иному раскрывается и западает в сознание Мендельсона. Посетив Гете в Веймаре в 1830 году, он делится своими впечатлениями с родителями: «...это тот же самый Гете, о котором люди когда-нибудь скажут: «То был вовсе не один человек, а несколько Гете...», и дальше: «Гете так радужен, так ласков, что я даже не знаю, чем я это заслужил и как мне его благодарить. По утрам он заставляет меня часок играть ему на фортепиано пьесы великих композиторов в хронологическом порядке, при этом я обязан рассказывать ему, что они еще написали, а он сидит в темном углу, словно Зевс-громовержец, и сверкает своими старческими очами. О Бетховене он ничего и знать не хотел... но я ему сказал, что тут уж ничем помочь не могу, и сыграл первую часть симфонии с-moll. Она странно взволновала его. Сперва он сказал: «Это совсем не трогает, только удивляет; что-то грандиозное» — и все что-то ворчал, а спустя долгое время снова заговорил: «Это огромно! Невероятно! Кажется вот-вот рухнет дом; а что же будет, если все разом станут это играть?» За столом во время беседы совсем о другом предмете он снова заговорил об этом»³.

Близость к Гете не могла пройти бесследно. Заложенное в самой натуре Мендельсона инстинктивное

¹ Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольди, стр. 25.

² Там же.

³ Там же, стр. 69—70.

неприятие всего неумеренно преувеличенного, которое укреплялось системой эстетического воспитания, влиянием Цельтера, внутреннее тяготение к строгой уравновешенности эмоционального и рационального находили подтверждение и опору в художественных идеалах «великого олимпийца».

Влияние Вебера. Первые сочинения. Из собственно музыкальных воздействий сильнейшим оказалась музыка Вебера. В 1821 году в Берлине впервые были поставлены романтические произведения Вебера: музыка к драме «Прециоза» и опера «Волшебный стрелок». Народная легенда о волшебном стрелке, сама музыка оперы, ее романтическая фантастика, национальный колорит произвели неизгладимое впечатление на двенадцатилетнего Мендельсона, оставив глубокий след в его сознании. Его творческая натура в равной мере была восприимчива к красоте форм классического искусства и обаянию народно-сказочных «волшебных» образов, облюбованных романтиками.

В очень юном возрасте Мендельсон достигает настоящего мастерства. Замечательная увертюра, навеянная комедией Шекспира «Сон в летнюю ночь», была написана, когда автору едва исполнилось семнадцать лет. Художественное совершенство этого сочинения превосходит многое из написанного Мендельсоном значительно позже.

Увертюра «Сон в летнюю ночь» запечатлела аромат и свежесть «изумительного по красоте сада», где Мендельсон со своими юными сестрами и друзьями увлекались трагедиями, а еще более комедиями Шекспира, разыгрывали веселые спектакли. По воспоминаниям близкого к семье Мендельсона человека, «судьба устроила так, что как раз в этом 1826 году они и сами вели мечтательно-фантастическую жизнь в изумительном по своей красоте саду. Погода стояла чудесная... летние месяцы превратились в сплошной праздник, полный поэзии, музыки, с остроумными играми, веселыми подшучиваниями, переодеваниями и спектаклями»¹.

К этому времени Мендельсон был уже автором значительного количества сочинений в разных жанрах: ряда квартетов, симфонии, многих фортепианных пьес, духов-

¹ Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс, Феликс Мендельсон Бартольд, стр. 36.

ных сочинений, оперы «Свадьба Камачо» на сюжет из «Дон-Кихота» и других.

Многочисленные произведения молодого композитора начинают все чаще фигурировать в публичных концертах, его слава быстро распространяется и переходит за пределы Берлина.

Усиленные занятия музыкой и ранние триумфы не помешали Мендельсону получить прекрасное общее образование. Домашнее обучение завершилось прохождением курса историко-филологических наук при Берлинском университете. К двадцати одному году Мендельсон — многосторонне и блестяще образованный человек, сложившийся зрелый музыкант. Шуман считал Мендельсона «самой образованной художественной натурой нашего времени».

Возрождение «Страстей по Матфею». Первые шаги Мендельсона — музыканта-просветителя — ознаменовались большим событием в музыкальной жизни Берлина. В 1829 году под управлением двадцатилетнего дирижера были исполнены «Страсти по Матфею» Баха — произведение, почти сто лет пребывавшее в полном забвении. С большой настойчивостью преодолевал Мендельсон трудности, возникавшие при осуществлении этой задачи.

Уже на репетиции, проводимые Мендельсоном, собирались сотни любителей музыки. Само же исполнение, назначенное на 11 марта 1829 года, вызвало огромное стечение публики. Успех заставил повторить «Страсти по Матфею» через несколько дней — в день рождения Баха. Вслед за Берлином это величайшее творение мировой музыкальной культуры прозвучало во Франкфурте, Дрездене, Кенигсберге. Исполнение Мендельсоном «Страстей по Матфею» послужило толчком к возрождению забытого творчества Иоганна Себастьяна Баха.

Заграничные поездки. Лондон. Шотландия. Летом 1829 года Мендельсон совершает первое заграничное путешествие. За время с 1829 по 1832 год Мендельсон побывал в Англии, Шотландии, Ирландии, Швейцарии, Италии, Франции.

Богатые впечатления, вынесенные за «годы странствий», дополнили художественное развитие Мендельсона. Заграничная концертная деятельность в качестве пианиста, дирижера, композитора принесли ему имя одного из лучших музыкантов Европы.

Первые лондонские дебюты состоялись летом 1829 года. Мнение музыкальных кругов Лондона стараниями Мошелеса и других друзей Мендельсона было заранее подготовлено, и Лондон встретил молодого артиста с исключительным радушием и благожелательностью. В лондонских концертах Мендельсон выступал не только как пианист и дирижер-исполнитель чужих произведений, но и как автор собственных многочисленных сочинений. Его концертные выступления и музыка принимались восторженно; особенно шумный успех имела увертюра «Сон в летнюю ночь», которая по требованию пубрики была повторена в нескольких концертах.

Лондон окончательно и надолго был покорен Мендельсоном, и в музыкальную жизнь Англии его музыка вошла крепко и прочно. Почти двадцать лет спустя Шопен во время своего пребывания в Англии иронически отмечает: «...чтобы иметь большой успех (в Лондоне. — В. Г.), надо играть Мендельсона»¹. В свою очередь Мендельсон отдавал предпочтение Лондону перед другими городами и странами Европы. Он неоднократно ездил туда, и некоторые из его значительных сочинений впервые исполнялись в Англии.

В 1829 году Мендельсон путешествовал также по Шотландии. Суровая величественная природа, героические и кровавые эпизоды истории Шотландии тревожили романтическое воображение Мендельсона, вызывая острое ощущение могучей эпической красоты этого дикого, столь не похожего на его Германию края. «Все здесь очень строго, мощно, все погружено в какую-то дымку, или дым, или туман, — пишет Мендельсон в письме к родным, — а завтра состоится состязание горцев на Bagpipe², и потому многие уже сегодня облачились в свои наряды и, степенно и важно покидая церковь, победоносно ведут под руку своих разряженных подруг. У всех длинные рыжие бороды и голые колени, все в ярких плащах и шапках с перьями. Держа в руках волынки, люди неторопливо проходят по лугу мимо по-

¹ Ф. Шопен. Письма. Общая ред. А. Соловцова. М., 1964, стр. 574.

² Bagpipe — шотландская волынка. Народная волыночная мелодия легла в основу скерцо из «Шотландской» симфонии Мендельсона.

луразрушенного серого замка, где так блистательно проводила время Мария Стюарт... Когда видишь так много прошлого рядом с настоящим, кажется, что время бежит очень быстро»¹.

Свои впечатления он фиксирует в многочисленных рисунках, набросках, которыми иллюстрирует письма, и, конечно, отликает их в музыкальные образы. Посещение мест, связанных с шотландской королевой Марией Стюарт, рождает замысел будущей «Шотландской» симфонии. «В час глубоких сумерек, — пишет Мендельсон, — отправились мы сегодня в замок, где жила и любила королева Мария... У стоящей рядом часовни кровли уже нет, и все густо заросло травой и плющом. Здесь перед разрушенным ныне алтарем Мария была коронована. Теперь тут одни развалины, прах и гниль, а сверху заглядывает ясное небо. Кажется, я нашел тут сегодня начало своей «Шотландской симфонии»².

Мысль о сочинении новой увертюры возникает в результате поездки на Гебридские острова. Описание этого путешествия принадлежит другу и спутнику Мендельсона К. Клингеману: «Нас высадили из лодок, и мы стали взбираться над кипящим прибоем по мосткам на сваях к опостылевшей Фингаловой пещере. Пожалуй, нигде и никогда грохот столь зеленых вод не докатывался до столь странной пещеры: со своими многочисленными колоннами внутри она похожа на чудовищный орган: все черно, все гудит, а внутри и перед ним — бескрайнее серое море, пустынное и никому, никому не нужное»³.

Правда, осуществление новых творческих проектов последовало значительно позже. Увертюра «Гебриды» (или «Фингалова пещера») была завершена в 1832 году, а работа над «Шотландской» симфонией тянулась с большими перерывами много лет. Симфония была закончена и впервые исполнена лишь в 1842 году.

¹ Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс, Феликс Мендельсон-Бартольди, стр. 60—61.

² Там же, стр. 61—62.

³ Там же, стр. 64 — Гебридские острова расположены близ северо-западного побережья Шотландии. На некоторых из островов образовались красивые пещеры. Особенно славилась пещера Фингала на острове Стэфф. Она поражала необычайным колоритом и интересными акустическими свойствами. Фингал — легендарный герой шотландских сказаний.

Шотландская природа вдохновила Мендельсона на создание лучших симфонических произведений. «Гебридами» восхищались даже Берлиоз и Вагнер — музыканты, довольно чуждые ему по духу. Брамс же говорил, что готов отдать все свои сочинения за такую вещь, как «Гебриды».

Италия. Париж. В мае 1830 года Мендельсон отправился в Италию. Яркая, многокрасочная природа Италии, великолепные памятники искусства, собранные во дворцах и музеях, живейшим образом интересовали и волновали Мендельсона. Он восхищается картинами Тициана в музеях Венеции, собранием галереи Уфици во Флоренции. С присущей большому художнику восприимчивостью и наблюдательностью Мендельсон обрисовывает в письмах «лица» итальянских городов. Особенно действовала на него величественная красота Рима, где он прожил дольше, чем в других городах Италии. В Риме, как и везде, жизнь Мендельсона сопровождалась блестящими артистическими успехами, встречами и знакомствами. Он близко сошелся с известными художниками, учеными, артистами, но сторонился при этом полунической «артистической братии», наводнявшей Рим и избравшей местом своих шумных сборищ знаменитое кафе Греко. Пылкие и рьяные споры, крайние увлечения, как и весь тон и стиль богемной художнической жизни, отталкивали Мендельсона. Он предпочитал дружеские встречи с одинаково мыслящими людьми, изучение памятников старины неистовой страстности, с которой обсуждались вопросы современной жизни и искусства за всегдатаями кафе Греко.

Встреча Мендельсона с Берлиозом¹, так же как с Глинкой, не возбудила в нем заметного интереса; знакомство с музыкой Берлиоза вызвало резко отрицательное отношение. В свою очередь Берлиоз, восхищаясь «нежной, тонкой, столь богатой красками» «Фингаловой пещерой», в целом критически относился к Мендельсону. Именно Берлиоз бросил как-то меткое и остроумное замечание о Мендельсоне: «Он чересчур любит покойников». Действительно, в этом была своя правда. Пове-

¹ Гектор Берлиоз (1803—1869) — французский композитор-симфонист, жил в эти годы в Риме, получив по окончании Парижской консерватории стипендию, так называемую «Римскую премию».

шенную требовательность Мендельсона не удовлетворяло музыкальное творчество современной Италии. Зато с истинным энтузиазмом Мендельсон принялся за изучение старинной итальянской церковной музыки. Нашел он в Италии и «следы» своих кумиров — Моцарта и Бетховена. На вечере у Доротеи Эртман, ученицы и приятельницы Бетховена, встретил сына Моцарта, попросившего его сыграть увертюру к «Волшебной флейте».

Полная ярких впечатлений жизнь в Италии вызвала в Мендельсоне прилив творческих сил. Появляется ряд произведений и художественных замыслов, навеянных образами Италии. Наиболее интересны симфония A-dur, так называемая «Итальянская», первая тетрадь фортепианных пьес «Песни без слов», вокальная баллада с хором «Вальпургиева ночь» на текст Гете.

С конца 1831 года Мендельсон — в Париже. В эти годы бурного расцвета романтического искусства Париж был центром деятельности крупнейших представителей этого направления. Но к Парижу, равно как и к его деятелям, Мендельсон не чувствовал расположения. Многое здесь казалось ему внешним, поверхностным. Ни эффекты оперных постановок, ни выступления прославленных виртуозов — даже таких, как Паганини или Лист — не трогали его. Только концерты оркестра Парижской консерватории, в которых исполнялись произведения Бетховена, заслужили его горячее одобрение. Сам Мендельсон исполнил с оркестром консерватории Четвертый концерт Бетховена. Его пианизм, исполнение музыки увертюры «Сон в летнюю ночь» имели большой и заслуженный успех. Высокое признание музыкальных достоинств Мендельсона в художественных кругах Парижа не вызвало в нем желания продлить пребывание в этом городе. Без сожаления оставил он Париж для новых лондонских триумфов, приносивших несравненно больше радости и удовлетворения. Пробыв в Лондоне несколько месяцев, Мендельсон после двухлетнего отсутствия летом 1832 года возвратился на родину в Берлин.

Наступает период творческого расцвета и широкой музыкально-общественной, просветительской деятельности Мендельсона.

Неудача в родном городе. Расчеты на уже ранее завоеванное расположение в Берлине не оправдались. После некоторого периода оживления — активной борьбы

передовых кругов за национальную культуру, триумфального успеха веберовских опер — общественный интерес к искусству заметно спадает.

Начало музыкально-общественной деятельности Мендельсона омрачилось непредвиденным ударом: его кандидатура на должность директора Берлинской певческой академии была отстранена. Несмотря на значительные заслуги в пропаганде немецкой музыки, имя прославленного артиста, официальные круги Берлина предпочли посредственного ремесленника Раунгагена еврею Мендельсону. Перенесенное оскорбление Мендельсон долго не мог забыть и впоследствии крайне неохотно принимал разные заманчивые предложения из Берлина, понимая бесплодность начинаний в косной и душной атмосфере прусской столицы. «Весь город остановился как раз на той точке, на какой я его покинул три года тому назад, — пишет Мендельсон своему другу Клингеману. — А в промежутке ведь лежит 1830 год — бурное время, «вызывающие сожаление перевороты», как говорят депутаты нашего ландтага. Но сюда ничто не проникло. Мы и не проснулись и не заснули — все здесь так, словно времени не существует вовсе»¹.

Дирижер в Дюссельдорфе. В 1833 году Мендельсон получил должность директора городской музыки в Дюссельдорфе. Его пребывание на этом посту длилось около двух лет. Наконец-то представилась возможность в разносторонней деятельности проявить свои музыкально-организаторские, исполнительские, композиторские способности.

Поставив своей задачей пропаганду музыкальной классики, Мендельсон с характерной для него последовательностью и принципиальностью начал работать над обновлением репертуара. В Дюссельдорфе зазвучала музыка Палестрины, Орlando Лассо, оратории Генделя, монументальные произведения Баха. Особенно значительным событием стало исполнение «Мессии» Генделя и «Времен года» Гайдна. В оперном театре при непосредственном участии Мендельсона были поставлены «Дон-Жуан» Моцарта, «Водонос» Керубини и некоторые другие оперы.

¹ Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольд, стр. 119.

В тщательной работе над качеством оркестрового исполнения развернулся талант Мендельсона. Нововведение в управлении оркестром положило в Германии начало современной манере дирижирования¹.

Несмотря на многообразие обязанностей у Мендельсона оставалось достаточно времени, которое он посвящал творчеству. Среди многочисленных произведений, созданных или начатых в Дюссельдорфе, наиболее значительны оратория «Павел», увертюра к «Сказке о прекрасной Мелузине», вторая тетрадь «Песен без слов».

На первых порах Мендельсон, увлеченный своей деятельностью, воодушевленный поддержкой соратников по искусству, многого не замечал. Но шаг за шагом все яснее вырисовывалась перед ним картина нравов убогого мирка провинциального немецкого мещанства. «Я здесь окружен, — пишет Мендельсон, — какими-то фатальными типами — проповедниками, которые отравляют жизнь себе и другим, сухарями — придворными советниками, почитающими концерт грехом, прогулку — отвлекающей и пагубной, театр — геенной огненной, а весну с ее чудной погодой и деревьями в цвету — гнилым болотом»². Хотя недостатка в почете и уважении Мендельсон не испытывал, тем не менее чувство неудовлетворенности и раздражения его не оставляло, и он охотно расстался с Дюссельдорфом, приняв предложение из Лейпцига взять на себя руководство концертами Гевандхауза.

Лейпциг. Лейпциг — крупнейший торговый и промышленный центр Германии, средоточие книгопечатания и издательских фирм, старинный очаг немецкой культуры. Издавна сложившиеся в нем традиции музыкального любительства продолжали жить и развиваться в описываемое время. Еще в XVII веке организационно

¹ Издавна существовала традиция дирижирования за клавесином или же дирижировал концертмейстер, то есть первая скрипка. Мендельсон был одним из первых, кто отменил этот старинный обычай и начал дирижировать в концертах по партитуре палочкой и с особого пульта; необходимость в таком способе дирижирования сделалась очевидной для многих, ибо почти одновременно начали вводить в практику управление оркестром с отдельного пульта и ряд других музыкантов.

² Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольдн, стр. 135.

оформившаяся Collegium musicum дала многочисленные ответвления в виде сети хоровых кружков различных Liedertafel'ей, Chorverein'ов, основной контингент которых составляли студенты, ремесленники, демократическая интеллигенция. В одной из работ по истории города Лейпцига говорится: «Благородная Musica в таком почете в Лейпциге, что нелегко найти дом, где не было бы хоть одного инструмента — пусть это будет только страстно-томная гитара... Музыка заставляет лейпцигских жителей забывать о прочих развлечениях»¹.

Растущие музыкальные запросы и интерес к серьезной музыке вылились в создание к середине XVIII века профессиональной музыкальной организации — Gewandhaus. Эта постоянно действующая концертная эстрада значительно влияла на уровень музыкальной культуры. Так в течение многих десятилетий образовалась почва, среда, на которую смог опереться в своей многогранной деятельности Мендельсон.

Концерты Гевандхауза. В 1835 году Мендельсон — в Лейпциге. С этого времени вся жизнь Мендельсона — композитора, исполнителя, организатора — тесно переплетается с музыкальной жизнью этого города.

Кипучая энергия и суровая требовательность, изысканный вкус и умение отбирать среди музыкальных явлений современности наиболее самобытные и значительные способствовали небывалому расцвету музыки в Лейпциге.

На посту дирижера Гевандхауза Мендельсон восставил и ввел в концертные программы много великих, но забытых или редкоисполняемых произведений: «Страсти по Матфею» И. С. Баха, оратории Генделя, симфонии и ораторию «Сотворение мира» Гайдна, «Торжественную мессу» и Девятую симфонию Бетховена. Здесь же под управлением Мендельсона впервые прозвучала С-дур'ная симфония Шуберта, найденная Робертом Шуманом в 1838 году в Вене.

К участию в концертах Гевандхауза Мендельсон привлекал выдающихся исполнителей и композиторов, немецких и зарубежных. За время его руководства музыкальной жизнью Лейпцига там перебивали и познако-

¹ Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольд, стр. 155.

мили со своим искусством Лист, Берлиоз, Шопен, датский композитор и дирижер Нильс Гаде, Мошелес, Клара Вик, знаменитая шведская певица Женни Линд и многие другие.

Неодобрительное отношение к смелым творческим дерзаниям таких композиторов, как Лист или Берлиоз, не мешало Мендельсону видеть в них прекрасных музыкантов, всячески содействовать их выступлениям в Лейпциге. Интересны его высказывания о Листе или Шопене: «...я не слышал другого музыканта, у которого музыкальное чутье доходило бы до кончиков пальцев и изливалось из них так непосредственно»¹, — говорит Мендельсон о Листе. А после встреч с Шопеном пишет сестре: «В его фортепианной игре есть что-то истинно самобытное, и в то же время — это игра мастера, которого можно назвать совершенным виртуозом, а так как мне любо совершенство всякого рода, то весь день для меня был в высшей степени приятным... Мне так приятно было снова побыть с настоящим музыкантом, а не с каким-нибудь полувиртуозом и полуклассиком... а с таким, у которого есть четко выраженное свое направление и, будь оно совершенно отлично от моего, я превосходно уживусь с ним, только бы не с теми половинчатыми людьми»².

Исключителен размах его собственного исполнительства. В концертах Гевандхауза он участвует в качестве дирижера и пианиста, в церкви св. Фомы на органе исполняет произведения И. С. Баха и в духе традиций великого кантора импровизирует. Недаром современники видели в нем «ученика Баха».

Просветительская направленность всей деятельности Мендельсона особенно сказалась в организации серии исторических концертов. В этих концертах в определенной последовательности демонстрировались музыкальные сочинения от Баха до современности. Но самым выдающимся делом Мендельсона было создание Лейпцигской консерватории.

Лейпцигская консерватория. Для реализации своего проекта Мендельсону пришлось мобилизовать всю энергию и волю, чтобы сломить сопротивление бюрократиче-

¹ Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольди, стр. 190.

² Там же, стр. 159.

ских кругов. Открытая в 1843 году в Лейпциге консерватория была первой консерваторией в Германии. Лишь после почина Мендельсона появились консерватории в Берлине, Кельне, Штутгарте и в других городах.

К работе в консерватории Мендельсон привлек ряд крупных музыкантов, сделавшихся активными сотрудниками ее основателя. Некоторое время в консерватории работал Роберт Шуман, который вел класс фортепиано, чтения партитур и композиции.

Мендельсон входил во все дела консерватории, проводил приемные экзамены, занимался со студентами. «Мендельсон обладал редким даром высказываться по всем встретившимся на занятиях вопросам кратко, ясно и определенно, а так как у него самый чистый вкус всегда сочетался с самым точным суждением, то его лекции несомненно продвигали нас вперед»¹, — вспоминал один из первых учеников Лейпцигской консерватории.

Взгляды Мендельсона на музыкальное образование, его отношение к музыкальной культуре прошлого и современности, всецело разделяемые помощниками и товарищами по работе в консерватории, определили систему музыкально-художественного воспитания.

Опора на классику в музыкальном образовании на первых порах существования консерватории и при жизни Мендельсона была явлением прогрессивным. Консерватория способствовала созданию культурных профессиональных кадров, носителей музыкального просвещения. Но вскоре после смерти Мендельсона, чей талант уже не мог оживить схоластические методы преподавания, торжествовал сухой академизм, и Лейпцигская консерватория превратилась в рассадник музыкального ремесленничества и рутины. Немало одаренных музыкантов, прошедших лейпцигскую школу, впоследствии с трудом преодолевали искусственно привитые и укоренившиеся академические штампы.

Деятельность же самого Мендельсона, все его начинания были глубоко прогрессивны и положительны. Он был первым в Германии музыкантом-просветителем государственного масштаба. Созданием консерватории в Германии Мендельсон освободил музыкально-профессио-

¹ Цит. по кн.: Г. Х. Ворбс. Феликс Мендельсон-Бартольди, стр. 227.

нальное образование от влияния придворно-клерикальных кругов, которые до этого безраздельно контролировали музыкальное воспитание в церковно-певческих школах, придворных капеллах и других официальных музыкальных учреждениях. Просветительная направленность концертов Мендельсона, его участие в музыкальной жизни средних классов Германии (достаточно вспомнить его творческую и художественную помощь хоровым кружкам в Дюссельдорфе, Лейпциге) содействовали общему росту музыкальной культуры, серьезной художественной заинтересованности широких слоев немецкой интеллигенции и бюргерства.

Размах музыкально-общественных запросов, артистичность натуры покоряли соприкасающихся с Мендельсоном людей. Получает он и многочисленные знаки официального признания: Лейпцигский университет присвоил Мендельсону почетное звание доктора философии; саксонский король наградил его званием придворного капельмейстера, прусский — титулом «генерального придворного директора музыки». Не скупилась на выражения особого благоволения Англия, связь с которой Мендельсон всегда охотно поддерживал.

В 40-е годы Мендельсон — ведущая фигура в музыкальной жизни Германии, его мнение в вопросах искусства было решающим. Творческий взлет и полный расцвет духовных сил совпадает со счастливыми годами семейной жизни: в 1837 году Мендельсон женился на прелестной и нежно любимой девушке Сесиль Жанрено.

Но и такой, казалось бы, благополучный жизненный путь не обошелся без ударов и испытаний, которых не мог в условиях Германии тех лет избежать ни один серьезный и принципиальный художник. Не однажды приходилось Мендельсону сталкиваться с закоснелыми предрассудками, проявлениями мещанства, чиновного чванства и грубости. Типичный для немецкого чиновничества и бюргерства дух мещанства подчас невыносимо досаждал. В письмах Мендельсон иногда с иронией, а то и с горечью говорит о пресловутом «Михеле»¹, жалуется на духовное и музыкальное одиночество. Правда,

¹ «Михель» — ставшее собирательным название тупого немецкого мещанства.

жизненные и творческие успехи скрашивали и смягчали уколы самолюбия, некоторые расхождения и, в конечном итоге, примиряли Мендельсона с окружающей его действительностью.

Сочинения последних лет. Произведения лейпцигского периода — свидетельство наивысшего художественного совершенства, достигнутой творческой вершины.

В последнее десятилетие жизни он работал с наибольшей продуктивностью. В эти годы появляется лучшее из всего, созданного композитором: Скрипичный концерт е-молл, «Шотландская» симфония, музыка к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь», оратория «Илия» и много сольных фортепианных и камерных ансамблевых сочинений.

Мечтая о создании оперы, Мендельсон занимается упорными поисками либретто. Особенно его привлекают образы шекспировского «Короля Лира», «Фауста» Гете, события из истории Крестьянской войны в Германии. Но ни одно из предлагаемых либретто не удовлетворяет художественным требованиям Мендельсона. Тем временем он пишет увертюру к драме В. Гюго «Рюи Блаз», музыку к античной трагедии Софокла «Антигона».

Размах деятельности, постоянное творческое перенапряжение оказались непосильными для нервной организации композитора. В последние годы он испытывает мучительные головные боли, тяжелое нервное истощение усугубляется трагической потерей близких людей. Потрясение, испытанное при известии о внезапной смерти любимой сестры Фанни (она умерла в расцвете жизни и артистических сил), ускорило преждевременную кончину Мендельсона, наступившую 4 ноября 1847 года.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА И РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Место и положение Мендельсона в истории немецкой музыки верно определено П. И. Чайковским. Мендельсон, по его словам, «всегда останется образцом безукоризненной чистоты стиля, и за ним будет признана резко очерченная музыкальная индивидуальность, бледнеющая перед сиянием таких гениев, как Бетховен,— но высоко

выдвигающаяся из толпы многочисленных музыкантов-ремесленников немецкой школы»¹.

Мендельсон принадлежит к числу художников, у кого замысел и воплощение достигли той степени единства и целостности, которых не всегда удавалось добиться некоторым его современникам более яркого и масштабного дарования.

Творческий путь Мендельсона не знает внезапных срывов и дерзких повешеств, кризисных состояний и крутых подъемов. Это не значит, что он протекал бездумно и безоблачно. Его первая индивидуальная «заявка» на мастера и самостоятельного творца — увертюра «Сон в летнюю ночь» — жемчужина симфонической музыки, плод большого и целеустремленного труда, подготовленный годами профессиональной выучки.

Серьезность с детства приобретенных специальных знаний, разностороннее интеллектуальное развитие помогли Мендельсону на заре творческой жизни точно очертить круг очаровавших его образов, которые надолго, если не навсегда, завладели его фантазией. В мире пленительной сказки он как бы обрел самого себя. Рисуя волшебную игру иллюзорных образов, Мендельсон метафорически выражал свое поэтическое видение реального мира. Жизненный опыт, познание веками накопленных культурных ценностей насыщали интеллект, вносили в процесс художественного совершенствования «поправки», заметно углубляя содержание музыки, дополняя ее новыми мотивами и оттенками.

Однако гармоническая цельность музыкального дарования Мендельсона сочеталась с узостью творческого диапазона. Мендельсон далек от страстной порывистости Шумана, возбужденной экзальтации Берлиоза, трагедичности и национально-патриотической героики Шопена. Сильным эмоциям, духу протеста, настойчивым поискам новых форм он противопоставлял спокойствие мысли и теплоту человеческого чувства, строгую упорядоченность форм.

Вместе с тем образное мышление Мендельсона, содержание его музыки, равно как и жанры, в которых он творит, не выходят из русла искусства романтизма.

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 75.

«Сон в летнюю ночь» или «Гебриды» не менее романтичны, чем произведения Шумана или Шопена, Шуберта или Берлиоза. Это типично для многоликого музыкального романтизма, в котором скрещивались различные течения, на первый взгляд кажущиеся полярными.

Мендельсон примыкает к крылу немецкого романтизма, ведущего свое начало от Вебера. Характерная для Вебера сказочность и фантастика, одушевленный мир природы, поэзия далеких легенд и сказаний, обновленная и расширенная, переливается в музыке Мендельсона заново найденными красочными тонами.

Из обширного круга романтической тематики, затронутой Мендельсоном, наиболее художественно завершенное воплощение получили темы, связанные с областью фантастики. В фантастике Мендельсона нет ничего мрачного, демонического. Это светлые образы природы, рожденные народной фантазией и во множестве рассыпанные в сказках, мифах, или же навеянные эпическими и историческими преданиями, где тесно сплелись реальность и фантазия, действительность и поэтический вымысел.

От народных истоков образности — незатемненность колорита, с которым так естественно гармонируют легкость и изящество, мягкая лирика и полетность «фантастической» музыки Мендельсона.

Не менее близка и естественна для этого художника романтическая тема природы. Сравнительно редко прибегая к внешней описательности, Мендельсон тончайшими выразительными приемами передает определенное «настроение» пейзажа, вызывает его живое эмоциональное ощущение.

Мендельсон, выдающийся мастер лирического пейзажа, оставил в таких произведениях, как «Гебриды», «Сон в летнюю ночь», «Шотландская» симфония, великолепные страницы живописно-картинной музыки. Но и образы природы, фантастики (часто они сплетены неразрывно), проникнуты мягким лиризмом. Лиризм — существеннейшее свойство дарования Мендельсона — окрашивает все его творчество.

Несмотря на приверженность к искусству прошлого, Мендельсон — сын своего века. Лирический аспект мира, лирическая стихия предопределила направление его художественных поисков. С этой общей тенденцией роман-

тической музыки совпадает постоянная увлеченность Мендельсона инструментальной миниатюрой. В противоположность искусству классицизма и Бетховена, культивировавшего сложные монументальные формы, соразмерные философской обобщенности жизненных процессов, в искусстве романтиков первый план отводится песне, небольшой инструментальной миниатюре. Для запечатления самых тонких и преходящих оттенков чувства малые формы оказались наиболее органичными.

Крепкая связь с демократическим бытовым искусством обеспечила «прочность» новому виду музыкального творчества, помогла выработать для него определенную традицию. Лирическая инструментальная миниатюра уже с начала XIX века заняла положение одного из ведущих жанров. Широко представленный в творчестве Вебера, Фильда, в особенности Шуберта, жанр инструментальной миниатюры выдержал длительное испытание временем, продолжая существовать и развиваться в новых условиях XX века. Мендельсон — прямой преемник Шуберта. К шубертовским экспромтам примыкают прелестные миниатюры — фортепианные «Песни без слов». Эти пьесы подкупают своей неподдельной искренностью, простотой и задушевностью, завершенностью форм, исключительным изяществом и мастерством.

Точную характеристику творчеству Мендельсона дает Антон Григорьевич Рубинштейн: «...в сравнении с другими великими сочинителями ему (Мендельсону. — В. Г.) не доставало глубины, серьезности, величия...», но «...все его создания — образец по совершенству форм, по технике и по благозвучию... Его «Песни без слов» сокровище по лирике и фортепианной прелести... Его «Концерт для скрипки» единствен по свежести, красоте и благородной виртуозности... Эти произведения (в число которых Рубинштейн включает «Сон в летнюю ночь» и «Фингалову пещеру». — В. Г.)... ставят его наравне с высшими представителями музыкального искусства...»¹.

Мендельсон написал огромное количество сочинений в самых различных жанрах. Среди них немало произведений крупных форм: оратории, симфонии, концертные увертюры, сонаты, концерты (фортепианные и

¹ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. Разговор о музыке, М., 1921, стр. 32—33.

скрипичные), много инструментальной камерно-ансамблевой музыки: трио, квартеты, квинтеты, октет. Есть духовные и светские вокально-инструментальные сочинения, а также музыка к драматическим пьесам. Значительную дань отдал Мендельсон популярному жанру вокального ансамбля; им написано множество сольных пьес для отдельных инструментов (преимущественно для фортепиано) и для голоса.

Ценное и интересное содержится в каждой области творчества Мендельсона, в любом из перечисленных жанров. Все же самые типические, сильные черты композитора проявились в двух, казалось бы, не соприкасающихся сферах, — в лирике фортепианных миниатюр и в фантастике его оркестровых произведений.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепианные произведения Мендельсона — высокохудожественное претворение образов и жанров бытовой музыки. При жизни Мендельсона его фортепианные пьесы пользовались наибольшей популярностью и распространялись в музыкальном быту, среди любителей музыки.

Эстетико-воспитательная роль этого вида мендельсоновского творчества становится особенно значительной, если учесть господствующий характер музицирования и — в широком социальном плане — уровень художественной культуры того времени.

В первые десятилетия XIX века интенсивный процесс демократизации музыкального искусства повсеместно выводит его за пределы королевских палат и дворцов меценатов. В жизнь искусства вовлекаются широкие круги городского населения, под чьим влиянием изменяются формы и организация музыкального общения.

Одновременно с сохранившимся, имевшим глубокие корни домашним музицированием расцветает к середине века жизнь концертной эстрады. В разных городах и странах Европы возникают специальные музыкально-концертные организации, открываются большие концертные залы, рассчитанные на широкое стечение публики, на звучность крупных оркестровых коллективов, на усовершенствованный, сделавшийся эстрадным инструментом рояль. Это был еще шаг в общем движении к демократизации искусства, содействующий небывалому

взлету виртуозного направления в исполнительстве и творчестве, развитию симфонической музыки и искусства дирижирования.

В свою очередь эти новые формы, оказывая воздействие на творческое сознание, рождали музыкальные направления, которые влияли на формирование художественных вкусов и интересов.

Блеск концертной жизни имел обратную сторону: атмосфера ажиотажа и конкуренции с сопутствующим стремлением к сенсации, быстрой и шумной карьере, к легкой наживе окружает эстраду. Из концертных программ исчезают крупные серьезные произведения, требующие напряженного внимания, длительного вслушивания. Их вытесняют внешне эффектные виртуозные пьесы, вызывающие бурный, но поверхностный успех.

Концертный репертуар поставляют в большинстве забытые ныне, но модные в свое время композиторы-виртуозы. По всем уголкам Европы разносят они всевозможные попури, парафразы, вариации на популярные модные мелодии. Нагромождение трудностей новой виртуозной техники часто служит прикрытием пустоты и бессодержательности самой музыки. Все же обаянию этого блестящего эстрадно-салонного стиля нередко поддавались крупные представители подлинного искусства.

Именно в преодолении и коренной переработке виртуозного, «бриллиантного» направления формировалось фортепианное творчество Листа, складывался выразительный стиль Шопена и своеобразный пианизм Шумана. Антиподом-модному направлению была и простая поэтичная манера Мендельсона.

Мендельсон сознательно противопоставил серьезность своей фортепианной музыки поверхностному блеску современной виртуозности. В противовес «блестящим» вариациям он пишет «Серьезные вариации». В них Мендельсон избегает внешних эффектов. Разнообразие фактуры и пианистических приемов обусловлено углубленным содержанием музыкального образа. Преобладание же мягкой, «тихой» лирики в его фортепианных миниатюрах порождало несколько «домашний», интимно-камерный стиль, особенно приметный в его «Песнях без слов».

Хотя мощный, поныне современный фортепианный стиль Бетховена или Листа, Шопена или Рахманинова

оттеснил на второй план непритязательный пианизм Мендельсона, перед его обаянием нельзя устоять. Влиянию музыки Мендельсона поддавался оригинальный талант Шумана. Легко просматриваются традиции «Песен без слов» в «Лирических пьесах» Грига, а более опосредованно — в фортепианных миниатюрах Чайковского.

«Песни без слов». «Песни без слов» — разновидность инструментальной миниатюры, такая же, как экспромт или музыкальный момент. У Мендельсона в небольших фортепианных пьесах отчетливо обозначилась основная тенденция романтиков — «вокализировать» инструментальную музыку, придать ей песенную выразительность, как бы одушевить инструмент, заставить его петь. От песни заимствуется ее способность непосредственного отклика на любое, самое кратковременное движение жизни, в новую сферу переносится экспрессивность живого человеческого голоса со всем богатством и разнообразием тембровых оттенков. «Песни без слов» Мендельсона полностью соответствуют своему названию и назначению.

Сорок восемь «Песен без слов» — собрание пьес, которые Мендельсон сочинял на протяжении всей творческой жизни. Первая из восьми тетрадей, изданная в 1834 году, была написана в годы молодости, под впечатлением заграничных путешествий по Италии и Швейцарии. Две последние тетради — ор. 85 и 102 — пьесы последних лет, были изданы уже после смерти композитора. В этих миниатюрах, отмеченных печатью артистизма и благородства, раскрыт душевный мир Мендельсона — лирика и поэта.

Независимо от того, чем вызвано то или иное настроение, красотой ли внешнего мира или состоянием собственной души, «Песни без слов» — это гамма оттенков, различие нюансов тонкого, изящного лиризма Мендельсона.

В основе каждой песни лежит один музыкальный образ, его эмоциональное содержание сосредоточено в мелодии, которую обычно ведет верхний голос. Остальные аккомпанирующие или контрапунктирующие голоса образуют фон, который, оттеняя рельеф мелодии, обогащает ее выразительность.

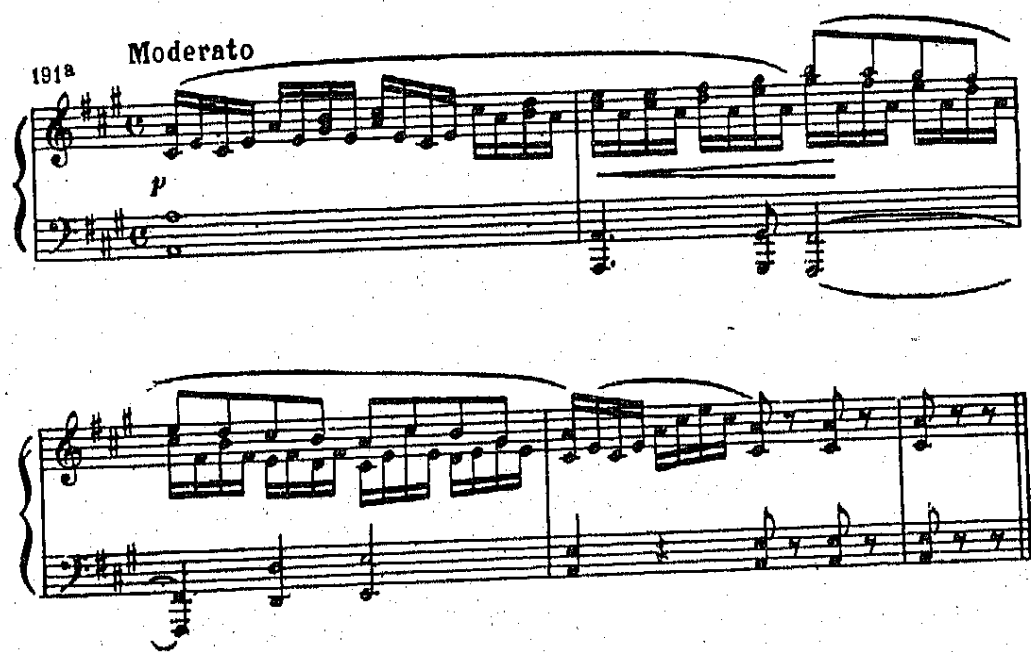
Некоторые миниатюры носят программный харак-

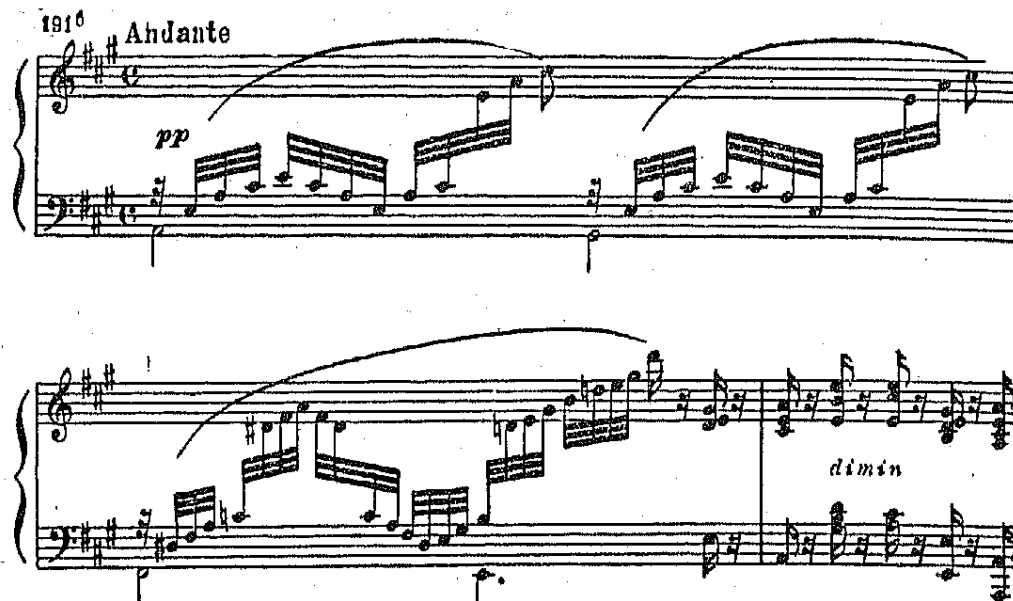
тер, на что указывают их названия: «Охотничья песня», «Весенняя песня», «Народная песня», «Песня венецианского гондольера», «Похоронный марш», «Песня за прялкой» и другие. Большинство же «Песен без слов» названий не имеет, и в них преобладают два типа лирических образов: светлых, элэгически-печальных, задумчивых или взволнованных, порывистых, устремленных.

Наиболее «видным» признаком, условно объединяющим каждую группу пьес, служит темповое обозначение. Медленное или умеренно медленное движение типично для первой группы; для второй — обычные разновидности быстрого темпа (*Presto agitato*, *Agitato e con fuoco* и т. п.).

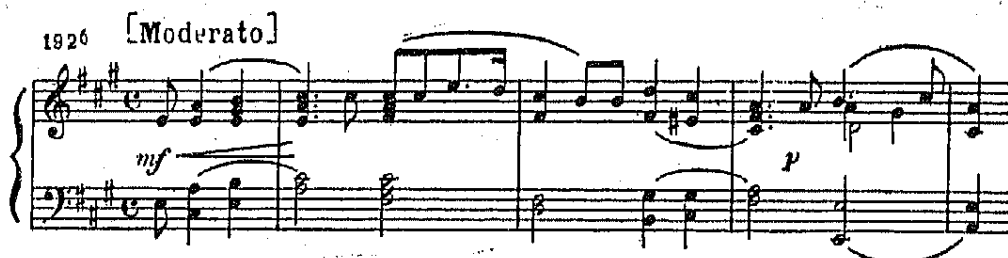
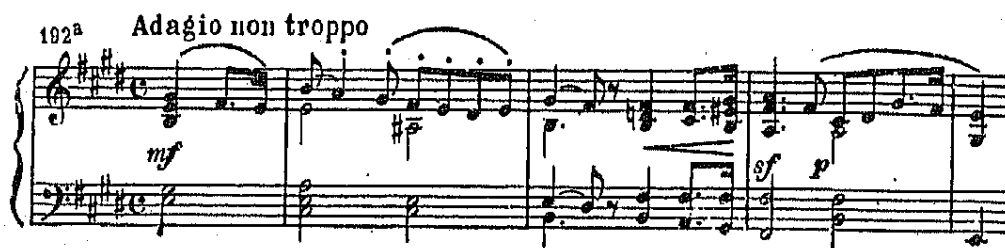
Три миниатюры — № 4, A-dur, № 9, E-dur, № 16, A-dur — примеры светлой умиротворенной лирики Мендельсона.

Внешнее сходство этих пьес, если не касаться отдельных частностей, в скромной простоте двух- или трехчастной формы. Отпечаток импровизационности лежит на обрамляющих вступительных построениях и постлюдиях, которые представляют собой варианты гармонической фигурации. Иногда в такой своеобразной прелюдии содержится интонационное зерно будущей мелодии (№ 4), в других случаях (№ 9, № 16) это прелюдирование состоит из свободных переборов арпеджированными пассажами:





Для названных пьес примечателен также аккордовый склад. Мелодия, рельефно выделенная в верхнем голосе, поддерживаемая сопровождающими голосами — признак песенного происхождения этих миниатюр. Сама же фактура приближается к аккордовому многоголосию хоро-вых песен:



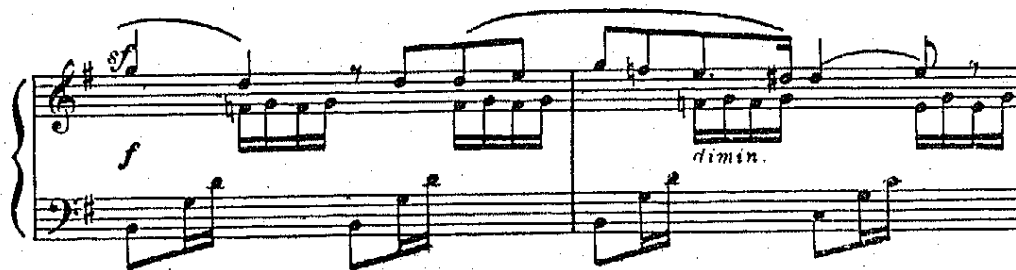
Спокойное движение, неторопливое разворачивание мелодии, мягко опирающейся на аккордовое сопровождение, строение мелодии — из слияния песенных и декламационных интонаций — сообщают этим пьесам характер лирического повествования, рассказа, где в сдержанной манере автор делится своими размышлениями.

При более детальной дифференциации медленных «Песен без слов» описанные выше можно отнести к категории лирико-эпических, объективно-повествовательных.

Пьеса № 25, G-dur, Andante espressivo вносит новый оттенок в светлую лирику Мендельсона. Красивая, истинно песенная мелодия полна какой-то доверительной задушевности. Среди медленных пьес G-dur'ная выделяется отсутствием подготовительного построения, поэтому лиризм элегической мелодии сразу же распространяется и окутывает своим теплом. Как затаенный и робкий призыв звучит мягко опускающаяся квартовая интонация начального мелодического оборота:



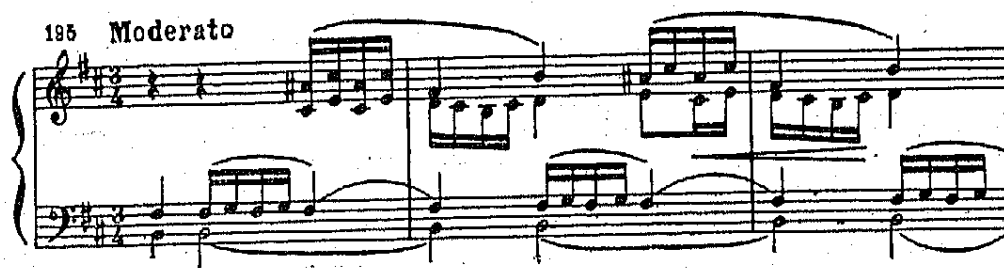
Напряжение сдерживаемого чувства раскрывается в дальнейшем движении мелодии, в акцентировании вводнотоновых тяготений (фраза, примыкающая к первому обороту), в расширенной интервалике последующих фраз и особенно в момент первой кульминации, замыкающей цепь секвенций первой части:



Специфика нового инструментального жанра, так же как и его корни и связи, выражены здесь с большой определенностью. Линия поющего голоса отделена от инструментального аккомпанемента. Единообразное движение, выдержанный ритмический рисунок в сопровождении, некая «безликость» фактуры — распространённые приемы песенного аккомпанемента. Правда, в данном случае фактура «фортепианной партии» полновучна и гармоническое развитие вместе с движением ведущего голоса образует единую эмоциональную волну. Можно указать на тонко, мастерски разработанные здесь детали простой трехчастной формы с кульминацией в динамической репризе.

В группе медленных лирических миниатюр, где преобладает светлый колорит мажорного лада, пьеса № 35 выделяется печальной затуманенностью своего ладо-тонального строя h - mol l.

Заметно отличаются в этой пьесе функции обрамляющих построений и, в частности, функции вступления. Вступление уже определяет настроение и характер пьесы, близость к жанру колыбельной. Неторопливое покачивание фигураций, тихое звучание органной тонической квинты, трехдольный размер, в котором сняты акценты сильной доли, особенности метрики сразу определяют облик пьесы:



Выдержанная тоническая квинта вступления модифицируется в органнй пункт в другом среднем голосе: его мерное однообразное повторение усиливает убаюкивающий характер звучания.

В мелодии песни с ее волнистым, мягко изгибающимся рисунком кристаллизуется музыкальный образ, в общем виде очерченный вступлением. Мелодия, вырастает из опевания звуков доминанты, ее ведут в парал-

лельном движении два голоса. Применительно к хоро-
вому изложению — сопрано и тенор:

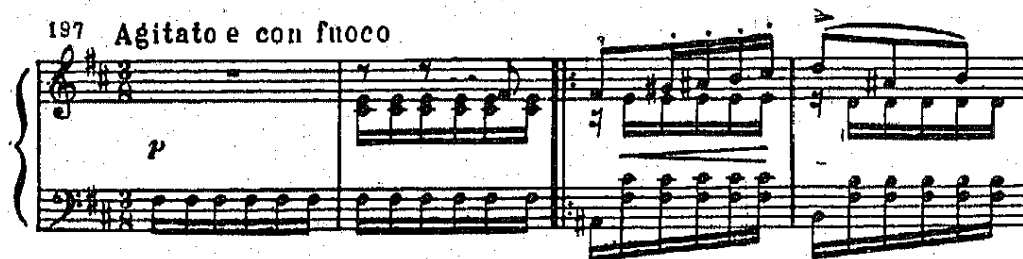


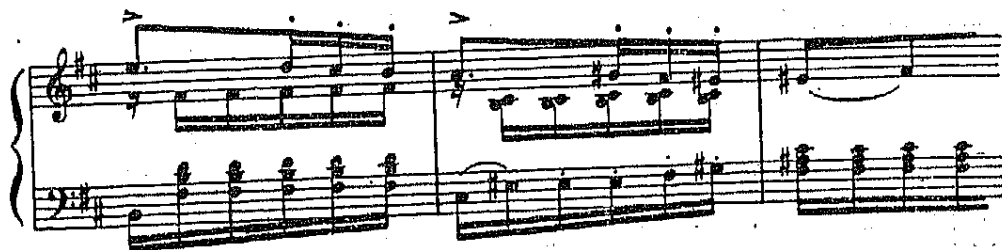
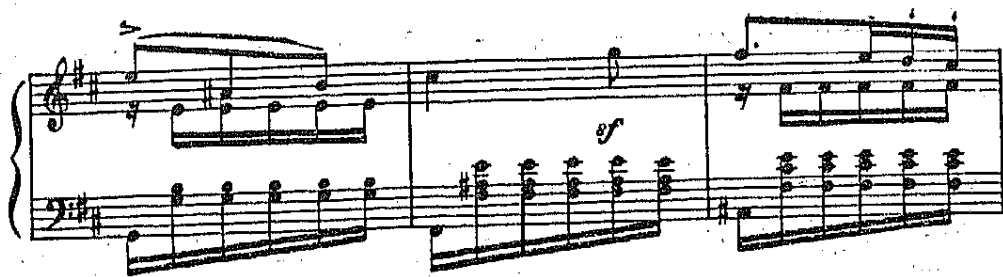
В средней части модуляция в D-dur, уплотненная фактура на какое-то время делают звучность более компактной и мужественной. Но скорое смещение в минор, а затем реприза и обрамляющее построение, идентичное вступлению, заслоняют яркость этого пятна, восстанавливая уже знакомое чувство тихой грусти.

В пьесах подвижных, быстрых преобладает состояние лирической взволнованности. Эти пьесы более динамичны, песенное начало несколько отступает перед тенденцией к чисто инструментальной специфике. Они больше отвечают представлениям об импровизационной инструментальной миниатюре типа шубертовских экспромтов, музыкальных моментов.

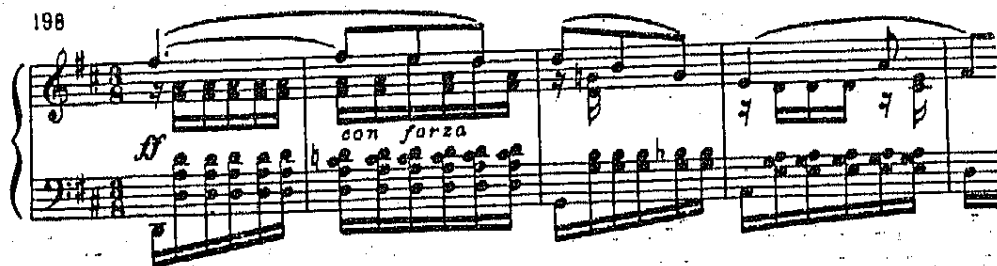
Образы бытового искусства заполняют и эту группу пьес — отсюда камерность, интимность, скромный пианизм.

Пьеса № 10, h-moll, *Agitato e con fuoco* — порывистая, взволнованно-страстная. Дробная, возбужденно-пульсирующая ритмическая фигура первых тактов вступления дает тон пьесе и объединяет ее непрерывностью своего движения. Порывистая, страстная мелодия, то устремляясь вверх, то опускаясь к исходным звукам, как бы вращается в замкнутом круге:





Неожиданный сдвиг в D-dur и появление нового музыкального материала разрешают напряжение, образованное цепью восходящих секвенций в мелодии, «наталкивающих» на сопротивление доминантового баса *fist. moll.* Этот открыто экспрессивный момент — кульминация первой части:

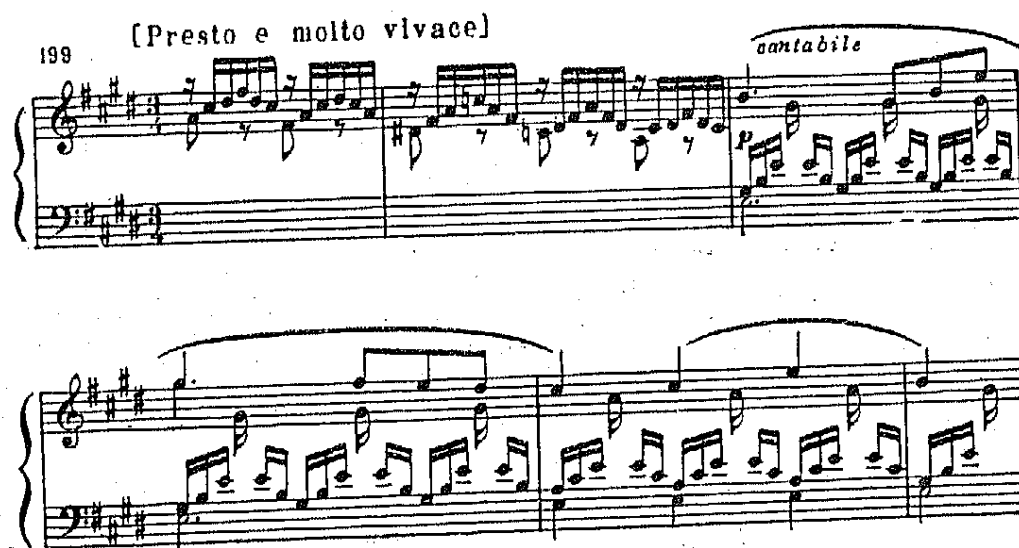


Интенсивное тематическое развитие динамизирует форму, вносит в инструментальную миниатюру черты сонаты. Так, построение в D-dur можно принять за побочно-заключительную партию; затем следует разработка (с модулирующими секвенциями, имитациями) и реприза. Динамика развития продолжается в репризе: видоизменяется структура «главной партии», новая тональность — G-dur определяет начало побочно-заключительной. Линия сквозного развития проходит через все разделы и тянется от разработки к динамизированной репризе, а через нее — к коде.

Хотя в этой пьесе нет глубоких контрастов; противопоставлений и, тем более, острых конфликтов, присущих драматической форме сонаты, эмоциональная взволнованность и ее действие сказались на относительно активном тематическом развитии и на усложненности формы.

Пьеса № 15, E-dur, Presto e molto vivace передает состояние упоенности, лирической восторженности.

Из гармонической фигурации вступления вырастает широкий рисунок мелодии, насыщенный призывными интонациями. Оттуда же берет начало сочное звучание сопровождения, волнообразность его движения:



В вольное течение мелодии неоднократно вклиниваются прелюдийного типа пассажи вступления, что вносит в эту стройную трехчастную форму характер импровизационности.

Пьесы № 21, g-moll, Presto agitato и № 32, fis-moll, Allegro leggiero — еще новое и своеобразное претворение образов бытовой музыки и поэзии домашнего музицирования. В пьесе № 21, g-moll подчеркнутое размежевание двух сфер звучания — вокальной и инструментальной, аккомпанемента, ограниченного фоновыми функциями, — и поющих мелодию голосов.

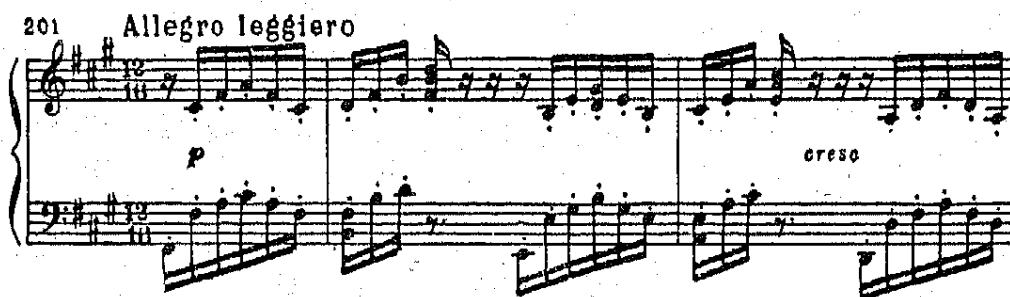
В некоторых деталях фортепианного изложения — в отборе регистров, тембра, в простоте гармонических последований и всей фактуры в целом — есть близость к звучанию гитары, одного из наиболее распространенных в те времена бытовых инструментов:



Гармоническая насыщенность фона, подвижность его фактуры поддерживает и дополняет трехголосный «вокальный ансамбль», как бы поющий эту лирическую песню.

