III

М. ДРУСКИН

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

III
Д-76

М. ДРУСКИН

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ВЫПУСК ЧЕТВЕРТЫЙ

3Д104

Ташк. Гос. музучилище им. Хамзы
Инв. № 30104

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,
ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

Рекомендовано Отделом учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для консерваторий

33285
Ташк. Гос. Музыкальное Училище им. Хамзы

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1962

Inv. № 4302
XEOROT RESURS MARKAZI

78И
Д 76

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Кафедра истории музыки

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Учебник истории зарубежной музыки издается в пяти выпусках.

Первый выпуск (автор — кандидат искусствоведения К. К. Розеншильд) посвящен музыкальной культуре стран Европы и Азии периода от древнейших времен до середины XVIII века.

Второй выпуск (автор — кандидат искусствоведения Б. В. Левик) — музыкальной культуре стран Западной Европы второй половины XVIII века.

Третий выпуск (автор — доктор искусствоведения В. Д. Конен) — музыкальной культуре Германии, Австрии, Италии, Франции, Польши первой половины XIX века.

Четвертый выпуск (автор — доктор искусствоведения М. С. Друскин) — музыкальной культуре Германии, Австрии, Венгрии, Италии, Франции, Чехии, Норвегии, Испании второй половины XIX века.

Пятый выпуск — музыке современности и охватывает период от начала XX века до наших дней.

Распределение материала по главам, их названия и объем соответствуют программе курса истории зарубежной музыки для консерваторий. Но последовательность тем в некоторых случаях изменена.

Д $\frac{4905000000\text{-}075}{026(01)\text{-}83}$ 522-83

ВВЕДЕНИЕ

Революция 1848—1849 годов — важнейший рубеж в истории европейской культуры и искусства.

В Париже в феврале 1848 года буржуазно-демократическая революция низвергла монархический строй. Народы других стран пытались последовать примеру Франции. Буржуазные революции совершились в Германии и Австрии. Угнетенные народы Италии, Чехии, Венгрии, Польши поднялись на борьбу за освобождение нации — большим размахом отмечены восстания в Милане и Праге, Неаполе и Кракове.

Значение этих революционных событий огромно. Заканчивалась исторически прогрессивная миссия буржуазии. На сцену выступил пролетариат со своими политическими требованиями. В обострении социальной борьбы июньское восстание 1848 года во Франции сыграло большую роль: это была «первая великая гражданская война между пролетариатом и буржуазией»[1]. В том же 1848 году Карл Маркс и Фридрих Энгельс заложили основы научного социализма: они создали труд, имевший всемирно-историческое значение — «Манифест Коммунистической партии».

В период, последовавший за событиями 1848—1849 годов, «когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не* созрела»[2], общественно-политическая и культурная жизнь зарубежных стран отличалась необычной сложностью и противоречивостью. Остро протекала революционная борьба в передовых странах Европы, особенно во Франции, порождая в культуре и искусстве все более резкое размежевание прогрессивных и реакционных сил, служа разоблачению буржуазно-демократических иллюзий. Одновременно страны угнетенные или экономически отсталые в борьбе за национальную независимость переживали мощный подъем культуры и искусства.

Народные движения способствовали возникновению новых национальных музыкальных школ в Польше, Венгрии, Чехии, а несколько позже — в Норвегии и Испании, наряду с уже приобретшими мировое значение музыкальными школами Германии, Австрии, Италии, Франции. Особенно значительны достижения русской музыкальной школы с ее последовательным, разносторонне выраженным реализмом, передовой идейной направленностью. Именно теперь укрепились и расширились связи передовых музыкантов зарубежных стран с представителями русской музыки — выдающимися композиторами и исполнителями.

Это время характеризуется глубокими процессами демократизации музыкально-театральной и концертной жизни, активным приобщением широких слушательских масс к художественным ценностям и одновременно большим разнообразием идейно-художественных исканий,

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 305.
[2] Там же, т. 21, с. 256.

богатством творческих индивидуальностей. Изучаемый период представлен, если говорить только о самых выдающихся композиторах, такими именами, как Рихард Вагнер, Джузеппе Верди, Ференц Лист, Жорж Бизе, Иоганнес Брамс, Бедржих Сметана, Антонин Дворжак, Эдвард Григ[3]. Огромный расцвет наблюдается и в области исполнительства. Небывалый до того размах приобретает деятельность не только вокалистов, но и дирижеров, инструменталистов — пианистов, скрипачей, виолончелистов и других.

Общий подъем музыкальной культуры протекал, однако, в условиях ожесточенной идейной борьбы, силы реакции резко противостояли силам прогресса. Так, усилилась политическая реакционность буржуазного либерализма во Франции; трусливость немецкой буржуазии затормозила социально-политическое развитие, задержала процесс объединения страны; буржуазия предала народ в его борьбе за национальную независимость и в Италии, и в Чехии, и в Венгрии. Короче говоря, буржуазная демократия изживала себя, все более обнажалась ее реакционная сущность.

Это полностью обнаружилось в героические дни Парижской коммуны 1871 года, когда — впервые в истории — революцию возглавил пролетариат. 1871 год во Франции К. Маркс назвал «славнейшим подвигом нашей партии со времени парижского июньского восстания»[4]. Коммуна явилась вторым важнейшим рубежом в историческом развитии Европы XIX века. Буржуазия отныне стала оплотом реакции — с конца столетия начинается эпоха загнивания капитализма, эпоха империализма и пролетарских революций.

Бурные события социально-политической жизни, большие общественные движения получили правдивое отражение в зарубежном музыкальном искусстве второй половины XIX века. Причем в силу ряда исторических предпосылок в разных странах по-разному взаимодействовали традиции романтизма и реализма.

Сложное переплетение столь различных идейно-стилевых тенденций требует вдумчивого и тщательного их рассмотрения в конкретных исторических условиях. Данные условия полнее всего раскрываются при изучении национальных особенностей развития музыкальных культур зарубежных стран. Поэтому в настоящей книге истории каждой культуры посвящаются специальные главы.

---

[3] К концу века в Австрии и Германии выдвигаются Густав Малер и Рихард Штраус, в Италии — Джакомо Пуччини, во Франции — Клод Дебюсси, в Чехии — Леош Яначек, в Финляндии — Ян Сибелиус. Однако по своим идейно-художественным устремлениям названные композиторы принадлежат уже к другому периоду — их творчество следует рассматривать в связи с историей музыки XX века.

[4] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 33, с. 172.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

ВВЕДЕНИЕ

Общественно-политическая и культурная обстановка в Германии второй половины XIX века. Противоречия в развитии немецкой музыки. Их проявления во вражде веймарской и лейпцигской школ. Расцвет музыкальной жизни в конце XIX века

1

40-е годы XIX века — время интенсивного подъема немецкой музыкальной культуры. В расцвете творческих сил Мендельсон, Шуман. Выдвигается мятежный бунтарь Вагнер, проявляющий кипучую энергию во многих направлениях как композитор, дирижер, писатель-публицист. Вскоре к нему присоединяется Лист, который с 1847 года обосновывается в Германии; разносторонняя деятельность Листа отмечена большим размахом, идейной целеустремленностью.

Наблюдается оживление в театрально-концертной жизни. На оперных сценах, в борьбе с иностранным засильем, утверждаются произведения немецких авторов; далее разрабатываются принципы романтической оперы, выдвинутые Вебером. Концертная практика приобретает все более демократический характер; ряд городов славится оркестровыми или хоровыми коллективами, во главе которых стоят видные современные композиторы и дирижеры. Интенсивно проявляет себя музыкальная самодеятельность: певческие объединения охватывают десятки тысяч хористов. Общий подъем художественной культуры сказывается в оживлении музыкально-теоретической и критической мысли. В прессе, особенно в «Новом музыкальном журнале»[1], организованном в 1834 году Шуманом,

---

[1] Общепринятое на русском языке наименование «Новая музыкальная газета» дает неточный перевод названия этого журнала.

поднимаются актуальные проблемы воплощения народно-национального начала и героико-эпической тематики, отражения действительности в музыке.

Возобновляются после длительного периода реакции лучшие традиции идей просвещения и гуманизма. Подобно Гейне, Шуман (в годы расцвета творческих сил), а вслед за ним Вагнер и Лист, основным в своей деятельности будут считать подготовку новой поры в искусстве, освобожденном от сковывающих его пут социального угнетения, моральных предрассудков. Это — главное направление их художественных исканий. И несмотря на нечеткость общественно-политической платформы и романтическую расплывчатость теоретических положений, их прогрессивная устремленность несомненна.

Такой подъем музыкальной культуры Германии 40-х годов обусловлен историческими процессами развития этой отсталой в социально-политическом отношении страны, еще сохранившей к середине XIX века следы феодальной раздробленности. Насущнейшей ее задачей являлось обнаружение путей национального объединения. К 40-м годам, как указывал К. Маркс, потребность в осуществлении этой задачи вызвала активный рост прогрессивных, демократических сил, и немецкие бюргеры «дошли теперь до той приблизительно ступени, на которой французская буржуазия находилась в 1789 году» [2]. Центр революционного движения в Европе перемещался в Германию. Она стала родиной научного социализма.

Однако предательство буржуазии, отказавшейся от демократического объединения Германии, вновь надолго задержало развитие прогрессивных сил. Поражение революции 1848—1849 годов привело к главенству реакционных течений в идеологической жизни страны. В ближайшие десятилетия их влияние все более усиливалось.

«...*1848—1871* гг. в Германии,— писал В. И. Ленин,— были эпохой революционной и контрреволюционной борьбы двух путей объединения (=решения *национальной* проблемы буржуазного развития Германии), пути *через* великогерманскую республику и пути *через* прусскую монархию» [3]. Прогрессивный лагерь боролся за объединение страны революционным путем, за свержение монархии и создание в Германии единой демократической республики. Но капитуляция немецкой буржуазии перед феодальной реакцией способствовала объединению Германии «сверху», превращению ее в империалистическое, юнкерско-буржуазное государство. Знаменательными вехами на пути утверждения «прусского капитализма» явились войны с Данией (1864), Австрией (1866) и Францией (1870 – 1871).

К. Маркс и Ф. Энгельс в своих трудах неустанно бичевали идейную слабость, моральную неустойчивость, ограниченность и трусливость немецкой буржуазии. Они указывали, что мелочные интересы

[2] Маркс К. Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 185.
[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч, т. 47, с. 230—231.

бюргеров никогда не были способны развиться до понимания общих национальных интересов класса, что на протяжении всего XIX века немецкая буржуазия изменяла народу и шла на компромисс с дворянским абсолютизмом. Неудавшаяся революция, прерванное и задержанное реакцией развитие страны породили резко выраженный тип немецкого мещанства, который, как писал Ф. Энгельс, «вовсе не этап нормального исторического развития, а доведенная до крайности карикатура, своего рода пример вырождения...» [4]. Дух мещанства проникал во все поры немецкой культуры, накладывал на нее специфический отпечаток, сковывал творческие силы народа.

Это, в частности, сказалось на литературе, не давшей во второй половине XIX века после Генриха Гейне ни одного писателя мирового значения. В творчестве немецких авторов начинает преобладать изображение крестьянской или мещанской, обывательской жизни, покоящейся на консервативных устоях. Эта литература (ее представители — Бертольд Ауэрбах, отчасти Фридрих Шпильгаген и другие) получила название «областнической», так как она посвящена провинциальной тематике, не выходит за рамки местного быта, не дает изображения действительности с точки зрения общенациональных интересов [5]. При всей своей идейной ограниченности и эклектизме представители «областнических» тенденций все же обращались к демократическим темам и сюжетам, а некоторые из них, например Теодор Шторм (1817—1888), выдвинулись в качестве крупных писателей-новеллистов, мастеров реалистических зарисовок современной жизни. Вместе с тем оформились течения, связанные с салонным эпикуреизмом, эстетством, культом чистой формы. Реакционно-романтическая сущность этого направления с наибольшей отчетливостью выявлена в литературно-философских и эстетических работах Фридриха Ницше — родоначальника буржуазно-декадентской литературы, апологета воинствующего аморализма, с аристократическим презрением относившегося к народу и демократии.

Несмотря на общность исторических условий, немецкая музыка того же периода, в отличие от литературы, вписала важные страницы в историю мировой художественной культуры, выдвинула выдающихся композиторов и исполнителей, творческая деятельность которых приобрела международное значение.

2

К середине века произошли значительные изменения в расстановке творческих сил. Мендельсон умер в 1847 году. Душевная болезнь неумолимо подтачивала Шумана — после 1849 года он отошел

[4] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 352.
[5] Лишь творчество Готфрида Келлера (1819—1890) — швейцарца, писавшего по-немецки,— продолжавшее традиции критического реализма, вышло за рамки национальной ограниченности, приобрело широкое признание.

от музыкально-общественной среды (связь с Г. Зиммом). Вагнер бедствовал в эмиграции в Цюрихе, в Париже, в середине 60-х годов, хотя всеобщее признание и начало [illegible] при его творчестве. На десятилетие после возвращения (1862—1872 годов наиболее творческого периода деятельности Листа и Вагнера) была совершенно организована в 1859 году [illegible] «Всеобщая музыкальная газета» — выражение немецких музыкантов «Восстановления музыкального права». Иначе, с начала 50-х годов являлся центр музыкальной политики. Наконец Брамс, идейно-художественный авторитет которого утвердился в 60—70-е годы.

Однако нельзя забывать о том, что затхлая атмосфера филистерства не дала возможности полностью выявиться реформаторским замыслам Листа — он был вынужден бежать из Германии, потерпев поражение в борьбе с немецким мещанством. Немало тяжелого пришлось испытать в этой борьбе и Вагнеру, проявившему наперекор активному противодействию поразительную волю в пропаганде своих сочинений, и Брамсу, не обладавшему такой энергией и поэтому покинувшему родину — он уехал в 60-х годах в Вену, где прожил свыше тридцати лет. В то же время в Германии приобрели большое влияние представители умеренного, «приглаженного» романтизма, идейно-художественные устремления которых в известной мере совпадали с «областническими» тенденциями в литературе.

Сложность общественно-политической обстановки породила напряженность борьбы творческих направлений в немецкой музыке, идейный разброд среди ее деятелей. В 50-х годах эта борьба сосредоточилась вокруг двух музыкальных школ. Первую возглавил Лист, к ней примыкал Вагнер; по месту жительства Листа она называлась «веймарской» (или «новонемецкой»). Во главе второй школы — она именовалась «лейпцигской» — стояли деятели известной консерватории, созданной Мендельсоном при участии Шумана, по сути дела — представители «умеренного» романтизма.

Лист, изобличая обывательскую «приглаженность» и «умеренность» в искусстве, выдвигал принципы программности и идейности, философской глубины и содержательности музыкального творчества. Но вопросы эти нередко толковались приверженцами его школы (такими критиками, как Франц Брендель, Рихард Поль и другими) в отрыве от эстетических требований демократизма и национальной формы, что приводило к недооценке роли народного творчества и классического наследия, к ложно понятому новаторству. С другой стороны, выдвинутые представителями лейпцигской школы художественные критерии общепонятности и национальной определенности трактовались эпигонами Мендельсона (среди них композиторы Карл Рейнеке, Роберт Фолькмар, Франц Абт, Корнелиус Гурлит и другие) обедненно, догматически, либо игнорировались требования идейности и содержательности искусства.

Все же не следует преувеличивать значение названных двух школ

истории немецкой музыки. Это — один из частных эпизодов присущей ей борьбы группировок и направлений. Вскоре борьба приняла иные формы: враждующие лагери образовались вокруг творческих фигур двух крупнейших музыкантов Германии — Вагнера и Брамса.

Еще в годы существования веймарской школы (она распалась в начале 60-х годов в связи с отъездом Листа) ее представители считали своей главной задачей пропаганду творчества Вагнера [6]. В 70-х годах было организовано «Вагнеровское общество». Сторонники «музыки будущего» [7] резко нападали на всех тех композиторов, которые не причисляли себя к чисто-вагнеровскому направлению. Сначала объектом нападок служили эпигоны Мендельсона, связанные с лейпцигской школой,— их, кстати, очень зло высмеивал Лист. Но затем, уже без участия Листа, огонь полемики был направлен против Брамса — ожесточенно, непримиримо вел эту полемику Вагнер. Все те, кто уверовал в его гений, разделяли с ним вражду к Брамсу.

Помимо своей воли Брамс, лично не участвовавший в возникшей полемике, стал знаменем для тех, кто спорил с Вагнером в области музыкальной драмы и с Листом — в области программного симфонизма. Вопросы ставились широко: о традициях народной музыки, национальной классики и достижениях музыкального романтизма, о выразительных средствах музыки, о возможностях сохранения и развития устоявшихся музыкальных форм и т. д. По всем этим вопросам у Вагнера и Брамса существовали принципиальные расхождения. Но «вагнерианцы», с одной стороны, и «брамсианцы» (их иронически окрестили прозвищем «брамины») — с другой, неумеренно преувеличивали эти расхождения и, склоняясь одному из антиподов, низвергали все, что было связано с другим.

Окружение Вагнера и Брамса не только вносило в споры излишне острые субъективные тона, но и искажало сущность идейно-творческих исканий этих двух крупнейших художников Германии. Представители «Вагнеровского общества» пытались перенести реакционные черты мировоззрения Вагнера на его творчество — вагнерианцы в своей практической деятельности смыкались с нахровыми национал-шовинистическими кругами прусского юнкерства, стали проводниками пангерманских идей немецкого империализма. В то же время брамсианцы, особенно из числа венских критиков (в первую очередь Эдуард Ганслик), обрушиваясь на Листа и Вагнера (а заодно на Антона Брукнера, Гуго Вольфа, которые преклонялись перед Вагнером), представляли Брамса в качестве якобы «чистого» музыканта, далекого от совре-

---

[6] «Поддержка Вагнера — наша основная цель»,— писал в 1852 году «Новый музыкальный журнал», перешедший в руки «веймарцев». В то же время о Листе как композиторе этот журнал почти ничего не писал.

[7] «Музыкой будущего» Вагнер называл свои творения.

менной действительности, создавшего некую «абстрактную» музыку [8].

Таким образом, оба эти окружения приносили бесспорный вред делу развития немецкой музыки: воинственный пыл враждующих лагерей обострил идейный разброд в рядах музыкантов, не дал возможности распознать общего врага. Для Вагнера и Брамса таким врагом являлось немецкое филистерство, затхлый провинциализм; каждый по-своему, они отстаивали принципы высокой идейности и гуманизма. В их творчестве получили отражение разные стороны немецкой действительности, они разработали различные методы ее отображения, писали в разных жанрах музыкального искусства. Но один композитор не исключал другого, а, наоборот, дополнял, своей индивидуальностью обогащал отечественную культуру. Это стало ясным к концу века, после смерти Вагнера, когда остыл полемический пыл и произведения обоих мастеров получили всеобщее признание.

3

К этому времени просветительская деятельность Мендельсона и Шумана, Листа, Вагнера и Брамса принесла свои плоды: выдвинулся ряд новых композиторских имен [9]; театрально-концертная жизнь Германии достигла высокого уровня; еще шире стала практика самодеятельных хоровых объединений, а с 90-х годов большое значение приобрел рабочий «Певческий союз». В. И. Ленин в статье «Развитие рабочих хоров в Германии», написанной в 1913 году, дал высокую оценку социально-политической роли этих хоров в немецком революционно-пролетарском движении [10].

Ряд городов Германии соревнуется в пропаганде музыкального искусства. Наряду с Берлином, Лейпцигом, Дрезденом, Кёльном

[8] Насколько Вагнер был активен в своих полемических выпадах, настолько Брамс замкнут и молчалив. Он не оказывал активной поддержки своим апологетам — венским критикам, но публично и не отмежевался от них. Тем не менее он не сочувствовал «ганслькианцам», так как, борясь за реалистическую содержательность искусства, отрицал возможность существования «абстрактной» музыки.

[9] Среди них наиболее видный — Рихард Штраус (1864—1949), выступивший со своими ярко красочными, блестящими по оркестровому мастерству симфоническими произведениями в 90-е годы (лучшие — «Тиль Уленшпигель», «Дон-Жуан»). Но в целом творчество Р. Штрауса, позже частично отразившее эстетские влияния, принадлежит новому времени; поэтому оно здесь не рассматривается, равно как и творчество другого крупного немецкого композитора конца XIX — начала XX века Макса Регера (1873—1916).

[10] Возникновение в Германии первых рабочих «ферейнов» (хоровых) относится к 40-м годам. При одном из них в 1861 году образовался Певческий кружок, во главе которого стал будущий вождь немецкой социал-демократии Август Бебель. На 1877 год приходится организация «Всеобщего рабочего певческого союза», вскоре запрещенного вместе с другими революционными организациями пролетариата. Спустя двенадцать лет, в 1890 году, бисмарковский «закон против социалистов» был отменен. С этого времени начинается расцвет рабочего хорового движения. К 1913 году число рабочих-певцов достигло ста тысяч; этому своеобразному юбилею В. И. Ленин посвятил специальную статью (см. Полн. собр. соч., т. 22, с. 275—276).

приобретают значение крупных музыкальных центров Веймар (в то время, когда там работал Лист), Мюнхен, где ставятся оперы Вагнера, и другие. Известностью пользуются оркестр «Гевандхауз» (существует с 1781 года) в Лейпциге и там же — «Томанерхор», то есть хор кантората при церкви св. Фомы, которым некогда руководил И. С. Бах; в Берлине — Певческая академия (с 1790), Филармонический оркестр (с 1881).

Активно проявляет себя славная плеяда листовских учеников, и первый среди них — выдающийся дирижер и пианист, пропагандист Вагнера и Брамса, поклонник русской музыки, и прежде всего оперного творчества Глинки, Ганс Бюлов (1830—1894). Вообще немецкая дирижерская школа, возглавленная Рихардом Вагнером, вырастает в явление международного масштаба. Среди ее лучших представителей Артур Никиш (венгр по происхождению, 1855—1922), Феликс Вейнгартнер (1863—1942), Рихард Штраус (1864—1949).

Выдвигается ряд крупных вокалистов, в частности исполнители вагнеровского репертуара Йозеф Алоис Тихачек (по происхождению чех, 1807—1886), Альберт Ниман (1831—1917). Среди певиц — Вильгельмина Шредер-Девриент (1804—1860; прославилась как исполнительница Леоноры в бетховенской опере «Фиделио»), Генриетта Зонтаг (1806—1854), Лили Леман (1848—1929). В Германии работают также замечательные скрипачи Фердинанд Давид (1810—1873), Йозеф Иоахим (родом из Венгрии, 1831—1907), пианисты (преимущественно ученики Листа) Эуген д'Альбер (1864—1932), София Ментер (1846—1918), Фредерик Ламонд (1868—1948) и другие.

Все это — показатели большого, разностороннего расцвета немецкой музыкальной культуры, которого она достигла усилиями нескольких поколений своих лучших, прогрессивных деятелей XIX века.

РИХАРД ВАГНЕР

Значение Вагнера в истории мировой музыкальной культуры. Его идейный и творческий облик

1

Вагнер принадлежит к числу тех великих художников, творчество которых оказало большое влияние на развитие мировой культуры. Гений его был универсален: Вагнер прославился не только в качестве автора выдающихся музыкальных творений, но и как замечательный дирижер, являвшийся, наряду с Берлиозом, основоположником современного искусства дирижирования; он был талантливым поэтом-драматургом — создателем либретто своих опер — и одаренным публицистом, теоретиком музыкального теа-

тра. Такая разносторонняя деятельность в сочетании с кипучей энергией и титанической волей в утверждении своих художественных принципов привлекла к личности и музыке Вагнера всеобщее внимание: его идейно-творческие достижения вызвали горячие споры и при жизни композитора и после его смерти. Они не утихли и по сей день.

«Как композитор,— говорил П. И. Чайковский,— Вагнер несомненно одна из самых замечательных личностей во второй половине этого (то есть XIX.— *М. Д.*) столетия, и его влияние на музыку огромно». Это влияние было многосторонним: оно распространилось не только на музыкальный театр, где более всего работал Вагнер как автор тринадцати опер, но и на выразительные средства музыкального искусства; значителен также вклад Вагнера в область программного симфонизма.

«...Он велик как оперный композитор»,— утверждал Н. А. Римский-Корсаков. «Оперы его,— писал А. Н. Серов,—...вошли в народ германский, сделались национальным достоянием в своем роде, никак не меньше, чем оперы Вебера или творения Гёте или Шиллера». «Он был одарен великим даром поэзии, могучего творчества, его воображение было громадно, инициатива сильна, его художественное мастерство велико...» — так характеризовал В. В. Стасов лучшие стороны гения Вагнера. Музыка этого замечательного композитора, по мысли Серова, открыла в искусстве «безвестные, необъятные горизонты».

Отдавая должное гению Вагнера, его дерзновенной смелости художника-новатора, передовые деятели русской музыки (в первую очередь Чайковский, Римский-Корсаков, Стасов) критиковали некоторые тенденции его творчества, отвлекавшие от задач реального изображения жизни. Особенно ожесточенной критике подвергались общехудожественные принципы Вагнера, его эстетические взгляды в применении к музыкальному театру. Об этом кратко и метко сказал Чайковский: «Восхищаясь композитором, я питаю мало симпатии к тому, что является культом вагнеровских теорий». Оспаривались также излюбленные Вагнером идеи, образы его оперного творчества, методы их музыкального воплощения.

Однако наряду с меткими критическими замечаниями острая борьба за утверждение национальной самобытности *русского* музыкального театра, столь отличного от *немецкого* оперного искусства, порой вызывала и необъективные суждения. В этой связи М. П. Мусоргский очень верно заметил: «Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен и силен тем, что щупает искусство и теребит его...».

Еще более ожесточенная борьба возникла вокруг имени и дела Вагнера в зарубежных странах. Наряду с восторженными поклонниками, полагавшими, что отныне театр должен развиваться только по вагнеровскому пути, были и такие музыканты, которые начисто отвергали идейно-художественную ценность творений Вагнера, усматривали в его влиянии лишь пагубные последствия для

эволюции музыкального искусства. Вагнерианцы и их противники стояли на непримиримо враждебных позициях. Высказывая подчас справедливые мысли и наблюдения, они своими пристрастными оценками скорее запутывали эти вопросы, нежели помогали их разрешению. Такие крайние точки зрения не разделялись крупнейшими зарубежными композиторами второй половины XIX века — Верди, Бизе, Брамсом,— но и они, признавая гениальную одаренность Вагнера, не все принимали в его музыке.

Творчество Вагнера давало основание для разноречивых оценок, ибо не только его многогранная деятельность, но и сама личность композитора была раздираема жесточайшими противоречиями. Однобоко выпячивая какую-либо одну из сторон сложного облика творца и человека, апологеты, равно как и хулители Вагнера, давали искаженное представление о его значении в истории мировой культуры. Чтобы верно определить это значение, надо понять личность и дело жизни Вагнера во всей их сложности.

2

Двойной узел противоречий характеризует Вагнера. С одной стороны, это противоречия между мировоззрением и творчеством. Конечно, нельзя отрицать связей, существовавших между ними, но деятельность *композитора* Вагнера далеко не совпадала с деятельностью Вагнера — плодовитого *писателя-публициста*, высказывавшего по вопросам политики и религии немало реакционных мыслей, особенно в последний период жизни. С другой стороны, и его эстетические и социально-политические взгляды остро противоречивы. Мятежный бунтарь, Вагнер уже к революции 1848—1849 годов пришел с крайне путаным мировоззрением. Оно осталось таковым и в годы поражения революции, когда реакционная идеология отравляла сознание композитора ядом пессимизма, порождала субъективистские настроения, приводила к утверждению национал-шовинистических или клерикальных идей. Все это не могло не отразиться на противоречивом складе его идейно-художественных исканий.

Но Вагнер истинно велик в том, что, несмотря на *субъективные* реакционные взгляды, вопреки своей идейной неустойчивости, *объективно* отражал в художественном творчестве существенные стороны действительности, вскрывал — в иносказательной, образной форме — противоречия жизни, обличал капиталистический мир лжи и обмана, обнажал драму больших духовных стремлений, могучих порывов к счастью и несвершенных героических деяний, сломленных надежд. Ни один композитор послебетховенского периода в зарубежных странах XIX века не сумел поднять такой большой комплекс жгучих вопросов современности, как Вагнер. Поэтому он стал «властителем дум» ряда поколений, а творчество его вобрало в себя большую, волнующую проблематику современной культуры.

Вагнер не дал четкого ответа на поставленные им жизненные вопросы, но историческая его заслуга состоит в том, что он их так остро поставил. Он смог это сделать потому, что всю деятельность свою пронизал страстной, непримиримой ненавистью к капиталистическому угнетению. Что бы он ни высказывал в теоретических статьях, какие бы реакционные политические взгляды ни отстаивал, Вагнер в своем музыкальном творчестве всегда был на стороне тех, кто искал активного применения своих сил в утверждении возвышенного и гуманного начала в жизни, против тех, кто погряз в болоте мещанского благополучия и своекорыстия. И, быть может, никому другому не удалось с такой художественной убедительностью и силой показать трагедию современной жизни, отравленной буржуазной цивилизацией.

Резко выраженная антикапиталистическая направленность придает творчеству Вагнера огромное прогрессивное значение, хотя он и не сумел разобраться во всей сложности изображенных им явлений.

Вагнер — последний крупнейший художник-романтик XIX века. Романтические идеи, темы, образы закрепились в его творчестве еще в предреволюционные годы; они разрабатывались им и позже. После революции 1848 года многие виднейшие композиторы под воздействием новых общественных условий, в результате более резкого обнажения классовых противоречий, переключились на иные темы, перешли в их освещении на реалистические позиции (наиболее яркий тому пример — Верди). Но Вагнер оставался романтиком, хотя свойственная ему противоречивость сказывалась и в том, что на разных этапах деятельности у него активнее проступали то черты реализма, то, наоборот, реакционного романтизма.

Эта приверженность к романтической тематике и средствам ее выражения ставила его в особое положение среди многих современников. Сказывались и индивидуальные свойства личности Вагнера, вечно неудовлетворенного, мятущегося.

Его жизнь полна необычных взлетов и падений, страстных увлечений и периодов безграничного отчаяния. Приходилось преодолевать неисчислимые препятствия для продвижения своих новаторских идей. Годы, подчас десятилетия проходили, прежде чем ему удавалось услышать партитуры собственных сочинений. Надо было обладать неистребимой жаждой творчества, чтобы в этих тяжелых условиях работать так, как работал Вагнер. Служение искусству было главным стимулом его жизни. («Я существую не для того, чтобы деньги зарабатывать, но чтобы творить»,— с гордостью заявлял Вагнер). Именно поэтому, несмотря на жестокие идейные ошибки и срывы, опираясь на прогрессивные традиции немецкой музыки, он добился таких выдающихся художественных результатов: вслед за Бетховеном воспел героику человеческих дерзаний, подобно Баху, с поразительным богатством оттенков раскрыл мир душевных переживаний человека и, идя по пути Вебера, воплотил в музыке образы немецких народных легенд и сказаний, создал великолепные картины природы.

Такое разнообразие идейно-художественных решений и совершенное мастерство свойственны лучшим произведениям Рихарда Вагнера.

Годы юности. Первые творческие опыты. Эстетические и философские взгляды предреволюционного периода. Оперы 40-х годов: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». Участие в революции 1848—1849 годов

1

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге, окруженном бушующим морем войны: шла битва народов, восставших против ига Наполеона, которая привела к поражению французских войск. Предки родителей Рихарда — школьные учителя (канторы, органисты) из народа, жившие в Саксонии. Отец его, полицейский чиновник, находился весной 1813 года по служебным делам в Берлине, вне пределов военных действий; он умер спустя полгода после рождения сына. Рихард рос в артистическом мире — талантливый актер, писатель и живописец Людвиг Гейер стал его отчимом. У ребенка рано проявились художественные наклонности, которыми отличались также его брат и сестры. Будущий композитор с детства привык к театру, участвовал в сценических постановках, рисовал, писал стихи и драмы, увлекался немецкой романтической литературой.

Гейер перевез семью в Дрезден, оперный театр которого был известен всей стране — во главе его стоял Вебер. Музыкальные впечатления от дрезденской оперы надолго врезались в память Вагнера. Однако он поздно начал обучаться музыке — только с 1828 года, когда с матерью и сестрами вернулся в Лейпциг (Гейер умер еще в 1821 году). Начиная с этого времени бурно развивалось композиторское дарование Вагнера. В ближайшие годы он создал фортепианные сонаты, оркестровые увертюры, музыку к гётевскому «Фаусту», симфонию C-dur.

Столь же бурно формировались общественно-политические и эстетические взгляды композитора. Вагнер признавался, что он был захвачен бурей освободительного движения, пронесшейся по Европе в начале 30-х годов; особенно сильно его всколыхнули польские революционные события. Свое сочувствие повстанцам он выразил в симфонической увертюре «Польша» (1836) — ее музыка проникнута мелодиями и ритмами польских песен и танцев. К этому времени у Вагнера созрело гневно-критическое отношение к затхлой, мещански ограниченной общественной жизни Германии.

С 1834 года начинается дирижерская деятельность Вагнера, позднее так прославившая его; он работает в оперных театрах Магдебурга (1834—1837) и Риги (1837—1839). Вагнер выходит на широкую арену исполнительской и композиторской деятельности как художник, страстно отстаивающий свои убеждения. С первых же творческих шагов, едва достигнув двадцатилетнего возраста, до по-

следних дней жизни — на протяжении полувека — он выступал в качестве литератора-публициста, теоретика искусства.

В первой критической статье Вагнера, опубликованной в 1834 году, резко обозначились его прогрессивные устремления. Он обвинял современных немецких композиторов в том, что никто из них «не сумел заговорить голосом народа, то есть никто не схватил настоящую жизнь такой, как она есть». Вагнеру представлялось, что итальянские и французские композиторы добились в этом отношении более убедительных результатов. Позже, в начале 40-х годов, он приветствовал, например, Траурно-триумфальную симфонию Берлиоза за то, что «она во всей своей глубине должна быть понятна каждому уличному мальчишке в рабочей блузе и красной кепке». С тех же позиций Вагнер бичевал модную французскую оперу, именовал ее «блестящей ложью», «позлащенной чепухой», «засахаренной скукой».

Все же в этих высказываниях не было должной четкости и целеустремленности. Не было этого и в музыкальном творчестве.

Еще в 1833—1834 годах Вагнер написал оперу «Феи» (по драматической сказке К. Гоцци «Женщина-змея»; опера при жизни Вагнера не была поставлена). В своем первом музыкально-театральном произведении он выступил в качестве верного ученика Вебера и Маршнера, не обнаружив, однако, самобытной индивидуальности. Критика немецкого романтизма, особенно резко звучавшая из уст Гейне, который в те годы оказал большое влияние на Вагнера, заставила его использовать иные источники в следующей опере — «Запрет любви» (1836, по пьесе У. Шекспира «Мера за меру»; опера всего лишь однажды была показана в Магдебурге). На сей раз это были итальянские, отчасти французские влияния. Позже Вагнер отмечал, что в его первых двух музыкально-театральных сочинениях предстали разрозненными две присущие ему склонности к выражению: с одной стороны, идеального, возвышенного, а с другой — чувственного, реального.

В третьем произведении — «Риенци» (по роману Э. Бульвер-Литтона) — Вагнер обратился к традициям Спонтини — Мейербера, создателей французской историко-героической «большой» оперы. Действие «Риенци», в котором воспет народный трибун, поднявший в XIV веке в Риме восстание против патрициев, перегружено зрелищными моментами — балетными сценами, шествиями, сражениями, пожарами, — что свойственно декоративному стилю французских спектаклей. Однако в музыкальном языке по-прежнему ощутимо воздействие итальянской оперной мелодики.

Нельзя отказать этой партитуре в эффектной выразительности, особенно там, где Вагнер использует энергичные интонации и ритмы героического марша (см., например, увертюру к опере), но в целом музыка недостаточно характерна и нередко поверхностна. Опера была начата еще в Риге и закончена в 1840 году в Париже.

Вагнер прибыл в Париж, полный радужных надежд. Подобно героям Бальзака — молодым людям из провинции, одержимым неукротимым честолюбием, он был уверен, что добьется решающего успеха в этой общепризнанной столице мировой художественной культуры. Молодого композитора ожидало жестокое разочарование: он воочию убедился в том, что за блеском парижской жизни скрывалась бешеная конкуренция и жажда наживы, которая заставляла художников, отдававших себя во власть буржуазной моды, вставать на путь творческих компромиссов. Вагнеру не удалось утвердиться в Париже. Не помогли ни энергия самого композитора, ни дружеская поддержка всесильного Мейербера, которого он позже возненавидел, усматривая в нем воплощение художника-дельца буржуазного типа; вся горечь унижений, испытанных в Париже, переплавилась у Вагнера в эту ненависть. Нищий и голодный, Вагнер тем не менее много, упорно работал — писал статьи, изобличавшие духовную нищету буржуазной цивилизации, желчный, ядовитый тон которых напоминает публицистику Гейне, осуществил ряд крупных музыкальных замыслов. Помимо «Риенци», это были симфоническая увертюра «Фауст» (1840), принадлежащая к числу лучших произведений раннего периода вагнеровского творчества, и опера «Летучий голландец» («Моряк-скиталец»).

Три года бедственного существования в Париже, помимо богатых художественных впечатлений (ведь здесь он впервые услышал Листа и Шопена, Берлиоза и Мейербера!), послужили Вагнеру хорошим жизненным уроком: в окружавшей буржуазной действительности он многое увидел другими, более критическими глазами, поэтому сумел отчетливее обнаружить свою художническую индивидуальность. В 1842 году он вернулся в Германию, заняв пост дирижера оперного театра в Дрездене.

2

Открывается новая, бурная глава в биографии Вагнера. Он складывается как художник под воздействием бунтарского духа предреволюционной Германии, в период расцвета национально-демократического движения 40-х годов, в атмосфере напряженных идеологических боев. Противоречия этого времени Вагнер отразил в своем творчестве; он не мог их преодолеть ни в годы общественного подъема, ни в последующие годы реакции. Разноречивые идейные течения совместились в его мировоззрении. Сначала он восхищался дерзновенными лозунгами литературно-художественного объединения «Молодая Германия», а затем подпал под сильное воздействие материалистической, но непоследовательной, созерцательной философии Людвига Фейербаха, что привело его к увлечению утопическим социализмом; к этому примешивались либеральная фразеология немецких «истинных социалистов», так зло высмеянная К. Марксом и Ф. Энгельсом, и беспочвенная демагогия анархизма М. Бакунина — П. Прудона. Однако сквозь всю мешанину этих влияний отчетливо проявляла себя ненависть Вагнера к ка-

питализму с его изощренными способами эксплуатации, прикрываемыми ханжески-лицемерной игрой в демократию. Он, по собственным словам, мечтал о мировой революции, но о путях ее социального претворения имел весьма сумбурное, нечеткое представление.

Парижские годы унижений провели резкую грань не только в мировоззрении композитора, но и в его творчестве. Он отказался от своих прежних, недостаточно продуманных увлечений и окреп как национальный художник. Именно в Париже Вагнер полностью осознал величие Бетховена (о чем поведал в написанной тогда повелле «Паломничество к Бетховену»). По-иному, чем прежде, он оценил сейчас вклад отечественных романтиков — в первую очередь Вебера — в разработку народно-национальных основ немецкой оперы. Но вместе с тем Вагнер видел, что мещанский провинциализм и обывательщина сковывали развитие национального оперного искусства. Оставаясь в русле романтизма, частично развивая далее народно-бытовые элементы творчества Вебера, он стремился вдохнуть в родное искусство высокие идеи, найти средства художественного воплощения, отвечавшие возвышенному строю чувств и мыслей.

При разрешении этих кардинальных вопросов Вагнер не всегда был последователен. Порой его раздирали противоположные идеи и чувства, и теории его часто расходились с практикой, то есть собственной музыкой. Тем не менее Вагнер создавал на редкость цельные и монолитные художественные произведения, отмеченные индивидуальностью гениального творца. Список этих произведений открывает опера «Летучий голландец» — ею начинается зрелый период вагнеровского творчества.

Эта опера знаменательна во многих отношениях. До нее в поисках сюжетов для своих сочинений Вагнер обращался к инсценировкам пьес или романов и н о с т р а н н ы х авторов. Правда, в первых же своих операх он выступил в качестве поэта и сценариста, создавшего самостоятельную литературную концепцию. Но в своем новом произведении Вагнер воспользовался драматическими мотивами поэтической новеллы Г. Гейне и сказки В. Гауфа, то есть н е м е ц к и м и источниками. Важно и то, что композитор ныне обратился к образам народной легенды, к типам и характерам из народной жизни. Все это резко отличает «Голландца» от предшествующего сочинения — «Риенци».

Всего год отделяет названные произведения, но за это время в сознании Вагнера произошел значительный перелом. «Риенци» сулил удачу, и действительно, премьера оперы в 1842 году в Дрездене прошла успешно. Но одновременно это был соблазн: здесь композитор шел навстречу вкусам буржуазной аудитории. Теперь же Вагнер вступает на бескомпромиссный путь смелых творческих дерзаний. Он погружается в сферу романтически-легендарного, что для него равнозначно возвышенному, гуманистическому, «истинно человеческому». Эта сфера, по мысли Вагнера, противостоит буржуазной цивилизации с ее ложным историзмом, высушенной ученостью

и духовной опустошенностью. В выдвижении искупительной и нравственно очищающей миссии искусства он видит свое призвание.

3

Вагнер задумал «Голландца» еще в Риге, где летом 1838 года познакомился с новеллой Гейне. «Этот сюжет привел меня в восторг и неизгладимо запечатлелся в душе,— писал позднее композитор,— но во мне не было еще необходимых для его воспроизведения сил». Он хотел создать нечто вроде драматической баллады, единой по духу и складу взволнованного повествования. Литературный текст драмы был набросан в 1840 году, а в 1841 — закончена музыка. «Я начал с хора матросов и песни за прялкой,— вспоминал Вагнер.— В семь недель была сочинена вся опера». Увертюра же написана позже, спустя два месяца. Опера была поставлена в Дрездене в 1843 году.

Поэтические образы и сюжет «Голландца» во многом типичны для немецких романтических «драм рока», где в переплетении фантастического и реального обнажались демонические страсти, показывались необычные происшествия, ужасные события.

Вагнер обновил эти, ставшие к его времени трафаретными характеры и ситуации. Он прежде всего приблизил к байроновскому Манфреду страдальческий образ Летучего голландца, но одновременно дал оригинальную трактовку — очеловечил его [11], наделил чувствами душевной смятенности, страстного томления. Романтическая тоска по и д е а л ь н о м у выразительно запечатлена в образе Голландца.

Эта идея, которую Вагнер вкратце определил: «сквозь бури жизни тоска о покое», переплетается с другой — с и д е е й и с к у п л е н и я. Вслед за Фейербахом он утверждал, что в личном эгоизме, в своекорыстии индивидуальных интересов наглядно раскрывается звериная сущность буржуазных отношений. Лишь всепоглощающее чувство любви может помочь преодолеть этот эгоизм, способствовать расцвету человеческого начала. Поэтому если вместе с прощением Астарты Манфред найдет желанное успокоение в смерти, то Голландцу для достижения покоя потребуется жертва самоотречения: Сента, дочь норвежского моряка Даланда, чтобы обрести счастье с роковым Скитальцем, бросается со скалы в море и тем самым освобождает его от «пытки бессмертием».

Несмотря на печальный исход драмы, музыка лишена черт обреченности, пассивной созерцательности. В ней звучит бурная романтика протеста; она прославляет не успокоение в небытии, но деятельное беззаветное стремление к счастью. Таков идейный смысл программной по замыслу увертюры, в которой музыкально-драматургическая концепция оперы решена симфоническими средствами. Три сферы

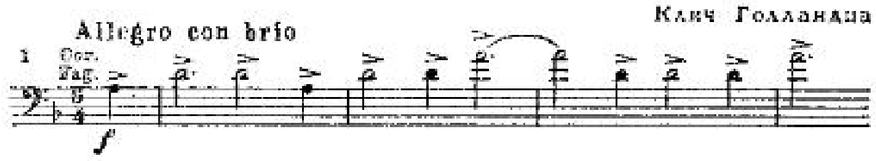
---

[11] Характерно, что в том же направлении шло переосмысление байроновского образа в шумановской увертюре «Манфред».

выразительности характеризуют определенные стороны содержания произведения.

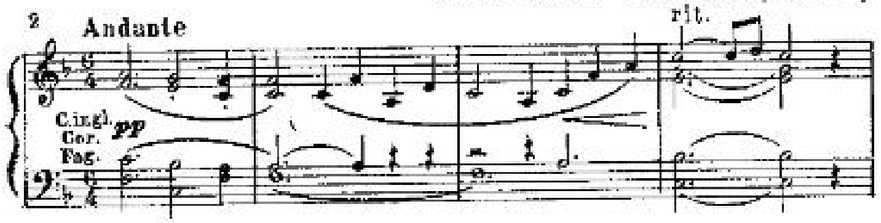
Первая из них служит обрисовке грозно ревущего океана: на его фоне выделяется мрачно-величавая фигура Скиталыца с его демонически-загадочным кораблем, бесцельно несущимся по волнам. Мятежная природа словно перекликается с бурей, бушующей в душе Голландца. В музыке, характеризующей его, нетрудно усмотреть сходство с основным мотивом главной партии первой части Девятой симфонии Бетховена. И не только потому, что бетховенская тема предстает обращенной в кличе Голландца (этот клич пронизывает арию-монолог Скиталыца, являющийся кульминацией I акта), но и благодаря самому складу музыки, сурово-возвышенной, горделивой:

Клич Голландца



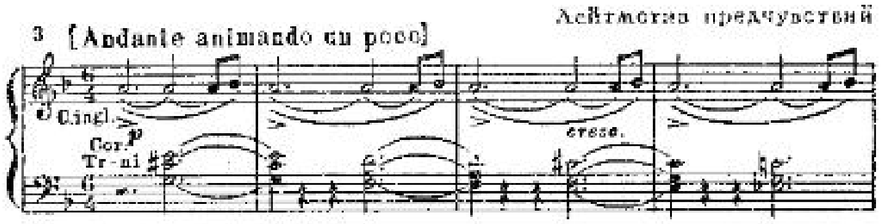
Иной музыкально-драматический пласт — задушевной, подчас восторженной лирики — связан с образом Сенты. Наиболее полное выражение этой лирики содержится в теме баллады из II акта. В начале баллады проходит мотив искупления [12]:

Тема Сенты (мотив искупления)



В приведенной мелодии важное значение имеет заключительный секундовый «вздох». Он далее развивается в мотив предчувствий или томлений:

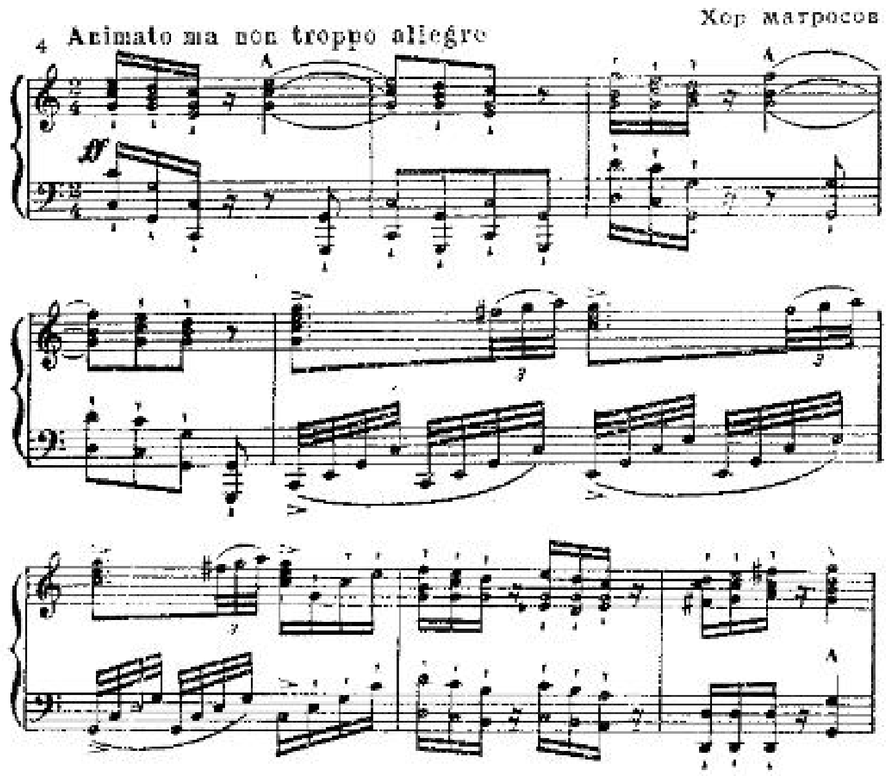
Лейтмотив предчувствий



[12] Это также один из излюбленных оборотов Бетховена: см. начало фортепианной сонаты № 26 ор. 81а, увертюру «Леонора» № 3 и другие.

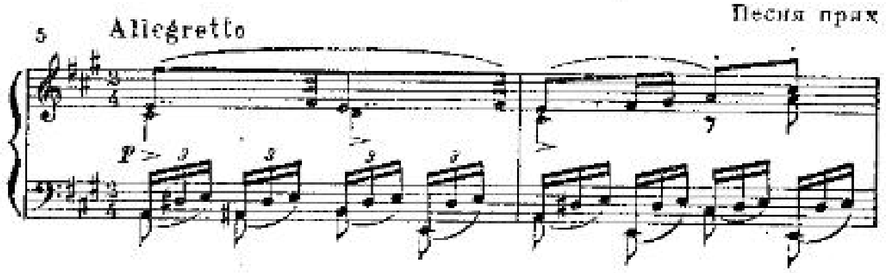
Наконец, с помощью третьей музыкально-драматургической сферы даны зарисовки жанрово-бытовых моментов, обстановки действия — эта жизненно-полнокровная сфера противостоит образам зловещей фантастики. Так в романтическую драму привносятся реалистические штрихи. Показателен в данном плане лихой хор норвежских матросов, в мелодике которого явственно слышны отзвуки освободительных песен Вебера, а также известного хора охотников из «Волшебного стрелка» [13]:

Хор матросов

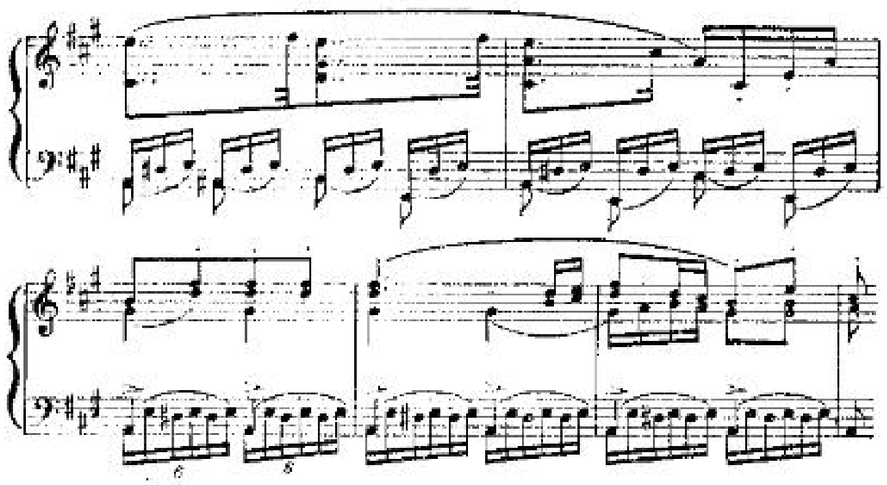


К числу сочных народно-жанровых эпизодов относится и песня прях (II акт). Любопытно, что в этой песне интонационно развит тот же «вздох» мелодии из баллады Сенты:

Песня прях



[13] Вообще, принципы драматургии «Фрейшютца» с типичным для него «двоемирием» и противопоставлении образа фантастики и реальности оказали влияние на «Летучего голландца» Вагнера.



Тем самым еще более подчеркивается музыкально-драматургическое значение этой баллады, в которой сконцентрирован важнейший тематизм оперы.

Вагнер особое внимание уделяет теперь выработке тематизма, обладающего многосторонними образно-интонационными связями. Таким путем он добивается единства драматического выражения. Это послужит основанием для создания свойственной ему лейтмотивной системы, которая полностью оформится в произведениях следующего периода творчества. Пока же, в операх 40-х годов, намечаются лишь подступы к такой системе, и приведенные мотивы еще не пронизывают собой всю ткань оперы — они возникают, как и у других композиторов-романтиков (в первую очередь Вебера), лишь в наиболее важные драматургические моменты. Но устанавливая интонационно-смысловую взаимосвязь между основными мотивами, Вагнер открывает возможности для симфонизации оперы. Это — первая, основная особенность его музыкальной драматургии [14].

Новые пути намечены и в трактовке оперных форм. Стремясь к созданию непрерывно развивающегося музыкально-сценического действия — этого добивался и Вебер! — Вагнер преодолевает архитектоническую расчлененность так называемого «номерного принципа». В «Голландце» он смело отбрасывает громоздкую пятиактную структуру «большой» оперы и обращается к целеустремленному развитию в рамках трехактного членения — такое деление сохранится во всех его последующих сочинениях. Акты в свою очередь распадаются на сцены, в которых растворяются ранее раздельно существовавшие номера.

Эта вторая особенность вагнеровской драматургии отчетливо

[14] По сути дела, Вагнер привнес в оперу методы симфонического развития. В произведениях послелоэнгриновского периода он еще последовательнее будет проводить эти методы, наделяя оперные формы закономерностями форм инструментальных.

выявлена уже в «Голландце», особенно в центральном, II акте [15]. Начиная с баллады Сенты, все номера друг с другом тесно связаны, грани между ними стираются. Так, баллада прерывается возгласом Эрика; хор разбегающихся девушек переходит в беседу Сенты и Эрика; рассказ последнего о вещем сне подготавливает выход Голландца; кульминационный пункт не только этого акта, но всей оперы — свободно решенная диалогическая сцена Сенты и Голландца. Точно так же и последний акт состоит из ряда взаимосвязанных эпизодов, которые, в свою очередь, образуют две большие сцены: народные хоры и лирический финал.

В целом музыка «Голландца» привлекает необычным балладным складом, волнующим драматизмом, яркостью народного колорита. Естественно, в первом зрелом произведении двадцатисемилетнего композитора не все находится на одинаково высоком уровне. Так, стилистически выпадает образ Даланда, выписанный в манере французской комической оперы; лишен характерности жених Сенты — лесничий Эрик (в нем немало черт, свойственных Максу из «Волшебного стрелка»); непреодоленные «итальянизмы» придают тривиальный оттенок музыке финального терцета II акта и т. д. Но это не может заслонить главного: глубокого проникновения в национальную природу немецкого народного искусства, жизненной правдивости в обрисовке драматических переживаний и ситуаций.

4

В своей следующей опере — «Тангейзер» (работа над ней велась в 1843—1845 годах, постановка — 1845) — Вагнер обратился к иным образам и средствам выразительности. Еще в юношеские годы он увлекался красивой антиклерикальной народной легендой о грешнике, в руках которого, вопреки проклятью римского папы, в знак божьего прощения зацвел посох. Увлекала Вагнера и новелла Э. Т. А. Гофмана о состязании в Вартбурге в XIII веке рыцарей-миннезингеров, заставившая композитора обратиться к изучению первоисточников — средневековых легенд — и их свободной обработке.

Таким образом, если сюжет «Летучего голландца» возник под сильным влиянием Гейне, то фабула новой оперы и характеры действующих лиц явились оригинальным созданием Вагнера — драматурга и поэта. Отныне для него становится типичным подобный метод переработки и творчески самостоятельного переосмысления поэтических мотивов народных сказаний.

Что же привлекло Вагнера в преданиях далекой старины?

Не было случайным, начиная с «Эвриканты» Вебера, частое использование в немецкой романтической опере сюжетов из рыцарских времен. Как русские писатели и композиторы первой половины XIX века

[15] Принципы сквозного музыкального развития также полностью выявятся в произведениях, написанных после «Лоэнгрина».

путем далеких исторических соответствий искали актуальные сюжеты в Киевской Руси, так деятели немецкой культуры пытались обнаружить в героических рыцарских образах поучительные примеры для современности. Именно так трактовал Вагнер своего героя, который нигде не может найти себе удовлетворения — ни в мире чувственного наслаждения (в греховном гроте Венеры), ни в мире нравственного долга и высоких помыслов (среди пилигримов), хотя и здесь и там он отдавался увлечениям полностью, без остатка. В этом отношении, утверждал Вагнер, Тангейзер — современный немец «с головы до пят».

Действие оперы развивается вокруг Тангейзера, в борьбе за него. Рыцаря хочет удержать у себя богиня чувственной любви и красоты Венера, но в Вартбурге ждет Тангейзера любящая его племянница ландграфа Елизавета. Центральной картиной оперы является сцена состязания миннезингеров — певцов любви, где к всеобщему возмущению Тангейзер выступает с прославлением земных чувств и наслаждений. Это переломный момент драмы. Все отворачиваются от греховного рыцаря, папа в Риме проклинает его. В горе Елизавета умирает. Потрясенный ее гибелью, Тангейзер находит успокоение в смерти.

Вновь, как в «Летучем голландце», тема искупления — жертвенного подвига во имя преодоления эгоизма и себялюбия — является здесь одной из центральных. Но, в отличие от Сенты, образ Елизаветы получился несколько ходульным, недостаточно жизненным, и смерть ее логически мало оправдана.

В соответствии с расслоением групп действующих лиц, каждая из сил, борющихся за Тангейзера,— Елизавета и пилигримы, с одной стороны, и Венера — с другой, охарактеризована своим комплексом выразительных средств. Аккордовый склад ариозо Елизаветы близок суровому, строгому звучанию хорала пилигримов. В то же время у нее встречаются и маршевые темы, свойственные рыцарям из Вартбурга. Музыка, обрисовывающая грот Венеры, напротив, отмечена огромным чувственным напряжением. Двойственность же стремлений Тангейзера подчеркнута тем, что его партия насыщается то рыцарственными мотивами, то страстным тематизмом Венеры.

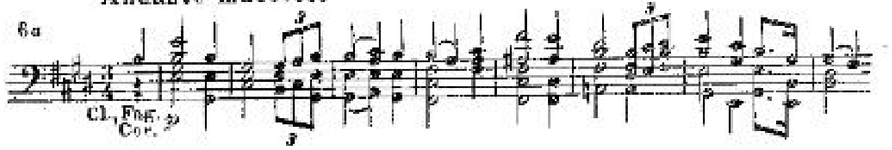
Эти разные музыкально-драматургические сферы объединены в увертюре к опере, этом выдающемся произведении программно-симфонической музыки. Идейный замысел увертюры прекрасно выявлен оригинальной композицией — в сонатной форме с обрамлением. Крайние, «обрамляющие» части призваны обрисовать суровый, непреклонный дух нравственного закона — это хорал пилигримов, строгость звучания которого подчеркнута аккордовым складом и последованием I—VI ступеней (см. пример 6*а*); такое последование часто используется Вагнером как одно из средств создания эпических образов (ср. вступление к «Лоэнгрину», увертюру к «Мейстерзингерам», шествие рыцарей в «Парсифале» и другие). Вторая, лирическая тема связана с мотивом покаяния, ей свойственны жалобные, хроматически спускающиеся интонации (см. пример 6*б*, ср. пример 8*а*).

В дальнейшем обе темы даются в контрапунктическом изложении (напев пилигримов у тромбонов, в репризе к ним присоединяются трубы; видоизмененная тема раскаяния — у скрипок).

Хор пилигримов

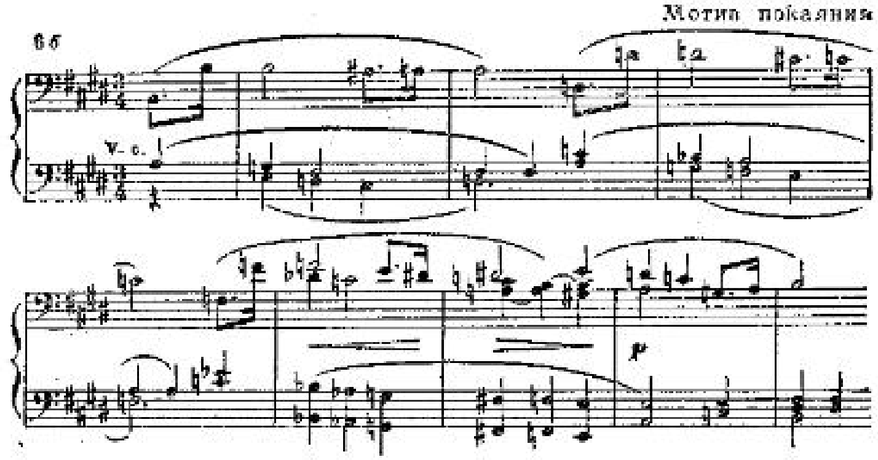
Andante maestoso

6*а*



Мотив покаяния

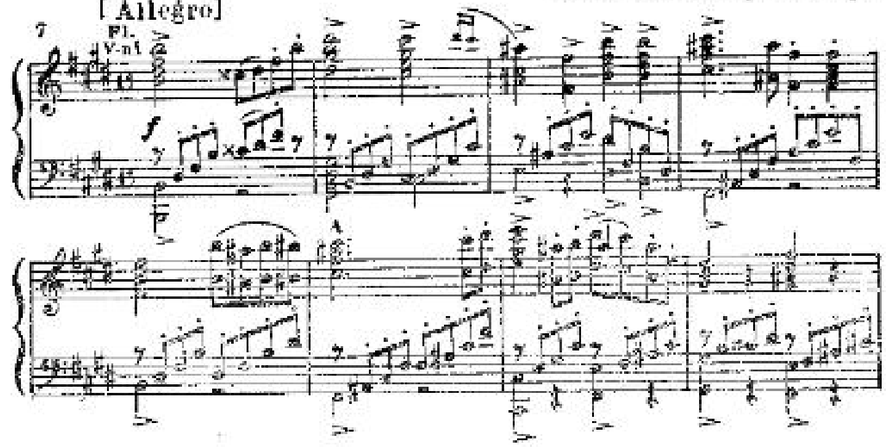
6*б*



В центре увертюры — сонатное allegro с зеркальной репризой и с эпизодом в разработке. Музыка allegro перекликается с вакханалией в гроте Венеры. Большой страстностью чувства отмечена побочная партия, воспроизводящая музыку гимна Тангейзера Венере:

Гимн Тангейзера Венере

[Allegro]



Этот гимн трижды звучит в диалогической сцене Тангейзера и Венеры из I акта. При повторении, последовательно повышаясь в тесситуре и экспрессии, будучи проведенным в тональностях Des-dur, D-dur, Es-dur, гимн скрепляет музыкальное развитие сцены. На состязании певцов он звучит в еще более высокой тесситуре — в E-dur; в той же тональности идет увертюра.

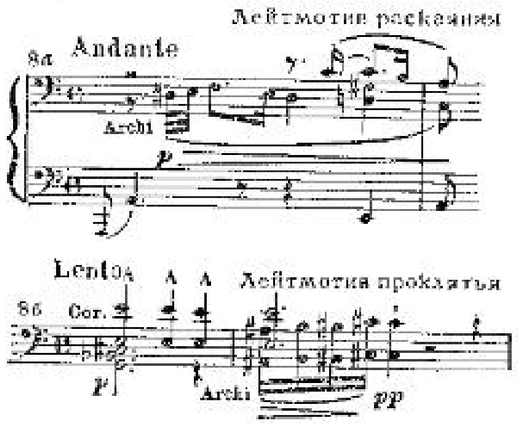
Музыка оперы в целом ярка и колоритна. В ней много театрально выигрышных контрастов. Стремясь выпуклее, правдивее показать историческую обстановку действия, Вагнер много внимания уделяет зрелищным моментам. Однако торжественные выходы рыцарей или пилигримов, чувственная нега Венериного грота, красочные сцены охоты или погребального шествия с гробом Елизаветы порой грешат внешними сценическими эффектами, за использование которых Вагнер так нападал на Мейербера.

В этом заключаются противоречивые черты оперы. Ей не хватает цельности стиля, присущей «Летучему голландцу»; ослабленной предстает роль народно-национального начала; наличествуют и некоторые условно-оперные приемы. Зато усиливается значение «крупного штриха» в музыкальной драматургии: обрисовка драматических ситуаций и характеров становится рельефнее, наделяется контрастностью.

Вместе с тем Вагнер далее разрабатывает специфические черты своего музыкального стиля. Мелодия, говорит он, должна возникать из речи; не может быть различий между так называемыми «декламационными» и «напевными» фразами. «Моя декламация — это уже пение,— заявляет Вагнер,— а мое пение — совершенная декламация». Такая свободная музыкальная речь требует преодоления шаблонов оперной мелодики, нехарактерной в драматическом смысле.

Соответственно возрастает роль оркестра, мотивирующего, разъясняющего развитие чувств и ситуаций; устанавливаются новые принципы формообразования, не скованные условными схемами. Вагнер смело намечает пути создания монологов и диалогов в оперной музыке, основанных на свободных, внутренне динамичных принципах развития. Рассказ Тангейзера о паломничестве в Рим (из III акта) может служить тому примером.

Этот рассказ охватывает большой диапазон чувств, что находит отражение в богатстве выразительных средств вокальной партии, использующей плавное пение, взволнованный речитатив, интонации призыва, крика душевной боли, горького смеха. Разнообразие контрастных состояний, образующих четыре раздела рассказа, объединено лейтмотивами раскаяния и проклятья:



Первый раздел в духе траурного марша; во втором резко повышается эмоциональный тонус повествования (это подчеркивается красочными терцовыми модуляциями); в третьем разделе возникают переклички с первым (главенствует мотив раскаяния); в четвертом же осуществляется кульминация, напряженность выявляется средствами речитативной декламации (в оркестре — мотив проклятья).

Последующими достижениями Вагнера в разработке этой оперной формы являются рассказ о вещем сне Эльзы и рассказ Лоэнгрина, монолог Зигмунда из «Валькирии», монолог Сакса из «Мейстерзингеров», рассказ Зигфрида из «Гибели богов».

Вагнер добивался также большей свободы в построении диалогических сцен-собеседований, насыщенных драматизмом. Путь этот был намечен в замечательный сцене Сенты и Голландца (из II акта) и смело развит в упомянутом диалоге Венеры и Тангейзера (из 1-й картины). Среди подобных, позже написанных сцен выделяются диалоги Лоэнгрина — Эльзы, Тристана — Изольды, Зигмунда — Зиглинды и Брунгильды — Зигмунда из «Валькирии», Зигфрида — Брунгильды из «Зигфрида» и «Гибели богов».

В «Тангейзере» Вагнер преобразует и ансамблевые сцены, делая их более драматичными, теснее связывая их с действием. Музыкальное развитие таких сцен (см. состязание певцов в финале II акта) «направляется» возвращением и повторением мотивов, гибкостью переходов и связок, разнообразием подвижной фактуры оркестрового сопровождения.

Наконец, в «Тангейзере» закреплен ряд драматургических положений, которые типичны для Вагнера. Таково, например, противопоставление светлого, морально стойкого женского образа (Елизаветы) мятущемуся, охваченному бурей страстей мужскому образу. Характерны и тщательно выписанные картины природы — образы лесной романтики, пасторальные наигрыши пастуха или исполненные романтического подъема марши-шествия со свойственным их музыке героически-рыцарственным складом.

Таким образом, несмотря на свою внутреннюю противоречивость, «Тангейзер» сыграл значительную роль в закреплении музыкального стиля и принципов драматургии Вагнера. Дальнейшим, высшим достижением этого периода явился «Лоэнгрин».

5

Замысел «Лоэнгрина» возник еще в 1841 году, текст либретто был написан в 1845, работа над партитурой велась в 1846—1848 годах. Вагнер вновь соединил содержание различных легенд, в которых шла речь о рыцарях Грааля — поборниках справедливости, нравственного совершенствования, непобедимых в борьбе со злом. Не любование христианско-феодальным средневековьем, что свойственно реакционному романтизму, привлекло композитора к этим легендам, а возможность передачи волнующих чувств современности: тоски,

человеческих желаний, недостижимой мечты о счастье, жажды искренней, безбрежной любви.

Вагнер усматривал в сюжете оперы большой трагический смысл. «Трагизм в характере, во всем положении Лоэнгрина,— говорил он,— имеет свои глубокие корни в основах современной жизни...». Судьба Лоэнгрина напоминала Вагнеру судьбу художника в капиталистическом мире, несущего людям слова любви и справедливости, но не понятого, отвергнутого обществом.

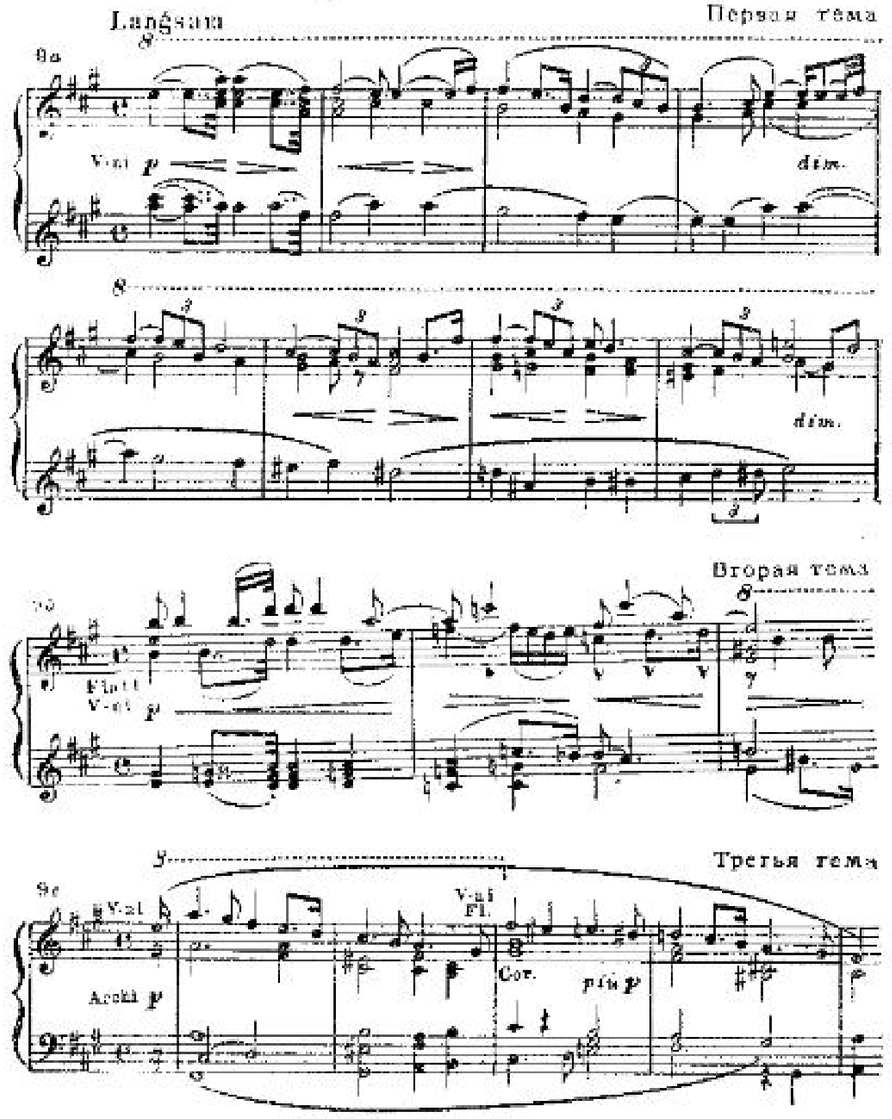
Музыкально-драматургическая концепция «Лоэнгрина» близка веберовской «Эврианте». Как в там, здесь рельефно обрисованы силы зла и коварства в лице Ортруды и Тельрамунда, гибнущих в борьбе со справедливостью, которую несет людям Лоэнгрин — посланец Грааля. Он может творить добро, лишь оставшись неузнанным. Лоэнгрин вступается за оклеветанную Эльзу, становится ее мужем. Но, подстрекаемая Ортрудой, Эльза требует, чтобы Лоэнгрин ей открылся [18]. Тем самым она нарушила запрет, и Лоэнгрин вынужден отказаться от всего, что ему дорого на земле...

Очень поэтична музыка оперы, в которой, по словам Чайковского, «царство света, правды и красоты» получает совершенное воплощение. И по тексту «Лоэнгрин» — самое чистое, возвышенное и поэтичное, что вышло из-под пера Вагнера-либреттиста. Обрисовка положительных образов, светлых сил отмечена чертами сердечности и душевной теплоты, порой величавой печали. Торжественно возвышенной музыкальной речью Лоэнгрина проникаются народные хоры, особенно в массовой сцене, подготавливающей выход героя (в I акте), и в отклике народа на его рассказ о себе (в финале оперы). В противовес сдержанному, более объективному складу высказываний Лоэнгрина, в речах Эльзы преобладает непосредственная лирическая напевность, хотя часто ее партия пронизывается темами чудесного рыцаря.

Основные темы, характеризующие Лоэнгрина, содержатся в оркестровом вступлении, изумительном по тонкости выражения. С поразительным совершенством здесь передано медлительное развертывание единого поэтического образа — его, будто издали, как благой вести, приближение и вновь отдаление. Это достигается средствами не только динамики, но и «тембровой драматургии»: так, до 5-го такта звучат струнные divisi в высочайшем, кристально ясном регистре, далее присоединяются деревянные духовные инструменты, потом — валторны и струнные в низком регистре, затем — тромбоны и туба, еще дальше — трубы и литавры и т. д. Так естественно наращивается, усиливается звучность оркестра и столь же органично, после большого нарастания, она под конец угасает, вновь забираясь ввысь в партии скрипок.

[18] Вагнер хотел воплотить в образе Эльзы черты непосредственности, стихийных, неосознанных побуждений, которые, как ему представлялось, свойственны народу. «Эльза,— писал он,— сделала меня революционером... Она была для меня воплощением духа народного».

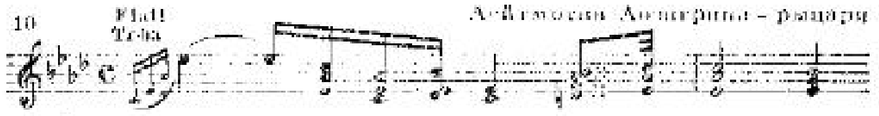
Музыка оркестрового вступления представляет собой сложный период повторной структуры, где фразы каждого периода аналогично начинаются, что придает неразрывную спаянность трем основным темам-характеристикам Лоэнгрина как посланца Грааля. Соответственно три фазы развития закрепляются модуляцией в тональности доминанты (E-dur), субдоминанты (D-dur) и тоники (A-dur) [17].



[17] Тональность A-dur играет большую образно-смысловую роль в опере: с нею связаны выход Лоэнгрина в I акте и его прощание в последнем. Вообще Вагнер любит выделять определенные тональности как главенствующие на протяжении целых сцен. Он говорил, что ни в коем случае не надо покидать данную тональность, пока не будут исчерпаны ее возможности. Так, в рассматриваемой опере важное значение имеют: C-dur в 1-й сцене I акта, As-dur — во 2-й; fis-moll в 1-й сцене II акта, B-dur — во 2-й и т. д.

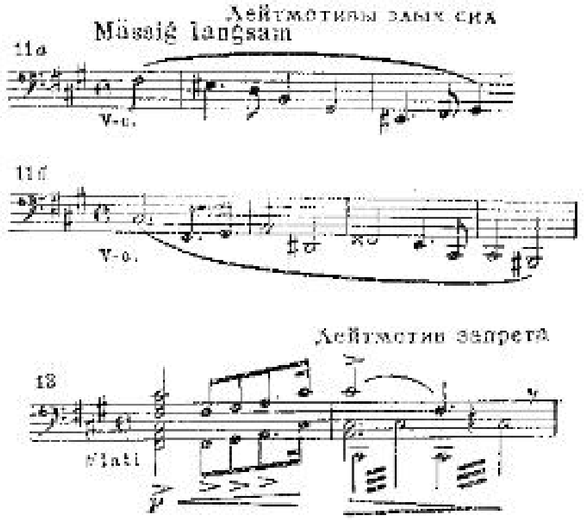
Приведенным темам присуще обычное для вагнеровских героических образов сочетание маршевых элементов с декламационными (нередко пунктирного ритма с триольным движением). Аккордовое («хоральное») строение, мажорный лад и мотивный принцип развития наряду с подвижностью ритмических акцентов — все это обнаруживает связи с типическими особенностями немецкой народно-песенной мелодики.

В музыке оперы значительна роль еще одной, «царственной» музыкальной характеристики Лоэнгрина. Здесь намечаются общие черты с тематизмом народного героя Зигфрида, которого Вагнер позже увенчает своей музыкой:



Интонационным строем характеристик Лоэнгрина, его тематизмом пронизаны не только речи Эльзы, но и широко развернутые хоровые народные сцены (за исключением жанровых свадебных картин III акта, напоминающих аналогичные сцены «Волшебного стрелка»).

Темные силы зла, вероломства и коварства (они сконцентрированы в образе Ортруды) охарактеризованы группой тем — угловатых, колючих, использующих движение по тонам уменьшенного сентаккорда (см. примеры 11*а*, *б*). Эти лейтмотивы пронизывают ткань оперы (на их развитии строится вся 1-я картина II акта); второй лейтмотив интонационно сродни грозному мотиву запрета (ср. начальные четыре звука в примерах 11 *б* и 12):

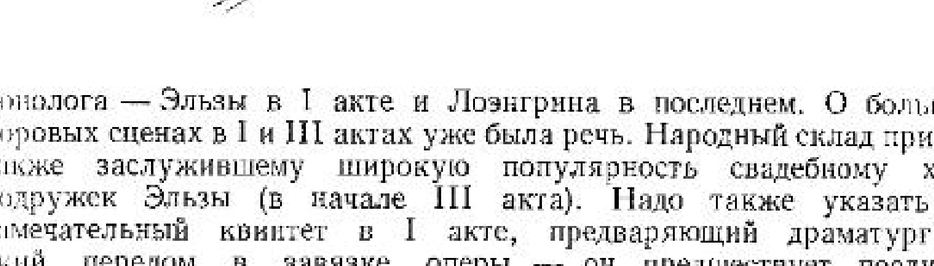


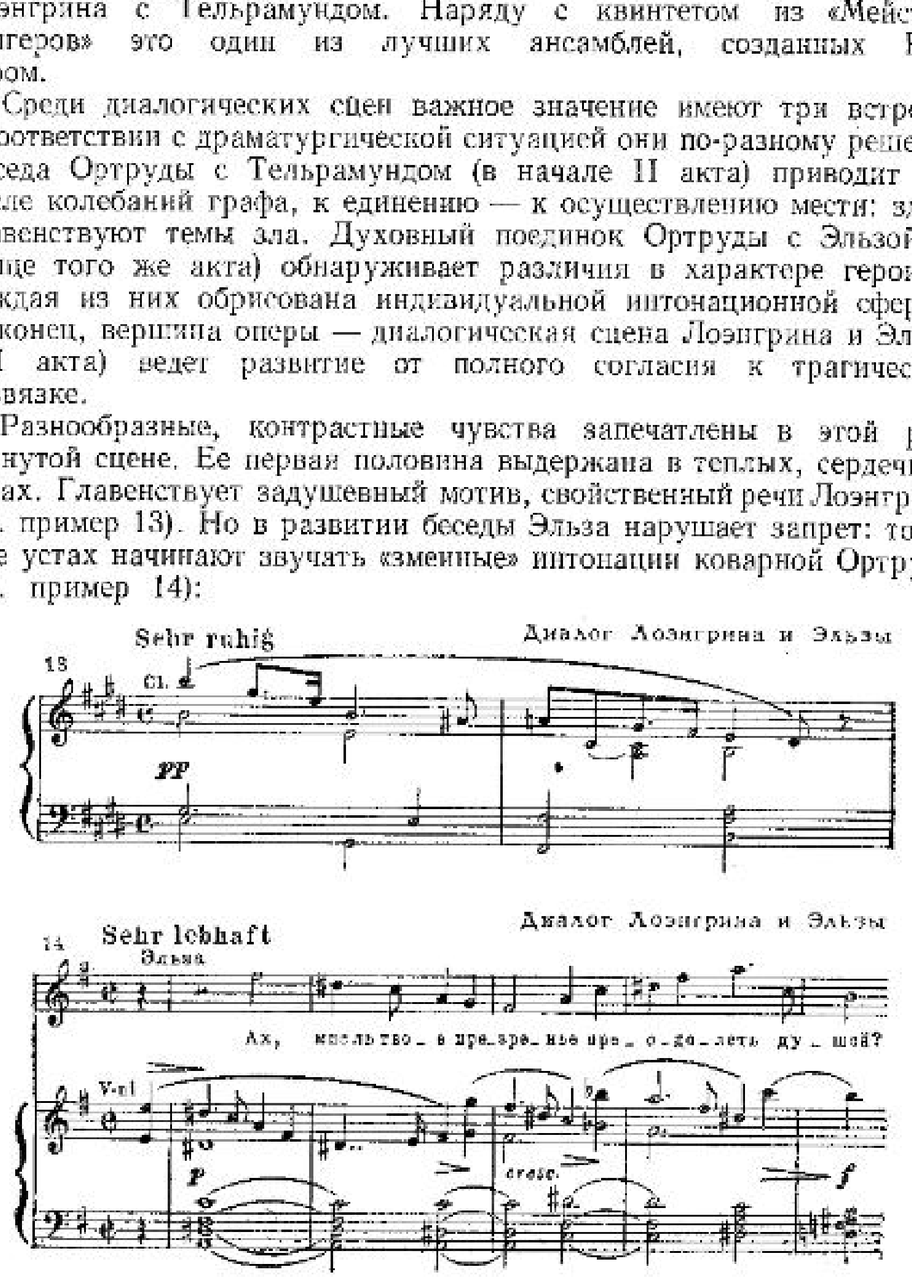
Вагнер дает в «Лоэнгрине» еще более последовательное перерастание отдельных номеров в большие, сквозные по строению сцены (таковых в опере по три в крайних актах и пять — во втором). Среди них есть и ансамбли, и диалоги; выделяются также два рассказа-

монолога — Эльзы в I акте и Лоэнгрина в последнем. О больших хоровых сценах в I и III актах уже была речь. Народный склад присущ также заслужившему широкую популярность свадебному хору подружек Эльзы (в начале III акта). Надо также указать на замечательный квинтет в I акте, предваряющий драматургический перелом в завязке оперы — он предшествует поединку Лоэнгрина с Тельрамундом. Наряду с квинтетом из «Мейстерзингеров» это один из лучших ансамблей, созданных Вагнером.

Среди диалогических сцен важное значение имеют три встречи: в соответствии с драматургической ситуацией они по-разному решены. Беседа Ортруды с Тельрамундом (в начале II акта) приводит их, после колебаний графа, к единению — к осуществлению мести: здесь главенствуют темы зла. Духовный поединок Ортруды с Эльзой (в конце того же акта) обнаруживает различия в характере героинь: каждая из них обрисована индивидуальной интонационной сферой. Наконец, вершина оперы — диалогическая сцена Лоэнгрина и Эльзы (III акта) ведет развитие от полного согласия к трагической развязке.

Разнообразные, контрастные чувства запечатлены в этой развернутой сцене. Ее первая половина выдержана в теплых, сердечных тонах. Главенствует задушевный мотив, свойственный речи Лоэнгрина (см. пример 13). Но в развитии беседы Эльза нарушает запрет: тогда и ее устах начинают звучать «змеиные» интонации коварной Ортруды (см. пример 14):





Подобный метод характеристики главных героев оперы определенной сферой интонаций, индивидуальным комплексом выра-

зительных средств приобретает большое значение в творчестве Вагнера. Концентрированное выражение этих сфер сосредоточено в главных, ведущих мотивах музыки оперы — в лейтмотивах [18]. Вагнер пользуется ими в «Лоэнгрине» шире и разнообразнее, чем в своих предшествующих произведениях. Делая развертывание действия более сквозным, углубляя принципы симфонизации, он усиливает драматургическое значение лейтмотивов, скрепляющих и направляющих музыкальное развитие. Но пока их количество ограничено, они подвергаются изменениям, звучат в голосе и оркестре (за исключением мотива «божьего суда»).

Вагнер использует и «лейттембры»: Эльзе сопутствует мягкое звучание деревянных духовых инструментов; появление короля Генриха сопровождается тромбоном, трубами; «увертливая» тема зла часто интонируется виолончелями или фаготами в низком регистре, тогда как темы Грааля — струнными в высоком регистре. Причем эти интонационные сферы не только контрастно противопоставляются, но, в зависимости от драматургической ситуации, взаимопроникают, влияют друг на друга, что особенно отчетливо проявляется в диалогических сценах.

Вагнер уделяет внимание и историческому фону драмы. Народные сцены, шествие в собор, симфонический антракт к III акту и следующий за тем хор подружек, яркая картина сбора воинов (оркестровая музыка, связывающая 2-ю и 3-ю сцены последнего акта) — эти и подобные им моменты способствуют сочной обрисовке жизни, окружающей героев оперы. Но все же в «Лоэнгрине» по сравнению с «Тангейзером» сильнее обозначилось стремление Вагнера подробнее характеризовать душевные состояния, психологические конфликты, нежели конкретную обстановку действия. Такое нарушение равновесия в соотношении внутреннего и внешнего действия позже усилится в вагнеровском творчестве.

* * *

Проанализированные три оперы открывают и замыкают дрезденский период в жизни Вагнера. Это были годы напряженнейшего труда. В 1842 году он поставил «Риенци», в следующем году — «Летучего голландца», в 1845 — «Тангейзера», на 1848 год назначил премьеру «Лоэнгрина» — постановка отодвинулась из-за наступивших революционных событий [19]. Параллельно писались эскизы текстов «Кольца нибелунга» и «Мейстерзингеров». Иначе говоря, почти все, что Вагнер создал в последующие двадцать пять лет, было задумано в эти годы. Шла также большая работа по исполнению произведений любимых авторов Вагнера: Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера. Не прекращалась публицистическая деятельность.

Интенсивность творческого горения даже для Вагнера была поразительной, особенно если учесть, что, все сильней увлекаясь передовыми идеями Фейербаха и теснее сближаясь с представителями революционной интеллигенции, он принимал активное участие в подготовке дрезденского восстания. Май 1849 года, когда разразилось это восстание, провел резкий рубеж в биографии композитора; «королевский саксонский капельмейстер» Рихард Вагнер сражался на стороне повстанцев против правительственных войск. Но революция потерпела поражение, полиция искала его — Вагнер был заочно осужден. Лист — бескорыстный, преданный друг Вагнера — помог ему бежать за границу, в Швейцарию. Вагнер надолго расстался с родиной, его творческие планы были разбиты.

Годы «швейцарского изгнания». Теоретические труды 1849—1851 годов. Начало работы над «Кольцом нибелунга». Опера «Тристан и Изольда». Гастроли в России. Опера «Нюрнбергские мейстерзингеры»

I

Десять лет, с 1849 по 1859 год, Вагнер прожил в Швейцарии. Это был трудный и сложный период в его жизни. Годы вынужденной эмиграции сильно обострили противоречия вагнеровского творчества. Но на первых порах еще не порывалась связь с передовыми идеями предреволюционного периода. Она ясно прослупает в литературных трудах Вагнера 1849—1851 годов. К ним относятся две брошюры, посвященные общеэстетическим вопросам («Искусство и революция», «Художественное произведение будущего»), книга по теории оперной драматургии («Опера и драма») и автобиографический эскиз, в котором Вагнер обосновал свои идейно-художественные задачи и творческий метод («Обращение к друзьям»).

Перечисленные работы обнаруживают глубину и серьезность подхода автора к трактуемым вопросам. Он стремится «обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства», понять художественные явления в связи с жизнью общества («искусство было всегда зеркалом общественного строя»). Вагнер с восхищением говорит о культуре античного мира, создавшей, по его словам, «творения живого реального искусства». В то же время ему чужд средневековый аскетизм. «Самой выдающейся, отличительной чертой всех веков христианства, вплоть до наших дней,— пишет Вагнер, — является лицемерие». С еще большей ненавистью говорит он о буржуазном художественном идеале, «истинная сущность которого — индустрия, его эстетическая предпосылка — развлечение для скучающих...». Вагнер яростно разоблачает кажущийся расцвет буржуазной цивилизации; для него это

[18] Вагнер не пользовался этим термином; он был изобретен последователем и пропагандистом его творчества Гансом Вольцогеном.

[19] Премьера «Лоэнгрина» состоялась в 1850 году в Веймаре под управлением Листа; Вагнер на ней не присутствовал.

«пустоцвет гнилого общественного строя, бездушного и противоестественного».

В литературных и музыкальных сочинениях Вагнера антикапиталистическая тема занимает одно из главных мест. На протяжении всей жизни он не перестает бичевать насилие и ложь, предательство и лицемерие буржуазной власти. У него вызывает отвращение помпезный и пустой, продажный уклад современной художественной практики. Только революция — «великая революция всего человечества» — может, по утверждению Вагнера, способствовать рождению благородного и всеобъемлющего по духу искусства. Образно и ярко пишет Вагнер: «Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах нашего великого социального движения; у него с ним общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — человек прекрасный и сильный: пусть Революция даст ему Силу, Искусство—Красоту» (выделено Вагнером.— *М. Л.*).

Как и многие романтики, Вагнер силен в критике буржуазной действительности и культуры. Но в своих позитивных положениях он высказал немало путаного и туманного (так, с позиций мелкобуржуазного анархизма призывал к «высшей свободе», несовместимой с какой-либо зависимостью от государственной власти) Это усугубляется напыщенной, выспренной фразеологией, обремененной метафорами, сложными оборотами речи. К тому же суждения Вагнера категоричны и произвольны, грешат антиисторизмом, то есть ненаучными домыслами об историческом прошлом. За это его беспощадно критиковал Ф. Энгельс [20].

Столь же двойственное впечатление оставляют вагнеровские суждения, непосредственно касающиеся музыкального искусства.

Крайне привлекает возвышенность и серьезность идейно-художественных требований, предъявляемых Вагнером к музыке и ее деятелям, что роднит его с Шуманом и Листом, также боровшимися в Германии за принципы высокой идейности искусства против мещанской ограниченности и салонной развлекательности. Но художественные симпатии Вагнера необъективны — чаще они вызваны чувством личной приязни или недоброжелательства, которые он питал по отношению к тому или иному музыканту.

Наиболее существенны мысли Вагнера об оперном искусстве, призванные служить обоснованием творческой практики самого композитора. Три главных положения лежат в основе разработанной Вагнером теории «музыкальной драмы» [21]. Во-первых, он исходил из того, что искусство не должно служить забавой и развлечением для пресыщенной буржуазной аудитории — оно призвано стать важным средством нравственного воспитания народа, социального переустройства общества; во-вторых, он требовал воплощения в художественном произведении больших идей, создания искусства монументального, освобожденного от всего случайного и наносного; и, наконец, в-третьих, он полагал, что только синтез искусств может способствовать выражению этих больших идей.

Таковы исходные положения Вагнера, которые не могут не вызывать чувства глубокого уважения перед смелыми реформаторскими помыслами гениального художника. Справедливы также его наблюдения о современном состоянии оперы, основной порок которой, по Вагнеру, заключается в том, что средство выражения (музыка) сделалось целью, а цель выражения (драма) — средством. Иначе говоря, он критиковал современную оперу (правда, не дифференцируя явления, не отмечая лучшие достижения своих современников) за недостаточную идейную глубину и драматическую содержательность. С особой силой Вагнер обрушивался на поверхностную трактовку исторических сюжетов, которая утвердилась на подмостках музыкального театра усилиями Скриба — Мейербера. Так, о герое «Пророка» он писал, что это не «борец за свет и свободу», но лишь облеченный в соответствующий исторический костюм премьер-тенор.

Из этой справедливой критики Вагнер делал неверный вывод. В искажении реальной перспективы, говорил он, виновны не только либреттист и композитор, но и исторический жанр в опере как таковой. Исходя из своих романтико-идеалистических представлений, Вагнер утверждал, что история отражает вообще только «случайное», временное, скоропреходящее. «Вечное» же, «истинно человеческое» содержится в мифе, в сюжетах легендарных. Герой мифа, говорил Вагнер, человек действия, он свободен от наносных, внешне исторических условий, в нем сосредоточена самая сущность героических, свободолюбивых помыслов человечества, выраженных в обобщенной форме. Каждая эпоха, каждое поколение обнаруживает в древних легендах свою тему, ибо миф неподвластен времени, он универсален; большой же художник, живущий передовыми идеями, может выявить в нем то, что отвечает запросам современности.

Такие поиски вечных, абсолютных, неизменных категорий типичны для идеологии романтика. Они отразились на драматургии Вагнера, породив в ней известные черты умозрительности, отвлеченного теоретизирования, схематизма, хотя он нередко добивался в своем художественном творчестве актуальной, даже злободневной трактовки легендарных сюжетов.

Черты абстрактного теоретизирования сказались и на некоторых других положениях теории «музыкальной драмы».

В представлении Вагнера инструментальная музыка отжила свой век. Он утверждал, будто Бетховен, полностью исчерпав ее возможности в восьми симфониях, вынужден был в финале Девятой обратиться к слову — к синтезу вокального и инструментального начал.

---

[20] См.: Энгельс Ф. Анти-Дюринг.— В кн.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 118.

[21] Термин «музыкальная драма» (как и «лейтмотив») не принадлежит Вагнеру; даже более того: он протестовал против применения его к своим операм. Тем не менее этот термин утвердился в музыковедческой литературе.

Этот финал, говорил Вагнер, представляет собой, в древнегреческом смысле слова, дифирамб, из которого, подобно античной, родится музыкальная драма будущего. «Музыка будущего» — совокупное произведение искусств (Gesamtkunstwerk). Сама по себе музыка не может быть основой драмы; не создать ее и на основе одной только поэзии. Лишь органическое слияние поэтического начала с музыкальным может обеспечить опере будущность.

С этих позиций Вагнер выдвигал значение декламации в пении, представлявшейся ему в виде силонного потока, сметающего условные грани «номеров». Это, говорил он, «бесконечная мелодия», пронизывающая собой все произведение. Большое место он уделял роли оркестра, выражающего то, что слово выразить не может,— глубины мыслей и чувств людей, их внутренние и внешние движения — жест и пластику. Вагнер сравнивал оркестр с античным хором, комментировавшим ход действия трагедии. Подобные «комментарии» вызывают в оркестре появление и многократное повторение мотивов, характеризующих различные стороны душевного мира действующих лиц, их помыслы и страсти, жизненные явления, предметы объективного мира. Из чередования, сопоставления, одновременного сочетания и преобразования таких мотивов образуется подвижная, непрерывно развивающаяся, чутко откликающаяся на поэтический текст ткань оркестра.

Как видно из изложенного, в вагнеровских теориях, наряду с верными положениями, были и надуманные.

Фетишизация мифа как единственного источника сюжетно-сценарной драматургии ограничивала разнообразие жанров оперы. Идея «музыки будущего» приводила к пренебрежению другими видами искусств. Понятие «бесконечная мелодия» оказалось очень условным — оно противоречит обычным представлениям о музыкально-структурных закономерностях, а неумеренное выдвижение роли оркестра грозило нарушением художественного равновесия между вокальным и инструментальным началом в опере.

Тем не менее Вагнер поставил ряд острых проблем оперного искусства и высказал много важного в определении взаимоотношений поэта-драматурга и композитора, слова и музыки, пения и оркестра. Но главное: обосновывая эти теоретические положения, он намечал конкретные пути для практической разработки того художественного типа музыкальной драмы, который утверждал своим творчеством. И только осознав эту цель, он мог приступить к осуществлению величественного замысла тетралогии «Кольцо нибелунга».

2

Начиная с «Летучего голландца» Вагнер был увлечен образами народной сказочности. В ближайшие за тем годы он все более погружался в изучение богатейших народно-национальных

поэтических источников. Его очень привлекал немецкий эпос — «Песнь о нибелунгах» и сказанье о Зигфриде, к которым неоднократно обращались деятели немецкой культуры XIX века. В обстановке общественного подъема предреволюционной Германии неувядаемый образ народного героя приобретал особое значение. Ф. Энгельс в те годы посвятил ему вдохновенные строки:

«Что захватывает нас с такой силой в сказании о Зигфриде? Не развитие действия само по себе, не подлейшее предательство, жертвой которого пал юный герой, а глубокая значительность, заложенная в его личности. Зигфрид — представитель немецкого юношества. Все мы, у кого бьется в груди еще не укрощенное трудностями жизни сердце, все мы знаем, что это значит. Все мы чувствуем ту же жажду подвига, тот же бунт против старинных обычаев... нам глубоко противны вечные колебания, филистерский страх перед смелым деянием, мы хотим вырваться на простор свободного мира, мы хотим пренебречь осторожностью и бороться за венец жизни — подвиг» [22].

Неудивительно, что именно революционные увлечения, которыми был охвачен Вагнер в 40-х годах, натолкнули его на идею создания оперного творения, посвященного Зигфриду. Подобный замысел явился актуальным откликом на запросы современности. Многие немецкие композиторы тогда пытались приблизиться к решению аналогичной задачи. К героической сфере образов обратился Мендельсон в своих ораториях; Шуман мечтал создать народно-национальную по содержанию ораторию «Лютер», оперу о Тиле Уленшпигеле или на сюжет из эпохи Крестьянской войны XVI века. В прессе возникали пожелания о том, чтобы «вместо вечных сентиментальных излияний со сцены прозвучала героическая, полная патриотизма песня, вместо любовных интриг — эпос» [23].

Но среди современников лишь Вагнер продолжил дело Бетховена, воспев героизм подвига в «Кольце нибелунга». Далось это нелегко: после 1848 года в течение пяти лет он не написал ни одной нотной строчки. Богатство народно-поэтических образов, героическое содержание трагедии требовало новых выразительных средств. Утверждение «зигфридовского начала» в творчестве Вагнера обозначило, по его словам, «перевал в новую эпоху». Композитор указывал: «Между концепцией «Лоэнгрина» и концепцией «Зигфрида» легла для меня целая стихия страстей — бурных, но плодотворных».

Полный текст «Кольца нибелунга» был закончен в первой редакции в конце 1852 года. Вагнер тогда же принялся за сочинение начальной части тетралогии — «Золото Рейна», партитуру которой завершил в 1854 году. Без передышки, не имея никаких перспектив к постановке на сцене задуманного гигантского цикла, он приступил

---

[22] Энгельс Ф. Родина Зигфрида.— В кн.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4i, с. 115.

[23] См. «Новый музыкальный журнал», 1848, № 25. Еще до завершения вагнеровских замыслов к сюжету «Песни о нибелунгах» обратился посредственный композитор лейпцигской школы Г. Дорн («Нибелунги», 1855).

ко второй части — «Валькирия», над которой работал в 1854—1856 годах. С той же творческой интенсивностью Вагнер взялся за музыку третьей части — «Зигфрид», но в следующем, 1857 году, бросил наполовину написанную партитуру оперы и в течение последующих лет не возвращался к ней. Вагнер писал Листу: «...Место Зигфрида я отправил в красивое уединение леса. Там, под липой, я слезно простился с ним. В одиночестве ему будет лучше, чем где-либо...». Вагнера надолго отвлекли иные творческие замыслы.

Тому было немало причин. Но главная заключалась в том, что реакционный ход социально-политического развития Германии подорвал веру Вагнера в возможность революционного переустройства общества, а тяжелые условия существования породили настроения безысходного отчаяния. Он увлекся пессимистической, человеконенавистнической философией Артура Шопенгауэра, с основным трудом которого «Мир как воля и представление» познакомился в 1854 году. Написанная еще в 1818 году, эта книга стала популярной среди буржуазной интеллигенции в годы поражения революции и крушения утопических социальных иллюзий.

Вагнера поразила близость некоторых положений Шопенгауэра к собственным тяжким раздумьям о бренности существования, о тщете человеческих желаний. История бессмысленна, говорил этот реакционный философ. Она представляет собой цепь человеческих заблуждений, в ней нет движения к прогрессу. В основе мира лежит зло; всюду царит слепая, стихийная, жестокая воля к жизни, и только отказ от нее может принести успокоение в идеальном небытии пеной страданий и смерти. Шопенгауэр считал заблуждением, будто силою разума можно переустроить мир, он отрицал возможность научного объяснения явлений действительности. Мир непознаваем, говорил он, потому что лишь кажется таким, каким он нам представляется. Шопенгауэр превозносил роль художественной интуиции в познании мира. В музыке, утверждал он (и это особенно импонировало Вагнеру) находит свое наиболее непосредственное выражение воля к жизни; именно в ней, в музыке, раскрывается непознаваемая рассудком сущность мира.

Шопенгауэровская антигуманистическая философия разочарования восставала против активного, деятельного отношения к жизни. Это, естественно, шло вразрез с «зигфридовским началом» творчества Вагнера. Но в его мировоззрении полярные элементы сочетались в противоречивом единстве. И поэтому если нельзя рассматривать художественные творения Вагнера только под углом зрения этой полюбившейся ему философии, то столь же ошибочным было бы не замечать ее воздействия на изменение идейного содержания «Кольца» (что более сказалось не на тексте, который к тому времени был написан, а на музыке). Шопенгауэровское влияние заметно и на идейной концепции оперы «Тристан и Изольда».

3

В 1854 году Вагнер писал Листу: «В голове у меня бродит простая, но полная вдохновения музыкальная концепция. Черным флагом, который веет в последнем акте, прикрою самого себя — и умру!». Он заинтересовался сюжетом старинной легенды, существующей во многих вариантах, различных по своей национальной и исторической окраске. Любовь побеждает смерть — таков смысл этой прекрасной легенды. Однако Вагнер придал ей иное толкование: он написал оперу не о любви, а о м у к а х любви и прославил не жизнь, а с м е р т ь, несущую успокоение от страданий.

Появление такой идеи, противоположной первоначальному замыслу «Кольца», объясняется не только воздействием философии Шопенгауэра, но и личными мотивами — любовью к обаятельной, разносторонне одаренной Матильде Везендонк, жене его друга и покровителя, гостеприимством которого Вагнер пользовался некоторое время. Не удовлетворенный своей семейной жизнью (еще в 30-х годах Вагнер женился на драматической актрисе Минне Планер), он целиком отдался этой любви. И Матильда полюбила Вагнера, но не бросила мужа, не изменила ему. Неудовлетворенная страсть нашла свое выражение в музыке.

Зимой 1857/58 года Вагнер написал пять лирических романсов на стихи Матильды; здесь намечались новые черты стиля композитора. К этому времени был отделан текст оперы «Тристан и Изольда», а в следующем году написана ее партитура.

«Тристан и Изольда» — наиболее оригинальное творение Вагнера-поэта: оно поражает своей простотой и художественной целостностью. Многослойные сюжетные линии древнего сказания, которое относится к XII веку, сведены к нескольким сценам, большое число участников драмы — к двум основным героям и трем-четырем, выполняющим побочные функции.

В центре I акта — фатальная ошибка Тристана и Изольды, вместо чаши с ядом осушивших кубок с волшебным напитком любви (место действия — палуба корабля в открытом море). В центре II акта — лучшая в опере, симфонически развернутая любовная сцена (место действия — тенистый парк во владениях короля Марка, женой которого является Изольда; здесь король настигает влюбленных, и один из придворных смертельно ранит Тристана). III акт, наиболее цельный (в замке Тристана на берегу моря), проникнут томительным ожиданием встречи и смертью героев произведения.

Окружающая жизнь словно издали доносится до сознания влюбленных: такова песня рулевого, возгласы матросов в I акте или звуки охотничьих рогов — во II, или одинокая свирель пастуха — в III. «Глубины внутренних душевных движений» — вот что, по словам Вагнера, выражено в его поэме. Композитор, прежде всего, стре-

мился передать многообразие чувства любви — томление, ожидание, боль, отчаяние, жажду смерти, просветление, надежду, ликование — все эти оттенки получают изумительно богатое и сильное выражение в музыке.

Именно поэтому «Тристан» — наиболее бездейственная опера Вагнера: «событийная» сторона в ней сведена к минимуму, чтобы дать больший простор выявлению психологических состояний. И если даже возникает важный драматургически действенный момент, а им является поединок Мелота с Тристаном (во II акте), то Вагнер характеризует его кратко и скупо, в то время как любовная сцена, предшествующая поединку, занимает едва ли не больше половины акта.

Было бы, однако, неверным полагать, что Вагнер полностью изолирует своих героев от жизни. Да, обрисовка внешней обстановки действия будет его все меньше интересовать. Но в драматургии вагнеровских опер соответственно возрастает значение картин природы, живописных зарисовок. Стремясь проникнуть в сущность народного мифа, обнаружить в нем то, что не связано со «случайными», по выражению Вагнера, историческими наслоениями, он показывает «истинного человека» в духовном общении с природой, в неразрывной связи с ней. Особенно велика роль этого пейзажного фактора в драматургии тетралогии «Кольцо нибелунга». Но и в «Тристане» она значительна.

Действие оперы протекает преимущественно в вечерние, ночные часы. Для романтиков ночь — символ освобожденного от пут разума чувства. Именно ночью пробуждаются стихийные силы; ночные часы полны фантастики, поэтичного очарования смутных, таинственных движений в природе, в душе человека. Романтикам чужда ясность дня, она представляется им кажущейся, ибо солнце слепит взор, не дает разглядеть то сокровенное, что раскрывается лишь в сумеречную пору [24]. Вот почему с таким вдохновением пел гимны ночи немецкий поэт-романтик Новалис. Среди композиторов XIX века никто так не воспел «ночную романтику», как именно Вагнер, и прежде всего в «Тристане».

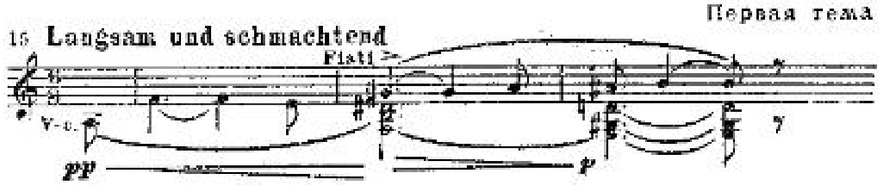
Музыка оперы — этой гигантской вокально-симфонической поэмы о губительной силе всепожирающей страсти — отмечена единством драматического выражения, огромным напряжением чувств; непрестанной возбужденностью охвачено все произведение. Углубленный психологизм, «гипертрофированная чувствительность» (выражение Ромена Роллана) — вот что характерно для «Тристана». Это главенствующее состояние сжато изложено в оркестровом вступлении к опере, в котором, как в сгустке, передано ее содержание.

[24] В этом — коренное отличие романтиков от классиков венской школы. Свет разума, в представлении последних, воспитанных на философии Просвещения, разгоняет тьму предрассудков и суеверий. Поэтому, например, идейная концепция «Волшебной флейты» Моцарта полярно противоположна «Тристану»: ослепительное с о л н е ч н о е с и я н и е царства мудрости Зарастро противостоит олицетворению зла — Царице Н о ч и.

Вступление представляет собой циклопически развернутый, единый музыкальный период, динамика развития которого следует как бы по кругу, в момент кульминации возвращаясь к исходной точке. «Все напрасно! Бессильно падает сердце, чтобы раствориться в томлении», — поясняет Вагнер смысл этого вступления.

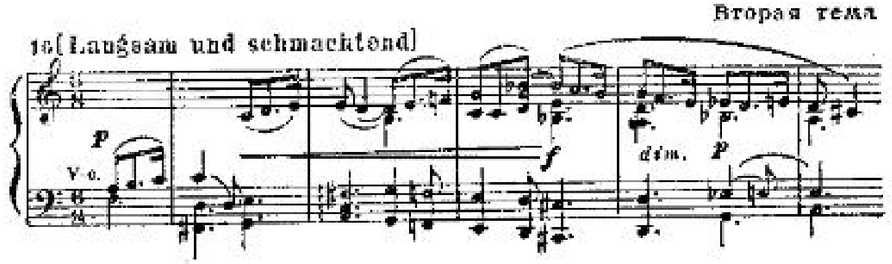
С самого же начала вступления создается ощущение крайнего напряжения чувств. Первые четырнадцать-пятнадцать тактов представляют собой широкий доминантовый предыкт (основная тональность вступления a-moll, лишь в заключении возникает C-dur и одноименный минор). Упорно избегая тоническое трезвучие, в развитии «бесконечной мелодии» скрадывая грани каденсов, используя альтерированные гармонии, секвенции, непрестанно модулируя, Вагнер предельно обостряет ладотональное движение. В начальной теме определяющее значение имеет то неустойчивое созвучие, которое разрешается в доминантсептаккорд, что еще более усиливает ощущение томительного напряжения [25].

Первая тема



Она проводится трижды (четвертое, неполное проведение звучит отголоском предшествующих), после чего возникает вторая тема любовного томления:

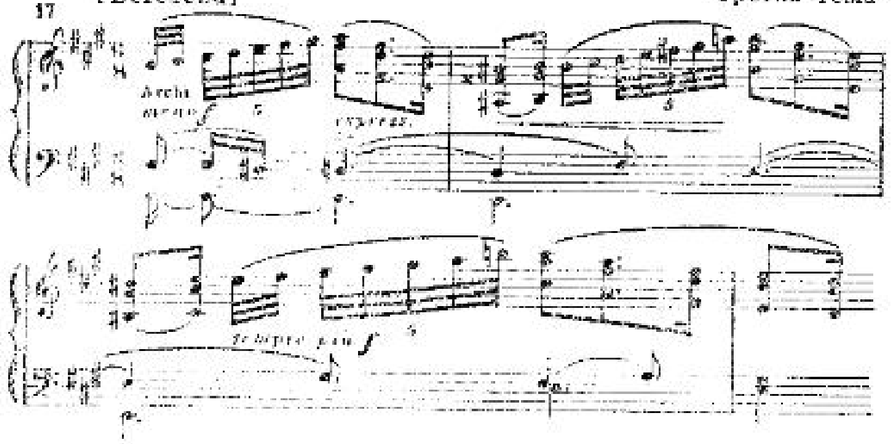
Вторая тема



Развитие этих тем (после 16-го такта) рождает более связную динамическую волну, подводящую к A-dur. Ее вершина подчеркивается появлением третьей, исступленно восторженной темы (64—65 такты):

[25] Этот терцквартаккорд с пониженной квинтой (*f*) и неаккордовым тоном (*gis*), идущим в септиму, является лейтгармонией «Тристана», пронизывающей всю ткань партитуры.

17 [Belebend] Третья тема



Отсюда начинается следующая, самая высокая и напряженная волна динамики (с 74 по 84 такт), кульминация которой — это одновременно кульминационный пункт всего вступления! — знаменует срыв: возвращение к начальному состоянию (аккорд *f—ces—es—as* энгармонически тождествен аккорду *f—h—dis—gis*, с которого начинается вступление).

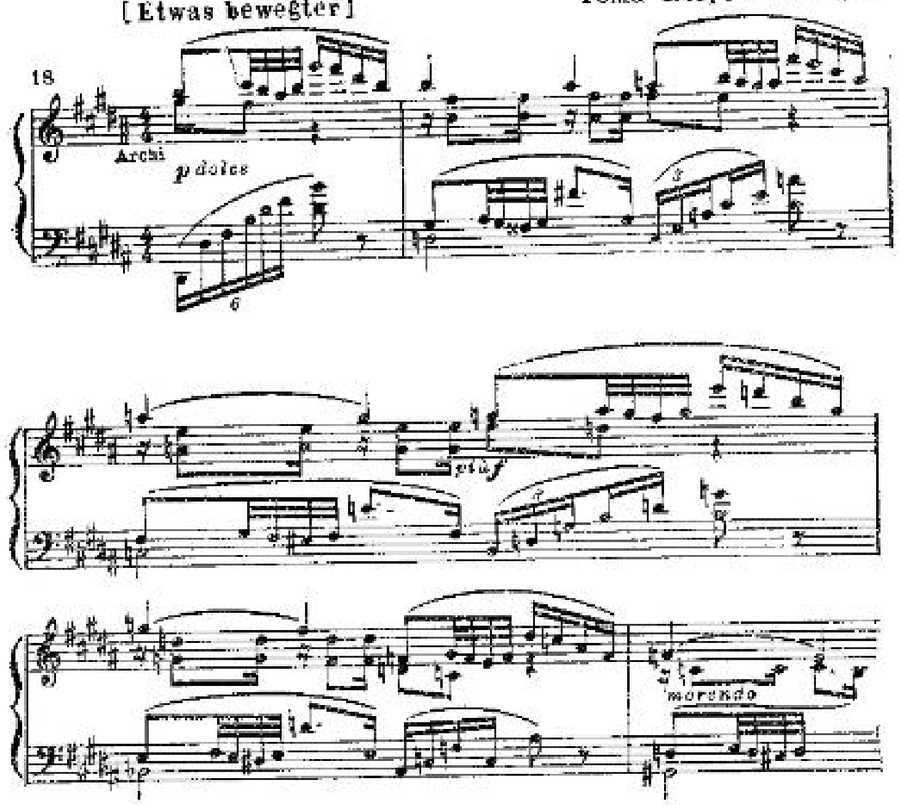
В рассмотренном вступлении сконцентрированы типичные черты партитуры оперы. Отмечая, что гармонии «Тристана» местами достигают «поразительной красоты и пластичности», Римский-Корсаков указывал, что музыка в целом «представляет почти исключительно изысканный стиль, доведенный до крайней степени напряженности». Эта напряженность, по меткому определению Римского-Корсакова, порождает «монотонию роскоши».

Так в музыку Вагнера, наряду с «зигфридовским», входит «тристановское» начало. И если первое связано с углублением объективных, народно-национальных черт в вагнеровской музыке, то второе вызывает усиление субъективных, утонченно психологических моментов. В той или иной мере эти два начала сосуществуют в произведениях, написанных в послелоэнгриновский период. «Тристан» занимает в данном отношении обособленное место: «зигфридовские» мотивы в нем почти начисто отсутствуют.

Несмотря на эту ограниченность содержания, Вагнер добился большой силы выражения в рамках поставленной себе задачи. Он обнаружил не только новые художественные средства для передачи сложных психологических оттенков душевных переживаний, но и далее развил методы симфонизации оперы, которые способствовали созданию гибкой и емкой по содержанию, крупной сквозной формы. Правдивым драматизмом покоряют лучшие отрывки оперы: оркестровое вступление и финальная сцена смерти Изольды. Эти два больших отрывка образуют арку, обрамляющую все произведение. (Они нередко исполняются подряд в виде двух симфонических пьес.) Их музыка дополняет друг друга: тематизм вступления, по мере развития драмы, уступает место ведущей теме сцены смерти Изольды:

[Etwas bewegter] Тема смерти Изольды

18



Последняя тема приобретает главенствующее значение в опере начиная с любовного дуэта, являющегося центром II акта. Это «гигантская лесная мелодия,— говорил Вагнер о музыке дуэта.— Мелодию его не запомнишь, но она никогда не забудется; для того чтобы пробудить ее в душе, надо пойти в лес летним вечером...».

Так в музыке оперы любовь и смерть показаны как две неразделимые стороны одного явления, как следствие мучительно подавляемой страсти.

* * *

«Тристаном» завершается десятилетие «швейцарского изгнания». Каков же в целом творческий итог этого важного периода в биографии Вагнера?

Годы вынужденной эмиграции сильно обострили противоречия его мировоззрения и творчества. В общественно-политических и философских взглядах резче обозначились теневые, реакционные стороны, но полностью они еще не вытеснили прежние революционные увлечения. Во всяком случае, ненависть Вагнера к капиталистическому обществу и цивилизации не ослабла, хотя уже дает себя знать воздействие национал-шовинистических идей, что отчетливее обнаружится позже, в годы франко-прусской войны 1870—1871 годов. В творчестве же, с одной стороны, ярко проявилась тяга

к народно-национальной тематике, к воплощению героических образов, тогда как с другой — усилился интерес к выражению личных, субъективных чувств, который порой приводил к изысканно-напряженному музыкальному стилю. Со временем брала верх то одна, то другая тенденция — так своеобразно преломлялась в творчестве Вагнера борьба прогрессивных и реакционных элементов в его мировоззрении.

4

Сразу же по окончании «Тристана» Вагнер пытался поставить его на сцене. Попытки эти провалились, что в немалой мере обескуражило Вагнера. В течение двух лет он ничего не писал. Зато с 1858 года расширились его концертные поездки как повсеместно прославленного дирижера. С большим успехом прошли гастроли Вагнера в России в 1863 году [26]. Они оставили неизгладимый след в памяти передовых русских музыкантов. Наряду с симфониями Бетховена (Третьей, Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой), Вагнер показал двадцать три отрывка из семи своих опер, в том числе отрывки из нового, еще не законченного сочинения. Это была опера «Нюрнбергские мейстерзингеры», начало работы над либретто которой относится еще к 1845 году, а завершение партитуры — к 1867.

Большая полоса в жизни композитора пролегла между этими датами, что, естественно, отразилось на идейно-художественном замысле «Мейстерзингеров». Сначала Вагнер предполагал написать, как он выражался, «нечто в легком духе» на манер Альберта Лорцинга [27]. Его привлекала мысль противопоставить описанному в «Тангейзере» состязанию певцов-рыцарей, миннезингеров, соревнование бюргерских певцов, мейстерзингеров. В дальнейшем же идея оперы, ее сюжет и образы все более углублялись и усложнялись. Композитор отходил от исключительно комедийной трактовки сюжета. Ему мерещилась «веселая драма» или трагикомедия вроде «Дон-Жуана» Моцарта. Создавая «Мейстерзингеров», Вагнер признавался, что он «то смеялся, то плакал».

Переплетение разных, к тому же противоречивых тем, что так характерно для зрелых сочинений Вагнера, свойственно и этой опере.

Главенствующая роль, однако, отводится теме прославления народно-национальных идеалов. Композитор не только ярко живописует своеобразные обычаи и нравы нюрнбергских ремесленников XVI века, но убедительно показывает их горячую любовь к родному искусству, в котором запечатлены черты мужественности, жиз-

[26] В Петербурге состоялось шесть концертов, в Москве — три. Приезд Вагнера сбострил интерес к его творчеству. Но постановки его опер были осуществлены позже: в 1868 году был поставлен «Лоэнгрин», в 1874 — «Тангейзер», в сезоне 1888/89 года пражская антреприза Неймана показала в Петербурге «Кольцо нибелунга».

[27] И в сюжетике и в обрисовке некоторых образов в либретто вагнеровской оперы имеются общие моменты с музыкальными комедиями Лорцинга «Ганс Сакс и мейстерзингеры» (1840) и «Оружейник» (1848).

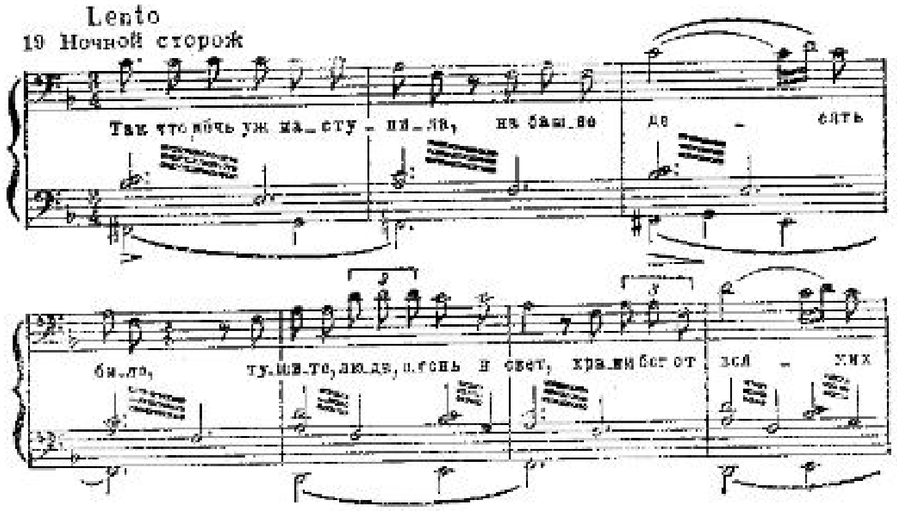
нелюбия и душевности. Вагнер восстает против ложного академизма в понимании народности, против косности и мещанства, в тисках которых чахнет творческая фантазия художника (это — прямое обличение современной композитору Германии!); он зло издевается над представителем подобных ложных тенденций — Бекмессером. Последнему противостоит романтический облик свободолюбивого рыцаря Вальтера — вдохновенного импровизатора, своим творчеством опровергающего консервативные нормы мейстерзанга.

Мудрый певец-башмачник Ганс Сакс примиряет новое в искусстве с нестареющими народными традициями. Он помогает Вальтеру добиться победы в певческом соревновании и тем самым, по условию, получить руку Евы, за которой безуспешно ухаживал Бекмессер [28].

«Мейстерзингеры» среди последних вагнеровских творений выделяются сочностью, свежестью, жизненным полнокровием музыки.

Убеждают реализм в выпуклой обрисовке народных типов и характеров, щедрость в выражении психологических оттенков переживаний, на редкость колоритное изображение драматических положений.

«...Еще раз скажу, что «Нюрнбергские певцы» — большая вещь не только по длине и продолжительности, а по значению своему,— писал Римский-Корсаков В. Стасову.— Сцена, когда Бекмессер поет свою нелепую серенаду, а Ганс Сакс стучит и мешает ему, затем повылезают разбуженные обыватели, происходит драка, никто ничего не понимает и все кончается выходом ночного стража, который, пропев свое воззвание в F-dur, трубит в ноту *ges*,— ни с чем не сравнима... А сколько, кроме этой сцены, превосходного!..».



[28] Противопоставление вдохновенного творца и бездарного ремесленника Вагнер, вероятно, заимствовал из оперы Берлиоза «Бенвенуто Челлини» (1838).

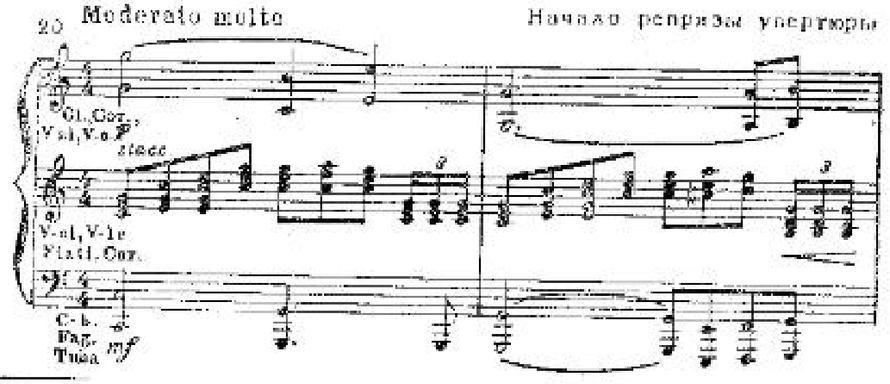
И Стасов признавался: «Не только что увертюру его «Зингеров» я до смерти любил и люблю... но и добрая целая половина оперы мне крайне симпатична, а местами и душевно-поэтична... Есть несколько влюбленных тактов, почти страниц, которые меня вот так-таки всего и переворачивают...».

Действенный комедийный сюжет, а также обращение, вопреки своим теориям, не к мифам, а к живому материалу истории, помогли Вагнеру стать на реалистический путь в претворении значительного идейного содержания.

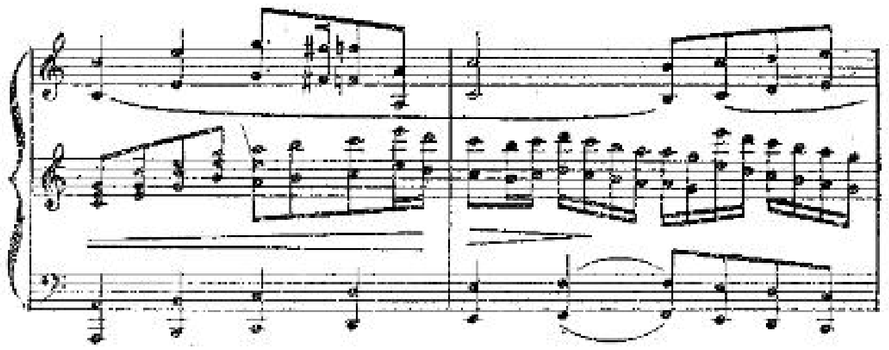
Большое место в опере занимают хоровые сцены, что необычно для позднего периода творчества Вагнера. Вспомним, например, массовую сцену финала II акта, столь восхитившую Римского-Корсакова жизненной правдивостью, стремительной динамикой, яркой театральностью. В то же время могучим прославлением народных сил покоряет гигантский финальный хоровой апофеоз. В нем развиты основные музыкальные образы увертюры.

Полнозвучное, мощное развитие оркестрового вступления покоится на изобретательной полифонической разработке девяти важнейших лейтмотивов оперы. Наряду с темами мейстерзанга значительна роль тем свободного творчества и радости любви, связанных с обрисовкой Вальтера. Увертюра написана в сонатной форме. В репризе контрапунктически соединены две темы мейстерзанга с темой Вальтера (они соответственно образуют тематизм главной и побочной партий) [29]. Так музыкальными средствами утверждается идея нерушимого единства мастерства, освященного народными традициями, и личного творческого вдохновения.

20 Moderato molto — Начало репризы увертюры



[29] Основные разделы формы увертюры образуют: C-dur (главная партия) — B-dur (побочная партия) — Es-dur (разработка) — C-dur (динамизированная реприза: одновременное полифоническое проведение главной и побочной партий).



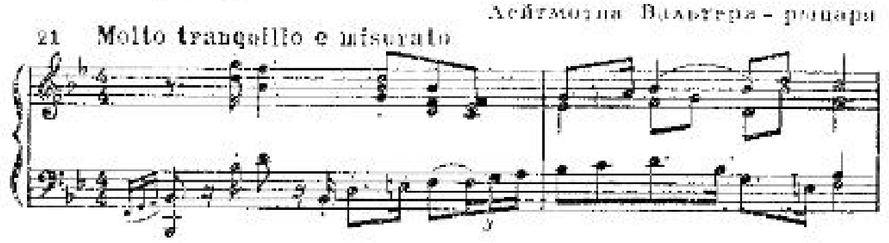
Вообще в «Мейстерзингерах» шире, чем в других вагнеровских сочинениях послелоэнгриновского периода, используется народно-песенное начало. Это не отдельные реалистические штрихи в психологической драме, что имеет место в «Тристане» или даже «Валькирии», а действенные моменты в характеристике героев.

Три песни Вальтера знаменуют этапы развития образа — они стоят в центре I и III актов. Две песни Сакса (во II акте) служат важной вехой драматургии: в первой Сакс предостерегает Вальтера и Еву от опрометчивого шага (рыцарь предлагает Еве бежать с ним); своей же второй песней Сакс мешает Бекмессеру исполнить серенаду, возникает сумятица и драка на улицах ночного Нюрнберга, которые помогают влюбленным скрыться.

Наиболее разносторонне обрисованы в опере Вальтер и Сакс. Первый охарактеризован не только как певец, но и как рыцарь, что в известной мере роднит его с образом Лоэнгрина:

Лейтмотив Вальтера-рыцаря

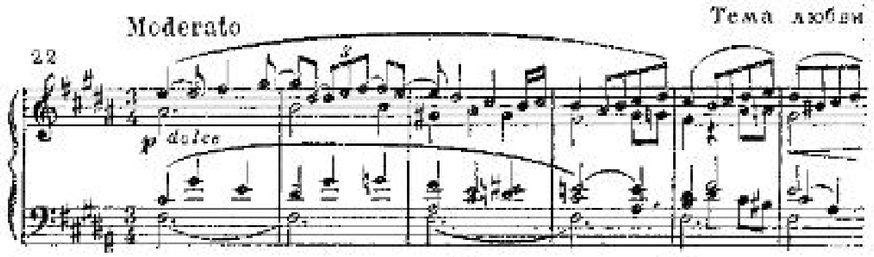
21 Molto tranquillo e misurato



Но лирика Вальтера сердечнее и непосредственнее. Показателен, например, тот оркестровый отрывок, который во II акте неоднократно, причем всегда в той же тональности, повторяется, сопровождая любовные сцены рыцаря с Евой:

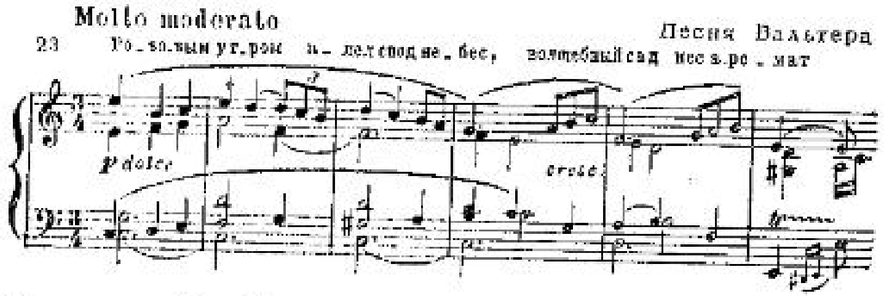
Тема любви

22 Moderato



В музыке вдохновенной песни Вальтера из III акта, с которой он одержал победу на соревновании, находит выражение его жиз-

ненное credo. Здесь сосредоточен тематизм, характеризующий полноту жизненного восприятия, радость творческого созидания:



В ряде сцен II и III актов содержится самое теплое и сердечное, что связано с образом Сакса — человека и мыслителя. В этом отношении примечателен его монолог о людской несправедливости, о наваждении, вследствие которого «люди терзают друг друга до крови, истязают в безумном бешенстве» (1-я сцена III акта). С образом Сакса связан замечательный квинтет, которым замыкается 1-я картина III акта,— его музыка покоряет своей красотой. Наконец, как мудрый вождь и проницательный художник выступает Сакс в финале оперы.

«Мейстерзингеры» — крупнейшее завоевание реализма в немецком оперном искусстве послебетховенского периода. Однако и это произведение не лишено противоречивых черт. Развитие действия порой утяжелено побочными мотивами. Утомляют многоречивые беседы об искусстве, уподобляющие художественное произведение трактату по вопросам эстетики. В философских же рассуждениях о «суете всего земного» слышатся отголоски шопенгауэровской темы самоотречения, разочарования в жизни. К тому же восприятие произведения, по верному замечанию Римского-Корсакова, затрудняет «слишком большая длина и слишком много повторений приблизительно одинаковой музыки»; подчас представляется также излишне перегруженной фактура оркестровой партии. Но эти недостатки преодолеваются мастерством Вагнера — музыкального драматурга, строителя крупной оперной формы, выдающегося полифониста, создавшего замечательные музыкальные образы действующих лиц, выпукло обрисовавшего ярко сценичные драматические ситуации. Опера «Мейстерзингеры» принадлежит к лучшему, что создано Вагнером.

Перелом в судьбе Вагнера. Завершение работы над «Кольцом нибелунга». Общая оценка тетралогии. Последний, байрейтский период жизни и творчества Вагнера. Опера «Парсифаль»

1

Опера «Мейстерзингеры» создавалась в самую тяжелую пору жизни Вагнера. Еще в 1860 году он сообщал Серову из Парижа: «Я приучил себя к невероятной выдержке и терпению. Четыре но-

вых оперы написано мною. Бог знает, услышу ли я их когда-нибудь в театре...» [30].

Эта нечеловеческая выдержка оставила его в ближайшие годы. Скандальный провал «Тангейзера» в Париже в 1861 году и отказ дирекции венского театра от постановки «Тристана» — после семидесяти семи репетиций опера была признана неисполнимой — подорвали веру Вагнера в свои силы. Полученная ценой больших унижений политическая амнистия — частичная в 1861 и полная в следующем году — все же не дала ему возможности найти работу в Германии. Не налаживались дальнейшие концертные гастроли — так сорвалась вследствие вмешательства полицейских властей вторичная поездка в Россию. Вагнеру грозила нищета. Спасаясь от кредиторов, он бежит в Швейцарию, его преследует мысль о самоубийстве.

В начале мая 1864 года жизненная судьба Вагнера круто изменилась: молодой баварский король Людвиг II предложил ему обосноваться в Мюнхене, предоставив широкие возможности для постановки его опер. Экзальтированный мечтатель, человек с крайне неуравновешенной психикой (после смерти Вагнера Людвиг покончил с собой), он не мог уберечь Вагнера от зависти и интриг придворных, которые заставили композитора на время покинуть Баварию — с 1866 по 1872 год он вновь жил в Швейцарии. Но это уже были годы радостного, деятельного творческого труда, спокойной уверенности в будущем, чему во многом способствовала счастливая семейная жизнь с дочерью Листа Козимой (первая жена Вагнера к тому времени умерла).

Прилив творческих сил сказался на создании ряда ценных теоретических работ. Среди них: «О дирижировании», «Бетховен» и обширный автобиографический труд, озаглавленный «Моя жизнь» (доведен до 1864 года), в котором, как это свойственно Вагнеру, наряду с объективным повествованием дается остро субъективная оценка художественных явлений, пристрастное освещение общественных событий.

Эти годы были продуктивными и в композиторской области. Сразу же по окончании «Мейстерзингеров» Вагнер возвращается к работе над «Кольцом нибелунга»; попутно создает обаятельную по музыке симфоническую идиллию «Зигфрид», в которой использованы образы «лесной романтики» и странствий героя из тетралогии. Окончанию тетралогии посвящены ближайшие годы.

Ее третья часть — «Зигфрид» создавалась на протяжении длительного периода: первоначальные эскизы относятся к 1856 году. Опера была доведена до середины II акта. Затем работа возобновилась спустя восемь лет, а в общей сложности, с перерывами, про-

[30] Речь идет о следующих операх: «Лоэнгрин», которую Вагнер впервые услышал в 1861 году в Вене, спустя четырнадцать лет после окончания партитуры; «Золото Рейна» — спустя пятнадцать лет, в 1869 году; «Валькирия» — спустя четырнадцать лет, в 1870 году; и «Тристан и Изольда» — спустя шесть лет, в 1865 году.

должалась четырнадцать лет — партитура «Зигфрида» была закончена в 1871 году.

Параллельно, в 1869—1874 годы, создавалась опера «Гибель богов»[31]. Удивительна эта интенсивность труда у композитора, переступившего порог шестидесятилетия! Уважения заслуживает и та убежденная настойчивость, с которой престарелый мастер осуществлял свои художественные намерения. Об этом справедливо писал Чайковский. Остро критикуя замысел и воплощение «Кольца», не принимая идейно-художественную концепцию тетралогии, Чайковский все же отмечал «великость выполненной им (Вагнером.— *М. Л.*) задачи и силы духа, подвигнувшей его довести свой труд до конца и привести в исполнение один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека».

Однако в этом плане многое со временем изменилось, что не удивительно: Вагнер более четверти века посвятил разработке идей и образов тетралогии.

Подобно тому как «Фауст» сопутствовал Гёте всю жизнь и содержание поэмы непрестанно обогащалось и обновлялось вместе с эволюцией мировоззрения и эстетических взглядов великого писателя,— так первоначальный замысел «Кольца» разрастался, включая в себя новые темы, которые то переплетались со старыми, дополняя их, то вступали с ними в противоречие, придавая произведению в целом сложный, многозначный характер.

2

Этот замысел родился еще в предреволюционные годы. В самом обращении к народным литературным источникам, на основе которых выросли образы и сюжет «Кольца», а также в их трактовке сказались прогрессивные тенденции творчества композитора. Вагнер многое почерпнул из сокровищницы народного искусства — из широко разветвленных сказаний о нибелунгах и легенд о неуязвимом Зигфриде.

Корни сказаний уходят в глубь времен; в них находят отражение переломные периоды в истории германских племен, связанные с переселением народов, падением бургундской державы на Рейне и смертью короля гуннов Аттилы. Имеются различные версии сказаний в скандинавских сагах и в немецкой «Песни о нибелунгах» (создана в начале XIII века). Историческое содержание легенд дополняется мифологическими сюжетами и образами. Их наиболее полный свод сохранился на Севере — в Исландии и Скандинавии; он известен под именем «Эдды» (время создания IX—XI, литературной записи — XII—XIII век). В своей тетралогии Вагнер опирался преимущественно на «Эдду» и скандинавские прозаические саги, а также на немецкие народные легенды о Зигфриде. Интересуясь древнейшим слоем сказаний, еще не тронутых христианской

[31] В более точном переводе на русский язык — «Сумерки богов».

цивилизацией, он лишь в малой степени воспользовался «Песнью о нибелунгах», повествующей о рыцарских временах. Перед композитором-драматургом стояла сложная задача: свести воедино многослойные сюжеты германского эпоса, в которых скрестились судьбы богов и людей, легендарных фантастических существ — великанов и карликов-нибелунгов, жителей земных недр.

Пользуясь северными источниками сказаний, Вагнер объединил эти разнородные сюжеты вокруг судьбы Зигфрида. На протяжении долгих творческих лет он не расставался с лучезарным обликом героя, полного неиссякаемой жажды деятельности, веры в свои силы, целеустремленного в жизненной борьбе. В образе Зигфрида, по словам Вагнера, запечатлена «олицетворенная свобода». Он ставил себе задачей воспеть ее, прославляя героику подвига Зигфрида.

Такова исходная точка, с которой началась разработка гигантского оперного замысла Вагнера. Композитор хотел создать оптимистическую трагедию, где гибель героя, отдавшего жизнь за счастье мира, утверждала бы его бессмертие. Участие в революции 1848—1849 годов и последующие жизненные перипетии не дали возможности Вагнеру написать музыку на это либретто: значительно измененное, особенно в финале — конечном выводе трагедии,— оно впоследствии легло в основу последней части тетралогии.

С годами, однако, Вагнеру хотелось все более расширить изложение биографии героя. Так возник рассказ о его юности (третья часть тетралогии), а затем о жизненной драме его родителей — Зигмунда и Зиглинды (вторая часть) и, наконец, о том проклятии, что тяготело над главными действующими лицами драмы — богами и людьми,— приведя их к гибели (первая часть — пролог тетралогии). В результате из трех актов оперы родилось тринадцать актов (четыре картины «Золота Рейна», следующие без перерыва, соответствуют четырем актам) четырех относительно самостоятельных произведений, музыка которых создавалась с большими перерывами на протяжении двадцати одного года, с 1853 по 1874 год.

Каждая из частей тетралогии, в соответствии со сценическим действием, отмечена своими, неповторимыми чертами. Опера «Золото Рейна» посвящена обрисовке мифологических образов. Таковы непорочные русалки, хранящие на дне Рейна золотой клад; злобный карлик-нибелунг Альберих, похитивший у них клад и сковавший из золота волшебный перстень (отсюда — наименование тетралогии); боги во главе с Вотаном — жители Валгаллы; великаны Фафнер и Фазольт, в образах которых воплощены стихийные, необузданные силы природы, строящие дворец Валгаллу — это олицетворение незыблемой власти Вотана; наконец, мудрая Эрда, дочери которой, норны, плетут нить судьбы людей и богов. Хитростью и обманом, с помощью лукавого бога огня Логе Вотан отобрал у Альбериха золотой клад и отдал его великанам взамен богини Фрейи: великаны требовали ее себе в жены. Борьба за владение перстнем символизирует ту жестокую борьбу

за власть над людьми, которая является источником всех бед на земле.

Музыка пролога тетралогии обнаруживает редкую свежесть в изобразительной, колористической трактовке мифологического сюжета. Чисто сказочные моменты здесь берут верх над психологическими. Замечательно инструментальное вступление к опере: на протяжении 136 тактов безраздельно господствуют разнообразные по оркестровым краскам переливы трезвучия Es-dur (в басу — фаготы и струнные в низком регистре; переплетающиеся аккорды восьми валторн создают ощущение непрерывно колеблющегося фона) — так набегают волны Рейна в могучем и спокойном круговороте жизни... Ровное течение музыки озаряется, как мерцанием, кратким мотивом, связанным с характеристикой чудесного клада, — это лейтмотив золота (см. пример 32 *а* на с. 59).

Сильным и простым образам природы противостоит низменная натура Альбериха. Он обрисован иными, угловатыми темами и мрачными тембрами. При изображении Нибельхейма — подземного царства Альбериха, где карлики куют оружие и доспехи, во всем своем великолепии раскрывается живописный дар Вагнера.

В отличие от упомянутой 3-й картины, иная музыкально-драматургическая сфера призвана охарактеризовать царство Вотана (2-я и 4-я картины), чему прежде всего служит лейтмотив Валгаллы, простые гармонические последования которого создают впечатление нерушимого величия (см. пример 27 *б* на с. 57).

В ряду других красочных сцен назовем еще две: во 2-й картине великаны, строившие Валгаллу, уводят Фрейю, богиню молодости и долголетия — в музыке замечательно передано оцепенение и уныние, охватившие богов, их внезапно постаревшие лица освещены блеклым светом; в финале оперы боги шествуют в Валгаллу по радуге, озарившей небосклон после отшумевшей грозы, — торжественные аккорды оркестра образуются сплошным движением струящихся фигураций струнных, разделенных на десять партий, к которым присоединяются со своими арпеджио шесть арф.

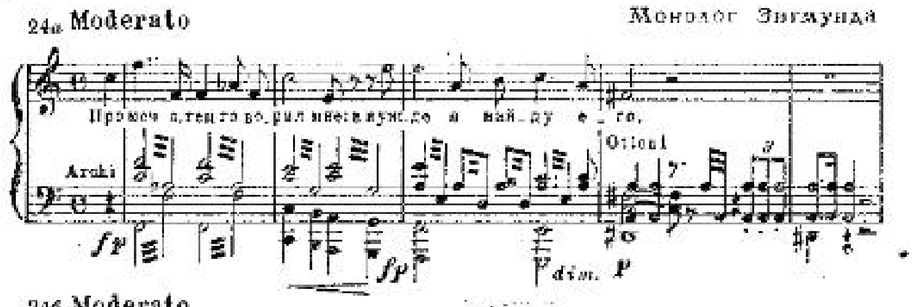
Во второй опере внешне красочные эпизоды отступают на задний план: большая, трагически величавая драма стоит в центре «Валькирии». Драма охватывает судьбу не только Зигмунда и Зиглинды, ради любви нарушивших людские законы, но и валькирии Брунгильды. Они — дети Вотана, он ждет от них помощи. Наперекор предсказаниям Эрды о неминуемом конце Валгаллы Вотан стремится продлить свою власть. Он надеется, что злосчастный перстень — его сейчас стережет Фафнер, обернувшийся змеем-чудовищем,— будет возвращен дочерям Рейна и тем самым отсрочится гибель богов, воздвигнувших свое царство на лжи и насилии. Вотан наказывает смертью Зигмунда, помешавшего его планам, а Брунгильду, заступившуюся за Зигмунда против воли отца, отлучает от валькирий, обрекает на длительный сон и последующую жизнь среди людей.

В музыке оперы заложена огромная сила драматизма. Глубоко

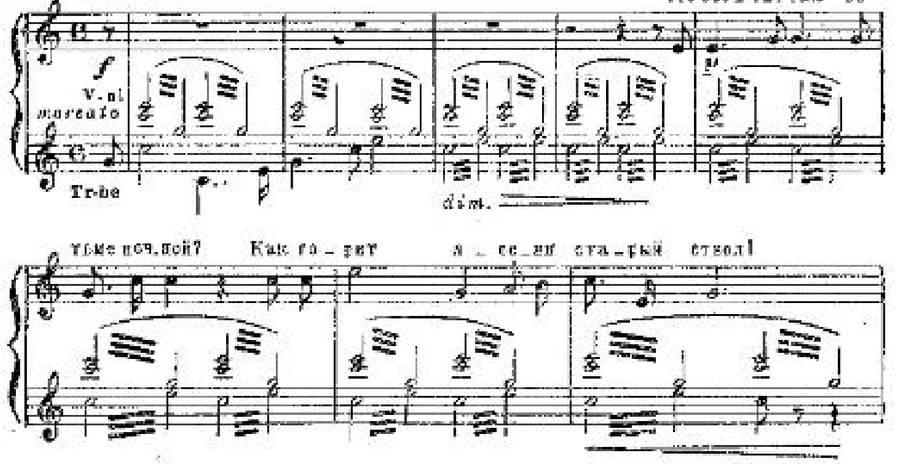
впечатляет ее начало: под звуки грохочущей бури тяжело раненный Зигмунд врывается в жилище Зиглинды — его преследуют родственники мужа Зиглинды, Хундинга. Внезапно вспыхнувшая страсть поэтично обрисована в широко-напевной теме, выражающей чувство восторженной и вместе с тем печальной любви (см. пример 28 на с. 57).

Много поэзии содержится в задушевном рассказе Зигмунда о своей жизни и заключающем картину пространном любовном дуэте, овеянном сладостным дыханием весенней ночи. В центре акта находится героический монолог Зигмунда: он овладел богатырским мечом Вельзе (так звали Вотана, когда он неузнанным странствовал среди людей) — меч этот, именуемый Нотунг, сулит победу. Вот главные эпизоды монолога, музыкальные образы которых типичны для героического тематического комплекса «Кольца нибелунга»:

24*а* Moderato — Монолог Зигмунда



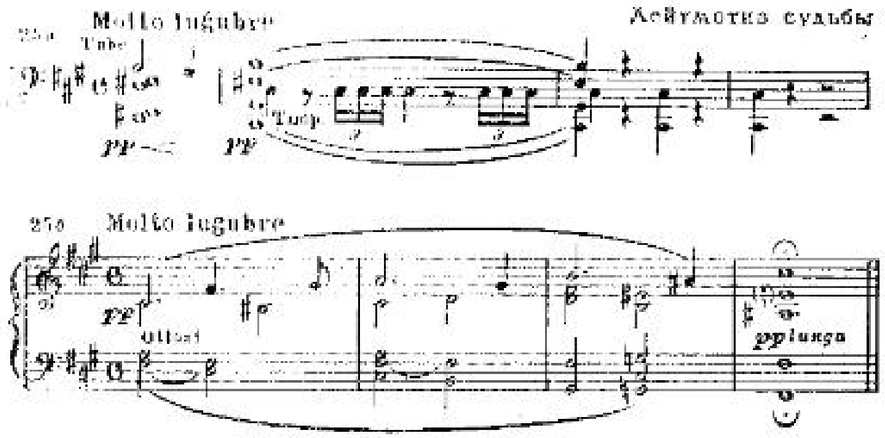
24*б* Moderato



В «Валькирии» затронуты и другие сферы выразительности. Стихийной мощью, неудержимой силой проникнута музыка полета валькирий [22]. Глубоким психологизмом отмечен ряд сцен, волнующих драматизмом чувств. К ним относятся, наряду со сценой встречи Зигмунда и Зиглинды, монолог Вотана во II акте и грустная, торжественная по тону беседа Брунгильды — вестницы смерти — с Зигмундом: диалог потрясает выразительностью декламации и кра-

[22] Этот фрагмент оперы широко известен как симфоническая пьеса.

сотой гармоний, звучащих *pp* у медных духовых инструментов (лейтмотив судьбы):

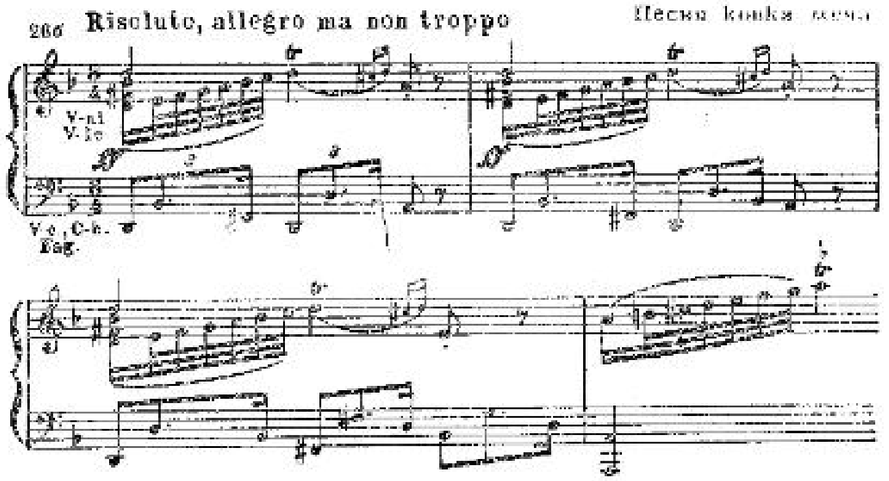


Лучшие стороны гения Вагнера сосредоточены и в заключительной сцене оперы — в величаво-скорбном прощании Вотана с любимой дочерью и красочной сцене заклинания огня.

Третья опера — «Зигфрид» — посвящена юности героя, рассказу о коварстве Миме, брата Альберихa, мечтающего обманом завладеть чудесным перстнем, о подвиге Зигфрида, убившего Фафнера, у которого он забрал этот перстень и волшебный шлем-невидимку, а также о том, как своим поцелуем он пробудил к жизни Брунгильду, полюбившую его. В образе Путника появляется во всех трех актах Вотан. Отныне он предстает в виде стороннего, печального наблюдателя происходящих событий, который не в силах предотвратить их трагический исход.

Эта часть тетралогии оказалась наименее действенной — она насквозь диалогична; на сцене не бывает более двух персонажей; особенно задерживают ход действия четыре рассудочные беседы Вотана. Но зато во весь рост показан солнечный, светлый образ юноши-героя, не знающего страха и сомнений, полного жажды подвига, отважного и детски доверчивого. Таким он запечатлелся в сознании немецкого народа, в его идеальных представлениях, таким он представлен и в опере Вагнера.

В музыке «Зигфрида» велика роль героических музыкальных образов; они будут далее подробно рассмотрены. Героическое начало тесно переплетается с живописно-изобразительным. Это можно проследить на примере I акта, музыкальное развитие которого скреплено мотивом призывного рога Зигфрида и мотивом ковки меча (последний заимствован из 3-й картины «Золота Рейна»):



Чередуясь, а порой сливаясь, они создают непрерывный фон, на котором выделяются рассказы и песни Зигфрида.

Изобразительные моменты играют также большую роль во II акте, действие которого протекает в дремучем бору. Романтика леса, полного таинственного шелеста, трепетных голосов и птичьего щебета — образы, привычные в немецкой народной поэтике, а начиная с «Волшебного стрелка», и в романтической опере, получили замечательное воплощение в музыке «Зигфрида». Эта музыка принадлежит к высшим достижениям вагнеровского гения; на протяжении всего акта она проходит семь раз, придавая его строению черты симфонического рондо [33].

Содержание «Гибели богов», в отличие от «Зигфрида», полно контрастов, богатой и напряженной смены событий. Вотан здесь более не присутствует, весь трагический ход действия обусловлен столкновением людских страстей. Отступает на второй план и зловещий Альберих — в его сыне Хагене воплотилось все низменное и коварное, что несет людям несчастье. Он опоил волшебным зельем Зигфрида, который, потеряв память, изменил Брунгильде; Зигфрид хочет ее выдать замуж за Гунтера, чтобы самому жениться на сестре последнего, Гутруне. Брунгильда не в силах простить измены — с ее помощью Хаген убивает героя. На похоронах Зигфрида Брунгильда бросается в пламя. Волны Рейна заливают костер и овладевают чудесным перстнем. Пламя устремляется к чертогам богов. В свете кровавого зарева гибнет Валгалла. Так огонь сжигает, а вода смывает проклятье золота...

Партитура «Гибели богов» содержит немало красот, сильных по выразительности сцен и эпизодов. И хотя на склоне лет Вагнер утратил непосредственность вдохновения, он восполнил этот недостаток умелым воспроизведением и развитием ранее созданных образов, богатством их темброво-колористического выражения, яркими контрастами. Так, сумрачная по колориту музыка пролога, характери-

[33] Картина «Шелест леса» нередко исполняется как самостоятельная оркестровая пьеса.

зующая беседу трех норн о предстоящей гибели (используются лейтмотивы текучих вод Рейна, Валгаллы, мудрой Эрды), сменяется ясными красками, живописующими рассвет; а вслед за любовной сценой Зигфрида и Брунгильды (см. их лейтмотив — пример 29*б* на с. 58) возникает симфоническая картина странствий и подвигов героя [34].

Особенно впечатляет III акт, в контрастной смене сцен которого, наряду с новыми моментами, дается сжатое изложение всего лучшего из музыки предшествующих частей тетралогии. Опорными точками акта являются беседа Зигфрида с шаловливыми девами Рейна, последующий его рассказ о своем прошлом и, наконец, траурное шествие с телом погибшего Зигфрида. В этом марше, как в сгустке, слилось все самое яркое и сильное, что свойственно героическому тематическому комплексу в музыке тетралогии. В образующих тематизм марша лейтмотивах словно проходит музыкальная родословная героя: мотивы рода Вельзунгов — родителей Зигфрида, их любви и страдания, мотив меча, который извлек Зигмунд из ствола ясеня, мотив призывного рога Зигфрида, его любви к Брунгильде и т. д. Несмотря на многообразие лейтмотивов (их не менее восьми), музыкальное развитие марша отмечено замечательным единством выражения. Эта величавая, монолитная фреска по духу своему сродни знаменитому похоронному маршу Героической симфонии Бетховена.

С момента убийства Зигфрида драматизм не ослабевает вплоть до финальной развязки. Картина тревожной лунной ночи на берегу Рейна; бредущая впотьмах Гутруна, отягощенная предчувствием несчастья; дикие возгласы торжествующего Хагена над телом Зигфрида; ссора и убийство Гунтера; предсмертный монолог Брунгильды, полный безмерной любви и страдания; гибель Хагена в волнах Рейна; Валгалла, объятая пламенем,— в передаче этих разнообразных ситуаций и чувств Вагнер достигает высот подлинного трагического величия.

3

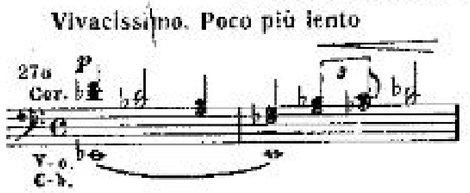
Итак, сказочная опера «Золото Рейна», психологическая драма «Валькирия», героическая эпопея «Зигфрид» и трагедия «Гибель богов» выявляют разные стороны содержания тетралогии. Различие в жанровой направленности образующих ее частей потребовало использования многообразных выразительных средств. Но единство драматического выражения, общность тематизма и методов его развития скрепили гигантский художественный замысел Вагнера.

В основу музыки тетралогии положены определенные тематические комплексы. В процессе развития они сопоставляются, подвергаются изменениям, взаимодействуют, проникают друг в друга. На нескольких примерах проиллюстрируем особенности композиционного метода Вагнера.

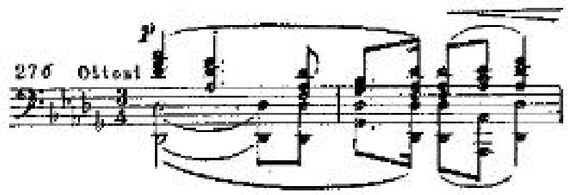
[34] Эта картина, исполняемая в концертах, именуется «Путешествие по Рейну».

Так, при переходе от 1-й ко 2-й картине «Золота Рейна» подчеркнута образно-смысловая общность лейтмотивов кольца и Валгаллы как символа власти и могущества. Различие в гармонизации (в одном случае нонаккорд, в другом — простейшие гармонические последовательности) затушевывают эту общность. Она отчетливо обнаружится, если выписать начальные звуки мелодий, где совпадают и соотношения интервалов, и ритм:

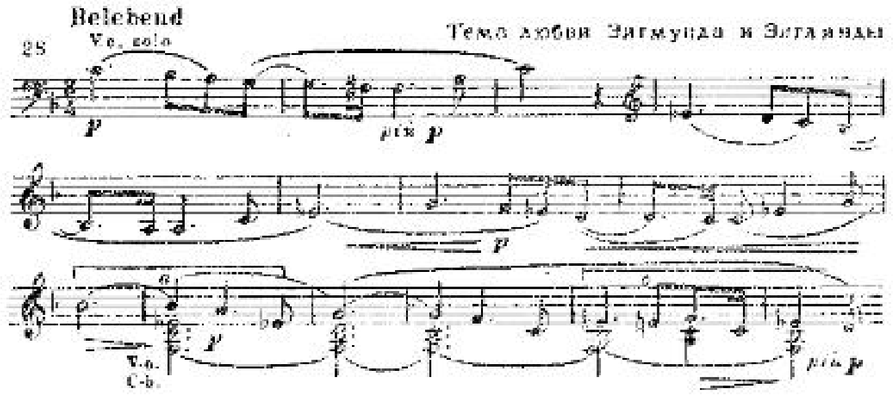
Лейтмотив кольца



Лейтмотив Валгаллы

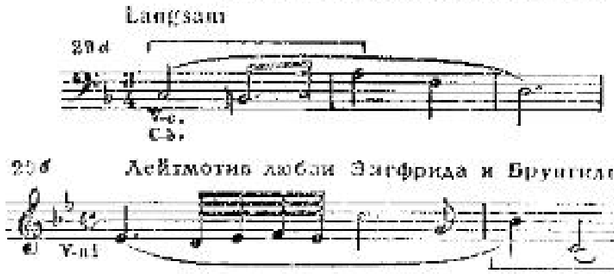


Разберем другой характерный пример — соло виолончели, обрисовывающее вспыхнувшую с первого взгляда страсть Зигмунда и Зиглинды («Валькирия»). В этой чудесной напевной мелодии заключены два мотива, которые (особенно второй) часто повторяются в опере. Нетрудно заметить, что эти два мотива возникают в развитии одной музыкальной мысли:



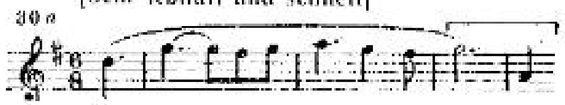
Второй мотив одновременно связан с лейтмотивом «жалобы Вельзунгов», секстовый оборот которого рождает представление о широком скорбном вздохе. Этот «вздох», в свою очередь, содержится в лейтмотиве любви Брунгильды и Зигфрида:

Лейтмотив жалобы Вельзунгов



В память врезывается благодаря своей пластичности заключительный ход на септиму вниз. Аналогичный ход, как существенный формообразующий момент, есть и в другой мелодии: впервые она зазвучала в III акте «Валькирии», когда Зиглинда узнала, что станет матерью Зигфрида. Эта страстно упоенная мелодия звучит еще раз в момент гибели Валгаллы, в финале тетралогии: будто кровью своей омывает Зигфрид проклятье мира зла и насилья...

Лейтмотив искупления

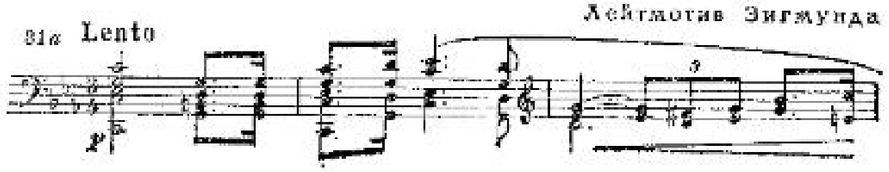


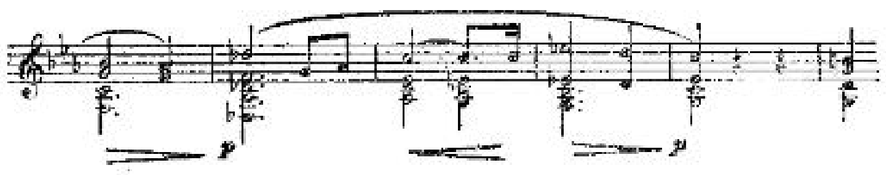
Столь важная в драматургическом отношении тема связана с образом героя. Поэтому, естественно, в ней содержатся те интонационно-ритмические элементы, которые отчетливо проявят себя в одном из лейтмотивов Зигфрида:

Лейтмотив Зигфрида

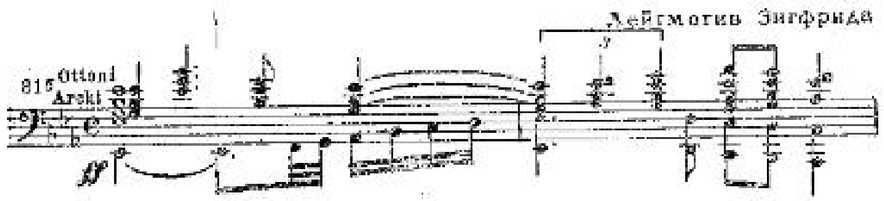
Квартовый затакт и «трезвучная» основа этого лейтмотива характерна для другого тематического комплекса, служащего выражению не лирического, а героического начала. Связанные с данной сферой темы отличаются внутренней подвижностью ритмических элементов при сохранении монолитного единства образа. Этому способствуют устойчивые аккордовые последования, движение мелодии по тонам разложенного или диатонически заполненного трезвучия. Для сравнения приводятся развернутые лейтмотивы Зигмунда и Зигфрида (последний родился из звучания призывного рога, см. пример 26*а* на с. 54):

Лейтмотив Зигмунда

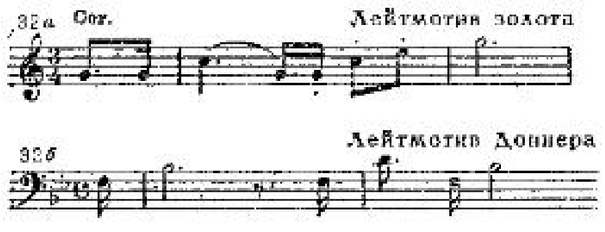


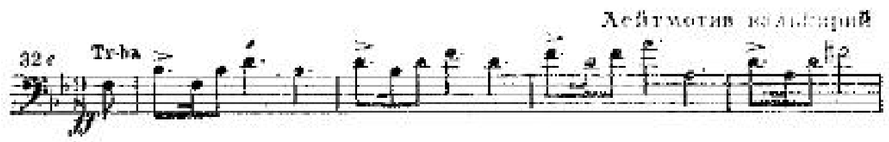


Лейтмотив Зигфрида



Наконец, аккордово-«трезвучные» темы Зигфрида имеют черты общности с теми лейтмотивами, которые призваны обрисовать стихийные силы природы, столь близкие мировоззрению народного героя. Для наглядности выписываем несколько из них:





Так осуществляется взаимосвязь не только между мотивами одного тематического комплекса, но и между темами из разных сфер, благодаря чему открываются широкие возможности для симфонизации оперы.

К тому же эти мотивы нередко развиваются, трансформируются. Например, мотив бури в начале «Валькирии» преображается в восторженную песнь, воспевающую поэзию летней ночи, и развивается в любовной сцене Зигмунда и Зиглинды. Преображается в той же опере и вариант лейтмотива судьбы (см. пример 25*б* на с. 54), приобретая торжественно-победное звучание в заключении диалога Брунгильды и Зигмунда, и т. д.

Количество подобных примеров можно умножить. Но и приведенных достаточно, чтобы понять особенности вагнеровской лейтмотивной системы.

Давая ее обоснование в статье «О применении музыки к драме» (1879), Вагнер указывал, что используемые темы «не служат только вспомогательным средством для уразумения музыкальной картины, но применяются из высших поэтических соображений, осуществлению

которых служит вся музыкальная композиция». Такой глубокой продуманностью драматургического плана развития отмечена вся композиция «Кольца нибелунга».

4

Несмотря на свои выдающиеся художественные достоинства, тетралогия, однако, не лишена некоторых изъянов. К ним относятся: излишняя запутанность и не всегда достаточная мотивированность интриги, что вызывает обилие рассказов, поясняющих ход событий. Действие непомерно растягивается, сценическое развертывание его замедляется из-за большого количества диалогов и монологов философского склада. Это, естественно, отражается на музыке, порождая тяжеловесную громоздкость изложения, повторы аналогичных образов и построений. Проявляют себя и типичные для Вагнера черты рассудочности в предвзято односторонней трактовке вопросов драматургии.

Но основное заключается в идейных противоречиях произведения. Оно отразило в себе эволюцию мировоззрения Вагнера, что вызвало смещение драматургических линий.

Сущность первоначального замысла тетралогии заключалась в противопоставлении *человека* Зигфрида *богу* Вотану, а принципа себялюбия и эгоизма, в равной мере присущего и величавому Вотану и гнусному гному Альберихy,— принципу альтруизма и любви, которые побуждают Зигфрида (а также Зигмунда, отчасти Брунгильду) к героическим деяниям. Замысел этот сложился под влиянием философии Фейербаха. В дальнейшем героическая тема, олицетворенная в образе Зигфрида, сохранилась, но перестала быть ведущей.

Сохранилась и антикапиталистическая идея, выраженная в образном изобличении проклятья, которое несет с собой золото. Вагнер задумал «Кольцо» в те годы, когда Бальзак в своей «Человеческой комедии» разрабатывал аналогичную тему об уродливой власти денежных отношений в капиталистическом обществе. Эта тема осталась в тетралогии незыблемой, и в конце жизни, в 1881 году, Вагнер продолжал утверждать: «Если мы вообразим в руках нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа призрачного владыки мира».

Поэтому прав был Александр Блок, когда в одной из своих статей (1918) назвал вагнеровскую тетралогию «*социальной* трагедией».

Но оптимистическая идея увековечения *будущего* — освобождения людей от капиталистического рабства — была вытеснена показом *настоящего* — безысходной картины всеобщей гибели. Вагнер теперь уже не верил в возможность революционного преобразования мира, основанного на лжи и насилии. Тем самым возрос удельный вес роли Вотана, которому присущ, в отличие от Зигфрида, острый конфликт между разумом, чувством и волей. Тема крушения надежд, характеристика душевного разлада, вызванного бессмысленной «путаницей жизни», нескончаемые философские беседы по данным вопросам — все это углубляло противоречивость концепции тетралогии.

В результате возникли два различных пласта музыкальной драматургии «Кольца»: один из них связан с воплощением героических образов — прежде всего Зигфрида, Зигмунда, во многом Брунгильды,— которые утверждают веру в силу народа и связаны с изображением вечно обновляющихся сил природы, образов исполинской фантастики; в этой сфере ясно выявлены народно-национальные, реалистические черты творчества Вагнера. Другой драматургический пласт посвящен выражению сложных, порой смутных чувств героев оперы — в первую очередь Вотана; здесь в богатстве психологических оттенков много волнующего и правдивого, но встречаются умозрительные, надуманные и неврастенические моменты.

Сочетание таких разнородных элементов обострило внутреннюю противоречивость идейно-художественного содержания величайшего творения Вагнера — «Кольца нибелунга».

5

Придавая большое общественно-воспитательное значение пропаганде тетралогии, Вагнер хотел поставить ее как единое целое, рассчитанное на сценический показ на протяжении четырех вечеров. И если в 1869—1870 годах состоялись в Мюнхене эпизодические спектакли опер «Золото Рейна» и «Валькирия», то исполнение второй половины «Кольца» Вагнер задержал до 1876 года, когда осуществилась мечта его жизни.

Мысль о создании театра, в котором ставились бы только его оперы, преследовала Вагнера начиная с 50-х годов. Он высказал ее печатно в предисловии к тексту «Кольца», опубликованному в 1863 году. Но эти пожелания пока проникнуты меланхолией — он сам еще не верил в осуществление мечты. Помыслы Вагнера окрылились в следующем году в результате решающей для него встречи с Людвигом II. Но пройдет еще семь лет, прежде чем у Вагнера созреет план организации собственного театра, предназначенного в первую очередь для показа «Кольца нибелунга». Для реализации этого плана поклонники композитора создали специальное «Вагнеровское общество».

В Байрейте, на севере Баварии, в 1872 году состоялась закладка здания нового театра. Большие материальные расходы по его постройке не раз грозили Вагнеру финансовым крахом. Но, превозмогая все препятствия, он уверенно шел к цели. В 1876 году театр был открыт. Все в нем казалось необычным: и зрительный зал, ряды которого подымались, как в древнегреческом амфитеатре, и отсутствие обычных ярусов и лож, и скрытый в подземелье оркестр, и мастерство технического оснащения сцены. Огромные материальные и духовные силы были затрачены

для того, чтобы подряд три раза показать четырехвечерний цикл [35]. После этого лишь через пять лет, в 1882 году, театр вновь открыл двери для зрителей — состоялось шестнадцать спектаклей «Парсифаля». С тех пор в Байрейте почти ежегодно давались так называемые «Вагнеровские фестивали». Но каков состав посетителей этих фестивалей?

Вместо общенародного, общедоступного театра, о котором Вагнер мечтал в свои лучшие годы, был создан театр для избранных снобов, великосветских туристов, которым посещение этих дорогостоящих спектаклей служило данью моде. Да и сама организация фестивалей находилась в руках богатых акционеров — пайщиков «Вагнеровского общества»; они придали реакционное толкование идеологической пропаганде художественного наследия Вагнера. Так великий бунтарь, одержимый благородной идеей, оказался в тенетах «денежного мешка», против которого он столь яростно выступал в своих музыкальных и литературных работах!

Вообще байрейтское окружение пагубно отразилось на психике Вагнера. Щедрое покровительство Людвига II способствовало развитию в его сознании наиболее отрицательных сторон, которые к тому же поддерживались клерикальным фанатизмом жены Вагнера Козимы. Это сказалось и на усилении у престарелого композитора резкой нетерпимости к инакомыслящим людям, и на болезненном росте маниакального тщеславия, и на содержании некоторых теоретических работ 70—80-х годов, и на идейном содержании его последней оперы «Парсифаль».

В этой опере Вагнер вернулся к образам «Лоэнгрина», но трактовал их в мистически отвлеченном плане, перенеся действие в священный храм Грааля и противопоставив ему мир порочных страстей в замке Клингзора. Герой, именем которого названа опера,— простодушный юноша, не подверженный человеческим страстям, в том числе чарам обольстительной Кундри, рабыни Клингзора. Он становится главой рыцарей Грааля.

Содержание «Парсифаля» статично, оно грешит ложной многозначительностью, туманной символикой, выдержанной в тонах христианской дидактики. Сам Вагнер указывал, что замысел оперы вызван желанием возможно далее отойти от окружающей действительности. «Какой человек,— писал он,— в состоянии в течение целой жизни погружать свой взгляд с веселым сердцем и спокойной душой в недра этого мира организованного убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом и лицемерием, и не бывает порой вынужден от него отворачиваться с дрожью отвращения?..».