Пьеса № 32, *fis-moll*, *Allegro leggiero* — маленький шедевр художественной миниатюры. Здесь так же, как в других пьесах, тематизм определен бытовым содержанием. Но, быть может, нигде Мендельсону не удалось достичь такого благородства, окружить образ бытового искусства атмосферой самой утонченной поэзии.

Отшлифованность формы, совершенно ювелирная отделка деталей — та степень мастерства, когда сама техника перерастает в искусство — несказанно умножает очарование этой пьесы. Оно исходит от кажущейся импровизационности, капризной грации мелодического рисунка, волнистой легкости движения и изящества всей фактуры:



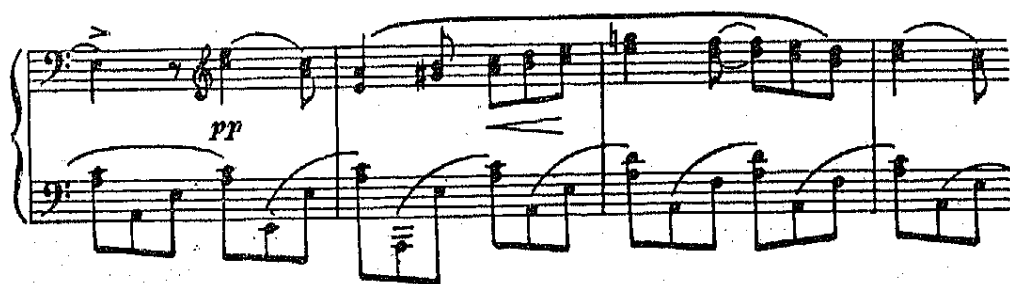


Корни этой песни уходят в глубь жанра серенады: за стаккатным касанием клавиш фортепиано угадывается преображенное звучание мандолины; в томной страстности мелодии, распеваемой сначала соло, а затем дуэтом, слышится любовно-призывная лирика серенадных напевов:



В большой группе программных пьес своеобразную подгруппу составляют три «Песни венецианского гондольера». Такие жанрово характерные приемы, как

размер $\frac{6}{8}$, ровное и спокойное движение восьмыми в аккомпанементе, распевность мелодии, изложенной в виде сольной песни или дуэта, присутствуют во всех трех песнях:



Первые две пьесы — № 6, g-moll и № 12, fis-moll — несколько иллюстративны. Это как бы небольшие транскрипции, в которых переложены на фортепиано бытующие в Италии напевы баркарол.

Пьеса № 29, а-moll заметно выделяется большей лирической углубленностью, что сказывается на заметном усложнении формы, более широкой разработанности песенного материала.

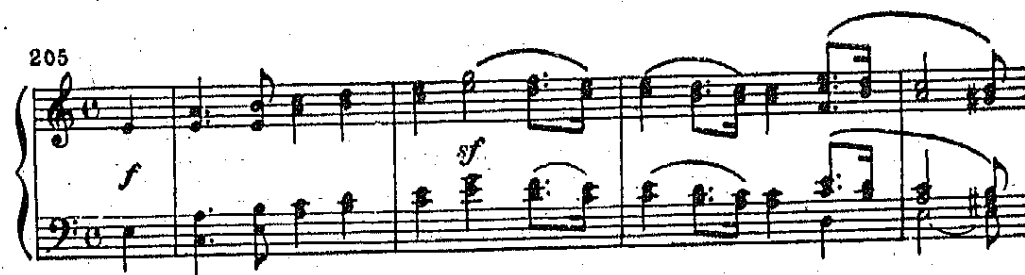
Названия мендельсоновских программных пьес всегда точны в определении характера, жанровой принадлежности, границ формы. «Охотничья песня», «Весенняя песня», «Народная песня» лаконично и исчерпывающе указывают на образное происхождение, жанр и форму.

Оригинально задумана «Народная песня», № 23, а-moll. В ней чередуются инструментальный наигрыш и хор. В основе наигрыша лежит народного склада попевка.

Характерные «пробеги» через сильную долю, устремленность мелодии к «щипковому» аккорду в левой руке, своеобразные перебои акцентов выявляют народно-импровизационную природу этого наигрыша, может быть, гитарного:

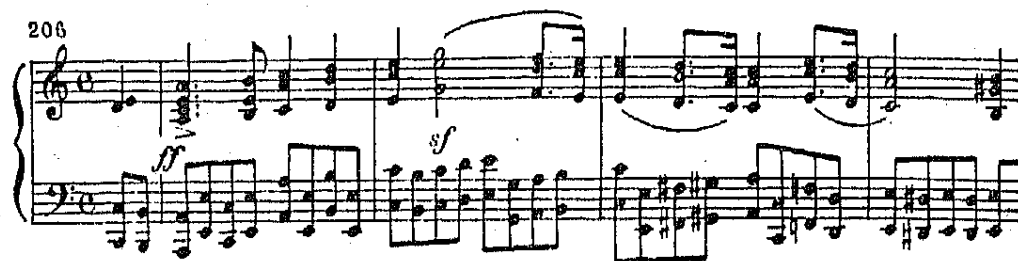


Изложение песенного материала настолько приближается к хоровой фактуре, что свободно может быть перенесено на хоровую партитуру:



Строгая простота народного напева, внутренняя сдержанность сохраняются и в дальнейших построениях, где тема подвергается широкому развитию. В целом образуется сложная развернутая форма, в которой сквозное варьирование периодически возвращающейся песенной темы сочетается с неизменностью простого чередования песни и наигрыша, идущего от народных образов.

Доминантовая гармония служит моментом «сцепления» наигрыша и песенной темы; в каждом проведении элемент разработанности усиливается, одновременно раздвигается и диапазон фортепианного звучания. Третье, последнее, проведение песенной темы, приобретающей эпическую силу — общая кульминация пьесы:



СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Оркестровая музыка — та область, в которой Мендельсон создал произведения, с полным основанием считающиеся классическими образцами музыкального искусства. Правда, это относится не ко всем сочинениям Мендельсона. Причина ряда творческих неудач Мендельсона (впрочем, не только его одного; в известной мере это относится, например, и к симфонической музыке Шумана) проистекала отчасти от того, что применяемые формы и приемы развития классического симфонизма не всегда соответствовали характеру музыкальных образов, лирическому, по существу, содержанию симфоний. Там же, где Мендельсон в музыкальном воплощении своих замыслов исходил из особенностей своей тематики и художественно-поэтического мышления, он добивался положительных результатов.

Пример тому — его симфонии. Мендельсон написал пять симфоний. Первая, сочиненная в пятнадцатилетнем возрасте — свидетельство раннего владения композиторской техникой. Вторая симфония, «Реформационная», и симфония-кантата «Lobgesang» («Хвалебная песня») написаны «на случай». «Реформационная» симфония (1829—1830) связана с празднованием трехсотлетия реформации; «Хвалебная» относится к 1840 году и посвящена четырехсотлетию со дня изобретения книгопечатания.

«Реформационную» симфонию Мендельсон сам считал неудачным произведением. При жизни композитора

она не была издана и вошла в посмертное издание. Симфония-кантата «Хвалебная песня» с хоровым финалом, наподобие Девятой симфонии Бетховена, звучит довольно торжественно и монументально; однако это чисто внешние качества и отнести эту симфонию к значительным музыкальным явлениям нельзя. Другие две симфонии — «Шотландская» и «Итальянская» — принадлежат к лучшим страницам творчества Мендельсона. Их художественный замысел возник на основе богатых и сильных впечатлений от искусства и солнечной природы Италии, романтизированной истории и природы Шотландии. В них произошло то внутреннее слияние конкретного творческого задания с воплощающей его формой, которые определили высокое художественное качество этих произведений.

«Шотландская» симфония, а-moll продолжает линию развития романтического симфонизма, идущего от Шуберта. Элегические и лирико-эпические образы симфонии навеяны сумрачными легендами и природой Шотландии, романтически прочитанными эпизодами ее истории.

Стройность образной концепции симфонии отражена в исключительной цельности, спаянности цикла. Все части следуют без перерыва (attacca), а, главное, объединяются тематически. Печальная, несколько суровая лирико-повествовательная тема вступления составляет основу главной и побочной партий первой части:



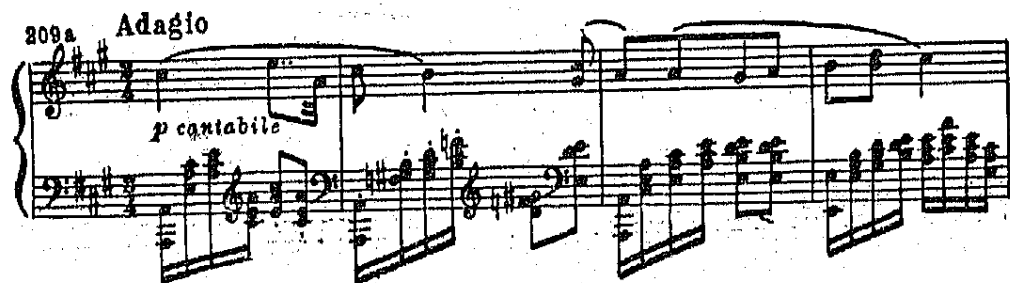


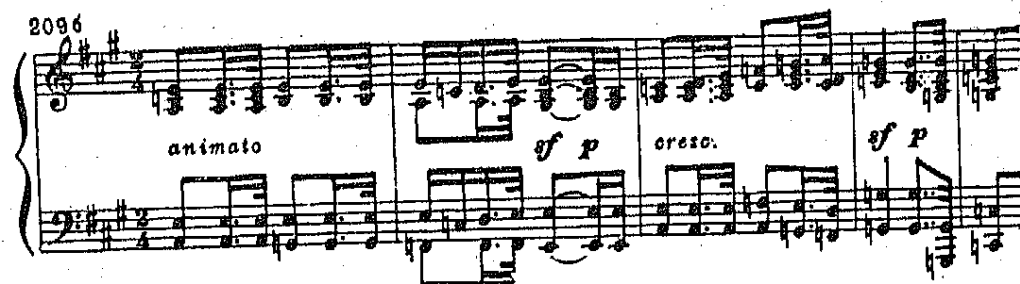
Типична для романтических симфоний особая яркость средних частей цикла.

В качестве второй части Мендельсон вводит скерцо (Vivace non troppo, F-dur). Контраст, внесенный его светлым и задорным звучанием, подчеркнут положением скерцо между элегически окрашенными первой и третьей частями симфонии. В скерцо использована волиночная пентатоническая мелодия в духе музыки шотландских горцев. Но и здесь можно услышать отзвуки основной темы симфонии:



В Adagio (третья часть, A-dur) плавное течение романсовой меланхолической мелодии, напоминающей песню без слов, сменяется темой в характере похоронного марша. Здесь сосредоточены наиболее скорбные образы симфонии:





И в Adagio, и в бурно-стремительном финале присутствуют интонации главной темы симфонии; окончательно же ее трансформация происходит в торжественном апофеозе — коде всей симфонии:



Большой интерес представляют в творчестве Мендельсона его программные увертюры.

Увертюра имеет давнюю историю. Развиваясь главным образом внутри музыкально-театральных жанров, увертюра вбирала в себя элементы программности через тематическую или идейно-психологическую связь с оперой или драмой.

Увертюры Глюка, Моцарта, Керубини, в особенности же Бетховена, благодаря художественной завершенности замысла и формы приобрели самостоятельное значение, что привело к практическому использованию их в концертном репертуаре симфонических оркестров.

Однако первоначально увертюры Глюка, Моцарта, Бетховена были задуманы как вступления к опере или

драматическому спектаклю. Первая увертюра, созданная как программно-симфоническая концертная пьеса для оркестра — «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Это дает известные основания считать Мендельсона родоначальником нового жанра концертной программной увертюры. Источником программного содержания для такой увертюры может быть и литературное произведение, и личные переживания, впечатления от картин природы или произведений искусства. Большинство увертюр Мендельсона — «Фингалова пещера» (или «Гебриды»), «Морская тишь и счастливое плавание», «Прекрасная Мелюзина» — самостоятельные концертные произведения. Увертюры «Рюи-Блаз» и «Аталия» написаны к сценическим произведениям В. Гюго и Ж. Расина.

Программная романтическая увертюра унаследовала исторически отстоявшуюся в этом жанре одночастную сонатную форму — наиболее гибкую, способную к сжатой, концентрированной передаче драматической идеи. Одночастная оркестровая увертюра получила большое распространение и сделалась как бы новой разновидностью симфонии. Блестящие ее образцы — в творчестве Берлиоза, Шумана, Глинки, Чайковского. Увертюра подготовила также и новый жанр в музыке XIX века — одночастную программную симфоническую поэму, утвержденную в музыке Листа.

«Сон в летнюю ночь». Увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь», навеянная впечатлениями одноименной комедии Шекспира, была написана композитором в юные годы (1826).

Спустя много лет (в 1841 году), когда автор взялся за сочинение музыки к пьесе «Сон в летнюю ночь», он не только целиком использовал уже существующую увертюру, но и сделал ее музыкальной основой и источником всех характеристик и композиции в целом.

Показательно, что Шекспир привлек Мендельсона не трагедийностью и философской глубиной величайших своих созданий, не силой драматизма и характеров, а поэзией природы, очарованием сказочной народной фантастики, блестящей остроумной выдумкой — всем, чем в изобилии насыщена шекспировская комедия.

В комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» самым причудливым образом сочетаются вымысел и реальность, фантастика и быт, переживания влюбленных, бытовые

комические народные сцены, картины сказочного царства волшебника Оберона. Над всем царит светлая праздничность, шаловливый смех веселого проказника эльфа Робин Пека — виновника забавных неурядиц и хитроумной путаницы. Неотразимая прелесть светлого мира комедии дважды вдохновила Мендельсона на лучшие его сочинения. На заре творческой жизни он написал концертную увертюру; в расцвете творческой зрелости — всю музыку к пьесе «Сон в летнюю ночь»¹.

Время создания увертюры к «Сну в летнюю ночь» относится к самой безоблачной поре в жизни Мендельсона. Увертюра дышит такой юношеской непосредственностью и свежестью, в ней столько поэзии и изящества, ее оркестровка так прозрачна и блестяща, что она совершенно заслуженно завоевала почетное место среди лучших образцов симфонической музыки.

П. И. Чайковский писал по поводу судьбы увертюры «Сон в летнюю ночь»: «Странная судьба этого чудного произведения искусства! Оно было написано осьмнадцатилетним школьником, приобретшим впоследствии всемирную знаменитость, но никогда уже не создавшего ничего, могущего идти в уровень с своим лучшим первым трудом. Полагаю, что во время своего первого появления музыка «Сна в летнюю ночь» должна была произвести ошеломляющее впечатление, — до такой степени она оригинальна, вдохновенна и поэтична»².

По словам самого Мендельсона, он обрисовал в увертюре все образы, которые особенно привлекали его в пьесе Шекспира.

Вместе с тем Мендельсон не ставил перед собой задачу отразить в музыке весь ход событий, сочетание различных сюжетных линий, сделать ее музыкальной иллюстрацией к сценическому действию. Отталкиваясь от конкретных поэтических образов, Мендельсон наделяет их удивительными по меткости и соответствию музыкальными характеристиками. Независимо от литературного первоисточника, музыкальные мысли сами по себе

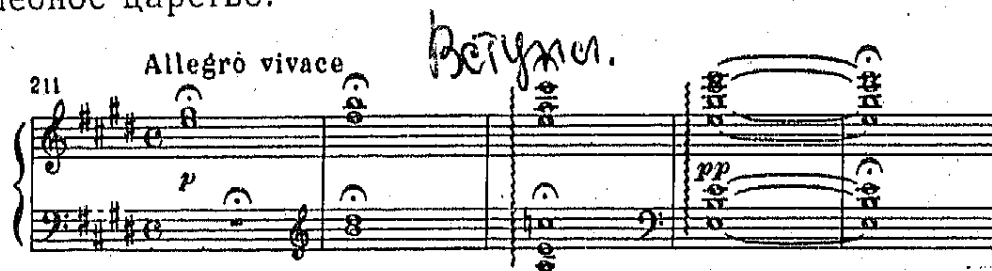
¹ Партитура «Сна в летнюю ночь» состоит из пяти больших симфонических номеров: увертюры и четырех антрактов (Скерцо, Интермеццо, Ноктюрна, Свадебного марша), двух хоров, музыки к мелодрамам.

² П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 162.

достаточно яркие и красочны, и это позволяет Мендельсону в процессе организации материала сопоставлять, объединять, развивать музыкальные образы, исходя из их специфических особенностей. Благодаря этому Мендельсону удалось избежать пестроты и мозаичности, придать многотемной увертюре целостную, пластически стройную и законченную форму.

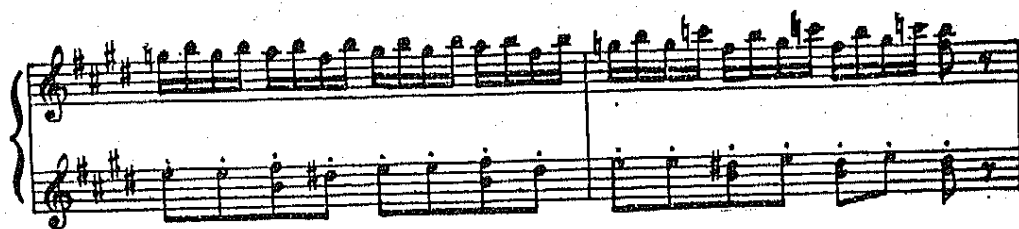
В увертюре, как бы вызванная волшебным сном, раскрывается сказочная жизнь очарованного леса в летнюю лунную ночь. Поэзия ночного пейзажа с его атмосферой чудес составляет музыкально-поэтический фон увертюры, окутывает ее особым колоритом фантастики и феерии.

Музыкальный материал увертюры богат и разнообразен. Но общий характер и настроение зависят от образа — «зачарованного сна», первично охарактеризованного во вступлении. Аккорды деревянных духовых, выдержанные в больших длительностях на *pianissimo*, растворяющиеся в долгих ферматах, своим как бы невесомым, бесплотным звучанием создают ощущение чего-то сказочного, призрачного, как будто медленно отодвигается завеса, открывающая вид на фантастическое волшебное царство:



Непосредственно от вступления берет начало главная тема увертюры. Легкая и воздушная (скрипки *divisi* на сплошном *staccato*), сотканная из прихотливо сплетающихся пассажей, она то стремительно кружится, то внезапно приостанавливается неожиданным появлением аккордов вступления:



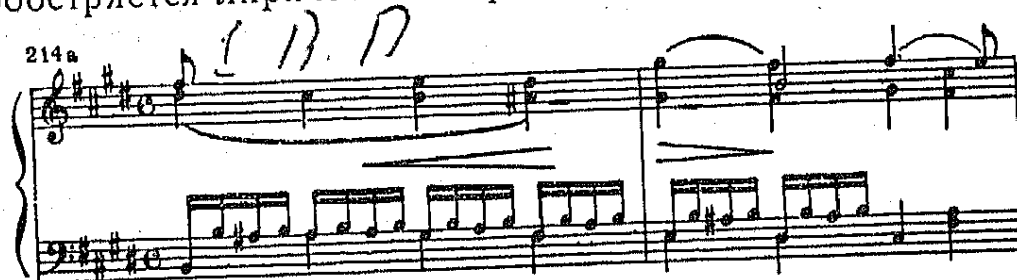


Рожденная сказочными образами, главная тема увертюры тончайшими красками рисует картину бесечно резвящихся в веселых хороводах эльфов — фантастических духов природы¹.

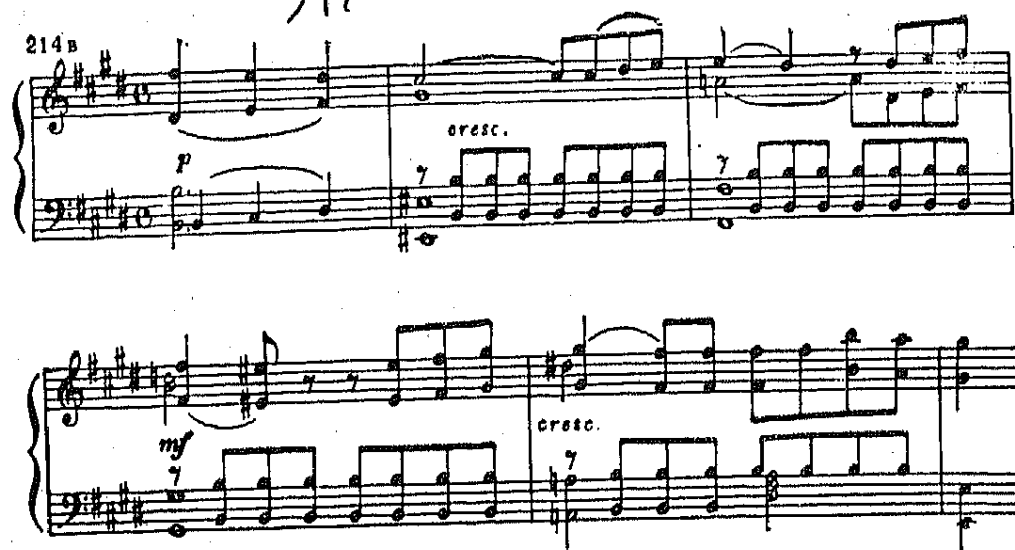
Вступление и главная тема образуют общий фантастический план. Другие темы экспозиции носят вполне реальный характер; они ярко характеристичны и колоритны, например празднично ликующая тема в E-dur (на оркестровом tutti с элементами маршевости):



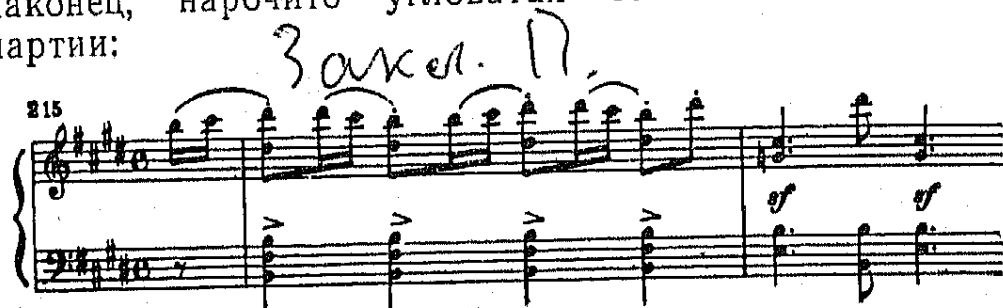
несколько тем побочной партии, в которых постепенно обостряется лирическая выразительность:



¹ Главная тема увертюры открывает вереницу музыкальных тем Мендельсона, навеянных сказочными образами, обладающих той же «эльфий» резвостью и подвижностью. Например, темы финала Скрипичного концерта, Скерцо из «Сна в летнюю ночь», второй части Rondo capriccioso E-dur и других произведений.



наконец, нарочито угловатая тема заключительной партии:



Светлый и радостный колорит экспозиции поддерживается побочным тематическим материалом — фанфарами, которые сопутствуют праздничной второй теме, или, иначе инструментованные, звучат, как колокольчики, в побочной партии.

Несмотря на видимую контрастность тем — контрастность фантастического и реального — внутреннее противопоставление двух планов в увертюре отсутствует. Все темы органически «врастают» одна в другую, создавая неразрывную цепь музыкальных образов, спаянных единой динамикой и общим эмоциональным тоном. В конечном итоге, вся тематика увертюры «берет тон» от основной темы; из нее «излучается» то беззаботное веселье, головокружительное несущееся движение, которое распространяется на все произведение.

Благодаря влиянию основных образов увертюры во вступлении и главной партии создается единство плана, в котором фантастическое трудно отделить от реального, где реальное звучит фантастично, а фантастическое реально. Все же господствующее положение остается за обра-

зами вступления и главной темы, воплощающими сказочно-фантастическое начало. Не случайно основная тема занимает центральные разделы увертюры, окружая собой весь остальной тематический материал. В экспозиции после торжественной E-dur'ной темы возвращается и длительно звучит главная тема; с нее начинается разработка и почти исключительно на ней основывается; в коде опять используется материал вступления и главной темы, и реприза оказывается в окружении все той же основной темы.

Прекрасная оркестровка увертюры сильнейшим образом содействует созданию в ней феерического воздушного колорита.

Мендельсон тонко дифференцирует инструментальные тембры отдельных групп оркестра, учитывая индивидуальные свойства каждого инструмента. Он свободно осуществляет переходы от одной оркестровой группы к другой, то противопоставляя их, то объединяя; он применяет многообразные приемы извлечения звука и распределения материала и добивается удивительной красочности оркестрового письма. При этом все эффекты оркестровой партитуры естественно вытекают из художественно-поэтического замысла, направлены на то, чтобы оттенить характерные черты музыкального образа.

Увертюра «Сон в летнюю ночь», написанная в юные годы, к которой Мендельсон вновь вернулся в зените своего мастерства, предвосхитила и одновременно обобщила лучшие стороны его творчества.

Концерт для скрипки e-moll. Выдающееся произведение Мендельсона — Концерт для скрипки e-moll — постоянно присутствует в репертуаре всех скрипачей мира, выдерживая сравнение с наиболее замечательными сочинениями этого жанра — скрипичными концертами Бетховена и Брамса, Чайковского и Глазунова.

Скрипичные сочинения в творчестве Мендельсона единичны; первоклассный пианист, он преимущественное внимание отдавал фортепиано.

Скрипичный концерт — одно из наиболее жизнеспособных созданий Мендельсона, в котором он с блеском проявил лучшие черты своего дарования: пластичность песенных лирических и скерцозно-фантастических образов, простоту и искренность лирического высказывания, богатый мелодизм.

Жанр концерта — произведения сольного, но идущего в сопровождении симфонического оркестра и, следовательно, исполняемого с большой эстрады, — определил масштабы композиции, эмоциональную насыщенность, виртуозность скрипичного стиля.

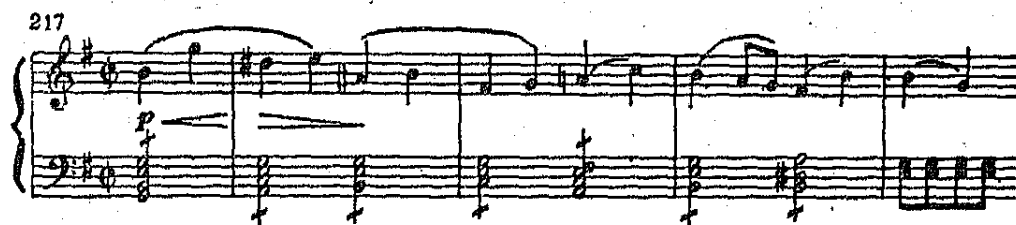
Первые две части концерта — *Allegro, molto appassionato* и *Andante* — при всем отличии объединены общим лирическим характером. Финал включает в себя круг тем, типичных для светлого мира мендельсоновской фантастики с присущей ему грациозной шутливостью, нарядным, праздничным колоритом.

Темы первых двух частей родственны своим лирическим содержанием; в то же время основная тема *Allegro* — взволнованная — более активна, динамична, тема *Andante* — элегичная и одновременно страстная. Но если во второй части весь комплекс эмоций вмещается в ее основной музыкальный образ, то эмоциональный план первой шире и богаче различными гранями. В *Allegro* (первая часть изложена в сонатной форме) за взволнованно приподнятой темой закрепляется ведущее положение¹:



¹ Подчеркнуто индивидуальный тон высказывания делает здесь невозможным использование двух экспозиций — оркестровой и сольной (то есть так называемой двойной экспозиции), обязательных в классическом концерте.

В связующей партии появляется новый тематический материал:



Несмотря на явную зависимость от главной, новые его свойства — расширение диапазона звучания, хроматические полутоновые интонации в восходящем направлении — придают теме более энергичное выражение и большую устремленность движения.

Тема побочной партии характерна для Мендельсона своей «тихой», светлой лирикой:



Побочная партия контрастна главной и связующей, отличается замкнутостью структуры. Но отсутствие внутренних противоречий и конфликта образов снимает необходимость в драматически-действенной разработке. Действительно, функции разработки в сонатном Allegro концерта довольно скромны и ограничены. Рядом модуляционных ходов освежается тональная сфера концерта; мотивное дробление тематического материала открывает возможность свести вплотную и дать в одновременном звучании мелодические элементы темы, дополняющие ее фигуры и тем самым подготовить, сделать закономерным

появление виртуозной каденции на необычном месте — в конце разработки, а не между репризой и кодой, как это было принято в классическом сольном концерте.

Ограниченность функции разработки, сужение ее масштабов (по сравнению с экспозицией) восполняется большим разнообразием тематизма и эмоциональной насыщенностью экспозиции, разработочным характером почти всех ее разделов. Динамизированная реприза, более компактная, чем экспозиция (благодаря устранению некоторых связующих построений), дополняется остро драматической кодой — кульминацией всего *Allegro*.

Вторая часть — *Andante* — своего рода лирическое интермеццо. С первой частью она связана непосредственным переходом (идет без перерыва, соединяясь общим звуком *h* — квинтовым для *e-moll*, вводным для *C-dur*, тональности второй части). Основная тема *Andante* песенная, очерченная широкими мелодическими линиями, всем своим содержанием примыкает к лирическим темам *Allegro*:



Но ее лирика более открытая, чувство изливается более непосредственно. В очищенной от виртуозного «окружения» теме *Andante* сосредоточились мелодические обороты и интонации, характерные для лирических образов Мендельсона¹. Усиливая во второй части лирические элементы, концентрируя на них все внимание, Мендельсон создает условия для яркого контрастного восприятия

¹ Можно указать на сходство темы *Andante* из Скрипичного концерта с темой медленной части «Шотландской» симфонии. Общие моменты есть даже в манере изложения, характерной и для «Песен без слов».

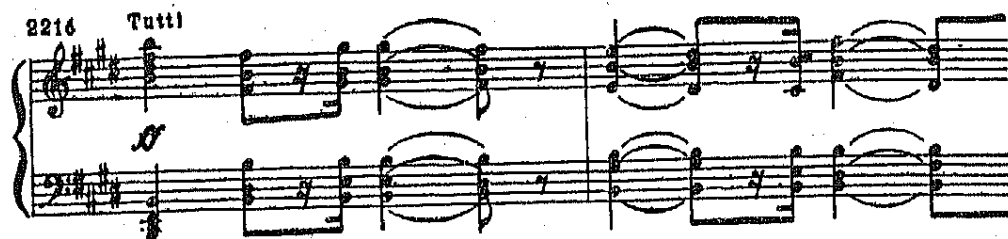
третьей, заключительной, части концерта. Он даже вводит новую песенную тему в переходном разделе, связывающем Andante и финал, которые следуют без перерыва:



Эмоционально-образный строй финала соприкасается с образами увертюры «Сон в летнюю ночь».

Две темы, в высшей степени показательные для Мендельсона, составляют основу этой части. Первая, «порхающая», напоминает «эльфную» тему из «Сна в летнюю ночь», вторая, праздничная и ликующая, близка свадебной маршевой теме той же увертюры:





Как и в «Сне в летнюю ночь», в финале нет драматического противопоставления контрастных образов. Все темы пронизаны единой динамикой. Большое очарование придает финалу легкость его стремительного движения, прозрачность переливающегося множеством тонких оттенков колорита.

РОБЕРТ ШУМАН

1810 * 1856

Слова Шумана «освещать глубину человеческого сердца — вот назначение художника»¹ — прямой путь к познанию его искусства. Мало кто может сравниться с Шуманом в проникновенности, с которой он звуками передает тончайшие нюансы жизни человеческой души. Мир чувств — неиссякаемый родник его музыкально-поэтических образов.

Не менее примечательно и другое высказывание Шумана: «Не следует слишком сильно погружаться в себя, при этом легко утратить острый взгляд на окружающий мир»². И Шуман следовал собственному совету. Двадцатилетним юношей он поднял борьбу против косности и филистерства³ в искусстве. Боевой дух, мятежный и страстный, наполнял его музыкальные произведения и его смелые, дерзкие критические статьи, прокладывавшие путь новым прогрессивным явлениям искусства.

Непримиримость к рутинерству, пошлости Шуман пронес сквозь всю свою жизнь. Но болезнь, усиливающаяся с каждым годом, усугубляла нервозность и романтическую чувствительность его натуры, нередко

¹ Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке. М., 1956, стр. 258.

² Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман. М., 1964, стр. 179.

³ Филистер — собирательное немецкое слово, олицетворяющее мещанина, человека с отсталыми обывательскими взглядами на жизнь, политику, искусство.

тормозила увлеченность и энергию, с которыми он отдавался музыкально-общественной деятельности. Сказывалась и сложность идейной общественно-политической обстановки Германии того времени. Тем не менее, в условиях полуфеодалного реакционного государственного устройства Шуман сумел сохранить чистоту нравственных идеалов, непрестанно поддерживать в себе и возбуждать в других творческое горение.

«Без энтузиазма в искусстве не создается ничего настоящего»¹, — в этих замечательных словах композитора раскрывается сущность его творческих устремлений. Чуткий и глубоко мыслящий художник, он не мог не отозваться на зов времени, не поддаться воодушевляющему воздействию эпохи революций и национально-освободительных войн, которые потрясали Европу в первой половине XIX века.

Романтическая необычность музыкальных образов и композиций, страстность, которую Шуман вносил во всю свою деятельность, тревожила сонный покой немецких филистеров. Не случайно творчество Шумана замалчивалось прессой и долго не находило признания на его родине. Жизненный путь Шумана складывался сложно. С самого начала борьба за право стать музыкантом определила напряженную и подчас нервную атмосферу его жизни. Крушение мечтаний сменялось порой внезапным осуществлением надежд, минуты острой радости — глубокой подавленностью. Все это и запечатлелось в трепетных страницах шумановской музыки.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Родители. Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года в провинциальном саксонском городке, Цвикау. Отец его имел в Цвикау книжную торговлю, а затем основал книжное издательство. Человек культурный, он вносил в свое предприятие известную долю просветительства, популяризируя своими изданиями сочинения классиков, переводил на немецкий язык Вальтера Скотта и Байрона. Сам смолodu мечтавший о литературном поприще, отец Шумана всячески поощрял гуманитарное развитие своих детей, оказывая широкую поддержку рано

¹ Роберт Шуман, Избранные статьи о музыке, стр. 370.



Роберт Шуман

обнаружившимся разносторонним способностям младшего сына Роберта. Мать Шумана при всей своей любви и преданности сыну с чисто бюргерской предубежденностью относилась к карьере артиста; решительно возражая против музыкальной профессии сына, она причинила ему немало горя. Но, видимо, Роберт, горячо любивший мать, именно от нее унаследовал острую впечатлительность, первную возбудимость. Его переписка с матерью говорит о существовавшей между ними несомненной душевной близости.

Литературные склонности Шумана. В детские и гимназические годы большой литературно-поэтический талант Шумана как бы боролся за первенство с музыкальным. До 15—16 лет он сам не мог отдать предпочтения музыке или литературе и с уверенностью определить свое настоящее призвание.

В литературном отношении Шуман был богато одарен; впоследствии этот дар сделался сильнейшим оружием его музыкально-критической деятельности.

В гимназии Шуман с огромным увлечением предавался литературным занятиям; делал самостоятельные переводы из произведений классиков, зачитывался творениями Шиллера, Гете, изучал античную литературу. Особенно остро уже в ту пору он воспринимал современное романтическое направление, очень близкое его собственной художественной природе.

Литература, поэзия навсегда вошли в сознание Шумана как один из источников, питающих его музыкальную фантазию и творчество. Яркое впечатление от прочитанного романа, новеллы, стихотворения рождало музыкальные ассоциации, воплощалось в музыкальные образы. Так, «Бабочки», «Крейслериана», появившиеся в 30-е годы, были навеяны произведениями писателей-романтиков Жан Поля¹ и Гофмана.

¹ Жан Поль — псевдоним немецкого писателя Иоганна Пауля Рихтера (1763—1825), связанного с романтической школой. Его романы «Титан», «Гесперус», «Зибенкез» написаны в своеобразной манере, сочетающей сатиру и иронию с некоторой сентиментальностью, философскую возвышенность слога с обыденной простотой. Остро критическое отношение к филистерской Германии соседствует у Жан Поля с большой любовью и сочувствием к человеку. Такие «контрапункты» особенно восхищали Шумана. Влияние Жан Поля сказалось и на литературных фрагментах молодого Шумана и на общем развитии его художественного мышления.

В пятнадцатилетнем возрасте Шуман организовал литературный кружок, в который вовлек своих школьных товарищей. К этому времени он уже был автором ряда лирических стихотворений, трех драм, двух романов. Показателен и ранний интерес Шумана к вопросам музыкальной эстетики.

Круг музыкальных интересов. Параллельно школьным занятиям и увлечению литературой шло музыкальное развитие мальчика. Однако провинциальный музыкальный быт Цвикау не мог доставлять сколько-нибудь яркие впечатления. Зато, побывав с отцом в Карлсбаде (Карловых Варах), Шуман услышал игру пианиста Мошелеса, которая произвела на него ошеломляющее действие. Тогда-то впервые зародилась в нем мысль сделаться музыкантом, возникла мечта о будущем артиста.

Знакомство с музыкой началось у Шумана с шести лет, а к семилетнему возрасту относятся его первые музыкальные сочинения: маленькие танцы и фантазии для фортепиано. С детских лет любимым занятием Шумана сделались импровизации на фортепиано, которое, по его собственным словам, «сочувствовало всему... отзывалось на все слезы и вздохи, но и на все радости»¹.

Учитель Шумана, местный педагог Куншт, кроме самых общих первоначальных сведений, ничего не мог сообщить своему ученику. Но прекрасные пианистические данные восполняли полудилетантский характер занятий, и Шуман как пианист достиг больших успехов. Он часто выступал в домашних концертах, на гимназических вечерах и слыл чуть ли не вундеркиндом.

Дома у Шумана была своя постоянно пополнявшаяся нотная библиотека. Он с увлечением знакомился с оперными клавирами Моцарта и Вебера. Его творчески деятельная натура даже в провинциально-ограниченной обстановке находила живые и увлекательные формы художественного общения.

В гимназии, куда Шуман поступил в 1820 году десяти лет от роду, любовь к музыке сблизила его с некоторыми школьными товарищами; они с жаром музицировали, проигрывали в четыре руки сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена. Часто серьезное музицирование прерывалось веселыми музыкальными шутками: с удивительной

¹ Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 61.

наблюдательностью и способностью схватывать самое характерное, типичное Шуман тут же создавал меткие музыкальные характеристики, в которых его друзья без труда распознавали свои портреты.

Проявленная в детстве склонность к портретным зарисовкам, развиваясь с годами, переросла в оригинальное, чисто индивидуальное свойство шумановского музыкального дарования. «Шуман,— пишет Стасов,— был поэт по преимуществу, он был портретист и историк, он рисовал людей, их портреты, их физиономию, склад и страсти, и в этом состояло главное счастье его жизни, главное его наслаждение искусством»¹.

Из числа своих школьных товарищей Шуман организовал небольшой оркестр, которым сам же и управлял. Силами этого оркестра и хора был исполнен сочиненный Шуманом на тринадцатом году жизни псалом.

Расширяли музыкальные познания Шумана посещения камерных вечеров в доме Каруса — директора цвиккаууской фабрики, где играли квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена. Там же Шуман впервые услышал песни своего впоследствии любимейшего композитора — Шуберта и сам под этим впечатлением написал несколько песен (1827) на слова Байрона и Э. Шульца.

Так все глубже поглощала Шумана музыкальная жизнь, а параллельно этому раздвигался круг его музыкальных интересов, зрело и крепло стремление избрать для себя путь музыканта-профессионала. Но смерть отца, последовавшая в 1826 году, надолго отодвинула решение этого вопроса.

Формирование эстетических взглядов. По требованию матери Шуман должен был, окончив гимназию, поступить в университет, сделаться юристом и добиваться судейской должности; музыкой же ему разрешалось заниматься только как любителю, в часы досуга. В силу этих обстоятельств Шуман, окончив гимназию и поступив в университет, все еще продолжал оставаться полудилетантом — пианистом и музыкантом без надлежащего музыкально-теоретического образования. Вместе с тем промежуточный период, охватывающий последние годы обучения в гимназии и время перед поступлением в уни-

¹ В. В. Стасов. Искусство XIX века. Избранные сочинения, т. 3, стр. 697.

верситет, был очень важен для идейно-художественного созревания будущего композитора.

Высоко одаренный юноша, Шуман блестяще учился в гимназии. Для удовлетворения своих умственных запросов, далеко превышающих рамки школьного обучения, он самостоятельно много и углубленно работал. Его мысль находилась в постоянном движении, в серьезных размышлениях над вопросами искусства, этики, эстетики. Представления о жизни, идейно-художественные принципы он вырабатывал, опираясь на высокие образцы мировой культуры. Воздействие творений античной литературы и философии, бунтарской романтики Шиллера, растущее увлечение современным романтическим искусством сплетались в одно сложное целое. Шуман много пишет: статьи, речи, заметки, наброски романа, эстетические афоризмы. Название его юношеской речи «О глубоко внутреннем родстве поэзии и музыки» говорит о том, что его волновала одна из самых важных проблем романтизма.

Интеллектуальное развитие Шумана в эту пору намного опередило чисто технические профессиональные знания и навыки будущего великого музыканта; но оно же подготовило его к восприятию новых сильных впечатлений; оно же помогло ему так необычайно быстро прийти к творческому расцвету и художественному мастерству.

Лейпциг. Занятия с Ф. Виком. В 1828 году Шуман приехал в Лейпциг и поступил в университет на юридический факультет.

Оживленная общественно-музыкальная атмосфера крупного культурного центра Германии сразу захватила Шумана разнообразием впечатлений, знакомств, интересных встреч. В гостеприимном музыкальном доме одного из цвиккауских знакомых Шуман встретился с авторитетным в Лейпциге музыкантом-педагогом Фридрихом Виком и его дочерью, тогда еще девятилетней одаренной пианисткой Кларой. Встреча оказалась знаменательной, последующая жизнь Шумана, а в значительной степени и его творчество, неразрывно переплелись с именем Клары, с историей их любви и взаимоотношений.

Игра Клары покорила Шумана. Она убедила в необходимости самому овладеть пианистическим искусством, специальной школой исполнительского мастерства.

которых не могло принести ему музыкальное образование в Цвиккау. Шуман обратился за помощью к Вику; ободренный признанием этого опытного педагога, Шуман сделался его учеником и начал энергично заниматься фортепианной игрой.

Вскоре вокруг Шумана сгруппировался кружок молодежи, любителей серьезной музыки. Много времени они отдавали музицированию, изучали камерную музыку, произведения Бетховена, И. С. Баха, Шуберта. Результатом знакомства с камерной музыкой явился квартет Шумана е-топ! для фортепиано и струнных (утерян).

Изучение Шуберта, Баха. В кружке господствовало восторженное отношение к творчеству Шуберта¹. Песни Шуберта Шуман впервые услышал еще в Цвиккау, и под их впечатлением создал ряд вокальных сочинений. Дальнейшее знакомство с музыкой Шуберта расширило сферу ее творческого воздействия. Под непосредственным влиянием фортепианных пьес Шуберта были написаны восемь четырехручных полонезов и вариаций (не изданы). Тонкое претворение импровизационного стиля шубертовской лирической миниатюры, опозитизированного танцевального элемента, сказалось в одном из лучших сочинений молодого Шумана — «Бабочках», а также во многих произведениях более позднего времени.

В годы молодости Шуман считал Шуберта своим «единственным» композитором. «Вообще, нет иной музыки, кроме шубертовской, — писал Шуман, — которая была бы так удивительно психологична...»². Акцент на психологической стороне музыки Шуберта весьма показателен для Шумана и романтической молодежи его поколения. Не случайно, уже спустя много лет, Шуман отмечает в одном из писем, что из композиторов старшего поколения, оказавших большое влияние на новую музыку, нужно назвать прежде всего Шуберта.

Подлинным преклонением было отношение Шумана к И. С. Баху. Изучение творчества Баха явилось для Шумана настоящей композиторской школой, вносящей

¹ 1828 — год смерти Ф. Шуберта.

² Письмо Шумана Ф. Вику от 6 ноября 1829 года (№ 38). Роберт Шуман. Письма (1817—1840). Том первый. Перевод с немецкого А. А. Штейнберг. Составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии, указатели доктора искусствоведения Д. В. Житомирского. М., «Музыка», 1970, стр. 94.

ясность, логичность в его беспокойную и пылкую фантазию. Детальнейший анализ, разбор мельчайших подробностей каждой фуги «Хорошо темперированного клавира» помогали шлифовать, упорядочивать собственные мысли, находить для их развития соответствующие формы и пропорции. Но не только формальному мастерству и владению полифонией учился Шуман у Баха. Этическая сила идей, нравственная чистота и возвышенность музыки Баха как бы поднимали в сознании Шумана значение искусства, укрепляли его представление о музыке, как о средстве, облагораживающем и возвышающем человека. «... Он снова дает мне радость и силу, помогающие действовать и любить»¹, — писал впоследствии Шуман.

Изучение творчества Шуберта и Баха оказалось для музыкального роста Шумана фактором исключительным; оно углубило его музыкальное мышление, заполнило брешь, образованную рутинной предшествующего провинциального музыкального воспитания.

Борьба за право стать музыкантом. Путешествия. Гейдельберг. В первый же год пребывания в Лейпциге для Шумана стало ясно, что музыка — его основное и единственное призвание. Впрочем, благодаря прекрасным способностям, он успевал рьяно заниматься фортепианной игрой, много и с увлечением музицировать, быть полностью в курсе литературных вопросов своего времени, заниматься философией и благополучно справляться с учением в университете. Однако «сухая и холодная юриспруденция» с первых же дней не переставала тяготить Шумана; вместе с тем, намерение уйти из университета и целиком отдаться музыке разбивалось об упорное сопротивление матери.

Трудная борьба за выбор профессии (начатая еще в гимназические годы), сделавшаяся для Шумана вопросом жизни, не могла пройти бесследно для всего его мироощущения. Внутренний мир Шумана начинает как бы раздваиваться: с одной стороны — непреодолимая тяга к искусству, крепнущее с жизненным опытом сознание своей незаурядной творческой индивидуальности, с другой — путы, которыми связала его косность бюргерской семьи. Общительный, увлекающийся, Шуман

¹ Письмо Шумана к Г. Фойгт от 11 августа 1839 года (№ 410). Роберт Шуман. Письма, стр. 503.

становится подверженным приступам меланхолии, заметно увеличивается в нем мечтательная сосредоточенность и замкнутость. Настроениями «мировой скорби» окрашены многие высказывания и письма восемнадцатилетнего юноши. «...Моя жизнь... однообразна и безрадостна, — пишет Шуман матери, — счастье, что живу не один, — иначе я легко мог бы впасть в уныние»¹.

Интересные впечатления принесли Шуману путешествия. Он совершал их по-студенчески — пешком, на попутных экипажах. Шуман осмотрел красивейшие уголки Германии — долины Рейна и Майна, Баварию. В Мюнхене состоялась его первая и единственная встреча с Генрихом Гейне. В Байрейте Шуман вместе со своим другом Розеном посетил места, связанные с жизнью любимейшего писателя юности — Жан Поля, а в Италии, где он побывал осенью 1829 года, восхищался пением прекрасных певцов. Его письма во время путешествий полны метких наблюдений, необычайно острого чувства природы. Хорошее настроение, юношеская восторженность не покидали Шумана, хотя не все в его путешествиях протекало гладко, а кошелек бывал часто пуст. Характерно, что и в Лейпциге и впоследствии в Гейдельберге Шуман был весьма ограничен в средствах, очень экономно отпускаемых ему на жизнь братьями и опекуном. Занятия французским и итальянским языками, которыми он очень увлекался, пробивали порой непоправимую брешь в его бюджете, и приходилось экономить на обедах или отказываться от совершенно уже необходимого нового сюртука...

Весной 1829 года Шуман решил перевестись в Гейдельберг. Этот город притягивал его как один из очагов немецкого романтизма. «Гейдельбергские романтики» собирали образцы немецкой народной поэзии; здесь в свое время вышел сборник старинных народных песен «Чудесный рог мальчика», вдохновлявший впоследствии многих художников-романтиков, в том числе Мендельсона, Шумана, Брамса, а позже — Малера.

В Гейдельберге музыка по-прежнему остается в центре всех интересов Шумана. Он продолжает ежедневные многочасовые занятия фортепианной игрой и даже

¹ Письмо Шумана к матери от 31 августа 1828 года (№ 21). Роберт Шуман. Письма, стр. 55.

во время прогулок или поездок берет с собой для упражнений немую клавиатуру. В одном из писем к Ф. Вику Шуман признается «с подобающей скромностью», что он «лучше всех здешних пианистов».

Своеобразный пианизм Шумана, неисчерпаемая фантазия его музыкальных импровизаций сделали Шумана любимым и желанным гостем в домах музицирующей гейдельбергской интеллигенции. Однажды он даже выступил в большом публичном концерте, в котором блестяще исполнил вариации Мошелеса. Атмосфера доброжелательства и артистического поощрения живительным образом действовала на молодого музыканта.

Шумана — прекрасного пианиста, всегда занимательного и остроумного собеседника, оживленного юношу, к тому же еще изящного танцора — наперерыв приглашали на вечера, балы и маскарады. Он с удовольствием принимал участие во всевозможных развлечениях. Но эта дань молодости не исключала огромной внутренней серьезности Шумана, растущей творческой силы и потребности передавать все видимое и переживаемое в звуках, в музыкальных образах. Об этом говорят появившиеся в это время оригинальные шумановские пьесы: «Бабочки», вариации «Abegg», токката C-dur. Глубокое впечатление от игры Паганини, которого Шуман специально отправился слушать во Франкфурт (весной 1830 года), выразилось в обработке для фортепиано двух серий каприсов Паганини, изданных затем в Лейпциге под ор. 3 и 10.

Количество записанных Шуманом произведений было лишь отзвуком сильнейшего наплыва осаждавших его музыкальных мыслей. «...Если бы Вы знали, как все во мне кипит и бурлит, — в моих симфониях я мог бы уже дойти до ор. 100, если бы я их записывал, — сообщает он Вику. — ...Но иногда во мне звучит столько музыки, я так переполнен звуками, что уже не в силах что-нибудь записывать...»¹.

Чем больше зрел гений Шумана, тем острее становилась его ненависть к юриспруденции, отвлекавшей его от музыки и творчества. В письмах Шумана к матери все настойчивее звучат просьбы освободить его от ненужной ему науки и не препятствовать во вступлении

¹ Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 121.

на избранный им путь искусства. «Я более не могу свыкнуться с мыслью, что умру филистером, и сейчас чувствую себя так, словно испокон веков был предназначен для музыки»¹. «Я спрашивал свое сердце и свою голову, я обращался к чувству, разуму, к прошлому и настоящему, к своим силам, надеждам и упованиям, — все они указывали мне путь к искусству с самого раннего детства по сей день. Пересмотри и ты всю мою жизнь, мое детство, мое отрочество и юность и скажи откровенно: куда все больше и больше увлекал меня мой гений? Подумай о высоком уме нашего доброго отца, который рано разгадал меня и предназначил для искусства или музыки»², — писал он матери.

Относясь к выбору жизненного пути с исключительной серьезностью и даже трезвостью, Шуман рисует перед матерью картины «несчастливого, мертвого и мелкого будущего», которое ожидает ее сына на поприще юриспруденции. При этом Шуман обнаруживает глубокое понимание вопросов общественного устройства современной Германии, доказывая матери невозможность успешной практической деятельности для человека недворянского происхождения: «...Какие вообще могут быть в этом отношении перспективы, особенно в Саксонии, для недворянина, без большой протекции и состояния, без настоящей любви к юридическим попрошайничествам и грошовым спорам!»³ «Разве Саксония такая страна, где гражданские заслуги оцениваются по заслугам? — Знаешь ли ты, что значит у нас частица «фон?»⁴ — спрашивает Шуман в письмах к матери. Настойчиво и упорно убеждает он ее отказаться от «хороших материнских соображений», которые в семье называли «шаткое будущее и ненадежный кусок хлеба». Наконец, он решил прибегнуть к вмешательству Вика, рассчитывая с его помощью добиться согласия матери. Вик написал письмо в Цвиккау, в котором дал высокую оценку Шуману-пиа-

¹ Письмо Шумана к матери от 15 декабря 1830 года (№ 61). Роберт Шуман. Письма, стр. 129.

² Письмо Шумана к матери от 22 августа 1830 года (№ 52). Там же, стр. 118—119.

³ Письмо Шумана к матери от 30 июля 1830 года (№ 48). Там же, стр. 114.

⁴ Письмо Шумана к матери от 22 августа 1830 года (№ 52). Там же, стр. 119.

нисту. Авторитет Вика, его уверенность в блестящей будущности Шумана возымели должное действие, и Шуман, наконец, получил право заниматься любимым делом. «Двадцатилетняя борьба между поэзией и прозой или... музыкой и юриспруденцией»¹ завершилась трудной победой искусства.

30-е годы. Осенью 1830 года Шуман вернулся в Лейпциг. Поселившись на квартире у Вика, Шуман с новым приливом сил и воодушевления стал работать под руководством своего нового педагога. Однако год занятий с Виком принес серьезное разочарование. Шуман в свои двадцать лет был вполне самостоятельным, созревшим художником; как пианист, он стоял на грани истинной виртуозности, и, естественно, что школьно-ремесленная система Вика его удовлетворить уже не могла. Мечтая о занятиях с Гуммелем, Шуман обратился к нему осенью 1831 года с соответствующей просьбой. Но совершенно непредвиденная катастрофа разрушила надежды и планы Шумана. Стремясь как можно быстрее наверстать потерянные годы, он начал неосторожно форсировать техническую тренировку, прибегать к механическим способам растяжения пальцев. В результате — органическое повреждение правой руки навсегда закрыло доступ к карьере пианиста-виртуоза. Долго лелеянная мечта, казавшаяся уже близкой к осуществлению, сделалась недостижимой. Это страшное потрясение Шуман смог перенести, лишь сосредоточив все свои силы на творчестве, отдавшись серьезному увлечению музыкально-критической деятельностью. Но его нервная, неустойчивая психика, по-видимому, оказалась надломленной.

30-е годы для Шумана — время первого и самого яркого творческого расцвета. Его исключительная одаренность выявляет себя в многосторонней творческой и музыкально-общественной деятельности. Последнее обстоятельство, характеризующее Шумана как передового человека своего времени, закономерно вытекало из всей общественно-политической обстановки; оно было связано с подъемом передовых общественных сил, вызванных революционным движением в Европе 30-х годов.

Чуткий художник, глубоко мыслящий человек, Шуман, естественно, вовлекается в оживленную

¹ Цит. по кн.: Д. Житомирский, Роберт Шуман, стр. 123.

интеллектуальную атмосферу, в которой под разными лозунгами, в разных направлениях и формах выражались протест и недовольство старым, отжившим укладом жизни. Музыкально-общественная деятельность Шумана выражалась в его работе организатора, редактора и издателя «Новой музыкальной газеты», в широкой постановке вопросов музыкальной критики.

Критическая деятельность Шумана. «Новая музыкальная газета». Первая критическая статья, написанная Шуманом в 1831 году, еще до организации «Новой музыкальной газеты», была посвящена Шопену. В ней он приветствовал появление молодого славянского гения и заканчивал статью знаменательными словами: «Шляпы долой, господа, перед вами гений» Редкостный дар художественного предвидения не изменил Шуману и на склоне лет, когда он горячо поддержал начинающего, никому еще неизвестного Брамса.

В 1834 году Шуман с несколькими своими единомышленниками основал еженедельный журнал «Новая музыкальная газета»¹. Шуман принципиально противопоставлял «Новую музыкальную газету» существовавшим печатным органам — «Всеобщей музыкальной газете» в Лейпциге, «Ирису» в Берлине. Музыкальная критика в этих журналах находилась в руках людей консервативных, которые с опаской и предубеждением произносили имя Бетховена, молчанием обходили Шуберта, в то же время поддерживая и поощряя поверхностное искусство модных виртуозов. Стремясь всеми силами к восстановлению утраченного значения творчества великих художников, чтобы «поэзия снова заняла почетное место в искусстве», Шуман задумал свой журнал.

В одном из печатных выступлений Шуман сам дал объяснение причин, вызвавших потребность в организации нового печатного органа: «В конце 1833 г. в Лейпциге каждый вечер... собиралось несколько большей частью молодых музыкантов... для обмена мыслями об искусстве... о музыке. Нельзя сказать, чтобы музыкальная действительность Германии того времени была особенно отрадной. На сцене царил еще Россини, в обла-

¹ К концу того же года, после выхода из редакции ряда ее членов, Шуман фактически сам нес всю работу в журнале как издатель, редактор и основной автор.

сти фортепиано — почти исключительно Герц и Гюnten. А между тем лишь немного времени прошло с тех пор, как среди нас жили Бетховен, Вебер, Шуберт. Правда, восходила звезда Мендельсона и необычайная молва шла о поляке Шопене... И вот в один прекрасный день в юных горячих головах пронеслась мысль: нечего сидеть сложа руки, надо бороться за лучшее будущее, бороться за то, чтобы поэзия искусства снова получила признание!»¹ Так были сформулированы причины возникновения нового журнала, «выпускаемого союзом художников и любителей искусства».

Цели и задачи журнала были декларированы в редакционной статье, появившейся в начале второго года издания: «Направление наше... определяется просто: напоминать со всей настойчивостью о творениях прежних времен, поскольку лишь этот чистый источник может питать силы нового искусства, бороться с недавним антихудожественным прошлым, направленным лишь на повышение внешней виртуозности; наконец, способствовать подготовке новой поэтической эпохи, содействовать скорейшему ее наступлению»².

Журнал ставил перед собой конкретные и актуальные задачи: вернуть идейному, содержательному искусству его значение, всемерно бороться против модной, внешне блестящей, но пустой музыки, чутко поддерживать и ободрять молодые таланты, прокладываящие искусству пути будущего.

И Шуман выполняет эту программу действий со всей пылкостью истинного новатора. Прежде всего он борется со всеми видами филистерства, столь разнообразного в современной ему Германии; защищает Гайдна и Моцарта, Баха и Бетховена не только от тех, кто не признавал великих классиков, но и от тех, кто им рабски подражал или превращал в музейные редкости. Шуман высмеивает «беспомощных и скучных кропателей симфоний, которые в состоянии были рождать лишь жалкие силуэты напудренных париков Гайдна и Моцарта, но без голов, на которых эти парики сидели»³. Бах и Бетховен, Гайдн и Моцарт для Шумана — постоянные спутники жизни,

¹ Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 69—70.