Все же, как это нередко бывало и прежде, область собственно музыкального творчества оказалась не затронутой печальными настроениями разочарования и реакционной приверженностью к клерикальным идеям. Композитор назвал оперу «торжественной сценической мистерией». Скорее ее можно определить как живые картины в сопровождении текста и музыки. Вдохновенный дар художника, высокий уровень мастерства помогли Вагнеру создать в этих картинах ряд запоминающихся сцен и эпизодов, причем в тех моментах, где преобладают претенциозные философские рассуждения и абстрактные аллегории, музыкальное развитие является дробным, недостаточно впечатляющим, но там, где входит в свои права живописная картинность, опирающаяся на реальные прообразы, музыка вновь становится возвышенной и драматичной. К последним моментам относятся: шествие рыцарей и сцена вечери в I акте, развитие этих музыкальных образов в симфоническом вступлении к опере и в ее финале, сцена обольщения Парсифаля девами Клингзора и другие. Отметим также, что обычное для Вагнера оркестровое мастерство сочетается в этой опере с широкой полифонической разработкой хоровых сцен.

Вагнер посвятил работе над «Парсифалем» последние пять лет жизни. Спустя полгода после премьеры, во время отдыха в Венеции, 13 февраля 1883 года, он внезапно скончался на пороге своего семидесятилетия.

[35] Чайковский дал подробный критический отзыв о премьере «Кольца» в своих очерках «Байрейтское музыкальное торжество».

Темы, образы и сюжеты вагнеровских опер. Принципы музыкальной драматургии. Особенности музыкального языка

1

Вагнер как художник сложился в условиях общественного подъема предреволюционной Германии. В эти годы он не только оформил свои эстетические взгляды и наметил пути преобразования музыкального театра, но и определил близкий себе круг образов и сюжетов. Именно в 40-е годы, одновременно с «Тангейзером» и «Лоэнгрином», Вагнер обдумал планы всех опер, над которыми работал в последующие десятилетия [36]. Материал для этих произведений он преимущественно черпал из народных легенд и сказаний. Их содержание, однако, служило ему и с х о д н о й точкой для самостоятельного творчества, а не к о н е ч н о й ц е л ь ю. В стремлении подчеркнуть близкие современности мысли и настроения Вагнер подвергал народно-поэтические источники свободной обработке, модернизировал их, ибо, говорил он, каждое историческое поколение может обнаружить в мифе с в о ю тему. Чувство художественной меры и такта изменяло ему, когда субъективистские идеи брали верх над объективным смыслом народных преданий, но во многих случаях при модернизации сюжетов и образов композитору удавалось сохранить

[36] Исключение составляют «Тристан» и «Парсифаль», замысел которых созрел в годы поражения революции; этим объясняется более сильное, чем в других сочинениях, воздействие пессимистических настроений.

жизненную правду народной поэзии. В смешении таких разных тенденций заключается одна из характернейших особенностей вагнеровской драматургии, как ее сильные, так и слабые стороны. Однако, обращаясь к эпическим сюжетам и образам, Вагнер тяготел к их сугубо психологической трактовке — это, в свою очередь, порождало остро противоречивую борьбу «зигфридовского» и «тристановского» начал в его творчестве.

Вагнер обращался к старинным легендам и легендарным образам потому, что находил в них большие трагические сюжеты. Он меньше интересовался реальной обстановкой далекой старины или исторического прошлого, хотя и здесь добивался многого, особенно в «Нюрнбергских мейстерзингерах», в которых сильнее проявились реалистические тенденции. Но прежде всего Вагнер стремился показать душевную драму сильных характеров. Современную эпопею борьбы за счастье он последовательно воплощал в различных образах и сюжетах своих опер. Это гонимый судьбой, мучимый совестью Летучий голландец, страстно мечтающий о покое; это и Тангейзер, раздираемый противоречивой страстью к чувственному наслаждению и к нравственной, суровой жизни; это и Лоэнгрин, отринутый, не понятый людьми.

Жизненная борьба в представлении Вагнера полна трагизма. Страсть сжигает Тристана и Изольду; Эльза (в «Лоэнгрине») гибнет, преступив запрет любимого. Трагична бездеятельная фигура Вотана, ложью и коварством добивающегося призрачной власти, которая принесла людям горе. Но трагична судьба и наиболее жизнедеятельного героя Вагнера — Зигмунда; и даже Зигфрид, далекий от бурь жизненных драм, это наивное, могучее дитя природы, обречен на трагическую гибель. Всюду и везде — мучительные поиски счастья, стремление к свершению героических деяний, но не дано им осуществиться — ложь и обман, насилие и коварство опутали жизнь.

По мысли Вагнера, спасение от страданий, вызванных страстным стремлением к счастью, — в самоотверженной любви: в ней высшее проявление человеческого начала. Но любовь не должна быть пассивной — жизнь утверждается в подвиге. Так, призвание Лоэнгрина — защитника безвинно обвиненной Эльзы — борьба за право добродетели; подвиг является жизненным идеалом Зигфрида, любовь к Брунгильде призывает его к новым героическим делам.

Все оперы Вагнера, начиная с зрелых произведений 40-х годов, обладают чертами идейной общности и единства музыкально-драматургической концепции. Революция 1848—1849 годов обозначила важный рубеж в идейно-художественной эволюции композитора, усилив противоречивость творчества. Но в основном осталась неизменной сущность исканий средств воплощения определенного, устойчивого круга идей, тем, образов.

Вагнер проникал свои оперы единством драматического выражения, для чего разворачивал действие непрерывным, сплошным потоком. Усиление психологического начала, стремление к правдивой передаче процессов душевной жизни вызывали необходимость в такой непрерывности. Вагнер был не одинок в подобных исканиях. Этого же добивались, каждый по-своему, лучшие представители оперного искусства XIX века — русские классики, Верди, Бизе, Сметана. Но Вагнер, продолжая то, что наметил его непосредственный предшественник в немецкой музыке Вебер, наиболее последовательно разрабатывал принципы сквозного развития в музыкально-драматургическом жанре. Отдельные оперные эпизоды, сцены, даже картины он сливал воедино в свободно развивающемся действии. Вагнер обогатил средства оперной выразительности формами монолога, диалога, крупными симфоническими построениями. Но уделяя все большее внимание изображению внутреннего мира героев за счет обрисовки внешне-сценических, действенных моментов, он привнес в свою музыку черты субъективизма, психологической усложненности, что в свою очередь породило многословие, разрушало форму, делая ее рыхлой, аморфной. Все это обостряло противоречивость вагнеровской драматургии.

2

Одним из важных средств ее выразительности является лейтмотивная система. Не Вагнер изобрел ее: музыкальные мотивы, вызывавшие определенные ассоциации с конкретными жизненными явлениями или психологическими процессами, применялись и композиторами французской революции конца XVIII века, и Вебером, и Мейербером, а в области симфонической музыки — Берлиозом, Листом и другими. Но Вагнер отличается от своих предшественников и современников более широким, более последовательным использованием данной системы [37].

Любая зрелая опера Вагнера содержит двадцать пять — тридцать лейтмотивов, пронизывающих ткань партитуры [38]. Сочинение оперы он начинал с выработки музыкального тематизма. Так, например, в первых же эскизах «Кольца нибелунга» запечатлен траурный марш из «Гибели богов», в котором, как сказано, содержится комплекс важнейших героических тем тетралогии; к «Мейстерзингерам» была прежде всего написана увертюра — в ней закреплен основной тематизм оперы и т. д.

Творческая фантазия Вагнера неисчерпаема в изобретении замечательных по красоте и пластичности тем, в которых отражены и обобщены многие существенные явления жизни. Нередко в этих темах дается органическое сочетание выразительного и изобразительного начал, что так помогает конкретизации му-

[37] Изрядно напутали в изучении этого вопроса фанатичные вагнерианцы, пытавшиеся каждой теме, даже интонационному обороту придать лейтмотивное значение и все лейтмотивы, как бы они ни были кратки, наделить чуть ли не всеобъемлющим содержанием.

[38] Однако в операх 40-х годов количество лейтмотивов не превышает десяти.

зыкального образа. В операх 40-х годов мелодии протяженны: в ведущих темах-образах обрисовываются разные грани явлений. Такой метод музыкальной характеристики сохраняется и в позднейших произведениях, но пристрастие Вагнера к туманному философствованию порой рождает безличные лейтмотивы, которые призваны выразить отвлеченные понятия. Эти мотивы кратки, лишены тепла человеческого дыхания, не способны к развитию, не имеют между собой внутренней связи. Так наряду с темами-образами возникают темы-символы.

В отличие от последних лучшие темы вагнеровских опер не живут на протяжении произведения обособленно, не представляют неизменные, разрозненные образования. Скорее наоборот. В ведущих мотивах присутствуют черты общности, а в совокупности они образуют определенные тематические комплексы, выражающие оттенки и градации чувств или подробности единой картины. Вагнер сближает разные темы и мотивы путем еле заметных изменений, сопоставлений или сочетаний их в одновременности. «Композиторская работа над этими мотивами поистине удивительная», — писал Римский-Корсаков.

Драматургический метод Вагнера, его принципы симфонизации оперной партитуры оказали несомненное влияние на искусство последующего времени. Крупнейшие композиторы музыкального театра во второй половине XIX и в XX веке воспользовались в той или иной мере художественными завоеваниями вагнеровской лейтмотивной системы, хотя и не принимали ее крайностей (например, Смегана и Римский-Корсаков, Пуччини и Прокофьев).

3

Своеобразием отмечена и трактовка вокального начала в операх Вагнера.

Борясь против поверхностной, нехарактерной в драматическом смысле мелодики, он утверждал, что вокальная музыка должна основываться на воспроизведении интонаций, или, как говорил Вагнер, акцентов речи. «Драматическая мелодия,— писал он, — находит опору в стихе и языке». В этом утверждении нет принципиально новых моментов. На протяжении XVIII—XIX веков многие композиторы обращались к воплощению речевых интонаций в музыке в целях обновления интонационного строя своих произведений (например, Глюк, Мусоргский). Возвышенная вагнеровская декламация внесла много нового в музыку XIX века. Отныне был невозможен возврат к старым шаблонам оперной мелодики. Небывало новые творческие задачи встали и перед певцами — исполнителями опер Вагнера. Но, исходя из своих отвлеченно-умозрительных концепций, он иногда односторонне выпячивал декламационные элементы в ущерб песенным, подчинял развитие вокального начала симфоническому развитию.

Конечно, многие страницы вагнеровских опер насыщены полнокровным, разнообразным вокальным мелодизмом, передающим

тончайшие оттенки выразительности. Богаты таким мелодизмом оперы 40-х годов, среди которых «Летучий голландец» выделяется народно-песенным складом музыки, а «Лоэнгрин» — напевностью, сердечной теплотой. Но и в последующих произведениях, особенно в «Валькирии» и «Мейстерзингерах», вокальная партия наделена большой содержательностью, приобретает ведущее значение. Можно напомнить «весеннюю песню» Зигмунда, монолог о мече Нотунге, любовный дуэт, диалог Брунгильды и Зигмунда, прощание Вотана; в «Мейстерзингерах» — песни Вальтера, монологи Сакса, его песни о Еве и ангеле-башмачнике, квинтет, народные хоры; помимо того — песни ковки меча (в опере «Зигфрид»); рассказ Зигфрида на охоте, предсмертный монолог Брунгильды («Гибель богов») и т. д. Но встречаются также страницы партитуры, где вокальная партия то приобретает преувеличенно напыщенный склад, то, наоборот, низводится на роль необязательного придатка к партии оркестра. Подобное нарушение художественного равновесия между вокальным и инструментальным началами характерно для внутренней противоречивости вагнеровской музыкальной драматургии.

4

Бесспорны достижения Вагнера как симфониста, в своем творчестве последовательно утверждавшего принципы программности. Его увертюры и оркестровые вступления [39], симфонические антракты и многочисленные живописные картины давали, по словам Римского-Корсакова, «богатейший материал для изобразительной музыки, и там, где фактура Вагнера оказывалась подходящей для данного момента, там он оказывался, действительно, великим и могуч силой пластичности своих изображений, благодаря несравненной, гениальной своей инструментовке и экспрессии». Чайковский столь же высоко расценивал симфоническую музыку Вагнера, отмечая в ней «небывало красивую инструментовку», «поразительное богатство гармонической и полифонической ткани». В. Стасов, подобно Чайковскому или Римскому-Корсакову за многое осуждавший оперное творчество Вагнера, писал, что его оркестр «нов, богат, часто ослепителен по колориту, по поэзии и очарованию самых сильных, но также и самых нежных и чувственно обаятельных красок...».

Уже в ранних произведениях 40-х годов Вагнер добился блеска, полноты и сочности оркестрового звучания; ввел тройной состав (в «Кольце нибелунга» — четверной); шире использовал диапазон струнных, особенно за счет верхнего регистра (излюбленный им прием — высокое расположение аккордов струнных divisi); придал мелодическое назначение медным духовым инстру-

[39] Вагнер создал четыре оперные увертюры (к операм «Риенци», «Летучий голландец», «Тангейзер», «Мейстерзингеры») и три архитектонически завершенных оркестровых вступления («Лоэнгрин», «Тристан», «Парсифаль»).

ментам (таков мощный унисон трех труб и трех тромбонов в репризе увертюры «Тангейзер» или унисоны меди на подвижном гармоническом фоне струнных в «Полете валькирий» и «Заклинании огня» и т. д.). Смешивая звучание трех основных групп оркестра (струнные, дерево, медь), Вагнер добивался гибкой, пластичной изменчивости симфонической ткани. Высокое контрапунктическое мастерство помогло ему в этом. Причем оркестр его не только красочен, но и характеристичен, чутко реагирует на развитие драматических чувств и ситуаций.

Новатором предстает Вагнер и в области гармонии. В поисках сильнейших выразительных эффектов он усиливал напряженность музыкальной речи, насыщал ее хроматизмами, альтерациями, сложными аккордовыми комплексами, создавал «многослойную» полифоническую фактуру, использовал смелые, необычайные модуляции. Эти искания подчас рождали изысканную напряженность стиля, но никогда не приобретали характера художественно неоправданных экспериментов.

Вагнер резко выступал против поисков «музыкальных комбинаций ради них самих, только ради присущей им остроты». Обращаясь к молодым композиторам, он заклинал их «никогда не превращать в самоцель гармонические и оркестровые эффекты». Вагнер являлся противником беспочвенных дерзаний, он боролся за правдивое выражение глубоко человечных чувств и мыслей и в этом отношении сохранил связь с прогрессивными традициями немецкой музыки, став одним из наиболее выдающихся ее представителей. Но на протяжении своей большой и сложной жизни в искусстве он иногда увлекался ложными идеями, отклонялся от верного пути.

Не прощая Вагнеру его заблуждений, отмечая существенные противоречия его воззрений и творчества, отвергая в них реакционные черты, мы высоко ценим гениального немецкого художника, принципиально и убежденно отстаивавшего свои идеалы, обогатившего мировую культуру замечательными музыкальными творениями.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАГНЕРА

Оперы (всего 13) [40]

«Фея» (1833—1834)
«Запрет любви» (1834—1836)
«Риенци» (1838—1840, премьера — 1842)
«Моряк-скиталец» («Летучий голландец») (1840—1841, премьера — 1843)
«Тангейзер» (1843—1845, премьера — 1845)
«Лоэнгрин» (1845—1848, премьера — 1850)
«Золото Рейна» (1852—1854, премьера — 1869)

[40] Вагнер сам писал либретто своих опер; лишь после создания полного текста он приступал к сочинению музыки. Поэтому началом работы Вагнера над оперным произведением следует считать годы создания либретто — первые даты в скобках указывают на это.

«Валькирия» (1852—1856, премьера — 1870)
«Тристан и Изольда» (1857—1859, премьера — 1865)
«Нюрнбергские мейстерзингеры» (1861—1867, премьера — 1868)
«Зигфрид» (1851—1871, премьера — 1876)
«Гибель богов» (1848—1874, премьера — 1876)
«Парсифаль» (1877—1882, премьера — 1882)

Симфонические произведения

Увертюра B-dur (1830)
Концертная увертюра C-dur (1832)
Увертюра и финал к трагедии Раупаха «Король Энцио» (1832)
Симфония C-dur (1832)
Увертюра к пьесе Апеля «Колумб» (1835)
«Полька», увертюра (1836)
«Правь, Британия», увертюра (1837)
«Фауст», увертюра (1840, переработка — 1855)
Марш присяги на верность (1854)
«Зигфрид-идиллия» (1870)
Императорский марш (1871)
Большой торжественный марш (к 100-летию провозглашения независимости США) (1876)

Вокальные произведения

Сцена и ария (1832)
7 пьес к «Фаусту» Гёте (1832)
Кантата к Новому году (1835)
«Елка» (1838)
3 романса на французские тексты: «Спи, мое дитя», «Малютка» («Роза»), «Ожидание» (1840)
«Два гренадера» (1840)
«Торжественная песнь» для мужского хора (1843)
«Трапеза апостолов» для мужского хора и оркестра (1843)
«Приветствие королю» для мужского хора a cappella (1844)
5 стихотворений для женского голоса с фортепиано: «Ангел», «Грезы», «Печаль», «Стой!», «В теплице» (1857—1858)

Фортепианные произведения

Соната B-dur (1831)
Полонез в 4 руки (1831)
Фантазия fis-moll (1831)
Соната A-dur (1832)
Соната в альбом М. Везендонк (1853)
«Листок из альбома» C-dur (1861)
«Листок из альбома» Es-dur (1875)

Литературные сочинения

16 томов сочинений Вагнера содержат множество работ по вопросам истории, политики, культуры, театра, музыки. Среди этих работ:

«Паломничество к Бетховену» (1840)
«Искусство и революция» (1849)
«Художественное произведение будущего» (1850)
«Опера и драма» (1850—1851)
«Обращение к друзьям» (1851)
«О симфонических поэмах Листа» (1857)
«О дирижировании» (1869)
«Бетховен» (1870)
«Моя жизнь» (1865—1870)
«О применении музыки к драме» (1879)

ИОГАННЕС БРАМС

Брамс — выдающийся представитель немецкой музыки. Его отношение к народной песне, музыкальной классике и современным композиторам. Основной круг образов музыки Брамса

Глубокое по содержанию, совершенное по мастерству творчество Брамса принадлежит к замечательным художественным достижениям немецкой культуры второй половины XIX века. В сложный период ее развития, в годы идейно-художественного разброда Брамс выступал как преемник и продолжатель классических традиций. Он обогащал их достижениями немецкого романтизма. Большие трудности вставали на этом пути. Брамс стремился их преодолеть, обратившись к постижению истинного духа народной музыки, богатейших выразительных возможностей музыкальной классики прошлого.

«Народная песня — мой идеал»,— говорил Брамс. Еще в юношеские годы он работал с сельским хором; позднее долгое время провел на посту хорового дирижера и, неизменно обращаясь к немецкой народной песне, пропагандируя, обрабатывал ее. Именно поэтому музыка его обладает столь своеобразными национальными чертами.

С большим вниманием и интересом Брамс относился к народной музыке других национальностей. Значительную часть жизни композитор провел в Вене. Естественно, что это повлекло за собой включение в музыку Брамса национально-своеобразных элементов австрийского народного творчества. Вена определила также большое значение в творчестве Брамса венгерской и славянской музыки. «Славянизмы» явно ощутимы в его произведениях: в часто применяемых оборотах и ритмах чешской польки, в некоторых приемах интонационного развития, ладовой модуляции. Ярко сказались в ряде сочинений Брамса интонации и ритмы венгерской народной музыки, преимущественно в стиле вербункош, то есть в духе городского фольклора. В. Стасов отмечал, что известные «Венгерские танцы» Брамса являются «достойными своей великой славы».

Чуткое проникновение в психический строй другой нации доступно лишь художникам, органично связанным со своей национальной культурой. Таков Глинка в «Испанских увертюрах» или Бизе в «Кармен». Таков и Брамс — выдающийся национальный художник немецкого народа, обратившийся к славянской и венгерской народной стихии.

На склоне лет Брамс обронил знаменательную фразу: «Два самых крупных события моей жизни — это объединение Германии и завершение издания сочинений Баха». Здесь в одном ряду стоят, казалось бы, несопоставимые вещи. Но Брамс, обычно скупой на слова, вложил в эту фразу глубокий смысл. Страстный патриотизм, кровная заинтересованность в судьбах родины, горячая вера в силы народа естественно сочетались у него с чувством восхищения и преклонения перед национальными достижениями

немецкой и австрийской музыки. Творения Баха и Генделя, Моцарта и Бетховена, Шуберта и Шумана служили ему путеводными светилами. Он пристально изучал также старинную полифоническую музыку. Пытаясь лучше постичь закономерности музыкального развития, Брамс уделял большое внимание вопросам художественного мастерства. Он внес в записную книжку мудрые слова Гёте: «Форма (в искусстве.— *М. Д.*) образуется тысячелетними усилиями замечательнейших мастеров, и тот, кто следует за ними, далеко не столь быстро может освоить ее».

Но Брамс не отворачивался от новой музыки: отвергая любые проявления декадентства в искусстве, он с чувством истинной симпатии отзывался о многих произведениях своих современников. Брамс высоко ценил «Мейстерзингеров» и многое в «Валькирии», хотя отрицательно относился к «Тристану»; восхищался мелодическим даром и прозрачной инструментовкой Иоганна Штрауса; тепло отзывался о Григе; оперу «Кармен» Бизе называл своей «любимейшей»; у Дворжака находил «настоящий, богатый, обаятельный талант». Художественные вкусы Брамса показывают его живым, непосредственным музыкантом, чуждым академической замкнутости.

Таким он предстает в своем творчестве. Оно насыщено волнующим жизненным содержанием. В трудных условиях немецкой действительности XIX века Брамс боролся за права и свободу личности, воспевал мужество и нравственную стойкость. Его музыка полна тревоги за судьбы человека, несет слова любви и утешения. Ей присущ беспокойный, взволнованный тон.

Сердечность, задушевность музыки Брамса, близкие Шуберту, полнее всего раскрываются в вокальной лирике, которая занимает значительное место в его творческом наследии. В произведениях Брамса много также страниц философской лирики, которая так свойственна Баху. В разработке лирических образов Брамс часто опирался на бытующие жанры и интонации, особенно австрийского фольклора. Он прибегал к жанровым обобщениям, использовал танцевальные элементы лендлера, вальса, чардаша.

Эти образы присутствуют также в инструментальных произведениях Брамса. Здесь острее пробиваются черты драматизма, мятежной романтики, страстной порывистости, что сближает его с Шуманом. В музыке Брамса встречаются и образы, проникнутые бодростью и отвагой, мужественной силой и эпической мощью. В этой сфере он предстает в качестве продолжателя бетховенских традиций в немецкой музыке.

Остро конфликтное содержание присуще многим камерно-инструментальным и симфоническим сочинениям Брамса. В них воссозданы волнующие душевные драмы, нередко трагического склада. Эти произведения характеризуются взбудораженностью повествования, в их изложении есть нечто рапсодичное. Но свобода выражения в наиболее ценных сочинениях Брамса сочетается с железной логикой развития: кипящую лаву романтических чувств он стремился облечь в строгие классические формы. Композитор

был обуреваем множеством идей; его музыка насыщалась образным богатством, контрастной сменой настроений, разнообразием оттенков. Для их органического сплава требовались строгая и четкая работа мысли, высокая контрапунктическая техника, обеспечивающая связь разнородных образов.

Но не всегда и не во всех своих произведениях Брамсу удавалось уравновесить эмоциональную возбужденность со строгой логичностью музыкального развития. Близкие ему романтические образы подчас вступали в противоречие с классическим методом изложения. Нарушенное равновесие иногда приводило к расплывчатости, туманной сложности выражения, порождало незавершенные, зыбкие очертания образов; с другой же стороны, когда работа мысли брала верх над эмоциональностью, музыка Брамса приобретала рассудочные, пассивно-созерцательные черты [43].

Но в целом его сочинения покоряют замечательным мастерством и эмоциональной непосредственностью в передаче значительных идей, их логически обоснованном проведении. Ибо, несмотря на противоречивость отдельных художественных решений, творчество Брамса пронизано борьбой за подлинную содержательность музыки, за высокие идеалы гуманистического искусства.

Жизненный и творческий путь. Ранние годы. Встречи с Листом и Шуманом. Творческие искания в годы кризиса. Переход в Вену. Зрелый период. Последние годы

1

Иоганнес Брамс родился на севере Германии, в Гамбурге, 7 мая 1833 года. Его отец, родом из крестьянской семьи, был городским музыкантом (валторнистом, позже контрабасистом). Детство композитора прошло в нужде. С раннего возраста, тринадцати лет, он уже выступает пианистом на танцевальных вечерах. В следующие годы зарабатывает деньги частными уроками, играет как пианист в театральных антрактах, изредка участвует в серьезных концертах. Одновременно, пройдя курс композиции у солидного педагога Эдуарда Марксена, привившего ему любовь к классической музыке, много сочиняет. Но произведения молодого Брамса никому не известны, а ради грошовых заработков приходится писать салонные пьесы и транскрипции, которые издаются под разными псевдонимами (всего около 150 опусов.) «Немногие так тяжело жили, как я»,— говорил Брамс, вспоминая годы юности.

В 1853 году Брамс покинул родной город; вместе со скрипачом

[43] Чайковский усматривал только эти, далекие ему, стороны в творчестве Брамса и поэтому не смог верно оценить его. Музыка Брамса, по его словам, «точно дразнит и раздражает музыкальное чувство»; он находил, что она суха, холодна, туманна, неопределенна.

Эдуардом (Эде) Ремени, венгерским политическим эмигрантом, он отправился в длительное концертное турне. К этому периоду относится его знакомство с Листом и Шуманом. Первый из них с присущей ему благожелательностью отнесся к дотоле неизвестному, скромному и застенчивому двадцатилетнему композитору. Еще более теплый прием ожидал его у Шумана. Десять лет прошло с тех пор, как последний перестал принимать участие в созданном им «Новом музыкальном журнале», но, пораженный самобытным талантом Брамса, Шуман прервал молчание — написал свою последнюю статью, озаглавленную «Новые пути». Он назвал молодого композитора законченным мастером, который «в совершенстве выражает дух времени». Творчество Брамса, а он к этому времени был уже автором значительных фортепианных произведений (среди них три сонаты), привлекло всеобщее внимание: его желали видеть в своих рядах представители и веймарской и лейпцигской школ.

Брамс хотел остаться в стороне от вражды этих школ. Но он подпал под неотразимое обаяние личности Роберта Шумана и его жены, известной пианистки Клары Шуман, любовь и верную дружбу к которой Брамс сохранил на протяжении последующих четырех десятилетий. Художественные взгляды и убеждения (равно как и предубеждения, в частности против Листа!) этой замечательной четы были для него непререкаемы. И поэтому, когда в конце 50-х годов, после смерти Шумана, разгорелась идейная борьба за его художественное наследие, Брамс не мог не принять в ней участия. В 1860 году он выступил в печати (единственный раз в жизни!) против утверждения новонемецкой школы, будто ее эстетические идеалы разделяют все лучшие композиторы Германии. В силу нелепой случайности, наряду с именем Брамса, под этим протестом стояли подписи только трех молодых музыкантов (в том числе выдающегося скрипача Йозефа Иоахима, друга Брамса); остальные, более известные имена оказались в газете опущенными. Этот выпад, составленный к тому же в резких, неумелых выражениях, был многими, в частности Вагнером, встречен враждебно.

Незадолго до того выступление Брамса со своим Первым фортепианным концертом в Лейпциге ознаменовалось скандальным провалом. Представители лейпцигской школы отнеслись к нему столь же отрицательно, как и «веймарцы». Таким образом, резко оторвавшись от одного берега, Брамс не смог пристать к другому. Человек мужественный и благородный, он, несмотря на трудности существования и жестокие нападки воинствующих вагнерианцев, не пошел на творческие компромиссы. Брамс замкнулся в себе, отгородился от полемики, внешне отошел от борьбы. Но в творчестве продолжал ее: взяв лучшее от художественных идеалов обеих школ, своей музыкой доказывал (правда, не всегда последовательно) неразрывность принципов идейности, народности и демократизма как основ жизненно правдивого искусства.

Начало 60-х годов — в известной мере кризисное время для Брамса. После бурь и схваток он постепенно приходит к осознанию своих творческих задач. Именно в это время он приступает к длитель-

ной работе над крупными сочинениями вокально-симфонического плана («Немецкий реквием», 1861—1868), над Первой симфонией (1862—1876), интенсивно проявляет себя в области камерной литературы (фортепианные квартеты, квинтет, виолончельная соната). Пытаясь преодолеть романтическую импровизационность, Брамс усиленно изучает народную песню, а также венскую классику (песни, вокальные ансамбли, хоры).

2

1862 год — переломный в жизни Брамса. Не найдя применения своим силам на родине, он переезжает в Вену, где остается до самой смерти. Замечательный пианист и дирижер, он ищет постоянного места службы. Родной город Гамбург отказал ему в этом, нанеся незаживающую рану. В Вене он дважды пытался закрепиться на службе как руководитель Певческой капеллы (1863—1864) и дирижер Общества друзей музыки (1872—1875), но оставил эти должности: они не принесли ему ни большого художественного удовлетворения, ни материальной обеспеченности. Положение Брамса улучшается лишь в середине 70-х годов, когда он, наконец, получает общественное признание. Брамс много выступает со своими симфоническими и камерными произведениями, посещает ряд городов Германии, Венгрии, Голландии, Швейцарии, Галиции, Польши. Он любил эти поездки, знакомство с новыми странами и как турист восемь раз был в Италии.

70-е и 80-е годы — пора творческой зрелости Брамса. В эти годы написаны симфонии, скрипичный и Второй фортепианный концерты, множество камерных произведений (три скрипичные сонаты, Вторая виолончельная, Второе и Третье фортепианные трио, три струнных квартета), песни, хоры, вокальные ансамбли. Как и прежде, Брамс в своем творчестве обращается к самым различным жанрам музыкального искусства (за исключением лишь музыкально-драматического, хотя собирался написать оперу). Он стремится сочетать глубокую содержательность с демократической доходчивостью и поэтому, наряду со сложными инструментальными циклами, создает музыку простого бытового плана, порой для домашнего музицирования (вокальные ансамбли «Песни любви», «Венгерские танцы», вальсы для фортепиано и пр.). Причем, работая и в том и в другом плане, композитор не меняет творческой манеры, используя свое изумительное контрапунктическое мастерство в популярных произведениях и не теряя простоты, сердечности в симфониях.

Для широты идейно-художественного кругозора Брамса характерен также своеобразный параллелизм в решении творческих задач. Так, почти одновременно он пишет две различные по складу оркестровые серенады (1858 и 1860), два фортепианных квартета (ор. 25 и 26, 1861), два струнных квартета (ор. 51, 1873); сразу же по окончании Реквиема принимается за «Песни любви» (1868 — 1869); наряду с «Праздничной» создает «Трагическую увертюру»

(1880—1881); Первая, «патетическая» симфония соседствует со Второй, «пасторальной» (1876—1878); Третья, «героическая» — с Четвертой, «трагической» (1883—1885) [42]. Летом 1886 года были написаны и в основном закончены такие контрастные произведения камерного жанра, как драматическая Вторая виолончельная соната (ор. 99), светлая, идиллическая по настроению Вторая скрипичная соната (ор. 100), эпическое Третье фортепианное трио (ор. 101) и страстно возбужденная, патетическая Третья скрипичная соната (ор. 108).

Под конец жизни — Брамс умер 3 апреля 1897 года — его творческая активность слабеет. Он задумывает симфонию и ряд других крупных сочинений, но осуществляет замыслы лишь камерных пьес и песен. Сузился не только круг жанров — сузился круг образов. Нельзя не усмотреть в этом проявления творческой усталости одинокого, разочарованного в жизненной борьбе человека. Сказывалась и мучительная болезнь, сведшая его в могилу (рак печени). Тем не менее и эти последние годы ознаменованы созданием правдивой, гуманистической музыки, воспевающей высокие нравственные идеалы. Достаточно привести в пример фортепианные интермеццо (ор. 116—119), кларнетный квинтет (ор. 115) или «Четыре строгих напева» (ор. 121). А свою немеркнущую любовь к народному творчеству Брамс запечатлел в прекрасном сборнике сорока девяти немецких народных песен для голоса с фортепиано.

Вокальные жанры. Песни. Ансамбли. Хоры. Вокально-симфонические произведения

1

Вокальной музыке Брамс уделял много внимания: им написано триста восемьдесят произведений в этом жанре, в том числе около двухсот песен для голоса и фортепиано (не считая обработок народных песен), двадцать дуэтов, шестьдесят квартетов, хоры с инструментальным сопровождением и a cappella. После Шуберта и Шумана только Брамс умел создавать столь национальные по духу и складу вокальные мелодии. Это не удивительно: никто из современных ему немецких и австрийских композиторов так пристально и вдумчиво не изучал поэтическое и музыкальное творчество своего народа.

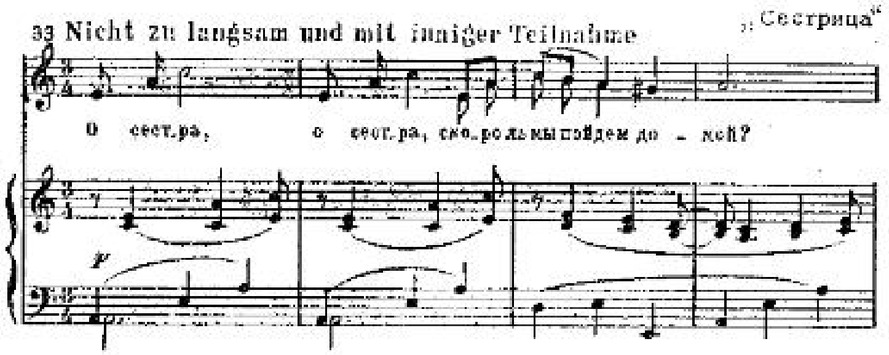
Брамс оставил несколько сборников обработок немецких народных песен (для голоса с фортепиано или хора, всего свыше ста песен). Его духовным завещанием явился сборник сорока девяти немецких народных песен (1894). Ни об одном собственном сочинении Брамс не высказывался так тепло. Он писал друзьям: «Пожалуй, впервые я с нежностью отношусь к тому, что вышло из-под

[42] Чтобы обратить внимание на главенствующие стороны содержания симфоний Брамса, здесь указаны их условные наименования.

моего пера...». «С такой любовью, даже влюбленностью, я еще ничего не создавал».

Брамс творчески подходил к фольклору. Он с возмущением выступал против тех, кто трактовал живое наследие народного творчества как архаическую древность. Его в равной мере волновали песни разных времен — старые и новые. Брамса интересовала не историческая достоверность напева, а выразительность и целостность музыкально-поэтического образа. С большой чуткостью он относился не только к мелодиям, но и к текстам, тщательно выискивал их лучшие варианты. Просмотрев множество фольклорных собраний, он отбирал то, что представлялось ему художественно совершенным, что могло способствовать воспитанию эстетических вкусов любителей музыки.

Именно для домашнего музицирования Брамс составил свой сборник, назвав его «Немецкие народные песни для голоса с фортепиано» (сборник состоит из семи тетрадей по семь песен в каждой; в последней тетради песни даны в обработке для запевалы с хором). Многие годы он лелеял мечту об издании такого сборника. Около половины включенных в него мелодий он еще раньше обработал для хора. Теперь Брамс поставил перед собой иную задачу: тонкими штрихами в несложной партии фортепианного сопровождения подчеркнуть и выделить красоту вокальной партии (так же поступали Балакирев и Римский-Корсаков в своих обработках русской народной песни):



И за основу собственных вокальных сочинений он нередко брал народные тексты, причем не ограничивался областью немецкого творчества: свыше двадцати произведений славянской поэзии вдохновили Брамса на создание песен — сольных, ансамблевых, хоровых [43]. Встречаются у него и песни на венгерские, итальянские, шотландские народные тексты.

Круг поэтов, отраженный в вокальной лирике Брамса, широк. Композитор любил поэзию, был ее взыскательным ценителем. Но трудно обнаружить его симпатии к какому-либо одному литературному направлению, хотя количественно преобладают поэты-романтики. В выборе текстов главную роль играла не столько индивидуальная манера автора, сколько содержание стихотворения, ибо Брамса волновали такие тексты и образы, которые были близки народным. К поэтическим же абстракциям, символике, чертам индивидуализма в творчестве ряда современных поэтов он относился резко отрицательно.

[43] Среди них такие жемчужины вокальной лирики Брамса, как «О вечной любви» ор. 43 № 1, «Путь к любимой» ор. 48 № 1, «Клятва любимой» ор. 69 № 4.

Брамс называл свои вокальные сочинения «песнями» или «напевами» для голоса с фортепианным сопровождением [44]. Этим наименованием он хотел подчеркнуть ведущее значение вокальной партии и подчиненное — инструментальной. В данном вопросе он выступал прямым продолжателем песенных традиций Шуберта. Приверженность к шубертовским традициям сказывается и в том, что Брамс отдает первенство песенному началу перед декламационным и предпочитает строфическое (куплетное) строение «сквозному». Иная струя немецкой камерно-вокальной музыки представлена в творчестве Шумана и далее развита крупными мастерами этого жанра — Робертом Францем [45] в Германии и Гуго Вольфом в Австрии. Принципиальные отличия заключаются в том, что Шуберт и Брамс, опираясь на своеобразную манеру народной песни, более исходили из о б щ е г о содержания и настроения стихотворения, менее вникали в его оттенки как психологического, так и живописно-изобразительного порядка, тогда как Шуман, а в еще большей степени Вольф стремились в музыке рельефнее воплотить последовательное развитие поэтических образов, выразительные детали текста и поэтому шире использовали декламационные моменты. Соответственно возрастал у них удельный вес инструментального сопровождения, и, например, Вольф называл уже свои вокальные произведения не «песнями», а «стихотворениями» для голоса и фортепиано.

Не следует, однако, рассматривать эти две традиции как взаимоисключающие: имеются декламационные моменты у Брамса (или Шуберта), равно как песенные у Шумана. Речь идет о преобладающем значении того или иного начала. Тем не менее прав Григ, отметивший, что Шуман в своих песнях более п о э т, тогда как Брамс — м у з ы к а н т.

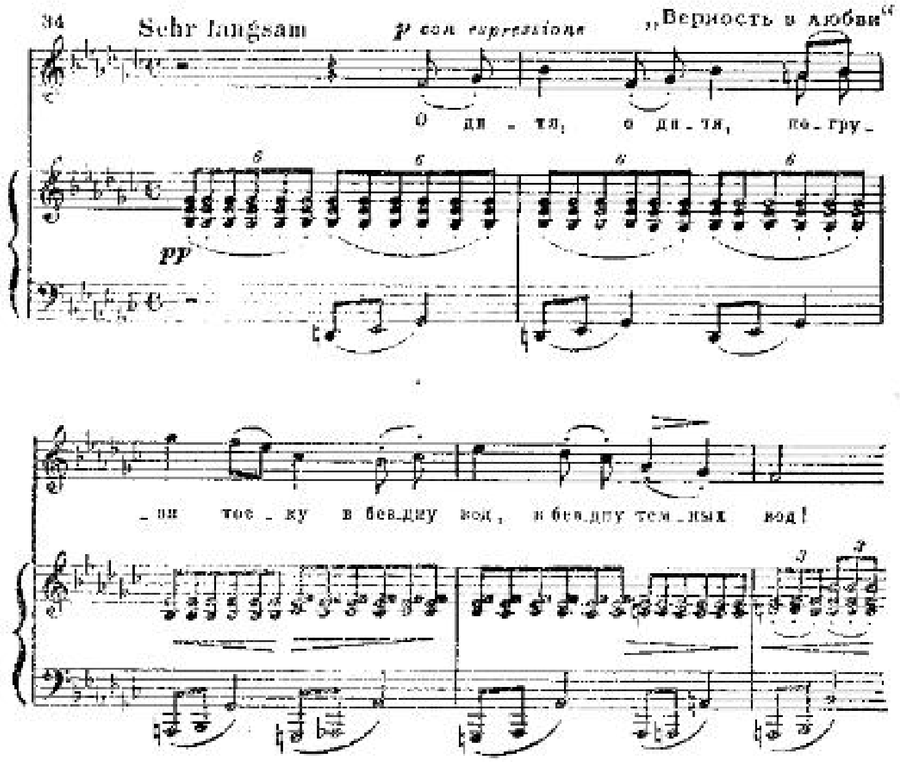
2

Большим своеобразием отмечен первый же опубликованный романс Брамса, «Верность в любви» ор. 3 № 1 (1853). Здесь многое характерно для творчества композитора, и прежде всего самая тематика философского склада (образ разбитой, но верной и стойкой любви). Общее настроение метко схвачено и запечатлено в «усталых» триолях сопровождения к мерным вздохам мелодии. По-

[44] Единственное исключение — «Романсы из «Магелоны» Л. Тика» ор. 33 (цикл содержит пятнадцать пьес); эти романсы по своему характеру приближаются к арии или сольной кантате.

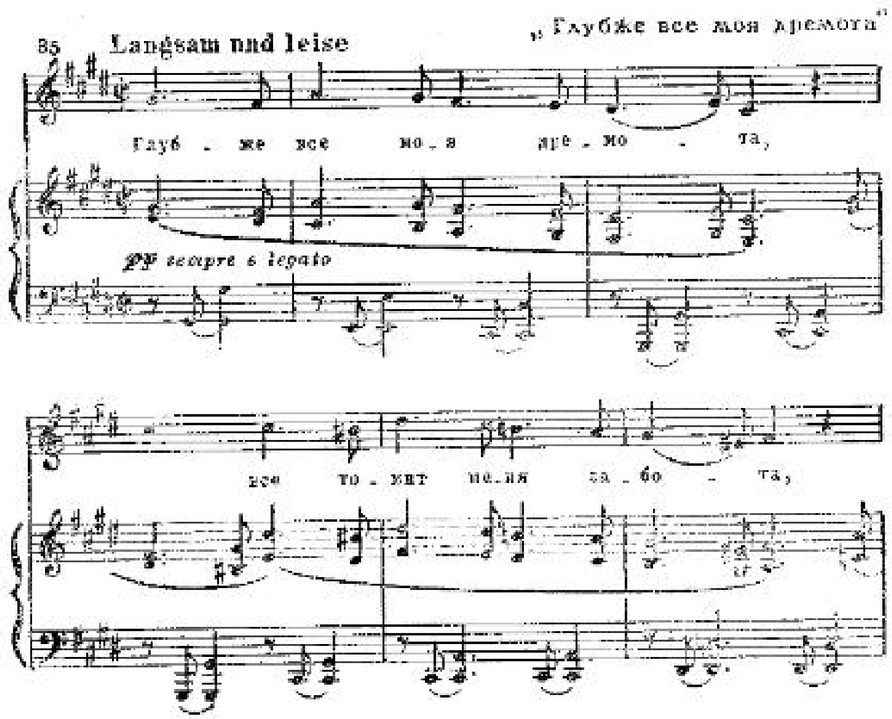
[45] Немецкий композитор Роберт Ф р а н ц (1815—1892) является автором примерно двухсот пятидесяти песен.

добное сопоставление в одновременности различных ритмов (дуоли или квартоли с триолями и т. п.) наряду с синкопированием — излюбленные приемы Брамса:



Брамс говорил, что по расстановке пауз можно отличить настоящего мастера вокальной музыки от дилетанта. Таким мастером был сам Брамс: его манера «произнесения» мелодии отчеканива. Обычно уже в начальной ритмоинтонации, как в зародыше, запечатлевается тематизм песни. Характерен в этом отношении тот краткий мотив, который в анализируемом романсе сначала проходит в басу, пронизывая партию голоса. Вообще тонкое и чуткое ведение баса типично для Брамса («бас придает мелодии характерность, разъясняет и доверяет ее», — учил композитор). В этом также сказывается его склонность к контрапунктическим преобразованиям темы.

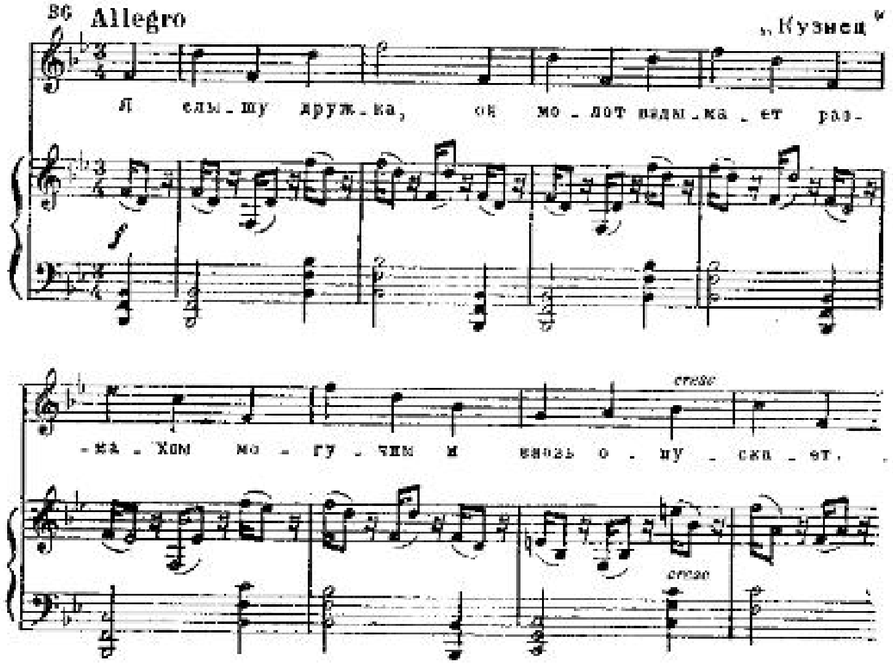
Благодаря таким приемам достигается замечательная слитность выражения вокальной мелодии и фортепианного сопровождения. Способствует этому и мотивная связь, осуществляемая путем повторов и перекличек, свободного тематического развития или дублирования мелодии в партии фортепиано. В качестве примеров назовем: «Тайну» ор. 71 № 3, «Смерть — это светлая ночь» ор. 96 № 1, «Как мелодии влекут меня» ор. 105 № 1, «Глубже все моя дремота» ор. 105 № 2.



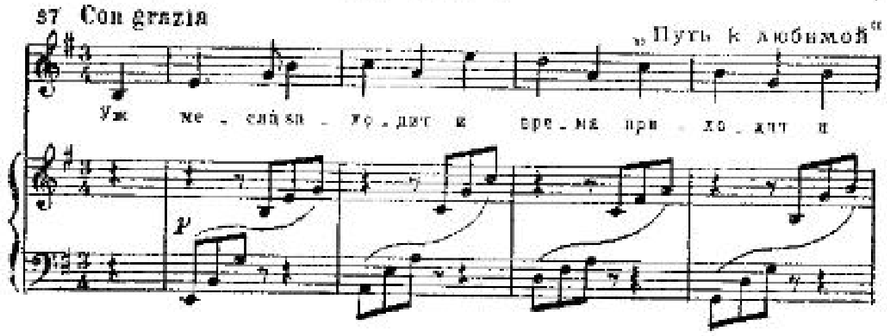
Названные произведения принадлежат к количественно наиболее значительной, хотя и неравноценной группе романсов Брамса. По преимуществу это печальные, но светлые по колориту размышления — не столько взволнованные монологи (они ему редко удаются), сколько задушевные беседы на волнующие жизненные темы. Образы печального увядания, смерти порой занимают слишком большое место в таких размышлениях, и тогда музыка приобретает однотонный сумрачный колорит, теряет непосредственность выражения. Однако и при обращении к этой тематике Брамс создает замечательные произведения. Таковы «Четыре строгих напева» ор. 121 — его последнее камерно-вокальное сочинение (1896). Оно представляет собой своеобразную сольную кантату для баса с фортепиано, в которой прославляется мужество и стойкость перед лицом смерти, всеобъемлющее чувство любви. К «бедным и страждущим» обращается композитор. Для передачи волнующего, глубоко человечного содержания он органично перемежает приемы речитатива, ариозо, песни. Особенно впечатляют лирические просветленные страницы второй и третьей пьес.

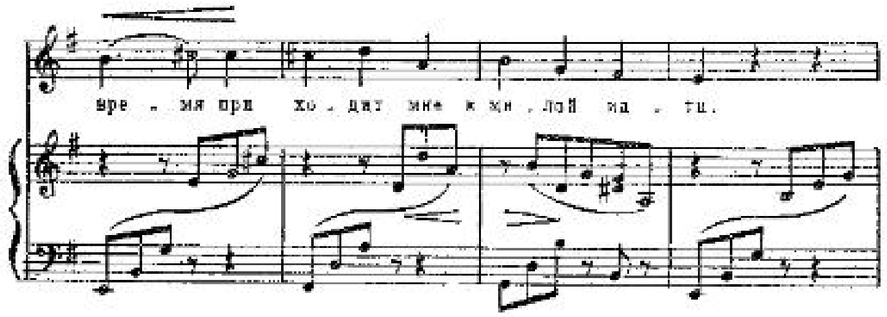
Иная сфера образов и соответственно иные художественные средства характерны для песен Брамса, выдержанных в народном духе. Их тоже немало. В этой группе можно наметить две разновидности песен. Для п е р в о й характерно обращение к образам радости, мужественной силы, веселья, юмора. При передаче этих образов отчетливо проступают черты н е м е ц к о й народной песенности. В частности, используется движение мелодии по тонам трезвучия; сопровождение имеет аккордовый склад. Примерами могут служить «Кузнец» ор. 19 № 4, «Песнь барабанщика» ор. 69 № 5,

«Охотник» ор. 95 № 4, «В зеленых липах дом стоит» ор. 97 № 4 и другие.



Подобные песни часто обладают четным размером; их движение организовано ритмом бодрого шага, подчас марша. Аналогичные образы веселья и радости, но с более личной, интимной окраской предстают в плавных трехчетвертных песнях, музыка которых проникнута интонациями и ритмами австрийских народных танцев — лендлера, вальса («О, милые щечки» ор. 47 № 4, «Клятва любимой» ор. 69 № 4, «Любовная песня» ор. 71 № 5). Брамс нередко дает эти танцевально-жанровые образы в бесхитростно простом преломлении — то с оттенком лукавства, то затаенной грусти. Здесь запечатлены самые теплые, сердечные тона музыки Брамса. Мелодика его приобретает гибкую пластичность и ту естественность развития, которая свойственна народным напевам. К таким песням принадлежат (как правило, они написаны на народные тексты, в частности чешские): «Воскресенье» ор. 47 № 3, «Путь к любимой» ор. 48 № 1, «Колыбельная» ор. 49 № 4.





3

В вокальных дуэтах и квартетах отображены различные стороны содержания. Но и здесь можно обнаружить черты, свойственные Брамсу как в философской лирике, так и в лирике бытового плана. Лучшие образцы последней находятся в ор. 31 и в двух тетрадях «Песен любви» ор. 52 и 65 (композитор назвал их «Вальсами для четырех голосов и для фортепиано в четыре руки»; всего тридцать три пьесы). В этих очаровательных миниатюрах, которые образуют своего рода параллель к знаменитым «Венгерским танцам» Брамса, сплавлены воедино элементы песни и танца. Каждая пьеса имеет свой лаконичный сюжет, повествующий о радостях и горестях любви. Любопытна манера разработки вокального ансамбля: голоса либо соединяются контрапунктически, либо противопоставляются в виде диалога. Кстати сказать, диалогическая форма применялась Брамсом и в его сольных песнях.

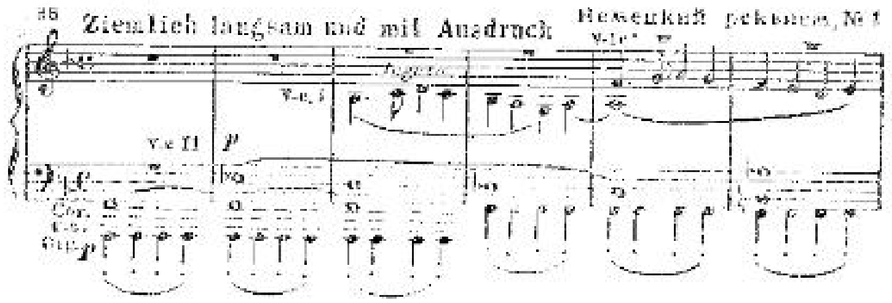
Аналогичные образы встречаются в хоровой музыке: наряду с вокальными произведениями с инструментальным сопровождением, Брамс оставил множество пьес для женского или смешанного хора a cappella. (Для мужского состава всего пять хоров ор. 41, задуманных в духе солдатских песен патриотического содержания). Наиболее совершенными по глубине содержания и разработке являются пять песен для смешанного хора ор. 104. Сборник открывается двумя ноктюрнами, объединенными общим названием «Ночная стража»; их музыка отмечена тонкой звукописью. Замечательные звуковые эффекты в сопоставлении верхних и нижних голосов применены в песне «Последнее счастье»; особый ладовый колорит присущ пьесе «Утерянная юность»; своими темными, сумрачными красками выделяется последний номер — «Осенью».

Брамс написал также ряд произведений для хора (некоторые из них с участием солиста) и оркестра. Симптоматичны их названия, вновь напоминающие о песенной струе в творчестве Брамса: «Песнь судьбы» ор. 54 (текст Ф. Гельдерлина), «Триумфальная песнь» ор. 55, «Скорбная песнь» ор. 82 (текст Ф. Шиллера), «Песнь парок» ор. 89 (текст В. Гёте).

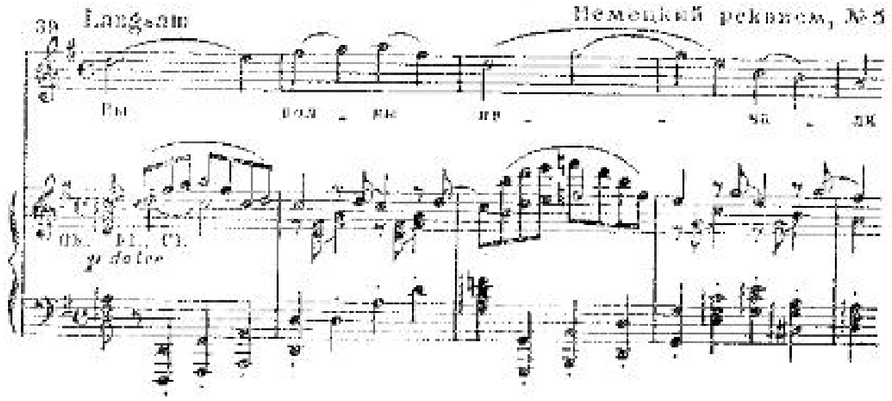
«Немецкий реквием» ор. 55 — наиболее значительное произведение в этом ряду. Более десяти лет композитор обдумывал план своего сочинения, сначала представляющего собой трехчастную кантату. Оно было закончено в семи частях в 1868 году.

Реквием Брамса по своим художественным достоинствам не уступает аналогичным сочинениям Берлиоза или Верди, но вместе с тем сильно отличается от них. Брамс отказался от канонического латинского текста заупокойной мессы, он его заменил другим — немецким. Но дело не только в тексте, отличия глубже — в новой трактовке содержания реквиема. Брамс не живописует ужасов «страшного суда», не обращается с мольбой о покое для усопших — он находит слова ласки и теши, идущие от сердца к сердцу, для тех, кто потерял близких («я хочу вас утешить, как мать утешает»,— поется в хоровом рефрене пятой части); он стремится вселить в души страждущих и несчастных бодрость и надежду. Проникновенный лиризм и эпическая мощь — таковы основные сферы выразительности этой партитуры.

Образами сострадания скорби проникнута первая часть. Главенствует сумрачный голос альтов:



Вторая часть — зловещий траурный марш. Резкий перелом в настроении: возникают темы надежды, радости, но они не получают полного завершения. Третья часть начинается с выражения чувств страха, сомнения (соло баритона). Этому противостоит мощная фуга на сплошном органном пункте литавр: в ней прославляется сила жизни. Следующие две части — лирические центры Реквиема. В четвертой, выдержанной в духе колыбельной, возникают образы бытового плана (вспоминаются заключительные хоры «Страстей» Баха). В пятой части исключительной задушевностью отмечена партия солирующего сопрано: солистке отвечает хор со словами утешения.



Шестая часть, после краткого беспокойного введения, воспевает победу над смертью. В широко развернутой двойной фуге Брамс добивается эпической широты развития, поразительного контрапунктического мастерства. И, наконец, возвращение в седьмой части к образам грусти носит просветленный характер. Возникают тематические переклички с главным мотивом первой части. Но сейчас преобладают светлые тембры скрипок, деревянных духовых, арфы. Особенно же тепло звучат последние страницы Реквиема.

Фортепианное творчество. Сонаты, баллады, рапсодии, вариации, мелкие пьесы

1

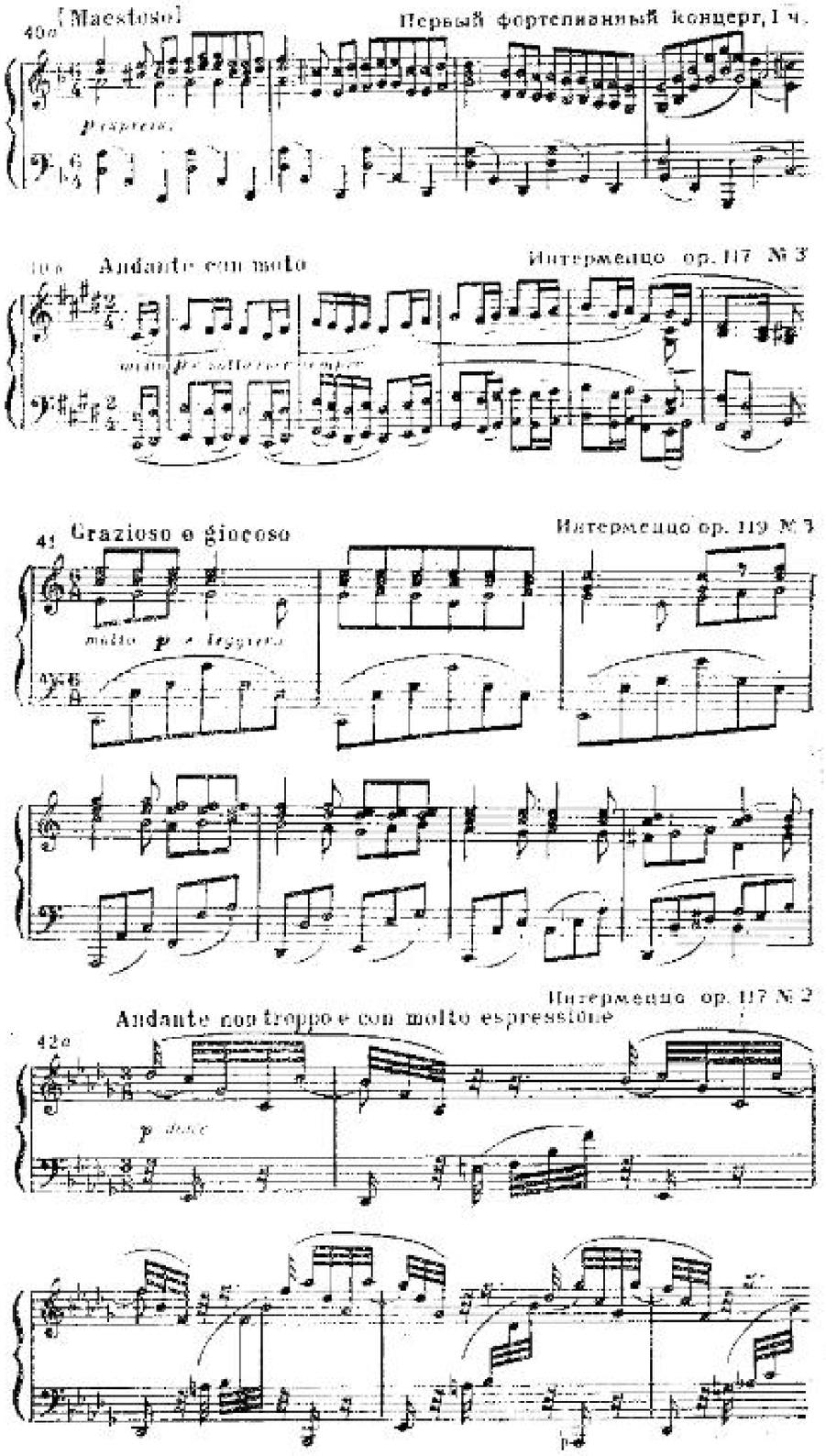
Брамс обогатил мировую музыкальную литературу рядом выдающихся инструментальных сочинений. Они охватывают большой и разнообразный круг образов, выражают волнующие романтические чувства. Всесторонне используя возможности сольной, камерной, симфонической музыки, композитор не порывал с заветами классического искусства, далее развивал и углублял реалистические средства выразительности.

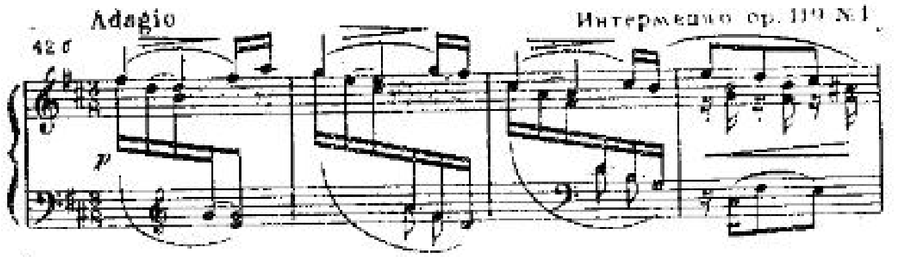
Значителен его вклад в область фортепианной музыки.

Брамс был замечательным пианистом. Шуман называл его игру «высокогениальной». Современники отмечали силу и мощь исполнения, серьезность и простоту интерпретации, сердечность певучего тона и мужественную энергию ритма.

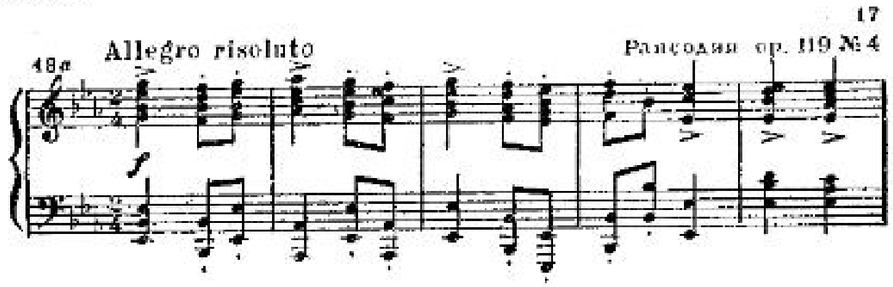
Несмотря на технически свободное владение пианистическими ресурсами, Брамс все же не был виртуозом в узком смысле слова. Его исполнению не хватало того, что Чайковский называл «виртуозной жилкой». Все, что было связано с внешним эффектом, с необходимостью приноравливаться к условиям большой эстрады, претило Брамсу. «По совести говоря,— признавался он друзьям,— мне противны публичные выступления».

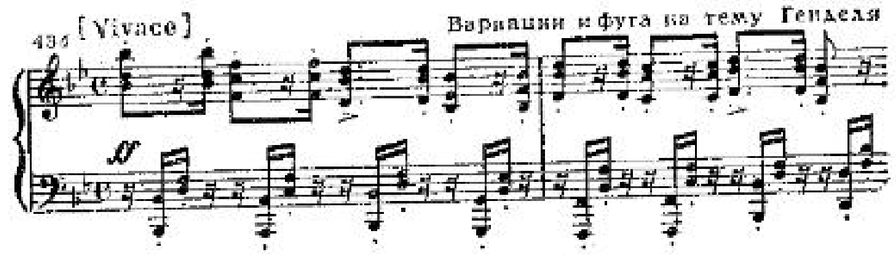
Склад пианизма Брамса наложил свой отпечаток на его фортепианную музыку. И здесь технические трудности, порой весьма значительные, возникают не для создания эффектного концертно-виртуозного «наряда», а для выражения своеобразия содержания. К числу излюбленных приемов Брамса относятся: движение параллельными интервалами в терцию, сексту или октаву (см. примеры 40 *а, б*); помещение мелодии в среднем голосе, что сообщает ее звучанию несколько затушеванный характер (см. пример 41); мерцающий колорит «струящихся» фигураций (см. примеры 42 *а, б*). В создании камерной звучности значительна также роль зыбких, сложных ритмов, которые так свойственны музыке Брамса — синкопированных, сочетающих четные метры с нечетными и пр.





Но есть и другие стороны в фортепианном творчестве Брамса. Еще в начале 60-х годов он воскликнул: «Да сохранится у нас свежее, открытое и по возможности радостное отношение к жизни!» При выражении этих чувств, образов мужественной силы выработался ряд иных характерных приемов. К ним принадлежат: изобретательное использование полнозвучной аккордовой техники, энергичные пунктирные ритмы, смелые скачки в мелодии, часто в октавном удвоении:





Отводя технике «служебную» роль, Брамс все же по-своему ее развил и на протяжении всей своей жизни уделял работе над ней много внимания. Особое тому свидетельство — две тетради Вариаций на тему Паганини ор. 35, «51 упражнение для фортепиано» (изданы в 1893 году), транскрипции Рондо Вебера и Чаконы Баха для совершенствования левой руки и т. п.

2

Фортепианное наследие Брамса образуют три сонаты, пять вариационных циклов (один — четырехручный), пять баллад и три рапсодии, двадцать семь небольших пьес (не считая написанных для фортепиано в четыре руки, но чаще исполняемых в двухручном переложении).

Вкратце рассмотрим перечисленные произведения.

Три фортепианные сонаты принадлежат к наиболее ранним сочинениям, которые композитор решился опубликовать. Остальные, написанные до встречи с Шуманом — а среди них были и крупные произведения, в том числе еще четыре сонаты, — юный, взыскательный к себе автор не счел возможным дать в печать.

Удивительной свежестью чувств, непосредственностью выражения покоряет музыка этих сонат, созданных в 1852—1853 годах! То здесь, то там всплывают еще не преодоленные влияния композиторов, перед которыми преклонялся Брамс в свои юные годы, — Бетховена, Шуберта, Шумана. Ощущается и воздействие романтической литературы — Гофмана и Жан-Поля, с ее порывистой, возбужденной речью и фантастически-причудливой поэтической формой. Но сквозь все эти влияния явственно проступает самобытная индивидуальность молодого Брамса — страстного мечтателя, с этически чистой, целомудренной душой, но наделенного мятежными чувствами, бурным темпераментом.

Самой ранней является соната fis-moll, обозначенная при издании как Вторая (ор. 2). Ее первая часть рапсодична, проникнута мятущимися настроениями. Та же тема, будучи преобразованной, звучит то *ff*, то *pp* и служит для стремительных, динамичных кульминаций. Контрастное сопоставление созерцаний и восторженных порывов воплощено и во второй части — Andante — проникновенной теме с тремя вариациями [46]. Скерцо основано на видоизменении данной темы; превосходен в нем средний раздел — трио, музыка которого по своему складу близка шубертовским маршам. Вступительный мотив финала перекликается с основным образом первой части. Подобные «переклички» указывают на попытки молодого Брамса усвоить некоторые композиционные принципы Листа. Путем таких тематических перекличек перекинута «арка» от начальной части к последней и в следующей сонате C-dur, помеченной ор. 1.

И здесь элегическая задушевность соседствует с титаническими порывами — недаром в эти годы Брамс называл себя «юным Крейслером»! Но музыка первой части (и во многом финала) более наделена героическими чертами; начало ее напоминает главенствующие образы отчасти Двадцать девятой сонаты B-dur Бетховена, отчасти фортепианной фантазии «Скиталец» Шуберта. И форма этих частей стройнее. Им противостоит глубокое лирическое содержание второй части — Andante, написанной в вариационной форме на тему старинной немецкой любовной песни [47], а также страстная, самозабвенная устремленность музыки среднего раздела скерцо.

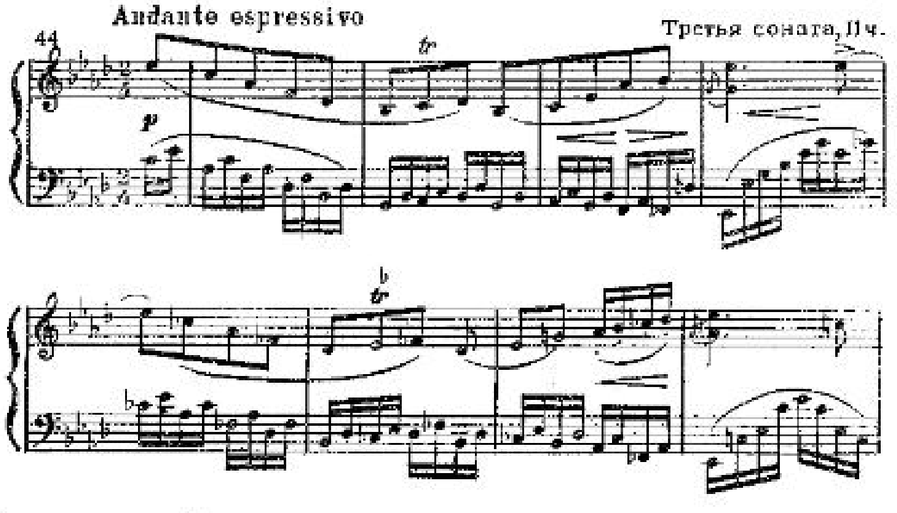
Третья соната f-moll ор. 5 — самое зрелое сочинение в этой «триаде»; оно прочно сохранилось в репертуаре пианистов нашего

[46] Эту тему Брамс позже использовал в вокальном дуэте «Звучания» ор. 66.

[47] Брамс вернулся к этой мелодии в сборнике сорока девяти немецких народных песен (1894), поместив ее обработку в последнем номере. «Змея укусила себя за хвост», — шутливо заметил Брамс по поводу использования им в одном из своих последних сочинений темы ор. 1.

времени. По кругу образов данная соната сродни сонате fis-moll, но ее композиция более целенаправлена: отчетливее проявляется позже столь свойственное зрелому мастеру стремление сковать необузданную фантазию романтика железным обручем классической формы. Все музыкальное развитие словно устремлено к медленной второй части — Andante, которая снабжена эпиграфом:

Наступает вечер, встает луна,
Две души соединились в любви,
Пребывают в блаженстве.



Это чудесный ноктюрн; музыка его, преисполненная тонких, поэтических деталей, выражает полноту восторженных чувств. Первая часть, драматически сконцентрированная, вновь использующая резкие динамические контрасты (доминирует главная партия), звучит как расширенное вступление к Andante. Ритмически острое танцевальное скерцо с элегически мечтательным средним разделом сменяется «интермеццо» — четвертой частью, в которой сжато излагается содержание Andante, но в сумрачных тонах, в духе траурного марша. Интермеццо непосредственно примыкает к драматически неустойчивому, мятущемуся финалу. Так скрытая программа отчетливее выявляет замысел этого значительного произведения.

Подобная программность наличествует в первой из четырех баллад ор. 10, написанной на сюжет известной шотландской народной легенды «Эдвард». Широкими мазками набросанная эпическая картина наделена сильным драматизмом. В других номерах балладное начало не так ясно выражено.

Небольшая, буйного склада третья пьеса («Интермеццо») имеет ритмически прихотливые очертания. Остальным свойствен певучий лиризм, более отмеченный индивидуальным своеобразием во второй и близкий к шумановскому в четвертой пьесе (ср. романс «Орешина»).

Эпическое начало, суровый драматизм, яркие контрасты присущи произведениям, созданным в том же жанре в более позд-

ний период. Таковы две рапсодии (h-moll и g-moll) ор. 79, баллада g-moll ор. 118 и рапсодия Es-dur ор. 119. Данные пьесы проникнуты мужественной энергией, мощью выражения; их тематизм словно высечен из мраморной глыбы, особенно в балладе и последней рапсодии. По духу своему они близки ранним произведениям Брамса, но насколько отточеннее стала форма и как изобретательно, свободно использованы в них возможности трехчастной (рапсодия ор. 79 № 1, баллада ор. 118, рапсодия ор. 119) или сонатной композиции (рапсодия ор. 79 № 2). Это великолепные образцы концертного пианизма Брамса.

3

Четыре баллады ор. 10 замыкают первый период его фортепианного творчества. Следующее десятилетие посвящено преимущественно вариационным циклам. С 1853 по 1863 год Брамс создал шесть таких циклов [48].

В разработке этой формы Брамс следует заветам старых мастеров: во всем цикле выдерживается одна тональность (одноименный мажор и минор), неизменным остается и рисунок басовой партии, зато свободным изменениям подвергаются мелодия, гармония, ритм. Однако последованию вариаций придана целеустремленность развития.

Брамс указывал, что после Шумана возник новый тип цикла, основанный не на формальном варьировании темы. Он не смог найти точного определения для этого типа и назвал его Phantasievariationen, что в вольном переводе означает: вариации, выражающие определенную поэтическую идею.

Именно таковы лучшие образцы данного жанра у Брамса: в области симфонической литературы — Вариации на тему Гайдна ор. 56 или потрясающая пассакалья Четвертой симфонии, а в области фортепианной — Вариации и фуга на тему Генделя B-dur ор. 24 (1861) и Вариации на тему Паганини a-moll ор. 35 (1862 — 1863).

В первом из названных фортепианных циклов светлые, радостные вариации, выдержанные в духе генделевской темы, сменяются элегическими минорными, героически фанфарные — скерцозными, лирические — танцевальными. Но неуклонно подготавливается кульминация — мощная фуга, утверждающая чувство нерушимого оптимизма. Таким содержанием в целом проникнут весь цикл; он принадлежит к числу тех произведений, в которых запечатлены эпические черты творчества Брамса.

Вариации ор. 35 задуманы в ином плане: композитор назвал их «этюдами для фортепиано». Всего он написал двадцать восемь этюдов, распределив их поровну в двух тетрадях. Каждая из вариаций основана на показе какого-либо пианистического приема, определенного вида техники. Здесь заключена своего рода

[48] Ор. 9, 21 № 1 и № 2, ор. 23, 24, 35.

энциклопедия пианизма Брамса. Но он не ограничивался только техническими задачами. Пьесы и первой и второй тетради — в обеих вначале излагается тема известного «Каприса» Паганини [49] — основаны на неуклонном музыкальном развитии, приводящем к эффектной, бравурной кульминации. Но если в предшествующем цикле Брамс более опирался на староклассическую манеру в духе «Гольдберговских вариаций» Баха, то в «этюдах» скорее развиты бетховенские традиции.

4

Итак, после сонатной «триады» Брамс обратился к овладению вариационным искусством, контрапунктическим мастерством, методом тематического развития. Все это скажется на последующих крупных камерных и симфонических произведениях. Что же касается фортепианной литературы, то отныне, с середины 60-х годов, Брамс обращается к миниатюре.

Прежде всего это музыка бытового плана, для домашнего музицирования на фортепиано в четыре руки — Вальсы ор. 39 (1865) и «Венгерские танцы» (1-я и 2-я тетради — 1869 год, 3-я и 4-я — 1880). Эти произведения снискали всесветную популярность, переложены для многих инструментов и оркестровых составов. Подобная популярность вполне заслужена — такое очарование присуще этим пьесам, то исполненным бесхитростного лиризма, то пленяющим энергией, задором. Но во всех них ярко проступает мастерство Брамса в передаче открытого, непосредственного чувства.

В своих вальсах Брамс предстает истым шубертианцем. Музыка пьес (всего их шестнадцать) приближена к характеру лендлера, пронизана песенными интонациями, в них ясно заметны черты бытовых прообразов. Но разработка полна тонких, поэтичных деталей, особенно в лирических вальсах № 2 E-dur, № 7 cis-moll, № 8 B-dur, № 12 E-dur, № 15 As-dur, № 16 cis-moll.

Если в вальсах отражено воздействие венской бытовой музыкальной культуры, то танцы явились данью восхищения венгерским фольклором. С юношеских лет, после встречи со скрипачом Ремени, Брамс интересовался народными венгерскими мелодиями, жадно впитывал их в себя [50]. Свое преклонение перед ними он запечатлел в рассматриваемых танцах.

Композитор скромно обозначил свою работу как аранжировку, оговорив, правда, в беседе с одним другом, что на национальные напевы он «взглянул романтическим оком».

Но это не просто гармонизации напевов.

[49] Та же тема обработана Листом в его известном Этюде-каприсе и Рахманиновым в Рапсодии для фортепиано с оркестром.

[50] Первое претворение венгерских мелодий в музыке Брамса — в вариациях ор. 21 № 1 (1853). В те годы, да и позже он часто и охотно импровизировал на тему известного Ракоци-марша. В вальсах также иногда прорываются ритмы и интонации венгерского фольклора (см. № 11, 13, 14).

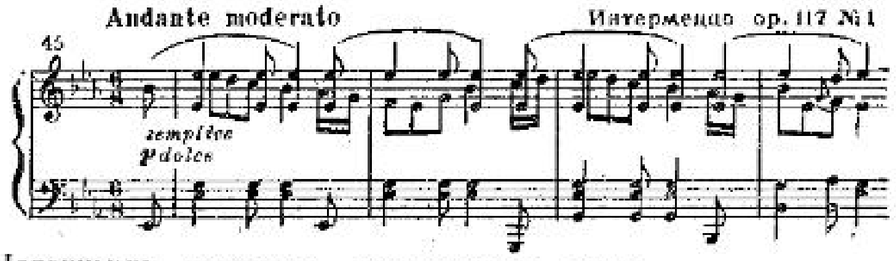
В рамках одной пьесы Брамс обычно сочетает несколько контрастных мелодий, отшлифовывает их, варьирует, свободно вплетает изобретенные им темы [51]. В первых двух тетрадях (№ 1 — 10) колорит светлее, ритм зажигательнее, сопоставления ярче; в последних двух (№ 11—21) — преобладают сумрачные тона, умеренные темпы, фактура этих пьес сложнее, они дальше отходят от бытовых прообразов.

В последний период творчества Брамс переключился на камерную трактовку фортепиано. В 1892—1893 годах в четырех сборниках ор. 116—119 он опубликовал двадцать пьес (частично написанных ранее). За исключением баллады ор. 118 и рапсодии ор. 119, все это мелкие пьесы, которые Брамс наделил названиями «Каприччио» (три пьесы) и «Интермеццо» (четырнадцать пьес; им родствен «Романс» ор. 118) [52]. Первые носят деятельный, оживленный характер; вторые проникнуты чувством сдержанной скорби или просветленной печали — они близки по духу лирико-философским песням позднего Брамса. Здесь раскрываются личные, интимные грани душевной жизни автора — это словно его «дневниковые записи», «лирические монологи». Гибкость в передаче оттенков мыслей и переживаний сочетается в них с предельным лаконизмом композиции (в интермеццо изобретательно использованы возможности простой трехчастной формы), а сложное содержание выражено скупыми средствами — прежде всего словно «говорящим» складом мелодики (см. примеры 40*б*, 41, 42 *а*, *б* на с. 84—85).

«Колыбельными своих страданий» назвал Брамс три интермеццо ор. 117. Первому из них (Es-dur) предпослан стихотворный эпиграф из шотландской народной песни:

Спи, сладко спи, дитя мое,
Чтоб не видать мне слез твоих!

Слова эти легко подтекстовываются под основную мелодию пьесы:



Напевными речевыми интонациями насыщены также мелодии ор. 116 № 6 (E-dur), ор. 118 № 2 (A-dur, особенно средний раздел), «Романс» ор. 118 № 5 (F-dur), ор. 119 № 3 (C-dur) и другие. Вме-

[51] В № 11, 14 и 16 не использованы народные напевы — их мелодии сочинены самим композитором.

[52] До того, в 1876 году, Брамс издал четыре каприччио и четыре интермеццо в ор. 76.

сте с тем фортепианная фактура этих пьес сложная, многослойная, ритмы прихотливы, часты модуляционные отклонения. И как широкий вздох измученной души, на этом зыбком фоне рельефно вырисовываются выразительнейшие мелодии редкой красоты и сердечного тепла.

Таковы сокровенные душевные исповеди Брамса, которые он поведал под конец жизни своему любимому инструменту, с которым не расставался на протяжении примерно полувека.

Камерно-инструментальное творчество. Скрипичные и виолончельные сонаты. Трио. Фортепианный квинтет

1

Брамс много работал в камерно-инструментальном жанре. Характерная для него склонность к тонкой художественной детализации образа обусловила этот интерес. Причем интенсивность работы повышалась в переломные годы, когда Брамс ощущал необходимость в дальнейшем развитии и совершенствовании своих творческих принципов. Так было в конце 50-х и начале 60-х годов и позже — на рубеже 80—90-х годов: в эти периоды создано большинство его камерных сочинений. Всего же Брамс оставил двадцать четыре крупных, преимущественно четырехчастных, цикла. В шестнадцати из них использовано фортепиано.

Разнообразным, богатым содержанием наделены сонаты — две для виолончели и три для скрипки с фортепиано [53].

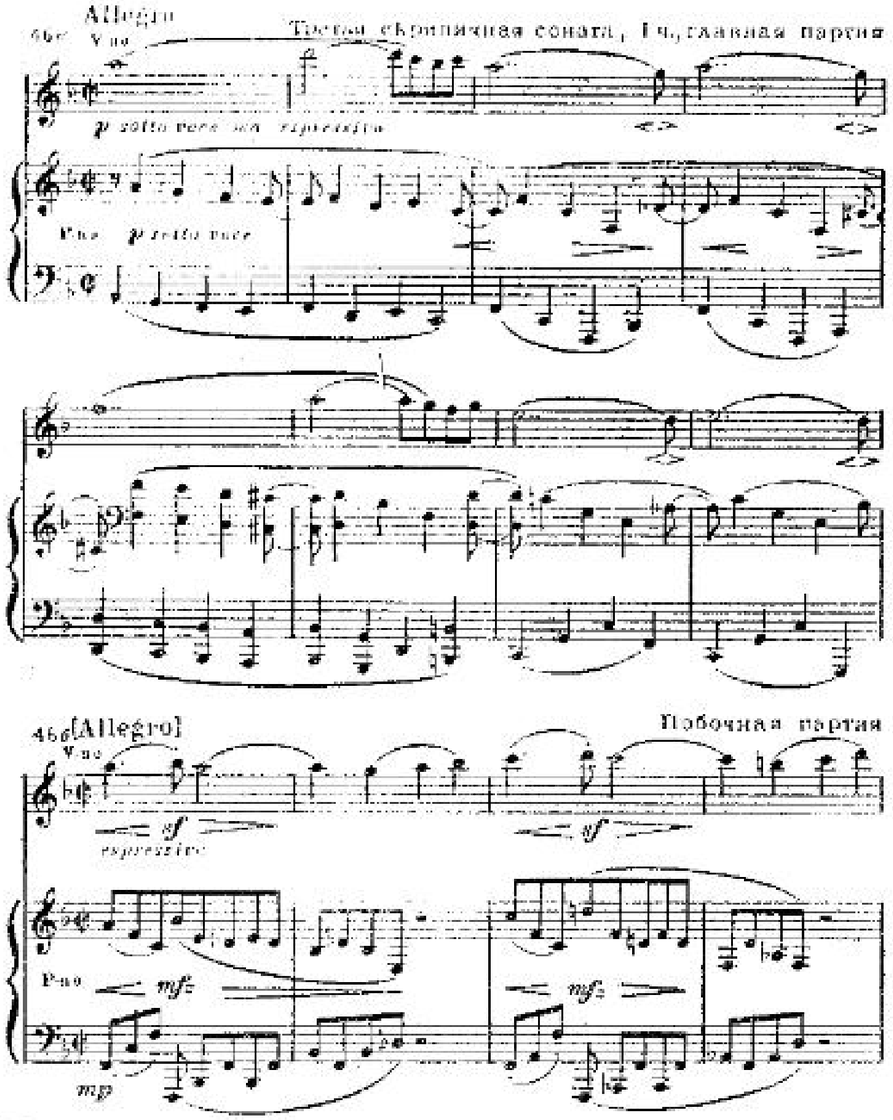
От страстной элегии первой части (особо отметим замечательную 32-тактную мелодию главной партии!) к печальному, венскому по своим оборотам вальсу второй части и мужественной энергии финала — таков основной круг образов Первой виолончельной сонаты e-moll ор. 38. Духом мятежной романтики проникнута Вторая соната F-dur ор. 99. И хотя это произведение в художественной цельности уступает предшествующему, но превосходит его по глубине чувств и волнующему драматизму.

Живое свидетельство неистощимой творческой фантазии Брамса содержится в скрипичных сонатах. Каждая из них неповторимо индивидуальна. Первая G-dur ор. 78 привлекает поэтичностью, широким, текучим и плавным развитием; в ней есть и пейзажные моменты — словно весеннее солнце прорывается сквозь сумрачные, дождевые облака... Вторая соната A-dur ор. 100 песенная, светлая и бодрая, изложена лаконично и собранно. Вторая часть обнаруживает родство с Григом. Вообще, некоторая «сонатинность» — отсутствие большого развития — выделяет ее среди других камерных сочинений Брамса.

Третья соната d-moll ор. 108 наиболее драматична, в ней с большим совершенством развиты мятежно-романтические образы

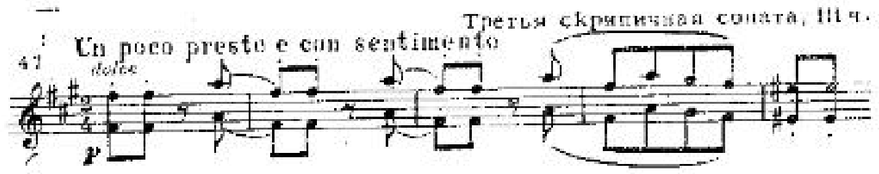
[53] В поздний период творчества написаны еще две сонаты — для кларнета с фортепиано.

Второй виолончельной сонаты. Они приобрели здесь страстно мятущийся характер. Показательна в этом плане первая часть. Несмотря на контрастность содержания, ее главная и побочная партии близки друг другу: вторая тема дает обращение основных мотивов первой, но в иных соотношениях длительностей:



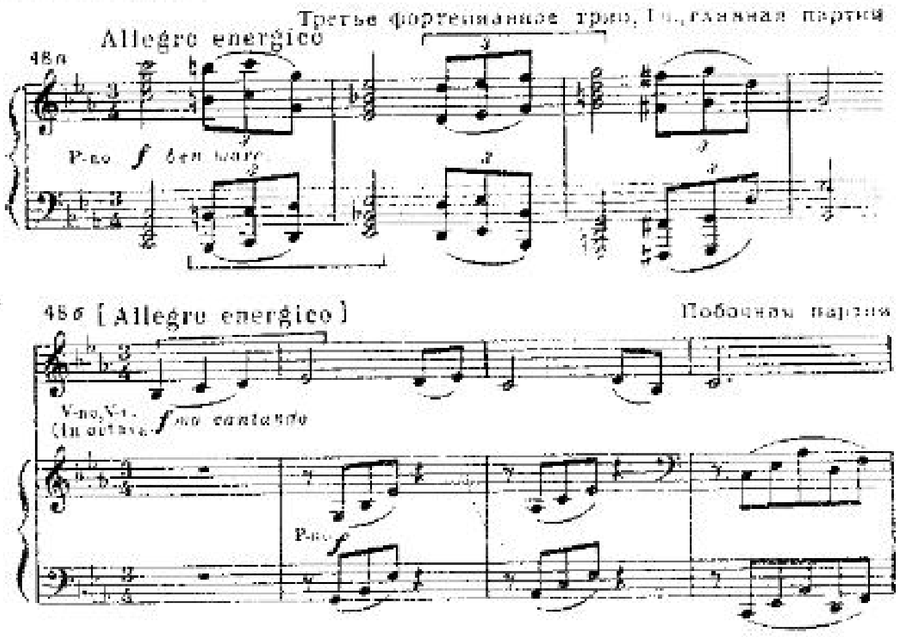
Обе темы нервно возбужденные, что далее приводит к остродраматичной разработке, особенно в эпизоде длительно выдержанного органного пункта на доминанте (сорок шесть тактов). Напряжение усиливается благодаря ложной репризе (отклонение в fis-moll, затем в D-dur). Лишь вслед за бурным взрывом чувств возникает первоначальный облик главной партии. Выразительный штрих в коде — просветление в мажоре после заключительного органного пункта на тонике (двадцать два такта).

Если музыка второй части, где чудесная по напевной щедрости главная тема дополняется другой, более страстной, полна тепла и человечности, то в следующей части преобладают образы жутких видений. Как неотвязная мысль, как напоминание о каком-то кошмаре, звучит краткий мотив:



В финале с новой силой прорывается бурно протестующее начало. На ритмическом движении тарантеллы возникают образы то горделивого утверждения, то безудержного падения — так создается действенная атмосфера борьбы. Этот финал может быть причислен к лучшим героико-драматическим страницам музыки Брамса (ср. с Третьей симфонией).

Среди трех фортепианных трио особенно выделяется последнее — c-moll op. 101. Глубоко впечатляют мужественная сила, сочность и полнокровие музыки этого произведения. Эпической мощью проникнута первая часть, где железная, неуклонная поступь темы главной партии дополняется вдохновенной гимнической мелодией побочной:



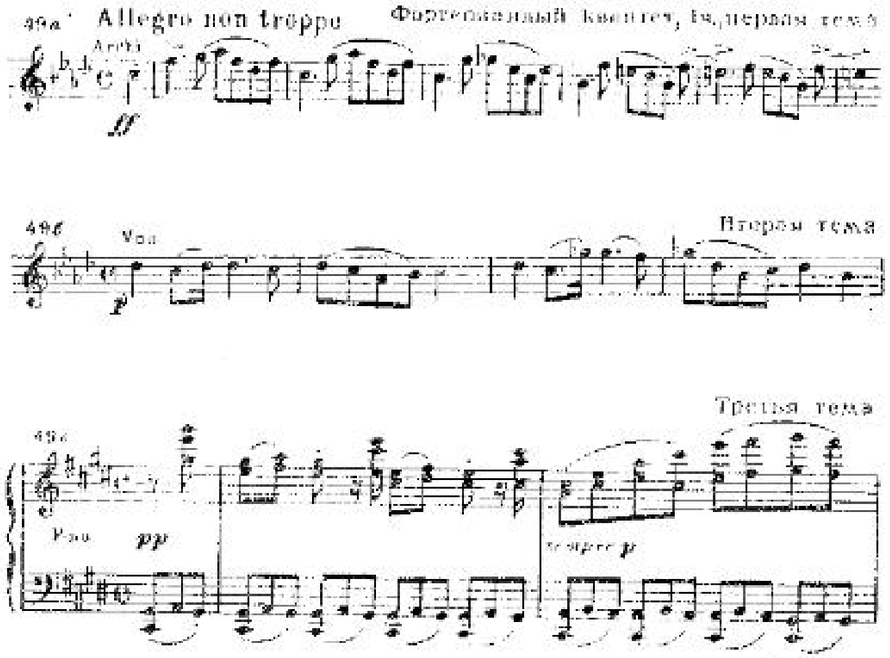
Начальное зерно их интонаций совпадает. Этот оборот пронизывает дальнейшее развитие. Образы скерцо, весь его причудливый склад контрастируют с третьей частью, где главенствует простой волнующий напев в народном духе. Финал дает органическое завершение цикла, утверждающего идею созидательной воли человека, прославляющего его дерзновенные подвиги.

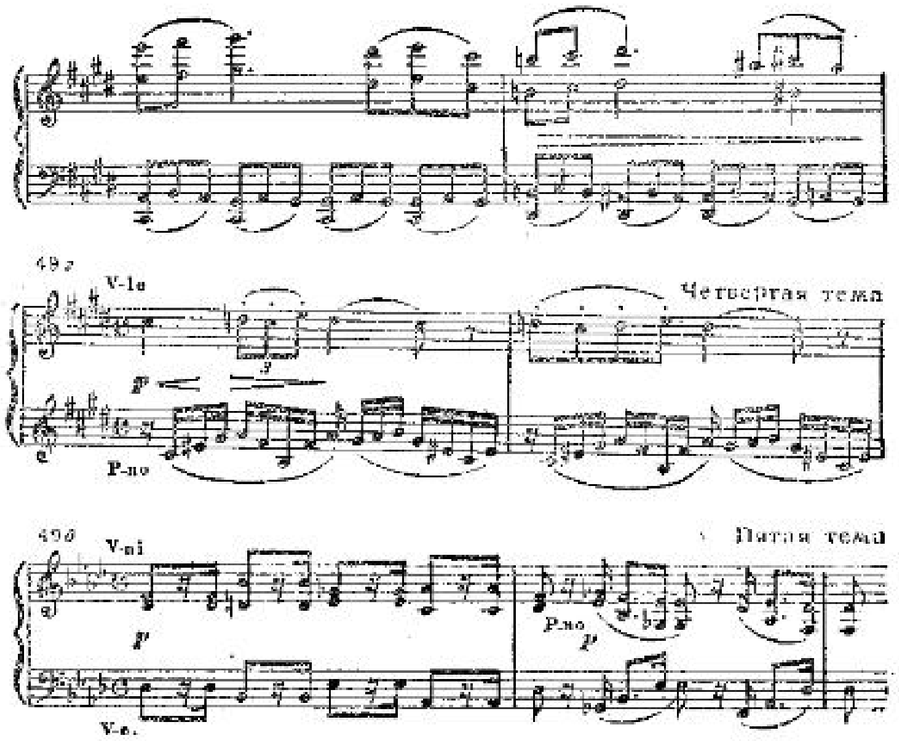
Одним из наиболее сильных и значительных произведений Брамса является фортепианный квинтет f-moll ор. 34. В. Стасов назвал его «истинно гениальным», отметив «трагичность и первую силу» первой части и «несравненную мощь», «колоссальность» скерцо.

Начиная с 1861 года композитор упорно работал над этим сочинением. Сначала Брамс задумал его для струнного квинтета. Но мощь и контрастность образов перекрывали возможности струнных инструментов. Тогда была написана редакция для двух фортепиано, но и она не удовлетворила композитора. Лишь в 1864 году оказалась найденной нужная форма, где струнный квартет поддержан фортепиано.

Моцарт и Бетховен не давали такого сочетания инструментов; Шуберт в «Форельном квинтете» с участием фортепиано использовал контрабас и, следовательно, одну скрипку; первым обратился к данному ансамблю Шуман. Брамс обогатил эти возможности; вслед за тем выдающиеся произведения для фортепианного квинтета создали С. Франк, С. Танеев, Д. Шостакович.

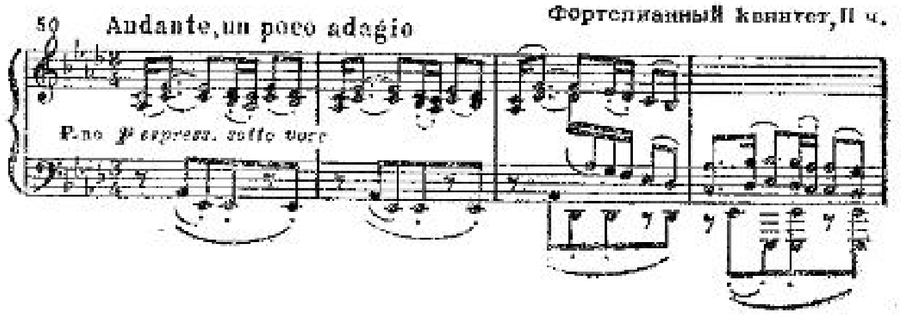
Остро конфликтная музыка Брамса достигает в квинтете высот подлинной трагедии. Каждая часть насыщена образами действия, борьбы, тревожных порывов и страстного беспокойства, мужественности и непреклонной воли. С большой силой волнующая душевная драма выражена в первой части, музыкальное развитие которой определяется пятью темами-образами:





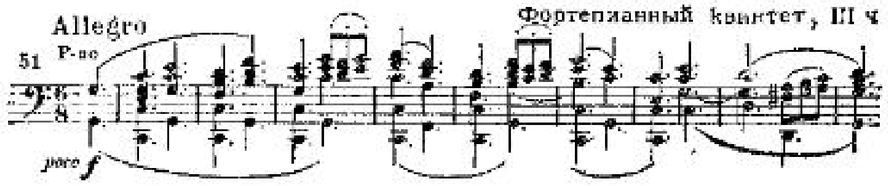
Их сопоставление не приводит, однако, к разорванности изложения: богатство тематизма объединено тонкой контрапунктической и вариационной работой, гибкими мотивными связями, которые подготавливают переходы от одного состояния к другому.

Для второй части характерен круг тех лирических образов, которые выражают типичные для Брамса чувства затаенной душевной боли, робкой надежды. Покачивающийся ритм колыбельной с элементами лендлера способствует созданию простой и, вместе с тем, богатой содержанием музыки:



Наметившиеся моменты жанровых обобщений усилены в скерцо, по-бетховенски обостряющем конфликты. Рождается представление об ожесточенной схватке с коварными силами зла. Им противостоят образы горделивого марша. В трио еще более подчеркнут массовый характер марша, который приобретает ликующе победное звучание — это вершина в утверждении положительного

начала, здесь находят выражение образы освободительной борьбы, победных народных шествий (ср. с финалом Первой симфонии):



Четвертая часть переводит действие в новую стадию борьбы, но не показывает ее исхода. Возникают тематические переклички и с первой частью и с «увертюрной» темой скерцо, олицетворяющей силы зла. Финал квинтета говорит о нескончаемой борьбе за счастье, полной драматизма и острых противоречий.

Помимо того, Брамс написал одно трио с валторной и одно с кларнетом, три фортепианных квартета, квинтет с кларнетом и для струнного состава — три квартета, два квинтета и два секстета.

Симфоническое творчество. Инструментальные концерты. Симфонии. Особенности стиля Брамса

1

Брамс как симфонист представляет одно из самых значительных явлений зарубежной музыки XIX века. В период широкого развития романтически-поэмного симфонизма он разрабатывал классические закономерности сонатно-симфонических жанров, доказав их жизнеспособность. В этом — своеобразие Брамса среди современников, его историческая заслуга. Но он не механически воспроизводил старые формы и структурные закономерности, как это делали эпигоны Мендельсона. Брамс сумел средствами классической симфонии выразить свободно импровизационный, поэмный склад музыки, современный строй чувств, романтический мир образов и тем самым последовательнее и ярче воплотил художественные стремления того же Мендельсона и Шумана.

Симфоническое творчество Брамса резко возвышается над уровнем всего, что делалось в этой области в немецкой и австрийской музыке второй половины XIX века. Его произведения отмечены сочетанием эмоциональности со строгой дисциплиной мышления, им свойственны внутренняя сосредоточенность, сдержанность и сила выражения. Многими нитями Брамс связан со своими предшественниками. Драматизм его музыки идет от Бетховена; от Шуберта он перенял опору на бытовые песенно-танцевальные жанры при создании лирических образов; с Шуманом его сближает страстный, отчасти субъективно-личный тон повествования. Продолжая линию действенного симфонизма Бетховена, Брамс все же меньше внимания уделил народно-героическим об-

разам (окружающая немецкая действительность не давала стимулов к этому) — он посвятил свои произведения преимущественному выражению душевной драмы современника. Тема личности, ее жизненной борьбы и нравственного совершенствования занимает у Брамса первенствующее место. Но лирико-драматические образы он нередко обогащал эпическими; так в его творчество входила большая тема родины.

Всеми помыслами Брамс стремился к тому, чтобы сделать свою музыку содержательной, хотя и являлся противником программности в толковании Берлиоза, Листа или Вагнера. Он не хотел в угоду избранному литературному сюжету нарушать логику музыкального развития, ибо в логике этой искал средства для более объективного отражения действительности. Но если музыка Брамса не опирается на литературные или живописные источники, то все же она покоится на широко понимаемой программности: определенной поэтической идеей обусловлены ее образы, их соотношение и взаимодействие. Более того, Брамс не отвергал возможность словесного истолкования содержания своих сочинений и даже сам признавался, что, создавая м е л о д и и инструментальных пьес, часто напевал их на стихотворные т е к с т ы, то есть, иначе говоря, наделял инструментальную музыку конкретным образным смыслом. В некоторых же своих симфонических и камерно-инструментальных сочинениях он использовал напевы собственных песен, которые в условиях данного произведения выполняли важную драматургическую функцию.

Брамс трактовал циклическую композицию, в согласии с классиками, прежде всего Бетховеном, как инструментальную драму, части которой объединены определенной поэтической идеей. Содержание окаймляющих, крайних частей он обычно наделял напряженной конфликтностью, тогда как средние служили отдохновением, лирическим отступлением в разбушевавшейся стихии драматических столкновений; лирические интермеццо, как правило, приобретали более камерный характер. В таком толковании музыкально-драматургических концепций проявляется своеобразие творческой манеры Брамса: в симфонический стиль он привносил черты камерности. Чем это вызвано?

При всей своей национальной определенности, при всем том, что Брамс неустанно приникал к неиссякаемому роднику народной песни и учился у классиков мастерству лепки рельефных образов, музыка его сложна, она отражает противоречивость современной действительности. Такая сложность коренится в необычайном богатстве оттенков, переходов от одного состояния к другому, в сопоставлении и взаимосвязи контрастных образно-эмоциональных сфер, наконец, в показе изменчивости этих состояний, их многозначности. Передача подобной изменчивости и многозначности содержания потребовала не крупного, декоративного мазка, а детализированного, тонкого штриха, что и является отличительной особенностью «камерности». Отсюда столь частое у Брамса пренебрежение колористическими эффектами, хотя, в соответствии

с замыслом, оркестр его звучит поэтично и выразительно. Но специфически красочные моменты, к которым так тяготеют Берлиоз или Лист, его не привлекают. Брамс более график, чем колорист: образующие его музыку мотивы переплетаются в сложном рисунке. Он строитель, созидатель непрерывно развивающейся музыкальной мысли, окрашенной в романтически возбужденные тона, ибо, по меткому выражению современного ему критика (Л. Элерта), Брамс «чувствует головой и мыслит сердцем».

2

Серьезностью и глубиной замыслов характеризуются симфонические сочинения Брамса, в том числе концерты: два для фортепиано, по одному — для скрипки и для скрипки с виолончелью.

Музыка концертов Брамса симфонична. Ей свойственны черты и романтической поэмы и классической симфонии. Тесным взаимодействием определяется развитие партий солиста и оркестра. И хотя собственно виртуозных мест не так много и сольная партия часто звучит как подчиненный («облигатный») голос оркестра, ее технические трудности значительны [54].

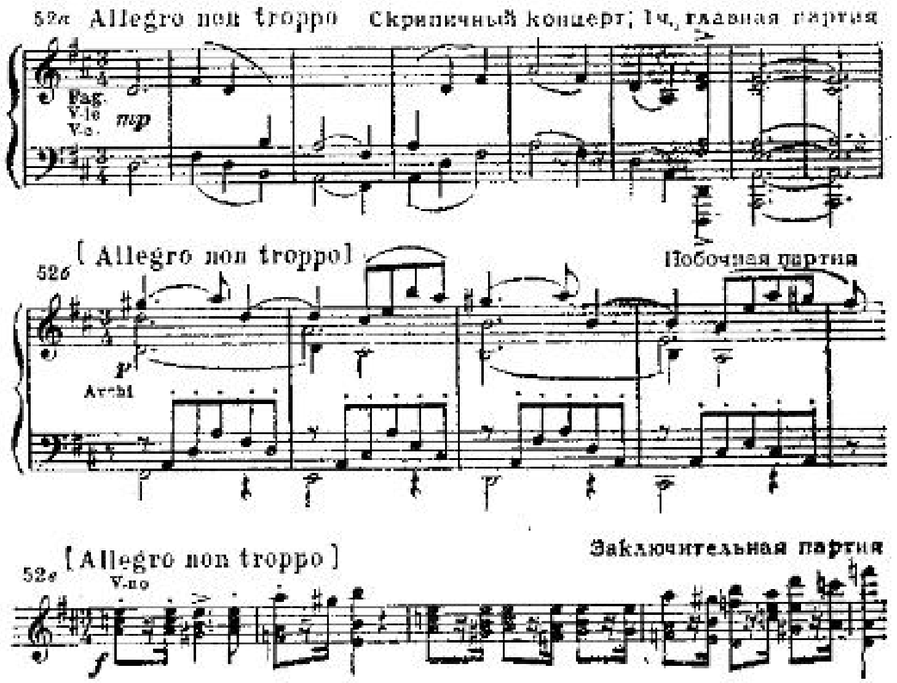
Первый фортепианный концерт d-moll ор. 15 имел, как и квинтет, несколько предварительных инструментальных версий, что говорит о трудностях, которые возникали у Брамса в процессе воплощения звукового (темброво-колористического) замысла. Сначала это была соната для двух фортепиано (1854). Планы переработки сонаты в симфонию не осуществились. Вместо того был написан концерт (1859), в котором при распределении материала между партиями солиста и оркестра сохранилось нечто и от фортепианной сонаты и от симфонии. Отсюда известная неуравновешенность в сочетании этих партий. И в сопоставлении частей, в развитии их образов не все совершенно. Тем не менее музыка концерта покоряет драматическим размахом первой части — в ее титаническом порыве заметно воздействие Девятой симфонии Бетховена,— а также тонким, поэтическим лиризмом второй части.

В отличие от порывистого, эмоционально неуравновешенного Первого концерта, Второй концерт B-dur ор. 83 (1878—1881) является цельным по замыслу, стройным по композиции. Это своего рода четырехчастная симфония с солирующим фортепиано, музыке которой присущи эпическая широта, богатырский размах. Примечательно, что первоначальные эскизы концерта относятся ко времени завершения Второй симфонии. Есть немало черт, сближающих оба произведения, в которых прославляется радость жизни, утверждается легендарный образ родины. Именно этот образ главенствует в первой части. Следующая часть — демоническое скерцо — вызывает представление об играх исполинских великанов. В третьей части автор словно остается наедине с природой, преисполненный возвышенных молитвенных чувств. Жизнедеятельный, непринужденный в своем веселье финал достойно венчает монументальный концерт-симфонию [55].

[54] Таковы, например, в скрипичном концерте растяжка левой руки при исполнении напряженно звучащих аккордов, использование широких интервалов и скачков в мелодии, сложных полифонических сочетаний и пр.

Исполнение его требует от пианиста максимального напряжения сил. Это вызвано не столько сложностью виртуозных пассажей, главным образом крупной аккордовой техники, сколько — при большой свободе, рапсодичности изложения — необходимостью подчинить сольную партию общему симфоническому развитию.

Скрипичный концерт D-dur ор. 77 (1878) стоит в ряду лучших произведений этого жанра в мировой литературе. Разнообразный круг образов затронут в первой части. Он представлен в самой экспозиции — в сопоставлении пасторального звучания главной партии, лирико-драматических порывов побочной и решительных, энергично-волевых возгласов заключительной:



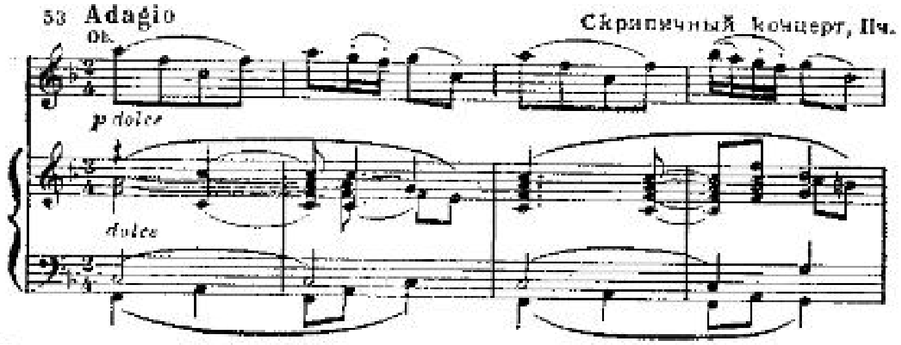
Несмотря на такую многосторонность содержания, первая часть облечена в строгую классическую сонатную форму, даже со старой структурой двойной экспозиции.

Глубоким, сосредоточенным настроением проникнута музыка второй части. Ее открывает простой напев гобоя (в партии солиста приведенная мелодия звучит в варьированном и неполном виде):

[55] В темах финала, особенно в побочной партии, воскрешены интонация и ритмы венгерского фольклора; их отзвуки слышны и в заключительной партии первой части.

53 Adagio

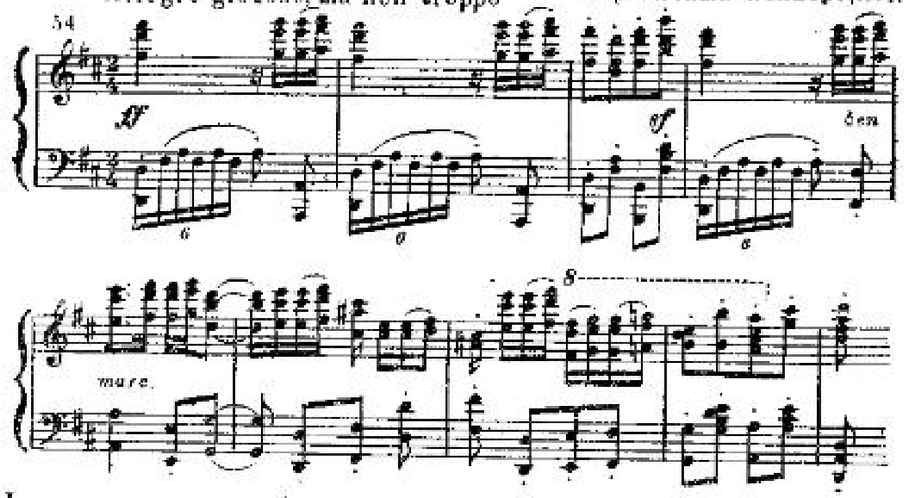
Скрипичный концерт, IIч.



Яркий контраст с предшествующими частями дает финал с его искрометным движением, в которое вплетены горделивые и страстные венгерские напевы:

Allegro giocoso, ma non troppo

Скрипичный концерт, IIIч.



На уровне лучших произведений Брамса стоит также двойной концерт для скрипки и виолончели a-moll op. 102 (1887) [56]. Драматизм первой части, подчас приобретающий героические черты, дополняется эпическим складом второй. Выразительная, наделенная широким мелодическим дыханием главная тема этой части принадлежит к числу наиболее удавшихся народно-национальных образов музыки Брамса:

55 Andante

Двойной концерт, II ч.

В финале же преобладает скерцозная танцевальность, опять-таки выдающая свое венгерское происхождение. Вместе с тем он имеет обобщающее, синтезирующее значение — в финал включены драматические и эпические моменты предшествующих частей.

[56] В сочетании и сопоставлении двух солистов Брамс опирался на принципы старинного concerto grosso.

Свои крупные симфонические сочинения Брамс писал в 70 — 80-е годы во всеоружии мастерства, когда определился типичный для него круг образов, закрепились самобытные черты творческого стиля. Именно в эти годы созданы четыре симфонии; содержание каждой отмечено неповторимым своеобразием. Наряду с шубертовскими творениями, это высшее достижение австро-немецкого симфонизма послебетховенского периода [57].

Большие трудности идейно-художественного порядка вставали перед Брамсом в процессе работы над Первой симфонией c-moll op. 68. Замысел долго вынашивался — еще с начала 60-х годов; его окончательное оформление падает на годы 1874—1876. Есть в этом произведении та эмоциональная неуравновешенность — следы величайшей душевной борьбы, которая свойственна другому детищу периода «бури и натиска» — имеем в виду Первый фортепианный концерт. Не случайно, создавая симфонию, композитор вдохновлялся образом байроновского Манфреда, этого гениального воплощения мятущейся, раздираемой противоречиями личности, наделенной сильными страстями.

Резкие взлеты и падения свойственны музыке крайних частей (особенно первой). В них слышатся и отзвуки титанической бетховенской поступи (в финале). Более интимны и лиричны средние части — характер их ближе Шуману, отчасти Шуберту (третья часть). Тем не менее Брамс всюду говорит своим языком — драматичным, но сумрачным и сосредоточенным, порывистым, но не экстатичным, страстно-кипучим, но сдержанным. Единство симфонии осуществляется также путем мотивных перекличек, которыми пронизаны все части, преимущественно первая и финал.

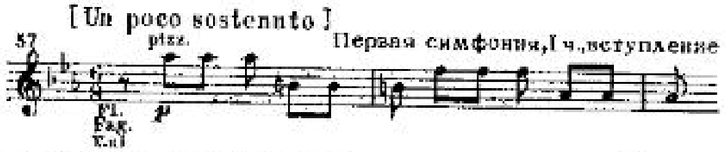
Медленно разворачивающееся вступление предвосхищает содержание будущей драмы. Здесь намечены, как в зародыше, основные образы: на зловещих ударах литавр и контрабасов вступают две темы — одна нисходящая (у альтов и деревянных духовых), другая хроматически восходящая (у скрипок и виолончелей). Последняя тема как лейтмотив проходит то в верхних голосах, то в басу, то звучит подобно cantus firmus в полифонических сплетениях, приобретая различное смысловое значение в зависимости от драматургической ситуации:

Первая симфония, I ч., вступление

56 Un poco sostenuto

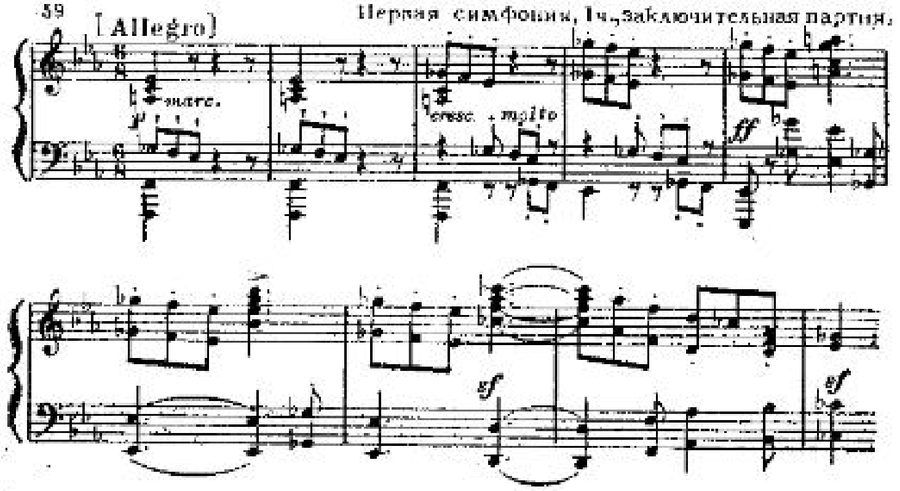
[57] Меньший интерес представляют две ранние «Серенады» для оркестра (ор. 11 и 16), равно как и две увертюры: Академическая (ор. 80)—на мелодии популярных студенческих песен и Трагическая (ор. 81), навеянная образами «Фауста» Гёте. Важное значение в формировании симфонического стиля Брамса имеют Вариации на тему Гайдна (ор. 56, 1873; существует также редакция для двух фортепиано).

Эта важнейшая тема сменяется новым мотивом, широкие интервальные скачки которого будут позже, в Allegro, выражать состояние отчаяния:



Иное назначение у следующего мотива, который также играет далее значительную роль, — в нем слышится робкая надежда на лучшее, светлое будущее. И как бы в отдалении проходит тема — предвестник главной партии Allegro: мерцание мажора — минора характерно для этой мятежно-порывистой темы:

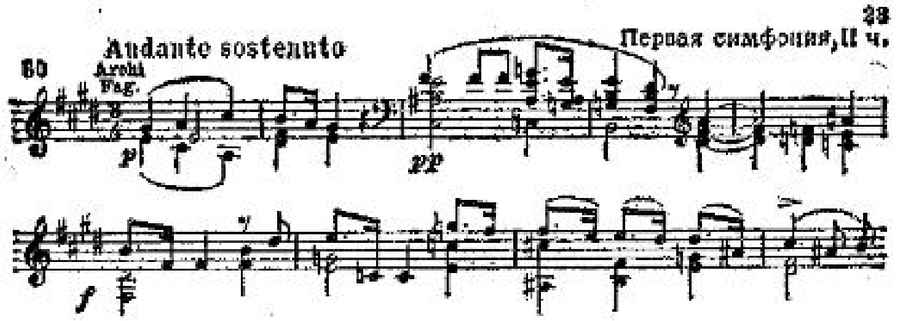
Говоря о тематизме первой части, следует, наконец, выделить роль заключительной партии (тема побочной партии мало разрабатывается); краткий мотив, внезапно возникающий у альтов, приобретает затем демонические черты, вносит активный момент в развитие:

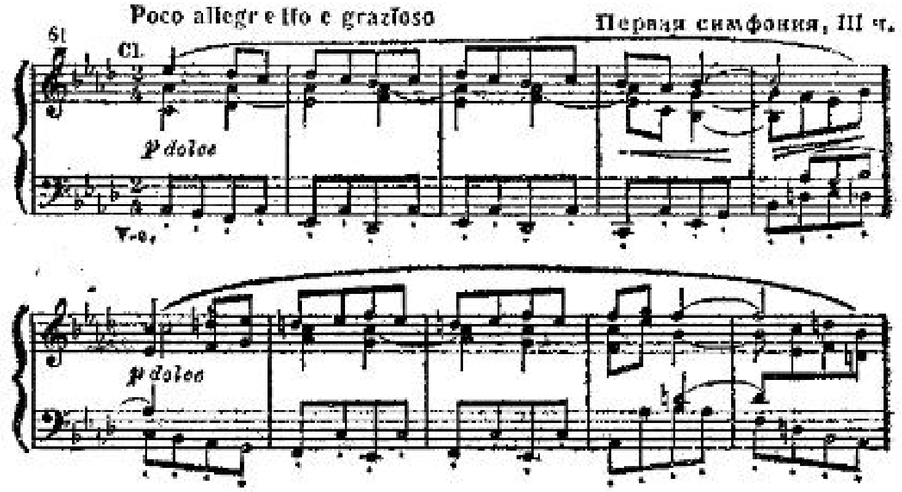


Сопоставляя, контрапунктически переплетая, преобразуя основные темы, композитор обнажает остро конфликтное содержание драмы.

Средние части призваны дать отдохновение после разразившейся бури страстей. Аналогично значение этих частей и в других симфониях Брамса, за исключением Четвертой. Им свойствен медленный характер движения; скерцозные моменты если и встречаются, имеют преходящее значение. Это обычно светлые, но грустные воспоминания, картины умиротворенной природы, ласкающих глаз ландшафтов, образы старой, патриархальной Вены.

Типична, например, следующая тема второй части, широкое дыхание которой рождает представление об улыбке сквозь слезы (см. пример 60). Или главная тема третьей части: ее сердечность обусловлена связью с бытовыми жанрами венской музыки (см. пример 61).

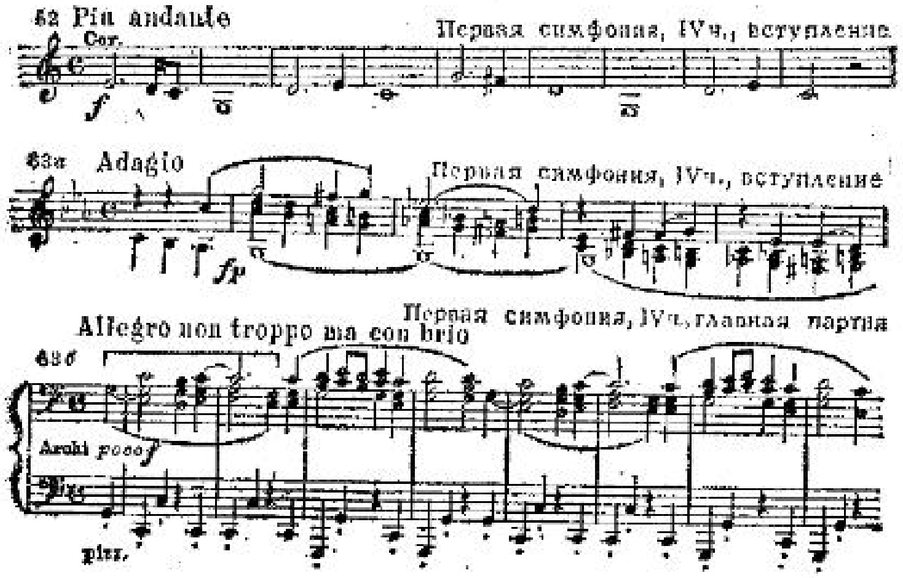




Так осуществляется отход от образов тревоги, смятения, борьбы. Тем большее значение в композиции целого приобретает финал. Недаром по количеству страниц он занимает в партитуре около половины всего произведения! Это драматургический центр симфонии. В подобной трактовке финала Брамс плодотворно развивает традиции бетховенской Пятой или Девятой симфонии. И в образно-смысловом отношении он частично опирается на бетховенские принципы.

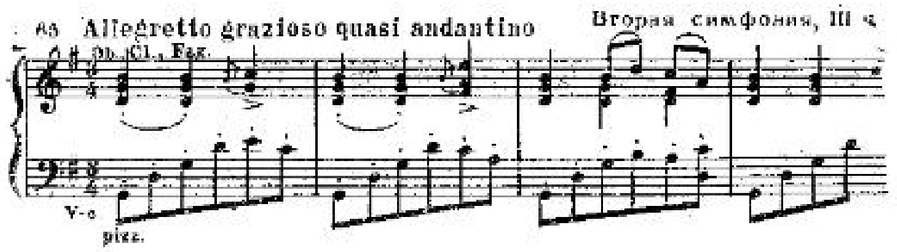
Медленное вступление живописует последнюю грань отчаяния. Как благая весть о решающем переломе в развитии драмы звучит призывная мелодия валторн на фоне тремолирующих скрипок *pp* (см. пример 62). Хорал медных духовых привносит еще большее успокоение. Подступ к финалу закончен. Тогда во всем своем великолепии предстает героическая главная тема Allegro, искаженный минорный вариант которой прозвучал еще в первых тактах вступления (см. пример 63 *а*, *б*). В этой теме много общего с бессмертным гимном свободе из Девятой симфонии Бетховена. Но

у Бетховена тонико-доминантовые отношения более обострены, тогда как Брамс вносит элементы плагальности, что сообщает мелодии более прояжные, песенные черты:



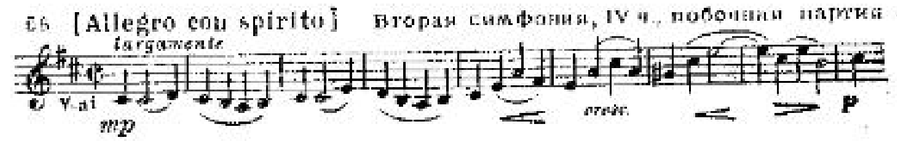
Дальнейшее музыкальное развитие (по форме это сонатное allegro, где совмещены функции разработки и репризы) проходит ряд стадий напряженной борьбы; прорываются и вспышки отчаяния, возрождающие страшные образы вступления. В этом заключается еще более существенное отличие от Бетховена: в Девятой симфонии тема радости рождается как итог, вывод из всего произведения, у Брамса же народно-героическое начало не столько главенствует, сколько оттеняет и обостряет развитие душевной драмы. Лишь под конец, в коде, композитор приходит к восторженному прославлению жизни.

В краткие сроки законченная Вторая симфония D-dur op. 73 (1877) по содержанию резко отлична от своей предшественницы. Если ранее преобладали тревожные, сумрачные тона, то в музыке Второй симфонии разлит ясный свет. И оркестровка ее прозрачнее, проще. Экономными средствами Брамс добивается большой выразительности. Можно, например, указать на поэтичное применение валторны в первой части (особенно перед кодой) или тонкую нюансировку темы побочной партии, где верхний голос поручен виолончелям, нижний — альтам; или при изложении основной мысли второй части в противодвижении виолончелей и фаготов; или поэтичный колорит в сочетании деревянных инструментов с пиццикато виолончелей — в третьей:



Характерно также, что лишь в крайние части введены три тромбона и туба.

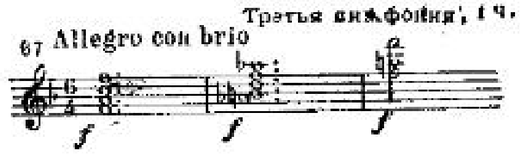
По своей структуре эта симфония примыкает к гайдно-бетховенской традиции. Пасторальным складом отмечено начало первой части; далее, наряду с прекрасными лирическими эпизодами (см. пример 64), возникают энергичные, мужественные образы; порой раздаются и бурные возгласы протеста, но светлый колорит преобладает. Задумчива, возвышенна музыка второй части. Словно зовы природы слышатся в мелодии валторн (позже у деревянных духовых инструментов). Средний эпизод части имеет более изысканный характер; главенствует же в ней сосредоточенное состояние раздумья. В очаровательном лендлере третьей части элегичность сочетается с прихотливой скерцозностью (см. пример 65). И, наконец, в финале воссозданы пестрые картины веселого народного торжества, где чувства нерушимого оптимизма ярко запечатлены в теме побочной партии (это ощущение, в частности, создается настойчивым опеванием мажорной III ступени):



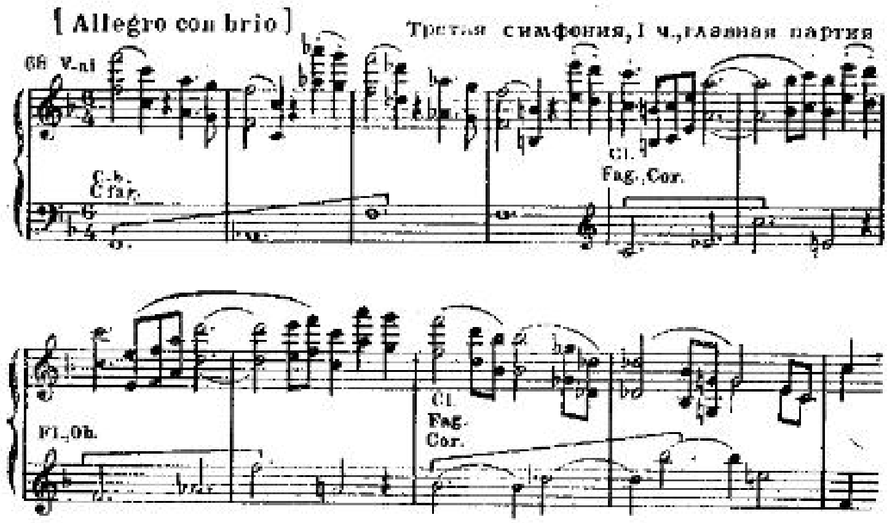
Страстной любовью к родине проникнута эта симфония, воспевающая светлые стороны жизни.

В ней есть несомненные черты общности с Пасторальной Бетховена. Но существенны и отличия. Брамсу не свойственна зарисовка жанровых сцен: он более субъективен в передаче настроений, возникающих от общения с природой, и одновременно более порывист, драматичен. Поэтому, прославляя свет жизни, он не может не заметить и тех туч, которые иногда возникают на небосклоне, заслоняя солнце...

В Третьей симфонии F-dur op. 90 (1883) композитор возвращается к образам драматической борьбы. Торжественным возгласом духовых — вызовом судьбе открывается первая часть:



Этот лейтмотив пронизывает музыку всей симфонии и предстает в различных мелодико-ритмических и гармонических вариантах, преимущественно в мажоро-минорном ладу. Вдохновенная, бурно низвергающаяся тема главной партии рождается из обращения этого мотива. Более того, в басу неизменно повторяется, наподобие удержанного противосложения, начальный лейтмотив. Приводимая схема поясняет сказанное:



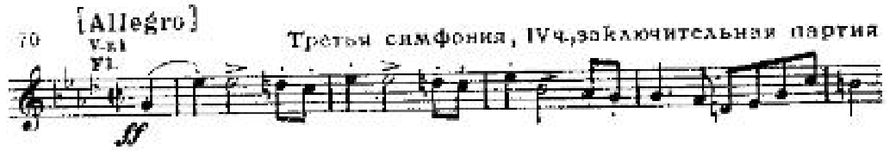
Драматизм первой части выявлен с предельным лаконизмом (что отчасти напоминает аналогичную часть Пятой симфонии Бетховена). Она заканчивается умиротворяющими тонами. Тем органичнее переход к следующей части — Andante, музыка которой имеет величаво спокойный характер. Правда, в середине части безмятежный тон сметен патетическим порывом — это как бы предчувствие будущих ожесточенных схваток. Третья часть может служить образцом в выражении столь обычного для Брамса светло-печального настроения. Это настроение замечательно выражено в главной теме с ее прихотливой сменой ямбических и хореических ударений [68]:

Мучительно страстный вздох в конце третьей части драматургически обосновывает конфликтную сущность финала.

Именно в финал перенесена развязка неистовой схватки с судьбой (ему отведено более трети страниц всей партитуры).

[68] Эта тема сродни мелодии романса Четвертой симфонии d-moll Шумана. Но если у последнего — простой, бытового склада напев, то Брамс наделяет свою мелодию многозначным содержанием.

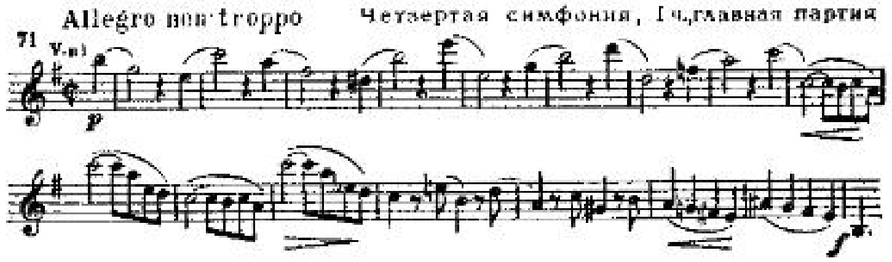
Вновь встречается большое количество различных тем-образов. Их столкновение и борьба рождают своеобразную трактовку закономерностей сонатного allegro (в репризе опущено проведение главной партии). Музыка проникается зловещими шорохами, горестными стенаниями, но одновременно и отважными призывами. Благодаря своему энергичному характеру особенно выделяется заключительная партия:



Однако в самый острый момент катастрофы гроза внезапно утихает. Как и в первой части, Брамс не показывает завершения борьбы, окончательного итога битвы: буря страстей отгремела, мягко струится свет, просветленно звучит мужественно-героическая тема, с которой начиналась симфония.

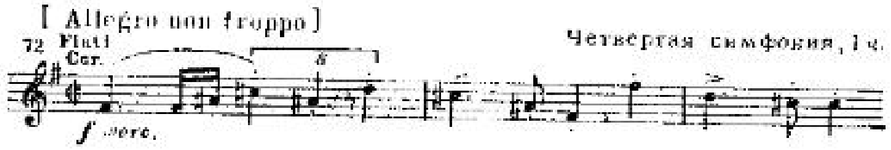
Четвертая симфония e-moll op. 98 (1885) принадлежит к числу наиболее совершенных и самобытных творений Брамса. С потрясающим драматизмом и несгибаемой стойкостью духа в ней рассказывается о трагических перипетиях жизненной борьбы.

Замечательно начало первой части: как продолжение ранее начатой душевной беседы, в духе элегического романса звучит сердечный напев главной партии. Его играют скрипки в октаву; альты и виолончели сопровождают арпеджио; деревянные духовые дают имитации терциями. Из сочетания терций и секст, любимых интервалов Брамса, образуется эта мелодия:

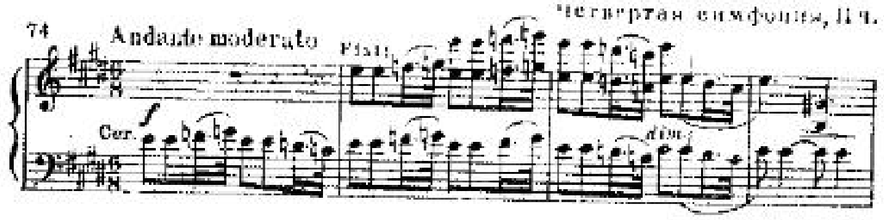


Элегическое повествование становится все более напряженным и прерывается воинственным кличем — призывом к действию (см. пример 72). Применение гармонического мажора придает героической теме суровый, тревожный оттенок. Ее появление — в явном или скрытом виде (она проводится во всей части не менее десяти раз!) — всегда неожиданно, дает стимул к активизации музыкального развития. Так и здесь: тема-призыв, обрамляя страстную (словно признание) мелодию побочной партии, еще более подчеркивает ее лиризм (см. пример 73). Разработка, как обычно у Брамса, сжатая и напряженная, приводит к несколько видоизме-

нейной репризе. Большое значение имеет обширная кода: начальная элегическая тема приобретает теперь трагические очертания. Такие свободные переходы от одного состояния к другому характерны для этой части — они сообщают музыке черты балладного повествования.



Романтично начало следующей части. Задумчивый монолог валторн выдержан в духе старинного романса (в начале использован мелодический мажор):

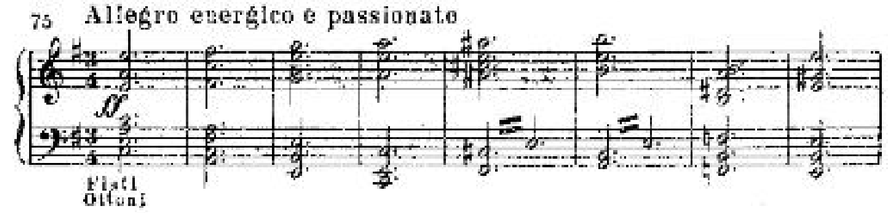


Вторжение преобразованной темы-призыва не может нарушить созерцательного настроения. Оно прекрасно выражено в коде, где поет восьмиголосный хор струнных divisi. Этот замечательный колористический эффект опровергает ходячие суждения о якобы недостаточной красочности фантазии у Брамса. Подобные неверные суждения еще более опровергаются третьей частью, изображающей шумное карнавальное веселье: словно жизнь во всем великолепии своих красок вторглась в ход развития личной драмы.

Но неумолим жестокий приговор судьбы! Именно так звучит суровый хорал духовых инструментов, излагающих тему финала. Эта 8-тактная тема служит основой для тридцати двух вариаций и проходит в разных голосах, но преимущественно в басу [59].

Сама тема конфликтна по содержанию, что вызвано диссонирующим повышением IV ступени в миноре как вводного тона к доминанте. Появление этого звука сопровождается грозным тремоло литавр:

[59] Точнее сказать, эта пассакалья имеет тридцать одну вариацию и развернутую коду.



Удивительно искусство, с каким Брамс осуществляет в пассакалье непрерывность развития, стирает грани переходов от одной вариации к другой. Идя по бетховенскому пути, он привносит закономерности сонатных принципов в построение вариационного цикла [60]. Так образуются три раздела формы: вариации 1—10 дают экспозицию трагедии, 11 — 15 — ее лирический центр, где выделяется волнующий монолог флейты, к которой присоединяются затем кларнет, гобой (12):

Драма уступает место идиллии, и минорный лад заменяется мажором (E-dur, 13—15). Музыка замирает на жалобной фразе флейты и прерванном кадансе. 16-я вариация дает внезапное возвращение начальных образов — это своего рода расширенная реприза, вбирающая в себя раздел разработки. Именно здесь драматизм достигает предела, и непрерывное нагнетание напряжения приводит к трагической развязке. Музыка эта покоряет своим душевным величием и выражением непреклонной мужественности.

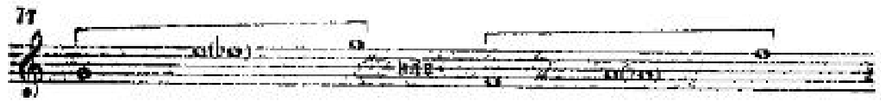
4

Брамс — последний крупнейший представитель немецкой музыки XIX века, развивавший идейно-художественные традиции передовой национальной культуры. Творчество его, однако, не лишено некоторых противоречий, ибо он не всегда умел разобраться в сложных явлениях современности, не включался в общественно-политическую борьбу. Но Брамс никогда не изменял высоким гуманистическим идеалам, не шел на компромиссы с буржуазной идеологией, отвергал все ложное, преходящее в культуре и искусстве.

Брамс создал свой самобытный творческий стиль. Его музыкальный язык отмечен индивидуальными чертами. Типичны для

[60] Приводимая далее нумерация отсутствует в партитуре Брамса: желая подчеркнуть непрерывность музыкального развития, он отказался от указания порядковых номеров вариаций.

него интонации, связанные с немецкой народной музыкой, что сказывается на строении тем, на использовании мелодий по тонам трезвучия, на плагальных оборотах, присущих старинным пластам песенности. И в гармонии большую роль играет плагальность; нередко также в мажоре применяется минорная субдоминанта, а в миноре — мажорная. Произведениям Брамса присуще ладовое своеобразие. Очень характерно для него «мерцание» мажора — минора. Так, основной музыкальный мотив Брамса может быть выражен следующей схемой (первой схемой характеризуется тематизм главной партии Первой симфонии, второй — аналогичная тема Третьей симфонии):



Приведенное соотношение терции и сексты в строении мелодии, а также приемы терцового или секстового удвоения излюблены Брамсом. Вообще ему свойственно подчеркивание III ступени, наиболее чуткой в окраске ладового наклонения. Неожиданные модуляционные отклонения, ладовая переменность, мажоро-минорный лад, мелодический и гармонический мажор — все это используется для показа изменчивости, богатства оттенков содержания. Служат этому и сложные ритмы, совмещение четных и нечетных метров, внедрение в плавную мелодическую линию триолей, пунктирного ритма, синкоп.

В отличие от закругленных вокальных мелодий, инструментальные темы Брамса нередко разомкнуты, что затрудняет их запоминание и восприятие. Такая тенденция к «размыканию» тематических границ вызвана стремлением максимально насытить музыку развитием [61]. Б. В. Асафьев справедливо отмечал, что у Брамса даже в лирических миниатюрах «всюду ощущается р а з в и т и е».

Особым своеобразием отмечена трактовка Брамсом принципов формообразования. Ему был хорошо известен огромный опыт, накопленный европейской музыкальной культурой, и, наряду с современными формальными схемами, он прибегал к давно, казалось бы, вышедшим из употребления: таковы старосонатная форма, вариационная сюита, приемы basso ostinato; он давал двойную экспозицию в концерте, применял принципы concerto grosso. Однако это делалось не ради стилизаторства, не для эстетского любования отжившими формами: такое всестороннее использование устоявшихся структурных закономерностей носило глубоко принципиальный характер.

В противовес представителям листо-вагнеровского направления, Брамс хотел доказать способность с т а р ы х композиционных средств к передаче с о в р е м е н н о г о строя мыслей и чувств,

[61] К этому стремился и Танеев.

и практически, своим творчеством доказал это. Более того, самые ценные, жизненные средства выразительности, отстоявшиеся в классической музыке, он рассматривал как орудие борьбы против распада формы, художественного произвола. Противник субъективизма в искусстве, Брамс отстаивал заветы классического искусства. Он обращался к ним еще потому, что стремился обуздать неуравновешенный порыв собственной фантазии, обуревавшие его возбужденные, тревожные, мятущиеся чувства. Не всегда ему удавалось это, порой при воплощении замыслов большого масштаба возникали значительные трудности. Тем более настойчиво Брамс творчески претворял старые формы и установившиеся принципы развития. Он вносил в них много нового.

Большую ценность представляют его достижения в разработке вариационных принципов развития, которые он сочетал с сонатными принципами. Опираясь на Бетховена (см. его 32 вариации для фортепиано или финал Девятой симфонии), Брамс добивался в своих циклах контрастной, но целеустремленной, «сквозной» драматургии. Свидетельством тому служат Вариации на тему Генделя, на тему Гайдна или гениальная пассакалья Четвертой симфонии.

В трактовке сонатной формы Брамс также дал индивидуальные решения: свободу выражения он сочетал с классической логикой развития, романтическую взволнованность — со строго рациональным проведением мысли. Множественность образов при воплощении драматического содержания — типичная черта музыки Брамса. Поэтому, например, пять тем содержится в экспозиции первой части фортепианного квинтета, три разнохарактерные темы имеет главная партия финала Третьей симфонии, две побочные — в первой части Четвертой симфонии и т. д. Эти образы контрастно противопоставлены, что нередко подчеркивается ладовыми соотношениями (например, в первой части Первой симфонии побочная партия дана в Es-dur, а заключительная в es-moll; в аналогичной части Третьей симфонии при сопоставлении тех же партий A-dur — a-moll; в финале названной симфонии — C-dur — c-moll и т. п.).

Разработке образов главной партии Брамс уделял особое внимание. Ее темы на протяжении части нередко повторяются без изменений и в той же тональности, что свойственно форме рондо-сонаты. В этом также проявляют себя балладные черты музыки Брамса. Главной партии резко противопоставлена заключительная (подчас связующая), которая наделяется энергичным пунктирным ритмом, маршевостью, нередко горделивыми оборотами, почерпнутыми из венгерского фольклора (см. первые части Первой и Четвертой симфоний, скрипичного и Второго фортепианного концерта и другие). Побочные же партии, основанные на интонациях и жанрах венской бытовой музыки, носят незавершенный характер, не становятся лирическими центрами части. Зато они являются действенным фактором развития и нередко подвергаются большим изменениям в разработке. Последняя проводится

сжато и динамично, так как разработочные элементы уже внедрены в экспозицию.

Брамс превосходно владел искусством эмоционального переключения, сочетания в едином развитии разнокачественных образов. Этому помогают многосторонне разработанные мотивные связи, использование их трансформации, широкое применение контрапунктических приемов. Поэтому ему чрезвычайно удавались возвращения к исходной точке повествования — даже в рамках простой трехчастной формы. Тем более успешно достигается это в сонатном allegro при подходе к репризе. Причем для обострения драматизма Брамс любит, как и Чайковский, смещать границы разработки и репризы, что иногда приводит к отказу от полного проведения главной партии. Соответственно возрастает значение коды как момента высшего напряжения в развитии части. Замечательные тому примеры содержатся в первых частях Третьей и Четвертой симфоний.

Брамс — мастер музыкальной драматургии. Как в границах одной части, так и во всем инструментальном цикле он давал последовательное утверждение единой идеи, но, сосредоточив все внимание на внутренней логике музыкального развития, часто пренебрегал внешне красочным изложением мысли. Таково отношение Брамса к проблеме виртуозности; такова же его трактовка возможностей инструментальных ансамблей, оркестра. Он не пользовался чисто оркестровыми эффектами и в своем пристрастии к полным и густым гармониям удваивал партии, соединял голоса, не стремился к их индивидуализации и противопоставлению. Тем не менее, когда содержание музыки этого требовало, Брамс находил необходимый ему необычный колорит (см. приведенные выше примеры). В подобном самоограничении раскрывается одна из характернейших особенностей его творческого метода, которому присуща благородная сдержанность выражения.

Брамс говорил: «Писать столь красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем писать по крайней мере так же чисто, как он». Речь идет не только о технике, но и о содержании музыки Моцарта, ее этической красоте. Брамс создавал музыку значительно более сложную, чем Моцарт, отражая сложность и противоречивость своего времени, но он следовал этому девизу, ибо стремлением к высоким этическим идеалам, чувством глубокой ответственности за все, что он делал, отмечена творческая жизнь Иоганнеса Брамса.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ БРАМСА

Песни и романсы (всего около 200)

Op. 3—op. 7 (1853—1858, всего 18 песен)
Op. 14—op. 49 (1861—1868, всего 62 песни)
Op. 57 — op. 107 (1871—1889, всего 110 песен)

15 романсов из «Магелоны» Тика op. 33 (1865—1868)
«Четыре строгих напева» для баса с фортепиано op. 121 (1896)
14 народных детских песен (1857—1858)
28 народных песен (1858, изданы безымянно; посмертно изданы — 1926)
Немецкие народные песни (7 тетрадей по 7 песен в каждой, 1894)

Вокальные ансамбли и хоры

(множество различных произведений: 20 дуэтов, 60 квартетов, 5 мужских хоров, 28 женских, около 40 смешанных)

Среди них:
Баллады и романсы для дуэта с фортепиано op. 75
Романсы и песни для дуэта с фортепиано op. 84
«Песни любви» (18 пьес) для квартета с фортепиано в 4 руки op. 52 (1868—1869)
«Новые песни любви» (15 пьес) для квартета с фортепиано в 4 руки op. 65 (1874)
3 вокальных квартета с фортепиано op. 31
«Цыганские песни» для квартета (есть переложение для одного голоса) с фортепиано op. 103
13 канонов для женского хора a cappella op. 113
Немецкие народные песни (14 пьес) для 4-голосного смешанного хора a cappella (1864)
5 песен для смешанного хора a cappella op. 104

Вокально-симфонические произведения

«Немецкий реквием» для солистов, хора и оркестра op. 45 (1857—1868)
«Ринальдо» (на текст Гёте), кантата для тенора, мужского хора и оркестра op. 50 (1863—1868)
«Рапсодия» (на текст Гёте) для альта, мужского хора и оркестра op. 53 (1869)
«Песнь судьбы» (на текст Гельдерлина) для хора и оркестра op. 54 (1868—1871)
«Триумфальная песнь» (на текст Апокалипсиса) для 6-голосного хора и оркестра op. 55 (1871)
«Нения» (на текст Шиллера) для хора и оркестра op. 82 (1880—1881)
«Песнь парок» (на текст Гёте) для 6-голосного хора и оркестра op. 89 (1882)

Помимо того, несколько небольших вокальных и хоровых произведений с оркестром или с разными инструментальными составами.

Фортепианные произведения

Скерцо es-moll op. 4 (1851)
Соната C-dur op. 1 (1853)
Соната fis-moll op. 2 (1852, изд.— 1853)
Соната f-moll op. 5 (1853, изд.— 1854)
Вариации на тему Шумана op. 9 (1854)
Баллады (4 пьесы) op. 10 (1854, изд.— 1856)
Вариации на собственную тему op. 21 № 1 (1860, изд.— 1861)
Вариации на венгерскую тему op. 21 № 2 (1862)
Вариации и фуга на тему Генделя op. 24 (1862)
Вариации на тему Паганини, этюды для фортепиано op. 35 (2 тетради по 14 этюдов в каждой, 1862—1863, изд.— 1866)
Фортепианные пьесы (4 каприччио и 4 интермеццо) op. 76 (изд.— 1879)
2 рапсодии op. 79 (изд.— 1880)
Фантазии (3 каприччио и 4 интермеццо) op. 116 (изд.— 1892)
3 интермеццо op. 117 (изд.— 1892)
Фортепианные пьесы (4 интермеццо, баллада, романс) op. 118 (изд.— 1893)
Фортепианные пьесы (3 интермеццо, рапсодия) op. 119 (изд.— 1893)
51 упражнение для фортепиано (изд.— 1893, написано ранее)
Этюды по пьесам Баха, Вебера, Шуберта, Шопена
Каденции к концертам Баха (d-moll), Моцарта (G-dur, d-moll), Бетховена (c-moll, G-dur)

Для фортепиано в 4 руки

Вариации на тему Шумана ор. 23 (1861, изд.— 1866)
Соната для двух фортепиано ор. 346 (предварительная редакция фортепианного квинтета, 1863—1864)
Вальсы (16 пьес; 1865, изд.— 1867; есть переложение для одного фортепиано)
Венгерские танцы (всего 21 пьеса; изданы в 4-х тетрадях: первые две — 1869, 3-я и 4-я — 1880; есть переложение для одного фортепиано)
Вариации на темы Гайдна для 2-х фортепиано ор. 56б (1873, одновременно сработаны для оркестра)

Органные произведения

Фуга as-moll (1857)
Хоральная прелюдия и фуга (1857)
11 хоральных прелюдий (1896, изд. посмертно — 1902)

Камерно-инструментальные произведения

Сонаты

Первая скрипичная соната G-dur ор. 78 (1878—1879)
Вторая скрипичная соната A-dur ор. 100 (1886)
Третья скрипичная соната d-moll ор. 108 (1886—1889)
Первая виолончельная соната e-moll ор. 38 (1862—1865)
Вторая виолончельная соната F-dur ор. 99 (1886)
Первая кларнетная соната f-moll ор. 120 (1894)
Вторая кларнетная соната Es-dur ор. 120 (1894)

Трио

Первое фортепианное трио H-dur ор. 8 (1854)
Второе фортепианное трио C-dur ор. 87 (1880—1882)
Третье фортепианное трио c-moll ор. 101 (1886)
Трио для фортепиано, скрипки и валторны Es-dur ор. 40 (1856)
Трио для фортепиано, кларнета и виолончели a-moll ор. 114 (1891)

Квартеты

Первый фортепианный квартет g-moll ор. 25 (1857—1861)
Второй фортепианный квартет A-dur ор. 26 (1857—1861)
Третий фортепианный квартет c-moll ор. 60 (1855—1874)
Первый струнный квартет c-moll ор. 51 (1873)
Второй струнный квартет a-moll ор. 51 (1873)
Третий струнный квартет B-dur ор. 67 (1875)

Квинтеты

Фортепианный квинтет f-moll ор. 34 (1864)
Первый квинтет для 2-х скрипок, 2-х альтов и виолончели F-dur ор. 88 (1882)
Второй квинтет для 2-х скрипок, 2-х альтов и виолончели G-dur ор. 111 (1890)
Квинтет для кларнета, 2-х скрипок, альта и виолончели h-moll ор. 115 (1891)

Секстеты

Первый секстет для 2-х скрипок, 2-х альтов и 2-х виолончелей B-dur ор. 18(1859—1860)
Второй секстет для 2-х скрипок, 2-х альтов и 2-х виолончелей G-dur ор. 36 (1864—1865)

Симфонические произведения

Первая серенада D-dur ор. 11 (1857—1858)
Вторая серенада A-dur ор. 16 (1857—1860)
Вариации на тему Гайдна ор. 56 (1873)
Академическая торжественная увертюра ор. 80 (1880)
Трагическая увертюра ор. 81 (1880—1881)
Первый фортепианный концерт d-moll ор. 15 (1854—1859)
Второй фортепианный концерт B-dur ор. 83 (1878—1881)
Скрипичный концерт D-dur ор. 78 (1878)
Двойной концерт для скрипки и виолончели a-moll ор. 102 (1887)
Первая симфония c-moll ор. 68 (1874—1876)
Вторая симфония D-dur ор. 73 (1877)
Третья симфония F-dur ор. 90 (1883)
Четвертая симфония e-moll ор. 98 (1884—1885)

Музыкальная культура Австрии

ВВЕДЕНИЕ

Пути общественно-политического и культурного развития Австрии. Исторические судьбы Венгрии и Чехии. Вена — один из крупнейших музыкальных центров Европы

1

Историческое развитие народов Германии и Австрии на протяжении нескольких столетий протекало в тесном взаимодействии. Общность языка способствовала интенсивному обмену опытом во всех областях культуры и искусства. Так, ряд крупнейших немецких музыкантов — вспомним Бетховена или Брамса — на долгие годы крепко связали свою судьбу с Веной. С другой стороны, австрийские композиторы и исполнители с незапамятных времен занимали видное место в немецкой музыкальной жизни.

Однако различия в государственном и социальном строе Австрии и Германии, резко обозначившиеся в период новой истории, то есть с конца XVIII века, сказались на специфических путях развития национальной культуры, театра, литературы. Особыми, неповторимыми чертами отмечена также австрийская музыка, давшая миру Гайдна и Моцарта, Шуберта и И. Штрауса, Брукнера, Вольфа, Малера.

В XVIII веке Австрия стала могущественной державой. Она выдвинулась в результате огромных социальных потрясений, пережитых Европой во время Тридцатилетней войны 1618—1648 годов, и именовалась «Священной Римской империей германской нации». К началу XIX века владения Австрии, включавшие Венгрию и Чехию (вместе с Моравией и Словакией), простирались от Адриатики и Балкан до Силезии и Галиции. Народы разных племен и наречий оказались порабощенными Габсбургами. Лоскутной, составленной из унаследованных и наворованных клочков австрийской монархией назвал Ф. Энгельс Австрию [1].

Ее пестрый национальный состав образовали чехи и венгры, словаки и сербы, словены и хорваты, румыны и украинцы, поляки и итальянцы, насильственно включенные в австрийскую империю, причем собственно австрийцы и немцы составляли одну треть населения, тогда как славяне — около шестидесяти процентов. Естественно, каждый из названных выше народов обладал своими национальными обычаями, фольклором, художественными традициями, которые воздействовали на формирование специфических черт австрийской культуры. Она испытывала также влияние культур соседних государств — Германии и Италии, ибо Австрия была расположена в самом центре Европы, где скрещивались пути, ведшие с севера на юг и с востока на запад.

«Колоссом на глиняных ногах» называли Австрию в XIX веке. Централизованная в период так называемого «просвещенного абсолютизма» (во второй половине XVIII века), она пережила жестокие испытания в годы наполеоновских войн (войска Наполеона трижды штурмом брали Вену), когда были ликвидированы остатки былой «Римской империи». Австрия вновь политически окрепла в последовавшие затем годы реакции: «Священный союз», возглавленный канцлером Меттернихом, вершил всеми европейскими делами [2].

Однако 1815—1848 годы обнажили кризис социальной и экономической системы Австрии. Усиление политического и церковно-католического гнета породило скрытое недовольство во всех слоях общества, за исключением его ничтожно малой части в лице феодальной аристократии и финансовой буржуазии.

Писатели, журналисты, врачи, юристы составили наиболее активное ядро «недовольных», как их именовало правительство. Именно они явились инициаторами создания общества «Молодая Австрия» (ср. аналогичные общества в Германии или Италии), радикальные взгляды которого разделяли Шуберт и выдающийся поэт и драматург, один из крупнейших представителей австрийской художественной культуры Франц Грильпарцер (1791—1872).

В 30—40-х годах пользовались большим успехом веселые, остроумные комедии Эдуарда Бауэрнфельда, который, по меткому слову современника, «благодаря своему злому языку в один час успевал сделать больше, чем дюжина запрещенных брошюр за год: он будил сонных, выводил из пассивного состояния равнодушных, ободрял отчаявшихся и открывал глаза слепым». Еще более велика роль писателя и актера Иоганна Нестроя (1801—1862): в основанном им «Народном театре» высмеивались богачи и власть

---

[1] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 471.

[2] «Священный союз» правительств Австрии, Пруссии и России (позже к ним присоединилась Франция) был заключен в 1815 году, формально числился до 1848, но фактически распался во второй половине 20-х годов.

имущие, звучали призывы к свободе и справедливости; пьесы Нестроя надолго сохранились в театральном репертуаре [3]. Наконец, выдвигается видный писатель, мастер новеллы, тонкий поэт природы и быта, знаток отечественной истории Адальберт Штифтер (1839—1889) [4].

В преддверии революции 1848 года общественно-политическая жизнь Австрии накалилась до предела. Отражением социального подъема явилась поэзия Николауса Ленау (1802—1850), в которой уже во весь голос прозвучал протест против реакции, против угнетения народа.

По всей стране прокатилась волна народного возмущения. В 1848 году революционным восстанием были охвачены Вена, Прага и Пешт, а также крупнейшие центры Ломбардии (севера Италии) и Галиции. «Июньской трагедией» назвали чехи кровавое подавление восстания в Праге; десять дней длилась «октябрьская трагедия» в Вене, и девять месяцев боролась за свою независимость Венгрия — лишь с помощью русского самодержавия австрийцам удалось вновь ее закабалить (казни венгерских патриотов продолжались вплоть до 1850 года).

Разгром революции еще более обострил национальные проблемы, раздиравшие «лоскутную империю». Италия только ждала момента, чтобы сбросить австрийское иго. Не могли простить Габсбургам попрания своих национальных прав венгры и чехи. Но пути их государственного самоопределения были сложными. Как указывал В. И. Ленин, «создалось чрезвычайно своеобразное положение: со стороны венгров, а затем и чехов, тяготение как раз не к отделению от Австрии, а к сохранению целости Австрии именно в интересах национальной независимости, которая могла бы быть совсем раздавлена более хищническими и сильными соседями!» [5].

Австрийские правители учитывали это и стремились сильнее поработить угнетенные народы, разжигая внутри страны национальную рознь. Таково, например, циничное высказывание одного из Габсбургов (Франца I): «Мои народы взаимно чужды друг другу — тем лучше! Я посылаю мадьяр (то есть венгров. — *М. Д.*) в Италию, итальянцев — в Венгрию. Из их неприязни возникает порядок, из их взаимной ненависти — мир».

Раз вспыхнувший пожар, однако, не удалось потушить: с каждым десятилетием крепло национальное самосознание венгров и чехов, культура которых к середине XIX века выдвинула выдающихся деятелей, каковыми являются поэты Шандор Петёфи и Ян Неруда, художники Михай Мункачи и Йозеф Манес, композиторы Ференц Лист и Ференц Эркель, Бедржих Сметана и Антонин Дворжак [6]. Сила централизованной власти в Австрии ослабла. Вскоре отпали от нее итальянские владения: началу тому было положено в 1859 году, когда в военном конфликте с Пьемонтом Габсбурги потерпели поражение. Трагическим фарсом обернулась в 1866 году война с Пруссией, закончившаяся позорной капитуляцией Австрии.

В этих условиях правители империи были вынуждены пойти на уступки: в 1867 году образовалась двуединая монархия Австро-Венгрия. Венгерское королевство с Трансильванией и Хорватией было названо Транслейтанией, а Австрия с Чехией и Галицией образовали Цислейтанию, что означало: земли, лежащие на Восток или на Запад от реки Лейты.

Конечно, полная государственная самостоятельность не была дарована Венгрии, и еще тяжелей стала участь населявших ее национальных меньшинств [7]. Образование двуединой монархии принесло также разочарование чехам, потерявшим всякую надежду на завоевание своей независимости. Правда, австрийское правительство вынуждено было и им предоставить некоторые политические свободы, что способствовало дальнейшему расцвету чешской культуры.

Вместе с обострением национальных проблем усиливались и социальные противоречия. Австрия вступила на путь интенсивного капиталистического развития. Ранее активная участница всех крупных общественно-политических событий, происходивших в Европе, ныне она более замкнулась в вопросах собственной внутренней жизни. Классовая борьба, в которой крепла роль пролетариата, вызывала бурные социальные конфликты. Все это отражалось на культурном развитии Австрии и ее столицы Вены, художественная жизнь которой отмечена замечательным своеобразием.

2

Вена вобрала в себя все наиболее ценное и самобытное, что характерно для австрийской культуры. Различные народные традиции переплавлялись в Вене, куда стекались лучшие художественные силы Италии и Чехии, Венгрии и Галиции. Ф. Энгельс говорил о «ее своеобразно интернациональном характере, при сме-

---

[3] Демократические традиции народных театров были очень крепки в Австрии: сначала их развивал И. А. Страницкий (1676—1726), затем Ф. Раймунд (1790—1836) — прямой предшественник Нестроя.

[4] Позже, уже во второй половине XIX века, приобрели популярность повести и рассказы из крестьянской жизни Л. Анценгрубера. Деревенские типы и характеры воспевал также плодовитый П. Розеггер. Он определил и другую тематическую линию, связанную с изображением венского салонного быта, которая получила широкое развитие в австрийской новеллистике (А. Шницлер, Г. Бар и другие).

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 270.

[6] См. подробнее об этом в главах, посвященных музыкальной культуре Венгрии и Чехии.

[7] Собственно венгры составляли сорок пять процентов населения Венгерского королевства; там жили австрийцы, немцы, румыны и главным образом славяне — сербы, хорваты, словены, словаки.

шении южных и восточноевропейских элементов»[8]. И в музыкальном быту Вены скрещивались немецкие и итальянские, венгерские и чешские, цыганские и словацкие влияния.

Искусство пользовалось здесь почетом, а писатели и артисты могли занять высокое положение в обществе. Интерес к театру был велик, всеобщей любовью пользовались места общественных развлечений, а в салонах встречались поэты и актеры, ученые и журналисты. Живой, непосредственный характер венцев, их непринужденная общительность придавали художественной жизни Вены черты «патриархального» демократизма. Тем же демократизмом был отмечен и ее музыкальный быт.

«Из всех окон звучит музыка,— писал очевидец в начале XIX века.— Во всех дворах, во всех трактирах — всюду звучит музыка». Причем чаще всего звучали австрийский (тирольский) лендлер — родоначальник вальса, венгерский чардаш и чешская полька. Так это было и позже, в последующие десятилетия. Особенно славилась Вена своей танцевальной музыкой; множество инструментальных капелл исполняли ее как в предместьях, так и в центре столицы.

Танцевальная страсть венцев в конце 40-х годов поражала современников, в том числе Берлиоза. Эта страсть необычайно развилась в период разгула меттерниховского режима[9]: она служила своего рода отдушиной в беспросветном мраке жизни. Творческие силы народа, не имевшие возможности применить себя в других сферах деятельности, щедро проявились в области развлекательной музыки. «Династия» Штраусов, наряду с другими австрийскими композиторами, добилась замечательных результатов в ее разработке.

Однако эти увлечения отражали и отрицательные стороны в общественной жизни страны. Для «старой Вены» характерны бездумные настроения, пассивное отношение к социальной несправедливости и угнетению, ограниченное понимание национальной культуры.

Известно, что в атмосфере общественного равнодушия протекали последние годы жизни Бетховена и что этой атмосферой был буквально задушен гений Шуберта. Концертная жизнь Вены едва теплилась — лишь модные виртуозы могли привлечь внимание венцев; имена Шумана, Мендельсона, Берлиоза, Вагнера были им незнакомы. Шуман в 1839 году возмущался, что в Вене преданы забвению великие классики — Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт[10].

---

[8] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 332.

[9] Например, на одной только масленичной неделе 1832 года состоялось семьсот семьдесят два бала, на которых перебывало двести тысяч человек, то есть половина тогдашнего населения Вены!

[10] В этом отношении Вена уступала Праге, где приверженность классическим традициям была прочной и устойчивой. Будапешт как музыкальный центр выдвинулся позже — во второй половине века; в подъеме общего уровня его музыкальной жизни велика заслуга Эркеля и Листа.

Такова оборотная сторона тех патриархальных, консервативных нравов, которые свойственны австрийскому общественному укладу жизни первой половины века.

Революция 1848 года, как и в других странах Европы, явилась важным рубежом в развитии культуры Австрии. Страна пробудилась от длительной спячки, ожили прогрессивные художественные традиции. В музыкальной жизни Вены приобретает большое значение оперный театр (открытие нового здания — 1869); к концу века Венская опера выдвинулась в качестве одного из лучших музыкально-театральных коллективов Европы. Аналогичной славы добивается оркестр Венской филармонии; с ним соревнуется оркестр «Общества друзей музыки». В Вене имеются и профессиональные хоры, широко пропагандируется камерная музыка. Организуются, по типу немецких, самодеятельные, в том числе рабочие хоровые объединения, ранее запрещенные Меттернихом. Успешно развивается музыкальная критика и наука[11].

Это был разительный подъем — Вена вновь стала одним из крупнейших европейских музыкальных центров. Здесь начиная с 60-х годов и до конца века жил Брамс, художественный авторитет которого как хранителя и продолжателя традиций венской классики был непререкаемым. Другую сторону венского музыкального быта воплощал Иоганн Штраус, в то время преимущественное внимание уделявший оперетте, в которой преломились народные традиции театра Раймунда — Нестроя.

Последние десятилетия XIX века знаменуют новый этап в истории австрийской музыки. Ее выдающиеся представители в области симфонического творчества Антон Брукнер и Густав Малер[12], вокального — Гуго Вольф.

Австрийская музыкальная культура славилась своими исполнителями. Малер был крупнейшим дирижером на рубеже XIX—XX века, создателем целого направления в дирижерском искусстве (Бруно Вальтер, Отто Клемперер). Известностью пользовались также дирижеры Ганс Рихтер (1843—1916) и Феликс Моттль (1856—1911, с 90-х годов работал в Германии). Авторитетными фортепианными педагогами являлись ученик Бетховена и учитель Листа Карл Черни (1791—1857) и Теодор

---

[11] Эдуард Ганслик (1825—1904) являлся законодателем венской музыкальной публицистики. Его эстетические позиции были противоречивыми. Написанный им еще в годы молодости трактат «О музыкально-прекрасном» (1854) послужил основой для формалистических теорий. Но как музыкальный критик Ганслик поддерживал Брамса и Дворжака, Верди и Бизе; одновременно он был неистовым противником Вагнера и всех тех, кто им восхищался (например, Брукнера, Вольфа). Блестящий, но несколько поверхностный стиль критических статей Ганслика оказал влияние на современников.

[12] Густав Малер (1860—1911) — автор десяти симфоний (последняя осталась незаконченной), нескольких вокально-симфонических циклов, в том числе замечательной симфонии-кантаты «Песнь о земле». Со своей Первой симфонией (1885—1888) он выступил вскоре после завершения Брамсом Четвертой симфонии (1885). Но по содержанию малеровское творчество принадлежит уже другой эпохе — его следует рассматривать в связи с музыкальным искусством XX века.

(Федор) Лешетицкий (1830—1915, в 1852—1878 годах — профессор Петербургской консерватории, учитель А. Н. Есиповой). Позже видным представителем венской пианистической школы стал Леопольд Годовский (1870—1938). Среди скрипачей выделился Фриц Крейслер (1875—1962), среди певиц — Амалия Материа (1845—1918).

ИОГАНН ШТРАУС

Штраус — классик бытовой танцевальной музыки. Его творчество в оценке современников. Жизненный и творческий путь. Вальсы Штрауса. Его оперетты

1

Иоганн Штраус вошел в историю музыки XIX века как великий мастер танцевально-бытовой музыки. Он привнес в нее черты подлинной художественности, углубив и развив типические особенности австрийской народно-танцевальной практики. Лучшим произведениям Штрауса свойственны сочность и простота образов, неисчерпаемое мелодическое богатство, искренность и естественность музыкального языка. Все это способствовало их огромной популярности среди самых широких масс слушателей.

Штраус написал четыреста семьдесят семь вальсов, полек, кадрилей, маршей и других произведений концертно-бытового плана (в том числе переложений отрывков из оперетт). Опора на ритмы и другие средства выразительности народных танцев придает этим произведениям глубоко национальный отпечаток. Современники называли вальсы Штрауса патриотическими песнями без слов. В музыкальных образах он отразил самые задушевные и привлекательные черты характера австрийского народа, красоту родного пейзажа. Вместе с тем творчество Штрауса впитало в себя особенности других национальных культур, в первую очередь венгерской и славянской музыки. Сказанное во многом относится и к произведениям, созданным Штраусом для музыкального театра, среди которых пятнадцать оперетт, одна комическая опера и один балет.

Крупнейшие композиторы и исполнители — современники Штрауса высоко оценивали его огромный талант и первоклассное мастерство как композитора и дирижера. «Чудесный волшебник! Его произведения (он сам дирижировал ими) доставили мне музыкальное наслаждение, которого я давно не испытывал»,— так писал о Штраусе Ганс Бюлов. И далее он добавлял: «Это гений дирижерского искусства в условиях своего небольшого жанра. У Штрауса можно кое-чему поучиться и для исполнения Девятой симфонии или Патетической сонаты Бетховена». Примечательны также слова Шумана: «Две вещи на земле очень трудны,— говорил он,— во-первых добиться славы, во-вторых, ее удержать. Только подлинным мастерам это удается: от Бетховена до Штрауса — каждому по-своему». Восторженно отзывались о Штраусе Берлиоз, Лист, Вагнер, Брамс. С чувством глубокой симпатии говорили о нем как об исполнителе русской симфонической музыки Серов, Римский-Корсаков и Чайковский. А в 1884 году, когда Вена торжественно отмечала 40-летие деятельности Штрауса, А. Рубинштейн от имени петербургских артистов тепло приветствовал юбиляра.

Столь единодушное признание художественных заслуг Штрауса со стороны самых различных представителей искусства XIX века подтверждает незаурядную славу этого выдающегося музыканта, лучшие произведения которого до сих пор доставляют высокое эстетическое наслаждение.

2

Штраус неразрывно связан с венским музыкальным бытом, с подъемом и развитием демократических традиций австрийской музыки XIX века, которые ярко проявили себя в области бытового танца.

С начала века популярны в венских предместьях небольшие инструментальные ансамбли, так называемые «капеллы», исполнявшие в трактирах крестьянские лендлеры, тирольские или штирийские танцы. Руководители капелл считали долгом чести создавать новую, собственного изобретения музыку. Когда эта музыка венских предместий проникала в большие залы города, становились известными имена ее создателей.

Так пришли к славе родоначальники «вальсовой династии» Йозеф Ланнер (1801—1843) и Иоганн Штраус-старший (1804—1849). Первый из них был сыном перчаточного мастера, второй — сыном трактирщика; оба с юношеских лет играли в инструментальных капеллах, а с 1825 года уже обладали собственным небольшим струнным оркестром. Вскоре, однако, Ланнер и Штраус расходятся — друзья становятся соперниками. Каждый изощряется в создании нового репертуара для своего оркестра.

Ежегодно все более увеличивается у них количество конкурентов. И все же всех затмевает Штраус, совершающий со своим оркестром гастрольные поездки по Германии, Франции, Англии. Они проходят с огромным успехом. Но, наконец, и у него появляется соперник, еще более талантливый и сильный. Это его сын — Иоганн Штраус-младший, родившийся 25 октября 1825 года.

В 1844 году девятнадцатилетний И. Штраус, набрав пятнадцать музыкантов, устроил свой первый танцевальный вечер. Отныне между отцом и сыном начинается борьба за первенство в Вене. Штраус-младший постепенно отвоевал все те районы, в которых до того властвовал оркестр отца. «Поединок» продолжался с пе-

рерывами около пяти лет и оборвался смертью сорокапятилетнего Штрауса-старшего [13].

К этому времени, то есть к началу 50-х годов, упрочилась европейская популярность его сына.

Знаменательно в данном отношении приглашение Штрауса на летние сезоны в Павловск, расположенный в живописной местности близ Петербурга. В течение двенадцати сезонов, с 1855 по 1865 год, а затем в 1869 и 1872 годах, он гастролировал в России вместе со своим братом Йозефом — талантливым композитором и дирижером [14]. Концерты, которые давались с мая по сентябрь, посещались многими тысячами слушателей и сопровождались неизменным успехом. С большим вниманием Иоганн Штраус относился к произведениям русских композиторов, некоторые из них он исполнил впервые (отрывки из «Юдифи» Серова в 1862 году, из «Воеводы» Чайковского в 1865 году); начиная с 1856 года он нередко дирижировал сочинениями Глинки, а в 1864 году посвятил ему специальную программу. И в творчестве своем Штраус отразил русскую тематику: народные напевы использованы в вальсе «Прощание с Петербургом» (ор. 210), «Русской фантазии-марше» (ор. 353), фортепианной фантазии «В русской деревне» (ор. 355, ее нередко исполнял А. Рубинштейн) и других. Иоганн Штраус всегда с удовольствием вспоминал годы пребывания в России [15].