² Там же, стр. 293.

³ Там же, стр. 110.

союзники. Их творчество являет собой пример постоянного движения «к новым берегам».

Одна из самых опасных разновидностей филистерства — безмерное увлечение виртуозничеством, внешними эффектами как в композиторстве, так и в исполнительстве. Иронизируя над тем всепоглощающим интересом, который публика проявляет к преодолению технических трудностей, Шуман пишет: «Было бы истинным счастьем, если бы в артистическом мире появилось племя шестипалых людей с двумя отвратительными добавочными пальцами, тогда со всем этим виртуозным хозяйством было бы покончено»¹.

В современном искусстве Шуман ищет правды и красоты. «Каждое жизненное явление переводить на язык звуков», — эту способность, высшее проявление которой Шуман находил у Бетховена и Шуберта, он расценивал, пожалуй, выше всего. «Внимательно наблюдай жизнь, а также знакомься с другими искусствами и науками», — советует он молодому музыканту. Велико и значение народной музыки в воспитании композитора: «Прислушивайся внимательно ко всем народным песням; это сокровищница прекраснейших мелодий, они откроют тебе глаза на характер различных народов»². Профессиональное мастерство, достигаемое непрерывным, постоянным трудом, неотделимо, по мысли Шумана, от личности музыканта. Утверждая искусство как серьезнейшее, величайшее дело человека, Шуман предъявляет высокие требования к морально-этическому облику художника. «Законы морали те же, что и законы искусства»³, — пишет он. «Я не люблю людей, чья жизнь не согласуется с их произведениями»⁴.

Лучшие достижения современной музыки Шуман видит в произведениях Шопена, Мендельсона; очень высоко он оценивает одно из самых смелых произведений эпохи — «Фантастическую симфонию» Берлиоза.

Особенно тонкие и меткие характеристики относятся к музыке Шопена. Очарованный «мечтательностью, грацией, одухотворенностью, пылкостью, благородством»

¹ Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 254.

² Там же, стр. 366.

³ Там же, стр. 369.

⁴ Там же, стр. 264.

звучания шопеновских сочинений, Шуман подчеркивает также и гражданственный пафос творчества Шопена. «Да, если бы могущественный самодержавный монарх там, на Севере, знал, какой опасный враг кроется для него в творениях Шопена, в простых напевах его мазурок, он запретил бы музыку». «Произведения Шопена — это пушки, прикрытые цветами»¹, — утверждает Шуман.

Широко и интересно ставил Шуман вопросы музыкальной критики.

Технический анализ ценен и нужен, но одним только техническим разбором нельзя воссоздать содержание и поэзию художественного произведения. Действительна лишь та критика, которая, сама обладая художественными качествами, способна живо заинтересовать читателя. «Признаемся, — говорит Шуман, — ...что считаем высшим родом критики ту, которая сама оставляет впечатление, подобное впечатлению от породившего ее объекта»².

Сам Шуман дает превосходный образец научного анализа в статье о «Фантастической симфонии» Берлиоза. Среди своеобразных музыкальных новелл особенно совершенная — о симфонии Шуберта C-dur. Рассказ об этом сочинении разворачивается на фоне Вены «со своим собором св. Стефана, красивыми женщинами, со всем своим блеском, опоясанной бесчисленными лентами Дуная, раскинувшейся в цветущей долине...»³.

Чтобы достичь желаемых результатов, нужно облечь критику в живую занимательную форму, — и в голове «музыканта-фантазера», как сам себя называл Шуман, возникает идея «духовно-романтического» союза, который возглавил бы борьбу с филистерством и музыкальной рутинной. Покровителем сообщества избирается легендарный библейский певец — царь Давид, силой искусства победивший врагов своего народа — филистимлян. В его честь союз назван «Братством Давида» или «Союзом Давида» — «Давидсбюндом».

Участником его мог быть каждый достойный представитель искусства. В таком виде этот союз существовал, главным образом, в голове его создателя; поэтому в нем могли «действовать» и живые и мертвые. Моцарт был

¹ Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 126—127.

² Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 255.

³ Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 111—112.

таким же великим «бюндлером», как Берлиоз или Клара Вик. Под разными, иногда реально существующими, иногда вымышленными, фантастическими именами давидсбюндлеров скрывались немногочисленные действительные соратники Шумана и он сам. Эта таинственная маскировка служила своеобразной формой, позволявшей одному лицу выступать в печати как бы от имени разных лиц, высказывать различные точки зрения, освещать с разных сторон тот или иной вопрос.

Основными «корреспондентами» шумановского журнала были давидсбюндлеры Флорестен и Эвзебий — два облика самого Шумана. Флорестан и Эвзебий во всем контрастны. Флорестан — пылкий, увлекающийся; он страстно полемизирует, то резко и прямолинейно, то с тонкой иронией обличает пороки виртуозничества, лживую филистерскую критику, бездарность и самомнение покровительствуемых ею композиторов. Эвзебий задумчив, он мечтатель и поэт, его немного пугает необузданный темперамент Флорестана, впрочем, принципиально он с ним во всем согласен. Так, придя в необыкновенный экстаз от Второго концерта Шопена, Флорестан восклицает: «Долой музыкальные газеты!.. лучший способ говорить о музыке — это молчать о ней!»¹. Эвзебий же, умиряя пыл «безумца Флорестана», сопровождает эту тираду необычайно глубокой и проникновенной характеристикой, вскрывающей сущность шопеновской музыки. Крайность суждений и увлечений, свойственных молодости, примиряет и направляет мейстер Раро — тоже один из давидсбюндлеров, олицетворяющий мудрость зрелого человека и мастера-художника.

Своим вымышленным персонажам Шуман придает черты реально существующих людей (Флорестан, например, очень рассеян и, идя на концерт, постоянно забывает билет), а критические статьи и высказывания строит то в виде диалога Флорестана и Эвзебия, то как оживленную беседу собравшихся в знакомом доме людей, или как разговор друзей, встретившихся на концерте и обменивающихся свежими впечатлениями.

По существу же Флорестан и Эвзебий — отражение противоречивой натуры самого Шумана — фантазера и

¹ Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 123.

мечтателя, человека, в котором буйное чувство жизни сочеталось со склонностью к меланхоличности, к поэзии тишины и таинственного молчания.

Эстетические представления и формы высказывания Шумана непосредственно связаны с его творчеством, и музыкальное воплощение идеи и образов давидсбюндлеров составляет идейно-художественную основу многих произведений композитора.

Десять лет жизни (1834—1844) посвятил Шуман интенсивной музыкально-критической деятельности, оставив в наследие много интересного и значительного. Его статьи о Шопене, Шуберте, Бетховене, анализ «Фантастической симфонии» Берлиоза, обзорные работы о состоянии современной фортепианной музыки или афоризмы, поданные как «Советы молодым музыкантам», не утратили и в настоящее время своей познавательной, воспитательной и эстетической ценности.

Шумановский журнал, выразивший прогрессивные тенденции своего времени, явился крупным событием в музыкально-общественной жизни Лейпцига. Ему были свойственны полемический задор и страстность, в нем смело ниспровергались отжившие каноны, тормозящие рост нового искусства. Разгоревшаяся между «Новой музыкальной газетой» и критиками консервативного лагеря борьба привела к тому, что творчество Шумана долгое время замалчивалось немецкой прессой. Вместе с тем индивидуальность Шумана-композитора в этот период уже полностью раскрылась в ярких и в высшей степени своеобразных произведениях.

Автобиографичность фортепианной музыки. Борьба за Клару. Первая половина 30-х годов ознаменовалась появлением многих сочинений, свидетельствующих о высокой зрелости и мастерстве художника. Кажущуюся внезапность творческого расцвета Шумана можно объяснить, вспомнив интенсивность его интеллектуальной жизни, напряженность внутренних исканий, широкий круг художественных и музыкально-общественных интересов. Все это в соединении с целеустремленностью композиторского труда восполняло пробелы профессионального образования. В одном из писем Шуман говорит, что до появления его первого печатного opus' a — вариаций на тему «Abegg» — в ящике его стола было, по крайней мере, пятьдесят произведений.

В 30-е годы внимание Шумана сосредоточено почти исключительно на фортепианной музыке. Шуману-пианисту была особенно близка стихия фортепианного звучания; кроме того фортепиано в его понимании предоставляло больше свободы, нежели вокальная музыка, связанная текстом, или симфоническая с масштабами ее образов; фортепиано легче поддавалось капризной игре шумановской фантазии, тяготению к передаче непосредственных наблюдений, субъективных интимно-лирических чувств и переживаний.

Лучшее, что создано Шуманом, принадлежит фортепианной музыке и относится к творчеству 30-х годов: «Карнавал», «Симфонические этюды», Фантазия C-dur, сонаты fis-moll, g-moll, f-moll (Концерт без оркестра), «Давидсбюндлеры», «Крейслериана», «Фантастические пьесы», «Детские сцены» — все это произведения, вошедшие в золотой фонд фортепианной литературы.

В последующие годы Шуман, переключившись в область вокальной, камерной музыки, на творчество в других формах и жанрах, писал для фортепиано мало. Из крупных фортепианных произведений в 1845 году закончен начатый раньше Концерт для фортепиано с оркестром a-moll; в 1848 году написан «Альбом для юношества», представляющий собой особый род творчества, положивший начало специально детской музыкальной литературе.

Жизнь Шумана протекала в эти годы бурно и напряженно; во все свои отношения он вносил элемент страстности и взволнованности, характерный для его мятущейся натуры. Нервно-впечатлительный, Шуман остро и болезненно реагировал на все, что затрагивало его общественно-художественные интересы, родственные и дружеские чувства и привязанности. Внезапная смерть жены его брата в 1833 году, обострив потрясенное предшествующими переживаниями состояние Шумана, повлекла серьезное нервное заболевание. Любовь к Кларе Вик приняла характер романтического, «рокового» чувства, сделалась для него вопросом самого существования. Сильно развитое в Шумане чувство дружбы и товарищества находило выход в многочисленных дружеских связях, некоторые из них — с пианистом Людвигом Шунке или талантливой музыкантшей Генриэттой

Фойгт — были полны поэтической нежности и восторженного преклонения.

Жизнь чувств — существеннейшая сторона внутреннего мира Шумана — непосредственно воздействовала на творчество, создавала постоянный приток сильных эмоций, которые, перерабатываясь в творческом сознании, воплощались в высокохудожественные музыкально-поэтические образы.

В течение двух с половиной лет, когда Шуман жил на квартире у Вика, между ним и Кларой (тогда еще почти ребенком) возникла тесная дружба. Детское воображение Клары пленялось богатством шумановской фантазии, которое он раскрывал в поэтических сказках, в страшных причудливых рассказах, в музыкальных импровизациях. Они много, подолгу музицировали, и Шуман с неослабевающим интересом следил за ее музыкальным ростом и артистическими успехами. С годами дружба переросла в новое сильное и пламенное чувство. Но жизнь Шумана складывалась очень сложно; всегда на его пути возникали непредвиденные трудности, которые приходилось упорно преодолевать. То это была борьба за право заниматься искусством, затем неожиданное крушение надежд на заманчивую будущность виртуоза и новая перестройка жизни, наконец, долгие годы мучительной борьбы за личное счастье. Здесь препятствие выросло в лице отца Клары, Фридриха Вика. В расчеты Вика — корыстного и тщеславного человека — не входило раннее замужество Клары, да и Шуман представлялся ему далеко не завидной партией. На долгое время их встречи должны были прерваться. Шуман со свойственной ему горячностью отдается музыкальной деятельности.

Большинство произведений этих лет запечатлело сложные душевные состояния Шумана. Соната *fis-moll* (1835), «посвященная Кларе Флорестаном и Эвзеби-ем», — «крик души» по Кларе; в этой сонате, по словам Шумана, он оставил «много крови своего сердца». О Фантазии *C-dur* Шуман писал Кларе: «Фантазию ты сможешь понять, только если перенесешься в несчастное лето 1836 года, когда я должен был отречься от тебя»¹. В «Танцах давидсбюндлеров», «Крейслеряне»,

¹ Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 320.

«Новеллетах» — везде незримо присутствует вдохновляющий образ Клары. Ничто, пишет Шуман, не окрыляет его фантазию так, «как напряжение и тоска по чему-нибудь; именно так было со мною в последние дни, когда я ждал твоего письма и насочинял целые тома — странного, безумного, очень веселого... вообще я способен сейчас порою разорваться на куски от звучащей [во мне] музыки»¹.

Автобиографичность творчества — характерная черта романтического искусства, в сильной степени присущая Шуману, — в эти годы выступает с особой наглядностью.

Шуман в Вене. В 1838 году Шуман решил обосноваться в Вене, полагая, что там, в согласии с требованиями Вика, он сможет упрочить свое материальное благосостояние и тем самым увеличить свои шансы в качестве жениха Клары. Помимо того, Вена, город Бетховена и Шуберта, казалась Шуману колыбелью великого искусства, где легче встретить настоящее сочувствие своим творческим замыслам, где работу журнала можно развернуть на более широкой общественной базе. Однако действительность не оправдала надежд Шумана. Австрийская цензура отнеслась к его проектам крайне подозрительно. Вся энергия и хлопоты, затраченные на организацию издания, оказались бесплодными. Артистический мир Вены вскоре предстал перед Шуманом во всей неприглядности царящего в нем мелочного интриганства, зависти, жадности и т. п. Пришлось также убедиться, что музыкальная атмосфера Вены еще более поверхностна и пуста, чем в Лейпциге.

Не добившись никаких положительных результатов, Шуман возвратился в Лейпциг. Но его пребыванию в Вене мир обязан обнаружением симфонии Шуберта C-dur. Посетив брата покойного композитора Фердинанда, Шуман обнаружил у него серию неизвестных рукописей Шуберта, и в их числе симфонию C-dur. Он пришел в неописуемый восторг от этого сочинения, переслал симфонию Мендельсону в Лейпциг, и 12 декабря 1839 года шубертовская симфония впервые прозвучала под управлением Мендельсона в концерте Гевандхауза.

¹ Письмо Шумана Кларе Вик от 17 марта 1838 года (№ 260). Роберт Шуман, Письма, стр. 344.

1840 год, наконец, принес Шуману долго ожидаемую радость. Достигнув совершеннолетия, Клара получила право самостоятельно распорядиться своей судьбой, и Шуман и Клара обвенчались в сентябре 1840 года. Это важное событие завершает самый бурный период жизни и деятельности Шумана.

Расширение творческого диапазона (1840—1845). Новый этап характеризуется огромным подъемом творческих сил композитора, ростом его идейно-творческих запросов. Как следствие — появление новых проектов, разнообразных форм и жанров, ранее находившихся вне сферы интересов Шумана.

Фортепиано, которому Шуман долгое время отдавал исключительное предпочтение, перестало его удовлетворять, ибо оно не могло уже вместить наплыва новых идей и замыслов. «Фортепиано мне часто хотелось бы разнести, — пишет Шуман, — оно становится слишком тесным для моих мыслей»¹. Полем творчества Шумана делаются почти все виды музыкального искусства. Вокальная лирика, крупные формы камерной музыки, опера, симфония, ораториальные, музыкально-драматические жанры — таков творческий размах Шумана в этот период его композиторской жизни.

В 1841 году была написана Первая симфония B-dur, так называемая «Весенняя», затем — d-moll'ная, впоследствии переработанная в ор. 120 № 4. В следующем году Шуман сочинил три струнных квартета ор. 41, фортепианный квинтет Es-dur ор. 44, фортепианный квартет Es-dur ор. 47. В 1843 году появилась светская оратория «Рай и Пери» на текст поэмы ирландского поэта Томаса Мура «Лалла Рук».

Параллельно Шуман продолжал дело своего журнала, а в 1843 году согласился вести классы фортепиано, композиции и чтения партитур в открывшейся стараниями Мендельсона Лейпцигской консерватории².

¹ Письмо Шумана Г. Дорну от 14 апреля 1839 года (№ 356). Роберт Шуман. Письма, стр. 460.

² Дружеские отношения Шумана и Мендельсона возникли еще раньше, со времен приезда последнего в Лейпциг в 1835 году. Они познакомились в артистическом салоне приятельницы Шумана Генриетты Фойгт. Мендельсон высоко оценил игру Клары, познакомившей его с сочинениями Шумана, к самим же сочинениям отнесся весьма сдержанно. Впрочем, он старательно исполнял в концертах Гевандхауза шумановские произведения, но любил, по скромному

Педагогическая работа не была призванием Шумана; авторитет его среди учеников поддерживался, главным образом, действием собственной музыки, вселявшими уважение этическими и художественными принципами.

Шуман любил молодость и молодежь и был очень чуток к ее порывам. Его советы молодым композиторам обладают большим воспитательным значением. Некоторые мысли Шумана, обращенные к молодежи, до сих пор остаются современными. Например: «Высоко чти старое, но иди с открытым сердцем также и навстречу новому. Не относись с предубеждением к незнакомым тебе именам...»¹.

Поездка в Россию. Разнообразная музыкальная деятельность поглощала много времени и энергии. Чтобы сосредоточиться на творчестве, Шуман в 1844 году решил оставить газету, передав ее в другие руки. Артистическая поездка в Россию в том же году послужила благовидным поводом для того, чтобы прекратить работу в консерватории.

Шуман как композитор был еще мало известен и в этом концертном турне фигурировал больше в качестве «мужа Клары Вик», знаменитой пианистки. В 1844 году Клара с огромным успехом дала несколько концертов в Петербурге и Москве, играла при дворе русской императрицы, пользовалась вниманием русской аристократии, русских любителей музыки. Особенно теплый прием был оказан чете Шуман графами Виельгорскими, крупнейшими русскими меценатами. О Михаиле Юрьевиче Виельгорском Шуман писал, что «это настоящая художественная натура, гениальнейший дилетант, какого я встречал...»². Восторженно отзывалась о Виельгорских и Клара.

С интересом осмотрели Шуманы достопримечательности Москвы и Петербурга. Особенно поразил Шумана

признанию Шумана, «лишь кое-что» из его музыки. Характерно, что и в обычной переписке Мендельсона не только творчество, но даже имя Шумана почти не упоминается. Что же касается Шумана, то он горячо и искренно восхищался личными и художественными достоинствами Мендельсона, не уставая пропагандировать его музыку и письменно и устно, считая его «первым музыкантом современности».

¹ Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 367.

² Цит. по кн.: В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Избранные сочинения, т. 3, стр. 434.

московский Кремль; под впечатлением кремлевских памятников Шуман написал пять стихотворений.

Однако в то время пребывание Шумана в России не оставило сколько-нибудь заметного музыкального следа. Ни Глинка, ни Даргомыжский его даже не слышали, и, как пишет Стасов, «кроме небольшого аристократического кружка, никто даже не знал, что вот какой великий музыкант у нас в Петербурге в гостях...»¹. Кстати, в этом аристократическом кружке меньше всего и могли понять Шумана; даже просвещенные любители Виельгорские за увлечением Мендельсоном, а затем, по выражению Шумана, «итальянским бешенством», проглядели мало быющее на эффект, полное внутреннего смысла и жизни творчество Шумана. По этому поводу с возмущением писал Стасов: «Если бы этим «гениальным дилетантам», Виельгорским, Шуман нравился, если бы он был им понятен, им, конечно, стоило бы только сказать одно слово, и Шумана стали бы играть во всех концертах, пропагандировали бы, внушали бы изо всех сил публике. Но куда! «Гениальным дилетантам» было не до того. У них только и ушей и сердец было, что для Мендельсона и драгоценных, милых, любезных, несравненных итальянцев»². Действительно, достаточно вспомнить Глинку, историю «Руслана и Людмилы» и слова того же Виельгорского, аттестовавшего гениальнейшее произведение русского национального искусства «неудачной» оперой, чтобы судьба Шумана в России того времени перестала удивлять. Шуман был поднят на щит в России позже, представителями нового, прогрессивного и демократического направления. Настоящую оценку шумановского творчества дали Чайковский и деятели «Могучей кучки». Одним из первых пропагандистов и гениальным толкователем музыки Шумана был великий русский пианист Антон Григорьевич Рубинштейн.

Дрезденский период. «Геновеа» и «Манфред». Вскоре после возвращения в Лейпциг сильный и длительный приступ душевной болезни вновь потряс организм Шумана. В конце 1844 года, воспользовавшись наступившим облегчением и в надежде на благоприятное

¹ В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Избранные сочинения, т. 3, стр. 436.

² Там же, стр. 437.

влияние преремены места, Шуман со всем семейством переехал в Дрезден.

В Дрездене, столице Саксонии, жизнь искусства, оперный театр находились в зависимости от вкусов двора и аристократии и несли на себе все последствия «высокого» покровительства. Не только Шуману, в это время больному человеку, все больше замыкавшемуся в свой внутренний мир, но и энергичному, напористому Вагнеру оказалось не под силу бороться с филистерством, консерватизмом и мертвой спячкой, пустившими глубокие корни в музыкальной жизни Дрездена. Опереться на творческую среду тамошних музыкантов Шуману не удалось; ничего не вышло и из попыток добиться места капельмейстера придворного оперного театра. Лишь небольшой дружеский кружок сгруппировался вокруг Шумана; из музыкантов в нем бывали Ф. Гиллер и Р. Вагнер¹, остальные были любителями музыки, по людьми других профессий.

Отчужденный от большого общества и привычной развернутой музыкально-общественной деятельности, Шуман с головой погрузился в творчество. В Дрездене Шуман продолжает работать над крупными формами. В 1845—1846 годах он пишет Вторую симфонию C-dur. Сосредоточив внимание на музыкально-драматическом жанре, он пытается реализовать давнишнюю свою мечту о создании оперы. Еще в 1830 году возникла мысль о ней. В начале 40-х годов Шуман говорит в одном из писем: «Знаете ли Вы мою утреннюю и вечернюю молитву художника? Это немецкая опера»². В поисках сюжета Шуман перебрал много различных текстов, затрагивающих излюбленные немецкими романтиками образы: это «Тангейзер» (состязание в Вартбурге), «Нибелунги», «Фауст», «Тиль Уленшпигель», «Лоэнгрин» и другие. В конце концов он остановился на драме немецкого писателя Ф. Геббеля «Геновева».

Захваченный поэзией средневековой рыцарской легенды, Шуман в течение нескольких месяцев 1847—1848 годов полностью написал оперу на этот сюжет. Много

¹ Вагнер в это время закончил оперу «Тангейзер» и работал над «Лоэнгрином». Шуман неодобрительно относился к творчеству Вагнера, хотя «кое-что» должен был за ним признать.

² Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 687.

прекрасных страниц музыки «Геновевы» все же не могут скрыть идейных и художественных недостатков, типичных для немецкой романтической оперы. Детализированная психологизация образов, сосредоточенность на раскрытии внутренних состояний героев шла в ущерб действительности и сценичности. Единственное произведение музыкально-драматического жанра у Шумана — опера «Геновева» — оказалась обреченной на неуспех. Постановка ее в 1850 году в Лейпциге получила очень слабый отклик, и после двух спектаклей опера была снята. Та же участь постигла ее на всех других оперных сценах.

Последующие проекты новых опер — «Мессинская невеста» по Шиллеру и «Герман и Доротея» на сюжет Гете — не были осуществлены. Свидетельством этих намерений остались увертюры «Мессинская невеста» и «Герман и Доротея».

Крупнейшим творческим достижением Шумана в эти годы, превзошедшим все, что было создано им в драматическом жанре, была музыка к драматической поэме Байрона «Манфред». Байрон — один из близких Шуману по духу и направлению поэтов. Герой поэмы Манфред, в котором бунтарство и протест против лицемерной морали современного общества сочетались с мрачной разочарованностью и философией «мировой скорби», имел для Шумана особо притягательную силу. По новизне и оригинальности замысла, по силе музыкального претворения поэтических образов и глубине психологизма увертюра к «Манфреду» — одно из лучших творений Шумана, воплотившее мятежный и пламенный дух байроновской поэзии.

Почти одновременно с «Генововой» и «Манфредом» (1848—1849) Шуман работает над сценами из «Фауста» Гете, начатыми еще в 1844 году и законченными только в 1853.

Названными крупными произведениями далеко не исчерпывается перечень сочиненного во второй половине 40-х годов.

Творчество Шумана этих лет протекало в чрезвычайно напряженной общественно-политической обстановке. В марте 1848 года в Германии началась революция, которая, захватив большинство немецких государств, перекинулась в Саксонию и завершилась в мае 1849 года

дрезденским восстанием. Революционные события, происходившие в непосредственной близости от мест, где жил Шуман, вызвали в нем двойственное и противоречивое отношение. Дань революционным настроениям Шуман отдал сочинением в 1848 году трех мужских хоров на революционные тексты: «К оружию», «Черно-красно-золотое» и «Песня свободы». Четыре марша для фортепиано, относящиеся к 1849 году, Шуман назвал «республиканскими» и писал о них своему издателю: «Я не смог найти лучшего выхода для своего возбуждения — они написаны буквально в пламенном порыве...»¹. Однако дрезденское восстание 1849 года, сопровождавшееся вооруженными столкновениями народа с властями, вызвало в нем скорее чувство страха перед социальными потрясениями. Вероятно, здесь сыграла роль и постоянно прогрессирующая болезнь, побуждавшая Шумана к уединению. В разгар революционных волнений Шуман уехал в тихий Крейш (близ Дрездена).

Последние годы жизни. В 1850 году Шуман переехал в Дюссельдорф, где он принял на себя обязанность городского капельмейстера и руководителя певческого общества. На первых порах Шуман активно включился в музыкальную жизнь города, но это был лишь временный и обманчивый подъем. Не оставлявшая его болезнь вскоре проявилась с новой силой. Еще с конца 1849 года в здоровье Шумана наступило резкое ухудшение: состояние острого возбуждения сменялось тяжелой апатией; преследуемый мучительными галлюцинациями, страхом перед ясно осознаваемой надвигающейся катастрофой, Шуман делался все более замкнутым, рассеянным, нелюдимым. Прогрессирующая болезнь вскоре стала сказываться на его дирижерской деятельности, вызывая сначала глухое, а затем и открытое проявление недовольства и разочарования со стороны музыкантов и администрации. Все это привело к тому, что в 1853 году Шуман должен был оставить место дирижера.

Чувствуя, как ослабевает здоровье, Шуман хватается за каждый уходящий день, судорожно, в каком-то иступлении отдаваясь творчеству. Количественный итог трехлетней творческой работы довольно внушителен: симфония Es-dur («Рейнская»), переработка симфонии

¹ Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 514.

d-moll, увертюры «Мессинская невеста» и «Герман и Доротея», песни, романсы, баллады для голоса, камерные сочинения и сочинения для отдельных инструментов. К лучшим произведениям этих лет относится прежде всего «Рейнская» симфония Es-dur — самая значительная из шумановских симфоний; особенно впечатляет ее четвертая часть (симфония состоит из пяти частей), рисующая мрачный и величественный облик готического Кельнского собора.

В последних песнях и романсах завершается дальнейшее развитие вокальной лирики Шумана; интересный образец концертного жанра создает он в Концерте для виолончели с оркестром. И все же большинство произведений этого времени носит следы упадка творческих сил.

Последняя вспышка былой энергии была вызвана знакомством с Брамсом в 1853 году. Дружба с Брамсом, как светлый луч, озаряла с каждым днем слабеющее сознание Шумана.

Ранней весной 1854 года Шуман в припадке отчаяния, желая покончить с собой, бросился в Рейн; его удалось спасти, но рассудок к нему уже не возвращался. Двухлетнее пребывание в лечебнице для душевнобольных (в Энденихе близ Бонна) не принесло облегчения. 29 июля 1856 года Шуман скончался.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА И РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Современникам Шумана творчество его казалось загадочным и недоступным. Своеобразный музыкальный язык, новые образы, новые формы — все это требовало слишком углубленного вслушивания и напряжения, непривычных для публики концертных залов.

Опыт Листа, пытавшегося пропагандировать шумановскую музыку, окончился довольно печально. В письме к биографу Шумана Лист сообщал: «Я много раз имел такой неуспех с шумановскими пьесами и в частных домах, и в публичных концертах, что потерял кураж ставить их на свои афиши»¹.

¹ Цит. по кн.: В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Избранные сочинения, т. 3, стр. 436.

Но и среди музыкантов искусство Шумана с трудом пробивало себе путь к пониманию. Не говоря уже о Мендельсоне, которому мятежный дух Шумана был глубоко чужд, тот же Лист — один из самых проницательных и чутких художников — принимал Шумана лишь частично, позволяя себе такие вольности, как исполнение «Карнавала» с купюрами.

Лишь с 50-х годов музыка Шумана начала внедряться в музыкально-концертную жизнь, приобретать все более широкие круги приверженцев и почитателей. Среди первых людей, отметивших истинную ее ценность, были передовые русские музыканты. Антон Григорьевич Рубинштейн много и охотно играл Шумана и именно исполнением «Карнавала» и «Симфонических этюдов» производил огромное впечатление на слушателей.

Любовь к Шуману была многократно засвидетельствована Чайковским и деятелями «Могучей кучки». Особенно проникновенно высказывался о Шумане Чайковский, отмечавший волнующую современность шумановского творчества, новизну содержания, новизну самого музыкального мышления композитора. «Музыка Шумана, — писал Чайковский, — органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственных духовных процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека»¹.

Шуман принадлежит ко второму поколению музыкантов-романтиков, пришедшему на смену Веберу, Шуберту. Шуман во многом отталкивался от позднего Шуберта, от той линии его творчества, в которой элементы лирико-драматические и психологические играли определяющую роль.

Основная творческая тема Шумана — мир внутренних состояний человека, его психологической жизни. Есть в облике шумановского героя черты, родственные шубертовскому, есть и много нового, присущего художнику иного поколения, с усложненным и противоречивым

¹ П. И. Чайковский, Музыкально-критические статьи, стр. 38.

строем мыслей, чувств. Художественно-поэтические образы Шумана, более хрупкие и утонченные, рождались в сознании, остро воспринимающем все возрастающие противоречия времени. Именно эта повышенная острота реакции на явления жизни создавала необычайную напряженность и силу «воздействия шумановской пламенности чувств» (Асафьев). Ни у кого из западноевропейских современников Шумана, кроме Шопена, нет такой страстности и многообразия эмоциональных нюансов.

В нервно-восприимчивой натуре Шумана до крайности обостряется испытывавшееся передовыми художниками эпохи ощущение разрыва между мыслящей, глубоко чувствующей личностью и реальными условиями окружающей действительности. Неполноту существования он стремится восполнить собственной фантазией, неприглядной жизни противопоставить идеальный мир, царство мечты и поэтического вымысла. В конечном итоге это приводило к тому, что множественность жизненных явлений начинала сжиматься до пределов личной сферы, внутренней жизни. Самоуглубленность, сосредоточенность на своих чувствах, своих переживаниях усиливали рост психологического начала в творчестве Шумана.

Природа, быт, весь объективный мир как бы зависят от данного состояния художника, окрашиваются в тона его личного настроения. Природа в творчестве Шумана не существует вне его переживаний; она всегда отражает его собственные эмоции, принимает соответствующую им окраску. То же можно сказать и о сказочно-фантастических образах. В творчестве Шумана, по сравнению с творчеством Вебера или Мендельсона, связи со сказочностью, порожденной народными представлениями, заметно ослабевают. Фантастика Шумана — скорее фантастика собственных видений, подчас причудливых и капризных, вызванных игрой художественного воображения.

Усиление субъективности и психологических мотивов, нередко автобиографический характер творчества не умаляют исключительной общечеловеческой ценности музыки Шумана, ибо эти явления глубоко типичны для шумановской эпохи. О значении субъективного начала в искусстве замечательно говорил Белинский: «В таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности. Не бойтесь этого направления»

оно не обманет вас, не введет вас в заблуждение. Великий поэт, говоря о самом себе, о своем я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И потому в его грусти, в его душе всякий узнаёт свою и видит в нем не только *поэта*, но *человека*, брата своего по человечеству. Признавая его существом несравненно высшим себя, всякий в то же время сознает свое родство с ним»¹.

Вместе с углублением во внутренний мир в творчестве Шумана происходит и другой не менее важный процесс: расширяются рамки жизненного содержания музыки. Сама жизнь, питая творчество композитора разнообразнейшими явлениями, вносит в него элементы публицистичности, острой характерности и конкретности. Впервые в инструментальной музыке появляются столь точные своей характеристичностью портреты, зарисовки, сцены. Так живая действительность подчас очень смело и необычно вторгается в лирические страницы шумановской музыки. Шуман сам признает, что его «волнует все, что происходит на белом свете, — политика, литература, люди; обо всем этом я раздумываю на свой лад, и затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке»².

Непрестанное взаимодействие внешнего и внутреннего насыщает резкой контрастностью музыку Шумана. Но и сам его герой достаточно противоречив. Ведь свою собственную натуру Шуман наделял разными характеристиками Флорестана и Эвзебия.

Мятежность, напряженность исканий, неудовлетворенность жизнью вызывают быстрые переходы эмоциональных состояний — от бурного отчаяния к воодушевлению и деятельному подъему — или сменяются тихой задумчивостью, нежной мечтательностью.

Естественно, что этот сотканный из противоречий и контрастов мир требовал каких-то особых средств и форм для своего претворения. Наиболее органично и непосредственно Шуман раскрыл его в фортепианном и вокальном творчестве. Там он нашел формы, которые позволяли свободно отдаваться прихотливой игре фантазии, не стесняемой заданными схемами уже утвердив-

¹ В. Г. Белинский. Стихотворения М. Лермонтова. Собр. соч. в 3-х томах, т. 1. М., 1948, стр. 670—671.

² Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 210—211.

шихся форм. Но в произведениях, широко задуманных, в симфониях, например, лирическая импровизационность подчас противоречила самой концепции жанра симфонии с присущим ей требованием логического и последовательного развития идеи. Зато в одночастной увертюре к «Манфреду» близость некоторых черт байроновского героя внутреннему миру композитора вдохновила его на создание глубоко индивидуального, страстного драматического произведения. Академик Асафьев характеризует шумановского «Манфреда» как «трагический монолог разочаровавшейся, социально потерявшей себя «гордой личности».

Немало страниц музыки несказанной красоты содержат камерные сочинения Шумана. Особенно это относится к фортепианному квинтету со страстной напряженностью его первой части, лирико-трагическими образами второй и блестяще-праздничными заключительными частями.

Новизна шумановского мышления выразилась в музыкальном языке — своеобразном и оригинальном. Мелодия, гармония, ритм словно повинуются малейшему движению причудливых образов, изменчивости настроений. Необычно гибким и эластичным становится ритм, наделяющий музыкальную ткань произведений неповторимо острой характерностью. Углубленное «вслушивание» в «таинственные процессы духовной жизни» рождает особо пристальное внимание к гармонии. Недаром в одном из афоризмов давидсбюндлеров говорится: «В музыке, как в шахматах, королева (мелодия) имеет наибольшее значение, но решает дело король (гармония)»¹.

Все характерное, чисто «шумановское» с наибольшей яркостью воплотилось в его фортепианной музыке.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепиано — основа музыки Шумана. Наиболее яркое и ценное создано им для этого инструмента; вокальное творчество невозможно представить без широко развитой фортепианной партии; в лучших камерных

¹ Роберт Шуман, Избранные статьи о музыке, стр. 263.

сочинениях, таких, как квинтет ор. 44 или квартет Esdur, фортепиано выполняет ответственную задачу, на нем собственно зиждется здание всего ансамбля.

У Шумана — фортепианного композитора — немало предшественников, в творчестве которых разрабатывались те или иные элементы нового романтического фортепианного стиля. Несомненное влияние оказали на него поздние бетховенские сонаты. Но Шуман, как и Шопен, принадлежал к числу художников, являвшихся создателями нового стиля; к формированию его они шли своими, особыми путями.

Ранние сочинения. Первые из напечатанных произведений Шумана, над которыми он работал почти одновременно, — вариации «Abegg», «Бабочки», Токката — уже достаточно ясно демонстрируют самобытность Шумана, указывают линию развития и направление творческих мыслей.

Знаменательно, что даже первые самостоятельные пьесы Шумана не принадлежат к выработанным многолетней практикой музыкальным жанрам, с которых обычно начинало свой путь большинство музыкантов. Шуман сразу обратил на себя внимание произведениями тех жанров фортепианной музыки, которые получили права гражданства уже в искусстве зрелого романтизма. Это цикл миниатюр («Бабочки»), возрожденные старинные импровизационные формы (Токката), романтически новое преломление классических вариаций («Abegg»).

Токката ор. 7 стоит несколько особняком в творчестве Шумана. Исключительно трудная по своей фортепианной технике, она может служить образцом великолепного виртуозного стиля. Шумановская Токката — камень преткновения для самых блестящих пианистов-виртуозов; но именно виртуозный стиль Токкаты составляет исключение в творчестве Шумана.

Вариации «Abegg», несмотря на некоторую салонность и внешнее изящество орнаментальной техники, оказались первыми в ряду сочинений подобного рода, ибо сама форма вариаций и метод вариационного развития органичны для Шумана. Вариационность используется Шуманом часто и многообразно. Иногда это прием развития внутри произведения (например, в сонате *fis-moll* или в Концерте *a-moll*), иногда, как в «Карнавале», вариационность сводится к интонационной свя-

зи между тематически самостоятельными построениями. Среди вариационных сочинений есть подлинный шедевр фортепианной музыки — это «Этюды в форме вариаций» или «Симфонические этюды» ор. 13 (1834).

«Симфонические этюды». «Симфонические этюды» — одно из самых драматических и монументальных произведений для фортепиано. Высокая патетика музыкальных образов, их динамика, целеустремленность развития ставят «Симфонические этюды» вровень с лучшими творениями Баха, Бетховена.

Первоначально Шуман хотел назвать «Симфонические этюды» «Этюдами в оркестровом духе Флорестана и Эвзебия». Заглавие должно было подчеркнуть оркестровый характер музыки, желание воспроизвести на фортепиано некоторые приемы, которые могли бы вызвать эффект оркестрового звучания. Действительно, в ряде эпизодов можно услышать приближение к тембрам деревянных духовых (фагота, кларнета), к их специфической манере исполнения, встретить близкие скрипичной фактуре виртуозные пассажи или певучую мелодию с густым, как у виолончели, звуком. Но это все скорее относится к техническим приемам письма; появившееся затем название «Симфонические этюды» в большей мере объясняет художественный замысел произведения, его размах и масштабность, стремление к сквозному драматическому развитию. Одно время Шуман даже намеревался назвать «Симфонические этюды» патетическими. В нескольких словах он сам совершенно точно определяет свою творческую задачу: «Мне хочется постепенно развить из похоронного марша победное шествие и, кроме того, внести в сочинение некоторый драматический интерес»¹.

«Симфонические этюды» — произведение, совершеннейшее во всех отношениях, пример вариаций нового романтического типа. Фактурное развитие — ведущий принцип классических вариаций — отступает перед стремлением к образному преобразованию, к индивидуализации, характеристичности. Романтическая концепция жанра вариаций предоставляет широкую свободу показу образа с самых различных ракурсов, разносторонние

¹ Цит. по кн.: Д. Житомирский, Роберт Шуман, стр. 297.

жанровые связи облегчают эту задачу. Именно романтический принцип, направляющий развитие в «Симфонических этюдах», обусловил возможность трансформации начальной трагически-траурной темы в празднично-карнавальное звучание финала.

Каждый из двенадцати этюдов (вариаций)¹ предстает в новом освещении: сумрачно-таинственном или фантастически-причудливом, мужественном или скорбно-тоскливом. Тематическая, интонационная близость, гармоническая структура, «одинаковость» строения темы и вариаций объединяют композицию «Симфонических этюдов» в соподчиненно-целостный организм.

Из основной темы возникают разные тематические варианты. Так, сдержанная торжественность нисходящей квартовой интонации темы уже во втором эпизоде (вариации) «оборачивается» страстно-патетическим возгласом, служит основой остро-драматическому развитию «имитационной» VIII вариации, а от этого восходящего варианта тянутся нити к триумфальному финалу:

222a **Andante** Тема

legatissimo

2226 **Un poco più vivo** I Этюд poco

pp

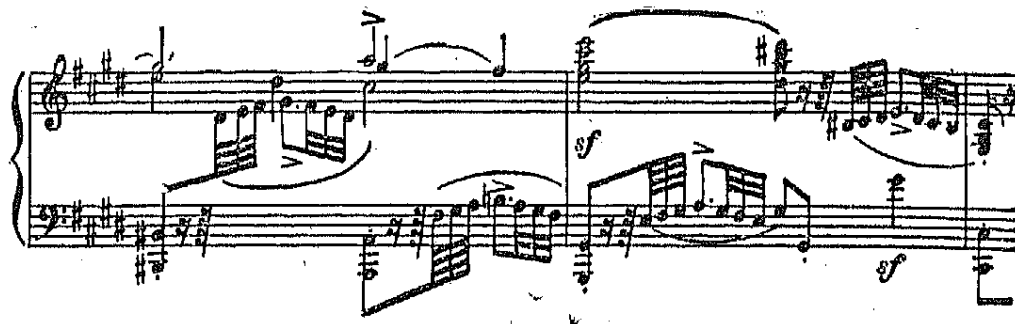
¹ В первоначальном варианте вариаций было больше. Стремясь к драматургической цельности, Шуман впоследствии снял лишние, но после его смерти они были восстановлены и нередко печатаются.

a poco creso. *> ritard.*

222a *marcato il canto* *espressivo* II Этюд

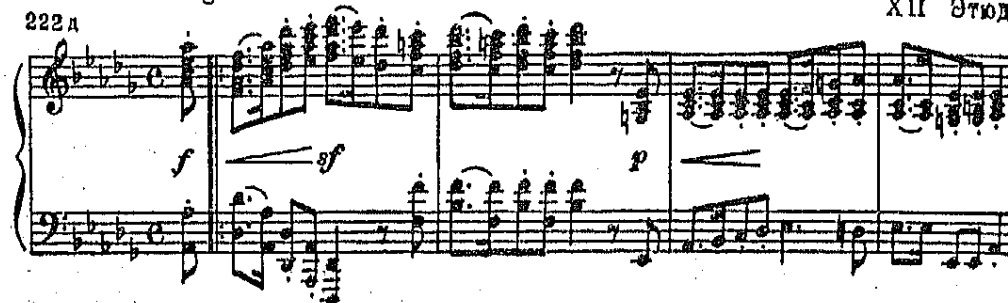
222f *M.M. ♩ = 80* VIII Этюд

sempre marcantissimo

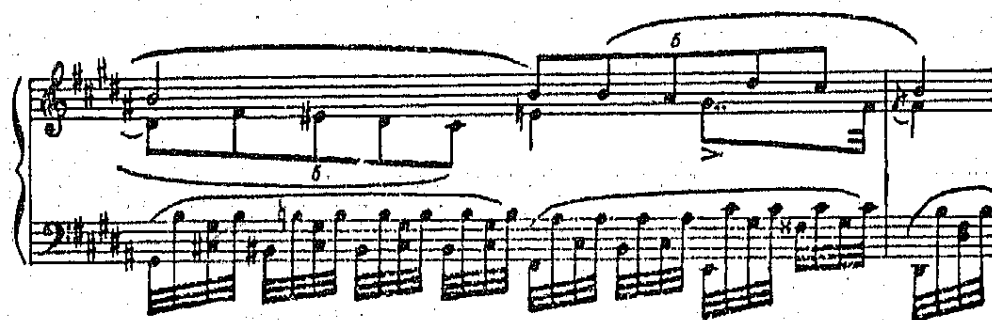
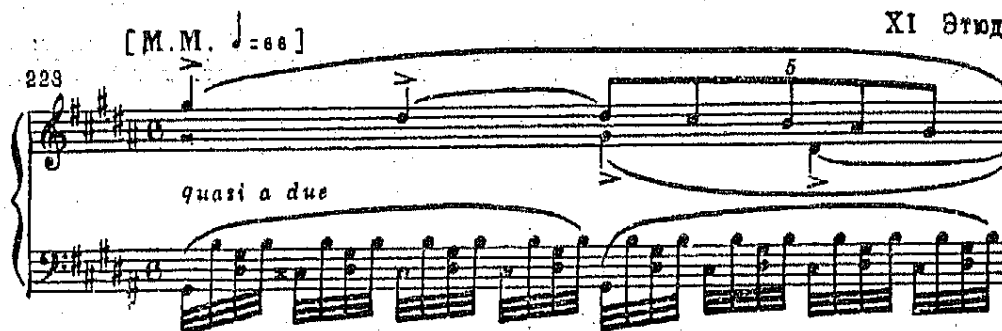


Allegro brillante

XII Этюд



Лирические, токкатные, скерцозные, маршевые вариации сменяют друг друга. В VIII этюде слышатся далекие отзвуки органных пассакалий, а торжеству и ликованию финала предшествует затаенная, но жгучая скорбь XI этюда — лиричнейшего ноктюрна с нервно-взволнованным и вместе с тем нежным дыханием сопровождения, в ткань которого вплетается вторящий основному мелодический голос;



Образная самостоятельность каждой вариации, превращение ее в законченное миниатюрное сочинение принципиально сближает «Симфонические этюды» с шумановскими циклическими композициями.

Циклы миниатюр. «Бабочки», «Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров», «Крейслериана», «Фантастические пьесы», «Детские сцены» — эти произведения и многие другие формируются в единый цикл в виде цепи обособленных, но взаимно связанных миниатюр. В некоторых случаях они вырастают до степени самостоятельных пьес, как, например, в «Фантастических пьесах», «Лесных сценах». В иных же случаях смена и последовательность эпизодов настолько взаимообусловлены, что исполнение отдельных миниатюр невозможно без того, чтобы не нарушить цельность всего произведения.

Соотношения отдельных построений цикла самые разнообразные. Это может быть принцип различного рода контрастов, как в «Крейслериане» или в «Фантастических пьесах»; варьирования — в «Симфонических этюдах», отчасти в «Карнавале», и даже сюжетного объединения, к которому приближаются «Бабочки», «Танцы давидсбюндлеров» и тот же «Карнавал»; встречается и сочетание всех перечисленных принципов и еще других, примером чему может опять-таки служить «Карнавал».

Шумановские циклические формы — явление новое и оригинальное, рожденное своеобразным складом музыкальных представлений и мышления композитора. Острое впечатление от яркого художественного образа, бесконечного множества его оттенков, или же неподчиняющиеся логическому развитию изменчивые «движения души» — все это нуждалось в гибких, податливых формах, способных быстро зафиксировать одно состояние с тем, чтобы немедленно запечатлеть другое, иногда прямо противоположное.

Циклические произведения, вырастающие из последования небольших замкнутых пьес, звеньев одной цепи, оказались для Шумана той формой, в которой он с ничем не стесняемой свободой мог отдаваться своей безмерно богатой и смелой фантазии.

Несмотря на типично романтический характер подобных форм, никто из современников Шумана не применял их с таким постоянством. Шопен, не уступая Шуману в богатстве фантазии или в глубине содержания, тем

более в новаторстве, только однажды использовал нечто подобное в цикле из 24 прелюдий. Шуман сам понимал необычность форм своего творчества и писал по поводу «Карнавала», что если в нем «кое-что и может понравиться отдельным людям, то все же музыкальное настроение меняется здесь слишком часто для того, чтобы публика в целом, нерасположенная к таким поминутным переменам, могла за ними следовать»¹.

В письме к Листу по поводу «Карнавала» Шуман высказывает примерно ту же мысль. Тем не менее, иначе Шуман писать не мог. Показательно, что в лучший период творчества Шуман, сознавая специфичность своего музыкального направления, сравнительно редко обращался к большим классическим формам. Среди огромного количества фортепианных пьес — только три сонаты. Но и в них, так же как и в трехчастной Фантазии C-dur, проявляются те же принципы, что и в циклах миниатюр: яркие, порой внезапные контрасты и переходы, преобладание вариационного развития. Стихия лирической импровизационности захватывает и эти сочинения и особенно ощущается в первой сонате f-moll, «посвященной Кларе Флорестаном и Эвзебием».

Программность. Программность — вопрос, всегда возникающий при рассмотрении фортепианных сочинений Шумана, — характернейшая черта романтической эпохи. Тенденция к программности вызвана стремлением композиторов-романтиков непосредственно выразить языком музыки конкретный замысел, образ, характер, сблизить музыку с другими искусствами, литературой, живописью. Сложность отражаемых явлений, новизна выразительных средств и форм — все это требовало какого-то дополнительного «ключа», то есть авторских указаний, которые направляли бы внимание и помогли правильно осознать смысл произведения. Разные композиторы по-разному воплощали эту общую тенденцию. Берлиоз, например, сам писал для своих симфоний развернутую программу, наподобие оперного либретто. У Листа произведения, навеянные образами мировой литературы, принимали их же названия. Например, «Фауст-симфония», «Сонеты Петрарки». Шопен ограничивался определением жанра: ноктюрн, баллада, полонез,

¹ Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 35.

мазурка. Шуман придумывал характерное для данной пьесы название, указывающее на конкретное содержание, или выражал в заголовке общую поэтическую идею, замысел, настроение произведения. Таковы, например, заголовки «Порыв», «Вечер», «Отчего?», «Карнавал», «Арабески», «Вещая птица».

Интересны высказывания самого Шумана о программных обозначениях музыкальных произведений. «Говорят, что хорошая музыка в таких указаниях не нуждается, — пишет Шуман. — Однако она несколько не теряет от них в своем достоинстве, для композитора же это наиболее верный способ предотвратить явное искажение характера вещи. Ведь пользуются же этим поэты, пытаются же они смысл всего стихотворения вложить в название, почему же музыканты не могут делать то же самое»¹.

Шуман применяет программность по-разному. В некоторых случаях он ограничивается одним общим названием для всего цикла миниатюр, например «Бабочки», «Крейслериана», «Юмореска», «Цветы»; иногда, не довольствуясь им, детализирует содержание произведения, сообщая каждой входящей в цикл миниатюре отдельный, индивидуальный заголовок. Это относится к «Карнавалу», «Фантастическим пьесам», «Лесным сценам». Бывают у Шумана такие названия, которые сами нуждаются в дополнительной расшифровке. Например: вариации «Abegg», тема ASCH для «Карнавала», «Бабочки».

«Abegg» так же, как и ASCH, не что иное, как комбинации букв, обозначающих определенные музыкальные звуки. В то же время Abegg — фамилия девушки, с которой Шуман познакомился в дни юности (Мета Абегг); Аш (ASCH) — название городка, где жила Эрнестина Фриккен — юношеское увлечение Шумана.

Происхождение наименования «Бабочки» несколько сложнее. Оно возникло под впечатлением прочитанной книги Жан Поля (Рихтера) «Мальчишеские годы»².

¹ Цит. по статье: В. Асмус. Музыкальная эстетика Шумана. «Советская музыка», 1940, № 2, стр. 58.

² Сюжет романа Жан Поля — романтическая история любви двух братьев: Вальта и Вульта. Один из них — поэт, мечтательный и восторженный юноша, другой — музыкант, пламенный и гордый. Оба влюблены в девушку по имени Вина. На шумном маскараде, где в танцевальном вихре проносятся причудливые маски, происхо-

Герой этого романа, изливая свои чувства, говорит: «Неужели же мне в действительности придется испытать романтическое, поэтическое чувство любви? О! я буду любить как никто, до смерти, до страдания!» — И дотоле омертвелый, по-зимнему окуклившийся мотылек далеко отбросил личину, взлетел и заколыхал влажными крылышками»¹. Подобно тому, как из куколок разлетаются во все стороны мотыльки, так же стремительно вырываются музыкальные мысли из груди художника. Таков, по Шуману, действительный смысл этого названия.

Среди большого разнообразия претворенных Шуманом художественных замыслов можно условно выделить два направления или типа. Один — воплощение собственно лирики настроений, душевных состояний. Таковы многие из «Фантастических пьес», «Крейслериана», Фантазия C-dur, Юмореска. Другой — это красочные картины жизни, схваченной в ее стремительном беге, ее нарядных праздничных формах, в стихии захватывающей и увлекающей танцевальности. Конечно, и этот мир мы видим глазами самого автора, ощущаем остроту его реакции, тонкую изысканность лирических переживаний, улавливаем мгновенья авторских раздумий, мечтаний. Сюда относятся «Бабочки», «Венский карнавал» и, прежде всего, «Карнавал» — по новаторской смелости замысла и его воплощения — творение, единственное в своем роде.

«Карнавал». «Карнавал» — наиболее яркое претворение ~~идейно-эстетической~~ концепции Шумана, целью и содержанием которой была борьба с рутиной, с мещанством в искусстве и жизни.

дит объяснение, из которого Вульт узнает, что Вина любит его брата Вальта. Он решает покинуть город и, наигрывая на флейте прекрасные мелодии, удаляется навсегда, оставляя ничего не подозревающего брата и любимую девушку. Последняя глава романа — собственно сцена маскарада — послужила канвой для шумановской пьесы. Маскарадность объясняет быструю смену коротких эпизодов, с контрастным чередованием танцевальной музыки со страстно лирической, передающей чувства героев, или фантастической, рисующей маскарадные маски.

В образах же Вульт и Вальта нетрудно распознать прототип шумановских давидсбюндлеров Флорестана и Эвзебия.

¹ Цит. по кн.: Р. Генрика. Шуман и его фортепианное творчество. Спб., изд. «Русской музыкальной газеты», стр. 12.

Музыкальный замысел «Карнавала» перекликается с содержанием одного из шумановских литературных очерков¹. В нем в виде отчета корреспондента-давидсбюндлера описывается бал, якобы данный редактором «Новой музыкальной газеты», с тем, чтобы ознакомить присутствующих с музыкальными новинками. На балу происходят комические стычки между давидсбюндлерами и филистерами, в результате чего один из филистеров поспешил на следующий же день обрушиться на «Карнавал» в ругательной рецензии.

Музыкальный «Карнавал» можно себе представить как картину праздника, на котором давидсбюндлеры, объединившие свои силы, торжественно выступают против филистимлян (филистеров).

В шумной обстановке под звуки танцевальной музыки проносится вереница маскарадных масок. Здесь традиционные Пьерро и Арлекин, Панталоне и Коломбина; фантастические маски «Танцующих букв» («Lettres dansantes»), оригинальные «Кокетка», «Бабочки» («Papillons»). В пестрой толпе мелькают знакомые фигуры давидсбюндлеров: всегда неразлучные Флорестан и Эвзебий, Шопен, Паганини. Появляются и Клара с Эрнестиной, под видом Киарины и Эстреллы («Chiarina», «Estrella»). «Приятные встречи» («Reconnaissance»), «Нежные признания» («Aveu»), веселые прогулки и танцы («Promenade») дополняют красочность рисуемой картины. К концу «Карнавала» давидсбюндлеры повергают в прах филистеров.

Публицистическая направленность замысла «Карнавала» явилась для музыкального искусства чем-то доселе неслыханным²; а оригинальная, остроумная художественно-совершенная форма убеждала, что инструментальная музыка в состоянии выражать не только «возвышенные чувства и мысли о боге, бессмертии и

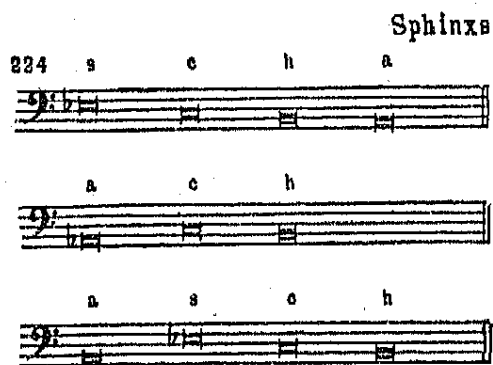
¹ Имеется в виду «Отчет Жанкири из Аугсбурга о последнем художественно-историческом бале редактора», написанный Шуманом в 1837 году, то есть после создания «Карнавала». Жанкири (Jean qui rit — Жан, который смеется) — один из псевдонимов Шумана.

² Напомним, что «Карнавал» был написан в 1834 году, явившемся годом организации «Новой музыкальной газеты». Связав замысел «Карнавала» и направление газеты, нетрудно прийти к выводу, что «Карнавал» был музыкальной формой, декларирующей общую эстетическую платформу Шумана.

заоблачных мирах»¹, что инструментальной музыке, как и любому другому виду музыкального искусства, доступна всякая, в том числе и злободневно-актуальная, тематика.

Шуман назвал «Карнавал» еще «миниатюрными сценами на 4-х нотах». Звуки ASCH, взятые в различной последовательности и комбинациях, образуют подобие темы, лежащей в основе каждой пьесы².

Склонный к мистификации, таинственности, Шуман «скрыл» тайну построенного таким образом мотива в трех «Сфинксах», замысловато зашифровав их средневековыми четырехугольными нотами³:



Этот мотив находится на положении темы, а все номера «Карнавала» выполняют роль вариаций. Вместе с тем, как тема, то есть как самостоятельно выраженная и законченная мысль, она нигде не изложена и, следовательно, как основной музыкальный образ и источник дальнейшего развития не существует. Тематическое ядро растворяется в ярком индивидуальном материале от-

¹ Эти иронические слова были высказаны Шуманом как протест против приверженцев «чистого искусства», которые даже Бетховена хотели превратить в носителя «абсолютной красоты музыки». Шуман писал, что Бетховен, «упираясь цветущей вершиной в небо, уходил своими корнями все же в милую ему землю». (Цит. по кн.: Д. Житомирский. Роберт Шуман, стр. 222).

² ASCH — название небольшого города в Богемии (Чехия); это и «музыкальные» буквы в фамилии Schumann.

³ «Сфинксы» обычно не исполняются. Только А. Г. Рубинштейн их исполнял так, что слушатели были совершенно поражены этой необычной, неслыханной музыкой; «словно могучей львиной лапой Рубинштейн давал этим 11 нотам такое громовое, могучее, колоритное звучание, какого никто на свете наверное не мог бы тут ожидать». (Цит. по кн.: А. Баренбойм. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. II. Л., 1962, стр. 303).

дельных номеров; в результате данный мотив хотя интонационно и объединяет «Карнавал», все же не воспринимается как тема, а отдельные сцены «Карнавала» — как вариации.

В композиционном отношении «Карнавал» — шедевр композиторского мастерства. Стройность и гармоничность целого сочетаются с безукоризненной отделкой всех деталей, блестящим остроумием и изобретательностью.

Целостности «Карнавала» способствует прежде всего общность тематического материала «Вступления» («Preamble») и финала — «Марша давидсбюндлеров». Как арка, соединяющая два крыла одного здания, так начальная и конечная пьесы являются опорными точками «Карнавала». Построенные на общем тематическом материале, они придают произведению симметричную завершенность и законченность. В соотношении сцен, расположенных между вступлением и финалом, соблюдаются точные и строгие пропорции, устанавливающие правильную соразмерность всех частей целого¹.