Следующей вехой триумфальных гастролей и одновременно переломным пунктом в его биографии явилась поездка в Америку в 1872 году; Штраус дал в Бостоне четырнадцать концертов в специально построенном здании, рассчитанном на сто тысяч слушателей. В исполнении принимали участие двадцать тысяч музыкантов — певцов и оркестрантов и сто дирижеров — помощников Штрауса. Такие концерты-«монстры», порожденные беспринципным буржуазным предпринимательством, не доставляли композитору художественного удовлетворения. В дальнейшем он отказался от подобных гастролей, хотя они могли принести немалый доход.

Вообще с этого времени резко сокращаются концертные поездки Штрауса. Падает и количество создаваемых им танцевальных

[13] Несмотря на напряженные личные отношения, Штраус-младший гордился талантом своего отца. В 1889 году он издал его танцы в семи томах (двести пятьдесят вальсов, галопов и кадрилей), где в предисловии, между прочим, писал: «Хотя мне, как сыну, не подобает рекламировать отца, но я должен сказать, что именно благодаря ему венская танцевальная музыка распространилась по всему миру».

[14] Йозеф Штраус (1827—1870) нередко писал совместно с Иоганном; так, авторство известной «Польки-пиццикато» принадлежит им обоим. Был еще третий брат — Эдуард, который также подвизался на поприще танцевального композитора и дирижера. В 1900 году он распустил капеллу, которая, непрестанно обновляясь в своем составе, просуществовала под руководством Штраусов свыше семидесяти лет.

[15] В последний раз Штраус посетил Россию в 1886 году и дал в Петербурге десять концертов.

и маршевых пьес [16]. Наступает второй период творчества, преимущественно связанный с жанром оперетты. Свое первое музыкально-театральное произведение Штраус написал в 1870 году. С неутомимой энергией, но с переменным успехом он до последних дней продолжал работать в этом жанре. Умер Штраус 3 июня 1899 года в возрасте семидесяти четырех лет.

3

Иоганн Штраус посвятил творчеству пятьдесят пять лет. Он обладал редким трудолюбием, сочинял непрестанно, в любых условиях. «Мелодии текут из меня, как вода из крана»,— в шутку говорил он. В количественно огромном наследии Штрауса, однако, не все равноценно. Некоторые его сочинения носят следы поспешной, небрежной работы. Иногда же композитор оказывался на поводу у отсталых художественных вкусов своей аудитории. Но в целом ему удалось разрешить одну из труднейших проблем современности.

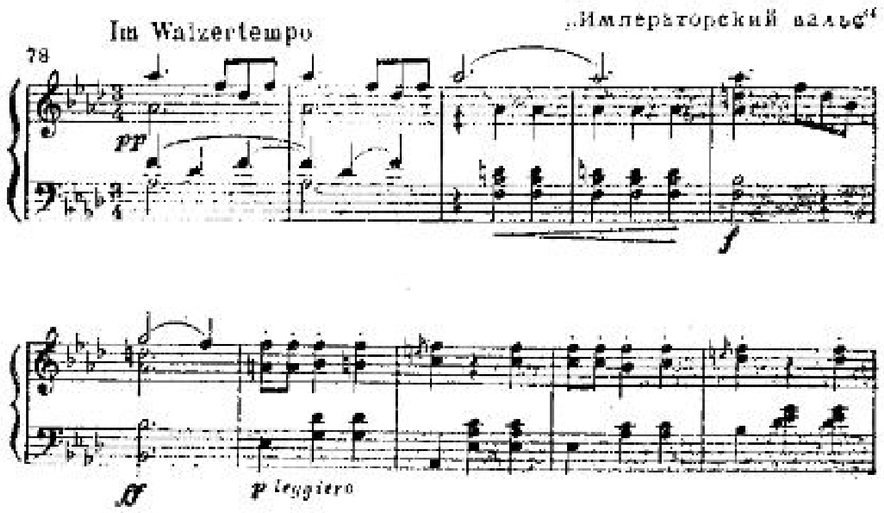
В годы, когда низкопробная салонная музыкальная литература, широко распространяемая ловкими буржуазными дельцами, пагубно воздействовала на эстетическое воспитание народа, Штраус создавал истинно художественные произведения, доступные и понятные массам. С критерием мастерства, присущим «серьезному» искусству, он подошел к музыке «легкой» и потому сумел стереть грань, отделявшую «высокий» жанр (концертный, театральный) от якобы «низкого» (бытового, развлекательного). Так поступали и другие крупные композиторы прошлого, например, Моцарт, для которого не существовало принципиальных различий между «высоким» и «низким» в искусстве. Но сейчас были иные времена — натиску буржуазной пошлости и мещанства требовалось противопоставить художественно-обновленный, легкий, развлекательный жанр.

Это и сделал Штраус.

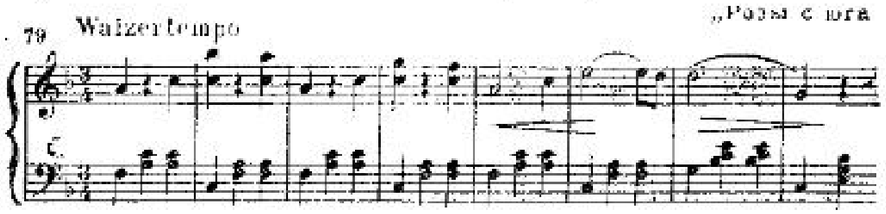
Среди его концертно-бытовых произведений около трети занимают вальсы. В разработке этого жанра композитор многое взял от своих предшественников. Ему, конечно, были известны и ландлеры Шуберта, и «Приглашение к танцу» Вебера (1819), где впервые дана «поэмная» трактовка вальса. Сам Штраус вменял себе в заслугу расширение музыкальной формы вальса, придание ему более «протяженного» мелодического дыхания; чтобы убедиться в справедливости этого замечания, достаточно сравнить вальсы Штрауса-отца и сына. Но более того, он вдохнул новое содержание в вальс, опоэтизировал его. Лучшие сочинения Штрауса, такие, как «Голубой Дунай» (ор. 314), «Жизнь артиста»

[16] За годы 1844—1870 написано триста сорок два танца и марша; в годы 1870—1899 — сто двадцать пьес этого рода, не считая обработок, фантазий и попурри на темы своих оперетт.

(ор. 316), «Сказки венского леса» (ор. 325), «Весенние голоса» (ор. 410) и другие, представляют своего рода танцевальные поэмы. Их содержание богато оттенками различных душевных состояний. Причем переходы от одного состояния к другому — и в этом особая прелесть музыки Штрауса — всегда естественны, хотя нередко совершаются неожиданно. В качестве примера приведем отрывок из «Императорского вальса» (ор. 437):

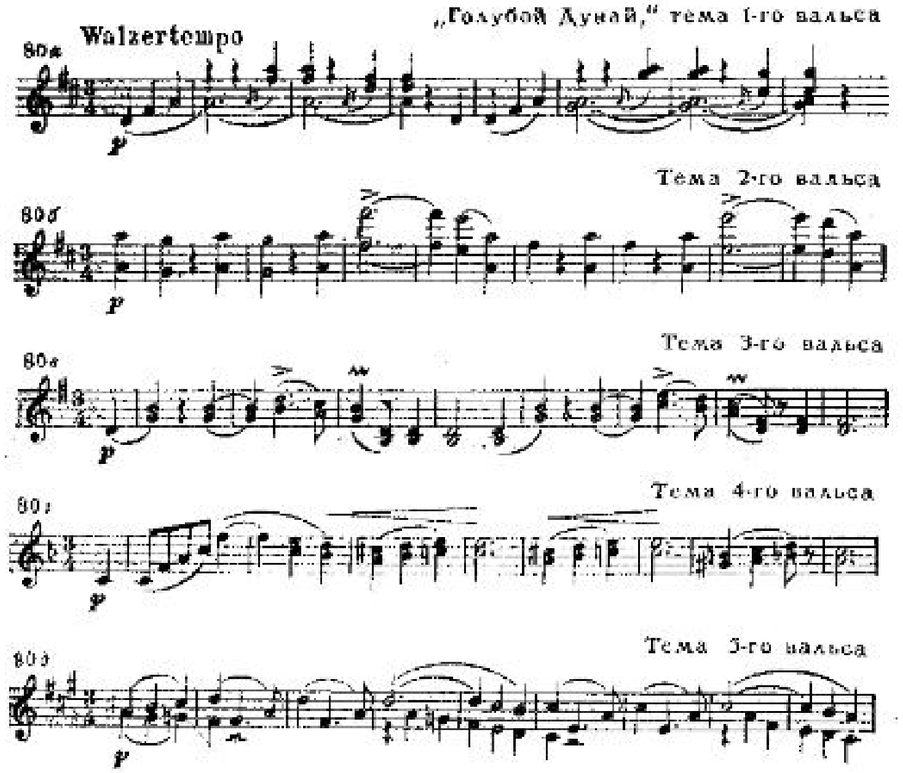


Порыв, мечтательность, шаловливый задор, юмор и страсть сочетаются в такой поэме воедино. Главным средством выразительности является мелодия, интонационные истоки которой восходят к бытовой венской песенности. Важное значение имеет также прихотливый рисунок ритма. Штраус «высвобождает» вторую четверть в мелодии, чтобы взять аккорд в аккомпанементе чуть раньше — это придает движению эластичную подвижность (см. отрывок из вальса «Розы с юга», ор. 388):



Подвижна, изменчива и гармония Штрауса (см. пример 78), что еще более подчеркивается моцартовски ясной и певучей манерой инструментовки.

Штраус не порывает с той схемой, которая была установлена его предшественниками. Мечтательного склада вступление и затем обычно последовательность пяти контрастных по музыке вальсов, где пятый дает расширенное проведение первого,— такова форма, унаследованная Штраусом от Ланнера и своего отца:



Но Штраус симфонизировал эту форму, не только расширив рамки содержания каждого из танцев сюиты, но и сделав более органичными переходы между ними. Таким образом, сохранив преемственность с традициями австрийского крестьянского лендлера, который главенствовал в танцевальной музыке начала века, Штраус придал им новые, романтические черты городской венской культуры.

4

Штраус обогатил также традиции австрийского театрально-комедийного жанра. Развитие этого жанра протекало не без влияния парижской оперетты, с которой Оффенбах познакомил венцев в 60-х годах [17]. Но, не порывая связи с национальными традициями комедийных спектаклей, австрийские опереточные композиторы — Франц Зуппе (1819—1895), Карл Миллёкер (1842—1899), а вместе с ними Штраус — создали особую разновидность оперетты, именуемую «венской» [18].

---

[17] Характеристику парижской оперетты см. на с. 317.

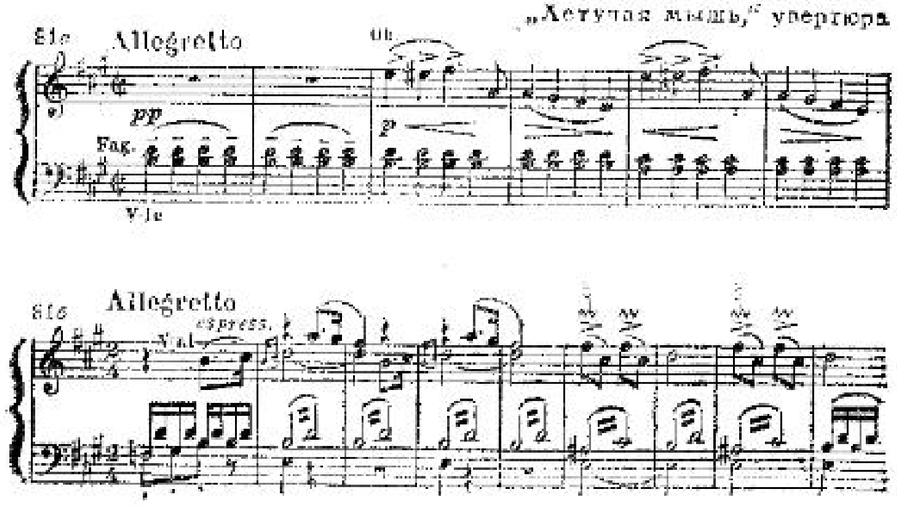
[18] Зуппе и Миллёкер начали писать оперетты до Штрауса, но лучшие их произведения («Боккаччо» Зуппе, 1879; «Нищий студент» Миллёкера, 1882) написаны после решающих успехов Штрауса в этом жанре. Позже в жанре венской оперетты выдвинулись венгры Ференц Легар (1870—1948) и Имре Кальман (1882—1953).

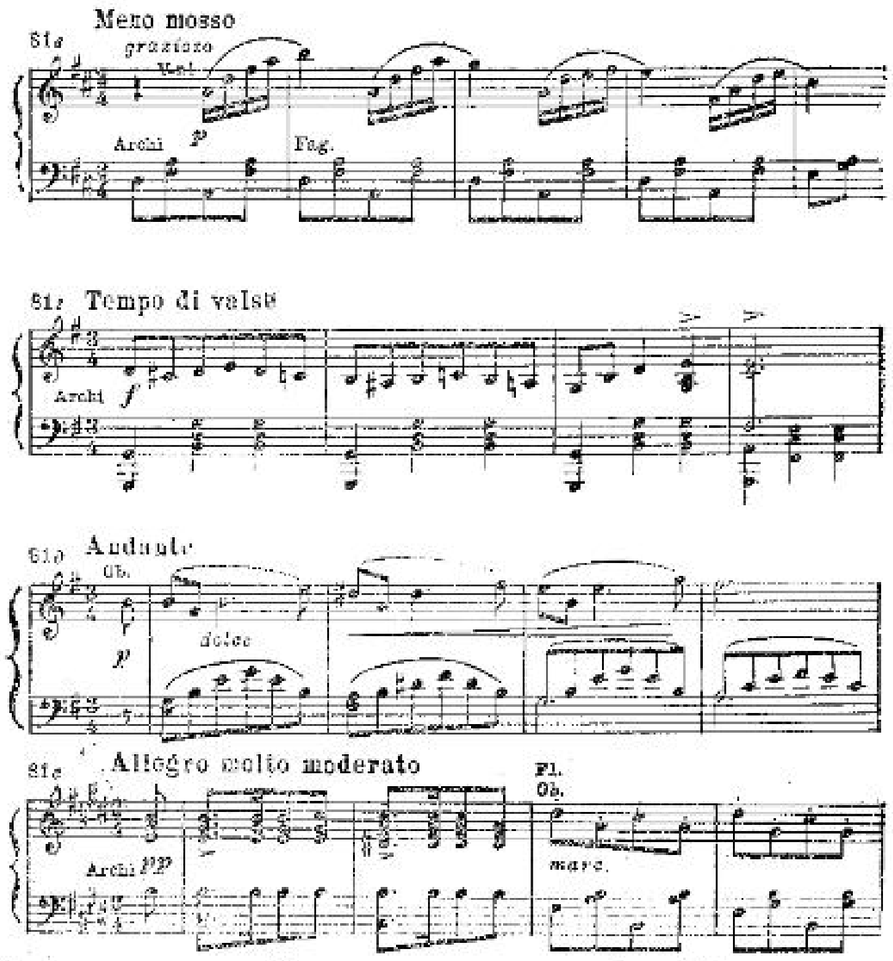
В сравнении со спектаклями Оффенбаха, венская оперетта по тематике своей менее злободневна. Сатирический элемент ей чужд. Общий колорит более лиричен, а все персонажи — как положительные, так и отрицательные — обрисованы в тонах добродушного юмора. Недостаточная острота драматического конфликта, редкое обращение к социальной тематике — слабые стороны венской оперетты.

Эти недостатки присущи и большинству музыкально-театральных произведений Штрауса. Их сюжетно-сценарная драматургия вполне заслуживает критики: из пятнадцати его оперетт в одиннадцати использованы беспомощно скроенные пьесы, тогда как развитие сюжета в остальных четырех полно существенных недочетов. Сам Штраус говорил: «За великолепное либретто я был бы в состоянии принести величайшие жертвы». Но дело не только в слабости его либреттистов: Штраус не обладал специфическим чувством «театральности» в той мере, в какой им владел Оффенбах. Зато он резко повысил удельный вес музыки в своих спектаклях. Благодаря Штраусу, по выражению И. Кальмана, оперетта стала «легкой, жизнерадостной, остроумной, нарядно приодетой и ярко звучащей музыкальной комедией».

В театральных сочинениях Штрауса, как и в его концертных пьесах, безраздельно господствует стихия танца, представленная в разнообразных проявлениях вальса, польки, галопа, чардаша. Это в точном смысле слова танцевальные оперетты. Именно дух, характер танца насыщает действие стремительным движением, передает ощущение праздничности, романтического подъема чувств. Таково одно из лучших сочинений Штрауса — «Летучая мышь» (1874). Танцевальное начало пронизывает решительно все номера партитуры, начиная с увертюры, в которой с бесподобной легкостью объединены основные темы оперетты:

„Летучая мышь," увертюра

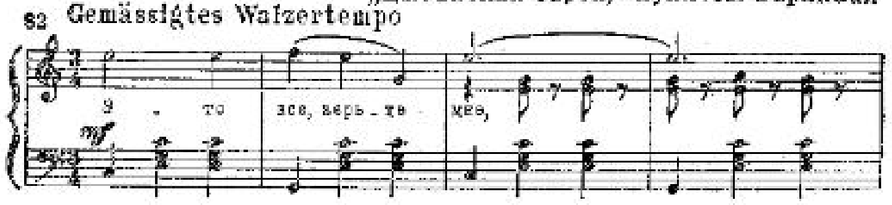


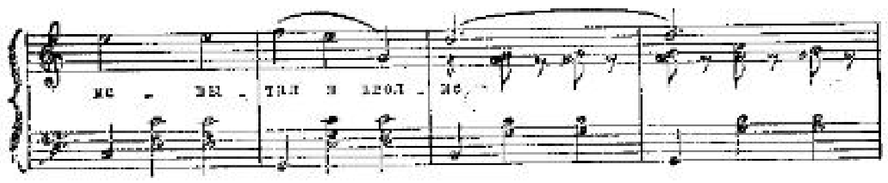


Наряду с увертюрой выделяются терцеты I и III актов, а также по-оперному развернутые финалы I и II актов, особенно же последний из них — этот апофеоз вальса, где все дышит заразительным весельем, радостным опьянением жизнью.

К числу лучших сочинений Штрауса относится также «Цыганский барон» (1885). На следующий день после премьеры композитору исполнилось шестьдесят лет. Однако среди мирового музыкально-театрального наследия не много найдется произведений, в которых с такой непосредственностью были бы воспеты чувства молодости, юношеский задор. Эти чувства прекрасно переданы в мелодии знаменитых куплетов Баринкая — главного героя оперетты:

„Цыганский барон," куплеты Баринкая





На музыке «Цыганского барона» заметно сказалось воздействие свободолюбивых настроений; они отражены и в песнях цыганской вольницы, и в лирико-драматических образах, порожденных темой изгнанничества, и в общем локальном колорите оперетты, связанном с ритмами и интонациями венгерского фольклора. Штраус задумал это произведение как оперу. Следы первоначального «серьезного» замысла наложили свой отпечаток на характер финала I акта и терцета II акта. Но все же и здесь Штраус более пленяет неповторимым сочетанием элегической задушевности с романтической порывистостью и сердечности с огненным темпераментом, нежели театрально-драматургическим совершенством формы [19]. Поэтому историческое значение его оперетт заключается, прежде всего, в их м у з ы к е. Именно как несравненный музыкант, вдохновенный певец австрийского народа Иоганн Штраус оказал большое влияние на тех композиторов, которые обращались к венской песенно-танцевальной стихии вслед за ним — начиная от Малера и кончая Рихардом Штраусом (опера «Кавалер роз») или Морисом Равелем («Благородные и сентиментальные вальсы» для фортепиано, симфоническая поэма «Вальс»).

КРАТКИЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШТРАУСА

П р о и з в е д е н и я к о н ц е р т н о - б ы т о в о г о п л а н а
(вальсы, польки, кадрили, марши и другие — всего 477 произведений)

Наиболее известны:
«Perpetuum mobile» («Вечное движение») ор. 257 (1867)
«Утренний листок», вальс ор. 279 (1864)
«Бал юристов», полька ор. 280 (1864)
«Персидский марш» ор. 289 (1864)
«Голубой Дунай», вальс ор. 314 (1867)
«Жизнь артиста», вальс ор. 316 (1867)
«Сказки венского леса», вальс ор. 325 (1868)
«Радуйтесь жизни», вальс ор. 340 (1870)
«1001 ночь», вальс (из оперетты «Индиго и 40 разбойников») ор. 346 (1871)
«Венская кровь», вальс ор. 354 (1872)
«Тик-так», полька (из оперетты «Летучая мышь») ор. 365 (1874)
«Ты и Вы», вальс (из оперетты «Летучая мышь») ор. 367 (1874)

[19] Этим, в частности, объясняется неудача его единственной комической оперы на венгерскую тематику «Рыцарь Пасман» и балета «Золушка», посмертно поставленного.

«Прекрасный май», вальс (из оперетты «Мафусаил») ор. 375 (1877)
«Роза с юга», вальс (из оперетты «Кружевной платок королевы») ор. 388 (1880)
«Вальс поцелуев» (из оперетты «Веселая война») ор. 400 (1881)
«Весенние голоса», вальс ор. 410 (1882)
«Любимый вальс» (на мотивы «Цыганского барона») ор. 418 (1885)
«Императорский вальс» ор. 437
«Полька-пиццикато» (совместно с Иозефом Штраусом)

О п е р е т т ы (всего 15)

Наиболее известны:
«Летучая мышь», либретто Хафнера и Жене (1874)
«Ночь в Венеции», либретто Целля и Жене (1883)
«Цыганский барон», либретто Шнитцера (1885)

К о м и ч е с к а я о п е р а

«Рыцарь Пасман», либретто Дочи (1892)

Б а л е т

«Золушка» (изд. посмертно)

АНТОН БРУКНЕР

Брукнер — крупнейший австрийский симфонист второй половины XIX века. Его жизненный и творческий путь. Главенствующие темы и образы. Черты стиля. Четвертая («Романтическая») и Седьмая симфонии Брукнера

1

Австрия издавна славилась высокоразвитой симфонической культурой. В силу особых географических и политических условий столица этой крупной европейской державы обогатила свой художественный опыт исканиями чешских, итальянских и северо-немецких композиторов. Под воздействием идей Просвещения на такой многонациональной основе сформировалась венская классическая школа, крупнейшими представителями которой во второй половине XVIII века были Гайдн и Моцарт. Новую струю в европейский симфонизм внес н е м е ц Бетховен. Вдохновленный идеями ф р а н ц у з с к о й революции, он, однако, начал создавать симфонические творения лишь после того, как обосновался в столице А в с т р и и (Первая симфония написана в Вене в 1800 году). Шуберт в начале XIX века закрепил в своем творчестве — уже с позиций романтизма — высшие достижения венской симфонической школы.

Затем наступили годы реакции. Австрийское искусство обмельчало в идейном отношении — оно не сумело откликнуться на жизненно актуальные вопросы современности. Бытовой вальс — при всем художественном совершенстве его воплощения в музыке Штрауса — вытеснил симфонию.

Новая волна общественного и культурного подъема обозначилась в 50—60-х годах. К этому времени Брамс переселился с се-

вера Германии в Вену. И, как это имело место у Бетховена, Брамс также обратился к симфоническому творчеству именно на австрийской почве (Первая симфония написана в Вене в 1874—1876 годах). Многое восприняв от венских музыкальных традиций, в немалой мере способствовавший их обновлению, он тем не менее оставался представителем немецкой художественной культуры. Собственно же австрийским композитором, продолжившим в области симфонизма то, что сделал Шуберт в начале XIX века для отечественного музыкального искусства, явился Антон Брукнер, пора творческой зрелости которого приходится на последние десятилетия века.

У Шуберта и у Брукнера — у каждого по-иному, в соответствии с личной одаренностью и своим временем — воплотились наиболее характерные черты австрийского романтического симфонизма. К их числу, прежде всего, относятся: крепкая, почвенная связь с окружающим (преимущественно деревенским) бытом, что сказывается в богатом использовании песенно-танцевальных интонаций и ритмов; склонность к лирическому самоуглубленному созерцанию, с яркими вспышками душевных «озарений» — это, в свою очередь, порождает «рапсодистость» изложения или, пользуясь известным выражением Шумана, «божественные длинноты»; особый склад исторически-эпического повествования, которое, однако, прерывается бурным выявлением драматических чувств.

Есть и некоторые черты общности в личной биографии. Оба — выходцы из крестьянской семьи. Их отцы — сельские учителя, предназначавшие своих детей к той же профессии. И Шуберт, и Брукнер выросли и сформировались как композиторы, живя в окружении простых людей, и полней всего раскрывались в общении с ними. Важным источником вдохновения служила им также природа — горные лесные ландшафты с многочисленными живописными озерами. Наконец, оба они жили только музыкой и ради музыки, творя непосредственно, скорее по наитию, чем по велению разума.

Но, конечно, их разделяют и существенные отличия, обусловленные, в первую очередь, ходом исторического развития австрийской культуры. «Патриархальная» Вена, в обывательских тисках которой задохнулся Шуберт, превратилась в большой капиталистический город — в столицу Австро-Венгрии, раздираемой острыми социально-политическими противоречиями. Иные идеалы, чем во времена Шуберта, выдвигала современность перед Брукнером — как крупный художник он не мог не откликнуться на них.

Иной была и музыкальная среда, в которой творил Брукнер. По своим индивидуальным склонностям тяготея к Баху и Бетховену, он более всего увлекался новонемецкой школой (минуя Шумана), Листом и особенно Вагнером. Поэтому естественно, что не только образный строй, но и музыкальный язык Брукнера должен был стать другим по сравнению с шубертовским. Это различие метко сформулировал И. И. Соллертинский: «Брукнер — это Шуберт, закованный в панцирь медных звучаний, усложненный элементами

баховской полифонии, трагедийной структуры первых трех частей Девятой симфонии Бетховена и вагнеровской „тристановской" гармонии».

«Шуберт второй половины XIX века» — так часто называют Брукнера. Несмотря на свою броскость, это определение, как и всякое другое образное сравнение, все же не может дать исчерпывающего представления о сущности брукнеровского творчества. Оно значительно более противоречиво, нежели шубертовское, ибо в годы, когда в ряде национальных музыкальных школ Европы окрепли тенденции реализма (в первую очередь, естественно, мы вспоминаем русскую школу!), Брукнер оставался художником-романтиком, в чьем мировоззрении своеобразно переплетались прогрессивные черты с пережитками прошлого. Тем не менее в истории симфонии его роль очень велика.

2

Антон Брукнер родился 4 сентября 1824 года в деревне, расположенной вблизи Линца — главного города Верхней (то есть северной) Австрии. Детство прошло в нужде: будущий композитор был старшим среди одиннадцати детей скромного сельского учителя, часы досуга которого были украшены музыкой. С ранних лет Антон помогал отцу в школьных занятиях, а тот обучал его игре на рояле и скрипке. Одновременно шли занятия и на органе — любимом инструменте Антона.

В тринадцать лет потеряв отца, он должен был вести самостоятельную трудовую жизнь: Антон стал певчим хора монастыря св. Флориана, вскоре поступил на курсы, готовившие народных учителей. Семнадцати лет начинается его деятельность на этом поприще. Лишь урывками ему удается заниматься музыкой; зато каникулы целиком ей посвящены: молодой учитель ежедневно по десять часов проводит за роялем, изучая творения Баха, и не менее трех часов играет на органе. Он пробует свои силы и в композиции.

В 1845 году, пройдя предусмотренные испытания, Брукнер получил место преподавателя в Санкт-Флориане — в том монастыре, находящемся недалеко от Линца, где сам когда-то обучался. Он исполнял также обязанности органиста и, пользуясь тамошней обширной библиотекой, пополнял свои музыкальные знания. Тем не менее жизнь его не была радостной. «У меня нет ни одного человека, которому я мог бы открыть свое сердце,— писал Брукнер.— Наш монастырь равнодушно относится к музыке и, следовательно, к музыкантам. Я не могу быть здесь веселым и о моих личных планах никто не должен знать». Десять лет (1845—1855) прожил Брукнер в Санкт-Флориане. За это время он написал свыше сорока произведений [20] — хоровых, органных, фортепианных и других. Многие из них исполнялись в обширном, богато изукрашенном зале монастырской церкви. Особенно славились импровизации молодого музыканта на органе.

[20] В предшествующее десятилетие (1835—1845) — около десяти.

В 1856 году Брукнер был призван в Линц на место соборного органиста. Здесь он пробыл двенадцать лет (1856—1868). Со школьной педагогикой покончено — отныне можно целиком посвятить себя музыке. С редким прилежанием Брукнер отдается изучению теории композиции (гармонии и контрапункта), избрав себе учителем известного венского теоретика Симона Зехтера. По заданию последнего он исписывает горы нотной бумаги. Однажды, получив очередную порцию выполненных упражнений, Зехтер отвечал ему: «Ваши семнадцать тетрадей по двойному контрапункту я просмотрел и поразился Вашему прилежанию и Вашим успехам. Но дабы сохранить Ваше здоровье, прошу Вас дать себе отдых... Я вынужден сказать это, ибо до сих пор не имел ученика, равного Вам по прилежанию». (Кстати сказать, этому ученику было в то время примерно тридцать пять лет!)

В 1861 году Брукнер сдал в Венской консерватории испытания по органной игре и теоретическим предметам, вызвав своим исполнительским даром и технической сноровкой восхищение экзаменаторов. С этого же года начинается и его приобщение к новым течениям в музыкальном искусстве.

Если Зехтер воспитал Брукнера как теоретика, то Отто Киплер — линцский театральный дирижер и композитор, поклонник Шумана, Листа, Вагнера — сумел направить эти фундаментальные теоретические знания в русло современных художественных исканий. (До того знакомство Брукнера с романтической музыкой ограничивалось Шубертом, Вебером и Мендельсоном.) Киплер полагал, что для приобщения к ним его ученика, стоявшего на пороге сорокалетия, придется затратить не менее двух лет. Но прошло девятнадцать месяцев, и вновь прилежание оказалось беспримерным: Брукнер в совершенстве изучил все, чем располагал его учитель. Затянувшиеся годы учения кончились — Брукнер уже увереннее искал своих собственных путей в искусстве.

Этому помогло знакомство с вагнеровскими операми. Новый мир открылся Брукнеру в партитурах «Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгрина», а в 1865 году он присутствовал на премьере «Тристана» в Мюнхене, где завязал личное знакомство с боготворимым им Вагнером. Такие встречи продолжались и позже — с благоговейным восторгом вспоминал о них Брукнер [21]. Можно себе представить, с каким изумлением, преобразившим привычные музыкальные представления, он впервые ознакомился с увертюрой к «Тангейзеру», где столь хорошо знакомые Брукнеру как церковному органисту хоральные мелодии приобрели новое звучание, а мощь их оказалась противопоставленной чувственному очарованию музыки, живописующей Венерин грот!..

В Линце Брукнер написал свыше сорока произведений, но их замыслы масштабнее, чем это имело место в сочинениях, созданных в Санкт-Флориане. В 1863 и 1864 годах он закончил две симфонии (f-moll и d-moll), хотя позже не настаивал на их исполнении. Первым порядковым номером Брукнер обозначил следующую симфонию c-moll (1865—1866). Попутно в 1864—1867 годах были написаны три большие мессы — d-moll, e-moll и f-moll (последняя — наиболее ценная).

Первый авторский концерт Брукнера состоялся в Линце в 1864 году и имел большой успех. Казалось, что ныне наступает перелом в его судьбе. Но этого не произошло. И спустя три года композитор впадает в депрессию, которая сопровождается серьезным нервным заболеванием. Лишь в 1868 году ему удается выбраться из захолустной провинции — Брукнер переезжает в Вену, в которой остается до конца своих дней на протяжении более четверти века. Так открывается третий период в его творческой биографии.

Небывалый случай в истории музыки — лишь к середине 40-х годов жизни художник полностью обретает себя! Ведь десятилетие, проведенное в Санкт-Флориане, может рассматриваться лишь как первое робкое проявление еще не окрепшего таланта. Двенадцать лет в Линце — годы ученичества, овладения ремеслом, технического совершенствования. К сорока годам Брукнер еще не создал ничего значительного. Самое ценное — это органные импровизации, которые остались незаписанными. Теперь же скромный ремесленник неожиданно превратился в мастера, наделенного самобытнейшей индивидуальностью, оригинальной творческой фантазией.

Однако Брукнер был приглашен в Вену не в качестве композитора, а как великолепный органист и теоретик, который сможет достойно заменить умершего Зехтера. Он вынужден много времени уделять музыкальной педагогике — в общей сложности тридцать часов в неделю [22]. Все остальное время он проводит за сочинением музыки. В каникулярное время навещает столь полюбившиеся ему деревенские местности Верхней Австрии. Изредка выезжает за пределы родины: так, в 70-х годах с гигантским успехом гастролирует как органист во Франции (где лишь Сезар Франк может соперничать с ним в искусстве импровизации!), в Лондоне и Берлине. Но его не влечет суетная жизнь большого города, даже театры он не посещает, живет замкнуто и одиноко.

Этому углубленному в себя музыканту пришлось испытать в Вене много тяжелого: путь к признанию его как композитора был на редкость тернист. Над ним глумился Эдуард Ганслик — непререкаемый музыкально-критический авторитет Вены; последнему вторили критики бульварных газет. Это объясняется во многом тем, что здесь сильна была оппозиция к Вагнеру, поклонение же Брамсу

[21] Вагнер покровительственно относился к нему и в 1882 году сказал: «Я знаю лишь одного, кто приближается к Бетховену (речь шла о симфоническом творчестве.— *М. Д.*), это — Брукнер...».

[22] В Венской консерватории Брукнер вел классы гармонии (генерал-баса), контрапункта и органа; в Учительском институте преподавал рояль, орган и гармонию; в университете — гармонию и контрапункт; в 1880 году получил звание профессора. Среди брукнеровских учеников — впоследствии ставшие дирижерами А. Никиш, Ф. Моттль, братья И. и Ф. Шальк, Ф. Лёве; пианисты Ф. Экштейн и А. Страдал; музыковеды Г. Адлер и Э. Дечей; некоторое время были близки с Брукнером Г. Вольф и Г. Малер.

считалось признаком хорошего тона. Однако застенчивый и скромный Брукнер в одном несгибаем — в своей привязанности к Вагнеру. И он стал жертвой ожесточенной распри «браминов» с вагнерианцами. Лишь настойчивая воля, воспитанная прилежанием, помогла Брукнеру выстоять в жизненной борьбе.

Положение осложнялось еще тем, что Брукнер работал в той же области, где снискал себе славу Брамс. С редким упорством писал он одну симфонию за другой: от Второй до Девятой, то есть лучшие свои произведения он создал на протяжении примерно двадцати лет в Вене [23]. Такое творческое соперничество с Брамсом вызывало еще более резкие нападки на него со стороны влиятельных кругов венской музыкальной общественности [24].

Неудивительно, что видные дирижеры того времени отказывались включать произведения Брукнера в программы своих концертов, особенно после нашумевшего провала в 1877 году его Третьей симфонии. В результате долгие годы приходилось уже далеко не молодому композитору ждать, пока он смог услышать свою музыку в оркестровом звучании. Так, Первая симфония прозвучала в Вене только спустя двадцать пять лет после ее завершения автором, Вторая дожидалась своего исполнения двадцать два года, Третья (после провала) — тринадцать, Четвертая — шестнадцать, Пятая — двадцать три, Шестая — восемнадцать лет. Поворотный момент в судьбе Брукнера наступил в 1884 году в связи с исполнением под руководством Артура Никиша Седьмой симфонии — к шестидесятилетнему композитору наконец приходит слава.

Последнее десятилетие жизни Брукнера отмечено возрастающим интересом к его творчеству [25]. Но близится старость, темп работы замедляется. С начала 90-х годов здоровье сдает — усиливается водянка. Брукнер умирает 11 октября 1896 года.

3

Музыкальное наследие Брукнера обширно — оно содержит свыше ста двадцати названий. Среди них немало духовных произведений, которые композитор создавал в связи со своими служебными обязанностями в Санкт-Флориане и Линце. Но он писал их и по убеждению, так как был пламенно верующим человеком, слепо преданным догматам католицизма. Есть у Брукнера и светские кантаты, хоры, сольные песни. Лишь одно сочинение — струнный квинтет F-dur (1879) он посвятил камерно-инструментальному жанру. Центральное место в его наследии занимают девять монументальных симфоний.

Брукнер разработал собственную, оригинальную симфоническую концепцию, которой неуклонно придерживался в своих девяти произведениях, несмотря на то, что наделял их различным содержанием. Это — яркий показатель цельности творческой личности композитора.

Воспитанный в условиях патриархального уклада провинциального быта, Брукнер всем своим существом отрицал буржуазную культуру капиталистического города — он не понимал и не принимал ее. Индивидуалистические сомнения, эмоциональный надрыв, скепсис, издевка, гротеск в корне чужды ему, равно как и мучительная острота интеллектуальных споров, утопических мечтаний [26]. Его мироощущение в основе своей пантеистично. Он воспевает величие вселенной, старается проникнуть в загадочную сущность бытия; пылкие порывы к счастью чередуются со смиренным отречением, а пассивное созерцание сменяется экстатическим ликованием.

Такое содержание музыки частично определялось религиозными воззрениями Брукнера. Но было бы неверным все сводить к реакционному воздействию католицизма. Ведь мировоззрение художника определяется не только политическими или философскими учениями, которым он привержен, а всем опытом его жизни и деятельности. Опыт же этот коренится у Брукнера в общении с народом (прежде всего с крестьянством), с бытом и природой Австрии. Вот почему таким могучим здоровьем веет от его музыки. Внешне замкнутый, не интересующийся ни политикой, ни театром, ни литературой, он вместе с тем обладал чувством современности и по-своему, романтично реагировал на противоречия действительности. Поэтому мощь титанических порывов у него своеобразно сочеталась с изощренностью фантазии композитора конца прошлого века.

Симфонии Брукнера — гигантские эпопеи, словно высеченные из монолитной глыбы. Однако монолитность не исключает контрастности. Скорее даже наоборот: крайности настроений обострены до предела, но каждое из них пространно экспонировано, последовательно и динамично развито. В подобном нагромождении и смене образов есть своя логика — это логика эпического повествования, мерный склад которого словно изнутри взрывается вспышками озарений, драматическими столкновениями, широко развернутыми лирическими сценами.

Строй музыки Брукнера — возвышенный, патетический; влияние народно-бытовых традиций менее ощутимо, чем у Шуберта. Скорее напрашивается аналогия с Вагнером, который избегал изображения повседневного, обыденного. Подобное стремление вооб-

---

[23] Всего Брукнер написал в Вене свыше тридцати произведений (преимущественно крупной формы).

[24] Брамс и Брукнер избегали личных встреч, к творчеству друг друга относились неприязненно. Брамс иронически прозвал симфонии Брукнера за их безмерную длину «гигантскими змеями», а тот говорил, что любой вальс Иоганна Штрауса ему дороже симфонических сочинений Брамса (хотя сочувственно отзывался о его Первом фортепианном концерте).

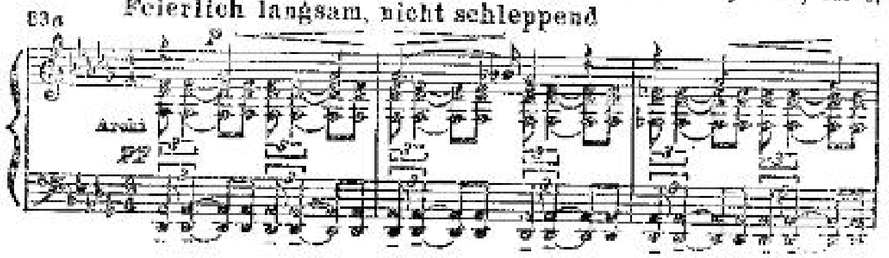
[25] Однако пора полного признания Брукнера еще не наступила. Показательно, например, что за всю свою долголетнюю жизнь всего лишь двадцать пять раз он слышал исполнение собственных крупных произведений.

[26] В этом, в частности, коренное отличие Брукнера от Малера, в творчестве которого очень сильны урбанистические мотивы.

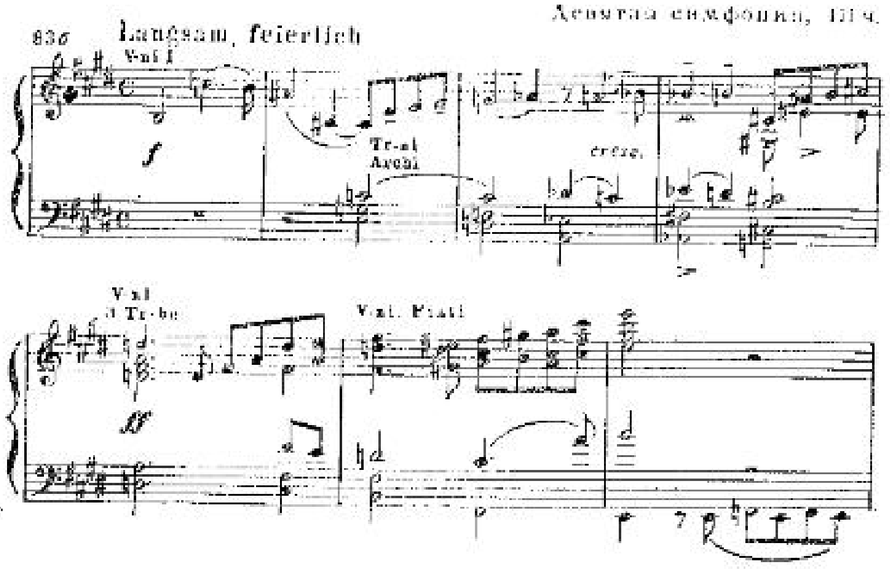
ще свойственно художникам эпического плана (в отличие, скажем, от Брамса, симфонии которого можно назвать лирическими драмами); отсюда «раскидистость» изложения, ораторская многоречивость, контраст в сопоставлении больших разделов формы у Брукнера.

Рапсодичность высказывания, в конечном итоге идущую от стиля органных импровизаций, Брукнер пытается сдержать строгой приверженностью к симметричным построениям (структуры простой или двойной трехчастности, формы, основанные на принципах обрамления и пр.). Но внутри этих разделов музыка развивается свободно, импульсивно, на «большом дыхании». Примером могут служить симфонические Adagio — замечательные образцы мужественной лирики Брукнера:

Восьмая симфония, III ч.



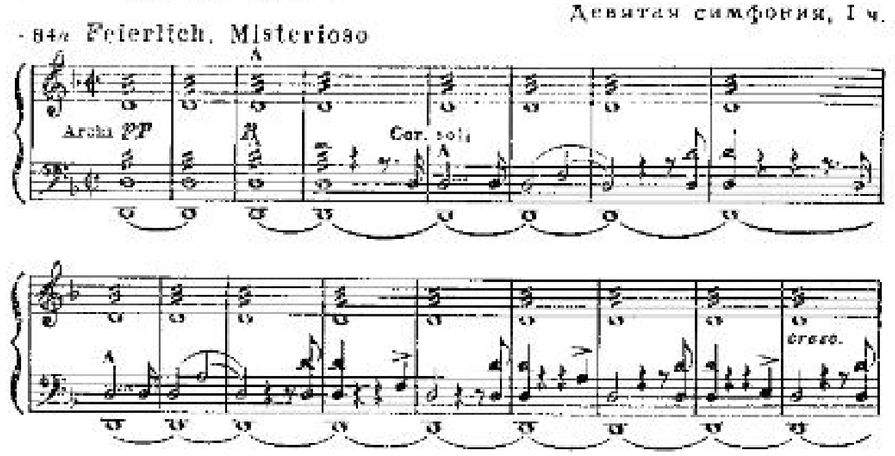
Девятая симфония, III ч.



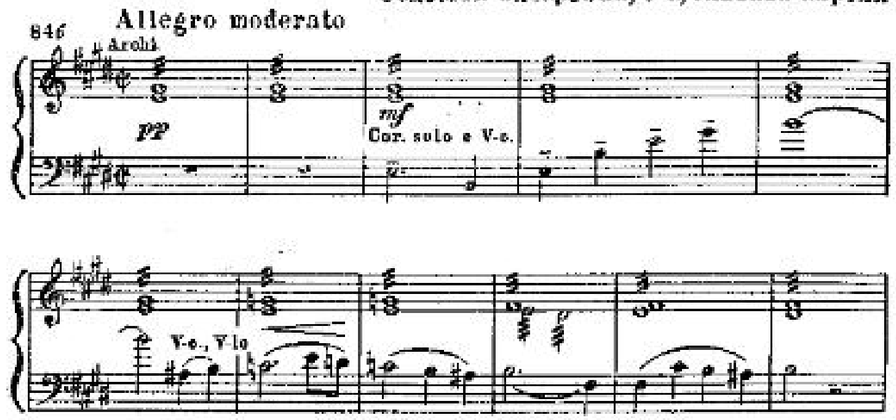
Тематизм — сильная сторона брукнеровской музыки. В отличие от Брамса, для которого краткий мотив служил источником дальнейшего развития, Брукнер является мастером-ваятелем длительно разивающихся тематических образований. Они обрастают дополнительными, контрапунктирующими мотивами и, не теряя образной цельности, заполняют крупные разделы формы.

Три таких основных раздела Брукнер кладет в основу экспозиции сонатной формы (наряду с главной и побочной, заключительная партия у Брукнера образует самостоятельный раздел). Неизгладимое впечатление на него произвело начало Девятой симфонии Бетховена, и в большинстве своих симфоний горделивый клич главной темы Брукнер подготавливает мерцающим звучанием тонического трезвучия; нередко такие темы, преображаясь, становятся торжественно-гимническими:

Девятая симфония, I ч.

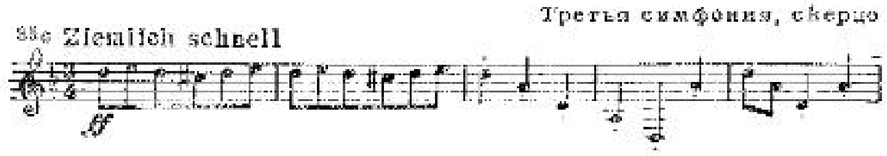


Седьмая симфония, I ч., главная партия

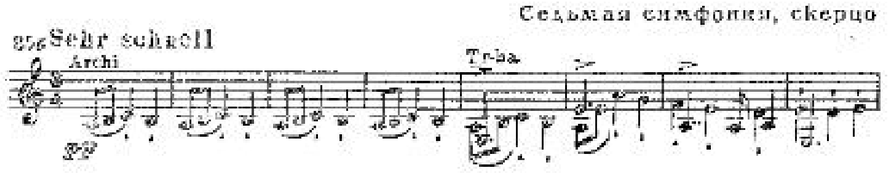


Вторая группа тем (побочная партия) образует лирический раздел, по характеру своему близкий первому, но более непосредственный, песенный. Третья группа — новый контраст: врываются танцевальные или маршевые ритмы и интонации, которые, однако, приобретают угрожающий, иногда демонический склад; таковы и ведущие темы скерцо — в них потенциально заложена огромная динамика; часто используются также мощные унисоны в остинатном движении:

Третья симфония, скерцо



Седьмая симфония, скерцо



В этих трех сферах заключены наиболее специфичные образы музыки Брукнера; в различных вариантах они составляют содержание его симфоний. Прежде чем обратиться к их драматургии, охарактеризуем вкратце музыкальный язык и некоторые излюбленные композитором выразительные приемы.

Мелодическое начало ярко выявлено в брукнеровской музыке. Но интонационно-ритмический рисунок сложен, основная мелодия обрастает контрапунктами, которые помогают созданию непрерывной текучести движения. Эта манера сближает Брукнера с Вагнером, хотя связь с австрийской народной песенностью не порывается.

И в гармонии наблюдаются листо-вагнеровские влияния: она подвижна, что обусловлено «зеленым» строением.

Вообще мелодия и гармония развиваются в тесном взаимодействии. Поэтому, применяя смелые модуляции, тональные отклонения в далекие строи, Брукнер в то же время не питает пристрастия к сложным диссонирующим сочетаниям и любит подолгу «вслушиваться» в звучание простых трезвучий. Однако музыкальная ткань его произведений бывает нередко громоздкой, сильно перегруженной; это вызывается обилием контрапунктических наслоений — недаром он славился как знаток «строгого письма», законы которого с таким прилежанием изучал под руководством Зехтера!

Большим своеобразием отмечен оркестровый стиль Брукнера. Конечно, и здесь были учтены завоевания Листа — Вагнера, но, используя некоторые их приемы, он не потерял своей самобытной индивидуальности. Самобытность же ее заключалась в том, что с юношеских лет и до последних дней Брукнер оставался верен своему любимому инструменту — органу. За органом он импровизировал, и в духе свободных импровизаций родились его

симфонические фрески. Точно так же оркестр представлялся ему в виде монументального идеального органа. Именно органная звучность с ее несмешивающимися регистровыми тембрами определила склонность Брукнера к раздельному использованию основных групп оркестра, к мощному, но ясному по колориту tutti, к привлечению медных духовых инструментов в гимническом проведении мелодии, к трактовке, как сольных голосов, деревянных духовых и т. п. И струнную группу Брукнер подчас приближал к звучанию соответствующих органных регистров. Так, он охотно применял тремоло (см. пример 84 *а*, *б* на с. 139), мелодическое пицикато в басах и т. д.

Но отталкиваясь от органа, от особых приемов его регистровки, Брукнер все же мыслил оркестрово. Вероятно, поэтому он и не оставил сколько-нибудь значительных пьес для своего любимого инструмента, ибо для воплощения обуревавших его эпических замыслов требовался некий идеальный орган, каким и является многозвучный, мощный по динамике, разнообразный по краскам оркестр. Именно ему Брукнер посвятил свои лучшие творения.

Его симфонии четырехчастны. Каждая часть в цикле выполняет определенную образно-смысловую функцию.

Лирический центр цикла — Adagio. Нередко по своей длительности оно намного превышает первую часть (например, в Восьмой симфонии имеет 304 такта!) и содержит самые искренние, глубокие, прочувствованные страницы брукнеровской музыки. В противовес этому, в скерцо бушуют стихийные силы (прообраз — скерцо Девятой Бетховена); их демонический порыв оттеняется идиллическим трио, с отзвуками ländler'а или вальса. Крайние части (иногда и Adagio) написаны в сонатной форме и насыщены острой конфликтностью. Но если первая изложена более компактно, с лаконичной разработкой, то в финале архитектоническая стройность нарушается: Брукнер стремился в нем полнотожить все содержание произведения и нередко привлекал для этого темы из других частей.

Проблема финала — вообще одна из труднейших в идейно-художественном решении симфонического цикла — тяжело давалась Брукнеру. Он трактовал его как драматургический центр симфонии (Малер в этом следовал за ним) с ее неизменным итогом — прославлением в коде радости и света бытия. Но разнородность образов, огромный диапазон чувств не поддавался целеустремленному изложению, что нередко порождало рыхлость формы, калейдоскопичность в смене эпизодов. Ощущая этот недостаток, он по нескольку раз переделывал свои сочинения, со свойственной ему скромностью прислушиваясь к советам дружески расположенных дирижеров. Так, его ученики И. Шальк и Ф. Лёве, желая приблизить брукнеровские творения к современному восприятию, еще при жизни композитора внесли в их партитуры много изменений, особенно в инструментовку. Эти изменения, однако, искажали самобытный стиль симфоний Брукнера; ныне они исполняются в авторской первоначальной редакции.

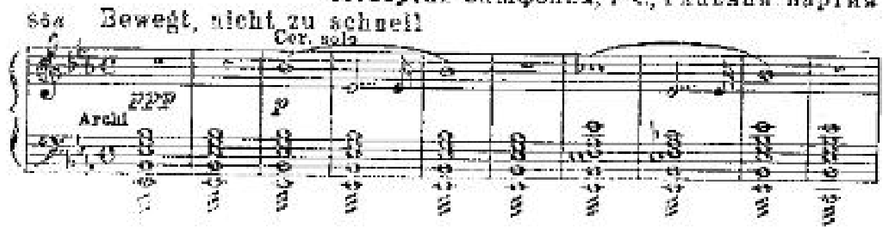
Симфонии Брукнера художественно неравноценны. Несомненный интерес представляют мятежно-порывистая Третья d-moll (1873, ее иногда называют «Трагической»), наиболее масштабная, величественная Восьмая c-moll (1884—1887) и полная горестных раздумий незавершенная Девятая d-moll (1891—1894) [27]. Наибольшую известность приобрели Четвертая и Седьмая.

Четвертая симфония Es-dur (написана в 1874 году, была подвергнута переработке в 1878 и в 1880 году) — единственная, которую Брукнер снабдил программным подзаголовком, назвав ее «Романтической». Это широкое по смыслу название хорошо определяет общий эмоциональный тонус звучания произведения, музыка которого отмечена поистине шубертовской свежестью и поэтичностью.

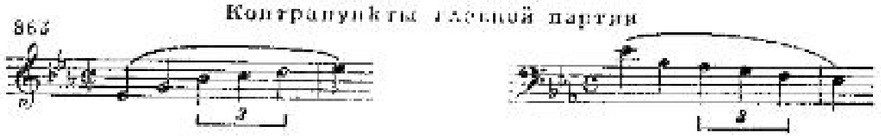
Начиная с бетховенской Пасторальной симфонии немецкие, равно как и австрийские, композиторы часто воспевали в своих произведениях родную природу. Вспоминается в этой связи и «Фрейшютц» Вебера, и симфоническая идиллия Вагнера «Зигфрид». Причем образам леса часто уделялось особое внимание. «Лесной романтикой» овеяна и музыка брукнеровской симфонии.

Примечательно ее начало: на зыбко мерцающем, нежнейшем тремоло струнных возникает зов валторны. Клич ширится, подхватывается другими инструментами, присоединяется новый призывный мотив с его обращением:

Четвертая симфония, I ч., главная партия



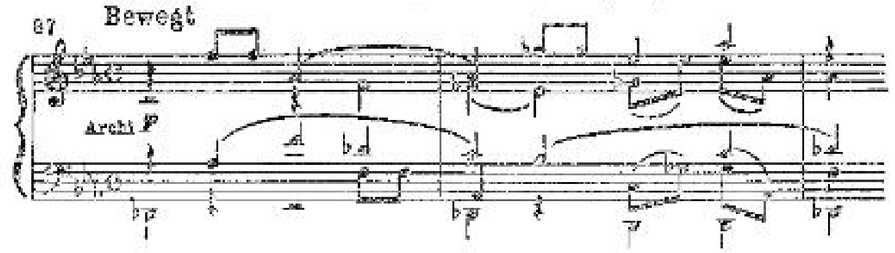
Контрапункты главной партии



Развитие первой тематической группы — на непрерывном тремоло! — достигает кульминации и сменяется обаятельной, словно «подтанцовывающей» лирической темой (побочная партия в неожиданной тональности Des-dur, в репризе — H-dur):

[27] Вместо финала, который Брукнер не успел написать, он рекомендовал исполнять свой «Te Deum».

Четвертая симфония, I ч., побочная партия



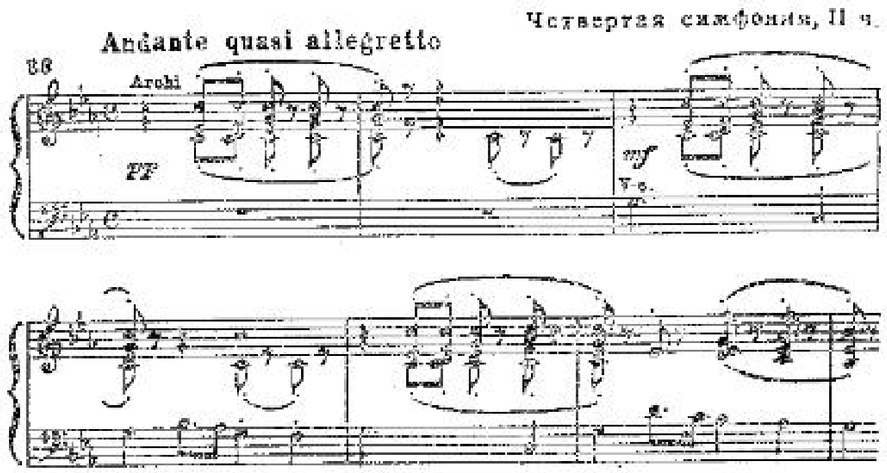
Широко представлена третья тематическая группа, где на большом динамическом нагнетании, при неизменном тремоло струнных, разрабатываются контрапунктические мотивы главной темы (см. пример 86 *б*).

Постепенно динамика спадает. Переход к разработке — это часто имеет место у Брукнера — совершается на длительном органном пункте (на звуке *b* тремоло литавр sempre *ppp* тридцать шесть тактов).

Словно сумерки опустились на лесную чащу и возникают таинственные видения — так можно пояснить содержание разработки, в четырех кратких разделах которой получают новое освещение основные темы (в частности, первая из них предстает в хоральном звучании). В репризу Брукнер вносит много свежих отклонений и завершает первую часть после необычной модуляции (E-dur — As-dur — Es-dur) триумфальным утверждением валторнового клича.

Вторая часть — Andante выдержана в духе элегии. Главная тема, сопровождаемая ритмом траурного марша, трижды проходит в различных вариантах; между ними возникает вторая лирическая тема (у альтов), так образуется формальная схема ABABA.

Четвертая симфония, II ч.

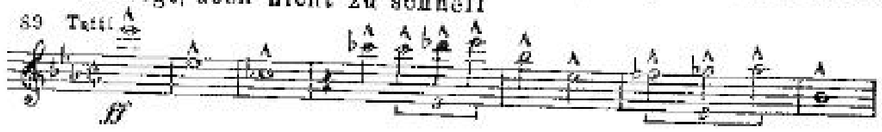


Очень выразительно третье, длительно развернутое проведение главной темы, где она приобретает мажорный склад (смелая модуляция: C-dur — As-dur — Ces-dur — C-dur) — скорбь сменяется утешением...

В третьей части — скерцо — Брукнер словно упивается свежим ветром на широких лесных просторах при ярком солнечном сиянии. Краткие мотивы-сигналы звучат подобно перекличке охотничьих рогов. А в музыке традиционного трио (сначала у гобоя и кларнета) воспроизводится по-шубертовски обаятельный лендлер.

Наиболее сложна драматургия финала, в развитие которого вовлекаются темы предшествующих частей. Разбушевавшиеся стихийные силы запечатлены в громоподобных унисонах всего оркестра. Такова главная партия; ее появление подготовлено 36-тактным органным пунктом на звуке *h*:

Четвертая симфония, IV ч., главная партия

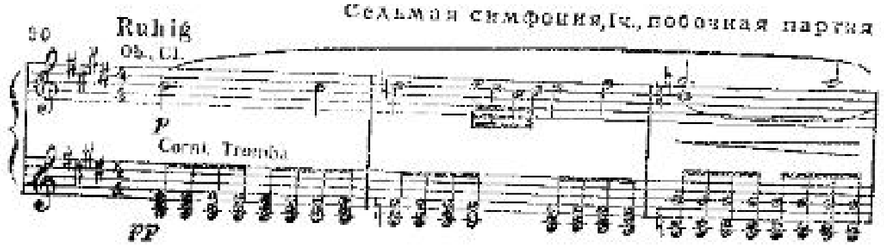


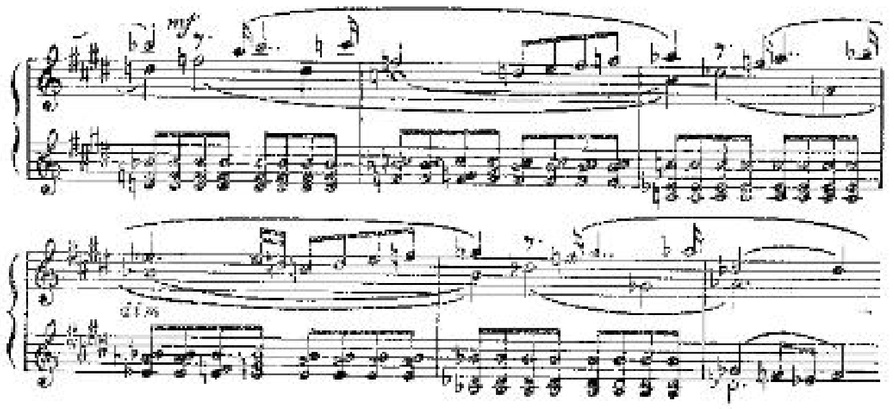
Как и в первой части, сонатную экспозицию образуют три тематические группы (вторая, более светлая — C-dur; третья, на ostinato грозных унисонов — b-moll). Разработка представляет собой редкую по тематическому изобилию композицию — замечательный образец контрапунктического мастерства композитора. Репризу увенчивает ликующая кода. Сквозь все бури страстей в явном или скрытом, варьированном виде, проносится как лейтмотив всей симфонии валторновый клич из первой части.

Безраздельный оптимизм, радостное приятие жизни главенствует и в Седьмой симфонии E-dur (1881—1883). Это самое популярное сочинение Брукнера; в нем меньше, чем обычно, утомительных длиннот, форма стройнее, хотя контрапунктические разработки в первой и четвертой частях несколько суховаты. Но этот недостаток с лихвой восполняется мелодической щедростью и фактурно-оркестровым разнообразием.

Сильно впечатляет начало симфонии, с ее таинственно звучащим тремоло струнных и вырастающей из ми-мажорного трезвучия эпически величавой темой (ее запевает валторна с виолончелями, см. пример 84 *б* на с. 139), пространное изложение которой занимает 22 такта. Чудесная мелодия побочной партии развивает те элегические черты, которые порой проскальзывали в главной партии:

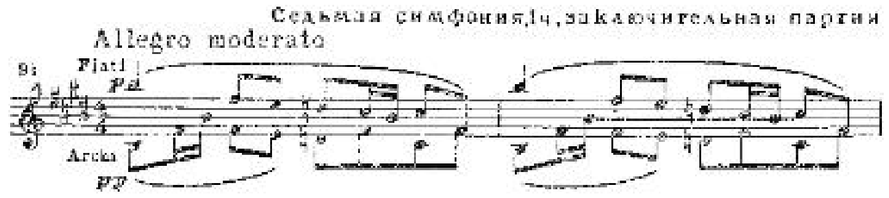
Седьмая симфония, Ic., побочная партия





Ее извилистый склад вызывает смену красочных гармоний, находящихся в терцовом соотношении (h—G—B(F)—As(Es) — Ges). Песенность предшествующих партий дополняется танцевальностью третьей тематической группы. Сделано это очень изобретательно: огромное динамическое нарастание на органном пункте *fis* внезапно срывается и будто издали возникает угловатый, несколько загадочный мотив:

Седьмая симфония, Ic., заключительная партия



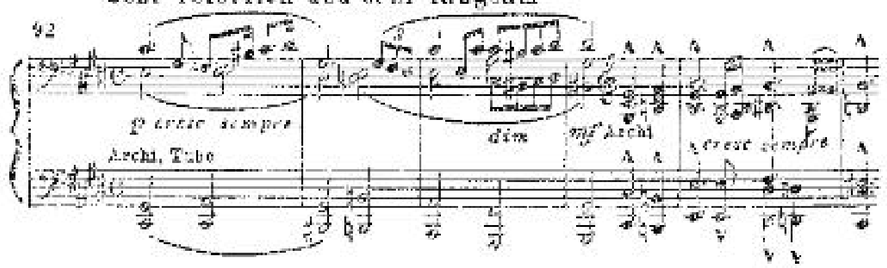
Но упорное ostinato, все более энергичные скачки в мелодии придают теме угрожающий характер. К концу экспозиции движение замирает на отголосках валторнового призыва.

В предельно краткой разработке сменяются контрастные настроения — от сдержанно-торжественных до патетичных на кульминации (важную роль выполняет обращение первой темы), тогда как в репризе главенствуют ясные, радостные тона. Ослепительный свет излучает кода, с ее тоническим органным пунктом.

Вторая часть — Adagio принадлежит к лучшему, что создано Брукнером. Это вдохновенная ода памяти Вагнера, о смерти которого стало известно во время сочинения этой части. Брукнер словно предчувствовал траурную весть — незадолго до того он писал Ф. Моттлю: «Однажды я вернулся домой и был очень грустен: врял ли, думалось мне, маэстро сможет еще долго прожить — тогда и родился замысел Adagio». По силе выражения мужественной скорби оно не уступает знаменитым траурным маршам из Третьей симфонии Бетховена или «Гибели богов» Вагнера, по широте же развития превосходит их.

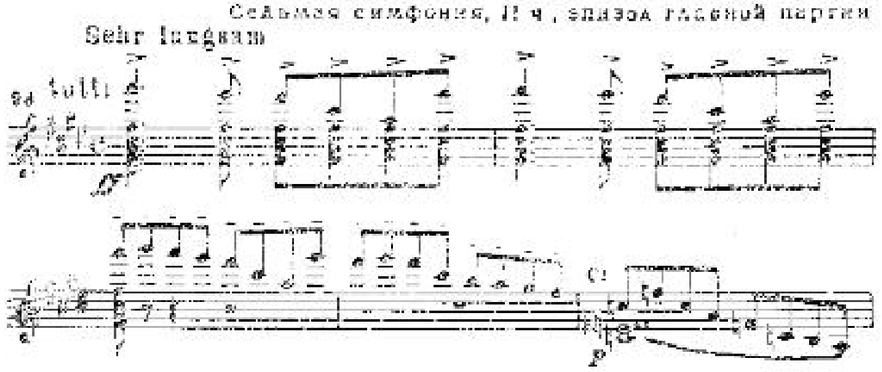
Глубоко волнует своей экспрессивной протяженностью тематизм этой части. Такова, например, главная партия (cis-moll):

Седьмая симфония, II ч., главная партия



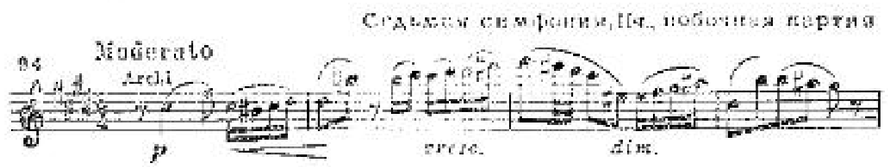
Мелодию запевают теноровые тубы (они известны также под названием «вагнеровских» или «валторновых»); суровая поступь струнных прерывает ее; рождаются выразительнейшие, подголосочного склада речитативы, и вдруг весь оркестр разражается криком боли и отчаяния:

Седьмая симфония, II ч., эпизод главной партии



Движение безвольно ниспадает, и будто слова утешения произносит задушевная тема побочной партии (Fis-dur):

Седьмая симфония, II ч., побочная партия

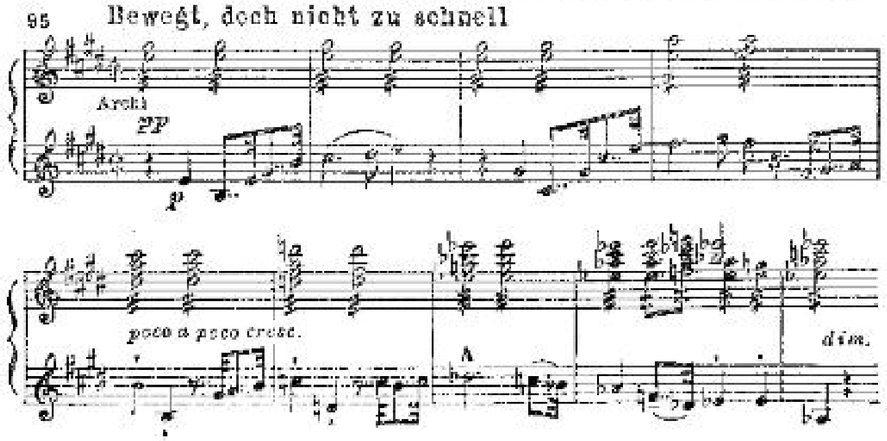


В разработке сопоставлены крайние полюсы состояний. После нового трагического всплеска, на спаде, возникает побочная партия. Еще более сумрачно вслед за второй звучит первая тема, но внезапно она преображается: будто радостное видение озарило сознание композитора, душа его преисполнена ликованием (C-dur). Краткой элегией — эпилогом заканчивается Adagio (первая тема идет в cis-moll, разрешается в одноименном мажоре *ppp*).

Третья часть — скерцо — проносится в очень быстром, стремительном темпе. Призрачный фон струнных прорезывают боевые кличи трубы. Под конец tutti принимает участие в буйной пляске, которой противостоит идиллическое трио.

Финал написан в сонатной форме с тремя группами тем. Первая героична (она сродни главной теме начальной части — ср. пример 84 *б* на с. 139):

Седьмая симфония, IV ч., главная партия



Вторая тема хорального склада, а третья — унисонна, необычайно порывиста, динамически устремлена (она близка первой теме финала). Эмоциональный подъем, стихийный порыв вообще присущи музыке этой части, которая по блеску изложения представляет собой высшее достижение брукнеровского оркестрового стиля.

Итак, эпическая мощь и сила выражения, лирическая сосредоточенность, драматизм конфликтных столкновений, при общей величавой концепции,— таковы отличительные черты лучших симфоний Брукнера.

КРАТКИЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ БРУКНЕРА

Симфонии [28]

Первая симфония c-moll (1865—1866, 2-я редакция — 1890—1891)
Вторая симфония c-moll (1871—1872, новые редакции — 1875—1876 и 1877)
Третья симфония d-moll (1873, новые редакции — 1876—1877 и 1888—1889)
Четвертая («Романтическая») симфония Es-dur (1874, новые редакции — 1878—1880)
Пятая симфония B-dur (1875—1877)
Шестая симфония A-dur (1879—1881)
Седьмая симфония E-dur (1881—1883)
Восьмая симфония c-moll (1884—1887, новая редакция — 1889—1890)
Девятая симфония d-moll (1891—1894) [29]

---

[28] Перечисленным произведениям предшествовали симфонии f-moll (1863) и d-moll (1864, новая редакция — 1869), которые композитор не обозначил порядковым номером.

[29] Первые эскизы Девятой симфонии датируются 1887 годом; третья часть закончена в 1894 году; работа над незавершенным финалом продолжалась до 1896 года.

Духовные сочинения

Месса № 1 d-moll (1864)
Месса № 2 e-moll (1867, новая редакция — 1882)
Большая месса № 3 f-moll (1867, новая редакция — 1876)
«Te Deum» (1881, новая редакция — 1883—1884)

Камерно-инструментальные произведения

Струнный квинтет F-dur (1879)

ГУГО ВОЛЬФ

Значение Вольфа в истории австрийской и мировой вокальной лирики XIX века. Его жизненный и творческий путь. Черты стиля. Вокальные циклы на стихи немецких поэтов. «Испанская книга песен». «Итальянская книга песен»

1

В музыке XIX века большое место заняла область вокальной лирики. Все более растущий интерес к внутренней жизни человека, к передаче тончайших нюансов его психики, «диалектики души» (Н. Г. Чернышевский) вызвал расцвет жанра песни и романса, особенно интенсивно протекавший в Австрии (начиная с Шуберта) и Германии (начиная с Шумана). Многообразны художественные проявления этого жанра. Но можно отметить в его развитии две струи: одна связана с шубертовской *песенной* традицией, другая — с шумановской *декламационной*. Уже указывалось (см. с. 77), что первую продолжил Иоганнес Брамс, вторую — Гуго Вольф.

Различными были исходные творческие позиции этих двух крупных мастеров вокальной музыки, живших в Вене в одно и то же время (хотя Вольф был на 27 лет моложе Брамса), и неповторимо индивидуальными чертами отмечен образный строй и стиль их песен и романсов. Существенно также еще одно отличие: Брамс активно работал во всех жанрах музыкального творчества (за исключением оперы), тогда как Вольф ярче всего высказался в области вокальной лирики (он является, помимо того, автором оперы и небольшого числа инструментальных сочинений).

Необычна судьба этого композитора, отмеченная жестокими жизненными невзгодами, материальными лишениями, нуждой. Не получив систематического музыкального образования, он к двадцати восьми годам еще не создал ничего значительного. Внезапно наступила художественная зрелость; в течение двух лет, с 1888 по 1890 год, Вольф сочинил около двухсот песен. Интенсивность его духовного горения была поистине поразительной! Но в 90-х годах источник вдохновения моментами угасал; тогда наступали долгие творческие паузы — композитор не мог написать ни одной нотной строчки. В 1897 году, в возрасте тридцати

семи лет, Вольфа поразило неизлечимое безумие. В больнице для умалишенных он прожил еще пять мучительных лет.

Итак, всего одно десятилетие длился период творческой зрелости Вольфа, причем в это десятилетие он сочинял музыку в общей сложности лишь три-четыре года. Однако за этот малый срок он успел выявить себя столь полно и многосторонне, что сумел по праву занять как крупный художник одно из первых мест среди авторов зарубежной вокальной лирики второй половины XIX века.

2

Гуго *Вольф* родился 13 марта 1860 года в небольшом городке Виндишграц, расположенном в Южной Штирии (с 1919 года отошел к Югославии). Отец его, кожевенный мастер, страстный любитель музыки, играл на скрипке, гитаре, арфе, флейте и рояле. Большая семья — среди восьми детей Гуго являлся четвертым — жила скромно. Тем не менее в доме много музицировали: звучали народные австрийские, итальянские, славянские напевы (предки матери будущего композитора были крестьянами-словенами). Процветала и квартетная музыка: отец сидел за пультом первой скрипки, а маленький Гуго — за вторым пультом. Они принимали участие и в любительском оркестре, исполнявшем преимущественно развлекательную, бытовую музыку.

С детских лет проявились противоречивые черты личности Вольфа: с близкими он был мягким, любящим, открытым, с чужими — сумрачным, вспыльчивым, неуживчивым. Такие свойства характера затрудняли общение с ним и в итоге очень усложнили его собственную жизнь. Это и явилось причиной того, что он не смог получить систематического общего и музыкально-профессионального образования: лишь четыре года Вольф проучился в гимназии и всего два — в Венской консерватории, из которой был уволен за «нарушение дисциплины».

Любовь к музыке пробудилась в нем рано и поначалу поощрялась отцом. Но тот испугался, когда юный упрямец захотел стать профессионалом-музыкантом. Решение, вопреки отцовскому запрету, созрело после встречи с Рихардом Вагнером, произошедшей в 1875 году.

Вагнер, прославленный маэстро, посетил Вену, где были поставлены его оперы «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Пятнадцатилетний юноша, только начавший сочинять, попытался ознакомить его со своими первыми творческими опытами. Тот, не взглянув на них, все же благосклонно отнесся к своему пылкому почитателю. Окрыленный, Вольф целиком отдается музыке, которая для него столь же необходима, как «еда и питье». Ради любимого дела ему надо от всего отказаться, до предела ограничив свои личные потребности.

Расставшись с консерваторией в семнадцать лет, без отцовской поддержки, Вольф живет на случайные заработки, получая про-

ши за переписку нот или частные уроки (к тому времени из него выработался отличный пианист!). Постоянного пристанища он не имеет [30], пообедать ему удается далеко не каждый день и порой даже нет денег на почтовые марки, чтобы послать родителям письмо. Но музыкальная Вена, переживавшая в 70—80-е годы пору художественного расцвета, дает юному энтузиасту богатые стимулы к творчеству.

Он усердно изучает творения классиков, многие часы проводит в библиотеках за их партитурами. Чтобы поиграть на рояле, ему приходится ходить к друзьям — лишь к концу своей недолгой жизни (с 1896 года) Вольф сможет снять для себя комнату с инструментом.

Круг друзей мал, но это искренне преданные ему люди. Почитая Вагнера, Вольф сближается с молодыми музыкантами — учениками Антона Брукнера, который, как известно, безмерно преклонялся перед гением автора «Кольца нибелунга» и это поклонение сумел внушить тем, кто его окружал.

Естественно, что со всей страстью своей цельной натуры примкнув к сторонникам вагнеровского культа, Вольф стал противником Брамса, а тем самым и всесильного в Вене, язвительно-остроумного Ганслика, а также других брамсианцев, в числе которых авторитетный, широко известный в те годы дирижер Ганс Рихтер, равно как и Ганс Бюлов.

Таким образом, еще только на заре своей творческой карьеры, непримиримый и резкий в суждениях Вольф приобрел не только друзей, но и врагов.

Еще более усилилось враждебное отношение к Вольфу со стороны влиятельных музыкальных кругов Вены после того, как он выступил критиком в модной газете «Салонный листок». Как показывает само название, содержание ее было пустым, несерьезным. Но Вольфу это было безразлично — ему требовалась трибуна, с которой он как фанатичный пророк мог прославлять Глюка, Моцарта и Бетховена, Берлиоза, Вагнера и Брукнера, одновременно дискредитируя Брамса и всех тех, кто ополчался против вагнерианцев. Три года, с 1884 по 1887, Вольф вел эту безуспешную борьбу, которая вскоре принесла ему тяжелые испытания. Но он не задумывался о последствиях и в настойчивых исканиях стремился обнаружить свою творческую индивидуальность.

Сначала Вольфа влекли к себе крупные замыслы — опера, симфония, скрипичный концерт, фортепианная соната, камерно-инструментальные сочинения. В большинстве своем они сохранились в виде незавершенных фрагментов, обнаруживающих техническую незрелость автора. Между прочим, он создавал также хоры и сольные песни: в первых следовал преимущественно бытовым образцам «лидертафеля», вторые же писал под сильным воздействием Шумана.

[30] Так, с сентября 1876 по май 1879 года Вольф вынужден был, не сумев оплатить расходы, сменить свыше двадцати комнат!..

Наиболее значительные произведения первого творческого периода Вольфа, проходившего под знаком романтизма,— симфоническая поэма «Пентезилея» (1883—1885, по одноименной трагедии Г. Клейста) и «Итальянская серенада» для струнного квартета (1887, в 1892 году переложена автором для оркестра).

В них словно воплотились две стороны мятущейся души композитора: в поэме, в соответствии с литературным первоисточником, повествующим о легендарном походе амазонок против древней Трои, главенствуют темные краски, неистовые порывы, необузданный темперамент, тогда как музыка «Серенады» прозрачна, озарена ясным светом.

В эти годы Вольф приближался к заветной цели. Несмотря на нужду, нападки врагов, на скандальный провал исполнения «Пентезилеи» [31], он наконец обрел себя как композитор. Начинается второй — зрелый период его творчества. С дотоле небывалой щедростью раскрылся самобытный талант Вольфа. «Зимой 1888 года,— признавался он другу,— после долгих блужданий передо мной возникли новые горизонты». Эти горизонты открылись перед ним в области вокальной музыки. Здесь Вольф уже прокладывает пути к реализму.

Он сообщает матери: «Это был самый продуктивный и потому самый счастливый год в моей жизни». На протяжении девяти месяцев Вольф создал сто десять песен, причем случалось, что в один день он сочинял по два, даже по три произведения. Так мог писать лишь художник, с самозабвением отдававшийся творческому труду.

Труд этот, однако, давался Вольфу нелегко. Равнодушный к жизненным благам, к успеху и общественному признанию, но убежденный в правоте того, что делал, он говорил: «Я счастлив, когда пишу». Когда же иссякал источник вдохновения, Вольф горестно сетовал: «Сколь тяжела участь художника, если он не в состоянии сказать что-либо новое! Тысячи раз лучше для него лежать в могиле...».

С 1888 по 1891 год Вольф высказался с исключительной полнотой: он закончил четыре больших цикла песен — на стихи Мёрике, Эйхендорфа, Гёте и «Испанскую книгу песен» — всего сто шестьдесят восемь сочинений и начал «Итальянскую книгу песен» (двадцать два произведения) [32].

Имя его приобретает известность: «Вагнеровское общество» в Вене начинает систематически включать в свои концерты его

[31] Венский филармонический оркестр в 1885 году согласился показать «Пентезилею» на закрытой репетиции. До того Вольф был известен в Вене лишь как критик «Салонного листка», озлобивший своими резкими выпадами и оркестрантов, и Ганса Рихтера, проводившего репетицию. Дирижер, прервав исполнение, обратился к оркестру со следующими словами: «Господа, мы не будем играть до конца эту пьесу — мне хотелось лишь посмотреть на человека, который позволяет себе так писать про маэстро Брамса...»

[32] Помимо того, он написал ряд отдельных песен на стихи других поэтов.

сочинения; издатели их печатают; Вольф выезжает с авторскими концертами за пределы Австрии — в Германию; круг его друзей и поклонников ширится.

Вдруг творческий родник перестал бить, и беспросветное отчаяние охватило Вольфа. Письма его пестрят такими выражениями: «О том, чтобы сочинять, нет и речи. Бог знает, чем это кончится...». «Я давно уже мертвец... Я живу, как глухое и тупое животное...». «Если я не смогу более творить музыку, тогда не надо заботиться обо мне — следует выбросить меня на помойку...».

Пять лет длилось молчание. Но в марте 1895 года Вольф вновь ожил — в три месяца он написал клавир оперы «Корретидор» (по-испански произносится «коррехидор») на сюжет известного в Испании писателя Педро д'Аларкона. Одновременно завершает «Итальянскую книгу песен» (еще двадцать четыре произведения) и делает наброски новой оперы «Мануэль Венегас» (на сюжет того же д'Аларкона).

Осуществилась мечта Вольфа — всю свою сознательную жизнь он стремился попробовать силы в жанре оперы. Вокальные произведения служили ему пробой в драматическом роде музыки, некоторые из них, по собственному признанию композитора, представляли собой оперные сцены. «Опера и только опера! — восклицал он в письме к другу в 1891 году.— Лестное признание меня песенным композитором до глубины души огорчает меня. Что иное может это означать, как не упрек в том, что я всегда сочиняю только песни, что я овладел лишь малым жанром и даже им несовершенно, поскольку в нем содержатся лишь намеки на драматический стиль...». Такое влечение к театру пронизывает всю жизнь композитора.

С юношеских лет Вольф настойчиво искал сюжеты для своих оперных замыслов. Но обладая незаурядным литературным вкусом, воспитанный на высоких поэтических образцах, которыми вдохновлялся при создании вокальных сочинений, он не мог найти удовлетворяющее его либретто. К тому же Вольф хотел написать к о м и ч е с к у ю оперу с р е а л ь н ы м и людьми и к о н к р е т н ы м бытовым окружением — «без шопенгауэровской философии», — добавлял он, имея в виду своего кумира Вагнера.

«Подлинное величие художника, — говорил Вольф, — познается в том, может ли он радоваться жизни». Именно такую, жизненно-сочную, искрящуюся весельем музыкальную комедию мечтал написать Вольф. Эта задача, однако, не удалась ему в полной мере.

При всех своих частных достоинствах музыке «Коррегидора» не хватает, с одной стороны, легкости, изящества — ее партитура, на манер вагнеровских «Мейстерзингеров», несколько грузна, а с другой — ей недостает «крупного штриха», целеустремленного драматургического развития. К тому же в растянутом, недостаточно стройно слаженном либретто есть немало просчетов,

да и сам сюжет новеллы д'Аларкона «Треуголка» [33] оказался недостаточно полновесным для четырехактной оперы. Это затруднило доступ единственного музыкально-театрального произведения Вольфа на сцену, хотя премьера оперы все же состоялась в 1896 году в Мангейме. Однако дни сознательной жизни композитора были уже сочтены.

Более года Вольф работал с яростью, «словно паровая машина». Внезапно ум его помрачился. В сентябре 1897 года друзья отвезли композитора в больницу. Через несколько месяцев ненадолго рассудок вернулся к нему, но работоспособность более не восстановилась. Новый приступ безумия наступил в 1898 году — на этот раз лечение не помогло: прогрессивный паралич сразил Вольфа. Он еще продолжал страдать более четырех лет и умер 22 февраля 1903 года.

3

Гуго Вольфа называют «Вагнером песни». Это определение весьма односторонне: при всем своем преклонении перед гением Вагнера Вольф перенял от него лишь некоторые выразительные приемы (в области декламации и гармонии), избрав в искусстве иные творческие пути.

«Высший принцип искусства» для Вольфа — «строгая, суровая, неумолимая правда, правда, доведенная до жестокости». Как не вспомнить в этой связи аналогичные стремления Мусоргского к беспощадному воплощению жизненной правды, «как бы она ни была солона...» (можно вспомнить также известное высказывание Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»). Однако идейная основа реализма Мусоргского шире, глубже; вспомним другое его признание: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей». И Вольф стремился к изображению судеб и чувств п р о с т ы х л ю д е й (особенно в своих «испанских» и «итальянских песнях»), но он не ставил перед собой той р е в о л ю ц и о н н о й задачи преобразования общества, которую так горячо отстаивал Мусоргский. Он не сумел вдохновиться и утопической идеей общечеловеческого братства, вдохновлявшей его современника и друга Малера. В этом заключалась известная ограниченность Вольфа. Но не следует забывать, в какой общественно-культурной обстановке развился его талант.

В австро-немецкой музыке последних десятилетий XIX века еще давали о себе знать пережитки романтической эстетики. Вместе с тем начали выявляться признаки декадентства с его

[33] В новелле рассказывается о том, как горячо любящие друг друга горбатый мельник и его красавица жена обманули добивавшегося ее взаимности старого ловеласа коррегидора (высшего городского судью, который в соответствии со своим званием носил большую треугольную шляпу). Этот же сюжет лег в основу балета Мануэля де Фальи «Треуголка» (1919).

эстетством, формальной изощренностью за счет пренебрежения содержательностью искусства.

Сказывалось реакционное воздействие и клерикально-религиозных идей (преимущественно в Австрии и в южных областях Германии), и идей ницшеанства с культом «сильной личности», противопоставляемой «толпе», и т. п. В таких исторических условиях идейно-художественная направленность творчества Вольфа являлась прогрессивной, а музыка его — новаторской, открывшей новые перспективы в развитии вокальной лирики, традиции которой были очень крепкими и в Австрии и в Германии.

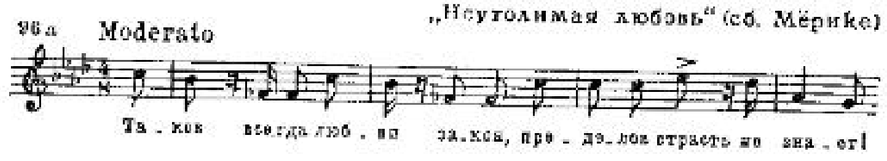
Вольф органично впитал в себя эти традиции, преобразовав их. В меньшей мере песенная обобщенность Шуберта, в большей — психологическая детализированность Шумана, отчасти Листа со свойственной ему свободной декламационностью и красочностью сопровождения — таковы первые художественные впечатления Вольфа.

Затем начались годы увлечения Вагнером. Но не столько идейно-образная сущность творчества последнего, сколько его теоретические предпосылки были восприняты молодым музыкантом. Предпосылки эти следующие: поэзия — основа музыки; выражению смысла слов служит декламация, чутко следующая за развитием содержания текста; сопровождение не «резонатор» мелодии, а «второй план» вокального произведения, дополняющий и углубляющий то, что лишь намеком дано в слове. Таковы исходные положения, общие для Вагнера и Вольфа, но их конечные художественные результаты различны.

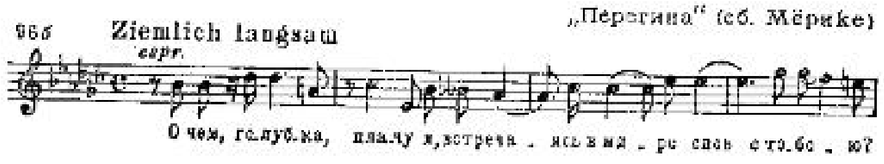
Начнем с центрального вопроса — о декламации.

В вагнеровских операх она предстает возвышенной, патетичной, ораторски-возбужденной; это декламация театральная. Вольф же стремится ее приблизить к о б ы д е н н о й речи. Разговорная интонация, разделенная частыми цезурами, эмоционально-возбужденные возгласы, чередующиеся с мелодически протяженными моментами,— таковы отличительные особенности вокальной декламации Вольфа:

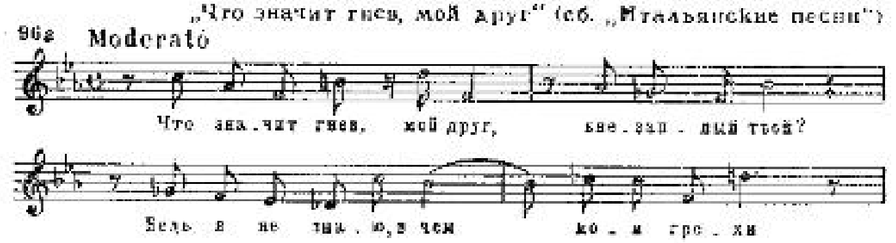
„Неутолимая любовь" (сб. Мёрике)



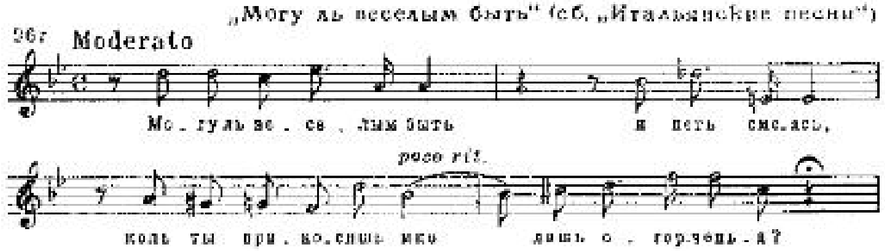
„Перегрина" (сб. Мёрике)



„Что значит гнев, мой друг" (сб. „Итальянские песни")



„Могу ль веселым быть" (сб. „Итальянские песни")

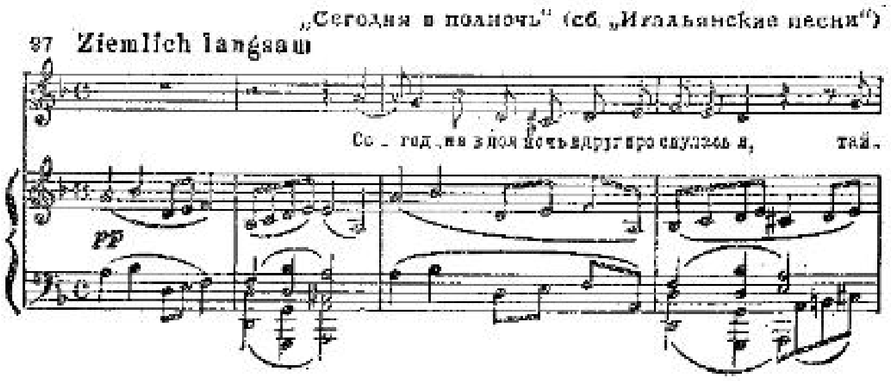


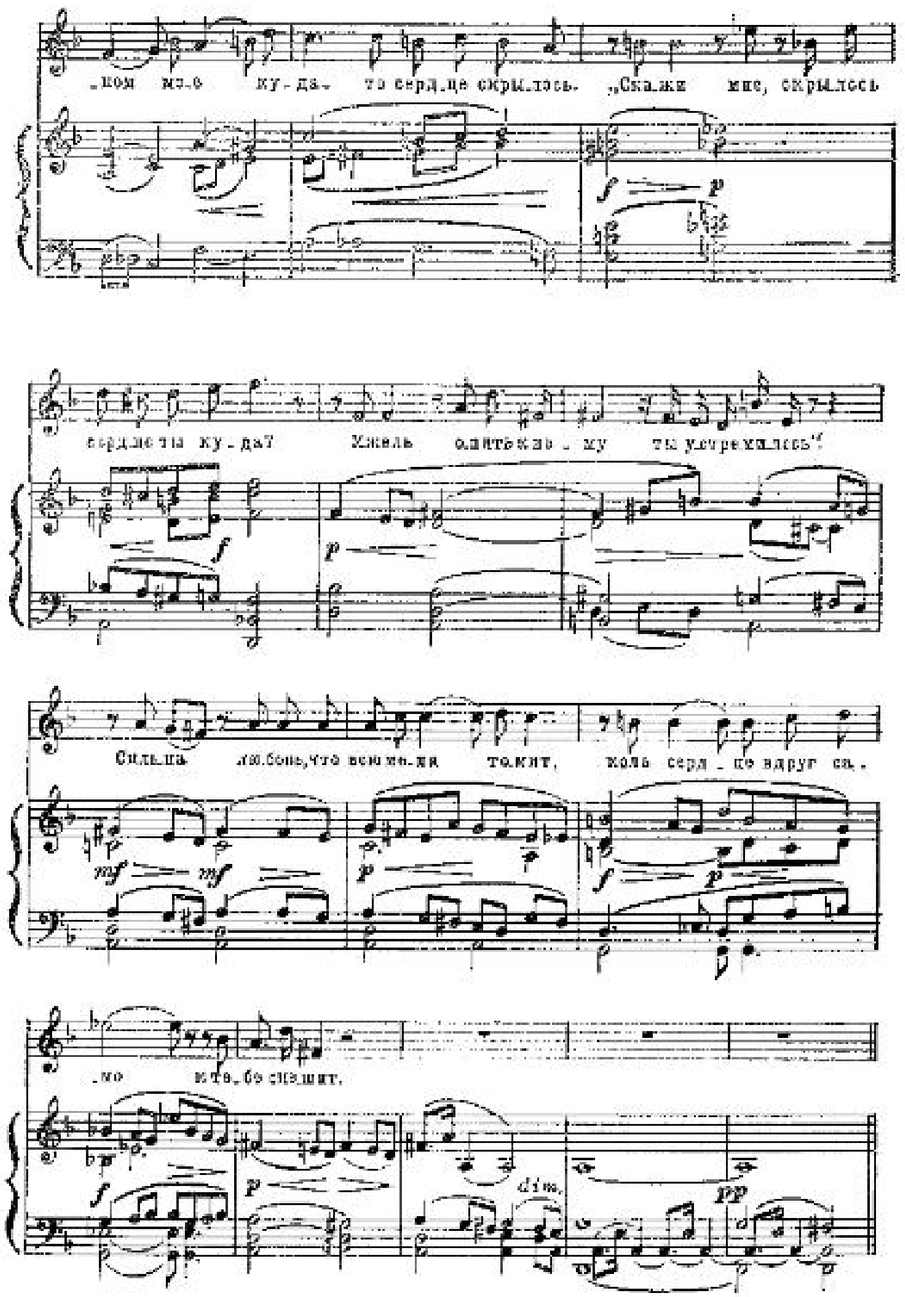
Отсюда возникает использование смелой, часто необычной интервалики и сложной ритмики. Подобными выразительными средствами речевого интонирования, не избегая вместе с тем песенной выразительности, Вольф зарисовывал типы, характеры, состояния реальных людей (в отличие от мифологических образов Вагнера).

Богата и психологическая нюансировка в произведениях Вольфа — его рисунок тоньше, извилистее, разветвленнее, чем у Вагнера. В рамках одной, часто краткой пьесы, в соответствии с поэтическими образами, метафорами, ритмом стиха, рифмой передаются различные оттенки содержания.

Изберем в качестве примера песню «Сегодня в полночь вдруг проснулась я» (из «Итальянской книги»). Пять тактов приходится в ней на фортепианное вступление и отыгрыш (d-moll, D-dur). С вступлением голоса первые четыре такта — спокойное повествование; следующие два — страстный вопрос (красочное сопоставление E-dur — секстаккорд Es-dur); далее два такта — сомнение; следующие два — признание (модуляция к G-dur) и заключительный призыв (G-dur — секстаккорд Es-dur):

„Сегодня в полночь" (сб. „Итальянские песни")





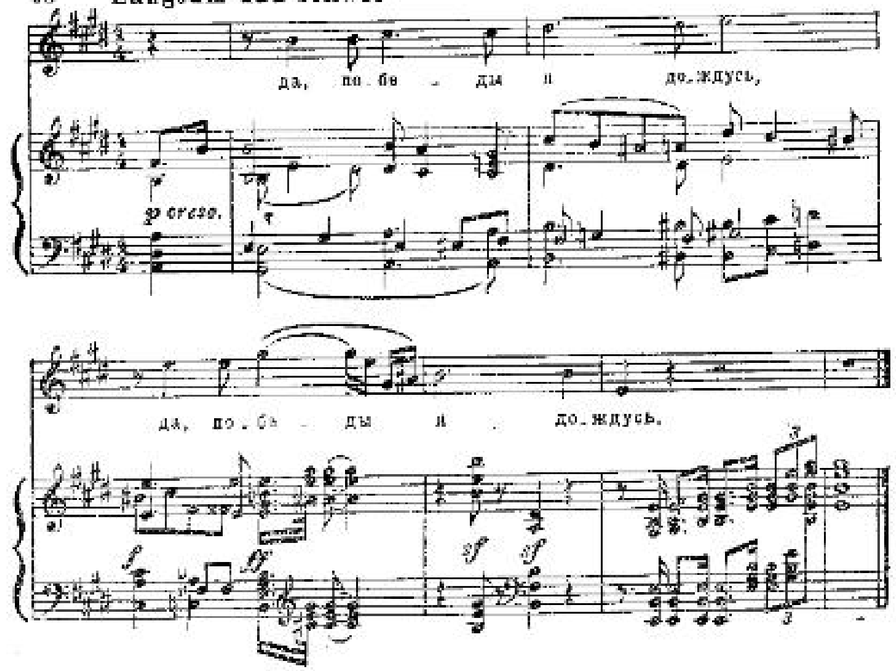
Такая изменчивость переходов, колорита, красок способствует передаче разнообразнейших оттенков психологических состояний.

Здесь уместно будет вернуться к сопоставлению творческих методов Брамса и Вольфа, полярных по своим установкам. Для первого главное (в этом он опирается на Шуберта) — уловить и запечатлеть о б щ е е настроение стихотворения. Отсюда преобладание песенного начала и преимущественный интерес к стро-

фическому строению с использованием элементов варьирования [34]. Иное у Вольфа: он воспроизводит р а з в и т и е мысли поэта и к о н т р а с т в смене поэтических образов и потому предпочитает «сквозную» форму. Важно и другое: в построении песни Брамс следует часто музыкальным принципам, тогда как Вольф стремится отобразить в музыке все смысловые «изгибы» содержания текста. В свою очередь декламация затрудняет использование повторности интонационно-ритмических формул. Вследствие этого сильно возрастает объединяющая роль фортепианного сопровождения, которое, однако, никогда не заглушает певца [35].

В сопровождении Вольф применяет своего рода «ведущие мотивы», своим возвращением скрепляющие музыкальное развитие (в этом есть нечто общее с вагнеровской лейтмотивной техникой). Вместе с тем фортепианная партия поражает модуляционной свободой, где цепь диссонансов, отклонения в далекие строи обычно усиливают напряжение при подготовке основной тональности. Это характерный прием Вольфа, который часто встречается в заключении пьесы. Примером может служить концовка песни «К надежде» (из сборника на стихи Мёрике), где одним из музыкальных средств выражения чувства освобождения от страданий оказывается переход от гармонической усложненности к ликующей простоте мажорного трезвучия:

„К надежде" (сб. Мёрике")



[34] Но коль скоро разные строфы стихотворения поются на ту же (или несколько варьированную) мелодию, возникают некоторые погрешности в просодии (то есть в произнесении текста), за что Вольф критиковал Брамса.

[35] Чтобы усилить колористические краски сопровождения, в двадцати пяти своих песнях Вольф сделал его переложение для оркестра.

Наконец, отметим исключительное фактурное разнообразие сопровождения у Вольфа, причем типы фактуры нередко сменяются даже на протяжении краткой пьесы. Этот «второй план» песни приобретает относительную самостоятельность по отношению к вокальной строчке и развивается по своим собственным законам [36].

4

Еще одна особенность отличает Вольфа от его предшественников: в трех из своих пяти вокальных циклов он стремился передать не только конкретное содержание избранного текста, но и индивидуальную художественную манеру поэта. Вот почему свои циклы он именовал «Стихотворениями Мёрике (или Эйхендорфа, или Гёте) для голоса и фортепиано». Чтобы так тонко, глубоко познать индивидуальность поэта, проникнуть в его духовный мир, требовалось длительное время. Этим отчасти объясняется спорадичность творчества Вольфа, когда вслед месяцам редкого изобилия наступали периоды мучительного молчания.

Вольф был очень требователен при отборе стихотворений. Та же требовательность присуща Брамсу, но последнего интересовала не индивидуальность творца литературного первоисточника, а близкое самому композитору содержание стиха, тогда как для Вольфа главное — запечатлеть в музыке самобытный строй чувств и мыслей полюбившегося ему поэта. Причем композитор стремится многосторонне выявить его облик и для этого использует исключительное разнообразие типов и видов камерно-вокального жанра. У Вольфа встречаются и драматические, и комические сценки, и широко развернутые картинные повествования (замечательный тому пример — «Огненный всадник» на слова Мёрике) и краткие выразительные монологи, и лирические миниатюры в народном духе, и т. д.

Творчество трех немецких поэтов он увековечил в своих песнях.

Поэзия Эдуарда Мёрике (1804—1875) привлекла его задушевностью тона, воспроизведением крестьянских типов и быта, любовным прославлением природы. Черты некоторой консервативной патриархальности, пассивной созерцательности, свойственные поэту (он более известен у нас как автор новеллы «Путешествие Моцарта в Прагу»), получили меньшее претворение в музыке Вольфа. Зато ему прекрасно удалось передать бесхитростность повествования с характерными переходами от задумчивости к веселью, переплетение сказочного — в природе и реального — в жизни простых людей, что было свойственно творчеству Мёрике. Почти четверть его поэтического наследия Вольф

[35] В частности, во многом под влиянием Вольфа сформировался фортепианный стиль Макса Регера.

переложил на музыку в своем цикле, содержащем пятьдесят три песни, и тем самым создал замечательный художественный памятник этому скромному певцу деревенской жизни родины.

И в поэзии Йозефа Эйхендорфа (1788—1857) — представителя позднего романтизма — Вольфа привлекла жизненность содержания, близость к народным истокам, музыкальность формы. Примерно за полвека до Вольфа Шуман обратился к этому поэту (цикл «Круг песен» ор. 39, 1840). Но у Шумана Эйхендорф предстал, образно говоря, словно при лунном, зыбком освещении, тогда как Вольф воспринял его в ярком солнечном сиянии и в своем сборнике из двадцати песен воспроизвел сочные, брызжущие весельем, подчас юмористически окрашенные картины, драматические или резко очерченные характеристические сцены. Сам композитор отмечал это в одном из писем: «...В соответствии с реалистической направленностью моего творчества романтический элемент поэзии Эйхендорфа почти не выявлен...». В качестве примеров Вольф называет песни: «Счастливый рыцарь», «Солдат», «Прощание морика» и другие.

Иной, более возвышенный строй мыслей и чувств запечатлен в гётевском сборнике, содержащем пятьдесят одну песню [37]. Здесь представлены произведения разных жанров и творческих периодов гениального поэта: и песни Миньоны, и юмористические или характеристические сцены (в их числе знаменитый «Крысолов»), и ориентальные мотивы, и любовная, и философская лирика. Но все объединено пластичной строгостью выражения, столь отличной от сердечной теплоты сборника Мёрике или мужественной силы и красочности Эйхендорфа.

Новый мир открывается в книгах «Испанских» (сорок четыре пьесы) и «Итальянских песен» (сорок шесть пьес). Их литературный источник — народная поэзия. Следовательно, иной была и творческая задача, выдвинутая композитором: он хотел воспроизвести не облик поэта, а характеры, типы, национальный склад народа. Сам уроженец юга, он издавна увлекался испанскими и итальянскими мотивами. Правда, Вольф не прибегал в своих циклах, равно как и в опере, к воспроизведению фольклорных источников. Как австрийский художник, он попытался заглянуть в душу другого народа. (Аналогично поступили и Пушкин в «Каменном госте», и Бизе в «Кармен».) И сумел это сделать как истинно большой мастер.

В сборниках преобладает любовная лирика (в испанском сборнике десять пьес отражают также религиозные мотивы). Но в применении к этим песням термин «лирика» неточен. Это живые, предельно лаконичные портретные характеристики, в которых переданы не только переживания героев, но и меткими

[37] Попутно отметим, что Шуман дал всего тринадцать песен на тексты Гёте, Брамс — четырнадцать, Лист — девять. Лишь Лёве — создатель немецкой баллады в музыке — посвятил Гёте пятьдесят произведений.

штрихами обрисована их манера поведения и индивидуальный облик. В связи с новым заданием делается более рельефным и вместе с тем простым музыкальный язык композитора, а форма — отточенней.

Глубокий психолог, Вольф в своих последних циклах еще сильней обнаружил выдающиеся качества драматурга, умеющего полно раскрыть богатство душевного мира современников.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВОЛЬФА

Песни для голоса и фортепиано (всего около 275)

«Стихотворения Мёрике» (53 песни, 1888)
«Стихотворения Эйхендорфа» (20 песен, 1880—1888)
«Стихотворения Гёте» (51 песня, 1888—1889)
«Испанская книга песен» (44 пьесы, 1888—1889)
«Итальянская книга песен» (1-я часть — 22 песни, 1890—1891; 2-я часть — 24 песни, 1896)

Помимо того, отдельные песни на стихи Гёте, Шекспира, Байрона, Микеланджело и других.

Песни-кантаты

«Рождественская ночь» для смешанного хора и оркестра (1886—1889)
«Песня эльфов» (на слова Шекспира) для женского хора и оркестра (1889—1891)
«Отечеству» (на слова Мёрике) для мужского хора и оркестра (1890—1898)

Инструментальные произведения

Струнный квартет d-moll (1879—1884)
«Пентезилея», симфоническая поэма по трагедии Г. Клейста (1883—1885)
«Итальянская серенада» для струнного квартета (1887, обработка для малого оркестра — 1892)

Оперы

«Коррегидор», либретто Майредер по д'Аларкону (1895)
«Мануэль Венегас», либретто Гёрнес по д'Аларкону (1897, не закончена)

Музыка к драме

«Празднество в Сольхауге» Г. Ибсена (1890—1891)

Музыкальная культура Венгрии

ВВЕДЕНИЕ[1]

Исторические судьбы венгерского народа. Расцвет национальной культуры к середине XIX века. Народная музыка — крестьянская, куруцкая, городская. Стиль вербункош

В 1526 году в битве с турками при Мохаче Венгрия на три с половиной столетия утратила государственную независимость. Ее большая часть вплоть до конца XVII века находилась под игом турок; западная же Венгрия вместе с Чехией оказалась под властью австрийских Габсбургов. Страна была раздроблена на три части, из которых только Эрдейское княжество (Трансильвания), лавируя между двумя могущественными владыками, сохраняло относительную независимость.

На протяжении XVII века австрийцы постепенно вытеснили турок из Венгрии, но национальный гнет не ослабел. Ответом служили многочисленные восстания, потрясавшие всю страну. Наиболее грозной была война куруцев («крестоносцев» — в основном крепостных крестьян), возглавленная трансильванским князем Ференцем Ракоци II, которая продолжалась восемь лет (1703—1711). Народные песни прославляли доблесть куруцкого воинства, а после разгрома восстания оплакивали горестную судьбу изгнанников.

С 1784 года по всей Австрийской империи государственным языком объявляется немецкий — таким путем Габсбурги пытались подчинить своему влиянию многонациональную страну. На этом языке учили в иезуитских школах, в которые принимали лишь детей, говорящих по-немецки, на этом языке шли теат-

[1] Глава о музыкальной культуре Венгрии написана совместно с кандидатом искусствоведения А. Кенигсберг.

ральные представления. В защиту родного языка подымается мощное патриотическое движение, охватившее самые различные слои населения.

Это движение совпало с новой волной национально-освободительной борьбы, обострившейся под влиянием революционных событий во Франции. В конце XVIII века в Венгрии возникают тайные заговорщицкие организации, ставившие своей целью не только освобождение от власти Габсбургов, но и революционное переустройство общества, установление республиканского режима. Заговор был раскрыт, многие участники его казнены, другие заточены в тюрьмы или изгнаны из страны. Среди них первые венгерские просветители: переводчик «Марсельезы» поэт Ференц Верхеги, поэт и критик Ференц Казинци. Спасшись от смертной казни и выйдя из тюрьмы после семилетнего заключения, Казинци возглавил литературную жизнь Венгрии начала XIX века.

Широкое просветительское движение привело к возникновению ряда национальных культурных организаций:

1779 — организуется «Венгерское патриотическое товарищество» в Пеште.

1789 — издается на родном языке литературный журнал «Венгерский музей».

1790 — даются спектакли венгерской театральной труппы в Буде (за шесть недель поставлено девятнадцать пьес).

1793 — премьера в Буде первой венгерской комедии с музыкой («Принц Пикко и Ютка Пержи» Йожефа Худи).

1796 — начинаются представления передвижных трупп венгерского «бродячего театра», актеров которого народ назвал «апостолами венгерского языка».

1819 — открывается консерватория в Коложваре (ныне Клуж — Румыния).

1822 — поставлена первая венгерская опера (на исторический сюжет) «Бегство Белы» Йожефа Рузички.

1825 — учреждается венгерская Академия наук.

Деятелями первой волны просветительства — движения за «обновление языка и возрождение литературы» — являются крупные поэты и драматурги: Михай Фазекаш (1766—1828) — автор популярнейшей антикрепостнической поэмы «Мати Лудаш» (1804), в которой воспеваются ум, сметка и находчивость простого крестьянского парня, мстящего помещику за притеснения; имя этого веселого народного героя стало в Венгрии нарицательным; Михай Витез Чоконаи (1773—1805) — живший в нищете и безвременно погибший от чахотки драматург и поэт, писавший стихи в духе народных песен, поэты следующих поколений называли его своим учителем; Ференц Кёлъчеи (1790—1838) — автор патриотических стихов в их числе «Гимн» (1823).

В тот же период творит крупнейший венгерский драматург Йожеф Катона (1792—1830). Его основное произведение — историческая драма «Банк-бан»[2], в которой с огромной силой запечатлена ненависть народа к чужеземным угнетателям и впервые на венгерской сцене выведен образ крепостного крестьянина, гневно обличающего правителей — виновников бедствий родной страны[3].

Второй этап освободительной борьбы получил название «эпохи реформ» (1825—1848). В 1825 году, после тринадцатилетнего перерыва, снова собрался венгерский сейм; здесь был поднят вопрос о правах венгерского языка (официально признан лишь в 1844 году). Во главе либералов стоял граф Иштван Сечеьи; демократическое крыло возглавлял Лайош Кошут (1802—1894) — будущий вождь революции 1848—1849 годов. Поэты и писатели этого второго поколения группируются вокруг альманаха «Аврора» (1822). Их творчество знаменует расцвет романтизма.

Среди них Йожеф Этвёш (1813—1871), автор исторического романа о крупнейшем крестьянском восстании под руководством Дьёрдя Дожи «Венгрия в 1514 году», общественный деятель, министр просвещения в первом венгерском правительстве после революции 1848 года; Янош Гараи (1812—1853), воплотивший в двух небольших поэмах образ популярнейшего героя народных сказок — отставного солдата, хвастуна и враля Яноша Хари[4]. В предреволюционную эпоху выдвигаются два крупнейших поэта: Михай Вёрёшмарти (1800—1855), в чьих мрачных, трагических стихах отчаяние своеобразно сочетается с верой в грядущую революцию, и Шандор Петёфи (1823—1849). «У прекрасной, огневой венгерской нации нет более великого сына, чем он,— писал о Петёфи чешский поэт Ян Неруда.— Если бы об этой нации мы не знали ничего и знали бы только стихи Петёфи, то этим самым мы нащупали бы ее тончайшие нервы». Гениальный поэт Венгрии, Петёфи отдал не только свой талант, но и жизнь делу революции — он погиб в одном из последних боев 1849 года.

Подъем освободительного движения, наряду с расцветом литературы и театра, вызвал рост музыкальной культуры. Большим событием в жизни страны явилось открытие Национального театра (1837), где шли параллельно оперные и драматические спектакли на венгерском языке. Вслед за консерваторией в Коложваре открывается консерватория в Араде (1833) и, наконец, в Пеште (1840). Открытие столичной консерватории состоялось

---

[2] Банк — венгерская форма имени Бенедикт; бан — наместник, правитель, воевода.

[3] Это крупнейшее достижение венгерской драматургии долгие годы оставалось неизвестным: пьеса, написанная в 1815 и переработанная в 1820 году, впервые была поставлена через три года после смерти Катоны в маленьком провинциальном городке и только в 1839 году попала на сцену Национального театра в Пеште, где потерпела провал. Лишь в предреволюционные годы пьеса «Банк-бан» получила признание и была по требованию народа исполнена в первый день революции — 15 марта 1848 года.

[4] На основе этих стихотворений написана комическая опера «Янош Хари» Золтана Кодаи (1926).

благодаря усилиям Листа, который в первый же свой приезд на родину дал ряд благотворительных концертов в фонд основания консерватории. Ею руководит «Музыкальное общество», во главе которого стоит фольклорист Габор Матраи, издавший в конце 20-х годов сборник городских народных песен. Вскоре появляются другие аналогичные сборники.

Разгром революции и наступление реакции затормозили развитие национальной культуры Венгрии. Государственным языком вновь объявлен немецкий (вплоть до 1860 года). Передовые произведения запрещены, «Банк-бан» снят со сцены (до 1858 года), многие деятели культуры вынуждены эмигрировать. В литературе все громче звучат настроения отчаяния, разочарованности, трагизма. Наиболее ярко они сказались в творчестве выдающегося драматурга Имре Мадача (1823—1864) и его лучшем произведении — философской драме «Трагедия человека» (1861), известной далеко за пределами Венгрии.

В 60-х годах вновь вспыхивают политические волнения. Ослабленная борьбой с воссоединяющейся Италией (где в рядах гарибальдийцев сражается венгерский отряд Кошута) и соперничеством с Пруссией, Австрия вынуждена пойти на уступки: в 1867 году образуется двуединая Австро-Венгерская монархия, просуществовавшая до 1918 года. Национальные противоречия не уничтожены, но временно приглушены. Страна переживает интенсивное капиталистическое развитие, обостряющее социальные противоречия. Растут города, в 1872 году Буда, древняя столица, расположенная на правом берегу Дуная, сливается с левобережным Пештом; столица Венгрии становится крупным культурным центром.

В этот период крепнет реалистическая струя в литературе. Выдвигается плодовитейший автор многотомных романов Мор Йокаи (его перу принадлежит также драма о крестьянском восстании — «Ложа»), другие романисты и драматурги, разоблачавшие мораль и нравы буржуазного общества. Проявляется широкий интерес к русской литературе (первая критическая статья о ней — «Русская поэзия» - появилась еще в 1828 году); за короткое время выходит несколько сотен переводов (особой любовью пользуется «Евгений Онегин», выдержавший несколько изданий). Расцветает венгерская живопись. Крупнейший реалист Михай Мункачи запечатлел в своих картинах образы обездоленных простых людей Венгрии (ему принадлежит также портрет Листа и картина «Смерть Моцарта»).

Интересом к отечественному фольклору — как к народной поэзии, так и к музыке — пронизан весь XIX век.

2

Венгерский народ обладает древней музыкальной культурой, но старинные эпические произведения, особенно преследовавшиеся чужеземными правителями, не сохранились. С горечью

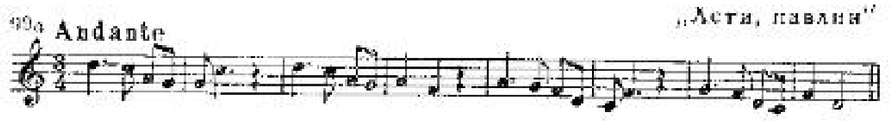
писал об этом выдающийся поэт XIX века Янош Арань: «Мы, венгры, не столь счастливый народ, чтобы иметь возможность гордо указывать на древние корни нашей литературы, на народный наивный, но все-таки национально-самостоятельный эпос. Мы только понаслышке знаем о тех песнях, которые распевались за столами Арпада, Эндре, Матьяша [6], но мы не можем повторить ни одной их строчки, не можем напеть ни одного звука этих песен».

Старинные песни, вынесенные венграми со своей древней родины, находившейся между Волгой и Уралом, родственны напевам марийцев и чувашей (а также других угро-финских народностей, живущих в России). Все венгерские песни одноголосны. В них господствует пентатоника, характерна простота формы — мелодия повторена дважды, второй раз на квинту ниже. К древнейшему слою относятся несложные по мелодике и ритму детские песни и близкие к ним по складу рождественские колядки. Иной характер в похоронных плачах — напевы свободно-импровизационные, речитативные. Носителями этого старого слоя народных песен были сказители — игрицы, регёши, хегедёши; они аккомпанировали себе на струнном щипковом инструменте, называемом кобоз.

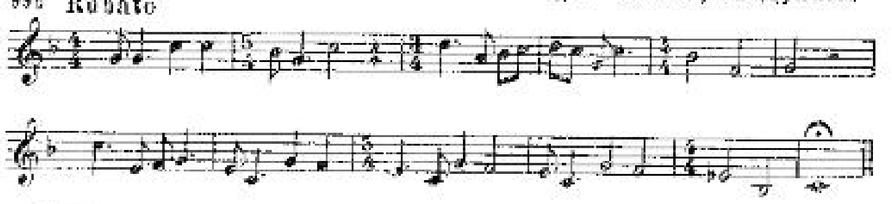
В XVI—XVII веках создаются исторические песни, повествующие о славных подвигах или о бедствиях родины (например, стихотворная история Банк-бана, летопись в стихах о короле Матьяше — Матвее Корвине и других). Их мелодии выдержаны в свободно-речитативной манере parlando rubato, нередко с синкопами, что вызывается характером венгерской речи — очень активной, «взрывчатой», с обязательным ударением на первом слоге; они распевались в деревнях еще в начале XX века.

Удивительной красотой отличаются лирические крестьянские песни, разнообразные по характеру и настроению. Среди них встречаются: а) несложные песни, сохранившие древний пентатонический звукоряд; б) протяжные песни в свободном движении (tempo rubato), без определенной метрической сетки; в) подвижные песни с четким ритмом, танцевального склада (tempo giusto):

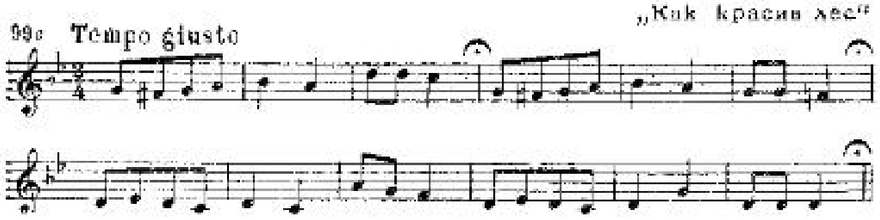
99a Andante „Лети, павлин"



99c Rubato „За Тиссой, за Дунаем"



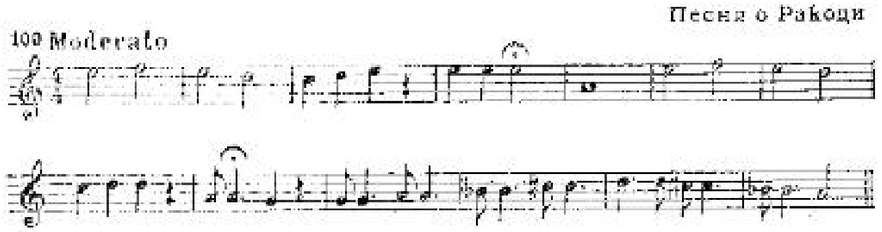
[6] Речь идет о венгерских королях X—XV веков.



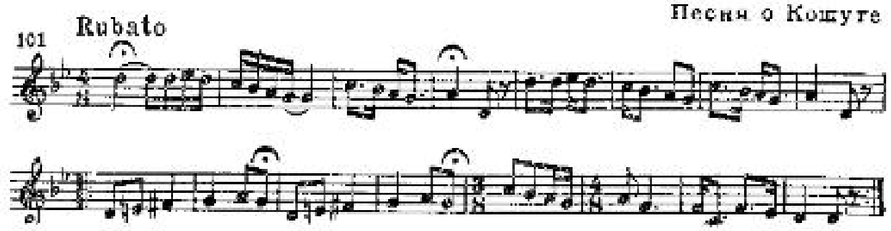
Важное место в жизни воинственного венгерского народа занимают мужские танцы удали, молодечества: они исполняются с топориками (гондатанц), с саблями (хайдутанц); особенно популярен на протяжении веков хайдутанц («танец гайдуков»), поражающий своими смелыми прыжками. Известны в Венгрии и хороводы (кёртанц). Шуточным складом отличается канастанц («танец свинопаса»), сопровождаемый выкриками; для него характерны пентатонические обороты, ровное движение восьмыми с повторяющейся ритмической формулой, нисходящая мелодическая линия от верхней тоники к нижней.

Деревенские инструментальные ансамбли, сопровождающие танцы, невелики (один солист и один-два аккомпанирующих скрипача). Из духовых инструментов распространены воловий рог, волынка (носящая славянское наименование дуда), фуруйя (дудки различных размеров — от 90 до 60—30 сантиметров длины, с пронзительным звуком), кларнет. Иногда фуруйя сочетается с волынкой или цитрой (иначе называемой тамбуром — инструмент типа гусель). Нередко встречается тарогато — гобой, резкое звучание которого напоминает военные фанфары (по происхождению его считают родственным восточному сурнаю) — это любимый инструмент куруцев.

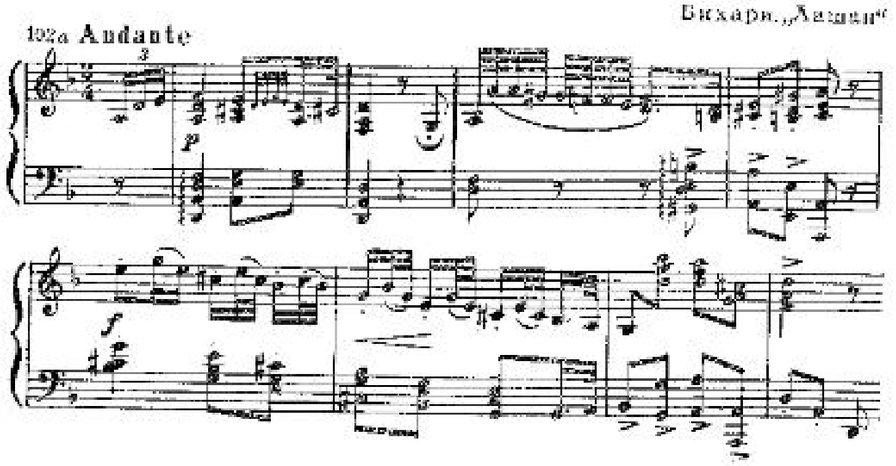
Особый слой венгерского фольклора составляют куруцкие песни, послужившие связующим звеном между древним пластом крестьянской песенности и новым, городским фольклором, формирующимся в XVIII — начале XIX века. Куруцкие песни были широко популярны в XIX веке, в эпоху подъема революционного движения. Уже в XX столетии Золтан Кодай записал у старика крестьянина вариант песни о Ракоци:

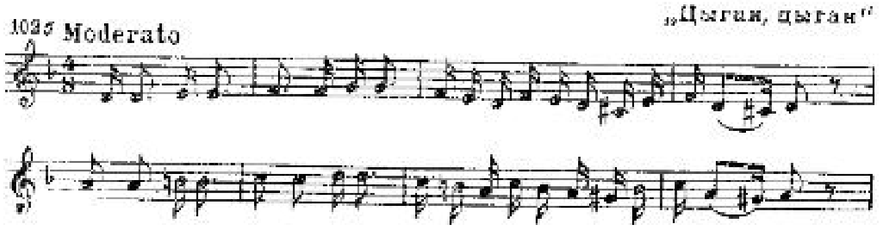


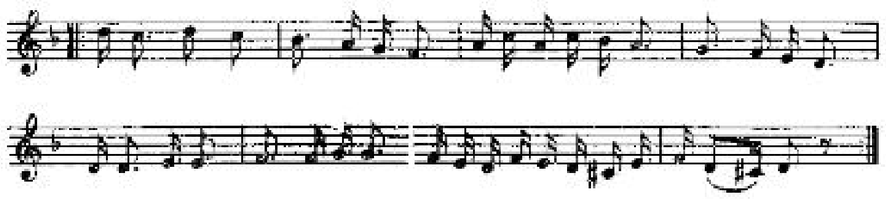
До наших дней поется песня куруцев «Янко Чином, Палко Чином». По образцу куруцких создавались песни революции 1848 года, многие из которых посвящены Кошуту. Это характерные примеры нового, городского слоя народной музыки, получившего название «стиль вербункош»:



Стиль вербункош — широкое понятие: это и манера исполнения, и склад музыки — преимущественно инструментальной, и сам танец. Слово «вербунк», или «вербункош», происходит от немецкого «Werbung» — вербовка. В памяти народа живо запечатлелась насильственная вербовка венгерских рекрутов в австрийскую армию, когда крестьян спаивали вином, оглушали музыкой, танцами; множество народных песен посвящено этому. Черты, свойственные стилю вербункош, отличны от особенностей старинной крестьянской песни (хотя кое в чем родственны ей). Ему присущ горделивый рыцарственный характер, импровизационность, патетика, драматическая напряженность, что порождает разнообразие акцентов, ритмические перебои, синкопы, богатство украшений, специфические кадансы, нередко с пунктирным ритмом — они получили название «каданс со шпорами». Страстная напряженность звучания подчеркнута нередким использованием минорного лада с двумя увеличенными секундами, именуемого «цыганской гаммой»:







Стиль вербункош породил новые танцы. Наиболее известен огневой, зажигательный двухдольный чардаш («танец в кабачке»), завоевавший повсеместную популярность в 30—40-е годы XIX века. Он строится на сопоставлении двух (или более) эпизодов по принципу «медленно-быстро», что особенно обостряет внутреннюю контрастность, динамику музыки. Такое чередование носит по-венгерски название «лашу-фриш», а сами эпизоды именуются: медленный — «лаша», быстрый — «фришка».

Помимо танцев, для стиля вербункош чрезвычайно характерны медленные, задумчивые напевы свободно-импровизационного склада, называемые «халгато нота», что означает «пьеса для слушания» — в отличие от танца или песни. Нередко такой напев играет роль «лапача», за которым в качестве «фришки» следует собственно чардаш. Обычный ансамбль для исполнения этих танцев — скрипка, кларнет, цимбалы и виолончель (четыре-шесть исполнителей); иногда добавляются альт, контрабас, а кларнет заменяется свирелью или тарогато.

Большую роль в распространении венгерской городской музыки, в обнаружении ее характерных черт сыграли цыгане (кстати, непременные участники «музыкального оформления» вербовки). По всей Венгрии бродячие цыганские оркестры с прославленными скрипачами-виртуозами исполняли страстные, зажигательные напевы. Импровизационность музыки особенно подчеркивалась своеобразным звучанием цимбал — инструмента, мало распространенного в крестьянском быту. Впоследствии музыку вербункоша начали называть «цыганской». Так же называл ее Лист, восхищавшийся игрой цыган и посвятивший им специальную книгу «О цыганах и их музыке в Венгрии» (1860). Однако исследования фольклористов XX века, и прежде всего Бартока и Кодая, показали, что подобное утверждение неверно: «Эту музыку совершенно ошибочно называют цыганской,— писал Барток,— так как она не что иное, как профессиональная музыка народного характера, иными словами: венгерская музыка, исполняемая, но не создаваемая городскими цыганскими оркестрами».

Во главе таких оркестров стояли люди разных национальностей, часто — ярких, незаурядных жизненных судеб: венгр Янош Лавотта (1763—1820), променявший Пештский университет, где он готовился стать юристом, на оркестр бродячей труппы комедиантов; чех Антон (или Антал) Чермак (1774—1822), игравший, в частности, в Петербурге перед императором Александром I, и самый знаменитый среди них — цыган Янош Бихари (1764—1827).

Последнему приписывается создание (или обработка) наиболее известного произведения стиля вербункош — Ракоци-марша. Вот что писал по этому поводу венгерский музыковед Корнель Абраньи. В 1809 году, в период подъема патриотической борьбы против Наполеона, Бихари сочинил марш на тему старинной песни Ракоци и сыграл его на своей скрипке Николаю Шоллю — капельмейстеру одного из венгерских полков, отправлявшихся в поход. Шолль записал этот марш для фортепиано и позже (1820) издал его в Вене под своей фамилией, однако венгры снабдили марш именем Ракоци, сделав его символом своих стремлений к независимости. «После смерти Бихари,— указывает далее Абраньи,— марш был совершенно забыт, и так как издание Шолля почти никогда не пересекало австрийских границ, никто не интересовался этим произведением венгерской музыки ни в Венгрии, ни за границей вплоть до артистического турне, совершенного Листом в 1839 году по родной стране, когда он включил марш в свою программу, и до приезда Берлиоза, открывшего этому маршу двери всех концертных залов своей транскрипцией для оркестра»[6]. Ракоци-марш стал гимном революции 1848 года. Берлиоз назвал его «знаменитой, можно сказать, священной темой, заставлявшей в течение стольких лет биться венгерские сердца, опьяняя их энтузиазмом свободы и славы».

Именно стиль вербункош, а не старинная крестьянская песня, нашел отражение в музыке композиторов других национальностей, соприкасавшихся с Венгрией (Гайдна, Бетховена, Шуберта, позже И. Штрауса, Брамса). На стиль вербункош опирались в своем творчестве и венгерские композиторы XIX века — Эркель и Лист, которые сделали венгерскую музыку достоянием всего мира.

ФЕРЕНЦ ЭРКЕЛЬ

Жизненный и творческий путь. Значение опер Эркеля и его общественной деятельности в развитии венгерской музыкальной культуры XIX века. «Ласло Хуньяди» и «Банк-бан» — его лучшие произведения. Расцвет музыкальной жизни Венгрии в последние десятилетия XIX века

1

Подобно Монюшко в Польше или Сметане в Чехии, Эркель является основоположником венгерской национальной оперы. Своей активной музыкально-общественной деятельностью он способствовал небывалому расцвету отечественной культуры.

[6] Лист позже превратил Ракоци-марш в Пятнадцатую венгерскую рапсодию, а затем обработал для оркестра; Берлиоз включил свою обработку в первую часть драматической легенды «Осуждение Фауста»; кроме того, известны обработки Черни (1834, для фортепиано), Лаунера (для оркестра), Эркеля (1840, для фортепиано, с посвящением Листу) и другие.

Ференц Эркель родился 7 ноября 1810 года в городе Дьюла, на юго-востоке Венгрии, в семье музыкантов. Отец его, учитель немецкой школы и регент церковного хора, сам учил сына игре на рояле. Мальчик проявил незаурядные музыкальные способности и был послан в Пожонь (Пресбург, ныне столица Словакии Братислава). Здесь под руководством Геприха Клейна (друга Бетховена) Эркель сделал необычайно быстрые успехи и вскоре стал известен в кругах любителей музыки. Однако отец надеялся видеть его чиновником, и Эркелю пришлось выдержать борьбу с семьей, прежде чем полностью посвятить себя артистической карьере.

В конце 20-х годов он выступает с концертами в различных городах страны, а 1830—1837 годы проводит в Коложваре, столице Трансильвании, где интенсивно работает как пианист, педагог и дирижер.

Пребывание в столице Трансильвании способствовало пробуждению у Эркеля интереса к фольклору: «Там запала мне в сердце венгерская музыка, которой мы пренебрегали,— вспоминал впоследствии композитор,— так она заполонила всю мою душу потоком самых прекрасных песен Венгрии, и от них я уже был не в состоянии освободиться до тех пор, пока не излил всего того, что, как мне казалось, действительно должно было излиться».

Известность Эркеля как дирижера за годы пребывания в Коложваре настолько возросла, что в 1838 году он смог возглавить в Пеште оперную труппу недавно открытого Национального театра. Эркель, проявив колоссальную энергию и организаторский талант, сам подбирал артистов, намечал репертуар, проводил репетиции. Берлиоз, встретившийся с ним во время посещения Венгрии, высоко оценил его дирижерское мастерство.

В атмосфере общественного подъема перед революцией 1848 года возникают патриотические произведения Эркеля. Одним из первых была фортепианная фантазия на трансильванскую народную тему, о которой Эркель говорил, что «вместе с ней родилась на свет наша венгерская музыка». Широкую популярность приобрел его «Гимн» (1845) на слова Кёльчеи. Но основное внимание уделяет Эркель оперному жанру. Он нашел чуткого сотрудника в лице Бени Эгреши, литератора и музыканта, на либретто которого создал свои лучшие оперы.

Первая из них — «Мария Батори» была написана в краткие сроки и в 1840 году поставлена с шумным успехом. Критика восторженно приветствовала рождение венгерской оперы, подчеркивая ярко национальный склад музыки. Окрыленный успехом, Эркель сочиняет вторую оперу — «Ласло Хуньяди» (1844); ее постановка под управлением автора вызвала бурный восторг публики. Через год Эркель дописал увертюру, которая нередко исполнялась и в концертах. Во время своего приезда в Венгрию в 1846 году ее дирижировал Лист, создавший тогда же концертную фантазию на темы оперы.

Едва закончив «Ласло Хуньяди», композитор принялся за работу над своим центральным произведением — оперой «Банк-бан» по драме Катоны. Сочинение ее было прервано революционными событиями. Но и наступление реакции, полицейский гнет и преследования не заставили Эркеля отказаться от своего замысла. Девять лет пришлось ему ждать постановки и, наконец, в 1861 году на сцене Национального театра состоялась премьера «Банк-бана», сопровождавшаяся патриотическими демонстрациями.

В эти годы общественная деятельность Эркеля приобретает большой размах. В 1853 году он организует филармонию, в 1867 году — Певческое общество. В 1875 году произошло важное событие в музыкальной жизни Будапешта — после длительных хлопот и энергичных усилий Листа была открыта Венгерская национальная академия музыки, избравшая его почетным президентом, а Эркеля — директором. В течение четырнадцати лет последний руководил Музыкальной академией и вел в ней фортепианный класс. Лист высоко оценил общественную деятельность Эркеля; он писал: «Вот уже тридцать с лишним лет ваши произведения достойно представляют и двигают вперед венгерскую музыку. Беречь ее, хранить и развивать — дело Будапештской музыкальной академии. А ее авторитет в этой области и успех в выполнении всех задач обеспечен вашей чуткой заботой в качестве ее директора».

Свои силы в композиции пробуют и трое сыновей Эркеля [7]: в 1865 году была исполнена комическая опера «Чобанец» Шандора Эркеля. Вскоре сыновья начинают сотрудничать с отцом и, как предполагают, все оперы Ференца Эркеля после «Банк-бана» (за исключением единственной комической оперы композитора «Шаролта», написанной в 1862 году на малоудачное либретто — король и его рыцарь добиваются любви дочери деревенского кантора) являются плодом такого сотрудничества («Дьёрдь Дожа», 1867, «Дьёрдь Бранкович», 1874, «Безымянные герои», 1880, «Король Иштван», 1884). Несмотря на присущие им идейно-художественные достоинства, неровность стиля обусловила меньшую популярность этих произведений по сравнению с предшествующими.

В 1888 году Будапешт торжественно отмечал пятидесятилетие деятельности Эркеля как оперного дирижера [8]. В праздничной об-

[7] Дьюла Эркель (1842—1909) играл в оркестре Национального театра (1856—1860), затем был дирижером там же (1863—1889), с 1880 года стал профессором Музыкальной академии; в 1891 году написал музыку к «Трагедии человека» Мадача. Элек Эркель (1843—1893) был автором оперетт (одна из них «Темпефей» — по пьесе Чоконаи). Шандор Эркель (1846—1900) с пятнадцати лет играл в оркестре Национального театра, в 1874 году стал там же дирижером хора, через год — первым дирижером и с 1876 года — музыкальным руководителем; он был преемником отца в руководстве филармонией. Ласло Эркель (1844—1896) также посвятил себя музыке, но не сочинял — он был педагогом по фортепиано и дирижером хора.

[8] К этому времени (1884) открылось новое здание оперного театра, строительство которого продолжалось девять лет; средства, как в свое время в Праге, собирались по всей стране по подписке.

становке состоялось исполнение «Ласло Хуньяди» под управлением автора. Два года спустя Эркель в последний раз появился перед публикой как пианист — на празднования своего восьмидесятилетия он выступил с d-moll'ным концертом Моцарта, исполнением которого славился в молодости.

Умер Эркель 15 июня 1893 года. Через три года в родном городе композитора ему был поставлен памятник.

2

В лучших произведениях Эркеля — «Ласло Хуньяди» и «Банк-бан» — проявились типичные для его творчества черты и вместе с тем определились основные особенности венгерской национальной оперы. Она родилась как опера историко-романтическая и на первых порах испытала сильные итальянские влияния. Но и в зрелых произведениях Эркеля ощущается благотворное воздействие Верди. Это заметно и на музыкальном языке, и на драматургии: в принципах трактовки остро драматического сюжета, в показе сильных характеров и больших страстей. Подобно Верди, Эркель в событиях отечественной истории искал лишь то, что прямо перекликалось с современностью. И не случайно один из австрийских верноподданных, называя Эркеля и его либреттиста «опасными людьми», писал: «Ни одна их опера не обходится без эпизодов, вызывающих ненависть к аристократам, без убийства короля или королевы». Не случайно также «Ласло Хуньяди» подвергался преследованиям австрийской цензуры, а хор финала I акта (ликование венгров по поводу убийства ненавистного королевского советника-чужеземца) приобрел широкую популярность и стал революционной песней.

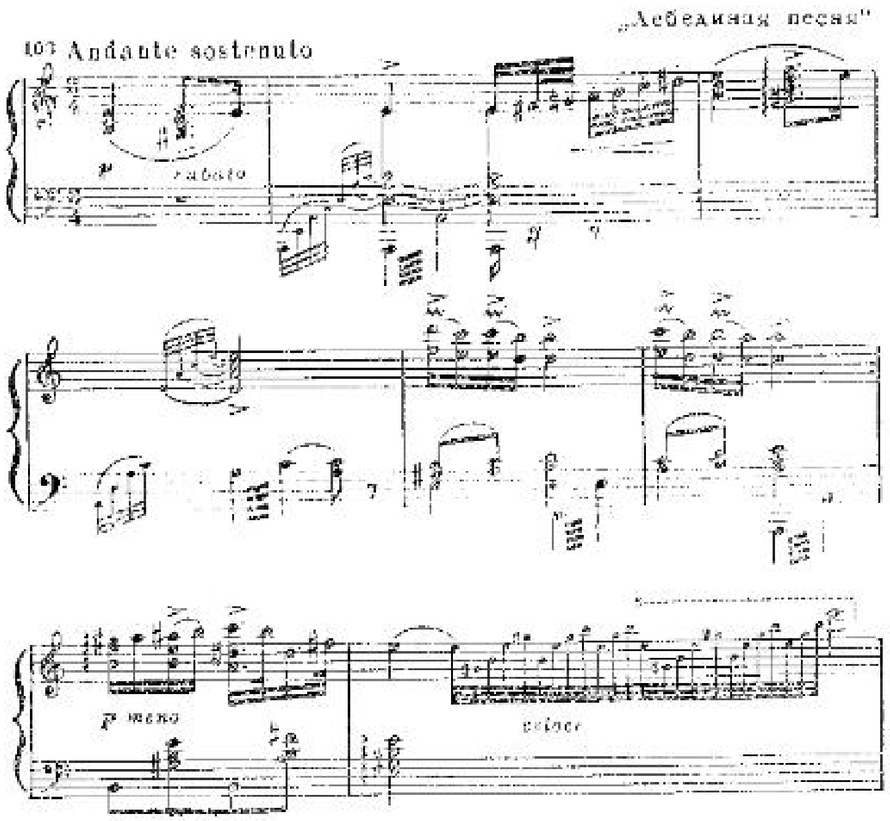
Действие оперы относится к 1456 году, но оно насыщено переживаниями, волновавшими современников композитора [1]. Король-чужеземец из ненавистного рода Габсбургов, вероломно нарушивший клятву, противопоставлен сыновьям венгерского героя, победителя турецких полчищ, Яноша Хуньяди. Мечты юного Матьяша о грядущей славе родины, нравственная стойкость и верность в любви невесты Ласло, душевные волнения его матери, скорбь самого Ласло, схваченного во время свадьбы и брошенного в темницу,— вся личная жизнь героев развертывается на фоне политических заговоров, народных восстаний, убийств и казней.

[1] В основу оперы положен исторический факт. После гибели в 1456 году славного полководца Яноша Хуньяди, бывшего правителем Венгрии при молодом короле Ласло V, осталось два сына — Ласло и юный Матьяш. Окруженный австрийскими советниками король, опасаясь притязаний старшего — Ласло Хуньяди, любимого народом, приказал его схватить и казнить. Это вызвало восстание венгров против короля-чужеземца; он бежал в Прагу, где и умер. А королем Венгрии был избран Матьяш (Матвей Корвин), при котором страна достигла могущества и расцвета.

Действие оперы начинается после гибели Яноша Хуньяди и заканчивается казнью Ласло, ложно обвиненного в измене.

Эти массовые народные сцены особенно удались Эркелю. Таков финал I акта — убийство вероломного королевского советника, ненавидевшего венгров, и ликование патриотов. Финал II акта — клятва короля — решен в ином плане: это монументальная ораториальная сцена. И снова другое решение в финале III акта: оживленная бытовая картина свадьбы с веселыми песнями и танцами обрывается внезапной катастрофой — Ласло схвачен по приказу короля.

Лучший акт в опере — последний, четвертый. Ласло Хуньяди томится в темнице. Его переживания переданы в оркестровом вступлении, носящем название «Лебединая песня»:



Как и увертюра, это типичный образец стиля вербункош, с его свободным, импровизационным характером, сменой темпа и динамики, страстной, напряженной мелодикой. Выразительное ариозо Ласло и терцет (прощание с невестой) сменяются мрачным похоронным маршем. Единая линия нарастания приводит к мастерски написанной сквозной финальной сцене, где переданы противоречивые чувства свидетелей казни: гнев, надежда, отчаяние матери, скорбь народа, сочувствующего Ласло, проклятья вероломному королю.

* * *

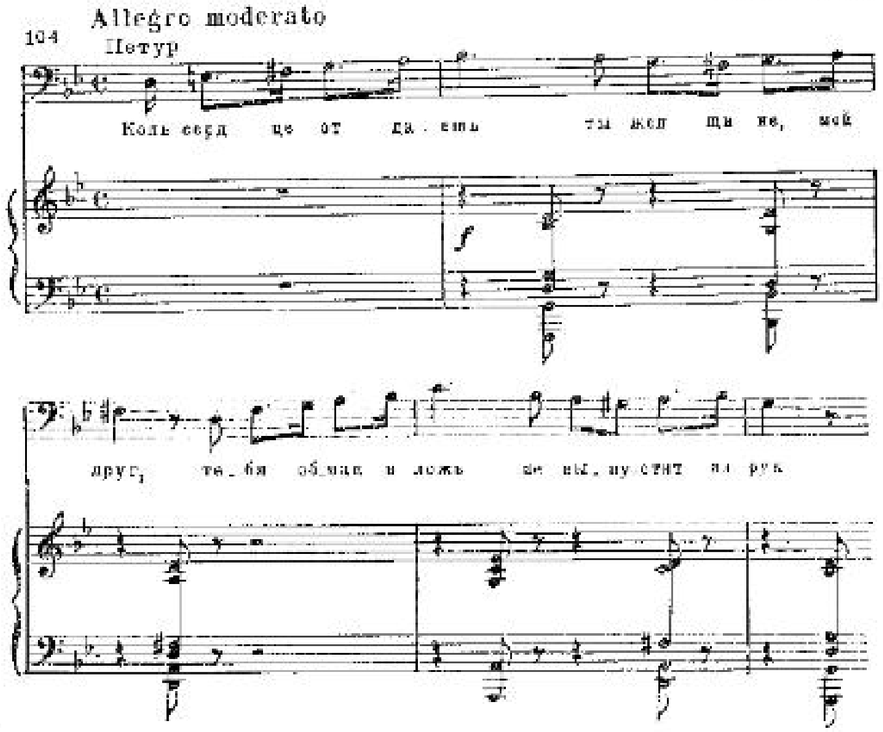
Достижения предшествующей оперы закреплены в «Банк-бане». Как и в «Ласло Хуньяди», Эркель обратился к эпизоду из отдаленного исторического прошлого Венгрии, который особенно актуально звучал в годы реакции после разгрома революции 1848 года.

Время действия — 1213 год. Пока король Эндре II сражается за пределами родной страны, в Венгрии хозяйничают чужеземцы — королева Гертруда, меранская принцесса (немка), ненавидящая венгров, и ее развратный брат, герцог Отто. В стране зреет недовольство; заговор возглавляет палатин Петур-бан. Он стремится привлечь на свою сторону наместника короля — Банк-бана. Но Банк отказывается нарушить клятву верности королю. Однако когда жертвой Отто, которому всячески помогает королева Гертруда, становится жена Банка Мелинда, его колебаниям приходит конец. Он убивает королеву и открыто признается в этом возвратившемуся королю.

По сравнению с «Ласло Хуньяди», в «Банк-бане» дано более лирическое решение сходного сюжета. Исторические условия, в которых Эркель писал оперу (сюжет ее — по драме Катоны, запрещенной в то время цензурой), вынудили композитора смягчить политическую остроту литературного первоисточника. Если накануне революции 1848 года Эркель мог вывести на сцену восставших патриотов, то теперь ему пришлось ограничиться лишь показом назревающего заговора против королевы. Но зато в «Банк-бане» композитор подчеркнул тему борьбы против чужеземного ига и вместо пассивно страдающего, бездейственного Ласло Хуньяди выдвинул в качестве героя человека сильного и мужественного, активно борющегося с угнетателями родной страны.

Основное внимание в опере уделено показу напряженных душевных переживаний Банка и Мелинды. Так, Эркель взял большую сцену гибели Мелинды, отсутствующую в драме Катоны. В связи с этим иным стал и жанр произведения: если «Ласло Хуньяди» можно определить как историческую драму, то «Банк-бан» скорее опера лирико-драматическая; хоры играют сравнительно небольшую роль, на сцене обычно два-три действующих лица, чувства которых раскрываются в ярких, выпуклых ариях и дуэтах. В каждой картине действие сосредоточено вокруг одного значительного события, и только первый, экспозиционный акт строится на чередовании многих контрастных эпизодов с активным участием хора. С большим мастерством чередует Эркель эти эпизоды, объединенные веселой музыкой бала (вновь вспоминается Верди). Беззаботности Отто, мечтающего о любви Мелинды, противостоит мрачное раздумье Петура и недовольных венгров о бедствиях родины. Центр этой сцены — застольная Петура с хором, для которой композитор использовал стихотворение Вёрёшмарти «Горькая чаша», подчеркнув прямую связь своей оперы с современностью. Традиционный оперный жанр застольной Эркель насытил глубоким драматургическим смыслом, а в музыке этой песни подчеркнул национальные черты:

Застольная



Застольную сменяет хор придворных, прославляющих королеву, и вновь — резкий контраст: появление встревоженного Банка, которому Петур предлагает принять участие в заговоре (большая диалогическая сцена). Такая контрастность построения сохраняется вплоть до конца 1-й картины: зажигательные танцы, с характерным для стиля вербункош чередованием «лашу фриш», сменяются большим ансамблем с хором, в котором главенствуют горестные фразы Мелинды.

За массовой сценой следует лирическая — дуэт Отто и Мелинды и ария Банка. Здесь герой предстает любящим и страдающим супругом. Но и в воплощении этой одной стороны характера Эркель сумел добиться многообразия: мрачная, величественная оркестровая тема (с ней герой впервые появился на сцене) развивается в речитативе, который уступает место лирической кантилене; взволнованная, стремительная вторая часть арии завершает «портрет» Банка.

Наиболее широко раскрывается образ главного героя оперы во II акте, который начинается героической арией Банк-бана о родине. Пластичная, выразительная, ярко национально окрашенная мелодия, богатая, красочная гармония, пафос глубокого чувства скорби по разрушенному семейному очагу и страдающей отчизне, выразительно воплощенные контрасты состояний делают эту арию одним из лучших и популярнейших номеров оперы:

105 **Andante** Ария Банка

Од_но сея_го_е бы_ло все_гда же_лань_е у ме_ня — от_

_дать от_чия_не по_мыс_ты_и, вы сень_и хра_ни

Край мой, край мой, ты до_рог мне!

О, как хо_чу всю жизнь от_дать мо_ей стра_не.

Выразителен и драматический диалог Банка с королевой (2-я картина II акта).

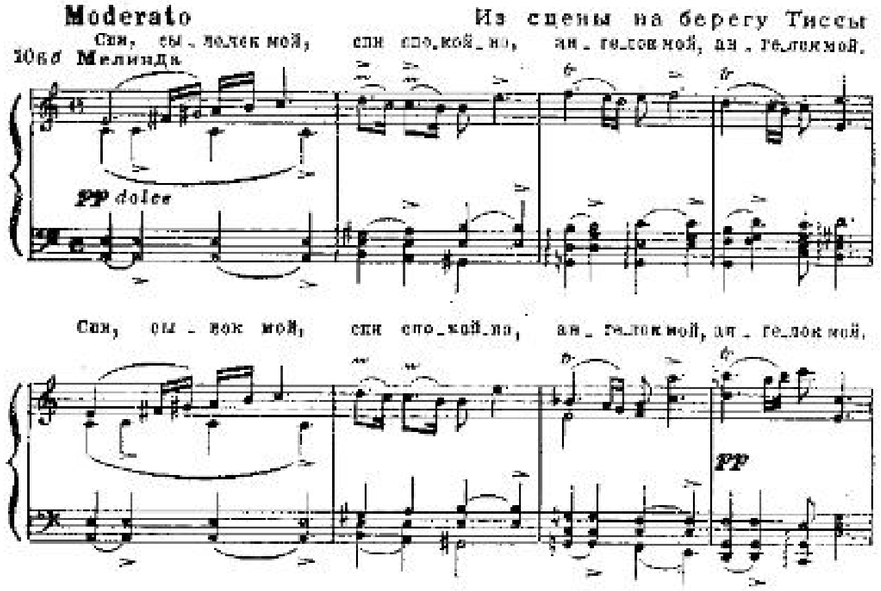
Характеристике Мелинды посвящены ее ария-дуэт с Банком в 1-й картине II акта и большая ария-сцена на берегу Тиссы, занимающая всю 1-ю картину III акта. В партии Мелинды преобладают песенные мелодии широкого распева. Они отмечены яркой национальной определенностью и пронизаны ритмами и интонациями вербункоша:

Ария Мелинды

106а **Andante con agitazione**

О, мой муж, у_бей ме_ня ты,

смерть при_му са_ма из рук тво_их!



Большая ария Мелинды на берегу Тиссы — пример новаторского решения сквозной сцены.

Оркестровое вступление вводит в круг скорбных настроений и одновременно рисует картину медленно струящейся реки. Эту картину дополняет дважды повторяющийся маленький хор рыбаков с необычными, суровыми гармониями. Порывы приближающейся бури (оркестровые интерлюдии) контрастируют с грустно-спокойными песнями безумной Мелинды, с ее воспоминаниями о прошлом (проходят темы дуэта с Банком из II акта). Завершает сцену просветленная оркестровая эпитафия погибшей Мелинде.

В «Банк-бане» возрастает значение оркестра, во владении которым проявляется зрелое мастерство Эркеля. Особенно велика роль оркестра в характеристике Мелинды: на ее темах построено трехчастное вступление к опере, большое оркестровое заключение завершает сцену прощания Мелинды с Банком, оркестровыми эпизодами обрамлена ее ария на берегу Тиссы, инструментальное интермеццо рисует появление крестьянина Тиборца с телом Мелинды в последней картине; в сопровождение ее арии из II акта Эркель вводит солирующие инструменты (виола д'амур, цимбалы).

3

Оперы Эркеля явились высшим достижением этого жанра в венгерской музыкальной культуре XIX века. Однако они были не единственными. Одновременно с Эркелем пишет оперы крупный композитор и общественный деятель Михай Мошоньи (1814—1870). Наиболее известная его опера — «Прекрасная Илонка» на сюжет из народной поэзии была поставлена на сцене Национального театра вслед за «Банк-баном» (1861). Музыку ее ценил Лист, написавший на темы оперы концертную фантазию для фортепиано.

Деятельность Мошоньи была разносторонней. Помимо опер, он писал фортепианные пьесы, песни, оркестровые сочинения, мессы; участвовал в составлении сборников популярных напевов (некоторые из тем, сообщенных Мошоньи, использовал в своих произведениях Лист); явился одним из инициаторов создания первого венгерского музыкального журнала «Музыкальные листки» (1860).

«Кончина Мошоньи,— писал Лист после смерти композитора,— наполняет наши сердца глубочайшей скорбью. Потеря его вызывает особенную печаль, когда думаешь о венгерской музыке, одним из благороднейших, мужественнейших и достойнейших представителей которой он был. Почтим же его память тем, что будем стремиться плодотворно следовать его примеру и указаниям».

В последней трети XIX века столица Венгрии становится крупным музыкальным центром. В 1863 году по приглашению Эркеля в Пешт приезжает Вагнер, в двух концертах познакомивший венгров с отрывками из своих опер. С 1870 года регулярно проводятся фестивали хоровых обществ, широкая сеть которых раскинулась по всей стране,— их почетным дирижером является Эркель. Исполнением кантаты Листа, Девятой симфонии и «Фиделио» Пешт отмечает столетие со дня рождения Бетховена. В начале следующего года постановка «Тангейзера» открывает серию вагнеровских спектаклей, которыми руководит Ганс Рихтер, приглашенный в 1871 году в Национальный театр. В конце века операми и симфоническими концертами в Будапеште дирижируют Густав Малер и Артур Никиш.

Такой расцвет музыкальной жизни Венгрии был во многом подготовлен и обусловлен деятельностью классика венгерской музыки — Ференца Листа.

КРАТКИЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭРКЕЛЯ [10]

Оперы (всего 8)

«Мария Батори», либретто Эгреши (1840)
«Ласло Хуньяди», либретто Эгреши (1844)
«Банк-бан», либретто Эгреши (1861)
«Шаролта», либретто Цанюги (1862)
«Дьердь Дожа», либретто Сиглигети по драме Йокаи (1867)
«Дьердь Бранкович», либретто Орман и Одри по драме Обернika (1874)
«Безымянные герои», либретто Тота (1880)
«Король Иштван», либретто Варади по драме Добши (1885)

[10] В скобках указываются даты постановок.

ФЕРЕНЦ ЛИСТ

Лист — классик венгерской музыки. Его связи с другими национальными культурами. Творческий облик, социальные и эстетические взгляды Листа. Программность — ведущий принцип его творчества

Лист — крупнейший композитор XIX века, гениальный новатор-пианист и дирижер, выдающийся музыкально-общественный деятель — является национальной гордостью венгерского народа. Но судьба Листа сложилась так, что он рано покинул родину, провел многие годы во Франции и Германии, лишь наездами бывая в Венгрии, и только к концу жизни подолгу жил в ней. Это определило сложность художественного облика Листа, его тесные связи с французской и немецкой культурой, от которых он многое взял, но которым и много дал своей кипучей творческой деятельностью. Ни история музыкальной жизни Парижа 30-х годов, ни история немецкой музыки середины XIX века не будут полными без имени Листа. Однако он принадлежит венгерской культуре, и вклад его в историю развития родной страны огромен.

Лист сам говорил, что, проведя годы юности во Франции, он привык считать ее своей родиной: «Здесь покоится прах моего отца, здесь, у священной могилы, нашло свое прибежище и первое мое горе. Как же мне было не почувствовать себя сыном страны, где я так много страдал и так сильно любил? Разве я мог воображать, что родился в другой стране? Что в моих жилах течет другая кровь, что мои близкие живут где-то в другом месте?». Узнав в 1838 году о страшном бедствии — наводнении, постигшем Венгрию, он почувствовал себя глубоко потрясенным: «Эти переживания и чувства открыли мне смысл слова „родина"».

Лист гордился своим народом, своей родиной и постоянно подчеркивал, что является венгром. «Из всех ныне живущих художников, — утверждал он в 1847 году, — я единственный, кто с гордостью дерзает указывать на свою гордую родину. В то время как другие пресмыкаются в мелких водоемах, я все время плыл вперед по полноводному морю великой нации. Я твердо верю в свою путеводную звезду; цель моей жизни заключается в том, чтобы Венгрия когда-нибудь с гордостью могла указать на меня». И то же он повторит четверть века спустя: «Да позволено мне будет признаться в том, что, несмотря на мое достойное сожаления незнание венгерского языка, я от колыбели до могилы душой и телом остаюсь мадьяром и в соответствии с этим самым серьезным образом стремлюсь поддерживать и развивать венгерскую музыкальную культуру».

На протяжении всего своего творческого пути Лист обращался к венгерской тематике. В 1840 году он написал «Героический марш в венгерском стиле», затем — кантату «Венгрия», знаменитое «Погребальное шествие» (в честь павших героев) и, наконец, несколько тетрадей «Венгерских национальных мело-

дий и рапсодий» (всего двадцать одна пьеса). В центральный период — 1850-е годы создаются три симфонические поэмы, связанные с образами родины («Плач о героях», «Венгрия», «Битва гуннов») и пятнадцать венгерских рапсодий, являющихся свободными обработками народных напевов. Венгерские темы звучат и в духовных произведениях Листа, написанных специально для Венгрии,— «Гранской мессе», «Легенде о святой Елизавете», «Венгерской коронационной мессе». Еще чаще он обращается к венгерской тематике в 70—80-е годы в своих песнях, фортепианных пьесах, обработках и фантазиях на темы произведений венгерских композиторов.

Но эти венгерские произведения, многочисленные сами по себе (их число достигает ста тридцати), не являются обособленными в творчестве Листа. Другие сочинения, особенно героические, имеют с ними общие черты, отдельные специфические обороты и сходные принципы развития. Между венгерскими и «интернациональными» произведениями Листа нет резкой грани — они написаны в едином стиле и обогащены достижениями европейского классического и романтического искусства. Именно потому Лист был первым композитором, выведшим венгерскую музыку на широкую мировую арену.

Однако не только судьба родины волновала его.

Еще в годы юности он мечтал о том, чтобы дать музыкальное образование широчайшим слоям народа, чтобы композиторы создавали песни по образцу «Марсельезы» и других революционных гимнов, поднимавших массы на борьбу за свое освобождение. Лист предчувствовал народное восстание (он воспел его в фортепианной пьесе «Лион») и призывал музыкантов не ограничиваться лишь концертами в пользу бедных. «Слишком долго во дворцах смотрели на них (на музыкантов.— *М. Д.*) как на придворную челядь и паразитов, слишком долго прославляли они любовные интриги сильных и радости богатых: настал наконец для них час пробуждать мужество в слабых и смягчать страдания угнетенных! Искусство должно внушить народу красоту, вдохновить на героические решения, разбудить гуманность, показать самого себя!». С годами это убеждение в высокой этической роли искусства в жизни общества вызвало просветительскую деятельность грандиозного размаха: Лист выступал как пианист, дирижер, критик — активный пропагандист лучших произведений прошлого и современности. Тому же была подчинена и его работа как педагога. И, естественно, своим творчеством он хотел утвердить высокие художественные идеалы. Эти идеалы, однако, не всегда отчетливо представлялись ему.

Лист — ярчайший представитель романтизма в музыке. Пылкий, восторженный, эмоционально неустойчивый, страстно влекущий, он, как и другие композиторы-романтики, прошел сквозь многие испытания: его творческий путь был сложным и противоречивым. Лист жил в трудное время и, подобно Берлиозу и Вагнеру, не избежал колебаний и сомнений, его политические

взгляды были расплывчатыми и путаными, он увлекался идеалистической философией, порой даже искал утешения в религии. «Наш век болен, и мы больны вместе с ним»,— отвечал Лист на упреки в переменчивости своих взглядов. Но неизменным на протяжении всей долгой жизни оставался прогрессивный характер его творчества и общественной деятельности, необычайное моральное благородство его облика как художника и человека.

«Быть воплощением нравственной чистоты и гуманности, приобретя это ценой лишений, мучительных жертв, служить мишенью для насмешек и зависти — вот обычный удел истинных мастеров искусства»,— писал двадцатичетырехлетний Лист. И таков был он сам всегда. Напряженные искания и тяжелая борьба, титанический труд и упорство в преодолении препятствий сопутствовали ему всю жизнь.

Мысли о высоком социальном назначении музыки вдохновляли творчество Листа. Он стремился сделать свои произведения доступными самому широкому кругу слушателей, и именно этим объясняется его упорное тяготение к программности. Еще в 1837 году Лист в сжатой форме обосновывает необходимость программности в музыке и те основные принципы, которых он будет придерживаться на протяжении всего своего творчества: «Для некоторых художников их творчество — это их жизнь... В особенности музыкант, вдохновляемый природой, но не копирующий ее, высказывает в звуках сокровенные тайны своей судьбы. Он мыслит ими, воплощает чувства, говорит, но его язык произвольнее и неопределеннее всякого другого и, подобно прекрасным золотистым облакам, принимающим при заходе солнца любую форму, придаваемую им фантазией одинокого странника, слишком легко поддается самым различным толкованиям. Поэтому отнюдь не бесполезно и во всяком случае не смешно — как часто любит говорить,— если композитор в нескольких строках намечает эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для композиции. Тогда критика будет вольна хвалить или порицать более или менее удачное воплощение этой идеи».

Обращение Листа к программности было прогрессивным явлением, обусловленным всей направленностью его творческих устремлений. Лист хотел говорить посредством своего искусства не с узким кружком ценителей, а с массами слушателей, волновать своей музыкой миллионы людей. Правда, программность Листа противоречива: стремясь воплотить большие мысли и чувства, он нередко впадал в абстракцию, в туманное философствование и тем самым невольно ограничивал сферу воздействия своих произведений. Но в лучших из них преодолевалась эта отвлеченная неопределенность и смутность программы: создаваемые Листом музыкальные образы конкретны, доходчивы, темы выразительны и рельефны, форма ясна.

Исходя из принципов программности, своей творческой деятельностью утверждая идейную содержательность искусства, Лист необычайно обогатил выразительные ресурсы музыки, хронологически опередив в этом отношении даже Вагнера. Своими красочными находками Лист расширил сферу мелодики; одновременно он по праву может считаться одним из самых смелых новаторов XIX века в области гармонии. Лист является также создателем нового жанра «симфонической поэмы» и метода музыкального развития, именуемого «монотематизмом». Наконец, особо значительны его достижения в области фортепианной техники и фактуры, ибо Лист был гениальным пианистом, равного которому не знала история.

Оставленное им музыкальное наследие огромно, но не все произведения равноценны. Ведущими областями в творчестве Листа являются фортепианная и симфоническая — здесь его новаторские идейно-художественные устремления сказались в полную силу. Несомненную ценность представляют вокальные сочинения Листа, среди которых выделяются песни; к опере и камерно-инструментальной музыке он проявлял мало интереса.

Жизненный и творческий путь. Годы детства. Лист в Париже. Годы странствий. Поездки в Венгрию и Россию. Веймарский период. В Риме. Последние годы. Активная общественная деятельность в Венгрии

1

Ференц (Франц)[11] Лист родился 22 октября 1811 года в поместье венгерских князей Эстергази, называвшемся по-немецки Райдинг, а по-венгерски Доборьян. Предки его были крестьянами и ремесленниками, дед и отец многие годы находились на службе у князей Эстергази. Стесненное материальное положение не позволило отцу будущего композитора посвятить себя любимому делу — музыке. Он мог отдавать ей лишь свободные часы, но, несмотря на это, добился значительных успехов в игре на фортепиано и виолончели, пробовал свои силы и в композиции. Жизнь в Эйзенштадте — главной княжеской резиденции — давала ему богатые музыкальные впечатления; он встречался там с Гайдном, в течение тридцати лет руководившим княжеским оркестром, был дружен с известным пианистом Гуммелем (тоже уроженцем Венгрии). Однако за несколько лет до рождения сына Лист получил повышение по службе — место смотрителя овчарни в отдаленном поместье на западе Венгрии и вынужден был покинуть Эйзенштадт. В Райдинге он женился на молодой австрячке, дочери булочника.

[11] С детских лет и до конца своих дней Лист именовал себя Францем; в Париже его называли Франсуа; в официальном свидетельстве о крещении, сделанном на латинском языке, он именуется Франциск (так его нередко называли и в России). Но, исходя из национальной сущности гения Листа, ныне дается венгерская транскрипция его имени — Ференц.

Горячая любовь отца к музыке передалась сыну. Поразительные музыкальные способности проявились у Ференца очень рано — он рос вундеркиндом. В шесть лет на вопрос старших, кем он хочет быть, Лист отвечал, указывая на портрет Бетховена: «Таким, как он». Первым его учителем фортепианной игры был отец, удивлявшийся необычайному умению мальчика читать с листа и импровизировать. Листу не было еще девяти лет, когда он принял участие в благотворительном концерте, выступив с симфоническим оркестром, а в октябре 1820 года дал сольный концерт. Месяц спустя, после шумного успеха в Пресбурге (Пожони), о Листе появился первый печатный отзыв в газете (принадлежавший перу профессора Клейна, учителя Эркеля). Этот концерт имел решающее значение в судьбе Листа: пять богатых венгерских магнатов решили оказать покровительство гениальному ребенку и выплачивать его отцу известную сумму денег, чтобы Лист мог получить профессиональное музыкальное образование. Отец, боясь отпустить сына одного, оставил службу у Эстергази и вместе с семьей в конце 1820 года переехал в Вену.

Первым музыкальным впечатлением Листа от столицы Австрии была игра знаменитого цыганского скрипача Яноша Бихари. Здесь же, в Вене, состоялась его встреча с Бетховеном (1823), которой Лист гордился всю жизнь: Бетховен, уже глухой, был на одном из концертов Листа; не слыша его игры, он сумел угадать в нем великий талант и, подойдя к роялю, при всех обнял и поцеловал мальчика. Учителем Листа по фортепиано был в Вене Карл Черни, а по теории композиции — Антонио Сальери.

В эти годы крупнейший успех выпал на долю Листа в столице Венгрии — Пеште. Затем последовали выступления в городах Германии, где газеты сравнивали Листа с юным Моцартом. Ободренный повсеместным успехом, отец мечтает о продолжении музыкального образования сына в Париже, в прославленной консерватории, во главе которой стоял Луиджи Керубини.

В декабре 1823 года Лист приехал в Париж. Годы, проведенные во Франции, были периодом формирования молодого художника. Именно здесь развернулся его исполнительский талант, здесь, под влиянием бурных революционных событий, в общении с выдающимися поэтами, музыкантами, философами, сложились его эстетические взгляды, здесь он на собственном опыте познал ложь и лицемерие внешне блестящего, но пустого буржуазного общества.

Сразу же по приезде в Париж Листа ждал тяжелый жизненный удар: как иностранец, он не был принят в консерваторию. Пришлось довольствоваться частными уроками у композитора и дирижера итальянской оперы Фердинандо Паэра и профессора консерватории Антонина Рейхи (педагога по фортепиано у Листа после Черни не было). Чех по происхождению, друг Бетховена и учитель многих французских музыкантов, Рейха первым обратил внимание Листа на сокровищницу народных песен. В годы учения Листом было написано большое количество сочинений в

различных жанрах, из которых самым крупным является одноактная опера «Дон Санчо, или Замок любви», поставленная в 1825 году.

Несмотря на обилие в Париже выдающихся виртуозов, выступления Листа-пианиста сопровождались все более шумными восторгами публики. В течение трех лет после приезда в Париж он трижды концертировал в Англии, совершил две поездки по городам Франции, выступал в Швейцарии. Многочисленные концерты, напряженные занятия, сочинение музыки, чтение самых различных книг, которые Лист жадно поглощал одну за другой,— все это непомерно утомляло юношу. Отец, обеспокоенный состоянием здоровья сына, летом 1827 года повез его отдохнуть к морю, в Булонь. Но здесь Листа ждал другой, еще более страшный удар: отец тяжело заболел и вскоре умер у него на руках.

Впоследствии Лист так вспоминал о своей жизни в Париже: «Здесь протекли два периода моей жизни. Первый, когда отцовская воля вырвала меня из степей Венгрии, где я рос свободно и привольно среди диких орд, и бросила меня, несчастного ребенка, в салоны блестящего общества, отметившего меня позорно-лестным прозвищем «маленького чуда». С тех пор мною овладела ранняя меланхолия и лишь с отвращением переносил я дурно скрываемое пренебрежение к артисту, низводящее его до положения лакея. Позднее, когда смерть похитила у меня отца... я ощутил горькое отвращение к искусству, каким я его пред собой увидел: униженным до степени более или менее терпимого ремесла, обреченным служить источником развлечений избранного общества. Я согласился бы скорее быть чем угодно на свете, только не музыкантом на содержании у богатых людей, покровительствуемым и оплачиваемым как жонглер или ученая собака...».

В эти годы разочарований Лист (как будет не раз на протяжении его творческого пути) обращается к религии, но и в ней не находит ответа на волнующие его вопросы. Лист много читает, стремясь самостоятельно пополнить полученное в детстве скудное образование. Одному из своих знакомых он говорил в те годы о желании изучить всю французскую литературу. Особенно привлекали его философские труды, причем он без разбора читал и французских просветителей, и современных клерикальных философов. Иногда Листом овладевала апатия, он по целым месяцам не выходил из своей комнаты, и в Париже даже распространился слух об его смерти (одна из газет посвятила Листу зимой 1828 года некролог).

Революция 1830 года вывела Листа из этого кризиса. По выражению его матери, «пушки излечили его». Подобно Берлиозу, писавшему в то время «Фантастическую симфонию» и обработавшему «Марсельезу», Лист захвачен общим подъемом. У него возник замысел «Революционной симфонии», которая призвана воспеть историческую борьбу народов за освобождение. Лист думал положить в основу симфонии три героические темы:

гуситскую песню «Пусть нам блаженная надежда будет утешением», протестантский хорал «Господь — наша твердыня» и «Марсельезу». Симфония осталась лишь в набросках; часть музыкального материала была использована в симфонической поэме «Плач о героях», написанной под впечатлением революционных событий 1848 года, а упомянутые темы обработаны в различных произведениях для фортепиано и органа.

Разбуженный Июльской революцией, Лист выходит из своего одиночества, усердно посещает лекции, театры, концерты, художественные салоны, увлекается различными социалистическими учениями — утопическим социализмом Сен-Симона, «христианским социализмом» аббата Ламенне. Не разбираясь до конца в сущности этих теорий, он с восторгом принимает в них резкую критику капитализма, официальной католической церкви и утверждение благородной миссии искусства, роли художника в обществе как жреца, пророка, страстно призывающего людей к утверждению светлых идеалов.

Расширяются связи Листа с выдающимися писателями и музыкантами, живущими в Париже. В конце 20-х — начале 30-х годов он часто встречался с Гюго, Жорж Санд, Ламартином. Их творчество вызывало восхищение Листа и не раз впоследствии вдохновляло на создание программных произведений.

В созревании таланта Листа важную роль сыграли три его современника-музыканта — Берлиоз, Паганини, Шопен.

С Берлиозом Лист познакомился накануне премьеры «Фантастической симфонии». На концерте он демонстративно выражал шумный восторг, подчеркивая свою солидарность со смелыми новаторскими исканиями французского романтика. «Фантастическая симфония» явилась первой партитурой, переложенной Листом (в 1833 году) для фортепиано; за ней последовал ряд других произведений Берлиоза — его творчество открыло для Листа новые горизонты.

В марте 1831 года Лист услышал Паганини; концерты гениального скрипача произвели на Листа, по его собственным словам, «впечатление неслыханного чуда». Перед ним открылся новый путь подлинного виртуоза-исполнителя. Запершись дома, Лист начал упорно работать над своей техникой и одновременно — писать фантазию на тему «Кампанеллы» Паганини; позже Лист сделал транскрипции его «Каприсов».

Встреча Листа с Шопеном произошла вскоре после приезда последнего в Париж, в конце 1831 года. Лист восхищался и необычайной тонкостью, поэтичностью Шопена-исполнителя, и самобытностью Шопена-композитора. Они часто выступали вместе в концертах, Лист играл произведения Шопена, причем сам Шопен признавался, что хотел бы научиться передавать свои этюды так, как это делает Лист.

После смерти Шопена Лист посвятил ему проникнутую горячей любовью книгу, в которой дал проницательную оценку творчества великого польского композитора, подчеркнув (как и

Шуман) его патриотическую направленность, связь с родной землей.

Все эти впечатления парижских лет особенно сказались на исполнительстве Листа. Творчество же его в этот период малозначительно. Лист еще только ищет свой путь; вслед за незрелыми юношескими вещами появляются бравурные виртуозные пьесы, которые он с успехом исполнял в концертах, а серьезные произведения (вроде «Революционной симфонии») остаются лишь в набросках.

У Листа все более крепла неудовлетворенность своей жизнью в Париже. Он писал одной из учениц: «Более четырех месяцев я не имел ни сна, ни отдыха: аристократы по рождению, аристократы по таланту, аристократы по счастью, элегантное кокетство будуаров, тяжелая, удушливая атмосфера дипломатических салонов, бессмысленный шум раутов, зевание и крики «браво» на всех литературных и художественных вечерах, эгоистические и уязвленные друзья на балах, болтовня и глупости в обществе, за вечерним чаем, стыд и укоры совести на следующее утро, триумфы в салоне, сверхусердная критика и славословие в газетах всех направлений, разочарование в искусстве, успех у публики — все это выпало на мою долю, все это я пережил, перечувствовал, презирал, проклинал и оплакивал».

Решение покинуть Париж было ускорено событием в личной жизни Листа: он полюбил графиню Марию д'Агу, писавшую повести и романы под псевдонимом Даниэль Стерн. Весной 1835 года они уехали в Швейцарию.

2

Начался новый период в творческом пути Листа — годы странствий (1835—1847). Это пора зрелости Листа-пианиста: годы учения окончены, их сменяют бесконечные концертные поездки по всем странам Европы, принесшие ему мировую славу. И одновременно это первый плодотворный период творчества: композитор создает новаторские программные произведения для фортепиано, широко разрабатывает национальную венгерскую тематику, пишет сборники песен, задумывает ряд крупных симфонических сочинений. Постепенно творчество приобретает для него не меньшее значение, чем исполнительство.

Четыре года (1835—1839) Лист вел уединенную жизнь преимущественно в Швейцарии и Италии, жадно впитывая новые впечатления от величественной природы, от произведений искусства старых итальянских мастеров. Эти новые впечатления способствовали созданию большого количества сочинений. Они составили впоследствии фортепианный цикл «Годы странствий», где картины горной природы, зарисовки безмятежной жизни швейцарских пастухов сменяются музыкальным воплощением шедевров итальянской живописи, скульптуры, поэзии. В то же время Лист продолжал работу над переложениями для фортепиано

произведений других жанров, как симфонических (Бетховен), так и песенных (Шуберт).

В Женеве открылась еще одна сфера многогранной деятельности Листа — он выступил как музыкальный писатель (совместно с графиней д'Агу). Первый цикл его статей написан на тему, волновавшую Листа на протяжении всей жизни,— «О положении художников и об условиях их существования в обществе». Затем последовал другой цикл статей — «Письма бакалавра музыки», где он продолжал развивать важные мысли о положении художника в буржуазном обществе, о виртуозности, о возможностях фортепиано, о родстве всех видов искусства и т. п.

Не оставлял Лист и исполнительства. Он много работал над техникой, упорно искал новых выразительных возможностей, заложенных в фортепиано, и задумал труд «Метод фортепианной игры». Эти поиски усилили интерес к педагогике — помимо занятий с частными учениками, он вел класс в недавно открытой консерватории в Женеве. Но сам в эти годы выступал редко и большей частью с благотворительной целью.

Из концертов этих лет надо отметить состязание с Тальбергом в начале 1837 года в Париже, куда Лист возвращался ежегодно на несколько месяцев. Выступления в Париже продемонстрировали стремительный рост его исполнительского таланта. Берлиоз в одной из статей назвал его «пианистом будущего». Небывалый успех ждал Листа весной следующего года в Вене. Он дал здесь целый цикл концертов в помощь пострадавшим от наводнения в Венгрии. После концертов он мечтал «с узелком за плечами пешком посетить уединеннейшие области Венгрии». Но тогда ему не удалось повидать родину: Лист еще полтора года пробыл в Италии. В Риме в 1839 году он дал один из первых в истории музыки «клавирабендов» — сольный концерт без участия других исполнителей. Тогда же возникли замыслы крупных произведений — симфоний «Данте» и «Фауст», «Пляски смерти», осуществленных много лет спустя.

В ноябре 1839 года Лист вновь выступил с концертами в Вене и на протяжении ближайших восьми лет совершил триумфальное турне по странам Европы.

Сначала он осуществил свою мечту и посетил родину. Первый концерт состоялся в Пожони, где Лист выступал еще девятилетним ребенком. Теперь его приветствовали как национального героя. Толпы народа встречали Листа на берегу Дуная. Венгерский сейм прервал свою работу, чтобы его представители могли послушать игру знаменитого пианиста. На концерте исполнение только что обработанного Листом Ракоци-марша вызвало взрыв энтузиазма и крики «Эльен!» («Да здравствует!»). В столице Венгрии, Пеште, в день прибытия Листа было устроено празднество и исполнена специально написанная по этому поводу кантата, заканчивавшаяся словами: «Франц Лист, твоя родина гордится тобой!». 4 января 1840 года в Национальном театре состоялось торжественное чествование композитора, во

время которого ему была вручена драгоценная сабля — символ доблести и чести. Затем огромные толпы народа приняли участие в факельном шествии по улицам с возгласами «Да здравствует Лист!». Столица Венгрии избрала его своим почетным гражданином, Вёрёшмарти посвятил ему большое стихотворение. На одном из концертов Листа присутствовал Петёфи, который позже, в своей речи в годовщину рождения композитора, с восторгом вспоминал об этом дне.

Находясь в Венгрии, Лист живо интересовался народной музыкой, слушал игру цыганских оркестров, записывал песни, изучал фольклорные сборники. Все это послужило основой для создания «Венгерских национальных мелодий и рапсодий». Стремясь способствовать развитию музыкальной культуры Венгрии, Лист явился инициатором основания консерватории в столице. После посещения родной деревни композитор вновь на долгие годы расстался с Венгрией.

Отсюда он направился в Прагу, затем выступал в городах Германии, Англии, Бельгии, Дании, наезжая временами в Париж. Причем выступал уже не только как пианист, но и как дирижер (впервые Лист дирижировал в 1840 году в Пеште). В марте 1842 года начались его концерты в России.

Лист приезжал в Россию трижды — в 1842, 1843 и 1847 годах. Он дал множество концертов в различных городах, сблизился с многими русскими музыкантами, часто бывал в доме Михаила Виельгорского (с которым познакомился еще в 1839 году в Риме). Уже в первый свой приезд он встретился с Глинкой и оценил его гений. В атмосфере недоброжелательства, окружавшей в светских кругах великого русского композитора, Лист настойчиво пропагандировал музыку только что законченной оперы «Руслан и Людмила», которая вызывала его искреннее восхищение. Он сделал транскрипцию марша Черномора и постоянно исполнял ее в концертах; позже, в Веймаре, неоднократно дирижировал оркестровыми произведениями Глинки. Познакомился Лист также с Верстовским и Варламовым, чьи романсы ему очень нравились, сделал блестящую транскрипцию «Соловья» Алябьева. И всюду, где он ни бывал, просил исполнять для него русские песни. Нередко слушал Лист и цыганские хоры, приводившие его в такое же восхищение в России, как цыганские оркестры в Венгрии. Под этими впечатлениями родились фантазии на темы русских и украинских народных песен.

Концерты Листа в России пользовались необычайным успехом. Серов и Стасов в восторженных словах, как о величайшем событии своей жизни, вспоминали о первом концерте Листа в Петербурге. Дружеские связи с ними он сохранил на долгие годы.

Но если передовые люди России встретили Листа восторженно, то в придворных сферах он нередко наталкивался на скрытую враждебность. Независимое, полное внутреннего досто

ийства поведение композитора, его смелые, иронические речи, сочувствие к порабощенной царизмом Польше и свободолюбивой Венгрии вызывали неудовольствие Николая I. По словам самого Листа, именно это явилось причиной его внезапного отъезда из России в 1843 году.

Покинув Россию, Лист продолжал свои триумфальные поездки по странам Европы. Много времени он проводит в Германии. Еще в ноябре 1842 года Лист был приглашен в Веймар на пост придворного капельмейстера, но лишь в январе 1844 года приступил к своим обязанностям (для первого выступления он выбрал симфонии Бетховена и Шуберта и увертюру Берлиоза). Затем он концертировал по городам Франции, выступал в Испании и Португалии и в августе 1845 года приехал в Бонн.

Здесь по инициативе Листа были организованы музыкальные торжества в связи с открытием памятника Бетховену. На постройку этого памятника средства собирались в течение ряда лет по подписке; сбор шел плохо. Лист с возмущением писал Берлиозу в октябре 1839 года: «Какой позор для всех! Какая боль для нас! Такое положение вещей должно измениться — ты ведь согласен со мной: недопустимо, чтобы на эту еле сколоченную скаредную милостыню был построен памятник нашему Бетховену! Этого не должно быть! Этого не будет!».

Лист восполнил недостающую сумму сборами со своих концертов и только благодаря его бескорыстию и настойчивости памятник Бетховену был, наконец, сооружен. На музыкальных торжествах в Бонне Лист выступил как пианист, дирижер и композитор — вслед за произведениями Бетховена была исполнена кантата Листа, посвященная великому композитору, когда-то благословившему его на путь музыканта.

После нового посещения Венгрии (в апреле 1846 года) Лист в третий раз приехал в Россию, где выступил в городах Украины и в сентябре 1847 года концертом в Елисаветграде закончил свою деятельность концертирующего виртуоза.

Столь неожиданное прекращение блестящей карьеры в самый разгар шумных успехов поразило многих. Но решение зрело у Листа давно. С юношеских лет он тяготился ролью виртуоза и, несмотря на восторги публики, нередко не испытывал от своих выступлений полного удовлетворения из-за постоянного непонимания и ограниченности буржуазного слушателя. Часто в угоду этому слушателю Листу приходилось исполнять пустые, бессодержательные, но эффектные пьесы, а его пропаганда серьезной классической музыки и сочинений передовых современных композиторов далеко не всегда встречала сочувствие и поддержку: «Я часто исполнял как публично, так и в салонах произведения Бетховена, Вебера и Гуммеля, причем никогда не было недостатка в замечаниях, что мои пьесы «очень плохо выбраны». К стыду своему я должен сознаться: чтобы заслужить возгласы «браво!» у публики, всегда медленно воспринимающей возвышенную красоту в прекрасном, я без всяких угрызений совести

изменял темп и идею; мое легкомыслие доходило до того, что я прибавлял немало пассажей и удвоений, которые, конечно, обеспечивали мне одобрение невежд...». И хотя это признание относится к годам юности и Лист горько сожалеет «о сделанных в те времена уступках дурному вкусу», ему и потом не раз приходилось подчиняться требованиям публики.

Листу казалось, что возмущавшая его роль скомороха, шута, развлекающего холодных и пресыщенных богачей, сказывается лишь в деятельности модного виртуоза, а композитор и дирижер более свободны от вкусов публики, у них больше возможностей пропагандировать высокие идеалы искусства. Отказываясь от прибыльной карьеры странствующего виртуоза, Лист мечтал обосноваться на родине, в Венгрии, но в те годы ему не удалось этого добиться. Пришлось довольствоваться местом придворного капельмейстера в столице небольшого германского княжества — Веймаре.

3

Веймарский период (1848—1861) — центральный в творчестве Листа. Здесь он создает свои основные новаторские произведения, излагает в многочисленных литературных трудах эстетические взгляды, выступает как дирижер и критик-просветитель, активно пропагандирующий все лучшее в наследии прошлого и музыке настоящего; расцветает его педагогическая деятельность, дающая миру выдающихся пианистов и дирижеров.

В эти годы город Веймар становится музыкальным центром Германии. Лист стремился возродить былую славу этого города, в котором некогда творили Гёте и Шиллер. Трудности в достижении этой цели не смущали его. А трудностей было немало. Возможности театра, которым руководил Лист, очень ограничены; публика, привыкшая к определенному репертуару, неохотно слушала новые произведения; в постановках царила рутина: программы составлялись таким образом, чтобы серьезные сочинения чередовались с развлекательными комедиями и даже цирковыми номерами.

Не имея возможности увеличить состав оркестра, Лист упорной работой добился от него невиданных результатов. Стремясь поднять вкус публики, он исполнял современные оперы (Вагнера, Берлиоза, Шумана, Верди, А. Рубинштейна) и произведения классиков (Глюка, Моцарта, Бетховена). Энергия Листа поразительна. На протяжении одиннадцати лет под его руководством на сцене Веймарского театра было поставлено сорок три оперы (из них двадцать шесть шли в Веймаре впервые, а восемь вообще никогда до этого не исполнялись).

Тех же принципов придерживался Лист и как симфонический дирижер. Под его управлением в Веймаре прозвучали все симфонии Бетховена, симфонии Шуберта, многочисленные произведения Шумана и Берлиоза, сочинения Глинки и А. Рубинштейна.

Лист устраивал специальные «музыкальные недели», посвященные пропаганде творчества того или иного современного композитора (неделя Берлиоза, неделя Вагнера).

Чтобы сделать понятными широкому кругу слушателей сложные и малоизвестные сочинения, Лист посвящал им обширные критические статьи, разъясняя основные идеи этих произведений и одновременно излагая собственные эстетические взгляды на пути развития современной музыки (статьи об операх Вагнера, «Берлиоз и его симфония „Гарольд“», «„Орфей“ Глюка», «„Фиделио“ Бетховена» и многие другие).

Однако напряженная общественно-просветительская деятельность не поглощала Листа целиком. Не менее поразительны результаты его творчества — в веймарский период Листом были написаны (или основательно переработаны) основные произведения в самых различных жанрах. Замкнувшись в тихом Веймаре, Лист внешне казалось бы отходит от бурных революционных событий, потрясавших в те годы различные страны (современники упрекали его в равнодушии к судьбам родины и даже в измене демократическим идеалам). Но творчеством своим откликается на них.

В революционные 1848—1849 годы Лист создает «Хор рабочих», вокальный квартет «Веселый легион», посвященный участникам боев в Вене, а под непосредственным впечатлением разгрома революции и массовых казней в Венгрии пишет трагическое «Погребальное шествие» для фортепиано. Теми же событиями вдохновлен новый замысел «Революционной симфонии»: теперь в центре ее должна встать судьба Венгрии. В двух первых частях передавалась скорбь о погибших героях, в третьей разрабатывалась тема Ракоци-марша; симфония вновь не была закончена, ее первую часть Лист опубликовал в качестве симфонической поэмы «Плач о героях».

В веймарский период одно за другим возникают многочисленные произведения Листа · некоторые из них были задуманы и начаты в предшествующие годы. В течение четырнадцати лет появились двенадцать симфонических поэм (из тринадцати), пятнадцать венгерских рапсодий (из девятнадцати), новые редакции фортепианных концертов, «Этюдов высшего мастерства» и «Этюдов по каприсам Паганини», две тетради «Годов странствий» (из трех), а также соната h-moll, симфонии «Фауст» и «Данте», «Гранская месса», песни и многое другое. В этих произведениях утверждались творческие принципы Листа, в полной мере раскрылся его талант композитора — сочинения этих лет явились основным вкладом Листа в сокровищницу мирового музыкального искусства.

Однако ни творчество, ни дирижерская деятельность не приносят Листу признания в Веймаре. Его смелые начинания постоянно наталкивались на противодействие и правящих кругов и консервативно настроенных музыкантов. Вокруг Листа группировался лишь небольшой кружок друзей и учеников — пианисты, дирижеры, композиторы, музыкальные критики, которые противопоставляли себя наиболее сильному и влиятельному музыкальному направлению в Германии — лейпцигской школе[12]. В эпигонах этой «школы» Лист видел воплощение ненавистного ему музыкального мещанства. Окруженный учениками, боготворившими его, и небольшой группой композиторов и критиков-единомышленников, Лист все же чувствовал себя одиноким. Германия, для развития музыкальной культуры которой он отдал столько сил, не стала его второй родиной. Это понимали ближние Листу люди. Вагнер писал: «Ты слишком велик, благороден и прекрасен для нашего медвежьего угла — Германии».

Противоречия Листа и окружавшей его среды все более обострялись. Взрыв произошел на премьере комической оперы молодого композитора Петера Корнелиуса «Багдадский цирюльник», поставленной по настоянию и под управлением Листа (1858). Опера провалилась со скандалом под громкий свист враждебно настроенной публики. Лист покинул театр. Жизнь в Веймаре стала для него невыносимой.

К этому добавились еще личные обстоятельства. Во время последнего посещения России Лист познакомился с княгиней Каролиной Витгенштейн, женой известного русского генерала, приближенного Николая I. Знакомство породило пылкую любовь. (К тому времени произошел разрыв Листа с Марией д'Агу). Витгенштейн переселилась в Веймар, где в течение долгих лет тщетно добивалась развода, в котором ей отказал царь. В результате семейная жизнь Листа послужила предметом постоянных сплетен и пересудов, что ускорило его решение покинуть Веймар. Он завершил свое пребывание в Германии еще одним большим культурным делением: в августе 1861 года на музыкальном празднестве, организованном Листом, было провозглашено создание «Всеобщего немецкого музыкального союза».

4

Утомленный бесплодной борьбой, Лист уединился в Риме. Бурное напряжение творческих сил, величайшая жизненная активность сменились усталостью и разочарованием. В эти годы кризиса (1861—1869), как и в юности в Париже, Лист ищет поддержки и утешения в религии. Крушение надежд на личное счастье, смерть сына, а через три года — старшей дочери усугубили его тяжелое душевное состояние. В этих условиях влияние Витгенштейн, убежденной, фанатичной католички, нашло благоприятную почву (это влияние сказывалось и раньше, что, в частности, получило отражение в некоторых статьях Листа веймарского периода). Поддавшись ее убеждениям, Лист в 1865 году принял сан аббата. Однако, преодолев кризис, он вновь вернулся

[12] О борьбе веймарской и лейпцигской школ см. подробнее во введении к главе «Музыкальная культура Германии».

к творчеству и общественной деятельности. Но без прежней энергии и подъема — после краха в Веймаре его силы оказались надломленными.

В последний период [13] (1869—1886) Лист живет то в Веймаре, то в Риме и ежегодно проводит несколько месяцев в Венгрии, в Будапеште. Он по-прежнему бескорыстен, щедр, дает в Веймаре бесплатные уроки множеству учеников, но эта деятельность значительно уже по размаху, чем в 50-е годы. Тогда среди его учеников были не только пианисты — Лист воспитывал столь же разносторонних музыкантов и общественных деятелей, каким был он сам. Это — Ганс Бюлов, пианист и крупнейший дирижер, активный пропагандист современной музыки (в частности, Вагнера и Брамса), композиторы Петер Корнелиус, Иоахим Рафф, Феликс Дрезеке, пианисты Карл Клиндворт и Карл Таузиг, много работавшие над транскрипциями, и другие. И в последний период среди учеников Листа немало разносторонне проявивших себя музыкантов (например, Э. д'Альбер или А. Зилоти), но все же они прежде всего пианисты. Некоторые из этих пианистов добились всемирной славы (М. Розенталь, А. Рейзенауэр, Э. Зауэр, среди русских — уже упомянутый Александр Зилоти, Вера Тиманова и другие). Всего же за свою жизнь Лист воспитал триста тридцать семь учеников.

Он оказывал также активную поддержку передовым композиторам различных национальных школ. Еще в 50-е годы Лист с горячим сочувствием отнесся к Сметане; тогда же к нему в Веймар приезжал Монюшко. В 1870 году с ним познакомился Григ, полный благодарности за дружеское внимание к своим сочинениям. В 1878—1880 годах Листа повсюду сопровождал Альбенис, что расширило кругозор, укрепило национальные устремления молодого испанского музыканта. Завязывается дружба и с Сен-Сансом: Лист высоко ценил его талант и помог продвижению на сцену оперы «Самсон и Далила», премьера которой состоялась в Веймаре (1877); Лист активно пропагандировал «Пляску смерти» Сен-Санса, сделал ее фортепианное переложение несмотря на то, что им самим было написано произведение на аналогичную тему. Происходят встречи и с молодыми французскими композиторами Дюпарком, д'Энди, Форе.

Все более сближается Лист с русскими композиторами. Еще в 40-х годах он познакомился с произведениями Глинки, которого называл «патриархом-пророком русской музыки», и стал его восторженным почитателем. Столь же тепло Лист относился к композиторам «Могучей кучки». В 1876 году в Веймаре его посетил Кюи, в 1882 году — Бородин, в 1884 году — Глазунов. Бородин оставил интереснейшие воспоминания о Листе, в которых писал: «Трудно представить себе, насколько этот маститый старик молод духом, глубоко и широко смотрит на искусство; насколько в оценке художественных требований он опередил не только большую часть своих сверстников, но и людей молодого поколения; насколько он жаден и чуток ко всему новому, свежему, жизненному; враг всего условного, ходячего, рутинного; чужд предубеждений, предрассудков и традиций — национальных, консерваторских и всяких иных».

[13] Его иногда называют вторым веймарским периодом.

Творчество русских композиторов вызывало неизменное восхищение Листа. Он переписывался со многими из них и постоянно просил присылать свои новые произведения (особенно ценил «Исламея» Балакирева, «Детскую» Мусоргского). Лист даже пожелал принять участие в шуточных «Парафразах на неизменную тему» Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова. Именно в творчестве русских композиторов он видел высшее достижение всей современной музыки. Лист говорил Бородину: «Вы знаете Германию? Здесь пишут много; я тону в море музыки, которою меня заваливают, но, боже! до чего это все плоско! Ни одной свежей мысли! У вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас».

Разочаровавшись в современной немецкой музыке, Лист еще больше укрепляет связи с родиной. Он становится во главе музыкальной жизни Венгрии, много выступает в Будапеште как дирижер и пианист, причем всегда с благотворительной целью: особенно часто исполняет Бетховена, а также свои сочинения. Крепнут связи с венгерскими музыкальными деятелями, завязавшиеся еще в предшествующие приезды на родину (в 1839—1840, 1846, 1856, 1862, 1867 годах) — с Эркелем, Мошоньи и другими, растет число учеников в Музыкальной академии, открытой по инициативе Листа (1875).

Живя подолгу в Венгрии, Лист интересовался не только ее музыкой, но и литературой и живописью. Он сблизился с художником Мункачи, нередко гостил у него и посвятил ему свою Шестнадцатую рапсодию. Внимание Листа привлекла трагическая судьба Петёфи, и он запечатлел его образ в ряде произведений последнего периода; а на текст великого поэта написал песню «Бог венгров». В своем последнем крупном сочинении — фортепианном цикле «Венгерские исторические портреты» (1886) — Лист воплотил образы выдающихся общественных деятелей, писателей, композиторов своей родины (Петёфи, Вёрёшмарти, Этвёш, Мошоньи, Сеченьи и других). Последняя, тринадцатая симфоническая поэма Листа — «От колыбели до могилы» (1882) вдохновлена рисунком венгерского художника Михая Зичи. Вообще в этот творческий период, не очень богатый произведениями количественно (два фортепианных цикла, 3-я тетрадь «Годов странствий», четыре венгерские рапсодии и ряд мелких пьес для фортепиано, несколько хоровых духовных произведений, песни), венгерская тематика занимает ведущее место.

И Венгрия высоко оценила заслуги Листа. Празднование пятидесятилетия его творческой деятельности в 1873 году превратилось во всенародное торжество. Юбилейный комитет обратился

с приветствием ко всей венгерской нации. Город Будапешт установил три ежегодные листовские стипендии для венгерских музыкантов, выбор которых предоставлялся самому композитору. Глубоко тронутый, Лист сказал: «Я весь ваш — мой талант принадлежит вам — я принадлежу Венгрии, пока я жив».

Иначе сложилась его судьба в Германии. Конечно, имя Листа окружено славой, а «Всеобщий немецкий музыкальный союз» даже избрал его своим почетным президентом. Но музыка Листа, особенно симфоническая, почти совсем не исполняется. Когда же речь заходит о новаторах музыкального искусства, другое имя возникает у всех на устах: Вагнер вытеснил его.

Но чуждый зависти, Лист до конца своих дней продолжал пропагандировать вагнеровское творчество. Больной, он приехал на байрейтские торжества, чтобы подчеркнуть своим присутствием значение дела Вагнера, которого считал гениальнейшим композитором своего времени. Здесь, в Байрейте, Лист простудился и умер 31 июля 1886 года.

Фортепианное творчество. Лист-пианист. Транскрипции. Этюды. «Годы странствий». Соната h-moll. Венгерские рапсодии

1

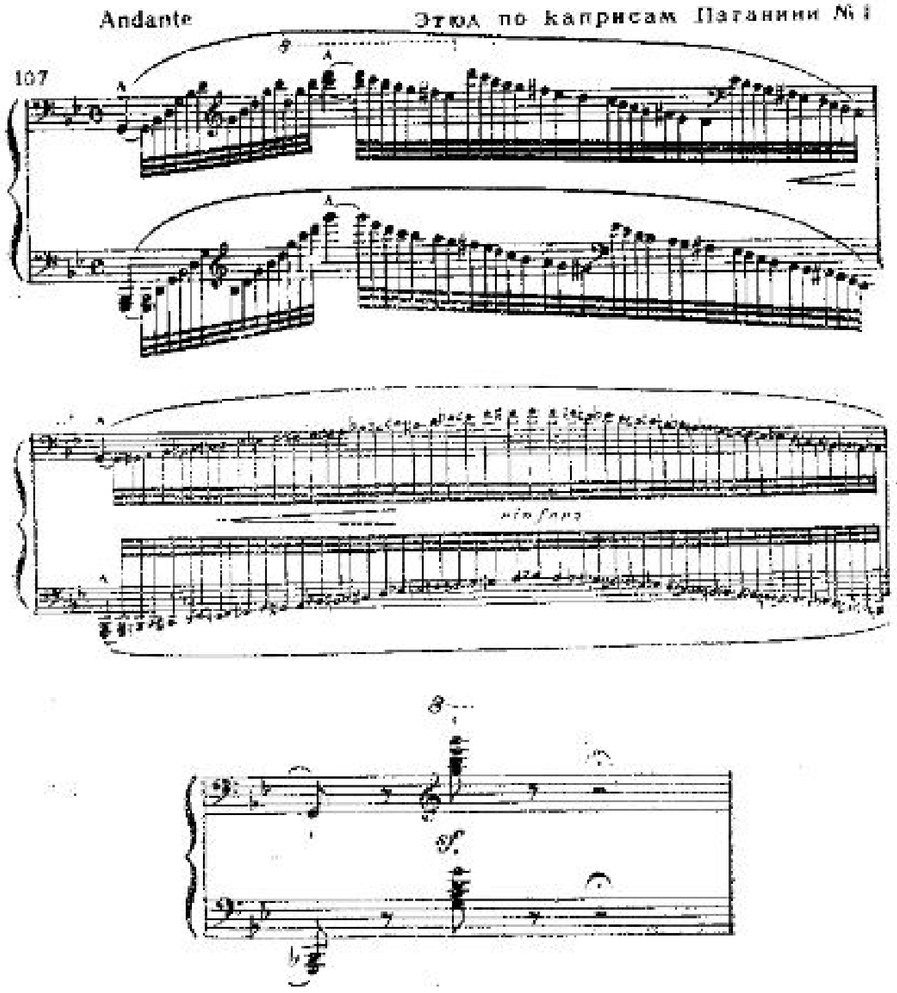
Фортепианные произведения образуют лучшую часть творческого наследия Листа. В них гармонично сочетались художественные индивидуальности пианиста и композитора: один помогал другому пролагать новые пути в музыкальном искусстве.

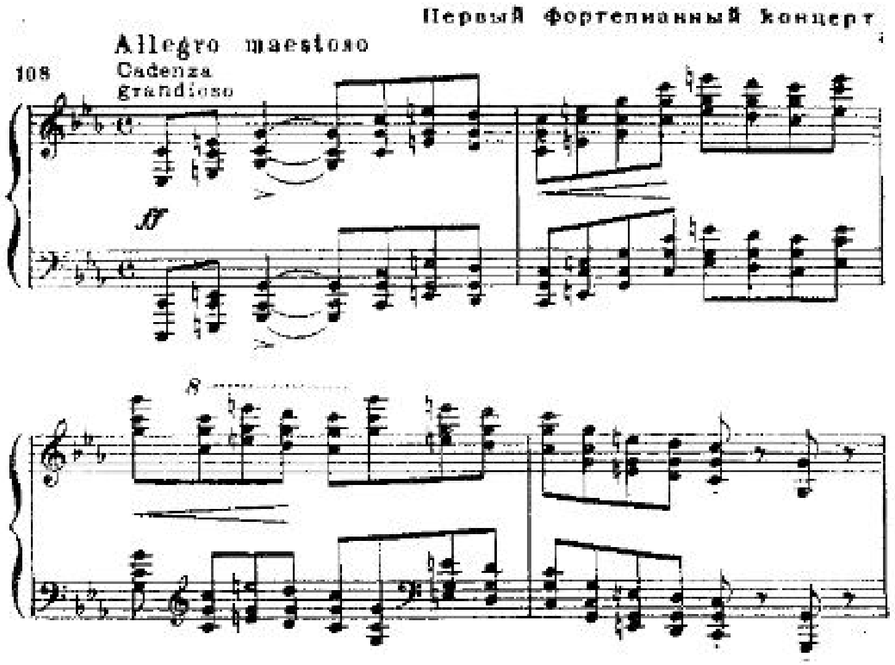
«Лист, как виртуоз, феномен из числа тех, что являются однажды в несколько столетий»,— писал Серов. Свои самые сокровенные думы Лист поверял фортепиано. Красочно и образно он сам поведал об этом: «Мой рояль для меня то же, что для моряка его фрегат, для араба его конь,— больше того, до сих пор он был моим «я», моим языком, моей жизнью! Он хранитель всего того, чем была движима моя душа в пылкие дни моей юности; ему я доверяю все мои помыслы, мои грезы, мои страдания и радости. Его струны трепетали от моих страстей, и его послушные клавиши подчинялись любому моему капризу».

Поэтому именно в области фортепианной музыки Лист раньше всего находил новые средства выразительности, новые методы композиции. Как гениальный пианист, своим исполнением убеждавший и увлекавший многие тысячи слушателей, Лист и в композиторской практике добивался рельефного и доходчивого изложения музыкальных мыслей. С другой стороны, как непрестанно ищущий художник, одаренный гениальным творческим чутьем, он обновил весь строй и характер звучания фортепиано, сделав из него, по меткому выражению Стасова, «неведомую и неслыханную вещь — целый оркестр».

Симфоническая трактовка фортепиано — вот то новое, что принес Лист в современное исполнительство и творчество. В двух взаимосвязанных аспектах проявляла себя его могучая фантазия: он разрабатывал оркестральную мощь звучания инструмента и одновременно обогащал его колористические возможности. В одном из писем Лист указывал, что цель его — «...приобщить дух пианиста-исполнителя к оркестровым эффектам и в ограниченных пределах фортепиано сделать чувствительными разнообразные инструментальные звуковые эффекты и оттенки». Практически в своем творчестве Лист осуществил это, насытив фортепианные произведения тембрами и мелодическим складом то медных или деревянных духовых инструментов, то скрипок или виолончелей, то громоподобных колоколов или серебристых колокольчиков и т. д.

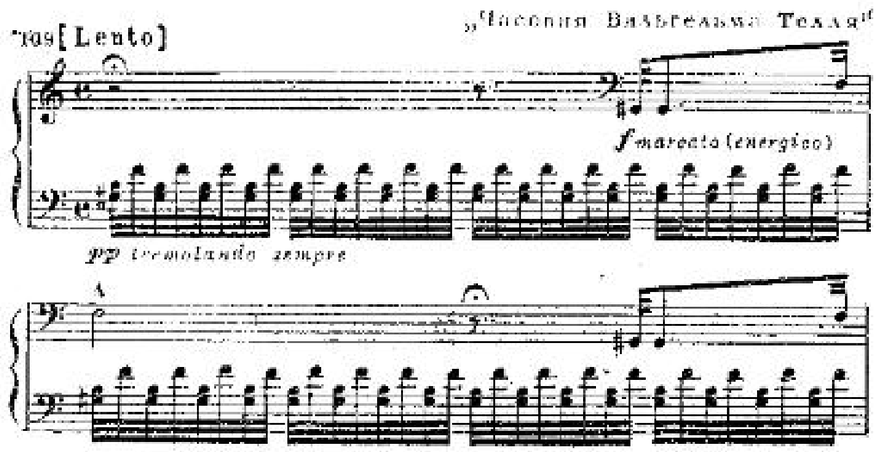
Исходя из таких предпосылок, Лист небывало расширил выразительные ресурсы пианизма, на первый план выдвинув мощь, блеск и красочность звучания. Среди новых, открытых им приемов фортепианной техники выделим следующие.

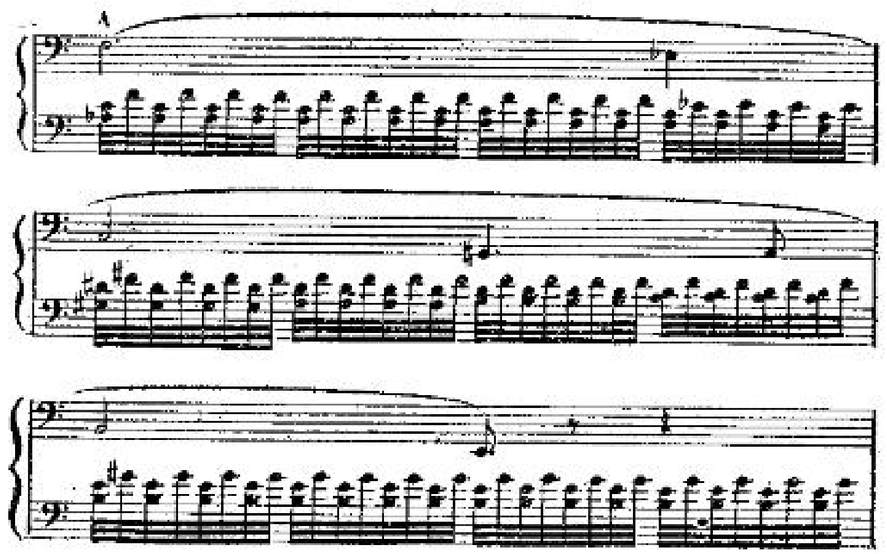




Лист стремился использовать все регистры фортепиано: применял глубоко и сочно звучащие басы, мелодично переносил в средний, «виолончельный» регистр, а в «верхах» выявлял прозрачное, кристально-чистое звучание. Сопоставлению регистров в одновременности служили пассажи, словно одним броском охватывающие всю клавиатуру рояля (см. пример 107); он насыщал их аккордовыми комплексами, а сами аккорды давал в широком расположении (см. пример 108).

Для более выпуклой и броской передачи драматических или динамических моментов Лист широко использовал оркестровые эффекты тремоло, аккордовые трели или октавы martellato:





Особое внимание он уделял распределению звукового материала между двумя руками, их переносу и переброске в разные регистры фортепиано (см. пример 110). Среди других излюбленных Листом технических приемов отметим пассажи октавами, двойными нотами, виртуозно используемую технику репетиций и т. п.

Все эти приемы способствовали разработке многослойной фактуры листовских произведений, развитие которых дается в нескольких динамических и колористических планах — подобно тому, как это имеет место в оркестровых сочинениях. Великий реформатор фортепианной игры учил пианистов, чтобы они «привыкали делать акценты и группировать мотивы, выставляли вперед то, что важнее, и подчиняли ему менее важное, одним словом, ставили себе нормою оркестр».

Конечно, не сразу оформились новые черты фортепианного стиля Листа. В его эволюции обычно устанавливают четыре этапа. Первый (20-е — середина 30-х годов) связан с изучением возможностей фортепиано, с подражанием бравурной манере современных виртуозов. Во втором (конец 30-х — 40-е годы) Лист вырабатывает индивидуальный стиль, обогащая свою технику и музыкальный язык новейшими достижениями композиторов-романтиков (Паганини, Берлиоз, Шопен). Третий этап (конец 40-х — 60-е годы) — вершина мастерства Листа — характеризуется оправданностью всех технических приемов требованиями выразительности и содержательности, отсутствием виртуозных «излишеств». Последний этап (70—80-е годы) ознаменован новыми исканиями: отказ от монументальных замыслов, поиски более камерного звучания, тонкой колористичности, импрессионистских красок.

2

В количественно огромном наследии фортепианной музыки Листа запечатлены разнообразные жанры: парафразы (свободные фантазии на темы сочинений других авторов) и транскрипции (переложения для фортепиано симфонических, органных, вокальных произведений); этюды; музыкальные картины — программные пьесы, преимущественно объединенные в циклы и сборники; сонаты; рапсодии. В указанной последовательности рассмотрим эти жанры.

Парафразы на темы из опер приобрели широкую популярность у пианистов 20—30-х годов. Подобно тому как во времена Моцарта — Бетховена было распространено увлечение салонными вариациями, так ныне — уже под знаком крепнущего воздействия романтизма — утвердился тип свободно-импровизационной фантазии, источником которой служили впечатления от музыкального театра. Именно «театральная» доходчивость парафраз соответствовала запросам новой демократической аудитории, заполнившей большие концертные залы. Но под руками модных пианистов (Герц, Пиксис, Тальберг и другие) такие парафразы нередко превращались в бессодержательные пьесы, лишь ошеломлявшие слушателей каскадами виртуозных пассажей.

И Лист сначала отдал дань этой моде. Однако вскоре он поставил себе иные, более высокие цели: парафразы становятся средством пропаганды как классического, так, главным образом, и современного искусства. Моцарт, Вебер, Россини, Беллини, Мейербер, Гуно, Вагнер, Верди, Эркель, Мошоньи — вот у кого он заимствовал мелодии из опер для своих фантазий. Причем, в отличие от салонных пианистов, которые обычно давали незамысловатые попурри из подобных мелодий, Лист избрал те музыкальные образы, которые помогали ему выявить идейно-художественный замысел данной оперы. Так, обращаясь к «Дон-Жуану» Моцарта, он строит свою фантазию на противопоставлении образов неотвратимой судьбы (темы Командора) искрящемуся веселью, радости жизни (вариации на тему дуэта Дон-Жуана и Церлины, тема арии Дон-Жуана). А в основу парафразы на темы «Риголетто» Верди кладет знаменитый квартет, в музыке которого словно скрестились судьбы героев оперы. Помимо того, Лист обрабатывал для фортепиано и отдельные сцены из современных опер, которые к тому времени были еще недостаточно известны. (Среди них песня прях и баллада Сенты из «Летучего голландца», хор паломников и романс Вольфрама из «Тангейзера», «Смерть Изольды», отрывки из «Лоэнгрина», «Кольца нибелунга», «Мейстерзингеров», «Парсифаля» Вагнера; эпизоды из «Ломбардцев», «Трубадура», «Аиды» Верди; вальс из «Фауста» Гуно; марш Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, полонез из «Евгения Онегина» Чайковского и другие).

Той же цели пропаганды лучших творений мирового искусства посвящены фортепианные транскрипции симфоний и увертюр

(как оперных, так и концертных). С убежденностью демократа-просветителя Лист писал об этом: «Фортепиано занимает первое место в иерархии инструментов: оно чаще всего пользуется вниманием и наиболее широко распространено... В диапазоне своих семи октав оно содержит объем целого оркестра, и десяти пальцев человека достаточно для воспроизведения гармоний, осуществляемых объединением сотен музыкантов [14]. При его посредстве становится возможным распространение произведений, которые иначе, из-за трудностей собрать оркестр, остались бы неизвестными. Поэтому по отношению к оркестровому сочинению оно то же, что гравюра к произведению живописи, которое она размножает и распространяет...».

Такими «гравюрами» были листовские «фортепианные партитуры». Значение их очень велико. С одной стороны, они открыли новые пути для подлинно художественных переложений, вытеснив прежние ремесленные аранжировки. С другой — обогатили возможности фортепиано, раскрыв неведомые доселе оркестровые эффекты, подготовив высокие достижения фортепианного творчества самого Листа.

Первой его «фортепианной партитурой» явилась «Фантастическая симфония» Берлиоза (1833) — настолько совершенная, что Шуман счел возможным по листовскому переложению сделать анализ симфонии в «Новом музыкальном журнале». Затем последовали берлиозовские увертюры «Тайные судьи» и «Король Лир», симфония «Гарольд в Италии», симфонии Бетховена (Пятая, Шестая, Седьмая — 1837 год, остальные — 1865 год), увертюры к операм Россини («Вильгельм Телль»), Вебера («Волшебный стрелок», «Оберон»), Вагнера («Тангейзер»), Свадебный марш и Хоровод эльфов из музыки к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона и другие.

Наряду с оперной, симфонической музыкой Листа привлекала и органная. Его транскрипции шести прелюдий и фуг, а также g-moll'ной фантазии и фуги И. С. Баха явились важной вехой в пропаганде творений великого мастера. Вслед за Листом его ученики и последователи создали ряд замечательных фортепианных обработок баховских органных сочинений (К. Таузиг, Ф. Бузони и другие). Вместе с тем и сама фортепианная музыка обогатилась новыми, органными эффектами.

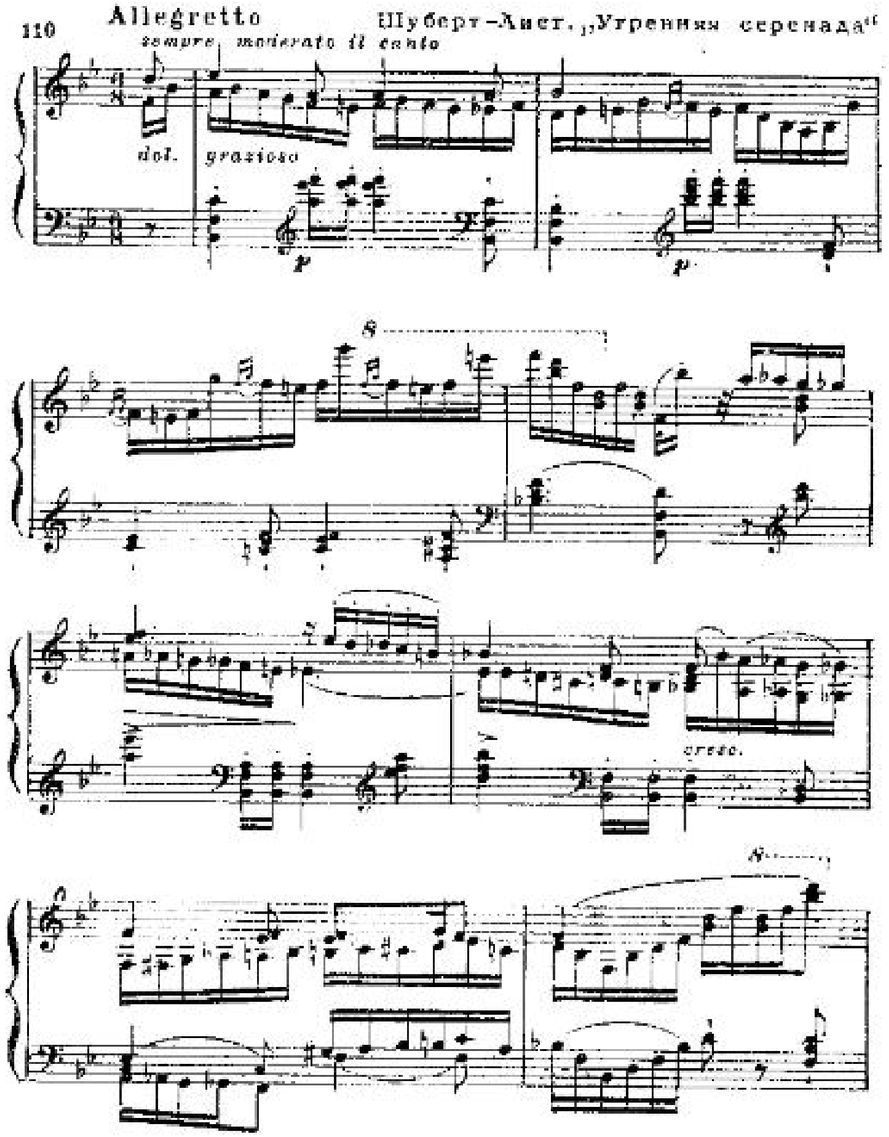
Столь же последовательно Лист пропагандировал лучшее из мирового песенного наследия: первая такая обработка — «Роза» Шуберта — была сделана в 1835 году, последняя — две песни Рубинштейна — в начале 80-х годов [15]. В этих транскрипциях Лист стремился совершенствовать возможности пения на форте-

---

[14] Сам Лист нередко доказывал это своими концертами, исполняя на рояле в первом отделении ту симфонию, которая затем должна была прозвучать в оркестре.

[15] Лист обработал для фортепиано песни и романсы Шуберта (60 произведений), Бетховена (19), Шумана (15), Роберта Франца (13), Вебера (12), Россини (12), Мендельсона (9), Шопена (6), русских композиторов (Алябьева, Булахова, Мих. Вильгорского, А. Рубинштейна) и других. Есть у Листа и обработки собственных песен (24).

пиано. Изобретательно перемещая мелодию вокального голоса из одного регистра в другой, причем обе руки принимали участие в ее проведении, Лист одновременно разрабатывал «второй план» песни, заключенный в ее сопровождении:



Отсюда возникла та «многослойность» фортепианной фактуры, о которой говорилось выше. Все это требовало подлинно творческой фантазии и глубокого проникновения в содержание и настроение данного произведения. С этой целью Лист нередко добавлял к нему вступление и заключение, увеличивал или сокращал число варьируемых куплетов, изменял гармонию и тональность, свободно объединял две песни вместе, дабы создать более сложную целостную композицию, и т. д.

Вокальные обработки Листа представляют собой высшую школу фортепианной транскрипции. На ней учились и продолжают учиться многие поколения пианистов и композиторов.

3

Большое внимание Лист уделял этюдам, углубив, подобно Шопену, их художественно-образное содержание.

«Виртуозность,— говорил он,— не пассивная служанка композиции, ибо от ее дуновения зависит как жизнь, так и смерть доверенного ей художественного произведения. Она может придать музыкальному сочинению весь блеск своей красоты, свежести и вдохновения, но может также извратить его, сделать плохим, изуродовать». Новое понимание виртуозности, которая «нужна для того, чтобы художник мог полностью высказаться»,— завоевание романтического искусства.

Пятнадцатилетним юношей Лист задумал создать цикл из сорока восьми этюдов во всех мажорных и минорных тональностях, из которых написал и опубликовал двенадцать (1826). Это были еще технические упражнения для развития беглости пальцев, напоминавшие этюды его учителя Черни. Спустя двенадцать лет Лист вновь вернулся к своему замыслу и, коренным образом переработав упражнения, превратил их в «Большие этюды» (1838). Но и эта редакция не удовлетворила его: в 1851 году была создана третья редакция — «Этюды высшего исполнительского мастерства»; в них десять пьес из двенадцати получили программные названия. Этюды разнообразны по техническим приемам и содержанию. В них, согласно классификации Листа, представлены четыре вида фортепианной техники: а) октавы и аккорды, б) тремоло, в) двойные ноты, г) гаммы и арпеджио. Вместе с тем пейзажные зарисовки соседствуют с фантастическими сценами, а лирические настроения — с героическими.

Свободно-импровизационная «Прелюдия» (№ 1, C-dur) вводит в цикл. За ней следуют стремительный этюд в характере токкаты (№ 2, a-moll) и светлый, задумчивый «Пейзаж» (№ 3, F-dur), близкий по настроению «Первому году странствий». Остро драматичен «Мазепа» (№ 4, d-moll), снабженный цитатой из одноименного стихотворения Гюго. «Блуждающие огни» (№ 5, B-dur) заставляют вспомнить причудливо фантастические пьесы Мендельсона или Берлиоза.

Затем идут три героических этюда — «Видение» (№ 6, g-moll), навеянное торжественной картиной погребения Наполеона, «Героика» (№ 7, Es-dur) в характере блестящего марша и мрачно фантастическая «Дикая охота» (№ 8, c-moll).

Героические образы сменяются лирическим «Воспоминанием» (№ 9, As-dur), с нежной, певучей мелодией и свободно-импровизационным изложением в духе шопеновских ноктюрнов. Скорбные вздохи, стоны, страстная мольба слышатся в стремительно прерывистой мелодии следующего этюда (№ 10, f-moll). Спокойны

и величавы «Вечерние гармонии» (№ 11, Des-dur). Завершает цикл «Метель» (№ 12, b-moll) — вновь пейзажная зарисовка вихревого движения.

Следующий цикл этюдов связан с увлечением Листа исполнительством Паганини. Как и многие другие композиторы (Шуман, Брамс, позже Рахманинов), он задумал передать на фортепиано совершенную технику итальянского скрипача, не копируя скрипичных приемов, но воссоздавая их в соответствии со спецификой своего инструмента. Этому посвящены «Большие этюды по Паганини» (первая редакция — 1838, окончательная — 1851), среди которых наибольшую популярность завоевали № 3 («Кампанелла» gis-moll) и № 6 (a-moll); обе пьесы написаны в вариационной форме.

Помимо названных двух сборников, имеются у Листа и другие программные этюды, отмеченные значительным содержанием. Так, поэмный склад присущ «Шуму леса», где переданы излюбленные романтиками образы природы (ср. аналогичную картину в опере Вагнера «Зигфрид»), и «Хороводу гномов», предвосхищающему сказочно-фантастические пьесы Грига (оба этюда созданы около 1863 года).

4

Музыке Листа свойственно живописное, изобразительное начало. Средствами своего искусства он стремился передать «зримые» образы — то, что возбуждало творческую фантазию в годы его странствий при общении с природой или знакомстве с произведениями живописи, скульптуры, а также то, что вызывало в прочитанной им литературе зрительные представления. Это запечатлевалось в «музыкальных картинах» — программных пьесах, исключительно богатых по охвату жизненных явлений.

Разносторонни и средства их воплощения. Некоторые пьесы представляют собой развернутые поэмы; таков, например, знаменитый «Мефисто-вальс». В других — при передаче массовых, народных образов — сильнее ощущается жанровая основа танца или, что чаще у Листа,— марша; в качестве примера назовем героическое «Погребальное шествие». В третьих даны более бегглые, но колоритные зарисовки субъективных впечатлений композитора; в таких зарисовках переданы своего рода «пейзажи настроений».

Подобно другим романтикам, Лист объединял программные пьесы в циклы или сборники. Он создавал их на протяжении всей своей жизни [16].

Наибольшую известность приобрел цикл «Годы странствий», над которым работа продолжалась долгое время: первые пьесы

[16] «Видения» (три пьесы, 1835), «Утешения» (шесть пьес, около 1849), «Поэтические и религиозные гармонии» (десять пьес, 1845—1852), «Рождественская елка» (двенадцать пьес, 1874—1876), «Венгерские исторические портреты» (семь пьес, 1870—1886) и другие.

возникли в начале 30-х годов, последние — в конце 70-х. В 1842 году Лист выпустил сборник со следующим предисловием:

«Около года тому назад я опубликовал три швейцарских тетради, объединив их под названием «Альбом путешественника». Эти пьесы являются лишь разрозненными отрывками собрания, которое под этим общим названием объединит бо́льшую часть того, что я напишу для фортепиано в течение ряда лет. Объездив в последнее время много новых стран, много различных городов, мест, прославленных в истории и поэзии, почувствовав, что различные виды природы и связанные с ней сцены не проходили перед моими глазами как бесплотные видения, а глубоко волновали мою душу, что между ними и мною устанавливалась какая-то смутная, но непосредственная связь, неопределенное, но вполне реальное отношение, необъяснимая, но верная взаимосвязь, я попробовал выразить в музыке наиболее сильные из моих чувств и наиболее яркие из моих впечатлений».

Впоследствии в переработанном виде основная часть «Альбома путешественника» составила «Первый год странствий», изданный в 1855 году.

Название «Годы странствий» (в точном переводе — «Годы паломничества») навеяно «Паломничеством Чайльд-Гарольда» Байрона, откуда заимствованы эпиграфы большинства пьес «Первого года». Эти эпиграфы, дополняющие и углубляющие программные заголовки, помогают раскрыть поэтический смысл тех впечатлений от швейцарской природы, которыми рождены девять пьес цикла. Лист стремился сделать свой музыкальный замысел возможно более ясным, понятным самым широким кругам слушателей, чему должны были служить и рисунки, предпосланные каждой пьесе в первом издании.

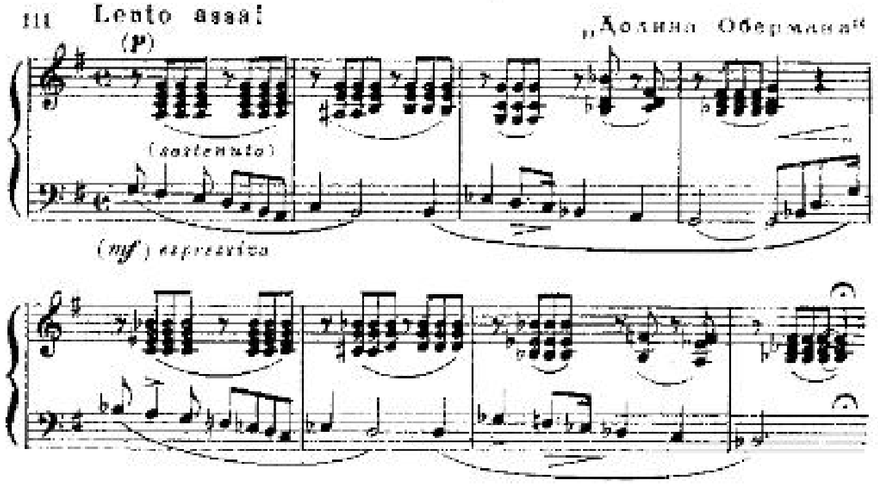
В цикле несколько типов пьес, связанных с картинами природы. В одних — зарисовки природы спокойной, безмятежной, манящей и убаюкивающей человека («На Валленштадтском озере», «У родника», ноктюрн «Женевские колокола»). Прозрачное, «струящееся» сопровождение, на фоне которого возникает несложная, словно эскизно намеченная светлая мелодия в высоком регистре, красочные гармонии создают ощущение широких далей, просторов, рождают звуковую перспективу.

Близка по настроению другая группа пьес, рисующих картины простой жизни пастухов в горах («Пастораль», «Эклога», «Тоска по родине»). В них звучат хороводные напевы, то веселые, то печальные пастушьи наигрыши, сопровождаемые гуденьем волынки (используются подлинные швейцарские напевы).

Есть пьесы иного характера — бурные, мятежные, героические («Часовня Вильгельма Телля», «Гроза») — с мощными, полнозвучными аккордами, октавными пассажами, энергичным пунктирным ритмом.

Особое место занимает центральная пьеса — «Долина Обермана». В ней переданы типичные романтические образы, вдохновленные романом в письмах французского писателя первой

половины XIX века Сенанкура. Два отрывка из этого романа и строфа из «Паломничества Чайльд-Гарольда», взятые в качестве эпиграфа, рисуют противоречивый внутренний мир «молодого человека XIX столетия», его вечные сомнения, колебания и страстные порывы. Скорбная ниспадающая мелодия, с вздохами и стонущими задержаниями, стала своего рода «интонацией эпохи» для воплощения элегических образов:



Ее многочисленные трансформации, осуществленные с присущим Листу мастерством, передают изменчивые душевные настроения героя — от безнадежного уныния до экстатических порывов.

Иные образы воплощены во «Втором годе странствий» (1838—1858). Составляющие его семь пьес вдохновлены не картинами природы, а произведениями итальянского искусства — живописи, скульптуры, литературы. Толчком для их возникновения послужили впечатления от путешествия по Италии в 1837—1839 годах. Созданием этих пьес Лист стремился подтвердить постоянно защищавшееся им убеждение, что различные виды искусства связаны между собой, находятся в тесном родстве. Так, согласно его словам, Рафаэль и Микеланджело помогли ему в понимании Моцарта и Бетховена.

Эти пьесы, в которых Лист впервые воплотил свои впечатления от произведений изобразительных искусств, глубже по настроениям и сложнее по выразительным средствам, чем предшествующие. Каждая более индивидуальна по замыслу и сопоставляется со следующей по принципу контраста. Лирическое «Обручение» по картине Рафаэля — с нежной мелодией, рождающейся из прозрачного, обволакивающего фона,— контрастирует с суровым «Мыслителем» по скульптуре Микеланджело, воплощенным в звучании мрачного похоронного марша — в соответствии со стихотворным эпиграфом, в котором оплакиваются бедствия родины. Далее следует «Канцонетта Сальватора Розы»,

в основе которой лежит подлинная мелодия этого выдающегося итальянского художника, поэта и музыканта XVII века.

Полны глубокого, страстного чувства «Три сонета Петрарки» — лирическая вершина «Второго года». Лист не раз обращался к этим сонетам, находя в них идеальное выражение восторженно-романтических любовных чувств. Изысканная мелодия с обилием задержаний и хроматизмов, свободного дыхания, распевная (особенно в сонетах № 104 и 123), прихотливая смена гармонии, ритма, темпа, импровизационность изложения, певучие пассажи, в которых «расплескивается» мелодия,— все это роднит сонеты Листа с ноктюрнами Шопена.

Завершает «Второй год» наиболее значительная пьеса цикла — фантазия-соната «После чтения Данте».

«Дополнением» ко «Второму году странствий» служат три пьесы, объединенные общим заголовком «Венеция и Неаполь» (1861). Это блестящие виртуозные транскрипции популярных мелодий: беззаботной песенки «Блондинка в гондоле» венецианского композитора XIX века Перукини; мрачного, трагического напева гондольера из «Отелло» Россини; стремительной итальянской тарантеллы.

«Третий год странствий» (семь пьес), отличный от первых двух и по образам, и по средствам воплощения — более тонким и изысканным,— написан в 1867—1877 годах, когда тревожные раздумья овладели Листом. Вместо романтических томлений по простой жизни поселян, жажды слияния с природой в первой части, вместо полнокровных, пылких чувств, господствующих во второй, в третьей преобладают чувства разочарования и скорби. На первый взгляд композитор обращается здесь к мотивам, родственным «Первому году», вновь воплощая картины природы. Но как различны их настроения! Ныне Лист стремится передать лишь «скорбь и горести всемогущей природы». Она не несет более успокоения человеку, рождает мысли о смерти (две погребальные песни — тренодии «У кипарисов виллы д'Эсте»). Скорбь царит и в жизни людей («Бывают слезы от дел», «Траурный марш»). Композитор ищет утешения, обращая взор к небесам («Ангелюс» и «Ввысь сердца», средний эпизод «Фонтанов виллы д'Эсте»).

Лист посвятил фортепиано два крупных произведения в духе «симфонических поэм»: Фантазию-сонату «После чтения Данте» (1849) и сонату h-moll (1852—1853). Обычный сонатный цикл предстает в них «сжатым» в одночастную композицию, которая вбирает в себя, в виде относительно самостоятельных разделов формы, отдельные части цикла; в основе произведения лежит группа тем, которые, трансформируясь, приобретают нередко противоположный образный смысл; развитие свободно и основано на резком столкновении разнохарактерных тем.

Фантазия-соната, как указывает подзаголовок, программна — ее содержание вдохновлено образами «Божественной комедии» Данте; h-moll'ная соната не снабжена авторским пояснением, но она настолько близка по музыкальным образам к «Фауст-симфонии» (см. о ней дальше), что также может быть трактована как программное произведение.

В «дантевской» сонате сопоставляются различные образы: вслед за грозно-неумолимым вступлением — вихревая, возбужденная, неуклонно нарастающая главная партия и ликующие «колокольные звоны» побочной [17]. В импровизационное развитие последней включаются и тема вступления, и отголоски главной, и лирическая трансформация побочной. Столь же импровизационна заключительная партия, насыщенная хроматизмами. Еще более сильный вихрь разражается в разработке. Краткое позторение темы главной партии (реприза) приводит к мощному апофеозу побочной; под конец звучит торжествующая мажорная тема вступления.

Сложнее строение h-moll'ной сонаты. Приводим ее схему.

Экспозиция

Вступление
Главная партия (h-moll), состоящая из двух контрастных тем
Побочная партия (D-dur), также состоящая из двух тем (Grandioso и Cantando espressivo)
Заключительная партия

Разработка

Ее центральные моменты образуют:
Andante sostenuto — эпизод в сонатной форме, заменяющий медленную часть цикла (Fis-dur);
Фугато (b-moll) на темах главной партии сонаты, заменяющее скерцо цикла

Реприза

Главная партия (h-moll)
Побочная партия (H-dur)
Заключительная партия (Quasi presto)

Кода

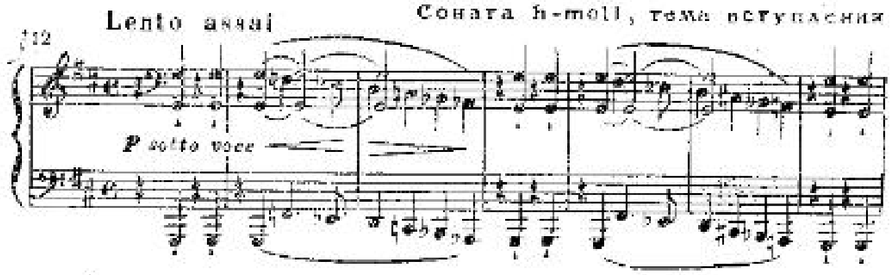
Первая тема побочной партии (H-dur)
Тема медленного эпизода (H-dur)
Темы главной партии
Тема вступления

Такая сложность формы обусловлена философской насыщенностью и необычностью содержания сонаты. Оно получило отражение в богатом тематизме, многообразно трансформирующемся в процессе развития.

[17] Необычен тональный план сонаты: «блуждающее» по тритонам вступление; главная партия — d-moll, побочная и заключительная — Fis-dur; их соотношение в репризе: d-moll — D-dur.

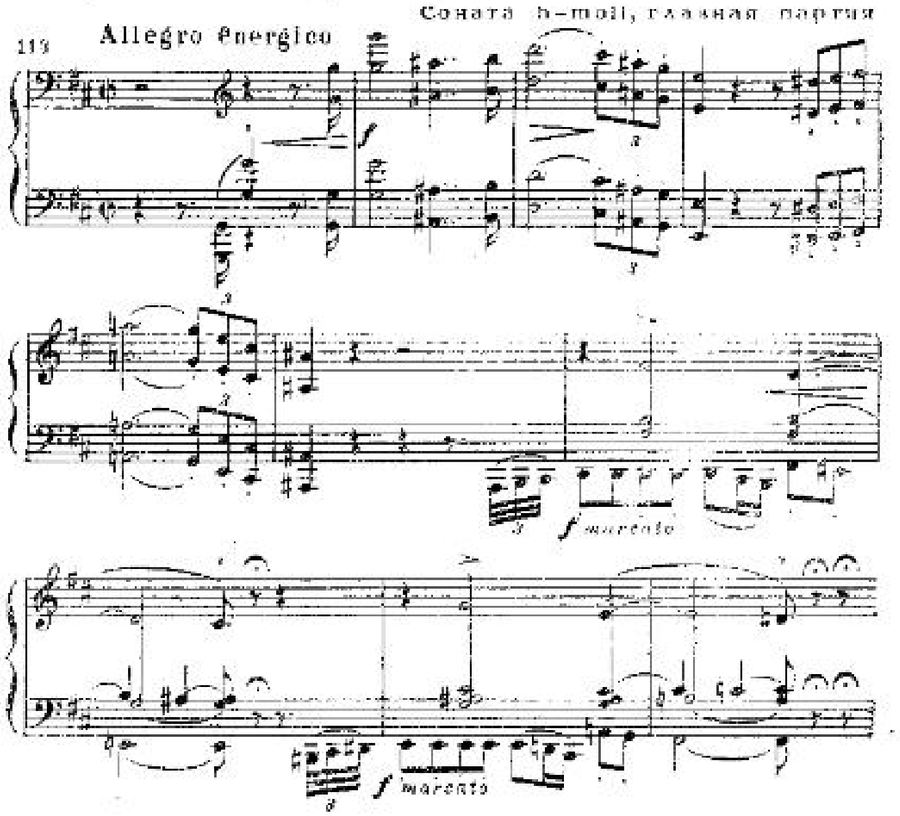
Загадочная тема вступления, в нисподающем движении которой использованы две увеличенные секунды, ассоциируется с излюбленными романтиками образами судьбы, рока:

Соната h-moll, тема вступления



Две темы главной партии: волевая, энергичная, с решительным «возгласом» первая и вторая — в глубоких басах, насмешливая, ироническая — прямо перекликаются с образами «Фауст-симфонии», воплощая раздвоенность души «героя» сонаты:

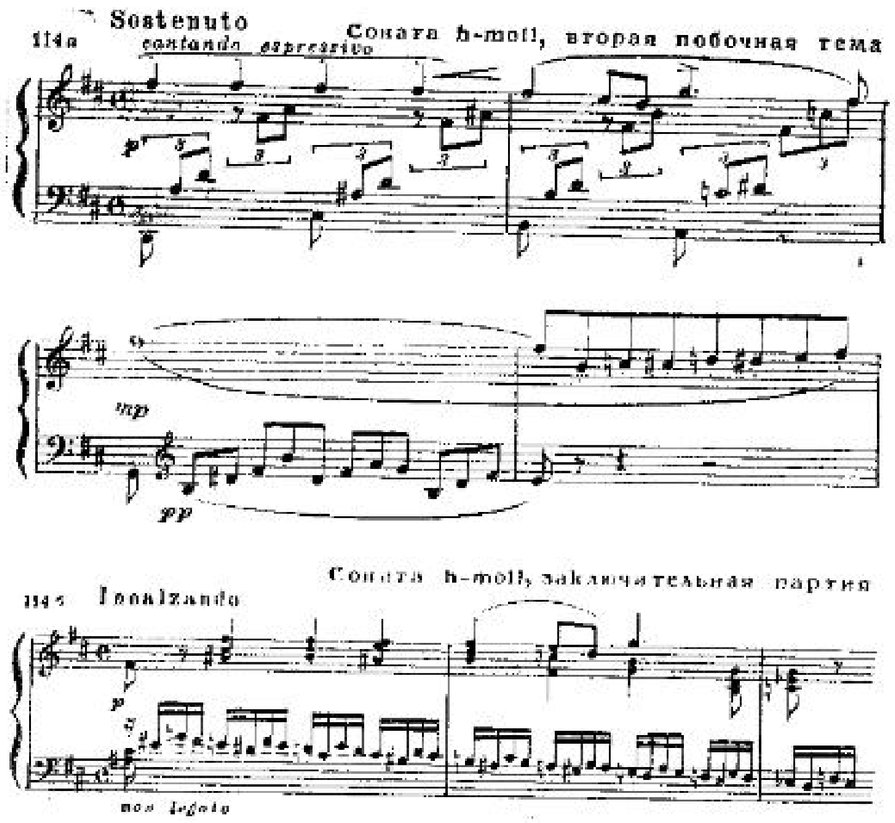
Соната h-moll, главная партия



Позднее эти темы звучат в одновременности.

Контрастна группа побочных тем: первая — торжественная, гимническая, просветленная, в мощных аккордах устремляющаяся ввысь; вторая — лирическая, певучая, трепетная, родственная любовным образам Листа. И в то же время оказывается, что эта «тема любви» не что иное, как трансформация иронической «мефис-

тофельской» темы главной партии! На ней строится и заключительная партия, но здесь данная тема приобретает энергичный, уверенный, маршевый характер:



Трансформации подвергается и «фаустовская» тема главной партии: в среднем разделе побочной она звучит как умиротворенный, лирический ноктюрн, а в коде предстает надломленной, безвольной, словно изнемогшей в неравной борьбе — в ней уже не слышно ни порывов, ни стремлений, а только неразрешимый вопрос.

Неизменной на протяжении сонаты остается лишь «роковая» тема вступления. Она появляется в важных, переломных моментах, разделяя мятущуюся главную партию и светлую, торжественную побочную; экспозицию и разработку; медленный лирический эпизод с новой песенной темой и «мефистофельское» фугато; репризу и коду. Этой загадочной темой завершается выдающееся по глубине замысла творение Листа.

6

Философскому содержанию сонат противостоят броские, контрастные и динамичные «Венгерские рапсодии», в основе которых — фольклорные источники. Лист разрабатывал их в течение несколь-

ких десятилетий [18]. Первоначальным эскизом послужили «Венгерские мелодии и рапсодии» (двадцать одна пьеса, 1840—1848). Большинство содержащихся здесь напевов вошли в позже написанные девятнадцать рапсодий. «Я черпал богатство там,— писал об этих темах Лист,— где находил: сначала в собственных детских воспоминаниях, которые восходят к Бихари и другим цыганским знаменитостям, а затем в полях, в самой толще цыганских оркестров Эденбурга, Пресбурга, Пешта и т. д., наконец, я запомнил и по-своему воспроизвел много мотивов, характерных черт, которые с редкой щедростью сообщали мне либо на фортепиано, либо в записи...» [19].

В этих мелодиях ярко запечатлелись особенности стиля вербункош. Сам же жанр инструментальной рапсодии является изобретением Листа.

Правда, он не был первым, кто ввел это обозначение в фортепианную музыку; с 1815 года рапсодии писал чешский композитор В. Я. Томашек. Но Лист придал им иное толкование: под рапсодией он разумеет виртуозное произведение в духе парафраза, где вместо оперных мелодий используются народно-песенные и танцевальные мотивы. Своеобразием отмечена и форма листовских рапсодий, основанная на контрастном сопоставлении двух разделов — медленного и быстрого: первый более импровизационного склада, второй — вариационный [20].

В таком сопоставлении нашла отражение народно-инструментальная практика. Музыка медленных частей — горделивая, рыцарственная, романтически-приподнятая, то в характере медленного, воинственного танца-шествия, напоминающего старинный венгерский танец палоташ (сходный с полонезом, но двухдольный), то в духе импровизационного речитатива или эпического повествования, с обилием украшений — подобию «халгато нота». Быстрые части рисуют картины народного веселья, огневые пляски — чардаши. Лист часто использовал характерные фигурации, передающие звучание цимбал и богатство скрипичной мелизматики, подчеркивал своеобразие ритмических и ладовых оборотов стиля вербункош; среди них выделим: а) «цыганскую гамму», б) повторяющиеся квартовые попевки, в) характерные пунктирные каденсы, синкопы. С народной практикой связаны и приемы орнаментального варьирования тем, и неожиданные смены характера и темпа движения:

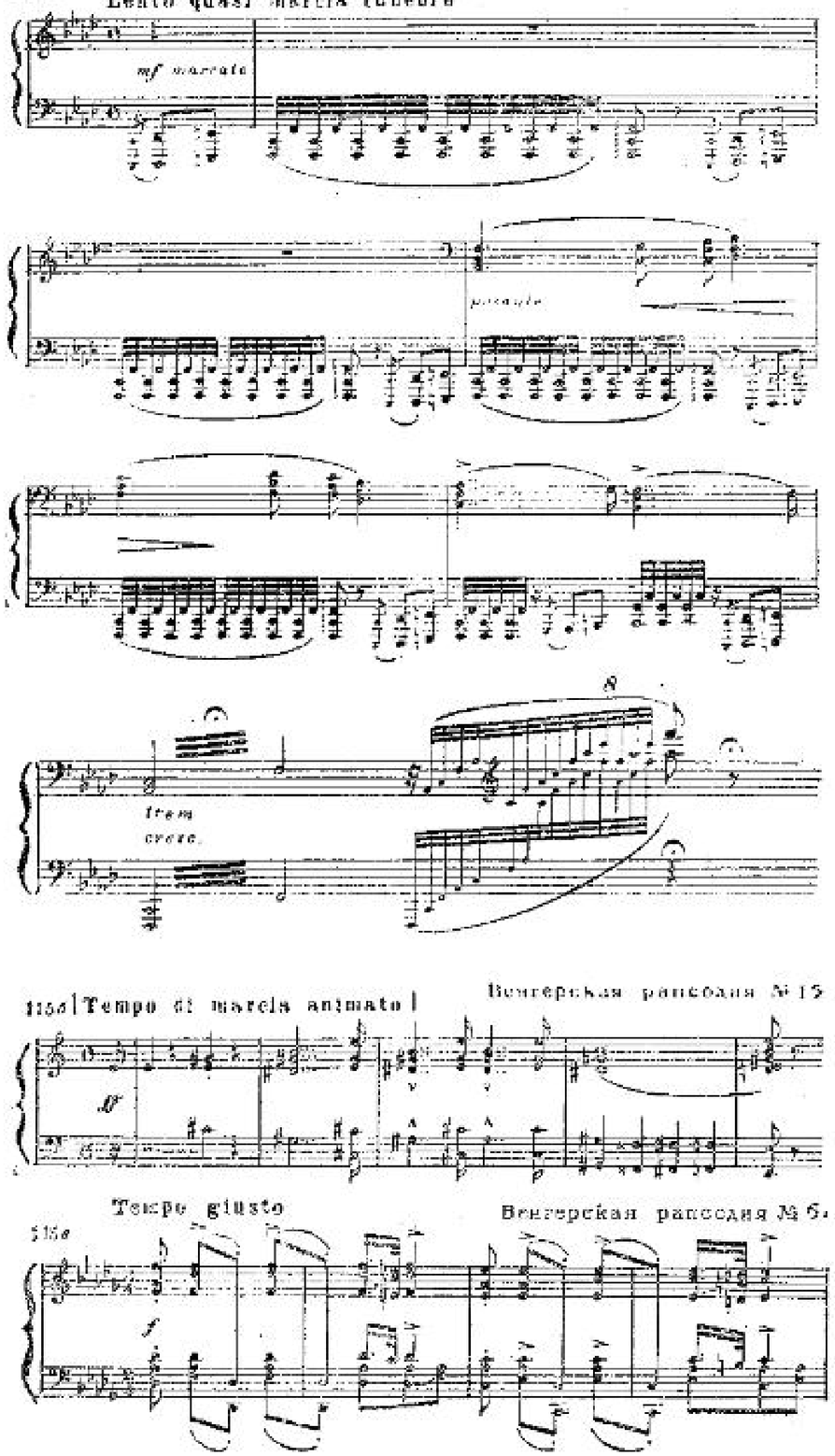
---

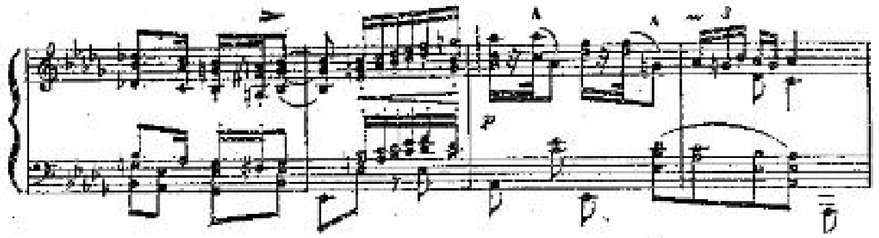
[18] Рапсодии создавались в следующем порядке: № 1 — около 1851 года, № 2 — 1847, № 3—15 — около 1853, № 16—1882, № 17—19—1885. Шесть из них (№ 2, 5, 6, 9, 12, 14) переложены для оркестра Листом и Францем Доплером.

[19] Только три рапсодии (№ 16—18) не используют фольклорных источников.

[20] Любопытно, что аналогичное соотношение частей Лист сохраняет в «Испанской рапсодии» (около 1876 года): медленная часть (cis-moll) построена на варьировании темы фолии, близкой сарабанде; быстрая часть (D-dur) также основана на вариационном принципе, но в последовании тем обнаруживаются черты свободно трактованной сонатной формы (главная партия — D-dur, побочная — F-dur, заключительная — E-dur).

315a Lento quasi marcia funebre





Лучшими образцами рапсодий являются Вторая, покоряющая своим тематическим разнообразием; Шестая, быстрая часть которой представляет собой виртуозные вариации на несложный танцевальный напев; Двенадцатая — едва ли не самая импровизационно-«рапсодичная» среди аналогичных произведений Листа, а также наиболее ценимая им Четырнадцатая, героическая по содержанию, свободная по развитию.

Симфоническое творчество. Симфонические поэмы: «Прелюдия», «Гамлет», «Венгрия». «Фауст-симфония». «Мефисто-вальсы». Фортепианные концерты

1

Симфонические произведения составляют второй основной раздел в музыкальном наследии Листа. Здесь чаще, чем в фортепианном творчестве, прорываются черты идеалистической абстракции, риторики, внешне ораторского пафоса. В то же время принципиальное значение симфонического творчества Листа велико: последовательно проводя свою идею «обновления музыки путем ее связи с поэзией», он в ряде сочинений добился замечательного художественного совершенства.

Программность лежит в основе подавляющего числа листовских симфонических произведений. Избранный сюжет подсказывал новые выразительные средства, вдохновлял на смелые искания в области формы и оркестровки, которая всегда отмечена у Листа блестящей звучностью, красочностью. Композитор обычно четко выделял три основные группы оркестра — струнные, деревянные духовые и медные — и изобретательно использовал солирующие тембра. В целом оркестр звучит у него гармонично и уравновешенно, а в моментах кульминации, подобно Вагнеру, он часто применял мощные унисоны медных на фоне фигураций струнных.

Лист вошел в историю музыки как создатель нового романтического жанра — «симфонической поэмы»: так впервые им были названы девять произведений, законченных к 1854 году и изданных в 1856—1857 годах; позже были написаны еще четыре поэмы.

Симфонические поэмы Листа — это крупные программные сочинения в свободной одночастной форме [23], где нередко сочетают-

[23] Лишь последняя симфоническая поэма — «От колыбели до могилы» (1882) — делится на три небольшие части, которые идут без перерыва.

ся различные принципы формообразования (сонатный, вариационный, рондо); иногда эта одночастность «вбирает» в себя элементы четырехчастного симфонического цикла. Возникновение данного жанра было подготовлено всем ходом развития романтического симфонизма.

С одной стороны, проявлялось тяготение к единству многочастного цикла, объединение его сквозными темами, слияние частей («Шотландская симфония» Мендельсона, симфония Шумана d-moll и другие). С другой стороны, предшественницей симфонической поэмы явилась программная концертная увертюра, свободно трактующая сонатную форму (увертюры Мендельсона, а ранее — «Леонора» № 2 и «Кориолан» Бетховена). Подчеркивая это родство, Лист многие свои будущие симфонические поэмы в первых вариантах называл концертными увертюрами. Подготовили рождение нового жанра и крупные одночастные произведения для фортепиано, лишенные развернутой программы — фантазии, баллады и т. п. (Шуберта, Шумана, Шопена).

Круг образов, воплощенных Листом в симфонических поэмах, очень широк. Его вдохновляла мировая литература всех веков и народов — от античного мифа («Орфей», «Прометей»), английских и немецких трагедий XVII—XVIII веков («Гамлет» Шекспира, «Тассо» Гёте) до поэм французских и венгерских современников («Что слышно на горе» и «Мазепа» Гюго, «Прелюды» Ламартина, «К Ференцу Листу» Вёрёшмарти). Как и в фортепианном творчестве, Лист в своих поэмах нередко воплощал образы живописи («Битва гуннов» по картине немецкого художника Каульбаха, «От колыбели до могилы» по рисунку венгерского художника Зичи) и т. д.

Но среди пестрого разнообразия сюжетов отчетливо проступает тяготение к героической тематике. Листа привлекали сюжеты, рисующие сильных духом людей, картины больших народных движений, битв и побед. Он воплотил в своей музыке образ античного героя Прометея, ставшего символом мужества и непреклонной воли. Как и поэтов-романтиков разных стран (Байрона, Гюго, Словацкого), Листа волновала судьба юного Мазепы — человека, преодолевшего неслыханные страдания и достигшего большой славы [22]. В «Гамлете», «Тассо», «Прелюдах» композитор прославил жизненный подвиг человека, его вечные порывы к свету, счастью, свободе; в «Венгрии» воспел славное прошлое своей страны, ее героическую борьбу за освобождение; «Плач о героях» посвятил революционным борцам, павшим за свободу отчизны; в «Битве гуннов» нарисовал картину гигантского столкновения народов (битва христианского войска с полчищами Аттилы в 451 году).

Лист своеобразно подходит к литературным произведениям,

[22] Такое внимание к юности Мазепы (согласно легенде, он был привязан к крупу коня, который много дней и ночей носился по степи), а не к исторической судьбе гетмана Украины — изменника родины — характерно, в отличие от Пушкина, для зарубежных романтиков.

легшим в основу программы симфонической поэмы. Подобно Берлиозу, он обычно предпосылает партитуре развернутое изложение сюжета (часто весьма обширное, включающее и историю возникновения замысла, и отвлеченные философские рассуждения); иногда — отрывки из стихотворения и очень редко ограничивается только общим заголовком («Гамлет», «Праздничные звоны»). Но, в отличие от Берлиоза, Лист трактует подробную программу обобщенно, не передавая музыкой последовательного развития сюжета. Он обычно стремится создать яркий, выпуклый образ центрального героя и на его переживаниях сосредоточить все внимание слушателя. Этот центральный образ также трактуется не в конкретно-бытовом, а в обобщенно-приподнятом плане как носитель большой философской идеи.

В лучших симфонических поэмах Листу удалось создать запоминающиеся музыкальные образы и показать их в различных жизненных ситуациях. И чем многограннее обрисованы обстоятельства, в которых герой ведет борьбу и под влиянием которых выявляются разные стороны его характера, тем ярче раскрывается его облик, тем богаче содержание произведения в целом.

Характеристика этих жизненных условий создается рядом музыкально-выразительных средств. Большую роль играет обобщение через жанр: Лист использует определенные, исторически сложившиеся жанры марша, хорала, менуэта, пасторали и другие, которые способствуют конкретизации музыкальных образов и облегчают их восприятие. Нередко он применяет и изобразительные приемы для создания картин бури, битвы, скачки и пр.

Главенство центрального образа порождает принцип монотематизма — все произведение основывается на видоизменении одной ведущей темы. Так построены многие героические поэмы Листа («Тассо», «Прелюды», «Мазепа»). Монотематизм является дальнейшим развитием вариационного принципа: вместо постепенного раскрытия возможностей темы дается непосредственное сопоставление далеких по характеру, часто контрастных ее вариантов. Благодаря этому создается единый и одновременно многогранный, изменчивый образ героя. Трансформация основной темы воспринимается как показ различных сторон его характера — как изменения, возникающие в результате определенных жизненных обстоятельств. В зависимости от той конкретной обстановки, в которой действует герой, меняется и склад его темы.

В то же время, стремясь отразить конфликтность явлений, Лист часто обращается к закономерностям сонатного allegro. Такое взаимообогащение монотематизма и сонатности создает большие возможности для воплощения острого драматизма, напряженной борьбы и столкновений — при единстве выражения и господстве одной идеи. Причем отказ от принципов сонатности обычно обедняет возможности музыкального развития, особенно в героических поэмах; отсутствие же монотематизма — при присущей Листу яркой контрастности образов — нередко приводит к клочковатости и пестроте формы.

2

«Прелюды» — одна из лучших симфонических поэм Листа. История создания этого произведения, выбор литературного источника, его воплощение в словесной программе и в музыке чрезвычайно характерны для листовской программности и ее трактовки. Музыка была задумана в 1844 году как увертюра к четырем мужским хорам на текст стихотворения французского поэта Жозефа Отрана «Четыре стихии» («Земля, Ветры, Волны, Звезды»); в 1848 году увертюра была завершена, но не издана; неоднократно перерабатывалась в 1850—1854 годах. Тогда же Лист обратился к стихотворению Ламартина «Прелюды» (из цикла «Новые поэтические размышления») в качестве программы для своей симфонической поэмы; программа эта также имела несколько вариантов.

Стихотворение Ламартина, разросшееся до размеров небольшой поэмы, посвящено раздумьям о бренности человеческого существования. Печальные жалобы волн и грозная морская буря, кровопролитное сражение и усеянное телами поле битвы вызывают у поэта чувство ужаса, и перед ним возникают светлые воспоминания детства, проведенного среди простых пастухов, на лоне сельской природы, в цветущих полях, под тихое журчание ручейков...

Музыка Листа лишь далекими нитями связана со стихотворением Ламартина, а варианты программы все более удаляются от него. В первоначальном, чрезвычайно развернутом варианте Лист подробно пересказал содержание литературного источника (со стихотворными цитатами), усилив героические моменты. В окончательном, кратком варианте героическое и оптимистическое звучание еще более усилено; исчезли мрачные раздумья, полные отчаяния и безнадежности, а также скорбные картины усеянного мертвецами поля битвы. От Ламартина сохранилась лишь одна фраза — призыв героя к борьбе; все остальное было добавлено Листом. Он писал:

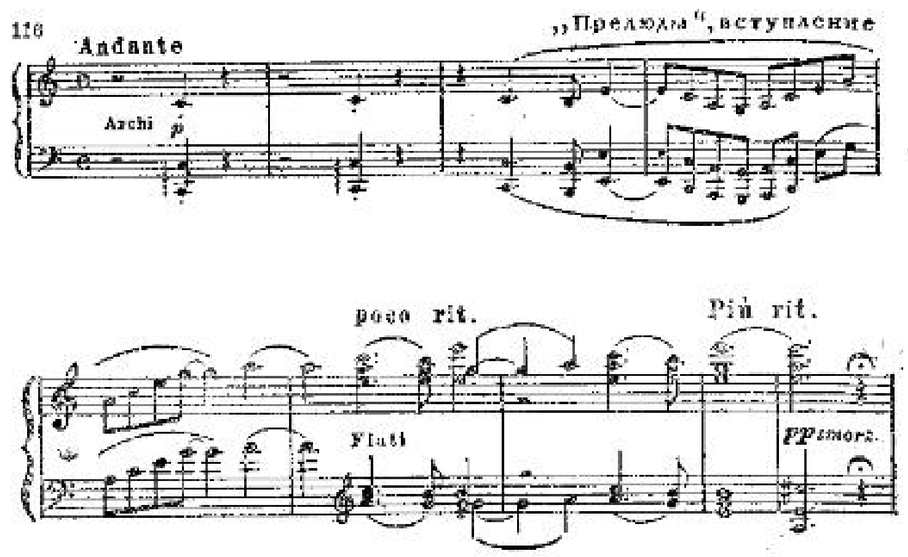
«Разве не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть? Любовь является волшебной зарей для каждого сердца; но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено порывом бури, чьи чарующие иллюзии не были развеяны ее суровым дыханием, чей алтарь не был разбит смертоносной молнией? И чья душа не искала — после подобных потрясений — мира и покоя деревенской жизни, чтобы заглушить свои воспоминания? Но человек не может долго предаваться блаженному покою на лоне природы, столь пленяющему его вначале, и лишь только раздастся боевой сигнал трубы», спешит он, какая бы война ни звала его, в ряды сражающихся, на свой опасный пост, чтобы в битве вновь обрести всю полноту самосознания и восстановить целиком свои силы».

Все же и окончательный вариант программы не соответствует музыке Листа. В частности, первая, «ключевая» фраза про-

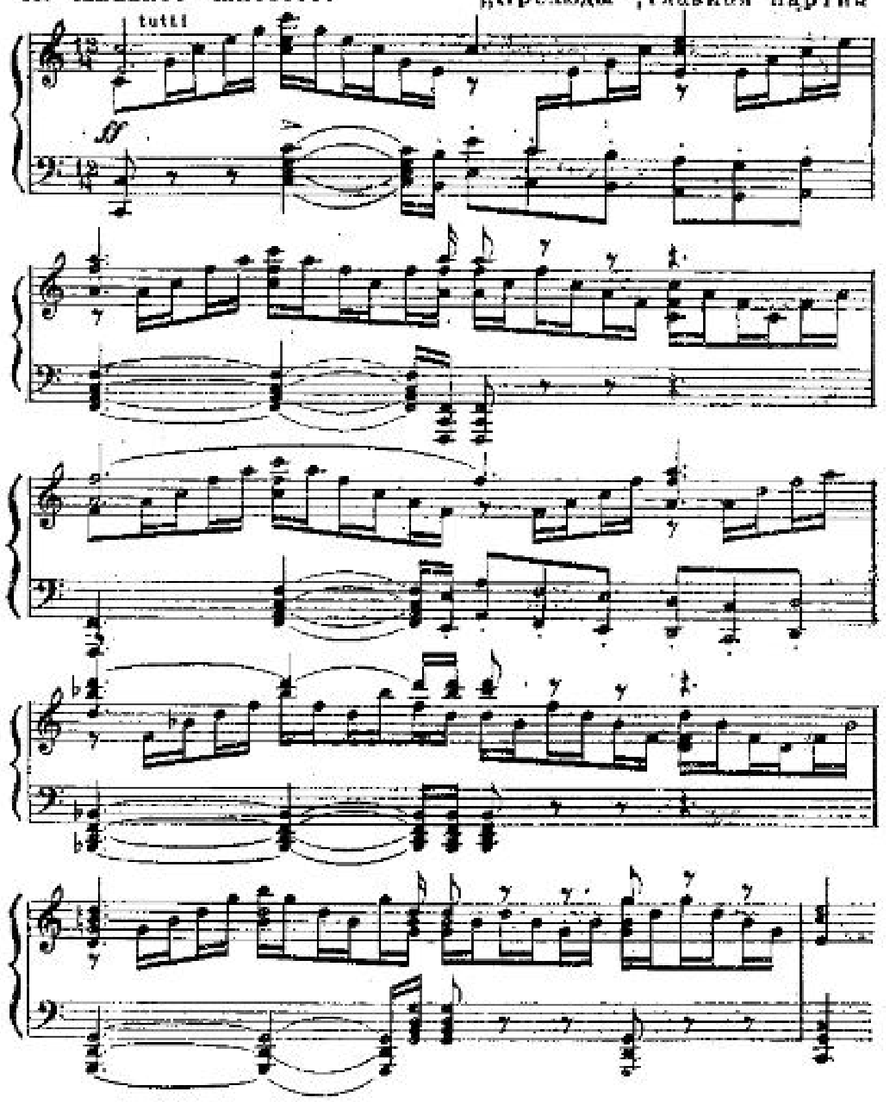
граммы, объясняющая название произведения [23], резко противоречит волевой, жизнеутверждающей, глубоко «земной» идейной направленности симфонической поэмы. В музыке «Прелюдов», в противоположность программе, основная идея выражена с большой ясностью и образной конкретностью, что достигается широким использованием жанровых (марш, пастораль) и изобразительных моментов (буря, битва, трубные сигналы, пастушьи наигрыши).

Различные картины, заимствованные из литературного первоисточника, воплощены в контрастных разделах, сменяющих друг друга внезапно, без переходов, что при общности тем создает яркость сопоставлений. Некоторые из этих разделов как бы вобрали в себя отдельные части сонатно-симфонического цикла (маршевый эпизод разработки напоминает о скерцо, пасторальный — о медленной части, торжественная главная партия в репризе — о финале). Все это заключено в стройную форму сонатного allegro с зеркальной репризой, которая еще более выявляет героические настроения: поэма завершается не лирическими, а героическими образами главной партии.

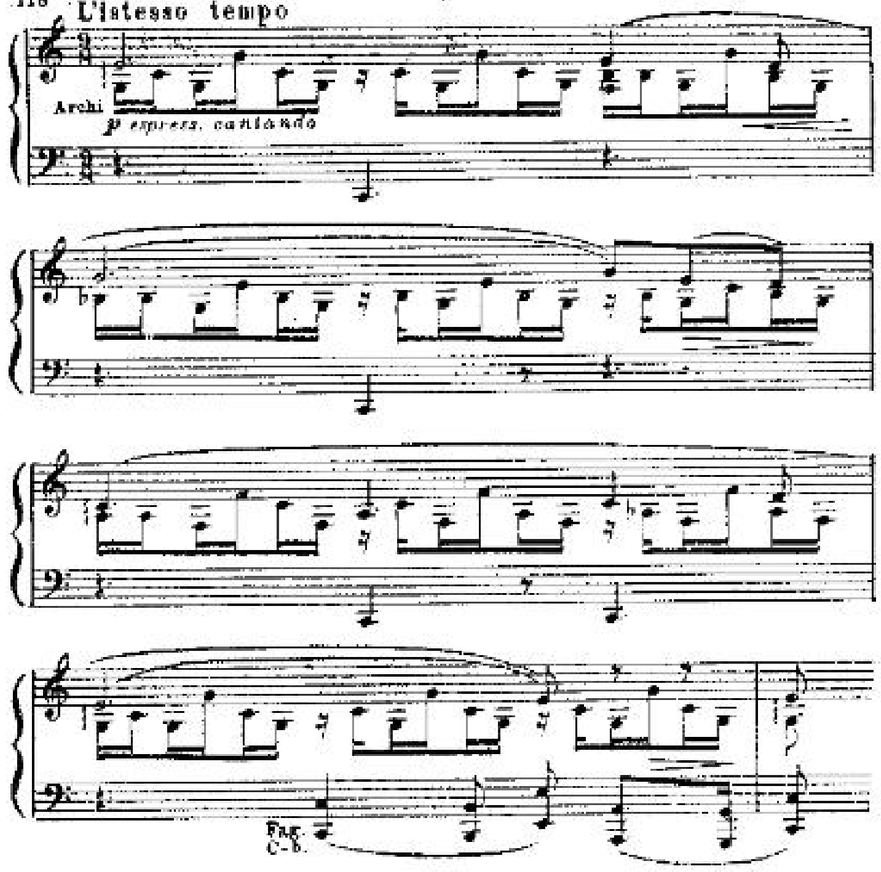
«Прелюды» открываются вступлением, в котором зарождается основная тема произведения. Здесь словно содержится тот жизненный вопрос, ответ на который будет искать герой; такие «интонации вопроса» весьма характерны для романтиков и нередко встречаются у Листа. Постепенно из туманной дали возникает ответ на вопрос вступления — тема героя, первый тезис поэмы (главная партия, C-dur). В ней звучат уверенность и горделивое сознание своей силы:



[23] Кстати, этой фразы как таковой нет в стихотворении Ламартина. Лист попытался выразить в ней общий смысл не столько данного стихотворения, сколько творчества поэта в целом.



Связующая партия рисует образ героя с иной стороны — его мечты о счастье, о любви, светлые грезы юности. Основная тема приобретает мечтательный, напевный склад (струнные инструменты, трехдольный размер — вместо маршевой поступи), волнообразное сопровождение убаюкивает, погружает в мечты. Хроматизмы, неустойчивые аккорды с большой септимой, зыбкие красочные модуляции, резко контрастирующие с уверенной диатоникой главной темы, придают звучанию темы особую пряность:



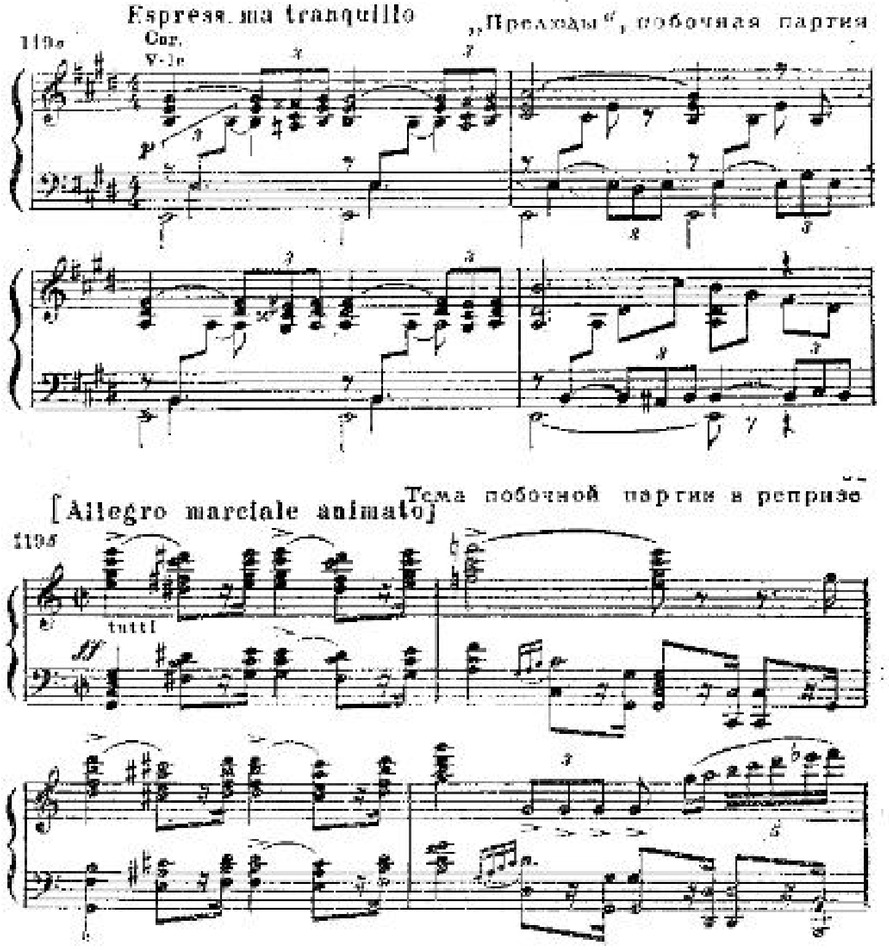
Все это подготавливает побочную партию — свободно льющуюся, широкого дыхания мелодию (E-dur; см. пример 119*а*). Она звучит вначале затаенно, словно исподволь, у валторн и альтов с сурдиной, но потом ширится, разрастается и захватывает весь оркестр. В конце экспозиции, как и в начале, вновь возникает «интонация вопроса».

Разработка состоит из нескольких разделов. Первый с яркой изобразительностью живописует картину борьбы и увенчивается героическими фанфарами труб. Второй раздел открывается манящей темой связующей партии, ныне приобретающей еще более изнеженные черты. За ней следует пастораль — лирическая остановка после напряженного развития и перед конечным утверждением героики. Данный эпизод в разработке построен на новой, самостоятельной теме (хотя и здесь в свирельных наигрышах мелькает «интонация вопроса», словно и на лоне природы герой не может забыть своих сомнений). Позже на этом пасторальном фоне появляется тема побочной партии.

Незаметно начинается зеркальная реприза, сливающаяся с разработкой (тема побочной партии в сочетании с темой пастурали, C-dur). Все более крепнут героические возгласы, призывы к действию, и под конец возникает картина массового народного ликования. В показе конечного торжества, однако, сохраняется

напряженность развития, словно напоминание о тех трудностях, которые пришлось преодолеть герою на пути к победе. Это сближает репризу «Прелюдов» с бетховенскими финалами, представляющими собой, по выражению Асафьева, «напряженную устойчивость»: «Ликование финала звучит так: борьба продолжается, ибо такова жизнь, а сейчас — радость».

В репризе все темы подчиняются героическому складу главной и воспринимаются как ее варианты. Связующая теряет свой мечтательный, убаюкивающий характер и превращается в ликующий призыв; изменяется и лирическая побочная, которая тоже звучит как победный марш:



Тема побочной партии в репризе

Все это еще более способствует интонационному сближению тем поэмы.

3

Иное композиционное решение дано в другой героической поэме Листа, «Тассо», носящей подзаголовок «Жалоба и триумф». Подобно «Прелюдам», она возникла в качестве увертюры к драме, которая была исполнена в Веймарском театре в 1849 году на празднестве в честь столетия со дня рождения Гёте. В 1850—1854 годах музыка была расширена и переработана. В развернутой программе, приложенной к поэме, Лист подчеркивает, что его вдохновила на создание поэмы не столько драма Гёте, повествующая о жизни великого итальянского поэта XVI века при дворе в Ферраре и его несчастной любви к сестре герцога, сколько стихотворение Байрона, рисующее Тассо в темнице, где он томился долгие годы по приказу герцога.

Однако Лист придает самостоятельную трактовку и тому и другому литературному источнику, подчеркивая так поразивший его контраст между горестной жизнью поэта и его посмертной славой: «Нашим стремлением было передать музыкой вопиющее противоречие: не признанный при жизни гений после своей смерти озаряется сиянием славы, которая своими уничтожающими лучами поражает его гонителей». В том же предисловии Лист упоминает о напеве венецианских гондольеров, который на протяжении трех веков после смерти Тассо исполняется с текстом из его «Освобожденного Иерусалима». Эту мелодию Лист неоднократно слышал в Венеции и обработал вначале для фортепиано («Венеция и Неаполь» — «Дополнение ко второму году странствий», первая редакция), а затем положил в основу своей симфонической поэмы [24].

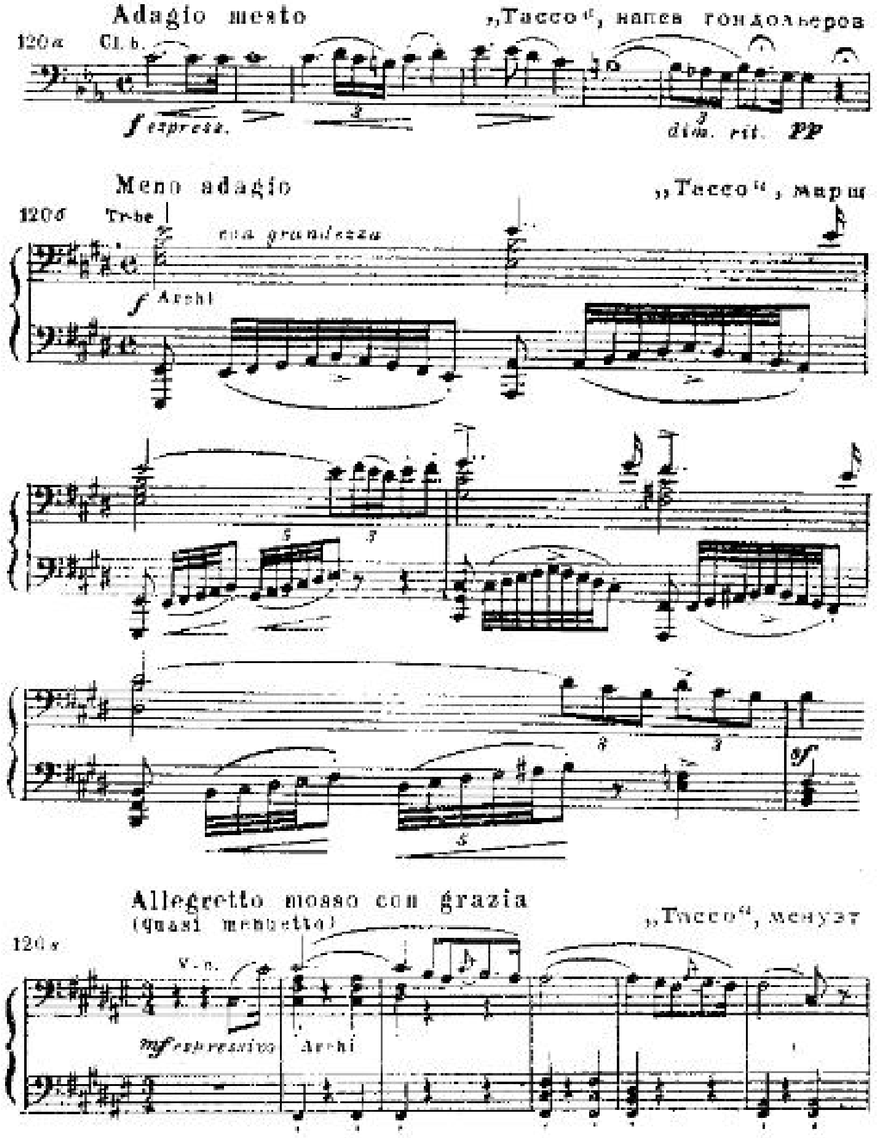
Ее первый раздел изображает Тассо в темнице — слышатся его стоны, жалобы, которые сменяют безуспешные порывы к свободе. Основная тема, звучащая у бас-кларнета (c-moll; см. пример 120 *а*), рисует образ поэта, сохранившийся в народных преданиях, — он возникает словно сквозь дымку воспоминаний. Причем напев венецианских гондольеров сближается Листом с венгерскими темами повествовательного и скорбного характера (ср. начало Второй рапсодии, тему b-moll Шестой рапсодии и т. д.). Постепенно воспоминания оживают, и мы видим героя таким, каким он был в жизни — и в его лирических переживаниях (тема у солирующих виолончелей и валторны, As-dur), и в героических порывах (медные и струнные, E-dur; см. пример 120 *б*). Трепетный речитативный раздел подводит к новому эпизоду: Лист показывает Тассо на фоне придворного менуэта (струнные, Fis-dur; см. пример 120 *в*).

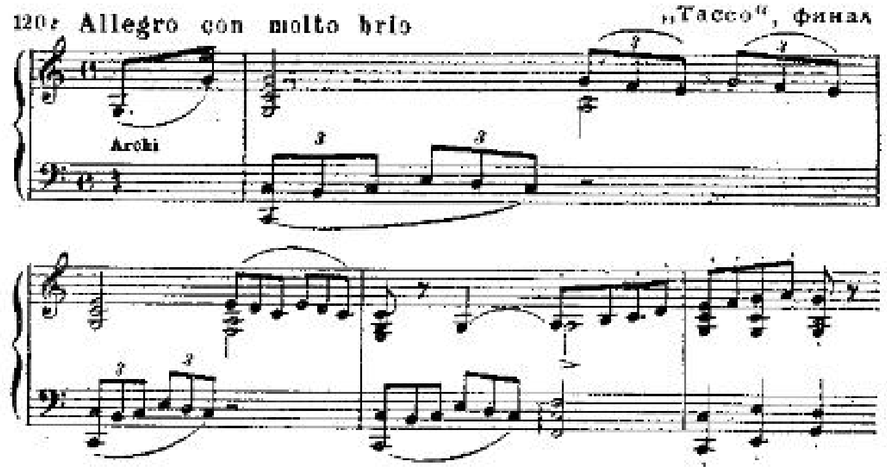
Внезапно светлое видение исчезает — поэт снова в темнице, повторяется (в сокращенном виде) первый эпизод. И непосредственно с этим трагическим эпизодом сопоставляется ликующий финал поэмы (C-dur; см. пример 120 *г*) — картина народного торжества, прославления героя; главная тема поэмы, многократно варьируемая, приобретает характер триумфального шествия. Этот апофеоз, в отличие от финала «Прелюдов», однако, несколько растянут и статичен.

---

[24] В 1866 году Лист вновь обратился к образу итальянского поэта, написав «Торжественное погребение Тассо» — эпилог к симфонической поэме, построенный на вариантах той же темы.

В «Тассо» наиболее последовательно воплощен листовский принцип монотематизма. Музыкальное развитие основано на одной теме, которая трансформируется, обрисовывая разнообразные ситуации и эмоциональные состояния. Вначале, в медленном движении, она носит скорбный и одновременно неумолимый, роковой характер; затем наделяется чертами, типичными для листовских тем мучительных поисков, смутных стремлений. В следующем разделе отдельные обороты «собираются» в широкий напев венецианских гондольеров, который превращается то в страстную любовную песню, то в блестящий героический марш. Та же тема далее становится выразительнейшим «говорящим» речитативом. И, наконец, самая неожиданная ее трансформация — изящный менуэт и заключительный торжественный марш-шествие:





Эти многоликие вариации имеют определенные жанровые черты (песня, марш, менуэт), и их чередование отдаленно напоминает последовательность частей сонатно-симфонического цикла: вступление и Allegro, медленная песенная часть, менуэт, торжественный маршевый финал [25].

4

В 1840 году Лист написал для фортепиано «Героический марш в венгерском стиле». Спустя четырнадцать лет на этой основе родилась симфоническая поэма «Венгрия». Лист не снабдил ее словесными пояснениями, но уже в рецензии на первое исполнение «Венгрии» в Пеште в 1856 году в качестве программы приводились три строфы из стихотворения Вёрёшмарти «К Ференцу Листу», которым венгерский поэт приветствовал его первый приезд на родину:

Ты, который миром звуков правишь,
Если хочешь вспомнить о былом,
Так играй, чтоб вихрь, летящий с клавиш,
Грянул, как борьбы великий гром,
И в разливе яростного гнева
Торжества послышались напевы.

Так сыграй, чтоб от призывных звуков
Пробудились в глубине земли
Доблестные предки и по внукам
Дух их бессмертные вошли,
Одарив отчизну благодатью
И предав изменников проклятью.

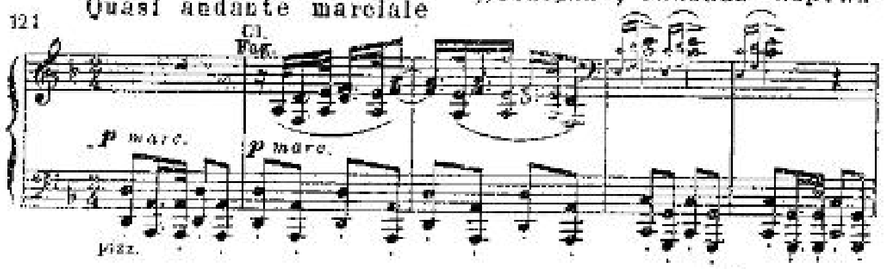
[25] В то же время в чередовании вариаций можно обнаружить принципы сонатного Allegro: трехчастный первый раздел — главная партия (c-moll), напев гондольеров — побочная партия (c-moll — As-dur), марш — заключительная (E-dur). С речитатива начинается разработка, включающая в себя менуэтный эпизод (Fis-dur). Далее — сокращенная главная партия (Allegro, c-moll) и очень расширенная побочная и заключительная (C-dur). Но эта сонатность обнаруживается скорее умозрительно, чем при непосредственном слушании.

Если ж мрак лихих времен настанет —
Траур ты над струнами развей;
Флейтой ветра пусть напев их станет
Средь осенних плачущих ветвей,
Чтоб ее рыдания звучали,
Нам напомнив старые печали.

«Венгрия» по образному содержанию близка к рапсодиям, но мелодии ее не столь ярки и контрастны: она страдает известным однообразием тематизма и недостаточной связностью формы.

Поэма открывается небольшим вступлением, в котором отчетливо слышны венгерские интонации и в то же время много общего с другими листовскими вступлениями (например, в «Тассо»). Это тяжелое, мрачное раздумье о судьбах родины и народа. Но есть еще герои в родной стране, пробуждаются дремлющие силы — слышится уверенная поступь марша (главная партия, d-moll):

121 Quasi andante marciale „Венгрия", главная партия

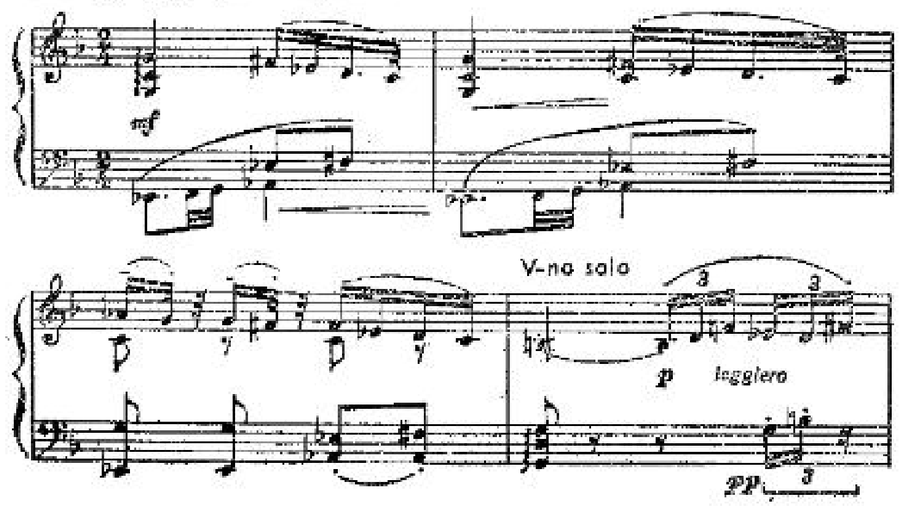


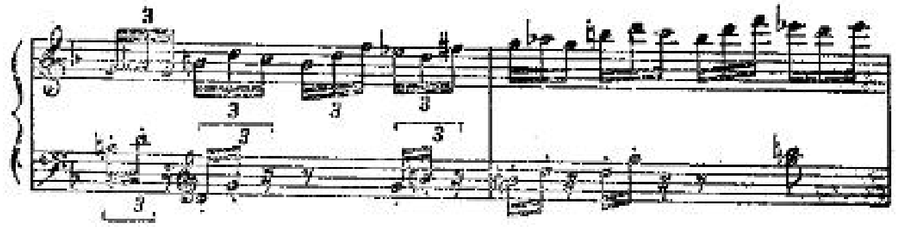
Однако героический порыв не сразу достигает цели — развитие марша прерывается скорбной жалобой вступления.

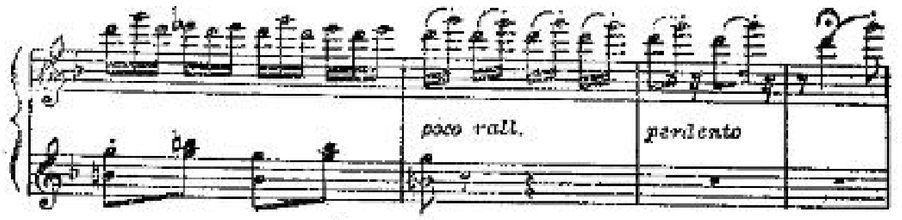
Иной склад присущ связующей партии — беспокойной и тревожной. В центре этого большого построения — страстная, приподнятая, импровизационного склада мелодия с каденцией солирующей скрипки:

«Венгрия», связующая партия

122 Un poco riten. espress.

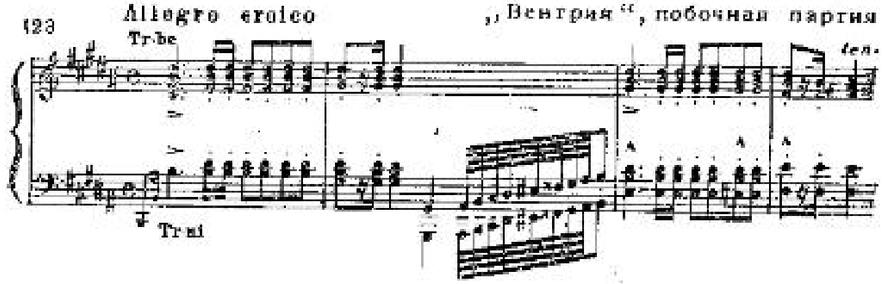






Развитие приводит к новому, героическому разделу — звонкие фанфары побочной партии (H-dur) прославляют героев:

123 Allegro eroico „Венгрия", побочная партия



Звучит блестящий, вихревой марш (вариант главной темы). Печальные обороты вступления сметаются повторным проведением марша.

Если в экспозиции героические образы были преимущественно только показаны, провозглашены, то в разработке нарисованы картины жестоких битв, гибели многих героев. На ее кульминации возникает тема связующей партии (см. пример 122), ныне утратившей прежний мечтательный, задумчивый облик — она стала энергичной, воинственной, героической.

Вторая кульминация — трагическая: звучит похоронный марш памяти павших в борьбе. Лист мастерски сочетает здесь в одновременности несколько тем, изменив их образный смысл. Так, в основе траурного марша лежит трансформированная связующая тема, которой сейчас придан характер надгробной речи, тогда как ее сопровождение образуют энергично ритмованные аккорды побочной темы.

Сокращенная реприза (D-dur), в которой отсутствуют скорбная тема вступления и родственная ей связующая, подводит к коде — картине всеобщего ликования, веселой массовой пляски. Лист разрабатывает здесь народную тему, уже использованную им в Восьмой рапсодии.

По сравнению с ранее разобранными симфоническими поэмами, замысел «Венгрии» более обобщен и потому форма проще — сонатное allegro с вступлением и развитой кодой. Важную роль играет интонационное единство тем, хотя принцип монотематизма выдержан не до конца: во вступлении заложен зародыш группы тем связующей партии; различно трактованная тема марша служит основой и главной, и побочной партий. Не только в складе тематизма, но и в принципах его изложения Лист стремился подчеркнуть народно-жанровые черты этой поэмы. Темы показаны очень широко, в них много повторов и красочных сопоставлений, построение нередко напоминает две варьированные строфы (главная и побочная партии, разработка, похоронный марш) или приближается к трехчастности (связующая партия, кода).

5

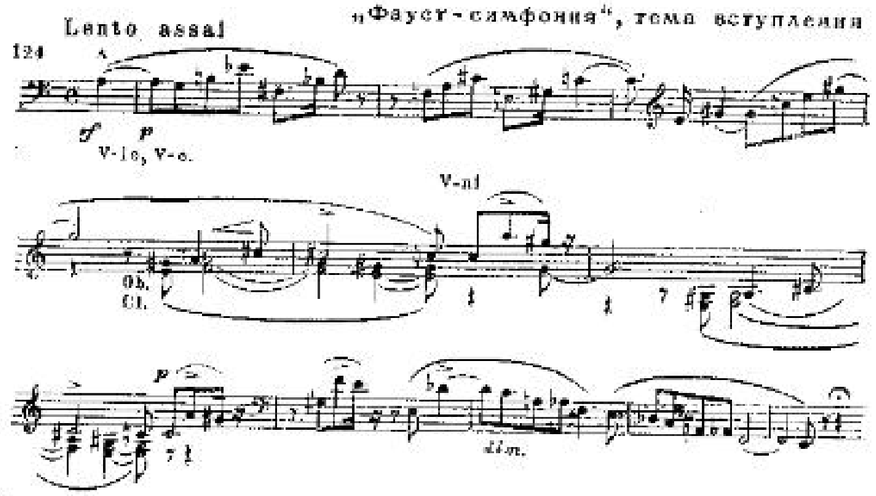
В симфониях Листа «Данте» (в двух частях: «Ад», «Чистилище») и «Фауст», несмотря на использование циклической формы, принципы построения остаются теми же, что и в симфонических поэмах. Так, «Фауст-симфония» — это своего рода триптих симфонических поэм, каждая из которых, как это типично для Листа, посвящена обрисовке образа одного героя [26]. Здесь особенно ясно проявляется отличие листовской программности от программности Берлиоза.

Берлиозу для воплощения темы «Фауста» понадобились колоссальные ораториально-симфонические средства; композитора в равной мере интересовали и душевные переживания главных героев, и картины природы, и образы быта, фантастики — все это выписано подробно и широко. Лист же трактует сюжет предельно обобщенно, подчеркивая это уже в названии: «Фауст-симфония в трех характерных картинах» («Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»). Это три портрета, три образа, раскрытые только со стороны их душевных переживаний. И хотя эти переживания глубоки и показаны многосторонне, в связи с большими философскими проблемами, все же они предстают изолированными от широкого жизненного фона.

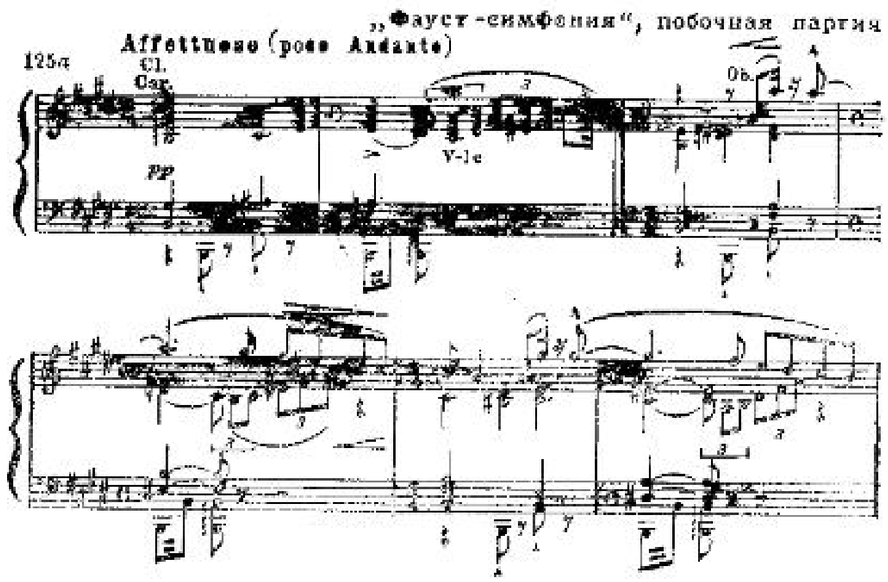
Как и в симфонических поэмах, Лист свободно, по-своему трактует литературный первоисточник — величайшее творение Гёте. В образе Фауста Лист прежде всего искал близкие себе романтические черты: вечное сомнение, мятежный порыв, неустанное стремление к идеалу. Маргарита — воплощение душевной чистоты, ясности, покоя, по которому томится герой. Мефистофель — символ отрицания, неверия, издевки над благороднейшими порывами человека. Вместе с тем образы, как обычно у Листа, раскрываются многогранно, с различных сторон. Особенно это относится к образу Фауста (первая часть).

[26] Правда, в последовании этих «поэм» можно обнаружить связи с классическим сонатно-симфоническим циклом: сонатное allegro; медленная часть; скерцо и финал в одной части.

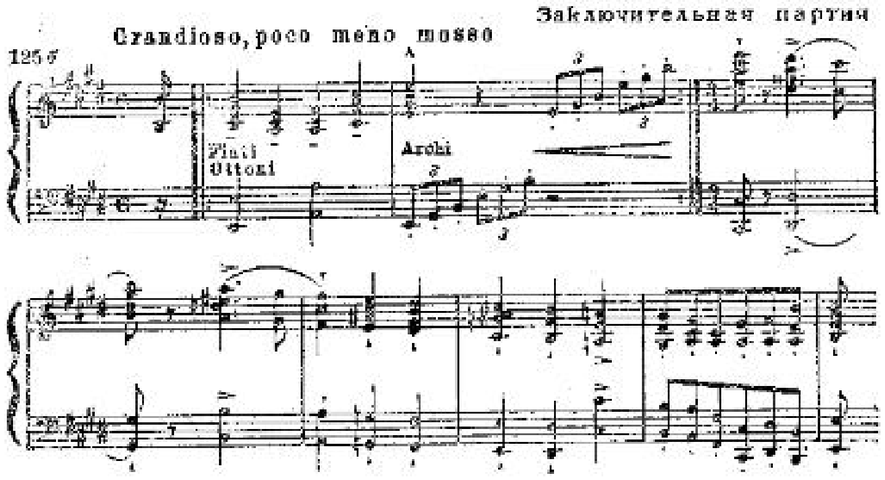
Лишенная тяготения, тональных устоев, «блуждающая» тема, построенная на увеличенном трезвучии,— гениальная находка для воплощения разъедающих душу героя сомнений; ее завершает интонация мучительного, неразрешимого вопроса (вступление):



Другая тема — напряженная, взволнованная, мятущаяся (главная партия) — характеризует беспокойные поиски, порывы, стремления Фауста (ср. с музыкальной обрисовкой Тассо). Следующая тема — страстная, приподнятая, полная ораторского пафоса. Большое место занимают типичные для Листа лирические темы — восторженные, экстатические (побочная партия). Одна из них — тема любви, певучая, свободного дыхания, с непринужденной сменой размера — представляет собой трансформацию «мучительного вопроса», звучавшего во вступлении. Новый, маршевый вариант той же темы образует заключительную партию, рисующую героические черты образа Фауста, его мужество, волю к борьбе:



Заключительная партия



Резко контрастна вторая часть — светлая, прозрачная по колориту, словно далекое видение. Безмятежные, мечтательные, песенного склада темы Маргариты, звучащие у солирующих инструментов, противопоставлены напряженным, страстным темам Фауста. Их внезапное вторжение возвращает настроения первой части, но ненадолго,— мир и покой торжествуют. Созданию этой умиротворенности способствует и избранная Листом форма: если в первой части он использовал драматичное сонатное allegro, то здесь — простую трехчастность.

Для создания образа Мефистофеля в третьей части симфонии Лист не прибегает к новым темам. Дух отрицания и сомнения не имеет собственного тематизма — его характеристикой служат искаженные, иронически осмеянные темы Фауста. По выражению Соллертинского, Мефистофель — это «ироническая изнанка Фауста, его теневая сторона, его саркастический двойник». Лист здесь смело использует прием, найденный Берлиозом в финале «Фантастической симфонии»,— пародирование первоначально светлого, благородного образа, и строит на этом целую часть. Насмешку и издевку вызывают мучительные вопросы и сомнения Фауста, развенчиваются его высокие стремления и героические порывы. И только чистого образа Маргариты не смеют коснуться едкие сарказмы Мефистофеля — тема второй части мелькает неизменной, и ее же краткое проведение завершает симфонию.

Небольшое умиротворенное заключение, однако, не может уравновесить горький скепсис финала в целом. В поисках иного, утверждающего вывода Лист через три года после завершения (и исполнения) симфонии дописал заключительный хор (1857). В нем использованы последние слова гётевского «Фауста», прославляющие то «вечно женственное», что дарует спасение, а в музыке варьируется тема Маргариты из второй части (первоначально проходит у солиста-тенора). Однако сам Лист не считал исполнение этого эпилога обязательным; поэтому «Фауст-симфония» чаще звучит в первоначальном варианте.

* * *

Воплощение саркастических, злых образов привлекло внимание Листа и в других сочинениях: около 1860 года он написал для оркестра «Два эпизода из „Фауста" Ленау — «Ночное шествие» и «Танец в деревенском кабачке» («Мефисто-вальс»). Через двадцать лет он создал «Второй Мефисто-вальс» (для оркестра) и незадолго до смерти «Третий Мефисто-вальс» и «Мефисто-польку» (для фортепиано).

Первый «Мефисто-вальс» приобрел широчайшую популярность в авторской транскрипции для фортепиано. Это ярко реалистичная, программная по замыслу жанровая картина, в которую вплетаются также иные, фантастические мотивы [37].

Деревенские музыканты настраивают свои инструменты (дважды повторяется вступительный раздел, где благодаря наложению «пустых» квинт создаются терпкие гармонические сочетания). Новый раздел — грубоватый топорный танец, с «топчущейся» мелодией и неизменно повторяющимся сопровождением. Танец становится все более стремительным, звучание — мощным. Но прекращается деревенская пляска, и слышатся совсем иные звуки — вкрадчивые, влекущие, завораживающие: это Мефистофель играет на дьявольской скрипке. Странная, угловатая мелодия, с подчеркнутыми тритонами, неустойчивые, хроматизированные гармонии, обилие модуляций — все контрастирует с незатейливым деревенским вальсом. Неожиданно мелодия Мефистофеля обрывается, и возникает третья тема — легкая, воздушная, стремительная, напоминающая некоторые «фантастические» этюды Листа; она дважды прерывает развитие певучей темы, которая затем звучит еще более страстно и маняще.

Вновь повторяется простой деревенский вальс. Однако теперь в его спокойное течение вплетается сатанинский напев, и вальс приобретает возбужденный, беспокойный характер. Движение становится все безудержней. В последний раз слышится завораживающая мелодия Мефистофеля, сметаемая бешеной пляской.

6

Разные стороны творчества Листа как гениального реформатора пианизма и замечательного мастера оркестрового письма, обновившего содержание и средства выразительности симфонической музыки, предстают в органичном единстве в его двух фортепианных концертах. Это наиболее популярные произведения Листа,

---

[37] В программе, предпосланной этому произведению, соединены два стихотворных отрывка. Сначала идет диалог между Мефистофелем и Фаустом у окна деревенского кабачка, где происходит веселая свадебная пирушка. Фауст очарован крестьянской девушкой. Мефистофель берет скрипку у деревенского музыканта, начинает играть — все пускаются в пляс. Фауст, танцуя, увлекает за собой красавицу. Звуки дьявольской скрипки преследуют их и в саду, и на лугу, и в лесу, где сладострастно лепечутся деревья и поет соловей...

по праву снискавшие широчайшую любовь и признание исполнителей и слушателей. Музыкальные образы данных произведений ярки, они рельефно сопоставлены: конфликты броско очерчены, развитие стремительно, увлекает своей порывистостью, форма ясна, выписана «крупным штрихом». Партии солиста и оркестра предельно виртуозны и красочны — они выступают на равных основаниях, словно соревнуясь, оспаривая друг у друга проведение музыкальной мысли. Контрастная смена эпизодов подчеркивает драматический замысел произведения [28].

В истории фортепианного концерта Лист открыл новую главу. Предшествующие этапы связаны с именами Моцарта (венский классический концерт) и Бетховена, героизировавшего содержание концерта, усилившего в нем черты драматизма, контрасты сопоставления соло и tutti. Опираясь на Бетховена, композиторы-романтики разрабатывали дальнейшие возможности симфонизации концерта. В этом направлении шли Мендельсон (см. его скрипичный концерт), Шуман. Последний писал: «Мы должны терпеливо дожидаться гения, который в новой блестящей манере укажет, каким образом должно связывать партии фортепиано и оркестра, дабы пианист мог полностью раскрыть богатство инструмента и своего мастерства, в то время как оркестр не оставался бы только зрителем, но наоборот, разнообразием своего колорита способствовал еще большему обогащению их совместной игры». Лист сделал это [29]. Созданный им тип концерта утвердился в творческой практике позднейших композиторов, хотя наряду с ним во второй половине XIX века существовали и другие типы концертов (например, Чайковского или Брамса).

Концерты Листа непрограммны, но их тесная связь с симфоническими поэмами очевидна. Как и последние, концерты одночастны, однако имеют определенные разделы, соответствующие четырем частям обычного симфонического цикла. В основе концертов также лежит принцип монотематизма; главенствующий образ в различных освещениях скрепляет все развитие произведения. Но этим не исчерпывается его содержание — появляется и ряд новых, предельно контрастных тем, различия которых сглаживаются при утверждении конечного вывода: эти темы, преображенные героическим тонусом звучания, повторяются в финале. «Мне свойственна такая манера связывания и закругления отдельных отрывков путем повторения предшествующих тем»,— указывал композитор.

---

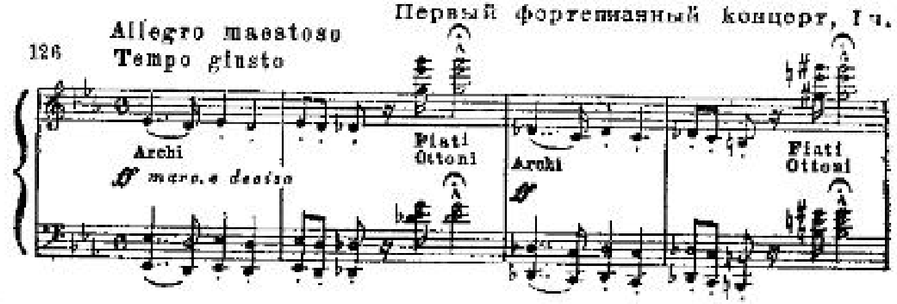
[28] Для фортепиано с оркестром, помимо двух концертов, Лист написал ряд сочинений. Таковы «Пляска смерти», представляющая собой парафразу на тему средневекового напева «Dies irae» с шестью вариациями (кучкисты высоко ценили это произведение; Н. Г. Рубинштейн был его лучшим исполнителем), «Фантазия на народные венгерские темы» (авторская транскрипция Четырнадцатой рапсодии), переложение фортепианной фантазии «Скиталец» Шуберта и другие.

[29] Творческим исканиям Листа хронологически предшествовали пять «симфонических концертов» французского композитора Анри Литольфа (1818—1891). Лист посвятил ему свой Первый фортепианный концерт.

Оба концерта задуманы примерно в одно и то же время — еще в 30-х годах, но по многу раз перерабатывались. В окончательной редакции Первый, Es-dur, закончен в 1856 году, а Второй, A-dur,— в 186 .

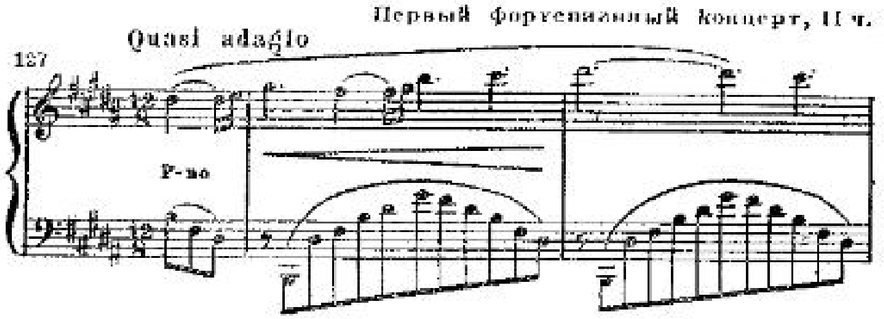
Героические образы Пятого фортепианного концерта Бетховена (также в Es-dur!) несомненно вдохновили Листа на создание главного музыкального образа его Первого концерта:

Первый фортепианный концерт, I ч.



Виртуозные пассажи солиста еще более подчеркивают темпераментную, волевую активность начальной воинственной фанфары. Она оттеняется группой взаимосвязанных лирических тем — то мечтательных, то экстатичных. Лирическое начало преобладает и во второй части, где дана импровизационная смена вариаций, основная тема которых подвергается разительным изменениям, а под конец служит материалом для драматичного диалога фортепиано с оркестром.

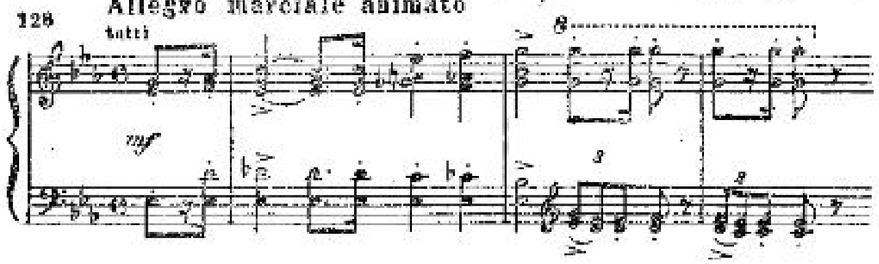
Первый фортепианный концерт, II ч.



Третья часть — фантастическое скерцо — образует, по словам Листа, «связующий контраст» к финалу, где в один узел стягивается тематизм всего концерта: начальный марш воспроизводит основную тему второй части (ср. примеры 127 и 128), возникают и реминисценции речитативного диалога из той же части (но сейчас вместо виолончелей — тромбоны!), и фантастические видения скерцо (высокий регистр фортепиано в сочетании с деревянными духовыми придает этим эпизодам праздничное звучание), а в заключении утверждается могучая поступь главной темы.

Первый фортепианный концерт, финал

128 Allegro marziale animato

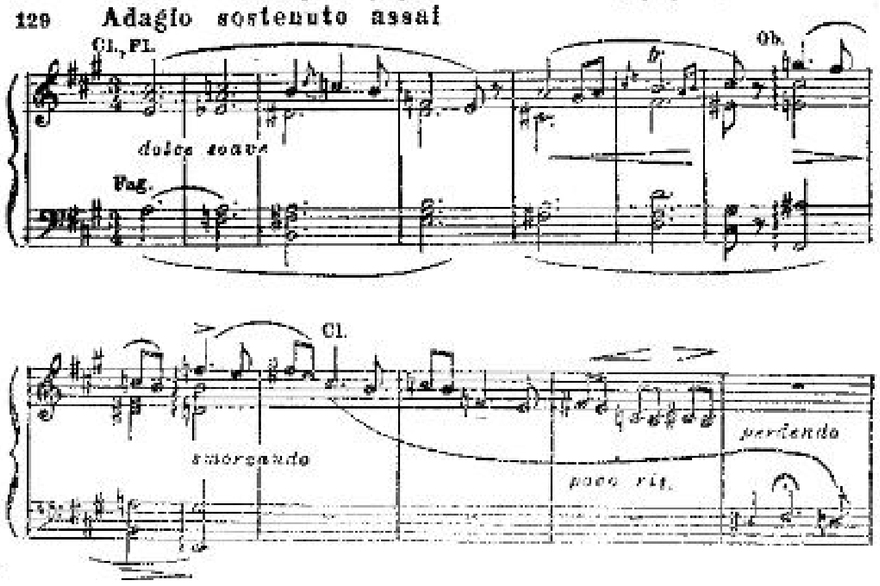


Во Втором концерте грани между частями еще менее ощутимы, чем в Первом. Это объясняется более пестрой сменой эпизодов, выражающих контрастные состояния раздумья, волевого порыва, нервного возбуждения, элегической мечтательности, героики.

Концерт открывается «темой томления», в которой предвосхищены «тристановские» гармонии:

Второй фортепианный концерт, первая тема

129 Adagio sostenuto assai

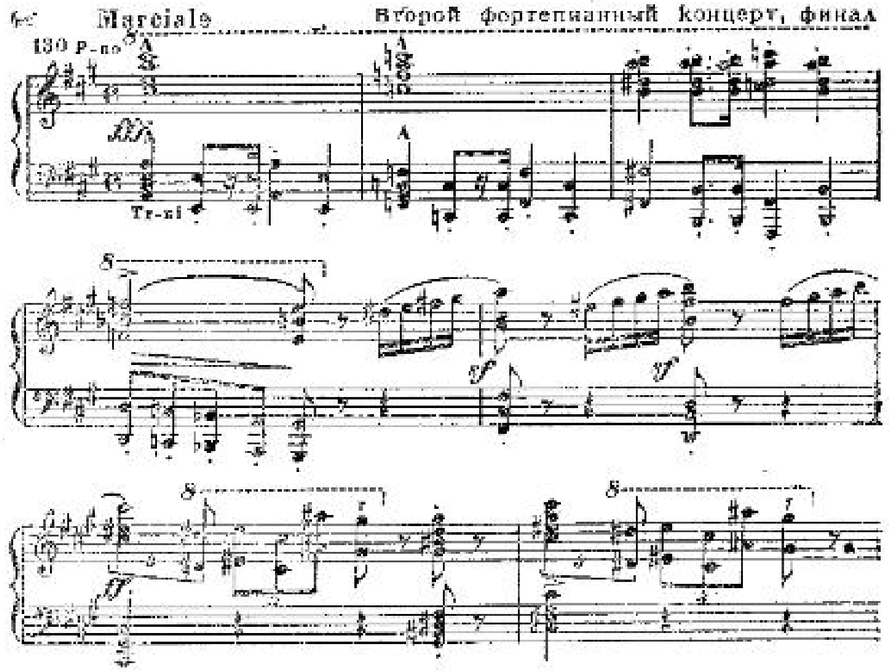


В исполнении деревянных духовых эта тема звучит пасторально-задумчиво, но при своем повторном, варьированном проведении у солиста она приобретает более мужественный, энергичный характер. Внезапно врывается новый, сурово-маршевый образ; мощные аккорды солиста поддерживаются все более нарастающим «шквалом» оркестрового сопровождения. Движение ускоряется: от начального adagio через allegro к еще более стремительному темпу. В соревновании с оркестром низвергаются октавные пассажи солиста. Неожиданный срыв, и музыка вновь переводится в элегический план — начинается вторая часть, пленяющая своим тонким импрессионистским колоритом. Столь же неожидан переход к третьей части, волевой склад которой подготавливает финал. И здесь

сохраняется контрастная смена эпизодов (среди них четыре основных), но преобладают энергично-танцевальные и маршевые образы, возникающие путем варьированного проведения ранее звучавших тем. Музыка делается все более оживленной, радостной, и финал завершается торжественным победным маршем:

Marziale

Второй фортепианный концерт, финал



Вокальное творчество. Песни. Оратория «Святая Елизавета»

Вокальное творчество Листа охватывает различные жанры — духовные и светские. Наибольшую ценность представляют его песни (всего их около девяноста).

Круг поэтов, к которым обращался Лист, широк: здесь и современники, и авторы XVIII века или эпохи Возрождения; композитор писал свои произведения на оригинальные немецкие, французские, итальянские венгерские тексты [30].

Большинство песен Листа вдохновлено образами немецкой поэзии. Наиболее значительны произведения на слова Гёте (шесть) и Гейне (семь). Эти поэты были спутниками Листа на протяжении долгих лет: обратившись к их текстам еще в начале 40-х годов, композитор оставил до четырех редакций некоторых романсов, получивших завершение лишь в 70—80-е годы. Из французских поэтов первое место в вокальном творчестве Листа занимает Гюго (шесть). Немногочисленные песни на венгерские тексты отличаются многообразием настроений (скорбная лирическая «Прощай», геро-

[30] Лишь к стихам русских поэтов («Молитва» Лермонтова, «Слезой девец» — мелодекламация по балладе А. Толстого) он обращался в немецких переводах.

ческая «Бог венгров», эпическая «Венгерская королевская песня»; с образами Венгрии связана и баллада на текст австрийского поэта Ленау «Три цыгана»).

В своих песнях Лист продолжает линию развития, намеченную Шубертом в его поздних романсах, утвердившуюся в творчестве Шумана и нашедшую свое завершение у Вольфа. Для Листа типичен декламационный склад мелодии, чутко следующей за изгибами стиха, наряду с широким использованием красочных возможностей фортепиано. Он часто применяет варьированную строфу или трехчастность; встречается и сквозная форма.

Можно выделить несколько типов листовских песен. Первый рисует безудержную радость любви, страстный восторг, льющееся широким, свободным потоком неодолимое чувство (сонеты Петрарки, песни, позже обработанные для фортепиано под названием «Ноктюрны „Грёзы любви"»). Близки к ним более сдержанные песни, передающие смутное любовное томление, неясную грезу, мечту о любви — здесь особенно изысканны гармонии, нередко строящиеся на сопоставлении мажора — минора или отдаленных тональностей («Как дух Лауры», «Радость и горе», «Песнь Миньоны» и другие). Многие песни посвящены воплощению настроений скорби, страдания, разлуки, одиночества («Прощай», «Отравой полны мои песни», «Сосна», «Тот, кто свой хлеб в слезах не ел», «О, где он?», «Дочь рыбака» и т. д.). В последний период творчества усиливаются мысли о смерти, о бренности всего земного («Покинута», «И мы думали о мертвецах»). Особую группу составляют песни, связанные с образами природы — то спокойной, то бурной, но всегда величественной («Горные вершины», три песни из «Вильгельма Телля»). Немногочисленны, но очень образны песни-баллады, в которых развертываются сменяющие друг друга красочные картины; для них характерны спокойная, повествовательная мелодия, сопровождение с изобразительными моментами, свободная смена темпа, тональности, фактуры, сквозная форма («Лорелея», «Три цыгана»). Столь же редки песни героического склада; выход за сферу лирических чувств подчас приводил к созданию произведений искусственно приподнятых, внешне пафосных, лишенных искренности. Среди них выгодно выделяются песни на венгерские тексты и особенно богатырская «Венгерская королевская песня», использующая старинный куруцкий напев (см. пример 100).

* * *

К духовным вокальным произведениям Лист обращался в разные периоды своей жизни, особенно же во время пребывания в Риме. Лучшие из них те, которые связаны с образами Венгрии. Таковы две мессы — «Грацская» и «Венгерская коронационная», создание которых приурочено к большим торжествам на родине композитора: освящению собора в Гране (Эстергоме, 1856) и коронации австрийского императора венгерским королем (1867).

С образами Венгрии связана и лучшая оратория Листа — «Легенда о святой Елизавете» (1857—1862) [31].

Оратория делится на две части, в каждой из которых по три картины, состоящих из непрерывно сменяющихся номеров (ария, хор, дуэт и пр.). Первая картина рисует «Прибытие Елизаветы в Вартбург». За торжественным приветственным хором следует речь венгерского магната, выделяющаяся своим национальным складом (пунктирный ритм, синкопы, увеличенная секунда, квартовые возгласы), ответ ландграфа и грациозный хор детей. Завершает картину повторение первого хора.

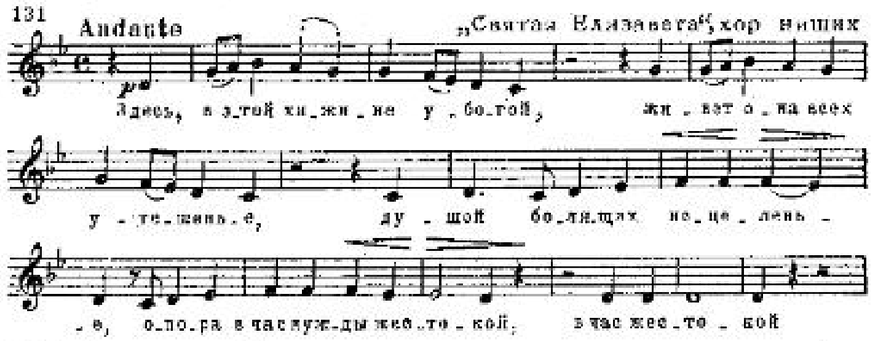
Вторая картина — «Ландграф Людвиг». Она открывается красочной сценой охоты и песней Людвига. В центре картины — чудо с розами, где развивается просветленная, возвышенная тема Елизаветы, прозвучавшая впервые в оркестровом вступлении и пронизывающая всю ораторию (это старинный венгерский духовный напев).

Третья картина — «Крестоносцы» — обрамлена героическим хором и маршем рыцарей, вместе с которыми Людвиг отправляется в «святую землю». Та же тема врывается в прощальный дуэт Людвига и Елизаветы.

Вторая часть оратории начинается драматической картиной, носящей название «Ландграфиня Софья». Гневным, патетическим восклицаниям жестокосердной матери Людвига противостоят скорбные мольбы Елизаветы. Ее изгнание завершается сценой бури, разрушающей замок. Так заканчивается четвертая картина.

Лирический центр оратории — пятая картина «Елизавета», начинающаяся просветленной арией героини, где проходят темы первой части (Елизавета вспоминает о своем детстве). Затем следует хор нищих, построенный на теме старинной венгерской песни «Я сегодня ничего не ел» (этот хор, равно как и марш крестоносцев, высоко ценился кучкистами):

131



[31] Согласно легенде, Елизавета, дочь венгерского короля, в детстве была предназначена в жены сыну тюрингского ландграфа и увезена в Германию. Доброта и щедрость снискали ей любовь бедняков — несмотря на запрет мужа, она помогала им. Однажды Людвиг, возвращаясь с охоты, встретил жену с большой корзиной в руках. В смущении Елизавета уверяла, что там находятся розы. И когда Людвиг открыл корзину, то свершилось чудо: еда и одежда, которые Елизавета несла беднякам, действительно превратились в цветы. Вскоре ландграф отправился в крестовый поход и погиб. Его мать выгнала Елизавету вместе с детьми из замка, и та нашла приют в хижине бедняков. Здесь она и скончалась, всеми оплакиваемая, и после своей смерти была провозглашена святой.

Большая оркестровая интерлюдия к последней картине воскрешает темы предшествующих эпизодов. Эта картина рисует «Торжественное погребение Елизаветы». Один за другим следуют печальный хор бедняков, героический — крестоносцев, торжественный — на латинском языке, прославляющий Елизавету.

Темы, образы творчества Листа. Его значение в истории венгерского и мирового музыкального искусства

1

Музыкальное наследие Листа богато и разнообразно. Он жил интересами своего времени и стремился творчеством откликнуться на актуальные запросы действительности. Отсюда — героический склад музыки, присущий ей драматизм, пламенная энергия, возвышенный пафос. Черты идеализма, свойственные мировоззрению Листа, правда, сказались на ряде сочинений, породив известную неопределенность выражения, расплывчатость или отвлеченность содержания. Но в лучших его произведениях преодолеваются эти отрицательные моменты — в них, если воспользоваться выражением Кюи, «кипит неподдельная жизнь».

В остро индивидуальном стиле Листа переплавились многие творческие влияния. Героика и могучий драматизм Бетховена, наряду с неистовым романтизмом и красочностью Берлиоза, демонизмом и блестящей виртуозностью Паганини оказали решающее воздействие на формирование художественных вкусов и эстетических взглядов молодого Листа. Под знаком романтизма протекала его дальнейшая творческая эволюция. Композитор жадно впитывал в себя жизненные, литературные, художественные и собственно музыкальные впечатления.

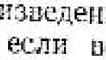
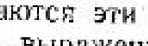
Необычная биография способствовала тому, что в музыке Листа оказались совмещенными различные национальные традиции. От французской романтической школы он воспринял яркие контрасты в сопоставлении образов, их живописность; от итальянской оперной музыки XIX века (Россини, Беллини, Доницетти, Верди) — эмоциональную страстность и чувственную негу кантилены, напряженную вокальную декламацию; от немецкой школы — углубление и расширение средств выразительности гармонии, экспериментирование в области формы. К сказанному надо добавить, что в зрелый период своего творчества Лист испытал также воздействие молодых национальных школ, в первую очередь русской, достижения которой изучал с пристальным вниманием.

Все это органически сплавлялось в художественном стиле Листа, которому присущ национально-венгерский строй музыки. Ей свойственны определенные сферы образов; среди них можно выделить пять основных групп:

1. Большим своеобразием отмечены героические образы ярко мажорного, призывного характера. Им присущ горделиво рыцарственный склад, блеск и красочность изложения, светлое звучание ме-

ди. Упругая мелодика, пунктирный ритм «организуется» маршевой поступью. Таким в сознании Листа предстает отважный герой, борющийся за счастье и свободу. Музыкальные истоки этих образов — в героических темах Бетховена, отчасти Вебера, но главное — именно здесь, в данной сфере отчетливее всего проступает воздействие венгерской национальной мелодики.

Среди образов торжественных шествий встречаются и более импровизационные, минорные темы, воспринимаемые как рассказ или баллада о славном прошлом страны. Сопоставление минора — параллельного мажора и широкое использование мелизматики подчеркивают богатство звучания и многообразие колорита.

2. Трагические образы составляют своеобразную параллель к героическим. Таковы излюбленные Листом траурные шествия или песни-плачи (так называемые «тренодии»), музыка которых навеяна трагическими событиями народно-освободительной борьбы в Венгрии либо смертью ее крупных политических и общественных деятелей. Маршевый ритм здесь обостряется, становится нервнее, отрывистее и часто вместо  возникает  или

(например, вторая тема из первой части Второго фортепианного концерта). Вспоминаются траурные марши Бетховена и их прообразы в музыке французской революции конца XVIII века (см., например, известный «Похоронный марш» Госсека). Но у Листа преобладает звучание тромбонов, глубоких, «низких» басов, погребальных колоколов. Как отмечает венгерский музыковед Бенце Сабольчи, «в этих произведениях трепещет мрачная страсть, какую мы находим только в последних стихотворениях Вёрёшмарти и в последних картинах живописца Ласло Паал».

Национально-венгерские истоки таких образов бесспорны. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к оркестровой поэме «Плач о героях» («Héroïde funèbre», 1854) или популярной фортепианной пьесе «Погребальное шествие» («Funérailles», 1849). Уже первая, медлительно развертывающаяся тема «Погребального шествия» содержит характерный оборот увеличенной секунды, придающий особую мрачность траурному маршу. Терпкость звучания (гармонический мажор) сохраняется и в последующей скорбной лирической кантилене. И, как нередко у Листа, траурные образы преображаются в героические — к мощному народному движению, к новой борьбе зовет смерть национального героя.

3. Иная эмоционально-смысловая сфера связана с образами, передающими чувства сомнения, тревожного состояния духа. Этот сложный комплекс мыслей и чувств у романтиков связывался с представлением о гётевском Фаусте (ср. с Берлиозом, Вагнером) или байроновском Манфреде (ср. с Шуманом, Чайковским). Нередко в круг этих образов включался и шекспировский Гамлет (ср. с Чайковским, с поэмой самого Листа). Воплощение подобных образов потребовало новых выразительных средств, особенно в области гармонии: Лист часто применяет увеличенные и умень-шен-

ные интервалы, хроматизмы, даже внетональные созвучия, квартовые сочетания, смелые модуляции. «Какое-то лихорадочное, мучительное нетерпение пылает в этом мире гармонии», — указывает Сабольчи. Таковы начальные фразы обеих фортепианных сонат или «Фауст-симфонии».

4. Нередко близкие по смыслу средства выразительности используются в той образной сфере, где главенствуют издевка и сарказм, передается дух отрицания, разрушения. То «сатанинское», что было намечено Берлиозом в «Шабаше ведьм» из «Фантастической симфонии», получает у Листа еще более стихийно-неодолимый характер. Это — олицетворение образов зла. Жанровая основа — пляска — ныне предстает в искаженном свете, с резкими акцентами, в диссонантных созвучиях, подчеркнутых форшлагами. Наиболее очевидный тому пример — три «Мефисто-вальса», финал «Фауст-симфонии».

5. Лист выразительно запечатлел также широкий диапазон любовных чувств: упоение страстью, экстатический порыв или мечтательную негу, томление. То это напряженного дыхания кантилена в духе итальянских опер, то ораторски возбужденная декламация, то изысканная истома «тристановских» гармоний, обильно снабженная альтерациями и хроматикой.

Конечно, между отмеченными образными сферами нет четких разграничений. Героические темы близки трагическим, «фаустовские» мотивы нередко трансформируются в «мефистофельские», а «эротическая» тематика включает в себя и благородно-возвышенные чувства, и соблазны «сатанинского» обольщения. К тому же этим не исчерпывается выразительная палитра Листа: в «Венгерских рапсодиях» преобладают фольклорно-жанровые танцевальные образы, в «Годах странствий» много пейзажных зарисовок, в этюдах (или концертах) встречаются скерцозные фантастические видения. Тем не менее наиболее оригинальны достижения Листа в отмеченных сферах. Именно они оказали сильное воздействие на творчество следующих поколений композиторов.

2

В период расцвета деятельности Листа — в 50—60-х годах — его влияние ограничивалось узким кругом учеников и друзей. С годами, однако, все более осознавались новаторские достижения Листа.

Естественно, прежде всего их воздействие сказалось на фортепианном исполнительстве и творчестве. Вольно или невольно все, кто обращался к фортепиано, не могли пройти мимо гигантских завоеваний Листа в этой области, что нашло отражение и в трактовке инструмента, и в фактуре сочинений. Со временем и в композиторской практике завоевали себе признание идейно-художественные принципы Листа, причем они усваивались представителями различных национальных школ.

Получил широкое распространение обобщенный принцип программности, выдвинутый Листом в противовес Берлиозу, которому более свойственно живописно-«театральное» истолкование избранного сюжета. В частности, листовские принципы шире использовались русскими композиторами, особенно Чайковским, нежели берлиозовские (хотя мимо последних не прошел, например, Мусоргский в «Ночи на Лысой горе» или Римский-Корсаков в «Шехеразаде»).

Столь же широкое распространение приобрел жанр программной симфонической поэмы, художественные возможности которой композиторы разрабатывают вплоть до наших дней. Сразу же вслед за Листом симфонические поэмы писали во Франции Сен-Санс и Франк; в Чехии — Сметана; в Германии высших достижений в данном жанре добился Р. Штраус. Правда, далеко не всегда такие произведения основывались на монотематизме. Принципы развития симфонической поэмы в сочетании с сонатным allegro нередко трактовались по-иному, более свободно. Однако монотематический принцип — в более свободном своем толковании — был все же использован, причем в непрограммных сочинениях («циклический принцип» в симфонии и камерно-инструментальных произведениях Франка, c-moll'ной симфонии Танеева и других). Наконец, последующие композиторы нередко обращались к поэмному типу листовского фортепианного концерта (см. фортепианный концерт Римского-Корсакова, Первый фортепианный концерт Прокофьева, Второй — Глазунова и другие).

Были развиты не только композиционные принципы Листа, но и образные сферы его музыки, особенно же — героическая, «фаустовская», «мефистофельская». Напомним, например, горделивые «темы самоутверждения» в симфониях Скрябина. Что же касается обличения зла в словно искаженных издевкой «мефистофельских» образах, выдержанных в духе листовых «плясок смерти», то их дальнейшая разработка встречается даже в музыке нашего времени (см. произведения Шостаковича). Так же распространена тематика и «фаустовских» сомнений, «дьявольских» обольщений. Эти различные сферы полно отражены в творчестве Р. Штрауса.

Значительное развитие получил также богатый тонкими оттенками колоритный музыкальный язык Листа. В частности, красочность его гармоний послужила основой для исканий французских импрессионистов: без художественных достижений Листа немыслимы ни Дебюсси, ни Равель (последний, помимо того, в своих произведениях широко применял и завоевания листовского пианизма).

«Прозрения» Листа позднего периода творчества в области гармонии поддерживались и стимулировались его крепнущим интересом к молодым национальным школам. Именно у них — и прежде всего у кучкистов — Лист находил возможности обогащения музыкального языка новыми ладовыми, мелодическими и ритмическими оборотами.

* * *

К концу XIX века, после смерти Мошоньи, Листа, Эркеля, усложнилась обстановка в музыкальной жизни Венгрии. Будапешт приобрел значение крупного европейского музыкального центра. Но для процветания консерватории, Музыкальной академии, оперного театра, филармонии не хватало сил отечественных музыкантов. В результате эти учреждения оказались в руках иностранцев, преимущественно австрийцев, которые в немалой мере способствовали повышению общемузыкальной культуры Венгрии, но не интересовались и не знали ее национального сокровища — народной музыки, не понимали и не ценили то «венгерское», что утверждали в своем творчестве Эркель и Лист.

Так музыкальный Будапешт незаметно превратился в «онемеченный» город, где усиленно пропагандировались сочинения композиторов Германии и Австрии, в первую очередь Вагнера и Брамса, а под венгерской музыкой разумелось лишь то, что исполняли цыганские инструментальные ансамбли в увеселительных целях. Музыку таким ансамблям поставляли профессионально недостаточно обученные композиторы («они даже не всегда умели записывать в нотах свои мелодии»,— вспоминал Золтан Кодай). Но именно в развлекательной музыке, которой особенно увлекались жители провинциальных городов, сохранялись, хотя и в салонном преломлении, национальные традиции Венгрии.

Для того чтобы преодолеть эту пропасть между космополитическим профессионализмом и национальным дилетантизмом, должен был явиться большой, всесторонне образованный музыкант, преданный своей родине. Эта роль выпала на долю выдающегося композитора XX века Белы Бартока (1881—1945), чьи первые успехи как пианиста и автора замечательных сочинений приходятся на начало нашего столетия. Одновременно с ним славу венгерской музыки упрочил Золтан Кодай (1882—1967).[32]

Всю жизнь Бартока, по его собственным словам, волновала «проблема Листа», то есть место, которое он по праву должен занимать в культуре Венгрии. Своим творчеством и теоретическими изысканиями в качестве фольклориста, крупнейшего знатока народного искусства, Барток доказал живую связь Листа как с венгерской музыкой, с ее национальными традициями, так и с нашей современностью, ибо художественные идеалы великого венгра были устремлены в будущее.

[32] Следует назвать также скрипача и композитора Йенё Губая (1858—1937), возглавлявшего в 1919—1934 годах Музыкальную академию; пианиста и композитора Эрнё Донаньи (1877—1960) — ученика Э. д'Альбера, который, в свою очередь, обучался у Листа, и других. Напомним также, что дирижер А. Никиш, равно как и скрипачи Й. Иоахим и Л. Ауэр, были родом из Венгрии.

КРАТКИЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИСТА[33]

Фортепианные произведения

Этюды высшего исполнительского мастерства (1-я редакция — около 1826, 2-я — 1838, 3-я — 1851)
Большие этюды по Паганини (1-я редакция — 1838, 2-я — 1851)
3 концертных этюда (около 1848)
2 концертных этюда (около 1862)
«Альбом путешественника» (1835—1836)
«Годы странствий» (1-й год: 1835—1854, 2-й: 1838—1859, 3-й: 1867—1877)
«Поэтические и религиозные гармонии» (1845—1852)
«Утешения» (1849)
«Венгерские исторические портреты» (1870—1886)
2 легенды (1863)
2 баллады (1848—1853)
Соната (1852—1853)
«Мефисто-вальс» (около 1860, сначала — оркестровая редакция)
Венгерские рапсодии (1-я редакция — 1840—1847, 2-я — 1847—1885)
Вальсы, галопы, полонезы, чардаши, марши и другие

Транскрипции и обработки для фортепиано произведений:

Шуберта (72)	Верди (8)
Бетховена (31)	Баха (7)
Вебера (15)	Шопена (6)
Шумана (14)	Мейербера (6)
Вагнера (12)	Доницетти (6)
Берлиоза (9)	Беллини (5)
Мендельсона (9)	Гуно (4)

Произведения для фортепиано с оркестром

Первый концерт Es-dur (1849, переработка — 1853, 1856)
Второй концерт A-dur (1839, переработка — 1849, 1853, 1857, 1861)
«Пляска смерти» (1849, переработка — 1853, 1859)

Симфонические произведения

Симфонические поэмы

«Что слышно на горе» (1847—1856)
«Тассо. Жалоба и триумф» (1849, переработка — 1850—1854)
«Прелюдии» (1848, переработка — 1850—1854)
«Орфей» (1854)
«Прометей» (1850, переработка — 1855)
«Мазепа» (1851)
«Праздничные звоны» (1858)
«Плач о героях» (1850—1854)
«Венгрия» (1854)
«Гамлет» (1858)
«Битва гуннов» (1857)
«Идеалы» (1857)
«От колыбели до могилы» (1881—1882)

[33] Музыкальное наследие Листа огромно — оно насчитывает свыше тысячи двухсот произведений, из них примерно половина (шестьсот сорок девять) оригинальных, остальные — переложения и транскрипции сочинений других авторов. Своему любимому инструменту — фортепиано — Лист посвятил более пятисот произведений. Его литературное наследие также значительно (было опубликовано в начале 1880-х годов в шести томах).

Симфонии

«Фауст» (1854—1857)
«Данте» (1855—1856)

Оратории и мессы

«Легенда о святой Елизавете» (1857—1862)
«Христос» (1862—1866)
Гранская месса (1855)
Венгерская коронационная месса (1866—1867)

Песни и романсы (около 90)

Литературные сочинения

«Письма бакалавра музыки» (1837—1839)
«Паганини. По поводу его смерти» (1840)
«Шопен» (1851, новая редакция — 1879)
«Тангейзер» (1849)
«Лоэнгрин» (1850)
«Летучий голландец» (1854)
«Об „Орфее" Глюка» (1854)
«О „Фиделио" Бетховена» (185
«Об „Эврианте" Вебера» (1854)
«Золото Рейна» (1855)
«Берлиоз и его симфония „Гарольд"» (1855)
«Роберт Шуман» (1855)
«Клара Шуман» (1855)
«Моцарт. К столетию со дня рождения» (1856)
«Критика критики. Улыбышев и Серов» (1857)
«Джон Филд и его ноктюрны» (1859)
«О цыганах и их музыке в Венгрии» (1860, новая редакция — 1881)

Музыкальная культура Италии

ВВЕДЕНИЕ

Верди — великий классик итальянской музыки. Связь его творчества с национально-освободительной борьбой, с современными общественными и литературными течениями. Состояние итальянского музыкального театра в первой половине XIX века. Верди и его предшественники

I

Творческая деятельность Джузеппе Верди охватывает более полувека; она неразрывно связана с общественно-политической и культурной жизнью Италии 1840—1890 годов. Пламенный патриот, верный сын итальянского народа, Верди воспевал в своем творчестве свободу и независимость личности, лучшие, благородные черты человеческого характера, прославлял отважный героизм борцов с тиранией, беспощадно обличал гнет насилия.

Современники наделили Верди почетным именем «маэстро итальянской революции». Его музыка служила делу народной борьбы, она нередко становилась знаменем этой борьбы, а мелодии опер Верди — революционными песнями. Ибо горячей любовью к родине, жгучей ненавистью к ее угнетателям, мужественным пафосом, неукротимой волей к свободе проникнуто творчество великого итальянского композитора.

В музыке Верди нашло ярчайшее отражение освободительное движение в Италии, захватившее, начиная с периода наполеоновских войн, все слои народа и приобретшее в середине века особенно напряженные и острые формы.

К 1815 году, ко времени распада империи Наполеона и наступившей в Европе реакции, Италия оказалась разобщенной на восемь мелких обособленных государств, каждое из которых находилось в сфере того или иного иностранного влияния. Особенно жестоким оказалось владычество Австрии, распространившееся на наиболее развитые промышленные районы севера Италии. Силы

народа были раздроблены, но не сломлены. Пафос революционного горения не только не ослабевал, но с каждым последующим десятилетием усиливался, хотя любая вспышка освободительной борьбы стоила огромных человеческих жертв. Все более мощные волны этой борьбы могут быть хронологически обозначены рамками десятилетий: 10—20-х, 30—40-х, 50—60-х годов.

Первая волна нашла свое выражение в так называемом карбонарском движении [1]. Отсутствие опоры на широкие народные массы не дало возможности карбонариям, несмотря на их личный героизм, добиться сколько-нибудь значительных общественных результатов. Восстания в Неаполе и Пьемонте в начале 20-х годов были жесточайшим образом подавлены и силы революционеров на некоторое время подорваны.

Вторая волна освободительной борьбы связана с организацией в 1831 году «Молодой Италии», во главе которой стоял выдающийся общественный деятель Джузеппе Мадзини; к ней примыкал Джузеппе Гарибальди — замечательный полководец народных масс. Политические идеалы этой организации, требовавшей республиканского строя для единой Италии, были более радикальны, чем у карбонариев, но все же не отличались достаточной четкостью и, в частности, страдали недооценкой роли крестьянства в освободительном движении. Свое высшее выражение этот период получает в пятидневной миланской революции 1848 года и в восстании в Риме 1849 года.

К этому времени относится возникновение третьей волны народно-освободительного движения в Италии. Наряду с Мадзини выдвигается Камилло Кавур, умеренный либерал, противник республики, решивший присоединить к Сардинскому королевству (Пьемонту) «одну за другой те части итальянской территории, которые могут быть завоеваны мечом Гарибальди или вырваны из вековой зависимости народными восстаниями» [2]. Началась высшая фаза борьбы за объединение страны. Она ознаменовалась в 1859 году значительной победой над Австрией — основным поработителем Италии.

Предательство буржуазии, испугавшейся силы народного гнева, отодвинуло срок окончательной победы. Ряд исконных итальянских земель еще оставался под пятой Австрии, Франции, Ватикана. Героические народные походы за освобождение этих земель ознаменовывают 60-е годы. Однако национальное объединение страны завершилось только в 1871 году переездом правительства в Рим, отныне ставший столицей Итальянского королевства. Это объединение не удалось осуществить революционным путем; борьба крестьян против помещиков, возникшая на юге Италии, отбросила буржуазию в лагерь реакции. Взяв в свои руки власть, она пресекла революционный порыв народа.

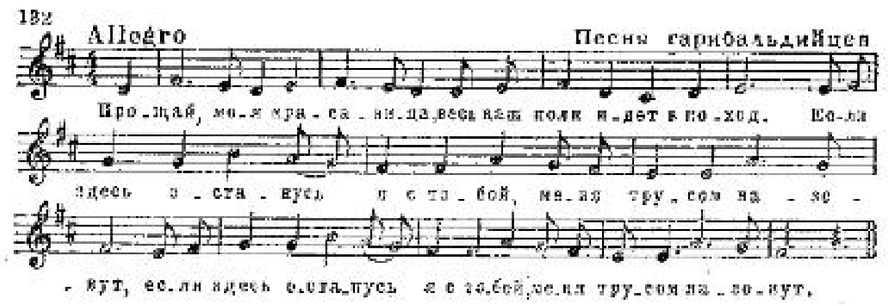
[1] Карбонариями (угольщиками) именовали себя члены этой заговорщицкой политической организации.

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 15, с. 94.

Героическая пора итальянского освободительного движения вызвала в области культуры и искусства движение так называемого «Рисорджименто» («Национального возрождения»), расцвет которого падает на 30—60-е годы. Выдвигается теоретик и глава итальянского романтизма Алессандро Мандзони (1785—1873), укрепивший и далее развивший демократические традиции Уго Фосколо — писателя-трибуна карбонарского периода, на произведениях которого воспитывались многие поколения итальянских патриотов. Большой популярностью пользовался роман Мандзони «Обрученные» (первая редакция 1821—1823, окончательная — 1840—1842), повествующий о тяжелых страданиях итальянского крестьянства XVII века под двойным гнетом дворянско-католического угнетения и испанского владычества.