За кажущейся импровизационностью калейдоскопически сменяющих друг друга музыкальных образов скрыта логика ладотонального плана² и контрастного чередования пьес. Независимо от того, кто и что изображается в каждой сцене, портрет ли это кого-либо из давидсбюндлеров, карнавальная ли маска, жанровая сценка или просто танцевальная музыка, — все миниатюры глубоко контрастны друг другу. В контрастности сменяющихся сцен лежит один из «секретов» стремительного развития и неослабевающего интереса, с которым ожидается и воспринимается появление каждого нового эпизода.

Открывается «Карнавал» вступлением или прологом, который создает общий колорит произведения, вводит в круг характерных художественных образов. «Вступле-

¹ По своей протяженности все номера примерно равны между собой и заключены преимущественно в рамки простой трехчастной формы, сложного или широко изложенного периода.

² Тональное движение происходит в кругу бемольных мажорных тональностей As, Es, B, Des. Это не исключает отклонений и модуляций внутри каждой миниатюры, так же как и использования в отдельных пьесах близких минорных тональностей: «Кларина» — c-moll, «Флорестан» — g-moll, «Эстрелла» — f-moll.

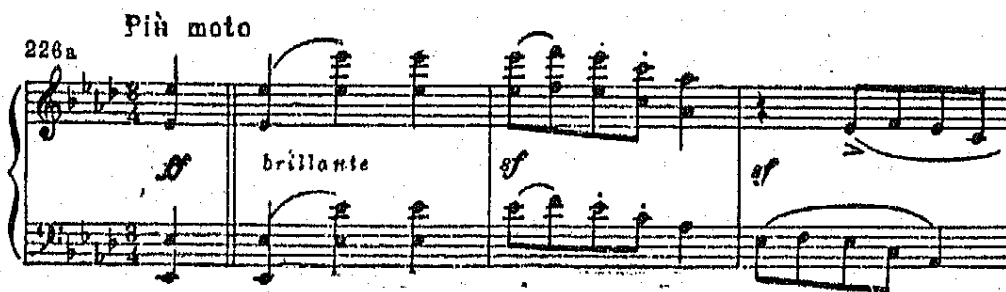
ние» обрисовывает картину «Карнавала» с его веселой суетой, празднично-оживленным тоном, распространяющимся затем на всю серию разнообразных красочных сцен.

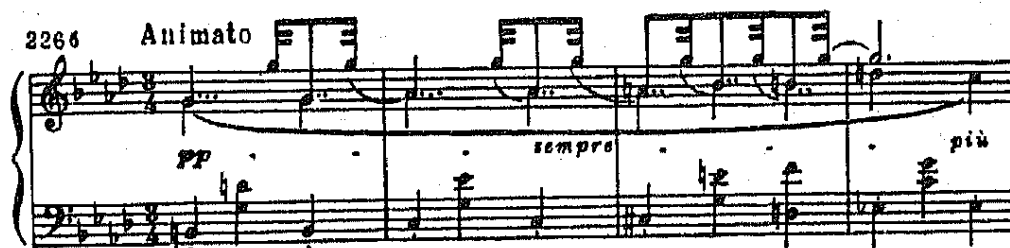
Невольно напрашивается сопоставление первого номера «Карнавала» — да и всего «Карнавала» в целом — с народными комедиями масок, которые обычно начинаются шутивым парадом всех участников, представляющих публике; комедиями, в которых юмор и шутка скрывали серьезные мысли, где правда и вымысел сплетались в самых хитроумных комбинациях, где была преподносилась под видом небылицы.

Призывными фанфарами звучит начало «Вступления»:

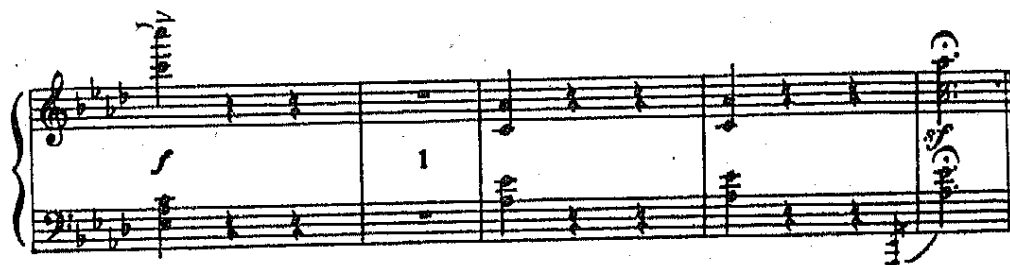


Вслед за ним в стремительном и все нарастающем беге следуют один за другим короткие эпизоды с прихотливо изменчивой ритмикой, молниеносно меняющимся направлением движения со множеством разнообразнейших динамических оттенков, то резко контрастных, то дающих постепенное снижение или нарастание звучания. Здесь и бравурно танцевальная музыка со «странным», причудливым одновременным сочетанием двухдольного и трехдольного размера, и внезапно вторгающийся «тихий» лирический вальс, приоткрывающий «второй план» произведения:





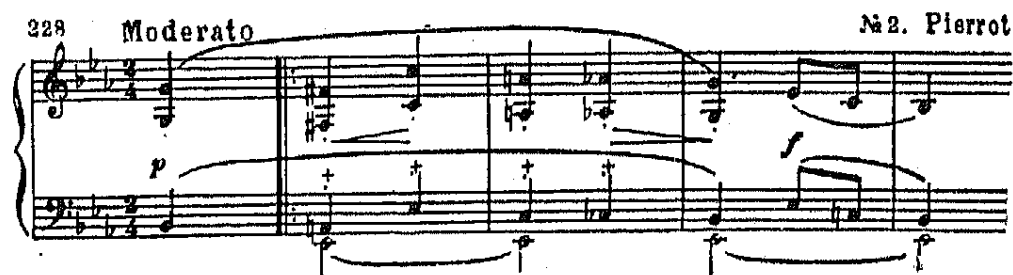
Неудержимо несущееся движение доходит к заключительному построению до Presto и на самой высокой точке разбега внезапно обрывается. Троекратный аккордовый удар возвещает конец первой сцены:



Не случайно Шуман, обозначая начальный темп «Вступления» Quasi maestoso, то есть «будто торжественно», как бы разъясняет шутливый характер этой торжественности, скрытый в ней иронический смысл. Пронизывая всю пьесу жанровыми элементами (фанфары, вальсовость), Шуман в то же время необычной ритмикой, нарушающей «нормальные» метроритмические закономерности, придает народно-жанровым элементам фантастический характер.

В изображении карнавальных масок или портретов живых людей Шуман с равной проницательностью подмечал и оттенял наиболее для них типичное и характерное. Меткость и точность музыкальных характеристик достигает в «Карнавале» графической четкости рисунка, создавая подчас иллюзию зрительного впечатления.

Внешне простыми средствами Шуман достигает яркой типизации карнавальных персонажей Пьерро и Арлекина. При помощи двух-трех приемов он вызывает реальное представление о внешнем виде Пьерро, о его неровной угловатой походке (обрисовка Пьерро строится на сопоставлении звучания *portamento* и *legato*, *piano* и *forte*, октавных ходов на выдержанном басу, которым вторит средний голос, и «приседающего» оборота):



Но Пьерро еще и немножко философ, он любит изрекать «глубокомысленные» вещи; обязанный потешать публику, он тяготится своей ролью, в его речах всегда слышатся скорбные ноты, и Шуман, дополняя свой рисунок некоторыми гармоническими и ритмическими штрихами, вносит оттенок меланхоличности и задумчивости:



Арлекин — полная противоположность Пьерро. Гибкий, пружинистый, весь в движении, он производит эффект отчаянно рискованными прыжками, ловкостью искусного гимнаста,

Скачки на широкие интервалы (вверх на квинту, дециму; вниз — до двух октав), акцентирование слабой доли такта, следующей за взлетом, создают иллюзию прыжка и падения; ритмически отчеканенные ходы *staccato* — как бы разгон перед новым, еще более смелым полетом:



Страница жанровой музыки «Valse noble» («Благородный вальс») служит соединительным звеном между первыми номерами — карнавальными масками — и характеристикой давидсбюндлеров Флорестана и Эвзебия:



Вальс вносит контраст, благодаря чему психологичность портретов Эвзебия и Флорестана проступает более выпукло и ярко. Каждого из воображаемых давидсбюндлеров Шуман наделяет индивидуальным характером и темпераментом.

По признанию композитора, Флорестан и Эвзебий выражали его собственную противоречивую и двойственную натуру. Естественно, что они неразлучны и неразрывно связаны друг с другом. Таким образом, в «Карна-

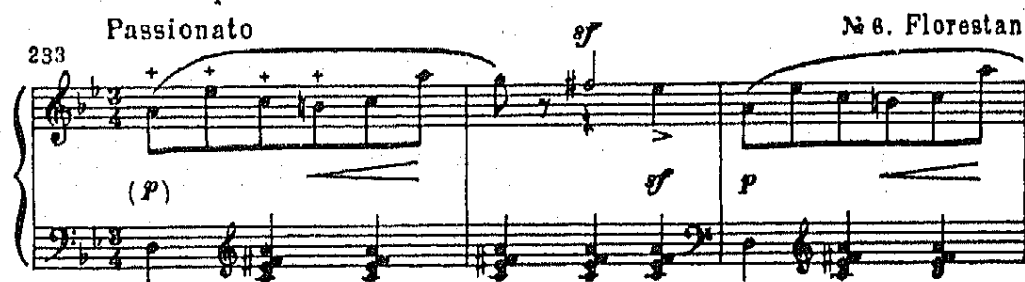
вале» Эвзебий и Флорестан составляют вместе не что иное, как музыкальный автопортрет.

В «Эвзебии» совокупность множества тонких художественных приемов — медленно движущаяся вокруг опорных звуков мелодия с неожиданными вопросительными интонациями, падающие нисходящие задержания, мягкие хроматические ходы, осторожно вклинивающиеся в диатоничность звучания, наконец, зыбкая, неустойчивая ритмика — создает окутанный поэтическим колоритом лирический образ Эвзебия:

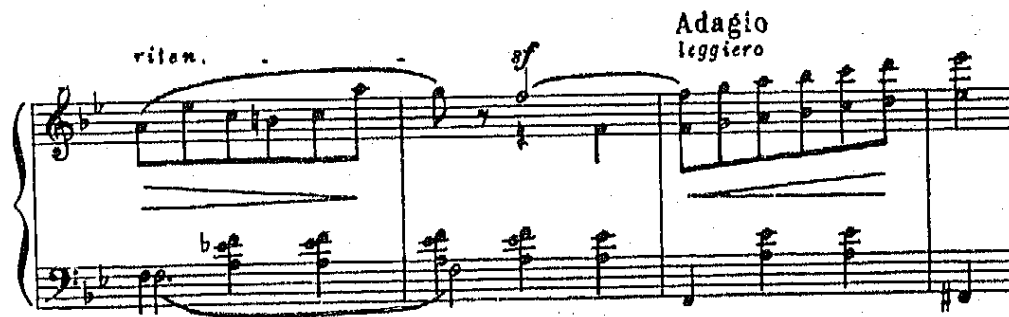
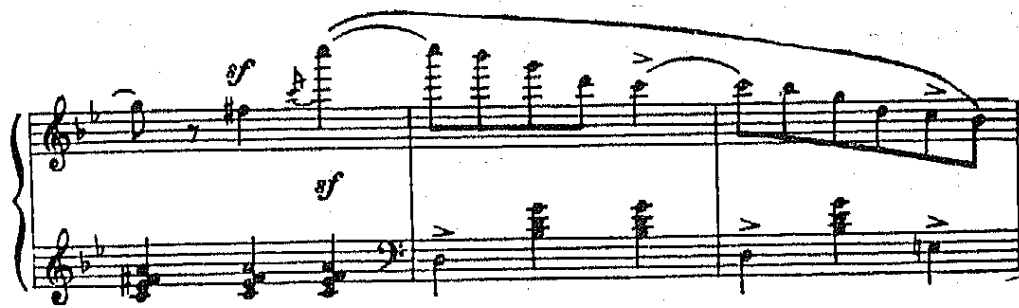


Мечты, сосредоточенные мысли Эвзебия разрушает необузданный, пламенный Флорестан. Его настроения крайне изменчивы, и их переходы мгновенны и внезапны. Музыкальная характеристика Флорестана строится на непрерывной смене динамики и музыкального материала. Из быстрых переходов настроений, то порывистых и бурных, то задумчиво-мечтательных или необузданно-веселых, соткана вся пьеса. В этом — зерно музыкальной характеристики Флорестана.

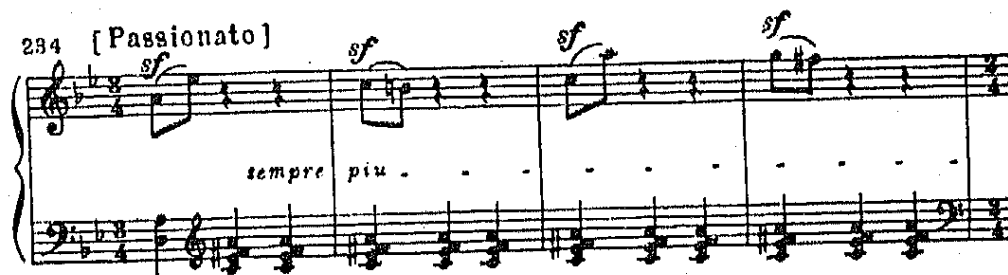
Уже первая фраза включает два противоречивых элемента: нервно-изломанную замкнутую фигуру и порывистый скачок с последующим заторможенным спуском. Непосредственно за ним появляется новый тематический материал в медленном движении (Adagio)¹. Он звучит легко и изящно, подчеркивая своей контрастностью внезапность переходов:



¹ Эта тема из первого цикла Шумана «Бабочки» здесь, очевидно, играет роль лирического отступления, воспоминания,



Полноте психологического раскрытия образа способствуют разнообразные ладогармонические и ритмические средства. Тонально и гармонически весь эпизод неустойчив; ни в начале, ни в конце пьесы тоника как устойчивое функционально подготовленное и определяющее тональность созвучие не появляется. Господствует, особенно в репризе, неустойчивая гармония уменьшенного септаккорда, на котором и обрывается (а не заканчивается) музыка «Флорестана»:



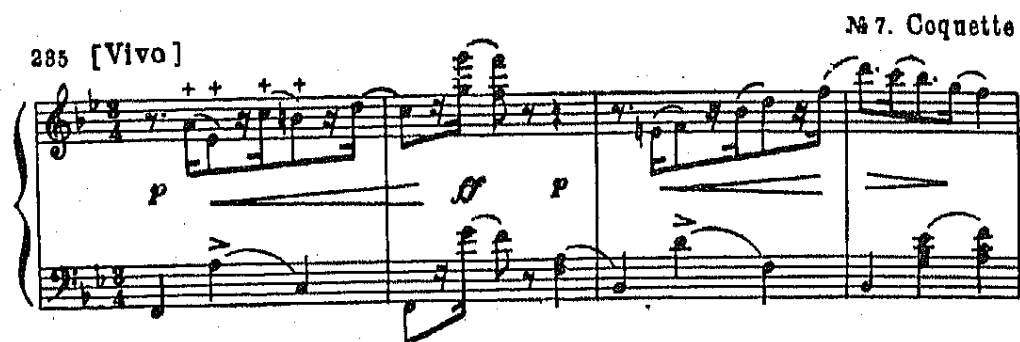
Не менее индивидуальна ритмика. Можно сказать, что нет почти ни одного такта, в котором бы не проис-

ходили ритмические изменения, переносы акцентуации, ритмические «конфликты»¹.

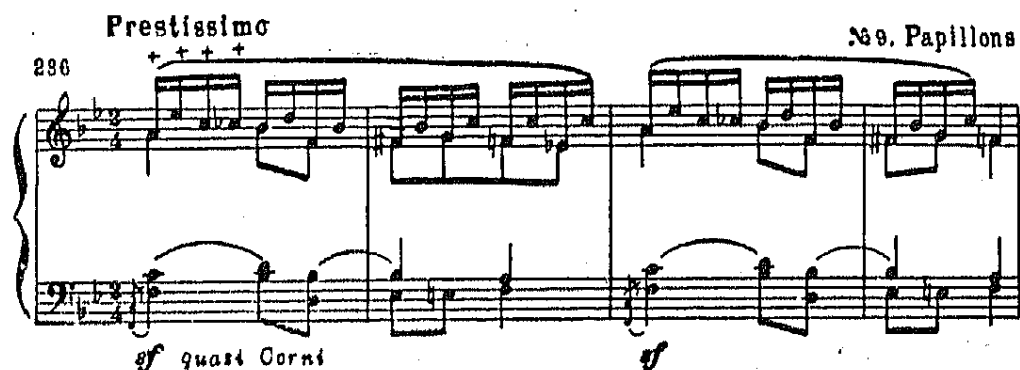
Необычными по новизне и смелости приемами Шуман рисует реалистически верный, живой музыкально-психологический портрет.

Для сменяющих «Флорестана» масок Шуман тоже находит меткие и точные характеристики.

В «Кокетке» капризный ритм и изящество движений сочетаются с танцевальной, вальсовой² основой, с удивительной закругленностью каждого построения:



Не менее оригинальны «Бабочки» («Papillons»), где плотная фактура в средних и низких регистрах при стремительном темпе не уменьшает легкости и изящества танцевальных движений:



Для «Танцующих букв» Шуман использовал обычный вальс, но темп Presto, острые форшлагы, внезапные sforzando придают ему непривычно фантастическое звучание:

¹ Подразумевается противоречие между акцентуацией одних долей в партии правой руки и других — в партии левой в пределах одного такта.

² Акценты на второй доле могут вызвать представление и о мазурке.

237 Presto № 10. A.S.C.H. S.C.H.A. (Lettres dansantes)

p leggieriss. *sf* *sf* *sf*

В следующих пьесах — новые портреты членов «Давидова братства». Сдержанно-страстная Киарина и темпераментная эффектная Эстрелла оттеняют мечтательность облика Шопена:

238 a Passionato № 11. Chiarina

238 b Agitato (cantando) № 12. Chopin

238 a Con affetto № 13. Estrella

В «Карнавале» Шопен предстает как лирик, как автор поэтических ноктюрнов. Для большей убедитель-

ности Шуман использует из шопеновского музыкального арсенала ряд характерных приемов: насыщенный гармонический фон, выразительную, кантиленную мелодию глубокого дыхания и тонко подмеченный, типично шопеновский взлет (правда, на более острый, чем у Шопена интервал!) с последующим плавным заполнением:

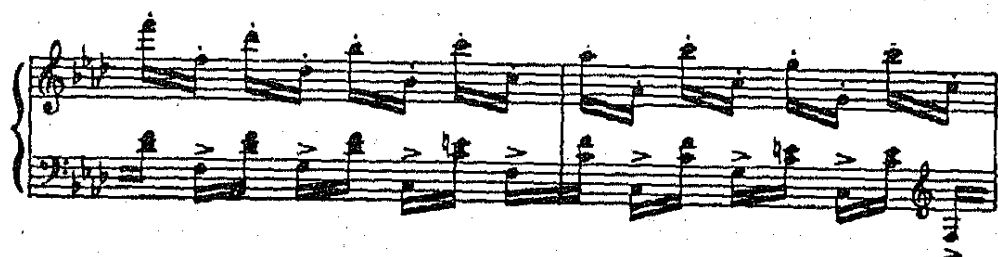
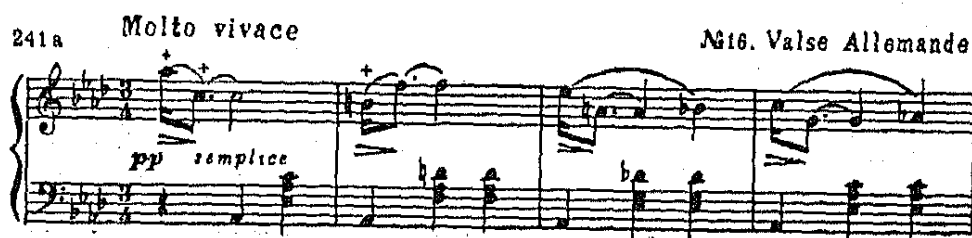


В музыкальные портреты реальных и близких Шуману людей он вносит теплоту и напряженность живого чувства. Лиризм этих эпизодов становится ярче от контраста с фантастической музыкой масок или веселыми жанровыми сценами. Так, «Флорестан» и «Эвзебий» обрамлены вальсом («Valse noble») и серией масок («Кокетка», «Бабочки», «Танцующие буквы»), они же, а затем жанровая сценка («Reconnaissance» — «Признательность») и маски Панталоне и Коломбины образуют рамку для трех портретов — Киарины, Шопена и Эстреллы:





Последним из давидсбюндлеров показан в «Карнавале» Паганини. «Паганини» составляет среднюю часть — интермеццо в «Немецком вальсе». С тонкой иронией и над тем и над другим Шуман помещает романтический образ Паганини в обстановку немецкого быта:



Для изображения «демонической» фигуры Паганини Шуман прибегнул к резкому, подчеркнутому преувеличению. В подражание виртуозному скрипичному приему Шуман в основу музыкального рисунка кладет труднейшие скачки; фактура складывается таким образом, что каждая рука выполняет как бы самостоятельную партию: в каждой — различное направление движения, непрестанно перемещающееся акцентирование, динамика

(*piano* в правой руке, *fortissimo* — в левой), штрихи (легкое *staccato* в правой, тяжело падающие звуки в левой руке). Все эти «странности», нагромождаясь, под конец сливаются в «дикое» звучание, разрываемое громopodobными ударами. Вдруг весь этот искусно созданный хаос исчезает, и издалека, чуть слышно, доносятся отзвуки простого аккорда (доминантсептаккорда *As-dur*), возвращающего в привычную бытовую сферу немецкого вальса.

«Признание» («*Aveu*») и «Прогулка» («*Promenade*») — сопоставление насыщенного лирическим чувством и самого миниатюрного из всех эпизодов с изящной, довольно развернутой жанровой сценкой:

242a *Passionato* №18. *Aveu*

2426 *Con moto* №19. *Promenade*

В предшествующей финалу «Паузе», повидимому, должен произойти «сбор» всех давидсбюндлеров для похода против филистимлян. «Пауза», построенная на музыкальном материале из «Вступления», замыкает собой поток карнавальных эпизодов.

В финале — «Марше давидсбюндлеров против филистимлян» — происходит сюжетное завершение «Карнавала». По блеску, остроумию, тонкой сатиричности это одна из самых ярких страниц шумановского творчества. В то время как давидсбюндлеры шествуют в финале под звуки веселого торжественного марша, ослепительно ликующей музыки, для характеристики филистимлян

(филистеров) Шуман выбрал мелодию, олицетворяющую консерватизм и косность немецкого мещанства:

№ 21. Marche des „Davidsbündler“
contre les Philistins

Non Allegro

243 a

243 b [Molto più vivo]

f Тема XVII столетия

Мелодия, которую Шуман обозначает как «тему XVII столетия», — не что иное, как старинный немецкий танец гросфатер («как бабушка за дедушку замуж выходила»). Им обычно заканчивались семейные вечеринки в патриархальных бюргерских домах¹. Различными сатирическими поворотами этой мелодии Шуман характеризует «филистеров»: сначала мелодия проходит в басовом регистре, излагается октавами *forte*, затем в уплотненной аккордовой фактуре переносится в верхний регистр, сила звучности доходит до *fortissimo*. Тема немецкого танца дважды появляется в финале, но под натиском музыки давидсбюндлеров вынуждена отступить. Завершение финала проходит в стремительно нарастающем темпе (*Animato molto, vivo, più stretto, stringendo*), превращающем всю музыкальную ткань в калейдоскопическое мелькание. «Неестественная» быстрота движения естественна для фантастичности маскарадного представления, где быль скрывается под видом небылицы.

¹ Этот же танец Шуман применил ранее в финале «Бабочек». Но тогда Шуман был еще далек от сатирического высмеивания немецкого бюргера, и тема старинного немецкого танца служила средством поэтизации патриархального бюргерского быта.

По дерзости замысла и смелости его воплощения «Карнавал» — оригинальнейшее музыкальное произведение. С юношеским задором, с веселым и язвительным смехом Шуман утверждал неслыханно новые принципы музыкального искусства. «Карнавал» был вызовом всему немецкому мещанству, и этот вызов консервативная немецкая критика не замедлила принять, доставив новую пищу для шумановской иронии.

«Фантастические пьесы». «Фантастические пьесы» — произведение, не менее типичное для Шумана, чем «Карнавал». Естественная общность их музыкально-стилистических приемов не исключает коренного различия в замысле, художественных образах, композиционных принципах.

Творческая задача «Фантастических пьес» — раскрыть мир внутренней жизни человека, мир его чувств. Сложнейшая область человеческой психологии показана с максимальной правдивостью и художественной убедительностью.

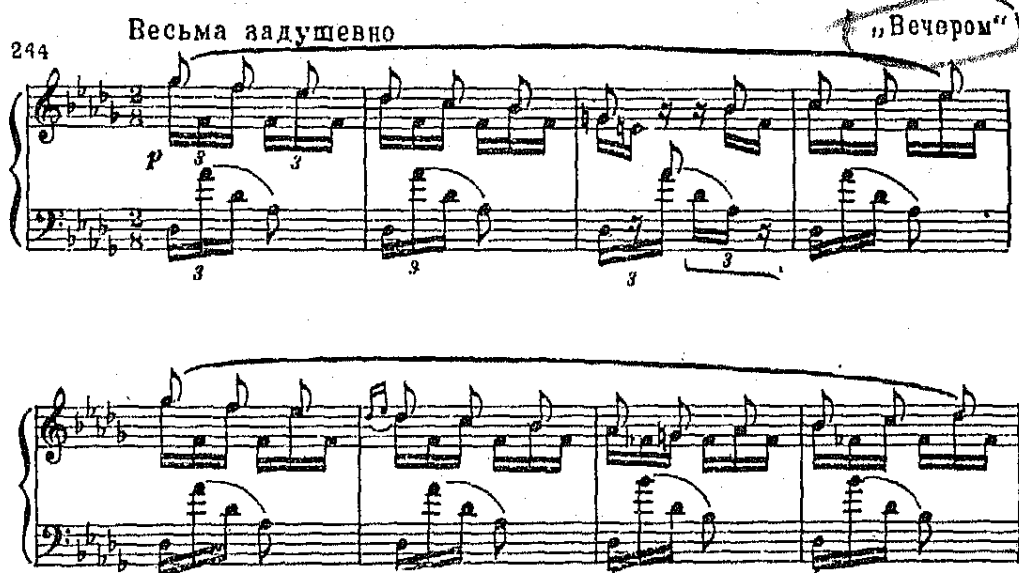
Каждая из восьми пьес цикла — выражение глубокого сосредоточенного лиризма, он проявляется в бурно-драматических вспышках («Порыв», «Ночью»), в просветленной созерцательности («Вечером»), в фантастических видениях («Сновидения») и в тонком остроумии сказочных образов («Причуды», «Басня»), так же как и в лирико-философском раздумье («Отчего?») или в обращении к песенности («Последняя песня»).

Общность лирических настроений и определяет единство этого цикла, покоящегося на других, по сравнению с «Карнавалом», основаниях. Здесь нет, например, вариационности, каждая из пьес — абсолютно законченное произведение, нередко исполняемое отдельно от других. Однако композиция цикла, стройная и закономерная, строится на излюбленных шумановских контрастах. Контрастность нередко проникает и внутрь пьес, большинство из которых превосходит по масштабам миниатюры «Карнавала». Такова, например, кажущаяся эпически повествовательной «Басня» — яркий пример импровизационной манеры Шумана, с которой он наслаивает контрастные романтические образы.

Названия пьес дают основания группировать их по некоторым общим признакам. Например, «Вечером», «Ночью» указывают на связь с картинами или явлениями

природы; «Порыв», «Сновидения», «Причуды», «Отчего?» передают различные психологические состояния; «Басня», «Последняя песня» вносят элемент эпичности, повествовательности. Но, несмотря на различие заголовков, определяющих художественный образ, все они носят яркий индивидуальный отпечаток собственной фантазии художника. Так, по поводу «Последней песни» — заключительной песни цикла — Шуман писал Кларе Вик: «...в конце все разрешается веселой свадьбой, однако в заключение снова приходит тоска, да еще — по тебе, и здесь словно звучат одновременно свадебные и похоронные звоны»¹. Эти слова подтверждают и автобиографический смысл многих страниц шумановской музыки, в том числе и тех, где автор отталкивается от воплощения объективных картин внешнего мира.

Даже в таких пьесах, как «Вечером» или «Ночью», Шуман избегает описательности, изобразительности. В пьесе «Вечером» он стремится передать те едва поддающиеся определению ощущения, которые может вызвать созерцание спокойного вечернего ландшафта:



Бурный драматизм «Порыва» близок к такому же его проявлению в пьесе «Ночью». Это лишь разные выражения одного сильного чувства, принимающего характер напряженной страстности в «Порыве», смятения, взволнованности в «Ночи»:

¹ Письмо Шумана к Кларе Вик от 17 марта 1838 года (№ 260). Роберт Шуман. Письма, стр. 345.

245a **Очень скоро** „Порыв“

245b **Страстно** „Ночью“

«Фантастические пьесы» типичны для фортепианной манеры Шумана. Трепетность и хрупкость музыкальной ткани в первой пьесе так же характерны для него, как стремительно энергичные и вместе с тем «увесистые» аккорды «Причуд», прерывисто-задыхающееся движение некоторых эпизодов «Басни» или причудливо рассыпающиеся, «улетающие» фигуры «Сноведений».

246a С юмором „Причудливые образы“

246b Соро „Басня“

246в 'Презвычайно живо' „Сновидения“

Самое же «шумановское» заключается, пожалуй, в теснейшем взаимодействии всех пластов музыкальной ткани, насквозь проникнутой мелодическими голосами. Фактура насыщена интонационной выразительностью, и из самого фона словно рождается мелодия, она нередко «прячется» в волнах общего движения. Эта чисто романтическая фактура таит в себе своеобразную полифоничность. Она присутствует и в пьесах «Вечером» и «Ночью», и в тончайшей миниатюре «Отчего?», где дополняется имитациями, усиливающими настроение романтического томления, неразрешенного вопроса:



Новизна шумановского музыкального языка находит свое продолжение и развитие в его вокальной лирике.

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

К вокальной лирике Шуман обратился в годы наивысшего творческого подъема. Он пришел к ней во всеоружии композиторского опыта и мастерства, обогащенным жизнью зрелым художником. В предшествующие годы Шуман мало уделял внимания вокальной музыке. В юности он написал несколько песен на тексты Т. Кернера, Дж. Байрона; в 30-е годы обращался исключительно к фортепиано, а к вокальной музыке, в которой, как казалось ему, текст налагает оковы на творческую фантазию, относился как к жанру второстепенному.

Только в 1840 году Шуман целиком отдался созданию вокальных сочинений. Больше половины всех написанных песен, и притом наилучших, относятся к 1840 году: «Круг песен» («Liederkreis») op. 24 на тексты Г. Гейне, «Мирты» на стихи Ф. Рюккерта, В. Гете, Р. Бернса, Байрона; цикл «Любовь поэта» на слова Гейне, «Любовь и жизнь женщины» на слова А. Шамиссо, «Круг песен» на слова И. Эйхендорфа и множество других. Затем волна песенного творчества несколько спадает, отодвинутая усиливающимся вниманием к камерно-инструментальному, симфоническому жанрам, интересом к музыкально-драматическим формам. В кон-

це 40-х годов замечен новый подъем вокального творчества. Из песен позднего периода значительны песни на тексты из «Вильгельма Мейстера» Гете, испанские циклы и некоторые другие.

Расцвет песенного творчества Шумана часто связывают с событиями его личной жизни, с наступившими для него годами семейного счастья. В этом есть доля истины. Песня, наиболее чутко резонирующая, способная к непосредственному отображению душевных движений, стала в этот период особенно близкой Шуману. Но и как романтик и демократический художник Шуман не мог пройти мимо песни, и его обращение к ней вполне естественно и закономерно.

Интерес к песне включается в общий круг возросших творческих потребностей и не исчерпывается только любовной лирикой. Вокальные жанры творчества Шумана весьма разнообразны: среди них песни народного склада, баллады, детские песни, хоры, ансамбли. В тематике песен есть и темы дружбы, отчизны, мир эпоса и сказки.

Правда, любовная лирика преобладает, и качественно она выше всего, созданного Шуманом в вокальной музыке. Выдающиеся сочинения — циклы «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины», «Мирты», миниатюрный цикл «Бедный Петер» — и вообще большинство песен связаны с темой любви. Человеческая страсть, любовь с ее тончайшими нюансами получила в вокальной лирике Шумана глубочайшее художественное претворение. Через эту тему Шуман раскрывает сложные проблемы жизни, полной трагических конфликтов и противоречий.

Общая тенденция романтической поэзии и музыки — в лирических высказываниях поведать повесть личной жизни художника — свойственна и Шуману. Шуман, как до него Шуберт, как поэт Гейне и многие другие, создает серии вокальных лирических миниатюр — своего рода автобиографических повествований, дневников, исповедей.

Так же, как в фортепианном творчестве, Шуман связывает вокальные миниатюры в циклы, объединяя их в одних случаях сюжетной линией, в других — общностью психологического плана, художественно-поэтических образов. Так, в цикле «Любовь и жизнь женщины» шаг

за шагом раскрывается жизненная эпопея героини: девушки, возлюбленной, невесты, жены, матери, вдовы. В «Любви поэта» — история одной любви; та же идея лежит в основе цикла «Бедный Петер». Песни таких циклов взаимосвязаны, их последовательность внутренне обусловлена, как это было в «Карнавале» или «Бабочках». Но есть и другие, например, «Круг песен» на слова Эйхендорфа, девять песен из «Вильгельма Мейстера» Гете, «Мирты» на тексты разных поэтов. Здесь цикл возникает из общности поэтического настроения, из определенного замысла в чередовании песен. Подобно фортепианным «Фантастическим пьесам», каждая из песен этих циклов имеет самостоятельное значение и оформлена как отдельное законченное произведение.

Шуман — человек высокой художественной культуры, сам поэт и талантливый писатель — тщательно и строго относился к отбору текстов для своих песен. При этом круг его авторов весьма широк: Гете, Бернс, поэты-романтики Байрон, Гейне, Рюккерт, Шамиссо, Кернер, Эйхендорф и другие. Но ни одному поэту не отдавал Шуман такой дани внимания и любви, как Гейне. Лучшее из всего созданного им в вокальной музыке вдохновлено поэзией Гейне. В Гейне Шумана покорила близость и связь его поэзии с народной немецкой песней, глубина проникновения в мир человеческих чувств, романтическая пылкость лирических высказываний, сопровождаемая иронической улыбкой или тонким сарказмом. Но, восхищаясь Гейне, Шуман все же суживал масштабы его творчества, принимая его несколько односторонне. Моменты обличительной социальной критики, политической сатиры, столь характерные для Гейне, Шуман отстранял. Нередко то, к чему сам Гейне относился с шуткой и иронией, у Шумана приобретало серьезный смысл и глубину. Таким образом, у Гейне Шуман брал лишь поэзию чувств и настроений, которая была стихией самого композитора.

На тексты Гейне Шуман написал свыше сорока песен, используя его стихотворные циклы («Юношеские страдания», «Лирическое интермеццо» и некоторые другие) и отдельные стихи. В свою очередь, Шуман составлял из них музыкальные циклы: «Любовь поэта» оп. 48, «Бедный Петер» оп. 53 и писал отдельные песни и романсы.

Гейневские песни Шумана дают полное представление о вокальном стиле Шумана, о характерном для него отборе поэтических образов, о манере и средствах их музыкального воплощения. Самое же типичное и самое художественно совершенное вокальное произведение Шумана — цикл песен «Любовь поэта».

«Любовь поэта»

Для песен «Любовь поэта» Шуман взял тексты из «Лирического интермеццо» Гейне. «Лирическое интермеццо» — автобиографический цикл, история юношеской любви Гейне к его кузине, красивой, но пустой богатой девушке. Страстные излияния, воспевающие красоту любви, переплетаются в этой «повести» с тонким ощущением поэзии природы. Одухотворение природы звучит у Гейне с простотой и безыскусственностью старой народной немецкой песни, что особенно притягивало Шумана. Со свойственной ему свободой Гейне вводит в поэзию любви и природы мотивы едкой обличительной сатиры, уничтожающую издевку над филистерским духом немецкого общества.

В то время как Гейне при всей искренности и силе чувства оценил свою любовь как интермеццо, то есть как короткий преходящий эпизод, Шуман, вложив в свой цикл несколько иной смысл, сделал и иной идейный вывод.

Из шестидесяти пяти стихотворений «Лирического интермеццо» Шуман отобрал только шестнадцать — те, в которых наиболее отчетливо выступают лирические моменты. Расположение и последовательность взятых Шуманом стихов складываются в некую сюжетную линию, в соответствии с которой протекает музыкальное развитие¹.

¹ Название каждой песни заимствуется из начальной фразы стихотворного текста.

Дни весны и ее цветения вызывают у поэта неясные надежды и мечтания, он охвачен жадной любовью («В сияньи теплых майских дней»). Любви поэта сочувствует вся природа. Из слез его расцветает «цветов венки душистый». Но милая нежнее, милее, добрее и роз, и лилий, и солнца сиянья («И розы, и лилии»). Однако уже первое признание отравлено горечью печальных предчувствий — «но говоришь, люблю тебя, и горько, горько плачу я» («Встречаю взор очей твоих»). Поэт упивается красотой возлюбленной, подобной пре-

Шумановский цикл представляет своеобразную музыкально-психологическую повесть, раскрывающую душевный мир поэта, круг его мыслей и переживаний. Составленный из отдельных песен, цикл объединяется линией внутреннего развития, которая обнаруживается в общей композиции цикла, в последовании и группировке его песен.

Каждая миниатюра — короткая, сжатая «запись», по выражению Асафьева, — передает одно настроение, один оттенок лирического чувства. Драматическое движение стягивается к нескольким опорным песням, в которых концентрируется постепенно нарастающее чувство или состояние. Например, третья песня цикла «И розы, и лилии», восторженный любовный призыв, подготовлена светлой лирикой предшествующих. В следующей песне («Встречаю взор очей твоих») сквозь первое признание звучат ноты скорби; их не могут заглушить страстные, но уже пропитанные горечью излияния («В цветах белоснежных лилий»). Песня «Я не сержусь», вбирая именно эти настроения, создает психологический перелом, грань, от которой движение идет к сгущению скорбных мыслей и эмоций, к трагической кульминации — песне «Во сне я горько плакал». Наступает вторичный перелом, — но уже в сторону поисков выхода и забвения, — который приводит к отрешению от жизни, земной любви, — к последней песне цикла («Вы злые, злые песни») и ее просветленно хрупкой фортепианной постлюдии.

красному лику мадонны, он весь в напряжении страсти, а прежние сомнения переходят в уверенность («В цветах белоснежных лилий», «Над Рейна светлым простором», «Я не сержусь»). Сердце поэта охвачено тоской, со скорбью он вновь обращается к цветам, соловьям и звездам («О, если б цветы угадали»). Наступает развязка: любимая выходит замуж за другого, на ней венчальный наряд, кругом веселье и шум, но для обуреваемого горем поэта и в чарующем напеве скрипки, и в ликующих звуках труб таится рыдание («Напевом скрипка чарует»).

Теперь все, что напоминает о былой любви, вызывает острую неутраченную боль («Слышу ли песни звуки»), горькую иронию («Я утром в саду встречаю»). Еще страшнее сны поэта («Во сне я горько плакал», «Мне снится ночами»). Тщетно пытается он забыться, уйти от своей тоски в мир старых сказок и наивно-прекрасного народного искусства. Это лишь «обман пустой мечты» («Забытой старой сказки»). Боль и отчаяние становятся нестерпимыми, и поэт приходит к решению на дне морском похоронить и песни, и любовь («Вы злые, злые песни»).

Образно-эмоциональное содержание песен косвенно отражается в ладотональном плане цикла, представляющем как бы замкнутый круг. Так, первая большая группа песен изложена в диэзных тональностях с равным числом мажорных и минорных песен. В центре цикла, начиная с драматической кульминации в C-dur («Я не сержусь»), — поворот к бемольным тональностям, где уже явно преобладание минорного лада; трагическая вершина центральной группы («Во сне я горько плакал») изложена в es-moll. Вслед за тем происходит возврат к диэзным тональностям (H-dur, E-dur). «Вы, злые, злые песни» написана в cis-moll — тональности доминанты к первой песне в fis-moll. Уход в далекий строй Des-dur в постлюдии цикла — изысканно тонкий колористический прием — переводит в иную, отрешенную от земных страстей и тревог сферу высокой, созерцательной лирики.

В музыке песен нет ничего внешнего, аффектированного. Сжатая, лаконичная манера изложения не допускает многословия. За видимой сдержанностью, скрывающей драматизм ситуации, остро ощущается пламенность чувств и глубокое целомудрие любовной лирики. Все здесь окутано нежнейшим поэтическим колоритом, лишь изредка в фортепианной постлюдии, в отдельных фразах прорвется нота нестерпимого отчаяния, выдавая таящуюся в глубине души драму. Раскрытию этих тончайших нюансов подчинены все элементы музыкальной речи.

Вокальная линия у Шумана всегда мелодична и пронизана отстоявшимися в народно-песенном и романсно-бытовом искусстве интонациями. Но в целом выразительность вокальных мелодий Шумана коренится не столько в песенности, в мелодической напевности (хотя она безусловно и всегда присутствует), сколько в богатой тембрами и интонациями живой человеческой речи. Отсюда декламационная гибкость шумановской мелодики, ее способность чутко подхватывать и отмечать трудно уловимые эмоциональные сдвиги, колебания настроений.

Шуман, по собственному выражению, стремился «проникнуть в душу своего стихотворения», и для него было существенно передать не только общее настроение, но выявить значение каждого слова. Естественно, это приводило к усилению речитативно-де-

кламационных элементов. Тем не менее мелодика Шумана редко приближается к собственно речитативному складу. Шумановская вокальная декламация, сливаясь со словом, остается всегда напевной и песенно-пластичной.

Еще в творчестве Шуберта партия фортепиано сделалась чрезвычайно важным компонентом художественного целого. В романсах Шумана роль фортепиано возрастает до значения, равного голосу, а в некоторых случаях акцент перемещается в фортепианную партию, и средствами инструментального звучания Шуман передает то, что слово выразить не может. В таких песнях, как «И розы, и лилии» или «О, если б цветы угадали» голос как бы неотделим от фортепиано. Вокальная линия опирается на фортепианную, вытекает из нее, движется параллельно, составляя слитную, единую звуковую ткань. В песнях «В сияньи теплых майских дней» или «Напевом скрипка чарует» фортепианная партия передает основное эмоциональное содержание, в одном случае вызывая ощущение лирического томления, в другом рисуя картину праздничного веселья, пронизанного, однако, скрытыми горестными интонациями.

Из этой основной творческой посылки вытекает исключительная значительность фортепианных вступлений и особенно заключений в песнях. Вступление вводит в эмоциональную атмосферу, в общий колорит песни (в цикле вступлений не так уж много), заключение же дополняет, досказывает, и в этих досказываниях часто содержится психологическое зерно всей песни.

Первая песня цикла «В сияньи теплых майских дней» подобна краткому вступлению. Она знакомит с душевной жизнью поэта, с миром поэтических видений, любовных грез, томительных мечтаний. С изысканной тонкостью художественных приемов в маленьком наброске передает Шуман хрупкость пробуждающегося чувства, его слиянность с нежной красотой весенней природы. Небольшое фортепианное вступление обрисовывает музыкальный образ песни. Тематический материал вступления составляет основу дальнейшего развития.

Мелодия зарождается и формируется внутри фортепианной фактуры; ее романтическая специфика определяется сочетанием мелодизации всех голосов с функциональной определенностью складывающихся при этом

аккордов. Такая мелодизация приводит к расслоению аккордовой вертикали, рождает характерную «многослойность» фактуры.

Линия верхнего голоса, наиболее выразительная в интонационном и ритмическом отношении, образует собственно мелодию. Особенно выделяется ее начальный оборот с «замедленным» задержанием, тянущимся от кратчайшей последней затактовой доли. За ним следует «вопрошающий» ход на сексту вверх и легкий, как вздох, поступенный спуск. Из вариантного развития этой ячейки фортепианного вступления и рождается вокальная мелодия песни:

248 *Langsam, zart* (Медленно, нежно)

Всё-я - ны теплых майских дней

сток рас-крыл - ся как дыи

Ритмическая, ладогармоническая организация песни создает ощущение зыбкости, текучести, постоянной изменчивости неуловимых оттенков настроений. Здесь и изобилие слигованных звуков, «разбивающих» равномер-

ность ритмического движения, и своеобразное оформление каденций. Фортепианное вступление, так же как фортепианная интерлюдия (между двумя строфами песни), и постлюдия заканчиваются на гармонии доминантсептаккорда *fis-moll*. Если для вступления и промежуточного построения это вполне закономерно, то для завершающей каденции отсутствие тоники — явление необычное. Кстати, на основную тональность *fis-moll* указывает именно ее доминанта, ибо тоника *fis-moll* в песне вообще отсутствует, а ладовая переменность (*fis-moll* — *A-dur*) свидетельствует об определенной направленности, преднамеренности данного приема. Это особенно подтверждает постлюдия песни. В ней без особых изменений повторяется материал вступления с его тонально-гармоническими «блужданиями», текучестью, длительными неаккордовыми звуками и т. д. Ожидаемый конец так и не наступает, и «повисающий» доминантсептаккорд, не получая разрешения, замирает; гармоническая неустойчивость и передает то состояние мечтательного томления, о котором говорится в песне:



Тончайшие нюансы любовно-лирических эмоций заполняют группу следующих песен. Образ любви, бесплотный и эфемерный в первой песне, приобретает черты реальности. Но одновременно с нарастающей страстностью чувства в него проникает и усиливается внутренняя тревожная неуверенность, которая приведет к открытому драматизму песни «Я не сержусь» — первой кульминационной вершине цикла.

Тихая мечтательность, робость первого признания в песне «Цветов венок душистый» переходит в радостную восторженность песни «И розы, и лилии». В этой последней удивительно соединение воздушной легкости движения с подчеркнутой периодичностью, повторностью ритмической фигуры, что вызвано, по-видимому, танцевальным происхождением музыкального образа:

250 Munter (Бодро)

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, тональность D-бемоль мажор. Начиная с 250-го такта. Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Динамика *mf*. Текст песни: «И розы, и ли-ли-и, солн-ца си-я-нье, во мне вы бу-ди-ли люб-ви меч-та-нье.»

В песне «Встречаю взор очей твоих» неторопливое интонирование текста, поддерживаемое «стоячими» аккордами сопровождения, преобладание тонической гармонии и мягкой субдоминантовой сферы, раскрывает состояние лирического самоуглубления, внутренней сосредоточенности. Еще больше тому способствует характерная для Шумана чуткость взаимопроникновения вокальной и фортепианной партий. Как бы «вслушиваясь» друг в друга, они «обмениваются» имитациями, а в суммирующих первое предложение фразах, то есть в момент кульминации, приходят к полному слиянию:

251 Langsam (Медленно)

Музыкальный фрагмент в 3/4 такта, тональность D-бемоль мажор. Начиная с 251-го такта. Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Динамика *p*. Текст песни: «Встречаю взор очей твоих, и скорбный стою в душе за тих;»

Казалось бы, ничто не предвещает здесь скорбного поворота. И все же совпадающее со словами «Склоняюсь я к тебе на грудь, и счастья близок светлый путь»

отклонение в минор на фоне господствующего мажорного лада, невольно настораживает. Это чувство крепнет со следующей фразой, кульминационное положение которой выделено однократным для всей песни появлением уменьшенной гармонии и последующим (опять-таки единственным в песне) задержанием. Контраст этого гармонического пятна особо фиксирует произносимые слова: «Но говоришь: «Люблю тебя», — и горько, горько плачу я».

В фортепианной постлюдии внезапная эмоциональная вспышка приглушается и гаснет. Постепенно замирающее движение, незавершенность последней мелодической фразы, останавливающейся на терцовом тоне рождает ощущение недоговоренности, смутных, неясных предчувствий. Попутно заметим, что с настойчивого звука *h*, на котором затихает постлюдия, начинается следующая песня. Так, несмотря на сильный контраст темпа, лада, мелодической структуры, фактуры, между соседними песнями протягивается «тайная» нить. Горечь сомнения, зарождающаяся в первой из этих песен, преображается в трепетно-страстный, но внутренне скорбный призыв во второй:

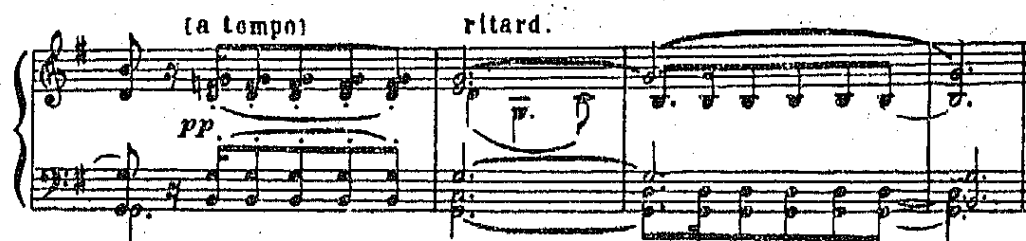
252a

ritard. *al tempo*

но го . во . ришь: „Люб . лю те . бя“, — и горь ко,

горь . ко пла . чу я.

ritard.



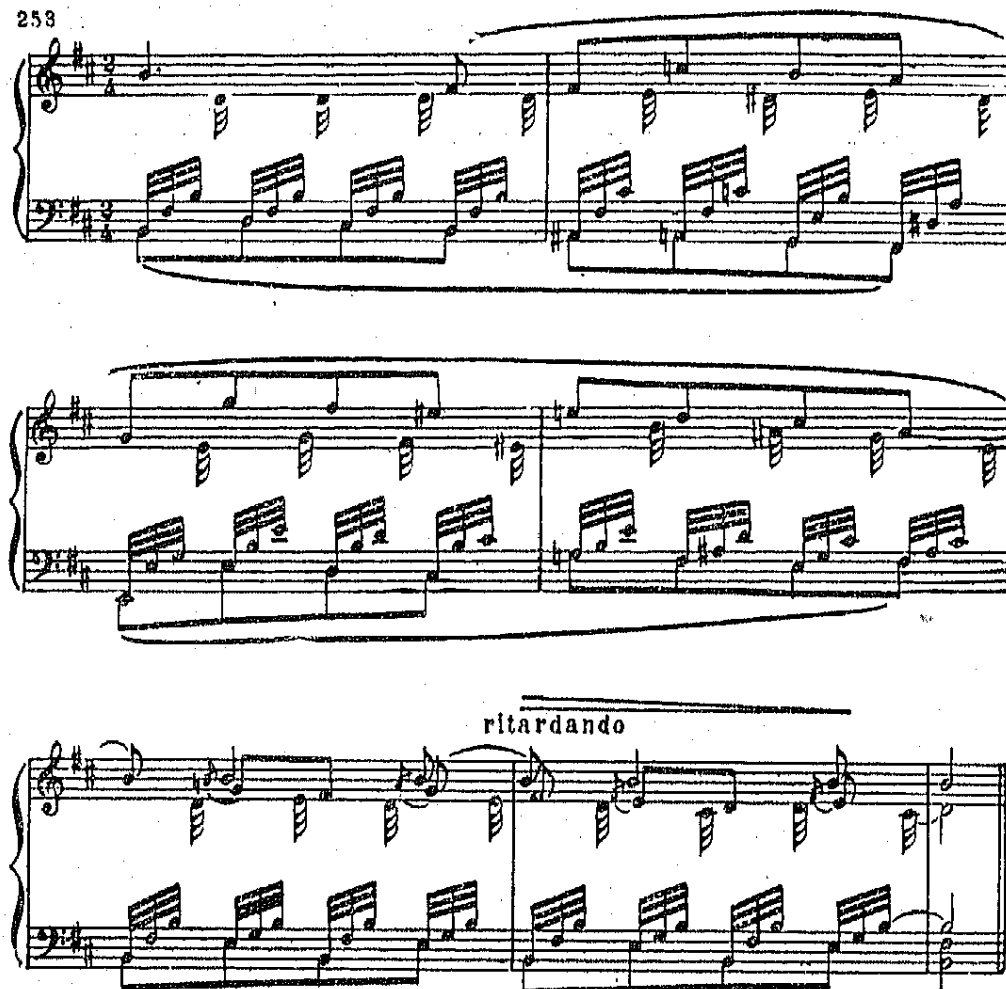
2526 Leise (Тихо)



Оригинально решено в песне «В цветах белоснежных лилий» соотношение вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия окружена контрапунктирующими мелодическими линиями фортепиано (условно — сопрано и бас). Сливаясь, все три линии движутся в едином лирическом потоке, что отнюдь не исключает гибкости и самостоятельности каждого отдельного голоса. Непрерывные волны гармонической фигуры наполняют ткань произведения и «перетекают» в фортепианную постлюдю — кульминацию песни, где окончательно обнажается подтекст песни — затаенная, щемящая боль. Становятся понятными скорбные обороты мелодии в диапазоне уменьшенной кварты с настойчивым акцентированием вводного тона, «густой» колорит минорного лада в «черной» тональности h-moll.

Все, что содержится в песне, дано в постлюдии более сжато и концентрированно. Дыхание мелодии освобождается от прерывистости, ее линия, как бы распрямляясь, вбирает в себя «взлетающие» ходы на широкие интервалы, что вместе с проникновением хроматического оборота резко усиливает общую экспрессивность. Она вызвана и более крупным рельефом далеко расставленных крайних голосов, и интенсивностью гармонического движения (гармонизируется каждый звук мелодии). Но страстная динамика заключительного построения быстро свертывается, ниспадающая линия «упирается» в многократно повторенный плагальный каданс, где, подчеркнутая коротким форшлагом, как тихая жалоба, звучит падающая секундовая интонация. Бесплодность порыва усугубляет тяжелые предчувствия поэта:

253



Появление следующей песни «Над Рейна светлым простором» вносит неожиданный контраст. Ли-

ризм «В цветах белоснежных лилий» отодвигается, уходит вглубь перед торжественной возвышенностью нового музыкального образа. В величавой поступи «органных» басов, в «объемности» звучания фортепианной партии, в хоральной сдержанности и лаконизме вокальной мелодии запечатлено настроение, навеянное архитектурой Кельнского собора:

254 *Liedlich langsam* (Довольно медленно)

Над Рей . . . на свет . лым про . сто .

- ром, кра - су - ясь в зер - ка - ле вод,

Неземная красота старинного искусства направляет движение мысли и чувств по иному руслу, освобождает их от эгоистического начала. Так устанавливается психологическая связь песен «Над Рейна светлым простором» и «Я не сержусь». Музыкальная связь двух соседних песен сказывается в близости басовых партий фортепиано: та же упругая сила размеренного движения, та же тяжелая органная регистровка и общая для них очень свободная трансформация образов поссакалии или чаканы.

В композиции цикла «Любовь поэта» песня «Я не сержусь» — первая драматическая кульминация.

Суровая однокрасочность тональности C-dur, усиленная плотной аккордовой фактурой и остинатностью ритма, должна, по-видимому, выразить мужество отрешения. Однако звук VI низкой ступени, составляющий мелодическую вершину начальной фразы обеих строф, альтерация отдельных аккордов, наконец, отклонение в параллельный минор затемняют «чистоту» C-dur. Движение в сторону минора, слышимое с первых же фраз песни, вскрывает некоторую внутреннюю неустойчивость. О том же говорят секвенционные «наплывы» вокальных фраз, то укороченных паузами, то продленных или дробно речитирующих (в развитии первой строфы):

255 Nicht zu schnell (Не слишком скоро)

Я не сер-жусь, и гне-ва в серд це

нет Пусть я забыт то-бой,

пусть я забыт то-бой, но гне-ва



Несмотря на сдерживающее начало, идущее от ритмически ровных ходов баса, внутреннее возбуждение неуклонно нарастает, достигая максимального накала к концу второй строфы. В ней ритмическое дробление в соединении с напряжением поднимающихся вверх секвенций и удлинённостью самих фраз, почти не прерываемых паузами, ведет к непроизвольному ускорению движения, к убыстренному произнесению слов. Одновременно раздвигаются звучащие пласты фортепианной партии, отчего резче проступает гармоническая жесткость диатонических септаккордовых образований.

Патетику кульминации не могут смягчить дважды повторенные слова «Я не сержусь». Больше того, короткая фортепианная постлюдия, суровый аскетизм ее диатоники, сухость беспедальных заключительных ударов усугубляют драматизм всей песни.

В следующей группе песен сдерживаемое чувство отчаяния постепенно нагнетается и, наконец, концентрируется в трагической кульминации цикла — «Во сне я горько плакал».

«О, если б цветы угадали». Сквозь изящество порхающего движения легко тремолирующих фигурок сопровождения, поэтичность подернутого дымкой грусти колорита проступают светлые образы природы, доносятся ее нежные ароматы.

Мелодия голоса вырастает из фортепианной партии и следует ее поворотам. Полнота лирического слияния с природой кажется еще глубже от набегающих теней, отбрасываемых минорным ладом или вкрапленными гармониями II низкой ступени. Но и они рассеиваются смелой минора одноименным мажором в последнем, четвертом куплете песни. Тем разительнее перемена, внезапно наступающая в заключительных тактах со словами «Понятна та скорбь лишь ей, кто страшно так

терзает, терзает сердце мне», закреплённая в фортепианной постлюдии. Страстная порывистость постлюдии, изломанный рисунок фигураций, ритмическое и интонационное обострение резко контрастируют общему характеру песни. Так «разъясняется» скрытый смысл песни, выявляется ее подтекст:

256a

[Легко]

О, ес - либ цве - ты у - га

- да ли, как в серд - це боль тя же - ла,

256b

«Напевом скрипка чарует» — сюжетная развязка цикла. Любимая выходит замуж, на балу играют скрипки и флейты. Но в ликующих звуках труб слышится рыдание и «горести скорбный стон». Двуплановость содержания, единовременность контрастных положений — торжества и скорби — вызвали противопоставление партий — вокальной и фортепианной. Фортепианному сопровождению поручено «описание» свадебного веселья. На фоне полонезного ритма непрерывно вьется затейливый узор напева. И как бы отстраненно, на самостоятельном мелодическом материале голос «комментирует» это событие. Но странно — вся звучащая атмосфера этого веселого праздника омрачена минорным ладом, насыщена стонущими интонациями:

257 Nicht zu rasch (Не слишком скоро)

p

mf

На . пе . вом скрип . ка ча . ру .

- ет, ве . се . льем флей . ты ве . зят,

f

Нестерпимой горечью пронизана песня «Слышу ли песен звуки». Как сдерживаемые, тяжело падающие слезы, звучит фортепианное вступление. Начальная мелодия передается голосу, и обе партии составляют своеобразный дуэт, в котором фортепиано то как эхо повторяет опорные звуки мелодии, то в качестве подголоска вторит ведущему голосу.