Обращаясь к прошлому родины, писатели Рисорджименто прославляли героизм борцов за свободу, выдвигали тему нравственного совершенствования. Вслед за Мандзони к этому призывали представители прогрессивного романтизма Джованни Никколини и Франческо Гверрацци. Роман последнего — «Осада Флоренции» (1836), посвященный борьбе за независимость, проникнут тем же пафосом освобождения родной страны, теми же гражданскими мотивами, что и оперы Верди 40-х годов. Последним ярким произведением, утверждавшим освободительные идеи Рисорджименто, явился известный роман Рафаэло Джованьоли «Спартак» (1874), близкий по духу и по времени написания «Аиде» Верди [3].

Гражданскими мотивами проникнута также поэзия Рисорджименто, усвоившая то лучшее, что было создано У. Фосколо, Г. Россетти, Дж. Леопарди в предшествующий, карбонарский период. Особой силой выражения отмечены произведения поэтов — участников революции 1848—1849 годов. Созданные ими революционные песни получили широчайшее распространение. Таковы, например, «Гимн Гарибальди» (музыка А. Оливьери, текст Л. Меркантини) или популярная народная песня гарибальдийцев:



[3] Прямое изображение борьбы итальянских карбонариев и деятелей «Молодой Италии» содержится в произведениях Стендаля «Пармская обитель» и «Ванина Ванини», романе Этель Лилиан Войнич «Овод» и в воспоминаниях революционеров Сильвио Пеллико («Мои темницы») и Джузеппе Гарибальди («Мои мемуары»).

Особое место в общественной жизни Италии занял оперный театр. И в предшествующие исторические периоды значение его было велико — это исконно национальная традиция Италии. Но сила социального воздействия музыки необычайно возросла в годы беспощадных гонений со стороны австрийской полиции и иезуитов на малейшее проявление свободолюбивой мысли. Наряду с богатейшим народно-песенным наследием, революционным фольклором, любимые оперные мелодии отечественных композиторов способствовали подъему чувств национального самосознания, патриотизма. Когда любые публичные собрания были запрещены, ложи музыкальных театров становились местом встреч, широкого общения различных слоев городского населения.

Чужеземные поработители и католические реакционеры, учитывая большое общественное значение музыкального театра, чинили всевозможные препятствия его развитию. Новые произведения проходили строжайшую цензуру, в них беспощадно зачеркивалось все, что хоть сколько-нибудь напоминало о современном тяжелом положении итальянского народа. Время действия отодвигалось в глубь истории, действующие лица переименовывались, драматургия оперы кромсалась. Таким гонениям особенно ожесточенно подвергались ярко патриотические произведения Верди, изобличавшие гнет тирании и социального неравенства. Так, сюжет оперы «Жанна д'Арк» неожиданно связывался с античностью и, вопреки элементарной логике, ее события разыгрывались на острове Лесбос; вместо Италии в опере «Битва при Леньяно» были показаны Нидерланды, а германский император Барбаросса превращен в испанского герцога Альбу; восстание в Сицилии против французских оккупантов переносилось в Португалию, страдавшую под испанским игом (опера «Сицилийская вечерня») и т. д.

Гонениям подвергались и оперные труппы. Они не имели права планомерно строить свой репертуар; время для театральных спектаклей строго ограничивалось двумя сезонами в год — так называемыми «стаджони». Оперные труппы были вынуждены вести преимущественно кочевой образ жизни, находясь в полной зависимости от частных антреприз. Кабальные условия работы вызывали необходимость в максимальном сокращении артистического состава, особенно за счет хора и оркестра, и в выдвижении на первый план, в ущерб ансамблю, оперных премьеров-солистов. Это порождало произвол певцов, их одностороннее увлечение bel canto (то есть мастерством пения), приводило к пренебрежению музыкальной драматургией, сценическим воплощением образа, художественной цельностью спектакля.

С другой стороны, конкуренция оперных организаций стимулировала создание большого числа новых произведений, так как согласно практике «стаджони» показывалось обычно больше премьер, чем повторений уже созданных спектаклей. Лишь самые выдающиеся композиторы того времени, такие, как Россини, Беллини, Доницетти, Верди, могли рассчитывать на сохранение лучших своих произведений в репертуаре трупп.

Такая практика заставляла итальянских композиторов быстро и много писать. Статистика показывает, что, например, за годы 1840—1885 в Италии дано более пятисот премьер (среди них восемнадцать принадлежали Верди!) или, иначе говоря, в год создавалось в среднем от тридцати до сорока новых опер. Композитор, зажатый в краткие сроки между двумя «стаджони» (к тому же он нередко писал по заказу различных оперных трупп, то есть одновременно работал над несколькими произведениями), более следовал рутине, не выходил за рамки установленных норм, нежели пытался ставить перед собой новые и смелые творческие задачи. Сказанное, естественно, относится не к Верди, хотя в ранний период творчества он не избежал этих недостатков, но к его старшим современникам — Гаэтано Доницетти, Саверио Меркаданте, а в еще большей степени к Джованни Пачини, Луиджи Риччи, Алессандро Нини, Гаэтано Брага и многим другим.

Имея в виду эти черты рутины, Глинка в 1843 году справедливо критиковал итальянских композиторов: «Рассчитывая на опошленный вкус своих слушателей, они без зазрения совести кладут в десять опер то, что могло быть у места только в одной, и беспрерывно себя повторяют». Столь же резко высказывался Даргомыжский об одном новом произведении Доницетти: «Об этой опере говорить нечего... Когда медаль или монета отчеканены и описаны, надо ли еще описывать следующие за ними медали или монеты, которые чеканятся по той же форме и тою же машиною?».

Однако несмотря на эти слабые стороны, итальянский музыкальный театр первых десятилетий XIX века имел значительные достижения, на которые опирался Верди. В творчестве предшественников, в первую очередь Россини и Беллини, ему была близка приверженность национальным итальянским традициям, опора на народно-песенные, бытовые жанры. Верди подхватил и далее развил линию героико-патриотических опер Россини, таких, как «Моисей» и «Вильгельм Телль»[4]. Он усвоил чувственно-страстный, порывистый склад мелодики Беллини и не прошел мимо Меркаданте — композитора смелых творческих замыслов, кое в чем опередившего Верди в исканиях характерной, ораторски приподнятой мелодики, мощной хоровой декламации, но не обладавшего яркой художественной индивидуальностью (его лучшие оперы «Клятва»— 1837, «Бандит» — 1839).

Но к концу первой половины века итальянский музыкальный театр испытывал жестокий кризис. Россини после «Вильгельма Телля» (1829) не дал ни одной новой оперы, Беллини в расцвете сил и таланта умер в 1835 году, а Доницетти, еще ранее исписавшийся, скончался в 1848 году. Страна ждала музыканта, который сумел

[4] Так, можно обнаружить прямую преемственную связь кабалетты (стретты) Арнольда с хором в финале «Вильгельма Телля» с кабалеттой Манрико, также с хоровым припевом, в финале III акта «Трубадура».

бы в опере — самом национальном искусстве Италии — воплотить лучшие идеалы и чаяния демократических масс слушателей, поднявшихся на борьбу за освобождение родины. Верди осуществил это. Его творческое наследие сыграло в истории не только итальянского, но и мирового музыкального театра выдающуюся прогрессивную роль.

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

Годы юности. Первые шаги на творческом пути. Героико-патриотические оперы 40-х годов. Особенности романтической драматургии Верди, многообразие творческих решений

1

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года в деревне Ле Ронколе, близ города Буссето (в Пармской области). Его отец содержал харчевню, мать была пряхой. Семья жила бедно. Не по летам серьезный, задумчивый мальчик страстно любил музыку. Церковный органист Байстрокки явился его первым учителем. Верди было двенадцать лет, когда отец определил его в городскую школу в Буссето. Там он поступил подручным в колониальную лавку Антонио Барецци — большого любителя и знатока музыки, руководителя местного филармонического общества. Глубокая дружба на долгие годы связала Верди с Барецци, которого он называл своим вторым отцом.

С помощью Барецци Верди продолжал занятия музыкой, его имя как композитора становится известным в Буссето (первые сохранившиеся опыты датируются 1828 годом). Он работает также в качестве дирижера, органиста и пианиста. Верди было восемнадцать лет, когда на средства, отпущенные городом, он отправился на два года в Милан — крупнейший музыкальный центр Италии того времени. Но мечте Верди не суждено осуществиться: его не приняли в консерваторию. Тем не менее пребывание в Милане было ему полезно: дирижер известного театра «La Scala» Винченцо Лавинья углубил музыкальные познания Верди, научил его уважать и любить классические итальянские традиции. Большим событием в жизни молодого музыканта явилось исполнение под его руководством в Милане в 1834 году оратории Гайдна «Сотворение мира». Верди зарекомендовал себя также в качестве композитора инструментальной (концерты, симфонии) и вокальной (кантаты, духовные сочинения) музыки. Вернувшись в Буссето, Верди с 1836 года возглавил местную музыкальную жизнь. В том же году он женился на дочери Барецци. В 1838 году Верди с семьей вновь переезжает в Милан для постановки своей первой оперы «Оберто, граф Бонифачо», которая состоялась в следующем году. Опера была тепло принята, хотя ни сюжет, ни музыка не обладали чертами яркого своеобразия.

Верди становится популярным композитором: издатели приобретают его музыку, антрепренеры заключают договоры на написание опер. Он приступает к сочинению комедии «Король на день, или Мнимый Станислав». В самом начале работы Верди постигло страшное горе: на протяжении двух месяцев, один за другим, умирают его двое детей и горячо любимая жена. Композитор позднее вспоминал: «У меня больше не было семьи!.. Посреди этих ужасных мук, чтобы выполнить взятые на себя обязательства, я должен был сочинить и закончить комическую оперу!».

Неудивительно, что музыка «Мнимого Станислава» представляет собой вымученную работу, осуществленную без подлинного вдохновения. Постановка оперы в 1840 году провалилась. Верди расторгнул договор; ему казалось, что он более не в состоянии заниматься композиторской деятельностью. Но антрепренер сумел заинтересовать его сюжетом героико-патриотической оперы «Навуходоносор» (в сокращенной итальянской транскрипции — «Набукко»), повествующей о тяжелых страданиях иудеев под игом вавилонского плена. Осенью 1840 года Верди приступил к работе над оперой, через год она была закончена и вскоре поставлена в Милане.

Премьера ознаменовалась огромным успехом. Имя Верди стало в один ряд с именами популярнейших национальных композиторов. «Набукко» — это опера, с которой по существу начинается моя артистическая карьера»,— говорил Верди. Прямой путь от героики «Моисея» Россини и пламенной страстности «Нормы» Беллини ведет к музыке этого произведения. Верди нашел свою творческую манеру, наметил свой стиль, обратившись к сюжету, хотя и основанному на библейских преданиях, но близкому современности. Так и был понят этот сюжет итальянскими патриотами, восторженно приветствовавшими двадцатидевятилетнего композитора. Повесть о страданиях угнетенных, угнанных в рабство иудеев воспринималась как рассказ о тяжелых муках, испытываемых итальянским народом под чужеземным игом, а пророчество первосвященника Захарии о грядущем падении вавилонского владычества вселяло веру в неотвратимую гибель поработителей. Путем таких аллюзий (то есть исторических соответствий) оперы Верди наделялись современным содержанием: их мужественные, волевые мелодии становились призывными песнями, служили делу национального объединения Италии, делу революции.

Постановка в 1843 году следующей оперы — «Ломбардцы в первом крестовом походе» — упрочила славу Верди. В запутанном либретто с переплетающимися сюжетными линиями (непримиримая вражда двух братьев и любовь дочери одного из них, пленной мусульманами, к сыну антиохийского тирана) композитор сумел обнаружить яркие моменты для воплощения патриотических идей. Эта запутанная интрига открывала возможность и для других аллюзий: кровавыми распрями, междоусобицами, политическими заговорами, контрастами между благородными порывами, беззаветной преданностью патриотическому делу и подлым предательством,

коварным иезуитизмом — подобными противоречиями была раздираема современная Италия. Вот почему Верди часто обращался к таким сюжетам в операх и 40-х («Эрнани», «Макбет»), и 50-х («Трубадур», «Симон Бокканегра»), и даже 60-х годов («Дон Карлос»).

Постановка «Ломбардцев» примечательна еще в одном отношении: осуществление творческих намерений Верди натолкнулось на противодействие реакционных сил общества. По требованию клерикальных властей опера подлежала запрету из-за использования в ее музыке духовных напевов, а также изображения на сцене церковных процессий, обычаев и нравов. С большим трудом друзья и поклонники таланта Верди сумели снять этот запрет. Но отныне почти ни одна из его последующих опер 1840—1850 годов не избежала в Италии гонений со стороны то ли австрийской полиции, то ли католической церкви.

Опера «Эрнани» (1844) знаменует расширение круга идейно-художественных задач, поставленных перед собой композитором. Он избрал сюжет романтической драмы Гюго потому, что с образом героя, имя которого носит опера, отчетливо связываются идеи борьбы против тирании, пафос свободолюбия; благородный мститель за убийство отца, дворянин по происхождению, но демократ по убеждениям, участник заговора против деспотизма, Эрнани гибнет в борьбе за личное счастье. Патетика пламенных клятв верности долгу, чести, любви, сцена в мрачном подземелье, где заговорщики полны решимости отдать жизнь за правое дело, острые контрасты ликующей радости и жестокой гибели на свадебном пиру — все это находит романтически-приподнятое, сильное выражение в музыке Верди.

Ближайшие годы проходят в интенсивной работе. Пока в ней нет достаточной последовательности. Верди привлекают разные литературные источники, различные исторические эпохи, разнообразные творческие задачи, в том числе усвоение традиций французской «большой оперы».

В созревании индивидуальной творческой манеры композитора значительна роль оперы «Макбет» (1847). Гений Шекспира на протяжении всей жизни привлекал Верди. Поэтому с особой взыскательностью он подошел к воплощению в музыке образов шекспировской трагедии: сам разработал сценарный план, давал подробные указания либреттисту. Многое в этом либретто, равно как и многие средства музыкальной выразительности, не могут нас сейчас удовлетворить. Тем не менее Верди был прав, когда расценивал свое произведение как новаторское, несмотря на некоторые слабые, недостаточно характеристические моменты.

Композитор углубляет элементы музыкального драматизма и психологической разработки образов, находит новые выразительные средства вокальной декламации, особенно в партии трагической героини оперы. Новым является и суровый колорит оркестра. Сгущенный драматизм порожден тем, что Верди заостряет показ сил зла, отрицательных типов общества; борьба против узурпаторов власти, насилие над волей народа находит свое кульминацион-

ное выражение в песне с хором Макдуффа и Малькольма, в которой изобличаются предатели родины (см. пример 133 *д*) [5].

Опера была поставлена в преддверии революции 1848 года: ряд ее сцен, в том числе названная выше, вызывал патриотическую реакцию зала.

Верди не было в Италии, когда в Милане и ряде других городов вспыхнули восстания. За год до того он отправился в свое первое зарубежное путешествие в Лондон для осуществления постановки «Разбойников» (по драме Шиллера, 1847). Ни один итальянский композитор XIX века не был окружен таким почетом в Англии, как Верди. На очень выгодных условиях ему был предложен контракт сроком на три года. Композитор-патриот отверг его: он не мог на такой длительный срок расстаться с родиной.

Тем не менее Верди на некоторое время задерживается во Франции: он сближается с известной певицей Джузеппиной Стреппони, которая оставив сцену, жила в качестве преподавательницы пения в Париже. В 1849 году он женился на ней, но официально оформил брак лишь десятилетие спустя — в 1859 году. Глубокой дружбой и взаимопониманием была освящена их совместная жизнь на протяжении почти полувека.

С острой болью Верди наблюдает за трагическим разворотом революционных событий на родине. «Теперь как никогда Италия нуждается в вашей музыке»,— пишет ему Мадзини. И Верди не остается в стороне от освободительной борьбы народа: он создает революционный гимн «Звучит труба» и новую героико-патриотическую оперу «Битва при Леньяно». По сравнению с предшествующими произведениями этого жанра сюжет «Битвы» исторически более оправдан, в нем прямее и непосредственнее отражены освободительные идеи. В основу оперы положено подлинное событие: в XII веке ломбардцы возглавили движение за объединение Италии против германского императора Фридриха Барбароссы, одержав решающую победу под городом Леньяно.

В опере есть немало сильных мест. Таковы: величественные массовые сцены 1-й картины I акта; патетическая сцена клятвы (подземелье миланского собора — 1-я картина III акта); очень впечатляет 3-я картина III акта: герой оперы Арриго бросается с башни в крепостной ров, чтобы присоединиться к уходящим в битву войскам и умереть за освобождение родины.

Постановка «Битвы при Леньяно» состоялась в 1849 году в Риме за десять дней до народного восстания, что в немалой степени способствовало восторженному приему оперы на премьере.

В конце того же года была поставлена новая опера Верди «Луиза Миллер» (по драме Шиллера «Коварство и любовь»), по своему содержанию и манере отличающаяся от предшествующего про-

[5] В 1865 году Верди дал новую редакцию оперы. Важнейшие изменения коснулись финала, который был написан заново: смерть Макбета более не показывается на сцене, картина битвы расширена (решена средствами фуги), опера заканчивается хоровым эпилогом, в котором прославляется победа народа (вместо сольной арии умирающего Макбета в первой редакции).

изведения: если «Битва при Леньяно» завершала линию героико-патриотических опер Верди 40-х годов, то «Луиза Миллер» предвосхищала дальнейшие творческие искания композитора в лирико-бытовой трактовке оперных сюжетов.

2

Итак, за десять лет — четырнадцать опер. При всем различии сюжетов и средств музыкального воплощения им присущи общие черты.

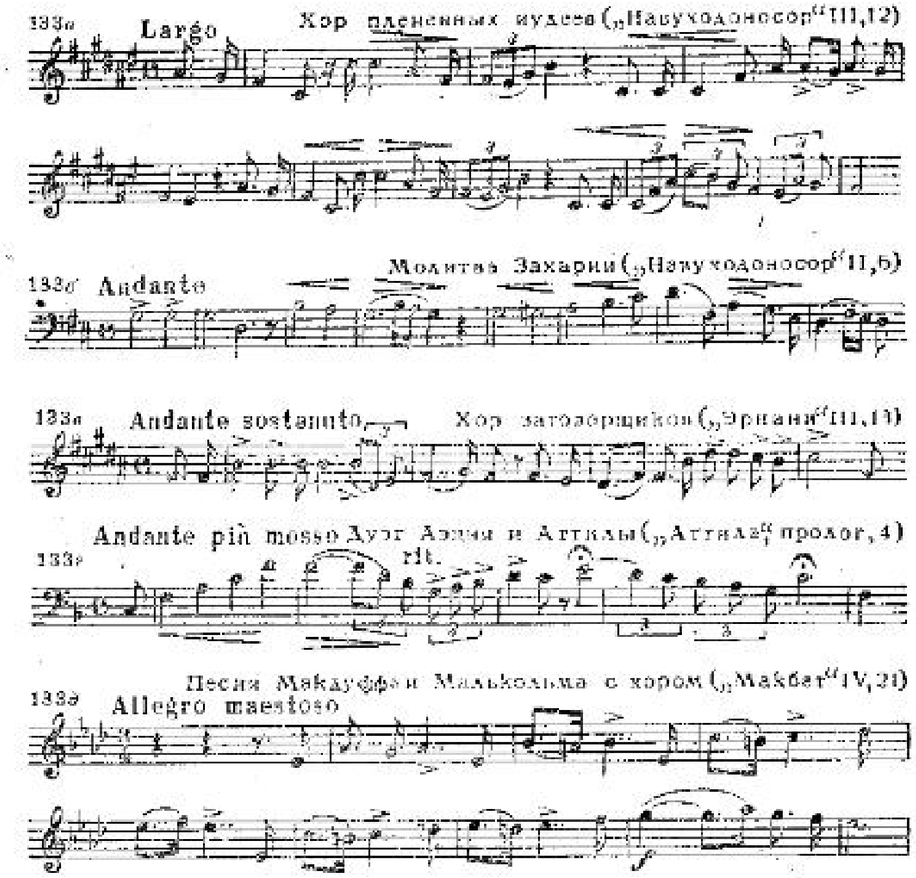
Верди начинает свой творческий путь с позиций революционного романтизма. Он стремится в музыке к тому, что в литературе делал Гюго. Его привлекает воплощение резких жизненных контрастов, предельно заостренных антитез. Нередко — и не только на раннем этапе творчества Верди — это приводило к использованию мелодраматических эффектов, необычных, исключительных положений и ситуаций. Но как художника-романтика Верди влечет к себе выражение именно этого исключительного и необычного. Он обращается к данной сфере для передачи высоких гражданских, патриотических идей. Для него, как и для Гюго, понятия «романтическое» и «свободолюбивое» нераздельны.

В текстах либретто опер Верди 40-х годов и отчасти созданных в более позднее время неизменно встречаются восторженные признания в любви к отчизне, призывы к свободе, изобличение предателей родины. В этих словах сконцентрирован основной идейный смысл его произведений. Вне зависимости от индивидуальных особенностей сюжетов, в каждом из них содержится прямой политический намек, вызывавший взрыв патриотических чувств у итальянских слушателей — современников Верди. Но его ранние произведения не лишены существенных недостатков, характерных для тогдашнего уровня эстетических требований. Их либретто сумбурны, страдают излишним нагромождением событий, запутанностью интриги, отсутствием логической связи и последовательности в развитии действия; конфликты в них намечены лапидарно, без должной психологической мотивировки. Эти недостатки сказываются и на музыкальном воплощении: бедность индивидуальных характеристик, стереотипное построение и склад арий, каватин, слабость речитативов, примитивная гармония, отяжеленная медью оркестровка — все это, за редкими исключениями, ограничило продолжительность существования на сцене опер Верди 40-х годов.

Тем не менее есть в их музыке то новое качество, благодаря которому появление опер Верди в театрах не только Италии, но и за рубежом, стало событием большого общественного и художественного значения. Впервые после опытов Россини и Беллини в героико-патриотическом жанре итальянский композитор попытался столь смело и непосредственно откликнуться на мощный порыв освободительного движения. Новые идейные задачи родили новый интонационный склад музыки, углубили связь с народно-бытовой практикой, с революционными песнями итальянского на-

рода. Так родилась героическая мелодика, обладающая мужественной энергией, упругой ритмикой, стремительным развитием. Ей присуща яркая контрастность в сопоставлении маршевого пунктира и трольного движения, остро акцентированных и певучих фраз.

Ниже приводятся наиболее известные примеры таких мелодий Верди: а) хор плененных иудеев из оперы «Набукко» [6]; б) молитва Захарии из той же оперы; в) хор из сцены заговора в III акте «Эрнани», где вместо прославления Иберии (древнее наименование Испании) пели славу Италии; г) фраза Аэция из дуэта с Аттилой в одноименной опере «Пусть тебе будет принадлежать вселенная — Италия останется мне» — эта фраза сопровождалась возгласами зрителей: «Италия — нам»; д) песня Макдуффа и Малькольма с хором «Родину предали» из «Макбета»:



Не случайно большинство таких мелодий, неизменно вызывавших патриотические манифестации, служит основой для хоровых песен. Особенности драматургии подавляющего большинства ранних опер Верди заключаются в их ораториальном складе. Именно в рамках героико-ораториального жанра Верди полнее мог

[6] Популярность этой мелодии в Италии была длительной и устойчивой: так, например, на похоронах Верди ее внезапно запела тысячная толпа провожающих.

выявить то, что В. И. Ленин называл «революционной романтикой» народных масс. Это — главное направление в оперном творчестве Верди 40-х годов. «Набукко» открывает список таких произведений, «Битва при Леньяно» его замыкает. Однако отзвуки этих традиций сохраняются в последующих операх.

Новые творческие искания проявились в «Эрнани». Верди занимает теперь проблема воплощения героического характера, раскрываемого в остро конфликтных ситуациях. Вместе с тем делается рельефнее показ отрицательных сил общества, образы которых наделяются большей конкретностью. Следующее этапное произведение на этом пути — «Макбет», позже — «Риголетто», «Бокканегра», «Бал-маскарад».

В 1845 году была поставлена неудавшаяся в целом опера «Жанна д'Арк». Ее появление знаменует поиски иных драматургических решений, которые связаны с усвоением особенностей спектакля французской «большой оперы», со свойственным ему разнообразием сценического движения, широкими картинами жизни. Эта традиция будет развита в операх 50-х годов («Трубадур», «Сицилийская вечерня») и особенно в произведениях 60-х годов («Сила судьбы», «Дон Карлос») [7].

Наконец, бытовой сюжет и его лирическая трактовка в «Луизе Миллер», опере также во многом несовершенной, вызвали особые средства музыкально-драматургического воплощения, обогатившие творческий стиль Верди. Новые тенденции получили замечательное выражение в «Травиате».

Таким образом, на протяжении 40-х годов Верди дал многообразное решение драматургических задач, наметив пути их дальнейшего развития. Известная «триада» начала 50-х годов («Риголетто», «Трубадур», «Травиата») замыкает круг этих исканий, открывая одновременно новый период в творчестве Верди.

Выдвижение новых идей и принципов драматургии. Оперы «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата» как первая вершина реализма в творчестве Верди

I

Поражение революции принесло черты нового в оперы Верди. Во многом изменяются их идеи, темы и образы. Он не отходит от гражданской тематики, но дает ей иное толкование.

[7] Во многих исследованиях о творчестве Верди высказывается ошибочное суждение о том, что будто лишь в «Сицилийской вечерне» композитор соприкоснулся с традицией «большой оперы». Однако Верди был знаком с ней задолго до того, как начал работать для сцены французского театра,— и по «Вильгельму Теллю» Россини, и по операм Мейербера, которые уже в 40-х годах были популярны в Италии. Усвоение этой традиции способствовало преодолению статичной трактовки хоровых сцен, придавало им действенный характер; оно способствовало также более яркой, жизненной передаче «кипучести народных масс», «эффектных исторических картин» (выражения Серова). Указанные черты во многом присущи и «Битве при Леньяно» и «Трубадуру», создание которых предшествовало «Сицилийской вечерне».

Борьба за национальное освобождение еще не кончилась, и, естественно, Верди по-прежнему волнуют патриотические идеи, но вместе с тем он видит, как вследствие предательства сковываются народные силы. Убежденно писал Верди в 1849 году: «Народ должен быть хозяином у себя дома». Но этого не было и не могло быть в Италии 50—60-х годов. Великий композитор-демократ видел, как попирались элементарные права и свобода личности, как подавлял ее гнет социального насилия. Темами свободолюбия, борьбы с насилием и угнетением жили и его предшествующие оперы, но сейчас Верди трактует эти темы в социальном разрезе, делая больший акцент на личной драме героев. Миру знати, богатства, лжи и коварства он противопоставляет мир униженных и угнетенных — людей чистых духом, гибнущих в неравной борьбе за счастье. Так в его творчество входит тема социального неравенства, волнующая лучших художников второй половины XIX века — представителей критического реализма в искусстве.

До сих пор Верди-романтик обращался к воплощению исключительных событий, необычных обстоятельств и характеров. Теперь его заинтересовывают судьбы простых, рядовых людей, хотя и поставленных в драматически заостренные положения. В этом заключается суть происходящих изменений в мировоззрении художника, которые обусловили появление иных принципов музыкальной драматургии, иных средств выражения душевного мира героев.

Эти изменения, которые прежде всего сказались в углублении психологического начала, намечались исподволь, предвещая дальнейшее развитие реалистических черт в творчестве Верди. Они порой своеобразно сочетались с пережитками его прежней, романтической манеры, ибо еще в течение долгого времени сохранялось пристрастие Верди к романтическим сюжетам и конфликтам. Но в музыкальной драматургии, в используемых средствах воплощения этих конфликтов ведущим становится метод реализма [8].

Первую вершину реализма в творчестве Верди образует знаменитая оперная триада — «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата». В поразительно короткий срок, в течение двух лет (а премьеры «Трубадура» и «Травиаты» отделены менее чем двумя месяцами!), были написаны эти снискавшие Верди мировую славу оперные шедевры, в которых столь широко и разнообразно отражены различные стороны и явления жизни, воплощены столь разные по своему содержанию сюжеты.

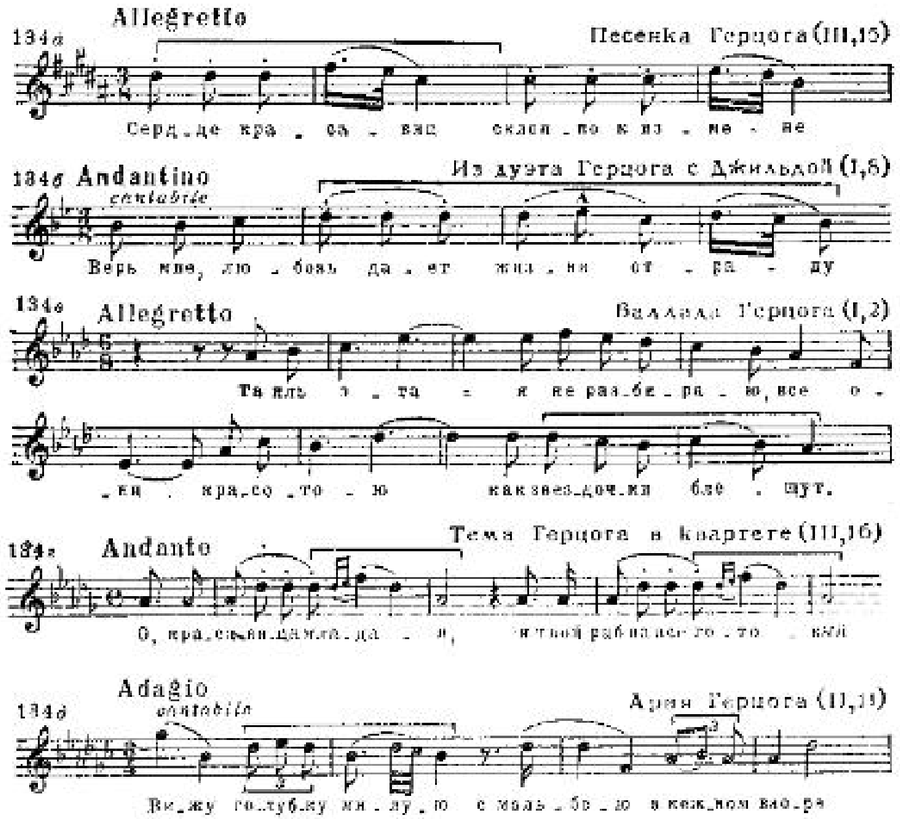
«Риголетто» (1851, по пьесе Гюго «Король забавляется») представляет собой музыкальную драму остро конфликтного содержа-

[8] Верди был не одинок в своих новых творческих исканиях. В различных национальных оперных школах Европы с 50-х годов, после революции 1848 года, обострившей социальные противоречия, наблюдается рост реалистических тенденций, которые идут на смену прежним, романтическим традициям. Это явление характерно не только для оперного искусства, но — шире — для развития всей европейской художественной культуры второй половины XIX века.

Особенно разителен такой контраст между началом оперы с балладой Герцога, которая неразрывно связана с общей атмосферой придворного бала, и финалом, где песня, близкая по духу балладе, противостоит трагической развязке на фоне зловещей, бурной ночи [11].

Тремя основными интонационными сферами обрисованы движущие силы драмы.

Герцог охарактеризован типичным складом итальянских канцонетт — изящных и непринужденных песенок:



Им свойственны легкость, подвижность, острота ритма. Этими напевами обрисован обаятельный в н е ш н и й облик Герцога. Он не наделен, однако, глубиной переживаний и мыслей — так, не прибегая к приемам сатирического заострения, Верди обличает пустоту духовного мира великосветского повесы.

Теми же средствами обличаются внешний блеск и духовная нищета придворных, окружающих Герцога. И здесь Верди прибегает к жанрам бытовой музыки — танца (ригодон, менуэт в 1-й картине), марша (марш As-dur, хор «Тише, тише» во 2-й картине I акта и марш A-dur II акта). Это и по методу драматургии, и по своео-

[11] Аналогично решен контраст двух балов в «Травиате»; на фоне праздничного веселья возникают радостные чувства любви Виолетты и Альфреда, тогда как карнавальные сцены финала II акта рельефно оттеняют драматизм ссоры: в первом случае герои с л и в а л и с ь с окружающей их жизненной обстановкой, во втором они п р о т и в о с т о я т ей.

ция, полную ярких контрастов и резких антитез. Верди высоко оценивал художественные достоинства либретто, считал его одним из лучших в своих операх, отмечал в нем «сильные ситуации», «разнообразие, блеск, пафос». Действительно, сюжет в «Риголетто» развертывается органично и стремительно, обнажая противоречия в социальном положении героев, в их моральном облике и психике. Верди особо подчеркивал действенную роль отрицательных сил: все события, обостряющие столкновение интересов и драматизм положений, вызываются распутными похождениями безнравственного герцога и продажностью придворных.

В центре оперы — трагический образ уродливого, исковерканного жизнью шута [9]. Он обладает незаурядным умом, но играет унизительную роль при дворе. Это человек больших страстей, ненавидящий и презирающий знать. Другая, глубоко человечная сторона характера Риголетто раскрывается в его отношении к дочери Джильде. В этом непорочном образе воплощен светлый полюс драмы — чистота Джильды резко противопоставлена моральной низости светской черни. Судьба карает шута за издевку над отцовским горем Монтероне. Замыслив жестокую месть герцогу, опорочившему честь его дочери, Риголетто становится невольным убийцей Джильды. Так в мире коварства и насилия бессмысленное зло торжествует победу.

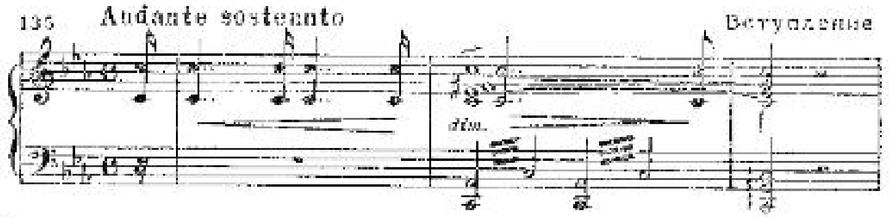
В музыке Верди замечательно переданы жизненные контрасты. Каждая картина изобилует острыми сопоставлениями. Блеску, стремительному движению бала, которым открывается опера, противостоит драматизм проклятия Монтероне [10]. В начале 2-й картины создан иной колорит — в мрачно-таинственных тонах выдержана беседа Риголетто с Спарафучиле и, как неотвязное воспоминание, звучит лейтмотив проклятья; но внезапным светом озаряется музыка, характеризующая встречу несчастного шута с дочерью. Столь же контрастны начальные эпизоды II акта, где соседствуют элегичная ария Герцога с легкомысленным маршем придворных и полным трагического величия монологом Риголетто. С огромной силой выражения переданы эти жизненные антитезы в последнем акте: драма чувств Джильды и Риголетто, разыгравшаяся гроза резко оттеняется беспечной песней Герцога (она трижды проводится на протяжении акта, неизменно в H-dur). Контрасты возникают не только в н у т р и картин, но и м е ж д у ними.

[9] Любитель резких контрастов, Гюго облекал высокое человеческое достоинство в уродливую внешнюю форму (вспомним наряду с шутом Трибуле, литературным прототипом Риголетто, Квазимодо!), а духовному уродству, моральному ничтожеству придавал обличие обманчивой, блестящей, но пустой красоты (таков Феб де Шатопер или прообраз героя в пьесе Гюго — король Франциск I).

[10] Верди часто давал картины балов в моменты завязки или развязки действия: на фоне шумной суматохи жизни резче выделялись личная судьба героев оперы, и на основе е д и н о г о танцевального движения разворачивались р а з л и ч н ы е сценические эпизоды. Такова два бала в «Травиате», соответствующие экспозиции и кульминации драмы; на балу происходит развязка действия — гибель главного героя в операх «Эрнани» и «Бал-маскарад»; важную драматургическую функцию выполняют сцены балов в «Макбете», «Сицилийской вечерне» и т. д.

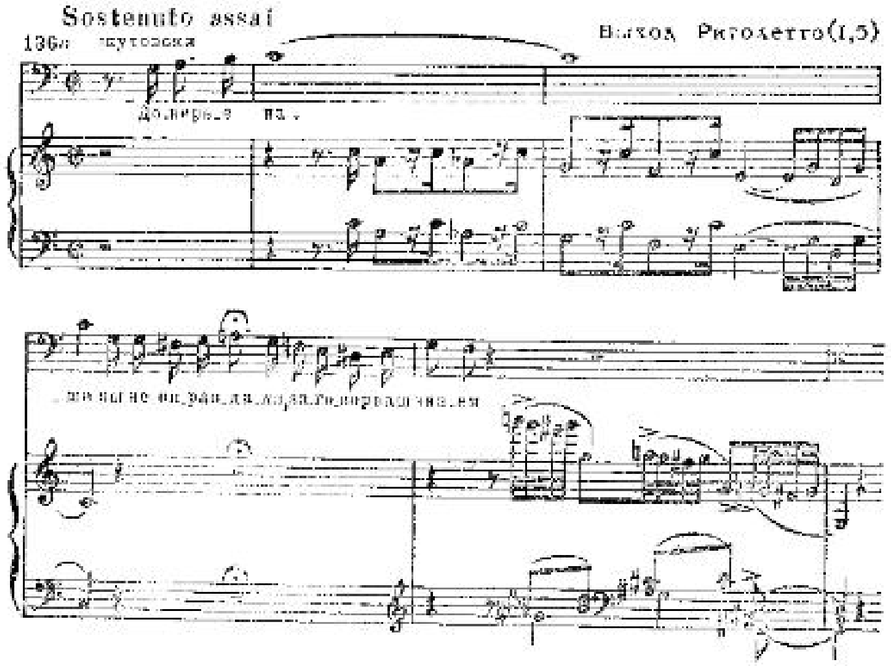
му интонационному складу близкая к Герцогу сфера. Так же, как в его характеристике, в данной преобладают легкость, подвижность и ритмическая острота.

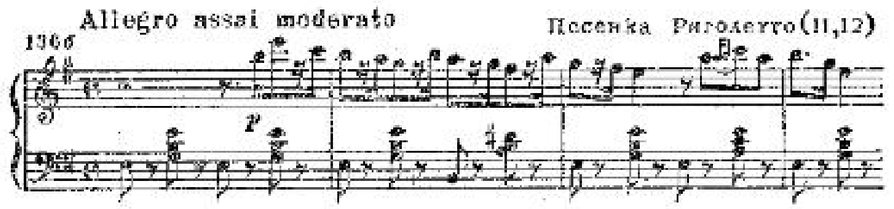
Правдиво, с большим художественным совершенством передана психологическая сложность образа Риголетто, в душе которого сплелись противоречивые чувства. Трагические черты его характера выражены многосторонне, особенно в связи с лейтмотивом проклятья, которым — в патетическом c-moll — открывается краткое (всего 34 такта!) оркестровое вступление к опере:



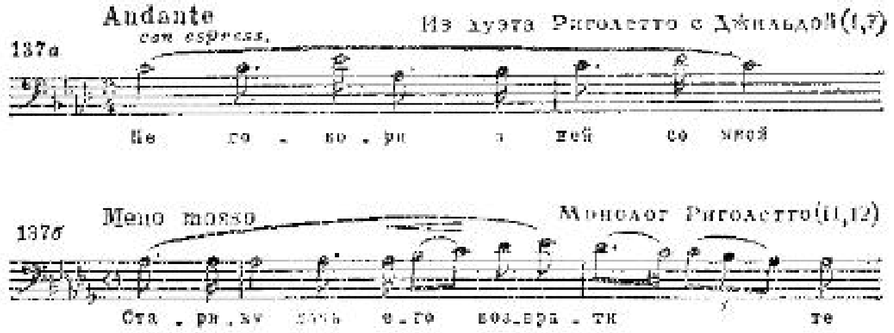
В основе мелодии — судорожный, дважды пунктирный ритм, а в гармонии — альтерированный септаккорд. Это одновременно и лейтмотив, и лейтгармония оперы — они неоднократно проводятся в моменты напряжения драматизма. На развитии этих выразительных средств строится первая часть монолога Риголетто «Куртизаны, исчадье порока» (кстати, также в c-moll), его повелительное обращение к придворным в том же акте — «Прочь все теперь идите», некоторые эпизоды финала и т. д.

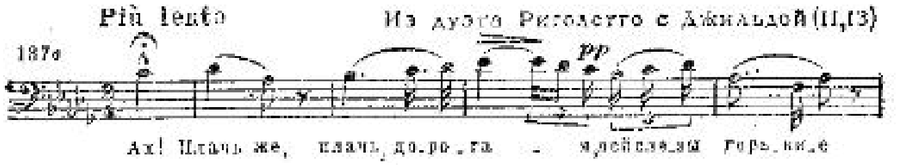
Но в первой половине оперы это искаженное страданием лицо выступает в обличье шута. Тонкими оркестровыми штрихами Верди привлекает внимание к внешним сторонам образа — к нарочитой походке, насмешливым «ужимкам» Риголетто:



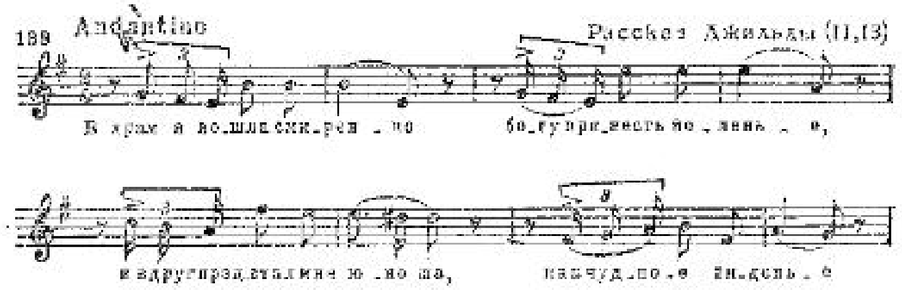


Наконец, особыми средствами обрисованы чувства отцовской любви. Их музыкальное выражение покоряет человечностью, большой теплотой, сдержанностью:



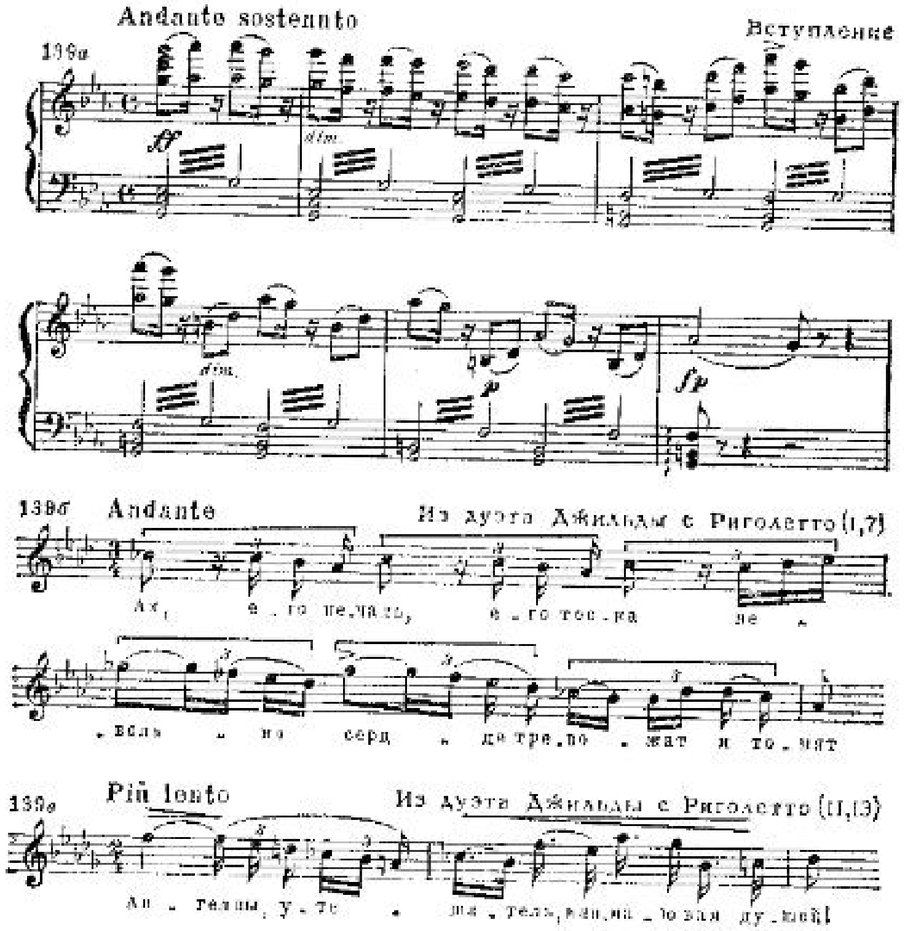


Индивидуальную окраску имеет характеристика Джильды. Во 2-й картине I акта, особенно в арии Джильды, проступают черты, которыми Верди обычно наделяет образы девичества, женского обаяния (ср. начальные экспозиции образов Леоноры в «Трубадуре», Виолетты в «Травиате»). Это музыка беспечно шаловливая, игриво беззаботная, что подчеркивается легкой подвижностью мелодики, прихотливой ритмикой, использованием виртуозных пассажей. Во II акте Джильда предстает уже иной. Ее бесхитростный рассказ о встрече с Герцогом близок народной мелодике:

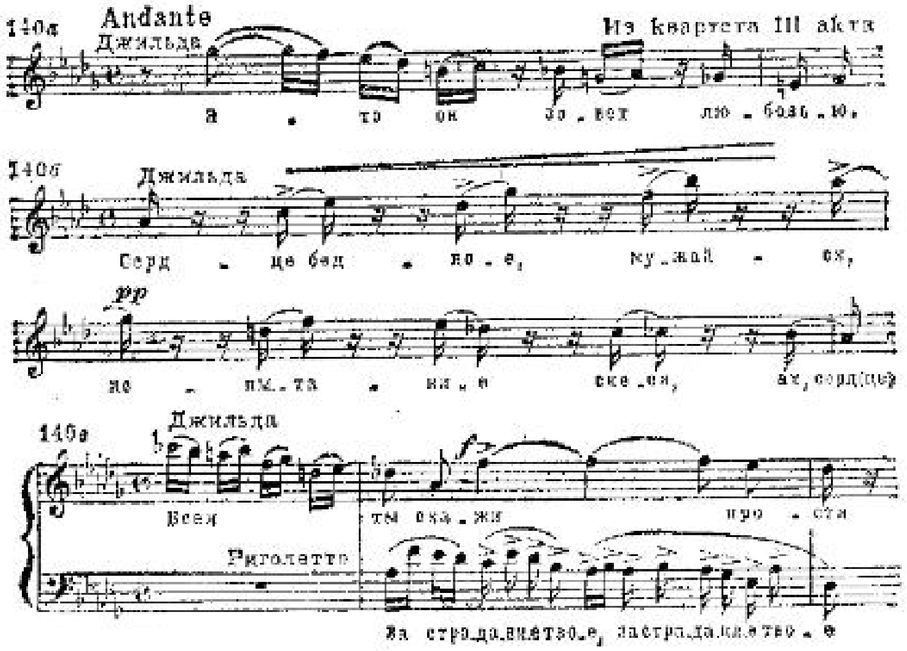


Партия Джильды изобилует драматическими моментами. Как и у Риголетто, декламационное начало внедряется в песенное, пре-

образует его. Показательны в этом отношении интонации широкого вздоха, порой стона, которыми по мере развития драмы все более насыщается вокальная партия Джильды (впервые такие «вздохи» прозвучали в оркестровом вступлении к опере):



Рассмотренные сферы объединены в квартете последнего акта — этой высшей точке развития драмы. Герцог, Джильда, Маддалена и Риголетто оказались связанными одной судьбой. Роковая связанность подчеркивается неразрывным движением музыки; участники драмы подхватывают отдельные реплики, дополняют их. Но вместе с тем их партии индивидуализированы: песенные фразы Герцога и кокетливая подвижность мелодии Маддалены сочетаются с широкой, эмоционально насыщенной напевностью драматических высказываний Джильды и Риголетто. Четкость композиции помогает выявлению смысла происходящих событий: в квартете две части, в каждой из три строфы: вторая часть значительно динамизирована по сравнению с первой, и если вначале главенствовала мелодическая характеристика Герцога, то под конец преобладают взволнованные фразы Джильды, «поддержанные» партией оркестра:



Опера «Риголетто» — важнейший этап в утверждении новых принципов в творчестве Верди. Многими нитями она связана с его позднейшими произведениями. Особенно важными являются методы разработки сквозного музыкально-драматургического развития, способствующие преодолению расчлененности так называемой «номерной структуры», но в то же время не нарушающие архитектонической завершенности центральных эпизодов действия.

Верди уделяет особое внимание драматизации форм арии путем внедрения в нее речитативных моментов. Он стремится к органическому слиянию элементов декламационности и песенности. Одно из замечательнейших достижений в этом направлении — монолог Риголетто, по своему формальному строению представляющий двухчастную арию (правда, с необычным сопоставлением характеров движения — сначала более быстрого, потом медленного), но дающий неразрывное, «сквозное» выражение полярных чувств гнева и мольбы.

В опере сильно возросло значение диалогических сцен, в которых драматически напряженная б е с е д а заменила стереотипные в прежней итальянской практике дуэты, где партии участников не были индивидуализированы, а мелодии исполнялись в терцию или сексту. Центральное место здесь занимают две широко развернутые диалогические сцены Риголетто и Джильды — во 2-й картине I акта и во II акте. Эти две встречи различны по содержанию: первая говорит о радости, вторая — о горе, страдании.

Возросла и драматургическая функция оркестра, активно вмешивающегося в сценическое действие, не ограничивающегося только ролью аккордовой поддержки голоса. Так, буря в финале яв-

ляется не просто эффектной изобразительной картиной, но дополняет и развивает драму чувств героев оперы.

Более осмысленным и драматургически целеустремленным стал также тональный план оперы. Важное образно-смысловое значение имеет в «Риголетто» тональность Des-dur: ею заканчивается как 1-я картина, так и финал, но под конец эта тональность в связи с «помрачнением» общего колорита заменяется одноименным минором. В Des-dur выдержаны также вторые части монолога Риголетто и его дуэта с Джильдой и квартет [12].

В тональной сфере Des-dur находятся и As-dur (интродукция, эпизоды дуэта Риголетто с Джильдой во 2-й картине I акта, там же — марш придворных, клятва мести, которой завершается II акт) и Es-dur (менуэт в интродукции, эпизоды упомянутого дуэта, хор «Тише, тише»). Отсюда и обоснованные гармонической логикой концы актов — первого в es-moll, а второго — As-dur. Верди будет столь же планомерно и осмысленно осуществлять ладотональное развитие в своих последующих операх.

Высокие идейно-художественные достоинства «Риголетто» вызвали особые трудности при постановке оперы. Ее сценическая судьба примечательна для тех мытарств, которые испытывали произведения Верди. Когда бо́льшая часть музыки была написана, полицейские власти наложили запрет на этот тираноборческий сюжет[13]. С большим трудом, при помощи друзей и своих многочисленных почитателей, Верди добился постановки оперы. Она шла на сценах Италии под различными наименованиями, нередко с произвольным изменением места и обстановки действия [14]. Успех «Риголетто» как на родине, так вскоре и за рубежом был очень велик.

2

Верди обдумывал план этой оперы и работал над ней около года (апрель 1850 — март 1851), причем музыка была написана в предельно короткий срок — сорок дней. Одновременно у него созрел новый замысел. Композитор увлекся пьесой «Трубадур» испанского

[12] Верди часто обращался к тональностям Des-dur и des-moll при выражении кульминационных моментов личной драмы, придавая этим тональностям определенное образно-смысловое значение. Так, «Травиата», подобно «Риголетто», заканчивается des-moll; в «Бале-маскараде» развязка драмы — «смертный менуэт», во время которого происходит убийство Ричарда,— идет в Des-dur (окончание оперы — b-moll); в «Аиде» «смертный дуэт» сначала идет также в Des-dur (конец оперы — Ges-dur); в «Трубадуре» центральные драматургические моменты связаны тональностями Des-dur, as-moll, es-moll и т. д.

[13] Постановка литературного первоисточника — пьесы Гюго «Король забавляется» также была запрещена (в 1832 году в Париже состоялся всего один спектакль). Верди был вынужден перенести место действия из Франции в Италию и изменить имена действующих лиц.

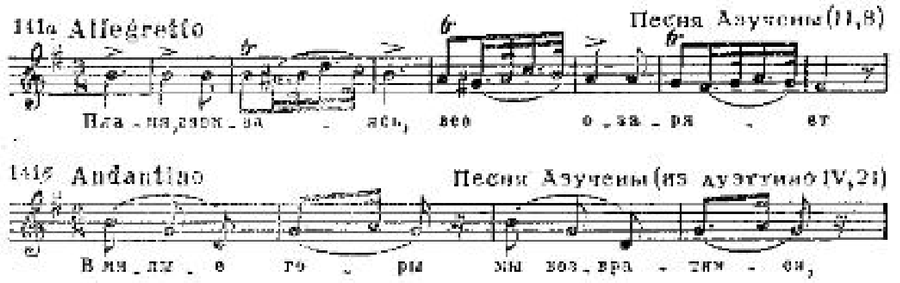
[14] Опера порой именовалась «Проклятие», «Шут», «Клара из Перта», «Лионелло». В одной из постановок место действия было перенесено в Бостон (!), а герцог Мантуанский превращен в английского наместника.

драматурга А. Гутьерреса, последователя Гюго (поставлена в Мадриде в 1836 году). Работа протекала в тяжелых условиях: мытарства с постановкой «Риголетто», кончина горячо любимой матери, смерть либреттиста — все это, естественно, затягивало сроки окончания оперы. Постановка «Трубадура» (1853) ознаменовалась горячими овациями в честь Верди. Опера прочно и надолго вошла в репертуар мирового музыкального театра.

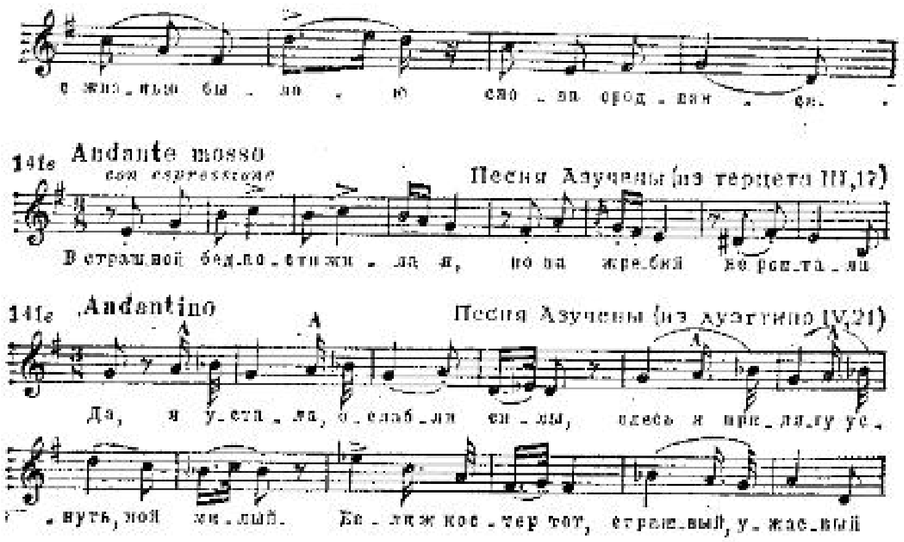
Пьеса Гутьерреса — типичное порождение романтической школы с ее пристрастием к обрисовке вопиющих жизненных контрастов, необычных происшествий, исключительных человеческих судеб. В либретто, по сравнению с пьесой, еще более нарушена логика драматического действия. В хаотическом нагромождении сцен в средневековых замках, цыганских лагерях, тюремных застенках крайне запутывается сценическая интрига, к тому же в изобилии обремененная мелодраматическими эффектами [15].

Что же в этом сюжете могло привлечь Верди, ныне прочно ставшего на путь реализма? Прежде всего идейное содержание драмы, яркое выражение в ней мятежного духа, героики борьбы за свободу личности, что нашло выражение в резко очерченных характерах. Пусть не все логично в их поступках и в мотивировках действия — смысл происходящего раскрывается в музыке. Именно в ней получил образное воплощение конфликт между свободолюбивым цыганским лагерем и миром жестокого насилия, возглавляемым графом Луна. Тем самым опера приобрела революционное звучание. Цыганские песни II акта и особенно знаменитая кабалетта с хором Манрико (стретта финала III акта) представляют собой замечательные образцы мужественной героики Верди. Они стали патриотическими песнями итальянского народа.

Но не только этими номерами славится музыка «Трубадура». В опере, по меткому слову Ларош, «ярким пламенем горит гений Верди». Композитор создает неиссякаемое богатство певучих мелодий, надолго врезывающихся в память. Мелодии эти не только вокальны и красивы — они правдиво характеризуют действующих лиц и ситуации. Богата таким мелодизмом партия Азучены:

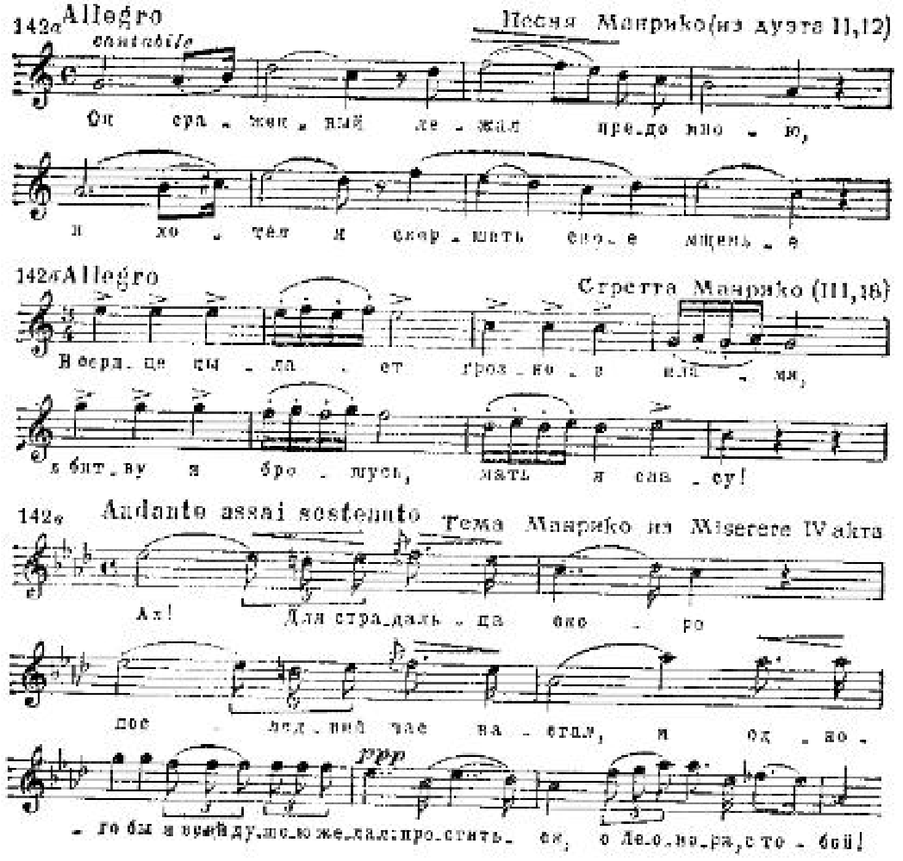


[15] Действительно, либретто настолько запутано, что даже при его внимательном чтении остается неясным, кто из детей был украден, кто сожжен и, следовательно, кто является подлинным представителем рода графа Луна. Каким образом Манрико, воспитанный цыганами, чтобы завоевать любовь Леоноры, становится трубадуром? Почему среди цыган он окружен таким почетом? Каким образом он получает от испанского короля высокий чин и по его приказу защищает замок Кастеллор, к тому же совместно с цыганами?..

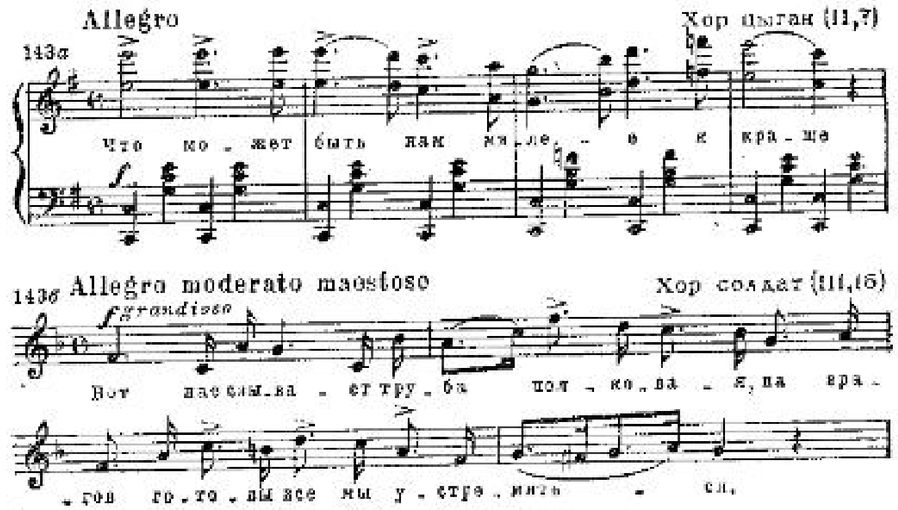


В этом образе Верди прежде всего подчеркнул народные черты. Вокальная партия Азучены пронизана песенностью.

Ярко выражен в музыке героический характер трубадура Манрико. На склад его речи несомненное влияние оказали освободительные песни итальянского народа:



К той же, героической сфере относятся цыганские хоры, а также воинственные солдатские песни:



Образ Леоноры обрисован менее индивидуальными красками, но и в ее партии, главным образом во второй половине оперы, много подлинного драматизма.

Подобно гениальному квартету из «Риголетто», с замечательным мастерством совмещены контрастные жизненные явления в Miserere IV акта «Трубадура»: в едином ансамбле сочетаются заупокойные католические гимны, горестные возгласы Леоноры, героическая песнь заточенного в башне Манрико и похоронный марш оркестра [10].

Глубоко впечатляет также финальный терцет, в котором предсмертное драматическое объяснение Манрико с Леонорой происходит на фоне песни Азучены, грезящей о вольных просторах родины. В подобных эпизодах — а их немало в опере — сюжет, явно страдающий романтическими преувеличениями, получает реалистическое истолкование в музыке.

3

Затянувшаяся работа над «Трубадуром» не помешала Верди одновременно создавать другую оперу — «Травиату» (1853). После изображения больших народных движений композитор обращается к сугубо психологической, семейно-бытовой драме. Верди познакомился с пьесой А. Дюма-сына «Дама с камелиями» в Париже в конце 1852 года. Пьеса привлекла его жизненностью содержания, остротой постановки вопроса о лицемерии буржуазной морали.

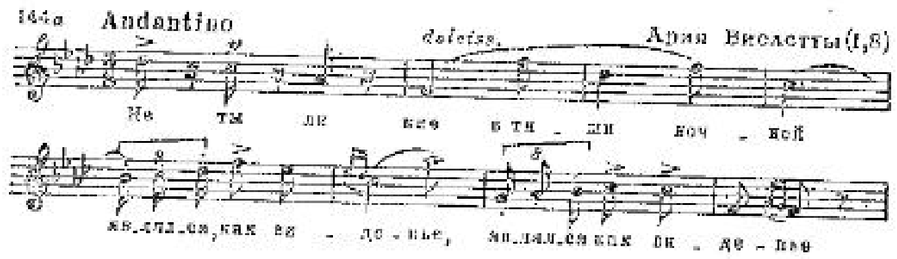
[10] Это Miserere, где заупокойной католической молитвой отпевается обреченный на казнь узник, послужило Верди, по его словам, прообразом сцены суда над Радамесом (1-я картина IV акта «Аиды»). Есть общие черты и в горестных возгласах Леоноры и Амнерис. Но сцена суда разработана шире, симфоничнее.

Впервые в истории оперного театра XIX века Верди обращается к воплощению столь современного сюжета, говорящего о печальной участи женщины, задавленной гнетом социального неравенства (traviata означает по-итальянски «падшая женщина»). Неудивительно, что премьера оперы провалилась[17]. Успех к ней пришел примерно год спустя. С 1855 года началось триумфальное шествие «Травиаты» по сценам европейских театров (в Петербурге опера поставлена впервые в 1856 году)[18].

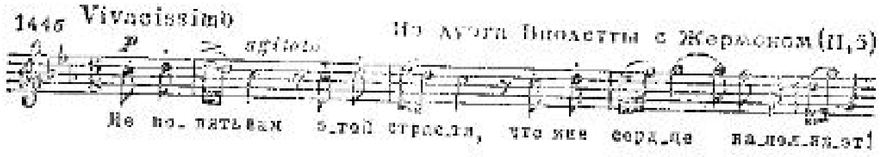
Психологической глубиной характеристики отмечена музыка оперы. Новизна темы вызвала новаторский подход к использованию ресурсов музыкальной драматургии. В отличие от «броского мазка», свойственного партитуре «Трубадура», Верди в «Травиате» стремится к тончайшей передаче оттенков душевных состояний и мотивировок действия, что вызывает большее использование принципов сквозного развития. Прямое обращение к современной теме, простота, обыденность сюжета выдвинули новые задачи перед исполнителями.

Вокальная партия Виолетты насыщена таким разнообразием выразительности, которое еще не было знакомо итальянской опере. Здесь совершенствуются далее декламационно-напевные принципы, мастерски примененные Верди в обрисовке Риголетто. Следующие отрывки могут служить примером богатства использования различных приемов пения (parlando, portamento, staccato, паузы, распевные фразы и пр.):

144а Andantino — Ария Виолетты (I,8)



144б Vivacissimo — Из дуэта Виолетты с Жермоном (II,3)

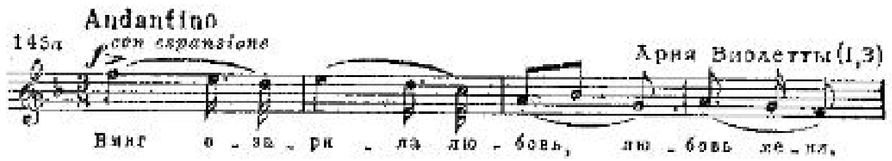


В вокальной партии Виолетты выделяются две темы, приобретающие значение лейтмотивов ее любви к Альфреду:

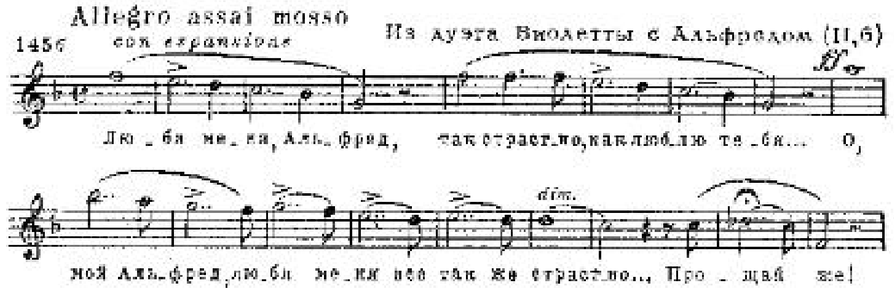
[17] Отчасти в этом повинны и певцы: хрипота тенора, исполнителя роли Альфреда, слезотворная полнота исполнительницы — гибнущей от чахотки Виолетты, неудачный Жермон, наряду с необычным современным парижским одеянием актеров,— все это в немалой степени способствовало провалу премьеры.

[18] Верди дал новую редакцию оперы, обострив в ней действие. Значительным изменениям подвергся II акт (заново разработана сцена и дуэт Жермона и Виолетты, написана ария Жермона и т. п.). На первых порах Верди пошел на компромисс, отодвинув время действия в XVIII век, но вскоре вернулся к первоначальному замыслу.

145а Andantino — Ария Виолетты (I,3)



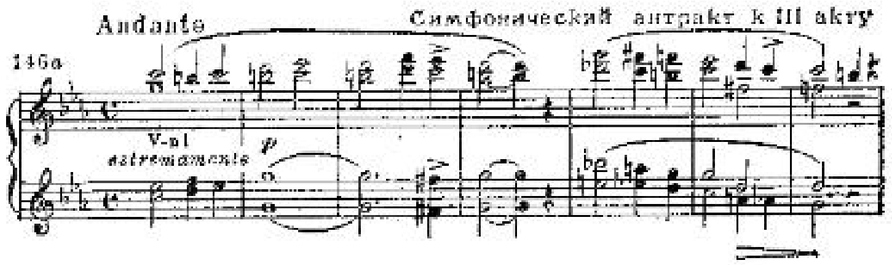
145б Allegro assai mosso — Из дуэта Виолетты с Альфредом (II,6)



По характеру они близки друг другу. Первая тема трижды звучит в I акте: сначала в сцене любовного признания на балу (F-dur), затем как воспоминание в устах Виолетты (в той же тональности) и, наконец, как издалека звучащая песня Альфреда (в более высокой тесситуре — As-dur). Эта же тема дважды интонируется скрипкой в финале (в Ges-dur и перед смертью Виолетты, повышаясь,— в A-dur, в высоком регистре при нежнейшем, тихом звучании). Вторая тема сначала проводится в оркестровой прелюдии (E-dur), а потом в 1-й картине II акта, в сцене прощания Виолетты с Альфредом (вновь повышаясь в тесситуре — F-dur)[19].

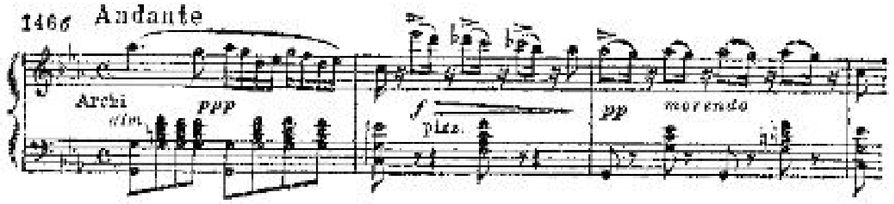
Поэтичный портрет Виолетты дан в оркестровой прелюдии. Она начинается с музыки, которая предвещает близкую гибель героини, и сменяется второй любовной темой, звучащей страстно и ярко. Образы смерти и жизни здесь резко противопоставлены. Вступительная прелюдия перекликается с симфоническим антрактом к финалу оперы. Тот же отрывок, что звучал в начале прелюдии, открывает этот антракт, но в более высоком, напряженном регистре (c-moll вместо h-moll). Засурдиненные скрипки divisi, блуждающие гармонии создают необычный, волнующий колорит. Но из антракта исключена тема жизни — его музыка полна горестных вздохов, стенаний, предчувствий скорой кончины. Так протягивается арка от начала оперы к ее концу:

146а Andante — Симфонический антракт к III акту



[19] При проведении лейтмотивов Верди не варьирует характер тематизма, но изменяет колорит и фактуру сопровождения. Это обычный для него прием.

146б Andante

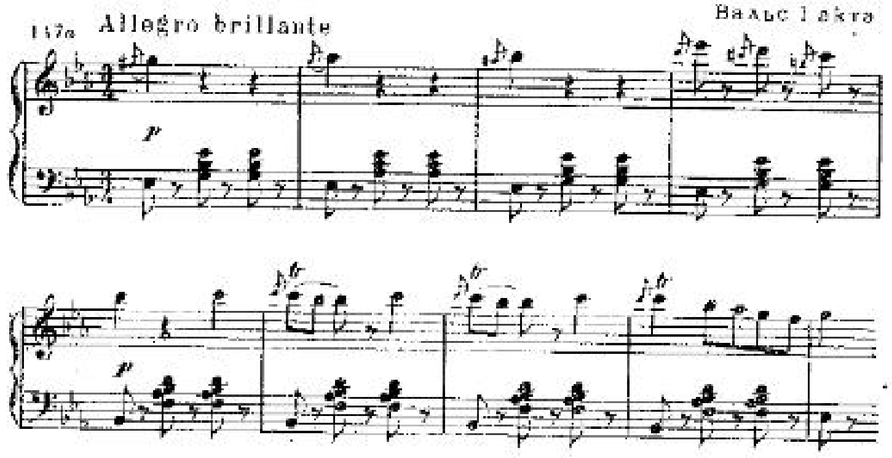


Целеустремленность развития подчеркнута также тональным планом. Опере присущ «бемольный» колорит. Музыка, характеризующая Виолетту и Альфреда, выдержана преимущественно в тональностях F-dur — f-moll, Des-dur — des-moll, As-dur, Es-dur, B-dur. «Спектром» любовных чувств окрашены и застольная песня, и вальс 1-й картины. В основную тональную сферу вовлечен и Жермон. Большинство же нейтральных к драме сцен дано в «диезных» тональностях. Из указанного спектра выпадают и те высказывания героев, в которых они изменяют своей любви (например, обе кабалетты Альфреда во II акте, где выражено чувство гнева, или финальная ария a-moll — прощание с жизнью Виолетты).

Цельность выражения достигается и благодаря различным тематически-образным перекличкам, к которым Верди охотно прибегает. Помимо лейтмотивов, укажем еще на один пример: музыка вальса из I акта сродни музыке, сопровождающей сцену карточной игры на балу у Флоры:

147а Allegro brillante

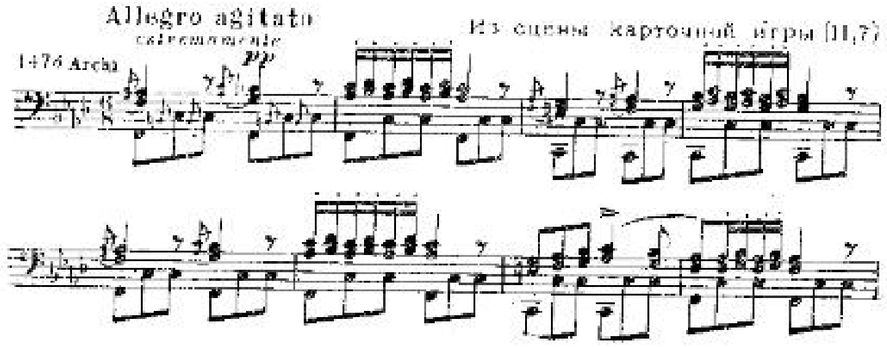
Вальс I акта



Allegro agitato
estremamente

147б Arco

Из сцены карточной игры (II,7)

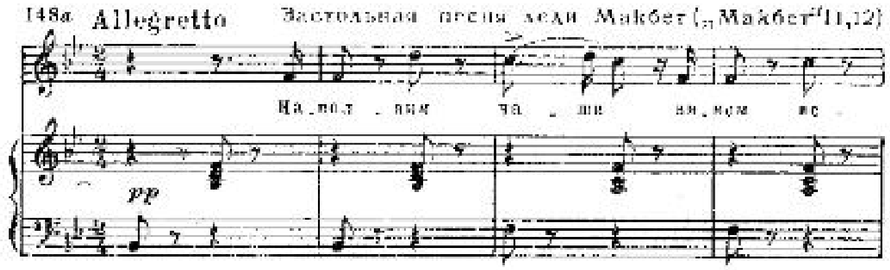


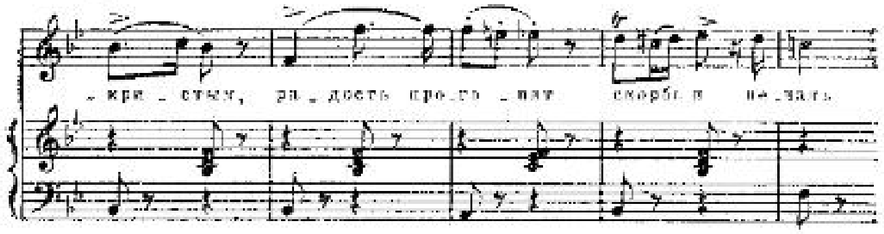
Но в корне различен характер этих отрывков — вальс подчеркивает радость зарождающейся любви, сцена карточной игры подготавливает роковую ссору.

Главное, что придает такое единство выражения всей опере,— это опора на современные бытовые жанры как средство музыкальной характеристики. Причем этим средством обрисована не только обстановка действия, но и мир чувств героев. Обратившись к близкому современности сюжету, Верди шире, чем в других своих сочинениях, использовал выразительную сферу вальса, выявляя в ней психологические оттенки содержания. Яркий образец вальса запечатлен в застольной песне Альфреда. Любопытно сравнить эту мелодию с застольной песней из оперы «Макбет» — насколько свободнее и шире стало мелодическое дыхание музыки Верди!

148а Allegretto

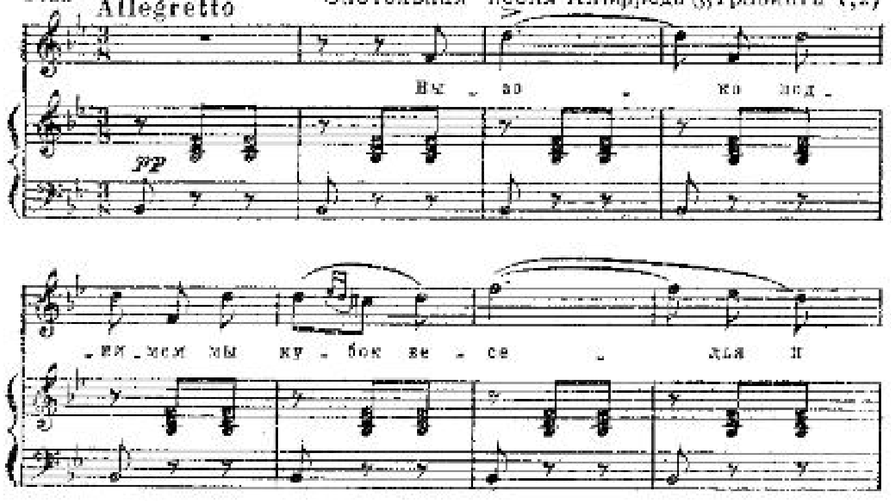
Застольная песня леди Макбет („Макбет" II,2)





148б Allegretto

Застольная песня Альфреда („Травиата" I,2)



Разностороннее использование бытовых жанров — основа демократизма музыкального языка Верди. Он прибегает в этом отношении к многообразным приемам. Например, в особо драматических местах применены остро пунктирные маршевые ритмы, напоминающие характер похоронных шествий:

149

Примеры ритмических формул похоронного марша

Вместе с тем лирико-драматическая направленность оперы определила возросшее значение свободных ариозных форм и диалогических сцен. Так, ария Виолетты в I акте или ария Альфреда и Жермона во II акте по формальному строению двучастны, но благодаря гибкости переходов скорее приближаются к сценам-монологам. Замечательный образец диалогической сцены, воплощающей драматичное содержание беседы,— дуэт Жермона и Виолетты из II акта. Подобные сцены представляют собой своеобразные духовные поединки, в развитии которых морально побеждает один из их участников (ср. дуэт Амнерис и Аиды). Это имеет место и здесь: в дуэте Жермона и Виолетты три основных раздела (их тональные грани: As-dur, c-moll — Es-dur, g-moll — B-dur), в среднем из них наступает решающий перелом (Жермон: «Плачьте, о бедная!»).

К числу выразительнейших сквозных сцен оперы принадлежит также финал II акта, завершающийся замечательным ансамблем — октетом с хором, и заключительные эпизоды оперы, которые открываются предсмертной встречей Виолетты с Альфредом. Естественно, что в этих развернутых сценах усилилась драматургическая функция оркестра, объединяющего разрозненные эпизоды сценического действия.

Все сказанное является показателем выдающегося мастерства Верди-драматурга, обратившегося к методу реализма. Но в «Травиате» не только раскрылись новые стороны его гения — появление этой оперы знаменовало утверждение нового в музыкальном театре жанра лирико-психологической оперы.

Второй творческий перелом на рубеже 60—70 годов. Оперы «Сила судьбы» и «Дон Карлос» как ступень к следующей вершине реализма в творчестве Верди. Опера «Аида». Реквием

1

К началу 50-х годов имя Верди стало широко известно за пределами родины. Композитору приходится часто выезжать в различные европейские страны для руководства исполнением своих произведений. Тем не менее он по-прежнему стремится жить уединенно, весь свой досуг отдавая творчеству. Однако напряженный темп

работы со временем замедляется. Наступают переломные годы в жизни Верди.

Правда, эти кризисные черты во второй половине 50-х годов лишь намечаются. Внешне пока еще нет никаких изменений. Примерно через год Верди дает премьеры новых опер. Таковы «Сицилийская вечерня» (1855), «Симон Бокканегра» (1857), «Бал-маскарад» (1859).

Работа над «Сицилийской вечерней», написанной для парижского театра «Grand Opéra», протекала в трудных условиях. Пятиактная структура оперы с необоснованно растянутым действием, изобилие французского текста, который надлежало положить на музыку, вескладный финал — все это раздражало композитора и сковывало его творческие силы. Патриотический сюжет о борьбе Сицилии XIII века против французских захватчиков изложен в либретто схематично[20]. Характеры недостаточно рельефно очерчены, за исключением героини Елены и пламенного революционера Прочиды; силы зла облагорожены (французский лагерь во главе с Монфором). В результате музыка оперы получилась неровной. В ней есть сильные, вдохновенные места (увертюра, I, IV акты, монолог Монфора и его дуэт с сыном Арриго), но немало и «общедраматичной», нехарактерной музыки.

Также неровной получилась опера «Симон Бокканегра». Если в «Сицилийской вечерне» под натиском дирекции «Grand Opéra» Верди вынужден был обратиться к художественным трафаретам, пойти на уступки вкусам посетителей Всемирной парижской выставки (к открытию которой была приурочена премьера оперы), то и в «Бокканегре» смелые творческие намерения композитора не были доведены до конца из-за недостатков запутанного по сюжету либретто. Тем не менее понятно, почему слабая пьеса А. Гутьерреса, легшая в основу оперы, могла взволновать Верди.

В центре ее — благородный образ главного героя Симона Бокканегры, представляющего интересы простого народа, человека большого государственного ума, свергнувшего патриция Фиеско на посту дожа генуэзской республики. Время действия — XV век; республику раздирает борьба политических партий гвельфов и гибеллинов. Предатель Паоло (музыкальный прототип Яго из «Отелло» Верди!) изменяет делу демократии, Бокканегра гибнет[21]. Если вспомнить, что время написания этого произведения — период высшего подъема патриотизма в Италии конца 50-х годов и что дело национального освобождения тормозилось вследствие противоречий между различными политическими группировками, страдавшими к тому же недооценкой роли народных масс, то становится понятно, почему эта пьеса представлялась Верди актуальной для оперного воплощения.

---

[20] В Советском Союзе опера шла с измененным сюжетом и частично в новой музыкальной редакции.

[21] То же историческое событие легло в основу трагедии Шиллера «Заговор Фиеско». Позже, в 70-е годы, Верди высказал сожаление по поводу того, что не знал этой трагедии, когда писал оперу.

В музыке оперы много нового, непосредственно предвосхищающего высшее достижение Верди — «Отелло». В лучших ее страницах свободная декламация напева, тщательно разработан речитатив, наделенный индивидуальной мелодической характерностью, обогащена гармония, чутко подчеркивающая психологические оттенки речи, свобода и гибкость достигнуты в смене и связи различных оперных форм. Большим драматизмом и выразительностью отмечены пролог, финал II акта, там же — монолог Бокканегры. К сожалению, музыка оперы вследствие недостаточной динамики в развитии сюжета не лишена однообразия, в ней мало контрастов, которыми обычно так мастерски пользуется Верди [22].

«Бал-маскарад» — наиболее законченное произведение среди опер Верди второй половины 50-х годов. Здесь, временно отказавшись от уже достигнутого в области сквозной драматургии, Верди возвращается к принципам последовательно проведенной номерной структуры. Это в его творчестве последнее произведение, выдержанное в старой манере, но совершенное по отделке. Композитор воспользовался либретто Э. Скриба, еще в 1832 году положенным на музыку Ф. Обером. Подлинный исторический факт предстает в нем в искаженном свете. Убийство шведского короля Густава III в 1772 году на маскарадном балу представителем дворянской оппозиции начальником гвардии Анкарстрёмом произвольно трактуется в романтическом духе. Мотивы личной ревности, таинственных предчувствий (предсказание колдуньи Ульрики), борьбы между любовью и чувством долга — все это ограничивает идейное содержание драмы, придает ей трафаретные черты. Тем не менее и здесь нащупывались связи с современностью благодаря воссозданию в опере тревожной атмосферы политических заговоров и убийств, а также воспеванию благородной темы дружбы.

Опера отмечена мелодической щедростью. Известностью пользуются ариозо и ария Ренато, баллада Ричарда, песня Оскара, ария Амелии и другие. Разнообразны ансамбли, которыми особенно богата эта опера (замечательные образцы ансамблевой техники Верди см. в № 12, 18, 22). Драматически насыщены массовые сцены, особенно мелуэт в финале оперы: сцена объяснения Амелии с Ричардом и смерть его. Лучшие страницы оперы свидетельствуют о непрекращающихся художественных исканиях Верди, о его высоком мастерстве.

«Бал-маскарад» был закончен еще в 1857 году и запланирован к показу в следующем сезоне в Неаполе. Но последовал запрет полицейских властей. Лишь в 1859 году состоялась премьера этой оперы в Риме [23]. Успех был огромный и длительный.

[22] Спустя почти четверть века, в 1881 году, Верди дал вторую редакцию оперы. Характерно, что многое в музыке осталось нетронутым; переработаны (частично заново написаны) начало и финал I акта, начало II, финал III акта.

[23] Верди пришлось перенести место действия из Швеции в Бостон с соответствующим изменением имен действующих лиц и некоторых мотивировок. И в музыке эти изменения вызвали переплавировку в распределении вокальных партий.

Систематические преследования, которым подвергались премьеры новых творений Верди,— факт примечательный, который говорит о том, что музыка гениального композитора-демократа воспринималась как могучее революционное оружие в деле национального объединения родины. Однако самому Верди становилось все труднее работать. Несмотря на мировую славу, нигде ему не приходилось испытывать столько мытарств, как именно в Италии.

2

Рубеж 1850—1860 годов знаменует перелом в жизни Верди. В течение семнадцати лет напряженного труда (1842—1859) состоялось девятнадцать премьер его новых опер в Италии и по одной — в Лондоне (1847) и в Париже (1855). Имя композитора известно далеко за пределами родины. Верди в расцвете творческих сил, во всеоружии совершенного мастерства, ему всего сорок с лишним лет.

Однако резко падает его продуктивность, и в дальнейшем возникает длительное творческое молчание. И хотя по-прежнему на сценах итальянских театров с успехом идут его творения, п р е м ь е р ы новых опер Верди после длительного запрета постановки «Бала-маскарада» на протяжении 28 лет (1859—1887) даются лишь зарубежными театрами — в Петербурге, Париже и Каире. Эти факты ничем иным нельзя объяснить, как глубокой неудовлетворенностью композитора современной ему итальянской общественной и культурной жизнью.

В 60-е годы Верди создает две оперы: «Сила судьбы» (1862) и «Дон Карлос» (1867). Оба произведения написаны в широкой декоративной манере, близкой к характеру драматургии «Трубадура». Различные картины жизни, резкие непримиримые контрасты нагромождены в них подчас в хаотическом беспорядке. Кажется, будто это шаг назад по сравнению с целеустремленными драматургическими принципами «Риголетто» или «Травиаты»; вновь возникают, как в «Сицилийской вечерне», компромиссы с традициями французской «большой оперы». Однако характер музыкальной разработки образов действующих лиц и драматических ситуаций говорит о дальнейшем углублении реалистического метода Верди.

«Сила судьбы» написана по заказу дирекции петербургского Мариинского театра. Премьера намечалась еще в 1861 году, но по болезни примадонны была отложена на год [24]. Серов дал проницательную оценку этому произведению, а в связи с ним — и предшествующему творчеству Верди в целом [25].

[24] Верди находился в России с ноября 1861 по апрель 1862 года и затем в ноябре—декабре того же года; он присутствовал на спектакле «Сила судьбы» в Петербурге и «Трубадур» в Москве. Русская публика встречала его овациями.

[25] С е р о в А. Н. Верди и его новая опера.— В кн.: «Избранные статьи», т. 2. М., 1957.

В основу оперы положена пьеса главы испанского романтизма драматурга де Сааведра графа Ривас (поставлена в Мадриде в 1835 году), которая повествует о жестоких феодальных пережитках, попирающих национальные права и свободу — темнокожий инк Альваро преследуется за его любовь к дочери знатного испанского дворянина, Леоноре. Драматические события из личной и военной жизни, широко выписанные народные картины и сцены в монастырской обители создают богатые возможности для контрастных музыкальных зарисовок. Сочные массовые сцены — и среди них знаменитый хор «Ратаплан», яркий жизненный образ монаха Мелитоне (предшественник Фальстафа из последней оперы Верди!), картины сражений — во всех этих эпизодах бурно кипит жизнь.

Иной, мрачный полюс драмы связан с показом роковой судьбы Альваро и Леоноры — трагедии одиночества, заточения в монастыре. И здесь есть замечательные страницы, например, начало II акта, ария Леоноры у врат монастыря, трио финала или начальный образ увертюры, играющий роль основного лейтмотива произведения. Такие тревожные, мятущиеся мотивы преобладают в опере, придавая ей в целом мрачный колорит.

Мрачный колорит еще более сгущается в «Дон Карлосе». Обращение к этому сюжету и подобная его трактовка характерны для Верди. Борьба за объединение Италии еще не завершилась, но уже в 60-е годы явственно давали себя чувствовать проявления политической реакции. Усилился и гнет католицизма. Изобличению клерикализма посвящена эта опера, в музыке которой с большой выразительной силой передана гнетущая атмосфера безграничного гнета инквизиции в Испании времен абсолютизма. Изображение этих мрачных сил предосхищает жестокие образы жрецов в одном из гениальнейших творений Верди — «Аиде».

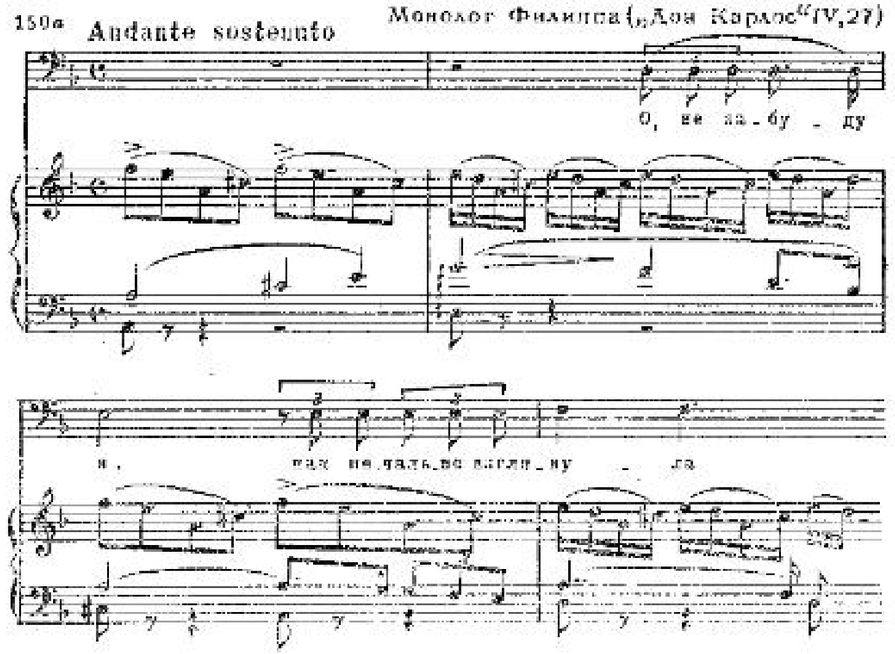
Естественно, в произведении, приспособленном для сцены «Grand Opéra», тираноборческая тема прозвучала более приглушенно по сравнению с литературным первоисточником — трагедией Шиллера: поблек благородный облик маркиза Родриго Позы, многое в поведении инфанта Карлоса стало пресным и т. д. Как и в «Сицилийской вечерне», композитор испытывал большие трудности при создании музыки на французский текст, был недоволен недостаточно динамичным развитием интриги, изобилием длиннот. Опера получилась громоздкой и несколько однотонной. Поэтому спустя семнадцать лет, в 1881 году, Верди дал для итальянской сцены новую ее редакцию. I акт был целиком исключен, подвергся переработке важный в драматургическом отношении дуэт Родриго Позы и Филиппа II (финал II акта), сокращен заключительный дуэт и т. д. Но и эта редакция не могла полностью удовлетворить взыскательного художника [26].

Тем не менее «Дон Карлос» — замечательное произведение, характерное для дальнейших творческих исканий Верди на путях

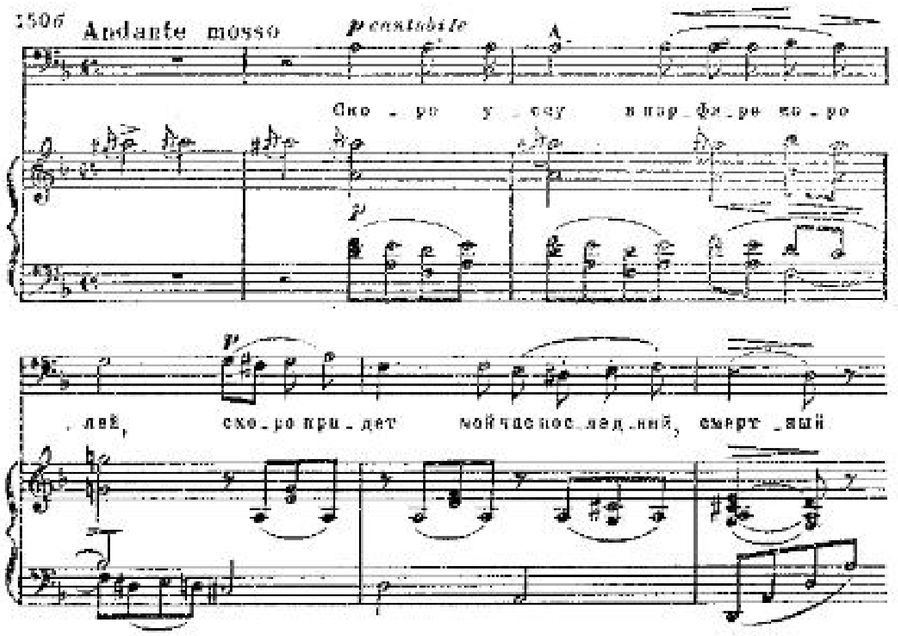
[26] На сценах музыкальных театров Советского Союза даются различные версии редакций.

создания сквозной музыкальной драматургии, принципы которой намечались в «Риголетто» и «Травиате», особенно же в «Симоне Бокканегре». Богатство и острота психологических характеристик, выдающимся примером которых являются монолог Филиппа II (см. примеры 150 *а, б*) и следующая за тем сцена с Великим инквизитором или дуэт Родриго и Филиппа, а также ария Елизаветы из последнего акта или ария Эболи, сочетаются с широко выписанным социальным фоном действия.

150*а* Andante sostenuto — Монолог Филиппа („Дон Карлос" IV, 27)



150*б* Andante mosso *p cantabile*



Таков грандиозный массовый финал III акта, предвосхищающий аналогичный по драматургическим принципам финал II акта «Аиды». Стал богаче и тоньше гармонический язык композитора, разнообразнее приемы использования оркестра, органичнее его слияние с вокальной партией, особенно в развитии мелодического речитатива.

«Дон Карлос» — важная ступень к следующей вершине творчества Верди — «Аиде».

3

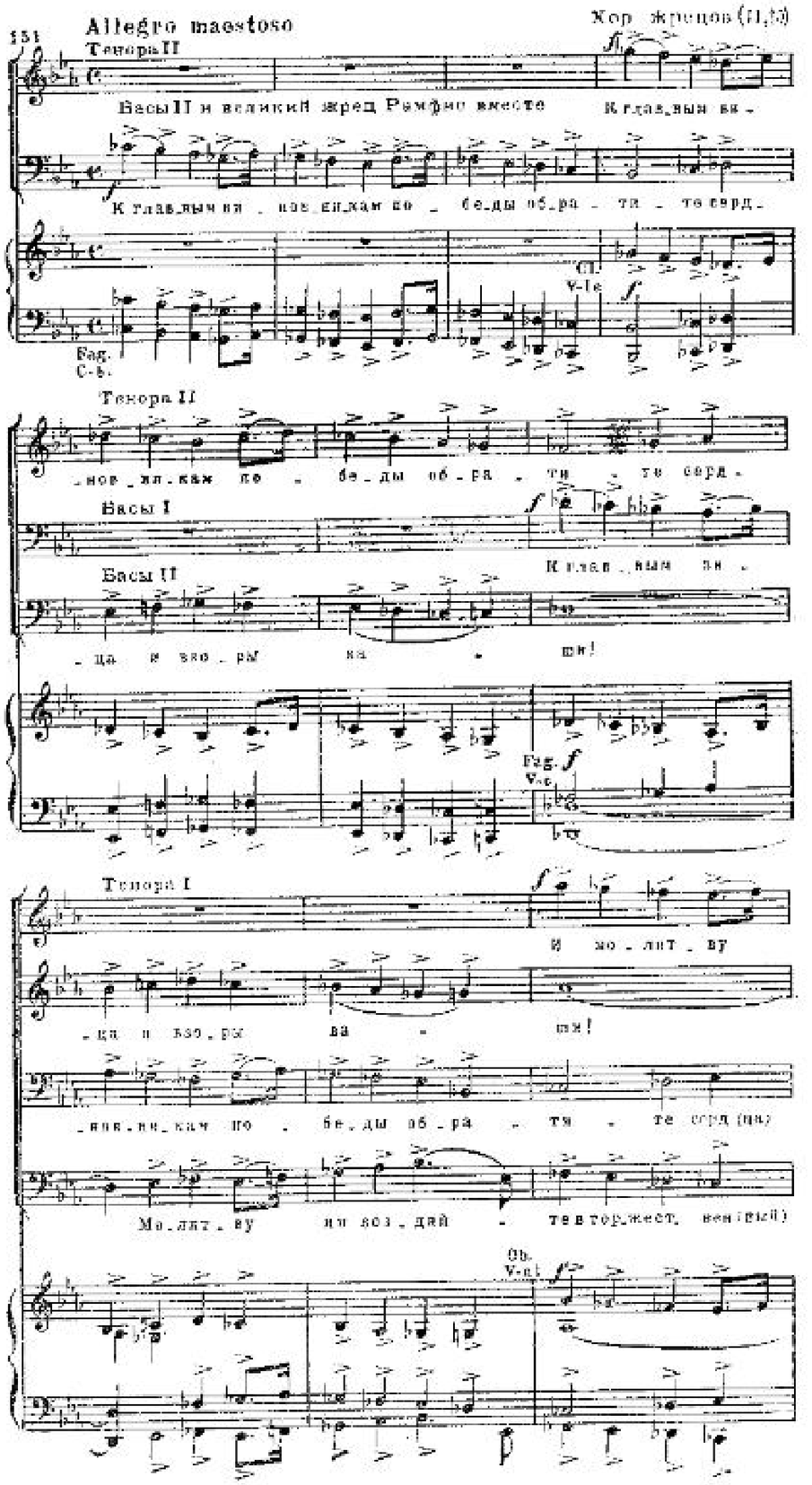
Работа над «Аидой» продолжалась около двух лет. Заказ был неожиданным: он последовал из Египта. Опера писалась для каирского театра (в связи с торжественным открытием Суэцкого канала). Сюжет разработан известным египтологом, французским ученым Огюстом Мариеттом и Камиллом дю Локлем, либретто написано Антонио Гисланцони. Премьера состоялась в 1871 году; вскоре опера была показана в Италии с триумфальным успехом. Она стала украшением в репертуаре любого музыкального театра.

Глубокое гуманистическое содержание этого совершенного произведения раскрывается в остро конфликтных положениях, путем резкого обнажения жизненных противоречий. Верди воспевает всеобъемлющее чувство любви, страстное влечение к свободе, счастью и обличает жестокие силы угнетения, насилия. Обратившись к легендарному историческому сюжету, он насытил его современным содержанием.

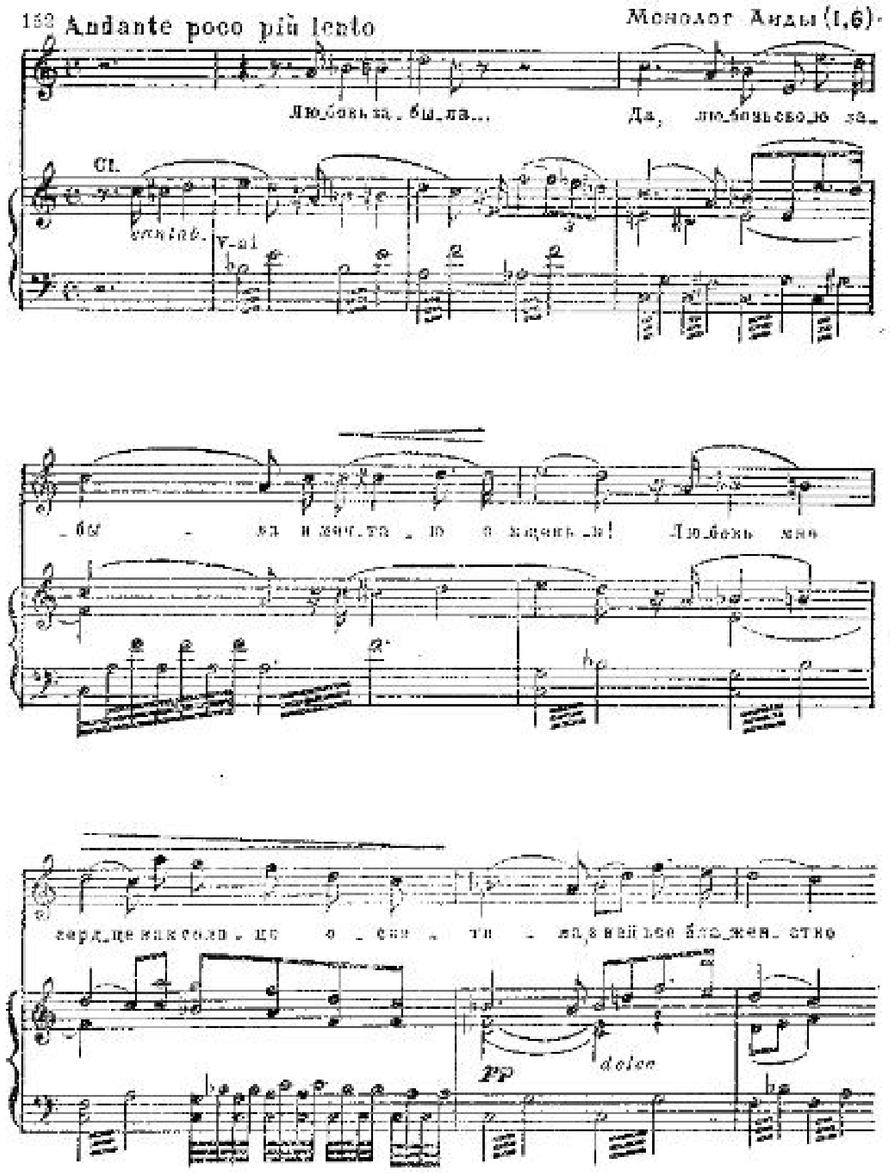
Верди, по собственным словам, ненавидел «ханжество и шовинизм». Он показал в «Дон Карлосе» инквизицию как слепую, фанатичную силу, губящую людей, и тем обнаружил верное понимание самой сути свободолюбивой трагедии Шиллера. В аналогичном плане Верди характеризует жрецов, а в несомненной близости музыкальных характеристик верховного жреца египтян Рамфиса и испанского Великого инквизитора можно усмотреть глубокий смысл.

Вместе с тем основной конфликт «Аиды» обогащен темой борьбы с национальным угнетением. Эта остро актуальная тема воплощена в образах главной героини оперы и ее отца.

В связи с общей идейной эволюцией Верди — с его возросшим интересом к обличению жизненного зла (вершиной этих творческих исканий явится образ Яго в «Отелло»!) — роль жрецов в «Аиде» очень велика; в каждом акте они ведут действие, подготавливая трагическую развязку. Верди характеризует жрецов обычными для него приемами воплощения образов жестокости, коварства — одноголосная, лишенная сопровождения мелодия движется размеренным, прямолинейным шагом, нередко она звучит грозным унисоном, порой же развивается канонически. В своем последовательном развитии подобное движение производит впечатление неумолимо надвигающейся силы:

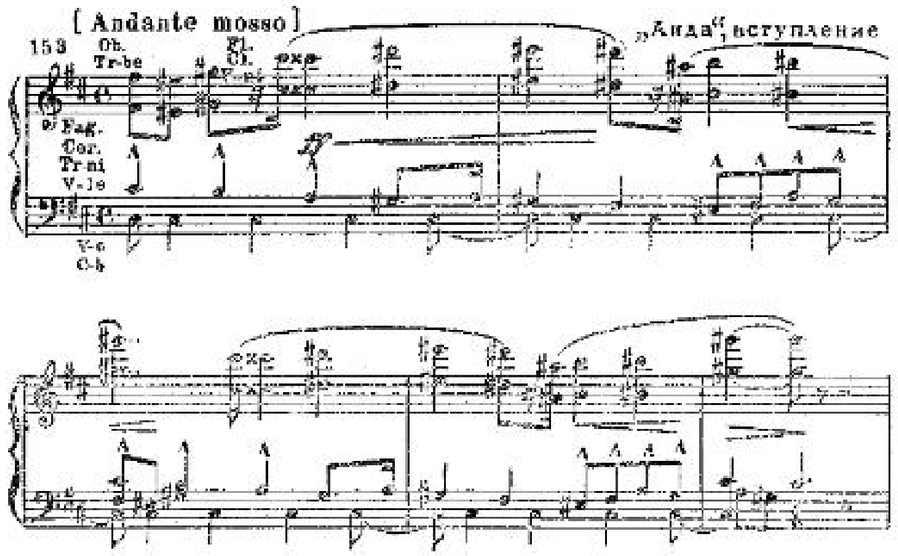


Этой силе, не знающей пощады, лишенной человечности, противостоит светлый образ Аиды. Основной характеризующий ее лейтмотив наделен исключительной сердечной теплотой; тонкий рисунок, свобода модуляционного развития показательны для новой гармонической манеры Верди:



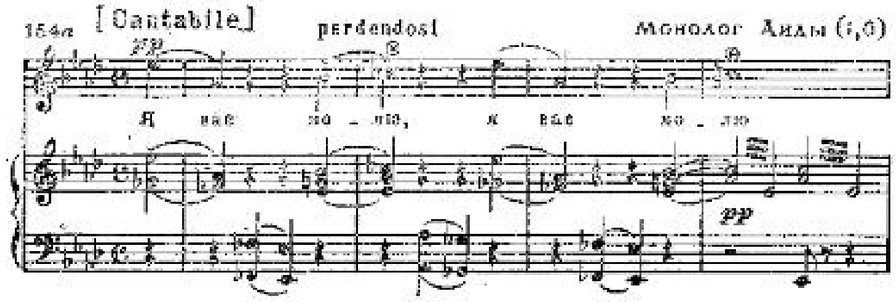
В оркестровом вступлении показаны эти противостоящие образы. Так нередко поступал Верди в увертюрах своих предшествующих произведений, обнажая основной конфликт произведения (см. вступления к «Риголетто», «Травиате», «Балу-маскараду» и другие), но здесь темы жрецов и Аиды не только сопоставлены, но и, словно в борьбе, контрапунктически совмещены. С небывалым до того со-

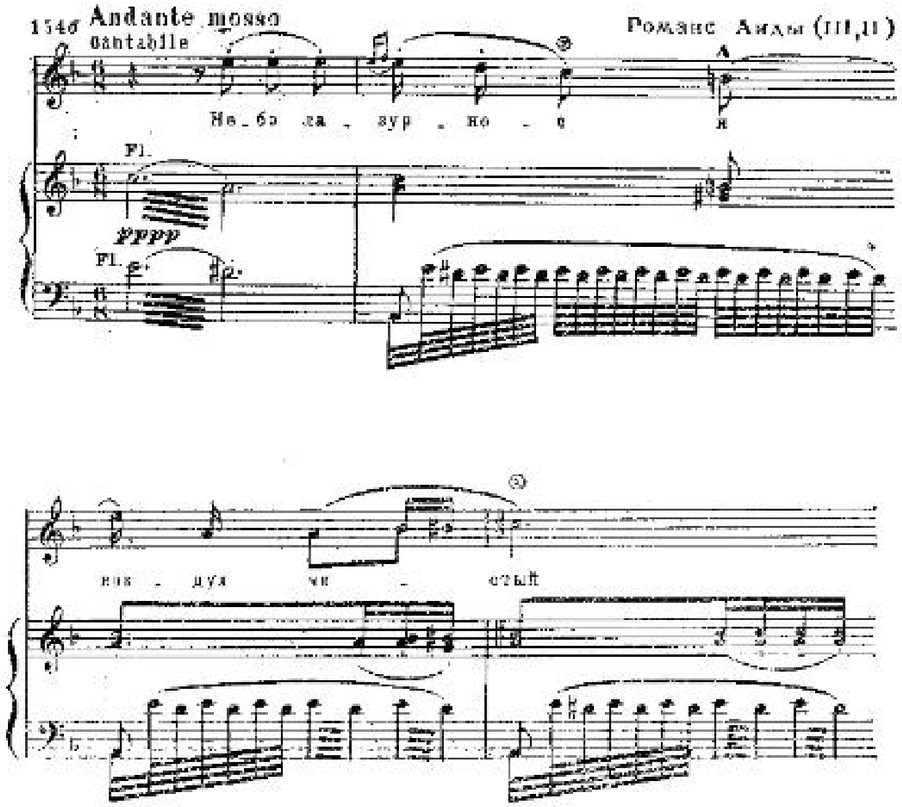
вершеством раскрылось в партитуре оперы полифоническое мастерство Верди:



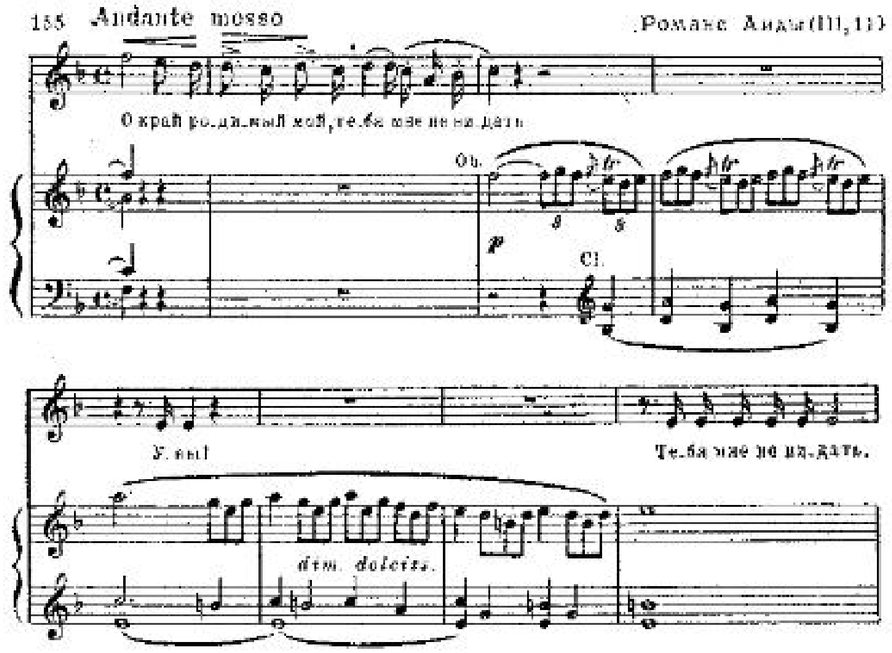
Лейтмотив Аиды проводится в ней неоднократно. Интонационный рисунок темы не меняется, но новые эмоциональные оттенки привносятся благодаря изменениям фактуры сопровождения и, главным образом, тембра звучания. Так, в начале увертюры тему интонируют засурдиненные скрипки (к ним позже присоединяются альты); ее поют далее и флейта в нижнем регистре, и кларнет на фоне тремоло струнных, и виолончель с фаготом и т. д.

Образ Аиды, как и ее соперницы Амнерис, широко выписан. Первый монолог Аиды (в 1-й картине) назван в партитуре «сценой» — как далеко здесь отошел Верди от обычных форм арий! Строение монолога, воплощающего широкий диапазон чувств, свободно, грани переходов от одного состояния к другому неощутимы, речитатив мелодизирован — он сливается с фразами большой напевности. В завершающей монолог молитве закреплены характерные для партии Аиды интонационные обороты с их своеобразной ладовой переменностью («мерцание» то мажорной, то минорной III ступени) — такие обороты нередко встречаются в музыке Верди при передаче чувств скорбной умиротворенности:

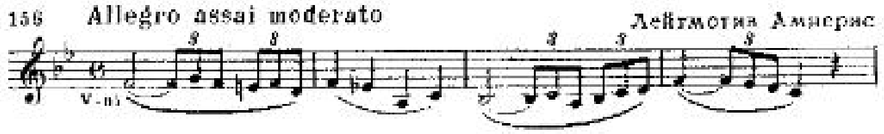




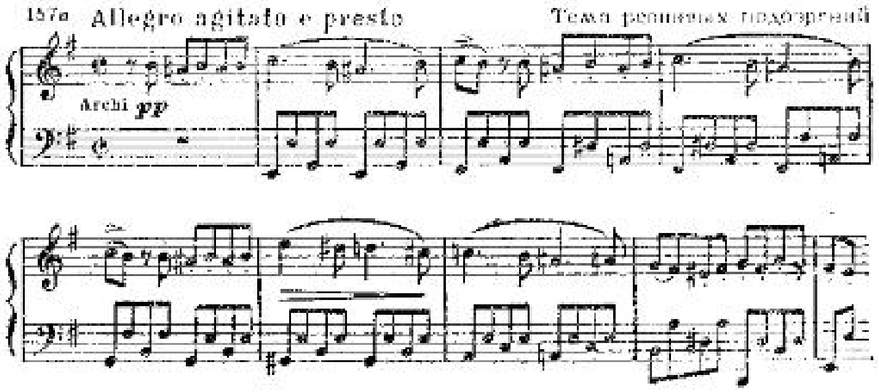
Если монолог драматичен и потому декламационен по музыке, то романс Аиды на берегу Нила (в III акте) имеет песенный склад. И композиция его проще: представляет собой две варьированные строфы, обрамленные полным поэзии свирельным наигрышем гобоя:



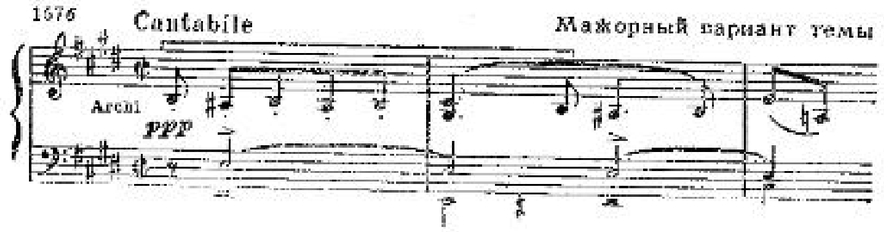
Амнерис также наделена лейтмотивными характеристиками. С ее царственным обликом связывается следующая тема:



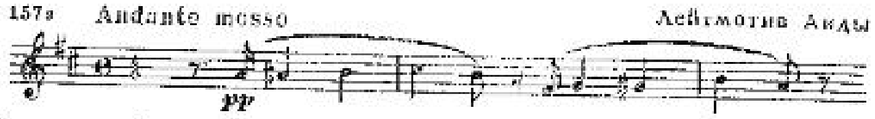
Но это лишь внешняя сторона образа — его внутреннее содержание раскрывается во многих разнообразных высказываниях Амнерис. Лейтмотивное значение преобретает следующий оборот — на его развитии основана первая сцена встречи Амнерис с Радамесом (1-я картина). Этот оборот неизменно возникает — не только в устах Амнерис,— когда речь идет о ее ревнивых чувствах по отношению к сопернице. Очевидно, не случайно в мелодических контурах темы обнаруживается сходство с начальным зерном лейтмотива Аиды.



157б Cantabile — Мажорный вариант темы



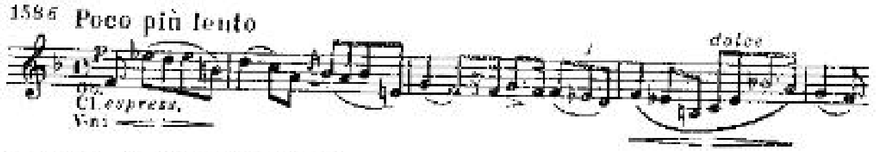
157в Andante mosso — Лейтмотив Аиды



В речах Амнерис есть и мягкость, вкрадчивость, когда она хочет выведать любовную тайну Радамеса и Аиды:

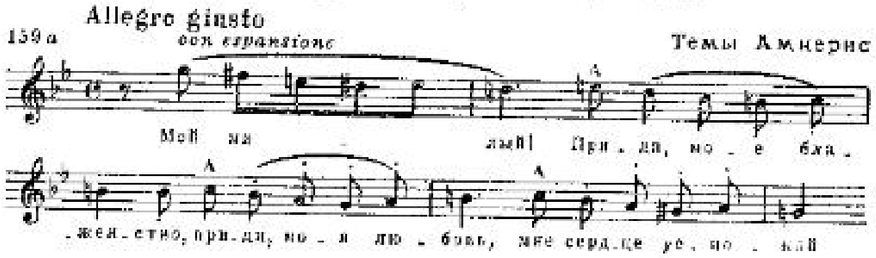
158а Andante mosso — Темы Амнерис

158б Poco più lento

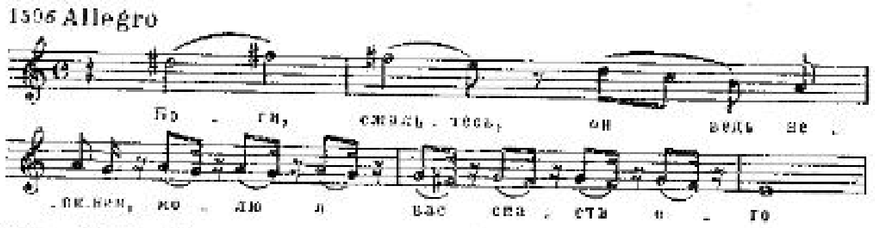


Амнерис охарактеризована в музыке и как глубоко чувствующая, сильная духом, страдающая женщина — тогда в ее партии возникают мелодические фразы широкого дыхания:

159а Allegro giusto — Темы Амнерис



159б Allegro

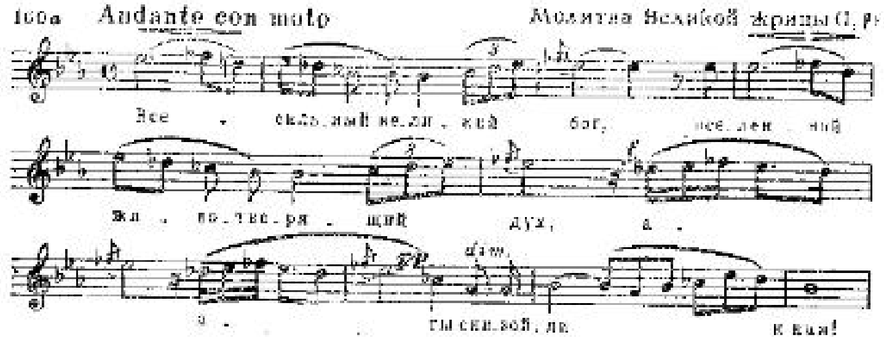


Этот богатый содержанием образ наделяется трагическими чертами в сцене суда (1-я картина IV акта): трижды повышается в тесситуре (a—b—h) мелодия жрецов, вместе с Рамфисом допрашивающих безмолвствующего Радамеса — грозный возглас тромбонов и зловещий гул литавр сопровождает допрос — и трижды повышаются интонации возгласов рыдающей Амнерис (см. пример 159 *б*) — это одно из потрясающих мест в опере!

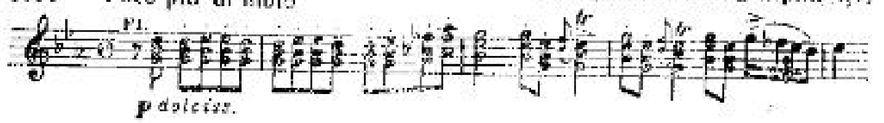
Разными красками обрисованы Радамес и Амонасро, отец Аиды, невольный виновник обрушившихся на нее несчастий. Верди подчеркивает две стороны характера Радамеса — в своей лирической сущности он родствен Аиде, но как воин обладает мужественными, героическими чертами. Поэтому в его партии встречаются мелодии, свойственные Аиде, а наряду с ними — маршевые, фанфарные интонации, связанные с народными шествиями, победными кличами (см. марш A-dur I-й картины, популярный марш As-dur и сцены народного ликования финала II акта). Более однопланова характеристика страстного патриота родины, волевого Амонасро.

В опере большую роль играет обрисовка локального колорита. Верди чутко воссоздает характерные ладовые особенности ориентальной музыки, используя пониженные II и VI ступени:

160а Andante con moto — Молитва Великой Жрицы (I,7)

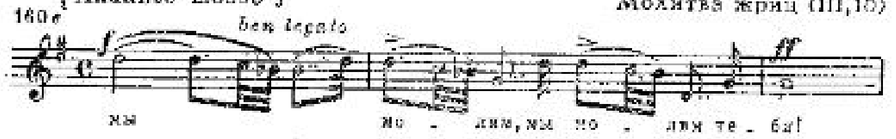


160б Poco più di moto — Священный танец Жриц (I,7)



[Andante mosso] — Молитва Жриц (III,10)

160в



Восточный колорит создается не только ладово-интонационным складом, но и средствами тембровой выразительности. Так, гениально найденными оркестровыми штрихами передана картина лунной ночи на берегу Нила (начало III акта): солирует флейта на фоне засурдиненных скрипок, пиццикато альтов и флажолетов виолончели; можно указать также на использование трех флейт на фоне струнных в священном танце жриц (I акт) и т. д. Этим восточным колоритом моментами окрашивается и партия Аиды (на примеры из III акта уже указывалось выше) и тем более все, что связано с музыкой жрецов.

Остро конфликтное содержание драмы обусловило большое драматургическое значение диалогических сцен. Они возникают в такой последовательности:

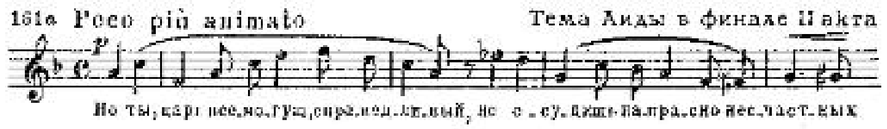
Амнерис — Радамес (I акт),
Амнерис — Аида (II акт),
Аида — Амонасро (III акт),
Аида — Радамес (III акт),
Амнерис — Радамес (IV акт),
Аида — Радамес (IV акт).

В этой последовательности обнаруживается определенный композиционный замысел. Встречи Аиды и Радамеса не носят конфликтного характера, поэтому они приближаются, особенно в финале оперы, к типу дуэта как совместного пения. Во встречах Амнерис с Радамесом собеседники резко обособлены, но борьба здесь не возникает — Радамес уклоняется от нее. Иное дело — беседы Аиды с Амнерис или Амонасро — это в полном смысле слова духовные поединки, оказывающие решающее влияние на развитие драмы. Недаром с ними связаны повторные моменты действия.

Музыкальное строение первого из «поединков» может быть разбито на семь эпизодов: 1) экспозиция Аиды (F-dur); 2) экспозиция Амнерис (B-dur); 3) испытание Аиды: Амнерис сообщает, будто Радамес погиб (b-moll); 4) Амнерис сознается в обмане, радость выдавшей себя Аиды (F-dur); 5) мольба Аиды о прощении (As-dur, в центре as-moll — мольба Аиды, после чего вновь марш As-dur); 7) молитва Аиды (As-dur)[27]. Как видно из этого схематического изложения, трижды как бы тень ложится на высказывания Аиды: в решающие моменты поединка в общую последовательность мажорных ладов (F-dur — B-dur — F-dur — As-dur) — врываются лады минорные (b-moll — f-moll — as-moll). И мерцанием As-dur — as-moll заканчивается молитва пленницы.

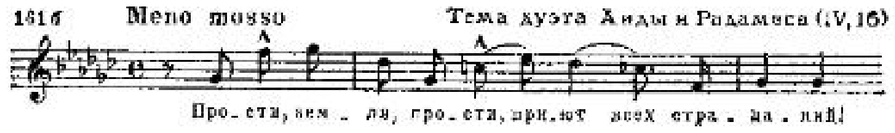
В построении этих сцен Верди применяет приемы интонационных или тональных соответствий — перекличек между разделами формы: они скрепляют музыкальное развитие, придают форме целенаправленность. Он также перекидывает своего рода музыкальные арки между различными картинами. Например, молитва в храме — в обрядовых сценах посвящения Радамеса (финал I акта) — повторяется в конце оперы, когда герой заживо погребен в подземелье; музыка женского танца финала II акта сродни священному танцу жриц из финала I акта; мелодия мольбы о прощении, которую сначала запевает Амонасро, но потом в основном ведет Аида в финале II акта, близка мелодии ее «смертного дуэта» с Радамесом — прощания с жизнью, которым заканчивается опера, и т. д. Такие соответствия способствуют единству выражения, создают опорные точки в развитии оперной формы:

161а Poco più animato — Тема Аиды в финале II акта



[27] Пятый раздел (Adagio) может быть рассмотрен как момент «торможения» после свершившегося перелома: Амнерис вынудила Аиду к признанию.

161б Meno mosso — Тема дуэта Аиды и Радамеса (IV, 16)



Сюжет «Аиды» многогранен. Большое место в нем отведено народно-героическим мотивам, воплощение которых потребовало крупных массовых сцен. Выдающееся явление в данном отношении представляет уже неоднократно упомянутый финал II акта. Огромные масштабы финала, черты фресковой декоративности сочетаются с глубочайшей внутренней содержательностью.

Эта большая музыкальная композиция состоит из трех капитальных ансамблевых сцен (Allegro — Andante — Allegro). Каждая из них формально закруглена. От первой сцены протянута арка к третьей. Тем самым вся композиция финала может быть рассмотрена как концентрическая форма, где во второй сцене дан момент «торможения» действия — имеется в виду мольба Амонасро и Аиды о прощении и о даровании жизни (Andante, F-dur).

Первая сцена трехчастна. Вслед за торжественной славой на основе двух вариантно связанных тем следует грозное шествие жрецов (см. примеры 162 *а*, *б* и пример 151). В центре — победный марш и балет. Реприза несколько изменена благодаря контрапунктическому совмещению темы жрецов и второй темы славы

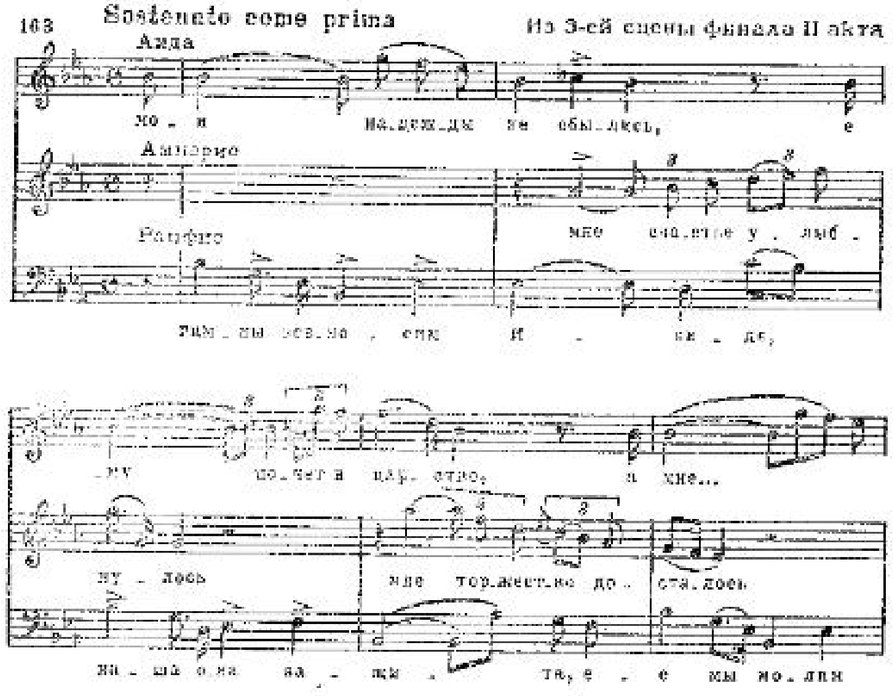
162а Allegro maestoso — Первая тема I-ой сцены финала II акта

162б — Вторая тема

Вторая сцена драматична: выход пленных, рассказ Амонасро, просьба о помиловании, отвергаемая жестокими жрецами, — все это создает непрерывно развивающееся действие, которое под конец приводит к широко развитой коде — мольбе о даровании жизни (секстет и три хора).

В третьей сцене (опускаем как и выше, речитативные «связки») после вступительного раздела, родственного начальной теме первой сцены, дается характеристика основных борющихся сил — Рамфиса, Аиды, Амнерис и, немного позже, Амонасро. Последний раздел сцены (она, как и первая, имеет три фазы развития) — вершина финала. Три мелодии — Аиды, поющей в октаву с Радамесом, Амнерис и Рамфиса — сплетаются в единый узел:

163 Sostenuto come prima — Из 3-ей сцены финала II акта



Хор, разделенный на три группы, поддерживает либо одну, либо другую враждующую силу. Оркестр же своим звучанием укрупняет, усиливает мелодии Аиды — Радамеса. Изумительное полифоническое мастерство здесь поставлено на службу сценически действенной ситуации. Это поистине уникальное достижение мировой оперной литературы![28]

В последующих актах убывает количество массовых сцен. Правда, в финале оперы Верди дает ансамблевые сцены, используя двупланový сценический контраст, одновременно разворачивая действие в храме и в находящемся под ним склепе. Но характер этих ансамблей иной. Еще в процессе работы над либретто Верди настаивал, чтобы вся заключительная сцена состояла «из простой и чистой лирической песни». Это характерно для Верди — большинство его опер после драматической кульминации заканчивается в лирических тонах. Кульминации обычно разворачиваются на фоне массовых сцен (см. III акт «Трубадура», финал

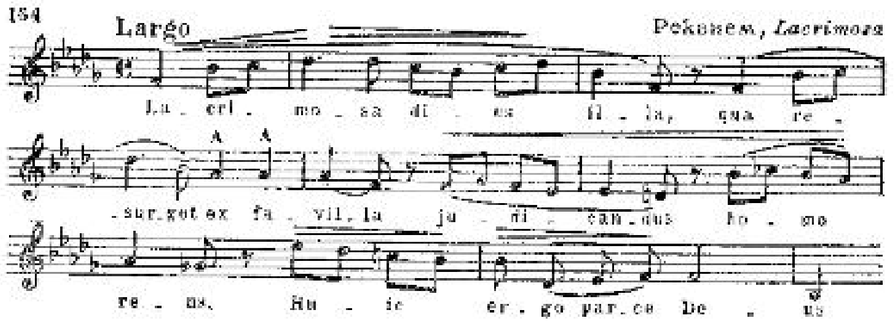
[28] В произведениях Верди зрелого периода резко усиливается значение полифонических приемов. В своем обращении к молодежи (1871) он писал: «Упражняйтесь в фугах постоянно, упорно, настойчиво, пока вы не набьете себе руки и не научитесь свободно сочетать голоса и модулировать без нарочитости». Верди сам указывал, что хоровая полифония в «Аиде» выдержана в манере Палестрины. Среди других значительных достижений Верди в области полифонии укажем на инструментальную фугу, живописующую картину битвы в новой редакции «Макбета» (1865), и вокально-инструментальные фуги в Реквиеме и «Фальстафе».

II акта «Травиаты», III акт «Отелло») — здесь предопределяется трагическая развязка. Лирическая же концовка воспевает правдивую чистоту и душевную красоту погибших героев[29].

4

Параллельно с «Аидой» Верди работал над другим капитальным сочинением, которое не было предназначено для театра. На рубеже 1860—1870 годов Верди испытал немало личного горя: умерли один за другим его отец, Барецци, близкий друг и сотрудник-либреттист Франческо Пиаве. Смерть Россини в 1868 году и писателя Мандзони в 1873 году завершает скорбный список. Под впечатлением кончины близких друзей Верди создает Реквием для четырех солистов, хора и оркестра.

Он обращается к традиционным формам католической заупокойной обедни, но насыщает их новым содержанием. Круг музыкальных образов Реквиема близок к «Аиде». Здесь находит воплощение та же мужественная героика, гневный протест, глубокое страдание, просветленный лиризм и страстная мечта о счастье. Родственны и приемы музыкальной разработки, придающие Реквиему черты оперной выразительности[30]. Многие же его мелодии звучат как задушевные народные напевы, примером чему может служить *Lacrimosa*:



В Реквиеме семь частей. Трагический пролог (*Requiem e Kyrie*) сменяется картинами страшного суда (*Dies irae*). Это — главная, наиболее конфликтная, широко разработанная часть. В ней даны резкие сопоставления картин, вызывающие чувства смятения и ужаса. Лишь под конец наступает умиротворение (*Lacrimosa*). Третья часть (*Offertorium*) — интермеццо декоративно-созерцательного плана, с которым контрастирует выражение силы, созидательной мощи жизни в № 4 — гигантской двойной фуге (*Sanc-*

[29] Драматургическое строение «Аиды», вследствие многотемности сюжета, более сложно. Здесь две кульминации: первая падает на финал II акта, после чего следует лирическая сцена на берегу Нила; вторая кульминация — сцена суда.

[30] Характерно, что, за исключением премьеры, состоявшейся в 1874 году, Реквием Верди при жизни композитора давался не в церкви, а в театральных и концертных залах.

tus). Следующие две части (*Agnus Dei*, *Lux aeterna*), музыка которых выражена в нежных, пастельных тонах, представляют собой лирический центр произведения. Финал (*Libera me*) выполняет образно-смысловую функцию репризы — здесь также даны внезапные смены картин, где воскрешаются образы и *Dies irae*, и первого номера; полная решимости, волевых усилий фуга перекликается с № 4. Заключительный взрыв отчаяния резко обрывается и — будто пресеклось дыханье — Реквием заканчивается зловещим шепотом.

Дух повержен, но не сломлен — таков идейный вывод этого гигантского произведения, воплотившего конфликты, типичные для опер Верди.

Последние годы жизни и творчества. Оперы «Отелло» и «Фальстаф»

1

«Аида» и Реквием еще более умножили славу Верди. Ему исполнилось шестьдесят лет. И несмотря на то, что творческие силы не иссякли, надолго умолкает его голос.

Мадзини писал ему в 1848 году: «То, что я и Гарибальди делаем в политике, что наш общий друг Мандзони делает в поэзии, то вы делаете в музыке. Мы все как умеем служим народу». Именно так — как служение интересам народа — Верди понимал свою творческую задачу. Но с годами, наблюдая наступление политической реакции, он вступал в противоречие с окружавшей его итальянской действительностью. В его душу вкрадывалось чувство глубокого разочарования. Верди отходит от общественной деятельности, неохотно принимает присвоенное ему в 1860 году звание сенатора (в 1865 году отказывается от него), подолгу, не выезжая, живет в своем имении Сант-Агата, где занимается сельским хозяйством, мало с кем встречается. Он с горечью писал после смерти Россини: «...это было одно из славных имен Италии. Когда же не будет и другого (в письме говорилось о Мандзони.— *М. Д.*) — что остается нам? Наши министры и славные «подвиги» при Лиссе и Кустоцце?...»[31].

Верди больно ранит также измена национальным идеалам (прямое следствие политической реакции!), которая наблюдается среди деятелей отечественного искусства. Наступила мода на все чужеземное. В репертуаре музыкальных театров Италии главенствуют иностранные авторы. Композиторская молодежь увлекается Вагнером. Верди чувствует себя одиноким.

В этих условиях он еще глубже осознает свое общественное призвание, которое видит в том, чтобы сохранить и далее развить на уровне новых идейных задач и эстетических требований классические традиции итальянской оперы. Гениальный композитор-патриот теперь еще более требовательно, чем прежде, относится к

[31] Имеется в виду поражение Италии в войне с Австрией.

своему творчеству и к тем произведениям, которые в 50-е годы снискали ему мировую славу. Успокаиваться на достигнутом он не может. Это вызывает необходимость в дальнейшем углублении и совершенствовании реалистического метода.

Так проходят десять долгих лет раздумий, которые отделяют дату окончания Реквиема от начала работы над «Отелло». Но пройдет еще три года упорного труда, прежде чем состоится премьера гениальной оперы Верди.

Ни одно произведение не потребовало от композитора такого напряжения творческих сил, такого тщательного обдумывания каждой его детали, как «Отелло». И не потому, что Верди уже за семьдесят лет: написанная им музыка поражает своей свежестью и непосредственностью, она рождена единым порывом. Глубокое чувство ответственности за будущее итальянской музыки заставило композитора быть столь медлительным. Это его творческое завещание: он должен дать еще более высокое и совершенное выражение национальных традиций отечественной оперы. Есть и другое обстоятельство, заставлявшее Верди так детально продумывать драматургию своего произведения,— его литературный первоисточник принадлежит Шекспиру, любимому писателю Верди.

Талантливым и верным помощником в этой работе явился Арриго Бойто[32] — к тому времени уже известный композитор, даровитый литератор и поэт, пожертвовавший своей творческой деятельностью для того, чтобы стать либреттистом Верди. Еще в 1881 году Бойто представил Верди полный текст либретто. Однако лишь постепенно созревал замысел композитора. В 1884 году он вплотную приступил к его осуществлению, заставив Бойто многое кардинальным образом переделать (финал I акта; монолог Яго — во II, там же — выход Дездемоны; полностью III акт; последний акт имел четыре редакции). Музыка сочинялась в течение двух лет. Премьера «Отелло», в подготовке которой Верди принимал деятельное участие, состоялась в Милане в 1887 году. Это был триумф итальянского искусства.

2

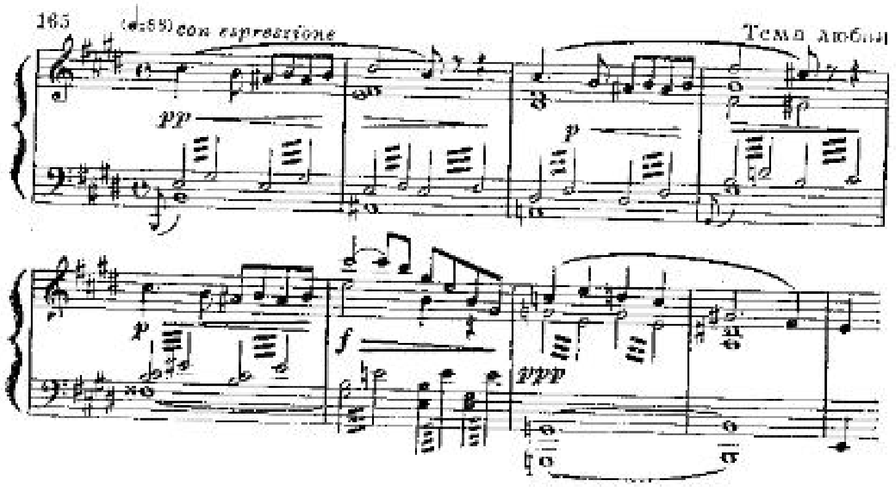
«Отелло» — высшее реалистическое достижение Верди, одно из лучших произведений мировой оперной классики.

Средствами своего искусства композитор сумел передать подлинный дух шекспировской трагедии, хотя, согласно закономерностям специфики музыкальной драматургии, в опере выпущен ряд побочных моментов и сцен, разворот событий дан более сжато и стремительно, противопоставления характеров и драматических ситуаций резче обозначены.

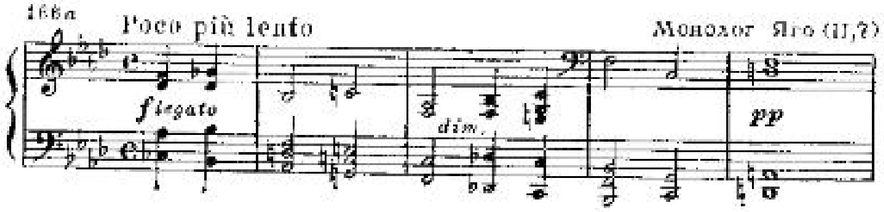
[32] Опера Бойто «Мефистофель», приобретшая европейскую известность, была написана в 1868 году (вторая редакция— 1879). Композитор тогда увлекался Вагнером. «Аида» заставила его пересмотреть свои художественные позиции. Творческая дружба с Верди началась в 1881 году, когда Бойто принимал участие в переработке либретто «Симона Бокканегры».

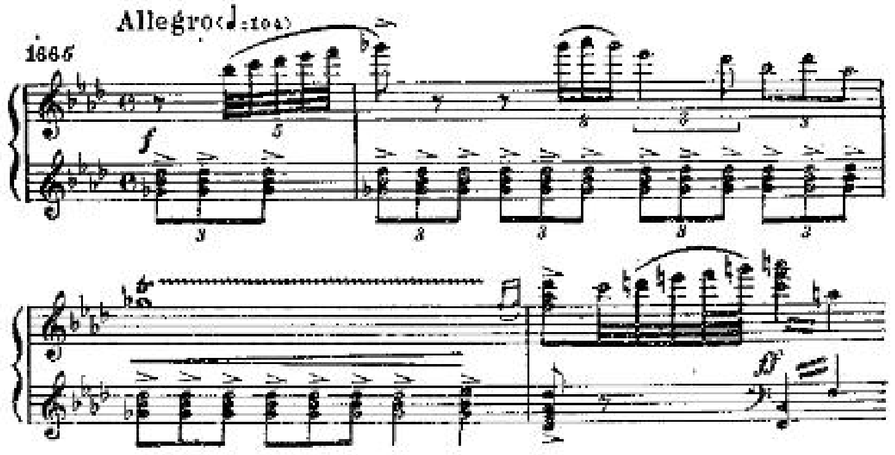
Вместе с тем внесен ряд дополнительных эпизодов, позволивших шире раскрыть в музыке душевный мир героев, их характеристику. Таковы дуэт Отелло и Дездемоны в конце I акта и «кипрский хор» во II, дающий косвенную характеристику Дездемоны, воспевающий благородство и целомудрие ее морального облика.

I акт делится на три большие сцены; условно назовем их «Буря», «Таверна», «Ночь». Каждая из них имеет свои музыкально-драматургические центры, в которых закреплено развитие действия и характеров. Опера начинается без увертюры, ее заменяет большая динамическая хоровая сцена; она одновременно является косвенной характеристикой Отелло — народного любимца и вождя. Во второй сцене развертывается интрига и дана первоначальная экспозиция образа Яго с его замечательной застольной песней. Третья сцена — любовный дуэт, в котором обрисованы поэтичный облик Дездемоны и лирические стороны характера Отелло (две основные темы дуэта см. в примерах 167 *а*, *б*). Конец акта — высшая светлая точка трагедии — запечатлен в изумительной по красоте любовной теме:



Во II акте на первый план выдвигается коварный и злобный Яго. В показе сильного отрицательного образа Верди использует, как обычно, не сатирические, но драматические средства выражения. Таков монолог Яго — лучший образец, наравне с образами жрецов в «Аиде», этой манеры Верди. Угловатые, словно скрежещущие последовательности аккордов, неистовые взрывы пассажей, тремоло, пронзительные трели — все это служит обрисовке образа бесчеловечного, жестокого врага:

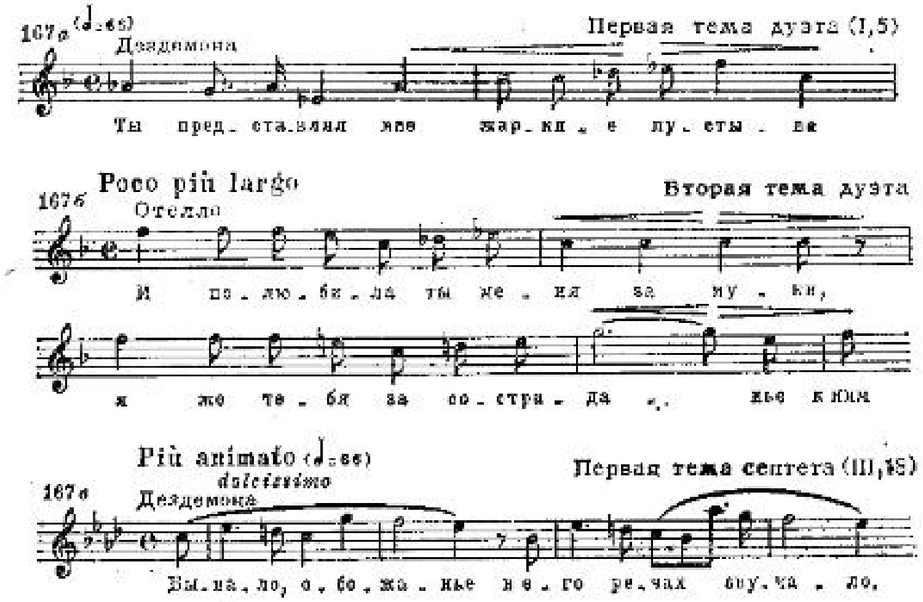


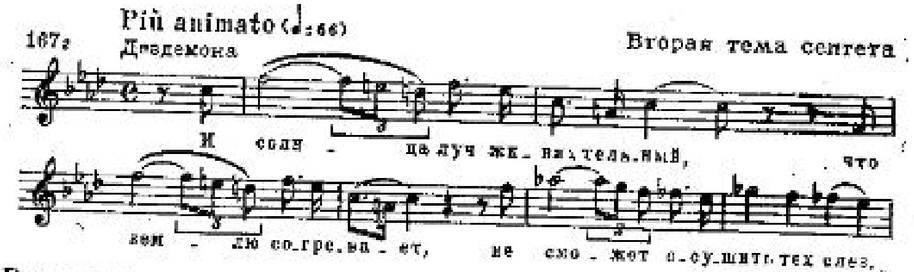


Дальнейшие узловые точки действия II акта представлены в «кипрском хоре», квартете и заключительной «клятве мести» — дуэте Яго и Отелло, носящем демонический характер.

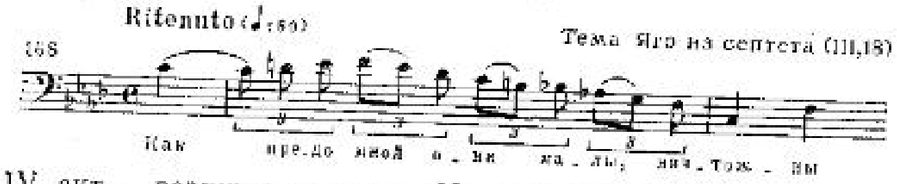
Большой целеустремленностью отмечено развитие III акта. Его первая половина показывает рост ревнивых чувств Отелло (дуэт Дездемоны и Отелло; трио Яго, Кассио и Отелло), что приводит к кульминации оперы — септету с хором, где с огромной силой выражены противоречия между двумя полярными образами трагедии: Дездемоной и Яго. Интонационный склад лирических тем, которые звучали в любовном дуэте I акта, послужил основанием для двух тем Дездемоны в септете.

Экспозиция этих тем посвящен его начальный раздел (Es-dur, комментарии хора — As-dur), который имеет замкнутую форму, будучи обрамлен первой из приведенных тем.

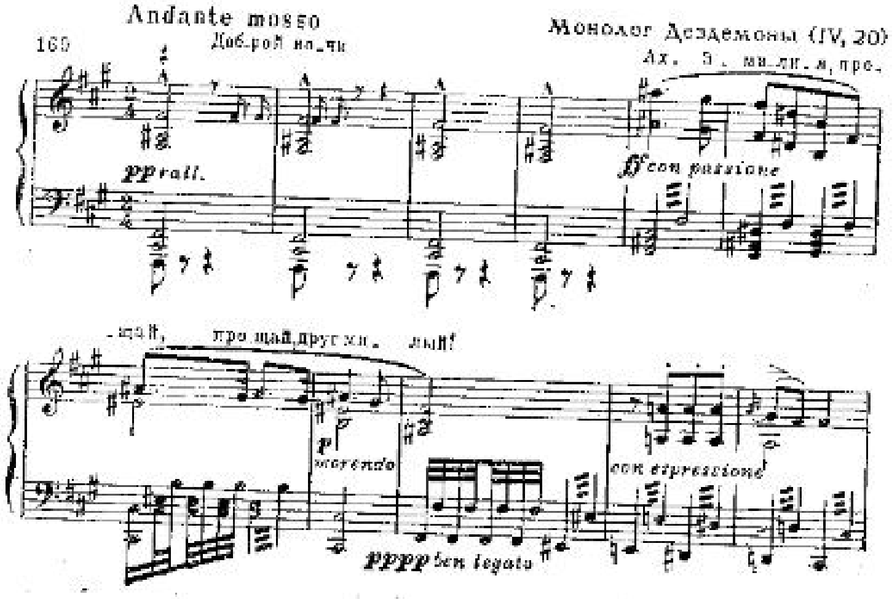




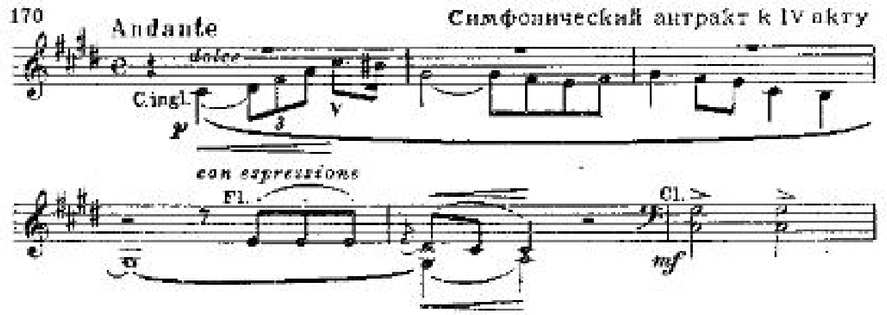
Во втором разделе активизируется Яго, реплики хора делаются все более тревожными, но звучат настороженно, шепотом. Это — затишье перед ожесточенной схваткой, которая разразится в третьем разделе (основные этапы схватки — As-dur, F-dur). Здесь так же используются обе темы Дездемоны, что придает этому разделу репризный характер. Но соотношение сил изменилось: распеву второй лирической темы в басах отвечает грозная фраза Яго. Так на протяжении этого мастерски написанного септета действие неумолимо продвигается к трагической развязке.



IV акт — вершина трагедии. На редкость сдержанными, скупыми средствами Верди передает ощущение напряженного ожидания страшной катастрофы и ее свершение, причем — что замечательно! — в музыке преобладают приглушенные тона, оттенки *ppp* (даже *pppppp*!). Тем ярче выделяются неожиданные вспышки бурного проявления отчаяния или гнева. Такова, например, следующая фраза прощания Дездемоны с Эмилией:



Атмосфера настороженной тишины гениально передана в оркестровом вступлении. Тоскливая мелодия английского рожка сопровождается скорбным вздохом флейт; позже вступающая «пустая» квинта у кларнетов звучит неумолимым приговором:



Тематизм вступления пронизывает всю первую сцену акта с песней об иве и молитвой Дездемоны — этими выдающимися примерами народно-песенной лирики Верди. Отзвуки данного тематизма проникают и в интонации Отелло, прозревшего после гибели Дездемоны. В момент его смерти возникает чудесная мелодия любви из дуэта I акта (см. пример 165): так композитор средствами музыки закрепляет в памяти слушателей благородный и мужественный, глубоко человечный образ несчастного мавра.

Музыкальная драматургия «Отелло» развивается стремительно и напряженно. Верди окончательно порывает с принципами номерной структуры: действие распадается на сцены, но переходы между ними сглажены. Поразительно изумительное мастерство, с каким Верди сочетает сквозное развитие с внутренней завершенностью центральных драматургических моментов. Застольная песня Яго, любовный дуэт в I акте, «credo» Яго, «кипрский хор», «клятва мести» — во II акте, ария Отелло, септет — в III, песня об иве и молитва Дездемоны, предсмертный монолог Отелло в IV акте — все это в той или иной мере завершенные, внутренне законченные номера, возникающие, однако, в процессе сквозного развития музыки.

В этой связности развития велика роль как вокального, так и инструментального фактора.

Верди нашел в «Отелло» идеальное соотношение между речитативно-декламационным и песенно-ариозным началом. Поэтому так органичны в опере переходы от речитативных форм к ариозным. К тому же мелодическая щедрость Верди не иссякла, и он не отошел от народно-песенных истоков, которыми пропитана музыка его творений. Одновременно смелее, ярче стал ее гармонический склад, гибче и разнообразнее тональное движение. Все это помогло передаче эмоциональных оттенков, богатства душевного мира героев.

Колоритнее и разнообразнее стал также оркестр Верди, не потерявший, однако, своих индивидуальных качеств — сочного и мужественного звучания «чистых» тембров, ярких сопоставлений

контрастирующих групп, светлого и прозрачного колорита, мощной динамики. А главное — оркестр приобрел значение равноправного участника действия и в той же мере проникся песенностью, в какой вокальная партия — декламационностью[33].

Так все музыкальные ресурсы оперы предстали в органичном единстве, что является отличительной особенностью лучших реалистических произведений мирового музыкального театра.

* * *

«Гениальный старец Верди в «Аиде» и «Отелло» открывает для итальянских музыкантов новые пути»,— отмечал в 1888 году Чайковский[34]. Эти пути Верди разработал и в жанре комической оперы. В течение многих десятилетий другие замыслы отвлекали его. Но известно, что в конце 60-х годов он хотел написать оперу на сюжет «Тартюфа» Мольера, а еще до того — «Виндзорских проказниц» Шекспира. Эти замыслы не были осуществлены, лишь под конец жизни ему удалось создать произведение комического жанра.

«Фальстаф» (1893) — последняя опера Верди. В ней использовано содержание как «Виндзорских проказниц», так и комических интермедий из исторической хроники Шекспира «Генрих IV».

Произведение восьмидесятилетнего мастера поражает юношеской жизнерадостностью, причудливым сочетанием веселой буффонады с острой сатирой (в изображении мещан Виндзора), светлой шутливой лирики (влюбленной пары Нанетты и Фентона) с глубоким психологическим анализом основного образа Фальстафа, про которого Верди сказал, что «это не просто характер, а тип!». В пестрой смене эпизодов, где большую роль играют мастерски отточенные ансамбли (квартет и финал 2-й картины, искрящаяся остроумием заключительная фуга), возрастает объединяющая роль оркестра, на редкость блестящего и разнообразного в использовании индивидуальных тембров. Однако оркестр не заслоняет, а оттеняет богатство мелодических характеристик вокальных партий. В этом отношении «Фальстаф» завершает те итальянские национальные традиции комической оперы, непревзойденным образцом которых являлся «Севильский цирюльник» Россини. Одновременно в разработке методов музыкально-драматургического воплощения стремительно разворачивающегося сценического действия «Фальстаф» открывает новый этап в истории музыкального театра. Эти методы были усвоены молодыми итальянскими композиторами, в первую очередь Пуччини.

---

[33] Верди говорил: «Хорошая инструментовка состоит не в разнообразии и необычности эффектов — она хороша, когда нечто выражает». О «драматическом оркестре» Верди восторженно писал Римский-Корсаков.

[34] Услышав «Аиду» в 1876 году в Москве, Чайковский говорил, что сам он не мог бы написать оперу на такой сюжет и с такими героями.

До последних дней жизни Верди сохранял ясность ума, творческую пытливость, верность демократическим идеалам. Он умер в возрасте восьмидесяти семи лет 27 января 1901 года.

Оперные идеалы Верди; принципы драматургии. Его отношение к современным композиторам

1

Оперное искусство находилось в центре художественных интересов Верди. На самом раннем этапе творчества, в Буссето, он написал немало инструментальных произведений (их рукописи утеряны), но более не возвращался к этому жанру. Исключение — струнный квартет 1873 года, который не предназначался композитором для публичного исполнения. В те же юношеские годы по роду своей деятельности в качестве органиста Верди сочинял духовную музыку. К концу творческого пути — после Реквиема — создал еще несколько произведений этого рода (Stabat mater, Te Deum и другие). Немногочисленные романсы также относятся к раннему творческому периоду. Опере же он уделял все свои силы в течение более полувека, начиная от «Оберто» (1839) и кончая «Фальстафом» (1893).

Верди написал двадцать шесть опер, шесть из них дал в новой, значительно измененной редакции[35]. На всем протяжении большого жизненного пути он оставался верен своим эстетическим идеалам. «Мне может не хватить сил, чтобы добиться того, чего я хочу, но я знаю, к чему стремлюсь»,— так писал Верди в 1868 году. Этими словами можно охарактеризовать всю его творческую деятельность. Но с годами отчетливее становились художественные идеалы композитора и более совершенным, отточенным — его мастерство.

Верди стремился к воплощению драмы «сильной, простой, значительной». В 1853 году, сочиняя «Травиату», он писал: «Я мечтаю о новых больших, красивых, разнообразных, смелых сюжетах, причем предельно смелых». В другом письме (того же года) читаем: «Дайте мне красивый, оригинальный сюжет, интересный, с великолепными ситуациями, страстями, — прежде всего страстями!..».

Правдивые и рельефные драматические ситуации, остро очерченные характеры — вот что, по мнению Верди, главное в оперном сюжете. И если в произведениях раннего, романтического периода развитие ситуаций не всегда способствовало последовательному раскрытию характеров, то к 50-м годам композитор ясно осознал, что углубление этой связи служит основанием для создания жиз-

---

[35] По десятилетиям эти произведения размещаются следующим образом: конец 30-х — 40-е годы — 14 опер (+1 в новой редакции), 50-е годы — 7 опер (+1 в новой редакции), 60-е годы — 2 оперы (+2 в новой редакции), 70-е годы — 1 опера, 80-е годы — 1 опера (+2 в новой редакции), 90-е годы — 1 опера.

ценно правдивой музыкальной драмы. Вот почему, прочно став на путь реализма, Верди осуждал современную итальянскую оперу за монотонные, однообразные сюжеты, рутинные формы. За недостаточную широту показа жизненных противоречий он осуждал и свои ранее написанные произведения: «В них есть сцены, вызывающие большой интерес, но нет разнообразия. Они затрагивают лишь одну сторону — возвышенную, если угодно,— но всегда одну и ту же».

В понимании Верди опера немыслима без предельного заострения конфликтных противоречий. Драматические ситуации, говорил композитор, должны обнажать человеческие страсти в их характерной, индивидуальной форме. Поэтому Верди решительно выступал против всяческой рутины в либретто. В 1851 году, приступая к работе над «Трубадуром», Верди писал: «Чем свободнее Каммарано (либреттист оперы.— *М. Д.*) будет трактовать форму, тем лучше для меня, тем более я буду доволен». За год до того, задумав оперу на сюжет шекспировского «Короля Лира», Верди указывал: «Не надо из Лира делать драму в общепринятой форме. Следовало бы найти форму новую, большую, свободную от предвзятости».

Сюжет для Верди — средство действенного раскрытия идеи произведения. Поисками таких сюжетов пронизана жизнь композитора. Начиная с «Эрнани» он настойчиво ищет литературные источники для своих оперных замыслов. Превосходный знаток итальянской (и латинской) литературы, Верди хорошо ориентировался в немецкой, французской, английской драматургии. Его любимые авторы — Данте, Шекспир, Байрон, Шиллер, Гюго[36].

Творческая инициатива Верди не ограничивалась выбором сюжета. Он активно руководил работой либреттиста. «Я никогда не писал опер на готовые либретто, сделанные кем-то на стороне,— говорил композитор,— я никак не могу понять, как может вообще родиться сценарист, который в точности угадает то, что я могу воплотить в опере». Творческими указаниями и советами своим литературным сотрудникам переполнена обширная переписка Верди. Эти указания касаются прежде всего сценарного плана оперы. Композитор требовал максимальной концентрации сюжетного развития литературного первоисточника и для этого — сокращения побочных линий интриги, сжатия текста драмы.

Верди предписывал своим сотрудникам необходимые ему словесные обороты, ритм стихов и количество слов, нужных для музыки. Особое внимание он уделял «ключевым» фразам в тексте либретто, призванным ярко вскрыть содержание конкретной драматической ситуации или характера. «Не важно, будет ли то или иное слово,— необходима фраза, которая будет возбуждать, будет сценичной»,— писал он в 1870 году либреттисту «Аиды». Совершенствуя либретто «Отелло», он убирал лишние, по его мнению, фразы и слова, требовал ритмического разнообразия в тексте, ломал «гладкость» стиха, сковывающую музыкальное развитие, добивался предельной выразительности и лаконизма.

Смелые замыслы Верди не всегда получали достойное выражение у его литературных сотрудников. Так, высоко оценивая либретто «Риголетто», композитор отмечал в нем слабые стихи. Многое его не удовлетворяло в драматургии «Трубадура», «Сицилийской вечерни», «Дон Карлоса». Не добившись вполне убедительного сценарного и литературного воплощения своего новаторского замысла в либретто «Короля Лира», он вынужден был отказаться от завершения оперы.

В напряженной работе с либреттистами у Верди окончательно созревал замысел сочинения. К музыке он обычно приступал лишь после разработки полного литературного текста всей оперы.

Верди говорил, что самое трудное для него — «достаточно быстро писать, чтобы выразить музыкальную мысль в той неприкосновенности, с которой она родилась в сознании». Он вспоминал: «В молодости я часто работал без перерыва с четырех утра до семи вечера». Даже в преклонном возрасте, создавая партитуру «Фальстафа», он тотчас же инструментовал законченные большие отрывки, так как «боялся забыть некоторые оркестровые сочетания и тембровые комбинации».

При создании музыки Верди имел в виду возможности ее сценического воплощения. Связанный до середины 50-х годов с различными театрами, он нередко решал те или иные вопросы музыкальной драматургии в зависимости от исполнительских сил, которыми располагал данный коллектив. Причем Верди интересовали не только вокальные качества певцов. В 1857 году, перед премьерой «Симона Бокканегры», он указывал: «Роль Паоло очень важна, совершенно необходимо найти баритона, который был бы хорошим актером». Еще в 1848 году, в связи с намечавшейся в Неаполе постановкой «Макбета», Верди отверг предложенную ему певицу Тадолини, так как ее вокальные и сценические данные не подходили к намеченной роли: «Тадолини обладает великолепным, чистым, прозрачным, мощным голосом, а я бы хотел для леди голос глухой, резкий, мрачный. У Тадолини в голосе есть что-то ангельское, а я хотел бы, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское».

В разучивании своих опер, вплоть до «Фальстафа», Верди принимал энергичное участие, вмешиваясь в работу дирижера, особенно много внимания уделял певцам, тщательно проходя с ними партии. Так, певица Барбьери-Нини, исполнительница роли леди Макбет на премьере 1847 года, свидетельствовала, что композитор до 150 раз репетировал с ней дуэт, добиваясь нужных ему средств вокальной выразительности. Он так же требовательно работал и в

---

[36] О Шекспире Верди писал в 1865 году: «Он мой любимый писатель, которого я знаю с раннего детства и постоянно перечитываю». На сюжеты Шекспира он написал три оперы, мечтал о «Гамлете» и «Буре», четырежды возвращался к работе над «Королем Лиром» (в 1847, 1849, 1856 и 1869 годах); на сюжеты Байрона — две оперы (незавершенный замысел «Каина»), Шиллера — четыре, Гюго — две (замысел «Рюи Блаза»).

возрасте 74 лет с известным тенором Франческо Таманьо, исполнителем роли Отелло.

Верди особое внимание уделял вопросам сценической трактовки оперы. Его переписка хранит много ценных высказываний по этим вопросам. «Все силы сцены обеспечивают драматическую выразительность,— писал Верди,— а не только музыкальная передача каватин, дуэтов, финалов и пр.». В связи с постановкой «Силы судьбы» в 1869 году он сетовал на критика, который писал лишь о вокальной стороне исполнителя: «Про разнообразные, широко развернутые жизненные картины, заполняющие половину оперы и придающие ей характер музыкальной драмы, ни публика ничего не говорят...». Отмечая музыкальность исполнителей, композитор подчеркивал: «Опера,— пойми меня правильно,— то есть сценическим музыкальная драма, была дана очень посредственно». Именно против такого отрыва музыки от сцены и протестовал Верди: участвуя в разучивании и постановке своих произведений, он требовал правды чувств и поступков как в пении, так и в сценическом движении. Верди утверждал, что только при условии драматического единства всех средств музыкально-сценической выразительности оперный спектакль может быть полноценным.

Таким образом, начиная от выбора сюжета в напряженном труде с либреттистом, при создании музыки, при ее сценическом воплощении — на всех этапах работы над оперой, от зарождения замысла до постановки, проявляла себя властная воля мастера, которая уверенно вела родное ему итальянское искусство к высотам реализма.

2

Оперные идеалы Верди сложились в результате долгих лет творческого труда, большой практической работы, настойчивых исканий. Он хорошо знал состояние современного ему музыкального театра Европы. Много времени проводя за рубежом, Верди знакомился с лучшими труппами Европы — от Петербурга до Парижа, Вены, Лондона, Мадрида. Он был знаком с операми крупнейших композиторов современности[37]. Верди оценивал их с той же степенью критичности, с какой подходил к своему собственному творчеству. И нередко не столько усваивал художественные достижения других национальных культур, сколько по-своему перерабатывал, преодолевал их влияние.

Так он относился к музыкально-сценическим традициям французского театра: они были ему хорошо известны хотя бы потому, что три его произведения («Сицилийская вечерня», «Дон Карлос», вторая редакция «Макбета») написаны для парижской сцены. Таковым же было его отношение к Вагнеру, оперы которого, преимущественно среднего периода, он знал, а некоторые из них высоко ценил («Лоэнгрин», «Валькирия»). Но Верди творчески полемизировал и с Мейербером, и с Вагнером. Он не умалял их значения для развития французской или немецкой музыкальной культуры, но отвергал возможность рабского им подражания. Верди писал: «Если немцы, исходя от Баха, доходят до Вагнера, то они поступают как подлинные немцы. Но мы, потомки Палестрины, подражая Вагнеру, совершаем музыкальное преступление, создаем искусство ненужное и даже вредное». «Мы по-иному чувствуем»,— добавлял он.

Вопрос о вагнеровском влиянии особенно остро встал в Италии начиная с 60-х годов; многие молодые композиторы поддались ему[38]. С горечью отмечал Верди: «Все мы — композиторы, критики, публика — сделали все возможное, чтобы отказаться от своей музыкальной национальности. Вот мы у тихой пристани... еще шаг, и мы будем онемечены и в этом, как во всем другом». Ему было тяжело и больно слышать из уст молодежи и некоторых критиков слова о том, будто его прежние оперы устарели, не отвечают современным требованиям, а нынешние, начиная с «Аиды», идут по стопам Вагнера. «Какая честь после сорокалетней творческой карьеры кончить подражателем!» — гневно восклицал Верди.

Но он не отвергал ценность художественных завоеваний Вагнера. Немецкий композитор заставил его о многом задуматься, и прежде всего — о роли оркестра в опере, которая недооценивалась итальянскими композиторами первой половины XIX века (в том числе самим Верди на раннем этапе его творчества), о повышении значения гармонии (и этим важным средством музыкальной выразительности пренебрегали авторы итальянской оперы) и, наконец, о разработке принципов сквозного развития для преодоления расчлененности форм номерной структуры.

Однако для всех этих вопросов, важнейших для музыкальной драматургии оперы второй половины века, Верди нашел с в о и решения, отличные от вагнеровских. К тому же он наметил их еще до знакомства с произведениями гениального немецкого композитора. Например, применение «тембровой драматургии» в сцене явления духов в «Макбете» или при изображении зловещей грозы в «Риголетто», использование струнных divisi в высоком регистре во вступлении к последнему акту «Травиаты» или тромбонов в Miserere «Трубадура» — эти смелые, индивидуальные приемы инструментовки найдены вне зависимости от Вагнера. И если говорить о чьем-либо влиянии на оркестр Верди, то скорее следует иметь в виду Берлиоза, которого он очень ценил и с которым находился в дружеских отношениях с начала 60-х годов.

Столь же самостоятельным был Верди в поисках слияния принципов песенно-ариозных (bel canto) и декламационных (par-

[37] Вероятно, в Петербурге Верди слышал оперы Глинки. В личной библиотеке итальянского композитора имелся клавир «Каменного гостя» Даргомыжского.

[38] Наиболее рьяными поклонниками Вагнера в Италии были ученик Листа композитор Дж. С г а м б а т т и, дирижер Дж. М а р т у ч ч и, А. Б о й т о (в начале своей творческой карьеры, до встречи с Верди) и другие.

lante). Он разработал свою особую «смешанную манеру» (stilo misto), которая послужила ему основанием для создания свободных форм монолога или диалогических сцен. Ария Риголетто «Куртизаны, исчадье порока» или духовный поединок Жермона — Виолетты были также написаны до знакомства с вагнеровскими операми. Конечно, ознакомление с ними помогло Верди смелее развивать новые принципы драматургии, что в особенности сказалось на его гармоническом языке, который стал более сложным и гибким. Но между творческими принципами Вагнера и Верди существуют кардинальные отличия. Они отчетливо проступают в их отношении к роли вокального начала в опере.

При всем внимании, которое Верди уделял оркестру в своих последних сочинениях, ведущим он признавал вокально-мелодический фактор. Так, по поводу ранних опер Пуччини Верди в 1892 году писал: «Мне кажется, здесь преобладает симфонический принцип. Само по себе это неплохо, но следует быть осторожным: опера есть опера, а симфония — симфония».

«Голос и мелодия, — говорил Верди,— для меня всегда будут самым главным». Он горячо отстаивал это положение, считая, что в нем находят выражение типические национальные черты итальянской музыки. В своем проекте реформы народного образования, представленном правительству в 1861 году, Верди ратовал за организацию бесплатных вечерних школ пения, за всемерное стимулирование вокального музицирования на дому. Десять лет спустя он обратился к композиторской молодежи с призывом изучать классическую итальянскую вокальную литературу, в том числе произведения Палестрины. В усвоении особенностей певческой культуры народа Верди видел залог успешного развития национальных традиций музыкального искусства. Однако то содержание, которое им вкладывалось в понятия «мелодия» и «мелодичность», менялось.