Однотонная мерность сопровождения заостряет чувство жгучей боли, безысходной тоски:

258 *Langsam* (Медленно)



Слы-шу ли пе-си аву-ки, что пе-ла мне о-на,

Лишь на короткий момент, уже в фортепианной постлюдии, эта скорбная самоуглубленность обретает силу открытого патетического высказывания. Но так же быстро, как останавливается ползущее вверх движение, никнут и надолго замолкают приподнятые поначалу интонации речитатива.

С этого момента заметнее становятся колебания настроений, мучительные поиски покоя, забвения.

«Ее он страстно любит» — песня явно бытового склада с характерным «гитарным» сопровождением, шутливой скороговоркой в вокальной партии — попытка в ироническом свете представить историю любовных коллизий.

Тишиной глубоко запрятанной тоски веет от песни «Я утром в саду встречаю». Между фортепианной постлюдией этой песни и постлюдией, завершающей

весь цикл, существует прямая связь. Она сказывается в той же ломкости, хрупкости фактуры, в «странной» незавершенности, недоговоренности отдельных фраз, в отрешенной от страстей просветленной печали примирения.

Лирическая созерцательность песни «Я утром в саду встречаю» сменяется мрачным видением смерти «Во сне я горько плакал». Суровый лаконизм скупых отобранных художественных средств обусловил сгущенную экспрессивность этой песни. Эмоциональную, психологическую нагрузку несет каждая интонация, мельчайшая пауза, точка, акцент.

Интонирование слов на одном звуке — начальные фразы каждой строфы — прием, характеризующий состояние крайней самопогруженности. Призрачно, почти невесомо одноголосное скандирование слов. Из долгих пауз, из самого молчания возникают и доносятся отдаленные звуки. Их воспроизводят отрывистые глухие аккорды фортепиано. В настороженной тишине протекает этот диалог:

250 *Leise* (Тихо)

Во сне я горь - ко пла - кад,

я ви - дел: ты спишь вечным сном;

pp

The musical score is for a piece titled 'Leise (Тихо)' starting at measure 250. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is written in a single note, representing a sustained tone. The piano accompaniment features sparse, block-like chords. The first system corresponds to the lyrics 'Во сне я горь - ко пла - кад,' and the second system to 'я ви - дел: ты спишь вечным сном;'. The piano part of the second system is marked with 'pp' (pianissimo).

Вторая строфа в точности повторяет первую, и буквальность этого повтора усиливает трагизм «молчаливого» отчаяния,

В третьей строфе положение партий перемещается, начинает ее фортепиано. Теперь разорванные, сухие фразы фортепианной партии обретают плотность, протяженность. Утяжеленная фактура, густой тембр низких регистров фортепиано, плагальность гармонических оборотов в мрачном *es-tout*! придают начальной фразе третьей строфы характер похоронного хорала. В третьей строфе исчезают паузы между отдельными фразами, нет размежевания партий. В слитном звучании фортепиано и голоса интенсивное драматическое нагнетание происходит одновременно, предвещая близкую кульминацию.

Неожиданность тонального сдвига в *Des-dur* рельефно выделяет слова: «Мне снилось, любим я тобой». Однако быстрота, с которой тонику отстраняют резко диссонантные гармонии, напряженная на одном высоком звуке речитация голоса («Проснулся я, вновь рыдая») — не только возврат к прежнему состоянию. Драматизм кульминации, мрачное «безмолвие» постлюдии имеют обобщающий смысл: противопоставление сна и действительности — характерный мотив философско-романтической лирики — подчеркивает неосуществимость, иллюзорность человеческих желаний:

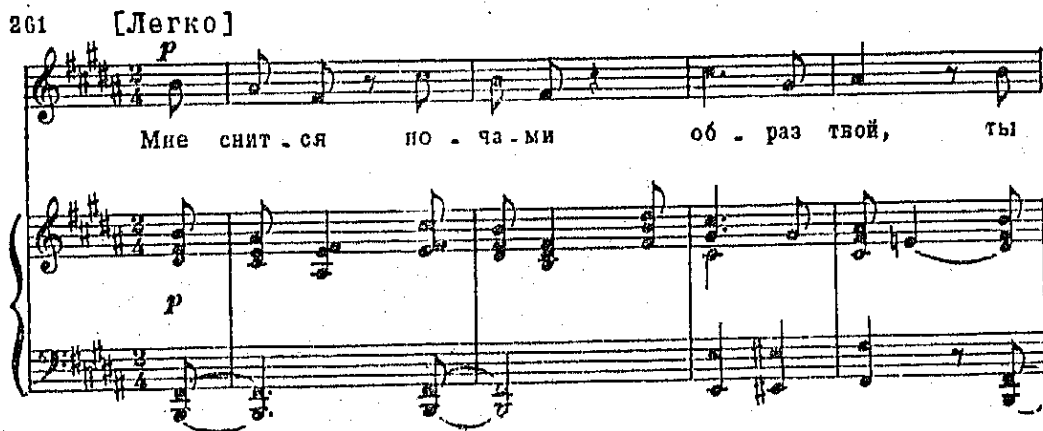
260

pp
Во сне я горь-ко

ritard. *la tempo*
пла-кал, мне сни-лось: лю-бим я то-бой; про-сну-лся



Та же мысль, но в ином аспекте проводится в следующей песне — «Мне снится ночами образ твой»: любовь эфемерна, обманчива и неуловима, как сновидение. В контрастном соседстве этих двух песен — движение от отчаяния утраты в мир грез, мечты, сказки. Отсюда просветленность колорита в песне «Мне снится ночами образ твой», импровизационность капризных изгибов мелодии, необычность скользящего в переменах размера или непрестанно сдвигающихся ритмических упоров. Эта песня служит и переходом к сказочно-эпическим последним песням — «Забывтой старой сказки» и «Вы злые, злые песни»:



смо-тришь при-вет-но, взор скло-ня-я, и

я стремлюсь к небесной, у ног твоих ры-да-я. ritard.

В песне «Забытой старой сказки» ряд приемов — ясная диатоника напева, валторновые фанфары, размер $\frac{6}{8}$, бодрая энергия движения — характерны для так называемой «охотничьей» музыки. Ее образы, отстоявшиеся в бытовом искусстве, связанные со старинным укладом народной жизни, ее преданиями и поверьями, несут яркие национальные приметы и широко представлены в творчестве Гайдна, Вебера, Шуберта:

262 [Lebendig (Оживленно)]

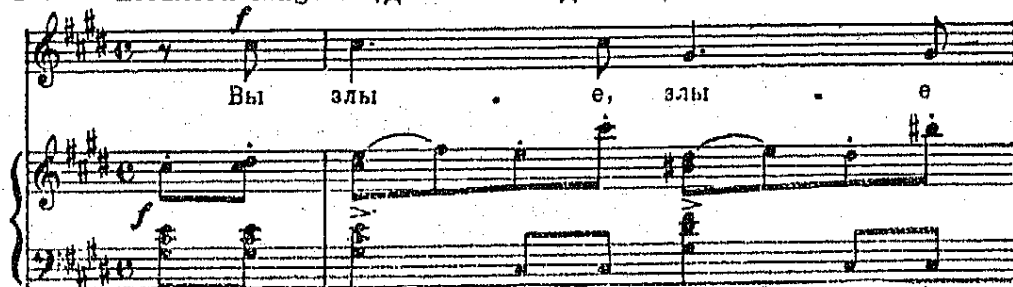
За-бы-той ста-рой скаа-ки на-пев у-слы-шал



И у Шумана народность напева, ритмическая четкость, общая мажорность тона уводят в светлый мир сказочности. Его очарование отодвигает личные человеческие горести. Но ненадолго. Ведь это всего лишь поэтический вымысел, «мечты — обман пустой». Подвижная ранее фактура постепенно сжимается в выдержанные аккорды, оживленный темп, все более замедляясь, переходит под конец в *Adagio*, и в фортепианной постлюдии после длительного молчания проносится и исчезает отголосок основного напева.

Среди углубленно психологических миниатюр цикла завершающая — «Вы злые, злые песни» выделяется эпичностью масштаба и самого духа повествования. Характер песни определен ее фортепианным вступлением — внушительностью первого аккордового удара, спускающимися широкими кварто-квинтовыми ходами октавных унисонов. Из этих оборотов вырастает мелодия песни. Упорное и настойчивое акцентирование сильных долей придает ритмической структуре волевою упругость. Лапидарность мелодического материала с опорой на аккордовые звуки восполняется поступательной динамикой фортепианного сопровождения:

268 *Liedlich langsam* (Довольно медленно)





Неожиданное вторжение уменьшенного септаккорда останавливает все движение, после чего особо многозначительно звучит фраза: «Могилой быть для гроба лишь морю суждено». На этом эпическая часть повествования по существу заканчивается. Трагическая скорбность послесловия «Навек в нем схоронил я любовь и скорбь мою» подготавливает созерцательный лиризм фортепианной постлюдии, завершающей весь песенный цикл:



Так заканчивается цикл «Любовь поэта» — одно из самых прекрасных и глубоких творений Шумана.

ФРИДЕРИК ШОПЕН

1810 * 1849

XIX столетие, столь богатое неповторимо оригинальными и вечно живыми явлениями в музыке, интересно и тем, что в центральное русло европейской классики вливаются новые самобытные творческие силы, представляющие преимущественно славянские страны: Польшу, Россию, Чехию. Во второй четверти XIX века всеобщее признание получают классики польской музыки — Ф. Шопен и русской — М. Глинка.

История справедливо вписала в скрижали имя Шопена наряду с именами самых великих людей искусства. Действительно, его музыка — это редкое сочетание большой мысли с чарующей красотой образов и безупречным совершенством форм — прекраснейшее откровение искусства.

Духовный мир Шопена — художника и гражданина — формировался в атмосфере сильнейшего общественного подъема, в период напряженной борьбы польского народа за национальное достоинство и независимость. Это было время, когда, по словам К. Маркса, «Польша сделалась революционной частью России, Австрии и Пруссии... Даже польское дворянство, стоявшее еще частью на феодальной почве, примкнуло с беспримерным самоотвержением к демократически-аграрной революции»¹.

¹ Цит. по кн.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 237.

Патриотический порыв, страстная мечта о свободе, величии своей страны вдохновляли на революционный подвиг, стимулировали творческие поиски. Именно в таком аспекте воспринимали творчество Мицкевича, Шопена наиболее проницательные люди эпохи. «Эоловой арфой польского восстания» называл Шопена А. Г. Рубинштейн. Польскому историку и публицисту Маурицию Мохнацкому принадлежат следующие строки: «Каза-лось, что все то, что воздействовало на воображение, имело в виду родину, угнетенную врагами; все поэтиче-ское было также и патриотичным... Этим объясняется, почему именно в эту пору, ни раньше и ни позже, в ли-тературе появился такой человек, как Адам Мицке-вич...»¹. Можно добавить — и такой художник, как Шо-пен. «Могучая нота польской национальности, ненасыт-ная страстная привязанность к своему отечеству никогда не иссякали в нем и провели величавую, глубокую черту в его созданиях»².

Если в области тонкой романтической лирики есть соизмеримые явления в современном Шопену искусстве (творчество Шумана), то в наследовании «бетховен-ского духа» вряд ли можно найти ему равных. Это при-знает и сам Роберт Шуман; по его словам, «Шопен ввел бетховенский дух в концертный зал».

Сила трагедийности шопеновской музыки не уступает ее всепроникающему лиризму, отзывчивой человечности. В этой редкостной гармонии — секрет особого совершен-ства и вечной правды музыки Шопена.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

ДЕТСТВО И ЮНЫЕ ГОДЫ

Родители. Семья. Фридерик Шопен родился близ Варшавы в имении Желязова Воля. В определении даты его рождения биографы расходятся. По некоторым дан-ным это день 22 февраля, по другим — 1 марта 1810 года.

¹ «Шопен на родине». Документы и мемории. Краков, 1956, стр. 77.

² В. В. Стасов. Искусство XIX века. Избранные сочинения, т. 3, стр. 688.

Отец композитора — Николай Шопен — француз, сын лотарингского крестьянина, еще в молодые годы переселился в Польшу. Трудно сказать, что заставило его покинуть Францию, но в Польше он нашел новую родину и принимал горячее участие в ее судьбе. Когда решалась историческая участь страны, Николай Шопен вместе с польскими патриотами боролся за ее независимость. После разгрома восстания Костюшки и окончательного раздела Польши (1795) Николай Шопен, капитан армии Костюшки, несмотря на шаткость своего положения решил остаться в Польше. Человек широкого умственного кругозора и образования, он занялся педагогической деятельностью и вскоре завоевал репутацию одного из лучших педагогов Варшавы¹. В 1802 году Николай Шопен, приглашенный в качестве воспитателя к детям графа Скарбека, поселился в имении Скарбеков Желязова Воля. В 1806 году состоялся его брак с дальней родственницей Скарбеков Юстиной Кжижановской. По сохранившимся свидетельствам, мать композитора была чрезвычайно музыкальна, хорошо играла на фортепиано, обладала красивым голосом. Своей матери Фридерик обязан первыми музыкальными впечатлениями, привитой с младенческих лет любовью к народным мелодиям.

Осенью 1810 года, спустя некоторое время после рождения сына, Николай Шопен переселился в Варшаву. В Варшавском лицее он получил место преподавателя

¹ Ф. Скарбек — ученик Н. Шопена и друг его семьи, впоследствии профессор Варшавского университета, писал в своих воспоминаниях: «Николай Шопен... прожив со мной и моими братьями свыше десяти лет, перешел в качестве преподавателя французского языка в Варшавский лицей, где работал до старости лет... Он не был ни эмигрантом, ни полупосвященным аббатом, какими бывали преимущественно французские гувернеры, придающие ненациональный характер воспитанию польской молодежи... был нравственным, порядочным человеком, который, посвятив себя делу воспитания польской молодежи, не ставил себе целью создавать из нее французов... Живя многие годы в нашей стране, поддерживая дружеские отношения с польскими семьями и, прежде всего, женившись на польке, он стал в действительности поляком и в старости мог гордиться всеобщим уважением... и, главное, своим сыном, который, именуя себя повсюду поляком, прославил свою родину, ставшую колыбелью одного из величайших музыкальных гениев» («Шопен на родине». Документы и мемории, стр. 275—276).

французского языка и содержал пансион для воспитанников лицея.

Интеллигентность и чуткость родителей спаяли всех членов семьи любовью и благотворно сказывались на развитии одаренных детей¹. Сестры Фридерика обладали разносторонними способностями, а рано умершая Эмилия — выдающимся литературным талантом. Особым вниманием и заботой был окружен маленький Шопен с его необыкновенным музыкальным дарованием. Подобно Моцарту, он поражал окружающих музыкальной «одержимостью», неиссякаемой фантазией в импровизациях, прирожденным пианизмом. Его восприимчивость и музыкальная впечатлительность проявлялись бурно и необычно. Он мог плакать, слушая музыку, вскакивать ночью, чтобы подобрать на фортепиано запомнившуюся мелодию или аккорд.

Занятия с Живным. Первые артистические и творческие шаги. К шестилетнему или семилетнему возрасту относят начало систематических занятий Фридерика на фортепиано. Первым и единственным его учителем фортепианной игры был Войцех Живный (1756—1842), чех по происхождению. Живный едва ли был первоклассным педагогом, но каким он был музыкантом, можно судить по тому, что именно он воспитал в Шопене любовь к И. С. Баху и Моцарту. Будучи уже зрелым художником и концертирующим пианистом, Шопен не расставался с партитурами Моцарта, а однажды на вопрос, как он готовится к выступлениям, ответил: «Я обыкновенно запираюсь на две недели и играю Баха — это моя подготовка».

Фридерiku было 12 лет, когда Живный сам отказался от дальнейших занятий, рассудив, что больше ничего не может дать своему ученику. Почти одновременно с началом серьезного музыкального обучения появляются и первые сочинения. Полонез g-moll был опубликован, когда его автору едва исполнилось 7 лет, а вскоре в феврале 1818 года состоялось публичное выступление маленького Шопена. Варшавская пресса

¹ Кроме Фридерика в семействе Шопенов было еще три сестры: старшая — Людвика (в замужестве Енджеевич), бывшая его особенно близким и преданным другом, и младшие — Изабелла и Эмилия.



Фридерик Шопен

восторженно отметила это событие: «Композитор этого польского танца, ребенок восьми лет... это настоящий музыкальный гений. Он не только совершенно свободно и с большим вкусом исполняет самые трудные пьесы на фортепиано, но он и композитор нескольких танцев и вариаций, которые изумляют знатоков музыки, учитывая детский возраст автора»¹. Первое открытое выступление положило начало дальнейшим многочисленным артистическим успехам Шопена в Варшаве.

Лицейские годы. В лицей Шопен поступил в 1823 году сразу в четвертый класс. Учился старательно и серьезно, удостоивался наград при переходе из класса в класс, но всем предметам предпочитал историю и польскую литературу.

Каникулы Шопен часто проводил в имениях близких друзей в коренных районах Польши². Там принимал он к источникам народного музыкального творчества, часами наблюдая деревенские гулянья с танцами и песнями, напряженно вслушиваясь в своеобразное звучание деревенского оркестра, лихо играющего всевозможные обертки, мазуры, деревенские полонезы. Шопен сам признавался: «Я долго учился чувствовать польскую народную музыку». По мнению польского биографа Гезика, собственные впечатления Шопена от деревенской музыкальной жизни дали ему больше, чем все учителя.

В лицейские годы проявляется многосторонняя талантливость Шопена. Он пишет стихи, сочиняет театральные пьески для домашних спектаклей; сохранившиеся рисунки красками и меткие остроумные карикатуры говорят о незаурядных способностях в этой области; а его мимический талант не раз вызывал восхищение знатоков театра. Острый глаз художника, чудесный беззлобный юмор помогали быстро подметить характерность черт видимого и тут же облечь его в забавную карикатуру, воспроизвести в музыкальной импровизации, в актерском жесте, мимике. В годы, когда ничто не омрачало жизнь Шопена, жизнерадостность одаренной натуры проявляла себя везде и во всем. Он

¹ «Шопен на родине». Документы и мемории, стр. 277.

² Шафарня и Обров, где чаще всего Шопен проводил каникулярное время, находились в области Мазовия — родине знаменитого мазура и других танцевальных мелодий, неоднократно воспроизводившихся Шопеном.

неистощим в изобретении забавных проделок, письма его полны веселых шуток и острот.

Разностороннее развитие, тонкий ум и благородство характера, непринужденное изящество манер придавали облику Шопена редкую привлекательность.

Среда, окружение юного Шопена. Когда в 1826 году Шопен поступил в Варшавскую консерваторию, внутренне, духовно он уже был подготовлен к восприятию широких явлений культуры, к их трезвой и разумной оценке. Среда, окружавшая Шопена-ребенка, подростка, юношу, укрепила рано зародившуюся любовь к польской народной музыке, ко всей польской культуре. Просвещенная личность Николая Шопена, обширные связи с прогрессивными кругами польского общества привлекали в его дом многочисленных представителей передовой польской интеллигенции — писателей, ученых, художников, музыкантов. В беседах, разговорах всестороннему обсуждению подвергались вопросы истории, литературы, искусства. Особое волнение вызывала судьба родной Польши, ее прошлое, настоящее, будущее.

В годы юности композитора политическая атмосфера быстро накалялась, и идеи борьбы за национальное освобождение проникали во все слои польского народа. «Тогда, — писал В. И. Ленин, — революционной была именно Польша в целом, не только крестьянство, но и масса дворянства. Традиции борьбы за национальное освобождение были так сильны и глубоки, что после поражения на родине лучшие сыны Польши шли поддерживать везде и повсюду революционные классы...»¹. Патриотические идеи воодушевляли деятелей польской культуры. Передовая общественная мысль призывала к возрождению национального искусства, поэты и писатели обращались к народным легендам и историческим преданиям, внимание музыкантов было направлено к созданию национальной оперы, к изучению народной песни.

Казимир Бродзиньский (1791—1835), поэт и исследователь польской литературы, профессор Варшавского университета, чьи лекции посещал Ф. Шопен, говорил: «Поэзия есть зеркало, в котором отражается каждая эпоха, каждый народ. Не будем эхом чужеземцев, не

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 237.

станем вытаптывать цветы на родной земле только потому, что на ней легко разрастаются чужие»¹.

Среди личных друзей Шопена было немало истинно талантливых людей, прямых участников польского революционного движения.

Близким домашнему кругу Шопена был известный оперный композитор и педагог Юзеф Эльснер (1789—1854). Убежденный поборник польской культуры, он посвятил жизнь разносторонней музыкально-просветительской деятельности. В течение многих лет Эльснер состоял директором Национальной оперы, затем возглавлял основанную в 1821 году Варшавскую консерваторию, несколько позже получившую наименование Главной школы музыки, где преподавались музыкально-теоретические предметы.

Музыкальная жизнь Варшавы в 20-х годах. Вовлеченная в общее русло общественного подъема, музыкальная жизнь Варшавы первых десятилетий века была достаточно оживленной и на раннем этапе художественного созревания приносила Шопену интересные и разнообразные впечатления.

В оперном театре, открытом еще в 1779 году, шли многочисленные произведения польских музыкантов, представителей первой плеяды оперных композиторов: зачинателя польской оперы М. Каменского (1734—1821), Я. Стефани (1746—1829), известного еще и в качестве автора полонезов, Ю. Эльснера, о котором говорилось выше. В годы отрочества и юности Шопена на вершине славы находился Кароль Курпиньский (1785—1857), автор опер «Ядвига», «Дворец дьявола» и многих других. Свежесть и непосредственность, привнесенные в эти оперные произведения звучанием мелодий народных песен и танцев, вызывали живейший отклик у патристически настроенной публики.

Исполнялись также новые и известные оперы иностранных композиторов: «Севильский цирюльник», «Сорока-воровка» Россини, «Фрейшюц» Вебера, произведения Моцарта, Мегюля, Обера, Буальдьё. В Варшаву приезжали крупнейшие виртуозы Европы: в 1829 году Никколо Паганини дал десять концертов; в 1830 году

¹ Цит. по книге: Ю. А. Кремлев. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.—М., 1949, стр. 38.

выступала Генриетта Зонтаг — прославленная оперная и концертирующая певица, — о ней сохранились восторженные высказывания Шопена. В 1828 году музыкальная Варшава слушала в авторском исполнении музыку известного всей Европе композитора и пианиста И. Н. Гуммеля, чьи произведения Шопен хорошо знал раньше.

Не было недостатка в отечественных музыкантах-виртуозах. Особенным почетом пользовались Мария Шимановская (1789—1831) — выдающаяся пианистка и композитор, скрипач и композитор, «польский Паганини» — Кароль Липиньский (1790—1861). Между ним и Шопеном впоследствии установились добрые отношения. Оперная певица, выпускница Варшавской консерватории Констанция Гладковская (1810—1889) — предмет юношеской влюбленности Шопена — вдохновила его на создание одной из лучших песен, известной под названием «Желание». В письме к Титу Войцеховскому от 3 октября 1829 года Шопен пишет, что у него «уже есть идеал», «в память которого я сочинил Адажио моего концерта и который нынче утром вдохновил меня на сочинение вальса, посылаемого мною Тебе»¹.

В эти десятилетия растущий интерес к музыке в интеллигентных семьях Варшавы находит отражение в возникновении разных кружков и обществ любителей музыки, в организации профессиональными силами домашних концертов. На таких концертах постоянно бывал и часто выступал юный Шопен. Возможности просматривать и знакомиться с музыкальными произведениями предоставлял нотный магазин Бржезины — место встреч представителей музыкально-театральной среды.

Окруженный атмосферой высокой требовательности и серьезного отношения к литературе, поэзии, театру, музыке, Шопен уже в ранней юности поражал зрелостью своих суждений и оценок, тонким проникновением в суть явлений искусства.

Главная школа музыки. В Главную школу музыки, то есть в консерваторию, Шопен поступил осенью 1826 года после окончания лицея. В консерватории он занимался теоретическими предметами и композицией под руководством Ю. Эльснера, у которого, по-видимому,

¹ «Шопен на родине», Документы и мемории, стр. 200.

брал уроки еще до поступления. Эльснер, многоопытный педагог, умный и чуткий руководитель, бережно охранял своеобразный талант юного музыканта. Осторожный в высказываниях, скупой на похвалы Эльснер, наблюдая в течение трех лет за музыкальным развитием своего ученика со все большим энтузиазмом отмечает его успех и необычайный творческий рост. На исходе первого года занятий в 1827 году он пишет в отчете: «исключительные способности». В 1828 году — «исключительное дарование». В 1829 — год окончания консерватории — «исключительное дарование, музыкальный гений»¹.

Шопен питал глубокое уважение и благодарность к своему учителю и признавал, что именно Эльснер помог ему найти свой путь. Как-то в беседе с одним венским журналистом он сказал: «...у Живного и Эльснера даже величайший осел выучился бы»².

С окончанием консерватории Шопен вступает в новую полосу артистической и творческой деятельности. О нем начинают уже судить не только как о выдающемся пианисте и импровизаторе, но и как об авторе интересных и оригинальных произведений.

Произведения Шопена конца 20-х годов. Известно, что Шопен очень рано начал писать. Ряд ранних пьес был опубликован после его смерти; многие он переделывал и исправлял будучи уже в Париже, некоторые, более поздние, печатались раньше, чем написанные до них — все это до известной степени отразилось на хронологическом списке. Но для рассматриваемого этапа существенно, что в полудетских сочинениях, еще с робостью нащупывая свой путь, Шопен интуитивно тянется к жанрам, тематике, образам, чьи корни уходят в национальное искусство.

Следуя издавна сложившейся национальной традиции, представленной Огиньским, Курпиньским, Стефани, Шопен пишет свои полонезы и мазурки. Еще не окончив консерваторию, он достигает той степени зрелости, которая позволяет проницательным людям приветствовать в его лице появление нового гения. Среди многого, написанного за время с 1826 по 1828 год, выделяются

¹ «Шопен на родине». Документы и мемории, стр. 125.

² Ф. Шопен. Письма, стр. 124.

национальным характером музыки, уверенностью письма, свежестью колорита *Rondo á la Mazur* op. 5, мазурка *a-moll* op. 68, Вариации на тему Моцарта op. 2

Именно в рецензии на эти вариации Шуман возвестил миру появление нового гения. В свойственной Шуману-критику своеобразной писательской манере он рисует целую сцену, в которой собравшиеся друзья ведут оживленную беседу. «Со словами: «Шапки долой, господа, перед вами гений» Эвсебий положил перед нами какую-то пьесу. Названия мы не должны были видеть... «Ну, сыграй», — сказал Флорестан. Эвсебий сел: прислонившись к оконной нише, мы слушали... Конечно, все одобрение Флорестана, если не считать блаженной улыбки на его лице, заключалось лишь в словах, что вариации могли бы принадлежать Бетховену или Шуберту, будь они фортепианными композиторами по преимуществу»¹. Каково же было изумление присутствующих, когда они увидели на титульном листе незнакомое имя и опус 2. «Да, — продолжает Шуман, — вот снова нечто знаменательное — Шопен, я никогда не слышал этого имени — кто бы мог он быть — во всяком случае гений...»².

В непрерывном творческом труде крепло мастерство композитора, через глубокое, во многом еще интуитивное усвоение традиций совершался процесс и постепенного очищения от наслоений разного рода влияний, происходили поиски своего музыкального стиля. Его почвенные связи проявлялись преимущественно в области малых форм. К концу же 20-х годов Шопен создает ряд крупных концертных произведений: Фантазию на польские темы op. 13 и *Rondo á la Krakowiak*, написанные в 1828 году; в 1829—1830 годах появляются оба концерта для фортепиано с оркестром — *f-moll* и *e-moll*.

Мазурки op. 68 или мазурка *a-moll* (изданная впоследствии под op. 17 № 4) — пример поразительной тонкости художественного постижения духа польского народа. В крупных формах и особенно в концертах в полной мере раскрывается чарующий пианизм и многокрасочность шопеновского лиризма. Задушевность,

¹ Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 117—118.

² Там же, стр. 118—119.

горячая струя лирического чувства выражена с присущими жанру виртуозностью и артистическим блеском.

Обращение композитора к эстрадно-виртуозным жанрам продиктовано было неписанными законами большой эстрады. Концертные программы того времени пестрели вариациями, попури, фантазиями, парафразами. Выбирая своим поприщем артистическую деятельность, Шопен учитывал большую потребность в такого рода сочинениях. В этом убеждала концертная практика Варшавы, опыт, вынесенный из заграничных поездок. Однако произведения Шопена, написанные на заре творческой жизни, такие, как Фантазия ор. 13 или Краковяк ор. 14, выделяются из общей массы виртуозных пьес оригинальностью тематического материала, его национальным своеобразием. Именно это последнее обстоятельство особенно способствовало шумному успеху выступлений Шопена в Вене.

Первое артистическое турне. В начале 1829 года после окончания Главной школы музыки Шопен с несколькими друзьями выехал из Варшавы, направляясь в Вену.

Рекомендательные письма от Эльснера к представителям музыкального мира Вены помогли молодому пианисту войти в артистические круги города и возбудить своей игрой живейший интерес. По собственным словам Шопена, его принимали как виртуоза первого ранга, ставили рядом с Мошелесом, Герцем, Калькбреннером — наиболее популярными пианистами первых десятилетий XIX века.

Побуждаемый новыми венскими друзьями, Шопен решает объявить свой концерт. 11 августа в императорском оперном театре состоялась музыкальная «академия», на которой он выступил с Вариациями ор. 2, импровизациями на тему из оперы французского композитора Буальдьё «Белая дама» и на польскую тему «Хмель». Об этом концерте Шопен сообщает родным в Варшаву: «Когда я появился на сцене, меня встретили аплодисментами, и после исполнения каждой вариации были такие аплодисменты, что я не слышал tutti оркестра. После окончания так аплодировали, что мне пришлось выйти второй раз и поклониться»¹. На долю

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 119.

импровизаций выпал еще больший успех. «...Хмель, — пишет Шопен, — ...наэлектризовал непривычную к таким мотивам публику. Мои партерные шпионы уверяют, что на скамейках прямо подпрыгивали»¹.

Второй концерт, который Шопен дал через неделю, прошел с еще большим успехом. В благожелательной рецензии после второго концерта говорилось: «Это молодой человек, который идет своим путем и достигает успехов на этом пути, несмотря на то, что его приемы и манера игры, так же как и приемы письма, значительно отличаются от общепринятых форм концертантов. Отличие это заключается в том, что стремление создавать музыку заметно преобладает у него над стремлением нравиться...»².

На обратном пути из Вены Шопен побывал в Праге и Дрездене. Окрыленный артистическими победами, освеженный впечатлениями интересного путешествия, Шопен в начале сентября вернулся в Варшаву.

Жизнь Шопена в Варшаве до окончательного отъезда за границу. Посещение различных музыкальных собраний, встречи с друзьями, поездки за пределы Варшавы проходили на фоне упорного творческого труда. Примерно за год, который отделяет первое посещение Вены от второго и окончательного отъезда, появляется немало новых сочинений: кроме фортепианных миниатюр завершена работа над концертом f-moll, начат и закончен концерт e-moll³.

Признание выдающегося дарования Шопена не только на родине, но и за ее пределами, укрепляло в нем самом, в кругу его родных и близких мысль о необходимости длительного пребывания за границей для дальнейшего усовершенствования. Намечается поездка опять в Вену, оттуда в Италию, затем в Париж. В марте 1830 года, перед отъездом, Шопен дал в Варшаве два публичных концерта. В отзывах единодушно отмечался национальный колорит шопеновской музыки, а в одной из рецензий была высказана пророческая мысль, что подобно тому, как немцы Моцартом, так когда-нибудь

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 120.

² Там же, стр. 135.

³ Второй концерт f-moll написан раньше концерта e-moll, который значится первым. Несовпадение с порядком фактического написания вызвано тем, что концерт e-moll был издан раньше.

поляки будут гордиться Шопеном. Как бы суммируя мнение передовой общественности, Мауриций Мохнацкий поместил в газете «Курьер польский» статью, в которой писал: «Земля, которая призвала к жизни этого артиста своими песнями, воздействовала на его музыкальный облик, что сказывается иногда в его творчестве: многие звуки кажутся живым отражением нашей родимой гармонии.

Для того, чтобы изысканность игры и гениальность творца слить воедино с чарующей простотой наших народных песен, столь искусно воспринятой Шопеном, нужно было обладать особым чутьем, постичь музыку наших полей и лесов, вслушаться в песни польского крестьянина»¹.

Ничто внешнее, казалось бы, не задерживало Шопена в Варшаве, тем не менее из месяца в месяц он откладывал день отъезда. Он чувствовал и понимал, что надвигалось нечто серьезное и тревожащее. В накаленной политической атмосфере Польши назревали важные события: оживилась деятельность польских патриотов, готовивших восстание против царизма, одновременно усилились репрессии полицейских властей. В этой опасной обстановке Шопену трудно было оставить родину, родных, близких. Угнетенный мрачными предчувствиями, он делится ими со своим другом Титусом Войцеховским: «... нет у меня сил назначить день [отъезда]; мне представляется, что я уезжаю, чтобы навсегда забыть о доме; мне представляется, что я уезжаю, чтобы умереть, — а как, должно быть, горько умирать на чужбине, не там, где жил. Как ужасно мне будет видеть у смертного ложа вместо родных равнодушного врача или слугу»².

Все же день отъезда приближался. 11 октября состоялся прощальный концерт, на котором Шопен исполнил Фантазию на польские темы и новый концерт е-moll. И только спустя три недели, 2 ноября Шопен решил покинуть Варшаву. Накануне, на вечере, устроенном друзьями, Шопену преподнесли серебряный кубок с польской землей; его он должен был хранить в знак верности своей родине.

¹ «Шопен на родине». Документы и мемории, стр. 255.

² Ф. Шопен. Письма, стр. 169.

Вторичное пребывание в Вене. Восстание в Польше.

В конце ноября 1830 года вместе со своим другом Титусом Войцеховским Шопен вторично приехал в Вену. Но теперь пребывание его в этом городе омрачает тень драматических событий, разыгравшихся в Польше. Как только весть о восстании долетела до приятелей, Войцеховский тут же собрался в обратный путь. С трудом поддался Шопен уговорам друзей и письменным настояниям отца остаться в Вене и служить родине своим искусством. Но мучительные колебания, тревога за участь дорогих людей не оставляли его. Свое душевное состояние он поверяет самым испытанным товарищам детства и юности. Яну Матушиньскому он пишет: «Если бы не то, что отцу и без того тяжело, я бы немедленно вернулся. Я проклинаю час своего отъезда, и Ты, зная мои дела, должен согласиться, что с отъездом Титуса слишком много сразу свалилось на меня. Все эти обеды, вечера, концерты, танцы, которыми я сыт по горло, надоели мне: так мне тут тоскливо, глухо, мрачно. Я люблю все это, но не при таких жестоких обстоятельствах. Я не могу поступать, как мне хочется, а должен наряжаться, завиваться, обуваться; в гостиных притворяюсь спокойным, а вернувшись домой, бушую на фортепиано»¹.

К беспокойству за судьбу близких примешивались обстоятельства, ущемлявшие национальную гордость Шопена. Шопену не раз приходилось быть бессильным свидетелем оскорбительных выпадов, насмешек над своими соотечественниками. Австрийский меттерниховский режим — один из самых реакционных, и неудивительно, что официальные власти, аристократические круги, монархически настроенное зажиточное бюргерство с подозрением и опаской относились к полякам. Неблагоприятная политическая ситуация косвенно отражалась и на собственном положении Шопена, больно его уязвляла. В письме к Ю. Эльснеру он сообщает: «...мне следовало написать Вам сразу же по моем прибытии в Вену. Но я все медлил... потому, что ждал, когда буду в состоянии сообщить вам о себе что-либо определенное. Однако с того дня, как я узнал о событиях 29 нояб[ря], и до настоящего времени я не испытывал ничего, кроме

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 201.

шемящей тревоги и тоски; и Мальфатти¹ напрасно старается меня убедить, что каждый артист — космополит. Если даже это так, то как артист я еще в колыбели, а как поляк уже начал третий десяток... я до сих пор не думал об устройстве концерта. Потому что теперь мне во всех отношениях предстоят большие трудности... события в Варшаве, быть может, настолько изменили в неблагоприятную сторону мое положение, насколько в Париже они могли бы ему содействовать»².

Шопен правильно оценивал создавшуюся обстановку. Прежняя заинтересованность молодым талантом сменилась холодной учтивостью и равнодушием. Поведение влиятельных музыкантов — безразличие одних, боязнь конкуренции со стороны других — не оставляло места иллюзиям. Шопену не удалось прийти к соглашению с издателями, как не удалось добиться организации своих концертов. Только в апреле 1831 года он в числе других музыкантов принял участие в публичном концерте, а в июне того же года исполнил концерт e-moll на одной из музыкальных академий³.

О музыкальных вкусах венцев с обидой и нескрываемым раздражением Шопен пишет в Варшаву своему бывшему учителю: «Они здесь вальсы называют сочинениями! а Штрауса и Ланнера, которые играют им для танцев, — капельмейстерами». И добавляет: «Из этого все же не следует, что все тут так думают: напротив, почти все над этим смеются, но все-таки печатают только вальсы»⁴.

Шопен решает ехать в Париж. Но не просто было поляку получить визу на въезд во Францию. После долгих хлопот удалось добиться паспорта в Лондон «проездом через Париж».

20 июля со своим приятелем поляком Кумельским он выехал из Вены, направляясь через Мюнхен и Штутгарт в Париж.

Тем временем революционные события в Польше принимали все более катастрофический оборот, и в начале

¹ Известный врач, любитель музыки, друг Бетховена.

² Ф. Шопен. Письма, стр. 210. — Шопен намекает на сочувственное отношение во Франции к польскому освободительному движению.

³ См.: там же, стр. 218 (примечания).

⁴ Там же, стр. 211.

сентября 1831 года восставшая Варшава пала под натиском русских войск армии Паскевича.

О разгроме польской революции и сдаче Варшавы Шопен узнал, находясь в Штутгарте. Страницы его дневника, его письма полны самого бурного и мрачного отчаяния. Боль, тревога, гнев находят выход в творчестве, рождая произведения, в которых драматизм шопеновского гения впервые раскрылся во всей своей глубине. Тяжелая скорбь прелюдий а-moll, неистовая цатетика прелюдии d-moll, «революционный» этюд с-moll запечатлели перелом, происшедший в творческом сознании Шопена. Мечтательная юношеская лиричность отступила перед трагизмом новых образов. Тема Родины отныне становится ведущей творческой темой Шопена.

Польская революция как бы проложила некую грань между двумя большими периодами творческой биографии Шопена. Варшава — безоблачная юность, окрыленность, радужные надежды. Париж — быстро растущие духовная зрелость, мастерство, завоевание вершин композиторского искусства, жизнь со всеми ее драматическими контрастами.

Крушение революции в Польше, последовавшие гонения и реакция навсегда отрезали Шопену путь на родину. Осенью 1831 года он приехал в Париж, где оставался до конца своих дней.

ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОЙ ЗРЕЛОСТИ

Париж. В период между двумя революциями 1830 и 1848 годов Париж живет в особом лихорадочном напряжении. Июльская монархия, установившая господство крупной буржуазии, празднует свою победу, о непрочности которой то и дело напоминают грозные выступления пролетариата, брожение в массах мелкой буржуазии, оппозиция со стороны демократической интеллигенции.

Власть банкиров принесла бешеную погоню за наживой, разложение общественной морали и нравов, придавала специфический характер всему строю общественной жизни, «где наслаждение становится распутством,

где сливаются вместе золото, грязь и кровь»¹. В наступившем царстве лавочников все служило предметом торговли: честь и талант, красота и невинность. Удачная биржевая сделка или торговая спекуляция могли превратить темного дельца и авантюриста в «уважаемого» финансиста, а продажная пресса — сделать модным и, следовательно, богатым ловкого виртуоза.

Но одновременно Париж — крупнейший центр западноевропейской цивилизации и культуры. В этом «городе революции» с его возбужденным пульсом и кипением политических страстей, с относительной, в сравнении с большинством государств Европы, свободой создавалось искусство большой силы и значения. Мир литературы был представлен именами выдающихся писателей: Бальзака, Стендаля, Гюго, Мериме, Жорж Санд, Мюссе и многих других. В живописи выдвинулся ряд талантливых художников. Крупнейший из них — Эжен Делакруа — сделался другом Шопена.

Париж становится местом паломничества свободомыслящей интеллигенции всех стран. Туда устремляются артисты и писатели, художники и музыканты. Многие оседают надолго, некоторые обретают в Париже вторую родину и содействуют блеску парижской культуры. Не в меньшей мере, чем отечественным, Париж обязан своей славой иноземным художникам — Гейне и Мицкевичу, Листу и Шопену.

Большого размаха достигает музыкальное искусство Парижа в 30—40-х годах. Наряду с французскими светилами оперно-театрального искусства — Обером, Галеве, симфонистом-новатором Берлиозом блистают Россини, Мейербер, Беллини, Доницетти. Бесконечна вереница прославленных оперных певцов, приезжающих на гастроли и ангажированных постоянно: Паста и Рубини, Малибран, Нурри, Виардо, Лаблаш и другие. Плеяду выдающихся виртуозов-пианистов возглавляют Калькбреннер, Герц, Тальберг, Лист; ореол сенсации окружает концерты Паганини.

Но было и нечто, снижавшее художественно-эстетическую ценность музыкального искусства, расцветшего в эту пору на парижской почве. Ошеломляющие эффек-

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Классовая борьба во Франции. Избранные произведения в двух томах, т. 1. М., 1948, стр. 114.

ты и великолепия оперных постановок подчас лишь прикрывали пустоту самой музыки; коммерческие интересы создавали нездоровую шумиху вокруг эстрады, часто превращая ее в место состязаний виртуозов всех мастей и рангов.

Первые впечатления. Шопену было немногим более двадцати лет, когда он приехал в Париж. Вырванный из патриархальной семейной обстановки, лишенный привычной дружественной среды, он сразу попал в водоворот парижской жизни. Но крепость моральных устоев, проницательность и острота ума помогли молодому музыканту разглядеть за обманчивой привлекательностью картину резких социальных противоречий. Проходит всего два с небольшим месяца со дня приезда, и Шопен делится своими первыми впечатлениями: «Я добрался сюда довольно благополучно (но дорого) — и доволен тем, что здесь нашел; здесь первые в мире музыканты и первая в мире опера. Я знаком с Россини — Керубини, Паэром и т. д. и т. д. ... Однако я ничего Тебе не написал о впечатлении, которое произвел на меня после Штутгарта и Страсбурга этот большой город. Здесь величайшая роскошь, величайшее свинство, величайшая добродетель, величайшая порочность... крика, гама, грохота и грязи больше, чем можешь себе вообразить. В этом муравейнике теряешься, и это удобно в том смысле, что никто не интересуется тем, как кто живет»¹. В другом письме, написанном вскоре после этого, трезвость суждений и оценок еще определеннее. «Сколько перемен, сколько бедствий... Меня ветер загнал сюда... Париж — это все что хочешь: можешь веселиться, скучать, смеяться, плакать, делать все, что Тебе угодно, и никто на Тебя не взглянет, потому что здесь тысячи делающих то же, что и Ты, — и каждый по-своему. Я не знаю, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и больше виртуозов, чем тут»². С восторгом и вместе с нескрываемой иронией описывая в этом же письме исполнение «Севильского цирюльника», невообразимую роскошь постановок опер Мейербера, Шопен замечает: «Однако Ты должен знать, что я не одурел и не намерен быть одураченным»³.

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 227—228.

² Там же, стр. 239.

³ Там же, стр. 242.

Шопен не проходит стороной мимо социально-политических вопросов, подвергая резкой критике существующие порядки. В письме к Войцеховскому он говорит о множестве людей в лохмотьях, об угрожающих разговорах о «дураке Филиппе» — короле Франции, — «который еле держится еще своим министерством. Низший класс уже совершенно разъярен — и все время думает, как изменить свое бедственное положение...»¹. Описывая увиденную политическую демонстрацию, он добавляет: «Ты не представляешь себе, какое впечатление произвели на меня эти грозные голоса недовольного народа... Только Гренобль пошел по следам Лиона, и, черт знает, что еще будет на свете»².

Знакомства, встречи. Парижский дебют. С помощью влиятельного музыканта, дирижера и композитора Ф. Паэра, к которому Шопен имел рекомендательное письмо от Мальфатти, завязались знакомства и связи со многими знаменитостями музыкального мира, в том числе с Россини, Керубини, молодым Листом, звездой тогдашних пианистов Ф. В. Калькбреннером (1785—1849). Шопен был покорен манерой его игры и безукоризненной техникой. Он даже был готов принять предложение Калькбреннера совершенствоваться под его руководством в течение трех лет, однако предостерегающие письма от родных и Эльснера удержали Шопена.

Калькбреннер помог Шопену в организации первого публичного концерта и специально для этого случая написал полонез для шести фортепиано. Концерт состоялся 26 февраля 1832 года. Кроме вышеупомянутого полонеза, который «дуэтом» исполняли Шопен и Калькбреннер в сопровождении остальных четырех фортепиано, Шопен играл свой концерт f-moll и Вариации на тему Моцарта. Лист пришел в восторг от игры и произведений польского музыканта. Впоследствии он вспоминал о шопеновском дебюте: «...аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не могли достаточно выразить наш энтузиазм перед лицом этого таланта, который, наряду со счастливыми новшествами в области

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 250.

² Там же, стр. 251. — Шопен имеет в виду восстание рабочих в Лионе в 1831 году, за которым последовало восстание в Гренобле.

своего искусства, открыл собою новую фазу в развитии поэтического чувства»¹.

Энтузиазм публики, единодушные высокие оценки прессы привлекли всеобщее внимание к новому молодому таланту. Дорого оплачиваемые уроки освободили Шопена от материальной стесненности, испытываемой на первых порах. Всегда скромный в отношении к самому себе, он писал: «Я вошел в высшее общество, вращаясь среди послов, князей, министров и сам не знаю, каким чудом это случилось, потому что сам я туда не лез... мне посвящают свои сочинения люди с большим именем прежде, чем я им... ученики Консерватории, ученики Мошелеса, Герца, Калькбреннера, словом, законченные артисты, берут у меня уроки, ставят мое имя рядом с именем Фильда — словом, если бы я был еще глупее, то думал бы, что достиг вершины своей карьеры»².

Шопен-пианист. Творческое самоопределение. С самого начала артистической жизни Шопен пленял оригинальностью всего своего музыкального облика. Виртуозно-техническая сторона его игры была безупречна, при том в шопеновском исполнении, как и в творчестве, не было ничего, рассчитанного на внешний эффект. Это не был и «выверенный», академически-холодный стиль, представленный Калькбреннером и его школой. Сильнейшее качество Шопена-пианиста таилось в редкой красоте звука, в тончайшей звуковой палитре; с ее помощью он раскрывал безграничную гамму поэтических нюансов. Шопен-исполнитель был неотделим от Шопена-композитора. И избалованный Париж, который трудно было удивить виртуозностью, склонился перед очарованием славянских мелодий и несравненной поэзией, которую источали звуки его музыки. По словам Листа, музыка и игра Шопена вызывали «чувство восхищения, трепета, робости, которое охватывает сердце вблизи сверхъестественных существ, вблизи тех, кого не можешь разгадать, понять, обнять»³.

С особым строем его вдохновенных образов сочеталось своеобразие исполнительской манеры, несравненное шопеновское *rubato*.

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен. М., 1956, стр. 306.

² Ф. Шопен. Письма, стр. 260—261.

³ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 179.

Поробно тому, как в XVIII веке звуковая динамика — *crescendo* и *diminuendo* — сделалась новым выразительным средством, передававшим в нарастаниях и спадах движение эмоций, так шопеновское *rubato* — эти едва уловимые внутритактовые замедления и ускорения — сделалось средством передачи сложной изменчивости настроений, характерной для романтического искусства XIX века.

На родине друзья композитора, учитель Эльснер, родные смотрели на него как на гения, призванного раскрыть миру красоту души польского народа, через искусство восславить его историю, пробудить участие к его трагической судьбе. Исходя из этого, они находили, что фортепианная музыка и камерные формы творчества не соответствуют важности поставленной цели. Только монументальное искусство, опера способны воплотить великие идеи. Еще в Вене Шопен получил письмо от известного польского поэта Стефана Витвицкого (1802—1847) ¹ с призывом направить внимание на создание национальной оперы. «Ты непременно должен быть творцом польской оперы; я глубочайше убежден, что Ты можешь им стать и что как польский национальный композитор откроешь для своего таланта неизмеримо богатое поле деятельности, на котором покроешь себя неувядаемой славой... Подражание оставь другим... будь самобытным, национальным. Может, сначала и не все поймут Тебя, но упорство и продвижение на раз избранном поприще обеспечат Тебе память потомков» ².

В таком же роде, уже в Париже получает Шопен целое послание от сестры Людвики. Ссылаясь на Эльснера, Людвика внушает брату: «...Эльснер не хочет видеть Тебя только концертным виртуозом, фортепианным композитором и знаменитым исполнителем, так как это легче и менее значительно... Твое место... рядом с Россини, Моцартом... Ты должен обессмертить себя операми» ³. Одновременно Эльснер сам высказывает Шопену свою точку зрения: «Игра на каком-нибудь инструменте, даже самая совершенная, как напр[имер], Па-

¹ На слова С. Витвицкого Шопен написал несколько песен, среди них широко известны «Желание», «Гулянка», созданные, по-видимому, еще в Варшаве.

² Ф. Шопен. Письма, стр. 220.

³ Там же, стр. 231.

ганини на скрипке или Калькбреннера на фортепиано.. может рассматриваться в качестве средства для выражения чувств в музыке. Слава, которой некогда пользовались Моцарт, а потом Бетховен, как пианисты, давно уже померкла, а их фортепианные сочинения... должны были уступить современному вкусу. Зато другие их произведения, не предназначенные лишь для одного инструмента — их оперы, песни, симфонии, живут еще среди нас...»¹.

Шопен не хуже всех понимал значение миссии польского художника. Но в выборе и определении путей творчества их позиции резко расходились. Интуиция гения и ясный ум подсказывали Шопену правильность избранного для себя поля деятельности. Истинный художник редко ошибается. И уже близкое будущее доказало правоту Шопена. Быстро пришедшая устойчивая слава убедила сомневающихся. Из письма отца в Париж, из сообщений парижских друзей семье Шопена в Варшаву становится известным, что Шопен не только первый пианист Парижа, но и высоко ценимый композитор. Его ноктюрны и мазурки, уже вторично изданные в Лейпциге, распродаются в течение нескольких дней.

Серьезность, значительность содержания шопеновских сочинений получали истинную оценку чутких музыкантов. В 1836 году в статье о фортепианных концертах Шопена Р. Шуман, внимательно следивший за его художественной эволюцией, проницательно отметил внутреннее родство Шопена и Бетховена, замечательно раскрыл революционно-патриотический смысл шопеновских произведений².

Значение первых лет жизни в Париже для творческого формирования. Первые годы в Париже для Шопена — время широкого знакомства и усвоения многосторонних явлений европейской музыкальной культуры. Здесь итальянская и французская оперы, искусство пения, представленное первоклассными итальянскими и французскими певцами, высшие достижения современного пианизма, виртуозной скрипичной школы и т. д.

Большое духовное влияние оказывало общение с выдающимися людьми эпохи — представителями искусства, литературы. Под широким воздействием ярких

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 236—237.

² См. об этом в главе о Шумане.

встреч, сильных впечатлений крепнет интеллект Шопена, зреет его мастерство, возрастает глубина и разнообразие музыкальных идей, но в центре по-прежнему стоит тема Родины.

В первое время творческая работа заключалась преимущественно в отделке сочинений, написанных до Парижа; над завершением начатых или воплощением ранее задуманных произведений. В этот период в музыке Шопена преобладали небольшие фортепианные пьесы: лирические миниатюры, танцевальные жанры; написана и издана первая серия этюдов ор. 10, некоторые прелюдии. Из произведений крупных форм созданы баллада g-moll и скерцо h-moll.

Новые поездки и встречи. Середина 30-х годов знаменательна рядом творчески интересных и радостных встреч, сильных, но горестных, в конечном счете, переживаний. Весной 1834 года Шопен со своим парижским другом, немецким пианистом и композитором Ф. Гиллером (1811—1885), ездил на музыкальный фестиваль в Аахен, где встретился с Мендельсоном, а затем они совершили совместное путешествие по Рейну, посетили Дюссельдорф. В Карлсбаде (Карловы Вары) Шопен увиделся с родителями. Эта первая и единственная встреча на чужбине принесла обоюдную, трудно описуемую радость.

Тогда же на обратном пути в Париж Шопен в Лейпциге впервые лично встретился с Робертом Шуманом, а в следующем 1836 году осенью вторично посетил Шумана в Лейпциге, много ему играл, знакомил с новыми своими сочинениями. Об этом памятном дне Шуман сообщил в «Новой музыкальной газете»: «Шопен был один день в Лейпциге. Он привез с собой новые божественные этюды, ноктюрны, мазурки, новую балладу и др. Он играл много и незабываемо»¹.

Мария Водзиньская. С семьей графов Водзиньских Шопена связывали еще варшавские годы. Летом 1835 года, в Дрездене, куда Шопен попал, возвращаясь в Париж, он встретил графиню Водзиньскую и ее дочь Марию. Со времен варшавского знакомства Мария Водзиньская превратилась в привлекательную кокетливую девушку, кружившую головы своим поклонникам. Она

¹ Цит. по книге: Д. Житомирский, Роберт Шуман, стр. 232.

не была лишена ума и способностей и в рамках светского любительства занималась живописью, пела и играла на рояле, сочиняла небольшие фортепианные пьески.

Вспыхнувшее чувство к Марии глубоко захватило Шопена. По-видимому, его любовь не оставалась безответной, и их увлеченность вскоре перестала быть тайной для родных и окружающих. Летом 1836 года Шопен специально выехал в Дрезден, чтобы свидеться с Марией и сделать ей предложение. Но, когда Шопен вернулся в Париж, тон писем от Водзиньских заметно изменился. Затем письма стали приходить все реже, а к концу 1837 года Шопен сам прекратил эту переписку.

Среди причин, расстроивших желанный Шопену брак, наиболее вероятной исследователи считают сословные предрассудки польской знати. В эпистолярном наследии Шопена нет данных, по которым можно было бы судить о его отношении к этому событию. Лишь найденный после смерти композитора сверток с письмами Водзиньских и сделанная на нем рукой Шопена надпись «мое горе» говорит о глубине переживаний.

Перенесенный удар, по-видимому, заставил Шопена о многом задуматься, многое пересмотреть и заново переоценить. Происходящий внутренний кризис или перелом внешне почти никак не обнаруживался, но, несомненно, отказ от некоторых иллюзий молодости, отречение от представлений, внушенных патриархальной средой и воспитанием, создали почву, на которой мог возникнуть свободный союз Шопена с Жорж Санд.

Жорж Санд. Крупная французская писательница Жорж Санд (1804—1876) была одной из передовых женщин своего времени. Демократически и радикально настроенная, она смело подняла борьбу за право женщин на равенство, на свободу чувства. Не только ее сочинения, но и образ жизни, поведение, манеры были сознательно и демонстративно брошенным вызовом буржуазно-аристократическому обществу. На первых порах большая любовь Шопена к Жорж Санд вызывала в нем радостное воодушевление, создавала яркие творческие импульсы, но со годами превратилась в источник глубоких душевных страданий, ускоривших смерть композитора.

Их знакомство, состоявшееся в 1836 году, и первое впечатление, произведенное Жорж Санд на Шопена, ничем не предвещало будущей любви. «Я познакомился

с большой знаменитостью, — пишет Шопен в Варшаву родным, — г-жой Дюдеван, известной под именем Жорж Санд; но ее лицо несимпатично и она мне совсем не понравилась. В ней есть даже что-то отталкивающее»¹.

В литературных и светских салонах, собиравших цвет интеллектуально-артистического мира, Шопен и Жорж Санд неоднократно встречались. Большой талант и ум, оригинальность всего облика известной писательницы в процессе более длительного узнавания покорили Шопена.

Остров Майорка². Осенью 1838 года Шопен и Жорж Санд с ее детьми предприняли большое путешествие на остров Майорку и поселились в главном его городе Пальме. «Я в Пальме, — пишет Шопен, — среди пальм, кедров, кактусов, олив, померанцев, лимонов, алоэ, фиговых деревьев, гранатов и т. п. ... Небо, как бирюза, море, как лазурь, горы, как изумруд, воздух, как на небесах. Днем солнце, все ходят по-летнему, и жарко; ночью — гитары и пение по целым часам»³. Шопен упоен любовью, жизнью, природой. Но это продолжалось недолго. Его хрупкий организм, ослабленный непрерывным творческим горением, с трудом мог переносить неустойчивое, отсутствие необходимых для здоровья и работы условий. Именно с такими обстоятельствами пришлось столкнуться на Майорке. К этому прибавилась сильная простуда, которая осложнилась кровохарканьем. Вынужденные оставить Пальму, Шопен и Жорж Санд с детьми переселились в старый и заброшенный картезианский монастырь. Его мрачно-таинственная красота болезненно будоражила воображение. В описании, сделанном самим композитором, почти зримо можно представить себе вид монастыря и обстановку тамошней жизни. «...Можешь ли Ты представить меня между скалами и морем, в огромном заброшенном монастыре картезианцев, в келье, двери которой больше любых ворот в Париже... Келья имеет форму высокого гроба, высокие своды запылены, — маленькое окно, под окном померанцы, пальмы, кипарисы; против окна под филигран-

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 288.

² Остров Майорка — один из группы Балеарских островов в Средиземном море.

³ Ф. Шопен. Письма, стр. 312—313.

ной мавританской розеткой на лямках моя кровать. Возле кровати старый, квадратный, разваливающийся *intouchable* [шаткий стол], за которым я еле могу писать, на нем оловянный подсвечник (здесь это большая *luxe* [роскошь]) со свечкой... тишина... можно кричать... и все равно тихо. Словом, пишу Тебе из странного места»¹.

С переселением в удаленный от города монастырь возникло много новых трудностей, усугублявших тяжелое душевное и физическое самочувствие Шопена. Ранней весной пришлось спешно покинуть Майорку и направиться в обратный путь, во Францию.

На некоторое время Шопен и Жорж Санд остановились в Марселе, а лето провели в имении писательницы Ноане. Здесь здоровье Шопена восстановилось, и осенью 1839 года они вернулись в Париж.

Невзирая на все неурядицы жизни на Майорке, в том числе и долгое отсутствие фортепиано, творческий портфель Шопена изрядно пополнился: циклом из двадцати четырех прелюдий, второй балладой *F-dur*, полонезами *op. 40*, третьим скерцо *cis-moll*.

В Ноане закончил Шопен сонату *b-moll* и некоторые другие произведения.

Снова в Париже. Дом на улице Пигаль, где поселились Шопен и Жорж Санд, притягивал к себе людей, живущих интересами искусства, литературы. Среди многочисленных посетителей этого блестящего салона — Гейне, Мицкевич, Делакура, Бальзак, Лист, Берлиоз, Мейербер, представители польской аристократии Чарторыские, Сапега, Дельфина Потоцкая. Но самых интимных и преданных друзей Шопен находил среди своих соотечественников — польских интеллигентов. Таков был Ян Матушиньский, связанный со времен лицея узами дружбы с Шопеном. Врач по образованию, участник ноябрьского восстания, он эмигрировал в Париж и некоторое время жил на одной квартире с Шопеном. Композитор и пианист Юльян Фонтана, также эмигрировавший из Польши в 1832 году, пользовался особым доверием и любовью Шопена. Общим другом Шопена и Жорж Санд был Войцех Гжимала.

Этот недолгий период в жизни Шопена приносит радость семейной жизни. Отношения с Жорж Санд

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 318.

кажутся долговечными, любовь и дружба — крепкими и надежными. Время проходит в непрестанном труде, размеренно, упорядоченно. Зимой в Париже Шопен дает многочисленные уроки, часы досуга и отдыха посвящает встречам с друзьями, светским визитам, театру, концертам. Летом всем семейством переезжают в Ноан, и там Шопен безраздельно отдается творчеству.

Перед открытой аудиторией Шопен выступает мало, сторонится большой эстрады и шумной толпы концертного зала. Ему кажется, что его художественные замыслы не доходят до разноликой аудитории и остаются непонятыми. Эстрадный блеск, аффектация, элементы позирования, дань которым отдавали даже такие великие артисты, как Лист или Паганини, были органически чужды утонченной натуре Шопена. Тем не менее его редкие концерты превращались в подлинное событие музыкальной жизни Парижа.

Если для выступлений с эстрады Шопену приходилось преодолевать внутреннее сопротивление, то в небольшом кругу он играл всегда охотно, много, особенно вдохновенно. Один из таких музыкальных вечеров описал музыкальный критик Э. Легуве: «Сев за рояль, Шопен обычно играл до изнурения... Он чувствовал и мы чувствовали, что какая-то часть его жизни утекла вместе со звуками; он не хотел остановиться, и у нас не было сил его остановить! Волнение, сжигавшее его, охватывало и всех нас»!¹

Высший расцвет творчества. Годы с конца 30-х и до второй половины 40-х — самые плодотворные в творческой жизни композитора. Это пора наивысшего творческого цветения, время создания самых глубоких и значительных произведений: второй, третьей и четвертой баллад, сонат b-moll и h-moll; фантазии f-moll, лучших полонезов, в том числе полонеза-фантазии; второго, третьего и четвертого скерцо и многих других шедевров. В зрелых сочинениях Шопен полностью освобождается от некоторого налета салонности, присутствовавшего в отдельных концертных пьесах раннего периода.

Постижение многообразных черт других национальных культур способствовало более глубокому выявлению

¹ Цит. по кн.: Ю. А. Кремлев. Фридерик Шопен, стр. 128.

национальной сущности шопеновского гения. Его музыкальный стиль предстает в откristаллизованном, совершенном виде. Оперные речитативно-декламационные элементы так же, как и кантиленность итальянского *bel canto*, преломляясь через славянскую песенность, формируют индивидуальный шопеновский мелодизм. Оперная театральность, картинность получила сложное претворение в монументальных героико-эпических полотнах, вдохновленных польским эпосом.

Воплощая мысли и чувства своего народа, высокие идеалы времени, Шопен опирался на многовековой опыт народного искусства, на реалистические традиции классиков. Строгость и логика мысли Баха, красота и завершенность моцартовских форм, драматизм и сила симфонического развития у Бетховена всегда были для него живым примером. В новой исторической обстановке Шопен был великим продолжателем их дела.

Разрыв с Жорж Санд. В эту, казалось бы, наиболее счастливую пору жизнь вторгается тяжелыми для композитора испытаниями. Весной 1842 года умер от туберкулеза ближайший друг Шопена Ян Матушиньский. Весной 1844 года скончался отец композитора. Приезд любимой сестры Людвиги несколько облегчил его горе. Людвика принесла с собой как бы частичку родной страны, семьи, дома. С ее отъездом настроение Шопена все чаще омрачается. Тоску по родине углубляет назревающая драма отношений с Жорж Санд. Пока она остается тайной для окружающих. Лишь изредка в письмах к родным, в отдельно брошенных фразах прорываются скрытая боль и критическое отношение Шопена, не приемлющего многое в семье Жорж Санд. Болезненность и крайняя душевная ранимость Шопена находились в кричащем противоречии с властной натурой Жорж Санд, к этому прибавлялись глубокие внутренние расхождения, различия в нравственных и жизненных устоях.

Уже с осени 1846 года Шопен не бывает в Ноане, где Жорж Санд проводит большую часть времени, а вскоре происходит полный и окончательный разрыв. Хрупкий организм Шопена, подтачиваемый душевными страданиями, надломлен, но преодолевая себя, он по-прежнему дает многочисленные уроки и даже начинает вновь выступать в концертах.

Шопен в Лондоне. Последние годы Шопена, по собственным словам, смертельно раненного своей привязанностью¹, — самые печальные в его жизни. По-видимому лишь безразличие к самому себе склонило его к поездке в Англию с губительным для здоровья климатом и образом жизни, к которому вынуждало положение прославленного концертирующего артиста.

Весной 1848 года Шопен приехал в Лондон. Сразу его захлестнула сутолока светской жизни с обязательными ежедневными визитами, присутствием на званых обедах, приемах, раутах. Здесь также приходилось давать уроки и выступать в великосветских салонах. Пустота такой жизни — тяжелое бремя для больного Шопена. «Никак не привыкну, — пишет он, — к лондонской атмосфере, — и вся эта жизнь, с ее визитами, зваными вечерами, очень меня тяготит»². «Здесь уже с неделю скверная погода, и мне это совсем не на пользу. При этом что ни день приходится поздно вечером выезжать в свет. У меня не хватает сил для такой жизни»³.

Все чаще одолевает Шопена тоска и одиночество: «...Страдаю от какой-то глупой тоски, и, несмотря на всю мою отрешенность, я не спокоен: не знаю, что с собой делать»⁴. «...Такой жизнью я сыт по горло, — а впереди, в конце всего этого я ничего не вижу»⁵. Чувствуя себя смертельно больным, угнетаемый неопределенностью материальных дел, Шопен остается все тем же человеком обаятельного ума и сердечности; даже в самый критический период своего существования ему по-прежнему не изменяют ни острая наблюдательность, ни живой мягкий юмор. Высказывания, полные горечи, перемежаются с остроумнейшими описаниями быта, нравов людей из высшего английского общества. Особенно высмеивает Шопен мелочный меркантилизм и тщеславие «общества лордов, канцлеров или черт знает кого с орденскими лентами под жилетами»⁶. В большом письме к родным он роняет фразу: «Как Вы знаете, они здесь

¹ См.: Ф. Шопен. Письма, стр. 574.

² Там же, стр. 572.

³ Там же, стр. 574.

⁴ Там же, стр. 580.

⁵ Там же, стр. 582.

⁶ Там же, стр. 575.

живут только именами и знатностью»¹. В другом письме Шопен пишет: «Если бы я был в настроении, то описал бы одну шотландку, 13-ю кузину Марии Стюарт... Тут только и есть, что кузены и кузины знатных имен, о которых на континенте никто и не слыхал. Весь разговор всегда генеалогический, похоже на Евангелие: тот родил этого, а этот того, и тот еще кого-то, и так две страницы вплоть до господ Иисуса»². Описывая, как с ним торговалась «старая Ротшильд», Шопен добавляет: «Так что из этого я заключаю, что здесь не слишком щедры... Для класса *bourgeoise* [буржуазии] нужно нечто поражающее, на что я не способен»³.

После нескольких выступлений в Лондоне по приглашению своих учениц, «милых шотландок», Шопен направился в Шотландию «Я здесь наслаждаюсь (физически) полнейшим покоем и прекрасными шотландскими песнями»⁴, — пишет он.

28 августа состоялся его первый концерт в Манчестере, через некоторое время в Глазго, затем в начале октября в Эдинбурге, а 31 октября Шопен возвратился в Лондон. Обессиленный болезнью, но подвижный патристическим чувством, он выступил на ежегодном польском балу, устроенном 16 ноября 1848 года. Это было последнее появление Шопена перед публикой.

В конце ноября Шопен вернулся в Париж. Оставшийся год жизни был медленным угасанием. Последнюю радость Шопену доставил приезд сестры Людвиги, которая неотлучно оставалась подле него до самого конца.

В ночь с 16 на 17 октября Шопена не стало. «Даже самая стоическая античность не знала примера более прекрасной смерти...»⁵, — писал Гжимала вскоре после его кончины.

В торжественных похоронах приняли участие лучшие артисты Парижа. Был исполнен Реквием Моцарта, в котором партии соло пели Виардо и Лаблаш. Специально был оркестрован и исполнен похоронный марш Шопена,

¹ Ф. Шопен. Письма, стр. 592.

² Там же, стр. 602.

³ Там же, стр. 575.

⁴ Там же, стр. 584.

⁵ Там же, стр. 649.

а один из видных французских органистов проникновенно сыграл на органе прелюдии Шопена — h-moll и e-moll. В могилу Шопена высыпали горсть польской земли из кубка, преподнесенного друзьями при прощании его с родиной.

Сердце Шопена было перевезено в Варшаву и хранилось в костеле св. Креста. Во время фашистского нашествия польские патриоты спрятали драгоценный сосуд. После освобождения Польши Советской Армией в 1945 году в день годовщины смерти Шопена его сердце было возвращено родной стране.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА И РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Шопену в отличие от Шумана, Шуберта и многих других музыкантов не приходилось завоевывать аудиторию, добиваться признания, преодолевать трудные преграды. Его музыка сразу нашла доступ к сердцам, проникла в самые различные слои общества. Прижизненной славе он в значительной мере обязан тому, что будучи первоклассным пианистом, был несравненным интерпретатором своих сочинений.

Шопен ограничил свое творчество рамками фортепианной музыки. Для других инструментов им написано всего несколько сочинений¹. Но в пределах одного только фортепианного творчества Шопен достиг высот и художественной многогранности, которых другие композиторы добивались работой над многими видами инструментальной музыки в разных областях музыкального искусства.

Для Шопена рояль — универсально-объемлющий инструмент. На нем можно было говорить языком интимным, поверять ему тайные движения души и сокровенные мысли, он же был способен к воплощению широких драматических концепций, к постановке остро волнующих проблем.

¹ Трио для фортепиано, скрипки и виолончели; полонез ор. 3 и дуэт для фортепиано и виолончели; соната для виолончели, ряд песен для голоса.

В творческом самоограничении проявилась мудрость великого художника, ибо, избрав область, наиболее близкую собственной природе, Шопен смог раскрыть в ней такие глубины внутренней жизни человека, такое богатство и красоту форм, что они полностью возместили отсутствие в его искусстве других жанров.

Никогда не нарушая специфику фортепиано, Шопен извлекал из одного инструмента палитру красок целого оркестра, выразительность человеческого голоса и слова. Его музыка как бы говорит, поет, подчас становится зрительно ощутимой. Недаром один из величайших пианистов мира Антон Григорьевич Рубенштейн говорил, что Шопен — это «бард, рапсод, дух, душа» фортепиано.

Разнообразие созданных Шопеном новых жанров и форм, открытия в области музыкальной речи так велики, что далеко выходят за рамки собственно фортепианной музыки, обогащая своим опытом все виды музыкального искусства. Для перспектив же самой фортепианной музыки шопеновое творчество сыграло роль решающего фактора.

Влияние Шопена затронуло не только Листа и других современников; большая плеяда русских композиторов, начиная с середины прошлого века вплоть до Скрябина и нашего времени, не осталась свободной от воздействия творчества Шопена.

Художественные мотивы, составляющие основу творчества Шопена, рождены всем, что так или иначе связано с родной страной, с ее историей, прошлой и настоящей, с ее людьми и природой, обычаями и характерами. Направленность образного мышления Шопена может быть сравнима при всех различиях с направленностью мышления Бетховена. Независимо от жанра, формы, масштаба произведения, степени опосредствования первичный творческий импульс у Шопена связан с его основной темой. Гражданственность этой темы определила особое место, которое заняло искусство Шопена в общем русле романтической музыки 30—40-х годов. Отсюда весомость шопеновского слова, сила эмоций в любом сочинении, будь то лирическая миниатюра или развернутое драматическое полотно.

Шопеновские баллады и сонаты, скерцо и фантазия — подобно крупным органным творениям И. С. Баха — своеобразные симфонии, а какая-либо двухстрочная прелюдия или мазурка по глубине замысла и выраженного чувства перерастает в большую поэму, волнующую драму.

«Не взирая на свои кажущиеся, миниатюрные и ограниченные формы, — писал о Шопене Стасов, — его прелюдии, ноктюрны, этюды, мазурки, полонезы, *impromptus* полны великого и глубочайшего содержания... Глубокие думы о себе самом и о своем несуществующем более отечестве, свои радости и отчаяния, свои восторги и мечты, минуты счастья и гнетущей горести, солнечные сцены любви, лишь изредка прерываемые тихими и спокойными картинами природы — вот где область и могучее царство Шопена, вот где совершаются им великие тайны искусства под именем сонат, прелюдий, мазурок, полонезов, скерцо, этюдов и «*impromptus*»¹.

В музыку Шопена, как и в музыку других композиторов-романтиков, широко проникли отстоявшиеся в быту песенно-танцевальные жанры. Но гибкость и многосторонность применения им элементов народно-бытового искусства (песни, романса, марша; различных видов танца) исключительны. У Шопена любой из бытовых жанров многозначен и многолик, в силу чего служит средством обрисовки музыкальных образов самого различного содержания и характера. Часто внутри произведения одного жанра можно встретить различные жанры: в полонез вводится мазурка, в ноктюрн — хорал, а в скерцо — колыбельная.

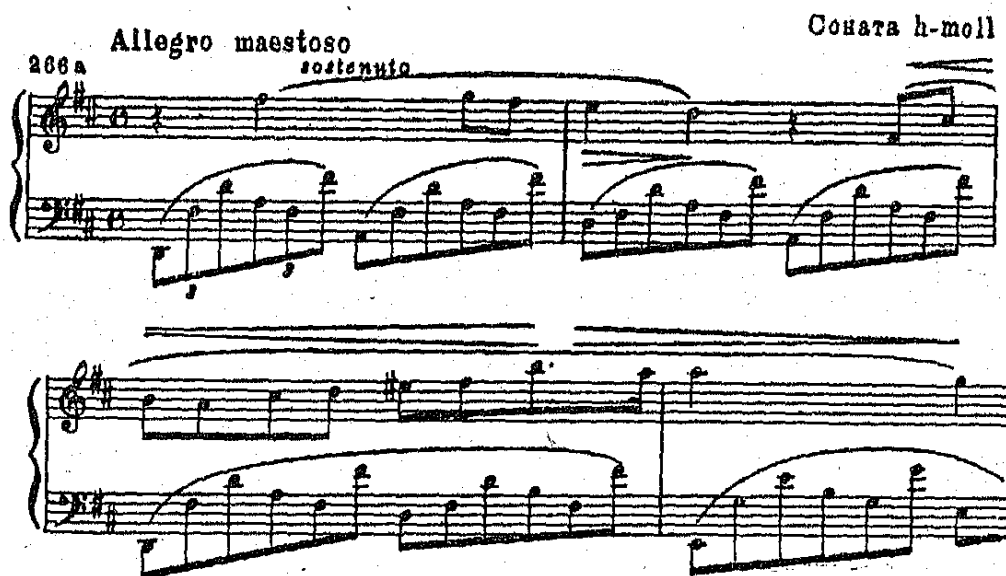
Благодаря тесному взаимодействию и взаимопроникновению собственно бытовых и профессиональных жанров произведение одного жанра наделяется особенностями другого: прелюдия звучит как похоронный марш или мазурка (прелюдии *c-moll*, *A-dur*), ноктюрн *G-dur* как баркарола, а баркарола или скерцо *cis-moll* или даже этюд (*a-moll*, ор. 25) приобретают черты балладности.

¹ В. В. Стасов. Искусство XIX века. Избранные сочинения, т. 3, стр. 689—690.

295a Doppio movimento (Tempo di Mazurka) Полонез f \sharp -moll



То же можно сказать и об отдельных темах: в побочной партии сонаты h-moll есть связи с ноктюрном, во вступительной теме фантазии f-moll — с маршем, в первой теме баллады F-dur — с баркаролой и т. д.:





Многие шопеновские темы, как, например, темы баллад, некоторых ноктюрнов (например, ноктюрн c-moll) обладают необычайным богатством жанровых связей. Так, в лирико-повествовательных темах баллад g-moll и f-moll — сложное сочетание песенности, танцевальности с речевыми интонациями, в теме средней части скерцо из сонаты b-moll — мягкая вальсовость сочетается с колыбельностью и т. д.

Почвенность связей с народно-бытовым искусством не только облегчает процесс восприятия и запоминания музыки Шопена. Появление в разных его сочинениях элементов мазурки или полонеза, символизирующих образ Родины, марша или хорала с их устойчивым жизненным назначением — всегда дает ключ к раскрытию идейно-художественной концепции и драматургии произведения.

Основой выразительности музыки Шопена является мелодия — это, по определению Асафьева, «человечайшее из всех элементов музыки средство выражения». Поредкому мелодическому дару Шопена можно сравнить только с Моцартом или Чайковским. Шопеновские мелодии бесконечно разнообразны, выразительны, совершенны по рисунку и пластической завершенности, при этом они образуются из сочетания интонаций, прочно отстоявшихся, наиболее жизнестойких и многообъемлющих.

Кантиленность, протяженность мелодических линий указывают на вокальное происхождение мелодики Шопена; эти качества являются следствием слия-

ния песенности, лирической задушевности славянского мелоса с пластикой итальянского *bel canto*. Мелодику Шопена обогащают речитативно-декламационные обороты, и от взаимодействия песенности и речитативности возрастает экспрессивность мелодических образов. Можно сказать, что шопеновские мелодии не только «поют», но и «говорят».

Специфика инструментальной стихии проявляется в особой гибкости движений, поворотов, переходов, в свободе и легкости перемещения границ звукового диапазона мелодии.

Мелодии Шопена часто орнаментальны, опорные их точки обвиваются прихотливыми извилистыми украшениями. Шопен так же, как Бетховен (при всем различии внутреннего значения и начертания), сообщает каждой интонации, мельчайшему мелодическому обороту смысловую значительность. Любой мордент, форшлаг, проходящие, вспомогательные звуки обладают равной с опорными тонами интонационной выразительностью и интенсивностью. Шопен, как бы соревнуясь в изяществе мелодических линий с Моцартом, обостряет их экспрессивность, что является уже новым качеством — качеством музыки XIX века.

Истоки шопеновской орнаментики — в узорчатом варьировании народных инструментальных (часто скрипичных) мелодий и в прихотливой виртуозности итальянского пения. Шопен как бы продолжает традицию народного инструментального варьирования, непрерывно обновляя мелодическую линию тончайшими изменениями деталей рисунка.

Мелодии Шопена одинаково тяготеют к усилению хроматики и к особой диатоничности, связанной с использованием системы натуральных ладов. И то и другое связано с польским народным мелосом и с творческими находками художественных средств для выражения нового романтического строя чувств.

Бесконечное разнообразие мелодики Шопена во многом зависит от ее ритмического богатства. Отражая капризно-изменчивый ход музыкальной мысли, «романтическая» ритмика, в отличие от упругой четкости классиков, становится более гибкой, текучей. Но у Шопена эти свойства сочетаются со структурной четкостью и с ритмической определенностью, идущей от танцевальной

музыки (в польской народной музыке танцевальный элемент занимает большое место). Взаимопроникновение, переходящее в полное слияние, нервно-трепетной, текучей ритмики и упругости, отчетливости танцевальных ритмов составляет особенность богатой и сложной ритмики Шопена. Таким образом, в мелодике Шопена происходит органичайший синтез вокального начала и инструментального, песенного и речевого, песенного и танцевального, диатонического склада и хроматического. В музыке Шопена нашел свое высшее выражение «тот новый синтетический тип мелодии, объединяющий свойства различных вокальных и инструментальных жанров, к которому романтики непрерывно стремились...»¹. Исходя из свойств польской народной музыки, Шопен пришел к решению «некоторых общих задач, выдвигавшихся на различной национальной почве всем передовым европейским музыкальным искусством XIX века»².

Мелодическое начало имеет в музыке Шопена чрезвычайно важное значение и воздействует на все компоненты его музыкальной речи. Мелодизмом насыщена вся фактура произведения. Отсюда специфичность шопеновской поющей фактуры, певучесть фигураций, пассажей, аккомпанирующих голосов, различных подголосков.

С природой мелодического мышления Шопена непосредственно связаны многие особенности его ладо-гармонического языка. Подвижность и гибкость мелодических линий в самой фактуре, скрытая или явно контрастная полифония приводят часто к сложным звуко сочетаниям, к образованию альтерированных гармоний, обладающих многосторонней выразительностью. Иногда в аккордовом изложении возникает целая цепь диссонантных созвучий: обостренно-экспрессивных, как в прелюдии e-moll, или обнаженно жестких, как в прелюдии a-moll. В других случаях, при движении разложенными аккордами в широком расположении, выявляющем их индивидуальную обертоновую окраску, даже диссонантные гармонии звучат мягко и певуче. Исключительность новизны и красоты гармонического языка Шопена отметил Римский-Корсаков: «...положительно непостижимо, каким образом в Шопене, в одном лице, совместились две ге-

¹ Л. А. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 227.

² Там же, стр. 226.

ниальные способности: дар величайшего мелодиста и оригинальнейшего гармонизатора... в его As-dur'ном этюде, где сама гармония как бы поет, встречаются такие аккордовые последовательности, до которых даже современное искусство с Вагнером во главе еще не доросло, и, верно, пройдут еще многие и многие годы, пока наконец люди научатся должно ценить их. И то сказать, после бесконечно поэтических звуков Шопена всякая иная музыка покажется грубой и тяжеловесной, не исключая творений таких гигантов, как Бетховен и Шуман...»¹.

Взаимопроникновение, подчас переходящее во взаимопоглощение, мелодии и гармонии, рождает тот особый вид гармонической фигурации, когда сама фигурация становится темой целого произведения, материалом для длительного развития. К примеру укажем на прелюдию es-moll, скерцо h-moll, финал сонаты b-moll.

Шопену принадлежат интереснейшие открытия в области энгармонизма, способствующего сближению далеких тональных сфер. Сложные альтерированные гармонии, так же как и темброво-красочные сопоставления отдаленных трезвучий, насыщенность энгармоническими модуляциями подготовили гармонический язык Листа и Дебюсси, Вагнера и Скрябина.

Шопен — крупнейший новатор, создатель оригинальных музыкальных жанров и форм.

Лирическая инструментальная миниатюра (начало ее бурного развития восходит к романтической лирике Шуберта) в творчестве Шопена обретает новую жизнь. Шопен сохраняет изначальное назначение инструментальной лирики — служить выражением эмоций, не поддающихся словесной фиксации. Многообъемлющий лиризм Шопена наполняет сочинения малых форм исключительной внутренней значительностью, а рельефность музыкальных образов, искусство немногословного и точного высказывания доносят даже с большой эстрады самые тонкие психологические нюансы.

Шопен утвердил прелюдию в качестве самостоятельного вида творчества, стал зачинателем нового направления в развитии жанра этюда, новые художественные

¹ Цит. по кн.: В. В. Ястребцев, Николай Андреевич Римский-Корсаков, т. I. Л., 1959, стр. 203.

цели ставил он и перед танцевальными жанрами: полонезом, мазуркой.

В области крупных форм своеобразием отмечена трактовка сонатного цикла и самой формы сонаты. Шопен — создатель инструментальной баллады; скерцо, ранее часть циклического произведения, перерастает в самостоятельную композицию большого плана. Именно в таких одностанных произведениях (баллады, скерцо, фантазия) утверждаются новые, вырастающие из синтеза разных форм, романтические формы.

Творчество Шопена — особое явление романтического искусства. Классическая ясность языка, лаконичность выражения, мудрая продуманность формы составляют неотъемлемые качества шопеновской музыки. Ему органически чужды романтические крайности, преувеличенность чувств, часто приводящие к ложному пафосу или излишнему многословию, расплывчатости. Романтическая свобода высказываний, импровизационность изложения всегда корректируются строгим логическим мышлением, организующим весь материал в отточенные, стройные формы, где каждая деталь, каждое построение находится в точных пропорциональных соотношениях с другими, в подчинении и зависимости от целого. Эти черты искусства Шопена придают его произведениям красоту, равную самым великим и совершенным творениям Моцарта, Бетховена, Глинки.

МАЗУРКИ

В шопеновской сокровищнице мазурки и полонезы выделяются яркостью выраженных в них народно-национальных элементов. Особенно это относится к мазуркам. Они народны в самом прямом и подлинном понимании слова, в них раскрывается «душа» народа, все его помыслы и представления, быт и нравы, чувство красоты и любовь к родным местам. С чуткостью гениального художника Шопен воспроизводит в своих с тончайшим изяществом отделанных миниатюрах прелесть народных музыкально-поэтических образов.

Подавляющее количество мазурок Шопен писал вдали от Польши, в Париже, но остроту запомнившегося

с детских лет не могло приглушить никакое расстояние. «Слушающему эти композиции (мазурки. — В. Г.) кажется, что автор только что побывал где-нибудь в окрестностях Плоцка, на деревенской свадьбе и под свежим впечатлением здорового веселья спешит зарисовать нотами картину танцев под открытым небом и зафиксировать звуки примитивного сельского оркестра»¹.

Вместе с тем Шопен за незначительным исключением не цитировал народных мелодий. Его собственная музыкальная речь — результат сложной переработки мелодических, интонационных оборотов, ладовой и ритмической структуры, свойственных песенно-танцевальным формам польской музыки — обладала неисчерпаемым запасом средств. Ими с равным и безукоризненным тактом он пользовался и для выражения субъективных состояний, и для обрисовки разнохарактерных картинок народной жизни.

Большинство шопеновских мазурок — простые или сложные трехчастные построения. Но, пожалуй, кроме «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, трудно найти пример, когда в нескольких десятках однородных произведений можно было бы встретить такое бесконечное разнообразие художественных образов и их эмоционально-психологических нюансов. Многие мазурки представляют собой бесхитростное изображение деревенских сценок, полнокровные жанровые зарисовки из сельской жизни. В других, окутанных меланхолической дымкой, проступают очертания родных Шопену пейзажей; есть мазурки драматического склада, мазурки — развернутые лирические поэмы или миниатюрные наброски. Образное богатство при общих жанровых признаках затрудняет классификацию этих произведений. Но самая простая, как и самая сложная мазурка, сохраняет формы и черты, типические для польского народного искусства.

Тесное взаимодействие песни и танца издавна считалось самым существенным в музыке Польши. Танец исполнялся под звуки песни, и песенные мелодии естественно подчинялись движению танца. В свою очередь

¹ Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка, Л.—М., 1949, стр. 64.

танец, его специфические свойства оказывали влияние на характер и склад мелодии. Единство песни и танца, сочетание танцевальной упругости, остроты ритма с песенной плавностью мелодии — специфические черты польской народной музыки.

Издавна в Польше сложились песенно-танцевальные жанры, обладающие устойчивой метро-ритмической структурой. Полонез, мазур, куявяк, оберек строятся на трехдольной метрической основе, краковяк — на двухдольной. Некоторые танцы получили названия от наименования области, местности, где они зарождались и бытовали. Например, «мазур» появляется в Мазовии, «куявяк» — в Куявской области.

Мазуру деревенская молодежь отдавала особое предпочтение. Это «танец порывистых движений» (В. Пасхалов), в котором господствует импровизационность и творческая изобретательность первой пары. Зажигательный и темпераментный, он отличается от других крестьянских танцев прихотливостью ритмики, перемещением на разные доли такта резких акцентов.

Куявяк — мелодически плавный танец с более определенным местоположением акцентов. Симметричность структуры (обычно он строится по четырехтактным фразам с акцентом на какой-либо доле четвертого такта) приближает его к принятым в профессиональной музыке формам периода. Есть в куявяке известное сходство с вальсом.

«Из цикла польских народных танцев, — пишет В. Пасхалов, — самым веселым, занимательным, несомненно, является оберек»¹. Оберек легко опознать благодаря характерному для него акценту на третьей доле каждого второго такта.

Одним из самых старинных танцев считается полонез; но крестьянский полонез — неторопливое хождение, или, как его называют, пеший танец — почти ничего общего не имеет с распространенным в городском быту и профессиональной музыке парадно-торжественным полонезом.

Редкое очарование сообщает польской народной музыке звучание деревенского оркестра, составленного из

¹ Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка, стр. 67.

скрипки, ведущей мелодию, и аккомпанирующих контрабасов и волынок. Гармонию и колорит такого ансамбля Шопен неоднократно воспроизводит в своих мазурках.

В житейской практике многие танцы существовали раздельно, но иногда соединялись в известной последовательности. Этим принципом формообразования воспользовался и Шопен.

В мазурках Шопен не только сильнее всего выразил национальную сущность своего творчества; для него самый жанр мазурки превратился как бы в музыкальную эмблему Польши, в символ его далекой родины. Не однажды в сочинениях совсем другого типа встречаются фразы, а иной раз и большие эпизоды, в которых легко различимы мазурочные мелодико-ритмические обороты. В музыкальном контексте появление образа мазурки — всегда указующий момент, «ключ» к идее произведения.

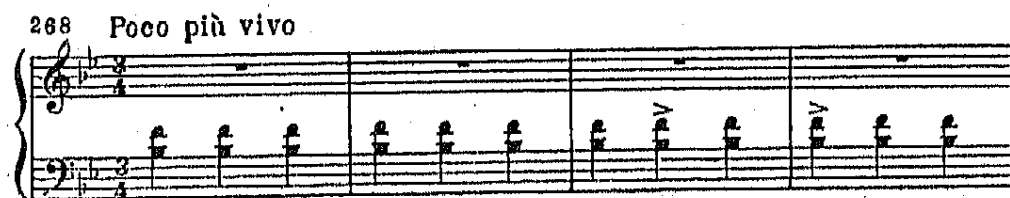
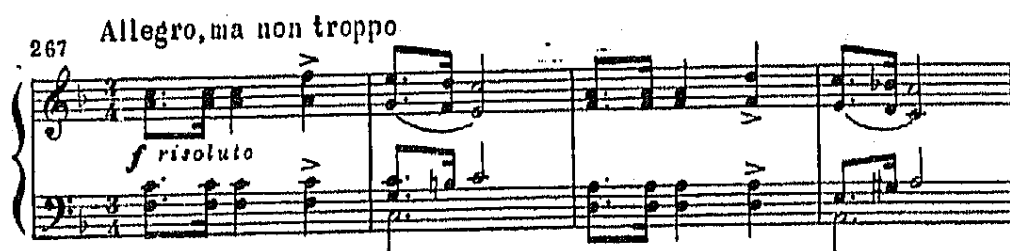
Острота видения и творческого воссоздания народных элементов, колорита — не только следствие накопленного жизнью опыта или приобретаемого с возрастом композиторского мастерства. Шопен мыслил образами народного искусства, они жили в нем самом, были «состоянием его души». Поэтому даже наиболее ранние мазурки опережают своей самобытностью некоторые произведения, написанные позже. Конечно, с годами рука мастера придаст им гибкую форму, более интересную и богатую фактуру, позволит свободно и пластично излагать мысли, передавать оттенки настроений, но главное определяется уже на самой ранней творческой стадии. Мазурки ор. 68 № 2, 3, написанные с 1827 по 1830 годы, великолепны свежестью красок и органичностью формы, а тонкостью претворения национальных элементов не уступают написанным в зрелые годы¹. В них — корни двух ведущих групп, которые выделяются среди мазурок. Одну, представляющую большинство, можно

¹ Нужно иметь в виду, что Шопен, будучи в Париже, перепечатывал и корректировал многие сочинения, написанные в Варшаве, в том числе и мазурки. Сочинения Шопена, начиная с ор. 66, были изданы после его смерти. Среди них — и ранние, и самые поздние произведения. Так, мазурка ор. 68 № 4 была написана незадолго до смерти композитора.

определить как «мазурки настроений»; пьесы второй группы сам Шопен называл «обráзками» («картинками»). Именно к этой категории принадлежит мазурка F-dur, op. 68 № 3.

Мазурка F-dur, op. 68 № 3. Она «изображает» жанровую сценку, бесхитрое деревенское веселье. Скромный пианизм, еще недостаточно разработанная фактура восполняется характерностью музыкальных тем, точно уловленными народными элементами — особенностями тембра, лада, ритма.

Принятый во многих мазурках контраст крайних частей средней здесь выявляется благодаря темброво-регистровому сопоставлению, разному способу изложения материала. Задорный мазур с его плотной аккордовой фактурой, лихо притоптывающим ритмом и периодичностью структуры сменяет в средней части оберек — мелодия-наигрыш передвинутая в высокий «скрипичный» регистр. Сопровождающая мелодию оstinатная квинта имитирует звучание волынки. Образуется типичный деревенский ансамбль — скрипка и волынка:



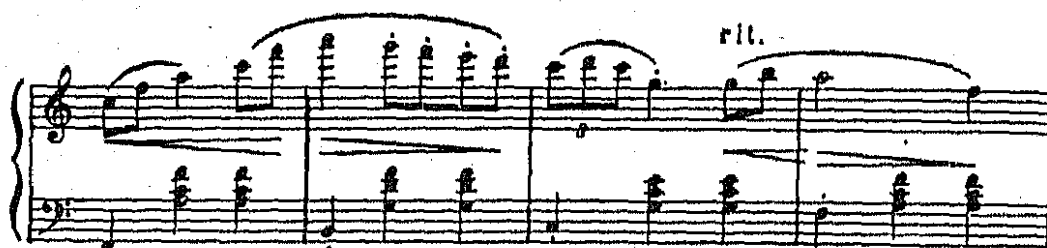
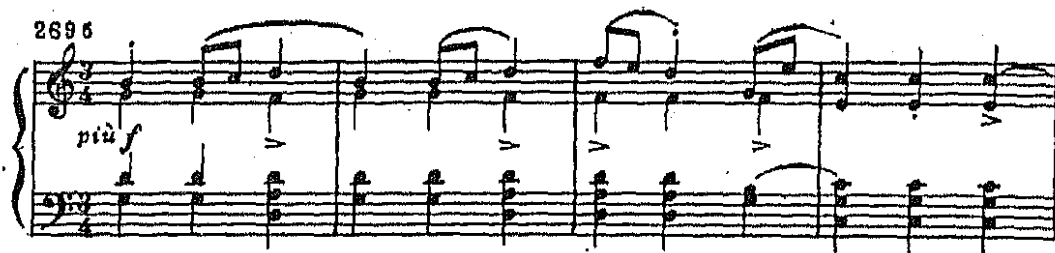
Наиболее своеобразно ладовое строение этой мазурки. В мажоро-минорную систему включаются мелодико-гармонические обороты, связанные с системой натуральных ладов. IV повышенная ступень в F-dur (первые два такта) — намек на лидийский лад; *до бекар* в следующих двух тактах — приближение к натуральному минору. И уже совсем открыто в лидийском ладу звучит наигрыш «деревенского ансамбля».

К этой мазурке примыкает большой ряд однотипных, в том числе и широко известные мазурки C-dur, op. 24 № 2 и op. 56 № 2. В них ярче выражена картинность, шире, «вместительнее» форма, более обильны и разнообразны тематический материал и художественные детали; но роднит эту группу мазурок жизнерадостность, сочность красок, живое, по выражению Асафьева, «чувство родины, земли, народа и его лучистой энергии»¹.

Мазурка C-dur, op. 24 № 2. Эта мазурка также состоит из сцепления традиционных деревенских танцев. Их, в общем импровизационному, складу соответствует частое чередование эпизодов с разной мелодической и ритмической основой. Размашистый, вольно изгибающийся рисунок мелодии в первом танце сменяется во втором построении уплотненной фактурой, более грузным звучанием: это как бы топтание на месте. Упругий ритм, произвольное перемещение акцентов вносит оттенок веселого юмора, в то время как третий эпизод выделяется плавностью и непринужденной грацией танцевальных движений. Капризная акцентировка, полные неожиданностей динамические перемены со внезапными ускорениями и замедлениями, усилением и ослаблением звучности делают «видимыми» повороты корпуса, позы, жесты:



¹ Б. В. Асафьев. Мазурки Шопена. Избранные труды, т. IV, стр. 326.



Диатоничность, идущая от натуральных ладов, переменность мажоро-минора еще больше сближают эту мазурку с музыкой народного склада. В центре пьесы появляется новый танец, по ритмике, настроению наиболее соответствующий деревенскому мазуру:



Жанровость всей картины подчеркнута характерностью вступления и заключения, которые обрамляют зарисовку сельского праздника.

Инструментальные переборы вступления с гудящей квинтой в басу подобны звучанию деревенского ансамбля, настраивающего свои немудреные инструменты перед началом бала. Такие же переборы в коде с постепенным затуханием распадающихся фраз словно ил-

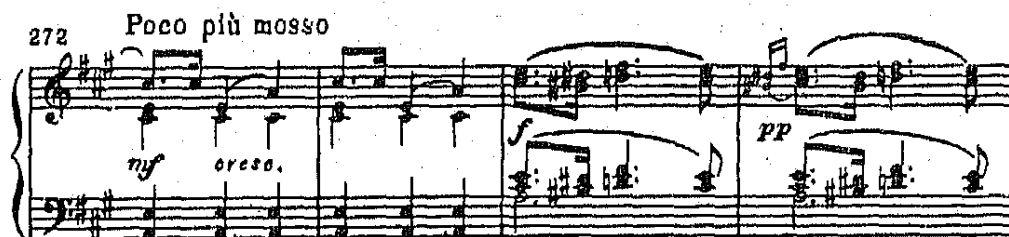
люстрируют конец увлекательных танцев: пары медленно расходятся, воцаряются тишина и покой.

Другая, более многочисленная, группа пьес отмечена настроениями печали, интимной грусти, меланхоличности. В них все сосредоточено на том, чтобы передать чувство, которое Шопен определял многозначным и трудно переводимым польским словом *zał* (жаль). Его можно понимать как жалость и нежность, грусть и печаль и как множество других настроений, не поддающихся однозначному словесному определению. Эта особая краска, присущая самой природе шопеновского лиризма, проступает уже в самых ранних его пьесах.

Мазурка a-moll, op. 68 № 2. Затаенная печаль рассеяна в звуках мазурки a-moll. Погруженность в минорный лад, медленный темп, настойчивые повторы отдельных мелодических оборотов и целых фраз, выделенные акцентами хроматические полутоновые интонации создают печально-меланхолический колорит. Легкая светотень, нанесенная коротким отклонением в C-dur, не вносит существенных изменений в минорность общего настроения:



Контраст крайним частям составляет средняя часть в A-dur с ее более оживленным движением, «прыгающей» ритмической фигурой в мелодии на фоне гудящей в басу квинты:

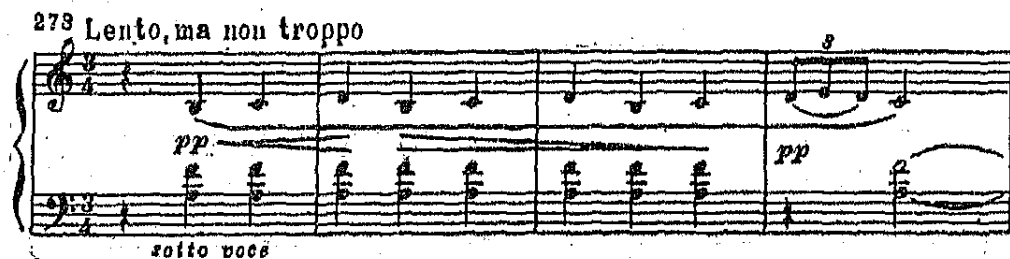


В отличие от мазурок F-dur, op. 68 или C-dur, op. 24, где смена мелодического материала связана с

чередованием танцевальных фигур, здесь появление новой средней части приводит к противопоставлению, к эмоциональному контрасту.

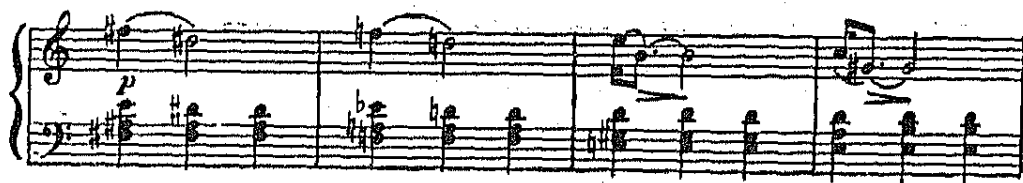
Образная контрастность становится основным приемом драматургии для большинства лирических, лирико-драматических, поэзных мазурок Шопена.

Мазурка a-moll, op. 17 № 4. Это одна из наиболее своеобразных и интересных мазурок. Так же, как в C-dur'ной (op. 24 № 2), в ней есть небольшое вступление и заключение, обрамляющие пьесу. Но функции этого обрамления не столько картинно-описательные, сколько выразительные, и внутренние связи с остальным материалом более сложные и тонкие. Попевка среднего голоса, окруженная мерно повторяющейся секстой, составляет первичную ячейку, из которой вырастает мелодический материал мазурки. Диатоничность поступенных оборотов, движущихся в сфере субдоминантовой гармонии, скрадывает интонационные тяготения, придает мягкую неопределенность всей фразе; вопросительная же триольная фигурка, завершающая вступление, подчеркивает скорбную нерешительность:



Эмоциональный строй вступления непосредственно влияет на все последующее развитие. В крайних частях мазурки непрестанно варьируются и поступенно восходящий мотив и триольные фигурки. Диатоничность основной попевки, выявленная во вступлении, сочетается с хроматикой в стонущих нисходящих интонациях, набегающих зыбких фигурациях и украшениях. Каждый из многократных повторов основного напева обогащает новые ритмические и мелодические детали:



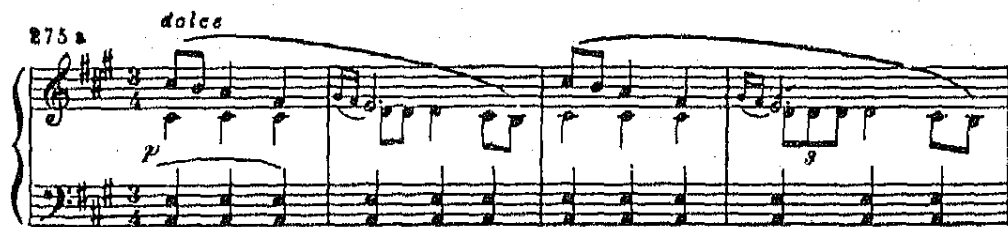


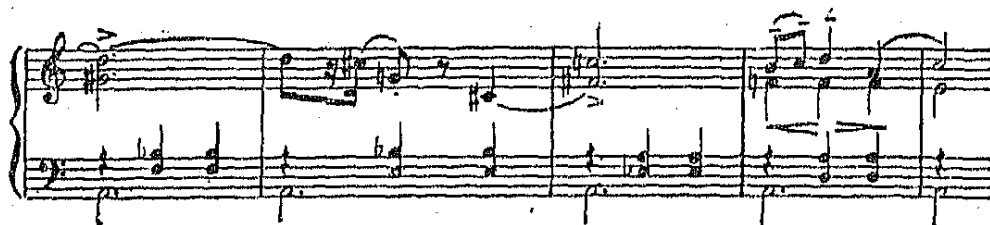
Сила художественного воздействия этой мазурки зависит во многом от ее драматургии — глубочайшего образного контраста между напряженным лиризмом крайних частей и картинностью средней части.

Мажорная песенно-танцевальная мелодия, «шагающий» ритм басов (гудящие квинты волынок и контрабасов) деревенского оркестра, ритмическое притоптывание в средних голосах рисуют некое праздничное шествие, тон которого находится в «странном» несоответствии с душевной мукой, высказанной в первой части. Но драматизм интонаций, встречающихся под конец жанровой сценки, возвращает к господствующему состоянию. Именно его закрепляют реприза и кода.

За простотой вальсообразного движения коды, скромной фактуры скрывается изысканность звучания, определяемого тонкой хроматизацией нисходящих мелодических голосов. Они образуют альтерированные гармонии, словно падающие на неподвижный органнй бас. Все это усугубляет безрадостный тон мазурки.

Сквозь хроматически сползающие интонации мелодии явственно проступает ритмически измененная ведущая мелодическая попевка. Теперь она предвестник конца и подводит к обрамляющей фразе, которой завершается произведение:





Дословно повторяя вступление, концовка с ее обращенным «в никуда» вопросом оставляет чувство глухой невыразимой тоски.

Мазурка fis-moll, op. 59 № 3. Ее можно отнести к категории наиболее масштабных, объемных. Это мазурка-поэма с углубленным содержанием и сложным развитием. Внешне ничто в ней не противоречит отстоявшемуся типу национального танца. Есть в ней и характерно мазурочный ритм и целый «набор» разных по мелодическому материалу, структурно оформленных эпизодов.

Вместе с тем переменчивость лирических состояний, полнота их передачи многое преобразили внутри распространенной среди мазурок разновидности трехчастной формы, драматизируя процесс музыкального развития и формообразования. Здесь сомкнулись завершенность отдельных построений со сквозным драматическим развитием, полнота гомофонного склада — с полифоническим расслоением на отдельные голоса, безупречная гармония целого и деталей — с романтически-импровизационным течением мыслей, с контрастами, порожденными капризной изменчивостью их внутреннего содержания.

Самое существенное, что отличает мазурку fis-moll от многих других — это разработочность, динамичность развития, заметно драматизирующая музыкальный материал уже в первой части пьесы, представляющей собой простую трехчастную форму.

Ход на увеличенную секунду и «горделивый» ритмо-мелодический оборот (♩♩♩♩♩♩) — индивидуальные черты первой, и основной, темы мазурки;



Оборот $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ подвергается многообразной разработке на протяжении всей пьесы. Экспрессивный ход на увеличенную секунду предвосхищает хроматизацию мелодии, усиленную в репризе первой части. Но уже в небольшой ее середине происходит драматическое сцепление контрастных фраз: мягко округленных на спокойной гармонии A-dur с хроматизированными ходами мелодии и баса.

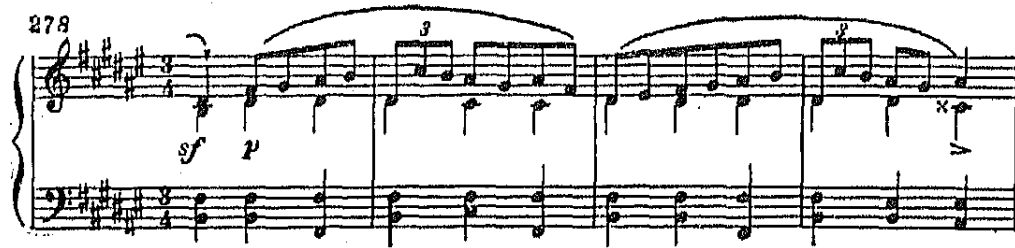
Первая часть сложной трехчастной формы строится довольно обычно, но начиная со средней части форма значительно усложняется под действием нарастающей драматизации.

От одноименного мажора колорит средней части светлеет, рисунок новой мелодии становится ломким, теряет свою ритмическую определенность:



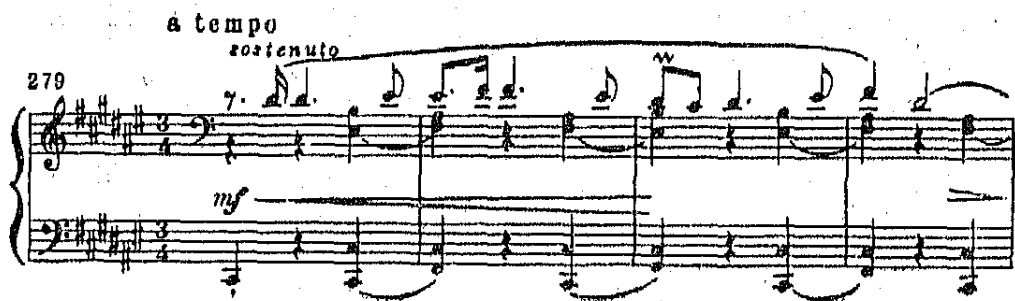
Вклинившийся в новую тему знакомый мелодико-ритмический оборот ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) выявляет внутренние связи обеих тем. Их сближение особенно явственно в момент, когда этот общий оборот проходит сквозь цепь

нагнетающих тревогу нисходящих секвенций и внезапно упирается в новую тему, которая привычно ассоциируется с веселой деревенской музыкой:



В народных танцах такого рода веселое замешательство, топтание на месте получили название «мельницы». Именно для этого эпизода Шопен использовал аккомпанемент, построенный на «пустых» интервалах (как в звучании народных инструментов), и мелодию, близкую народным инструментальным наигрышам. В этом образном противопоставлении — драматическое зерно мазурки *fis-moll*.

Гибкая, эластичная фактура способствует быстрому переключению от одного эпизода к другому, от «мельницы» к солирующему низкому голосу, от него — к своеобразному дуэту, который переходит затем уже в репризу. В репризе мазурки после сжатого проведения темы поднимается новая нарастающая волна. Она устремлена к кульминации, которая является драматической вершиной всей пьесы. Лирико-драматические черты теперь раскрываются полностью; отбрасывается плавность танцевального движения, отрезки мелодии передаются от одного голоса к другому, приобретают выразительность драматической декламации. Через круговорот «мельницы» протягивается арка к заключительному построению коды, к рыцарственно-горделивым ритмо-интонациям и изящным полонезным приседаниям:



Так изначальная, ритмо-интонационная ячейка, отделенная от темы и превращенная в мелодическое ядро всех эпизодов, способствует тематическому единству, цельности при многогранности образно-эмоционального содержания.

ПОЛОНЕЗЫ


Истоки полонезов Шопена восходят к танцу, издавна бытующему в городских кругах Польши. Но серьезность содержания, сила образного обобщения придают этому жанру смысл, далеко превосходящий его прямое назначение. Танец становится своеобразным символом Польши, ее истории, ее народа.

Если в мазурках тема родины и ее образы запечатлены композитором в жанровом или лирическом плане, то та же тема, взятая в историческом, эпико-героическом аспекте, получила воплощение в монументальных формах полонеза.

Необычность творческой задачи требовала для каждого полонеза особого внутреннего наполнения и изобретательности. Действительно, каждый из них — это новый поворот темы: эпико-трагедийный, героико-воинственный, празднично-торжественный или такой, где драматизм современных событий воскрешает образы героического прошлого, где на триумфально-батальные картины истории падает сумрачная тень авторских лирических размышлений.

Любой из полонезов, созданных в зрелый период творчества, уникален, приковывает внимание емкостью музыкальных образов, монументальностью и размахом эстрадно-виртуозного стиля, оркестральным характером звучности.

Масштабность этих пьес рождает усложненная трактовка простых танцевальных форм. Наиболее частый случай — это разного рода варианты широко раздвинутой сложной трехчастной формы. Жанровой приметой всех произведений такого рода является трехдольность размера и присущая полонезу ритмическая формула:

 . Шопен пользуется ею очень свободно; бывает, что она даже не попадает в ритмический «чертеж» некоторых эпизодов и присутствует в скрытом

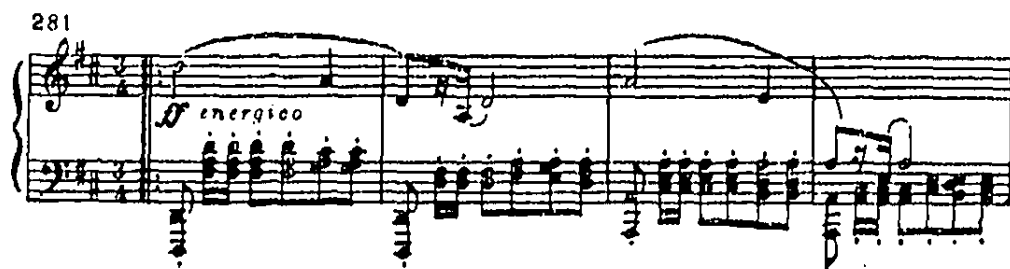
виде, но упругость этого ритма, поступательность его движения всегда сохраняется.

Полонез A-dur, op. 26 № 2. Он овеян духом рыцарской доблести. Рельефность музыкальных образов соответствует «гранитной» монолитности формы.

Чекающий ритм, массивная фактура с гордо устремленным вверх мелодическим голосом, немногие яркие детали, вроде «приседающей» унисонной фигуры, сменяющей грузно передвигающиеся аккорды — все это вызывает в воображении внушительную картину парадно-торжественного шествия:



Победные трубные фанфары в средней части усиливают рыцарственный характер музыки:



Полонез As-dur op. 53, родственный A-dur'ному по своему внутреннему строю, радужно-блестящим оттенкам звуковой палитры, интересен многоплановостью описываемых событий: здесь и блистательные победы, и напряжение битвы, и печаль воспоминаний.

Иной ракурс темы, иные стороны героики показаны в полонезах *es-moll* и *fis-moll*.

Полонез *es-moll*, op. 26 № 1. С точки зрения фортепианного стиля он более скромн, нежели развернутые эпопеи полонезов *As-dur* или *fis-moll*, блещущих богатством красок крупных виртуозных произведений. Однако по внутренней силе музыкальных образов, рельефности их очертаний *es-moll*'ный полонез не уступает лучшим творениям этого рода. Образы действительности преломлены в нем сквозь призму трагического восприятия, а резкость контрастов усугубляет драматизм сопоставлений и психологических состояний.

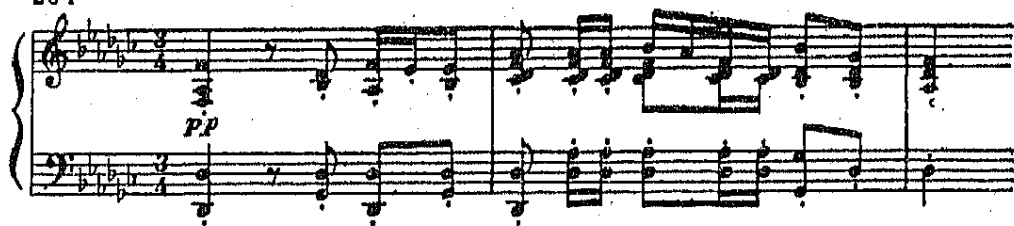
Мрачная настороженность первых же прерываемых частыми паузами фраз, быстро нарастающая до своей кульминационной вершины сила звучания сразу устанавливают атмосферу тревожных предчувствий, предвидений опасности:



К начальному драматическому эпизоду примыкает второй — лирически страстный, как бы пронизанный мучительно напряженным током мелодического высказывания. При всей контрастности эпизодов их объединяет нервно-подвижной пульс, тональность *es-moll*, «говорящие» интонации и, в особенности, мелодический оборот «опевания» с обостренными полутоновыми тяготениями. По существу мелодия второго эпизода — не что иное как сложно разработанный вариант мелодического зерна первой темы;



На новом тематическом материале и на новой ладо-тональной основе (Des-dur) звучит срединное построение первой части сложной трехчастной формы, в которой изложен весь полонез. Образное содержание этого построения значительно отличается от окружающих его. Выдержанный на всем протяжении ритм полонеза незаметно перерождается здесь в средство, иллюстрирующее некую батальную, героически-воинственную картину: приближающиеся ряды конницы или боевую схватку, а, может быть, и рыцарский турнир... В данном контексте ритмическая формула вызывает иллюзию барабанной дроби, тяжелого топота коней или звонких ударов мечей;



Однако тревожный драматизм репризы, точно воспроизводящей первое построение в es-moll, бросает трагический отсвет на описание этой картины.

В центре полонеза (средняя часть сложной трехчастной формы) — новый эпизод в H-dur. Плагальность некоторых оборотов, сопоставление аккордов I и III ступеней мажорного лада вносит оттенок хоральности, возвышенной просветленности. Но полонезный ритм, усложненный вклинивающейся в него пунктирной фигурой,

исподволь разрушает тишину этого благостного настроения, подготавливая наступление общей репризы:



Небольшая связка, соединяющая среднюю часть полонеза с репризой, — своеобразное резюме, первый печальный вывод. Прерываемая паузами, повторяется несколько раз короткая фраза, построенная на выделенной выразительной нисходящей интонации задержания, которая опирается на остро неустойчивую гармонию. Заключает связку медленный, сумрачно-раздумчивый ход к тихо истаявающей доминанте. После такого перехода реприза воспринимается как трагическая реминисценция образов первой части, а драматическая патетика завершающих полонез фраз речитативного склада — как своего рода авторское послесловие:



С несравненно бóльшим драматическим размахом развертывает Шопен героическую эпопею в полонезе *fis-moll*. Но идейно-образное содержание и сама концепция их близко соприкасается. Впрочем, это относится не только к двум названным полонезам, но и к большой категории крупных, капитальных сочинений Шопена,

в которых типичное для романтического искусства противопоставление прошлого и настоящего, мечты и действительности модифицируется в противопоставление всеобъемлющего образа Родины, включающего и личное, и общее, — враждебным силам современной жизни.

ЭТЮДЫ

Некоторые жанры, существовавшие и до Шопена, в его трактовке видоизменяются, обретают новый смысл и перспективы развития.

В первые десятилетия XIX века исторически закономерная демократизация музыкального искусства чрезвычайно подняла значение эстрадно-концертной деятельности. Музыка большой эстрады, обращенная к аудитории разных слоев общества, быстрый рост виртуозного начала стимулировали высокую профессионализацию. В свою очередь интенсивное развитие музыкального любительства тоже нуждалось в пособиях к овладению техникой инструмента. Новые требования к исполнительству порождали множество специальных разработок технических приемов, из суммы которых складывался пианизм, отвечающий запросам современности. Появляются многочисленные сборники этюдов Черни, Клементи, Мошелеса, Крамера и других. Назначение таких сборников было чисто вспомогательным, тренировочным.

С иных позиций подошел к этой проблеме вдохновеннейший пианист своей эпохи — Шопен. Опираясь на веками накопленный опыт всей клавирной музыки, он широко пользовался техническими завоеваниями своего времени, включая даже то, что принес в искусство «маг и волшебник» Никколо Паганини. Но нигде не отделяет Шопен техническую сторону от художественной. Именно содержательность и поэтичность музыкальных образов в этюдах Шопена вывела этот подсобный вид музыки на уровень большого искусства.

С Шопена этюд начинает свое летоисчисление в качестве самостоятельной и полноценной разновидности фортепианного творчества в малых формах. Шопеновская трактовка жанра, закрепившись, принесла обильные плоды: достаточно упомянуть этюды Листа, Рахманинова, Скрябина. Однако, этюды Шопена до наших дней сохранили значение высшей пробы пианистического

мастерства. Двадцать четыре этюда¹ представляют целостную картину шопеновского пианизма. Каждый же этюд в отдельности дает определенный тип фактуры, технический прием, максимально соответствующий поэтическому образу. Весь комплекс средств — жанровые связи, гармония, динамика, педализация — принимает участие в разрешении этой творческой задачи.