В годы творческой зрелости он резко выступал против тех, кто односторонне трактовал эти понятия. В 1871 году Верди писал: «Нельзя быть в музыке т о л ь к о мелодистом! Есть нечто большее, чем мелодия, чем гармония,— собственно,— сама музыка!..». Или в письме 1882 года: «Мелодия, гармония, декламация, страстное пение, оркестровые эффекты и краски не что иное, как средства. Делайте с помощью этих средств хорошую музыку!..». В пылу полемики Верди даже высказывал суждения, парадоксально звучащие в его устах: «Мелодии не делают из гамм, трелей или группетто... Есть, например, мелодии в хоре бардов (из «Нормы» Беллини.— *М. Д.*), молитве Моисея (из одноименной оперы Россини.— *М. Д.*) и т. п., но их нет в каватинах «Севильского цирюльника», «Сороки-воровки», «Семирамиды» и пр.— Что же это такое? — Все, что хочешь, только не мелодии» (из письма 1875 года.)

Чем же вызван такой резкий выпад против россиниевских оперных мелодий у столь последовательного сторонника и убежденного пропагандиста национальных музыкальных традиций Ита-

лии, каким был Верди? Иными задачами, которые выдвигались новым содержанием его опер. В пении он хотел слышать «сочетание старого с новой декламацией», а в опере — глубокое и многостороннее выявление индивидуальных черт конкретных образов и драматических ситуаций. Вот к чему он стремился, обновляя интонационный строй итальянской музыки.

Но в подходе Вагнера и Верди к проблемам оперной драматургии, помимо н а ц и о н а л ь н ы х различий, сказывалась и иная с т и л е в а я направленность художественных исканий. Начав как романтик, Верди выдвинулся в качестве крупнейшего мастера реалистической оперы, тогда как Вагнер был и остался романтиком, хотя в его сочинениях разных творческих периодов проступали то в большей, то в меньшей степени черты реализма. Этим в конечном итоге определяется различие волновавших их идей, тем, образов, заставившее Верди противопоставить вагнеровской «м у з ы к а л ь н о й д р а м е» свое понимание «м у з ы к а л ь н о - с ц е н и ч е с к о й драмы».

3

Не все современники понимали величие творческих деяний Верди. Однако было бы неверным полагать, будто большинство музыкантов Италии второй половины XIX века находилось под воздействием Вагнера. Верди имел своих сторонников и союзников в борьбе за национальные оперные идеалы. Еще продолжал работать его старший современник Саверио Меркаданте, как последователь Верди добился значительных успехов Амилькаре П о н к ь е л л и (1834—1886, лучшая опера «Джоконда» — 1874; он был учителем Пуччини). Блестящая плеяда певцов совершенствовалась, исполняя творения Верди: Франческо Т а м а н ь о, (1851—1905), Маттиа Б а т т и с т и н и (1856—1928), Энрико К а р у з о (1873—1921) и другие. На этих произведениях воспитывался выдающийся дирижер Артуро Т о с к а н и н и (1867—1957). Наконец, в 90-е годы выдвинулся ряд молодых итальянских композиторов, по-своему использовавших вердиевские традиции. Это — Пьетро М а с к а н ь и (1863—1945, опера «Сельская честь» — 1890), Руджиеро Л е о н к а в а л л о (1858—1919, опера «Паяцы» — 1892) и самый талантливый из них — Джакомо П у ч ч и н и (1858—1924; первый значительный успех — опера «Манон», 1893; лучшие произведения: «Богема» — 1896, «Тоска» — 1900, «Чио-Чио-Сан» — 1904)[39].

Для творчества этих композиторов характерно обращение к современной теме, что их отличает от Верди, после «Травиаты» не дававшего прямого воплощения современных сюжетов.

Основанием для художественных исканий молодых музыкантов послужило литературное движение 80-х годов, возглавленное пи-

[39] К ним примыкают Умберто Д ж о р д а н о, Альфредо К а т а л а н и, Франческо Ч и л е а и другие.

сателем Джованни Верга и получившее название «веризм» (verismo означает по-итальянски «истинность», «правдивость», «достоверность»). В своих произведениях веристы преимущественно изображали жизнь разорившегося крестьянства (особенно юга Италии) и городской бедноты, то есть обездоленных социальных низов, раздавленных поступательным ходом развития капитализма. В беспощадном обличении отрицательных сторон буржуазного общества раскрывалось прогрессивное значение творчества веристов. Но пристрастие к «кровавым» сюжетам, передаче подчеркнуто чувственных моментов, обнажению физиологических, звериных качеств человека приводило к натурализму, к обедненному изображению действительности.

В известной мере указанное противоречие свойственно и композиторам-веристам. Верди не мог сочувствовать проявлениям натурализма в их операх. Еще в 1876 году он писал: «Подражать действительности неплохо, но еще лучше творить действительность... Копируя ее, можно сделать лишь фотографию, а не картину». Но Верди не мог не приветствовать стремление молодых авторов сохранить верность заветам итальянской оперной школы. Новое содержание, к которому они обращались, потребовало иных средств выразительности и принципов драматургии — более динамичных, повышенно драматичных, нервно-возбужденных, стремительных.

Однако в лучших произведениях веристов ясно ощутима преемственная связь с музыкой Верди. Особенно это заметно в творчестве Пуччини.

Так на новом этапе, в условиях другой тематики и иных сюжетов высоко гуманистические, демократические идеалы великого итальянского гения освещали пути дальнейшего развития отечественного оперного искусства.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЕРДИ

Оперы
(всего — с новой редакцией ранее написанных произведений — 32 оперы) [40]

«Оберто, граф ди Сан Бонифачо», либретто Пиаве и Солера (1839)
«Король на день» (позже известна под другим названием — «Мнимый Станислав»), либретто Романи (1840)
«Навуходоносор» («Набукко»), либретто Солера (1842)
«Ломбардцы», либретто Солера (1843)
«Эрнани», либретто Пиаве (1844)
«Двое Фоскари», либретто Пиаве (1844)
«Жанна д'Арк», либретто Солера (1845)
«Альзира», либретто Каммарано (1845)
«Аттила», либретто Солера (1846)
«Макбет», либретто Пиаве (1847)
«Разбойники», либретто Маффеи (1847)
«Иерусалим» (переделка «Ломбардцев»), либретто Руайе и Ваэза (1847)
«Корсар», либретто Пиаве (1848)

[40] В скобках указаны даты премьер.

«Битва при Леньяно», либретто Каммарано (1849)
«Луиза Миллер», либретто Каммарано (1849)
«Стиффелио», либретто Пиаве (1850)
«Риголетто», либретто Пиаве (1851)
«Трубадур», либретто Каммарано и Бардаре (1853)
«Травиата», либретто Пиаве (1853)
«Сицилийская вечерня», либретто Скриба и Дювейрье (1855)
«Симон Бокканегра», либретто Пиаве (1857)
«Гарольд» (по-итальянски «Арольдо», переделка «Стиффелио»), либретто Пиаве (1857)
«Бал-маскарад», либретто Сомма (1859)
«Сила судьбы», либретто Пиаве (1862)
«Макбет» (новая редакция), либретто Пиаве (1865)
«Дон Карлос», либретто Мери и дю Локля (1867)
«Сила судьбы» (новая редакция), либретто переработал Гисланцони (1869)
«Аида», либретто Гисланцони (1871)
«Симон Бокканегра» (новая редакция), либретто перевел с французского и переработал Гисланцони (1884)
«Отелло», либретто Бойто (1887)
«Фальстаф», либретто Бойто (1893)

Духовные произведения
(не считая ранних произведений 30-х годов)

Реквием для 4-х солистов, хора и оркестра (1868—1874)
«Ave Maria, Laudi» для хора a cappella (1898)
«Stabat mater» для хора и оркестра (1898)
«Te Deum» для хора и оркестра (1898)

Вокально-симфонические произведения
(не считая кантат 30-х годов)

«Звучит труба», гимн (1848)
«Гимн наций», кантата (1862)

Романсы и песни
(всего сохранилось 26, большинство создано в 30—40-е годы)

Инструментальная музыка
(не считая ранних сочинений 30-х годов)

Струнный квартет (1873)

Музыкальная культура Франции

ВВЕДЕНИЕ

Французская музыкальная культура в период Второй империи. Кризис «большой» и комической опер. Состояние концертной жизни. Роль городского музыкального фольклора. Историческое значение Парижской коммуны, массовый характер ее художественных мероприятий. Международный гимн пролетариата «Интернационал». Период «вавилонского пленения»; расцвет музыкальной культуры Франции в последние десятилетия XIX века.

1

После революции 1848 года французская музыкальная культура вступила в сложный и трудный период. Социальные условия тормозили ее развитие. Лишь исподволь накапливались, зрели новые прогрессивные тенденции, тогда как прежние уже перестали отвечать запросам современности, и Париж — еще в недавнем прошлом крупнейший музыкальный центр Европы — ныне утратил свое передовое значение. Осталась позади пора наибольшей славы Мейербера — она относится к 30—40-м годам; в эти же десятилетия Берлиоз создал свои лучшие произведения — теперь он вступил в полосу жестокого кризиса; Шопен, прочно связанный с парижской музыкальной жизнью и являвшийся ее украшением, умер; Лист к этому времени покинул Францию, обосновавшись в Германии. Правда, к концу 50-х и в 60-х годах появляется ряд новых имен — Оффенбах, Гуно, Бизе, Сен-Санс и другие. Но они (за исключением только Оффенбаха) с трудом пробивали себе дорогу к общественному признанию сквозь весь строй и характер общественной жизни Второй империи.

Завоевания революции 1848 года спустя три года оказались узурпированными Луи Бонапартом, провозгласившим себя императором Наполеоном III (Гюго заклеймил его кличкой «Наполеона маленького»). Искусный демагог, он сумел использовать всеобщее народное недовольство буржуазной монархией Луи Филиппа и,

ловко лавируя между различными социальными группами французского населения, стравливал их.

Но, перевернув вверх дном все буржуазное хозяйство, Наполеон III в ближайшие два десятилетия довел страну до полного государственного развала. С жестокой наглядностью франко-прусская война 1870 года обнажила убожество Второй империи, возглавлявшейся «шайкой политических и финансовых авантюристов» (Ф. Энгельс).

Страна была охвачена лихорадочным возбуждением: страсть к наживе, к биржевым спекуляциям проникла всюду — все было продажно. Эта коррупция прикрывалась беззастенчивой роскошью пурпура и золота и крикливым блеском хвастливого авантюризма.

Наполеон III вверг Францию в непрерывные войны с Россией (так называемая «Крымская кампания»), Австрией, Китаем, Сирией, Мексикой и, наконец, с Германией. Эти войны рождали порой видимость успеха, хотя ничего, кроме вреда, не приносили экономике страны. Но они были нужны Наполеону, ибо по поводу любого общественного события он устраивал пышные зрелища — будь то приезд английской королевы Виктории или персидского шаха Фарука, коронация Александра II в Петербурге или победа над австрийцами под Сольферино (в Италии), смерть народного поэта Беранже или похороны прославленных композиторов Мейербера и Россини. Каждое из этих событий сопровождалось роскошными церемониями: войска маршировали под оглушительные звуки меди сводных оркестров, давались концерты со многими тысячами участников. Внешне парадная сторона жизни Парижа обставлялась с безвкусным великолепием. Даже сам город преобразился: снеслись старые дома, целые кварталы — Париж перестраивался на буржуазный лад.

В общественной жизни Франции большое место заняли зрелищные предприятия. К 1867 году, когда в связи с Всемирной выставкой празднества достигли апогея, Париж имел сорок пять театров, из них — характерная деталь! — тридцать предоставляли свои подмостки легким жанрам. В водовороте веселья и публичных балов Франция стремительно неслась к Седанской катастрофе[1]

2

В таких условиях не могло плодотворно развиваться музыкальное искусство — за исключением лишь его легких, развлекательных жанров. Танцевальным поветрием были охвачены все слои общества — от Версаля до предместий Парижа. Увеселительная музыка, с ее острыми, подвижными ритмами и задорными песенками, звучала повсеместно — в бульварных театрах, варьете, садовых концертах. Порой разыгрывались и небольшие фарсы-водо-

[1] В многотомной серии романов Золя «Ругон-Маккары» запечатлена широкая картина нравов и общественной жизни Второй империи.

вили на злободневные темы. В 50-х годах на этой основе возникла оперетта — в ней воплотился фривольный дух Второй империи (подробнее см. в очерке «Жак Оффенбах»). Феерический расцвет оперетты сопровождался художественным падением искусства оперы.

Парадная пышность и ходульная риторика, прикрывавшие внутреннюю опустошенность и моральную беспринципность, эти характерные черты идеологии правящих кругов Второй империи, наложили свой отпечаток на содержание и стиль музыкальных спектаклей, особенно официального театра «Grand Opéra». Тлетворное воздействие этой идеологии сильнее всего коснулось так называемой «большой оперы» зрелищно-монументального типа.

Драматургия Скриба — Мейербера, высшим достижением которой явились «Гугеноты» (1836), исчерпала себя. Сам Мейербер после «Пророка» (1849), представлявшего шаг назад по отношению к «Гугенотам», обратился к иным исканиям, ибо не могли увенчаться успехом попытки воплощения героически-действенного начала или народно-национальных идеалов в атмосфере коррупции, разъедавшей общественный строй Второй империи. Это не удалось сделать даже Берлиозу, стремившемуся в «Троянцах» (1859) воскресить этический дух и классическую пластику форм глюковской трагедии. Тем более тщетными были опыты эпигонов мейерберовской школы. Их произведения, использовавшие исторические или мифологические сюжеты в напыщенной, условной манере, оказались нежизненными [2]. Беспринципность в идейном отношении, эклектика — в художественном показательны для кризиса «большой оперы». В нее не смогли вдохнуть жизнь и представители последующего поколения — Гуно, Сен-Санс, Массне и другие.

Серьезный кризис переживала и комическая опера из-за обеднения идейного содержания, тяги к внешней развлекательности. Но все же по сравнению с «большой», в области комической оперы интенсивнее проявлялась творческая активность. Долгие годы работали здесь такие испытанные мастера, как Даниель Франсуа Обер (умер в 1871 году, но еще в 1869 году — в возрасте восьмидесяти семи лет! — написал свою последнюю комическую оперу) и Амбруаз Тома (умер в 1896 году); в комическом жанре пробовали свои силы Бизе (правда, его юношеская опера «Дон Прокопио» не была поставлена), Сен-Санс и Гуно; не забудем, наконец, что «Кармен» была задумана ее автором как комическая опера.

И все же то, что было создано в эти годы, более питалось давними традициями — того же Обера с его лучшими произведениями 30-х годов («Фра-Дьяволо», «Черное домино»), Адольфа Адана

[2] Лучшая опера талантливого и плодовитого Фроманталя Галеви (1799—1862) — «Жидовка», известная на сценах советского музыкального театра под названием «Дочь кардинала»,— была поставлена еще в 1835 году, незадолго до «Гугенотов». В. И. Ленин тепло отзывался об этой опере (см.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 55, с. 202); ее высоко ценил А. И. Герцен.

или Лун Герольда,— чем открывало новые пути. Но богатый опыт, накопленный комической оперой в обрисовке повседневной жизни, реальных типов и современного быта, не прошел даром — он способствовал становлению новых жанров оперетты и «лирической оперы».

С конца 50-х и в 60-х годах утвердилась «лирическая опера», в которой обыденные сюжеты, эмоционально-правдивые, «общительные» средства выразительности явились признаками растущего воздействия реализма во французском искусстве (см. подробнее об этом в очерках «Шарль Гуно» и «Жюль Массне»). И если резко снизилось качество спектаклей старинных государственных учреждений Франции — парижских театров «Grand Opéra» и «Комическая опера», то, отвечая на запросы демократических слушателей, выдвинулась частная антреприза нового музыкального театра, получившего название «Лирического» (просуществовал с 1851 по 1870 год). Здесь исполнялись не только произведения мировой классики, но и современных композиторов, в том числе Берлиоза, особенно же — творцов «лирического» жанра — Гуно («Фауст», «Мирейль», «Ромео и Джульетта»), Бизе («Искатели жемчуга», «Пертская красавица») и других.

Под конец данного периода намечается некоторое оживление и на концертной эстраде. Это наиболее уязвимая сторона парижской музыкальной жизни: за счет увлечения выступлениями солистов на крайне низком уровне стояла симфоническая и камерная культура. Правда, существовал оркестр консерватории, организованный в 1828 году дирижером Франсуа Габенеком из состава ее профессоров; но, во-первых, выступления оркестра были редкими, а во-вторых, не отличались художественным совершенством. В 50-х годах дирижер Жюль Паделу составил «молодежный оркестр» из числа студентов консерватории (так называемое «Общество молодых артистов»), а в следующем десятилетии сумел привить публике интерес к симфонической музыке.

Однако справедливо указывал Сен-Санс: «Французский композитор, до 1870 года имевший смелость вступить на скользкий путь инструментальной музыки, не имел иной возможности публично исполнить свои сочинения, как дать от себя свой собственный концерт и пригласить на него своих друзей и музыкальных критиков. Что же касается публики,— я разумею «настоящей публики»,— то о ней нечего было и думать: напечатанная на афише фамилия композитора, и притом еще композитора французского, и сверх того еще и живущего, обладала чудесным свойством обращать всех в бегство». Недостаточная общественная заинтересованность в этих жанрах наложила свой отпечаток и на методы консерваторского обучения, грешившие изрядным догматизмом и, по установившейся дурной традиции, не воспитывавшие у композиторов художественного вкуса к инструментальной музыке.

В известной мере это вызвано преобладающим вниманием к средствам музыкально-сценической выразительности — к театру, к действенному показу человеческих чувств и поступков, к вос-

произведению моментов изобразительных, что вообще так свойственно французским национальным художественным традициям. На это, в частности, указывал тот же Сен-Санс: «Во Франции настолько любят театр, что молодые композиторы, когда пишут музыку для концертов, не могут обойтись без него и вместо произведений подлинно симфонических часто дают сценические отрывки, марши, празднества, танцы и шествия, в которых идеальная мечта симфонии подменена наглядной реальностью театральных подмостков».

Трагическая судьба крупнейшего симфониста XIX века Берлиоза является весьма показательной для тех трудных условий, в которых французская инструментальная музыка пробивала себе дорогу к общественному признанию. Но и в этой области музыкального творчества наступил благотворный перелом в результате общественного подъема на рубеже 60—70-х годов. Правда, проблески намечающегося сдвига можно обнаружить и ранее — еще в 50-х годах выступили со своими первыми симфониями Гуно (1851), Сен-Санс (1853), Бизе (1855; при жизни композитора эта симфония не была исполнена). И хотя Сен-Санс в 1870 году был уже автором двух симфоний, трех концертов для фортепиано, двух — для скрипки, ряда оркестровых увертюр и сюит, все же время разностороннего расцвета французской симфонической музыки падает на последнюю треть XIX века.

В 1859 году умирает Берлиоз — в одиночестве, лишенный своего круга слушателей. Но уже через год Париж проводит в праздничной обстановке берлиозовские торжества, и творец «Фантастической симфонии» провозглашается национальным гением. А в последующие тридцать лет в одних только концертах дирижера Эдуарда Колонна произведения Берлиоза были исполнены пятьсот раз, из них «Осуждение Фауста» — сто пятьдесят.

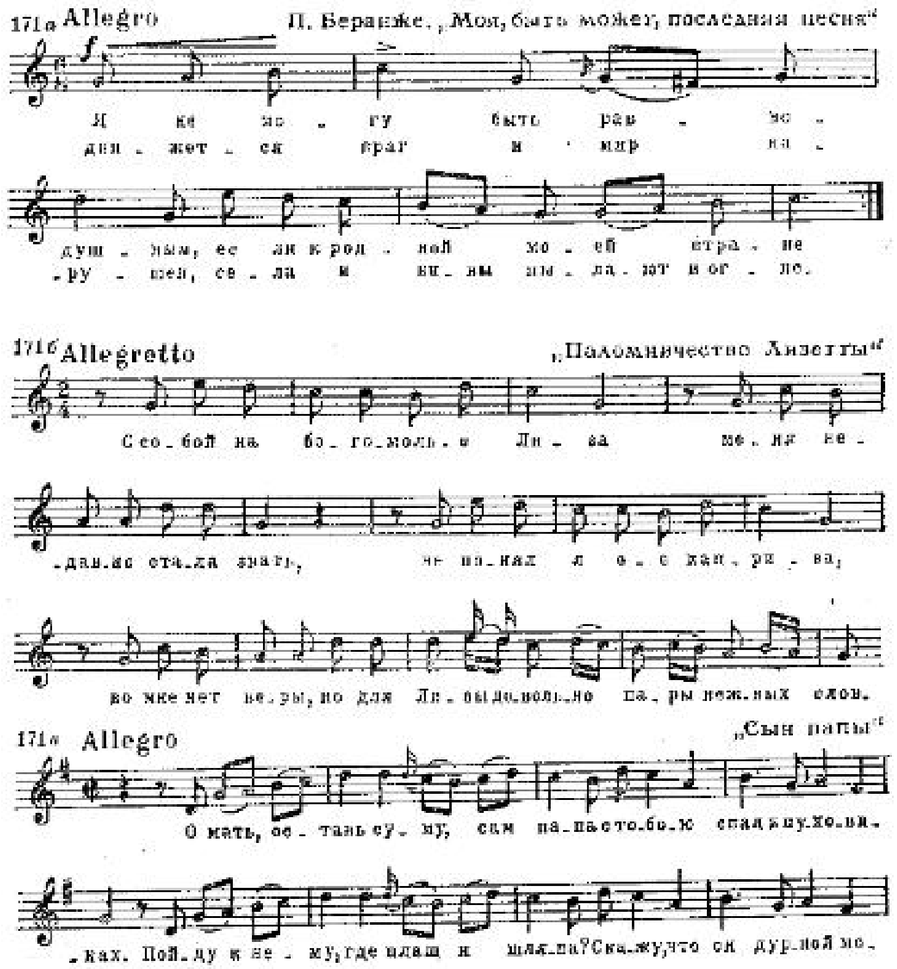
3

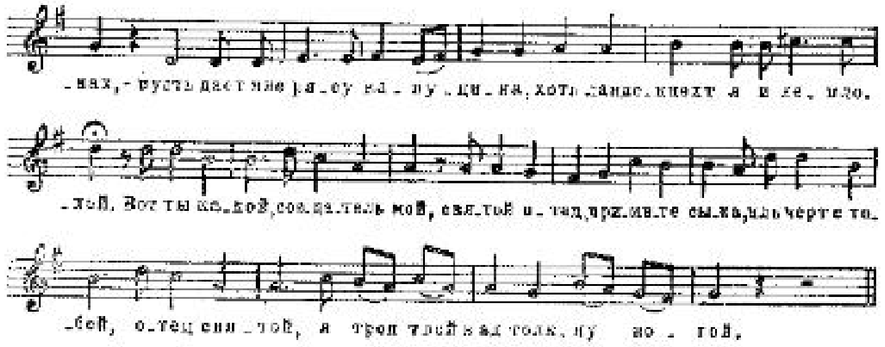
Так постепенно намечались изменения в музыкальной культуре — они отражали рост сил демократического лагеря, выделившего из своей среды плеяду талантливых молодых композиторов. В противовес романтикам — представителям старшего поколения — их художественные идеалы формировались под знаком реализма, который ныне наступал во французском искусстве широким фронтом.

В живописи выдвинулся Гюстав Курбе — в будущем активный коммунар. «Реализм, по существу своему,— искусство д е м о к р а т и ч е с к о е»,— говорил он. А вслед за ним прославился Эдуард Манэ, автор нашумевших картин «Олимпия», «Завтрак на траве». Глубже отражала противоречия современной жизни и литература — во второй половине века ее выдающимися деятелями являлись Гюстав Флобер, Эмиль Золя, Ги де Мопассан. Все же реалистические течения были по своему составу неоднородными, и объединить их представителей в определенную «школу» можно лишь условно.

То же самое надо сказать о музыке. Реалистические тенденции оформляются здесь позже, чем в литературе,— их проявление тормозилось концертно-театральной практикой, отражавшей эстетические вкусы правящих кругов Второй империи. Поэтому реализм в музыке как г о с п о д с т в у ю щ е е направление проявился лишь в 70-х годах, после Парижской коммуны, и был также качественно неоднороден. Однако прогрессивным являлся самый факт проникновения в музыкальные произведения демократических образов и сюжетов. Более того, демократизировались, стали более «общительными», средства музыкальной выразительности, склад музыкальной речи.

В этом процессе и н т о н а ц и о н н о г о о б н о в л е н и я французской музыки второй половины XIX века значительна роль городского фольклора. Все более бурно вздымавшиеся волны революционного движения способствовали широкому развитию бытовых песенно-танцевальных жанров. Эта музыка «устной традиции» создавалась и исполнялась народными городскими поэтами-певцами — их называют по-французски «шансонье» (chansonniers):





Начиная с Пьера Беранже многие французские поэты черпали вдохновенье в народной традиции шансонье. Среди них и ремесленники, и рабочие. Они импровизировали и сами пели злободневные куплеты в артистических кафе; такие собрания получили наименование «гогетт» (goguette означает по-французски «веселая пирушка» или «веселое пение») [3]. Гогетты — неотъемлемая часть музыкальной жизни не только Парижа, но и других крупных городов Франции.

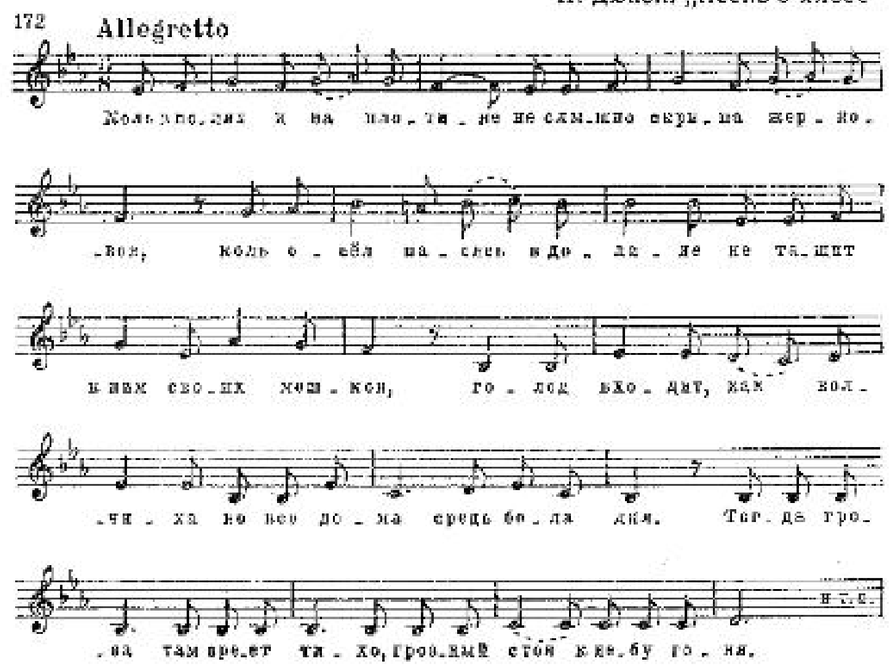
На основе гогетт выросли самодеятельные певческие общества (возникли в 20-х годах прошлого века), участники которых именовались «орфеонистами» [4]. Основной контингент этих обществ составляли рабочие, что, естественно, определяло идейно-политическую направленность репертуара исполнявшихся песен. Еще в 1834 году в предисловии к сборнику таких текстов («Республиканские стихотворения», два выпуска) говорилось: «Песня, только песня возможна теперь,— мы хотим сказать,— только народная песня станет теперь чем-то вроде у л и ч н о й прессы. Она найдет путь к народу».

Она действительно нашла этот путь. Множество песен, пробуждая классовую сознательность рабочих, приобрели широчайшую популярность. Среди этих подлинно народных произведений — рожденная в преддверии революционного восстания 1848 года «Песнь о хлебе» Пьера Дюпона и созданный несколько десятилетий спустя как отклик на события Парижской коммуны величайший художественный памятник ее героическим деяниям — «Интернационал» Эжена Потье — Пьера Дегейтера.

[3] Н. К. Крупская рассказывает о любви В. И. Ленина к парижским шансонье: чтобы их послушать, он специально ходил в кафе и пригородные театры Парижа; особенно ему нравился рабочий певец, сын коммунара М о н т е г ю с (см. «Воспоминания родных о В. И. Ленине». М., 1955, с. 193—194).

[4] К 70-м годам во Франции насчитывалось свыше трех тысяч певческих обществ. Не меньшей популярностью пользовались ансамбли духовой музыки (их участники именовались «гармонистами»).

172 Allegretto



4

Парижская коммуна — этот «беспримерный в истории человечества опыт диктатуры пролетариата» (В. И. Ленин) — знаменовала важнейший перелом в общественно-политической и культурной жизни Франции. Коммуне предшествовало позорное поражение в войне с Германией — в течение сорока одного дня из-за бездарности генералов французы проиграли десять сражений, и Наполеон III во главе своих войск сдался в Седане на милость победителей. Экономическая разруха в стране достигла предела. Охваченные патриотическим порывом парижские рабочие взяли власть в свои руки.

Недолго просуществовала Коммуна, потопленная в море крови реакционной буржуазией,— всего семьдесят два дня. Но ее мероприятия в области не только политической, но и культурной, отличались идейной широтой и целеустремленностью. Коммуна подготовила проведение обязательного школьного обучения, отделенного от церкви, сделала доступным трудящимся посещение театров, концертов, библиотек, музеев и т. п.

«Искусство — массам» — таков лозунг, провозглашенный Коммуной, который лег в основу ее художественной политики. Для трудящихся масс организовывались концерты по смешанной программе и спектакли малых форм. Они давались с колоссальным размахом во дворце Тюильри, где особенно славились патриотические выступления талантливых актрис Агар и Борда. Многочисленные концерты устраивались также округами Парижа, отрядами национальной гвардии — музыка звучала на улицах и площа-

дях. Любовь к искусству окрыляла пролетарских защитников Коммуны — она стала символом их новой революционной жизни.

В организации массовых зрелищ большую помощь оказывала «Федерация артистов», возглавленная Гюставом Курбе. Несмотря на эмиграцию или саботаж многих артистов (преимущественно «Grand Opéra» и «Французской комедии»), «Федерация» сумела привлечь на свою сторону ряд крупных художественных деятелей. Среди них поэты Поль Верлен и Артюр Рембо, пианист Рауль Пюньо, композитор Анри Литольф, скрипач Шарль Данкла, исследователь народной и старинной музыки Луи Бурго-Дюкудре и другие.

Коммуна испытывала трудности с намеченной реформой музыкального образования. Значительная часть профессуры бежала из Парижа (из сорока семи профессоров осталось двадцать шесть), а среди оставшихся многие не приняли участия в мероприятиях Коммуны. Во главе консерватории был поставлен энергичный и талантливый композитор Даниель-Сальвадор (1831—1871), автор свыше четырехсот песен, фортепианных и других сочинений, ученый — крупный знаток арабской музыки — и критик. Однако его последовательно продуманный проект демократизации консерваторского обучения не удалось претворить в жизнь, а сам Сальвадор при подавлении Коммуны был убит войсками буржуазного правительства.

В своей художественной политике, направленной на благо народа, Коммуна успела многое осуществить, но еще более наметила к осуществлению. И если ее деятельность не была прямо отражена в творчестве современных композиторов-профессионалов, то она сказалась позже опосредованно, углубив и расширив демократические основы французского искусства.

Прямое же воздействие идей Коммуны запечатлено в новых песнях, созданных рабочими поэтами и музыкантами. Некоторые из этих песен дошли до нас, а одна из них получила мировую известность, став знаменем в борьбе за демократию и социализм. Это — «Интернационал» [5].

Рабочий поэт и певец Эжен Потье (1816—1887), убежденный коммунар, через несколько дней после поражения Коммуны — 3 июня 1871 года,— скрываясь в подполье, создал текст, ставший впоследствии гимном мирового пролетариата. Этот текст (он был опубликован только в 1887 году) рожден идеями Коммуны, а некоторые его обороты дают парафразу важнейших положений «Манифеста Коммунистической партии» [6].

[5] Помимо того, надо назвать боевую песню коммунаров «Красное знамя». Ее текст перевел в 1881 году польский поэт Б. Червинский, а из Польши в конце 90-х годов эта песня попала в Россию, где вскоре стала очень популярной.

[6] В 1864 году под руководством К. Маркса и Ф. Энгельса была создана «Интернациональная ассоциация рабочих» — первая международная массовая организация пролетариата, которая по-французски сокращенно именовалась «Интернационал». Песня Потье, обращавшаяся с призывом к единению рабочих всех стран, использовала это название.

Другой рабочий — резчик по дереву Пьер Дегейтер (1848—1932), активный член кружка «орфеонистов» города Лилля, в 1888 году создал мелодию к тексту Потье, которую сразу же подхватили рабочие Лилля, а вслед за тем и других промышленных центров Франции.

В 1902 году русский революционер А. Я. Коц перевел три из шести строф песни, усилив революционно-призывные моменты в ее содержании. Перевод-переработка Коца был опубликован в следующем году, а ноты гимна — впервые в России — в 1906 году. Русская революционная практика внесла важные изменения в склад интонирования гимна. Дегейтер задумал свою мелодию в характере бодрого, скорого марша на две четверти, вроде популярных песен французской революции 1789 года — «Ça ira», «Карманьола» и другие. В России эта мелодия получила широкий, торжественный распев, приобрела могучее, победное звучание. И уже в русской транскрипции «Интернационал» был воспринят народами мира как гимн международной пролетарской солидарности.

В. И. Ленин высоко оценивал идейно-художественное, агитационное значение пролетарского гимна. Потье он назвал «одним из самых великих *пропагандистов посредством песни*» [7]. А говоря об «Интернационале», В. И. Ленин указывал: «Эта песня переведена на все европейские и не только европейские языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины,— он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала».[8]

5

Низвержение Второй империи привело к ликвидации тех помех, которые задерживали развитие французской экономики и культуры. Перед художественными деятелями остро встала проблема демократизации искусства, приближения его к интересам и нуждам широких масс. Но установившийся республиканский режим был буржуазным, а к концу века — в канун эпохи империализма — все более усиливались реакционные стороны идеологии правящих классов. Тем самым углублялись противоречия в музыкальной культуре Франции и в творчестве ее отдельных представителей.

В ближайшие два десятилетия выявилось много ценного, прогрессивного, обогатившего концертно-театральную и творческую практику. Но движение это было непоследовательным, подчас компромиссным, неустойчивым, ибо сама действительность характеризовалась острыми социальными противоречиями.

Французские историки называют это время «периодом обнов-

[7] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 274.

[8] Там же, с. 273.

ления». Данное определение страдает, однако, неточностью: в последней трети XIX века не столько «обновлялось» французское музыкальное искусство, сколько в нем отчетливее выявились те художественные тенденции, которые наметились ранее. Вместе с тем намечались и новые тенденции — постепенно формировались черты музыкального импрессионизма.

Оживление в общественной жизни заметно сказалось на расширении диапазона и более массовых формах концертно-театрального быта. В меньшей мере это коснулось «Grand Opéra», но широкий размах приобрела деятельность театра «Комическая опера», на сцене которого — вопреки его названию — ставились произведения различных жанров, в том числе и современных французских авторов (от «Кармен» Бизе до «Пелеаса и Мелизанды» Дебюсси). Вместе с тем резко возрос удельный вес симфонических концертов — их проводили в Париже две организации, одну возглавлял дирижер Эдуард Колонн (существовала с 1873 года), другую — Шарль Ламурё (с 1881 года). Начали систематически даваться и камерные концерты.

В повышении общего тонуса музыкальной жизни Франции значительна роль «Национального общества». Оно было создано в 1871 году по инициативе Сен-Санса, при ближайшем участии Франка — как отклик на всенародный патриотический подъем — и преследовало цель всемерной пропаганды произведений французских авторов. Это общество регулярно организовывало концерты современной музыки и за тридцать лет дало свыше трехсот концертов. Оно не только боролось за права композиторов, но на первых порах способствовало сплочению их рядов. Однако противоречивый ход развития французской музыки сказался и здесь: идейный разброд, обозначившийся к концу века, к этому времени парализовал деятельность «Национального общества».

Сравнительно недолгим был и „период обновления". Так, лучшая пора в творчестве Оффенбаха или Гуно падает на конец 50-х и на 60-е годы; Бизе — на начало 70-х годов; Франка, Массне, Лало, Шабрие — на 70—80-е годы; Сен-Санс наиболее продуктивно работал с конца 60-х до 80-х годов и т. д. Тем не менее перелом произошел: именно данный период ознаменовался высокими художественными достижениями. В театральной области — это «Арлезианка» и «Кармен» Бизе, балеты «Коппелия», «Сильвия» и опера «Лакме» Делиба, оперы «Манон» и «Вертер» Массне, «Самсон и Далила» Сен-Санса и т. д. В области симфонической и камерной музыки — это, прежде всего, произведения зрелого периода творчества Франка, глубокое содержание и художественное совершенство которых открыло новую главу в истории французской музыки, а также виртуозно-концертные и другие сочинения плодовитого Сен-Санса; наряду с ними и отчасти под их воздействием выдвигается ряд других крупных деятелей национального искусства.

Вот их имена (указываются произведения, преимущественно созданные до начала XX века).

Эдуард Л а л о (1823—1892), скрипач по образованию, является автором ставшей популярной пятичастной «Испанской симфонии» для скрипки с оркестром (1874), двухчастной «Норвежской рапсодии» для того же состава (1879), симфонии g-moll (1886), балета «Намуна» (1882), оперы «Король города Ис» (1876, премьера — 1882). Его музыка светла и изящна, мелодии, обычно краткие, рельефны, ритмы остры и пикантны, гармония свежа. В основном же в ней преобладают радостные тона без претензий на глубокомысленность.

Эммануэль Ш а б р и е (1841—1894) — темпераментный художник, наделенный сочным юмором, известен прежде всего благодаря своей колоритной поэме-рапсодии «Испания» (1883). Для музыкального театра он написал оперетту «Звезда» (1874), двухактную оперу «Гвендолина» (1886), в которой отразилось его увлечение Вагнером, и брызжущую весельем, ярко национальную комическую оперу «Король поневоле» (1887). Шабрие оставил также ряд фортепианных пьес, самобытных по стилю.

Венсан д'Э н д и (1851—1931), ближайший и наиболее верный ученик Франка, был одним из создателей и бессменным руководителем «Певческой школы» (Schola cantorum, организована в 1896 году) — авторитетнейшего, наряду с Парижской консерваторией, музыкально-учебного заведения Франции. Перу д'Энди принадлежит множество произведений, в том числе оперных и симфонических. В его раннем сочинении — трехчастной «Симфонии на горскую тему» (с участием фортепиано, 1886) отчетливо проявились индивидуальные черты композитора: его произведения привлекают строгой возвышенностью замыслов, тщательной продуманностью композиции. Особо значительны заслуги д'Энди в пробуждении более широкого интереса к народной музыке Франции и в попытках ее претворения в своем творчестве; помимо названного выше сочинения показательна в этом отношении другая трехчастная симфония, озаглавленная «Летний день в горах» (1905). Много внимания он уделял и изучению старинной музыки. Однако приверженность к клерикальным догматам сузила идейный кругозор д'Энди, наложив на всю его деятельность реакционный отпечаток.

Анри Д ю п а р к (1848—1933, с 1885 года в результате нервного потрясения отошел от музыкальной жизни) полнее всего проявил свое незаурядное дарование, отмеченное мужественной силой, склонностью к выражению драматических чувств, в сфере камерно-вокальной музыки — его романсы исполняются и по сей день. В списке его произведений выделяются также симфоническая поэма «Ленора» (по Бюргеру, 1875), написанная, кстати сказать, до аналогичных произведений его учителя Франка.

Эрнест Ш о с с о н (1855—1899) является автором драматичной «Поэмы» для скрипки с оркестром (1896), трехчастной симфонии B-dur (1890), многих других произведений, в их числе замечательных романсов. Тонкий лиризм, подернутый меланхолией, при ярких вспышках драматизма, изысканность гармонических средств выразительности более всего свойственны его музыке.

В конце XIX века завоевывает также признание Габриэль Форе (1845—1924), прозванный «французским Шуманом». Его первый творческий период замыкает скрипичная соната A-dur (1876). В концертном репертуаре сохранились многие вокальные и фортепианные произведения Форе (среди последних баркаролы, экспромты, ноктюрны, прелюдии: Баллада для фортепиано с оркестром ор. 19, 1889, и для того же состава Фантазия ор. 111, 1918). В 1897 году крупнейший педагог и музыкальный деятель Франции Поль Дюка (1865—1935) написал известное оркестровое скерцо «Ученик чародея». К этому времени полностью созрел музыкальный гений Клода Дебюсси (1862—1918): он уже написал для оркестра «Послеполуденный отдых фавна» (1894) и «Три ноктюрна» (1899, первое исполнение — 1900); заканчивалась работа над оперой «Пеллеас и Мелизанда» (1902). Но эта музыка принадлежит более XX, нежели XIX веку, и потому в настоящей книге не будет рассматриваться.

Французская музыкальная культура второй половины прошлого столетия представлена рядом имен замечательных исполнителей. Это — названные выше дирижеры Шарль Ламурё (1834 — 1899) и Эдуард Колонн (1838—1910). Среди пианистов — выдающиеся педагоги Антуан Франсуа Мармонтель (1816—1898) и сменивший его на посту ведущего профессора по классу фортепиано в Парижской консерватории Луи Дьемер (1843—1919; Чайковский посвятил ему свой Третий фортепианный концерт), а также повсеместно концертировавший Камилл Сен-Санс. Выдающимися мастерами вокального искусства являлись Полина Виардо-Гарсиа (1821—1910, крепкими были ее дружеские связи с представителями русской культуры, особенно с Тургеневым), Дезире Арто (1835—1907, была дружна с Чайковским), Жильбер Дюпре (1809—1896). Сформировалась и особая «парижская скрипичная школа», возглавленная Анри Вьётаном (1820—1881, с 1871 года — профессор Брюссельской консерватории); эта школа имела давние традиции, связанные с именами Пьера Гавинье, Джованни Виотти и Шарля Берио.

ЖАК ОФФЕНБАХ

Оффенбах — классик французской оперетты. Жизненный и творческий путь Оффенбаха. Его лучшие произведения, музыкальный стиль

1

Подобно тому как Мейербер занял главенствующее положение в музыкальной жизни Парижа периода буржуазной монархии Луи Филиппа, так Оффенбах добился широчайшего признания во времена Второй империи. В творчестве и в самом индивидуальном облике обоих крупных художников отразились существенные черты действительности; они стали рупорами своего времени — как положительных, так и отрицательных его сторон. И если Мейербер по праву считается создателем жанра французской «большой» оперы, то Оффенбах является классиком французской, точнее сказать, парижской оперетты.

Каковы же ее характерные черты?

Парижская оперетта — порождение Второй империи. Это — зеркало ее общественной жизни, дававшее нередко откровенное изображение современных язв и пороков. Оперетта выросла из театральных интермедий или спектаклей-обозрений типа ревю, откликавшихся на злободневные темы дня. Живительную струю в эти спектакли влила практика артистических собраний, блестящих и остроумных импровизаций гогетт, а также традиции шансонье — этих талантливых мастеров городского фольклора. То, что не сумела сделать комическая опера, то есть насытить спектакль современным содержанием и современным строем музыкальных интонаций, сделала оперетта.

Было бы неверным, однако, переоценивать ее социально-обличительное значение. Беспечный по характеру, насмешливый по тону и фривольный по содержанию — таким был в основных чертах этот веселый театральный жанр. Авторы опереточных спектаклей использовали анекдотические сюжеты, нередко почерпнутые из бульварной газетной хроники, и стремились прежде всего к тому, чтобы создать забавные драматургические положения, остроумный литературный текст. Музыка играла подчиненную роль (в этом существенное отличие парижской оперетты от венской): главенствовали живые, ритмически пикантные куплеты и танцевальные дивертисменты, которые «прослаивались» обширными прозаическими диалогами. Все это вошло в идейно-художественную и собственно музыкальную ценность опереточных спектаклей.

Тем не менее в руках крупного художника (а таким, несомненно, был Оффенбах!) оперетта насыщалась элементами сатиры, острой злободневностью, а ее музыка приобретала важное драматургическое значение, проникаясь, в отличие от комической или «большой» оперы, общедоступными бытовыми интонациями. Не случайно Бизе и Делиб, то есть наиболее демократические художники следующего поколения, овладевшие складом современной музыкальной речи, дебютировали именно в опереточном жанре. И если первым обнаружил эти новые интонации Гуно («Фауст» был закончен в год постановки «Орфея в аду»), то Оффенбах наиболее полно воплотил их в своем творчестве.

2

Жак Оффенбах (его подлинная фамилия Эбершт) родился 20 июня 1819 года в Кёльне (Германия) в семье набожного раввина; с детских лет проявлял интерес к музыке, специализировался как виолончелист. В 1833 году Оффенбах переехал в Париж. Отныне, как это имело место у Мейербера, Франция становится

для него второй родиной. Окончив консерваторию, он поступил виолончелистом в театральный оркестр. Оффенбаху было двадцать лет, когда состоялся его дебют как композитора, оказавшийся, впрочем, безуспешным. Тогда он вновь обратился к виолончели — концертировал в Париже, в городах Германии, в Лондоне, попутно не пренебрегая любой композиторской работой. Однако почти все, что им написано до 50-х годов, утеряно.

В течение 1850—1855 годов Оффенбах был дирижером в известном драматическом театре «Comédie Française», писал сам много музыки к спектаклям и привлекал к сотрудничеству как именитых, так и начинающих музыкантов (среди первых — Мейербер, среди вторых — Гуно). Его неоднократные попытки получить заказ на написание оперы не увенчались успехом. Оффенбах обращается к иному роду деятельности.

С начала 50-х годов композитор Флоримон Эрве — один из родоначальников опереточного жанра — приобрел популярность своими остроумными одноактными миниатюрами. Он привлек к их созданию Делиба и Оффенбаха. Последнему вскоре удалось затмить славу Эрве [9].

В 1855 году Оффенбах открыл собственный театр, называвшийся «Парижские буффы»: здесь в тесном помещении он ставил со своей музыкой веселые буффонады и идиллические пасторали, которые исполнялись силами двух-трех актеров. Современник известных французских художников-карикатуристов Оноре Домье и Поля Гаварни, комедиографа Эжена Лабиша, Оффенбах насыщал спектакли тонким и язвительным остроумием, насмешливой шуткой. Он привлек близких по духу писателей, и если драматург Скриб в полном смысле слова был соавтором опер Мейербера, то в лице Анри Мельяка и Людовика Галеви — в недалеком будущем авторов либретто «Кармен» — Оффенбах приобрел своих преданных литературных сотрудников.

1858 год — Оффенбаху уже под сорок — знаменует решающий перелом в его судьбе. Это год премьеры первой большой оперетты Оффенбаха — «Орфей в аду», выдержавшей подряд двести восемьдесят восемь представлений [10]. Далее следуют, если назвать наиболее известные произведения, «Женевьева Брабантская» (1859), «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866), «Парижская жизнь» (1866), «Герцогиня Герольштейнская» (1867), «Перикола» (1868), «Разбойники» (1869). Последнее пятилетие Второй империи — годы безраздельной славы Оффенбаха, а ее кульминационный пункт — 1857 год: в центре пышных торжеств, посвященных открытию Всемирной выставки, стояли спектакли «Парижской жизни».

[9] По образному замечанию одного французского писателя, Обер стоял перед дверями оперетты. Эрве их приоткрыл, а Оффенбах вошел...

Флоримон Эрве (подлинная фамилия — Ронже, 1825—1892) — автор около ста оперетт, лучшая среди них «Мадемуазель Нитуш» (1883).

[10] В 1878 году в Париже состоялось 900-е представление!

Оффенбах работает с величайшим творческим напряжением. Он является не только автором музыки своих оперетт, но и соавтором литературного текста, режиссером-постановщиком, дирижером, антрепренером труппы. Остро ощущая специфику театра, он доделывает партитуры на репетициях: сокращает то, что кажется затянутым, расширяет, переставляет номера. Эта кипучая деятельность осложняется частыми выездами в зарубежные страны, где Оффенбаху повсеместно сопутствует громкая слава.

Крах Второй империи внезапно оборвал блестящую карьеру Оффенбаха. Его оперетты сходят со сцены. В 1875 году он вынужден объявить себя банкротом. Состояние потеряно, театральная антреприза распущена, авторские доходы идут на покрытие долгов. Чтобы прокормить семью, Оффенбах выезжает на гастроли в США, где в 1876 году дирижирует садовыми концертами. И хотя он создает новую, трехактную редакцию «Периколы» (1874), «Мадам Фавар» (1878), «Дочь тамбур-мажора» (1879) — произведения, которые не только не уступают по своим художественным качествам предшествующим, но даже превосходят их, открывают новые, лирические стороны большого таланта композитора,— он добивается лишь посредственного успеха [11].

Оффенбах поражен серьезной болезнью сердца. Но в предчувствии скорой кончины он лихорадочно работает над своим последним сочинением — лирико-комедийной оперой «Сказки (в более точном переводе «рассказы») Гофмана». Ему не пришлось присутствовать на премьере: не закончив партитуру, он умирает 4 октября 1880 года.

3

Оффенбах является автором свыше ста музыкально-театральных произведений. Большое место в его наследии занимают интермедии, фарсы, миниатюрные спектакли-обозрения. Однако и количество двух- или трехактных оперетт исчисляется десятками.

Сюжеты его оперетт разнообразны: здесь и античность («Орфей в аду», «Прекрасная Елена»), и образы популярных сказок («Синяя Борода»), и средневековье («Женевьева Брабантская»), и перуанская экзотика («Перикола»), и реальные события из французской истории XVIII века («Мадам Фавар»), и быт современников («Парижская жизнь»), и т. д. Но все это внешнее разнообразие объединено основной темой — изображением современных нравов.

Будь то старые, ставшие классическими сюжеты или новые, говорящие то ли о вымышленных странах и событиях, то ли о реаль-

[11] К этому времени славу Оффенбаха затмевает Шарль Лекок (1832—1918), в произведениях которого выдвигается лирическое начало в ущерб пародии и жизнерадостное веселье вместо безудержного канкана. Его наиболее известные произведения: «Дочь мадам Анго» (1872) и «Жирофле-Жирофля» (1874). Большой популярностью пользовалась также оперетта Роберта Планкетта «Корневильские колокола» (1873).

ной действительности,— всюду и везде у Оффенбаха действуют современники, пораженные общим недугом — развращенностью нравов, коррупцией. Для изображения такой всеобщей испорченности Оффенбах не жалеет красок и порой достигает бичующего сарказма, вскрывая язвы буржуазного строя. Однако это имеет место далеко не во всех произведениях Оффенбаха. Немало в них отводится развлекательным, откровенно эротическим, «канканирующим» моментам, и злая издевка нередко вытесняется пустым острословием. В таком смешении социально значительного с бульварно-анекдотическим, сатирического с фривольным заключается основное противоречие театральных спектаклей Оффенбаха.

Вот почему из большого наследия Оффенбаха лишь немногие произведения сохранились в театральном репертуаре. К тому же их литературные тексты, несмотря на остроумие и сатирическую заостренность, во многом поблекли, так как устарели содержащиеся в них намеки на злободневные факты и события [12]. Но не стареющей осталась музыка. Выдающийся талант Оффенбаха вынес его в первые ряды мастеров легкого и доступного песенно-танцевального жанра.

Основной источник музыки Оффенбаха — французский городской фольклор. И хотя многие композиторы комической оперы XIX века обращались к этому источнику, никому до него не удавалось с такой полнотой и художественным совершенством выявить особенности национальной бытовой песни и танца.

Этим, однако, не ограничиваются его заслуги. Оффенбах не только воссоздавал особенности городского фольклора — и прежде всего практики парижских шансонье,— но и обогащал их опытом профессионально-художественной классики. Моцартовская легкость и изящество, остроумие и блеск Россини, огневой темперамент Вебера, лиризм Буальдье и Герольда, увлекательные, пикантные ритмы Обера — все это и многое другое претворено в музыке Оффенбаха. Вместе с тем она отмечена большим индивидуальным своеобразием.

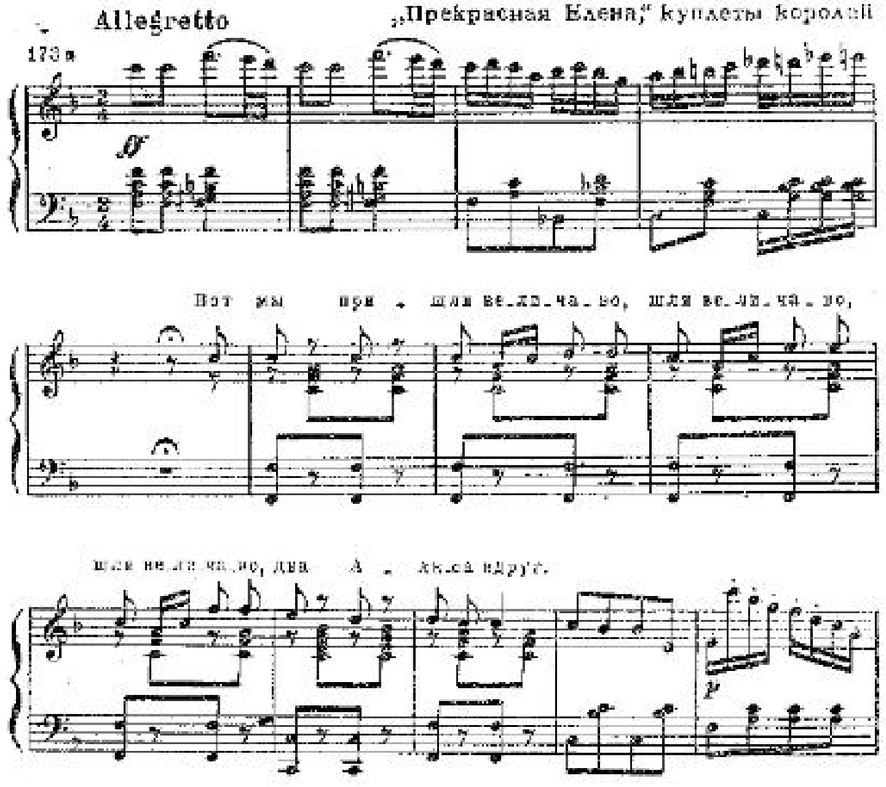
Мелодия и ритм — определяющие факторы музыки Оффенбаха. Его мелодическая щедрость неистощима, а ритмическая изобретательность исключительно разнообразна. Оживленные четные размеры бодрых куплетных песенок сменяются грациозно-танцевальными мотивами на $\frac{6}{8}$, маршевый пунктир — мерным колыханием баркарол, темпераментные испанские болеро и фанданго — плавным, легким движением вальса и т. д. Особо велика роль популярных в то время танцев — кадрили и галопа (см. примеры 173 *а*, *б*, *в*, *г*, *д*). На их основе Оффенбах строит рефрены куплетов — хоровые припевы, динамика развития которых носит вихревой характер. Эти зажигательные финальные ансамбли показывают, как плодотворно Оффенбах использовал опыт комической оперы.

[12] Из-за этого в советских музыкальных театрах тексты оффенбаховских оперетт подвергаются значительной, иногда коренной переработке.

173 *а*

Allegretto

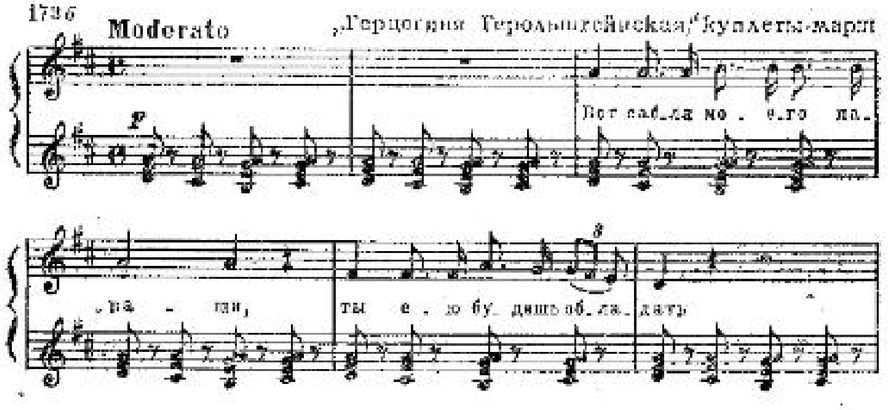
„Прекрасная Елена," куплеты королей



173 *б*

Moderato

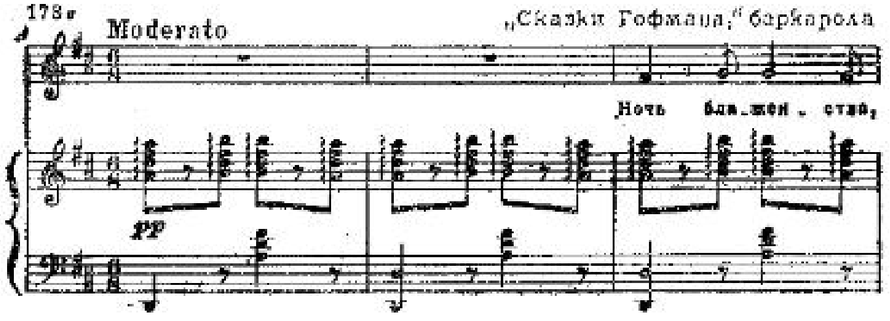
„Герцогиня Гролыптейнская," куплеты-марш

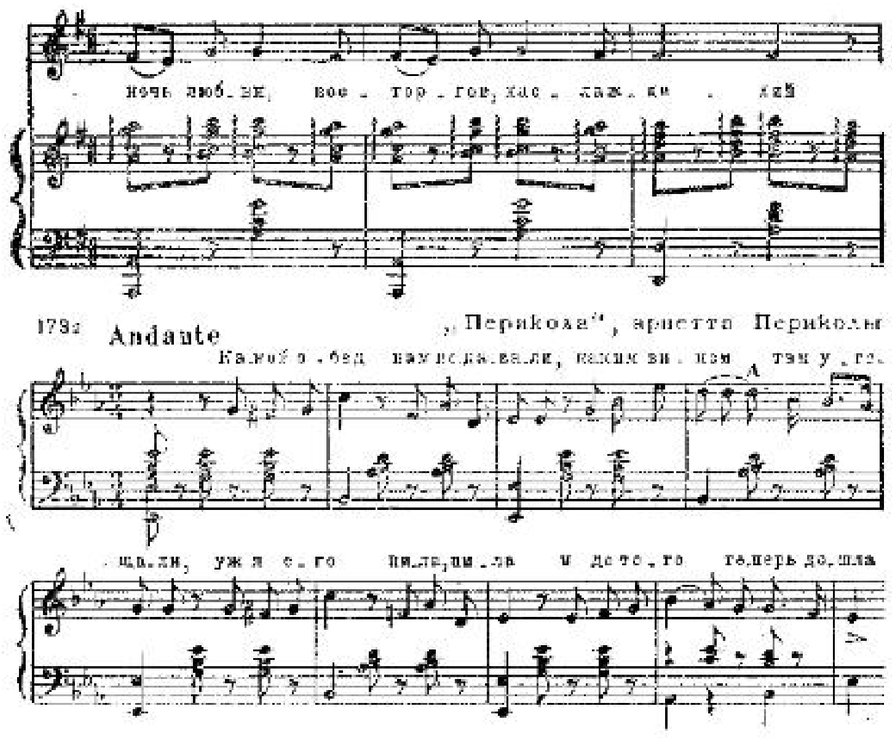


178 *в*

Moderato

„Сказки Гофмана," баркарола





Легкость, остроумие, изящество и стремительный порыв — эти качества музыки Оффенбаха отражены в его инструментовке. Простоту и прозрачность звучания оркестра он сочетает с яркой характеристичностью и тонкими колористическими штрихами, дополняющими вокальный образ.

4

Несмотря на отмеченные общие черты, есть некоторые различия в операттах Оффенбаха. Можно наметить три их разновидности (оставляем в стороне все другие малохарактерные виды): это оперетты-пародии, комедии нравов и лирико-комедийные опе-

ретты. Образцами данных типов могут соответственно служить: «Прекрасная Елена», «Парижская жизнь» и «Перикола».

Обращаясь к сюжетам античности, Оффенбах их язвительно пародировал: так, мифологический певец Орфей представал влюбленным учителем музыки, целомудренная Эвридика — легкомысленной дамой полусвета, всесильные же боги Олимпа превращались в беспомощных и сластолюбивых старцев. С той же легкостью Оффенбах «перекраивал» на современный лад сказочные сюжеты и популярные мотивы романтических романов и драм. Так он раскрывал в старых сюжетах актуальное содержание, но одновременно пародировал привычные театральные приемы и стиль оперных постановок, издеваясь над их окостеневшей условностью.

Комедии нравов использовали оригинальные сюжеты, в которых прямее и острее обличались современные буржуазные отношения, изображаемые то в гротесковом преломлении («Герцогиня Герольштейнская»), то в духе ревю-обозрения («Парижская жизнь»).

Наконец, в ряде произведений Оффенбаха, начиная с «Песни Фортунио» (1861), сильнее проявилась лирическая струя — в них стиралась грань, отделявшая оперетту от комической оперы. И привычная насмешливость покидала композитора: в изображении любви и горя Периколы или Жюстины Фавар он передавал неподдельную искренность чувств, задушевность. Эта струя все более крепла в последние годы жизни Оффенбаха и получила свое завершение в «Сказках Гофмана». Романтическая тема о недостижимости идеала, о призрачности земного существования здесь выражена в свободно-рапсодической форме — каждый акт оперы имеет свой сюжет, создает определенную «картину настроения» по канве эскизно намеченного действия.

В течение долгих лет Оффенбаха волновал этот замысел. Еще в 1851 году в одном парижском драматическом театре был показан пятиактный спектакль «Сказки Гофмана». На основе ряда новелл немецкого писателя-романтика авторы пьесы Жюль Барбье и Мишель Карре сделали самого Гофмана героем трех любовных авантюр; их участницы — бездушная кукла Олимпия, смертельно больная певица Антония, коварная куртизанка Джульетта. Каждое приключение завершается драматической катастрофой: на пути к счастью неизменно встает, меняя свой облик, загадочный советник Линдорф. И столь же изменчив ускользающий от поэта образ возлюбленной [13]...

Оффенбаха, всю жизнь порывавшегося написать комическую оперу, увлек сюжет пьесы, где так своеобразно переплелись бытовая драма с фантастикой. Но лишь спустя тридцать лет, когда окрепла лирическая струя в его творчестве, он смог воплотить

[13] Основу событий составляет новелла Э. Т. А. Гофмана «Дон-Жуан», в которой писатель рассказывает о своей встрече с известной певицей. Остальные образы заимствованы из ряда других новелл («Золотой горшок», «Песочный человек», «Советник Креспель» и пр.).

свою мечту, но и то не полностью: закончить произведение помешала смерть — инструментовал клавир Эрнест Гиро. С тех пор — премьера состоялась в 1881 году — «Сказки Гофмана» прочно вошли в мировой театральный репертуар, а лучшие музыкальные номера (в их числе знаменитая баркарола — см. пример 173*в*) приобрели широкую известность [14].

Художественные достоинства музыки Оффенбаха обеспечили ей длительную, устойчивую популярность — она звучит и в театре, и в концертном исполнении.

Замечательный мастер комедийного жанра, но в то же время и тонкий лирик, Оффенбах принадлежит к числу видных французских композиторов второй половины XIX века.

СПИСОК ГЛАВНЫХ ОПЕРЕТТ ОФФЕНБАХА

(всего свыше 100 музыкально-театральных сочинений) [15]

«Пепито», либретто Баттю и Муано (1853)
«Ой-ай-ай, или Царица островов», либретто Муано (1854)
«Двое слепых», либретто Муано (1855)
«Белая ночь», либретто Флуски (1855)
«Войдите, господа и дамы», либретто Мери и Галеви (1855)
«Фенанеист и сапожник» (1856)
«Батаклан», либретто Галеви (1856)
«Тромб-Аль-Казар», либретто Дюпе и Бурже (1856)
«Шестьдесят шестой», либретто Форжа и Лорепсена (1856)
«Два рыбака» (1857)
«Свадьба при фонарях», либретто Карре и Баттю (1857)
«Дамы с рынка», либретто Лапуанта (1858)
«Орфей в аду», либретто Кремье (1858, новая редакция — 1874)
«Муж на пороге», либретто Делакур и Морана (1859)
«Маркитанки великой армии» (1859)
«Женевьева Брабантская», либретто Кремье (1859, новая редакция — 1875)
«Дафнис и Хлоя», либретто Клервиля и Кордье (1860)
«Баркуф» (1861)
«Песнь Фортунио», либретто Кремье и Галеви (1861)
«Господин Шуфлери», либретто Сен-Реми (1861)
«Мост вздохов», либретто Кремье и Галеви (1861)
«Аптекарь и парикмахер», либретто Фребо (1861, новая редакция — 1874)
«Господин и госпожа Дени», либретто Лорепсена и Делапорта (1862)
«Путешествие господ Люнакан с сыном», либретто Сиродена и Муано (1862)
«Зизхен и Фрицхен» (1863)
«Грузинки», либретто Муано (1864)
«Спиньор Фагот» (1864)
«Прекрасная Елена», либретто Мельяка и Галеви (1864)
«Косколетто», либретто Нюитте и Трефе (1865)
«Жанна плачет, а Жан смеется», либретто Нюитте и Трефе (1865)
«Синяя Борода», либретто Мельяка и Галеви (1866)
«Парижская жизнь», либретто Мельяка и Галеви (1866)
«Герцогиня Герольштейнская», либретто Мельяка и Галеви (1867)
«Робинзон Крузо», либретто Мельяка и Галеви (1867)
«Замок Того», либретто Мельяка и Галеви (1867)
«Остров Тюлипатан», либретто Шиво и Дюрю (1868)
«Перикола», либретто Мельяка и Галеви (1868, новая редакция — 1874)
«Вер-вер, или Похождения попугая», либретто Мельяка и Нюитте (1869)
«Трапезундская принцесса», либретто Нюитте и Трефе (1869)
«Разбойники», либретто Мельяка и Галеви (1869)
«Черный корсар» (1872)
«Король-морковь» (1872)
«Фантазио», либретто Мюссе (1872)
«Браконьеры», либретто Шиво и Дюрю (1873)
«Багатель» (1874)
«Госпожа Аршидюк» (1874)
«Виттингтон и его кошка» (1875)
«Пьеретта и Жако» (1876)
«Ярмарка в Сен-Лоране» (1877)
«Доктор Окс», либретто Жилля и Нортье (1877)
«Мадам Фавар», либретто Шиво и Дюрю (1878; это сотая оперетта Оффенбаха)
«Метр Перонилла» (1878)
«Дочь тамбур-мажора», либретто Шиво и Дюрю (1879)
«Прекрасная Луретта», либретто Блюма, Бло и Тоша (1890)
«Сказки Гофмана», фантастическая опера, либретто Барбье и Карре (1881)

Литературные сочинения

«Заметки путешествующего музыканта» (1876)

[14] В последующие годы эта единственная комическая опера Оффенбаха подверглась различным редакциям: сокращался прозаический текст, который был заменен речитативами, переставлялись местами отдельные номера, даже акты (количество их сократилось с пяти до трех). Наиболее распространена редакция М. Грегора (1905).

[15] В скобках указаны даты премьер.

ШАРЛЬ ГУНО

Значение Гуно в истории французской музыки второй половины XIX века. Его крупные достижения в области «лирической оперы». Жизненный и творческий путь Гуно. Опера «Фауст»

1

С именем Гуно связан значительный период французской музыки. Не оставив прямых учеников — Гуно не занимался педагогикой,— он оказал большое влияние на своих младших современников. Оно сказалось, прежде всего, на развитии музыкального театра.

К 50-м годам, когда «большая опера» вошла в полосу кризиса и начала изживать себя, в музыкальном театре наметились новые веяния. Романтическое изображение преувеличенных, гиперболизированных чувств и с к л ю ч и т е л ь н о й личности сменилось интересом к жизни о б ы д е н н о г о, рядового человека, к окружающему его быту, к сфере интимных задушевных чувств. В области музыкального языка это знаменовалось поисками жизненной простоты, искренности, теплоты выражения, лиризма. Отсюда и более широкое, чем прежде, обращение к демократическим жанрам песни, романса, танца, марша, к современному строю бытовых интонаций. Таково было воздействие укрепившихся реалистических тенденций в современном французском искусстве.

Поиски новых принципов музыкальной драматургии и новых средств выражения наметились еще в некоторых лирико-комедийных операх Буальдье, Герольда и Галеви. Но полностью эти тенденции проявились лишь к концу 50-х и в 60-х годах. Вот список наиболее известных произведений, созданных до 70-х годов, которые могут служить образцами нового жанра «лирической оперы» (указываются даты премьер этих произведений):

1859 — «Фауст» Гуно,
1863 — «Искатели жемчуга» Бизе,
1864 — «Мирейль» Гуно,
1866 — «Миньона» Тома,
1867 — «Ромео и Джульетта» Гуно,
1867 — «Пертская красавица» Бизе,
1868 — «Гамлет» Тома[16].

Несмотря на отличия, перечисленным операм присущ ряд общих черт. В центре стоит изображение личной драмы. Обрисовке лирических чувств уделено преимущественное внимание; для их передачи композиторы широко обращаются к романсовой стихии. Большое значение приобретает также характеристика реальной обстановки действия, отчего возрастает роль приемов жанрового обобщения.

Но при всей принципиальной важности этих новых завоеваний лирической опере, как определенному жанру французского музыкального театра XIX века, не хватало широты идейно-художественного кругозора. Философское содержание романов Гёте или трагедий Шекспира представало на подмостках театра «сниженным», приобретало житейски непритязательный облик — классические произведения литературы лишались большой обобщающей идеи, остроты выражения жизненных конфликтов, подлинного размаха страстей. Ибо лирические оперы в массе своей скорее знаменовали подступы к реализму, чем давали его полнокровное выражение. Однако несомненным их достижением явилась д е м о к р а т и з а ц и я м у з ы к а л ь н о г о я з ы к а.

Гуно был первым среди своих современников, кому удалось закрепить эти положительные качества лирической оперы. В этом — непреходящее историческое значение его творчества. Чутко уловив склад и характер музыки городского быта — недаром на протяжении восьми лет (1852—1860) он возглавлял парижских «орфеонистов»,— Гуно обнаружил новые средства музыкально-драматической выразительности, отвечавшие требованиям времени. Он открыл во французской оперной и романсовой музыке богатейшие возможности «общительной» лирики, непосредственной и импульсивной, проникнутой демократическими настроениями. Чайковский верно подметил, что Гуно — «один из немногих композиторов, которые в наше время пишут не из предвзятых теорий, а по внушению

[16] С известными оговорками к этому жанру могут быть причислены последние оперы Мейербера «Динора» (1859) и «Африканка» (1865).

чувства». В годы, когда расцвел его большой талант, то есть со второй половины 50-х и в 60-х годах, видное место в литературе заняли братья Гонкуры, которые считали себя создателями новой художественной школы — они называли ее «школой нервной чувствительности». Гуно может быть отчасти к ней причислен.

Однако «чувствительность» — источник не только силы, но и слабости Гуно. Нервно реагируя на жизненные впечатления, он легко поддавался различным идеологическим влияниям, был неустойчив как человек и художник. Его натура полна противоречий: то он смиренно склонял голову перед религией, а в 1847—1848 годах даже хотел стать аббатом, то безраздельно отдавался земным страстям. В 1857 году Гуно был на грани серьезного душевного заболевания, но в 60-х годах много, продуктивно работал. В следующие два десятилетия, вновь подпав под сильное воздействие клерикальных идей, он не сумел удержаться в русле прогрессивных традиций.

Гуно неустойчив в своих творческих позициях — этим объясняется неровность его художественных достижений. Превыше всего ценя изящество и гибкость выражения, он создавал музыку живую, чутко отражавшую смену душевных состояний, полную грации и чувственного очарования. Но нередко реалистической силы и полноты выражения в показе жизненных противоречий, то есть того, что является характерным для г е н и я Бизе, не хватало т а л а н т у Гуно. В музыку последнего подчас проникали черты сентиментальной чувствительности, а мелодическая приятность подменяла глубину содержания.

Тем не менее, открыв источники лирического вдохновения, не изведанные до него во французской музыке, Гуно немало сделал для отечественного искусства, а его опера «Фауст» по своей популярности смогла конкурировать с высшим творением французского музыкального театра XIX века — с «Кармен» Бизе. Уже одним этим произведением Гуно вписал свое имя в историю не только французской, но и мировой музыкальной культуры.

2

Автор двенадцати опер, свыше ста романсов, большого числа духовных сочинений, которыми он начал и которыми закончил свой творческий путь, ряда инструментальных произведений (в том числе трех симфоний, последняя — для духовых инструментов), Шарль Г у н о родился 17 июня 1818 года. Отец его был художником, мать — отличной музыкантшей. Уклад жизни семьи, ее широкие художественные интересы воспитали артистические склонности Гуно. Он приобрел разностороннюю композиторскую технику у ряда педагогов, различных по творческим устремлениям (Антонин Рейха, Жан Франсуа Лесюэр, Фроманталь Галеви). Как лауреат Парижской консерватории (он стал ее студентом в семнадцатилетнем возрасте) Гуно провел 1839—1842 годы в Италии, затем — недолго — в Вене и Германии. Живописные впечатле-

ния от Италии были сильными, но Гуно разочаровался в современной итальянской музыке. Зато он подпал под обаяние Шумана и Мендельсона, воздействие которых не прошло для него бесследно.

С начала 50-х годов Гуно активнее входит в музыкальную жизнь Парижа. Премьера его первой оперы — «Сафо» — состоялась в 1851 году; далее следовала опера «Окровавленная монахиня» — в 1854 году. Оба произведения, поставленные в «Grand Opéra», отмечены неровностью, мелодраматизмом, даже вычурностью стиля. Они не имели успеха. Значительно теплее был принят «Лекарь поневоле» (по Мольеру), показанный в 1858 году в «Лирическом театре»: комический сюжет, реальная обстановка действия, живость характеров пробудили новые стороны таланта Гуно. В полную силу они проявились в следующем произведении. Это был «Фауст», поставленный на сцене того же театра в 1859 году. Не сразу зрители полюбили оперу, осознали ее новаторскую сущность. Только через десять лет она попала в «Grand Opéra», причем первоначальные диалоги были заменены речитативами и добавлены балетные сцены. В 1887 году здесь прошел пятисотый спектакль «Фауста», а в 1894 году праздновалось его тысячное исполнение (в 1932 — двухтысячное)[17].

После этого мастерски написанного произведения в начале 60-х годов Гуно сочинил две посредственные комические оперы, а также «Царицу Савскую», выдержанную в духе драматургии Скриба — Мейербера. Обратившись затем в 1863 году к поэме провансальского поэта Фредерика Мистраля «Марейль», Гуно создал произведение, многие страницы которого выразительны, покоряют тонким лиризмом. Картины природы и сельской жизни юга Франции нашли поэтичное воплощение в музыке (см. хоры I или IV актов). Композитор воспроизвел в своей партитуре подлинные провансальские напевы; примером может служить старинная любовная песнь «О, Магали», играющая важную роль в драматургии оперы. Тепло очерчен и центральный образ крестьянской девушки Мирейль, гибнущей в борьбе за счастье с любимым. Все же музыка Гуно, в которой больше изящества, нежели сочного полнокровия, уступает в реализме и красочности «Арлезианке» Бизе, где с изумительным совершенством передана атмосфера Прованса.

Последнее значительное художественное достижение Гуно — опера «Ромео и Джульетта». Ее премьера состоялась в 1867 году и ознаменовалась большим успехом — в течение двух лет состоялось девяносто спектаклей. Хотя трагедия Шекспира здесь трактована в духе лирической драмы, лучшие номера оперы — а к ним относятся четыре дуэта главных героев (на балу, на балконе, в спальне Джульетты и в склепе), вальс Джульетты, каватина Ромео — обладают той эмоциональной непосредственностью, правдивостью декламации и мелодической красотой, которые характерны для индивидуального стиля Гуно.

[17] Первая постановка «Фауста» в России приходится на 1869 год.

Написанные вслед за тем музыкально-театральные произведения показательны для наступившего идейно-художественного кризиса в творчестве композитора, что связано с усилением клерикальных элементов в его мировоззрении. В последние двенадцать лет жизни Гуно не писал опер. Он умер 18 октября 1893 года.

Таким образом, «Фауст» явился его лучшим созданием. Это классический образец французской лирической оперы со всеми ее достоинствами и некоторыми недостатками.

3

Глубокое философское содержание гётевского «Фауста» (точнее — первой части поэмы) лишь поверхностно затронуто в опере Гуно. Ее сюжет трактован в лирико-бытовом аспекте: любовная драма Маргариты заняла первенствующее положение, оттеснив на второй план центральные у Гёте образы Фауста и Мефистофеля.[18] Но эта драма раскрыта в музыке человечно и правдиво, на широком фоне жизни, с реалистическим художественным совершенством. «Невозможно отрицать,— писал Чайковский,— что «Фауст» написан если не гениально, то с необычайным мастерством и не без значительной самобытности»[19].

Гуно утверждал, что оперный драматург должен быть мастером музыкального портрета. В «Фаусте» он полностью овладел этим искусством. Его портреты главных действующих лиц психологически правдивы и обрисованы разнообразными красками.

Центральный образ Маргариты принадлежит к лучшим созданиям Гуно, хотя и отличается от литературного первоисточника — в нем больше французских, нежели немецких национальных черт. В этом образе привлекают простота и лиричность, женственная грация. В то же время он дан в развитии: композитор тонко передает разнообразную гамму переживаний Маргариты — от робкого пробуждения наивного любовного чувства к упоению страстью и далее к горю и безумию. В музыке это выражено постепенной драматизацией романсового начала, которое под конец вытесняется декламационностью.

Менее широко обрисован Фауст — преимущественно той же романсовой стихией, но в более пылком, восторженном преломлении.[20]

Такова, например, тема страстного упоения вновь обретенной молодостью, которая неоднократно проводится в опере начиная с интродукции. Аналогичный характер имеет и тема достигнутого счастья, которая звучит в конце II акта:

[18] Поэтому в Германии опера называется по имени героини — «Маргарита».

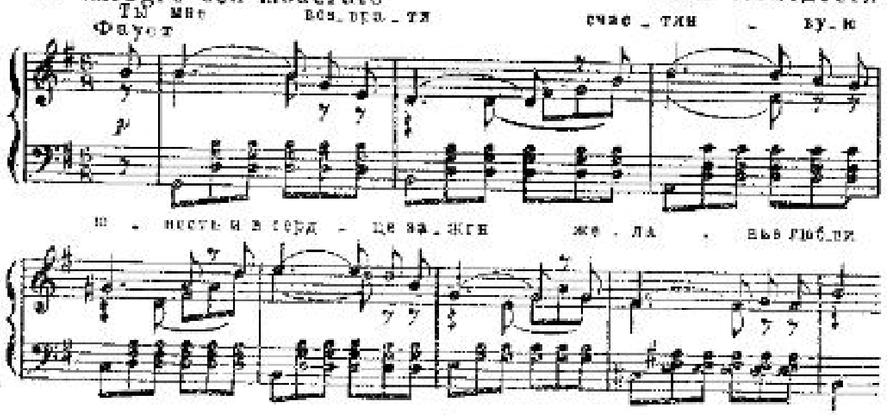
[19] Обычно избегавший исполнения чужих произведений, Чайковский дирижировал «Фаустом» в оперном товариществе И. П. Прянишникова в 1892 году, что показательно для тех симпатий, которые он питал к этой опере.

[20] Образ старого ученого Фауста, показанный в интродукции, решен менее удачно, схематично.

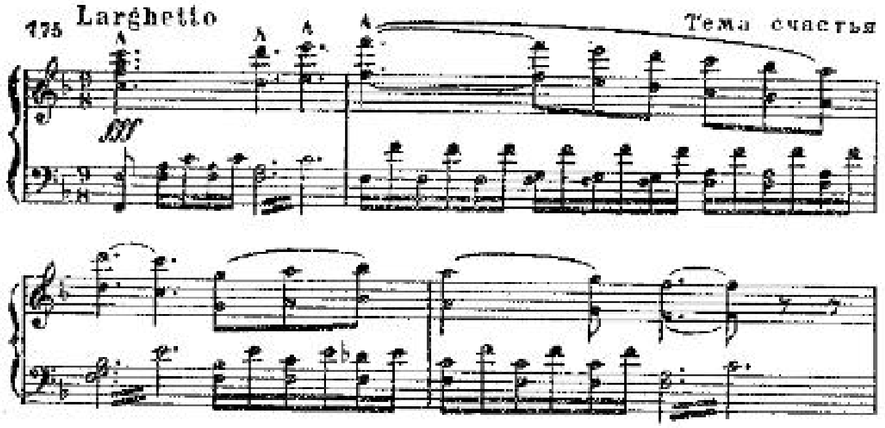
174 Allegro ben moderato — Тема молодости

Ты мне — вся кра_са_та

Фауст

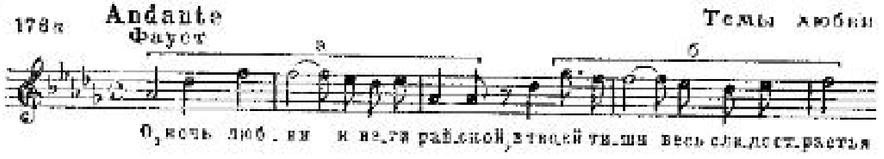


175 Larghetto — Тема счастья

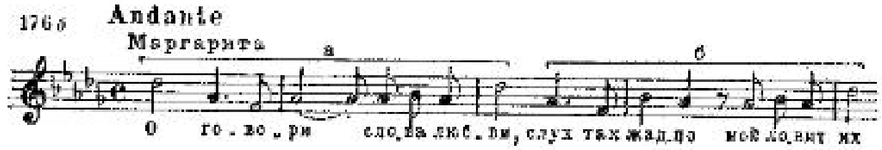


Чувства, объединяющие Фауста и Маргариту, запечатлены в восторженно-хоральном складе звучания. Две темы призваны выразить эти чувства. Первая проходит сначала в той же интродукции — при виде́нии Маргариты, вызванном чарами Мефистофеля, и далее — в дуэте II акта; вторая — в названном дуэте, а позже в тюрьме, в устах безумной Маргариты. Обе темы родственны: их начальные интонации даны в зеркальном отражении:

178а Andante — Фауст — Темы любви



176б Andante — Маргарита



Иной полюс драмы воплощен в образе Мефистофеля — и в музыке он характеризуется другой сферой интонаций, выдержанной в тонах иронической галантности, особенно в общении с Мартой, или злой издевки — в куплетах о «золотом тельце» и серенаде. Лишь один раз — в сцене заклинания цветов во II акте — речь Мефистофеля наделяется демоническими чертами.

Мастерство индивидуальных характеристик наглядно обнаруживается в сопоставлении трех «портретов» в начале II акта: куплеты Зибеля, каватина Фауста, баллада и ария Маргариты отличаются друг от друга не только интонационным складом, но и приемами жанрового обобщения — использованием разных выразительных средств устоявшихся оперных форм[21]. Эта опора на бытующие жанры — основа демократизма музыкального языка Гуно. В частности, он изобретательно применяет вальсовое начало (в народных сценах 2-й картины I акта, в куплетах Зибеля, «арии с жемчугом» Маргариты и т. д.).

Бытующие жанры особенно широко использованы при воссоздании жизненного фона драмы. Таковы идиллически-пасторальные напевы хора, вторгающиеся в размышления Фауста о бренности бытия (в интродукции), замечательные народные сцены на площади (в обеих картинах I акта), воинственный хор солдат и т. п. Вообще в опере воплощено большое разнообразие картин жизни. Действие разворачивается на площади, улице, в саду — им противопоставлены келья ученого, церковь, тюремная камера. Такими контрастами определяется не только чередование картин, но и развертывание действия внутри них, что способствует музыкально-сценической выразительности оперы, придает ее развитию живой, действенный темп.

Давая внутренне завершенные музыкальные номера, Гуно обнаруживает незаурядное мастерство в свободном, непринужденном построении крупной оперной формы. Выдающийся образец этого искусства — 2-я картина I акта, где на фоне сцен народного веселья происходит завязка драмы — встреча Фауста с Маргаритой, Мефистофеля с Зибелем. Динамика действия, смена сценических эпизодов объединены и обобщены средствами музыкальной выразительности. Здесь использована концентрическая форма, в центре которой находится эпизод любовного признания Фауста.

Приводимая схема поясняет построение картины:

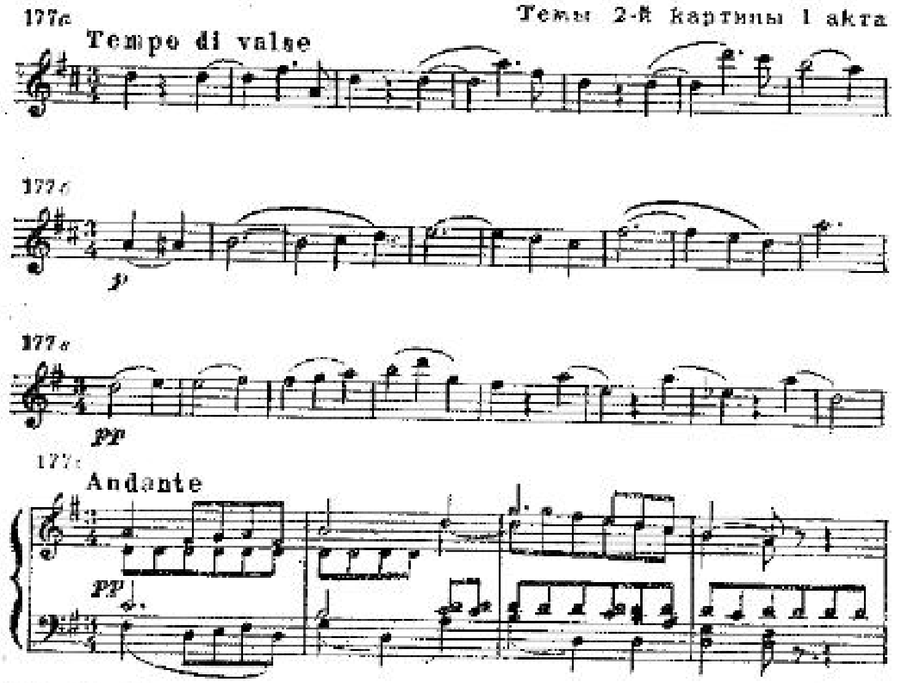
Хор. сцены — Зибель — масс. хор. сцены — Зибель — признание —
A — B — A — C — D —
D-dur D-dur D-dur G-dur G-dur

Зибель — Зибель — хор. сцены } кода
B — B — A
G-dur Fis-dur D-dur

Легко подметить интонационную общность тем Зибеля:

[21] См. также сопоставление в I акте каватины Валентина, куплетов Мефистофеля и хорового хорала.

177c Темы 2-й картины I акта



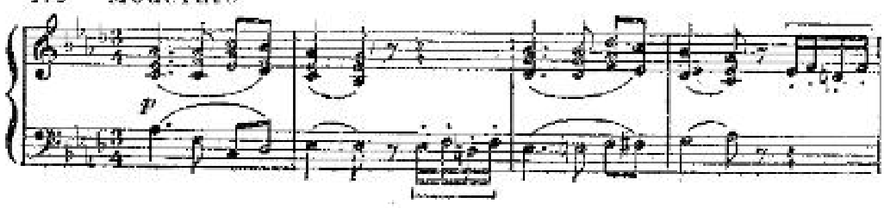
Они, в свою очередь, тесно переплетаются со сценами народного веселья, окрашивая их в лирические тона. Картина же в целом объединена вальсовым началом. Сочетание народно-жанровой характеристики и поэтичности придает музыке этой картины большое обаяние.

Центральный в драматургии оперы II акт является одновременно лучшим, наиболее цельным по развитию.

Вслед за оркестровым вступлением, неожиданно скорбным, даже мрачным, словно предвосхищающим страдания Маргариты в будущем, следуют упомянутые выше три «портрета» — сентиментального Зибеля, лирически восторженного Фауста, простодушной, но вместе с тем и капризно-грациозной Маргариты. Вехи дальнейшего драматургического развития отмечают: квартет (Фауст — Маргарита и Мефистофель — Марта), речитатив Мефистофеля (заклинание цветов), дуэт (Фауст — Маргарита) и финал (Мефистофель — Фауст — Маргарита). Каждый из этих номеров относительно закончен, закруглен по форме. Так, композиционная завершенность квартета подчеркнута проведением в начале и в конце своеобразного музыкального рефрена, речитатив Мефистофеля звучит как внутренне цельное ариозо, и т. п.

Рефрен квартета

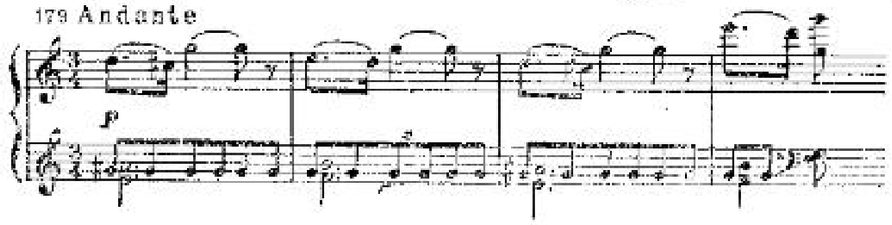
178 Moderato



Музыкальное развитие образов проникнуто интонационным единством и целеустремленностью. Ночь, напоенная ароматом цветов, поэзия любовной страсти, чувственного очарования красиво переданы в музыке Гуно. Не только общий колорит, но и некоторые интонационные обороты, симфонически развиваемые, связывают эти номера. Можно, например, указать на краткий мотив, вычлененный из рефрена квартета (см. пример 178), или на мотив думана цветов, который возникает перед речитативом Мефистофеля и пронизывает музыку дуэта, представляющего собой кульминацию акта:

Мотив „думана цветов"

179 Andante



Под конец этого дуэта включены реминисценции из каватины Фауста, а в финале симфонически развита тема достигнутого счастья (см. пример 175).

Подобные музыкально-тематические связи существуют и между различными картинами — на это уже указывалось выше. Особенно впечатляет проведение тем из 2-й картины I акта (эпизоды B и D по нашей схеме) и второй любовной темы из сцены в тюрьме, когда Маргарита вспоминает о своем счастливом прошлом.

Правда жизни, воплощенная в лучших сценах оперы, поэтическая цельность выражения, естественность музыкального языка, целеустремленность драматургии — все это служит залогом массовой популярности «Фауста» Гуно[32]. Эти лучшие стороны его музыки оказали значительное воздействие на творчество последующих поколений французских композиторов, вплоть до Клода Дебюсси.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГУНО

Оперы (всего 12)[33]

«Сафо», либретто Ожье (1851, новые редакции — 1858, 1881)
«Обрученная монахиня», либретто Скриба и Делавиня (1854)
«Лекарь поневоле», либретто Барбье и Карре (1858)
«Фауст», либретто Барбье и Карре (1859, новая редакция — 1869)
«Голубка», либретто Барбье и Карре (1860)

[32] Неорганичен, не вытекает из развития сюжета апофеоз оперы — в нем Гуно отдал дань своим клерикальным увлечениям. В постановке Большого театра СССР апофеоз снят, равно как и 1-я картина последнего акта; изменены также содержание и последовательность образующих его номеров. Эта редакция, созданная в 1949 году, принята в ряде других театров Советского Союза.

[33] В скобках указаны даты премьер.

«Филимон и Бавкида», либретто Барбье и Карре (1860, новая редакция — 1876)
«Царица Савская», либретто Барбье и Карре (1862)
«Мирейль», либретто Барбье и Карре (1864, новая редакция — 1874)
«Ромео и Джульетта», либретто Барбье и Карре (1867, новая редакция — 1888)
«Сен-Мар», либретто Барбье и Карре (1877)
«Полиевкт», либретто Барбье и Карре (1878)
«День Заморы», либретто Барбье и Карре (1881)

Музыка в драматическом театре

Хоры к трагедии Поншара «Одиссей» (1852)
Музыка к драме Легуве «Две королевы Франции» (1872)
Музыка к драме Барбье «Жанна д'Арк» (1873)

Духовные сочинения

14 месс, 3 реквиема, «Stabat mater», «Te Deum», ряд ораторий (среди них — «Искупление», 1881; «Смерть и жизнь», 1884), 50 духовных песен, свыше 150 хоралов и другие

Вокальная музыка

Более 100 романсов и песен (лучшие изданы в 4-х сборниках по 20 романсов в каждом), вокальные дуэты, множество 4-голосных мужских хоров (для «орфеонистов»), кантата «Галлия» и другие

Симфонические произведения

Первая симфония D-dur (1851)
Вторая симфония Es-dur (1855)
Маленькая симфония для духовых инструментов (1888) и другие
Помимо того, ряд пьес для фортепиано и для других сольных инструментов, камерных ансамблей

Литературные сочинения

«Воспоминания артиста» (и т. д. посмертно), ряд статей

ЛЕО ДЕЛИБ

Творчество Делиба; присущие ему черты демократизма. Наиболее значительные музыкально-театральные произведения: «Лакме», «Коппелия», «Сильвия». Значение Делиба в истории балетной музыки

I

Чайковский писал о Делибе: «...после Бизе считаю его самым талантливым...». Великий русский композитор не высказывался столь тепло даже о Гуно, не говоря о других современных французских музыкантах. Ибо демократические художественные устремления Делиба, присущая его музыке мелодичность, эмоциональная непосредственность, естественность развития и опора на бытующие жанры были близки Чайковскому.

Лео Делиб родился в провинции 21 февраля 1836 года, приехал в Париж в 1848; окончив консерваторию в 1853 году, поступил пианистом-концертмейстером в «Лирический театр», а через

десять лет — хормейстером в «Grand Opéra». Делиб сочинял много, больше по велению чувства, чем следуя определенным художественным принципам. На первых порах он писал преимущественно оперетты и одноактные миниатюры в комическом роде (всего около тридцати произведений). Здесь оттачивалось его мастерство точной и меткой характеристики, ясного и живого изложения, совершенствовалась яркая и доходчивая театральная форма. Демократизм музыкального языка Делиба, равно как и Бизе, сформировался в непосредственном общении с бытовыми жанрами городского фольклора [24].

Широкие музыкальные круги обратили внимание на Делиба, когда он совместно с Людвигом Минкусом — композитором, позже долгие годы работавшим в России, дал премьеру балета «Ручей» (1866). Успех был упрочен следующими балетами Делиба — «Коппелия» (1870) и «Сильвия» (1876). Среди многих других его сочинений выделяются: непритязательная комедия, обаятельная по музыке, особенно I акта,— «Так сказал король» (1873), опера «Жан де Нивель» (1880; «светло, изящно, романтично в высшей степени»,— писал о ней Чайковский) и опера «Лакме» (1883). С 1881 года Делиб — профессор Парижской консерватории. Ко всем дружески расположенный, душевный и отзывчивый, он оказывал большую помощь молодежи. Делиб умер 16 января 1891 года.

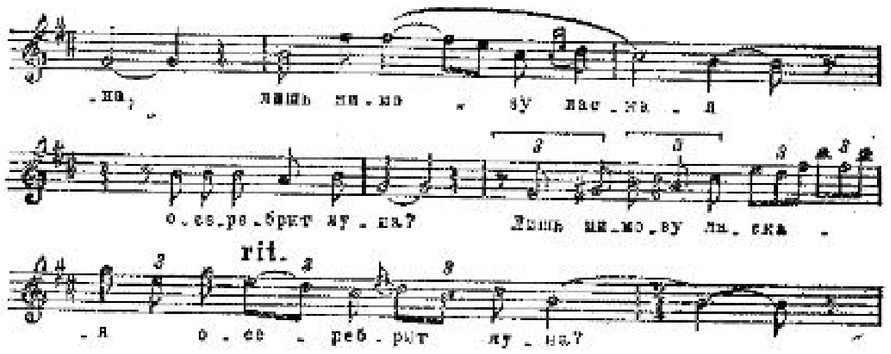
* * *

Среди его опер наибольшую известность приобрела «Лакме», сюжет которой взят из жизни индийцев. Им противопоставлены англичане-колонизаторы, обрисованные в слегка иронических тонах, средствами, близкими комической опере, подчас даже оперетте (см. квинтет и куплеты I акта, марши II и III актов) [25]. Самые яркие страницы оперы связаны с изображением душевного мира героини и ее окружения.

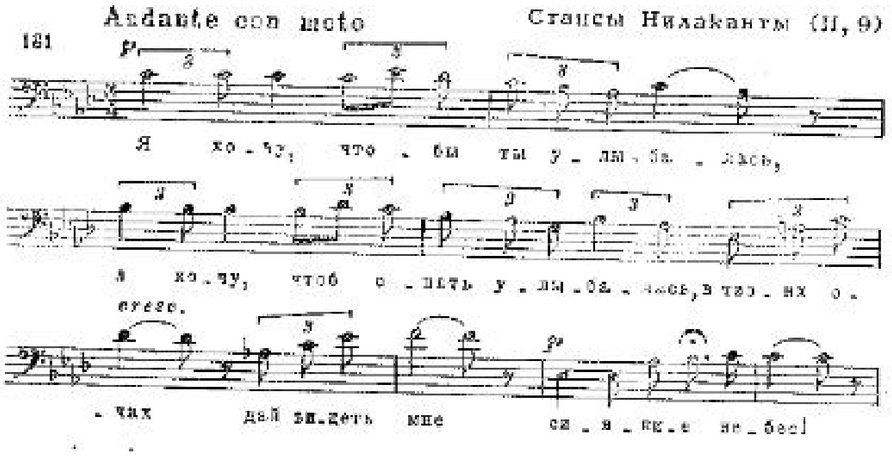
Партия Лакме пропизана песенностью (см. строфы в I акте, колыбельную — в III). Центральная ее характеристика содержится в сцене и легенде II акта (так называемая «ария с колокольчиками»):

[24] Делиб принадлежал к числу близких друзей Бизе. В частности, вместе с еще двумя другими композиторами они написали оперетту «Мальбрук в поход собрался» (1867).

[25] Характеристика англичанина Джеральда, полюбившего Лакме, несколько трафаретна: лирика холодновата и не передает страсти, бушующей в его душе; даже в лирических дуэтах не передан широкий разлив чувств.



Образ Лакме косвенно воссоздается и в ставших популярными стансах Нилаканты — последний предстает в них нежным, любящим отцом:



Другая сторона облика Нилаканты — фанатичного, мстительного жреца — раскрывается в хоровых сценах. Их много в опере, и трактованы они разнообразно. В красочной интродукции, живописующей молитву в храме, впервые возникает причудливая «восточная» тема обращения к богам (средний раздел хора — пост Лакме в сопровождении арф). Эта тема, приобретая угрожающий характер, становится далее лейтмотивом мести. По складу своему последнему близок хор заговорщиков, возглавленных Нилакантой, и драматическая кульминация II акта (хор браминов). Это — центральная в драматургическом отношении картина, где обобщены предшествующие бытовые и драматические сцены оперы.

Локальные черты воссозданы также в ряде пасторальных эпизодов. В качестве примеров назовем: дуэт Лакме и служанки Маллики (I акт), светлый, прозрачный хор у священного источника (III акт), лирически-спокойные эпизоды дуэтов Лакме и Джеральда.

Тонко переданный «восточный» колорит, изящно очерченный, с налетом элегичности, образ героини, выразительная характеристика сурового жреца Нилаканты — все это, вместе с красочной

оркестровкой, ставит «Лакме» в ряд лучших французских ориентальных опер, среди которых — «Искатели жемчуга» и «Джамиле» Бизе, «Самсон и Далила» Сен-Санса.

2

Наибольший интерес представляют балетные партитуры Делиба: здесь он выступает смелым новатором.

С давних пор, еще начиная с опер-балетов Люлли, хореографии отводилось во французском музыкальном театре значительное место. Эта традиция сохранилась и в спектаклях «Grand Opéra». Так, в 1861 году Вагнер вынужден был специально для парижской постановки «Тангейзера» написать балетные сцены грота Венеры, а Гуно при переходе «Фауста» на сцену «Grand Opéra» — «Вальпургиеву ночь»; по той же причине был добавлен в «Кармен» дивертисмент последнего акта и т. д. Однако самостоятельные хореографические спектакли стали популярны только с 30-х годов XIX века, когда утвердился романтический балет. «Жизель» Адольфа Адана (1841) является его высшим достижением. В поэтической и жанровой характерности музыки этого балета использованы достижения французской комической оперы. Отсюда опора на бытующие интонации, общедоступность выразительных средств при некоторой недостаточности драматизма.

Парижские хореографические спектакли 50—60-х годов, однако, все более насыщались романтическими контрастами, подчас мелодраматизмом; они наделялись элементами зрелищности, пышной монументальности (наиболее ценные произведения — «Эсмеральда» Ц. Пуни, 1844, и «Корсар» А. Адана, 1856). Музыка этих спектаклей, как правило, не отвечала высоким художественным требованиям — ей не хватало цельности драматургии, широты симфонического дыхания. В 70-х годах Делиб привнес это новое качество и балетный театр.

Современники отмечали: «Он может гордиться тем, что первым развил драматическое начало в танце и в этом превзошел всех своих соперников». Чайковский писал в 1877 году: «Слышал и недавно гениальную в своем роде музыку к балету Делиба «Сильвия». Я уже прежде познакомился по клавираусцугу с этой чудной музыкой, но в великолепном исполнении венского оркестра она меня просто очаровала, особенно в первой части». В другом письме он добавлял: «...это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, что за богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое».

Со свойственными ему скромностью и требовательной взыскательностью к себе, Чайковский нелестно отзывался о своем недавно законченном балете «Лебединое озеро», отдавая пальму первенства «Сильвии». С этим, однако, нельзя согласиться, хотя музыка Делиба, несомненно, обладает большими достоинствами.

В сценарно-драматургическом отношении его произведения уязвимы, особенно «Сильвия»: если «Коппелия» (по новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек») опирается на бытовой сюжет, хотя и недостаточно последовательно развитый, то в «Сильвии» (по драматической пасторали Т. Тассо «Аминта», 1572) мифологические мотивы разработаны весьма условно и сумбурно. Тем более велика заслуга композитора, создавшего вопреки этому далекому от реальности, драматургически слабому сценарию жизненно сочную партитуру, цельную по выражению [26].

Музыка обоих балетов наделена яркими народными чертами. В «Коппелии», согласно сюжету, использована не только французская мелодика и ритмика, но и польская (мазурка, краковяк в I акте), и венгерская (баллада Сванильды, чардаш); здесь более заметна связь с жанрово-бытовыми элементами комической оперы. В «Сильвии» же характеристические черты обогащены психологизмом лирической оперы (см. вальс I акта).

Лаконизм и динамика выражения, пластичность и красочность, гибкость и четкость танцевального рисунка — таковы лучшие свойства музыки Делиба. Он является крупным мастером в построении танцевальных сюит, отдельные номера которых связаны инструментальными «речитативами» — пантомимными сценами. Драматизм, лирическая содержательность танца сочетаются с жанровостью и живописностью, насыщая партитуру активным симфоническим развитием. Такова, например, картина ночного леса, которой открывается «Сильвия», или драматическая кульминация I акта. В то же время праздничная танцевальная сюита последнего акта жизненным полнокровием своей музыки приближается к замечательным картинам народного торжества и веселья, запечатленным в «Арлезианке» или «Кармен» Бизе.

Расширив сферу лирико-психологической выразительности танца, создав колоритные народно-жанровые сцены, став на путь симфонизации музыки балета, Делиб обновил средства выразительности хореографического искусства. Несомненно его влияние на дальнейший ход развития французского балетного театра, который в конце XIX века обогатился рядом ценных партитур; в их числе «Намуна» Эдуарда Лало (1882, по поэме Альфреда Мюссе, сюжет которой использован также Бизе в опере «Джамиле»). В начале XX века возник жанр хореографических поэм; в них еще более усилилось симфоническое начало за счет сюжетно-драматического развития. Среди авторов таких поэм, приобретших бо́льшую известность на концертной эстраде, чем в театре, должны быть прежде всего названы Клод Дебюсси и Морис Равель, а также Поль Дюка и Флоран Шмитт.

[26] В Советском Союзе идут оба балета. Но если в «Коппелии» лишь частично изменялся сценарий для выявления более реального содержания, то для музыки «Сильвии», переименованной в «Фадетту» (в других редакциях — «Дикарка»), был найден иной сюжет — он заимствован из рассказа Жорж Санд (премьера «Фадетты» —1934).

КРАТКИЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕЛИБА

Произведения для музыкального театра [27]

Свыше 30 опер и оперетт. Наиболее известны:

«Так сказал король», опера, либретто Гондине (1873)
«Жан де Нивель», опера, либретто Гондине (1880)
«Лакме», опера, либретто Гондине и Жилля (1883)

Балеты

«Ручей» (совместно с Минкусом) (1866)
«Коппелия» (1870)
«Сильвия» (1876)

Вокальная музыка

20 романсов, 4-голосные мужские хоры и другие

ЖОРЖ БИЗЕ

Бизе — великий классик французской музыки. Основной круг образов, тематика его творчества. Эстетические взгляды Бизе. Мировое значение его последних сочинений

В творчестве Бизе нашли выражение лучшие прогрессивные традиции французской культуры. Это — высшая точка реалистических устремлений во французской музыке XIX века. В произведениях Бизе ярко запечатлелись те черты, которые Ромен Роллан определял как типичные национальные особенности одной из сторон французского гения: «...героическая действенность, опьяненность разумом, смех, страсть к свету». Такова, по мысли писателя, «Франция Рабле, Мольера и Дидро, а в музыке... Франция Берлиоза и Бизе».

Недолгая жизнь Бизе была наполнена кипучей, напряженной творческой работой. Не сразу он нашел себя. Но незаурядная л и ч н о с т ь художника проявлялась во всем, что он делал, хотя на первых порах его идейно-художественным исканиям еще недоставало целеустремленности. С годами у Бизе все более укреплялся интерес к жизни народа. Смелое обращение к сюжетам повседневного быта помогло ему создать образы, точно выхваченные из окружающей действительности, обогатить современное искусство новой тематикой и на редкость правдивыми, сильными средствами в изображении здоровых, полнокровных чувств во всем их многообразии.

Общественный подъем на рубеже 60—70-х годов обусловил идейный перелом в творчестве Бизе, направил его к вершинам мастерства. «Содержание, содержание прежде всего!» — восклицал он и эти годы в одном из писем. Его привлекает в искусстве размах мысли, широта концепции, жизненная правдивость. В своей единственной статье, опубликованной в 1867 году, Бизе писал: «Я

[27] В скобках указаны даты премьер.

ненавижу педантизм и ложную эрудицию... Крючкотворствуют, вместо того, чтобы творить. Композиторов становится все меньше, зато партии, секты множатся до бесконечности. Искусство беднеет до полной нищеты, но технология обогащается многословием... Будем же непосредственны, правдивы: не станем требовать от великого художника тех чувств, которых ему недостает, и воспользуемся теми, которыми он обладает. Когда страстный, буйный, даже грубый темперамент, вроде Верди, дарит искусству произведение живое и сильное, слепленное из золота, грязи, желчи и крови, не вздумаем сказать ему холодно: «Но, сударь, это не изысканно».— Изысканно?.. А разве Микеланджело, Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Рабле и з ы с к а н н ы?..».

Эта широта взглядов, но вместе с тем и принципиальность, позволили Бизе многое любить и уважать в музыкальном искусстве. Наряду с Верди, среди ценимых Бизе композиторов должны быть названы Моцарт, Россини, Шуман. Из опер Вагнера он знал далеко не все (произведения послелоэнгриновского периода еще не были известны во Франции), но преклонялся перед его гением. «Очарование его музыки невероятно, непонятно. Это — сладострастие, наслаждение, нежность, любовь!.. Это не музыка будущего, ибо такие слова ничего не означают,— но это... музыка всех времен, так как она прекрасна» (из письма 1871 года). С чувством глубокого уважения Бизе относился к Берлиозу, однако более любил Гуно и с сердечной доброжелательностью отзывался об успехах своих современников — Сен-Санса, Массне и других.

Но выше всех он ставил Бетховена, которого боготворил, называя титаном, Прометеем; «...в музыке его,— говорил он,— всегда сильна воля». Именно волю к жизни, к действию Бизе воспевал в своих произведениях, требуя, чтобы чувства выражались «сильными средствами». Враг расплывчатости, претенциозности в искусстве, он писал: «прекрасное — это единство содержания и формы». «Без формы нет стиля»,— утверждал Бизе. От своих учеников он требовал, чтобы все было «крепко сделано». «Старайтесь, чтобы ваш стиль был более мелодичен, модуляции определеннее и отчетливее». «Будьте музыкальны,— добавлял он,— пишите прежде всего красивую музыку». Подобная красота и отчетливость, порыв, энергия, сила и ясность выражения присущи творениям Бизе.

Основные его творческие достижения связаны с театром, для которого он написал пять произведений (помимо того, ряд сочинений не был закончен либо по тем или иным причинам не поставлен на сцене). Влечение к театрально-сценической выразительности, вообще свойственное французской музыке, очень характерно для Бизе. Однажды он сказал Сен-Сансу: «Я не рожден для симфонии, мне нужен театр: без него я ничто». Бизе был прав: ему принесли мировую славу не инструментальные сочинения, хотя их художественные достоинства несомненны, но последние работы — музыка к драме «Арлезианка» и опера «Кармен». В этих произведениях полностью раскрылся гений Бизе, его мудрое, ясное и правдивое мастерство в показе большой драмы людей из народа,

красочных картин жизни, ее светлых и теневых сторон. Но главное — он увековечил своей музыкой непреклонную волю к счастью, действенное отношение к жизни.

Сен-Санс охарактеризовал Бизе словами: «Он весь — молодость, сила, радость, бодрость духа». Таким предстает он и в музыке, поражающей солнечным оптимизмом в показе жизненных противоречий. Эти качества придают его творениям особую ценность: смелый художник, сгоревший в непосильном труде не достигнув тридцатисемилетнего возраста, Бизе выделяется среди композиторов второй половины XIX века своей неиссякаемой жизнерадостностью, а созданные им последние творения — в первую очередь опера «Кармен» — принадлежат к лучшему, чем славится мировая музыкальная литература.

Годы учения и творческого совершенствования. Идейно-художественные искания 60-х годов; оперы «Искатели жемчуга», «Перстская красавица». Годы творческого кризиса. Отношение Бизе к событиям франко-прусской войны и Парижской коммуны

1

Б и з е родился в Париже 25 октября 1838 года. Его нарекли звучными именами трех полководцев: Александра — Цезаря — Леопольда, но в семье называли Жоржем. С этим новым именем Бизе вошел в историю. Его родители отличались музыкальностью: отец был преподавателем пения, мать играла на фортепиано и стала первой учительницей музыки своего сына; в доме много музицировали [28].

Выдающиеся способности мальчика обнаружились рано: четырех лет он уже знал ноты, десяти — поступил в Парижскую консерваторию, где пробыл девять лет. Несмотря на то, что, как говорил позже Бизе, он «отдался музыке лишь скрепя сердце» — его более влекла литература,— занятия в консерватории проходили успешно. Юный музыкант неоднократно получал премии на внутриконсерваторских конкурсах — по фортепианной и органной игре, полифонии и композиции, что завершилось в 1857 году получением большой Римской премии, предоставлявшей право на длительную заграничную командировку.

Феноменально одаренный музыкальным слухом, памятью, творческой интуицией, Бизе без труда овладел теми знаниями, которые давала консерватория. Правда, курс теории композиции страдал догматичностью. Бизе большему учился вне стен консерватории у Гуно, с которым, несмотря на значительную разницу лет, у него установились теплые, дружеские отношения. Но надо отдать должное и его непосредственному учителю Фроманталю Галеви, тонкому и серьезному музыканту, с которым Бизе впоследствии породнился, женившись на его дочери.

[28] Брат матери — знаменитый педагог «выразительного жеста» Ф. Дельсарт, создатель школы ритмопластики.

В годы консерваторского обучения Бизе создал немало произведений. Лучшее среди них — симфония C-dur, написанная семнадцатилетним автором в очень сжатые сроки — за семнадцать дней. Эта симфония, впервые опубликованная в 1935 году, ныне с успехом исполняется. Ее музыка привлекает классической отточенностью формы, ясностью и живостью выражения, светлым колоритом, что позже станет неотъемлемым качеством индивидуального стиля Бизе. Для широты его взглядов характерно также, что в год окончания консерватории, сочинив кантату на древний легендарный сюжет, он принял участие в конкурсе, объявленном Оффенбахом на написание одноактной оперетты. Вместе с произведением Лекока, в дальнейшем прославившегося в этом жанре, премии была удостоена оперетта Бизе «Доктор Миракль».

Однако если к этому времени о Бизе-композиторе говорили лишь как о многообещающем даровании, то в качестве пианиста он добился всеобщего признания. Позже, в 1863 году, Берлиоз писал: «Бизе несравненно читает партитуры... Его пианистический талант настолько велик, что в фортепианной транскрипции оркестровых партитур, которую он делает с первого взгляда, его не могут остановить никакие трудности. После Листа и Мендельсона не много исполнителей его силы». Несколько ранее, в 1861 году, о том же говорил и сам Лист. Прослушав Бизе, он воскликнул: «Я думал, что нас только двое (Лист имел в виду себя и Ганса Бюлова.— *М. Д.*), но, оказывается, есть еще третий, и, справедливости ради, надо сказать — самый молодой среди нас (т. е. Бизе.— *М. Д.*) — наиболее смелый, блестящий виртуоз!..».

1857—1860 годы как лауреат консерватории Бизе провел в Италии. Это годы жадного впитывания различных жизненных впечатлений, среди которых, однако, музыкальные стояли на последнем месте. «Дурной вкус отравляет Италию,— жаловался Бизе.— Это для искусства потерянная страна». Зато он много читал, путешествовал, знакомился с бытом крестьян, пастухов. Его творческая фантазия, как это будет и позже, загорается многими планами. «Голова полна Шекспира... Но где взять либреттиста!» — сетует Бизе. Его волнуют и сюжеты Мольера, Гюго, Гофмана, Гомера. Чувствуется, что он еще не нащупал близкой себе темы, творчески разбрасывается. Но одно ясно — его интересы лежат в сфере театральной музыки.

Отчасти это вызывалось практическими соображениями — здесь легче добиться успеха. Бизе полушутливо писал матери: «Когда я добуду 100 тысяч франков (т. е. обеспечу себя до смерти), папа и я прекратим давать уроки. Мы начнем жизнь раньше, что совсем не плохо. 100 тысяч франков пустяк: два небольших успеха в комической опере. Успех, подобный «Пророку» (опера Мейербера.— *М. Д.*), приносит почти миллион. Итак, это не воздушный замок!..».

Но не только деловые соображения, вызванные более чем скромными материальными ресурсами семьи, побуждали его к этому. Музыкальный театр влек Бизе, его письма полны расспросов о парижских оперных премьерах. В результате он решился

написать комическую оперу, названную «Дон Прокопио», в основе которой лежал сюжет, близкий «Севильскому цирюльнику» Россини. Да и самый склад музыки выдает влияние последнего, а также Доницетти. Присланная в Париж партитура не получила одобрения со стороны маститых профессоров, хотя все же отмечалась «непринужденная и блестящая манера, свежий и смелый стиль» автора. Суровое порицание вызвала тематика этого сочинения. «Мы должны поставить на вид г. Бизе,— читаем в отзыве консерватории,— что он представил комическую оперу, когда правило требовало мессу».

Но клерикальные сюжеты чужды Бизе. И после краткой творческой паузы он принялся за симфонию-кантату «Васко да Гама» на сюжет «Лузиады» (1572) — известной эпической поэмы классика португальской литературы Луиса Камоэнса. Он обратился к вокально-симфоническому жанру, распространенному во Франции со времен Берлиоза, и к ориентальной тематике, популярность которой была упрочена успехом оды-симфонии Фелисьена Давида «Пустыня» (1844). Далее Бизе создает ряд оркестровых пьес; некоторые впоследствии войдут в симфоническую сюиту «Воспоминания о Риме». Теперь уже отчетливее проявляются своеобразные черты стиля композитора с его тягой к воплощению красочных, колоритных народных сцен и картин жизни, полных динамики и движения.

2

После трехлетнего пребывания в Италии Бизе возвратился в Париж, уверенный в своих силах. Но его ждало горькое разочарование: путь к общественному признанию во Второй империи труден и тернист. Начинаются тяжелые годы борьбы за существование.

Бизе содержит свою семью частными уроками, сочинением музыки в легком жанре, переложениями и корректурой чужих сочинений. В его письмах находим волнующие строки: «Три ночи не спал, на душе мрачно, а завтра надо писать веселую танцевальную музыку». Или в другом письме: «Я работаю, как негр, я истощен, я буквально разрываюсь на части, я обалдел, заканчивая четырехручное переложение «Гамлета» (оперы А. Тома.— *М. Д.*). Что за работа! Я только что закончил романсы для нового издателя. Боюсь, что получилось посредственно, но нужны деньги. Деньги, вечно деньги — к черту!..».

В таком перенапряжении творческих сил проходит вся последующая жизнь Бизе[29]. Это и явилось причиной столь ранней смерти гениального композитора — его гибель служит жестоким обвинением буржуазному обществу.

К сказанному надо добавить, что Бизе не избирал легкого пути в искусстве. Он отказался от карьеры пианиста, которая, несомненно,

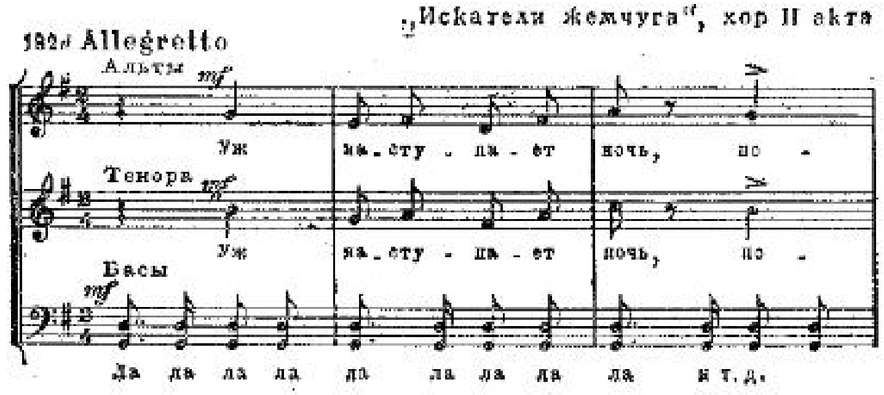
[29] Так, работая над «Пертской красавицей», он трудился по пятнадцать-шестнадцать часов в сутки; на инструментовку «Кармен» — тысяча двести страниц партитуры! — затратил всего около двух месяцев и т. д.

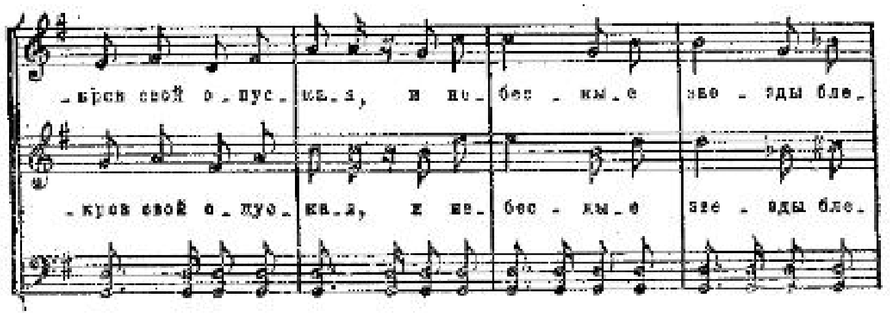
сулила ему более скорый и эффективный успех. Но Бизе хотел безраздельно отдаться композиторской деятельности и поэтому отбрасывал все, что могло ей помешать. Его привлекали многие и разнообразные оперные замыслы, некоторые были доведены до конца, но требовательный автор забирал из театра уже законченные партитуры. Так произошло, например, с оперой «Иван Грозный», обнаруженной лишь в 30-х годах нашего века. Однако две оперы были поставлены на сцене.

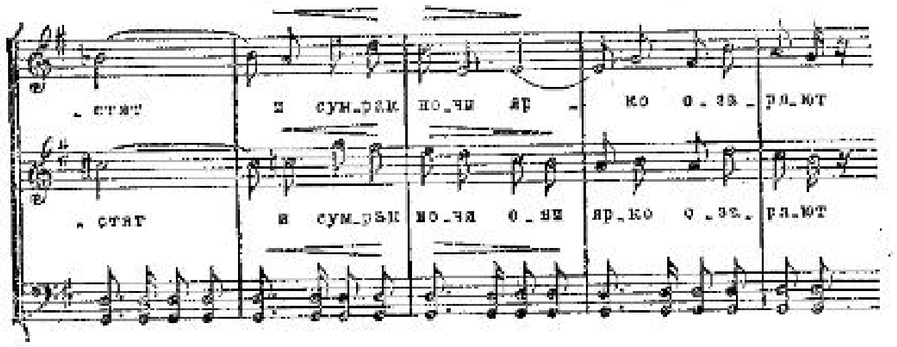
В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга». Ее сюжет традиционен. Это модная в то время во Франции ориентальная тема: ей отдали дань Давид (см. упомянутую «Пустыню», оперу «Лалла Рук»), Мейербер («Африканка»), Гуно («Царица Савская»), Массне («Король Лагорский»), Сен-Санс («Самсон и Далила»), Делиб («Лакме») и другие. Опера Бизе находится в ряду тех произведений, которые открывают этот список. Ее действие происходит на острове Цейлон, среди ловцов жемчуга. На фоне живописных песен и плясок разыгрывается драма ревности Зурги и любовь охотника Надира и Лейлы — «чистой девы», которая своим пением укрощает морских богов. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных партий, полнотой жизнеощущения. Это не прошло мимо Берлиоза, отметившего в своей рецензии, что партитура оперы «содержит множество прекрасных выразительных моментов, полных огня и богатого колорита». Сам композитор более всего ценил в I акте — andante дуэта Надира и Зурги и ставший популярным романс Надира; во II — закулисный хор и каватину Лейлы; в III — арию Зурги. Яркостью отличаются также массовые сцены, обрамляющие лирические либо драматические эпизоды оперы.

В этом юношески незрелом произведении все же заметно сказываются индивидуальные черты стиля композитора, а кое-что звучит предвосхищением его дальнейших достижений. Так, от оркестрового антракта и хора II акта тянутся нити к «Арлезианке» (см. пример 182 *а*), а в первом рассказе Надира содержатся элементы темы роковой любви из «Кармен» (см. пример 182 *б*):

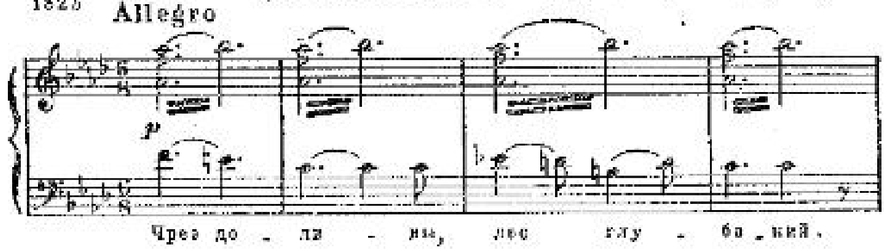
„Искатели жемчуга", хор II акта







„Искатели жемчуга", рассказ Надира (I, 18)

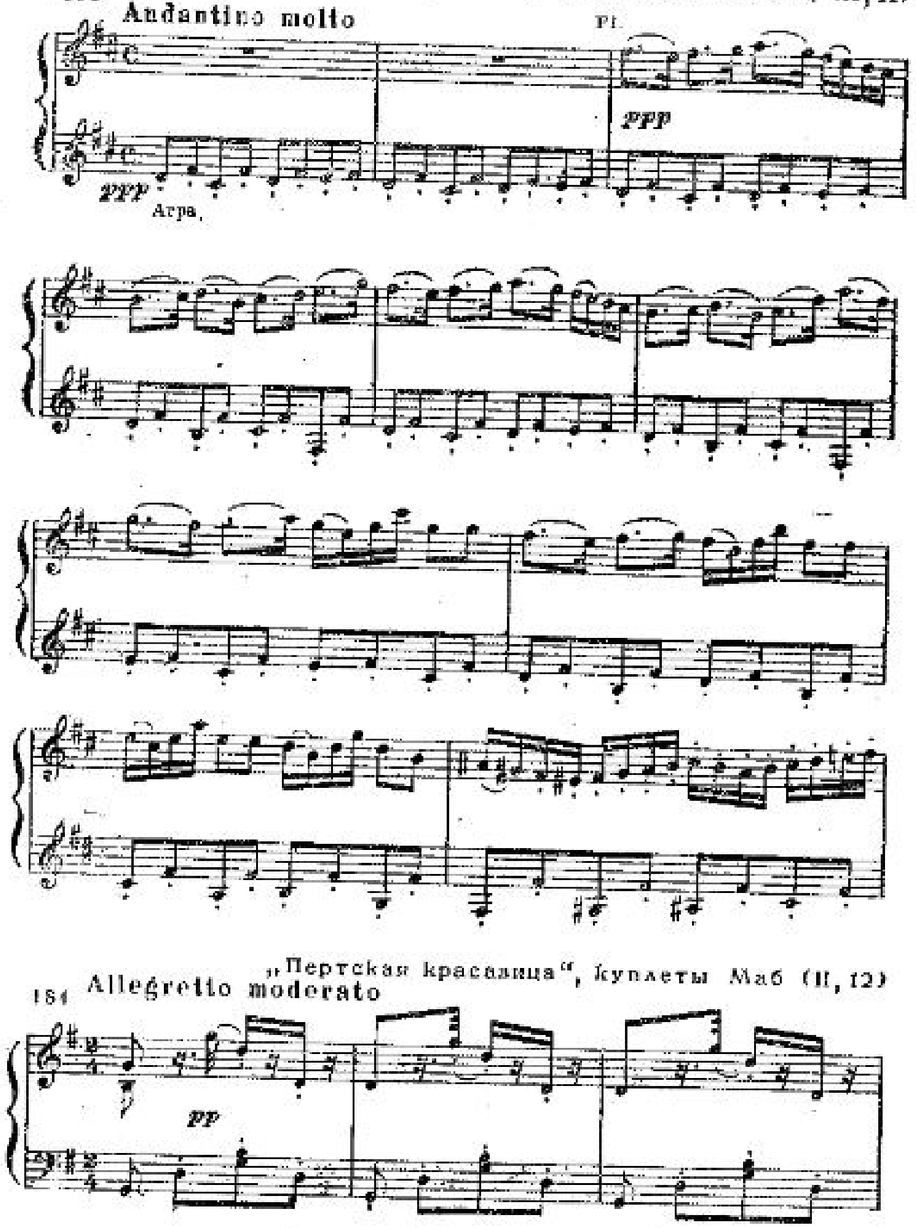


Наряду с отдельными красочными моментами надо отметить и черты жизненно правдивого драматизма (см. дуэт III акта, хор мести II акта). Однако то свежее и новое, что содержалось в произведении Бизе, прошло незамеченным. Опера имела посредственный успех, хотя и выдержала восемнадцать спектаклей. За исключением Берлиоза, критика отнеслась к ней холодно.

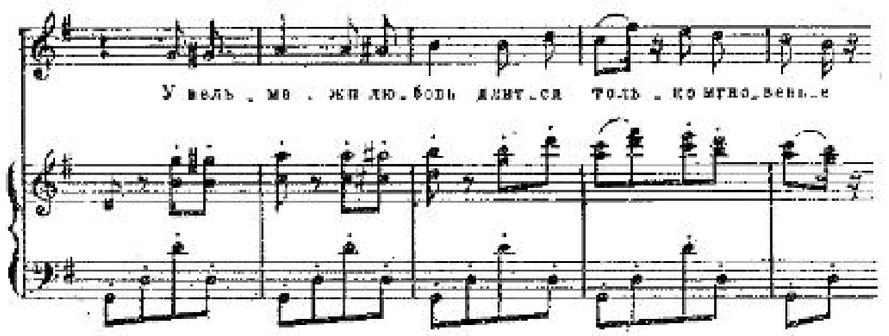
Премьера следующей оперы — «Пертской красавицы» — состоялась в 1867 году. Сюжет одноименного романа Вальтера Скотта предстал в либретто в искаженном, примитивном виде; особенно много шаблонного и трафаретного в финальном акте. «Это эффектная пьеса,— писал Бизе, работая над оперой,— но характеры мало обрисованы». Композитору не удалось дорисовать их своей музыкой. Что же привлекло его в этой пьесе? Реалистически достоверные события из жизни дочери перчаточника Гловера — красавицы Катарины, которую преследует любовными притязаниями герцог — правитель города. Противопоставление людей из народа представителям аристократии не могло не волновать демократа Бизе. Но особенно привлекала обстановка действия.

Эти моменты более всего удались ему. Таковы замечательный цыганский танец с его медлительным началом, исполняемым флейтой и арфой, с последующим ускорением движения до головокружительного темпа (см. пример 183 — этот танец обычно дается в качестве вставного номера в IV акте «Кармен»); куплеты смелой цыганки Маб (см. пример 184) — они отчасти сродни хабанере Кармен; серенада Смита — жениха Катарины; оркестровая прелюдия ко II акту с примыкающим к ней хором дозорных, в целом создающие живописную картину пробуждающегося города; светлый хор в честь святого Валентина и другие.

183 „Пертская красавица", цыганский танец (II, 11)



184 „Пертская красавица", куплеты Маб (II, 12)



Вместе с тем, по сравнению с предшествующей, эта опера содержит немало уступок господствующим вкусам буржуазной публики, что вызвало резкую отповедь со стороны некоторых прогрессивных критиков. С горечью Бизе был вынужден с ними согласиться. Он писал одному из них: «Я пошел на этот раз на компромисс, о чем сожалею и в чем признаюсь. Я мог бы привести много доводов в свое оправдание... отгадайте их сами! Школа избитых рулад и лжи умерла — умерла навсегда! Похороним ее без сожаления, без волнения — и вперед!..».

О замечательной скромности Бизе и требовательности к себе говорит также другой факт. Один провинциальный музыкант хотел стать его учеником по композиции. Бизе отвечал ему:

«Я получил ваше письмо и посылку.

Прежде всего, сударь, кому я обязан удовольствием войти с вами в сношения?..

Мне 28 лет. Мой музыкальный багаж невелик. Опера, вызвавшая много споров, нападок, одобрений... В итоге провал — приличный, блестящий даже, если позволите так выразиться,— но все же провал [30]... Несколько романсов... семь или восемь фортепианных пьес... симфонические отрывки, исполнявшиеся в Париже... и это все... Меня знают музыканты и парижский свет... В общем 4—5 тысяч человек, которых мы здесь называем «весь Париж». Но в провинции меня совсем не знают... Уж не попались ли вам под руку мои «Искатели жемчуга», и не в них ли вы почерпнули доверие, которым меня почтили?..».

Это письмо написано незадолго до премьеры «Пертской красавицы», выдержавшей всего одиннадцать спектаклей.

Неудача на время разоружила Бизе. «Я прохожу через кризис»,— говорит он. Именно в эти годы Бизе выступил с уже упомянутой, единственной опубликованной им в печати статьей. Он много читает — по литературе, философии. Берется за различные сюжеты, но бросает их, хотя утверждает, что у него «готовы три оперы». Пишет романсы (изданы под названием «Листки из альбома»), заканчивает симфонические картины в трех частях (в позднейшей редакции — в четырех) «Воспоминание о Риме», задумывает симфонию.

[30] Речь идет об «Искателях жемчуга».

Франко-прусская война и недолгие дни Парижской коммуны внесли в душу Бизе еще больший разлад.

Бизе-художник несравненно выше, чем Бизе-гражданин: он был аполитичен, хотел остаться в стороне от схваток и, по собственным словам, равно не симпатизировал «подлецу 2 декабря» (имеется в виду Наполеон III, совершивший переворот в 1851 году) и «иродам 4 сентября» (речь идет о тех, кто сверг Наполеона в 1870 году). Тьер, жестоко подавивший Коммуну, был ему противен, так же как и «господа из Версаля». Он написал с огромной душевной болью: «Будущая жизнь во Франции мне представляется невозможной... У клерикалов много поводов для мести, а жестокость этих господ известна. Между яростью белых и красных для честных людей не найдется места».

Осуждая «красных», глубоко ошибаясь в общей оценке их деятельности, Бизе все же стремился быть объективным. Его возмущали клеветнические выдумки буржуазных газет относительно грабежей, якобы имевших место в героические дни Коммуны: «...Не похитили ни одной иголки! Они (то есть коммунары.— *М. Д.*) дисциплинированны, и первый, кто украл, был бы немедленно расстрелян. Монмартр совершенно доступен. Консерваторы там гуляют, и их принимают очень вежливо... Вчера, в воскресенье (была хорошая погода), город выглядел просто праздично!..».

А вот отзыв о тех, кто расстреливал коммунаров: «Я вернулся из Версаля в бешенстве. Там собралось все, что было в Париже бесчестного среди так называемых «приличных людей»... Что выйдет из всей этой грязи?..».

Недавние трагические события не могли пройти для Бизе бесследно. Они углубили его демократические склонности, способствовали более совершенному выражению значительного содержания. Как большой художник-реалист, он не мог не отразить передовых идей современности. И если по своим политическим убеждениям он не стал сторонником и, тем более, участником Коммуны, то в творчестве теперь утверждал идеалы высокоидейного, обращенного к широким массам искусства, к созданию которого призывали деятели Парижской коммуны.

Последние годы деятельности. Опера «Джамиле». Музыка к пьесе Доде «Арлезианка». Работа над оперой «Кармен», ее постановка и сценическая судьба

1

В результате самоотверженного творческого труда, счастливо преодолев кризис конца 60-х годов, Бизе вступил в недолгий период художественной зрелости.

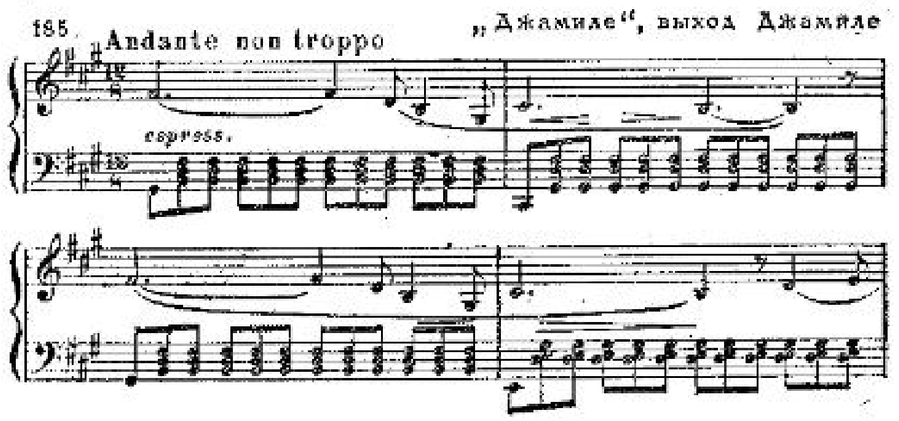
Он написал ряд концертных произведений: драматическую увертюру для оркестра «Родина», двенадцать детских пьес в четыре руки, из которых позже составил «Маленькую оркестровую сюиту» в пяти частях. Но по-прежнему его главные помыслы связаны с музыкальным театром.

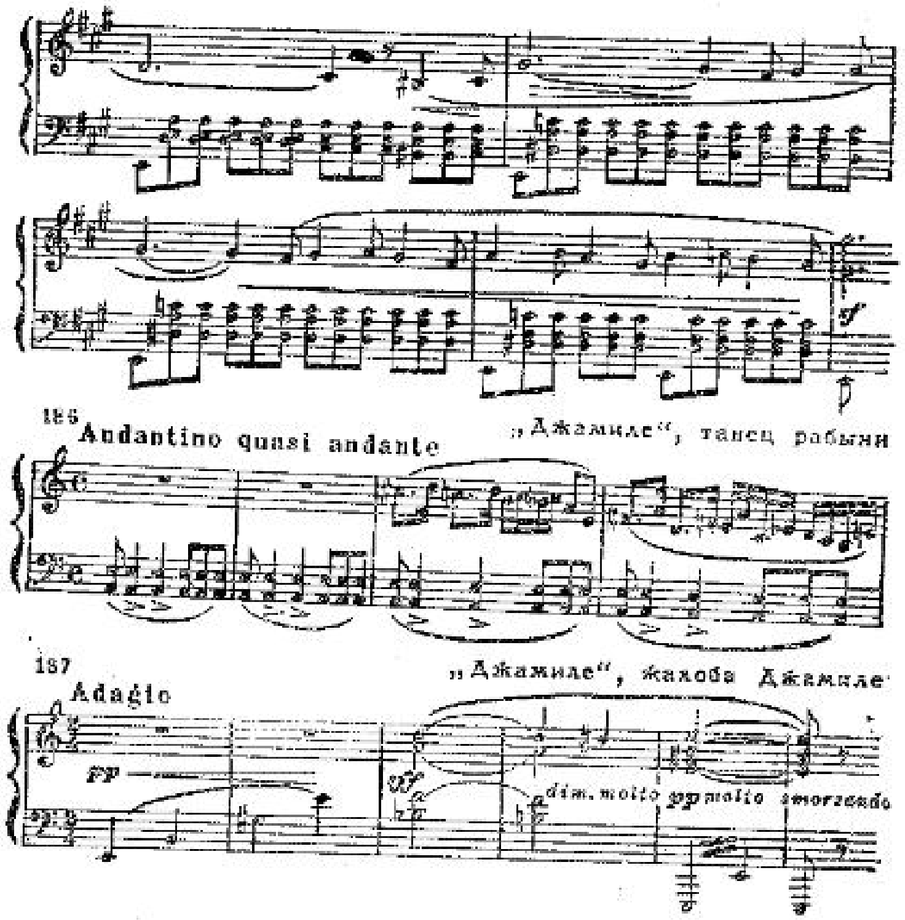
В 1872 году была поставлена одноактная опера Бизе «Джамиле», представляющая собой лирическую поэму, воспевающую верность в любви. В опере использован сюжет поэмы Альфреда Муссе «Намуна». Речь в ней идет о пресыщенном жизнью Гаруне; он живет в Каире, где ежемесячно меняет рабынь, своих любовниц, не испытывая при этом угрызений совести. Но одна из них — Джамиле — полюбила его, и когда наступил срок расставанья, переодетая, под видом якобы новой невольницы предстала перед Гаруном. Пораженный такой привязанностью, он, полюбив ее, перерождается.

Эта опера по сравнению с «Искателями жемчуга» представляет собой значительный шаг вперед в правдивой и поэтичной трактовке ориентального сюжета, в создании тонких по рисунку и колориту пейзажных и жанровых сцен. Музыка оперы лишена условно «восточных» черт, в ней нет и ложного этнографизма; воспользовавшись некоторыми арабскими мелодиями, композитор чутко разработал присущие им ритмоинтонационные обороты, воссоздал подлинный национальный характер музыки. Столь же чутко и проникновенно, изредка прибегая к цитированию народных напевов, Бизе запечатлел провансальский колорит в «Арлезианке», испанский — в «Кармен».

Музыка «Джамиле» овеяна ароматом любовной неги. Таковы, например, симфоническая характеристика первого выхода героини (см. пример 185) или танец другой рабыни, инструментальные краски которого обогащены голосами хора (см. пример 186). Глубоким драматизмом проникнута жалоба Джамиле, в оркестровом вступлении которой Бизе смело применяет «тристановские» аккорды (см. пример 187). Отметим также поэтичный, издалека звучащий хор пильских лодочников.

185 „Джамиле", выход Джамиле





Но особенно выразителен заключительный дуэт Гаруна и Джамиле, в музыке которого действенно, многогранно показаны оттенки эмоциональных состояний — отсюда прямой путь ведет к столь динамичным диалогическим сценам «Кармен».

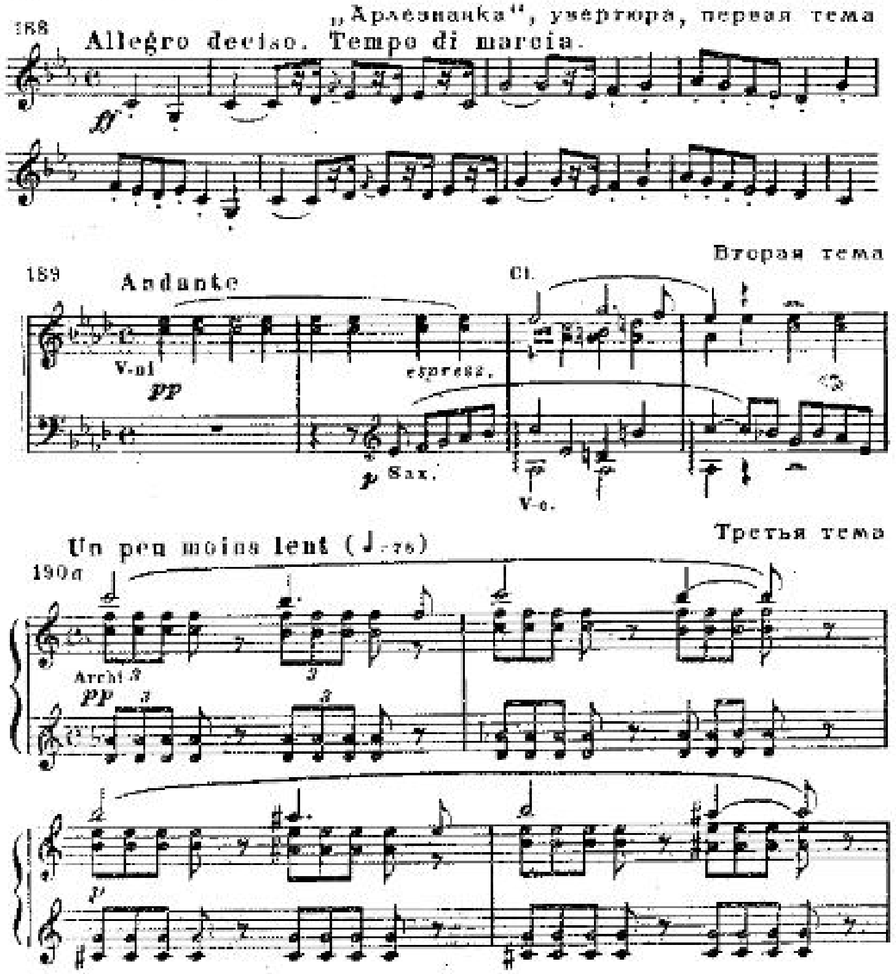
2

Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это — великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Доде «Арлезианка». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы (всего, включая мелодрамы, «связки» и частично повторяющиеся куски музыки, двадцать семь номеров). В основном он ограничил свою задачу передачей общей атмосферы драмы, повествующей о гибельной страсти мечтательного юноши, сына фермерши, Фредери к женщине «с сомнительным прошлым» из города Арля (действие протекает на юге Франции, в Провансе). Любовь простой крестьянской девушки Виветты не может излечить его от роковой страсти: во время ночного праздника под звуки фарандолы Фредери кончает самоубийством,

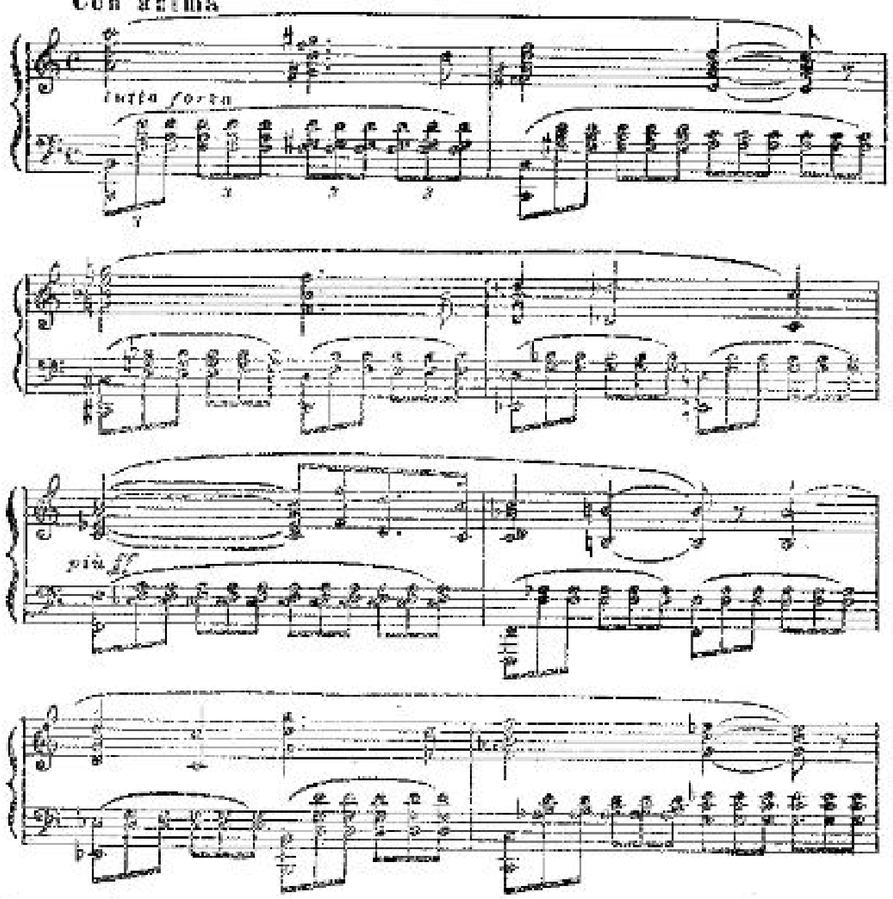
Нетрудно усмотреть в этих сюжетных положениях сходство с драматическими перипетиями «Кармен»: Фредери напоминает Хозе, а Виветта служит прототипом Микаэлы; наконец, развязка личной трагедии и тут и там совершается на фоне праздничного веселья. И по музыке своей «Арлезианка» представляет собой непосредственный подступ к «Кармен».

В этом отношении типична для Бизе блестящая и темпераментная трактовка народных сцен, пронизанных радостью бытия: они призваны резче оттенить личную драму. В «Арлезианке» отведено большое место этим сценам, живописующим обстановку действия, крестьянскую среду Прованса.

Развернутая оркестровая прелюдия рисует экспозицию драмы. Увертюра имеет три раздела. Первый дает ряд контрастных вариаций на старинную провансальскую народную мелодию «марша трех королей» (см. пример 188). Следующий раздел — более камерный, «пастельный» по звучанию,— овеян светлой печалью (см. пример 189). Третий раздел начинается приглушенно — проведением темы пагубной страсти Фредери; эта тема далее приобретает трагический оттенок (см. примеры 190 *а*, *б*).

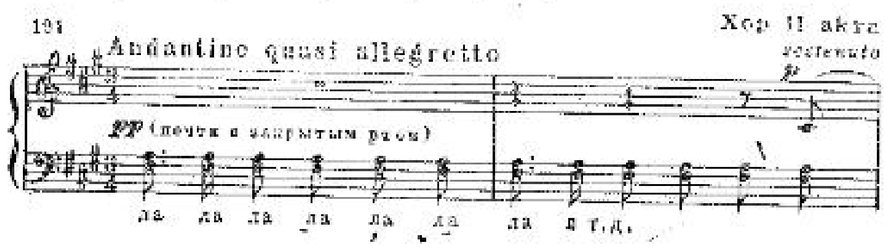


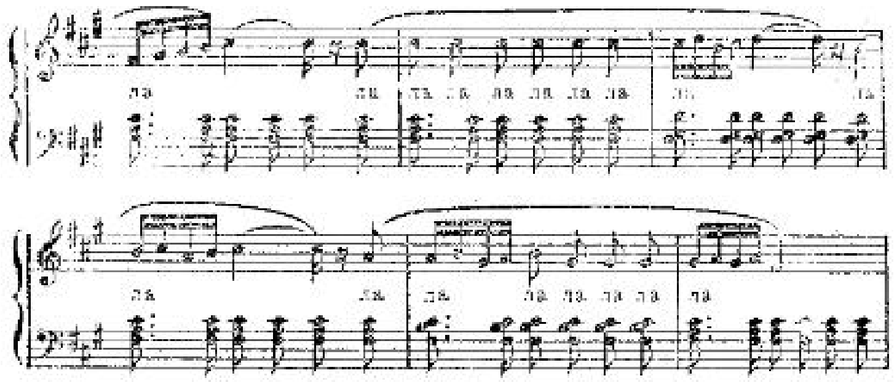
190 Con anima



Тремя сферами — радостного упоения жизнью, задушевной интимности и трагического отчаяния — Бизе обрисовывает сущность, зерно драмы. Он вторгается своей музыкой в пьесу, подчеркивая действенные моменты, нарастание конфликтов. Чаще всего, как сказано, это связано с выделением картин народной жизни. Таковы антракт ко II акту («Пастораль») и примыкающий к нему крестьянский хор (см. пример 191); полная поэзии вечерней тиши перекличка пастухов (см. пример 192) — привлекает внимание тонкий колористический эффект: хор поет частично с закрытым, частично с полузакрытым ртом; антракт к III акту, передающий звон колоколов (Carillon), и, наконец, заключительная фарандола, мелодия которой — она также народного происхождения — искусно сочетается с темой «марша королей» (см. пример 193).

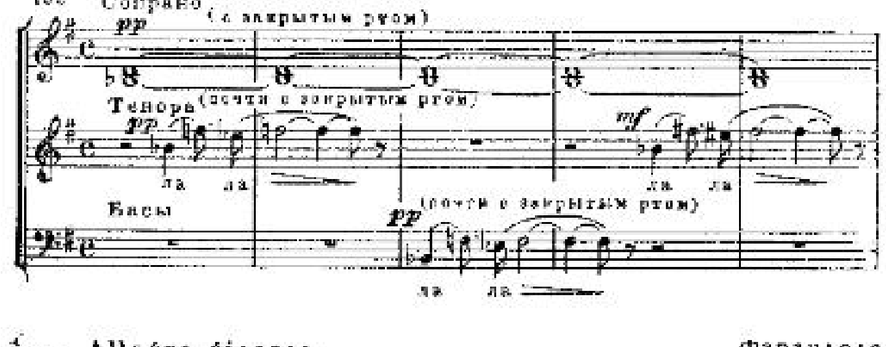
191 Andantino quasi allegretto — Хор II акта





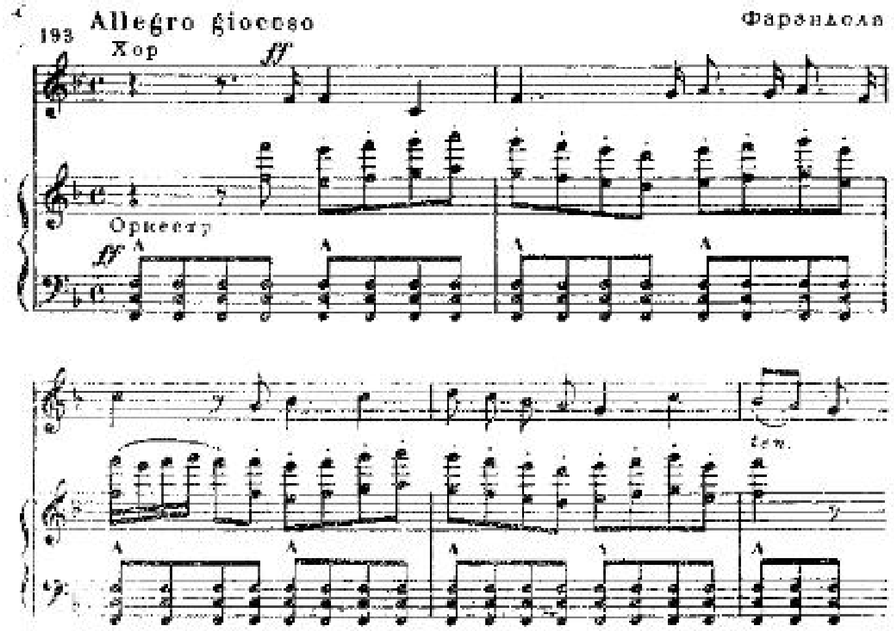
Adagio — Перекличка пастухов

192 Сопрано (с закрытым ртом)



193 Allegro giocoso — Фарандола

Хор



Следует особо отметить выразительность и красочность оркестровки Бизе, его мудрое и лаконичное мастерство[51]. С поразительным

[51] Театр «Водевиль», где состоялась премьера пьесы Доде, имел в своем распоряжении всего двадцать шесть оркестрантов!

совершенством он передает характер звучания народных инструментов или колокольного звона; впервые вводит в оркестр саксофон, а также применяет, как своеобразный тембр, голоса хора, поющего с закрытым ртом; контрастно противопоставляет в «Интермеццо» группы духовых и струнных инструментов, добиваясь тончайшего красочного разнообразия; выявляет идиллический склад музыки Adagietto дуэтом флейт на фоне струнных и т. п. Еле заметными штрихами, индивидуализируя голоса оркестра, не прибегая — в отличие от Вагнера — к смешениям тембрам, Бизе добивается замечательных колористических эффектов. Звучание его партитуры одновременно и красочно и прозрачно («оркестр должен звучать воздушно»,— говорил Бизе).

Музыка, обладающая такими выдающимися художественными достоинствами, пережила пьесу Доде, утвердившись на концертной эстраде. Две сюиты из «Арлезианки» — первая составлена самим автором (1872), вторая его другом Эрнестом Гиро (1885) — вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

3

Бизе заинтересовался сюжетом «Кармен» еще во время работы над «Джамиле», а в 1873—1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре «Комической оперы»; спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд других своих работ [32].

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Пресыщенные буржуа — обычные посетители лож и партера — нашли сюжет оперы скабрезным, а музыку — слишком серьезной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. В начале следующего, 1876, года «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, и в то же время начался ее триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран [33]. В Париже постановка «Кармен» была возобновлена лишь в 1883 году. После ее перехода на сцену «Grand Opéra» Эрнест

[32] Среди них героическая опера «Сид» (в позднейшей редакции — «Дон Родриго») по трагедии де Кастро. Музыка была п о л н о с т ь ю сочинена, но не записана (сохранились только наброски вокальных партий) — Бизе играл ее своим друзьям. Обладая редкой памятью, Бизе, как и Моцарт, фиксировал свои сочинения на нотной бумаге лишь тогда, когда приближался срок их исполнения.

[33] Первое исполнение в России состоялось в 1878 году.

Гиро заменил первоначальные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в последнем акте (заимствованы из музыки «Перчевой красавицы» и «Арлезианки»). Отныне «Кармен» достойно заняла одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Но еще задолго до того Чайковский отметил ее выдающуюся художественную ценность. Уже в 1875 году он имел клавир «Кармен», в начале 1876 года видел ее на сцене парижской «Комической оперы». В 1877 году Чайковский писал: «...я выучил ее наизусть, всю от начала до конца». А в 1880 году утверждал: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». И далее пророчески предрекал: «Я убежден, что лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире...».

Литературный источник и либретто оперы «Кармен». Музыкальные характеристики народа, главных действующих лиц. Принципы музыкальной драматургии

1

Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен» (1847), точнее сказать, из ее третьей главы, содержащей рассказ Хозе о драме его жизни. Опытные мастера театральной драматургии, Мельяк и Галеви, создали превосходное, сценически-действенное либретто, драматические ситуации и текст которого выпукло обрисовывают характеры героев пьесы. Но при разработке этого сюжета под руководством Бизе были внесены существенно важные новые моменты.

Прежде всего изменился образ Хозе (в испанском произношении — Хосе). У Мериме это известный бандит, на совести которого немало преступлений. Он суров, горд, мрачен и чем-то напоминал писателю «мильтоновского Сатану». Образ, созданный Мериме, несценичен и носит более условно-«оперный» характер, чем это имеет место в самой опере Бизе. В трактовке композитора Хозе человечен, прост, лишен черт индивидуальной исключительности. Не бесстрашного, злобного, романтически одинокого героя описал Бизе, а своего современника, человека честного, прямого, несколько слабовольного, мечтающего об уютном и спокойном счастье, но в силу роковых обстоятельств вырванного из привычных условий существования. Это и послужило причиной его личной драмы.

Коренное переосмысление образа Хозе привнесло новые моменты в его взаимоотношения с Кармен.

И этот образ стал иным. Но изменения здесь шли в противоположном направлении — было снято все, что связано с обрисовкой ловкости, хитрости, воровской деловитости Кармен, иначе говоря, все то, что принижало этот образ. В опере Бизе он приподнят, стал благороднее и опять же — человечнее и даже наделен пол

гонец чертами трагического величия. Не порывая с первоисточником, авторы оперы активнее подчеркнули вольнолюбие, прямоту сильного характера героини. Они приблизили существо этого образа к той романтической трактовке «цыганского» как синонима свободолюбия, независимости в личных отношениях, противопоставляемых ханжеству буржуазной морали, что нашло свое наиболее яркое воплощение в «Цыганах» Пушкина.

Но главное — м у з ы к а Бизе наделила Кармен чертами н а р о д н о г о характера. Для того чтобы композитор смог этого добиться, либреттисты изменили место действия — они вынесли его на площади и необозримые просторы гор, населили их массами народа, полными оживленной и деятельной радости, находящимися в непрестанном движении. Жизнь бурно закипела вокруг героев оперы, и их связи с действительностью — особенно у Кармен — стали крепче и многостороннее.

Введение народных сцен, занимающих важное место в опере, придало иное освещение, другой колорит новелле Мериме, более того, иную идейную направленность: мрачная по краскам драма приобрела характер оптимистической трагедии. Силой жизнелюбия, излучаемой народными сценами, пронизан и образ героини. В прославлении открытых, простых и сильных чувств, непосредственного, импульсивного отношения к жизни основная особенность оперы Бизе, ее высокая этическая ценность. «„Кармен", — писал Ромен Роллан,— вся во вне, вся жизнь, вся свет без теней, без недосказанности».

Концентрируя действие, сжимая его, освобождая от побочных интриг, но одновременно р а с ш и р я я для усиления роли народного начала, авторы оперы насытили драматургию жизненно достоверными контрастами, придали ее развитию энергию и динамику. В противовес Хозе тореадор Эскамильо приобрел волевую, героическую, хотя и несколько внешнюю характеристику, а антитезой к Кармен явилась ласковая и нежная Микаэла — образ, созданный либреттистами на основе вскользь брошенной писателем фразы о «девушке в голубой юбке и с светлыми косами». Эта антитеза также имеет прочную литературную традицию. Можно напомнить противопоставление образов Клелии и герцогини из «Пармской обители» Стендаля или в его же романе «Красное и черное» — госпожи Реналь и Матильды де Ламоль. В конкретном контексте оперы данная антитеза помогала разностороннее показать душевную драму Хозе, его мучительные поиски счастья.

2

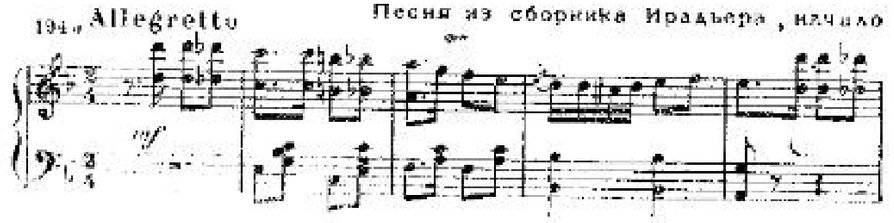
Музыка Бизе еще более подчеркнула контрастность и динамику драматургического развития: ей свойственны живость, блеск, разнообразие движений. Эти качества, типичные для композитора, как нельзя лучше соответствовали обрисовке действия испанского сюжета. Лишь в редких случаях, используя народные мелодии, Бизе метко передал испанский национальный колорит. Он не впер-

вые к нему обращался: симфония-кантата «Васко да Гама» (1859), обработка шести испанских песен (1867), цыганские песни и пляски в «Пертской красавице» (1867) — а черты цыганской музыки входят в качестве важного элемента в фольклор южных областей Испании — и, наконец, незавершенная опера «Сид» (1873—1874) — таковы этапы творческих исканий Бизе в обнаружении своего метода воспроизведения испанского национального духа. Существенна также роль «Арлезианки», ибо фольклор Прованса, равно как и его язык, отчасти близок испанскому.

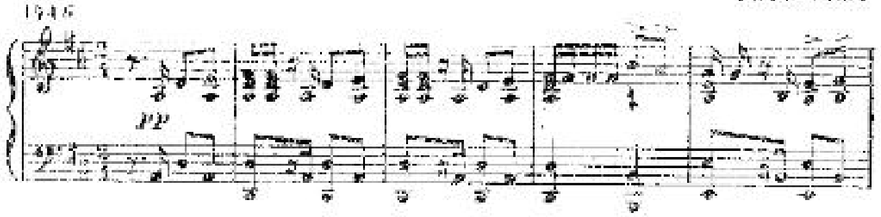
Лишь три подлинные народные мелодии использованы в партитуре оперы: это — хабанера I акта, музыка которой дает свободную обработку песенки кубинского происхождения, изданной в 1864 году в одном из сборников (см. примеры 194 *а*, *б*); полo (народный испанский танец) из оркестрового вступления к IV акту — его мелодия навеяна песней известного испанского певца М. Гарсиа (см. пример 283 *в*) и, наконец, мелодия дерзкого ответа Кармен Цуниге в I акте (см. пример 195), для которого либреттисты воспользовались текстом песни Земфиры из пушкинских «Цыган» в переводе П. Мериме.

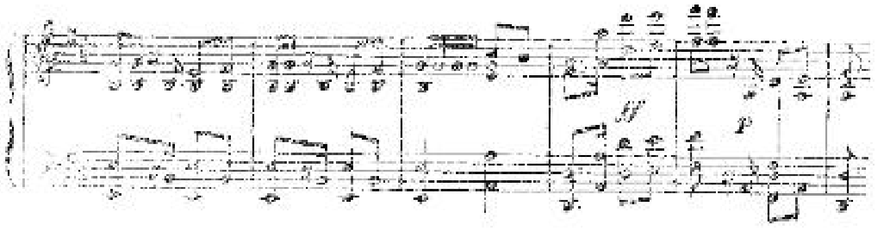
194. Allegretto

Песня из сборника Ирадьера, начало

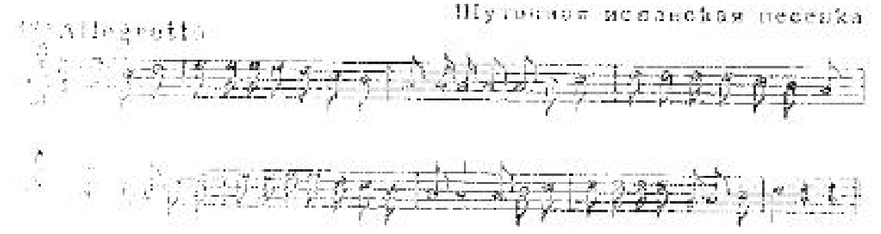


Окончание

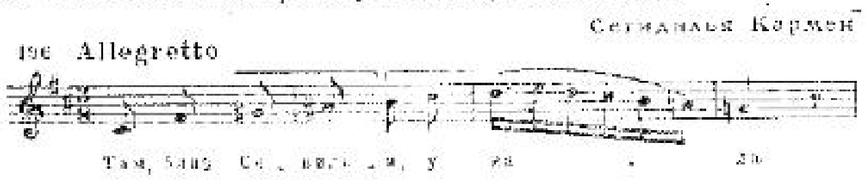




Шуточная испанская песенка



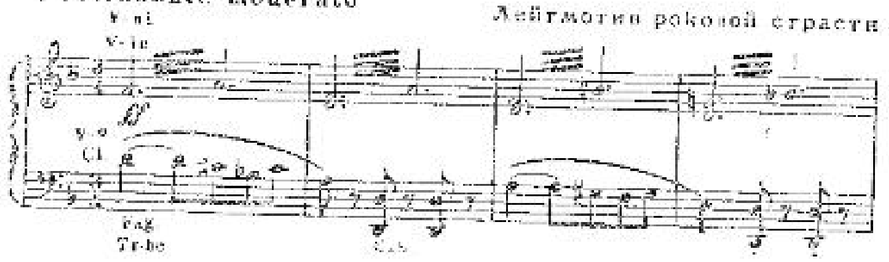
Наряду с такими «цитатами» Бизе вкрапливал в музыкальную ткань отдельные обороты и приемы развития — мелодические и ритмические, характерные для испанской музыки. Таковы приемы кадансового выделения V ступени — на доминанте заканчивается упомянутый антракт; сопоставления в рамках семиступенного лада мажорного и минорного тетрахордов, причем конечный звук первого из них совпадает с начальным звуком второго, что имеет место и в названном антракте, и в сегидилье I акта:



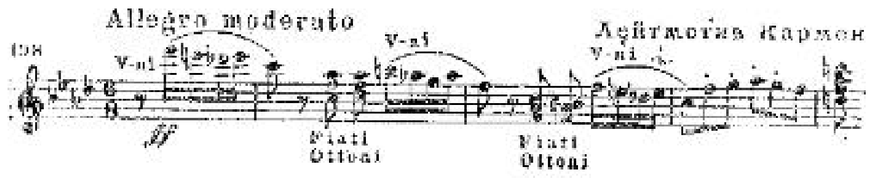
В выявлении народного склада значительна роль маршевых и танцевальных жанров. Напомним выдержанные в маршевом ритме хоры солдат или мальчиков в I акте, куплеты тореадора — во II, хор контрабандистов — в III, шествие участников боя быков и славление тореадора — в IV акте; танцевальные же ритмы воспроизведены в хабанере, сегидилье, цыганских песнях в духе болеро, «гимне свободы» в характере тарантеллы — во II акте и других эпизодах оперы.

Бизе виртуозно владел приемами о б о б щ е н и я устойчивых бытовых жанров, что послужило основанием массовой доходчивости его музыки. Показательна в этом отношении увертюра, праздничное звучание которой утверждает оптимистическую идею оперы. Инструментовка увертюры блестяща (полный состав медных, высокие регистры деревянных духовых, литавры, тарелки и пр.). В ее основном разделе, написанном в трехчастной форме, проходит музыка народного празднества и куплетов тореадора. Обращают на себя внимание богатство и свежесть гармонических последовательностей (необычная по тому времени смена двойных доминант), что вообще так свойственно стилю Бизе[34]. Этому разделу противостоит тревожное звучание темы роковой страсти (у виолончелей, подкрепленных кларнетом, фаготом и трубой на фоне тремоло струнных, пиццикато контрабасов). Так в ином музыкальном воплощении Бизе возвращается к ранее созданному замыслу увертюры «Арлезианки», задача которого — резко обнажить противоречия жизни.

«Роковая тема», использующая обороты увеличенного лада (так называемая «цыганская гамма»), пронизывает музыкальную ткань оперы. Эта тема имеет два облика. В своем основном виде — в напряженно медлительном движении, с протянутым начальным звуком и широким распевом увеличенной секунды — она врывается в важные драматургические моменты, словно предвосхищая трагический исход любви Хозе и Кармен (например, в I акте, когда Кармен бросает Хозе цветок, во время диалогической сцены II акта, и, главным образом, в финале оперы, вплоть до заключительного возгласа Хозе):



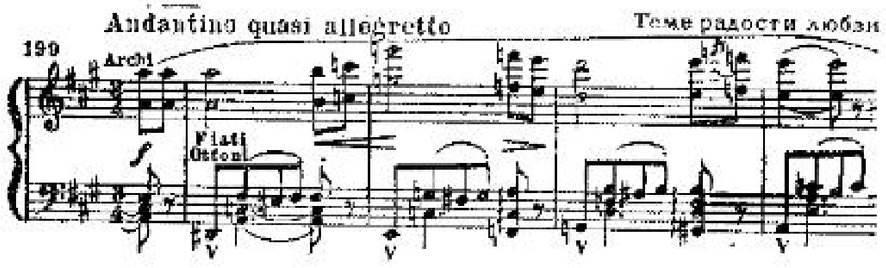
Другой характер приобретает «роковая тема» в оживленном темпе [illegible] длительностями с акцентом на последнем звуке тетрахорда, [illegible] размере $\frac{6}{8}$ или $\frac{3}{4}$ привносит черты танцевальности. Такая модификация лейтмотива связана с реальным обликом Кармен (см. ее [illegible] в I акте):



[34] «Бездну гармонических смелостей» находил в «Кармен» Чайковский. Можно еще указать на секвенцию увеличенных трезвучий в хоре контрабандистов из III акта и т. д.

Вообще вся музыкальная характеристика Кармен на протяжении первых двух актов вырастает из песенно-танцевальной стихии, чем особо подчеркивается близость героини народу. Во второй же половине оперы ее партия драматизируется, отвлекается от танцевально-жанровых средств выразительности. В этом плане важнейшим переломным моментом является трагический монолог Кармен из III акта. Такое изменение средств характеристики обусловлено развитием взаимоотношений героев драмы: в первой половине оперы Кармен завлекает Хозе — здесь преобладают радостные тона, народный колорит; во второй же половине она его отталкивает, порывает с ним, судьба Кармен приобретает трагический отпечаток.

В отличие от Кармен, романсовая стихия главенствует в партии Хозе. С наибольшей отчетливостью она выявлена в так называемой «арии о цветке» из II акта. Порой же у Хозе то прорывается близость бесхитростному складу французских народных песенок, как это имеет место в дуэте с Микаэлой, то возникают напряженно-страстные, мелодически-распевные фразы — они богато представлены в заключительном трагическом объяснении с Кармен. Широким дыханием, полнотой чувств пронизана также тема радости любви:



Оба центральных образа охарактеризованы в музыке Бизе в росте — развитии.