Создавая этюды ор. 10 и ор. 25, Шопен вряд ли думал об их систематизации по степени трудности. Они все трудны, каждый по-своему, будь то медленный или быстрый. Их расстановка по принципу ладо-тональных соотношений также вряд ли была до конца осознана и предопределена, как это имело место в прелюдиях. Правда, в отдельных случаях такая закономерность присутствует. Например, этюды ор. 10 собраны в следующем порядке: C-dur — a-moll, E-dur — cis-moll, Ges-dur — es-moll, затем этот порядок нарушается. В этюдах ор. 25 он вовсе не «просматривается». Там сменяются один за другим четыре минорных этюда: a-moll, e-moll, gis-moll, cis-moll. Более очевидна подборка этюдов по контрасту самих приемов фортепианной техники: арпеджированные пассажи в широком расположении и хроматизированные гаммообразные — для мелкой пальцевой техники (первый и второй этюды из ор. 10); быстрый этюд терциями (gis-moll) и медленный с кантиленой в левой руке («виолончельный», cis-moll, ор. 25); его в свою очередь сменяет этюд для крупной техники — быстрое движение секстами.

И все же отбор технического приема, так же, как и выбор для него ладо-тональности, находится прежде всего в плоскости выразительной.

Этюд C-dur, ор. 10 № 1. С этой тональностью привычно связаны образы героически смелые, ослепительно светлые: от симфонии «Юпитер» Моцарта и финала Пятой симфонии Бетховена до вагнеровской «темы меча» из «Кольца нибелунга».

¹ Шопеном написано двадцать семь этюдов. Двенадцать этюдов ор. 10 изданы были в 1833 году, несколькими годами позже появилась вторая серия из двенадцати этюдов ор. 25 и затем три этюда без opus'a. Большинство этюдов строится на развитии одного музыкального образа; отсюда — большая слитность формы, несмотря на господствующее трехчастное строение. Лишь в немногих, как, например, в этюдах E-dur ор. 10, e-moll или h-moll ор. 25 дается сопоставление контрастных моментов.

У Шопена первый этюд — один из самых трудных, грандиозных. Предельный для инструмента диапазон, мощная сила звукового напора, массивность фактуры — перекатывающиеся из конца в конец валы арпеджий в широком расположении, которые поддерживает гордо-уверенная поступь басов — все это формирует могучий образ, исполненный энергии, героики:



Интересно сравнить два с-молл'ных этюда, завершающих обаopus'a. С этой тональностью ассоциируется немало произведений патетических, трагедийных. Например, прелюдия с-молл Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира», его же прелюдия и фуга для органа или органная Пассакалия, Патетическая соната и соната № 32 Бетховена.

Этюд с-молл, op. 10 № 12. Этот этюд известен под названием «революционного». Действительно, он возник как непосредственный отклик на революционные события, происходившие в Польше. Сам факт появления этюда с подобной тематикой, образным содержанием — еще одно свидетельство нового положения этого жанра, подчиненности технической задачи художественному замыслу.

Гнев, возмущение, отчаяние были творческим импульсом при создании с-молл'ного этюда. Поэтому так яростно бушуют вздымающиеся или стремительно падающие пассажи в левой руке, а аккорды в пунктирном ритме

вырастают в волевою тему большого драматического накала:



Этюд с-молл, оп. 25 № 12. Его технический прием — разложенные аккорды, исполняемые на большом звуковом пространстве в быстром темпе обеими руками и в параллельном движении. Использован же этот прием для характеристики мрачно-трагического образа.

Как предвещающие беду удары большого колокола, разносятся сильно акцентированные начальные звуки, опорные для каждого аккорда. Лишь изредка сквозь громовые раскаты несущихся вверх и вниз пассажей доносятся скорбно молящие интонации. Частые гармонические наложения, образующие резко диссонантные сочетания, усиливают мрачный колорит произведения:

Molto allegro, con fuoco



Исключителен эффект концовки этюда, когда внезапный переход в одноименный мажор с завершающим тоническим трезвучием — единственным собранным в вертикаль аккордом, с пронзительным звучанием терцового тона на вершине подобен ослепительной вспышке света в беспросветной мгле.

В тональных отношениях мажора и параллельного минора находятся два рядом расположенных этюда ор. 10: Ges-dur и es-moll (№ 5 и № 6). Разителен при этом их контраст. В этюде Ges-dur с непревзойденным изяществом и непринужденностью, «играя и блистая» рассыпаются каскады хрустально-звонких фигураций. Время от времени световая феерия затуманивается набегающей тенью, после чего еще ярче становится ее сверкание. Пружинный ритм мгновенно отскакивающих аккордовых ударов в партии левой руки сдерживает разбегающиеся пассажи, их непрерывное мелькание. Красота звуковых переливов делает незаметной предельную трудность быстрой игры на одних черных клавишах:

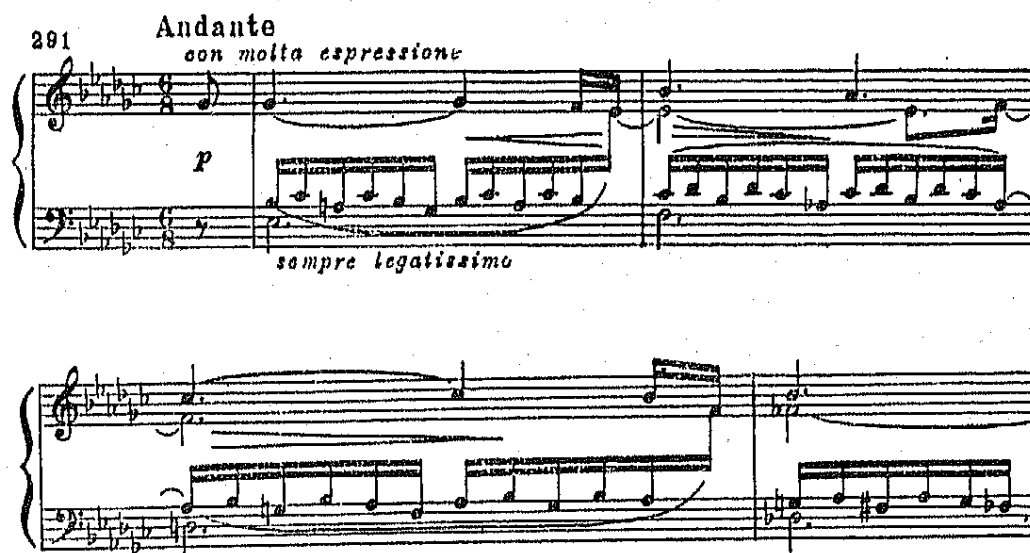
Vivace

8...brillante





Этюд es-moll, op. 10 № 6. Равный по протяженности большинству быстрых этюдов, он примечателен отсутствием образных, тематических, динамических контрастов и сопоставлений. Его экспрессивно-напряженная мелодия передает бескрайний мир печали, сковывающую тяжесть невеселых дум:



Погруженность в это состояние, уход в себя определили единую для всего произведения настроенность, близость его к жанру элегии. Но тем велик Шопен, что в своих грустно-элегических сочинениях его, казалось бы, самые интимные чувства или размышления всегда соотносятся с чувством гражданской скорби. И лирика es-moll'ного этюда имеет свой значительный подтекст, рождающий широту мелодического дыхания и драматизм развития.

В этом сочинении нет и признаков виртуозности в ее внешне-технических выражениях. Вместе с тем он требует наивысшего пианистического мастерства. Специфические трудности здесь вызваны сложностью фактуры, ее контрастной полифонией, вошедшей в широкий

обиход романтической музыки XIX века. Господство одного лирического образа на большом протяжении и в медленном темпе требует особой собранности формы, тончайшей звуковой нюансировки и исключительного искусства педализации.

Этюд *As-dur*, *op. 25*. Этот этюд особенно пленял Римского-Корсакова¹. В чисто техническом отношении он далеко не самый трудный. Но как в каждом этюде Шопена, в нем есть своя специфика, которая заключается, главным образом, в плавности волнообразного движения, в напоенности самого звучания.

В *As-dur*'ном этюде глубоко и мягко дышит вся фактура, поет мелодия, поет гармония. Как хрупкие побеги, пробиваются время от времени подголоски, вкрапленные в нежные мелодические переливы. Пастельная изысканность звуковой палитры, несравненная поэтичность, источаемая каждой фразой, делает этот этюд шедевром фортепианной музыки:



Этюд *cis-moll*, *op. 25* № 7 — своеобразный ноктюрн, в котором центральная роль отведена партии левой руки. На большом «виолончельном» диапазоне раскинута кантабилная выразительная мелодия. Ее звучание обогащает тонко разработанная фактура, всевозможные виды выразительной фигурации.

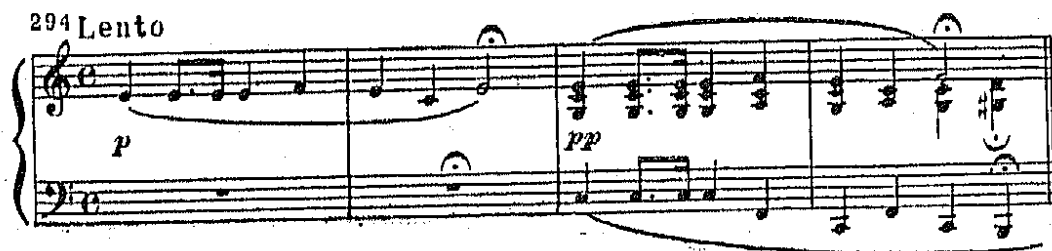
¹ См. стр. 484—485.

Пластика мелодического образа, тип изложения и развития, густой насыщенный тембр сделали этот этюд популярной пьесой в репертуаре виолончелистов.

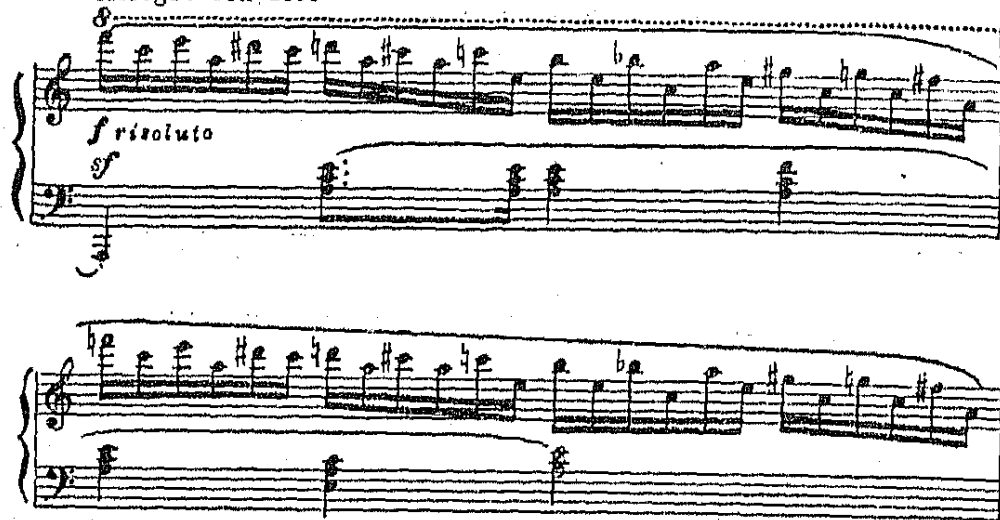
Оригинальность этюда не исчерпывается виолончельной трактовкой партии левой руки. Главному голосу низкого регистра все время вторит более высокий, а расположение и развитие этих двух мелодических линий подобны дуэту, сопровождаемому аккомпанементом, заполняющим средние регистры:



Этюд а-молл, оп. 25 № 11 — единственный быстрый этюд с медленным вступлением. Его тема своей суровой простотой, эпичностью близка теме похоронного марша из сонаты b-молл, краткой с-молл'ной прелюдии. Есть в этом этюде и элементы балладности. Можно привести даже некоторые параллели с балладой F-dur. Самая очевидная — ошеломляющий контраст между сосредоточенно-эпической темой вступления и всепоглощающим драматизмом всего этюда. Медленное звуковое таяние, настораживающая тишина долгих фермат противопоставлены внезапно прорывающейся лавине звуков, говорящей о катастрофичности событий огромного масштаба:



Allegro con brio

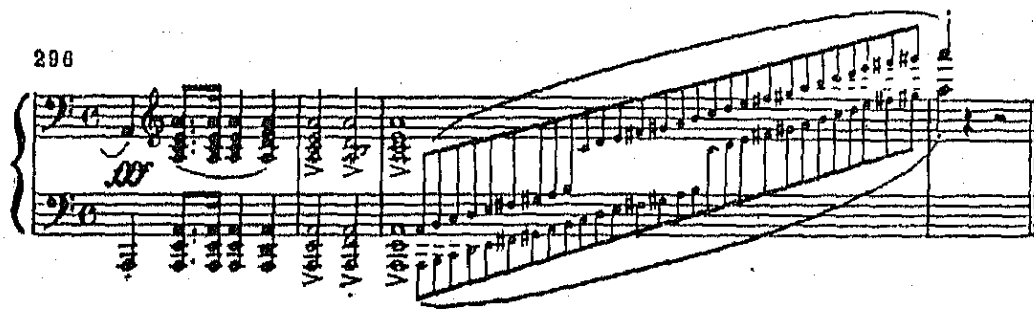


Естественно, что в балладе замысел несравненно более сложный, а, следовательно, — и форма, и весь процесс развития, которые, как в сонате, вытекают из столкновения и взаимопроникновения двух контрастных тем. В этюде все происходит проще. В нем развивается одна тема. Перемена темпа, фактуры, динамики преобразует ее вид и содержание. Перевод темы из медленного темпа в быстрый и все сопутствующие этому изменения дают новый аспект, при котором драматизм не ослабевает уже до последней заключительной фразы.

Грозный характер темы, ее маршевой поступи усилен непрерывными раскатами пассажей большого диапазона. Только однажды тема перебрасывается в относительно высокие регистры — невидимая черта между первой и средней частью этюда. Но в этом положении ее трубные тембры становятся особенно пронзительными и еще сильнее нагнетают драматизм:



Через сокращенную репризу развитие стремительно движется к развязке, к коде. В этом последнем проведении темы концентрируется драматическая энергия всего произведения. Плотности и массивности ее аккордового звучания при резкости пунктирного ритма способствует тесное расположение в низких регистрах. В заключительном аккорде берет начало а-молл'ная гамма, которая молнией пробегает по всему диапазону фортепиано и высоко вверху обрывается:



В общих чертах кода этого этюда напоминает коды баллад g-moll и F-dur. Окончательная трансформация образа наступает в момент, когда драматизм событий достигает своего критического предела.

ПРЕЛЮДИИ

Прелюдии Шопена принесли миру новое творческое решение проблемы этого жанра. В музыке доклассического периода прелюдии отводилась скромная роль вступления к тому, что составляло главную суть: прелюдирование на органе перед пением хора, прелюдия к фуге, прелюдия к сюите, сонате. Правда, у Баха в большинстве полифонических циклов значительность содержания и интенсивность развития в прелюдии возросли настолько, что уравнивали ее с фугой. Но на этом дальнейший рост жанра приостанавливается.

Шопен, возрождая прелюдию к новой жизни, в корне изменил ее назначение и цель. Для него, художника-романтика, импровизационность, миниатюризм — самые существенные приметы прелюдии — обладали наибольшей притягательностью. В прелюдии форма рождается в динамике самого творческого процесса, когда архитектор произведения вырастает одновременно с тече-

нием музыкальной мысли. Импровизационность раскрепощала от стесняющих уз, накладываемых «заданностью» формы, а миниатюризм особенно располагал к откровенности лирического высказывания — неизбывной потребности человека XIX века.

В прелюдиях Шопена искусство миниатюры, то есть умение кратко сказать нечто большое и важное, получило совершеннейшее выражение.

Каждая прелюдия — законченная пьеса, а в целом эти двадцать четыре прелюдии — как бы собрание кратких музыкальных записей, отражающих внутренний мир художника, его мысли, мечты и настроения.

В контрастном чередовании проходят знакомые и вечно новые шопеновские образы: скорбно-лирические, изящно-грациозные, пронизанные гражданским пафосом и трагедийностью, романтически-страстные, порывистые.

«Шопен, — писал Б. В. Асафьев, — создал свои генеральные прелюдии — 24 кратких слова, в которых сердце его волнуется, трепещет, страдает, негодует, ужасается, томится, нежится, изнывает, стонет, озаряется надеждой, радуется ласке, восторгается, снова печалится, снова рвется и мучается, замирает и холодеет от страха, немеет среди завываний осенних вихрей, чтобы через несколько мигнов опять поверить солнечным лучам и расцвести в звучаниях весенней пасторали»¹.

В новизне эмоционального содержания, в резкости образных контрастов, в неисчерпаемости вариантного их воспроизведения заключена глубоко жизненная сущность этих миниатюр.

Разнообразие форм шопеновских прелюдий столь же велико, как велико многообразие их музыкально-поэтического содержания. Преобладание же в прелюдиях формы периода по-видимому продиктовано его лаконичностью, краткостью, более всего пригодной для передачи мгновенности одного лирического состояния. Однако потребность в пределах небольшой миниатюры высказаться полностью до конца определяет многообразие строения периода, усложненность его структуры. Множество разновидностей, вариантов периода в прелю-

¹ Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Шопен. Опыт характеристики. М., 1922, стр. 33—34.

диях — свидетельство динамичности и эластичности шопеновских малых форм, абсолютного слияния формы с развитием музыкального образа. Общей чертой этих миниатюр является исключительная интенсивность развития и яркость драматических кульминаций.

Во многих миниатюрах лирико-драматического характера с бурным напряженным развитием кульминация часто отодвинута к самому концу произведения и, падая на последние его такты, усиливает ощущение катастрофичности, драматического срыва. Таков характер кульминаций в прелюдиях f-moll (№ 20), g-moll (№ 22), d-moll (№ 24). В прелюдиях C-dur (№ 1), fis-moll (№ 8), или gis-moll (№ 12) за кульминацией следует заключительное построение, назначение которого в том, чтобы смягчить силу волнения, погасить эмоциональную вспышку.

Есть прелюдии, которые идут на одном дыхании, единым звуковым потоком, преобразующим привычные структуры. Есть прелюдии, где сложное развитие музыкального образа влечет за собой значительное разрастание масштаба, есть предельно сжатые, сурово-лаконичные. Но любая прелюдия — короткая двухстрочная или развернутая — представляет совершенно самостоятельную пьесу, не требующую продолжения и доразвития. Таким образом, прежнее традиционное вступление у Шопена вырастает в самостоятельный жанр, обладающий своими закономерностями и спецификой.

К возрожденному Шопеном жанру прелюдии обращаются крупнейшие композиторы XIX и XX веков: Рахманинов и Лядов, Скрябин и Дебюсси.

Свыше ста лет отделяют прелюдии Шопена от «Хорошо темперированного клавира» Баха; тем не менее именно баховские сборники оказались исходными для шопеновского цикла. Есть нечто общее в композиционном замысле, в продуманности самой системы построения цикла.

Двадцать четыре прелюдии Шопена так же, как прелюдии и фуги Баха, охватывают весь круг мажорных и минорных тональностей. Но в противоположность «Хорошо темперированному клавиру» Шопен располагает свои прелюдии не в хроматической последовательности,

а по квинтовому кругу, начиная с C-dur (как у Баха) и параллельного минора и, пройдя через круг диэзных то-нальностей, переходит затем к бемольным, завершая всю серию прелюдий в F-dur и d-moll.

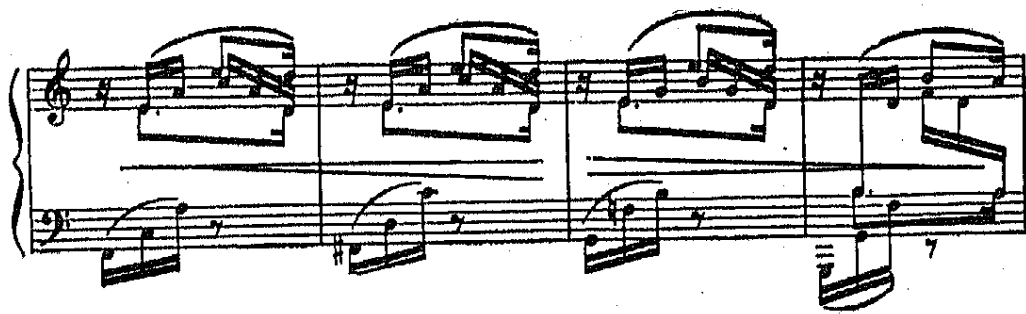
Контрастность — один из элементов, скрепляющий баховскую прелюдию и фугу, — у Шопена выполняет первенствующие функции. Бах, объединяя прелюдию и фугу общей тональностью, противопоставлял импровизационность прелюдии конструктивной строгости фуги. У Шопена весь цикл состоит только из прелюдий, и принцип их последования и сочетания — контраст обра-зов — углублен контрастом ладо-тональным.

Иногда прелюдии образуют небольшие группы, свя-занные линией образного развития. Чаще всего Шопен осуществляет парную группировку, обусловленную внут-ренними связями мажора и параллельного минора. В то же время ладо-тональный контраст стимулирует проти-вопоставление светлой лирики мажорных прелюдий мрачным или даже трагическим минорным. Это противо-поставление усугубляется темповыми контрастами, часто сменяющимися на протяжении всего цикла.

Прелюдия C-dur (№ 1) подобно интраде, вве-дению открывает всю серию. Окрыленность юношеской страсти, лирическая восторженность до крайности дина-мизируют эту первую пьесу цикла. При всей ее кратко-сти понадобился сложный комплекс выразительных средств, чтобы передать эмоциональное богатство об-раза.

В характерности некоторых средств выражения как бы концентрируются наиболее существенные его черты. Прежде всего — это секундовая интонация задержания, к которой устремляются призывные ходы по широким интервалам:





Такого рода задержания, так же как и призывные обороты, в музыке романтиков служат выражению чувства томления, лирического порыва. В различных контекстах и звуковых комбинациях ими пронизана ткань многих произведений Листа, Вагнера, Скрябина.

Не менее выразительна метро-ритмическая структура прелюдии C-dur. Паузы, равномерно падающие на начало каждого такта, снимая сильную его долю, образуют нечто вроде затакта, усиливая тем самым устремленность к ритмическому упору, приходящемуся на слабую долю. Эта же пауза укорачивает дыхание мелодического голоса, сообщая ему трепетность, полетность.

Как многие прелюдии этого цикла, C-dur'ная имеет форму периода, которую Шопен утвердил в качестве новой самостоятельной формы инструментальной миниатюры. В этой прелюдии период состоит из трех предложений. Первое предложение — начальное изложение материала, второе — его развитие и третье — завершающее, заключительное. Но внутренняя динамика образа проявляется в непрерывном движении самой формы: второе предложение значительно расширено (шестнадцать тактов вместо восьми); структурное и ритмическое дробление, восходящие секвенции создают сильнейшее эмоциональное нагнетание, быстрое продвижение к кульминации.

Кульминация подчеркнута контрастом немедленно наступающего спада (общее *diminuendo*) и скорого перехода к заключительному построению. Легкое ритмическое покачивание на тоническом органном пункте, мягкость плагальных оборотов в каденции на тающем звуковом фоне вносят успокоение, «растворение» чувств.

Прелюдия a-moll (№ 2) своей тяжелой сосредоточенностью контрастирует увлеченности, лирической взволнованности прелюдии C-dur. Мрачно и глухо, как

отдаленный набат, разносятся размеренно-ровные звуки басовых голосов. Стонущие интонации служат как бы стержнем их сложно переплетающихся линий. Появление мелодии, которая своей суровостью и неподвижностью напоминает средневековые песнопения, еще больше сгущает гнетущую атмосферу, установившуюся с первых же вступительных тактов. В троекратно проводимой мелодии — сложное соединение различных мелодических образов: здесь и характерный для романтической философской лирики мотив вопроса и патетико-ораторская пунктирная ритмическая фигура, характерная примета траурных маршей, похоронных шествий:



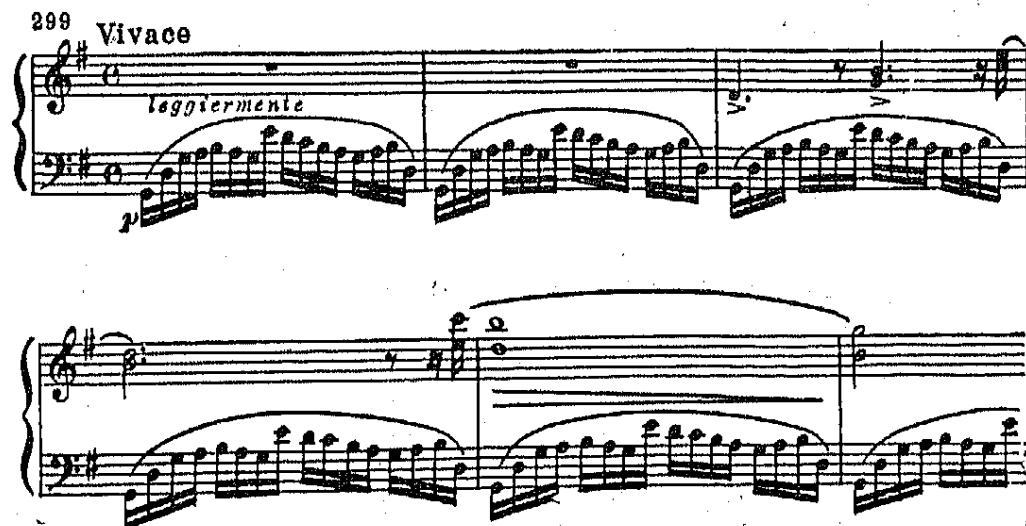
Красноречивой деталью вклинивается в эту мелодию короткий форшлаг. На какое-то мгновение он задерживает и тем самым как бы «очеловечивает» звучание сцепленной с ним падающей интонации.

В крупном же плане особую экспрессивность прелюдии придает противоречие между интенсивной хроматизацией терпко диссонирующих басовых голосов и скупой диатоничностью мелодии, противопоставление ритмической сложности мелодического силуэта мертвенной скованности оstinato баса.

Прелюдия G-dur (№ 3) находится в контрастном соотношении с предыдущей и последующей. Сотканная из тончайших поэтических видений, навеянных, возможно, благоуханной красотой природы, она источает какое-то особое очарование.

Изящная подвижность и шаловливо-капризные изгибы рисунка, быстрота и плавность звуковых перели-

вов создают воздушный, как бы струящийся фон. Разреженность всей фактуры еще больше способствует прозрачной чистоте колорита:



Оригинален сам мелодический образ: едва уловимы в нем отголоски лирически-страстных мелодий (более явно — во втором предложении) с близким к испано-итальянскому мелосу характерным мелодико-ритмическим оборотом, а в «струнном» тембре арпеджированных аккордов можно расслышать далёкие отзвуки гитарного сопровождения:



Но эти лишь намеченные песенные образы легко ускользают в общем движении заключительных фраз. Прелюдия - moll (№ 4) принадлежит к страницам самой скорбной и остро эмоциональной музыки

Шопена. Образ страдания предстает здесь в особенно возвышенном и обобщенном выражении. Невольно возникают аналогии с подобными же явлениями в музыке И. С. Баха. Если сопоставить е-moll'ную прелюдию с *Crucifixus*'ом из мессы Баха h-moll, то нетрудно обнаружить немало общего. Воплощая трагический образ *Crucifixus*'а, Бах отбирает некоторые выразительные средства, привычные для старинного жанра сарабанды с его печально-скорбной образностью. Преломление черт этого жанра, чрезвычайно индивидуальное, есть и в прелюдии Шопена.

Мрачно-застылый хроматически сползающий оstinатный бас образует фон обоих произведений. Можно также предположить, что прелюдия не случайно написана в той же тональности е-moll, что и *Crucifixus*, как не случайно и интонационное сходство их мелодических голосов. От Баха идет скорбная выразительность падающих секундовых интонаций, составляющих мелодическую основу прелюдии и получивших исключительное распространение в музыке романтиков:



Конечно, прелюдия е-moll — не реминисценция и, тем более, не воссоздание баховских образов. Самый строй чувств в прелюдии, его обостренная экспрессивность, открытость лирического высказывания, насыщенного тоской и отчаянием, присущи душевному складу человека иного времени — художнику XIX века.

При том что каждая миниатюра цикла самостоятельна, вполне завершена и может легко отделяться

одна от другой, в ряде случаев сокровенный смысл, самая суть пьесы познаются глубже, точнее от сопоставления ее с окружающими, как например, прелюдия A-dur.

То, что прелюдия A-dur близка мазурке, не требует специальных доказательств — самый неискушенный слушатель ощутит это сразу. Но появление мазурки в серии пьес, большинство которых свободно от связей с танцевальными жанрами, не может быть произвольным, тем более, что мазурка для Шопена была символом Родины.

Вот почему подтекст этой прелюдии, ее истинное содержание раскрывается лишь в сочетании с предыдущей и последующей.

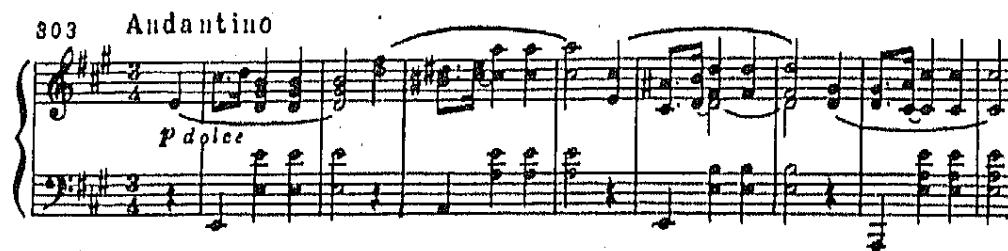
Внутренне, психологически A-dur'ную прелюдию подготавливает прелюдия h-moll. Она элегична и печально задумчива. Мелодия, расположенная в виолончельных регистрах, густым сочным тембром, фактурой напоминает этюд cis-moll op. 25. Ритмическое сопровождение, единообразное своей «однотонностью», усиливает меланхоличность настроения, но одновременно контрастирует глубокому дыханию лирической мелодии, ее выразительным интонациям:



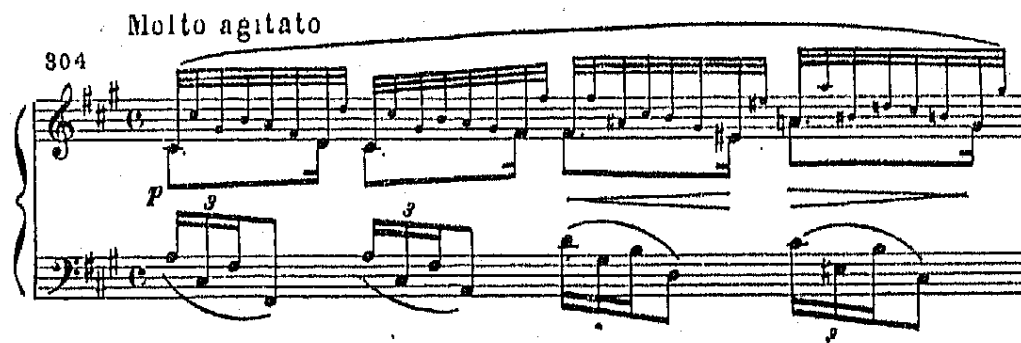
Постепенно напряженность мелодии спадает, зато явственнее вырисовываются сопровождающие голоса и в заключительной фразе эмоциональный акцент перемещается: внимание приковывает многократно повторяемый квинтовый звук тонической гармонии; он продолжает звучать даже тогда, когда мелодия совсем замолкает. Мелодическое положение квинтового звука, которым заканчивается прелюдия, вносит в данном случае некоторую неустойчивость, незавершенность, а многозначительность пауз увеличивает чувство недосказанно-

сти. В этот момент в наступившей тишине, как греза, мечта возникает из прекрасного далека образ Родины — звучит мазурка.

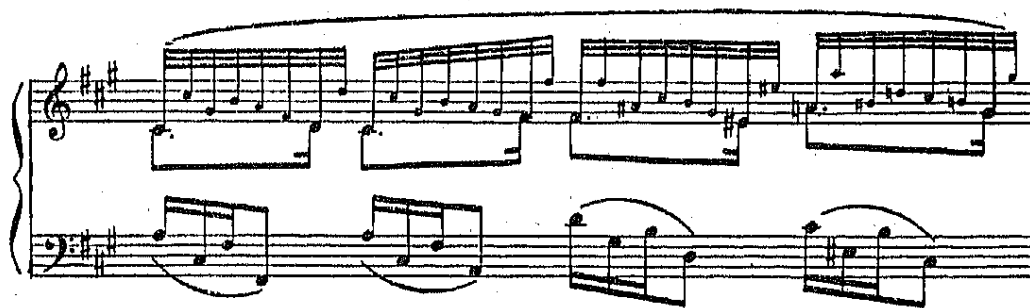
За внешней простотой и безыскусственностью А-дур'ной прелюдии скрывается глубочайшая продуманность всех деталей и мельчайших подробностей. Ювелирной точностью и филигранностью отделки Шопен превратил эту миниатюрную импровизацию в художественную драгоценность. Едва ощутимые слухом сдвиги и видоизменения в метро-ритмической мазурочной формуле, «неожиданность» вкрапленных в тонико-доминантовую гармонию изысканных гармонических ходов, изящество мелодического рисунка и его отдельных поворотов, как и ряд других мало заметных штрихов, придают звучанию этой прелюдии удивительную легкость, «невесомость»¹:



Сильнейший контраст мазурке составляет прелюдия *fis-moll*:



¹ С подробным разбором А-дур'ной прелюдии рекомендуем ознакомиться в книге Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений» (М., 1960, стр. 151—157). С присущим автору мастерством теоретического анализа он раскрывает невидимые «невооруженному» глазу «секреты» Chopin'ского письма, которыми в данной прелюдии определяется особая прозрачность и утонченность ее звучания.



Взметнувшиеся бурей чувства, душевное смятение, взволнованность — не вызваны ли они промелькнувшим видением Родины?! Проникая в мир чувств и образов Шопена, зная о незатухающей в нем тоске по Родине, которую он изливал во многих сочинениях, можно предположить, что не только появление мазурки, но ее «окружение», последовательность и сочетание всех трех прелюдий, то есть драматургия этой группы пьес подсказана самим художественным замыслом. Внутренняя линия драматического развития определяется здесь закономерными для Шопена сменами и переходами настроений: от элегической грусти (прелюдия h-moll) к светлым воспоминаниям (прелюдия A-dur), вызывающим непереносимую боль и тревогу, которыми пронизана fis-moll'ная прелюдия.

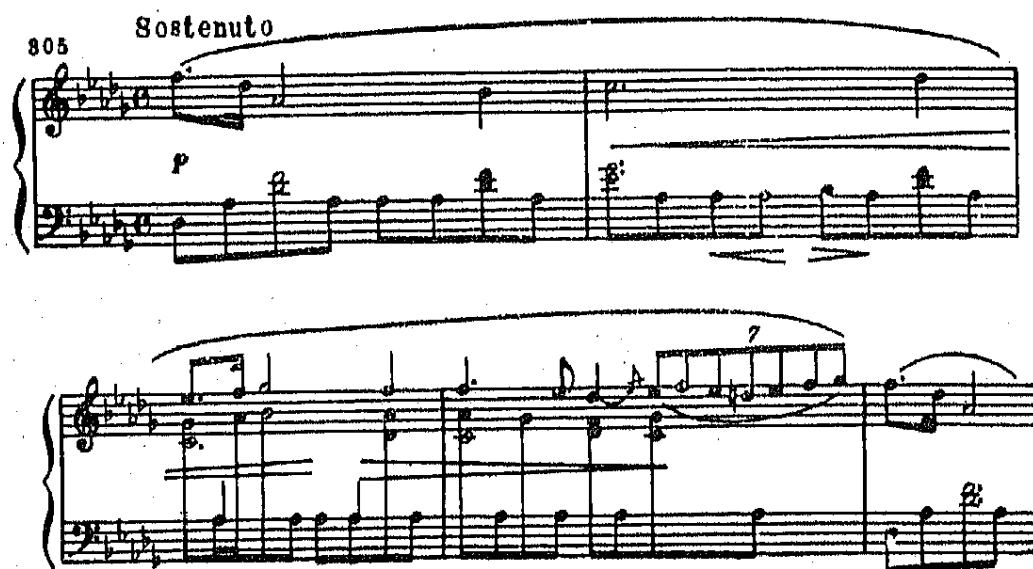
Помимо пьес, так или иначе взаимосвязанных, образующих внутри большого цикла своеобразные малые циклы, есть несколько прелюдий, которые благодаря своей масштабности, развернутой форме, могут быть представлены как отдельные самостоятельные фортепианные миниатюры, например, прелюдии Des-dur (№ 15)¹ и d-moll (№ 24).

¹ Некоторые биографы, принимая на веру рассказ Жорж Санд, считают его подоплекой прелюдии Des-dur. Содержание рассказа сводится к следующему: однажды во время пребывания на острове Майорка Жорж Санд с сыном отправился на прогулку. В это время разразилась сильная буря, полились потоки дождя. Шопен, взволнованный, обеспокоенный сел за фортепиано, стал импровизировать и забылся. Погруженный в свои видения, он не заметил, как возвратились Жорж Санд и Морис. Потом он, якобы, признался, что потерял ощущение действительности, ему показалось, что все умерли и он сам лежит мертвый на дне озера, а тяжелые капли воды мерно падают ему на грудь.

Однако более внимательные исследователи подвергают приведенную версию справедливому сомнению, тем более, что сама Жорж Санд не указывает, в какой именно прелюдии нашли отражение эти странные видения.

Прелюдия Des-dur единственная, построенная на развитии столь контрастных образов: светлого, с широко льющейся лирической мелодией в крайних частях и угрюмо-мрачного в средней части.

По характеру образов, их контрастов и сочетаний, по приемам изложения и развития прелюдия Des-dur близка жанру ноктюрна:



Набегающие тени, которые временами образуются в середине первой части (уход в минорную доминанту с VI пониженной ступенью в мелодии или отклонение в b-moll), не влияют существенно на общую светлую окраску первой части¹.

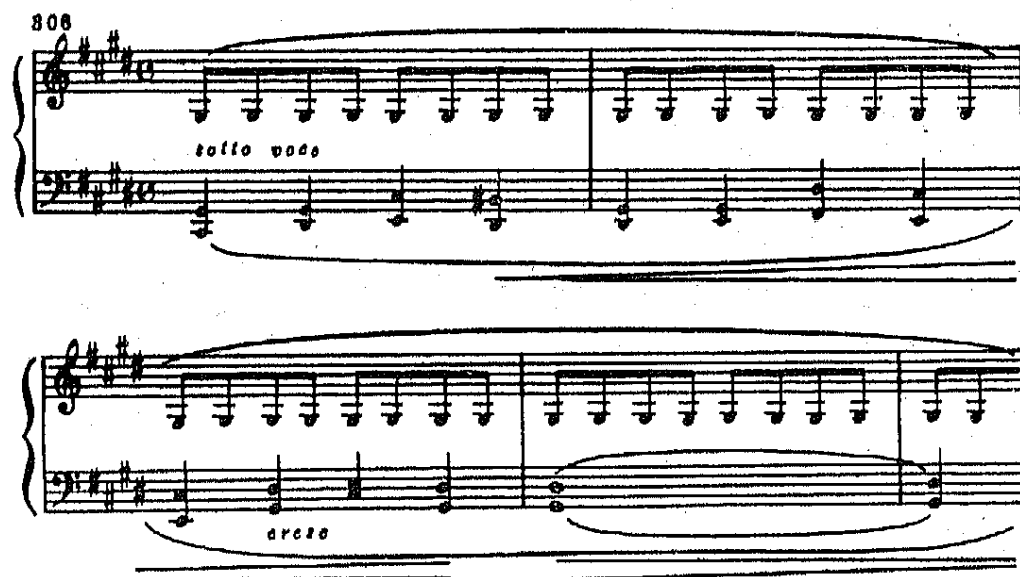
Примечателен своей особой выразительностью орган-ный пункт на звуке *as = gis*, который проходит через всю прелюдию. Органный пункт соединяет разный по содержанию материал, но в зависимости от него сам меняет свои выразительные функции.

Мерцание звука *as*, пробиваясь сквозь гармонический фон, сообщает светлому колориту оттенок мягкой грусти. Тот же отдельно взятый звук *as*, продолжая медленно и тихо «постукивать», в качестве соединительной интонации связывает обе части прелюдии. Затем через энгармоническую замену (*as = gis*) он незаметно «вползает» в среднюю часть и передается уже верхнему голосу в качестве органного пункта на квинте минорного лада (*cis-moll*).

¹ Прелюдия написана в сложной трехчастной форме.

Впервые прозвучавшая здесь вопросительная интонация на повисшем без разрешения доминантсептаккорде заставляет насторожиться.

С первого же такта средней части вниманием завладевает появление нового музыкального образа, характерного для мрачной романтической фантастики. Близость хоральному складу ощущается в аскетической строгости двухголосного изложения темы, в размеренности медленных ходов ведущих ее басовых голосов. Пение этого своеобразного мужского хора то приближается, то удаляется, нагнетая элемент таинственности, необычности:



Резко меняется художественный смысл и выразительное действие органного пункта. Благодаря перемещению темы в низкие регистры органнй пункт на *gis* звучит сильнее, ярче. В совокупности с дробно стучащим неизменным ритмом он предстает как воплощение чего-то неотвратимого, угрожающего. Звуковые наплывы, мощные нарастания с внезапными спадами дорисовывают фантастическую картину.

Вкрапленные в звуковую ткань последнего построения средней части «человечные» интонации задержания постепенно подготавливают проясненность лирической атмосферы, заполняющей репризу. Сокращенные размеры репризы компенсируются устойчивостью мажорного лада, вносимой им умиротворенностью.

Прелюдия *d-moll* (№ 24) написана в том же 1831 году, что и этюд *c-moll*, ор. 10. Оба произведения

возникли как импульсивная творческая реакция на происходящие в Польше события. Их пафос — в неистовстве гнева и героического порыва.

Лаконичен и суров тематический материал прелюдии. Драматическая декламация мелодии вырастает из вступительных трезвучных ходов в партии левой руки:



В этих ходах, как воплощение героического начала, оригинально претворены фанфарные обороты.

Уже в кратком двухтактовом вступлении, в широком звуковом охвате, в устремленности движения заложены взрывчатость, динамизм бетховенской силы и размаха.

Мелодизированный бас, его ритм, фактура, характер движения на протяжении всей прелюдии остаются неизменными. В то же время собственно мелодия уже при повторном проведении обогащена выразительными деталями (короткий форшлаг, трель), диапазон ее постепенно раздвигается, с возрастающей резкостью звучит затактовая фигура, упирающаяся в сильную долю следующего такта. Повышенная экспрессивность исходит от разрывающих рисунок пронзительных трелей, стремительно взлетающих и низвергающихся пассажей.

Интенсивному мелодическому развитию сопутствует усиленное гармоническое и тональное движение. После долгого d-moll (первые десять тактов) гармонические смены учащаются, они подготавливают модуляцию в a-moll, с которого начинается второй период первой части. Несмотря на то, что весь тематический материал

буквально повторяется, благодаря модуляции на кварту вниз мрачнее становится колорит.

От е-moll берет начало средний раздел прелюдии разработочного типа с секвенциями, дроблением структуры и частыми модуляциями. Средний раздел подводит к драматической вершине, которая совпадает с началом репризы.

Высокая патетика модулирующих в мажор фраз (в первом и втором предложении — F-dur, C-dur, а в данном месте — в Des-dur) выявляет черты героизма этого в целом трагического образа.

От раздела к разделу нарастает драматизм развития и в репризе достигает своего апогея. В движение приводится весь звуковой диапазон фортепиано; впервые тема проходит в октавном удвоении, поднимается в самые высокие регистры, но, словно притягиваемая грозной силой басов, тут же начинает свой неровный, уступами идущий спуск:

The image displays three staves of musical notation, likely from a piano score. The first staff is marked with the number '808' and the instruction 'cresc.' (crescendo). It features a long, sweeping melodic line in the right hand, starting on a high note and moving downwards, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second staff is marked 'stretto' and continues the melodic and rhythmic development. The third staff shows further melodic and harmonic progression, with dynamic markings like 'v' (forte) indicating a strong, heroic character. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all arranged in a clear, professional layout.

Стремительно падающие пассажи коды, переходящие в собранные и нисходящие по полутонам аккорды, сокрушительные удары баса на тоническом звуке в контроктаве довершают эту трагическую картину.

Стихийный драматизм прелюдии отлит в удивительные по стройности очертаний формы. Бурная импровизационность высказывания сочетается здесь с четкостью граней четырех разделов прелюдии, отмеченных рельефными каденциями в а-moll и е-moll в первых двух разделах, типичным характером разработки — в третьем и динамизированной репризы — в четвертом. По целенаправленности развития и продвижения мысли прелюдию d-moll, несмотря на миниатюрность, можно сопоставить с сонатными allegro Бетховена. «Сонатное... у Шопена — не только в его b-moll'ной сонате, произведении глубоко трагического пафоса, но и во многих прелюдиях — интереснейшей выразительной силы «ядрах сонатности»¹. Именно в силу своей значительности прелюдия d-moll, написанная (за исключением а-moll'ной) ранее других, закономерно обрела свое место в качестве последней трагической страницы этих своеобразных «дневниковых записей».

НОКТИОРНЫ

Шопен начал писать ноктюрны еще в Варшаве. Ноктюрн, изданный после смерти композитора под ор. 72; сочинен в 1827 году, а ор. 9 датируется 1829—1830 годами. Общая хронология шопеновских произведений ведется по датам прижизненного издания, из чего можно заключить, что создание подавляющего большинства ноктюрнов относится к периоду 30-х и начала 40-х годов².

Ноктюрн — характерный жанр романтической музыки, разновидность лирической миниатюры — отличается своей оригинальной тематикой.

Само слово «ноктюрн» означает «ночной». Печальная поэзия сумеречного света, призрачное сияние луны или разбушевавшаяся во мраке ночная гроза, смеща гра-

¹ Б. В. Асафьев, Григ. Избранные труды, т. IV, стр. 302.

² За исключением юношеского ноктюрна cis-moll. Всего у Шопена вместе с посмертно изданным е-moll'ным девятнадцать ноктюрнов.

ницы реального, преображались в окутанные таинственной дымкой видения, неотделимые от личного чувства, от охватившего художника настроения. Образы ночи в разных аспектах — изобразительных и выразительных, описательных и психологических — частое явление в поэзии, живописи, музыке XIX века.

Приоритет в создании музыкального жанра ноктюрна принадлежит Джону Фильду¹. Он наметил основные контуры этой романтической лирической миниатюры. Но изящная форма, красивая фортепианная фактура не избавили его пьесы от некоторой салонной чувствительности, которая сужала сферу распространения и воздействия ноктюрнов Фильда. Большую и долгую жизнь этому новому жанру принес гений Шопена. Он преобразил скромный по замыслу и пианизму фильдовский ноктюрн, вложив в свои произведения огромную силу лирического чувства, трагического пафоса или нежную элегичность и меланхолию. Обогащая внутреннее содержание музыкальных образов, драматизируя форму, Шопен не претупает границ, естественных для малых форм камерной музыки.

Одухотворенный лиризм Шопена находит в ноктюрнах свои специфические средства выражения. С чисто моцартовской щедростью рассыпает в них Шопен свои прекрасные мелодии. Предельно выразительные, непосредственные, они звучат как естественно льющаяся песня, как живой человеческий голос. В ноктюрнах наиболее явны песенные, вокальные истоки шопеновской мелодики. Здесь проявляется его особая склонность к орнаментальности мелодического рисунка. Тонко выписанная, филигранно отделанная мелизматика непрерывно варьирует, обновляет звучание мелодии.

Характерно соотношение лирической мелодии и сопровождения. Часто сопровождение представляет собой гармоническую фигурацию, которая охватывает широкий диапазон; ее аккордовые тоны расположены по широким интервалам, соответствующим акустической природе обертоновой шкалы. В результате создается иллюзия

¹ Джон Фильд (1782—1837), англичанин, с молодых лет обосновался в России, долго жил в Петербурге и в Москве. Композитор, выдающийся пианист и педагог, он создал целое направление в фортепианном исполнительстве.

долгого педального звучания, глубокого «дышащего» фона, словно обволакивающего парящую мелодию.

Несмотря на множественность оттенков лирической образности, Шопен ставит перед каждой пьесой свою творческую задачу, и ее решение всегда индивидуально. И все же ноктюрны можно группировать по некоторым общим композиционным приемам. Есть ноктюрны фильдовского типа — как бы разновидность «песни без слов». В их основе лежит один музыкальный образ; верхний голос ведет мелодию, остальные гармонические голоса образуют к ней аккомпанемент. Но и такие ноктюрны у Шопена отличаются от фильдовских глубоким содержанием, творческой фантазией, интонационной выразительностью мелодики. Интенсивность мелодического развития доводит элегические мелодии до высокой степени напряженности и драматизма. Примером могут служить даже наиболее ранние ноктюрны: e-moll, op. 72 ((посмертный) или Es-dur, op. 9.

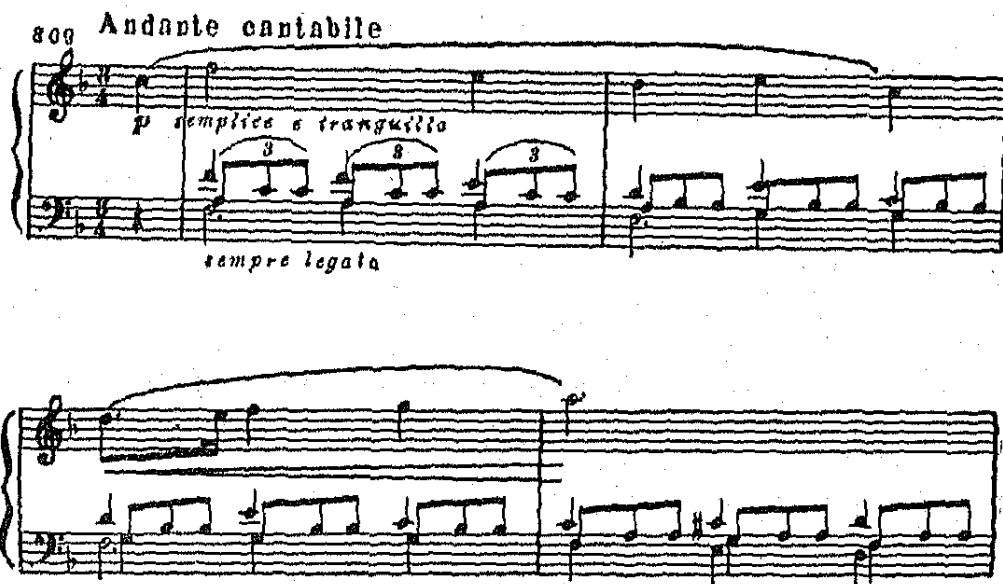
Но для большинства шопеновских ноктюрнов типично наличие двух резко контрастных образов. В этом проявляется большая усложненность содержания, что в свою очередь ведет к обогащению формы, а острота контрастов — к драматизации самого жанра. Примеры такого типа композиции — ноктюрны op. 15, F-dur и Fis-dur.

В том и в другом случае трехчастность формы логически вытекает из противопоставления медленных крайних частей с кантиленной мелодикой подвижным и беспокойным средним частям¹. Несмотря на сходство композиционного плана и общих контуров формы, внутренние соотношения, самый тип контрастности — различны.

Ноктюрн F-dur, op. 15 № 1. В сравнении с ноктюрном Fis-dur он «выглядит» скромнее и проще. Четырехголосный аккордовый склад сочетается здесь с мелодической самостоятельностью голосов. Отдаленность вынесенного в высокие регистры звонко-чистого голоса, ведущего мелодию, от сопровождающих его голосов создает удивительно прозрачную фактуру, ощущение воздуха, простора.

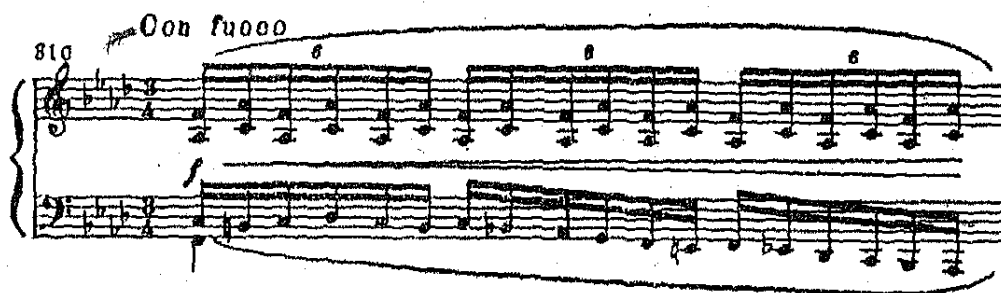
¹ Сложная трехчастная форма особенно часто встречается в ноктюрнах. Возвращение к исходному образу вызывает пластичную завершенность, симметричность построения, присущие шопеновским формам. Однако для каждого произведения Шопен всегда находит индивидуальные решения.

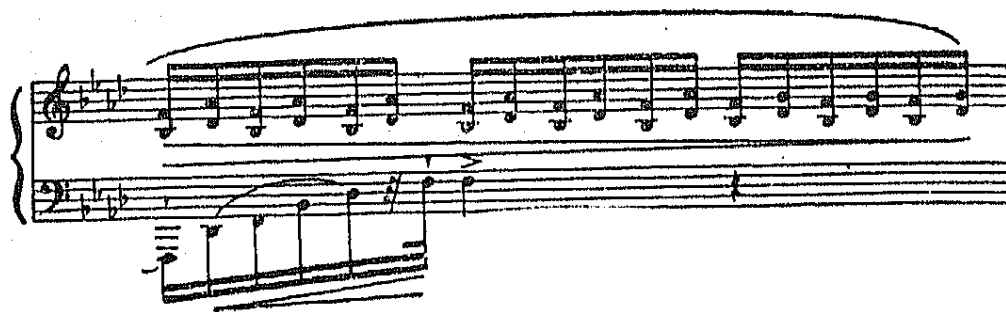
Песенно-плавной, заключенной в небольшой диапазон диатонической мелодии вторит один из средних голосов. Этот своеобразный дуэт сопровождается выдержанными или поступенно опускающимися звуками баса, на которые опирается мягкое покачивание триолей:



Нерасторжимость поэзии пейзажа и лирического чувства закрепляется вплетающимися в рисунок мелодии мелизмами с их тончайшей нюансировкой; они то легко, изящно порхают, то нежно обвивают опорные звуки мелодии.

В заключительной фразе первой части, в ее постепенно замирающем звучании на неразрешенном диссонансе есть некоторая настороженность, подобная той, какой бывает охвачена природа в предчувствии надвигающейся грозы. Ураганная стремительность средней части разрывает тишину ночной идиллии, обостряет образный контраст ноктюрна:

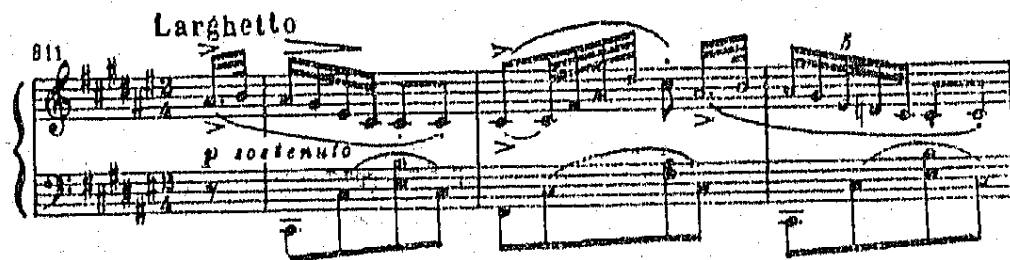


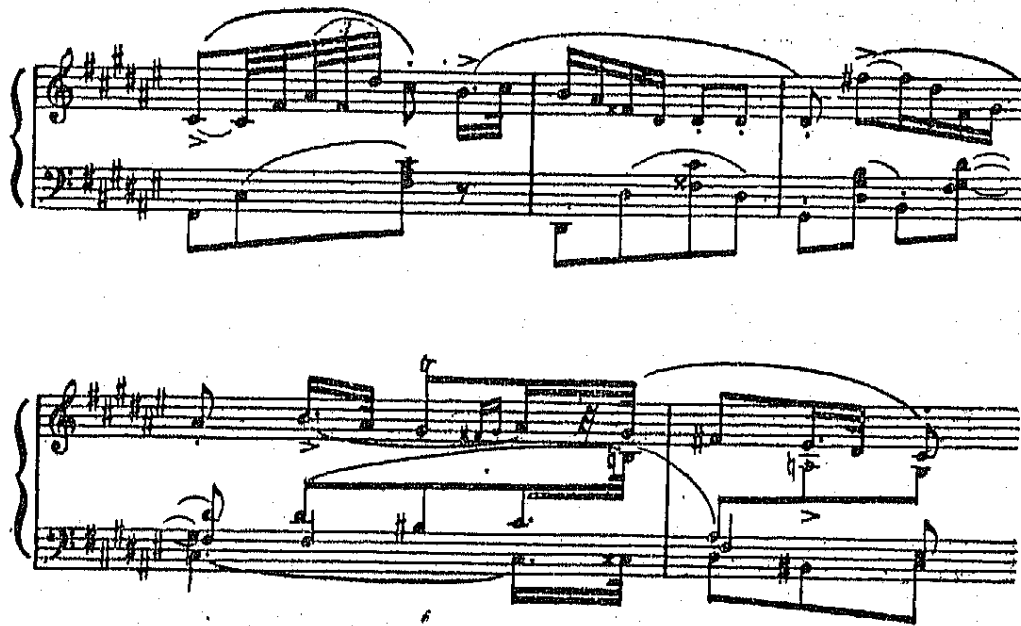


Средняя часть (f-moll) идет двумя большими волнами в быстром темпе (*con fuoco*). В процесс драматического развития вовлечены мелодические обороты из первой части, на них же строится переход к репризе. В отличие от резкой контрастности сопоставления первой и средней частей наступление репризы подготовлено плавно нисходящими секвенциями, мягкостью плагального каданса. Но и в самом переходе постепенно рассеивается и гаснет сгущенный драматизм средней части.

После минорной субдоминанты мажорная тоника репризы звучит особенно просветленно. Реприза, полностью повторяя первую часть, восстанавливает воздушную прозрачность ее колорита, сообщает форме ноктюрна симметричность и равновесие всех ее частей.