Три развернутых дуэта, или, точнее, диалогические сцены знаменуют три стадии драмы. «Сквозное действие» взаимоотношений Кармен и Хозе раскрывается в динамике этих встреч. В первой (сегидилья и дуэт) главенствует Кармен. Во второй (во II акте) дано столкновение двух воззрений на жизнь и любовь: «ария о цветке» (Des-dur) и гимн свободе — две высшие точки этого столкновения, где разделяющей гранью служит ostinato *pp* на доминанте C-dur'a. Последний дуэт, по существу, «монологичен»: мольба, страсть, отчаяние, гнев Хозе сметаются непреклонным отказом Кармен. Усиливая конфликт, четырежды вторгаются крики толпы, приветствующей тореадора. Эти возгласы, повышаясь в тесситуре, а тем самым в экспрессии, дают последовательность тональностей, образующую интервал большой септимы между крайними эпизодами (G-dur — A-dur — Es-dur — Fis-dur). Драматургической же основой финальной сцены служит противо-

поставление праздничного звучания народных сцен трагическому лейтмотиву роковой страсти; этот контраст, экспонированный в увертюре, получает здесь интенсивное симфоническое развитие[35].

Последний пример показывает, как мастерски Бизе подчеркивает многосторонние связи душевного мира героев с окружающей их средой. Можно еще напомнить контраст сопоставления непринужденного веселья Фраскиты и Мерседес и мрачной решимости Кармен в терцете III акта или яркое воплощение переломных моментов музыкально-сценического действия путем «вторжения» — драка на табачной фабрике в I акте, приход Цуниги — в II и т. д.

Для композиции оперы в целом Бизе избрал так называемую «низкую структуру»: партитура состоит из архитектонически расчлененных, внутренне завершенных номеров. Но он связал их воедино непрерывностью развития. Многие факторы этому способствуют.

Таковы, во-первых, продуманная логика ладотонального движения; например, важное драматургическое значение во всей опере имеет драматически напряженная тональность fis-moll — она используется в сцене драки на фабрике и «отражается» в финале оперы в пониженной VI ступени Fis-dur, завершающего все произведение; не менее велико значение празднично звучащей тональности A-dur и т. д. (см. также приведенный выше анализ заключительной сцены финала). Таково, во-вторых, свободное и гибкое использование обоих обликов лейтмотива роковой страсти, темы радости любви. Гиро чутко ввел эти темы и отдельные обороты, характерные для героев оперы, в речитативы, чем еще более способствовал непрерывности музыкального развития. Таковы, в-третьих, приемы интонационно-жанрового обобщения или, шире, пользуясь терминологией Асафьева,— «драматургии интонаций», последовательно и психологически обоснованно примененные в опере.

Эти принципы драматургии сближают «Кармен» с такими выдающимися произведениями реалистического музыкального театра XIX века, какими являются «Отелло» Верди и «Пиковая дама» Чайковского. Но историческое значение оперы Бизе не только в непреходящей художественной ценности, а и в том, что в ней впервые на подмостках оперной сцены была с таким мастерством воплощена драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека, прославляющая народ как источник жизни, света, радости.

---

[35] Особняком стоят два «дуэта согласия», раскрывающие иные стороны душевной жизни героев: дуэт Хозе и Микаэлы и дуэт Кармен и Эскамильо. Характерно, что в этих случаях изменен склад их речи: как указывалось, в партию Хозе проникают несвойственно простые интонации Микаэлы, а из партии Кармен полностью выключается «роковой» лейтмотив, так и танцевально-жанровые обороты.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ БИЗЕ

Произведения для театра

«Доктор Миракль», оперетта, либретто Баттю и Галеви (1857)
«Дон Прокопио», комическая опера, либретто Камбиаджо (1858—1859, при жизни композитора не была исполнена)
«Искатели жемчуга», опера, либретто Карре и Кормона (1863)
«Иван Грозный», опера, либретто Леруа и Трианона (1866, при жизни композитора не была исполнена)
«Пертская красавица», опера, либретто Сен-Жоржа и Адени (1867)
«Джамиле», опера, либретто Галле (1872)
«Арлезианка», музыка к драме Доде (1872; Первая сюита для оркестра — 1872; Вторая составлена Гиро после смерти Бизе)
«Кармен», опера, либретто Мельяка и Галеви (1875)

Симфонические и вокально-симфонические произведения

Симфония C-dur (1855, при жизни композитора не была исполнена)
«Васко да Гама», симфония-кантата на текст Делартра (1859—1860)
«Рим», симфония (1871; первоначальная редакция — «Воспоминания о Риме», 1866—1868)
«Маленькая оркестровая сюита» (1871)
«Родина», драматическая увертюра (1874)

Фортепианные произведения

Большой концертный вальс, поктюрн (1854)
«Песня Рейна», 6 пьес (1865)
«Фантастическая охота», каприччио (1865)
3 музыкальных эскиза (1866)
«Хроматические вариации» (1868)
«Пианист-певец», 150 легких фортепианных переложений вокальной музыки (1866—1868)

Для фортепиано в 4 руки

«Детские игры», сюита из 12 пьес (1871; 5 из этих пьес вошли в «Маленькую оркестровую сюиту»)
Ряд переложений произведений других авторов

Песни

«Листки из альбома», 6 песен (1860)
6 испанских (мексиканских) песен (1867)
20 песен, сборник (1868)

СЕЗАР ФРАНК

Франк — крупнейший французский композитор второй половины XIX века. Его творческий облик. Основные темы и образы; принципы композиции. Симфония d-moll — ведущее произведение Франка. Его другие симфонические и камерно-инструментальные сочинения («Симфонические вариации», скрипичная соната, фортепианные циклы)

1

«...Нет имени чище, чем имя этой великой простосердечной души,— писал о Франке Ромен Роллан,— души непорочной и лучезарной красоты». Серьезный и глубокий музыкант, Франк не

добивался славы, вел образ жизни простой и замкнутый. Тем не менее современные музыканты разных творческих направлений и художественных вкусов относились к нему с большим уважением и пиететом. И если Танеева в годы расцвета его деятельности называли «музыкальной совестью Москвы», то Франк с не меньшим основанием может быть назван «музыкальной совестью Парижа» 70—80-х годов. Однако этому предшествовали долгие годы почти полной безвестности.

Сезар Франк (по национальности бельгиец) родился в Льеже 10 декабря 1822 года. Получив первоначальное музыкальное образование в родном городе, он закончил Парижскую консерваторию в 1840 году. Вернувшись затем на два года в Бельгию, он всю остальную жизнь с 1843 года работал органистом в парижских церквах. Будучи непревзойденным импровизатором, он, подобно Брукнеру, вне церкви не концертировал. В 1872 году Франк получил класс органа в консерватории, который вел до конца своих дней. Ему не доверили класс теории композиции, тем не менее его занятия, далеко выходившие за рамки органного исполнительства, посещали многие даже известные композиторы, в их числе Бизе в зрелый период творчества. Франк принял деятельное участие в организации «Национального общества». В эти годы начинают исполняться его произведения; все же их успех на первых порах был невелик. Музыка Франка получает полное признание только после его смерти — он умер 8 ноября 1890 года.

Творчество Франка глубоко своеобразно. Ему чужды свет, блеск, живость музыки Бизе, которые обычно воспринимаются как типичные проявления французского духа. Но наряду с рационализмом Расина и Вольтера, отточенным стилем Стендаля и Мериме, французская литература знает и перегруженный метафорами язык Бальзака с его сложную многоречивость, склонность к гиперболам Гюго. Именно эту, другую сторону французского духа, обогащенную фламандским (бельгийским) влиянием, ярко воплотил Франк.

Его музыка проникнута возвышенным настроением, патетикой, романтически неустойчивыми состояниями.

Восторженным, экстатическим порывам противостоят чувства отрешенности, самоуглубленного анализа. Активные, волевые мелодии (нередко с пунктирным ритмом) сменяются жалобными, словно проникновенными темами-зовами. Встречаются и простые, народного или хорального склада напевы, но обычно они «обволакиваются» густой, богатой, хроматизированной гармонией, с часто используемыми сентаккордами. Развитие контрастных образов носит свободно-импровизационный характер, изобилует ораторски напряженными речитативами. Все это, как у Брукнера, напоминает манеру органной импровизации.

Если же попытаться установить музыкально-стилистические истоки музыки Франка, то в первую очередь надо будет назвать Бетховена с его последними сонатами и квартетами; в начале творческой биографии Франку были близки также Шуберт и Вебер, позже он испытывал воздействие Листа, отчасти Вагнера —

преимущественно в складе тематизма, в исканиях в области гармонии, фактуры; его коснулось и влияние неистового романтизма Берлиоза со свойственной его музыке контрастностью.

Есть, наконец, нечто общее, что роднит его с Брамсом. Как и последний, Франк пытался соединить достижения романтизма с классицизмом, пристально изучал наследие старинной музыки, в частности много внимания уделял искусству полифонии, вариации, художественным возможностям сонатной формы. И в творчестве своем он, подобно Брамсу, преследовал высокоэтические цели, выдвигая на первый план тему нравственного совершенствования человека. «Сущность музыкального произведения в его идее,— говорил Франк,— она душа музыки, а форма — только телесная оболочка души». Франк вместе с тем существенно отличается от Брамса.

На протяжении многих десятилетий Франк и практически, по роду своей деятельности, и по убеждениям был связан с католической церковью. Это не могло не сказаться на его творчестве. Как художник-гуманист, он вырывался из тенет этого реакционного воздействия и создавал произведения, далекие от идеологии католицизма, волнующие правдой жизни, отмеченные замечательным мастерством; но все же воззрения композитора сковывали его творческие силы и порой направляли по ложному пути. Поэтому не все его наследие представляет для нас интерес.

2

Творческий путь Франка может быть разбит на два неравных периода: первый продолжался свыше тридцати лет — с 40-х до начала 70-х годов, тогда как второй длился немногим более пятнадцати лет — с середины 70-х годов[86]. В течение всего первого периода имя Франка еще не завоевало того авторитета, который оно приобрело впоследствии, да и сам композитор полностью еще не нашел себя, хотя в ряде произведений уже определилось его индивидуальное своеобразие. Свои лучшие сочинения он написал в 70—80-х годах, когда, окруженный молодежью и сам внутренне помолодевший, включился в музыкально-общественную жизнь Парижа.

Именно во втором периоде явственно обнаружилась серьезность, глубина и широта его творческих замыслов, которыми оказались охвачены разнообразные жанры музыкального искусства: симфонические, камерно-инструментальные, органно-фортепианные, ораториальные, оперные. Особенно значительны достижения Франка этих лет в области инструментального творчества. А его трак-

[86] Верный ученик и биограф Франка, композитор д'Энди устанавливает три периода: 1841—1858, замыкается ораторией «Руфь»; 1859—1872, замыкается второй ораторией — «Искупление»; 1873—1890, замыкается последней ораторией — «Заповеди блаженства». Такая периодизация все же представляется искусственно притянутой к датам создания ораториальных сочинений и не вытекает из эволюции творческого стиля Франка.

товка проблемы художественного единства инструментального цикла заслуживает специального рассмотрения — эта проблема остро вставала перед композиторами-романтиками из-за их стремления заострить передачу резких контрастов жизненных противоречий.

Франк разрабатывал иные, чем Лист, принципы музыкально-тематического объединения цикла. Монотематизм — в листовском понимании — предполагал свободные видоизменения е д и н о й темы в условиях о д н о ч а с т н о й, поэмного склада композиции. В противовес этому, опираясь на лейтмотивную технику (ее применял еще Бетховен в Пятой симфонии), Франк объединял н е с к о л ь к и м и общими, «сквозными» темами р а з н ы е, внутренне завершенные ч а с т и цикла. На тот же путь стал и Танеев — и в теоретических высказываниях и практически — в симфонии c-moll[87]. Принцип сквозного тематизма применен и другими русскими авторами: например, в Первом фортепианном концерте Чайковского, в его же Четвертой и Пятой симфониях, в концертах и Третьей симфонии Рахманинова. Брамс также прибегал к таким образно-тематическим перекличкам (особенно в Первой и Третьей симфониях). Но Франк последовательнее и разностороннее использовал указанный принцип. Проследим с этой точки зрения развитие музыкальной драматургии его симфонии d-moll (1886 — 1888).

Это не только крупнейшее достижение французского симфонизма после Берлиоза, но и одно из лучших произведений зарубежной симфонической литературы второй половины XIX века.

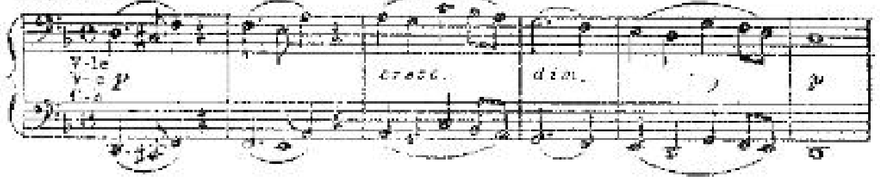
Остро драматическое содержание симфонии определяется взволнованной «интонацией вопроса» (ее облик напоминает главную тему «Прелюдов» Листа), образующей своего рода заставку-вступление к первой части. «В чем сущность человеческих стремлений?» — вопрошает Франк. Мысль эта пронизывает все произведение, вызывая то чувства мрачной тревоги и отчаяния, то просветленной радости, ликующего восторга. Причем каждая из трех частей (отнюдь трехчастность станет типичной для ряда симфоний французских композиторов!) представляет собой определенную ступень в развитии драмы. Но все они объединены единством высказывания, общностью тематизма, претерпевающего в ходе развития значительные изменения.

Основной тезис симфонии высказан в первой ее части, где противопоставлены мучительные сомнения, мятежные порывы, героические устремления — в теме вступления (она развита в главной партии) — высокому, светлому идеалу, запечатленному во второй теме побочной партии (см. примеры 200 *а*, *б*, *в*). Это «сквозные» темы всего цикла, причем последняя — лирический центр частей — дает наиболее совершенное выражение восторженных образов музыки Франка.

[87] Танеев требовал в инструментальных циклах «сохранения тематизма во всех частях» при всех разграниченных формах.

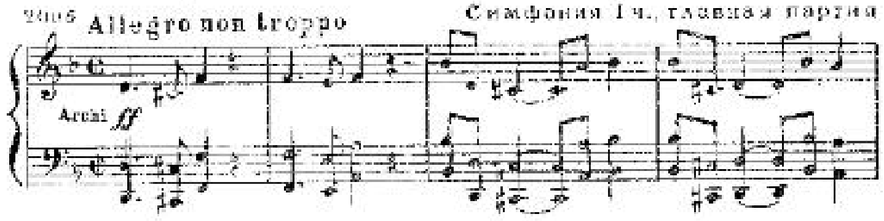
Симфония, I ч., вступление

200a Lento



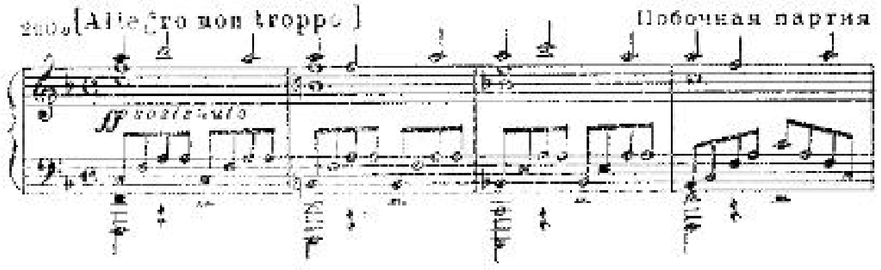
Симфония I ч., главная партия

200b Allegro non troppo



Побочная партия

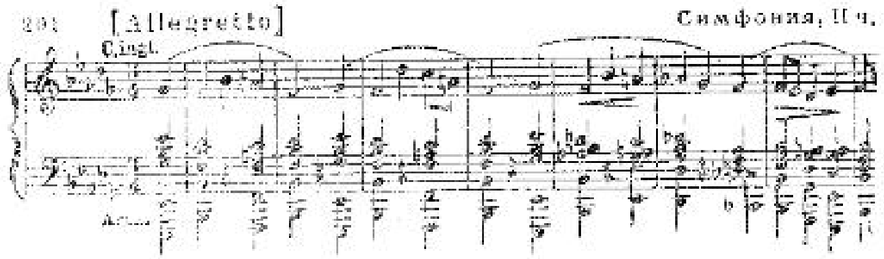
200c [Allegro non troppo]



Драматический конфликт, так остро переданный в первой части, не получает, однако, своего завершения — под конец вновь воскрешается «интонация вопроса» вступления. После отгремевших, но еще не исчерпавших себя душевных бурь вторая часть призвана дать отдохновение: сочетая элегические раздумья со скерцозными элементами, вплетая в развитие бретонскую народную мелодию, Франк словно повествует о сюжете поэтичном, полном внутреннего благородства и обаяния. Этот рассказ сначала ведет английский рожок:

Симфония, II ч.

201 [Allegretto]

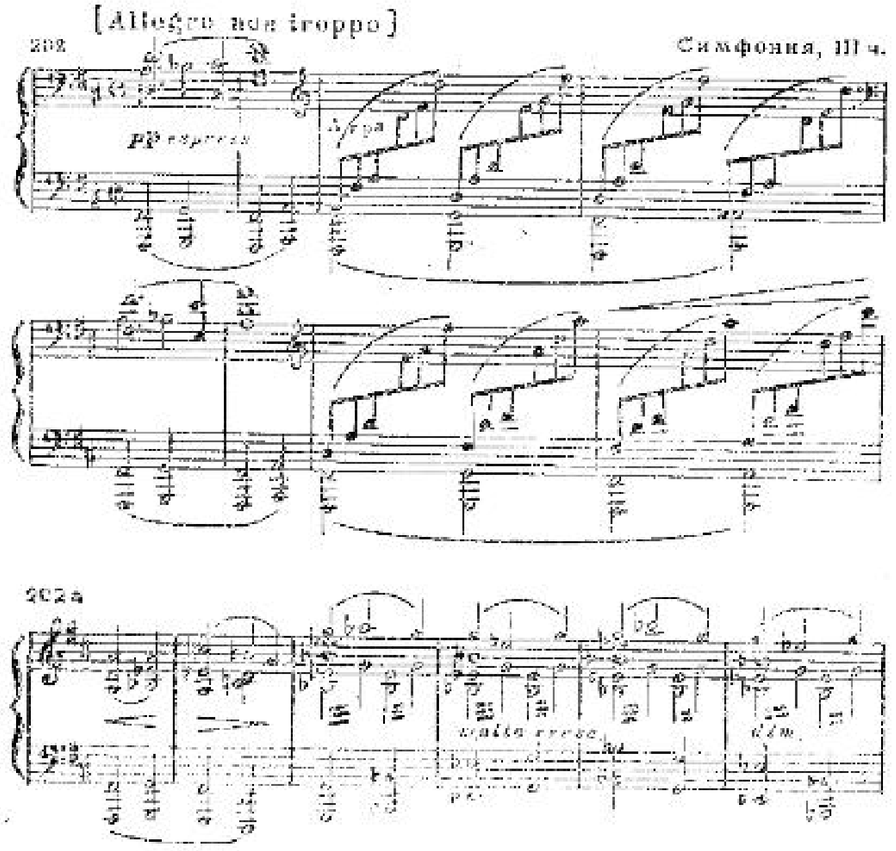


Третья часть возвращает к образам борьбы, но в ином аспекте. Победа завоевана, музыка преисполнена бодрости духа, в нее вплетаются темы предшествующих частей, и симфония заканчивается ликующим апофеозом, торжеством темы светлого идеала, объединенной с трансформированной темой вступления. Подобное

гимническое преображение лирических образов в финалах произведений типично для романтиков — оно очень характерно и для Франка:

Симфония III ч.

202 [Allegro non troppo]

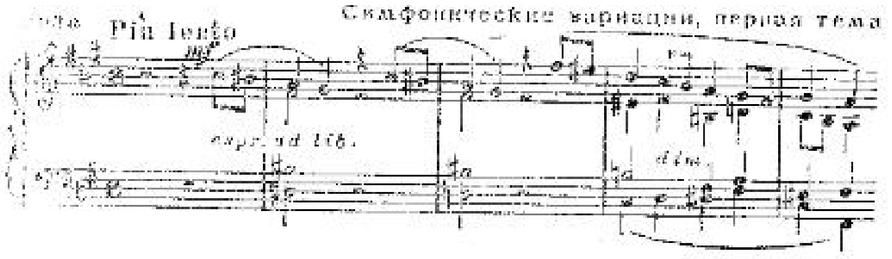


202a

Симфонии не уступают в художественной ценности «Симфонические вариации» для фортепиано с оркестром (1885). Их композиция своеобразна. Это — вариации на две темы: первая более скорбного, «вопросительного» склада [38], а вторая, звучащая издали, носит светлый характер:

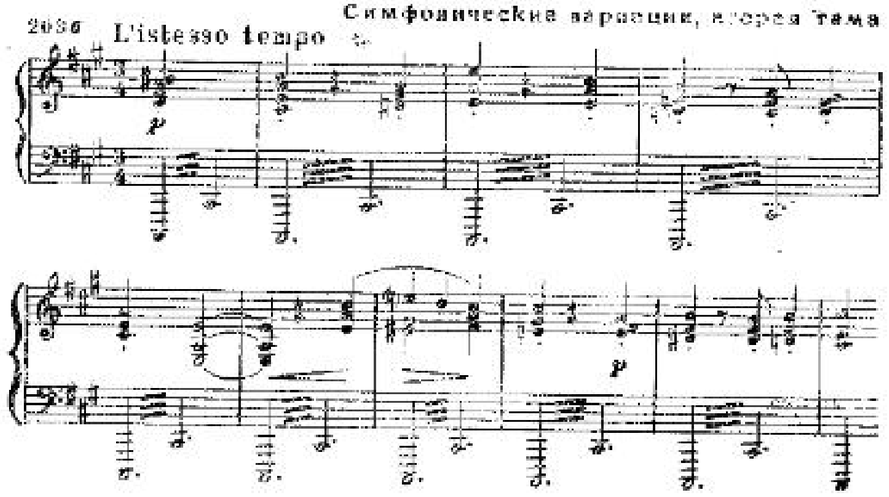
Симфонические вариации, первая тема

203a Più lento



[38] Вернее сказать, это вторая фраза темы; первая — мужественная, энергичная — звучит сначала в оркестре, ей жалобно-вопрошающе отвечает солист. В характере такого противопоставления, очевидно, сказалось воздействие музыкальных образов второй части Четвертого фортепианного концерта Бетховена.

Симфонические вариации, вторая тема



Вслед за вступлением возникают три раздела. В первом противопоставлены ранее показанные темы: соревнуясь, их попеременно излагают солист и оркестр. В следующем разделе (Allegretto), соответствующем медленной части симфонии, вторая тема предстает в пяти вариациях и подвергается интенсивному развитию: сначала она излагается в духе мечтательного хорала, приобретая затем плотный склад. В финале же (Allegro) главенствует первая тема; она объединяется со второй в героически устремленном порыве. Несмотря на многоликость образов, все произведение проникнуто единством выражения, обладает ясной и убедительной направленностью формы, что в сочетании с мастерским использованием солирующего фортепиано обеспечило «Симфоническим вариациям» широкое признание.

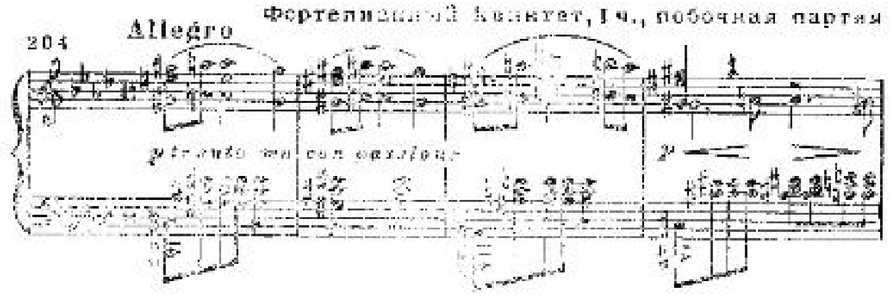
Франк является также автором шести симфонических поэм (наиболее известная — «Проклятый охотник» по Г. Бюргеру); одна из них — с участием фортепиано («Джинны», по поэме В. Гюго), две — с солистами-певцами и хором (лучшая — «Психея»).

3

Если к симфоническому жанру Франк обратился только в последний период, то с камерной музыки начался его творческий путь. Первые самостоятельные сочинения Франка — четыре фортепианных трио (1841—1842); причем в одном из них (fis-moll) уже отчетливо выявлен «циклический принцип»: все три части произведения основаны на проведении двух основных тем (первая остается неизменной, вторая трансформируется). Однако художественная ценность этих трио не столь значительна. Лишь несколько десятилетий спустя Франк вновь вернулся к данному жанру, создав шедевры мировой литературы: фортепианный квинтет f-moll (1878—1879), скрипичную сонату A-dur (1886), струнный квартет D-dur (1889).

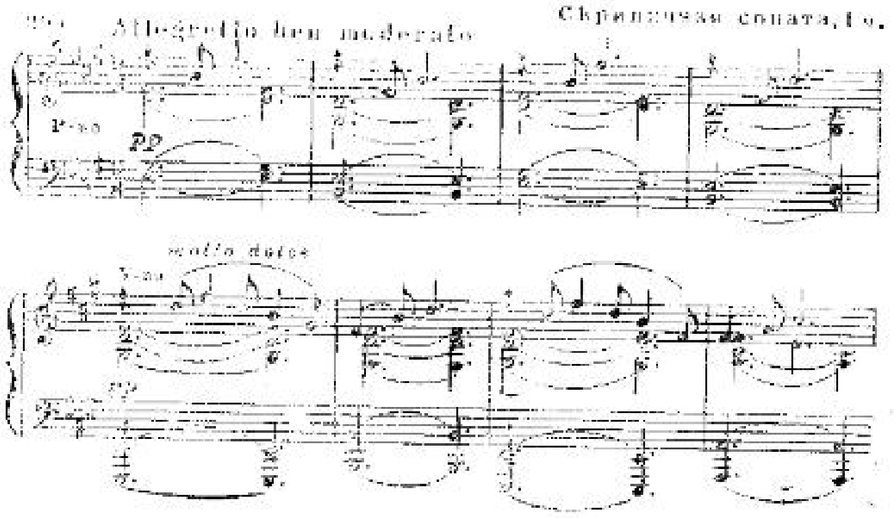
Контрастно содержание квартета, где крайние части охвачены романтическим порывом, а в средних заметно претворение и «тристановских» томлений (Larghetto), и «воздушной» фантастики в духе Берлиоза (скерцо). Богатство психологических оттенков скреплено мудрой мотивной работой. Аналогичны приемы образно-драматургического объединения частей и в квинтете: так, страстно-лирическая тема побочной партии первой части (см. пример 204) вплетается во вторую и третью части, где приобретает героически-призывный характер:

Фортепианный квинтет, I ч., побочная партия



Одним из наиболее известных сочинений Франка является скрипичная соната. Сильно впечатляет ее начало, предвосхищающее излюбленные музыкальные образы Дебюсси: в звучания пасторальных зовов образуется понаккорд. Эти «зовы», которыми пронизана вся первая часть, возникают и во второй части (побочная партия), и в третьей (начальный речитатив); их отголоски слышны в финале (эпизод с poco).

Скрипичная соната, I ч.



Лаконично изложена светлая, идиллическая первая часть; лишь во второй теме прорывается столь свойственное Франку чувство страстного томления. В отличие от «сонатинного» склада начальной части, изложение следующей — взволнованное, мятущееся, богатое разнообразными оттенками настроений — передано в конфликтной форме сонатного allegro. Третья часть озаглавлена «Ре-

читатив-фантазия». Это драматургический центр сонаты, от которого протягиваются тематические нити к финалу. Сначала (в «речитативе») звучат пасторальные зовы из первой части, но характер их более напряженный и импровизационный; затем возникают две новые чудесные темы: первая — нежно-поэтичная (dolcissimo espressivo) и вторая — «размашистая», мужественно-устремленная (drammatico). Душевный покой, сердечное тепло излучает музыка финала, написанного в форме рондо. Мелодический рисунок главной темы прост — подобен народной песне, но сколько изобретательности вносит композитор в ее каноническое изложение: будто соревнуясь друг с другом, скрипка и фортепиано стремятся все более проникновенно пропеть эту прекрасную мелодию. В контрастирующих эпизодах проводятся обе темы предшествующей части; каждая из них — дважды. В коде финала утверждается радость ликования.

* * *

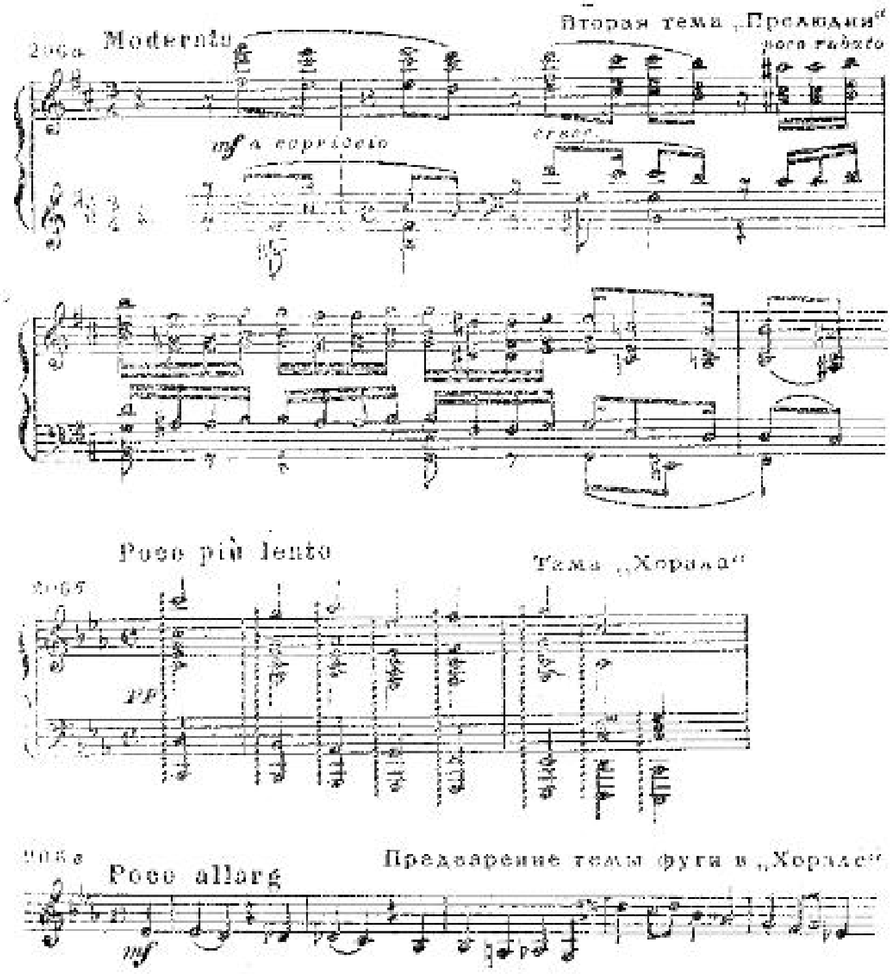
Органист по призванию, наделенный редким исполнительским даром (Лист полагал, что со времен Баха не было таких исполнителей), Франк много внимания уделял своему любимому инструменту и писал для него на протяжении всей жизни, оставив свыше ста тридцати пьес для органа. Часто Франк обращался и к его «младшему собрату» — фортепиано, особенно в первый период творчества. Однако среди четырнадцати сочинений, написанных в 40-х годах, мало таких, которые могли бы теперь заинтересовать нас. В большинстве своем — это модные парафразы на темы из опер или бравурные виртуозные пьесы (каприсы, фантазии). Выделяются среди них пасторальная «Эклога» (1842) и Первая баллада (1844).

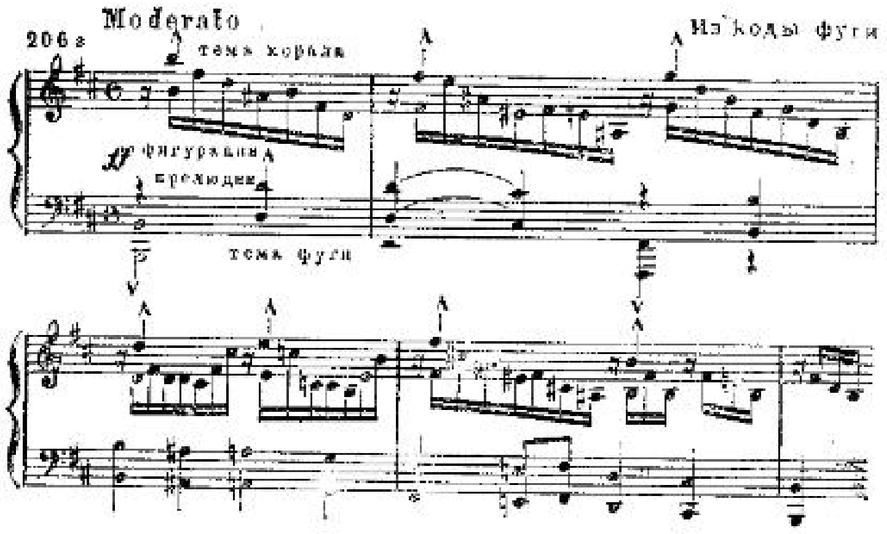
Как и в камерной музыке, лишь спустя примерно четыре десятилетия, Франк вернулся к фортепиано. Зрелый художник, он нашел теперь свой круг тем и образов, свой метод композиции. Знаменательной вехой на этом пути явились «Шесть пьес для большого органа» (1860—1862), представляющие собой опыт новой, углубленной трактовки музыки для клавишных инструментов. Показательна в данном отношении следующая за Фантазией c-moll «Большая симфоническая пьеса» fis-moll, которую образуют четыре части: первая — сонатное allegro, вторая — Andante песенного склада, третья — скерцо, четвертая — финал, с использованием тем первой части.

Примечательна также третья пьеса сборника — «Прелюдия, фуга и вариация»; ее фортепианная транскрипция широко известна. Здесь намечен типичный для Франка метод построения сюиты, основанной на сочетании гомофонно-хоральных, вариационных и полифонических принципов. В следующей пьесе — «Пасторали» — использованы вариационные приемы фигурированного хорала; они обогащаются закономерностями сонатного allegro в последних двух пьесах — «Молитве» и «Финале».

Дальнейшие искания Франка были направлены к сближению специфики органной и фортепианной техники, которые закреплены в двух циклах, ознаменовавших новый этап в развитии французской фортепианной литературы. Это «Прелюдия, хорал и фуга» (1884) и «Прелюдия, ария и финал» (1886—1887). В них сопоставляются различные жанры органно-фортепианной музыки; при сохранении четко разграниченных форм отдельных частей каждый из циклов объединяется «сквозным» тематизмом.

В основе первого цикла — сочетание гомофонной прелюдии и фуги. Возвышенный, близкий позднему Бетховену строй звучания устанавливается в «Прелюдии» (главная тема излагается сначала в h-moll, потом в тональности доминанты). В «Хорале» постепенно кристаллизуются контуры темы фуги; они намечались еще во второй теме «Прелюдии» (ср. примеры 206 *а* и 206 *в*). Краткая интермедия ведет (от es-moll к h-moll) к последней, кульминационной части цикла, где в обширной коде (после раздела «Come una cadenza») воедино сплавляются характер движения и фигурационный рисунок «Прелюдии», мелодия «Хорала» и тематизм фуги (см. пример 206 *г*).





Во втором цикле активнее выдвигается роль вариационных и сонатных принципов. В форме широко развернутой «Прелюдии» можно обнаружить четыре раздела (третий открывается фугато; четвертый замыкается торжественно-маршевой музыкой начального раздела). «Ария» двухчастна; в ее развитии применены приемы баховской хоральной вариации, тогда как в «Финале» своеобразно претворены сонатные принципы. Необычным, однако, является то, что основная тональность E-dur устанавливается только в репризе, с утверждением побочной партии, характер которой близок маршевой поступи «Прелюдии». В «Финале» включена и тема «Арии» (эпизод Des-dur в разработке), и начальная мелодия первой части (в коде). Под конец, когда музыка истаивает в нежнейшем *pp*, сближается тематизм всех частей цикла.

Большую ценность представляют также «Три пьесы для органа» (Фантазия, Cantabile, Героическая пьеса, 1878) и написанные в год смерти композитора «Три хорала для большого органа». Собственно говоря, это не хоралы, а широко развитые, отмеченные волнующим драматизмом и поэтичностью хоральные прелюдии, в которых ярко запечатлелась самобытная индивидуальность этого крупнейшего мастера вариационного искусства.

* * *

Огромно творческое воздействие Франка на развитие французской музыки конца XIX и начала XX века. Среди близких ему учеников встречаем имена таких крупных композиторов, как Венсан д'Энди, Анри Дюпарк, Эрнест Шоссон.

Но сфера влияния Франка не ограничивалась только кругом его учеников. Он возродил к новой жизни симфоническую и камерную музыку, пробудил интерес к оратории, причем дал не живописно-изобразительную ее трактовку, как это имело место у Берлиоза, а лирико-драматическую [39]. Наконец, Франк сильно расширил возможности музыкально-выразительных средств, особенно в области гармонии и полифонии, разработке которых французские композиторы, его предшественники, порой уделяли недостаточное внимание. Но что самое важное — своей музыкой Франк утверждал нерушимые моральные принципы художника-гуманиста, убежденно отстаивавшего высокие творческие идеалы.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРАНКА [40]

Органные произведения
(всего около 130)

6 пьес для большого органа: Фантазия, Большая симфоническая пьеса, Прелюдия, фуга и вариации, Пастораль, Молитва, Финал (1860—1862)
Сборник «44 небольшие пьесы» для органа или фисгармонии (1863, изд. посмертно)
3 пьесы для органа: Фантазия, Cantabile, Героическая пьеса (1878)
Сборник «Органист»: 59 пьес для фисгармонии (1889—1890)
3 хорала для большого органа (1890)

Фортепианные произведения

Эклога (1842)
Первая баллада (1844)
Прелюдия, хорал и фуга (1884)
Прелюдия, ария и финал (1886—1887)
Имеется, помимо того, ряд небольших фортепианных пьес (частично 4-ручных), которые преимущественно относятся к раннему периоду творчества (написаны в 1840-х годах)

Камерно-инструментальные произведения

4 фортепианных трио (1841—1842)
Фортепианный квинтет f-moll (1878—1879)
Скрипичная соната A-dur (1886)
Струнный квартет D-dur (1889)

Симфонические и вокально-симфонические произведения

«Руфь», библейская эклога для солистов, хора и оркестра (1843—1846)
«Искупление», поэма-симфония для сопрано, хора и оркестра (1871—1872, 2-я редакция — 1874)
«Ноэтиды», симфоническая поэма, по поэме Леконта де Лиля (1876)
«Блаженства», оратория для солистов, хора и оркестра (1869—1879)
«Ребекка», библейская сцена для солистов, хора и оркестра, по поэме П. Коллена (1881)

---

[39] Среди всех его ораторий наиболее крупное и значительное сочинение — «Заповеди блаженства», в восьми частях с прологом, на евангельский текст так называемой «Нагорной проповеди». Партитура этого произведения содержит страницы взволнованной, предельно искренней музыки (см., например, четвертую часть). В 80-х годах Франк пробовал свои силы, правда, безуспешно, и в оперном жанре (скандинавская легенда «Гульда», с насыщенными драматизмом балетными сценами, и незавершенная опера «Гизела»). У него имеются также культовые сочинения, песни, романсы и пр.

[40] В скобках указаны даты сочинения.

«Проклятый охотник», симфоническая поэма, по поэме Г. Бюргера (1882)
«Джинны», симфоническая поэма для фортепиано и оркестра, по поэме В. Гюго (1884)
«Симфонические вариации» для фортепиано и оркестра (1885)
«Психея», симфоническая поэма для оркестра и хора (1887—1888)
Симфония d-moll (1886—1888)

Оперы

«Батрак с фермы», либретто Руайе и Ваэза (1851—1852, не опубликована)
«Гульда», либретто Гранмужена (1882—1885)
«Гизела», либретто Тьери (1888—1890, не закончена)

Помимо того, множество духовных сочинений для различных составов, а также романсов и песен (среди них: «Ангел и дитя», «Свадьба роз», «Разбитая ваза», «Вечерний звон», «Первая улыбка мая»)

КАМИЛЛ СЕН-САНС

Творчество Сен-Санса. Значение его инструментальных произведений (концерты, симфонические поэмы, Третья симфония). Опера «Самсон и Далила»

1

Камилл Сен-Санс родился в Париже 9 октября 1835 года. С пяти лет начал сочинять музыку, в десятилетнем возрасте дал первый клавирабенд. Исполнение Первой симфонии в 1853 году упрочило его имя как композитора. Прослужив некоторое время органистом в одном из парижских соборов — участь многих французских музыкантов того времени! — с конца 50-х годов он целиком отдался композиторской и исполнительской деятельности. В разнообразной творческой работе протекли дальнейшие десятилетия его жизни, причем наибольшей продуктивностью отличались 60—80-е годы. Сен-Санс умер 16 декабря 1921 года, на три года пережив Дебюсси.

Прожив долгую жизнь, Сен-Санс работал с ранних лет до конца своих дней, особенно плодотворно в области инструментальных жанров. Круг его интересов широк: выдающийся композитор, пианист, дирижер, остроумный критик-полемист, он интересовался литературой, астрономией, зоологией, ботаникой, много путешествовал, со многими крупными музыкальными деятелями находился в дружеском общении.

Первую симфонию семнадцатилетнего Сен-Санса Берлиоз отметил словами: «Этот юноша знает все, ему не хватает лишь одного — неопытности». Гуно писал, что симфония накладывает на ее автора обязательство «стать великим мастером». Узами тесной дружбы Сен-Санс был связан с Бизе, Делибом и рядом других французских композиторов. Он был инициатором создания «Национального общества».

В 70-х годах Сен-Санс сблизился с Листом, очень ценившим его талант, помогшим постановке оперы «Самсон и Далила» в Веймаре, и навсегда сохранил о Листе благодарную память. Сен-Санс неоднократно бывал в России, дружил с А. Рубинштейном, по предложению последнего написал свой известный Второй фортепианный концерт, живо интересовался музыкой Глинки, Чайковского, кучкистов. Он, в частности, ознакомил французских музыкантов с клавиром «Бориса Годунова» Мусоргского.

Такая богатая впечатлениями и личными встречами жизнь запечатлелась во многих произведениях Сен-Санса — они надолго утвердились на концертной эстраде.

Исключительно одаренный, Сен-Санс виртуозно владел техникой композиторского письма. Он обладал поразительной художественной гибкостью, свободно приноравливался к разным стилям, творческим манерам, воплощал широкий круг образов, тем, сюжетов. Он боролся против сектантской ограниченности творческих группировок, против узости в понимании художественных возможностей музыки и поэтому был врагом какой бы то ни было системы в искусстве.

Этот тезис красной нитью проходит сквозь все критические статьи Сен-Санса, поражающие обилием парадоксов. Автор словно нарочито противоречит себе: «Каждый человек волен менять свои убеждения»,— говорит он. Но это всего лишь прием полемического заострения мысли. Сен-Сансу претит догматизм в любых его проявлениях — будь то преклонение перед классиками или восхваление модных художественных течений. Он ратует за широту эстетических взглядов.

Но за полемичностью скрывается чувство серьезного беспокойства. «Наша новая европейская цивилизация,— писал он в 1913 году,— движется вперед в антихудожественном направлении». Сен-Санс призывал композиторов лучше знать художественные запросы своей аудитории. «Вкус публики, хороший или плохой,— безразлично,— это драгоценный путеводитель для художника. Будь он гением или талантом,— следуя этому вкусу, он сможет создать хорошие произведения». Сен-Санс предостерегал молодежь от ложных увлечений: «Если вы хотите быть чем-нибудь, оставайтесь французами! Будьте самими собой, принадлежите вашему времени и вашей стране...».

Вопросы национальной определенности и демократизма музыки были остро и своевременно поставлены Сен-Сансом. Но разрешение этих вопросов и в теории и на практике, в творчестве, отмечено у него существенным противоречием: поборник непредвзятых художественных вкусов, красоты и гармоничности стиля как залога доступности музыки, Сен-Санс, стремясь к формальному совершенству, порой пренебрегал содержательностью. Он сам поведал об этом в воспоминаниях о Бизе, где не без горечи писал: «Мы преследовали разные цели — он искал прежде всего страсть и жизнь, а я гонялся за химерой чистоты стиля и совершенством формы».

Погоня за такой «химерой» обедняла сущность творческих исканий Сен-Санса, и нередко в своих произведениях он более скользил

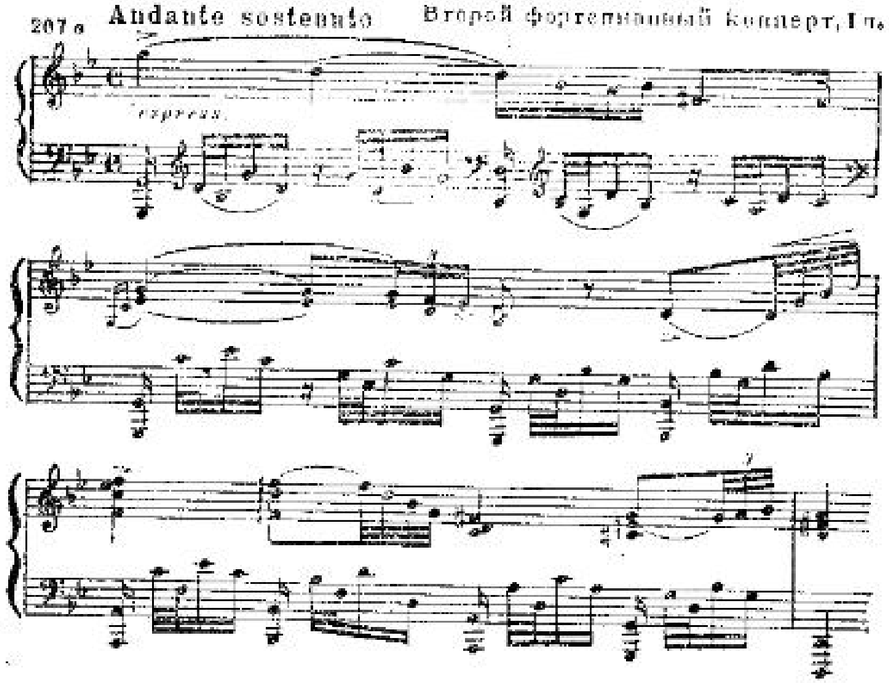
по поверхности жизненных явлений, чем вскрывал глубину их противоречий. Тем не менее здоровое отношение к жизни, присущее ему, несмотря на скептицизм, гуманистическое мировоззрение, при великолепном техническом умении, замечательном чувстве стиля и формы, помогло Сен-Сансу создать ряд значительных произведений.

2

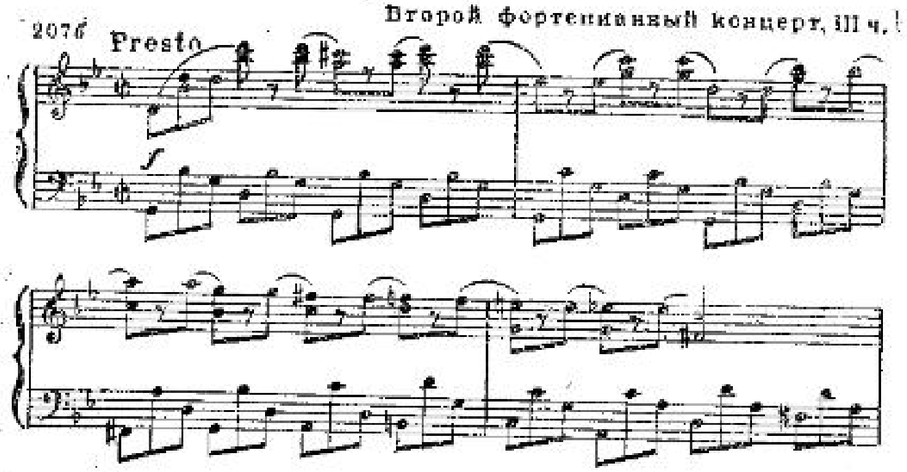
Его лучшие достижения связаны с областью концертно-виртуозной музыки. Именно здесь отчетливее всего определились сильные стороны таланта Сен-Санса. Рельефность, «броскость» тематизма, опора на народно-бытовые жанры (преимущественно в финальных частях), живость и блеск, соразмерность и отчетливость изложения обеспечили этим произведениям заслуженный успех. Известностью пользуются виолончельный концерт a-moll, Третий скрипичный h-moll, но особенно — «Интродукция и рондо-каприччиозо» (1863) для скрипки с оркестром — виртуозное произведение лирико-скерцозного плана, в котором своеобразно преломились влияния Мендельсона — Шумана.

Разнообразно содержание фортепианных концертов Сен-Санса; всего их пять. Во Втором g-moll (1868) первая часть покоряет свободной, непринужденной импровизационностью, богатством ритма, вторая — остроумием и изяществом, а третья — задорным непрерывным движением в духе тарантеллы, которое под конец части приводит к большому динамическому подъему.

207 a Andante sostenuto Второй фортепианный концерт, I ч.



207 б Presto Второй фортепианный концерт, III ч.



В целом же музыка этого приобретшего популярность концерта отмечена жизнедеятельным характером, тем сочетанием эмоциональной непосредственности и рационализма, которое является типической чертой творчества Сен-Санса. Более возвышенный строй музыки присущ Четвертому концерту c-moll (1875); своеобразием жанрового колорита отмечен Пятый концерт F-dur (1896 — в его второй части отражены впечатления композитора от путешествий по Африке).

Красочность и стройность построения присущи и симфоническим поэмам Сен-Санса. Опираясь на листовский метод обобщенной трактовки положенной в основу произведения программы, он, однако, более «классичен» в принципах музыкального развития, в чем заметно воздействие Мендельсона. Эти произведения были написаны в 70-х годах; некоторые из них исполняются и по сей день («Прялка Омфалы», 1871, «Фаэтон», 1873), чаще же всего — «Пляска смерти» (с солирующей скрипкой, 1874), навеянная «мефистофельскими» музыкальными образами Листа.

Это фантастическая ночная сцена, разыгрываемая на кладбище (по поэме Анри Казалиса). Колокол бьет полночь. Смерть играет на скрипке. Под необычный вальс (скрипка сопровождает его мелодию играющими фигурациями) встают из гробов покойники; «то кости лязгают о кости» — в звучании пиццикато струнных инструментов и ксилофона. Внезапно петух предвещает зарю (мотив у гобоя). Привидения исчезают. Рассвет изгоняет смерть.

Партитура поэмы богата разнообразными оттенками, тембровыми находками, но ее музыке все же не хватает демонической стихийности, чувственной обольстительности, злой издевки, как это имеет место, например, в «Шабаше ведьм» из «Фантастической симфонии» Берлиоза, в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского или в «Мефисто-вальсе» Листа. Сен-Сансу, однако, более удаются изящество выражения, тонкость колорита, четкая отделка деталей.

В его творчестве значительна также роль народно-бытовых жанров. Он интересовался и тщательно изучал фольклор не только Фран-

ции, но и других национальностей, создав для оркестра Бретонскую и Овернскую рапсодии, Русское, Датское, Арабское каприччио, Алжирские сюиты, фантазию «Африка» (для фортепиано с оркестром), вокальные Персидские песни, фортепианные Португальские баркаролы и пр.

Особняком стоит самое капитальное инструментальное произведение Сен-Санса — Третья симфония c-moll, именуемая также «Симфонией с органом» (1886) — она посвящена памяти Листа. Композитор считал, что в этой симфонии он дал максимум того, что мог дать.

Симфония двухчастна, обе ее части широко развиты, масштабны. Музыка ее отчасти напоминает Франка — с обычным для последнего противопоставлением волевых, героических стремлений мотивам горестных сомнений, упадка духа. Но, в отличие от Франка, Сен-Санс обращается к монотематическому принципу Листа: варьируя основной тематизм, свободно преобразуя его, привлекая мощный оркестровый аппарат с участием органа и фортепиано, Сен-Санс дает богатую смену образов. Части симфонии обрисовывают как бы две стадии душевной борьбы: первая заканчивается в тонах восторженного самоотречения, тогда как вторая приводит к ликующему прославлению силы духа, воли к созиданию. При всех своих достоинствах эта симфония все же тяжеловесна по изложению, ей недостает обычной для композитора ясной целеустремленности развития.

Немало внимания Сен-Санс уделял и камерно-инструментальной музыке: им созданы фортепианные трио, скрипичная соната, струнные квартеты и пр. В этом количественно богатом списке выделяется классической простотой и живостью изложения септет для фортепиано, трубы и струнного квинтета (1881).

3

Сен-Санс оставил свыше десяти произведений для музыкального театра (в том числе балет «Жаконда»). Но лишь одно из них удержалось в репертуаре. Это — опера «Самсон и Далила» на библейский сюжет (1868—1877, впервые поставлена в Веймаре; в Париже показана только в 1892 году).

В произведении Сен-Санса использован тот же сюжет, что и в известной оратории Генделя, но в другой трактовке. Классик ораториального творчества стремился передать прежде всего героический дух библейского сказания: в центре его внимания не погрязшие в пороке филистимляне, но страдающий иудейский народ, возглавленный могучим Самсоном на освободительную борьбу. Иное у Сен-Санса: его опера представляет собой не драматически-конфликтное действие, а скорее ряд красочных картин, где удача более сопутствовала композитору в изображении изнеженности филистимлян и обольщений Далилы, нежели суровости иудеев и героики Самсона. Именно образ коварной соблазнительницы и ее окружения стал центральным в опере.

Музыкальная характеристика Далилы отличается пластичностью, чувственным очарованием, мелодикой широкого дыхания, плавно ниспадающей. Просвечивают в ней и своеобразно преломленные «ориентализмы» (хроматика, лады дорийский, фригийский и т. п.). Эта интонационная сфера устанавливается с первого же выхода героини — на фоне прозрачно звучащего хора девушек-филистимлянок, славящих весну. Дальнейшее развитие таких музыкальных образов содержится в причудливом танце жриц храма Дагона. Кульминация I акта — трехчастная ария Далилы «Весна появилась» (E-dur) знаменует начальный этап обольщения Самсона; характер музыки еще сдержанный, мелодии проще, более песенны, чем в последующих ариях:

Ария Далилы из I акта

Все _ ва _ ла _ ла _ ла

В III акте, как и в первом, широко выписан лагерь филистимлян; его музыка тесно связана с интонационной сферой Далилы. Наиболее впечатляют хор в храме Дагона и балетные сцены вакханалии, нередко исполняемые в симфонических концертах.

Таковы лучшие номера оперы, картинная живописность которых напоминает стиль музыкально-сценических произведений Берлиоза. Влияние последнего обнаруживается и в кантатно-ораториальных сочинениях Сен-Санса. Среди них широко развернутая, в духе симфонической поэмы, музыкальная картина «Потоп» (на библейский сюжет), кантата «Лира и арфа» (по оде Гюго).

В заключение следует отметить, что, в отличие от ряда его современников, творчество Сен-Санса лишено клерикальных черт. Он обращался к ортодоксально-духовным сюжетам лишь тогда, когда работал в церкви. С начала 70-х годов, бросив службу органиста, добившись признания как композитор и концертирующий пианист-виртуоз, он мало интересовался подобными сюжетами. И библейские сказания, в том числе «Самсона и Далилу», равно как и античные мифы, трактовал в духе жизненно-достоверных рассказов о реальных событиях и людях. В этом — еще одно подтверждение прогрессивной направленности творческой деятельности Сен-Санса, одного из наиболее крупных мастеров французской музыки второй половины XIX века.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕН-САНСА

Оперы (всего 11) [41]

«Желтая принцесса», либретто Галле (1872)
«Серебряный колокольчик», либретто Барбье и Карре (1877)
«Самсон и Далила», либретто Лемера (1866—1877)
«Этьен Марсель», либретто Галле (1879)
«Генрих VIII», либретто Детруайя и Сальвестра (1883)
«Проозерпина», либретто Галле (1887)
«Аскания», либретто Галле (1890)
«Фрина», либретто Огэ де Лассо (1893)
«Варвары», либретто Сарду и Гея (1901)
«Елена» (1904)
«Предок» (1906)

Другие музыкально-театральные сочинения

«Животик», балет (1896)

Музыка к многочисленным театральным постановкам (в том числе к трагедии Софокла «Антигона», 1883)

Симфонические произведения [42]

Первая симфония Es-dur op. 2 (1853)
Вторая симфония a-moll op. 55 (1859)
Третья симфония («Симфония с органом») c-moll op. 78 (1886)

[41] За исключением оперы «Самсон и Далила», в скобках указаны только даты премьер.

[42] В скобках указаны даты сочинения, которые нередко не совпадают с датами опубликования названных произведений (например, Второй скрипичный концерт был напечатан в 1879 году — спустя только один год после его написания). То же и в камерно-инструментальном разделе.

«Прялка Омфалы», симфоническая поэма op. 31 (1871)
«Фаэтон», симфоническая поэма op. 39 (1873)
«Пляска смерти», симфоническая поэма op. 40 (1874)
«Юность Геркулеса», симфоническая поэма op. 50 (1877)

Концерты

Первый фортепианный концерт D-dur op. 17 (1862)
Второй фортепианный концерт g-moll op. 22 (1868)
Третий фортепианный концерт Es-dur op. 29 (1869)
Четвертый фортепианный концерт c-moll op. 44 (1875)
«Африка», фантазия для фортепиано с оркестром op. 89 (1891)
Пятый фортепианный концерт F-dur op. 103 (1896)
Первый скрипичный концерт A-dur op. 20 (1859)
Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с оркестром op. 28 (1863)
Второй скрипичный концерт C-dur op. 58 (1858)
Третий скрипичный концерт h-moll op. 61 (1880)
Концертштюк для скрипки с оркестром op. 62 (1880)
Виолончельный концерт a-moll op. 33 (1872)
Allegro appassionato для виолончели с оркестром op. 43 (1875)

Камерно-инструментальные произведения

Фортепианный квинтет a-moll op. 14 (1855)
Первое фортепианное трио F-dur op. 18 (1863)
Виолончельная соната c-moll op. 32 (1872)
Фортепианный квартет B-dur op. 41 (1875)
Септет для трубы, фортепиано, 2-х скрипок, альта, виолончели и контрабаса op. 65 (1881)
Первая скрипичная соната d-moll op. 75 (1885)
Каприччио на датские и русские темы для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано op. 79 (1887)
Второе фортепианное трио e-moll op. 92 (1892)
Вторая скрипичная соната Es-dur op. 102 (1896)

Вокальные произведения

Около 100 романсов, вокальных дуэтов, ряд хоров, много произведений духовной музыки (среди них: Месса, Рождественская оратория, Реквием, 20 мотетов и другие), ораторий и кантат («Свадьба Прометея», «Потоп», «Лира и арфа» и другие).

Литературные сочинения

Сборник статей: «Гармония и мелодия» (1885), «Портреты и воспоминания» (1900), «Пустяки» (1913) и другие.

ЖЮЛЬ МАССНЕ

Творчество Массне. Его лучшие произведения — «Манон» и «Вертер». Дальнейшие пути развития «лирической оперы»

1

Автор двенадцати опер, трех балетов, популярных оркестровых сюит («Живописные», «Эльзасские», «Живописные сцены») и многих других сочинений во всех жанрах музыкального искус-

ства, Массне принадлежит к числу тех композиторов, чья жизнь не знала серьезных испытаний. Большой талант, высокий уровень профессионального мастерства и тонкое художественное чутье помогли ему добиться общественного признания в начале 70-х годов.

Он рано сумел обнаружить то, что соответствовало его индивидуальности; облюбовав свою тему, не боялся повторяться; писал легко, не задумываясь, и ради успеха был готов пойти на творческий компромисс с господствующими вкусами буржуазной публики.

Жюль Массне родился 12 мая 1842 года, еще ребенком поступил в Парижскую консерваторию, которую закончил в 1863 году. Пробыв как ее лауреат три года в Италии, он вернулся в 1866 году в Париж. Начинаются настойчивые поиски путей к славе. Массне пишет и оперы, и сюиты для оркестра. Но его индивидуальность отчетливее проявилась в вокальных пьесах («Пасторальная поэма», «Поэма зимы», «Поэма апреля», «Поэма октября», «Поэма любви», «Поэма воспоминаний»). Эти пьесы написаны под влиянием Шумана; в них намечается характерный склад ариозного вокального стиля Массне.

В 1873 году он, наконец, завоевывает признание — сначала музыкой к трагедии Эсхила «Эринии» (в вольном переводе Леконта де Лиля), а затем — «священной драмой» «Мария Магдалина», исполненной в концерте. Сердечными словами Бизе поздравил Массне с успехом: «Еще ни разу наша новая школа не создавала ничего подобного. Ты вогнал меня в лихорадку, злодей! Эх ты, здоровенный музыкант... Черт побери, ты чем-то беспокоишь меня!..». «Надо обратить внимание на этого молодца,— писал Бизе одному своему другу.— Смотри, он заткнет нас за пояс».

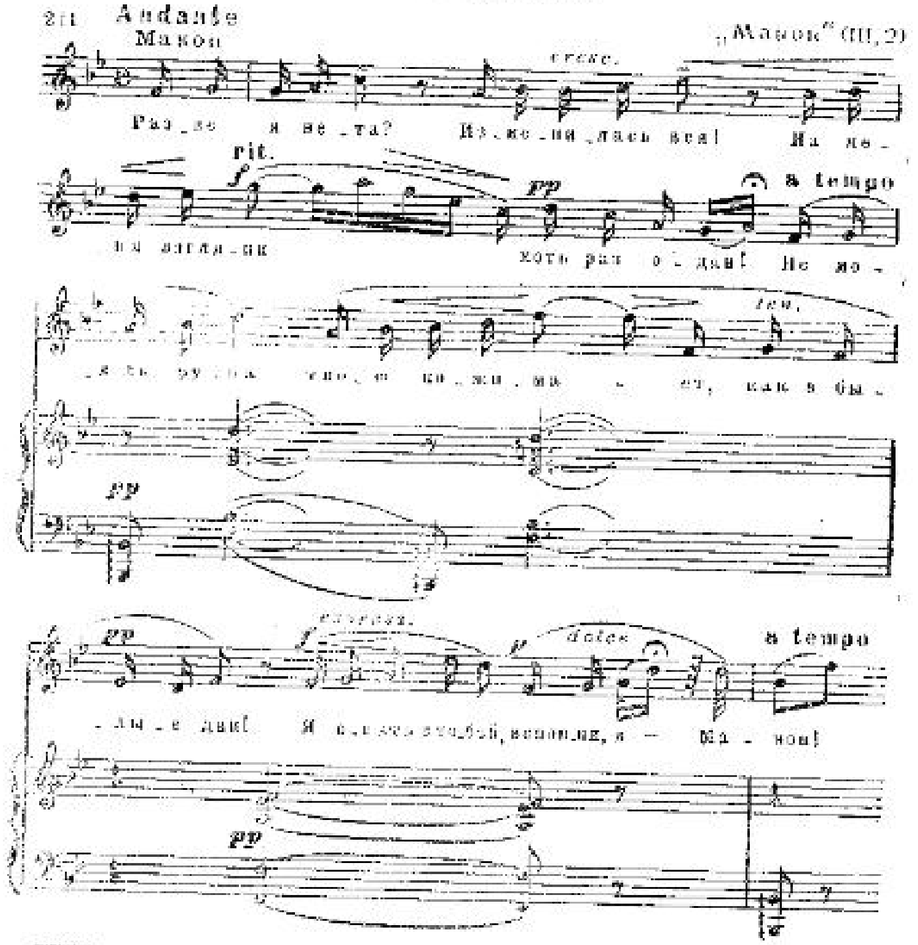
Бизе предугадал будущее: вскоре он сам закончил недолгий жизненный путь, а Массне в ближайшие десятилетия занял первенствующее положение среди современных французских музыкантов. 70-е и 80-е годы в его творчестве были самыми блестящими и плодотворными.

«Мария Магдалина», которой открывается данный период, по своему характеру ближе опере, нежели оратории, а героиня — кающаяся грешница, уверовавшая в Христа, представшая в музыке композитора современной парижанкой, была обрисована теми же красками, что и куртизанка Манон. В этом произведении определился излюбленный круг образов и средств выразительности Массне.

Начиная с Дюма-сына и позднее Гонкуров во французской литературе утвердилась галерея женских типов, изящных и нервных, впечатлительных и хрупких, чувствительных и импульсивных. Нередко это обольстительные кающиеся грешницы, «дамы полусвета», мечтающие об уюте семейного очага, об идиллическом счастье, но сломленные в борьбе с лицемерной буржуазной действительностью, вынужденные отказаться от мечты, от любимого, от жизни [43]... Однако вне зависимости от сюжетов, эпох и стран (реальных или вымышленных) Массне изображал женщину своего, буржуазного круга, чутко характеризовал ее внутренний мир.

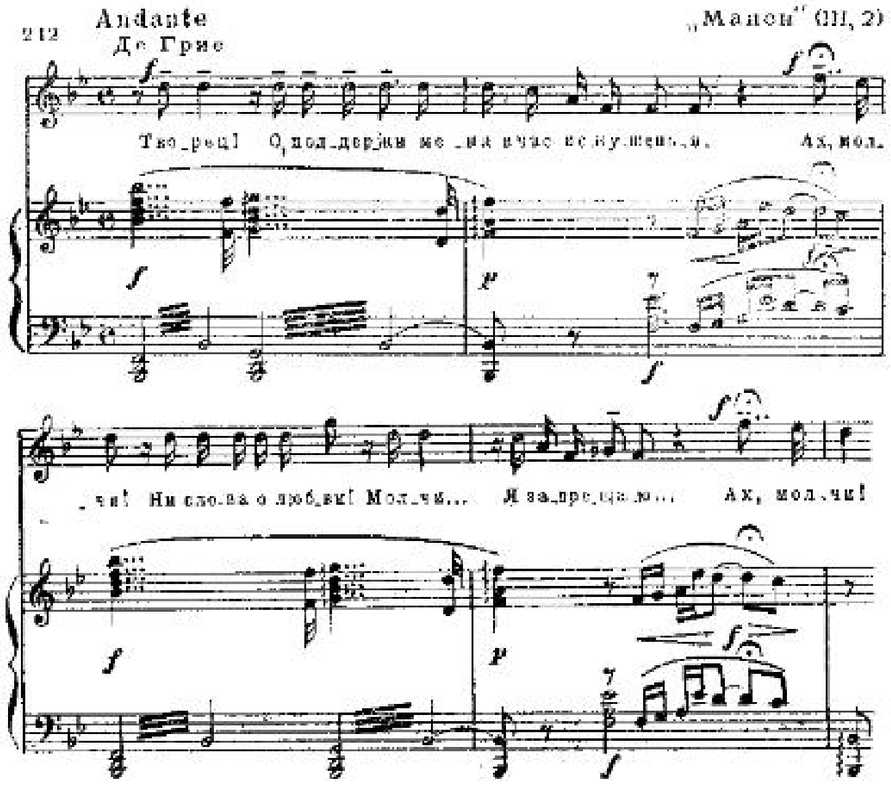
Современники называли Массне «поэтом женской души».

Вслед за Гуно, который оказал на него сильное воздействие, Массне с еще бо́льшим основанием может быть причислен к «школе первой чувствительности». Но в отличие от того же Гуно, применявшего в своих лучших произведениях более сочные и разнообразные краски, создававшие объективный фон жизни (особенно в «Фаусте»), Массне утонченнее, элегичнее, субъективнее. Ему ближе изображение женственной мягкости, изящества, чувственной грации. В соответствии с этим Массне разработал индивидуальный ариозный стиль, декламационный в своей основе, тонко передающий содержание текста, но очень напевный, причем неожиданно возникающие эмоциональные «взрывы» чувств выделяются фразами широкого мелодического дыхания:



[43] Тонкое содержание романов и пьес Дюма-сына: «Дама с камелиями» (роман — 1848, театральная инсценировка — 1852), «Диана де Лиз» (1853), «Дама полусвета» (1855), а также романы братьев Гонкуров «Рене Мопрен» (1864), Доде «Сафо» (1884) и другие.

Тонкостью отделки отличается и оркестровая партия. Нередко именно в ней развивается мелодическое начало, что способствует объединению прерывистой, нежной и хрупкой вокальной партии:



Подобная манера вскоре будет типичной для опер итальянских веристов (Леонкавалло, Пуччини); только взрывы чувств у них более темпераментны и страстны. Во Франции же такая трактовка вокальной партии была усвоена многими композиторами конца XIX и начала XX века.

Но вернемся к 70-м годам.

Неожиданно завоеванное признание окрылило Массне. Его произведения часто исполняются в концертах («Живописные сцены», увертюра «Федра», Третья оркестровая сюита, «священная драма» «Ева» и другие), а «Grand Opéra» ставит оперу «Король Лагорский» (1877, из индийской жизни; фоном служат религиозные распри). Вновь большой успех: Массне увенчан лаврами академика — в тридцать шесть лет он становится членом Института Франции и вскоре приглашается профессором консерватории.

Однако в «Короле Лагорском», равно как и позже написанной «Эсклармонде» (1889), еще много от рутины «большой оперы» — этого, давно исчерпавшего свои художественные возможности традиционного жанра французского музыкального театра. Массне полностью обрел себя в своих лучших произведениях — «Манон»

(1881—1884) и «Вертер» (1886, премьера состоялась в Вене в 1892 году).

Так, к сорока пяти годам Массне добился желанной славы. Но, продолжая работать с прежней интенсивностью, на протяжении последующих двадцати пяти лет жизни он не столько расширял свой идейно-художественный кругозор, сколько применял к разным оперным сюжетам ранее разработанные им театральные эффекты и средства выразительности. И несмотря на то, что премьеры этих произведений обставлялись с неизменной помпой, большинство из них заслуженно забыто. Следующие четыре оперы представляют все же несомненный интерес: «Таис» (1894, использован сюжет романа А. Франса), по тонкости мелодического рисунка приближающаяся к «Манон»; «Наваррка» (1894) и «Сафо» (1897), отражающие веристские влияния (последняя опера написана по роману А. Доде, сюжетно близкому «Даме с камелиями» Дюма-сына а тем самым «Травиате» Верди; в «Сафо» немало страниц волнующей, правдивой музыки); «Дон-Кихот» (1910), где в исполнении заглавной роли потрясал слушателей Шаляпин.

Массне умер 13 августа 1912 года.

В течение восемнадцати лет (1878—1896) он вел класс композиции в Парижской консерватории, воспитав многих учеников. Среди них позже приобретшие во Франции известность композиторы Альфред Брюно, Гюстав Шарпантье, Флоран Шмитт, Шарль Кёклен, классик румынской музыки Джордже Энеску и другие. Но даже те, кто не обучался у Массне (например, Дебюсси), испытали воздействие его нервно-чувствительного, гибкого по выразительности ариозно-декламационного вокального стиля.

2

Сюжет оперы «Манон» заимствован из повести аббата Прево, где рассказывается о трогательном и печальном романе бедного юноши — студента де Грие, который хотел посвятить себя служению церкви, и легкомысленной девицы, погубившей себя,— ее именем названо это произведение. Фоном служат красочные картины французской городской жизни XVIII века. Место действия разнообразно: двор гостиницы с ее суетой — в I акте, скромная комната де Грие — во II, площадь Парижа с праздничной уличной толпой и, как контраст, внутренность собора св. Сульпиция — в III, портовый дом и порт в городе Гавр — в IV акте [44]. Весь этот фон написан свежо, колоритно, особенно действенны хоры III акта (эта картина на парижской площади сказала прямое воздействие на драматургию II акта оперы Пуччини «Богема»). Но в центре оперы — образы влюбленных.

Образ Манон зарисован преимущественно пастельными красками, хрупкими мелодическими линиями, в которых речитативы,

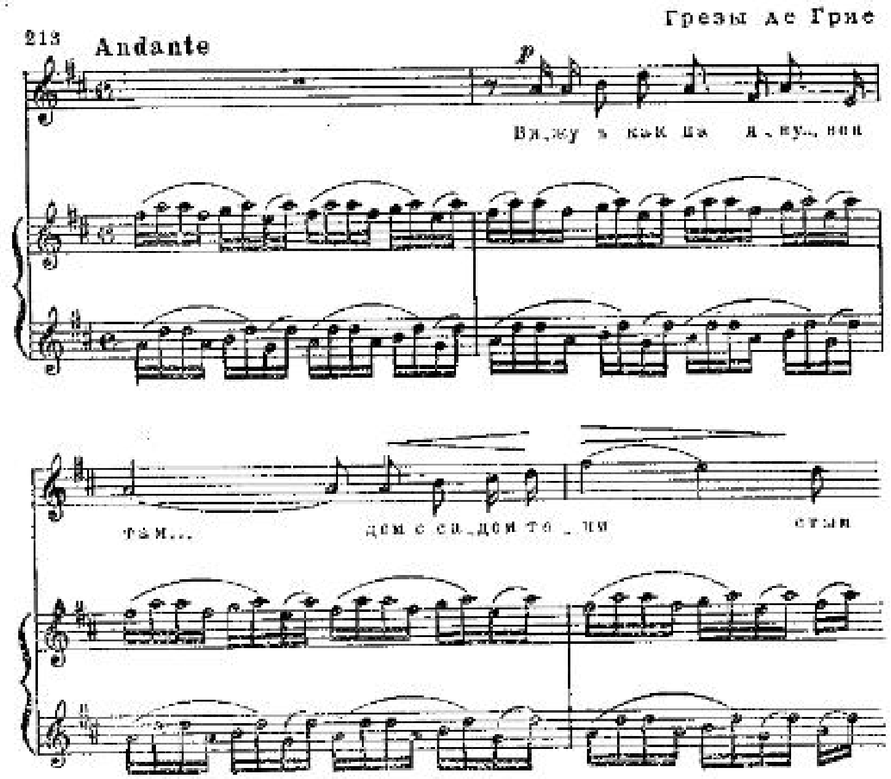
[44] Сокращенно изложено по современной, четырехактной редакции; прежде опера насчитывала пять актов.

проникнутые разговорными интонациями, объединены с краткими напевными фразами (см. пример 211). Таково первое ариозо (B-dur) — выход Манон «Как объяснить вам, я не знаю»: запинающаяся, несмелая речь передана при помощи частых пауз, постоянной смены оттенков, темпа, склада мелодики — речитативно-разговорной и мелодически-распевной. Второе ариозо (h-moll) — жалоба Манон — более разнообразно по настроению, вследствие чего богаче и в модуляционном отношении, но сохраняются те же мелодико-интонационные принципы построения. Кульминация I акта — любовный дуэт Манон и де Грие, хорошо оттеняемый вторжением массовой сцены.

В следующем акте характеристики героев развиваются в двух дуэтах. Опорные устои второй развернутой диалогической сцены образуют ариозо Манон и прославившая известность ария де Грие (G-dur), наделенная светлой, мечтательной мелодией, которую словно «обволакивает» непрерывно текучее оркестровое сопровождение:

213 Andante

Грезы де Грие



Вершина оперы — дуэт 2-й картины III акта («В духовной семинарии св. Сульпиция»). В мастерски построенной сцене запечатлен большой диапазон чувств: Манон стремится вновь завоевать любовь де Грие. В начале дуэта юноша непреклонен — звучат решительные интонации; это лейтмотив де Грие, неоднократно повторенный в опере, характер его резко отличен от склада речей Манон. Но де Грие не в силах устоять перед соблазном — его вокальная партия насыщается интонациями Манон, ее гибкими декламационно-певучими фразами, а вся «сцена обольщения» скрепляется все более усиливающимся звучанием лейтмотива страсти (лейтмотив этот замыкал и дуэт I акта).

Упомянем, наконец, полное отчаяния ариозо де Грие «Манон, ты мой кумир» (1-я картина IV акта) и заключительный дуэт, также решенный в духе диалогической сцены. В сочетании небольших ариозо и развернутых сцен-диалогов заключается одна из особенностей оперной драматургии Массне.

* * *

В «Вертере», по сути дела, применены те же принципы. Но сюжет здесь иной и соответственно изменилось соотношение действующих сил драмы.

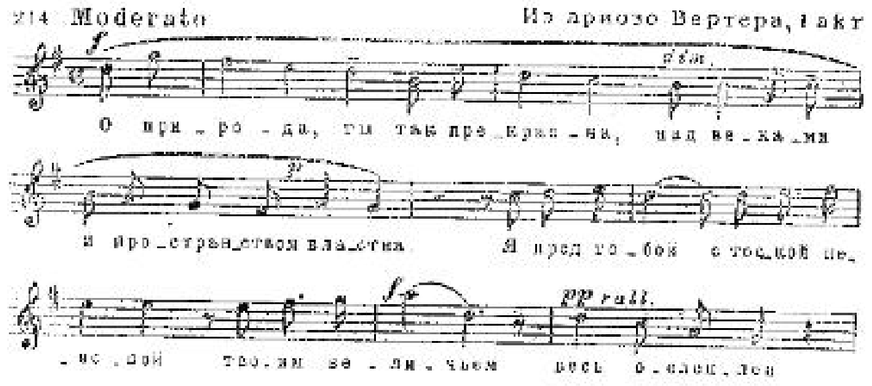
Содержание для своей оперы композитор почерпнул в знаменитом романе Гёте «Страдания молодого Вертера», где показана трагическая судьба страстно-мятущегося юноши, гибнущего в тисках самодовольно-мещанского общества Германии конца XVIII века. Бурным протестом против духовной ограниченности этого общества пронизан гётевский роман. Но Массне воспользовался лишь его сюжетной канвой, все свое внимание сосредоточив на любовной драме Вертера — человека чистого сердца, потерявшего надежду на счастье с Шарлоттой — женой своего друга. В идиллических тонах обрисованное бытовое окружение служит словно рамкой для изображения простых и трогательных чувств влюбленных.

Герой романа Гёте в минуту просветления говорит: «В душе моей царит удивительная ясность, подобная нежному утру весны». Именно эта, нежно-весенняя атмосфера лучше всего передана в опере Массне. И хотя в центре ее стоит Вертер, в музыке незримо главенствует мягкий, женственный облик Шарлотты.

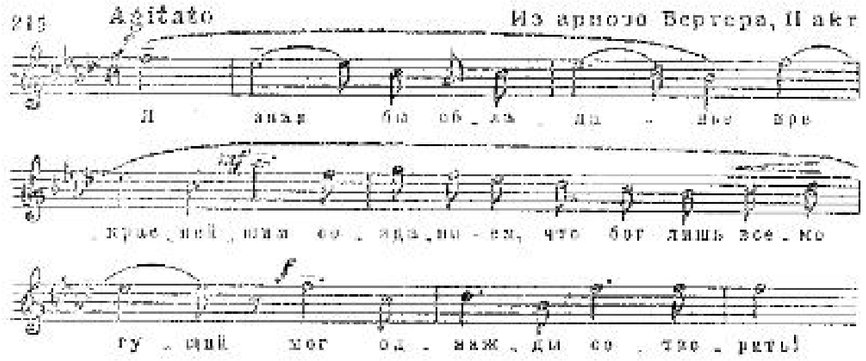
Вновь, как и в «Манон», основным средством характеристики служат ариозо, выдержанные в каком-либо одном настроении, и богатые психологическими оттенками сцены-диалоги. Так, в I акте возникает ряд ариозных высказываний Вертера (наиболее развернуто — «О природа, ты так прекрасна»), которые вплетаются и в его дуэт с Шарлоттой, замыкающий I акт:

214 Moderato

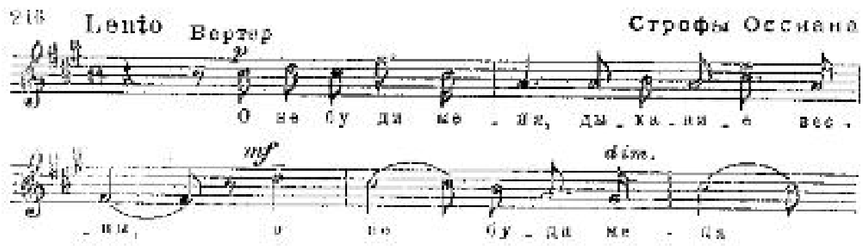
Из ариозо Вертера, I акт



Аналогично драматургическое значение дуэта II акта, но идиллия сменяется драмой: начиная с ариозо Вертера «Я знал бы обладанье» музыка проникается сдерживаемой страстностью, нервной патетикой, возгласами отчаяния, тем самым предвосхищая кульминацию оперы — дуэт III акта.



Этот акт эмоционально наиболее действен [45]. Драматизмом насыщен монолог Шарлотты и диалогическая сцена, объединенная повторяющимися то в оркестре, то в голосах своего рода рефренами; здесь содержится и вдохновенный романс Вертера «О, не буди меня», завоевавший на концертной эстраде широкую популярность



3

Цельность лирико-драматического выражения, искренность, правдивость в передаче трепетных чувств — таковы достоинства опер Массне, ярче всего выявленные в «Вертере» и «Манон». Однако композитору часто не хватало мужественной силы в передаче жизненных страстей, драматических ситуаций, конфликтного содержания, и тогда некоторая изысканность, подчас салонная слащавость прорывались в его музыке.

---

[45] Акт имеет две картины; их разделяет оркестровая интермедия «Ночь перед рождеством», музыка которой психологически подготавливает грядущую катастрофу — самоубийство Вертера. В некоторых постановках последняя картина дается как самостоятельный, IV акт.

Это — симптоматичные признаки кризиса недолговечного жанра французской «лирической оперы», который оформился к 60-м годам, а в 70-х — интенсивно впитывал в себя новые, прогрессивные веяния, шедшие от современной литературы, живописи, театра. Тем не менее уже тогда обнаружились в нем черты ограниченности, о которых говорилось выше (в очерке, посвященном Гуно).

Гений Бизе преодолел узкие рамки «лирической оперы». Драматизируя и расширяя содержание своих ранних музыкально-театральных сочинений, правдивее и глубже отражая противоречия действительности, он достиг вершин реализма в «Кармен».

Но французская оперная культура не удержалась на этом уровне, ибо ее виднейшие мастера последних десятилетий XIX века не обладали непреклонной принципиальностью Бизе в утверждении своих художественных идеалов. Еще с конца 60-х годов, в связи с усилением реакционных черт в мировоззрении, Гуно после создания «Фауста», «Мирейль» и «Ромео и Джульетты» отошел от прогрессивных национальных традиций. Сен-Санс, в свою очередь, не проявил должной последовательности в творческих исканиях, был эклектичным и лишь в «Самсоне и Далиле» (1877) добился значительной, хотя и не полной удачи. В известной мере односторонний характер имели и некоторые достижения в области оперного искусства Делиба («Лакме», 1883), Лало («Король города Ис», 1880), Шабрие («Гвендолина», 1886). Во всех этих произведениях воплощались разные сюжеты, но в их музыкальной трактовке в той или иной мере скрещивались воздействия и «большой» и «лирической» оперы.

Массне также пробовал свои силы в обоих жанрах, и он тщетно пытался непосредственной лирикой, доходчивостью средств выразительности обновить изживший себя стиль «большой оперы». Более же всего привлекало его то, что закрепил Гуно в «Фаусте», служившем Массне недосягаемым художественным образцом.

Однако общественная жизнь Франции после Парижской коммуны выдвигала перед композиторами новые задачи — требовалось острее обнаружить реальные конфликты действительности. Бизе сумел запечатлеть их в «Кармен», Массне же уклонился от этого. Он сосредоточился в жанре лирической оперы, причем еще более сузил ее тематику. Как крупный художник, автор «Манон» и «Вертера», конечно, частично отразил в своих произведениях переживания и запросы современников. Особенно это сказалось на разработке средств выразительности нервно-чувствительной музыкальной речи, более отвечающей духу современности; значительны его достижения и в построении «сквозных» лирических сцен оперы, и в тонкой психологической трактовке оркестра.

К 90-м годам этот любимый жанр Массне исчерпал себя. Начинает сказываться воздействие итальянского оперного веризма (в том числе и в творчестве самого Массне). Ныне во французском музыкальном театре активнее утверждается современная тематика. Показательны в этом плане оперы Альфреда Бруно («Мечта» по роману Золя, 1891; «Осада мельницы» по Мопассану, 1893, и дру-

гие), не лишенные черт натурализма, и особенно опера Шарпантье «Луиза» (1900), в которой дано во многом удачное, хотя и несколько расплывчатое, недостаточно драматичное изображение картин современной парижской жизни.

Постановка в 1902 году оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» открывает новый период в музыкально-театральной культуре Франции — главенствующим стилевым направлением становится импрессионизм.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАССНЕ

Оперы (всего 25) [46]

«Бабушка», либретто Адени и Гранвалле (1867)
«Кубок фульского короля», либретто Галле и Бло (1867)
«Дон Сезар де Базан», либретто д'Эннери, Дюмануа и Шантепи (1872)
«Король Лагорский», либретто Галле (1877)
«Иродиада», либретто Милле, Гремона и Замадини (1881)
«Манон», либретто Мельяка и Жилля (1881—1884)
«Вертер», либретто Бло, Милле и Гартмана (1886, премьера — 1892)
«Сид», либретто д'Эннери, Бло и Галле (1885)
«Эсклармонда», либретто Бло и Гремона (1889)
«Маг», либретто Ришпена (1891)
«Таис», либретто Галле (1894)
«Портрет Манон», либретто Буайе (1894)
«Наваррка», либретто Кларти и Кена (1894)
«Сафо», либретто Кена и Бернеда (1897)
«Золушка», либретто Кена (1899)
«Гризельда», либретто Сильвестра и Морана (1901)
«Жонглер богоматери», либретто Лена (1902)
«Херувим», либретто Круассе и Кена (1905)
«Ариана», либретто Мендеса (1906)
«Тереза», либретто Кларти (1907)
«Вакх» (1910)
«Дон-Кихот», либретто Кена (1910)
«Рим», либретто Кена (1912)
«Амадис» (посмертно)
«Клеопатра», либретто Найена (посмертно)

Другие музыкально-театральные и кантатно-ораториальные произведения

Музыка к трагедии Эсхила «Эринии» (1873)
«Мария Магдалина», священная драма Галле (1873)
«Ева», священная драма Галле (1875)
«Нарцисс», античная идиллия Коллека (1878)
«Дева непорочная», священная легенда Гранмужена (1880)
«Кармьен», мимическая и танцевальная легенда (1892)
«Земля обетованная», оратория (1900)
«Стрекоза», балет (1904)
«Испания», балет (1908)

---

[46] За исключением опер «Манон» и «Вертер», в скобках указаны только даты премьер.

Симфонические произведения

«Помпея», сюита для оркестра (1866)
Первая сюита для оркестра (1867)
«Венгерские сцены» (Вторая сюита для оркестра) (1871)
«Живописные сцены» (1871)
Третья сюита для оркестра (1873)
Увертюра «Федра» (1874)
«Драматические сцены по Шекспиру» (1875)
«Неаполитанские сцены» (1882)
«Эльзасские сцены» (1882)
«Феерические сцены» (1883) и другие

Помимо того, множество различных сочинений для фортепиано, около 200 романсов («Интимные песни», «Пасторальная поэма», «Поэма зимы», «Поэма любви», «Поэма воспоминаний» и другие), произведения для камерно-инструментальных ансамблей

Литературные сочинения

«Мои воспоминания» (1912)

Музыкальная культура Чехии

ВВЕДЕНИЕ

Исторические судьбы чешского народа. Движение «будителей». Расцвет национальной культуры к середине XIX века. Народные песни и танцы. Композиторы — предшественники Сметаны

1

В 1620 году Чехия пережила величайшую национальную катастрофу: потерпев поражение в битве при Белой горе (близ Праги), страна потеряла государственную независимость. На протяжении трех столетий — вплоть до XX века — она была закабалена австрийской империей Габсбургов [1].

«Белогорской трагедией» назвал народ эту годину бедствий. Наступила «эпоха тьмы». Экономический и культурный рост Чехии оказался надолго задержанным — она задыхалась в тисках феодально-католической реакции. Страна, лишенная прав на национальное самоопределение, подверглась насильственной германизации. Государственным языком был объявлен немецкий — только на нем изъяснялись в правительственных и культурных учреждениях, в школах и университетах. Любые официальные документы, даже записи актов о рождении и смерти, писались по-немецки. Австрийские правители пытались всячески принизить чувство национального достоинства чехов, воспрепятствовать дальнейшему развитию их культуры. Она сохранялась лишь в недрах народных, особенно в среде крестьянства, свято чтившего память о легендарном прошлом

[1] См. подробнее об этом в главе, посвященной музыкальной культуре Австрии.

родины и ее мудрых правителях, о славных гуситских войнах [2].

В этой «тьме» с конца XVIII века, однако, забрезжил свет: рост капиталистических отношений укрепил роль чешской буржуазии в экономической и общественно-политической жизни страны. Словно после долгой спячки пробудилось национальное самосознание чехов. Деятели этого культурного движения были прозваны «будителями». Несмотря на все препятствия и ограничения, чинимые австрийскими правителями, «будительство» охватило широкие круги чешской общественности. С каждым новым историческим периодом размах культурного движения становился все мощнее. Его образуют три последовательно развившиеся волны.

Первый период охватывает примерно пятьдесят лет — с 70-х годов XVIII века до 1820-х годов. Выдвигается плеяда просветителей — историков, филологов, археологов, возродивших интерес к прошлому родины, к художественным ценностям ее культуры, к народному творчеству. Среди них крупнейший чешский филолог и историк литературы Йозеф Добровский (1753—1829) и замечательный знаток чешского языка, опубликовавший пятитомный чешско-немецкий словарь Йозеф Юнгман (1773—1847).

Усилиями «будителей» был вызван к жизни ряд организаций; ниже приводится их перечень, расположенный в хронологическом порядке:

1784 — создано «Королевское общество наук», ставившее себе целью изучение истории Чехии и природы родной страны.
1792 — открыта кафедра чешского языка в Пражском университете.
1796 — организована Академия художеств.
1798 — в Немецком театре в предпраздничные дни даются спектакли чешских авторов (но еще только на немецком языке!).
1811 — открыта консерватория в Праге (вначале здесь обучались только исполнители).
1812 — силами любителей в пражском «Сословном театре» раз в неделю начинают даваться спектакли на чешском языке.
1823 — поставлены первые оперные спектакли на чешском языке.
1830 — основана пражская Органная школа (в ней обучались не только органисты, но и композиторы).

[2] Гуситские войны (1419—1434) — мощное антифеодальное движение в Чехии; оно началось как отклик на казнь выдающегося деятеля реформации Яна Гуса. Умеренное крыло этого движения составляли «чашники», выражавшие интересы горожан, тогда как «табориты» — представители революционного крестьянства — призывали к полному уничтожению феодального строя. Германский император и папа римский организовали пять крестовых походов против Чехии; под водительством Яна Жижки, а после его смерти — Прокопа Большого, гуситы победили своих врагов. Но измена «чашников» впоследствии привела к прекращению гуситских войн.

В следующие десятилетия — с 1820-х по 1848 год — множатся ряды «будителей» — блестящих ученых, публицистов, писателей.

Франтишек Палацкий (1798—1876) выпустил в пяти томах «Историю чешского народа». Писатель и ученый Вацлав Ганка (1791—1861) явился автором так называемой «Краледворской рукописи» — в ней воспеты подвиги чешских богатырей [3]. Другой крупный писатель, убежденный пропагандист и вдохновенный переводчик произведений русских поэтов, Франтишек Ладислав Челяковский (1799—1852) издал сборники восточнославянских и чешских народных песен [4]. Историк и филолог Павел Йозеф Шафарик (1795—1861) написал капитальные работы о славянских языках и отечественной культуре; особенно известен его труд «Славянские древности» и шесть выпусков публикаций «Памятники старочешской литературы». Ян Коллар (1793 — 1852) — автор поэмы «Дочь Славы», призывающей славян к единству, издал словацкие песни. Наконец, в 40-х годах вышли из печати три тома «Чешских народных песен», собранных выдающимся поэтом Карелом Яромиром Эрбеном (1811—1870); к неисчерпаемому художественному богатству, заключенному в этих томах, и поныне обращаются музыканты. Еще более важным событием явилось издание в 1853 году сборника баллад Эрбена под названием «Букет из народных поверий».

Широкое возрождение интереса к национальному языку и народному творчеству Чехии, к ее истории дало свои плоды — приспело время, когда будительское движение выдвинуло из своих рядов замечательных писателей и поэтов. Их творчество сначала проходило под знаком прогрессивного романтизма, но революционные волнения 1830 года (с особым вниманием и сочувствием чехи наблюдали за развитием событий в Польше) укрепили черты критического реализма, усилили значение социальной проблематики. Это отразилось на произведениях «отца чешской драматургии» Йозефа Кайетана Тыла (1808—1856). В ряде его пьес воссозданы картины народных восстаний («Кровавый суд, или Крутногорские рудокопы», «Ян Гус»); в других обрисованы характеры простых людей («Фидловачка»), а нередко изображение быта опоэтизировано элементами народно-сказочной фантастики («Волынщик из Стракониц»).

40-е годы — это время пробуждения реализма в чешской литературе. Поражение революции 1848 года временно приостановило его расцвет. Пятидневные кровавые баррикадные бои в Праге всколыхнули всю страну. Вскоре, однако, революционный порыв

[3] Долгое время эта «рукопись», якобы разысканная Ганкой в 1819 году, считалась подлинным образцом народной поэзии. Как ныне установлено, он стилизовал в патриотических целях древнечешские эпические и лирические песни: свое личное творчество Ганка выдал за народное. Но созданные им легендарные образы впоследствии приобрели поистине всенародную популярность. Многие чешские композиторы увековечили их в своей музыке.

[4] Челаковский — автор популярной песни «Ты брат наш», которая примерно до 40-х годов XIX века имела значение патриотического гимна.

народа был смят. Вновь наступили тяжелые дни для чехов: целое десятилетие длился период «баховской реакции» (1849—1859). [5] Представители чешских либерально-буржуазных кругов скатились в этих условиях на реакционные позиции. В острой полемике с ними накапливались и укреплялись прогрессивные, демократические традиции.

Начиная с середины 50-х годов зреет новая, третья волна культурного обновления страны. Этому способствовали революционно-романтические стихи Й. В. Фрича, сатиры К. Гавличка-Боровского, повести и рассказы Божены Немцовой (1820—1862; ее лучшее произведение — автобиографическая повесть «Бабушка», 1855 год). В центре внимания передовых поэтов и писателей — изображение богатства духовного мира порабощенного народа, его борьбы за национальную и социальную свободу.

Решающий поворот наступил в 1859 году, когда поколебались устои австрийской империи Габсбургов, потерпевшей поражение в войне с Пьемонтом (Италией) и Францией. Пало реакционное правительство Баха. Народу Чехии предоставляются некоторые демократические свободы, что способствует еще более мощному подъему отечественной культуры.

Три классика чешского искусства возглавляют этот период: в литературе — Ян Неруда (1834—1891), в живописи — Йозеф Манес (1820—1871), в музыке — Бедржих Сметана. Младшие соратники выступили вместе с ними: поэт Витезслав Галек, писатели Святоплук Чех и Алоис Ирасек, художник Микулаш Алеш, композиторы Антонин Дворжак и Зденек Фибих.

2

Как же развивалось чешское музыкальное искусство в условиях жестокого угнетения — национального, политического, культурного?

В «эпоху тьмы» среди всех видов искусств лишь музыка продолжала свидетельствовать о неугасаемых духовных силах народа. Именно с этого времени, с конца XVII и в XVIII веке, повсеместно становятся известными имена чешских музыкантов, ибо многие из них были вынуждены работать на чужбине. Так возникает «чешская музыкальная эмиграция», наметившаяся еще в средневековье, ставшая типичным, массовым явлением в XVII и XVIII веках, продолжавшаяся и в XIX веке. Частично ослабив культурные силы внутри страны, чешская эмиграция стимулировала общее развитие европейской культуры, особенно в Австрии и южных областях Германии, а также в Италии и Франции, России и Польше.

Одновременно в самой Чехии возрастает роль сельских учителей музыки — канторов (регентов), в творчестве и практически-

[5] Напомним, что этот период называется так по имени австрийского премьер-министра А. Баха.

исполнительской деятельности которых укреплялось национальное самосознание народа, преданного своими феодальными правителями. В этой провинциальной среде вырабатывались и крепли черты «чешского классицизма», который оказал большое влияние на формирование венского классического стиля.

Известный чешский музыковед Вл. Гельферт справедливо указывал: «Не уяснив себе роль чешской музыки XVIII века, мы не сможем понять и весь генезис европейского музыкального классицизма. Войдя в европейскую музыкальную жизнь, чешская музыка оказала на нее известное влияние двумя путями: во-первых, характером творчества чешских композиторов у себя на родине, а во-вторых — творчеством тех чешских музыкантов, которые, покинув свою родину, творили за ее границами» [6].

Рост будительского движения в Чехии с конца XVIII века благотворно отражается и на музыкальной жизни страны. Недаром Моцарт, оскорбленный равнодушным отношением к себе венской аристократии, воскликнул: «Мои пражане понимают меня!..». Так, с начала нового, XIX века Прага приобретает значение крупного музыкального центра. Открытие консерватории в 1811 году, пребывание здесь в течение четырех лет (1813—1817) будущего автора «Волшебного стрелка» Вебера на посту главного дирижера оперного театра, гастроли знаменитых иностранных артистов, особенно в 30—40-х годах (Берлиоза, Листа, Клары и Роберта Шуман), — все это привело к упрочению славы Праги.

Способствовала этому и деятельность чешских композиторов, творчество которых развивалось на пути от классицизма к романтизму. Таковы виднейший представитель чешской фортепианной школы Ян Ладислав Дусик (1760—1812), с огромным успехом концертировавший по всей Европе,— он может считаться прямым предшественником Шопена; Вацлав Ян Томашек (1774—1850) — плодовитый композитор, крупнейший музыкальный аторитет Праги, учитель многих пианистов и композиторов (среди них Л. Дрейшок, Ю Шульгоф, Б. Киттль и другие); Ян Вацлав Воржишек (1791—1825), также один из учеников Томашека, в своих фортепианных миниатюрах отчасти предвосхитивший Шуберта [7].

При всей талантливости этих композиторов и значительности их деятельности, самобытная национальная струя проявлялась в их произведениях все же недостаточно отчетливо и непосредственно. Конечно, музыка в той или иной мере выдавала национальную принадлежность автора, но она еще не отражала всего своеобразия и богатства песенно-танцевальной культуры чешского народа. А богатство это поистине неисчерпаемо! Вкратце охарактеризуем его. (Имеется в виду чешская, но отчасти и моравская, и словацкая музыка.)

[6] В области симфонической музыки наиболее известны Франтишек Вацлав Михна «мангеймцы» (Я. Стамиц, Ф. Рихтер и другие); органной — Богуслав Матей Черногорский, Норберт Сегер; фортепианной — родоначальник чешской пианистической школы Франтишек Ксавер Душек; в сфере театральной (оперной) музыки — Йозеф Мысливечек, Йиржи Антонин Бенда.

[7] Назовем также таких известных чешских композиторов, которые хотя жили в Вене, но не порывали связи с родиной, как В. Йировец (Гировец), Я. Ванъхаль, Л. Кожелух, П. Враницкий и многие другие.

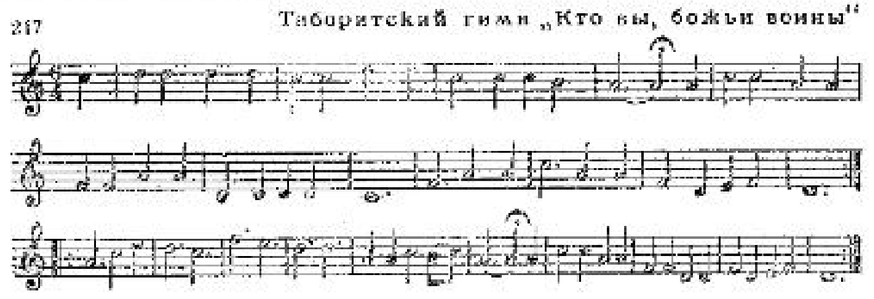
3

«В музыке — жизнь чехов»,— говорил Сметана. И действительно, с древнейших времен, непрерывно обновляясь, музыка играла исключительно важную роль в быту, в труде и в борьбе чешского народа за свою свободу.

Наиболее старые записи народных песен относятся к XV — XVI векам. Уже тогда определились национальные особенности их музыки: подвижный склад, связь с танцем, распевность, сочетающаяся с остротой ритмики [8]. В частности, характерно сочетание двухдольных и трехдольных ритмов либо чередование двутактов, трехтактов или пятитактов, иначе говоря, отсутствие метрической «квадратности», столь специфичной, например, для склада немецкой песенности [9]. Указанные особенности типичны, прежде всего, для семейно-бытовых, любовных, отчасти обрядовых песен.

Эпос появился в Чехии сравнительно поздно; гуситские войны послужили поводом к его созданию. В это время, указывает крупнейший чешский ученый, академик Зденек Неедлы, песня «стала опорой народной борьбы за вольность и свободу. Наступила героическая пора чешской песни».

Мелодиям гуситских песен присуща тяжелая маршевая поступь, суровая монолитность образа. Таков, например, боевой гимн таборитов «Кто вы, божьи воины»:



Звучание этого гимна в устах чешских патриотов устрашало и наемные войска немецких князей, пытавшиеся подавить гуситское движение, и турецкие полчища, вторгшиеся в 20-х годах XVI века в Европу, и — спустя четыре столетия — гитлеровцев, намеревавшихся закабалить Чехословакию.

Новый важный этап в развитии чешской песенности связан с

[8] См. подробнее о чешской народной песне XV—XVI веков: Грубер Р. И. Всеобщая история музыки, ч. 1. М., 1965, с. 372—375.

[9] В чешском произношении ударным обычно является первый слог, тогда как следующий, неударный, длительно растягивается. Долгота гласных придает особую певучесть чешской речи. А краткость ударных слогов вызывает остроту и разнообразие ритмических акцентов.

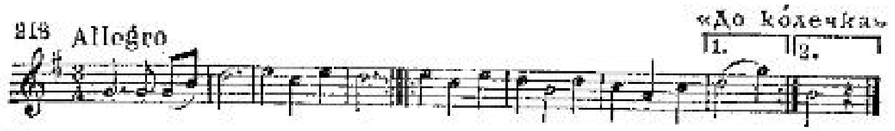
периодом «национального возрождения», возглавленного будителями. Особое значение приобретает танец как выражение чувства оптимизма, уверенности в своих силах, неукротимости духа. Именно теперь происходит более живой обмен культурным опытом между городом и деревней, и тем самым новые черты вносятся в бытовые танцы. Очень интенсивно эти процессы развиваются в первой четверти XIX века.

Сохранилась память о плясках военных, торжественно поминальных, обрядовых. Традиции последних восходят к языческим временам. Встречаются пляски игровые и хороводные («коло»); содержание и форма их весьма разнообразны.

В обряде старинной чешской свадьбы пляски, сопровождаемые пением, играют ведущую роль. Торжественно справляется, как и у ряда других славянских народностей, время зимнего равноденствия — «мясопуст», то есть масленица, в дни которой исполняются игровые танцы карнавальных шествий, ряженья и молодечества (их названия: «медведь», «дятел», «трубочист» и т. п.).

Богаты подобными танцами и весенние обряды. Таковы «майские пляски» — вокруг «майки» (украшенного дерева) или «фидловачка» — славление весны в песенно-танцевальной театрализованной форме. С давних пор «фидловачка» являлась праздником сапожного цеха, на что указывает само название танца («фидловачка» по-чешски значит «лощило» — этот сапожный инструмент служил эмблемой цеха). Известны и осенние обрядовые танцы, именуемые «сламник».

В отличие от обрядовых плясок, семейно-бытовые танцы сильнее подверглись изменениям, обусловленным развитием народной жизни. Но еще и поныне в Чехии очень популярны круговые танцы, именуемые «до колечка»:



Нескончаемым потоком здесь льется одна песня за другой на основе неизменной ритмической фигуры, в то время как круг танцующих все более ширится...

Одновременно развивалась городская танцевальная культура, и к 30—40-м годам прошлого века в Чехии не было существенных различий между тем, что́ и как танцевалось в деревенском или городском демократическом быту. Это также одна из отличительных особенностей национальной чешской культуры.

Сословные балы, на которые не допускалась народная музыка, ныне уступают место общедоступным танцевальным вечерам. Последние проводятся с большим патриотическим воодушевлением и именуются «чешскими балами». Показателен также интерес крупнейших деятелей национальной культуры к отечественному танцу. В произведениях Божены Немцовой есть немало поэтичных страниц, посвященных описанию плясок в чешской деревне. А пламенный борец за свободу родины, поэт, писатель, публицист Ян Неруда принимал самое непосредственное участие в популяризации и распространении народных танцев в Праге.

Растущий интерес к бытовой танцевальной культуре способствовал созданию большого количества инструментальных ансамблей. (Например, в 30-х годах одна только Прага имела тридцать танцевальных оркестров, не считая военных ансамблей духовых инструментов.)

В течение недолгих лет в Чехии выдвигается значительная плеяда композиторов — авторов танцевальной музыки. Среди них Я. Прохазка, Й. Лабицкий, В. Гутмантль, П. Весельский, Ф. Гильмар и другие. Часто названия их танцев были призваны возбуждать патриотические чувства чехов: «Волны Влтавы», «Голос Бланика», «Сон Жижки», «Далибор», «Эхо чешских лугов». Правда, случалось и так, что малосодержательная бальная музыка того или иного танца не соответствовала его названию, но в некоторых произведениях народное начало проступало отчетливо.

Одним из наиболее ярких национальных достижений в обновленной чешской танцевальной культуре XIX века является полька.

Вот какая это полька!
Есть ли в мире лучше танец,
Чтоб глаза зажег о звезды,
Чтобы с роз сорвал румянец?
У нее в крови веселье
И горит и не сгорает,
И задор неугомонный каждой жилкою играет!

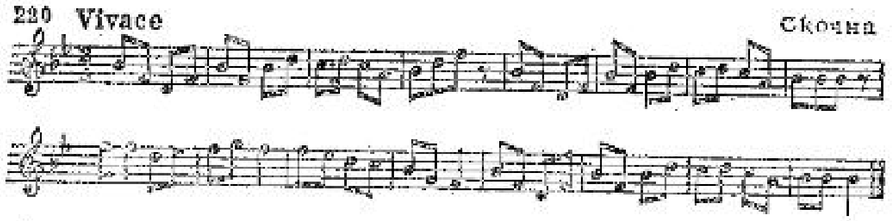
писал Ян Неруда в своей знаменитой «Балладе о польке».

Мелодико-ритмические истоки польки встречаются в разных народных танцах (см., например, «нимра», «мадера»):

Но ее популярность возрастает с середины 30-х годов XIX века. Отныне польку называют выражением национального духа чехов и ее музыке придают исключительное многообразие оттенков содержания — от героики до лирики [10]. Так поступал Сметана, который был подлинным поэтом польки.

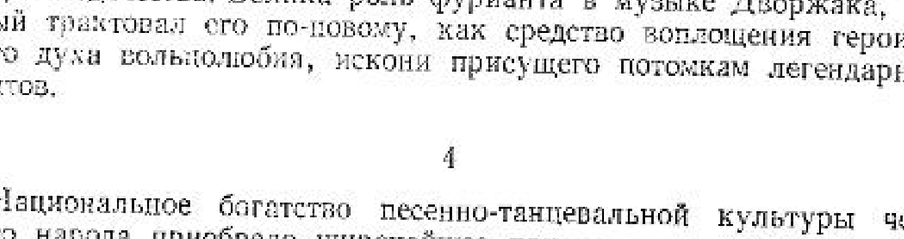
Известно пристрастие чешского народа к танцевальным движениям быстрого, стремительного характера. Двухдольный размер хорошо этому соответствует. Наиболее показательна в данном отношении «скочна», в которой подскок еще более подчеркивал бодрость, живость танца:

[10] Зденек Неедлы считает несостоятельными попытки филологического выведения слова «полька» от чешского «пулька», что означает «полшага», и связывает его происхождение с тем интересом к страданиям братского славянского народа, который пробудился в Чехии в связи с польским восстанием 1830—1831 годов.

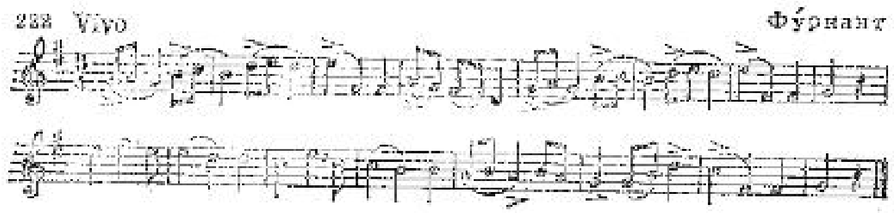


К ней примыкают «обкрочак», «дупак», «квапик» (то есть галоп) и другие.

Трехдольные танцы менее популярны в Чехии. Выделяется лишь «соуседска». В противовес быстрым, молодежным, это танец «соседский» — солидных, пожилых людей (хотя его исполняет и молодежь). По своему характеру он близок баварскому «дрейеру» или австрийскому «ландлеру»:



Своеобразную группу образуют танцы, именуемые «матениками» (возникли в XVII—XVIII веках). Наименование это произошло от чешского слова «mateni», что значит «путаница, беспорядок». Это танцы, в которых вольно и затейливо совмещаются четные и нечетные размеры, нередко создавая сложные переменные ритмы с прихотливо выделенными акцентами. Самый популярный матеник — «фуриант» (в переводе — «гордец»):



Сначала танец имел юмористический оттенок — служил нарядней на зажиточного крестьянина, позднее стал выражением удальства, молодечества. Велика роль фурианта в музыке Дворжака, который трактовал его по-новому, как средство воплощения героического духа вольнолюбия, искони присущего потомкам легендарных гуситов.

4

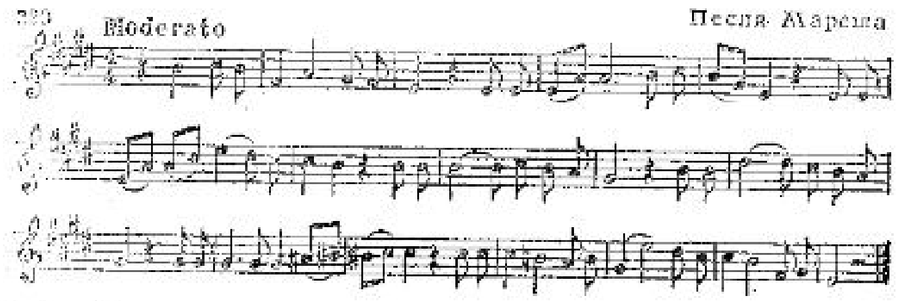
Национальное богатство песенно-танцевальной культуры чешского народа приобрело широчайшее признание и распространение в 20—40-х годах. Интерес к ней непрерывно возрастал. Перед отечественными композиторами самой жизнью была выдвинута первоочередная задача интонационного обновления всего строя музыкальной речи, приближения ее к народным истокам. Это осознавали лучшие прогрессивные деятели второго периода будительства, хотя нередко им еще не хватало творческих сил для передачи больших патриотических идей.

Ныне основное внимание уделяется опере, позволяющей обращаться к самым широким кругам населения. «Ни о чем другом мы не можем говорить, как только о чешской опере»,— писал в 20-х годах Челаковский. И другие будители (драматурги Хмеленский, Махачек, Штепанек) страстно спорили о путях развития национального оперного искусства.

Сначала были переведены на чешский язык популярные произведения иностранных композиторов — Моцарта, Керубини, Россини, Вебера. С каким удовольствием чешские певцы пели их уже не на немецком, а на своем родном языке! Но вскоре настало время, когда они смогли участвовать в музыкальных спектаклях, где и сюжет и музыка были чешскими: в 1826 году состоялась премьера первой такой оперы — «Дротарь» [1], автором которой был дирижер и композитор Шкроуп.

Вся жизнь Франтишека Ш к р о у п а (1801—1862) связана с пражским музыкальным театром: с 1827 года он начал дирижировать оперными спектаклями, а затем в течение двадцати лет (1837—1857) был здесь главным дирижером, зарекомендовав себя в качестве передового музыканта (в частности, он ставил оперы Вагнера). Шкроуп эпизодически дирижировал и симфоническими концертами; большим событием явилось исполнение под его руководством Девятой симфонии Бетховена.

Под воздействием будительских идей Шкроуп стремился воплотить образы простых чешских людей, а для их музыкальной обрисовки использовал бытующие народно-песенные и танцевальные интонации и ритмы. Его первые театральные произведения задумывались в духе популярных зингшпилей. Лучшие песни и куплеты из этих зингшпилей получили широкое распространение. Особенно же — песня бродячего слепого музыканта Мареша из пьесы «Фидлователка» (1834); песня эта впоследствии стала чешским национальным гимном, сохранив свою популярность по сей день:



[1] Д р о т а р и — бедные бродячие словаки, торговавшие различными изделиями из проволоки.

Где родина моя?
Шум воды в лугах зеленых,
Гул лесов на горных склонах,
Зацвели сады весной,
Всюду словно рай земной!
Это чешская земля,
Это — родина моя!

Где родина моя?
Знаешь ли ты край обильный,
Дух в здоровом теле сильный,
Край, где злу наперекор
Ясным мыслям есть простор?
Чехов славная семья,
Это — родина моя!

«Фидловачке», музыка которой насыщена звучанием народных песен, предшествовали патриотические оперы на легендарные сюжеты (они были заимствованы из «Краледворской рукописи») — «Олдржих и Божена» (1828) и «Либушин суд» (1835, вторая редакция — 1850). Но оба эти произведения оказались неудачными. Не оставили заметного следа в истории чешской музыки и другие сочинения Шкроупа (всего им написано восемь опер).

Операм Шкроупа свойственно, казалось бы, непреодолимое противоречие: в рамках бытовых ситуаций, позволявших, даже более того — требовавших использования народных напевов, композитор говорил на своем родном языке. Но как только он пытался передать драматические или, тем более, возвышенно-патетические идеи, его средства выражения становились недостаточными; тогда сказывалось воздействие других национальных культур, которые к тому времени добились более значительных результатов в оперном жанре. Этим противоречием, характерным для начальных этапов развития и ряда других европейских школ, явственно отмечено творчество Шкроупа: в «Дротаре» и «Фидловачке» он предстает более смелым художником, нежели в остальных своих произведениях, где подпадает под воздействие итальянской или немецкой оперной мелодики.

Должен был явиться национальный гений, который сумел бы сплавить воедино фольклорное, народно-бытовое начало и возвышенно-патетическое, в творчестве которого в органическом единстве предстали идейность, народность и реализм. Имя этого гения — Сметана.

БЕДРЖИХ СМЕТАНА

Сметана — основоположник чешской классики. Его достижения в области национального оперного искусства и программного симфонизма

Сметана утверждал и страстно отстаивал высокие национальные художественные идеалы в трудных общественных условиях, в полной драматизма жизненной схватке. Всю свою кипучую деятельность,

как гениальный композитор, пианист, дирижер и музыкально-общественный деятель, он посвятил прославлению родного народа.

Жизнь Сметаны — творческий подвиг. Он обладал неукротимой волей и упорством в достижении поставленной цели и наперекор всем житейским невзгодам сумел полностью осуществить свои замыслы. А замыслы эти были подчинены одной главной идее— помочь музыкой чешскому народу в его героической борьбе за свободу и независимость, вселить в него чувство бодрости и оптимизма, веру в конечную победу правого дела.

Сметана справился с этой трудной, ответственной задачей, ибо находился в гуще жизни, активно откликался на социально-культурные запросы современности. Своим творчеством, равно как и общественной деятельностью, он способствовал небывалому расцвету не только музыкальной, но шире — всей художественной культуры родины. Вот почему имя Сметаны священно для чехов, а музыка его, подобно боевому знамени, вызывает законное чувство национальной гордости.

Гений Сметаны раскрылся не сразу, а созревал постепенно. Революция 1848 года помогла ему осознать свои общественные и художественные идеалы. Начиная с 1860-х годов, на пороге сорокалетия Сметаны, его деятельность приобретает необычайно широкий размах: он возглавляет как дирижер симфонические концерты в Праге, руководит оперным театром, выступает как пианист, пишет критические статьи. Но главное — творчеством своим прокладает реалистические пути развития отечественного музыкального искусства. В его творениях отразилась еще более грандиозная по масштабам, неуемная, наперекор всем препятствиям, тяга к свободе закрепощенного чешского народа.

В самый разгар ожесточенной схватки с силами общественной реакции Сметану постигло несчастье, страшнее которого нет для музыканта: он внезапно оглох. Ему было тогда пятьдесят лет. Испытывая тяжелые физические страдания, Сметана прожил еще десять лет, которые провел в напряженном творческом труде.

Исполнительская деятельность прекратилась, однако творческая работа продолжалась с прежней интенсивностью. Как не вспомнить в этой связи Бетховена — ведь история музыки не знает других примеров, столь же разительных в проявлении величия духа художника, мужественного в несчастье!..

Наивысшие достижения Сметаны связаны с областью оперы и программного симфонизма.

Как чуткий художник-гражданин, приступив в 1860-х годах к реформаторской деятельности, Сметана прежде всего обратился к опере, ибо именно в этой сфере разрешались актуальнейшие, злободневные вопросы становления национальной художественной культуры. «Основная и благороднейшая задача нашего оперного театра — развивать отечественное искусство»,— говорил он. В его восьми оперных творениях отражены многие стороны жизни, закреплены разнообразные жанры оперного искусства. Каждое из них отмечено ин-

дивидуально неповторимыми чертами, но всем им присуща одна главенствующая черта — в операх Сметаны ожили образы простых людей Чехии и ее славных героев, мысли и чувства которых близки широким кругам слушателей.

Сметана обратился также к области программного симфонизма. Именно конкретность образов бестекстовой программной музыки позволила композитору донести до слушательских масс свои патриотические замыслы. Крупнейший среди них — симфонический цикл «Моя родина». Это произведение сыграло огромную роль в развитии чешской инструментальной музыки.

Сметана оставил и множество других сочинений — для хора без сопровождения, фортепиано, струнного квартета и т. д. К какому бы жанру музыкального искусства он ни обращался — все, к чему прикасалась взыскательная рука мастера, расцветало как национально-самобытное художественное явление, стоящее на уровне высоких достижений мировой музыкальной культуры XIX века.

Напрашивается сравнение исторической роли Сметаны в создании чешской музыкальной классики с тем, что сделал Глинка для русской музыки. Недаром Сметану называют «чешским Глинкой».

Жизненный и творческий путь. Годы юности. Влияние революции 1848 года на формирование мировоззрения Сметаны. Гётеборгский период. Возвращение на родину; активное участие в общественно-музыкальной жизни. Зрелый период творчества. Глухота. Последнее десятилетие

1

Бедржих Сметана родился 2 марта 1824 года в старинном городке Литомышль, расположенном в юго-восточной Чехии. Его отец служил пивоваром в графском имении. С годами семья росла, отцу приходилось искать более выгодных условий для работы, и он нередко переезжал с места на место. Все это были также небольшие города, окруженные селами и деревнями, которые часто навещал юный Бедржих; жизнь крестьян, их песни и пляски были ему хорошо знакомы с детства. Любовь к простым людям Чехии он сохранил на всю жизнь.

Отец будущего композитора был незаурядным человеком: много читал, интересовался политикой, увлекался идеями будителей. В доме часто музицировали, сам он играл на скрипке. Неудивительно, что и у мальчика рано проявился интерес к музыке, а прогрессивные идеи отца дали замечательные всходы в зрелые годы деятельности Сметаны.

С четырех лет Бедржих учится игре на скрипке, причем столь успешно, что через год принимает участие в исполнении гайдновских квартетов. Шести лет он выступает публично как пианист и тогда же пытается сочинять музыку. Обучаясь в гимназии, в дружеской среде он часто импровизирует танцы (сохранилась грациозная и мелодичная «Лужицкая полька», 1840 год); усердно играет на фортепиано. В 1843 году Бедржих записывает в своем дневнике горделивые слова: «С божьей помощью и милостью я стану по технике Листом, по композиции Моцартом». Решение созрело: он должен целиком посвятить себя музыке.

Семнадцатилетний юноша переезжает в Прагу, живет впроголодь — отец недоволен сыном, отказывает ему в помощи. Но Бедржих нашел себе достойного руководителя — известного педагога Йозефа Прокша, которому вверил свою судьбу. Четыре года занятий (1844—1847) были очень плодотворными. Формированию Сметаны как музыканта способствовало также то, что в Праге ему удалось послушать Листа (1840), Берлиоза (1846), Клару Шуман (1847).

К 1848 году закончились годы учения. Каков же их итог?

Сметана еще в юношеские годы увлекался музыкой бальных и народно-бытовых танцев — писал вальсы, кадрили, галопы, польки. Он находился, казалось бы, в русле традиций модных салонных авторов. Сказывалось и влияние Шопена, с его гениальным умением поэтически претворить танцевальные образы. К тому же стремился молодой чешский музыкант.

Он писал и романтические пьесы — своего рода «пейзажи настроений», подпадая под воздействие Шумана, отчасти Мендельсона. Однако у Сметаны сильна классическая «закваска». Он преклоняется перед Моцартом, а в своих первых крупных композициях (сонаты для фортепиано, оркестровые увертюры) опирается на Бетховена. Все же ближе всего ему Шопен. И как пианист он часто играет его произведения, являясь, по отзыву Ганса Бюлова, одним из лучших «шопенистов» своего времени. А позже, в 1879 году, Сметана указывал: «Шопену, его произведениям, я обязан успеху, которым пользовались мои концерты, и с того момента, как я узнал и понял его сочинения, мне были ясны и мои творческие задачи в будущем».

Итак, в двадцатичетырехлетнем возрасте Сметана уже вполне овладел и композиторской и пианистической техникой. Ему надо было лишь найти применение своим силам, а для этого — лучше познать самого себя.

К тому времени Сметана открыл музыкальную школу, которая дала ему возможность кое-как существовать. Он стоял на пороге женитьбы (состоялась в 1849 году) — надо подумать о том, как обеспечить будущую семью. В 1847 году Сметана предпринял по стране концертную поездку, которая, однако, материально не оправдала себя. Правда, в самой Праге его знают и ценят как пианиста и педагога. Но Сметана-композитор почти совсем неизвестен. В отчаянии он письменно обращается за помощью к Листу, горестно вопрошая: «Кому может довериться художник, как не такому же художнику, каким он сам является? Богачи — эти аристократы — без сострадания смотрят на бедняка: пусть погибает с голоду!..». К письму Сметана приложил свои «Шесть характерных пьес» для фортепиано.

Благородный пропагандист всего передового в искусстве, щедрый на помощь, Лист сразу же ответил дотоле неизвестному ему молодому музыканту: «Ваши пьесы я отношу к самым лучшим, глубоко прочувствованным и тонко разработанным среди всех, с которыми мне удалось познакомиться за последнее время». Лист способствовал тому, что эти пьесы были напечатаны (они опубликованы в 1851 году и помечены ор. 1). Отныне его моральная поддержка сопутствовала всем творческим начинаниям Сметаны. «Лист,— говорил он, — ввел меня в художественный мир». Но пройдут еще долгие годы, пока Сметане удастся добиться признания в этом мире. Толчком послужили революционные события 1848 года.

Революция окрылила чешского композитора-патриота, придала ему силы, помогла осознать те идейно-художественные задачи, которые настойчиво выдвигались современной действительностью. Свидетель и непосредственный участник бурных волнений, охвативших Прагу, Сметана в короткий срок написал ряд значительных произведений: «Два революционных марша» для фортепиано, «Марш студенческого легиона», «Марш национальной гвардии», «Песнь свободы» для хора с фортепиано, «Ликующую увертюру» D-dur [12].

С этими произведениями в музыке Сметаны утверждается патетика, которая вскоре станет типичной для его трактовки свободолюбивых патриотических образов. На ее формирование заметное влияние оказали марши и гимны французской революции конца XVIII века, а также героика Бетховена. Сказывается, хотя и робко, воздействие чешской гимнической песенности, рожденной гуситским движением. Национальный склад возвышенной патетики, однако, отчетливо проявится лишь в зрелый период творчества Сметаны.

Его следующим крупным сочинением явилась «Торжественная симфония» E-dur, написанная в 1853 году и впервые исполненная два года спустя под управлением автора. (Это было его первое выступление как дирижера). Но при передаче более масштабных замыслов композитор еще не смог выявить всю самобытность своей творческой индивидуальности. Оригинальнее оказалась третья часть — скерцо в духе польки; оно позже часто исполнялось как самостоятельная оркестровая пьеса. Сметана вскоре сам осознал неполноценность своей симфонии и более к этому жанру не обращался. Его младший соратник — Дворжак стал создателем национально-чешской симфонии.

Таковы были годы интенсивных творческих исканий. Они многому научили Сметану. Тем более тяготила его узкая сфера педагогики. К тому же омрачилось и личное счастье: он уже стал отцом четырех детей, но трое из них умерли в младенческом возрасте. Свои горестные думы, вызванные их смертью, композитор запечатлел в фортепианном трио g-moll, музыке которого присуща мятежная порывистость, драматизм и вместе с тем мягкая, национально окрашенная элегичность.

[12] Увертюра была исполнена под управлением Ф. Шкроупа в апреле 1849 года. «Это моя первая оркестровая композиция»,— указывал Сметана в 1883 году; тогда же он ее переработал.

Жизнь в Праге опостылела Сметане. Он не мог в ней более оставаться, когда в Чехии еще более сгустился мрак реакции. По совету друзей, Сметана уезжает в Швецию. Перед отъездом он, наконец, лично познакомился с Листом; затем, в 1857 и 1859 годах посетил его в Веймаре, в 1865 — в Будапеште, а Лист, в свою очередь когда в 60—70-х годах приезжал в Прагу, всегда навещал Сметану. Так крепла дружба между великим венгерским музыкантом и гениальным чешским композитором. Их сближали не только художественные идеалы: народы Венгрии и Чехии имели общего врага — ненавистную австрийскую монархию Габсбургов.

2

Пять лет (1856—1861) Сметана находился на чужбине, живя по преимуществу в приморском шведском городе Гётеборге. Здесь он развил кипучую деятельность: организовал симфонический оркестр, с которым выступал в качестве дирижера, успешно концертировал как пианист (в Швеции, Германии, Дании, Голландии), имел много учеников. И в творческом отношении данный период был плодотворным: если 1848 год вызвал решительный перелом в мировоззрении Сметаны, усилив в нем прогрессивные черты, то годы, проведенные за рубежом, способствовали укреплению его национальных идеалов и одновременно — росту мастерства. Можно сказать, что именно в эти годы, тоскуя по родине, Сметана окончательно осознал свое призвание национально-чешского художника.

В двух направлениях развивалась его композиторская работа.

С одной стороны, продолжались ранее начатые опыты по созданию фортепианных пьес, овеянных поэзией чешских танцев. Так, еще в 1849 году был написан цикл «Свадебных сцен», который много лет спустя сам Сметана охарактеризовал как задуманный в «истинно чешском стиле». Опыты продолжены в другом фортепианном цикле — «Воспоминания о Чехии, написанные в форме польки» (1859). Здесь закладывались национальные основы музыки Сметаны, но преимущественно в лирико-бытовом преломлении.

С другой стороны, важное значение для его художественной эволюции имели три симфонические поэмы: «Ричард III» (1858, по трагедии Шекспира), «Лагерь Валленштейна» (1859, по драме Шиллера), «Ярл Гакон» (1861, по трагедии датского поэта-романтика Эленшлегера). В них совершенствовалась возвышенная патетика творчества Сметаны, связанная с воплощением героико-драматических образов.

Прежде всего примечательна тематика этих произведений: Сметану увлекла идея борьбы против узурпаторов власти, ярко

выраженная в литературных сочинениях, которые легли в основу его поэм (кстати, сюжет и образы трагедии датчанина Эленшлегера перекликаются с шекспировским «Макбетом»). Вместе с тем в них встречаются и сочные сцены из народной жизни, особенно в шиллеровском «Лагере Валленштейна», что, по мысли композитора, могло актуально прозвучать в годы жестокого угнетения его родины.

Новаторским был и музыкальный замысел новых сочинений Сметаны: он обратился к жанру «симфонических поэм», незадолго до того разработанному Листом. Это — первые шаги чешского мастера в овладении выразительными возможностями, которые ему открылись в области программного симфонизма. Причем Сметана не был слепым подражателем листовских концепций — он выковывал свои методы композиции, свою логику сопоставления и развития музыкальных образов, что с замечательным совершенством позже закрепил в симфоническом цикле «Моя родина».

И в других отношениях «гётеборгские» поэмы явились важными подступами к решению новых творческих задач, которые поставил себе Сметана. Возвышенный пафос и драматизм их музыки предвосхищает стиль опер «Далибор» и «Либуше», а жизнерадостные, брызжущие весельем сцены из «Лагеря Валленштейна», окрашенные чешским колоритом, дают словно прообраз увертюры к «Проданной невесте». Так сблизились, друг друга обогащая, указанные выше две важнейшие стороны творчества Сметаны — народно-бытовая и патетическая.

Отныне он уже подготовлен к свершению новых, еще более ответственных идейно-художественных задач. Но их можно осуществить только на родине. Он хотел вернуться в Прагу и потому, что с Гётеборгом связаны тяжелые воспоминания: на Сметану обрушилось новое страшное несчастье — в 1859 году здесь смертельно заболела и вскоре умерла его горячо любимая жена...

3

Весной 1861 года Сметана вернулся в Прагу, с тем чтобы до конца своих дней более не покидать столицу Чехии.

Ему тридцать семь лет. Он полон творческих сил. Предшествующие годы закалили его волю, обогатили жизненный и художественный опыт, укрепили веру в себя. Он знает, что должен отстаивать, чего добиваться. Такой художник самой судьбой был призван к тому, чтобы возглавить музыкальную жизнь Праги и даже более того — обновить весь строй музыкальной культуры Чехии.

Этому благоприятствовало оживление общественно-политической и культурной обстановки в стране. Кончились дни «баховской реакции». Крепнут голоса представителей прогрессивной чешской художественной интеллигенции. В 1862 году открывается так называемый «Временный театр», построенный на народные средства, где ставятся музыкальные спектакли. Вскоре начинает свою деятельность «Умелецка бе́седа» — «Художественный клуб», объединивший страстных патриотов — писателей, художников, музыкантов. Одновременно организуется хоровое объединение — «Глагол пражский», на своем знамени начертавшее знаменитые слова: «Песней к сердцу, сердцем к родине».

Сметана является душой всех этих организаций. Он руководит музыкальной секцией «Художественного клуба» (писателей возглавляет Неруда, художников — Манес), устраивает здесь концерты — камерные и симфонические, работает с хором «Глагола», а творчеством своим способствует расцвету «Временного театра» (спустя же несколько лет и как дирижер).

Стремясь пробудить чувство национальной гордости чехов за свою музыку, Сметана часто выступал в печати. «Наш народ, — писал он, — давно прославился как народ музыкальный, и задача художника, воодушевленного любовью к родине, состоит в том, чтобы укрепить эту славу».

А в другой статье, написанной по поводу организованного им абонемента симфонических концертов (это явилось новшеством для пражан!), Сметана утверждал: «В программы включаются шедевры музыкальной литературы, но особое внимание уделяется славянским композиторам. Почему до сих пор не исполнялись произведения русских, польских, южнославянских авторов? Даже редко встречались имена наших отечественных композиторов...». Слова Сметаны не расходились с делами: в 1865 году он дирижировал оркестровыми сочинениями Глинки, в 1866 году поставил во «Временном театре» «Ивана Сусанина», а в 1867 — «Руслана и Людмилу» (для чего пригласил в Прагу Балакирева), в 1878 — оперу Монюшко «Галька» и т. д.

Вместе с тем 60-е годы знаменуют период высшего расцвета его творчества. Почти одновременно у него зародился замысел четырех опер, и едва закончив одну, он приступал к сочинению следующей. Параллельно создавались хоры для «Глагола»[1], фортепианные пьесы, обдумывались крупные симфонические творения.

«Бранденбуржцы в Чехии» — так называется первая опера Сметаны, законченная в 1863 году. В ней воскрешаются события далекого прошлого, относящиеся к XIII веку. Тем не менее содержание ее остро актуально. Бранденбуржцы — это немецкие феодалы (из маркграфства бранденбургского), грабившие славянские земли, попиравшие права и достоинство чехов. Так было в прошлом, но так осталось и при жизни Сметаны — ведь против онемечения Чехии боролись лучшие его современники! Волнующий драматизм в обрисовке личных судеб героев сочетался в опере с показом жизни простых людей — охваченной бунтарским духом пражской бедноты, что являлось смелым новшеством в музыкальном

[1] Первый хор на чешский текст был создан в 1860 году («Чешская песнь»). Наиболее крупные хоровые произведения Сметаны — «Родынецкая» (1868), воспевающая труд крестьянина, и широко развернутая, красочная «Песнь у моря» (1877). Среди прочих сочинений выделяется гимническая по складу песня «Приданое» (1880) и радостная, ликующая «Наша песнь» (1883), выдержанная в ритме полки.

театре. Неудивительно, что это произведение было враждебно встречено представителями общественной реакции.

Опера была представлена на конкурс, объявленный дирекцией «Временного театра». Три года пришлось бороться за ее постановку на сцене. Сметана, наконец, получил премию и был приглашен в театр главным дирижером. В 1866 году состоялась премьера «Бранденбуржцев», прошедшая с огромным успехом — автора многократно вызывали после каждого акта. Успех сопутствовал и следующим спектаклям (в течение одного только сезона «Бранденбуржцы» прошли четырнадцать раз!).

Еще не отзвучала эта премьера, как начала готовиться постановка нового сочинения Сметаны — повсеместно прославившей его комической оперы «Проданная невеста». Первые эскизы к ней были набросаны еще к 1862 году, в следующем Сметана исполнил увертюру в одном из своих концертов. Работа спорилась, но композитор по нескольку раз переделывал отдельные номера: как говорили его друзья, он так интенсивно «чехизировался», то есть все глубже проникался народно-чешским духом, что уже не мог удовлетвориться ранее достигнутым. Сметана продолжал совершенствовать свою оперу и после ее постановки, осуществленной весной 1866 года (спустя пять месяцев после премьеры «Бранденбуржцев»!): в ближайшие четыре года он дал еще две редакции «Проданной невесты», расширив и углубив содержание своего бессмертного произведения.

Но враги Сметаны не дремали. Они ждали только случая, чтобы открыто напасть на него. Такой случай представился, когда в 1868 году была поставлена третья опера Сметаны — «Далибор» (работа над ней началась еще в 1865 году). Сюжет, как и в «Бранденбуржцах», взят из истории Чехии: на сей раз это конец XV века. В древней легенде о благородном рыцаре Далиборе Сметана подчеркнул идею освободительной борьбы.

Новаторский замысел определил необычные средства выразительности. Противники Сметаны заклеймили его как ярого вагнерианца, якобы отрекшегося от национально-чешских идеалов. «Ничего у меня нет от Вагнера,— с горечью возражал Сметана.— Это даже Лист подтвердит». Тем не менее травля усиливалась, нападки становились все более яростными. В результате опера прошла всего шесть раз и была снята с репертуара[14]. То был сильный удар для Сметаны: он не мог примириться со столь несправедливым отношением к своему любимому детищу и даже сердился на друзей, когда, расточая похвалы «Проданной невесте», они забывали о «Далиборе».

Но непреклонный и отважный в своих исканиях, Сметана продолжает работу над четвертой оперой — «Либуше» (первоначальные наброски относятся к 1861 году, либретто закончено в 1866 году). Это эпическое повествование на легендарный сюжет о мудрой правительнице древней Чехии. Ее деяния воспеты многими чешскими поэтами и музыкантами; их самые светлые мечты о будущем родины связывались с призывом Либуше к национальному единству и моральной стойкости угнетенного народа. Так, Эрбен вложил в ее уста пророчество, полное глубокого смысла:

Вижу я зарево, сечу сражений,
Острый клинок твою грудь пробьет,
Узнаешь ты беды и мрак запустений,
Но духом не падай, мой чешский народ!

К 1872 году Сметана завершил свою оперу. Но он отказался от ее постановки. Дело в том, что готовилось великое национальное торжество. Еще в 1868 году состоялась закладка фундамента Национального театра, который должен был заменить тесное помещение «Временного театра». «Народ — себе» — под таким гордым девизом собирались средства на постройку нового здания. Сметана решил приурочить премьеру «Либуше» к этому национальному торжеству. Лишь в 1881 году открылись двери нового театра. Сметана тогда уже не мог услышать своей оперы: он был глух.

Самое тяжелое из всех несчастий, которые поражали Сметану, глухота внезапно настигла его в 1874 году. До предела напряженный труд, травля недругов, с остервенением ополчившихся против Сметаны, вероятно острое заболевание слуховых нервов и трагическую катастрофу. Жизнь его оказалась искалеченной, но стойкий дух не был сломлен. Пришлось отказаться от исполнительской деятельности, отойти от общественной работы, но творческие силы не иссякли — композитор продолжал создавать замечательные творения.

4

В год катастрофы Сметана закончил пятую оперу — «Две вдовы», имевшую большой успех; в ней использован комический сюжет из современной усадебной жизни.

Одновременно сочинялся монументальный симфонический цикл «Моя родина». Первые две поэмы — «Вышеград» и «Влтава» — были завершены в самые трудные месяцы, когда врачи признали болезнь Сметаны неизлечимой. В 1875 году последовали «Шарка» и «Из чешских полей и лесов»; в 1878—1879 — «Табор» и «Бланик». В 1882 году дирижер Адольф Чех впервые целиком исполнил весь цикл, а за пределами Чехии — уже в 90-х годах — его пропагандировал Рихард Штраус.

Продолжалась работа в оперном жанре. Популярность, почти равную «Проданной невесте», приобрела лирико-бытовая опера «Поцелуй» (1875—1876), в центре которой стоит целомудренный об-

[14] В 1870 году «Далибор» был дан три раза, в 1871 — два, в 1879 — три; лишь с 1886 года, уже после смерти Сметаны, возродился интерес к этой опере. Ее очень высоко ценил Густав Малер, и когда его пригласили главным дирижером Венской оперы, потребовал, чтобы «Далибор» был поставлен; премьера оперы состоялась в 1897 году. Через два года она прозвучала под управлением Э. Направника в петербургском Мариинском театре.

раз простой девушки Вендулки; тепло была встречена опера «Тайна» (1877—1878), также воспевающая верность в любви; менее удачным из-за слабого либретто оказалось последнее сценическое произведение Сметаны — «Чертова стена» (1882).

Итак, на протяжении восьми лет глухой композитор создал четыре оперы, симфонический цикл из шести поэм и ряд других сочинений — фортепианных, камерных, хоровых. Какой же волей он должен был обладать, проявляя такую продуктивность! Силы его, однако, начинали сдавать — порой являлись ему кошмарные видения; моментами казалось, что он теряет рассудок. Тяга к творчеству все превозмогала. Неистощимой была фантазия, а изумительный внутренний слух помогал отбирать необходимые средства выразительности. И еще другое удивительно: несмотря на прогрессировавшее нервное заболевание, Сметана продолжал создавать музыку по-молодому свежую, правдивую, оптимистичную. Потеряв слух, он лишился возможности непосредственного общения с людьми, но не отгородился от них, не замкнулся в себе, сохранив столь присущее ему радостное приятие жизни, веру в нее. Источник подобного неиссякаемого оптимизма — в сознании нераздельной близости к интересам и судьбам родного народа.

Это и вдохновило Сметану на создание великолепного фортепианного цикла «Чешские танцы» (1877—1879). Композитор потребовал от издателя, чтобы каждая пьеса — а всего их четырнадцать — была снабжена названием: полька, фуриант, скочна, «Уляи», «Овес», «Медведь» и т. п. Любой чех с детства знаком с этими названиями, говорил Сметана; он опубликовал свой цикл для того, «чтобы все знали, какие танцы имеем мы, чехи».

Сколь характерно это замечание для композитора, беззаветно любившего свой народ и всегда, во всех сочинениях писавшего о нем, выражая чувства не узко личные, а общие, всем близкие и понятные. Лишь в немногих произведениях Сметана позволял себе рассказать о своей личной драме. Тогда он прибегал к камерно-инструментальному жанру. Таково его фортепианное трио, упомянутое выше, а также относящиеся к последнему периоду творчества два струнных квартета (1876 и 1883 год.)

Более значителен первый из них — в тональности e-moll, имеющий подзаголовок: «Из моей жизни». В четырех частях цикла воссозданы важные эпизоды биографии Сметаны. Сначала (главная партия первой части) звучит, как поясняет композитор, «зов судьбы, призывающий к бою»; далее — «невыразимая тяга к неизведанному»; наконец, «тот роковой свист самых высоких тонов, который в 1874 году возвестил мою глухоту...». Во второй части — «в духе польки» — запечатлены радостные воспоминания юности, крестьянские танцы, балы... В третьей — любовь, личное счастье. Наиболее драматична четвертая часть. Сметана так разъясняет ее содержание: «Осознание великой силы, которая заключена в нашей национальной музыке... достижения на этом пути... радость творчества, жестоко прерванная трагической катастрофой — потерей слуха... проблески надежды... воспоминания о начале моего

творческого пути... щемящее чувство тоски...». Следовательно, даже в этом, наиболее субъективном произведении Сметаны личные раздумья переплетаются с мыслями о судьбах отечественного искусства. Эти мысли не покидали его до последних дней жизни. А ему еще суждено было пережить и дни радости, и дни больших огорчений.

В 1880 году вся страна торжественно праздновала пятидесятилетие музыкальной деятельности Сметаны (напомним, что в 1830 году, шестилетним ребенком, он публично выступил как пианист). Впервые в Праге были исполнены его «Вечерние песни» — пять романсов для голоса с фортепиано. Под конец праздничного концерта Сметана исполнил на рояле свою польку и си-мажорный ноктюрн Шопена. Вслед за Прагой национального героя чествовал и город Литомышль, где он родился.

В следующем, 1881 году чешские патриоты испытали большое горе — сгорело только что отстроенное здание пражского «Национального театра», где недавно прозвучала премьера «Либуше». На его восстановление вновь организуется сбор средств. Приглашают Сметану продирижировать своими сочинениями, он выступает в провинции и как пианист. Усталый, смертельно больной, он жертвует собой ради общего дела: доходы с этих концертов помогли завершить постройку Национального театра, вновь открывшего оперой «Либуше» в ноябре 1883 года свой первый сезон.

Но дни Сметаны уже сочтены. Его здоровье резко пошатнулось, разум помутился. 23 апреля 1884 года он скончался в больнице для душевнобольных. Лист писал друзьям: «Я потрясен смертью Сметаны. Он был гений!».

Основные типы опер Сметаны — героические и комические. Их наиболее яркие образцы: «Далибор» и «Проданная невеста». Особенности оперной драматургии Сметаны

I

«Мы видим в опере вершину наших национальных художественных устремлений и должны сделать все для того, чтобы она была в ы с о к о й и подлинно н а р о д н о й»,— утверждал Сметана. Такую задачу он поставил себе в самом начале своей зрелой творческой деятельности и неукоснительно стремился разрешить ее.

Сметана понимал, что отечественный музыкальный театр может закостенеть в тесных рамках зингшпиля. Требовались иные, гораздо значительные замыслы; для их воплощения необходимо привлечение всех ресурсов, которыми владеет оперное искусство. «Надо возвысить оперу до драмы»,— говорил он. Исходя из этих предпосылок, Сметана выдвигал более глубокое понимание народности. Он заявлял: «При подражании мелодическим оборотам и ритму наших народных песен создается не национальный стиль, а в лучшем случае — слабая копия песен».

Это полемическое высказывание было направлено против ограниченных последователей Шкроупа, полагавших, что для определения народности музыкального спектакля достаточно наличия в нем национальных песенных мелодий. Сметана же считал, что оперная партитура станет подлинно чешской лишь тогда, когда в ней будет использован весь комплекс национальных выразительных средств,— и мелодика, и ритмика, и декламация, даже более того — опера должна быть чешской не только по языку, но и по духу. Подобная прогрессивная трактовка проблемы народности, однако, была чужда представителям реакционной общественности — отсюда и возникло трагическое непонимание новаторской деятельности Сметаны.

Свои творческие искания он сосредоточил в двух направлениях. Их образуют оперы героические и комические. В первых действуют люди с неключительной судьбой; столь же необычен разворот событий, которые почерпнуты из истории или из народных легенд. В комических же операх представлены образы простых людей; сюжеты — современные, взятые из повседневной жизни; в отличие от обобщенной трактовки произведений героического плана здесь дается сочная зарисовка быта.

Но, как указывал сам Сметана, ни одна его опера не похожа на другую. Так, среди героических встречаем и напряженную личную драму, в которой участвует народ («Бранденбуржцы в Чехии»), и трагедию, все действие которой разворачивается вокруг судьбы главного героя («Далибор»), и возвышенное эпическое сказание («Либуше»). Столь же разностороннее содержание комических опер, где дано изображение и деревенского уклада («Проданная невеста»), и усадебной жизни («Две вдовы»), и быта горожан («Тайна»). Есть и другие отличия: в одних произведениях ярче подчеркнуты комические ситуации («Проданная невеста»), в других — лирические моменты («Поцелуй»).

Вне зависимости от этих отличий все оперы Сметаны пронизывает идея патриотизма, все они воспевают лучшие моральные качества национального чешского характера. В произведениях героических утверждается верность и стойкость в защите справедливого общего дела, тогда как в комических операх та же тема предстает в личном плане — простые люди Чехии верны и стойки в любви.

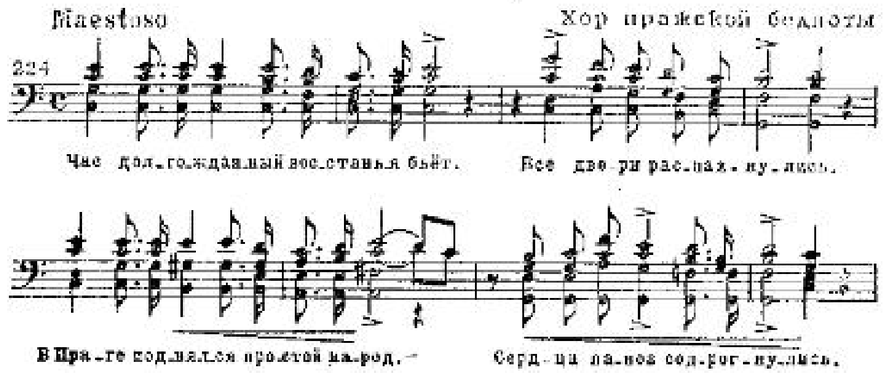
2

В группе героических опер три произведения. Их открывают «Бранденбуржцы в Чехии» (1863).

Первое оперное творение Сметаны оказалось еще не ровным по стилю, но слушателей премьеры увлекла волнующая передача грозовой атмосферы драмы. Она была созвучна современности.

...В XIII веке власть в Чехии захватил бранденбургский маркграф. Немцы хозяйничают в стране при попустительстве пражского старосты Вольфрама Ольбрамовича. «Слишком много среди чехов отступников»,— говорит мужественный рыцарь Олдржих Рокицанский. Есть в их среде и откровенный предатель — Таузендмарк. С его помощью немцы похищают одну из дочерей Вольфрама — Людмилу; ее жених Юнош освобождает девушку. Личная драма тесно переплетается с социальной: возникают сцены восстания пражской бедноты, возглавленного Йирой, суда над ним, бытовые эпизоды из сельской жизни. Естественно напрашивались параллели между тем, что происходило на сцене, и тем, что переживала Чехия под пятой габсбургских душителей свободы. Поэтому бурную реакцию зала вызвал призыв Олдржиха: «Пора уже с оружием в руках прогнать с земли нашей бранденбуржцев, которые губят нашу землю, душат наш язык и терзают наш народ!..».

Большим драматизмом отмечены народные сцены оперы. Они проникнуты боевым духом, призывной декламационностью, маршевой поступью. Примером может служить хор избрания Йиры вождем пражской бедноты из 2-й картины I акта:



Эта картина ярко передает образ поднявшегося на восстание народа. Хор без сопровождения сменяется песней Йиры, после него возникает бурный танец в характере польки, который замыкается мощным, динамичным развитием начального хора[15]. Впечатляет и хоровой финал оперы, текст которого пророчески возвещает: «Настанет день после долгой ночи».

Еще более драматично содержание «Далибора» (1867—1868). Моментами музыка этой оперы достигает подлинно трагических высот. В центре ее — образ благородного рыцаря, защитника угнетенных, о котором было сложено немало стихов и песен.

В Чехии XV века при короле Владиславе усилились междоусобицы. Как протест против произвола феодалов, вспыхнули крестьянские восстания. Одним из вождей восставших был Далибор — он убил ненавистного бургграфа Плошковского. Король посадил рыцаря в тюремную башню, которая была затем названа по имени героя «Далиборкой», судил и казнил его в 1498 году.

---

[15] По свидетельству Яна Неруды, реакционеров более всего раздражало, что в «Бранденбуржцах» композитор ярко обрисовал пражских бедняков, восклицавших: «Мы не черни — мы люди!».

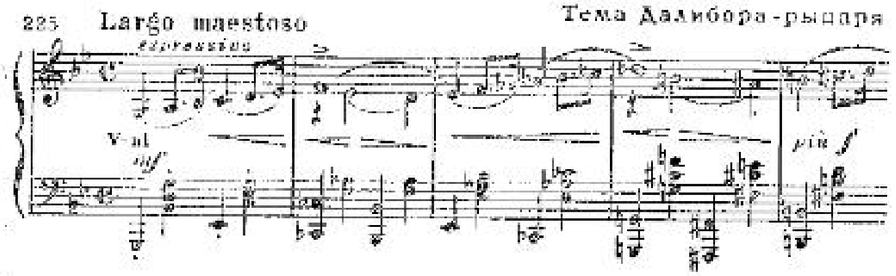
В либретто оперы своеобразно сплавлены реальные исторические события и образы народных легенд. Вплетен и новый сюжетный мотив для прославления нравственной силы музыки: Далибор мстит за убийство своего друга — замечательного скрипача Зденка. Музыкантом является и сестра бургграфа Милада — она играет на варито, старинном чешском народном инструменте типа гусель. Любовь к высокому искусству объединяет героев; один из них по ходу действия восклицает: «Какой же чех не любит музыки!..».

Остро драматично содержание оперы.

Милада требует сурового наказания для Далибора, но увидев отважного рыцаря, полюбила его. Переодевшись в мужское платье, она пробирается в тюрьму. Вместе с девушкой Йиткой Милада подготавливает побег Далибора. Но узнав об этом, король приговаривает его к смерти. В схватке со стражниками гибнет Милада, а вслед за ней Далибор.

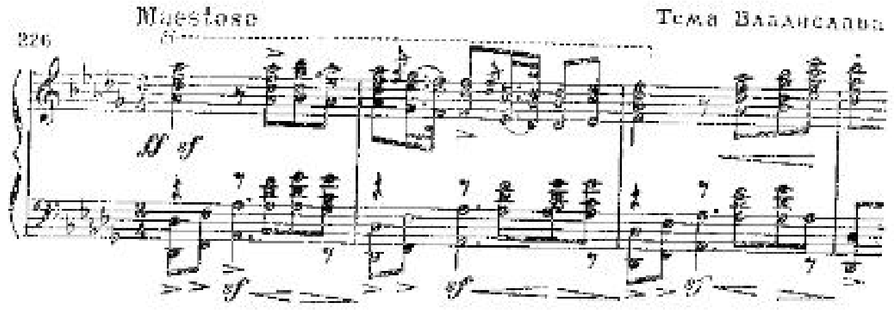
В драматических ситуациях оперы есть моменты, напоминающие «Фиделио» Бетховена. И там и здесь смелая девушка, рискуя жизнью, ставит себе целью освободить узника — любимца народа; его судьба — в центре обоих произведений, хотя сам герой не показан в активном действии. Но дело не только в сюжете: бетховенский свободолюбивый пафос слышится в музыке Сметаны; ей присуща и мятежная романтика.

Сильное впечатление оставляет начало оперы: идет суд над Далибором[16]; народ ждет появления рыцаря, Йитка вспоминает о его доброте. Так из отношения народа к герою мы узнаем о его доблестном характере. В оркестре в это время звучит горделивая маршевая тема, полная благородства и обаяния, с красочными терцовыми модуляциями (g—es—h):

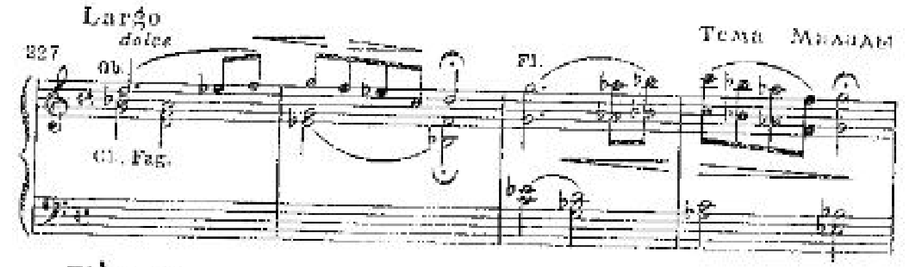


Эта тема пронизывает всю первую сцену (проводится пять раз), изменяясь, приобретая различные оттенки, и образ Далибора предстает перед слушателями еще задолго до своего появления на сцене.

Король Владислав, который вершит суд над рыцарем, также охарактеризован маршем, но иного склада — тематизм лишен певучего дыхания; мелодия, ритм, гармония не развиваются, лишь нагнетается сила звучности. Возникает обобщенный образ величавой, но бездушной силы:



Вступает и еще один противник Далибора — Милада. Ее характеристика — одна из наиболее ярких в опере. Это образ чешской женщины, сильной и гордой, который часто зарисовывал Сметана. Сначала он запечатлен в оркестровой теме, в которой причудливо сочетаются мечтательность, женственность и страстность, порывистость:



Большой рассказ Милады богат драматическими контрастами, сменой настроений. Композитор использует разнообразные средства вокальной выразительности: напевную мелодию, взволнованную декламацию, резкие восклицания и почти речевой говор. Столь же свободна и форма рассказа, непрерывно развивающаяся.

Наконец, подготовленный столь длительной и многосторонней косвенной характеристикой, на сцене появляется Далибор. Тема его приобретает торжественный мажорный склад — входит не обвиняемый, а герой в сознании своей правоты. Развернутый рассказ Далибора, прерываемый репликами Милады, короля и судей, основан на чередовании разнохарактерных разделов, где лирически распевные ариозо сменяются драматичной и героической декламацией.

[16] В каждой из героических опер Сметаны есть сцены суда: в «Бранденбуржцах» и «Далиборе» выносится приговор борцам за свободу народа; в «Либуше», согласно преданию, княгиня вершит правый суд. Интерес к таким конфликтным сценам (их прообраз содержится в I акте «Лоэнгрина» Вагнера) не случаен у Сметаны: спор о путях общественно-политического развития Чехии с ожесточением велся на родине композитора, когда он создавал свои творения.

Выразительность рассказа Далибора столь велика, что резкий перелом в душе Милады — от страстной ненависти к столь же страстной любви уже не кажется обычной оперной условностью. Стремительное развитие дуэта Милады и Йитки приводит под конец акта к утверждению светлой темы освобождения.

В следующем акте характеристика Далибора опять длительно подготавливается. Вначале главенствуют образы Йитки и ее жениха Витека, призывающих стражу к освобождению Далибора (1-я картина в сельской корчме), а затем — Милады, вод видом юноши-музыканта проникающей в тюрьму (2-я картина). Но мысль о Далиборе владеет всеми, вдохновляет их, и темы героя активно участвуют в развитии действия.

В последней, 3-й картине обрисованы мрачные мысли Далибора-узника, его светлые мечты, встреча с Миладой. Вершина II акта — завершающий его дуэт. Ян Неруда восторженно писал о нем: «Бог знает какое волшебство заключено в музыке Сметаны! Есть там нежные, интимные места, непроизвольно вызывающие у тебя слезы. В других же местах встаешь с места и не замечаешь, что ты встал. Так случилось со мной на генеральной репетиции «Далибора» в конце II акта. Финал — потрясающий; он увлекает все выше и выше, подобно устремленным к готическому своду стройным колоннам — гений распростер свои крылья, это поет и звучит божественная музыка сфер...».

И в III акте выделяется последняя картина[17], ей присуща стремительная смена драматичных событий. Чувством тревожной настороженности проникнута начальная народная сцена — Милада, Йитка и Витек ждут условленного сигнала для освобождения Далибора; вместо этого звучит погребальный звон и мрачный хорал монахов. Милада взывает к воинам о помощи. Происходит жестокая схватка. Герои сражены насмерть, и в последний раз проводится героическая тема Далибора.

Разнообразная по содержанию опера проникнута единством драматического выражения. В этом заключается специфическая особенность стиля Сметаны: для каждого своего сценического произведения он находил особый драматургический ключ решения. Такое единство в «Далиборе» осуществляется характером звучания музыки — призывно-маршевой, героически-возвышенной[18]. Старочешское рыцарство, воспетое в народных легендах, находит свое образное воплощение в фанфарных мотивах, которыми пронизана вся ткань оперы.

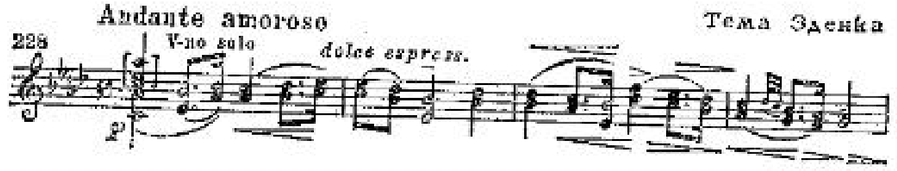
Из таких мотивов образуется определенный тематический комплекс. Помимо приводимых далее двух лейтмотивов, обрисовывающих Далибора как личность, преисполненную обаяния, и как

[17] В 1-й картине Владислав, узнав о подготовке побега Далибора из тюрьмы, выносит ему смертный приговор, который в ту же ночь должен быть свершен; рыцарю сообщают об этом.

[18] Героические интонации присущи рассказу Йитки и ее дуэту с Миладой в I акте, арии Милады во 2-й картине II акта, «арии свободы» Далибора в 1-й картине III акта.

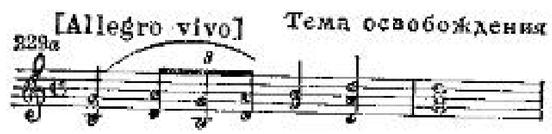
народного героя (см. примеры 229 *в, е*), к этому комплексу присоединяются еще две темы, играющие важную роль в драматургии оперы. Это, во-первых — «фанфара свободы», ее можно также назвать темой чешской земли (см. пример 229 *а*). Такой оборот часто использовался в практике народно-инструментальных ансамблей, причем всегда в двухголосном изложении, образуемом последовательностью сексты, кварты и терции. Именно как тему родины трактовали этот оборот композиторы XIX века, в том числе Сметана (см. его симфоническую поэму «Влтава», пример 241). Триумфально звучит данная тема в конце рассказа Йитки и в финале I акта. Ее радостной вспышкой озаряются многие страницы партитуры (см., например, встречу Милады с Далибором в темнице в 3-й картине II акта).

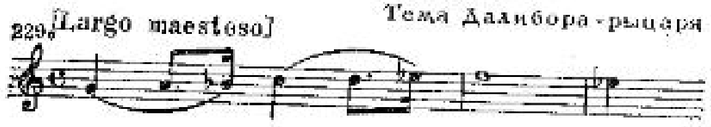
Другая тема призвана воссоздать образ друга Далибора, Зденка, но ее смысловое значение шире: с ней связаны мечты о счастье — о том, что людям несет дружба и любовь. Впервые эта тема широко изложена в рассказе Далибора из I акта (As-dur, солирует скрипка):



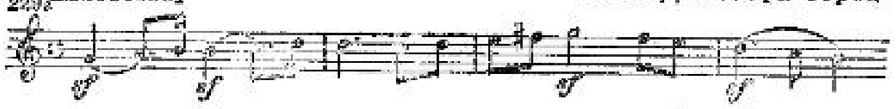
Она полностью проводится и в других драматически важных моментах оперы (например, в симфоническом антракте перед 3-й картиной II акта).

Указанные четыре темы родственны друг другу; особенно типичен для них начальный оборот поступенно заполненной терции (для удобства сравнения все темы сведены к одной тональности):





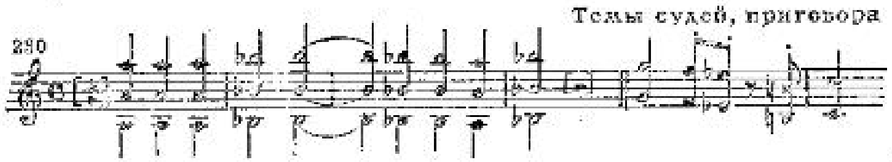
229 [Maestoso] Тема Далибора-героя



Как указывалось, тематическому комплексу Далибора противостоит лейтхарактеристика Владислава (см. пример 226. Она несомненно навеяна «мотивом Валгаллы» из вагнеровского «Кольца нибелунга»: совпадает даже тональность, в которой чаще всего проводится эта тема (Des-dur), и размер $\frac{3}{4}$. «Основа власти — закон», — говорит Владислав. Далибор противопоставляет ему закон дружбы и любви. Таков основной драматургический конфликт оперы; он отчетливо выявлен в музыке благодаря интонационному конфликту двух маршевых тем — Далибора и Владислава[19].

Конфликт обостряется еще новой группой тем: судьи и их приговор характеризуются унисонами (см. I акт, 1-ю картину III акта):

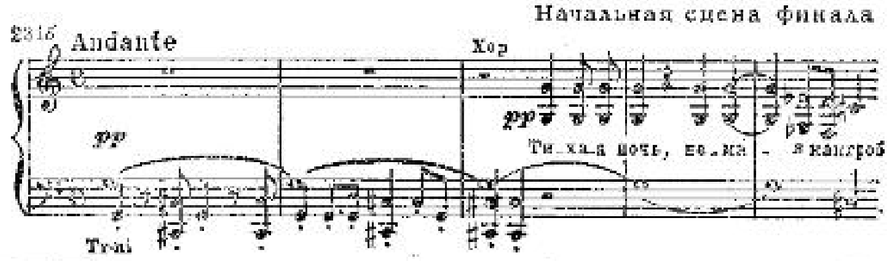
230 Темы судей, приговора



Неумолимая жестокость грозных унисонов резко контрастирует с теплом, излучаемым темой Зденка. Столь же контрастны по отношению к ее напевному, светлому звучанию мотивы вражды, угнетения, несчастья. По ходу действия они неоднократно возникают в различных вариантах: и тогда, когда Далибор или Владислав говорят о мести, и когда герой томится в тюрьме, и когда Милада с друзьями тщетно ждет «тихой ночью, немой, как гробница» часа освобождения осужденного на смерть рыцаря:

231а Темы мести, вражды

231б Начальная сцена финала



[19] В экспозиции оперы конфликт усилен и ладотонально: первая тема Далибора идет в g-moll, лейтхарактеристика Владислава в Des-dur (тритоновое соотношение!). Кстати, Сметана обычно сохраняет за ведущими темами определенную тональность: так, тема Далибора-рыцаря предстает преимущественно в Fis-dur, «мотив освобождения» — в G-dur, тема Зденка — в As-dur.

Разные интонационные сферы не только сопоставляются, но и взаимодействуют друг с другом. Например, звучащий как неуклонное напоминание о смерти мотив суда является, по сути дела, видоизмененным обращением мотива чешской земли:

232 Тема суда

Возьмем другой пример: в лаконичном оркестровом вступлении к опере естественно и органично разворачивается музыкальное повествование от суровых унисонов (у засурдиненных труб), мотива суда к основной теме рыцаря. Или еще пример: в 1-й картине III акта, перед тем как Далибору будет сообщен смертный приговор, в оркестровом интермеццо последовательно проводятся: та же тема рыцаря, марш Владислава, отрывок из любовного дуэта и мотив освобождения. Как замечательно спаяны воедино эти разнородные мотивы мастерством Сметаны-симфониста!..

Свою группу тем имеет Милада. Два ее лейтмотива были приведены выше (см. пример 227). В них запечатлена речь взволнованная, прерывистая, патетичная; использовано богатство ритмических акцентов (см. также рассказ Милады в I акте, арию II акта, финальную картину оперы). Но есть и другая Милада — женственная, мягкая, любящая музыку, а музыка связывает ее с Далибором, чей друг был скрипачом... Такова, условно говоря, «тема парита» (впервые она возникает в симфоническом антракте перед II актом и вскоре шире развивается в рассказе Йитки):

233 Moderato Тема парита

Новые черты характера героини полностью раскрываются в том любовном дуэте, о котором столь восторженно писал Неруда. Две части дуэта воспевают верность в дружбе (первая часть, F-dur) и возвышенную красоту любовных чувств (вторая часть, As-dur; напоминаем, что это «тональность Зденка»).

Есть в опере еще одна интонационная сфера, которая звучит, на первый взгляд, несколько неожиданно: в сцене в корчме (1-я картина II акта) стража поет застольную песню в духе польки (ср. известный хор охотников из «Волшебного стрелка»). Трагедия оттеняется броским бытовым штрихом. Но в конце картины (в оркестровом заключении) задорный танец преобразуется в марш, интонационный склад которого близок к революционно-демокра-

тическим песням середины XIX века. Так Сметана вновь возрождает главенствующий героико-маршевый тонус звучания, который присущ всей музыке оперы[20].

* * *

Особое место в творчестве Сметаны занимает опера «Либуше» (1871—1872). Композитор назвал ее «торжественной картиной» и настаивал, чтобы она ставилась не в повседневной обстановке, а лишь в исключительных случаях — в дни народных празднеств. Так это делается в Чехословакии поныне.

«Либуше» — эпически величавое произведение, прославляющее родину и народ. Тон повествования строгий и торжественный, декламация возвышенная, могучие хоровые фрески придают опере черты монументальной оратории, а партия оркестра наделена богатством и красочностью колорита.

Сметана положил в основу своего произведения народные сказания о мудрой княгине, призывавшей народ к единению. Легендарные пророчества Либуше о грядущей славе Чехии издавна пробуждали чувства патриотизма и светлого оптимизма, служили источником вдохновения многих поэтов и музыкантов.

Опера имеет три части (акта). В первой — «Либушин суд» — говорится о тяжбе Штяглава с Хрудошем, который отказался подчиниться приговору княгини, так как он вынесен женщиной.

Во второй части — «Либушин брак» — рассказывается о том, как Либуше решила взять себе в мужья «крестьянского князя» Пржемысла; в «сцене под липами» народ чествует мудрую правительницу.

В третьей части — «Пророчества» — словно оживают картины исторического прошлого Чехии: в видениях возникают образы государственных мужей, их деяний, народных полководцев Яна Жижки и Прокопа Большого в окружении гуситских воинов (в четвертом эпизоде); наконец, развертывается величественная панорама пражского Кремля, именуемого Градчаны (в шестом эпизоде): возглашается грандиозная финальная «Слава» чешскому народу.

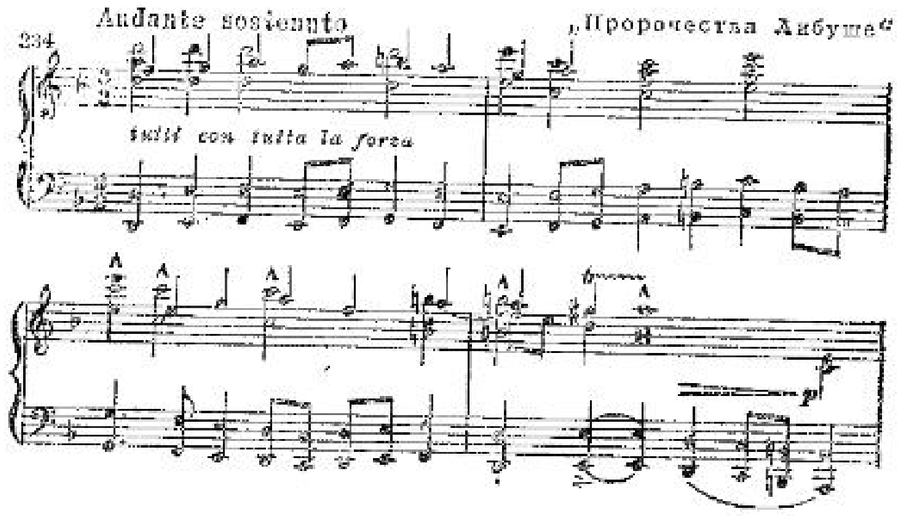
Возвышенно-героическим тонусом звучания проникнута музыка оперы. Она открывается и завершается темой Либуше, играющей ведущую роль в драматургии произведения. Эта фанфарного склада тема претерпевает различные изменения, предстает то в героическом, то в лирическом преломлении[21]. Героика оттеняется также идиллическими сельскими сценами.

Огромной силы и мощи выражения добивается композитор в тех эпизодах видений Либуше, где он вводит в музыкальную ткань

[20] Аналогично решена картина восстания пражской бедноты в «Бранденбуржцах в Чехии», драматургия которой развивается от песни-танца к маршу.

[21] Лейтмотивами наделены и князь Пржемысл, Хрудош и Штяглав. С темой Либуше связан мотив суда. Вновь используется и мотив чешской земли.

мелодию боевого походного гимна таборитов «Кто вы, божьи воины» и придает ей поистине грозные очертания:



Непреклонная воля, несокрушимая энергия выражены в этих эпизодах. Так многостороннее освещение получает мужественная борьба народа и его страстное влечение к свободе.

«Это моя лучшая работа в области высокой драмы»,— говорил композитор. Действительно, по цельности, монолитности выражения она превосходит предшествующие произведения героического плана. Вместе с тем опера эта необычна по замыслу: в ней нет драматизма, медлительно разворачивается свиток событий и, по сути дела, завязка и развитие действия — тяжба братьев и сцены свадьбы — лишь подводят к кульминации, к пророчествам Либуше, где в картинно-повествовательной манере воскрешаются эпизоды счастливых и горестных дней в истории чешского народа и возникают виде́ния его славного будущего.