Ноктюрн Fis-dur, op. 15 № 2. В этом ноктюрне изложение и развитие темы более сложны и утонченны, изысканней весь ее силуэт. В ритмическом узоре мелодии капризно свиваются разные повороты: плавный спуск, чередующийся с порывистым взлетом, квинтоль с неожиданно ярким интонационным ходом на увеличенную секунду, призывно-пунктирные интонации затакта, томная медлительность повторяющегося звука доминанты:





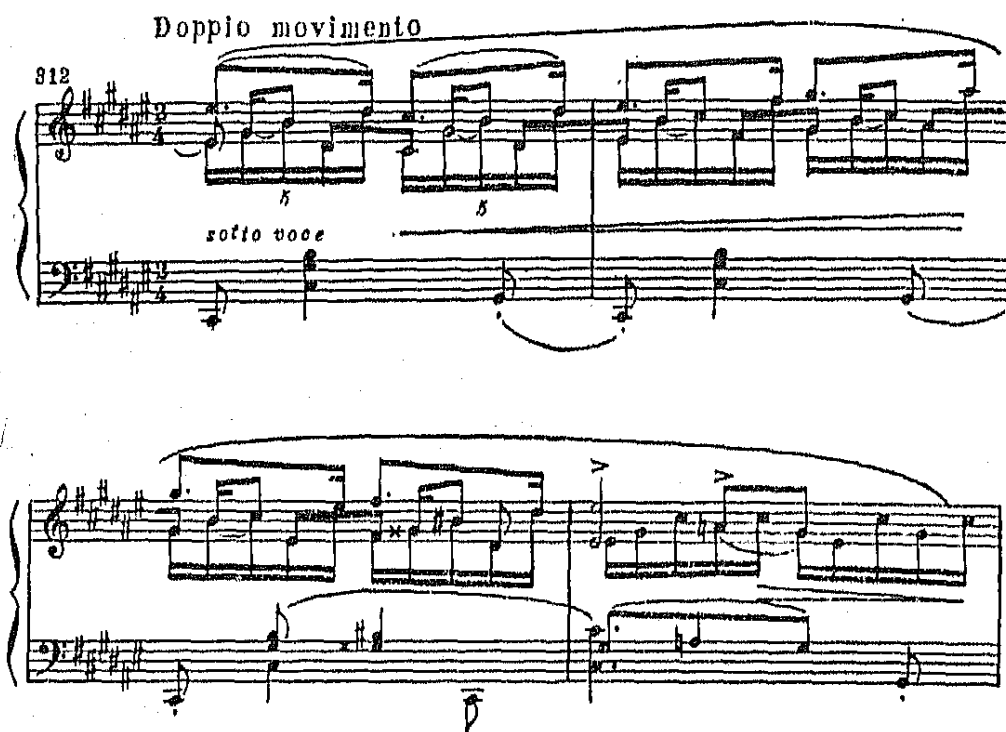
Расположение мелодии в среднем регистре, ее густая тембровая окраска, полнозвучие гармонического сопровождения образуют насыщенную фактуру, как нельзя более соответствующую сдержанно-страстному характеру музыкального образа.

В процессе мелодического варьирования орнамент становится еще изменчивей, прихотливей. Заметно нарастает напряжение лирических эмоций. Хроматизация обостряет интонационный строй мелодии, динамикой охвачено и гармоническое движение. Все это приводит к кульминационной вершине, которой заканчивается большое построение первой части.

Средняя часть непосредственно вытекает из первой как ее продолжение и развитие. Наступление средней части подготовлено связующим построением, в котором концентрируется выразительность мелодико-ритмических оборотов, общих для обеих частей. Пунктирная ритмическая фигура с особенностями ее мелодического движения проникает в среднюю часть в качестве верхнего мелодического голоса. Колебание одноименных мажора и минора в переходном построении и общая гармоническая неустойчивость подготавливают еще большую неустойчивость средней части.

Многочисленны связи обеих частей ноктюрна: мелодические голоса в них опевают аккордовые звуки доминантовой гармонии, а основу всей музыкальной ткани составляет звукоряд Fis-dur'ной гаммы. Квинтоли, встре-

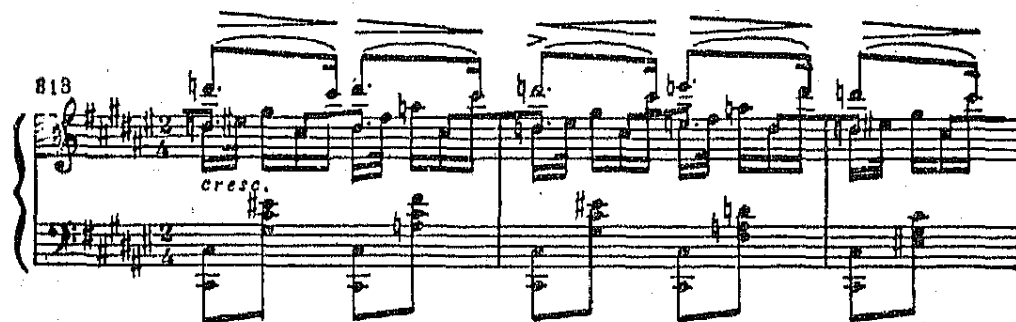
чающиеся в первой части, перерастают в сплошной квинтовый рисунок средней части, а секстоли (в переходном построении) создают импульс для убыстренного последующего движения. Секундовая интонация задержания в момент кульминации заимствована из мелодического хода в первом предложении первой части:



Тем не менее средняя часть воспринимается как нечто новое и контрастное, ибо музыкальный образ освещен иначе, дан в новом аспекте — с повышенной экспрессивностью и бурным развитием. Резко изменена и ритмическая структура. Вместо размеренной ровности движения — полиритмия, пунктирность, синкопы. На смену плавности гармонических переходов приходит длительное звучание неустойчивых гармоний. Меняется и облик самой мелодии. Дыхание ее становится коротким, непрерывно меняющееся направление секундовых задержаний ломает округленность ее пластического рисунка. Сильный контраст вносит и подвижность всей фактуры с ее скрытым многоголосием.

Состояние томительного беспокойства, зарождаясь в переходном построении, исподволь нарастает и в момент кульминации приобретает характер напряженно-драматический.

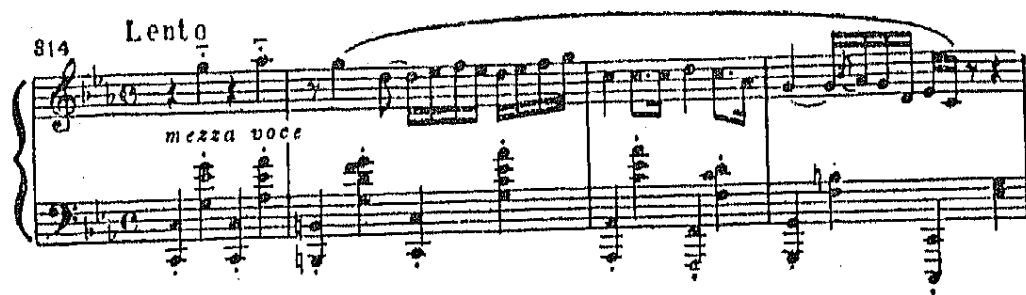
Кульминация выражена терпким диссонантным звуко сочетанием: наложением VI пониженной ступени на доминантсептаккорд, подчеркнутой резкостью полутонного задержания:



В этой интонации, как в фокусе, собираются все экспрессивные элементы ноктюрна; при октавном ее изложении образуется, по удачному выражению Ю. Кремлева, «трение» двух октав. Отталкиваясь от них, начинается глубокий спуск и постепенное угасание. После драматически взволнованной средней части контрастно звучит возвращение к материалу первой части. Но тревожные отзвуки сказываются в динамизации репризы. Ее рамки сжимаются, в то время как сама мелодия усложняется новыми ритмическими образованиями, хроматизмом, который, глубже проникая в интонационную структуру мелодии, еще больше обостряет ее выразительность. И только изящная концовка, завершая пьесу, вносит успокоение.

Ноктюрн с-moll, op. 48 № 1. Ноктюри с-moll — самый сюжетный среди ноктюрнов. Благодаря многообразности и необычной для интимно-лирического жанра значительности драматической идеи, сквозному развитию ноктюрн выходит за пределы жанра, перерастая в развернутую драматическую поэму. Ноктюрн формируется как произведение многоплановое, из сочетания больших пластов музыки эпико-драматического склада и индивидуального лирически взволнованного высказывания.

В первой части относительно легко устанавливаются жанровые связи. В мерности медленного четырехдольного движения слышится маршевая поступь, а в мелодии легко узнается характерная для траурной музыки и похоронных шествий пунктирная ритмическая фигура:



Серьезная скорбно-лирическая мысль высказана в первых же фразах ноктюрна. Его мелодия — великолепный образец Chopin'ской мелодики, синтез песенности и «говорящих» интонаций. Вписанный в мелодический рисунок «траурный» ритмический оборот, акцентируя декламационные черты, усиливает патетичность звучания. Из сочетания интонационно сложной мелодии и строгой простоты глубоких басов со скульптурной выпуклостью вырисовывается образ ноктюрна, величественный и глубоко человеческий, проникнутый чувством гражданской скорби.

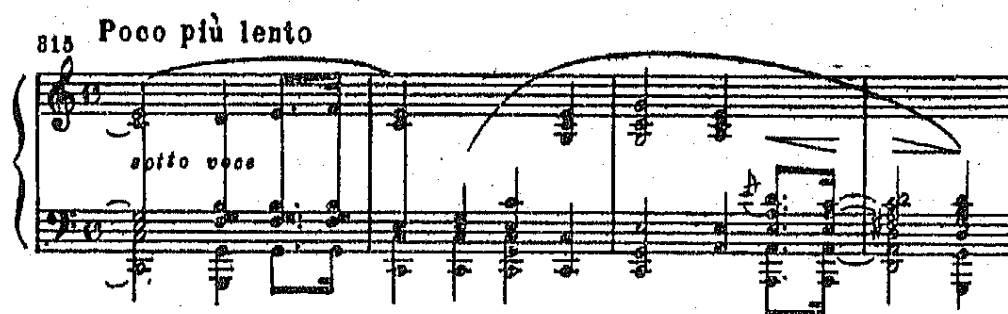
Начиная со второго, варьированного, проведения темы постепенно и непрерывно происходит развитие драматических элементов, которое достигает кульминационного напряжения в репризе первой части. Момент кульминации выделен скачком вверх на ундециму. От верхнего звука берет начало сложно изогнутая, в общем своем движении нисходящая мелодическая линия протяженностью в две октавы. Трагедийный пафос кульминации усилен заключающими репризу оборотами, интонирующими барабанную дробь похоронного марша.

Динамика образа непосредственно отражается на развитии всей сложной трехчастной формы ноктюрна. Особенно интересна в этом отношении его первая часть. В репризе этой части фактически воспроизводится лишь одно предложение начального периода, но значительное расширение, которое совпадает с кульминационным моментом, доводит его до положения итога, обобщения. Впервые появляется столь развернутая, все резюмирующая фраза.

Сквозному развитию в значительной степени содействует непрерывность гармонического движения. Гармония, сопровождающая повторения начального мелодического оборота, дает ему каждый раз новую выразительную окраску. Особенно ярко это проявляется в начале

репризы, когда вместо ожидаемого тонического трезвучия звучит доминантсептаккорд к f-moll, — он служит исходным пунктом для новой фазы гармонического развития. Только в завершающем репризу такте появляется тоника c-moll, но тут же уступает место одноименному мажору.

Мажорный лад «расслабляет» напряжение и просветляет колорит средней части. Но характер просветленности несколько особый: сдвигается драматический аспект образа, на первый план выступают его эпические черты. Собранность аккордовой структуры, замедленный темп, долгое «стояние» на тонической гармонии, некоторые характерные гармонические последования (I—VI—III—I), приглушенное как бы уносящееся вдаль звучание связываются с величавой торжественностью хоральных образов:



К неторопливому разворачиванию хорала примешивается далекий тревожный гул. Он стремительно надвигается. Это целые «полчища» удвоенных октав. Некоторое время их сдерживает тема тяжестью своих аккордов, но затем и они отступают. Разрушая плавность аккордовых последований, динамизм вклинившихся октав резко меняет направление образного развития, вызывая в воображении эпические картины вражеского нашествия, народных восстаний, воинственных схваток и т. п. Энергия движения настолько сильна, что переливается за край средней части, захлестывает репризу и существенно преображает первоначальный характер основной темы. В динамизированной репризе структура, гармония, мелодия полностью заимствованы из первой части. Но сдержанность и четкость маршевого ритма здесь вытеснена вдвое убыстренным темпом, беспокойной подвижностью триолей, частыми ритмическими толчками, нервной взволнованностью всей фактуры:



Возбужденный тон репризы, бурный драматизм кульминации, нескрываемая горечь заключительного речитатива — лирическая реакция, вызванная развитием предшествующих трагических событий.

ВАЛЬСЫ

Вальс в качестве бытового танца получил в первые десятилетия XIX века чрезвычайно широкое распространение во всех странах и городах Европы.

В высоком художественном претворении вальс прозвучал уже в творчестве Шуберга, Вебера. Все же в вальсах композиторов начала века еще очень значительна зависимость от бытовых танцевальных образов и форм. В эволюции вальса наблюдается тот же процесс, который происходил со многими бытовыми танцами (например, с менуэтом в XVIII веке). Постепенно вальс становится самостоятельным видом художественного творчества и начинает проникать в симфоническую литературу. В «Фантастической симфонии» Берлиоза, написанной в 1830 году, вальс уже занимает целую часть симфонии.

В русской музыке богатое и интересное развитие вальса особенно заметным становится с середины XIX

века. Высокой поэтизации вальс достигает в области вокальной лирики; печать одухотворения этого бытового танца лежит на выдающемся симфоническом сочинении Глинки «Вальс-фантазия». Многообразное эмоционально-психологическое истолкование получил вальс в музыке Чайковского.

В творчестве Шопена вальс представляет сольную фортепианную пьесу, в которой бытовые корни и прикладное значение этого жанра стусеиваются. Поэтическое претворение получает самый ритм вальса, его кружащееся движение — то скользящее, воздушное, то вихревое, полетное. Вальсы Шопена, подобно его этюдам, перерастают в концертные пьесы, вдохновенные и глубокие, изящные и блестящие, в которых мастерски использован весь арсенал современной техники и виртуозного пианизма.

Четырнадцать вальсов Шопена разнохарактерны и различны по содержанию и средствам выражения. Среди них встречаются мечтательные, с поющей, широкого дыхания мелодией, как, например, *a-moll*, *op. 34* или *f-moll*, *op. 69*; есть вальсы эстрадно-виртуозного типа, эффектные, темпераментные, как «большой блестящий вальс» *Es-dur*, *op. 18* или *As-dur*, *op. 42*. Вальс *cis-moll*, *op. 64* раскрывает тонкую поэзию скорбно-меланхолических образов Шопена. Поэзия вальсовой стихии, поднятая Шопеном, открыла неисчерпаемые перспективы развития этого жанра, который всесторонне разрабатывали Лист, Верди, Чайковский, Глазунов, Скрябин, советские композиторы.

БАЛЛАДА *g-moll*, *op. 23*

Баллада — один из излюбленных жанров романтического искусства. Во внимании к нему проявился интерес композиторов-романтиков к историческому прошлому, отраженному в старинных преданиях и легендах, запечатленных в эпической поэзии¹.

В музыкальном искусстве баллада впервые получила классическое выражение у Шуберта в вокальном произведении «Лесной царь». Создание инструментальной баллады принадлежит Шопену. Позже в этом жанре писали Лист, Брамс, Григ и другие композиторы,

¹ См. о балладе в главе о Шуберте.

но шопеновские творения остались непревзойденным образцом.

Часто указывается на связь баллад Шопена с балладами Мицкевича. Действительно, в них много общего: идейные мотивы, характер образности, национальный колорит. При всем том рассматривать шопеновские баллады как прямое отражение поэзии его великого соотечественника и современника — значит снижать оригинальность замысла и обобщающую силу этих гениальнейших произведений. Драматическое развитие, выявляющее своего рода «сюжет» каждой баллады, настолько рельефно, что не требует никакой литературной программы.

Внутреннее содержание баллад, их художественные образы имеют все те же, общие для всего творчества Шопена, истоки: думы о родной стране и ее героях, об ее историческом прошлом и трагической участи в настоящем, о том, что сулит ей будущее.

Самый жанр баллады предполагает конкретизацию этих мыслей в образах эпических, драматических и лирических, а их взаимодействие и развитие определяет «сюжетную» линию каждой баллады, имеющей свою индивидуальную композицию.

Сложность и многогранность, особая многоплановость содержания обусловили глубочайшее новаторство Шопена в области крупных инструментальных форм.

В балладах Шопен свободно и органично объединяет черты различных форм и характерных для них принципов развития: сонатной формы и сонатного цикла, рондо, трехчастной формы, вариаций. Слияние разных принципов формообразования рождает новую форму — синтетическую одночастную, совмещающую в себе признаки сонатности и вариационности, цикличности и рондообразности и т. д. Такая форма характеризует «поэмные» жанры романтической музыки: балладу, фантазию, симфоническую поэму, получившие широкое распространение в XIX веке.

Баллада g-moll — первое крупное сочинение, в котором Шопен в аспекте героико-трагическом освещает судьбы своей страны и народа. Преддверием к ней послужили этюд c-moll op. 10, прелюдия d-moll, вылившиеся под непосредственным воздействием драматических событий в Польше.

Драматически-действенная концепция баллады вызвала обращение к сонатной форме, сохраняющей свои общие контуры и разделы. Тональное соотношение главной и побочной партий (g-moll — Es-dur) довольно обычно для романтической сонаты (вспомним аналогичное соотношение тональностей в первой части «Неоконченной» симфонии Шуберта).

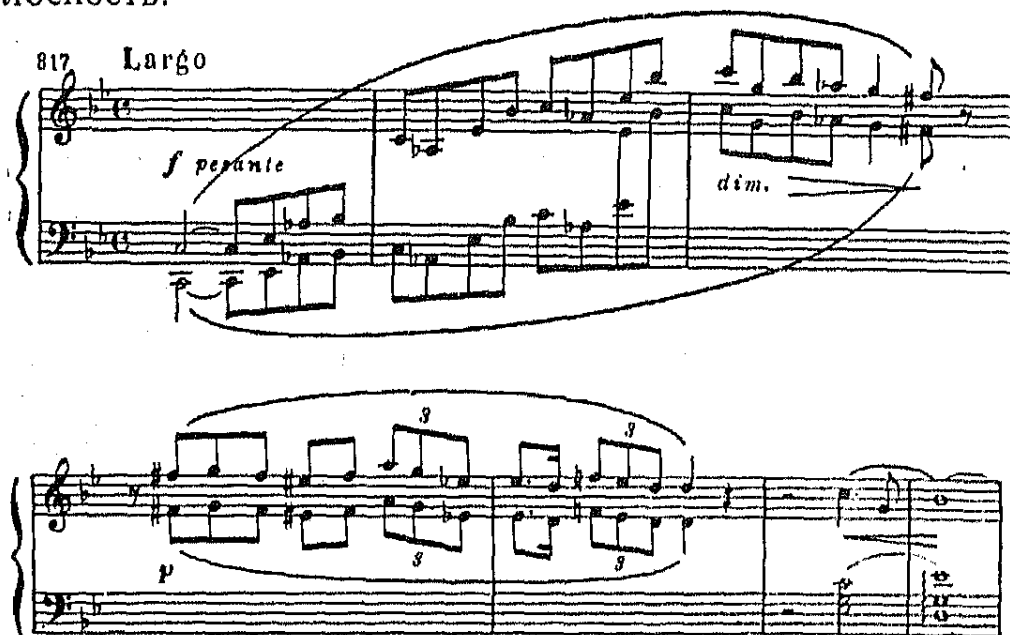
Однако под воздействием специфически «балладных» свойств сонатная форма существенно видоизменяется. Это проявляется в самом характере тем, в повествовательной неторопливости и завершенности начальных разделов баллады, сочетающихся с динамичностью сквозного развития. Под его влиянием, например, реприза становится зеркальной, то есть начинается побочной, а завершается главной партией. Все эти особенности вызваны теснейшим переплетением черт эпических, лирических, драматических. Запечатлевая свои мысли в лирико-эпических образах, Шопен ставит их в сонатные соотношения и преобразует методом действенно-драматического развития. Драматургический замысел произведения обнаруживается в переходах от лирики к героике и трагедийности, от эпического повествования — к активному драматическому «действию». При этом героическое и трагическое начала коренятся в самих лирико-эпических темах и раскрываются в остро конфликтном процессе развития.

Интенсивность этого процесса, емкость музыкальных образов, многозначность жанровых связей позволили вместить целую эпопею в сжатую одночастную форму баллады.

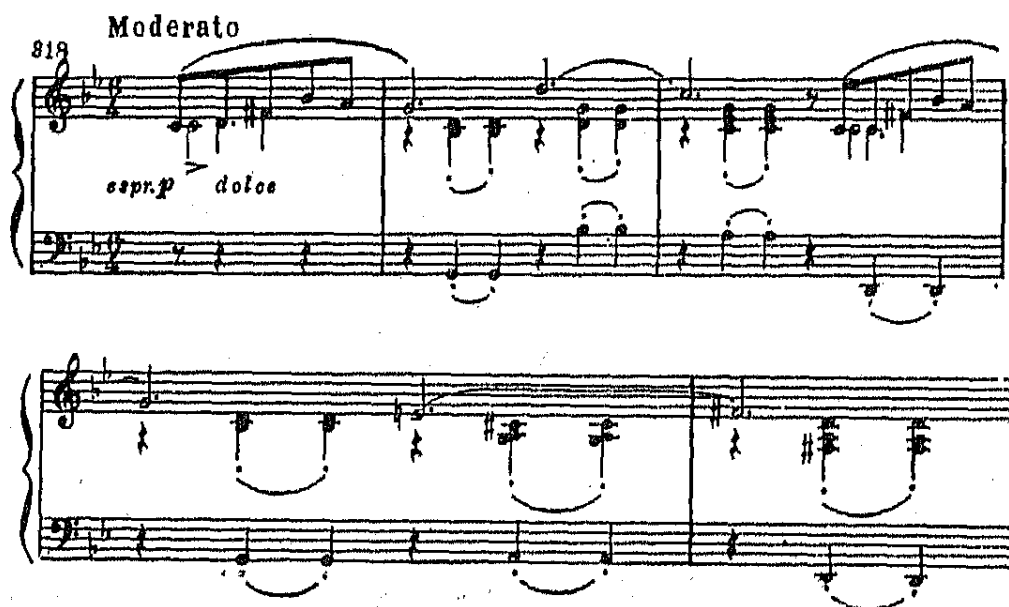
Экспозиции баллады предшествует небольшое вступление. Значительность этого построения, афористическая собранность поднимают его до положения краткого пролога, сжато передающего центральную мысль произведения. Подобно обращению автора или рассказчика, вступление вводит в круг больших и серьезных событий.

Уже во вступлении заложена двойственность, направляющая дальнейшее развитие баллады. Диатоника тяжело взбирающихся унисонных ходов, обрисовывающих гармонию II низкой ступени g-moll, создает впечатление эпической суровости. Внезапно вклинивающееся на вершине фразы полутоновое опевание вводного

звука, зыбкость ритмического рисунка, интонационная и гармоническая неустойчивость отстраняют эпичность тона начальной фразы, перемещая мысль в лирическую плоскость:



Подернутая дымкой элегичности, плавно и неторопливо на большом протяжении разворачивается тема главной партии, как воспоминание о чем-то давно миновшем:



Мягкая вальсообразная округленность темы придает ей особую теплоту и доверительность; вместе с тем эта вальсовость из-за паузы в сопровождении на сильной

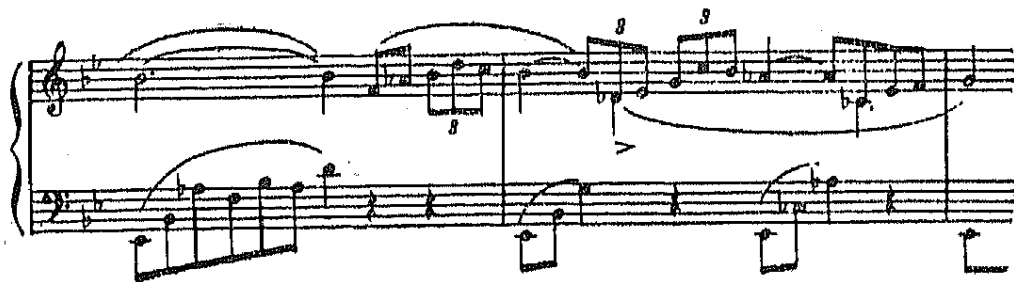
доле превращается только в намек, тонкий штрих, дополняющий песенно-речевую выразительность интонаций темы. Особенно запоминается мотив опевания тонического звука; именно он будет трансформироваться на различных этапах дальнейшего развития: в связующей и заключительной партиях, в разработке и коде.

Первая стадия драматизации образа, исподволь подготовленная развитием внутри главной партии, происходит в связующем построении. Исчезает плавность мелодического рисунка, он становится более острым и угловатым, движение неровным и порывистым; активнее акцентируются слабые доли такта, образуя звенья синкопированных фраз. Вспыхнувшее волнение затухает перед наступлением побочной партии. Тема побочной — одна из поэтичнейших тем Шопена. Душевное тепло и лирическая нежность выражены с присущим Шопену изяществом и благородством в прекрасной по своим очертаниям мелодии. Поэзия этой темы окутывает и тему заключительной партии, построенную на волнообразных фигурациях с изысканным, гибким ритмическим рисунком:

819 a Меню моменто

sotto voce *pp*

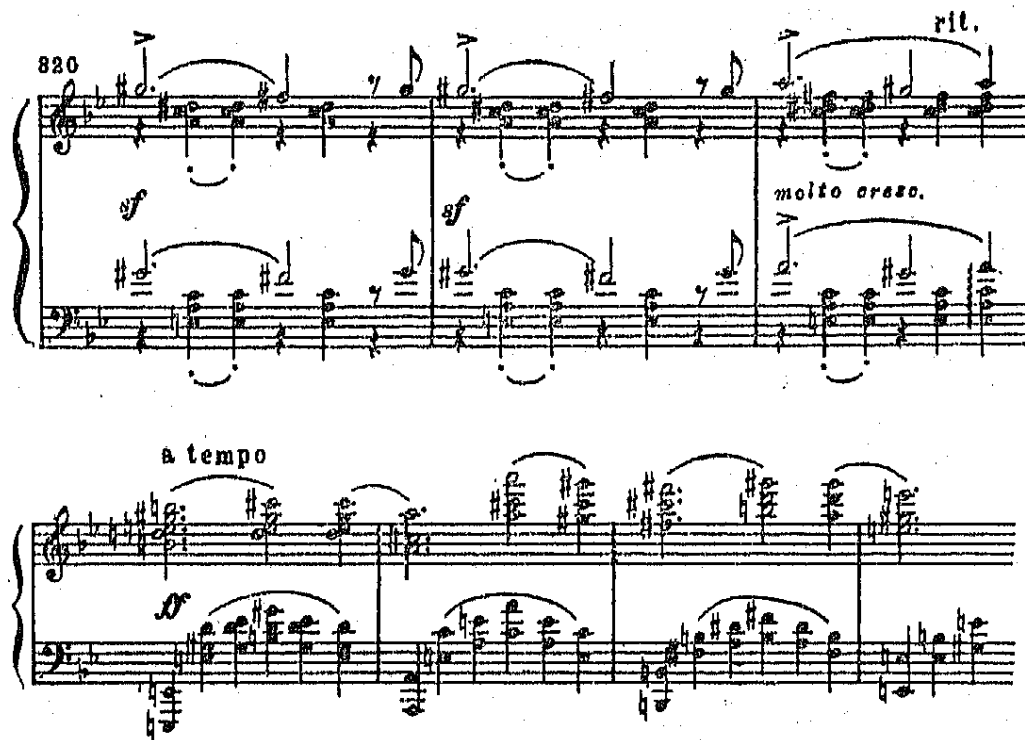
sempre *pp*



Экспозиция завершается спокойно и умиротворенно. При всей законченности и образной самостоятельности ее разделов непрерывность развития, необычайная естественность в смене тематического материала ощущается и в ней. Так, окончание замкнутой главной партии (полная совершенная каденция в основной тональности) совпадает с началом связующей, подготовленной разрабочным характером второго предложения главной партии. На исходный и опорный для побочной партии интервал чистой кварты «настраивают» кварто-квинтовые зовы в последних фразах связующей. Так же органичен переход от экспозиции к разработке. Связывающее их построение «незаметным» и плавным движением по терциям (Es-dur, g-moll, B-dur) уводит к d-moll, переходящему в доминанту a-moll, с которой начинается разработка. Последующие разделы формы (разработка, реприза, кода) соединены еще более нерасторжимо.

В экспозиции темы изложены в широком лирико-повествовательном плане без явного противопоставления или конфликта. В разработке же скрытые потенциальные возможности, заложенные в темах, позволяют развернуть острые драматические коллизии. Трансформация образов протекает в двух аспектах — трагическом и героическом, и это сразу же обнаруживается в разработке.

В первом ее разделе происходит сильнейшее драматическое нагнетание. Все приемы развития сосредоточены на том, чтобы выявить и подчеркнуть драматические стороны музыкального образа. Но в кульминационный (для начального раздела разработки) момент вместо собирания, суммирования драматических элементов главной темы появляется — в совершенно новом обличье — побочная тема;



Мощное fortissimo, массивная аккордовая фактура, мажорный лад, общий широкий звуковой охват — все это вливает в нежную лирику побочной темы силу, мужество, сообщают крепость и энергию, начисто изменяя ее первоначальный вид и характер. Впервые так явно обнаруживаются внутренние различия образов баллады. Теперь они уже противопоставлены один другому, но трудно сказать, что перевесит и восторжествует.

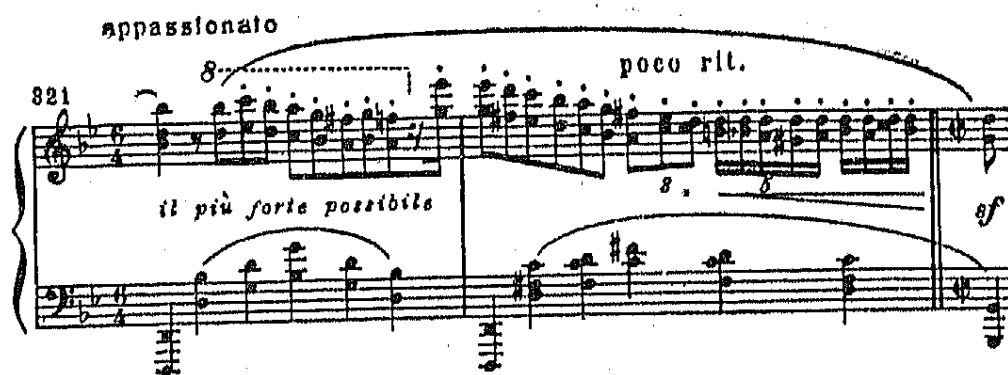
Светлая героика побочной темы в разработке отбрасывает свои лучи на проносящиеся в каком-то фантастическом кружении видения. Одно за другим они возникают, тут же исчезая. Относительно устойчив только эпизод в Es-dur: в скерцозно-вальсовом вихре его движения проступают контуры общих мотивов главной и связующей партий. С нарастающей динамикой несется звуковой поток и вливается в репризу, знаменем которой служит появление темы побочной партии, но на этот раз в тональности Es-dur, то есть в тональности экспозиции¹.

Реприза не случайно начинается с побочной партии. Назначение репризы в данном случае в том, чтобы за-

¹ Это тоже одно из отступлений от обычных закономерностей сонатной формы, связанное, очевидно, с отодвижением окончательного разрешения конфликта.

крепить горделивый, эпико-героический характер темы побочной партии в разработке. Ряд дополнительных приемов усиливает в репризе полнокровность, сочность звучания, ее праздничную приподнятость. В эту атмосферу включается и тема заключительной партии. После подобного укрепления светло-героической сферы особенно разительным контрастом звучит сумрачно-таинственное появление главной партии. Так углубляется основной конфликт, наметившийся в начале разработки.

Развитие главной темы в репризе подобно ее развитию в разработке. Но там рост драматических элементов был прерван вторжением побочной партии. Здесь же драматическая кульминация закрепляет своей страстной патетикой тенденцию к трагедийному звучанию центрального образа баллады:



Кода — Presto con fuoco — последний акт драмы. Напряжение неустойчивости главной партии и предыкта к коде разрешается, наконец, в тонику основной тональности, но это производит «обратное действие», становится источником новой драматической вспышки. Стихийность стремительного движения, резкие, непрерывно смещающиеся акценты совсем скрадывают знакомые очертания тем; все же их интонации проникают в толщу фактуры, насыщают ее своей выразительностью.

Эмоциональное напряжение драматической кульминации в коде продолжается и нарастает с неослабевающей силой. Только резкая перемена фактуры (во второй фазе коды) предвещает начало конца. Лавина гаммообразных пассажей едва сдерживается волевым напряжением пунктирно-ритмованных аккордов.

Завершающее построение коды — трагический эпилог. Звучащий в ней отрезок первой темы резко проти-

воположен своему же первообразу. Выразительные декламационные мелодические обороты, усиленные удвоением в октаву, преобразуют первоначальный характер темы, приближают ее к приподнятой трагедийной декламации. Трагический пафос этих фраз подчеркивается их контрастным сопоставлением со сдержанно-суровыми аккордами хорального склада, со внезапной стремительностью взлетающих гамм:

822 [Presto con fuoco]

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 822-824) shows a piano introduction with chords and a melodic line. The second system (measures 825-827) features a rapid ascending scale in the right hand, marked with 'accel.' and 'f'. The third system (measures 828-829) continues the melodic development with 'p riten.' and 'f' markings. The score is marked with '822 [Presto con fuoco]' at the beginning.

В непрерывном процессе музыкального развития раскрывается поэтический замысел баллады: в строгой последовательности разворачивается длинная цепь повествования, берущего начало в светлых лирических образах — как воспоминание о прекрасном прошлом — и завершающегося трагической катастрофой в настоящем.

СОНАТЫ

Первая соната, созданная в 1827—1828 годах — сочинение еще ученическое, один из первых опытов овладения крупной циклической формой в традициях классиков. Соната посвящена Эльснеру и, как предполагают, написана по его специальному заданию. Впоследствии, в 1845 году, в письме к родным Шопен сообщает, что хотел бы многое изменить в этом раннем сочинении. Но намерения своего он не осуществил. Соната вышла в свет в неизмененном первоначальном виде.

Соната b-moll, op. 35. Больше десятилетия отделяет первую сонату от второй, b-moll'ной. Завершение второй сонаты с похоронным маршем относится к 1839 году, следовательно Шопен работал над ней в пору наивысшего творческого расцвета. Соната b-moll — плод не только чудесного откровения, озарившего художника: это итог непрестанных исканий, сопровождающих каждый шаг большой творческой жизни художника.

По своей концепции, размаху, степени эмоционального воздействия соната b-moll может быть сравнима с самыми значительными явлениями симфонической музыки. Величие этой сонаты предопределено слитностью драматической судьбы художника с трагедией целого поколения, отождествлением личных страданий со страданиями всего народа. Тема Родины, сплетаясь с проблемой жизни художника, оторванного от питающих его корней, выражена с драматизмом, сила которого удивительна даже для Шопена.

В четырехчастной композиции сонаты, как в большом романе или многоактном драматическом произведении, повинуюсь логике ведущей идеи — трагической нерасторжимости судеб личной и народной — показан сложный процесс перехода от психологической драмы к эпической картине всеобщего горя.

Вот почему похоронный марш, сочиненный значительно раньше других частей, так естественно «вписался» в общую композицию сонаты. Более того, этот марш (третья часть сонаты) составляет центр или ось всего произведения.

Есть некоторая аналогия с Героической симфонией Бетховена: в обоих случаях похоронный марш помогает осознать концепцию произведения. У Шопена, в отличие от Бетховена, глубоко трагическую,

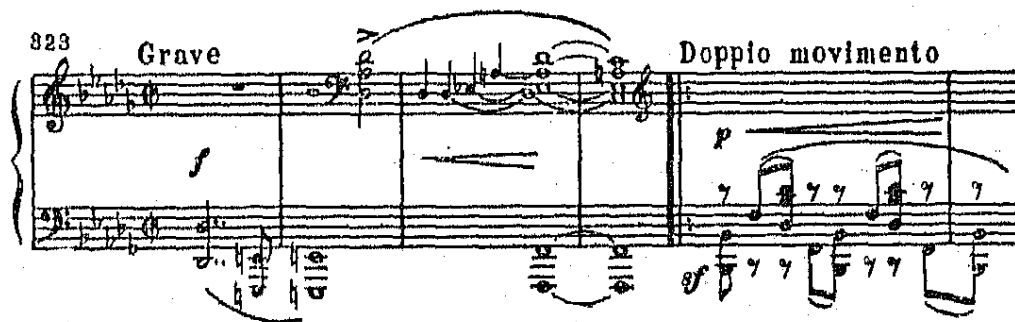
Скорбный лиризм и мрачная сила «этого единственного в своем роде марша» (Стасов) могли быть навеяны событиями только эпического значения и масштаба.

Образам смерти, гибели, господствующим в третьей части и в финале, предшествуют внутренние коллизии, раскрытые в первых двух частях. Это полная беспредельного драматизма борьба жизни и смерти, невозможность примирить мечту с действительностью, поиски выхода, избавления.

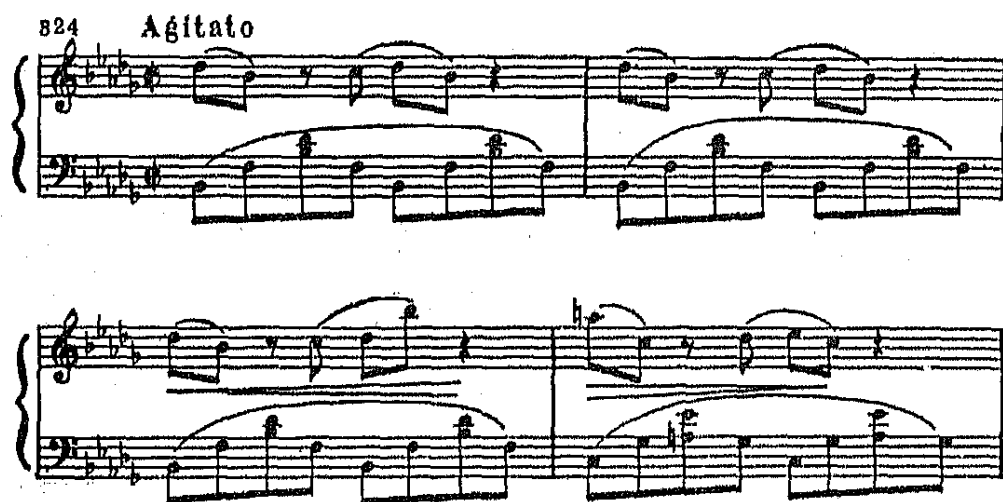
Три темы воплощают образное содержание первой части: лаконичное четырехтактное медленное вступление как бы ставит вечный гамлетовский вопрос: «быть или не быть». Нисходящий мелодический оборот на уменьшенную септиму ассоциируется с подобными оборотами скорбно-философских тем И. С. Баха. Но здесь скорбность, самоуглубленность мысли усилены романтической сгущенностью эмоционального фона, его мрачной тембровой окраской, крайней напряженностью гармонического звучания. Ход на уменьшенную септиму, упор на вводный к доминанте звук, выделенный к тому же предъёмом, подчеркивает его многозначительность и чрезвычайно обостряет силу интонационного тяготения.

Аккордовый склад вступления как бы расслаивается движением по горизонтали включенных в гармонический комплекс звуков. Неодновременность вступлений голосов, так же как и их разрешений, накапливает неустойчивость, выявляя скрытую динамику этого своеобразного эпиграфа.

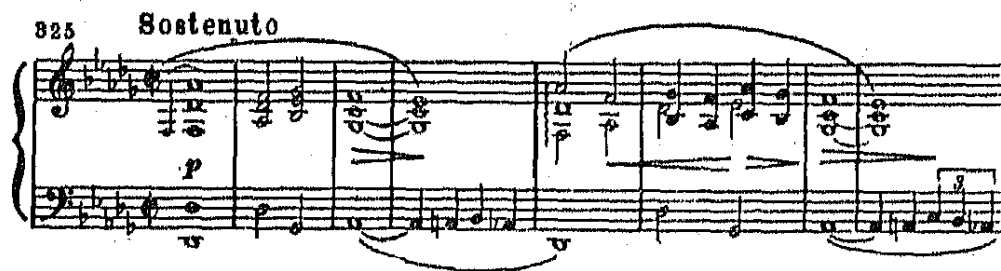
Так, *ми бекар* (в басу) переходит в относительно устойчивый звук *f* раньше, чем наступает разрешение верхнего голоса (*des — c*) и среднего, с его хроматическим ходом *as — a — b*; последний звук (*в*) в качестве основного тона появляется уже за гранью вступления, в главной партии:



Интонационно главная партия тесно связана со вступлением. В разных положениях появляется оборот уменьшенной септимы, превращенный в большую сексту или большую септиму; многообразно и интенсивно развитие секундовых интонаций; даже волевой импульс за тактового хода на восходящую кварту ($f - b$) берет начало в квартовом обороте баса ($f - b$), соединяющем вступление с началом главной партии. При таком интонационном единстве еще резче становится различие психологических состояний — трагическая торжественность вступления взрывается смятенно-лирическим излиянием главной партии:



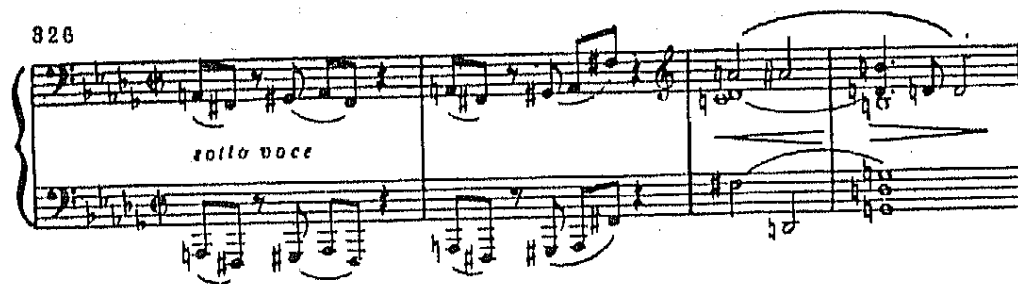
Лишь короткий модуляционный ход отделяет главную партию от побочной. Тем просветленнее звучит Des-dur побочной партии. Поэтической возвышенностью мысли окрашено первое проведение новой темы. Мягкость ее аккордового звучания, устранение диссонантности, долгие длительности вызывают иллюзию замедленного движения. Задушевно-мечтательному пению верхнего голоса отвечают фразы мелодизированного баса. В дальнейшем разворачивании они насыщают своей экспрессией всю фактуру побочной партии:



С каждым последующим проведением темы растет ее лирическая наполненность, достигая в момент кульминации самозабвенного восторга¹.

Но все в этой сонате соткано из противоречий. В заключительной партии суетливо и тревожно разбегающиеся секвенции из коротких аккордовых звеньев со сложной альтерацией и неожиданными модуляционными поворотами разрушают атмосферу побочной партии, возвращают в круг вопросов, поставленных во вступлении и главной партии.

Драматизм разработки — в непрекращающемся столкновении конфликтных элементов. Внимание сосредоточено на развитии интонаций главной партии и вступления. В начале разработки главная партия и вступление «меняются местами»: в глухих низких регистрах, отведенных ранее для вступления, зловеще звучат отрывистые интонации главной партии. Как ответ в этом своеобразном диалоге, проходят измененные обороты из вступления:



Трансформированные мотивы вступления так же, как и пронсящиеся отголоски побочной партии, образуют лирическое противодействие усиливающемуся драматизму главной партии. Цепь секвенций ведет к кульминации, в которой темы вступления и главной партии сливаются воедино:

¹ Здесь хочется обратить внимание на мастерство, с каким Шопен, пользуясь приемом дополнительной ритмики, мелодизирует всю фактуру и, в частности, басовый голос, которому поручается ведение собственной мелодической линии.



В противовес лирической взволнованности кульминационных моментов экспозиции в разработке конфликт непрерывно сталкивающихся контрастных элементов приводит к кульминации трагической.

В масштабах всей разработки, небольшой по сравнению с экспозицией, кульминация выделяется своей протяженностью. В двух кульминациях — лирической в экспозиции, трагедийной в разработке — обобщается основная мысль.

В первой части цикла, написанной в собственно сонатной форме, наблюдается явление, двойственное по своей природе. Шопен, неукоснительно следуя традиции, повторяет экспозицию, от чего отказался уже Бетховен во многих сонатах, начиная с ор. 53, но к чему вернулись романтики: Шуберт, Шуман и даже Берлиоз. С другой стороны, логика развития, само движение музыкальных образов заставили Шопена тут же нарушить привычную форму классической сонаты в поисках новых закономерностей. Ярче всего это сказалось на положении репризы. В сонате *b*-moll реприза зеркальная: она начинается с побочной партии, затем следует заключительная, а после нее вводится главная¹.

Необычность такой формы вызвана, по-видимому,

¹ Фактически это возвращение темы главной партии происходит уже в коде.

желанием противопоставить господству мрачных сил в разработке нечто, способное им противодействовать. Лирический поток, которым широко разливается побочная партия, на какое-то время рассеивает тяжелую атмосферу разработки. В репризе тема побочной партии перенесена в В-dur. Расположенная в значительно более высоком регистре (по сравнению с экспозицией) при широком диапазоне и плотности фактуры, она приобретает и большую крепость, уверенность. Теперь даже заключительная партия, которая в экспозиции способна была мгновенно затмить лирическую восторженность побочной партии, в репризе меняет свой тревожный характер. Весь ее гармонический остов проще и яснее, «надежнее» опора ее доминантового и тонического трезвучий. Казалось бы, установилось некоторое равновесие между разработкой и репризой, даже с перевесом в сторону светлой побочной партии. Однако в коде короткий, но сокрушительный натиск главной партии уничтожает все, что с трудом было достигнуто. Диссонансные созвучия резких ударов аккордов одновременно со срывающимися интонациями главной партии в самых низких регистрах фортепиано и в октавном удвоении — концентрированное выражение разрушительного начала. Плагальный каданс с минорной субдоминантой закрепляет его победу. Три мажорных заключительных аккорда уже ничего изменить не могут. С неумолимой логикой раскрывается в дальнейшем повествовании трагическая идея произведения.

Во второй части уже нет противостоящих друг другу сил. Вся поэзия жизни отодвигается куда-то вглубь, в области грез и далекой мечты.

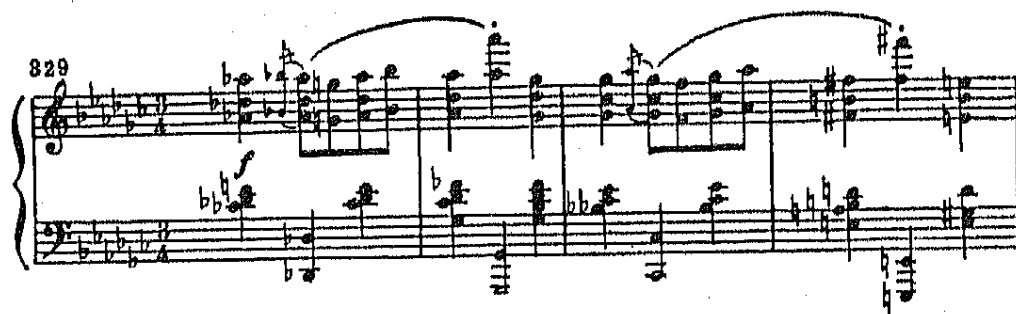
Скерцо (es-moll) — это царство злого, стучащего ритма, его мрачной энергии.

Есть некоторое сходство между репетирующей основной ритмо-интонацией скерцо и некоторыми ритмическими оборотами заключительной партии первой части:





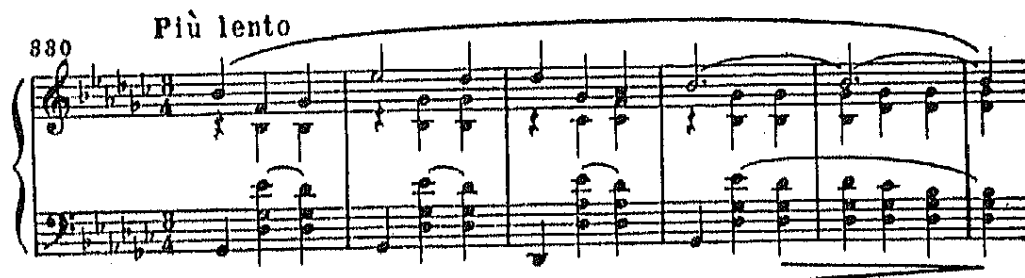
Другой, нагнетающий поступательное движение, элемент — короткий хроматический ход быстро взбирающихся вверх октав. К первым двум образованиям темы присоединяется еще новая мелодико-ритмическая фигура, отдаленно связанная с танцевальными образами. Природу этого третьего элемента трудно распознать сразу. Более явно она проступает в момент кульминации первой части скерцо, где формируется небольшое секвенционное построение; в его танцевальном ритме причудливо отражается образ или мазурки или полонеза. В сложном единстве темы обобщается внутреннее содержание скерцо, одновременно становится ясной и предначертанность дальнейшего трагического хода «действия»:



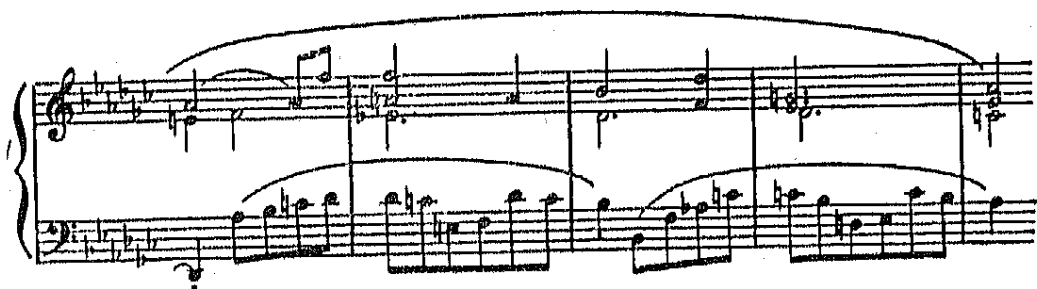
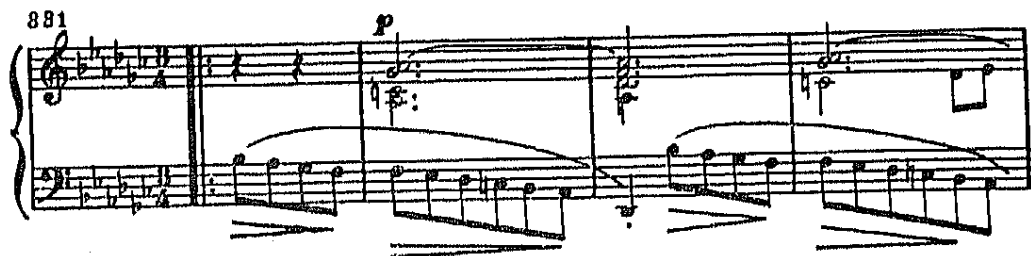
Аккорды fortissimo в заключительной фразе первой части с резкими перемещающимися акцентами, категоричность последнего каденционного оборота октавных унисонов утверждают ее «недобрую» направленность.

Без всякого перехода начинается средняя часть скерцо (Ges-dur). Но это уже совсем иная сфера — тихий медленный вальс. Здесь с вальсом, как в будущих концепциях симфоний Чайковского, связано то прекрасное, что приносила жизнь: красоту любви, дружбы, опоэтизированного привычно-родного быта, все, что хотя бы на время помогало забыться, отстранить тревожные предчувствия гибели. Но эти образы лишены действенности, их смысл — в пассивном противопоставлении грезы действительности.

Очертания нового образа вырисовываются не сразу. Сначала, как из какого-то далека, легким наплывом доносится медленное вальсообразное покачивание. Это — сопровождение, мелодия же вступает только в пятом такте. Пластично округлая, она точно плывет, поддерживаемая тихим ритмическим покачиванием. Ей вторят легкие вздохи падающей секундовой интонации, от которой берет начало контрапунктирующая мелодия в средних голосах. Удивительна при такой заполненной фактуре нежность и мягкость звучания этого вальса:



Минорный лад (b-moll) как бы окружает ее меланхолической дымкой. Некоторое оживление, заметное в процессе развития, и тематически новый эпизод в *Desdur* не влияют на общий созерцательно-лирический характер всей средней части:



Реприза, подготовленная активностью ритма хроматически нисходящих октав в небольшом связующем построении, без изменений повторяет первую часть скерцо.

Буквальное воспроизведение всей первой части окончательно разъединяет обе сферы, обозначая их

полную непримиримость. Правда, в коде происходит некоторое возвращение к просветленности *Ges-dur* (тональность вальса). Тема вальса звучит отстраненно, без прежнего лирического тепла, все дальше отодвигается вглубь, в небытие. Свершилось непоправимое. Последние две части — трагический эпилог.

Третья часть — Траурный марш. По сравнению с бетховенским маршем из Героической симфонии похоронный марш Шопена неизмеримо более скромн. В нем нет суровой героики, ораторской патетики, прославления подвигов павших героев. Но Шопен, проникая в самые скрытые глубины человеческого горя, раскрывает их с экспрессией, никому еще недоступной. В то же время поражает и внутренняя значительность, масштабность, эпическое величие шопеновского марша. Вот что писал об этом Стасов: «Знаменитый в целом мире «похоронный марш» этой сонаты, совершенно единственный в своем роде, явно изображает шествие целого народа, убитого горем, при трагическом перезвоне колоколов...»¹. Примерно та же мысль сквозит в словах Листа: «Можем ли мы обойти молчанием похоронный марш из его первой сонаты, который был инструментован и исполнен в первый раз во время траурной церемонии его похорон? Поистине, нельзя было найти другие звуки, чтобы выразить все то душу раздражающее чувство, те слезы, которые должны были сопровождать к месту последнего успокоения того, кто с таким высоким совершенством постиг, как оплакиваются великие потери!.. Возникает чувство, что не смерть одного лишь героя оплакивается здесь... а пало все поколение...»².

В третьей части сонаты традиционная форма марша с контрастом средней части — трио — становится средством, максимально усиливающим его трагическую скорбность.

Кристалльная чистота озаренного внутренним светом образа, «абсолютная» красота музыки трио противопоставлена бесстрастному, как сама смерть, шагающему ритму, похоронному перезвону колоколов:

¹ В. В. Стасов. Искусство XIX века. Избранные сочинения, т. 3, стр. 689.

² Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 86—88.



После такого марша нет возврата к свету, к жизни. Именно здесь, в похоронном звучании третьей части, происходит драматическое завершение сонаты. Недаром этот марш Шопен поставил на место третьей, а не второй части, как у Бетховена в Героической симфонии (напомним концепцию Шестой симфонии Чайковского).

Четвертая часть — финал — самый мрачный эпизод всей сонаты. А. Г. Рубинштейн находил в финале «гениальное изображение ветра, бесконечными струями проносающегося одинаково над могилами героев, безвестно павших в бою»¹:



¹ Цит. по кн.: Вл. Каренин. Жорж Санд, т. 2, Пг., 1916, стр. 83.

Трагическая эпопея сонаты — беспощадный приговор художника жестокости века и окружающей действительности.

Соната h-moll. В 1845 году появилась соната h-moll — последнее монументальное творение Шопена. Обе сонаты — важнейшие вехи в эволюции творческого сознания композитора. В сонате b-moll сплелись в тугой узел поставленные жизнью, историей трагические конфликты, неразрешимость которых передана с предельным драматизмом.

Всего несколько лет отделяют сонату h-moll от b-moll'ной, но будто целая жизнь пролегла между ними, такими далекими кажутся бывшие страдания и горечь понесенных утрат. Хотя соната h-moll хронологически не последнее сочинение Шопена, именно ею завершается трудный путь духовных исканий художника. В этом смысле положение и место сонаты h-moll в творчестве Шопена можно сопоставить с Девятой симфонией Бетховена.

В огромной эпопее сонаты в самом совершенном и обобщенном виде представлен необъятный мир шопеновского лиризма. Вдохновенная лирика сонаты неотрывна от гордо-величавых героико-эпических образов, составлявших и раньше основу многих его центральных сочинений. Достаточно назвать балладу As-dur, скерцо cis-moll, фантазию f-moll. Таким образом, сонате h-moll, в которой сосредоточились основополагающие для творчества Шопена идеи, мотивы, образы, принадлежит последнее, обобщающее слово.

Соната насыщена богатейшим тематическим материалом, ярким, неповторимо индивидуальным для каждой из четырех ее частей и их отдельных разделов. Но в контрастности ее образов нет тех внутренних непримиримых противоречий, которые влекли бы к яростным столкновениям, к конфликтному драматизму. Развитие лирического мира сонаты приводит не к траурному маршу и трагической опустошенности эпилога, а к ликующей, «трубной» H-dur'ной коде финала, пронизанной горделивым пафосом утверждения жизни. Таков итог последней «симфонической» концепции композитора.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН	5
Жизненный и творческий путь	8
Характеристика творчества и разбор музыкальных произведений	39
ФРАНЦ ШУБЕРТ	131
Жизненный и творческий путь	135
Характеристика творчества и разбор музыкальных произведений	159
ДЖОАККИНО РОССИНИ	222
Жизненный и творческий путь	229
«Севильский цирюльник»	242
КАРЛ МАРИЯ ВЕБЕР	269
Жизненный и творческий путь	272
«Волшебный стрелок»	282
ФЕЛИКС МЕНДЕЛЬСОН-БАРТОЛЬДИ	310
Жизненный и творческий путь	310
Характеристика творчества и разбор музыкальных произведений	328
	559

РОБЕРТ ШУМАН	361
Жизненный и творческий путь	362
Характеристика творчества и разбор музыкальных произведений	389
ФРИДЕРИК ШОПЕН	447
Жизненный и творческий путь	448
Характеристика творчества и разбор музыкальных произведений	478

ГАЛАЦКАЯ ВЕРА СЕМЕНОВНА

Музыкальная литература зарубежных стран

Выпуск III

Редактор *К. Кондахчан.*

Техн. редактор *Т. Сергеева.*

Подписано к печати 14/XI-73 г. Формат бумаги 84×108¹/₁₂. Печ. л. 17,5.
(Усл. п. л. 29,4). Уч.-изд. л. 29,49. Тираж 60 000 экз. Изд. № 6249.
Т. п. № 574-74 г. Зак. 893. Цена 1 р. 84 к. на бумаге № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Пеглинная, 14.

Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой
Съюзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
198052, Ленинград, Пымайлковский проспект, 29.