3

Среди комических опер Сметаны мировую славу приобрела «Проданная невеста» (1866). Сначала она имела два акта и шла с разговорными диалогами; всего было двадцать музыкальных номеров. В 1869 году композитор добавил новые номера[22], расширил прежние — опера стала трехактной. В следующем году для ее постановки в Петербурге (состоялась под руководством Э. Ф. Направника в 1871 году) он заменил диалоги речитативами. В 1872 году пражский «Художественный клуб» издал клавир «Проданной невесты», тираж которого был вскоре распродан. Это

[22] Мужской хор «Кто пиво с нами пьет», ария Марженки «То был любви прекрасный сон», ряд танцев (скочну, польку, фуриант).

первое музыкальное произведение, выпущенное в свет чешским издательством.

Популярность оперы является поистине всенародной. Еще при жизни композитора, в 1882 году, состоялось ее сотое представление, а к 30-м годам XX века их было уже около тысячи. Зденек Неедлы так объясняет эту популярность: «Иностранец не в состоянии был бы понять, что́ можно извлечь, какие силы можно почерпнуть из невинной истории о Марженке и Енике, Кецале и Вашеке, но чеху говорил здесь сам дух народа, его высочайший завет, пронесенный сквозь все испытания истории: «не отчаивайтесь, будьте веселы, и тогда вы непобедимы...». «Проданная невеста» оказала, в особенности в эпоху борьбы за национальное существование, неоценимые услуги отечественным борцам тем, что вселяла в них радость и веру, необходимые для борьбы. Поэтому чехи с восторгом ходили на ее представления как раз в те периоды, когда им приходилось хуже всего».

Народность сюжета и музыки определила неувядаемую свежесть и жизненность оперы. Нежная, но глубоко чувствующая Марженка; батрак Еник, наделенный незаурядным умом и здоровой сметкой, несмотря на свою молодость уже немало повидавший в своих странствиях по стране; чванливый, по-крестьянски упрямый сват Кецал; недалекий и наивный Вашек, баловень зажиточной семьи Микш — все это типы, выхваченные из жизни. Они выступают как плоть от плоти той деревенской среды, на фоне которой развивается действие оперы. Вот почему такое место уделено в ней народным сценам. Они излучают душевное тепло, бодрость и веселье.

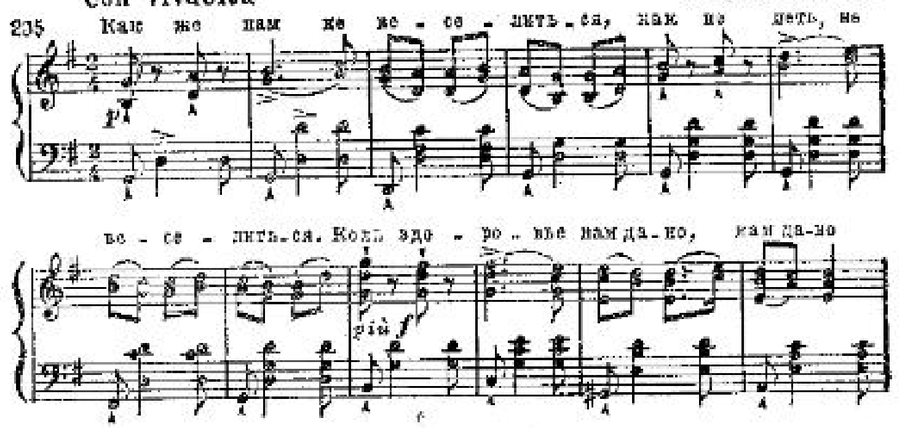
Словно сгусток таких настроений содержится в оркестровой увертюре. Сразу же, с первых тактов, обрушивается искрометный поток звуков в предельно быстром темпе (Vivacissimo). Этот темп выдерживается на протяжении всей увертюры; он словно подстегивается безудержным разбегом фигураций струнных. На этом непрерывно усиливающемся фоне утверждается основной мотив главной партии (см. пример 236 *а*), изложенной полифонически — так постепенно «нарастает» звучность оркестра.

Иной, словно «припрыгивающий» характер присущ побочной партии, но и в ее развитие включается стремительное фигурационное движение, достигающее своего апогея в коде. Увертюра тематически связана с музыкой оперы: фигурации, использованные в главной партии, встречаются в момент развязки комедии (III акт, 9-я сцена), а тема побочной партии, равно как открывающий увертюру «возглас» оркестра, заимствована из хорового финала II акта; текст этого финала гласит: «Продал, продал он невесту!..».

Хор, открывающий I акт, дает зарисовку жизни села. Вначале будто наигрывает пастуший рожок (солирует кларнет), сопровождаемый аккордами волынки (у струнных),— возникает картина мирного деревенского пейзажа. Крестьяне запевают жизнерадостную песню в характере польки:

Con vivacita — Хор из I акта

235



Внезапно тень омрачила светлую идиллию — набежали заботы и грустные думы. Но снова выглянуло солнце, и опять зазвучали веселые песни. В передаче такой светотени Сметана использует смену G-dur одноименным минором. В основе данной сцены, обрамленной свирельным наигрышем, три больших тематических раздела в тональностях G-dur, C-dur и g-moll. Минор звучит дважды: первый раз в хоре, второй — во время диалога Еника и Марженки. Так образуется рондальная последовательность эпизодов G-dur, C-dur, g-moll, G-dur (реприза хора), g-moll (диалог влюбленных; тематически связан с предшествующим хоровым минорным разделом), G-dur (реприза всей сцены).

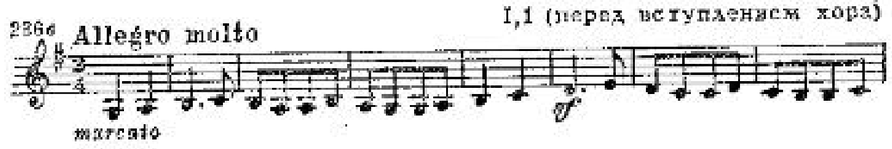
Отметим еще одну деталь, очень показательную для тонкой мотивной работы Сметаны. Основная тема хора постепенно подготавливается в оркестровом вступлении к данной сцене, причем тема эта оказывается родственной «мелодическому зерну» главной партии увертюры:

Увертюра, главная партия

236*а* Vivacissimo

236*б* Moderato — I,1 (начало)

236*в* Allegro molto — I,1 (перед вступлением хора)



Близка данной теме и напористо-динамичная полька, которой замыкается I акт. Наконец, начальный хор, но в более сжатом и несколько измененном изложении (G-dur — C-dur — G-dur) завершает оперу.

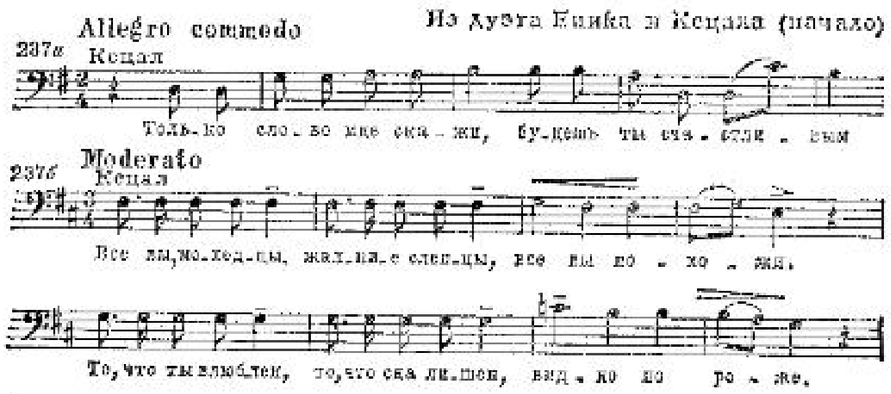
Народные сцены играют важную роль и во II акте. Он открывается хоровой застольной («Кто пиво с нами пьет»), которая своим ритмически прихотливым узором подготавливает оркестровый танец — фуриант. (В музыке фуриант Сметана воспользовался народной мелодией; см. пример 222). Драматическая кульминация этого акта — мнимое отречение Еника от своей невесты. По договору с Кецалом, за триста дукатов он отказывается от Марженки в пользу сына Михи. Все думают, что речь идет о Вашеке. Однако, как позже откроется, незадачливый сват был одурачен: в этой деревне никто не знал, что Еник, еще в юные годы покинувший родительский кров, также является сыном Михи!.. А пока что возмущенные, негодующие крестьяне активно вмешиваются в сцену «купли-продажи». Композитор передает эту сценическую ситуацию в изобретательно использованной форме рондо (II акт, 6-я сцена).

Народные танцы представлены и в III акте; бродячие комедианты исполняют головокружительную скочну, а дуэт танцовщицы Эсмеральды и директора цирка выдержан в духе польки. В последних же двух сценах вновь активно участвует хор.

С народными сценами тесно связаны и органически из них вырастают музыкальные характеристики главных действующих лиц оперы.

Тепло очерчены родители Марженки. Они участвуют в терцете I и секстете III актов. В музыке терцета воссоздан и портрет свата: плавное движение соседски хорошо выражает беседу степенных пожилых крестьян. Но Кецал к тому же болтлив и суетлив. Эти черты образа сохраняются во всех ансамблях, в которых он участвует. Так, центральный в драматургическом отношении дуэт с Еником, где Кецал заключает соглашение о «продаже» невесты (II акт, 4-я сцена), построен на сопоставлении скороговорки (в крайних частях) и комичной важности речи (в средней). Объединяющим же началом служит все тот же бесконечно разнообразный ритм польки:

Из дуэта Еника и Кецала (начало)

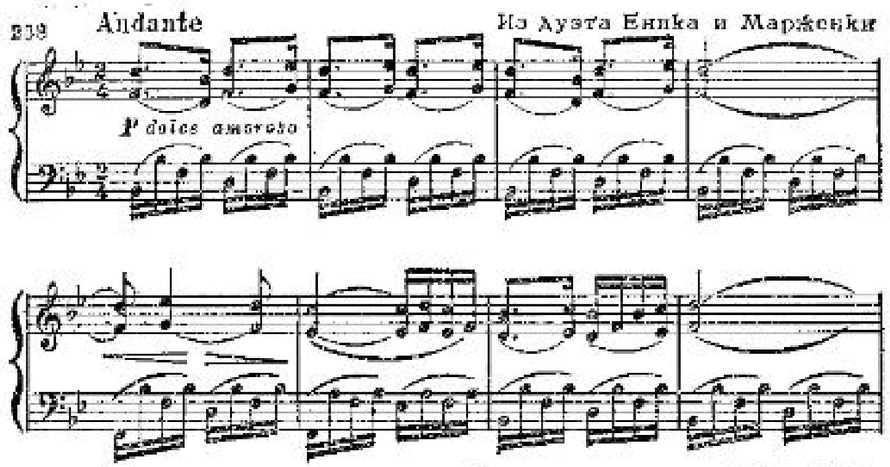


Комическими штрихами охарактеризован и Вашек. Этот буффонный персонаж, нелепый, заикающийся, над которым все подсмеиваются: два ариозо Вашека (II акт, 2-я сцена и III акт, 1-я

сцена) и особенно его дуэт с Марженкой (II акт, 3-я сцена) выразительны и напевны.

Но, естественно, главное внимание уделяется обрисовке основных героев оперы — Еника и Марженки. Их дуэт из I акта дает ключ к пониманию идейного содержания оперы. Завершающая дуэт тема любви обаятельна в своей простоте: спокойная и уравновешенная, с постоянным возвращением к тонике и чередованием T — D — T в гармонии, она символизирует ясность и прочность чувств простых чешских людей:

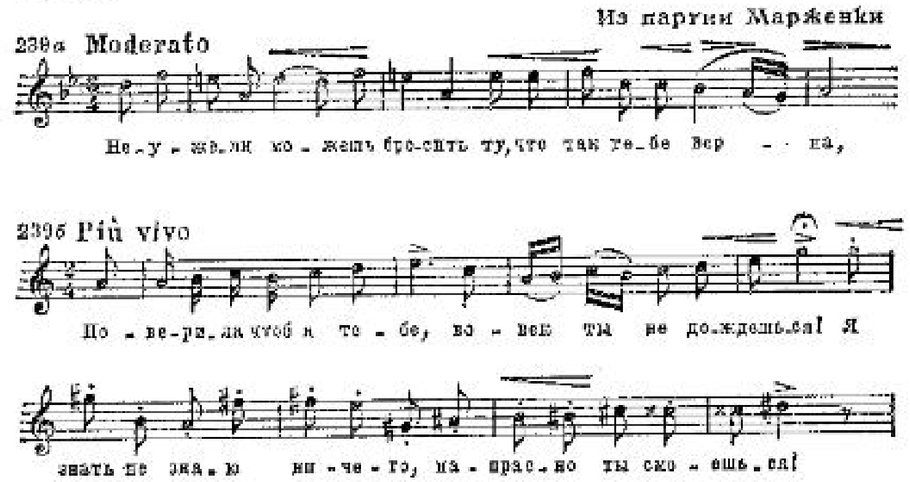
Из дуэта Еника и Марженки



Эта тема приобретает далее лейтмотивное значение: она возникает в оркестре в минуты тягостных раздумий Марженки — во время ее бесед с родителями (II акт, 3-я сцена и II акт, 5-я сцена).

Песенной выразительностью отмечена вся партия Марженки. Грустью овеяно ее поэтическое ариозо «Если б только я узнала» из I акта — оно звучит сразу же вслед за начальной большой хоровой сценой:

Из партии Марженки



Светлой печалью воспоминаний проникнута и ария «То был любви прекрасный сон» из III акта. Но облик Марженки выяв-

лен многогранно: она предстает не только элегичной, но и лукавой (в дуэте с Вашеком из II акта), и гневной (в дуэте с Еником — из III акта).

Столь же разносторонне показан Еник: на фоне народных сцен (диалог с Марженкой, включенный в хоровую сцену из I акта, ариозо внутри начальной хоровой сцены II акта), в общении с людьми, в ансамблях. Вообще гибкий показ взаимодействия героя и окружающей его среды — замечательное достижение оперной драматургии Сметаны. Примечательно в этой связи, что только одну арию он поручил Марженке (III акт, 6-я сцена). Еник имеет всего одно ариозо, Вашек — два; другие же действующие лица совсем лишены архитектонически завершенных сольных номеров — они выступают в ансамблях, их реплики «подключаются» в хоровые сцены.

В решении таких действенных ансамблей и сцен Сметана очень изобретателен. В «Проданной невесте», например, пять дуэтов: каждый из них и по эмоциональному содержанию, и по формальному строению индивидуален. Так, двухчастный, широко развернутый любовный дуэт Марженки и Еника из I акта противостоит их краткой размолвке — ссоре из III акта (7-я сцена), где выразительно закреплены строптивые черты характера влюбленных. А сколько душевного тепла и юмора в дуэтах Марженки и Вашека или Еника и Кецала из II акта (в этих дуэтах свободно использована трехчастность). И, наконец, как неподдельно весел дуэт Эсмеральды с директором цирка!

Чередуя и сопоставляя различные ансамблевые формы, включая сольные высказывания в хоровые сцены, применяя резкие контрасты, Сметана ярко передает стремительный темп действия комедии. Кипучей энергией пронизана вся музыка «Проданной невесты». Легкая и подвижная, искренняя и глубокая, она правдиво передает не только комические ситуации, но и драматические переживания главных действующих лиц.

4

В записных книжках Сметаны основной мотив Далибора-рыцаря соседствует с эскизом темы «Верная любовь» — центрального по смыслу номера оперы «Проданная невеста»; замыслы обоих произведений оформились у композитора одновременно. Параллельно проводилась и работа над ними[23]. Таким образом, драматургические принципы Сметаны были сразу же закреплены в жанрах оперы и комической и героической.

Эти общие обоим жанрам принципы заключаются:

1) в создании единого (цельного) настроения, специфичного для данного произведения;

[23] В октябре 1865 года Сметана закончил «Проданную невесту» — к этому времени уже был завершен I акт «Далибора». Последующие редакции «Проданной невесты» осуществлялись после премьеры «Далибора».

2) в воспроизведении национального склада речи;

3) в симфонизации оперы.

Подробнее рассмотрим каждое из положений.

Единство настроения (драматического, трагического, эпического, комического) создается многими факторами. Особенности содержания и его трактовки Сметана выявлял посредством общего тонуса звучания оперы. Задача была нелегкой, ибо Сметану привлекали остро драматичные сюжеты (даже в рамках комедии!), разнообразие оперных форм — от речитатива и простейшей песни до сложных сквозных сцен. Определенные тематические комплексы, симфонически развиваемые, способствовали художественной цельности выражения.

Тематизм, в свою очередь, обусловлен национальным складом речи (и, естественно, избранным сюжетом). Этому вопросу Сметана уделял особое внимание. «Декламация и только декламация,— говорил он,— делает музыку чешской». В «музыке речи» искал он проявление национального характера, исконного духа народного[24]. И работая над оперой, подолгу вчитывался в текст, пока из произнесения слов не рождался музыкальный напев.

Недальновидные противники Сметаны усматривали в таких заявлениях (да и в самом складе его декламации) влияние Вагнера. Чешского мастера больно ранили эти несправедливые упреки. Да, он пытливо изучал творения Вагнера, ценил его стремление освободить музыкальный театр «от лжи и лицемерия», однако указывал: «В его операх выражен чисто немецкий дух и потому они далеки нам... Надо создать, пользуясь его реформой, свою чешскую оперу». В противовес преобладанию декламационности у Вагнера, Сметана подчеркивал: «Мы, чехи, поющий народ». Именно «певучие» черты чешской речи (в частности, широкий распев гласных), наряду с ритмическим богатством и разнообразием акцентов, он ярко запечатлел в своей музыке.

Сметана с уважением отзывался также о достижениях Вагнера в симфонизации оперы, но и здесь он избрал свой путь, отличный от вагнеровского. «Я являюсь создателем чешского стиля в драматических и симфонических областях музыки»,— убежденно заявлял он.

Оборотами национальной музыкальной речи Сметана насыщал всю партитуру; ведущие мотивы свободно им перемещались из партии голоса в оркестр и обратно. Так создавалась органичная взаимосвязь вокального и инструментального начал. Тем самым музыкальное развитие становилось действенным, живым, эмоционально-непосредственным. Свою творческую манеру он определял как «соединение мелодии, самой простой, с продуманным планом построения», а композицию оперы сравнивал с единой по замыслу симфонией, «которая в данном случае — и это самое важное! —

[24] Это перекликается с аналогичными исканиями Мусоргского. Вслед за Сметаной Леош Яначек тщательно вслушивался в «мелодику» чешской речи и стремился запечатлеть ее в музыке.

тесно связана с текстом». Поэтому Сметана горячо протестовал против внесения каких-либо изменений в свои партитуры, в том числе и против произвольной перестановки номеров и столь же произвольного их сокращения.

Связь между этими номерами осуществлялась, главным образом, посредством лейтмотивов. В их трактовке, используя некоторые приемы Вагнера, Сметана также самостоятелен, прокладывает новые пути.

Анализ «Далибора» показал, *как* композитор объединял разные мотивы в единые тематические комплексы. Но, в отличие от Вагнера, он обычно не давал их сложного переплетения: для каждой сцены избирались ведущие мотивы, которые, повторяясь и трансформируясь, придавали данной сцене цельность драматического выражения, целеустремленность развития. Велика в этом отношении роль оркестра, драматургическая функция которого неизмеримо возросла у Сметаны по сравнению с другими отечественными композиторами — предшественниками и современниками [25]. Оркестр звучит у него колоритно и красочно, как у Берлиоза или Вагнера, но вместе с тем он любит контрастные сопоставления различных «пластов» музыки, что более напоминает манеру Бетховена.

Вообще контраст — движущая сила драматургии Сметаны. Он не склонен долго оставаться в одном состоянии, предпочитая резкие светотени. Этому служат также фактурные сопоставления: музыкальная ткань его произведений предстает то по-вагнеровски насыщенной, то, наоборот, разряженной. В первом случае Сметана применяет внезапные (энгармонические) модуляции или сложные гармонии. Такова, например, подготовка выхода Владислава в первом акте «Далибора» или лейтмотивы Милады (см. пример 227). Вместе с тем целые страницы в операх Сметаны выдержаны в простых тональных соотношениях; он любит даже подолгу пребывать в одной тональности, что вновь напоминает Бетховена (см. в «Далиборе» D-dur'ный монолог Витека из 1-й картины II акта, в «Проданной невесте» — заключительный B-dur'ный эпизод любовного дуэта из I акта). Подобные контрасты придают удивительную свежесть звучанию опер Сметаны в сочетании простого с сложным.

Для воплощения необычных замыслов он искал новые формы. «Я не являюсь врагом старых форм,— говорил Сметана,— но я не сторонник того, чтобы их копировали и только в этом усматривали красоту и законченность музыкальных произведений». Искания в данном направлении начинались с либретто. Сметана имел достойных сотрудников — опытных и талантливых литераторов (разрабатывавших под его непосредственным руководством сценарий и текст опер [26]). Словно перекликаясь с Верди [27], он требовал: «Из либретто надо выбросить весь старый хлам — огромный хор радости ради хора, головокружительные пассажи в ариях и т. п. Для меня не существует ни одной примадонны, колоратуры и других подобных вещей; мне необходим художник-драматург!..». Задачу свою Сметана видел в создании произведений для музыкального театра из «повседневной человеческой жизни». И насколько разнообразна эта жизнь, настолько же разнообразными должны быть и оперные формы.

Таковы основные черты сметановской драматургии. Но жанровые отличия накладывали специфический отпечаток на оперы героические и комические. Эти отличия проницательно отметил Зденек Неедлы.

В комических операх главенствует радостное чувство, согретое лирическим теплом, расцвеченное юмором. Оно выражается в более законченных по структуре и напевных мелодиях, тогда как в операх героических важное значение имеет патетическая, взволнованная декламация [28]. Поэтому в первом случае преобладают архитектонически замкнутые номера, а во втором — сквозные сцены. Любопытна и еще одна особенность: драматический характер «серьезной» оперы устанавливается самим ходом действия, тогда как в «комической» требуется определенная эмоциональная настройка слушателей. Поэтому, объясняет Неедлы, в «Проданной невесте» есть оркестровая увертюра, а, например, в «Далиборе» нет (в «Либуше», в соответствии с торжественно-праздничным замыслом произведения, имеется небольшая «Прелюдия»). Точно так же различны и функции хоров: в одних операх они словно вводят в веселую атмосферу комедии (начальные сцены I и II актов «Проданной невесты»), в других являются активными участниками драмы [29]. Наконец, в произведениях комического плана значительно шире представлены ансамбли, нежели в операх героических, где более лаконично выявляется обострение конфликта.

Несмотря на указанные отличия, идейно-художественные задачи, которые преследовал Сметана, были общими для обоих жанров. «Поднять комическую оперу до уровня серьезной» — так сформулировал он свою цель. Иначе говоря: «комическая», как и «серьезная» опера призвана воспеть национальные идеалы, ответить на актуальные запросы современности.

---

[25] В своих операх Сметана часто поручает оркестру развернутые самостоятельные эпизоды, характеризуя «приходы» и «уходы» действующих лиц или сценические паузы между диалогами; такие эпизоды нередко приобретают характер симфонического интермеццо (на некоторые из них было указано при анализе «Далибора»).

[26] Таковы журналист и писатель К. Сабина, создавший либретто «Бранденбуржцев в Чехии» и «Проданной невесты», историк и поэт И. Венциг, написавший либретто «Далибора» и «Либуше», талантливая писательница и поэтесса Э. Красногорская — автор текстов последних четырех опер Сметаны (она писала также оперные либретто для других чешских композиторов, в том числе для Фибиха).

[27] См. с. 296 этой книги.

[28] Речь идет, конечно, об основных тенденциях: песенные эпизоды есть и в «Бранденбуржцах», и в «Далиборе», и в «Либуше», равно как декламационные — в «Проданной невесте» (например, в партии Кецала).

[29] Такую драматически действенную функцию выполняет и хор финала II акта «Проданной невесты».

Сметана осуществил это. Он создал новый тип комической оперы в годы, когда она испытывала на Западе жестокий кризис и, делаясь все более легковесной, мелкотемной (см. комические оперы Лорцинга, Флотова — в Германии, Обера — во Франции), теряла свои жанровые черты, в конце концов уступив место оперетте [30]. Конечно, были и отдельные удачи — например, несомненный художественный интерес представляют созданные незадолго до премьеры «Проданной невесты» комические оперы «Багдадский цирюльник» Петера Корнелиуса (1858) или «Беатриче и Бенедикт» Гектора Берлиоза (1862). Однако в названных произведениях (равно как, скажем, и в популярной опере Отто Николаи «Виндзорские проказницы», 1849) композиторы не стремились к коренному обновлению национального искусства. А ведь именно такова была цель Сметаны. О том же мечтал и Вагнер, когда создавал «Мейстерзингеров» (кстати, они закончены на год позже «Проданной невесты»). Но его гениальное творение обременено философскими раздумьями — юмор автора «Тристана» тяжеловесен. Сметана же обращался к иным истокам: образцом ему служила неуемная жизнерадостность классически ясной «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

Если к сказанному добавить, что своими, особыми путями шел Сметана и в разрешении проблем драмы, трагедии, эпоса в национальной опере, то вклад его в мировую музыкальную культуру станет еще более очевидным [31].

Чутко вслушиваясь в песни народа, в склад его речи, изучая художественный опыт своих предшественников и современников, Сметана заложил основы чешской классики. Отныне на его родине начали определять словом «сметанизм» реалистический метод лепки народных типов и характеров в музыкальном театре, правдивое выражение чувств и мыслей.

Симфонический цикл «Моя родина». Его замысел. Характеристика каждой поэмы

1

На протяжении пяти лет (1874—1879) Сметана создал симфонический цикл «Моя родина», состоящий из шести крупных поэм. Каждая из них представляет собой самостоятельное художественное произведение, но между поэмами существуют образные и тематические связи, прочно объединяющие их в единое целое. Главное же заключается в том, что они спаяны общим патриотическим замыслом: композитор хотел показать красоту родной земли, воспеть ее природу, воскресить старинные предания, картины славного п р о ш л о г о и тем самым пробудить надежду, укрепить веру в столь же славное б у д у щ е е родины.

Этот замысел, небывалый по своему величию и размаху, зародился у Сметаны еще в годы работы над оперой «Либуше». Как ее завершение ему мыслилась симфонически-программная картина, воссоздающая замок Вышеград — крепость первых чешских королей. Предполагал он дать и живописную зарисовку реки Влтавы, у которой стоит «Злата Прага». Так все более разрасталась эта картина, и на ее основе родилось шесть поэм. Программы четырех из них рождены поэтической фантазией композитора; в двух («Шарка» и «Бланик») он использовал сюжеты легенд.

Круг образов поэм необычайно широк. Идея родины раскрывается через эпос и историю, народный быт и сказку: здесь и древний замок-крепость, возвышающийся над Прагой — символ прошлой славы Чехии («Вышеград»), и картины родной природы — то реальные, бытовые, окрашенные в лирические тона, то окутанные дымкой фантастики («Влтава», «Из чешских полей и лесов»), и предания о стародавних временах («Шарка»), и страницы истории героической борьбы народа за свое освобождение («Табор»), и, наконец, пророчества о грядущей победе — «в новом блеске возвращается слава земли чешской»,— поясняет содержание своей музыки Сметана («Бланик»).

Используя листовские принципы поэмности, он по-своему трактовал их как в рамках каждой поэмы, так и при сочетании их в единый цикл, который представляет собой своего рода гигантскую шестичастную симфонию. В центре ее — самая краткая и, пожалуй, самая драматичная, третья симфоническая поэма — «Шарка». Ее обрамляют картины родной природы — лирико-бытовые части цикла: вторая и четвертая поэмы «Влтава» и «Из чешских полей и лесов». Прологом цикла служит величавый «Вышеград». Последние же две поэмы тесно связаны друг с другом: в «Таборе», в противовес мятежной романтике «Шарки», воскрешается суровый героический эпос, а в торжественном «Бланике», возникающем как непосредственное продолжение предшествующей поэмы, одновременно устанавливаются образно-тематические связи с «Вышеградом». Так осуществляется единство цикла при образном богатстве образующих его частей. Сметана добился этого необычным путем, отличным от Листа.

Прежде всего, Сметана строго не придерживался избранной им программы. Вначале он предполагал попросить поэта Святоплука Чеха написать стихотворный текст для каждой поэмы, но потом ограничился собственным изложением их содержания в прозе. Однако музыкальное развитие далеко не всегда подчинено развитию «сюжета»: оно следует своим собственным законам, образуя, как указывал композитор, «совершенно новую форму». Пояснительный текст призван лишь пробудить поэтическую фантазию слушателя, помочь ему понять замысел автора.

---

[30] Лишь в России того времени намечались пути обновления этого жанра. Предпосылки были теми же: в стремлении ярче выявить национальные идеалы композиторы «Могучей кучки» создали тип лирико-комической оперы.

[31] Напомним также, что «Далибор» писался в годы, когда на Западе еще были сильны традиции «большой оперы» и привычные стандарты мейерберовского историко-романтического спектакля (хотя Верди уже сказал в этом жанре новое слово!), а к моменту окончания «Либуше» Вагнер завершил лишь первые две части тетралогии «Кольцо нибелунга».

Сметана осуществил это. Он создал новый тип комической оперы в годы, когда она испытывала на Западе жестокий кризис и, делаясь все более легковесной, мелкотемной (см. комические оперы Лорцинга, Флотова — в Германии, Обера — во Франции), теряла свои жанровые черты, в конце концов уступив место оперетте [30]. Конечно, были и отдельные удачи — например, несомненный художественный интерес представляют созданные незадолго до премьеры «Проданной невесты» комические оперы «Багдадский цирюльник» Петера Корнелиуса (1858) или «Беатриче и Бенедикт» Гектора Берлиоза (1862). Однако в названных произведениях (равно как, скажем, и в популярной опере Отто Николаи «Виндзорские проказницы», 1849) композиторы не стремились к коренному обновлению национального искусства. А ведь именно такова была цель Сметаны. О том же мечтал и Вагнер, когда создавал «Мейстерзингеров» (кстати, они закончены на год позже «Проданной невесты»). Но его гениальное творение обременено философскими раздумьями — юмор автора «Тристана» тяжеловесен. Сметана же обращался к иным истокам: образцом ему служила неуемная жизнерадостность классически ясной «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

Если к сказанному добавить, что своими, особыми путями шел Сметана и в разрешении проблем драмы, трагедии, эпоса в национальной опере, то вклад его в мировую музыкальную культуру станет еще более очевидным [31].

Чутко вслушиваясь в песни народа, в склад его речи, изучая художественный опыт своих предшественников и современников, Сметана заложил основы чешской классики. Отныне на его родине начали определять словом «сметанизм» реалистический метод лепки народных типов и характеров в музыкальном театре, правдивое выражение чувств и мыслей.

Симфонический цикл «Моя родина». Его замысел. Характеристика каждой поэмы

I

На протяжении пяти лет (1874—1879) Сметана создал симфонический цикл «Моя родина», состоящий из шести крупных поэм. Каждая из них представляет собой самостоятельное художественное произведение, но между поэмами существуют образные и тематические связи, прочно объединяющие их в единое целое. Главное же заключается в том, что они спаяны общим патриотическим

[30] Лишь в России того времени намечались пути обновления этого жанра. Предпосылки были теми же: в стремлении ярче выявить национальные идеалы композиторы «Могучей кучки» создали тип лирико-комической оперы.

[31] Напомним также, что «Далибор» писался в годы, когда на Западе еще были сильны традиции «большой оперы» и привычные стандарты мейерберовского историко-романтического спектакля (хотя Верди уже сказал в этом жанре новое слово!), а к моменту окончания «Либуше» Вагнер завершил лишь первые две части тетралогии «Кольцо нибелунга».

замыслом: композитор хотел показать красоту родной земли, воспеть ее природу, воскресить старинные предания, картины славного п р о ш л о г о и тем самым пробудить надежду, укрепить веру в столь же славное б у д у щ е е родины.

Этот замысел, небывалый по своему величию и размаху, зародился у Сметаны еще в годы работы над оперой «Либуше». Как ее завершение ему мыслилась симфонически-программная картина, воссоздающая замок Вышеград — крепость первых чешских королей. Предполагал он дать и живописную зарисовку реки Влтавы, у которой стоит «Злата Прага». Так все более разрасталась эта картина, и на ее основе родилось шесть поэм. Программы четырех из них рождены поэтической фантазией композитора; в двух («Шарка» и «Бланик») он использовал сюжеты легенд.

Круг образов поэм необычайно широк. Идея родины раскрывается через эпос и историю, народный быт и сказку: здесь и древний замок-крепость, возвышающийся над Прагой — символ прошлой славы Чехии («Вышеград»), и картины родной природы — то реальные, бытовые, окрашенные в лирические тона, то окутанные дымкой фантастики («Влтава», «Из чешских полей и лесов»), и предания о стародавних временах («Шарка»), и страницы истории героической борьбы народа за свое освобождение («Табор»), и, наконец, пророчества о грядущей победе — «в новом блеске возвращается слава земли чешской»,— поясняет содержание своей музыки Сметана («Бланик»).

Используя листовские принципы поэмности, он по-своему трактовал их как в рамках каждой поэмы, так и при сочетании их в единый цикл, который представляет собой своего рода гигантскую шестичастную симфонию. В центре ее — самая краткая и, пожалуй, самая драматичная, третья симфоническая поэма — «Шарка». Ее обрамляют картины родной природы — лирико-бытовые части цикла: вторая и четвертая поэмы «Влтава» и «Из чешских полей и лесов». Прологом цикла служит величавый «Вышеград». Последние же две поэмы тесно связаны друг с другом: в «Таборе», в противовес мятежной романтике «Шарки», воскрешается суровый героический эпос, а в торжественном «Бланике», возникающем как непосредственное продолжение предшествующей поэмы, одновременно устанавливаются образно-тематические связи с «Вышеградом». Так осуществляется единство цикла при образном богатстве образующих его частей. Сметана добился этого необычным путем, отличным от Листа.

Прежде всего, Сметана строго не придерживался избранной им программы. Вначале он предполагал попросить поэта Святоплука Чеха написать стихотворный текст для каждой поэмы, но потом ограничился собственным изложением их содержания в прозе. Однако музыкальное развитие далеко не всегда подчинено развитию «сюжета»: оно следует своим собственным законам, образуя, как указывал композитор, «совершенно новую форму». Пояснительный текст призван лишь пробудить поэтическую фантазию слушателя, помочь ему понять замысел автора.

Далее: Сметана иначе, чем Лист, трактовал форму поэмы, каждый раз заново ее конструировал, причем избегал сонатных принципов и использовал реже, нежели автор «Прелюдов», вариационные методы развития.

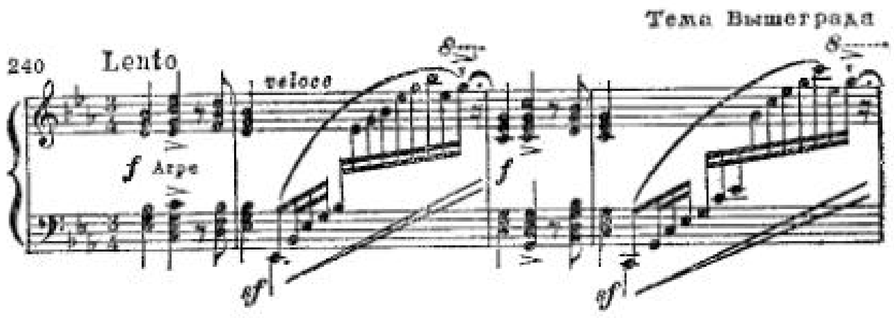
И, наконец, самое главное: по своему реалистическому методу цикл «Моя родина» резко отличается от романтических философских поэм Листа.

2

Программу первой поэмы Сметана поясняет так: «Звуки варито древнего сказителя образуют вступление, пробуждая воспоминания о былом величии и блеске стольной крепости королей чешских, о рыцарских турнирах и боях, которые в ней и вокруг нее происходили, и, наконец, о ее падении и гибели. Пьеса заканчивается в элегических тонах (вновь звучит песнь сказителя)».

Выражая идею поэмы, в музыке господствует одна эпическая тема (на ее мастерской трансформации строится все развитие) — тема Вышеграда. Она словно зарождается из воспоминаний о далеком прошлом и вначале звучит у двух арф, вызывая представление о певце-сказителе Люмире, играющем на варито:

Тема Вышеграда



Далее контуры темы делаются все более отчетливыми, движение ширится — воспоминание становится реальностью. Вторая волна нарастания образует резкий контраст — начинается битва. Сметана вычленяет небольшой оборот все той же темы и на нем строит стремительное фугато. Возникает и другая, более напевная тема, родственная главной. На мощной кульминации эта лирическая тема звучит как торжественный, ликующий гимн. Постепенный спад напряжения приводит к возвращению первоначальных образов, и повествование завершается словно в дымке воспоминаний.

Монотематический принцип, использованный в этой поэме, вызван ее эпическим складом и главенством одного, центрального музыкального образа. Тот же принцип применен Сметаной и в других поэмах героико-эпического склада («Табор», «Бланик»).

Наоборот, богатство образов, их яркая смена свойственны музыке второй поэмы. Авторское пояснение к ней гласит: «Из двух источников возникает Влтава — теплого и холодного. Объединившись, течет она мимо просторных лугов и полей — жители этих мест справляют празднества. При лунном свете русалки ведут свой хоровод. Мимо проносятся гордые крепости, замки, руины, сросшиеся с дикими скалами. Влтава пенится, плещется у Святоянских порогов и широким потоком устремляется к Праге, к Вышеграду. Течение ее величаво, оно уносит Влтаву далее, где она сливается с Эльбой».

В соответствии с замыслом, здесь вместо монотематизма — обилие тем, а обобщенная трактовка уступила место последовательному развитию «сюжета»[32] и смене разнохарактерных эпизодов, которые объединены образом Влтавы как символа вечно молодого и непрестанно обновляющегося духа народного. Подобная трактовка породила форму рондо: рефреном служит тема Влтавы, а эпизоды обрисовывают картины жизни на берегу реки.

Большую роль играют изобразительные моменты. Таково начало поэмы, живописующее постепенное рождение широкой реки из двух небольших истоков. Начинает флейта, к ней присоединяется другая, затем два кларнета, альты, струнные, и, наконец, из этого струящегося фона рождается прекрасная певучая тема («мотив чешской земли»). Она распета широко и привольно, с красивыми тональными отклонениями, вызывая представление о плавно текущей многоводной реке:

Первый эпизод — охота — также богат изобразительными моментами (переклички духовых инструментов — охотничьи зовы). Второй эпизод — деревенская свадьба — основан на характерном движении и ритме польки. Третий эпизод, в отличие от двух первых, носит не бытовой, а сказочный характер — русалки пляшут при лунном свете. Фантастический, призрачный колорит подчеркнут низким регистром флейты и кларнета, легкими пассажами арфы, причудливым сочетанием подвижной темы русалочьих игр (у деревянных инструментов) и медленных, словно застывших «аккордов лунного света» (у струнных).

После широкого проведения рефрена начинается четвертый эпизод — «Святоянские пороги» — это драматическая картина борьбы, столкновений, преодоления препятствий. И как кульминация и итог борьбы возникает заключительное, гимническое проведение рефрена: тема Влтавы звучит торжествующе, победно, в мажоре. Ее венчает эпический мотив Вышеграда.

Несмотря на обилие контрастных эпизодов, поэма отличается единством и цельностью. Этому способствует неоднократное воз-

[32] Сметана даже детализирует программные указания в партитуре: «Первый исток Влтавы», «Второй исток Влтавы», «Леса — охота», «Деревенская свадьба», «Луна — хоровод русалок», «Святоянские пороги», «Могучее течение Влтавы», «Мотив Вышеграда».

вращение основной темы (полностью она проводится трижды), а также интонационная близость к ней тематических образований в эпизодах: журчание Влтавы служит аккомпанементом охотничьим рогам в первом эпизоде; из основной темы вырастает хоровод русалок в третьем эпизоде; развитием и разработкой ее является картина «Святоянские пороги». В то же время происходит непрерывный рост темы Влтавы в рефренах — она никогда на протяжении поэмы не повторяется неизменно.

Ясность и простота формы, народно-песенный и народно-танцевальный склад тем, конкретность и общепонятность программы сделали «Влтаву» популярнейшим произведением Сметаны.

Третья поэма — «Шарка» написана на сюжет широко распространенных в Чехии легенд о «девичьей войне» (см. «Старинные сказания чешского народа» Йирасека, оперы Фибиха, Яначка на тот же сюжет и т. д.). В них рассказывается, как, обманувшись в любви, Шарка поклялась мстить всем мужчинам. Чтобы покарать отважную воительницу, в ее владения прибывает храбрый витязь Цтирад со своей дружиной. Он видит девушку, привязанную к дереву — это Шарка, которую витязь не узнал, он жалеет ее, загорается любовью. Дружина вместе с Цтирадом пьет мед, веселится и, утомленная, засыпает. Тогда Шарка созывает своих дев-амазонок, которые убивают спящих воинов.

Пять контрастных эпизодов образуют содержание этой драматичной поэмы; они последовательно характеризуют Шарку, Цтирада, любовную сцену, пиршество и кровавую расправу. Произведение открывается клятвой Шарки, порывистой и неистовой, образ которой воплощен в резко акцентированных, угловатых темах, с жесткими ладовыми оборотами. Небыстрый марш, смягченный триольным ритмом, рисует беззаботного Цтирада. Ненадолго вновь возникает неистовая тема Шарки, но вскоре уступает место новому эпизоду — сцене любви, где тема героини предстает в сильно измененном, лирическом облике. Пир воинов охарактеризован танцем, а разгар веселья — каноническим проведением голосов, полифоническим усложнением музыкальной ткани. Когда же изображается, как засыпают опьяневшие воины, ткань постепенно разрежается, и один за другим выключаются инструменты оркестра. Но раздается призывный рог Шарки — начинается последний эпизод, аналогичный первому; возникает сцена убийства, построенная на главной теме героини.

Все эти эпизоды изложены сжато, переходы между ними резки. Тем не менее поэма производит цельное впечатление благодаря свободно трактованной трехчастности (пятый эпизод подобен сокращенной репризе первых двух эпизодов) и умело варьированной теме Шарки.

Стремительный драматизм третьей поэмы сменяется широким разливом восторженно-лирических мелодий в следующем произведении — «Из чешских полей и лесов». По словам композитора, поэма призвана передать те мысли и чувства, которые рождаются при созерцании родной чешской природы. Отовсюду несется пес-

ня — и радостная, и меланхолическая. Все поют ее — и залитые солнцем поля, и дремучие, темные леса. «Каждый может слушать в этом произведении то, что сердце его хранит в своих воспоминаниях,— писал Сметана.— Поэту пути свободны, надо только не забывать об отдельных деталях композиции».

Поэма основана на чередовании трех больших эпизодов, объединенных родственными темами; трехчастность подчеркнута также тональным планом (*g—G*; *a—A*; *g—G*). Первый эпизод — торжественный гимн природе. Разные голоса слышны здесь — из слитного фона рождаются небольшие попевки, которые потом разовьются в самостоятельные тематические образования. Второй эпизод начинается стремительным фугато в воздушном звучании струнных в высоком регистре («Легкий ветерок шелестит над лесами»); далее возникает привольная тема (соло валторн — будто песню запевают леса):

Кульминацию образует третий эпизод, рисующий картину деревенского праздника, где звучит зажигательная полька в сочетании с песенной темой. Поэма завершается радостно-оживленной кодой. Здесь проводятся главные мелодии всех трех разделов, чем скрепляется единство произведения в целом.

Пятая поэма — «Табор» не имеет разработанного сюжета. «Сочинение повествует о несгибаемой воле гуситов,— писал Сметана,— о жестоких боях, в которых они участвовали, об их бесстрашии, стойкости и упорной непримиримости... Произведение нельзя разбирать в деталях; его задача — прославить величие гуситов и силу их духа».

Чешские передовые писатели, художники, музыканты часто обращались к этой теме, воспевая мужество гуситских воинов, возглавленных Яном Гусом и непобедимым Яном Жижкой, с их твердыней — крепостью Табор. Замечательный музыкальный памятник в честь освободительной войны Чехии XV—XVI веков создал Сметана, положив в основу всего произведения мелодию боевого гимна таборитов «Кто вы, божьи воины» (см. пример 217). Этот старинный хорал стал символом непобедимости и стойкости духа чешских патриотов. Именно так трактовал его Сметана в опере «Либуше», а вслед за ним — другие чешские композиторы.

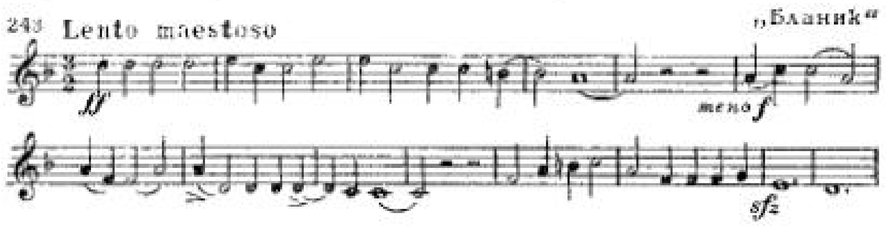
Вся поэма, в которой неуклонно проведен монотематический принцип, построена на мелодии «Кто вы, божьи воины». Данная мелодия «собирается» постепенно: вначале приглушенно звучат отдельные ее обороты — возникает картина ночного лагеря таборитов (Lento), затем — горячей битвы (Molto vivace) и, наконец, победы (Lento maestoso). Под конец грандиозная и суровая

тема хорала проводится полностью, у всех духовых инструментов, в сопровождении ударных и пассажей струнных.

Этот героический образ по-новому преломляется в последней поэме. Ее содержание Сметана почерпнул из красивой и полной глубокого смысла народной легенды, в которой рассказывается о том, что гуситские воины, объятые глубоким сном, погребены в недрах горы Бланик[33]. Но ударит час — они воспрянут от сна, и для освобожденного народа наступит долгожданная счастливая пора!..

Легенда о бланицких рыцарях, равно как и другие сказания-пророчества о грядущей свободе и славе родной земли, пользовалась в Чехии большой популярностью. Сметана связал эти разнородные сказания воедино. Но он не только воскресил их — музыка поэмы, завершающей весь цикл, зовет к борьбе за светлое будущее.

Вначале как непосредственное продолжение предыдущей поэмы звучит могучая поступь хорала: «Бланик» начинается не с картины сна зачарованных рыцарей, а с торжественного шествия таборитов, решивших в лихую годину укрыть остатки своих сил и сохранить дух народного сопротивления в недрах горы:



Эта героическая картина сменяется пасторальной идиллией, напоминающей пейзажные поэмы цикла: звучит пастуший наигрыш, перекликаются эхом деревянные духовые инструменты и валторны, затем включается выдержанная «педаль» у струнных — все подчеркивает безмятежность, покой полей и лугов, окружающих Бланик. Однако даже в пасторальной теме слышны интонационные обороты боевого гуситского гимна.

Наступает новый, драматичный раздел: возникают образы борьбы, битв, сражений, так богато представленные в предшествующих частях цикла. В результате развития из темы хорала рождается марш (его обороты звучали еще в «Таборе»), который, постепенно разрастаясь, приводит к мощной кульминации — грандиозному утверждению марцевой темы, как бы вобравшей в себя героические интонации тематизма всей поэмы. Более сдержанный средний эпизод (в одноименном миноре) напоминает о лирических образах пасторального эпизода, после чего вновь повторяется ликующий марш. В коде мастерски сочетаются в одновременности мелодия гимна таборитов и тема Вышеграда. Последней темой обрамляется симфонический цикл Сметаны.

[33] Эта гора расположена примерно в тридцати километрах от возвышающейся на холме крепости Табор.

* * *

Значение этого цикла в творческой биографии композитора огромно: здесь в неразрывном единстве предстала образная многосторонность его музыки — возвышенная патетика, рожденная высокими патриотическими думами и чувствами, и поэтичная лирика, окрашенная в бытовые тона и выражающая беззаветную любовь к чешскому народу, к родине. Значение цикла «Моя родина» велико и в истории национальной культуры Чехии, ибо в его музыке запечатлены передовые идеи современности, переданы прогрессивные устремления чешской общественности. Но, как всякое большое национальное художественное достижение, этот цикл имеет интернациональное значение: «Моя родина» — выдающееся явление в мировой симфонической литературе.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ СМЕТАНЫ

Оперы (всего 8)

«Бранденбуржцы в Чехии», либретто Сабины (1863, премьера — 1866)
«Проданная невеста», либретто Сабины (1866)
«Далибор», либретто Венцига (1867—1868)
«Либуше», либретто Венцига (1872, премьера — 1881)
«Две вдовы», либретто Цонгля (1874)
«Поцелуй», либретто Красногорской (1876)
«Тайна», либретто Красногорской (1878)
«Чертова стена», либретто Красногорской (1882)
«Виола», либретто Красногорской, по комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» (закончен только I акт, 1884)

Симфонические произведения

«Ликующая увертюра» D-dur (1848)
«Торжественная симфония» E-dur (1853)
«Ричард III», симфоническая поэма (1858)
«Лагерь Валленштейна», симфоническая поэма (1859)
«Ярл Гакон», симфоническая поэма (1861)
«Торжественный марш» к шекспировским торжествам (1864)
«Торжественная увертюра» C-dur (1868)
«Моя родина», цикл из 6 симфонических поэм: «Вышеград» (1874), «Влтава» (1874), «Шарка» (1875), «Из чешских полей и лесов» (1875), «Табор» (1878), «Бланик» (1879)
«Венковацка», полька для оркестра (1879)
«Пражский карнавал», интродукция и полонез (1883)

Фортепианные произведения

Багатели и экспромты (1844)
8 прелюдий (1845)
Полька и Allegro (1846)
Рапсодия g-moll (1847)
Чешские мелодии (1847)
6 характерных пьес (1848)
Марш студенческого легиона (1848)
Марш народной гвардии (1848)
«Листки воспоминаний» (1851)
3 салонные польки (1855)

3 поэтические польки (1855)
«Эскизы» (1858)
«Сцена из «Макбета» Шекспира» (1859)
«Воспоминания о Чехии в форме польки» (1859)
«На морском берегу», этюд (1862)
«Сны» (1875)
Чешские танцы в 2-х тетрадях (1877, 1879)

Камерно-инструментальные произведения

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели g-moll (1855)
Первый струнный квартет «Из моей жизни» e-moll (1876)
«Родной край» для скрипки и фортепиано (1878)
Второй струнный квартет (1883)

Вокальная музыка

«Чешская песня» для смешанного хора и оркестра (1860)
«Отщепенец» для двухголосного хора (1860)
«Три всадника» для мужского хора (1866)
«Рольницка» для мужского хора (1868)
«Торжественная песнь» для мужского хора (1870)
«Песнь у моря» для мужского хора (1877)
3 женских хора (1878)
«Вечерние песни» для голоса с фортепиано (1879)
«Придайное» для мужского хора (1880)
«Молитва» для мужского хора (1880)
«Два лозунга» для мужского хора (1882)
«Наша песня» для мужского хора (1883)

АНТОНИН ДВОРЖАК

Дворжак — классик чешской музыки. Сравнение его со Сметаной. Творческий облик Дворжака

Дворжак — младший современник Сметаны: начало зрелого периода его творческой деятельности приходится на то время, когда жизнь автора «Проданной невесты» приближалась к концу. Будучи на семнадцать лет моложе Сметаны, Дворжак, однако, рано добился широкого признания: уже к 80-м годам прошлого века произведения Дворжака становятся популярными не только в Чехии, но и за ее пределами; вскоре его имя приобретает мировую известность.

Многое сближает Дворжака со Сметаной. Творчество обоих классиков чешской музыки проникнуто патриотизмом, пламенной любовью к родине; оба видят свое призвание в том, чтобы музыкой прославить народ, укрепить его веру в лучшее будущее. «Сколь бы малой ни была нация, она не погибнет, если будет иметь свое искусство. У каждого художника есть отчизна, которую он должен крепко любить»,— утверждал Дворжак. И со свойственной ему скромностью добавлял: «Мне удалось повидать большой свет, но всюду и всегда я оставался тем, кем был,— простым чешским музыкантом». Приведенные слова вполне могли принадлежать Сметане.

Но Дворжак в то же время не похож на него.

Отличия прежде всего обусловлены иным временем, на которое падает расцвет деятельности обоих чешских мастеров. Для Сметаны это 60—70-е годы, для Дворжака — 80—90-е.

На протяжении этих десятилетий в социальной и культурной жизни Чехии произошли значительные изменения. Политические свободы, правда, не были дарованы народу — страна по-прежнему находилась под властью Габсбургов. Но национальный гнет ослаб, и чешская художественная культура окрепла, выдвинув ряд замечательных своих представителей.

Иной была обстановка к началу 60-х годов, когда Сметана входил в пору творческой зрелости: всю тяжесть борьбы с косными силами реакции в области музыки он вынес преимущественно на своих плечах; соратники появились лишь позже. А Дворжаку было на кого опереться — первые его творческие шаги были дружески поддержаны Сметаной. К тому же Дворжак выступил в окружении целой плеяды талантливых чешских композиторов, каждый из которых по-своему расширял идейно-художественный кругозор отечественного искусства.

Да и в целом музыкальная жизнь Праги благодаря энергии и инициативе Сметаны стала совсем иной, нежели двадцать — тридцать лет назад: оперный театр по богатству репертуара и высокому качеству исполнения не уступал другим столичным театрам, оживленная концертная жизнь, возглавленная филармоническим оркестром, привлекала внимание многих знаменитых иностранных артистов; одновременно все шире был доступ произведениям чешских авторов на театральную сцену и в программы концертов; наконец, окрепшая деятельность музыкально-педагогических учреждений (в частности, к тому времени уже открылись классы композиции в консерватории) способствовала непрерывному пополнению рядов отечественных музыкантов-профессионалов.

Вместе с тем общественно-политическая обстановка внутри страны сильно усложнилась, ибо дальнейшее развитие капиталистических отношений обострило социальные противоречия. Вместе с крестьянством в защиту интересов трудового народа выступает пролетариат. Защищать же их ныне приходилось против двух врагов — правителей австрийской монархии и отечественной буржуазии. И если несколько ослабел национальный гнет, то усилился гнет социальный.

Указанные противоречия привели к расколу в рядах чешской общественности, в том числе и в рядах художественной интеллигенции, что явилось отражением растущей борьбы «двух культур» в национальной культуре Чехии. Это — новая особенность в общественной и культурной жизни родины, которая не была знакома Сметане в той мере, как ее познал и по-своему отразил в своей музыке Дворжак.

Несмотря на то, что его политические взгляды были нечеткими, Дворжак всегда был на стороне трудового народа. Те, кто хорошо знал его, свидетельствовали: обычно замкнутый, молчаливый, он

оживлялся и мог подолгу беседовать с простыми людьми — крестьянами, рабочими, шахтерами. Эти люди были ему ближе, чем представители знати или власти. Один из учеников Дворжака так говорил о нем: «Правда без прикрас, подлинный демократизм без преклонения перед сильными мира сего, но и без возвеличения себя над теми, кто стоял ниже его». Показателен и следующий факт: при известии об организации специальных концертов для рабочих, где предполагалось исполнить и сочинения Дворжака, он воскликнул: «Итак, наконец нечто правильное! Это мне нравится! Почему бедняк, который всю неделю трудится, чтобы заработать себе на хлеб насущный, не должен узнать также Баха, Бетховена, Моцарта?!..».

Бесспорно, демократизм — неотъемлемое свойство и Сметаны — художника и человека; он охотно общался с простыми людьми. Но надо учесть, насколько усложнилась общественная обстановка к концу XIX века, породив индивидуалистические настроения в среде буржуазной интеллигенции, чтобы полностью оценить социальные симпатии Дворжака.

Наконец, и в личном облике, в складе характеров обоих классиков чешской музыки были значительные различия.

Сметана — борец по натуре. Он прежде всего общественный деятель. Его творчество поэтому целеустремленно: исходя из актуальных задач современности, главное внимание он уделил опере и программной музыке. Дворжак не принимал столь активного участия в общественной жизни. По словам крупнейшего чехословацкого композитора Леоша Яначка, младшего соратника Дворжака, «он думал звуками; все остальное (имеется в виду общественная жизнь.— *М. Д.*) мало интересовало его». Но в своих «думах» он был предан родному народу, жил его судьбой, не меньше, чем Сметана.

Иной склад характера рождает иные творческие замыслы: Дворжак не ставил перед собой столь четкой художественной программы, как Сметана. Он писал, потому что не мог не писать, и — что редко удавалось композиторам того времени — охватил в своем творчестве все виды и жанры музыкального искусства: оперу и симфонию, ораторию и камерно-инструментальную музыку, кантату и концерт, вокальную музыку и музыку для сольных инструментов (фортепиано, скрипки и т. д.). Причем все эти виды и жанры представлены в огромном количестве произведений — творческая активность Дворжака была поистине неистощимой во всех периодах его деятельности.

Если еще более обострить это противопоставление, можно сказать, что для Сметаны сочинение музыки — проповедь, деяние, тогда как для Дворжака — более личное высказывание, непосредственный душевный отклик на жизненные впечатления. Поэтому, условно говоря, если творениям Сметаны присущ «объективный», то Дворжаку — скорее «субъективный» тон. И насколько справедливо сравнение Сметаны с Глинкой, настолько же возможны аналогии Дворжака с Чайковским.

Жизненный и творческий путь. Первый этап деятельности. Годы зрелости. Основные темы и образы творчества Дворжака. Пребывание в Америке и последний период творчества

1

Антонин Дворжак родился 8 сентября 1841 года в деревне Нелагозевес у берегов Влтавы, примерно в тридцати километрах от Праги. Отец — содержатель небольшой корчмы, мясник по профессии, дела которого год от года ухудшались. Семье грозила нищета. Не помог и переезд в город Злонице. Антонин как старший среди восьми детей с тринадцати лет должен был помогать отцу — он два года проработал помощником мясника на городской бойне. Но страсть к музыке определилась еще в детские годы: Антонин играл на скрипке, потом обучился игре на альте и на органе.

Осенью 1857 года, шестнадцати лет, Дворжак был принят в пражскую Органную школу, где учился композиции. Вскоре затем поступил альтистом в оркестр, принимая участие в исполнении произведений разных авторов — от Моцарта и Бетховена до Шумана и Вагнера. Много ему дала работа в оркестре оперного театра, где Дворжак служил десять лет — с 1867 по 1877 год — и под управлением Сметаны играл на премьерах «Бранденбуржцев в Чехии», «Проданной невесты» и «Далибора».

Это десятилетие — время настойчивых творческих исканий. Бетховен и Шуберт, Вагнер и Лист являлись в те годы любимыми композиторами Дворжака. С огромным уважением он относился к Сметане, хотя из-за происков недоброжелателей не стал его близким другом. И Сметана тепло относился к своему младшему собрату: «Раз у меня есть столь знаменитый соперник,— сказал он незадолго до смерти,— значит можно радоваться расцвету нашей музыки».

Дворжак пишет множество произведений самых разных жанров — мессы, вокальные, симфонические и камерно-инструментальные сочинения. Но подавляющее их большинство позже уничтожает. Среди сохранившихся, но не опубликованных при жизни композитора четыре симфонии: в 1865 году были написаны две симфонии (первая из них называется «Колокола Злонице»), а в 1873—1874 годах — еще две. Интерес представляет также вокальный цикл «Кипарисы», содержащий восемнадцать песен (1865); к этим песням Дворжак неоднократно возвращался на протяжении своей жизни[34]. Он пробует свои силы и в области музыкального театра: в 1870 году создает по образцу вагнеровских музыкальных драм оперу «Альфред» (датский средневековый сюжет из рыцарской жизни), а в следующем году — оперу на популярную в Чехии народную сказку «Король и угольщик». Однако

[34] Четыре песни в новой редакции Дворжак издал в 1882 году как ор. 2, а еще восемь под названием «Песни любви» ор. 83 — в 1888 году. Он также переложил их для струнного квартета.

обе они тогда не были поставлены (премьера «Короля и угольщика» в новой редакции состоялась в 1874 году). Более удачной оказалась одноактная опера «Упрямцы» (1874), выдержанная в характере «Проданной невесты» Сметаны.

Решающее значение в формировании Дворжака как национального художника имели два произведения: патриотическая кантата «Наследники Белой горы» для смешанного хора и оркестра (исполнена в 1873 году) и вокальные «Моравские дуэты» на народные тексты (три цикла, всего двадцать один дуэт, 1875—1877 годы). Это — высокохудожественные сочинения зрелого мастера.

Итак, к середине 70-х годов определяется самобытная художественная индивидуальность Дворжака. Одно за другим, причем в немыслимо короткие сроки, создает он сочинения, покоряющие эмоциональной непосредственностью и свежестью. «Я был бы счастлив,— говорил Брамс,— если бы мне пришло в голову в качестве главной темы то, что Дворжак поручает побочным голосам...». Но дело не только в этом — поражает широта охвата всех жанров музыкального искусства. Правда, оперы менее удаются Дворжаку из-за его недостаточной требовательности к драматургическим и литературным качествам либретто, но и в этом жанре он со временем добьется признания.

В 1873 году Дворжак женился. Теперь ему надо прокормить семью, но нет издателя, который согласился бы напечатать его сочинения, а концерты не приносят дохода. Тридцатичетырехлетний композитор в 1875 году возбуждает ходатайство о предоставлении ему государственной стипендии. В составе венского жюри, утверждавшего кандидатуры стипендиатов, был Иоганнес Брамс. С необычайной теплотой он отнесся к чешскому музыканту и, не ограничившись тем, что добился необходимой денежной премии, горячо рекомендовал его своему издателю.

Вскоре, в 1879 году, состоялось личное знакомство Дворжака с Брамсом: чувство глубокой приязни связывало их на протяжении почти двух десятилетий. Ни к кому из современных композиторов Брамс не относился так сердечно, как к Дворжаку. Он следил буквально за каждым его шагом, оказывал безграничную поддержку своему другу (даже правил корректуру его сочинений!). «Меня интересует каждая его нота,— говорил Брамс.— Я его искренне люблю как художника и человека». Так же мог сказать и Дворжак про Брамса: он преклонялся перед авторитетом венского мастера и гордился оказанным ему доверием. Короче говоря, Брамс сыграл в жизни Дворжака ту же роль, что и Шуман в творческой биографии самого Брамса.

В конце 70-х годов приходит к Дворжаку признание на родине, а к началу следующего десятилетия и за рубежом, в чем немалую роль сыграли его знаменитые «Славянские танцы». Впервые Дворжак встал за дирижерский пульт в Праге в 1878 году — весь концерт был посвящен его произведениям. Начиная со следующего года лучший венский дирижер Ганс Рихтер систематически включает их в свои программы. А в 1884 году с триумфом проходят гастроли Дворжака в Лондоне — он становится здесь желанным гостем [35]. Позже Кембриджский университет присуждает ему почетное звание доктора наук (в конце XIX века это звание было присвоено также Чайковскому и Григу).

2

Окрепшее национальное самосознание Дворжака выдвинуло его в первые ряды чешских музыкантов; он стал, вслед за Сметаной, признанным главой отечественной школы.

Четко обозначилась лирико-бытовая струя в его творчестве, связанная с отражением песенно-танцевальной народной стихии. Это имело место в опере «Упрямцы» и было далее развито в другом произведении Дворжака на сюжет, аналогичный «Проданной невесте»,— опере «Хитрый крестьянин» (1877), премьера которой ознаменовалась большим успехом. В том же ряду стоит и одна из лучших его опер — «Якобинец» (1888).

Поэтическое претворение народно-музыкальных образов находит яркое отражение и в симфонических, и в камерно-инструментальных сочинениях Дворжака. Здесь эти образы приобретают более интимную, душевную либо, наоборот, драматическую или героическую трактовку: все окрашено в тона взволнованного личного высказывания, на всем лежит отпечаток неповторимой индивидуальности художника. Среди произведений 70—80-х годов: фортепианный концерт g-moll (1876), скрипичный концерт a-moll (1880), Вторая симфония d-moll (1885), Третья симфония F-dur (1875, новая редакция 1887), Четвертая симфония G-dur (1889), струнный квартет Es-dur (1879), фортепианный квинтет A-dur (1887) и другие.

Особую склонность Дворжак питал к передаче народно-легендарных или фантастических образов. Примером может служить упомянутый гимн «Наследники Белой горы». Большую ценность представляет также вокально-симфоническая баллада «Свадебные рубашки» (1884). Но высшее достижение Дворжака в этом плане — оратория «Святая Людмила» для солистов, хора и оркестра (1886), которая сыграла выдающуюся роль в истории чешского ораториального творчества. Легендарные или сказочно-фантастические образы мы находим также в оперном творчестве Дворжака начиная с названного выше «Короля и угольщика» и кончая лучшими произведениями последнего периода — «Черт и Кача» и «Русалка». Эти образы присущи и его симфоническим произведениям: таковы, например, десять легенд для оркестра (1881) или замечательная «Гуситская увертюра» (1883), близкая по своему мужественно-воинственному духу таким поэмам Сметаны, как

[35] Дворжак девять раз выезжал на гастроли в Англию: в 1884—1886, 1890—1891 и 1896 годах.

«Табор» или «Бланик». Но в связи с преимущественно лирической сущностью дарования Дворжака ему менее удавались оперы, в сюжетах которых главенствовала героическая тематика («Альфред», «Ванда», «Армида»).

Есть еще другая особенность, свойственная Дворжаку: в отличие от автора «Проданной невесты», он обращался не только к чешской, но и к моравской (вспомним его знаменитые вокальные дуэты), и к словацкой песенности. Более того, в связи с воздействием идей «славянской взаимности», способствовавших активному общению славянских культур, в произведениях Дворжака широкое применение нашли сюжеты, музыкальные напевы и ритмы братских народов. На рубеже 70—80-х годов явственно обозначился у него этот интерес.

Именно тогда были созданы прославившие Дворжака на весь мир «Славянские танцы» (сначала были задуманы для фортепиано в четыре руки, затем переложены для оркестра; первая тетрадь — 1878, вторая тетрадь — 1886). Словацкий одземек, польская мазурка и полонез, южнославянское коло здесь сопоставляются с полькой, соуседской, скочной, фурианто́м и другими чешскими танцами. Незадолго до того Дворжак написал «Славянские рапсодии» для оркестра (1878), в которых, в частности, использованы выразительные особенности украинской думы[36]. Подобные образы богато представлены в его симфонических и камерно-инструментальных сочинениях (см., например, вторые части Третьей симфонии или A-dur'ного фортепианного квинтета). А одно из наиболее самобытных среди последних так и называется: «Думки» для фортепиано, скрипки и виолончели (1891).

Наконец, для Дворжака показательно также обращение в опере «Ванда» (1875) к польскому историко-патриотическому сюжету, а в опере «Димитрий» (1882) — к событиям русской истории XVII века[37]. Оба эти произведения, правда, не могут быть причислены к творческим удачам композитора, но они содержат немало выразительной музыки, особенно в хоровых сценах, где проявилось глубокое знание композитором песенной культуры братских славянских народов.

Так в многообразных направлениях проявляла себя творческая энергия Дворжака. Она развивалась и вглубь, и вширь в напряженном, вдохновенном труде, на что указывал сам композитор: «Сочинение — нелегкое дело. Начать можно только тогда, когда чем-либо воодушевлен». В таком «воодушевлении» он пребывал непрестанно. Но будучи остро восприимчивым, эмоционально непосредственным художником, Дворжак в то же время крайне требовательно относился к профессиональной работе композитора: «Что в сердце выношено,— учил он,— хорошо, но голосоведение должно быть чистым. Автор ответствен за каждый голос в своем сочинении вне зависимости от того, главный ли это голос или побочный».

Столь же беспощадно Дворжак критиковал собственное творчество. Свои первые пять струнных квартетов он оставил в рукописи, не опубликовав их. Та же участь постигла четыре ранние симфонии, написанные между 1865 и 1874 годами; лишь с 1880 года Дворжак снабдил нумерацией последующие пять симфоний.

Все это — свидетельства исключительно интенсивной творческой жизни Дворжака — гениального музыканта и мудрого мастера.

[36] Жанр думы распространен не только на Украине, но и у других славянских народов. Для него типично сопоставление двух контрастных образов: лирического запева (нередко повторяется либо варьируется в середине или в конце пьесы) и эпического повествования. Характер последнего изменчив: то драматичный, то оживленно танцевальный, то фантастический, чем подчеркивается легендарный склад этого повествования.

[37] В последней опере речь идет о Самозванце, воцарившемся вместе с Мариной Мнишек на московском престоле. Сюжет произведения, однако, грешит произвольными домыслами, противоречащими исторической правде.

3

Важным событием в его биографии отмечен 1888 год: Дворжак познакомился с Чайковским. Это была знаменательная встреча двух выдающихся славянских композиторов, вступивших в пору высшего расцвета своей творческой деятельности (и по годам они были почти ровесниками). «Вы — великий художник»,— писал Чайковский Дворжаку. А тот поделился с ним мыслями о музыке «Онегина»: «С радостью признаюсь, что Ваша опера произвела на меня большое и глубокое впечатление — именно такое, какое я всегда ожидаю от настоящего художественного творения, и не задумываюсь сказать, что ни одно из Ваших сочинений мне так не понравилось, как Ваш «Онегин». Это чудное сочинение, полное теплого чувства и поэзии, разработанное до деталей, короче говоря: это музыка, манящая к себе и проникающая столь глубоко в душу, что ее нельзя забыть».

Тесная дружба связывала Дворжака с Чайковским — они почувствовали друг в друге родственные души. Неудивительно, что сразу же по возвращении на родину автор «Онегина» начал хлопотать о вызове Дворжака на гастроли в Россию. Они состоялись в 1890 году; в авторских концертах, прошедших с огромным успехом в Москве и Петербурге, Дворжак исполнил Первую и Третью симфонии, Симфонические вариации на собственную тему, Славянскую рапсодию и другие свои произведения.

Вообще, в 90-х годах Дворжак много концертирует как дирижер — исполнитель собственных сочинений — в Лондоне, Берлине, Будапеште, Нью-Йорке и других городах Европы и Америки. Но лучше всего себя чувствует на родине, где с 1890 года возглавляет композиторский класс в Пражской консерватории. Всего с перерывами он преподавал здесь около десяти лет. Осенью 1892 года Дворжак покинул Чехию на два с половиной года: желая обеспечить семью, он отправился в Соединенные Штаты, где ему были предложены выгодные материальные условия для работы в качестве дирижера и руководителя Нью-Йоркской консерватории.

Несмотря на большую занятость[38], Дворжак не упускал возможности познакомиться на чужбине с жизнью простых людей: проводил долгие часы в порту, беседуя с рабочими, а среди учеников большое внимание уделял неграм. Бывал он и в сельских местностях: например, с радостью провел летние месяцы в штате Айова, где гостил на ферме в местечке Спиллвиль у своих друзей — выходцев из Чехии.

Вскоре созрел у него замысел новой симфонии, девятой по счету, если иметь в виду ранние сочинения, но известной как Пятая. Это — последняя и самая популярная симфония Дворжака, которую он снабдил подзаголовком «Из Нового Света» (так называли тогда Америку). Ее премьера, состоявшаяся в Нью-Йорке в 1893 году под руководством дирижера Антона Зейдля, сопровождалась триумфальным успехом (бурные аплодисменты после второй части, овации после финала)[39]. Спустя год Дворжак создал в США другое выдающееся произведение — виолончельный концерт h-moll[40], окончательная редакция которого была завершена уже по возвращении на родину.

Наступает последний период в жизни чешского мастера. В консерватории он окружен плеядой учеников: Дворжак воспитал около пятидесяти музыкантов, среди которых ставшие впоследствии крупными композиторами и общественными деятелями Витезслав Новак, Йозеф Сук, Оскар Недбал (известен и как дирижер), а также болгарский композитор Добри Христов. Произведения Дворжака повсеместно исполняются, а список их все растет.

В области симфонической композитора начинает более привлекать программная музыка. Еще до отъезда в Америку он написал три увертюры — «Среди природы», «Карнавал», «Отелло» (1891—1892), а вскоре по возвращении в Чехию — четыре симфонические поэмы, в которых использовал сюжеты народных легенд (в поэтическом изложении Эрбена): «Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка» и «Лесной голубь» (1896). Год спустя Дворжак написал свое последнее оркестровое произведение — «Богатырскую песнь». Как и в «Гуситской увертюре», в этой поэме, четыре части которой слиты воедино, ярко запечатлелась героико-эпическая струя в его творчестве.

Поэтичные же зарисовки родной природы, лирические настроения представлены в «Думках» для фортепианного трио, фортепианных циклах «Поэтические картинки» (1889), «Восьми юморесках» (1894), фортепианном квартете Es-dur (1887) и, естественно, во многих оркестровых сочинениях, в том числе симфониях и названных выше программных увертюрах.

[38] В обязанности Дворжака входили трехчасовые ежедневные занятия по композиции и инструментовке; помимо того, ежегодно в течение восьми месяцев он должен был дать четыре концерта со студенческим оркестром в Нью-Йорке и шесть — в других американских городах.

[39] Столь же триумфально прошла премьера в Вене в 1896 году (дирижер Ганс Рихтер). Первое исполнение в Праге состоялось в 1894 году.

[40] Премьера под управлением автора — в Лондоне в 1896 году.

Эти разные творческие струи наличествуют в двух лучших операх Дворжака: комической — «Черт и Кача» (1899) и лирической — «Русалка» (1900)[41]. Как и в последних четырех симфонических поэмах, Дворжак обращается здесь к излюбленной им сфере народной чешской сказочности, добиваясь высокого совершенства выражения. Небывало большой успех выпал на долю «Русалки», этого поистине классического произведения чешского музыкального театра: на родине композитора она не уступает в популярности «Проданной невесте» Сметаны.

Но после премьеры «Русалки», состоявшейся в 1901 году, Дворжаку суждено было прожить уже недолго: он скончался от кровоизлияния в мозг 1 мая 1904 года.

Инструментальное творчество. «Славянские танцы». Четвертая и Пятая симфонии. Виолончельный концерт. Камерно-инструментальные произведения

I

Трудно сказать, какому жанру музыкального искусства Дворжак отдавал предпочтение. Автор десяти опер, ряда кантат и ораторий, он с не меньшей, если не с большей активностью работал в области инструментальной музыки. В его наследии, если считать и ранние произведения, при жизни композитора не опубликованные, девять симфоний, три сольных инструментальных концерта (для фортепиано, скрипки, виолончели), ряд увертюр, рапсодий, танцев (в том числе два цикла «Славянских танцев»), пять симфонических поэм, четырнадцать струнных и фортепианных квартетов, пять квинтетов, шесть трио и других камерно-инструментальных сочинений; следует еще добавить множество фортепианных циклов и отдельных пьес.

Инструментальная музыка Дворжака отмечена глубиной содержания и художественным совершенством. Редкая мелодическая щедрость и эмоциональная непосредственность при строгой логичности в разработке музыкального образа и тщательной отделке деталей; огненный темперамент, зажигательные ритмы в сочетании с интимной задушевностью, ласковой сердечностью; чистота голосоведения с применением певучих подголосков, что так свойственно славянской музыке; тонкость и гибкость гармонического письма, мастерское использование напевных свойств инструмента, оркестровое полнозвучие при разностороннем выявлении тембровых оттенков — таковы, в целом, особенности инструментального творчества Дворжака.

В течение долгих лет он писал непрограммные сочинения, подтвердив своим творчеством огромные выразительные возможности содержательной, образно-конкретной музыки. Он доказал нестаре-

[41] Последняя его опера — «Армида» (1903) на героико-фантастический сюжет поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» — в целом не удалась Дворжаку.

ющую жизнеспособность классических сонатно-циклических форм, хотя со свойственной ему широтой художественных взглядов не отвергал средства выразительности листо-вагнеровской поэмности. Точно так же он относился к возможностям программной музыки, к которой, правда, до последнего своего творческого периода реже обращался [42]. Но, по сути дела, нельзя провести четкого водораздела между его программными и непрограммными произведениями, ибо содержательность, яркая образность и тех и других сочинений вызывает нередко у слушателя конкретные представления и ассоциации.

Исключительную творческую изобретательность обнаруживает Дворжак в разработке принципов сонатного allegro, что способствует острому выявлению драматического конфликта. Эту форму он чаще всего использует в крайних частях, причем трактует ее очень свободно (см. крайние части Четвертой или финал Пятой симфонии). Образное содержание этих частей многосторонне, но преобладает драматизм; широко отражены и сферы лирические, эпические или героические. Вдохновенна музыка средних частей сонатно-циклических сочинений Дворжака как камерно-инструментальных, так и симфонических. Здесь полней всего высказывается непосредственная и чуткая душа большого композитора и человека. Наконец, неповторимым своеобразием отмечены его энергичные и темпераментные скерцо, использующие ритмы чешских народных танцев, преимущественно фуранта.

Конечно, здесь лишь в самых общих чертах намечены главенствующие черты инструментальных сочинений Дворжака. Невозможно даже вкратце охарактеризовать их многообразие. Поэтому остановимся лишь на некоторых, наиболее среди них известных.

Начнем со «Славянских танцев».

2

Это наиболее популярное сочинение Дворжака: оно в равной мере восхищает и широчайшие круги любителей музыки, и профессионалов-музыкантов. «Славянские танцы» отличает динамичность развития, полного увлекательных «неожиданностей», изобретательность композиции, широта симфонического дыхания, но главное — поэтическое претворение танцевальных образов, в которых отразились жизнь, быт, характер народа.

Какой же народ запечатлен в этих танцах? Конечно, чешский! Будь то буйная радость или светлая печаль, сердечная задушевность или незлобивый юмор — все разнообразие настроений окрашено национальным складом индивидуальности композитора. В то же время он воспроизвел и отдельные типы танцев других славянских народов, и некоторые музыкально-стилистические особенности этих танцев. Можно даже утверждать, что ни в одном произведении Дворжака идеи «славянской взаимности» не получили столь яркого и убедительного своего претворения, как именно в данном сочинении.

[42] Напоминаем, что его последние симфонические произведения — три увертюры и пять симфонических поэм — программны.

Поводом к его созданию явилось предложение издателя Дворжака написать нечто подобное «Венгерским танцам» Брамса, но на другой национальной основе. Дворжака увлекла эта мысль. В течение двадцати дней весной 1878 года была завершена первая тетрадь (восемь пьес) «Славянских танцев». Их успех побудил издателя просить композитора продолжить серию.

Спустя восемь лет была написана вторая тетрадь (еще восемь пьес). В начальной редакции танцы предназначались для исполнения в четыре руки, затем появилась их оркестровая редакция (первая тетрадь — 1878, вторая тетрадь — 1887).

В десяти из шестнадцати пьес представлены чешские танцы: фурианг (I, 1 и 8) [43], соуседска (I, 4 и 6; II, 8), скочна (I, 5 и 7; II, 3), полька (I, 3), шпацирка — танец, основанный на сопоставлении плавного умеренного движения и быстрого, с подскоком (II, 5).

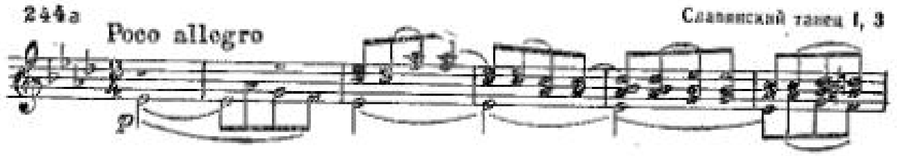
Среди остальных танцев: украинская думка (I, 2; II, 4), словацкий одземек (II, 1), польская мазурка (II, 2), польский полонез (II, 6), южнославянское, вернее сербское, коло — танец хороводного склада (II, 7).

Таким образом, все танцы первой тетради, за исключением № 2, чешского происхождения; пять пьес второй тетради написаны в характере танцев других славянских народов, а три — чешского склада (№ 3, 5, 8).

Вместе с тем надо учесть, что здесь указаны лишь о с н о в н ы е народные прообразы, тогда как в каждой пьесе сплавлены элементы р а з н ы х национальных типов. Например, если обратиться ко второй тетради, то обнаружится, что в № 2 мазурка сочетается с вальсом, а вальс в № 8 — с соуседской, тогда как в № 6 полонез сближен с той же соуседской. В таком сближении разнородных национальных типов заключается неповторимая творческая манера Дворжака, сумевшего благодаря этому создать обобщенные образы славянского танцевального искусства.

Различно и образное содержание пьес: в одних даны преимущественно жанрово-бытовые зарисовки, иногда с использованием народных напевов (I, 3 — в духе польки; в примерах приведены две основные темы):

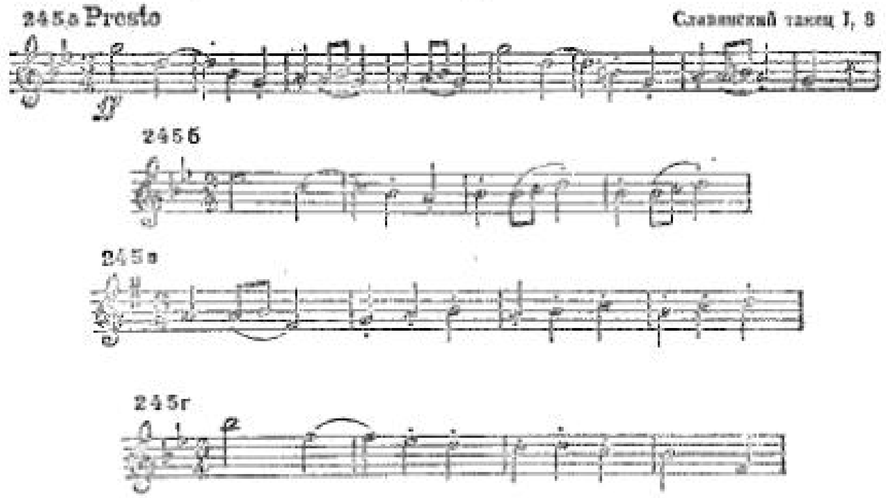
244а



244б

[43] Римской цифрой отмечена тетрадь, арабской — пьеса.

В других танцы более симфонизированы, вызывают представление о цельной, непрерывно развивающейся музыкальной картине: так, например, подвергается широкой разработке столь полюбившийся Дворжаку горделивый фуриант (I, 8; в примерах указано, как варьируется ритм основной темы):



В некоторых пьесах возникают более яркие контрасты в сопоставлении образов: то это изображение оживленной и веселой суеты народных ярмарок (II, 3); то мужественной массовой пляске противостоит «сольный», женственно-лирический эпизод (II, 1); то начинают преобладать поэтично-задушевные чувства, а отчетливо выраженная танцевальность явственнее ощущается в средних, контрастирующих разделах пьесы (II, 4, 2, 8).

При всем богатстве образно-смысловых оттенков музыку «Славянских танцев» отличает мудрая простота и доступность выражения. Этому способствует стройность композиции. Большинство пьес написано в сложной трехчастной форме, каждый раз по-своему варьированной. В некоторых танцах встречается форма рондо (I, 5 и II, 7) и лишь один раз — сложная двухчастная форма (II, 5).

Стройностью замысла отмечена и композиция каждой тетради: пьесы сопоставляются в темпе — за быстрой следует медленная, в метрическом движении — за двухдольным идет трехдольный танец, в характере настроения. Связь пьес укрепляется и тональными связями и тематическими перекличками. В последнем отношении важное значение имеет открывающий каждую тетрадь первый танец, отголоски которого прослеживаются и в некоторых других пьесах данного цикла. Так достигается единство сюитного построения при многообразии составляющих его частей.

3

С 1865 по 1893 год Дворжак написал девять симфоний. На протяжении начального десятилетия были созданы первые четыре произведения, которые взыскательный автор отказался опубликовать (изданы после его смерти). В 1875 году он написал Пятую симфонию (исполнена в 1879 году), но напечатана она была в частично обновленной редакции лишь в 1888 году как Третья симфония F-dur op. 76. Далее последовали: Первая симфония D-dur op. 60 (фактически шестая, 1880, исполнена в 1881, издана в 1882), Вторая d-moll op. 70 (фактически седьмая, 1884, исполнена в следующем году, тогда же издана), Четвертая G-dur op. 88 (фактически восьмая, 1889, исполнена в 1890, издана в 1892), Пятая e-moll op. 95 (фактически девятая, 1893, тогда же исполнена, издана в 1894).

По содержанию Третья и Первая симфонии родственны: они выражают радостные настроения, эмоционально открытую, непосредственную лирику, веселье. Но в Третьей преобладают пасторальные мотивы, особенно в первой части, тогда как Первая по складу своему более мужественна и энергична. Образы чешской земли, национальные интонации и ритмы ярко запечатлены в обоих произведениях. Примечательно далее, что во второй части Третьей симфонии использованы выразительные приемы «думы», а юмор скерцо предвосхищает «Славянские танцы». В Первой же симфонии — впервые в симфонической литературе — третья часть обозначена как «фуриант». Характерно также для зрелого Дворжака стремление объединить цикл «сквозным» тематизмом.

Вторая симфония передает патриотические образы в героико-драматическом плане. Незадолго до того написанные кантата «Наследники Белой горы» и «Гуситская увертюра» близки ей по содержанию. Более того, в первой и последней части симфонии даже использована стремительная главная тема этой увертюры; отголоски гуситских гимнов слышны и во второй части. В целом симфония звучит как взволнованный гимн родине, а своим тревожно-драматическим тонусом она предвосхищает Пятую симфонию Дворжака. В то же время его Четвертая симфония скорее примыкает к образному строю Первой.

* * *

Четвертая (сейчас нередко называется Восьмой) симфония D-dur была написана вскоре после окончания оперы «Якобинец», в которой изображена жизнь провинциального чешского городка и переданы искренние чувства простых людей. Эти образы и чувства воспеты в Четвертой симфонии — одном из наиболее светлых произведений композитора, хотя оно щедро наделено столь обычными у него «вспышками» драматизма.

Вся симфония пронизана звучанием чешской народной музыки, согрета любовью к родной земле, ее природе, людям, искусству. Вместе с тем пасторальные моменты органично сочетаются с героическими, рождая представление о типичных для Чехии пейзажах с развалинами древних замков — свидетельством славного героического прошлого (такие пейзажи часто изображали чешские художники XIX века).

Эпический запев вступления открывает симфонию — словно начинается рассказ о героическом прошлом родины. Однако его сменяет другая, пасторальная тема (главная партия первой части) — свирельный наигрыш флейты, родственный напевам «травницы», которые поют девушки, перекликающиеся во время работы в поле рано поутру (эти песни распространены в Моравии и Словакии):

Возникают и другие темы: то маршевого склада, преобразующие первоначальный пастушеский наигрыш, то лиричные, но с тревожным пунктирным ритмом (побочная партия). Музыке первой части особенно свойственно такое сочетание пейзажной пасторальности и героики. Причем важную роль в установлении основных разделов формы играет эпическая тема вступления: она возникает в начале драматичной разработки и репризы.

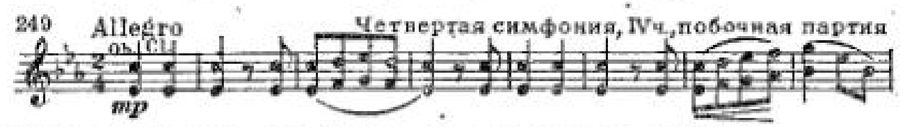
Вторую часть можно назвать «В старом замке», воспользовавшись заглавием одной из тогда же написанных фортепианных пьес Дворжака (из сборника «Поэтические картинки»). Здесь также наличествуют эпические, героические и лирико-пейзажные образы. Их тесная взаимосвязь обусловлена мотивным родством этих образов: они вырастают из одной попевки. Вначале это скорбное раздумье, затем привольная песня, которая сменяется героическим маршем-гимном; в заключение звучит та же песня. Так рождается двойная двухчастная форма (c-moll — C-dur — песня у деревянных духовых, соло скрипки; C-dur, марш — трансформация начальной темы, C-dur — песня у скрипок).

В очаровательной третьей части, в противовес предшествующим, раскрывается мир интимных лирических переживаний, словно подернутых поэтической дымкой. Певучая грациозная тема в ритме вальса в крайних разделах (g-moll)

сопоставляется с наивной и безыскусственной народно-песенной темой «трио» (G-dur), которая в коде превращается в стремительный вихревой танец (последняя тема заимствована из ранней оперы Дворжака «Упрямцы»). Все это напоминает «Славянские танцы», вторую тетрадь которых композитор незадолго до того закончил.

В финале господствуют бодрые, веселые тона, упоение жизнью. Общий характер музыки определяется вступительной звонкой и радостной фанфарой трубы, предваряющей проведение незамысловатой танцевальной темы, склад которой напоминает главную партию первой части (см. пример 246):

В строении финала своеобразно сочетаются сонатные принципы с вариационными. Четыре вариации, следующие за изложением основной темы, образуют главную партию, а шутливая песенка в тональности минорной субдоминанты (c-moll) выполняет функцию побочной:



Перебрасываемая от одного инструмента к другому, она неожиданно наделяется чертами силы и мощи. Это приводит к драматичной, но краткой разработке, на гребне которой возникает радостная фанфара вступления. Начинается реприза: опять звучит тема с четырьмя вариациями. Сейчас их колорит мягче и светлее. «Побочная» выпущена, вместо нее вплетаются новые лирические мотивы. В заключении, после небольшой каденции, еще отчетливее обнаруживается родство главных тем первой и четвертой частей.

4

Пятая симфония e-moll (обозначается также как Девятая) принадлежит к числу лучших сочинений не только Дворжака, но и мировой симфонической литературы второй половины XIX века. Острый драматизм сближает это сочинение с Третьей и Четвертой симфониями Брамса или Пятой и Шестой Чайковского. Но, в отличие от них, в симфонии Дворжака сильнее выявлены героико-патриотические черты.

Как известно, композитор снабдил ее подзаголовком: «Из Нового Света». В ней отразились впечатления Дворжака от природы, поэзии и народной музыки США. С первых же дней пребывания в Нью-Йорке он внимательно прислушивался к тому новому для него, что звучало вокруг: «Ничего нет слишком низкого и незначительного для музыканта,— говорил Дворжак.— Гуляя, он должен прислушиваться ко всем маленьким свистунам, уличным певцам, слепцам, играющим на шарманке. Иногда я столь захвачен наблюдениями над этими людьми, что не могу от них оторваться, так как время от времени я улавливаю в этих отрывках темы, повторяющиеся мелодии, которые звучат как голос народа».

Особое внимание Дворжак уделял судьбе угнетенных народов Соединенных Штатов — индейцев и негров. Еще у себя на родине он увлекался «Песней о Гайавате» американского поэта Генри Лонгфелло (в чешском переводе), собравшего и обработавшего в своей поэме различные предания индейских племен. Глубоко вол-

новали Дворжака песни негров, о которых он говорил: «Они патетичны, страстны, нежны, меланхоличны, дерзки, радостны, веселы... Любой род музыки может использовать этот источник». Его очень привлекало своеобразие спиричуэлс — духовных песен негров-рабов с южных плантаций. Скорбь, гнев, ненависть к угнетателям, мечты о свободе, надежды на счастье запечатлены в этих напевах. «Никогда бы я так не написал симфонию, если бы не увидел Америку», — утверждал Дворжак.

Однако ни Пятая симфония, ни другие его сочинения, созданные в США, не принадлежат американской музыкальной культуре. Композитор подчеркивал: «Где бы я ни творил — в Америке или Англии, я всегда писал истинно чешскую музыку». И Пятая симфония пронизана национальными чешскими интонациями и ритмами, хотя в ней и звучат обороты негритянской музыки, а некоторые образы навеяны индейским фольклором[44]. Более того, это произведение — чешское по всему складу своему. Думы о родине на чужбине, страстная тоска и пламенный пафос, бурные чувства и героический призыв — таково вкратце содержание замечательного творения Дворжака, достойно венчающего его долголетний путь симфониста.

Образное содержание Пятой симфонии необычайно богато. Но преобладают героико-драматические мотивы, дух упорной, напряженной борьбы, со взлетами, падениями и победным завершением. Эти настроения запечатлены в сквозной теме (лейтмотиве), которая проходит через все части цикла и воспринимается как боевой клич, мятежный и страстный. Ее контуры зарождаются еще в медленном вступлении (Adagio), полном скорбного раздумья и скрытого беспокойства, которым предваряется первая часть.

Но вот начинается Allegro — решительно и броско звучит «сквозная» тема. Ею открывается главная партия, которая содержит два контрастных образа: фанфарному призыву валторн (это и есть лейтмотив симфонии) ответствует народно-танцевальная фраза кларнетов и фаготов:

250 Allegro molto — Пятая симфония I ч., главная партия

Далее, как обычно у Дворжака, главная партия насыщается развитием и образует трехчастное построение с кульминационным (третьим) проведением «сквозной» темы.

Тема побочной партии, подобно главной, рождается постепенно:

[44] Категорически отвергая утверждения некоторых критиков, будто он использовал напевы народов США, Дворжак писал: «Я стремился воспроизвести в моей симфонии особенности негритянских и индейских мелодий. Я не использовал ни одной из них. Я просто писал характерные мелодии в качестве своих тем, я развивал их, применяя все достижения современной ритмики, гармонии, контрапункта и оркестрового колорита».

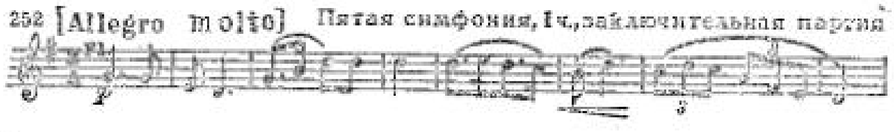
обнаруживается ее мотивное родство и со связующей, и со второй темой главной партии:

251 [Allegro molto] — Пятая симфония I ч., побочная партия

Вместе с тем светлая, задумчивая побочная образно контрастирует с главной, напоминая чешские народно-инструментальные наигрыши с «волыночным» басом (характерные обороты натурального минора: *фа-бекар* в последнем такте, квинты в басу). Минорная вначале, данная тема после активного драматического развития меняет ладовую окраску и появляется в одноименном мажоре (g-moll — G-dur).

Этот мажорный вариант подготавливает тему заключительной партии[45], очень яркую мелодически, с характерной синкопой и пентатоническим оборотом, свойственным негритянским спиричуэлс[46].

252 [Allegro molto] — Пятая симфония, I ч., заключительная партия



Как и другие темы первой части, заключительная развивается уже в экспозиции, приобретая под конец героический характер.

Разработка, сжато проведенная, насыщена драматизмом. Этому способствует использование увеличенных интервалов, напряженных гармоний, резкое сопоставление, а иногда и сближение разнородных тем (лишь тема побочной партии не вовлечена в разработку). Будто в непримиримом противоречии столкнулись жизненные впечатления композитора... Успокоение не наступает и в репризе. Первая часть завершается краткой кодой, где образы борьбы наделяются еще бо́льшим трагизмом.

Вторая часть навеяна «Песней о Гайавате» Лонгфелло. Дворжак предполагал первоначально назвать эту часть «Легендой». Он указывал даже определенный эпизод поэмы, вдохновивший его: история любви Гайаваты, смерть его жены Миннегаги и горестное оплакивание ее. Но содержание второй части далеко не полностью совпадает с древним индейским сказанием. Тоска Гайаваты в сознании композитора переплавилась в его собственную тоску по чешской земле, и американские впечатления вызвали мысли о родине.

Вслед за красочными вступительными аккордами, рождающими представление о величавом безмолвии ночной природы, у английского рожка возникает красивая певучая тема:

[45] Заключительная партия столь развита, что воспринимается как второй раздел побочной.

[46] В то же время в этой теме есть и славянские черты; не случайно некоторыми своими мелодическими и ритмическими оборотами она напоминает вторую (танцевальную) тему главной партии.

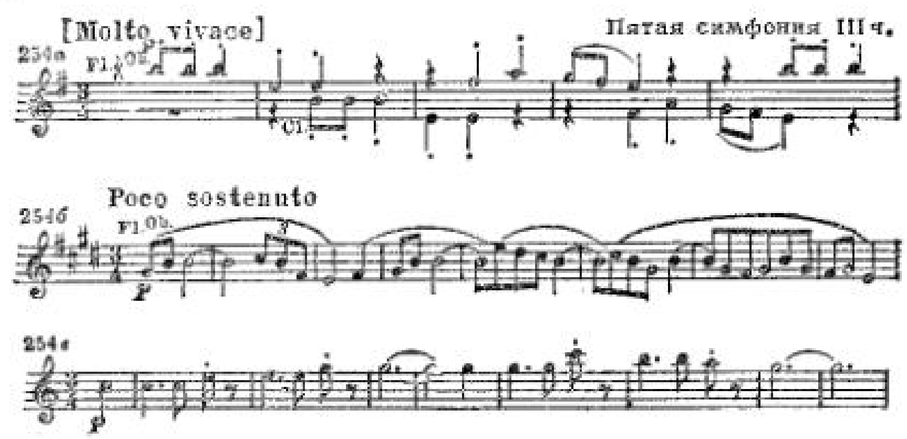
253 [Largo] Пятая симфония, II ч.

В ней своеобразно сплелись черты негритянских спиричуэлс и славянских напевов.

Примечательно также для тонкой мотивной работы Дворжака, что эта тема оказывается родственной заключительной первой части (см. пример 252), что явственно обнаруживается в процессе развития. «Хор» струнных с упоением поет чудесную мелодию [47].

Средний раздел второй части основан на пестрой смене образов. Звучит скорбный плач-причитание, возникает мрачное похоронное шествие. Но внезапно яркий свет озаряет музыку — стремительный наигрыш рождает светлые воспоминания о родине. Эти мысли тотчас вызывают к жизни героические образы: в мощном порыве всего оркестра перекликаются темы первой части (главная и заключительная), к которым присоединяется основная тема второй части, также сменившая свой элегический облик на героический. Затем вновь воскрешаются лирико-пейзажные образы начального раздела.

Третья часть — скерцо — также насыщена внутренними контрастами. В основе три темы: первая — танцевальная, отчасти напоминает скерцо из Девятой симфонии Бетховена; вторая — светлая, мажорная, распевная; третья (в «трио») выдержана в духе ландлера:

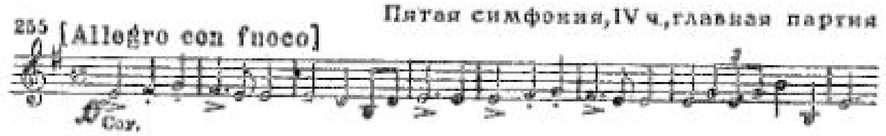


Но неожиданно (перед «трио»), драматизируя содержание части, вторгается резко изломанный, словно искаженный душевной болью «лейтмотив». Образы борьбы возникают и в коде, предвосхищая торжественной фанфарой труб победный итог всей симфонии.

[47] Один из американских учеников Дворжака (В. А. Фишер) обработал этот раздел Largo в виде песни для солиста и хора. Песня приобрела в США такую популярность, что стала даже считаться народной, в результате чего сложилось ошибочное мнение, будто Дворжак воспользовался американской народной мелодией в своем Largo.

Смысловой вывод произведения содержится в финале, насыщенном мужественной отвагой, пафосом утверждения. Главная тема этой части, подготавливаемая богатырской «раскачкой» на доминанте, вызывает представление о боевых песнях-маршах гуситов:

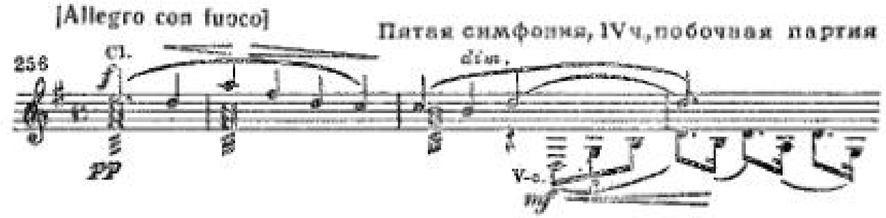
255 [Allegro con fuoco] Пятая симфония, IV ч., главная партия



В связующей партии эта тема приобретает иной облик, напоминая характер массовых народных хороводов. Героические отголоски главной темы слышны и в лирически-мечтательной побочной — едва ли не самой прекрасной певучей теме всей симфонии (ее поет кларнет и словно тенью у виолончелей проносится призыв «лейтмотива»):

[Allegro con fuoco] Пятая симфония, IV ч., побочная партия

256



Одновременно эта тема вобрала в себя все наиболее специфичное, национально-чешское в содержании произведения. Поэтому неудивительно, что в заключительной партии воскрешаются образы народных танцев, и прежде всего скочны [48].

В разработке, где господствует предстающая в разных вариантах главная тема, звучат и другие темы как финала, так и предшествующих частей; особенно же — главная тема второй части, приобретающая здесь героический характер. На кульминации разработки начинается реприза. Трагический колорит усиливается. В противовес этому еще более ширится напев побочной партии, и, как далекое воспоминание, звучит преобразованная танцевальная тема заключительной партии. В ее умиротворенное завершение вплетается мажорная фанфара «лейтмотива». Но это только передышка перед последней стадией борьбы.

Подобно тому как в разработку включились темы других частей, так в коде [49] дается сжатый, напряженно драматичный итог содержания всей симфонии. Ее заключение звучит как пророчество о грядущей победе и славе свободолюбивой родины.

[48] Итак, в четырех основных партиях финала симфонии последовательно воссозданы типично чешские жанры народного искусства: гуситский марш, плавный хоровод, песня и оживленный танец.

[49] В коде проходят: лейтмотив, темы главной и связующей партий финала, вступительные аккорды и основная тема второй части, главная попевка скерцо.

К Пятой симфонии близко примыкает виолончельный концерт h-moll op. 104. Он также создавался в Америке в 1894—1895 годах (новая редакция окончания финала была завершена уже в Чехии). Роднит его с последней симфонией и героический тонус звучания, столь необычный в виолончельной литературе. Но есть и отличия: в музыке концерта композитор более не возвращается к напевам негров или индейцев, его мысли и думы связаны теперь только с родиной [50].

Это не первое обращение Дворжака к данному жанру. Виолончельному концерту предшествовали фортепианный (g-moll op. 33, 1876) и скрипичный (a-moll op. 53, 1879—1880) [51]. Общая структура всех произведений одинакова: подвижным крайним частям в форме сонатного allegro или рондо противостоит медленная певучая часть. Но трактовка каждого из них различна: музыка фортепианного концерта отмечена мужественной энергией — на нем сильнее заметно бетховенское влияние; скрипичный концерт лиричнее, сказывается и воздействие «славянского периода» в творчестве Дворжака, широкое использование песенно-танцевального фольклора. Наиболее глубок по содержанию виолончельный концерт. Композитор знал это; он писал другу в 1895 году: «Этот концерт значительно превосходит оба мои концерта, как скрипичный, так и фортепианный. Не удивляйтесь, что сам об этом говорю — на собственную похвалу нельзя положиться,— но Вам могу сказать, что произведение это доставляет мне громадную радость, и, думаю, я не ошибусь в его оценке».

Дворжак, действительно, не ошибся: его виолончельный концерт стоит в ряду лучших произведений этого жанра. Недаром, как говорят, Брамс, ознакомившись с ним, воскликнул: «Почему только я не знал, что концерт для виолончели можно так написать? Я бы давно уже написал его!..».

Первая часть концерта поражает широтой симфонического дыхания. Героический тонус устанавливается буквально с первых же тактов. Тема главной партии предельно героична:

Виолончельный концерт, I ч., вступление солиста

257 [Tempo II] Quasi improvisando

f risoluto

Но сначала, в оркестровой экспозиции, она звучит словно в отдалении, настороженно, а затем у солиста в более пафосном изложении (вместо минорной терции — мажорная). Нетрудно об-

[50] Отзвуки этих напевов зато слышны в скрипичной сонатине G-dur и струнном квартете F-dur (1893).

[51] Еще в начале своей творческой деятельности, в 1865 году, Дворжак написал виолончельный концерт A-dur, но не оркестровал и не издал его.

наружить интонационное родство этой темы с главной темой финала Пятой симфонии (см. пример 255). И тут и там маршевый склад, опора на тонику, тесное расположение интервалов и словно речевой склад мелодики обнаруживают преемственность с боевыми походными песнями гуситов. Короче говоря, если героическим жизнеутверждением Дворжак з а к о н ч и л Пятую симфонию, то он н а ч и н а е т таким утверждением свое следующее крупное произведение — виолончельный концерт. Так устанавливается образно-смысловая связь между последними (по времени написания) масштабными симфоническими концепциями Дворжака.

Возбуждением охвачена и тема побочной партии — мелодия ее льется нескончаемым потоком:

Виолончельный концерт, I ч., побочная партия

258 Un poco sostenuto

Cor. pp molto espressivo

dim. pp

Cl. Ob. p

Дворжак сознавался, что не мог без волнения играть ее. Возбуждение не ослабевает на протяжении всей первой части, которая заключается апофеозом героической темы: победа, незавершенная в Пятой симфонии, здесь утверждается окончательно.

Вторая часть носит возвышенный характер — это великолепный образец душевно отзывчивой лирики Дворжака, благородной и красивой. Но моментами и в ее развитии прорываются героико-драматические черты.

Зато безраздельная радость и веселье царят в музыке финала. По форме он представляет собой рондо, в главной теме которого слышится решительная поступь бодрого марша:

Виолончельный концерт, III ч.

Allegro moderato

259 V.-c.

mf risoluto

В дальнейших эпизодах возникают и танцевальные, и песенные лирические образы. Как и в Пятой симфонии, итог всего произведения содержится в развернутой коде, где устанавливается H-dur, и в порыве радостного ликования вновь утверждается главная тема финала [52].

[52] В коде проходит и главная тема первой части; возникают также реминисценции из второй части, а именно мелодия юношеского романса Дворжака (опубликован как op. 82 № 1); с этим романсом у него были связаны интимные воспоминания.

Наряду с симфонической важное значение в наследии Дворжака имеет камерно-инструментальная музыка. Конечно, во многом близки друг другу эти две сферы. Однако в связи с особенностями жанра камерно-инструментальные сочинения наделены более тонким рисунком, разнообразной отделкой психологических нюансов.

Всего к этому жанру принадлежит тридцать одно произведение Дворжака, с обычной для классического цикла четырехчастной структурой (лишь четыре цикла трехчастны и по одному — пятичастны и шестичастны).

Очень характерен для лирического дарования Дворжака его рано пробудившийся интерес к камерной музыке: он обратился к ней еще в 60-х годах, на заре своей творческой биографии. Это, казалось бы, удивительно, ибо первый чешский профессиональный квартет дебютировал в Праге лишь в 1873 году. Но если вспомнить, что в чешской народно-музыкальной практике инструментальные ансамбли были широко популярны еще с XVII века, тогда придется признать не только влияние Гайдна и Бетховена, Моцарта и Шуберта на первые юношеские годы Дворжака, но и прочно утвердившейся национальной традиции.

Так или иначе, к 1879 году, то есть в тридцативосьмилетнем возрасте, Дворжак уже являлся автором десяти струнных квартетов. Десятый квартет Es-dur op. 51 — относится к лучшим у Дворжака. Чарующей поэзией простых, радостных чувств проникнуты все части цикла. Незадолго до того композитор закончил первую тетрадь «Славянских танцев». Славянским колоритом отмечен и этот квартет, в первой части которого передано веселое, с оттенком юмора, настроение; вторую часть образует «думка» (по форме это рондо с двумя контрастирующими разделами), третью — безыскусный «романс»; четвертая же часть (как и первая — в сонатной форме) выдержана в духе оживленной, истинно чешской скочны.

К числу наиболее известных сочинений Дворжака принадлежит также фортепианный квинтет A-dur op. 81 (второй по счету, 1887 год). И здесь преобладает светлое, радостное приятие жизни. Слушая квинтет начиная с первой его части, не знаешь чему больше поражаться — мелодической щедрости композитора или его совершенному, в том числе и полифоническому, мастерству! Отметим попутно, что вторая часть квинтета вновь обозначена как «думка» (в концентрической форме: abcaba), а третья — как «фуриант». Музыка же финала увлекает зажигательным весельем.

Наконец, выделим еще одно сочинение Дворжака, опять обнаруживающее славянские симпатии автора. Это — «Думки» для фортепиано, скрипки и виолончели op. 90 (1890—1891), содержащие тесно связанные друг с другом шесть пьес. Здесь Дворжак отошел от обычной структуры сонатного цикла. Вначале, как эпический запев, звучит тема у скрипки, приобретающая затем важное значение. В следующем разделе первой «Думки» та же тема

идет в дважды убыстренном движении, тогда как в верхнем регистре фортепиано проходят контрапунктирующие подголоски танцевального склада.

Подобное сочетание распевности и танцевальности пронизывает все пьесы. Однако в четвертой «Думке» русская по духу протяжная песня неожиданно приобретает героически-балладный облик.

Взволнованная патетика слышится и в начальных жалобных интонациях шестой «Думки», а весь цикл завершается порывистым движением, звучащим как мятежный призыв.

Самобытное содержание, совершенство выражения, демократизм музыки Дворжака находят в данном цикле замечательное воплощение.

Основные типы опер Дворжака. Лучшая среди них — «Русалка». Вокальная музыка: кантаты, оратории, сольные песни и хоры

I

В оперном творчестве Дворжака явственно намечаются три основные линии. В каждой из них по-своему претворились традиции музыкального театра Сметаны.

Первая линия — народно-бытовая, связанная с изображением деревенского или провинциального быта Чехии и характерных, точно из самой жизни выхваченных, национальных типов. «Проданная невеста» или «Две вдовы» послужили образцом для Дворжака. Таковы его музыкальные комедии «Упрямцы» и «Хитрый крестьянин», созданные в ранний период творчества. К той же группе может быть причислена первая зрелая, ярко самобытная опера Дворжака (седьмая по счету) «Якобинец» (1887—1888, новая редакция 1897). Действие ее происходит, согласно авторской ремарке, «в провинциальном городке Чехии, во время французской революции в 1793 году». Однако не о революционных событиях идет речь в опере, а о жизни и быте старого князя Вилема, его сына Богуша, оклеветанного племянником князя Альфредом (Богуш был прозван «якобинцем» — отсюда и название оперы), и простых, чистых сердцем горожан. Бесхитростный сюжет в сочетании с выразительной лиричной музыкой придали произведению Дворжака обаятельно поэтические черты. Это словно рассказ, почерпнутый из детских впечатлений композитора о патриархальных нравах и обычаях старинных чешских городов.

Вторую линию образуют историко-романтические оперы. Сметана дал их разнообразную трактовку: драматическую — в «Брандебуржцах в Чехии», героическую — в «Далиборе», эпическую — в «Либуше». Дворжаку, по складу его дарования, свойственно лирико-драматическое истолкование подобных сюжетов. С той или иной оговоркой, к произведениям данной группы можно отнести четыре оперы: «Альфред», «Ванда», «Димитрий», «Армида». Но ни одна из них не увенчалась полным успехом, хотя в каждой содержится немало превосходной музыки. Объясняется это и недо-

статками либретто, и тем, что Дворжаку в меньшей мере, нежели Сметане, присуще чувство историзма: в названных сочинениях преобладает выражение личных чувств героев.

Третья линия — народно-сказочная — оказалась наиболее близкой Дворжаку. И Сметана затронул подобную тематику в своей последней опере «Чертова стена», но трактовал ее не в лирико-фантастическом, а в жанрово-бытовом плане. Так вновь убедительно подтверждается различие творческих индивидуальностей двух классиков чешской музыки.

Первое воплощение народно-сказочных образов находим в опере Дворжака «Король и угольщик», написанной, кстати сказать, примерно за два десятилетия до «Чертовой стены» Сметаны. В «Короле и угольщике», являющемся одним из самых ранних музыкально-театральных сочинений Дворжака, использован популярный сюжет чешских кукольных народных спектаклей. Однако прошло почти тридцать лет, прежде чем он вновь вернулся к той идейно-образной сфере, которая лучше всего отвечала его возможностям как оперного композитора. Этому предшествовала работа над четырьмя симфоническими поэмами, в которых убедительно и изобретательно воплощены народно-сказочные образы, фантастические персонажи, картины природы [53].

В 1898—1899 годах Дворжак написал оперу «Черт и Кача», в которой разработан типичный для славянских сказок мотив посрамления простыми крестьянами незадачливого черта — он именуется Марбуэлем,— проделки которого, однако, устрашают господ. На этот раз посрамляет чертей девушка Кача, наделенная не только большой физической силой, но и сварливым характером [54]. В опере три акта. В первом изображается сельская пирушка. Второй происходит в аду, где чертей изводит Кача, похищенная Марбуэлем; сюда же прибывает пастух Йирка, измученный издевательствами господ. Третий акт — в княжеских хоромах: Кача и Йирка используют напуганного Марбуэля для того, чтобы заставить господ освободить крестьян.

В соответствии с тремя планами действия (деревня — преисподняя — княжеские хоромы) в музыке оперы используются три интонационных пласта: одним — то веселыми танцами, то напевными мелодиями — характеризуются крестьяне, другим, в гротесковом плане,— черти и третьим — мир господ. Но над всем главенствует чешская народно-танцевальная и песенная стихия. Она прорывается даже в обрисовке жителей преисподней: например, одной из характеристик Марбуэля является угловатая, колючая полька, а черти в аду поют во славу золота в духе бытовой застольной песни и пляшут под звуки фурианта! Короче говоря, неисчерпаемая художественная фантазия, богатство и сочность музыкальных

[53] «Пьесы выдержаны в народном духе,— писал об этих поэмах Дворжак,— иногда в них выдвигается драматический элемент. Это баллады, и в каждой — по три или четыре персонажа, которые я хотел охарактеризовать».

[54] К а ч а — имя собственное, по-русски Катя. В то же время «кача» по-чешски значит «кубышка», в чем содержится намек на могучее телосложение Качи.

зарисовок, увлекательный темп действия, непрерывное симфоническое развитие — таковы бесспорные достоинства этой оперы.

В соответствии с замыслом, лирическая сущность дарования Дворжака здесь отступила на второй план. Зато с исключительной щедростью она выявилась в следующей его опере — «Русалка». Фантастика и лирика, бытовое и драматическое начало предстали в ней в органичном единстве.

2

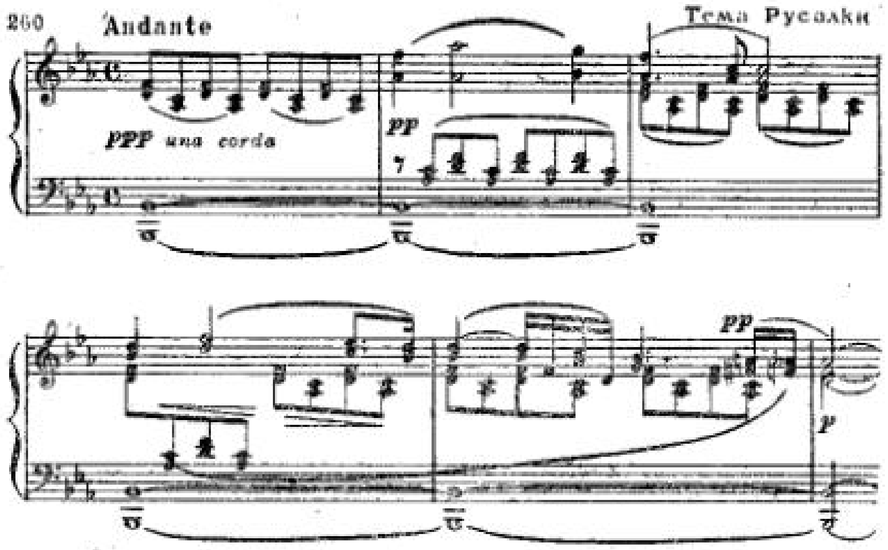
Опера «Русалка» (в Советском Союзе она идет также под названием «Большая любовь» или «Любовь русалки») была написана в 1900 году. Композитор снабдил ее подзаголовком «Лирическая сказка», который точно определяет жанр произведения. В нем использованы народные легенды о русалке, полюбившей человека, который изменил ей и из-за этого погиб. Такие легенды широко распространены у славянских народов: для примера назовем пьесу Леси Украинки «Лесная песня». Но аналогичный сюжет встречается и в фольклоре других народов. Один из его вариантов лег в основу первой романтической оперы Э. Т. А. Гофмана «Ундина» (по де ла Мотт Фуке). А в известной сказке Андерсена «Русалочка» многое представляется близким содержанию оперы Дворжака [55]. Тем не менее эта опера принадлежит к числу высших достижений национального чешского искусства. Объясняется это высокими художественными качествами музыки Дворжака.

Весь склад ее — характер напевов, декламации, обрисовка реальных и фантастических действующих лиц, картин природы — является самобытно национальным и одновременно типично дворжаковским. Неповторимой поэтичностью, богатством психологических оттенков отличается это творение чешского гения.

Окружающая обстановка — образы озера, леса и их фантастических обитателей не только служат фоном для развития личной драмы, но и сливаются с ней в единое целое, которое дополняется жанрово-бытовыми сценами. Как олицетворение сил природы предстают лесовички, Водяной — отец Русалки, Баба-яга. Но в то же время они наделены обычными человеческими чувствами и потому не противопоставляются «реальным» действующим лицам.

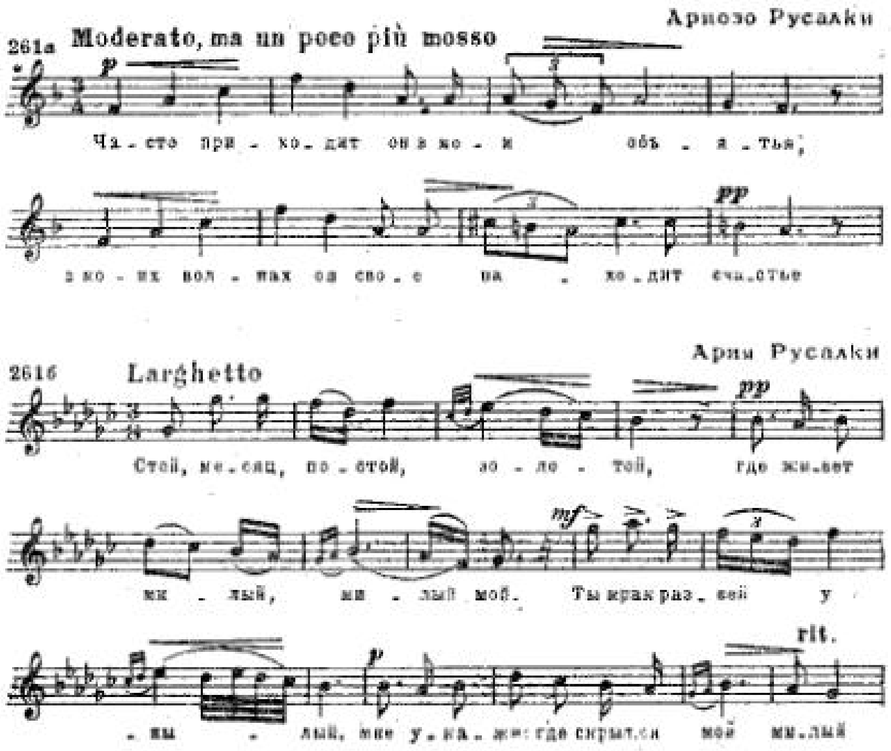
Именно такой, глубоко чувствующей, страдающей женщиной изображена в опере Русалка. Прекрасно подготавливают ее первое появление на сцене песни и пляски лесных фей и сцена с добродушным Водяным — перед нами открывается широко выписанная картина природы. На этом фоне возникает чудесная оркестровая тема, характеризующая Русалку: в музыке передан разнообразный комплекс чувств — и томление, и печаль, и светлая греза:

[55] Некоторые сюжетные мотивы заставляют вспомнить и пьесу Гауптмана «Потонувший колокол».



Эта тема пронизывает всю партитуру оперы, окрашивая ее звучание в тона мечтательной грусти. Но в зависимости от драматической ситуации гибко видоизменяется музыкальная лейтхарактеристика Русалки.

Ее образ разносторонне обрисован в I акте. В большой диалогической сцене с Водяным выделяются ариозо и ария Русалки (обращение к месяцу). Их мелодии — плавные, распевные, близки чешским народным напевам:



Но в сцене с Бабой-ягой Русалка предстает уже иной: в ее партии прорываются и страстные, и скорбные фразы. Тем не менее характеристика героини неотрывна от мира сказочного, зачарованного леса и населяющих его фантастических существ.

В I акте тесно связан с этим миром и полюбивший Русалку Принц. Не случайно «людские темы» так естественно переплетаются с темами фантастического царства: в музыку Водяного и Бабы-яги сначала незаметно «врастают» звуки охотничьих рогов, а затем тематизм Русалки подчиняет себе речи Принца, подпавшего под власть лесных чар. В такой взаимосвязи многих тематических образований раскрывается мастерство Дворжака-симфониста.

Простая песня Ловчего народна по своему складу (в ней возникают и обороты лейттемы Русалки). В то же время драматическая декламация Принца передает его душевное смятение, а два певучих ариозо с плавной, покачивающейся мелодией — нежную любовь к Русалке. И как в ее партии, так и здесь сохраняется внутреннее единство различных по психологическим оттенкам высказываний.

Уступая настояниям Русалки, Баба-яга превращает ее в красавицу-девушку, за что последняя должна пожертвовать даром речи — стать немой. Принц приводит немую красавицу к себе в замок. Но на свадебном пиру он увлекается чужеземной Княжной. С изменой возлюбленного к покинутой невесте возвращается дар речи, но жизнь ее обречена на страдание.

II акт — его действие протекает в замке Принца — изобилует жанрово-бытовыми сценами, которые подводят к драматической развязке. Среди этих сцен выделяется контрастное сопоставление элегической песни Водяного, призывающего Русалку вернуться в лес, со свадебной песней гостей.

III акт — трагическая параллель к светлому, полному надежд I акту. Будто в искаженной перспективе возникают те же ситуации, что и в начале оперы, но песенные интонации уступают место смятению взволнованной декламации. Так, в арии Русалки повторяется тематизм ариозо из I акта, однако арии предшествует драматический речитатив, а в средней ее части охваченное тревогой оркестровое сопровождение объединяет разрозненные декламационные фразы.

Нервно-изломанными, словно искаженными страданием, предстают и темы Принца, раскаявшегося в своем проступке, блуждающего по лесу в поисках Русалки. Лишь в конце акта, когда он нашел свою возлюбленную, объятия которой сулят ему гибель, в музыке оперы наступает успокоение. В заключительном любовном дуэте темы Русалки вновь обретают песенные черты, а партия Принца, как и в I акте, подчиняется складу ее высказываний. Этот дуэт, многообразный по охвату чувств, наделен мелодиями редкой красоты. Просветленная кода завершает его: вслед за траурным маршем на видоизмененной лейттеме Русалки возникают глубоко выразительные ее прощальные фразы, которые сменяются ясной, ничем не омрачаемой, словно «очистившейся» темой Прин-

ца. Так опера заканчивается прославлением высокого чувства любви, которое торжествует победу над темными страстями, людскими заблуждениями и смертью.

3

Надо упомянуть еще один источник, питавший народно-сказочную, легендарную струю оперного творчества Дворжака. Это его кантаты и оратории, работа над которыми началась еще в 70-х годах.

«Гимном» назвал Дворжак свою первую кантату для смешанного хора и оркестра (1872, новая редакция 1880). Она известна также под названием «Наследники Белой горы». Первая часть кантаты посвящена выражению скорби угнетенного народа, которая во второй части сменяется прославлением горячо любимой родины; разрастаясь, воинственная маршевая тема приводит к мощной кульминации.

Следующее произведение Дворжака — Баллада для солистов, смешанного хора и оркестра (1884) — вдохновлено легендарными сюжетами, распространенными в чешском фольклоре. В них рассказывается о невесте, которая с нетерпением ожидает приезда своего жениха, не зная о том, что он уже умер; явившийся вместо него призрак увозит девушку на кладбище. Там по одним версиям легенды она гибнет (см. балладу Бюргера «Ленора», известную у нас в переводе Жуковского под названием «Людмила»), по другим — спасается молитвой; Дворжак избрал последний вариант. Баллада имеет подзаголовок: «Свадебные рубашки, или Невеста призрака». В ее трех частях выразительно переданы тревожные чувства ожидания девушки, демоническая скачка в объятиях призрака и высокодраматическая сцена на кладбище.

Вершину творчества Дворжака в этом жанре образует оратория «Святая Людмила» для солистов, хора и оркестра (1885 — 1886). Согласно древним народным поверьям, легендарная Людмила является покровительницей чешских земель (ср. со святой Женевьевой во французских преданиях). В первой части оратории, сюжет которой относится к концу IX века, изображается языческое празднество; во второй — встреча Людмилы с ее будущим мужем князем Боривоем; в третьей — свадебное пиршество и ликование народа, принявшего вслед за ними христианство. Величавая концепция, с мощными хоровыми фресками, богатством музыкальных характеристик, выдвигает это произведение в ряд лучших ораторий, созданных в XIX веке.

Дворжак оставил также кантатно-ораториальные сочинения на духовные католические тексты. Однако, вопреки тексту, эти произведения начисто лишены религиозной мистики, воздействия ортодоксальной церковной идеологии. Ведь недаром Дворжак в своей «Гуситской увертюре» возвеличил героическую эпоху отечественной истории, когда католицизм был изгнан из чешских земель! Две полярные сферы чувств затронуты в этих сочинениях: с одной сто-

роны, чувства скорби, светлой печали, умиротворенной грусти, с другой — полное сердечного тепла экстатическое прославление жизни.

Такова десятичастная кантата «Stabat mater» («Скорбящая богоматерь», 1876—1877). Это глубоко лиричное призведение Дворжак написал под впечатлением горестных событий в своей личной жизни: в 1875—1877 годах смерть похитила у него одного за другим троих детей. По складу своему «Stabat mater» напоминает «Немецкий реквием» Брамса.

С именем Брамса Дворжак связал другое крупное сочинение — Реквием (1890), который он посвятил своему другу и благородному покровителю.

* * *

Проникновенным лиризмом овеяны также песни и романсы Дворжака. Их список открывает созданный в начале творческого пути композитора вокальный цикл «Кипарисы» (восемнадцать песен, 1865). «Представьте себе юношу, который влюблен,— вот содержание этих песен»,— так характеризовал любимое свое произведение Дворжак. Как указывалось выше, он позже неоднократно возвращался к образам и мелодиям этого цикла.

Особо примечателен в вокальной лирике Дворжака его интерес к народной тематике. Не прибегая к фольклорным мелодиям, он, однако, часто пользовался в своей музыке народными текстами. Причем, как и Брамсу, ему свойственна широта подхода к текстам: наряду с чешским фольклором он обращался к сербскому («Четыре сербских песни», 1872), греческому («Три новогреческих стихотворения», 1878), цыганскому, точнее — венгерскому («Цыганские напевы», семь песен, 1880), словацкому («В народном духе», 1886), моравскому (прославившие Дворжака «Моравские дуэты» для сопрано и альта, тринадцать песен, 1876; помимо того, еще восемь дуэтов, 1875 и 1877 год).

Особняком стоят сочиненные в годы пребывания в Америке «Библейские песни» (десять пьес, 1894). Они написаны на старочешский перевод псалмов Давида. «Это — лучшее, что я создал в данной области»,— указывал сам Дворжак. Действительно, глубина содержания и мудрая простота выразительных средств выделяют эти песни среди всей его вокальной лирики. По своему настроению они сродни кантате «Stabat mater»[56]. Аналогичны и причины, побудившие композитора создать их: на сей раз это было известие о смерти Чайковского, которого Дворжак преданно любил, а также о кончине близкого своего друга — известного пианиста и дирижера Ганса Бюлова.

---

[56] Насколько круг образов «Stabat mater» близок «Немецкому реквиему» Брамса, настолько же «Четыре строгих напева» последнего, написанные спустя два года после «Библейских песен», напоминают по замыслу этот цикл Дворжака.

* * *

Патриотическим содержанием отмечены сравнительно немногочисленные хоровые сочинения Дворжака. Созданные на протяжении шести лет (1876—1882), они предназначались главным образом для исполнения силами любительских коллективов. Здесь также встречается немало народных текстов — чешских, словацких, моравских. Более широко задуман поэтичный цикл для смешанного хора без сопровождения «Среди природы» (пять пьес, 1882).

Расцвет чешской музыкальной культуры в конце XIX века. Творчество Фибиха. Школа Дворжака

1

В последние десятилетия XIX века музыкальное искусство Чехии входит в пору высокого расцвета. Прага становится одним из крупнейших художественных центров Европы. Процветает Национальный театр, обладающий замечательной оперной труппой (в ней блистали певицы Мария Ситтова и Берта Фёрстер-Лаутерер)[57]. Филармония широко пропагандирует симфоническую музыку, а с 1886 года начинаются регулярные «популярные концерты» для самых широких слоев слушателей. После Сметаны и наряду с Дворжаком, который, правда, руководил исполнением только собственных сочинений, выдвигается ряд отечественных дирижеров; среди них Адольф Чех, а позже — Отакар Острчил (известен также как видный композитор).

Множество инструменталистов, особенно исполнителей на скрипке и виолончели, дала Чехия миру. Немеркнущей славой овеяны имена таких скрипачей, как Фердинанд Лауб (1832—1875), которого высоко ценил Чайковский, или Франтишек Ондржичек (1857—1922). Виолончелист Гануш Виган (1855—1920) также является одним из выдающихся артистов и педагогов своего времени. Под его руководством в 1891 году был создан знаменитый струнный «Чешский квартет», успешно концертировавший на протяжении долгих лет по всей Европе; с этим квартетом выступал Танеев.

Имена чешских музыкантов хорошо известны за рубежом, а некоторые из них помогали развитию других национальных школ. Особенно охотно эти музыканты работали в России. Пример тому — многолетняя плодотворная деятельность дирижеров Э. Ф. Направника в петербургском Мариинском театре и В. И. Сука в московском Большом[58].

[57] Следует отметить и другое: как показывает статистика, среди опер, шедших в Национальном театре в конце XIX века, более половины принадлежало чешским авторам.

[58] В России в разное время работали также дирижеры У. И. Авранек, И. О. Шрамек, скрипачи И. В. Гржимали и Ф. Лауб, певец И. Палечек и другие.

Выходит за пределы родины и музыка чешских композиторов. Так, триумфально прошла премьера «Проданной невесты» Сметаны на Всемирной театральной и музыкальной выставке, организованной в 1892 году в Вене.

Еще до того, с 80-х годов, начинает повсеместно греметь слава Дворжака. Некоторые крупнейшие дирижеры становятся пропагандистами чешской музыки. Таковы Ганс Рихтер и Ганс Бюлов, а также Густав Малер — горячий почитатель творчества Сметаны и Дворжака, никогда не забывавший о своей родине — Чехии, поддерживавший близкие отношения с рядом чешских музыкантов[59].

Небывалое оживление наблюдается во всех областях музыкального искусства[60]. Естественно, оно ярко отразилось и в сфере творческой.

Основоположники чешской классики Сметана и Дворжак выступили в окружении талантливых отечественных композиторов.

В области хоровой литературы еще до Сметаны, а затем и рядом с ним выделился Павел Кржишковский (1820—1885), автор широко известных в Чехии произведений, исполняемых как любительскими, так и профессиональными хорами (среди его сочинений наиболее популярны «Утопленник» и «Просьба рекрута»). Именно благодаря усилиям Кржишковского такой большой размах приобрело чешское хоровое движение. Но его произведения, равно как и сочинения Сметаны, предъявляли порой слишком сложные требования к исполнителям-любителям. Более доступными, популярными были произведения Карела Бендля (1838—1897) — врожденного мелодиста, тонкого лирика, к сожалению, недостаточно последовательного в своих творческих устремлениях[61]. Он известен и как автор одиннадцати опер, в которых отразил различные влияния — от французской «большой оперы» («Лейла») до Сметаны («Старый жених», «Дитя Табора», «Шванда»). Преимущественно оперным творчеством занимался также Йозеф Рихард Розкошный (1833—1913), находившийся, однако, более под воздействием немецкой романтической школы. Наконец, надо еще упомянуть имя крупного теоретика, автора пяти опер, долголетнего руководителя Органной школы, из которой вышел Дворжак. Это — Франтишек Зденек Скугерский (1830—1892). До того как открылись классы композиции в Пражской консерватории, он считался наиболее авторитетным воспитателем творческой молодежи.

[59] И в Гамбурге, и в Вене, где работал Малер, он поставил «Далибора» и «Проданную невесту». К сожалению, несмотря на все усилия, ему не удалось осуществить постановку «Русалки» Дворжака.

[60] В том числе в музыкальной науке и критике, где выдвигаются такие крупные авторитеты, как А. В. Амброс и О. Гостинский.

[61] Популярный репертуар для любителей музыки поставлял также Ян Малат (известна его «Школа фортепианной игры») и Людвиг Прхазка, друг и соратник Сметаны.

2

Особое место в ряду чешских композиторов второй половины XIX века занимает Зденек Фибих (1850—1900). Он был более чем на четверть века моложе Сметаны и почти на десятилетие — Дворжака. Однако Фибих рано встал на творческий путь и в течение тридцати лет, с 1870 по 1900 год, проявил такую поразительную творческую активность, что сумел вскоре «догнать» своих славных старших современников: он является автором более шестисот произведений.

Годы ученичества Фибих провел в Лейпциге, Париже, Мангейме. Увлекался Шуманом и Листом. К началу 70-х годов он возвращается в Прагу, где подпадает под сильное воздействие новаторских идей Сметаны. Восприимчивый художник с поэтичной душой, Фибих чутко откликался на современные художественные веяния. Могучая волна патриотического подъема 60-х годов, на гребне которой вознесся Сметана, подхватила и Фибиха.

Наделенный незаурядным творческим чутьем, он подчас даже опережал в своих исканиях тех, у кого учился. Так — это звучит парадоксально! — Фибих написал в 1874 году на легендарный сюжет, заимствованный из «Краледворской рукописи» Ганки, симфоническую поэму «Забой, Людек и Славой» еще д о т о г о, как был завершен цикл «Моя родина» Сметаны. Далее — еще не прозвучала на сцене музыкального театра «Либуше», а Фибих уже создал оперу «Бланик» (1877), задуманную скорее в духе гимнической баллады, нежели обычного театрального зрелища.

Вскоре он заканчивает ряд мелодрам[62] на тексты Эрбена: «Сочельник», «Водяной», «Месть цветов» и другие. Фибих затрагивает теперь иную сферу образной выразительности, связанную с народно-сказочной фантастикой, о которой повествует в бесхитростной балладной манере. В данной области он в известной мере опережает Дворжака, который, как известно, значительно позже увлекся этими образами (см. оперу «Русалка» и последние четыре симфонические поэмы).

К числу наиболее известных инструментальных сочинений Фибиха относятся три симфонии (F-dur, Es-dur, e-moll), симфоническая идиллия «Вечером» (отрывок из нее под названием «Поэма» приобрел широчайшую популярность), а также гигантский фортепианный сборник «Настроения, впечатления и воспоминания», выходивший из печати в 1892—1898 годах отдельными тетрадями; этот сборник содержит триста семьдесят шесть пьес.

Главное свое внимание Фибих уделял музыкальному театру. Среди его семи опер выделяются три: романтичная «Мессинская невеста» (по Шиллеру, 1883), написанная в стиле сметановского «Далибора»; драматичная «Буря» (по Шекспиру, 1894), выдержанная в речитативно-ариозной манере, и «Шарка» (1897), в которой композитор вновь обратился к народным чешским легендам, волновавшим его в начале творческого пути (см. оперу «Бланик»).

Большую ценность представляет также «сценическая мелодрама» на античный сюжет «Ипподамия» (1890—1891). Это в высшей степени своеобразное произведение, где на равных основаниях воедино сочетаются оркестровая музыка, пение и речевая декламация. В трех самостоятельных частях («Сватовство Пелопы», «Примирение Тантала», «Смерть Ипподамии»), содержание которых проникнуто трагическим величием, рассказывается о том, как роковая любовь несет людям гибель, порождая предательство и злодеяния. Несмотря на существенные отличия, здесь сказывается воздействие вагнеровской тетралогии.

Количественно огромное художественное наследие Фибиха неравноценно. Тем не менее лучшие его произведения вошли в золотой фонд чешской классики. Их содержание глубоко поэтично, в них слышится, если воспользоваться выражением Зденека Неедлы, «простой, горячий голос души чистой и преданной».

3

В конце XIX века множатся ряды чешских композиторов. В этом велика заслуга Дворжака — учителя и воспитателя молодежи. В его классе сформировалось несколько десятков музыкантов. Двое из них после смерти учителя продолжали в консерватории его дело, воспитывая в том же духе молодых чешских композиторов. Это — Йозеф С у к (1874—1935; некоторое время, вместе с другим учеником Дворжака Оскаром Недбалом, был участником «Чешского квартета») и Витезслав Н о в а к (1870—1949).

Но авторитет Дворжака был столь велик, что даже те, кто у него не обучался, стремились избрать его образцом себе. Наравне со Сметаной он воспитывал их личным примером — своим творчеством.

К числу таких «косвенных» учеников классиков чешской музыки принадлежат два крупнейших композитора: Леош Я н а ч е к (1854—1928) и Йозеф Богуслав Ф ё р с т е р (1859—1951). Их творчество, особенно Яначка, полно и многосторонне проявилось в XX столетии и поэтому здесь не рассматривается. Однако уже в конце XIX века они создали оперы, которым суждено было сказать новое слово в отечественном музыкальном театре[63]. «Ева» Фёрстера (1897) и «Енуфа» (известна также под названием «Ее падчерица», 1903) Яначка обновляют сметановские традиции в опере. Это драмы из народной жизни, обличающие косность патриар-

---

[62] Напоминаем, что чешский композитор XVIII века Йиржи Б е н д а одним из первых начал сочинять мелодрамы, в которых на фоне оркестровой музыки декламирует чтец.

[63] Фёрстер написал также хоровое сочинение — оно называется «Сеятель» (1898), в котором впервые затронул острую социальную проблематику, связанную с жизнью рабочих. К аналогичной тематике позже обратился и Яначек в своем хоре «Марička Magdonova» (1906—1907, из жизни шахтеров).

хального быта деревни. Данные произведения следует рассматривать как высокохудожественные образцы критического реализма в чешской музыке.

К началу XX века заканчивается классический период чешской музыкальной культуры. Изменения, произошедшие в социально-политической и культурной жизни страны, выдвигают перед композиторами новые творческие задачи.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДВОРЖАКА [64]

Оперы (всего 10)

«Альфред», либретто Кернера (1870)
«Король и угольщик» ор. 14, либретто Гульденера (1871, новые редакции — 1874, 1887)
«Упрямцы» ор. 17, либретто Штольбы (1874)
«Ванда» ор. 25, либретто Бенеш-Шумавского (1875)
«Хитрый крестьянин» ор. 37, либретто Веселого (1877)
«Димитрий» ор. 64, либретто Червинковой-Ригер (1881—1882, новая редакция — 1894)
«Якобинец» ор. 84, либретто Червинковой-Ригер (1887—1888, новая редакция — 1897)
«Черт и Кача» ор. 112, либретто Венига (1898—1899)
«Русалка» ор. 114, либретто Квапила (1900)
«Армида» ор. 115, либретто Врхлицкого (1902—1903)

Симфонические произведения (всего свыше 40, из них 9 симфоний) [65]

Симфония «Колокола Злонице» c-moll (1865)
Симфония B-dur ор. 4 (1865)
Симфония Es-dur ор. 10 (1873)
Симфония d-moll ор. 13 (1874)
Серенада для струнного оркестра ор. 22 (1875)
Фортепианный концерт g-moll ор. 33 (1876)
Чешская сюита D-dur ор. 39 (1879)
3 славянские рапсодии: D-dur, g-moll, As-dur ор. 45 (1878)
Славянские танцы ор. 46, I тетрадь, № 1—8 (1878) [66]
Скрипичный концерт a-moll ор. 53 (1879—1880)
Легенды ор. 59 № 1—10 (1881)
Первая симфония D-dur ор. 60 (1880)
Гуситская увертюра ор. 67 (1883)
Вторая симфония d-moll ор. 70 (1884—1885)
Славянские танцы ор. 72, II тетрадь, № 9—16 (1886—1887)
Третья симфония F-dur ор. 76 (1875, новая редакция — 1887)
Симфонические вариации на собственную тему ор. 78 (1877) [67]

---

[64] Порядковый номер сочинения (opus) не всегда соответствует у Дворжака времени создания данного произведения: бывало так, что оно позже написано, а помечено более ранним номером, и наоборот. Это объясняется двумя причинами: во-первых, требовательный к себе композитор неоднократно изменял нумерацию своих произведений, исключая те из них, которые представлялись ему незрелыми; во-вторых, когда Дворжак приобрел известность, издатели при публикации его ранних сочинений произвольно ставили более поздние номера opus'ов, полагая, что благодаря этому они будут быстрее раскупаться.

[65] Далее произведения приводятся выборочно.

[66] Обе тетради «Славянских танцев» были сначала написаны для фортепиано в 4 руки.

[67] Это оркестровая редакция фортепианных вариаций ор. 6 (1876).

Четвертая симфония G-dur ор. 88 (1889)
«Среди природы», увертюра ор. 91 (1891)
«Карнавал», увертюра ор. 92 (1891)
«Отелло», увертюра ор. 93 (1891—1892)
Пятая симфония («Из Нового Света») e-moll ор. 95 (1893)
Виолончельный концерт h-moll ор. 104 (1894—1895)
«Водяной», симфоническая поэма ор. 107 (1896)
«Полуденица», симфоническая поэма ор. 108 (1896)
«Золотая прялка», симфоническая поэма ор. 109 (1896)
«Лесной голубь», симфоническая поэма ор. 110 (1896)
«Богатырская песнь», симфоническая поэма ор. 111 (1897)

Вокально-симфонические произведения

Кантата «Наследники Белой горы» (на текст Галека), гимн для смешанного хора и оркестра ор. 30 (1872, новая редакция — 1880)
«Stabat mater» для солистов, хора и оркестра ор. 58 (1876—1877)
Баллада («Свадебные рубашки», или «Невеста призрака», на текст Эрбена) для солистов, смешанного хора и оркестра ор. 69 (1884)
Оратория «Святая Людмила» для солистов, хора и оркестра ор. 71 (1885—1886)
Реквием для солистов, хора и оркестра ор. 89 (1890)

Камерно-инструментальные произведения

Сонаты

Скрипичная соната F-dur ор. 57 (1880)
Скрипичная сонатина G-dur ор. 100 (1893)

Фортепианные трио

Трио B-dur ор. 21 (1875)
Трио g-moll ор. 26 (1876)
Трио f-moll ор. 65 (1883)
«Думки» ор. 90 (1891)

Фортепианные квартеты

Квартет D-dur ор. 23 (1875)
Квартет Es-dur ор. 87 (1889)

Струнные квартеты

Квартет a-moll ор. 16 (1874)
Квартет d-moll ор. 34 (1877)
Квартет Es-dur ор. 51 (1879)
Квартет C-dur ор. 61 (1881)
Квартет E-dur ор. 80 (1876, ранее был помечен ор. 27)
Квартет F-dur ор. 96 (1893)
Квартет As-dur ор. 105 (1895)
Квартет G-dur ор. 106 (1895)

Фортепианный квинтет

Квинтет A-dur ор. 81 (1887)

Струнные квинтеты

Квинтет G-dur ор. 77 (1875, ранее был помечен ор. 18)
Квинтет Es-dur ор. 97 (1893)

Струнный секстет

Секстет A-dur op. 48 (1878)

Фортепианные произведения

14 сборников пьес, среди них:
«Думка и фуриант» op. 12 (1884)
«2 фуриант» op. 42 (1877)
«Поэтические картинки» op. 85 (13 пьес, 1889)
«8 юморесок» op. 101 (1894)

Песни и романсы (свыше 70)

Вокальные ансамбли и хоры

Среди них:
4 дуэта на моравские народные тексты op. 2 (1885)
13 дуэтов на тексты моравских народных песен op. 32 (1876)
4 дуэта на моравские народные тексты op. 38 (1877)
4 дуэта чешских крестьян для смешанного хора и оркестра op. 28 (1885)
«Среди природы», 5 смешанных хоров a cappella op. 63 (1882)

Музыкальная культура Норвегии

ВВЕДЕНИЕ

Григ — основоположник норвежской музыкальной классики. Связь его творчества с прогрессивными общественными и художественными течениями. Особенности норвежской народной музыки и ее влияние на формирование важнейших черт стиля Грига

1

В истории музыкальных культур народов севера Европы — Дании, Норвегии, Швеции — есть общие черты, обусловленные известной общностью в их экономическом и социально-политическом развитии. В частности, для них характерно позднее, по сравнению с другими западноевропейскими странами, становление профессиональных композиторских школ. Во второй половине XIX века среди этих школ особо выдвинулась норвежская. Ее возглавил Эдвард Григ — композитор мирового значения, оказавший влияние на творчество не только скандинавских авторов, но и на европейскую музыку в целом.

Однако наряду с общими чертами культура каждого из этих народов отмечена своей спецификой. Григ подчеркивал: «Музыка трех скандинавских стран — норвежской, шведской, датской — в корне различна». Он добавлял: «Я представитель не скандинавской, а норвежской музыки».

В обстановке большого общественного подъема формировалось мировоззрение и творчество Грига. Норвегия переживала трудный период развития. Более слабая в экономическом отношении, она находилась в подчинении то у Дании (с XVI до начала XIX века), то у Швеции (в XIX веке).

После длительного культурного застоя с середины XIX века Норвегия вступила в период объединения демократических сил страны, усиленного роста национального самосознания. Политическая уния со Швецией сковывала возможности социально-экономического развития. Глухая, скрытая борьба приобретала все

более явные формы, приведя в 80-х годах к острому конфликту, но только в 1905 году Норвегия окончательно освободилась от иноземного политического гнета.

Тяжело протекала борьба за укрепление основ родной культуры. Датское владычество, продолжавшееся на протяжении нескольких столетий, наложило на нее свой отпечаток. Влияние Дании подавляло развитие национального языка, литературы и искусства. Лишь в 1848—1850 годах трудами Ивара Осена были созданы норвежская грамматика и словарь, которые способствовали превращению народного языка в литературный. Однако спустя несколько десятилетий великому писателю-драматургу Норвегии Генрику Ибсену приходилось еще спорить с издателями по поводу написания тех или иных слов, бороться против их датской транскрипции. Только в 1885 году норвежский язык был признан официальным языком нации.

Патриотический подъем национально-освободительного движения сказался на всех областях культуры, способствуя выдвижению крупных деятелей в поэзии (Генрик Вергеланд), живописи (Адольф Тидеман), исторической науке (Петер Андреас Мунк) и пр. Замечательный расцвет переживает норвежская литература, давшая крупнейших драматургов — Генрика Ибсена (1828—1906) и Бьёристьерне Бьёрнсона (1832—1910). В одном из писем 1890 года Ф. Энгельс отмечал, что «за последние двадцать лет Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России»[1].

Музыка также не оставалась в стороне от этого большого культурного движения, связанного с пробуждением национального самосознания. Лудвиг Матиас Линнеман (1812—1887) проводит начиная с 50-х годов большую работу по собиранию норвежских народных вокальных и инструментальных мелодий[2]. Знаменитый скрипач Уле Булль (1810—1880), прозванный «Паганини Севера», по выражению Грига, был «первым, кто подчеркнул значение норвежской народной песни для национальной музыки». Благодаря усилиям Булля оживилась музыкальная жизнь Норвегии и в исполнительской, и в творческой сфере. В качестве автора многочисленных романсов выдвигается Хальфдан Кьерульф (1815—1863). Страстным патриотизмом отличается деятельность даровитого, рано умершего Рикарда Нурдрока (1842—1866) — он является автором музыки национального гимна Норвегии. А наряду с Григом, но уступая ему в художественном своеобразии, активно проявляет себя в разных сферах музыкального творчества Йохан Северин Свенсен (1840—1911; известен у нас с искаженной фамилией Свендсен); в его наследии — две симфонии, четыре «Норвежские рапсодии», часто исполняемый «Романс» для скрипки с оркестром, камерно-инструментальные сочинения. (Свенсен еще в 1885 году выступал в России как дирижер со своими произведениями). Популярностью также пользуется плодовитый Кристиан Синдинг (1856—1941; опера «Священная гора», четыре симфонии, песни, хоры и пр.).

Григ, однако, резко выделяется среди своих предшественников и современников, причем не только гениальной одаренностью, но и идейной целеустремленностью в разрешении поставленных художественных задач. Подобно Глинке в России или Сметане в Чехии, он с необыкновенной отчетливостью воплотил в музыке национальные типы, образы народной поэтики и родной природы. Григ сумел это сделать потому, что глубоко проникся характером норвежского народа, его духовными стремлениями и интересами. Исключительное внимание композитор уделял стилистике народно-музыкального творчества. «Я почерпнул,— говорил он,— богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого клада, являющегося непочатым источником норвежского духа, пытался создать национальное искусство». Создав такое искусство, Григ стал основоположником норвежской музыкальной классики, а творения его, как все истинно народное и национальное в искусстве,— достоянием мировой художественной культуры.

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 351 (письмо к П. Эрнсту, 1890).

[2] Аналогичную работу по изучению родного фольклора проводят в Дании Андреас Петер Берггрен, в Швеции — Адольф Ивар Арвидсон.

2

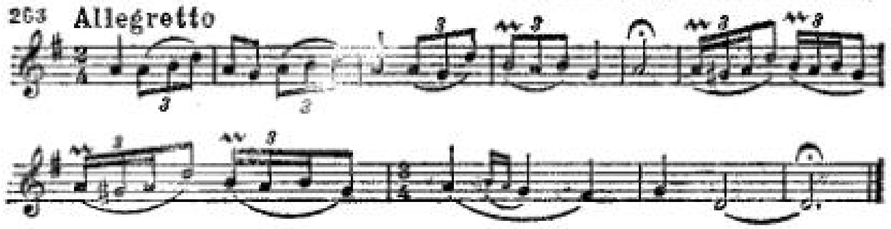
Творчество Грига вобрало в себя типические черты норвежского музыкального фольклора, особенности которого формировались на протяжении многих столетий и закрепились в XIV—XVI веках.

Большим своеобразием обладают лирико-эпические песни скальдов (народных сказителей), относящиеся к средневековью. Их мелодике, на манер русских былин, присущ декламационно-речитативный склад:

Обращает на себя внимание наличие секундовых ходов и тритоновых последований. Еще более древний слой, отражающий времена язычества, закреплен в пастушьих горных «песнях-призывах» («куллок»). Это преимущественно инструментальные наигрыши так называемого «альпийского рога», которым пастух в горах созывает стадо. Призывное звучание пастушьих наигрышей обладает особыми, неповторимыми чертами:

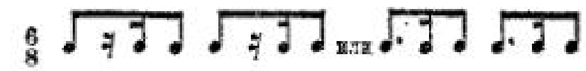
Куллок (народная мелодия)

263 Allegretto



Характерно, что и здесь встречаются тритоновые последования наряду с пентатоникой. Григ часто воплощал романтику призывных кличей в своей музыке.

К древнему слою принадлежат также веснянки; им свойствен пунктирный ритм, который Григ обычно видоизменял так:



Подобный ритм встречается во многих его сочинениях.

Богато представлена область трудовых и бытовых песен. Здесь полно отражена народная жизнь, свободолюбивый дух норвежского крестьянина, который, как подчеркивал Ф. Энгельс в цитированном письме, «никогда не был крепостным».

Эти песни насыщены контрастным содержанием, переменчивыми настроениями, внезапными переходами от патетики к тяжкому раздумью, от меланхолии к светлому юмору, что рождает особый балладный тон, метко схваченный и переданный в музыке Грига. Контрасты жизни и пейзажей Норвегии породили такой склад балладного повествования. Немалую роль играло также воспроизведение образов природы и связанных с нею звуковых представлений. Преломляясь в народном сознании, эти образы приобретали причудливый, фантастический характер. В Норвегии распространены сказания о подземном мире и его хитроумных обитателях — гномах-кобольдах или злых демонических существах в лице троллей, домовых, водяных и пр. Григ неоднократно запечатлевал в своих произведениях такие образы народной фантастики (см., например, известное «Шествие гномов» ор. 54, «В пещере горного короля» ор. 46, «Кобольд» ор. 71 и многие другие). Широко отражены в его музыке и пейзажные моменты.

Норвежская народная мелодика отмечена рядом характерных особенностей, которые определили своеобразие музыкальной стилистики Грига. В инструментальной музыке мелодическая линия нередко развивается сложным орнаментом — в наслоении форшлагов, мордентов, трелей, мелодических задержаний или коротких призывных интонаций. Эти приемы народного скрипичного музицирования, о котором подробнее будет сказано ниже, закреплены во многих танцевальных пьесах Грига, особенно в ор. 72 (см. примеры 268 *а*, *б*, *в*). Но подобные приемы проникают и в вокальную музыку, где мелодические задержания служат выражению широкого вздоха. Таков, например, один из излюбленных оборотов Грига, который применяется им в моменты большого эмоционального подъема:

264а „В челне", ор.60

264б „У горного ручья", ор.67

264в „Ты – юная весна", ор.59

Другой излюбленный Григом оборот преимущественно встречается в плавно ниспадающих, протяжных напевах. Такие напевы связаны со светлыми думами о родине или пейзажными моментами:

265а Andante molto „Тайная любовь", ор.39 №2

265б Andante espressivo „Вечер в горах", ор.68 №4

265в Andante „Песня Сольвейг"

В приведенных примерах бросается в глаза мелодический ход с септимы на квинту, нередко подчеркиваемый орнаментикой или ритмом. Это типическая интонация норвежской народной мелодики, особенность которой заключается в том, что вводный тон разрешается не в тонику, как обычно вверх, а вниз, в доминанту. Так возникающий терцовый ход обычен для норвежской мелодики[3].

Вообще терция (с близлежащими, опевающими ее секундами)

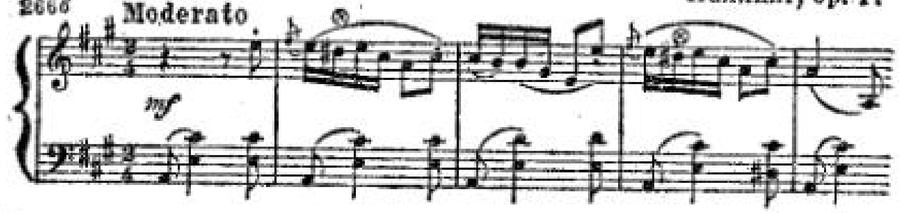
[3] Данный оборот встречается и в произведениях оживленного склада — мужественно энергичных или скерцозных, но тогда он приобретает иное образно-смысловое значение (см. начало фортепианного концерта, пример 273).

часто используется в строении норвежской мелодики. Порой она даже основывается на разложенных септ- и нонаккордах. Отсюда становится понятным пристрастие Грига к этим аккордам, а также к их сопоставлению в терцовом соотношении.

Отметим еще одну важную особенность: выше говорилось о значении тритоновых ходов — они образуются в результате повышения IV ступени. Необычайно широко и изобретательно Григ пользуется этим оборотом лидийского лада (см. примеры 266 *а*, *б*; 268 *а*, *б*, *в*; 279):

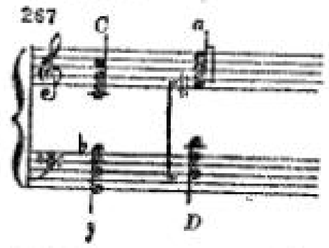
266а [Allegro marcato] Спрингар, op.17

266б Moderato Халлинг, op. 17



Повышение IV ступени как вводного тона к V рождает ощущение двух опорных звуков в ладу. Тем самым в данный лад включается тональность его доминанты, нередко в мажоре — минорной, а в миноре — мажорной, что создает предпосылки как для ладовой переменности, так и для одновременного совмещения тонической и доминантовой гармонии:

267



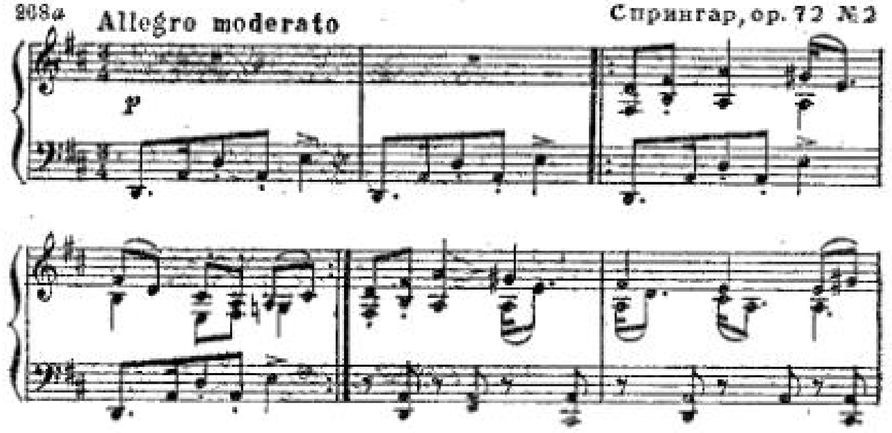
Это послужило основанием для разработки Григом того гармонического своеобразия и модуляционной свободы, которые обогатили европейскую музыку (в том числе творчество французских импрессионистов) новыми выразительными средствами.

Вообще Григ щедро пользуется свежо звучащими ладовыми оборотами — дорийскими, фригийскими. Они также способствуют обогащению его гармонических приемов. (Среди последних выделим альтерации, необычное сочетание тональностей, хроматическое нисхождение баса, частое применение органного пункта.)

В норвежской музыке исключительно богато представлены крестьянские танцы, так называемые «слоттер», то есть танцы, сыгранные на норвежской народной скрипке[4]. Норвегия издавна славилась замечательными скрипачами — исполнителями слоттеров, среди них Торгер Аугонсен, Кнут Дале и другие. Колыбель этого большого искусства — Телемаркен на юго-востоке Норвегии.

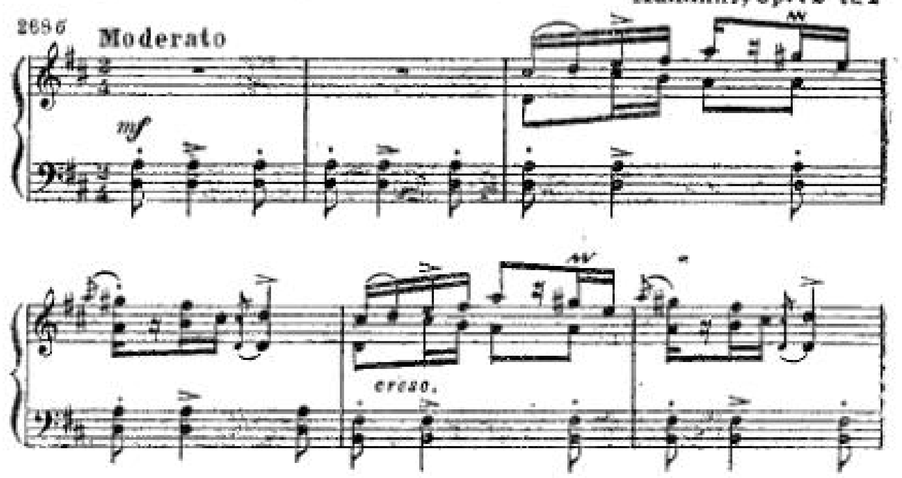
В своих импровизациях народные скрипачи разрабатывали три типа танцев: «спрингар» — прыжковый парный танец нечетного размера, идущий в стремительном движении (см. пример 268 *а*; иногда в этом танце встречается переменный ритм: $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$), «халлинг» — мужской сольный танец молодечества, четного размера, ему свойственна неожиданная смена характера движения (см. пример 268 *б*); «гангар» — танец-шествие в своеобразном ритме ($\frac{2}{8}$), умеренного склада, исполнялся обычно на деревенских свадьбах (см. пример 268 *в*):

268а Allegro moderato Спрингар, op. 72 №2



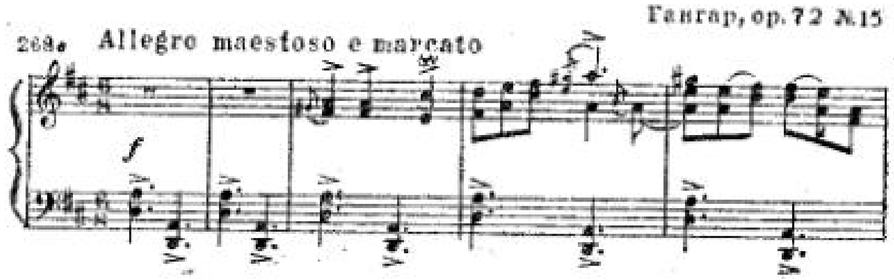
Халлинг, op. 72 №4

268б Moderato



[4] Она именуется «хардингской» («хардингфеле»). По своим размерам эта скрипка меньше общепринятой, имеет короткую шейку, резко выпуклую деку; к четырем нормальным струнам прибавляется четыре аликвотных (резонирующих), что придает звучанию металлический оттенок.

Гангар, ор. 72 № 15



Григ всесторонне отобразил музыку этих танцев, особенно в фортепианных пьесах ор. 17, 35, 63, 72[5]. Он дал также развернутые сцены из народной жизни на основе танцевальных интонаций и ритмов (см. ор. 19, пьесу «Свадебный день в Трольдхаугене» ор. 65 и другие). Надо отметить, что указанные типы близки друг другу по музыке: им всем присущи живые, энергичные ритмы, активный характер, порой с оттенком юмора. В танцы, особенно гангар, привносятся нередко сюжетные мотивы (в частности, популярны шуточные сцены, именуемые «стабе-лотен»). Григ часто пользовался ими и нередко насыщал свои произведения сюжетной программностью, когда хотел запечатлеть в музыке нравы и обычаи родного народа.

Так путем усвоения и дальнейшей разработки образов и типических черт музыкальной стилистики норвежского фольклора закладывались народно-национальные основы музыки Грига.

ЭДВАРД ГРИГ

Жизненный и творческий путь. Детство. Годы обучения в Лейпциге. Христиания. Встреча с Листом. Берген. Концертные поездки. Облик Грига. Его эстетические взгляды

1

Эдвард Хагеруп Григ родился 15 июня 1843 года. Предки его — шотландцы (по фамилии Грейг)[6]. Но еще дед обосновался в Норвегии, служил британским консулом в городе Бергене; ту же должность занимал отец композитора. Семья была музыкальной. Мать — хорошая пианистка — сама обучала детей музыке. Позже, помимо Эдварда, профессиональное музыкальное образование получил его старший брат Джон (окончил Лейпцигскую консерваторию по классу виолончели у Фридриха Грюцмахера и Карла Давыдова).

Берген, где Григ родился и провел молодые годы, славился

[5] В семнадцати фортепианных пьесах ор. 72 имеются пять спрингаров (№ 2, 5, 12, 13, 16); пять халлингов (№ 4, 7, 9, 10, 11); семь гангаров, порой приближающихся к характеру марша (№ 1, 3, 6, 8, 14, 15, 17).

[6] Известные русские адмиралы С. К. и А. С. Грейги также принадлежали к этому шотландскому роду.

своими национальными художественными традициями, особенно в области театра: здесь начинали свою деятельность Генрик Ибсен и Бьёрнстьерне Бьёрнсон; в Бергене родился и долгое время жил Уле Булль. Именно он первым обратил внимание на незаурядную музыкальную одаренность Эдварда (мальчик с двенадцати лет сочинял) и посоветовал родителям определить его в Лейпцигскую консерваторию, что и состоялось в 1858 году. С небольшими перерывами Григ пробыл в Лейпциге до 1862 года [7].

Григ без удовольствия впоследствии вспоминал годы консерваторского обучения, схоластические методы преподавания, консерватизм своих учителей, их оторванность от жизни. В тонах добродушного юмора он описал эти годы, равно как и свое детство, в автобиографическом очерке, озаглавленном «Мой первый успех» [8]. Молодой композитор нашел в себе силы «сбросить ярмо всего ненужного хлама, которым его наделило скудное воспитание дома и за границей»,— оно грозило направить его по ложному пути. «В этой силе крылось мое спасенье, мое счастье,— писал Григ.— И когда я понял эту силу, как только узнал самого себя,— я осуществил то, что хотел бы назвать своим единственным успехом...». Однако пребывание в Лейпциге немало дало ему: уровень музыкальной жизни в этом городе был высоким. И если не в стенах консерватории, то за ее пределами Григ приобщался к музыке современных композиторов, среди которых он более всего ценил Шумана и Шопена.

Григ продолжал совершенствоваться в качестве композитора в музыкальном центре тогдашней Скандинавии — Копенгагене. Его руководителем стал известный датский композитор, поклонник Мендельсона, Нильс Гаде (1817—1890). Но и эти занятия не удовлетворяли Грига: он искал новых путей в искусстве. Встреча с Рикардом Нурдроком помогла их обнаружить — «будто с глаз моих спала пелена»,— говорил он. Молодые композиторы поклялись отдать все силы разработке национального норвежского начала в музыке, они объявили беспощадную борьбу романтически-размягченному «скандинавизму», который нивелировал возможности выявления этого начала. Творческие искания Грига горячо поддержал Уле Булль — во время совместных странствий по Норвегии он посвящал своего юного друга в тайны народного искусства.

Новые идейные стремления не замедлили сказаться на творчестве композитора. В фортепианных «Юморесках» ор. 6 и сонате ор. 7, а также в скрипичной сонате ор. 8 и увертюре «Осенью» ор. 11 уже отчетливо проявились индивидуальные черты стиля Грига. Он все более их совершенствовал в следующий период своей жизни, связанной с Христианией (ныне Осло).

[7] В 1860 году Григ перенес тяжелое заболевание, подорвавшее его здоровье: он лишился одного легкого.

[8] На русском языке впервые опубликован в «Русской музыкальной газете», 1905, № 43—49.

С 1866 по 1874 год продолжался этот напряженнейший период музыкально-исполнительской и композиторской работы.

Еще в Копенгагене, совместно с Нурдроком, Григ организовал общество «Эвтерпа», ставившее себе целью пропаганду сочинений молодых музыкантов. Вернувшись на родину, в столице Норвегии Христиании Григ придал своей музыкально-общественной деятельности более широкий размах. Возглавив Филармоническое общество, он стремился, наряду с классикой, привить интерес и любовь слушателей к произведениям Шумана, Листа, Вагнера, имена которых еще не были известны в Норвегии, а также к музыке норвежских авторов. Григ выступал также в качестве пианиста — исполнителя собственных произведений, часто в содружестве со своей женой, камерной певицей Ниной Хагеруп. Его музыкально-просветительская деятельность протекала рука об руку с интенсивной композиторской работой. Именно в эти годы он пишет ставший знаменитым фортепианный концерт ор. 16, Вторую скрипичную сонату ор. 13 (одно из самых любимых своих сочинений) и начинает издавать серии тетрадей вокальных пьес, а также фортепианных миниатюр, как интимно лирических, так и народно-танцевальных.

Большая и плодотворная деятельность Грига в Христиании, однако, не получала должного общественного признания. Он имел замечательных союзников в своей пламенной патриотической борьбе за демократическое национальное искусство — в первую очередь композитора Свенсена и писателя Бьёрнсона (с последним его связывали долгие годы дружбы), но и немало врагов — косных ревнителей старого, омрачавших своими интригами годы его пребывания в Христиании. Поэтому особенно запечатлелась в памяти Грига та дружеская помощь, которую оказал ему Лист.

Лист, приняв сан аббата, жил в эти годы в Риме. Он не знал лично Грига, но в конце 1868 года, ознакомившись с его Первой скрипичной сонатой, пораженный свежестью музыки, послал восторженное письмо автору. Письмо это сыграло большую роль в биографии Грига: моральная поддержка Листа укрепила его идейно-художественные позиции. В 1870 году состоялась их личная встреча. Благородный и великодушный друг всего талантливого в современной музыке, особенно тепло поддерживавший тех, кто выявлял национальное начало в творчестве, Лист горячо принял недавно законченный фортепианный концерт Грига. Он сказал ему: «Продолжайте в том же духе, у вас есть к этому все данные, и — не давайте себя запугать!..».

Рассказывая родным о встрече с Листом, Григ добавлял: «Эти слова имеют для меня бесконечно большое значение. Это нечто вроде благословения. И не раз, в минуты разочарования и горечи, я буду вспоминать его слова, и воспоминания об этом часе будут волшебной силой поддерживать меня в дни испытаний».

Григ поехал в Италию на полученную им государственную стипендию. Несколькими годами позже, вместе со Свенсеном, он получил от государства пожизненную пенсию, которая освободила

его от необходимости иметь постоянное место службы. В 1873 году Григ покидает Христианию, а в следующем году обосновывается в родном Бергене. Начинается следующий, последний, длительный период его жизни, отмеченный большими творческими удачами, общественным признанием на родине и за рубежом. Открывает этот период создание музыки к пьесе Ибсена «Пер Гюнт» (1874—1875). Именно эта музыка сделала имя Грига европейски известным. Наряду с музыкой к «Перу Гюнту» создаются остродраматичная фортепианная Баллада ор. 24, струнный квартет ор. 27, сюита «Из времен Хольберга» ор. 40, ряд тетрадей фортепианных пьес и вокальной лирики, где композитор все чаще обращается к текстам норвежских поэтов, и другие сочинения. Музыка Грига приобретает большую популярность, проникая на концертную эстраду и в домашний быт; его произведения печатаются одним из самых солидных немецких издательств, множится количество концертных поездок. В признание его художественных заслуг Григ избирается членом ряда академий: шведской в 1872 году, Лейденской (в Голландии) в 1883, французской в 1890 и вместе с Чайковским в 1893 году — доктором Кембриджского университета.

Со временем Григ все более сторонится шумной столичной жизни. В связи с гастрольными турне ему приходится посещать Берлин, Вену, Париж, Лондон, Прагу, Варшаву, тогда как в Норвегии он живет уединенно, преимущественно за городом (сначала в Луфтхусе, затем вблизи Бергена в своем имении, названном Трольдхауген, то есть «Холм троллей»); основное время посвящает творчеству. И все же Григ не бросает музыкально-общественной работы. Так, в течение 1880—1882 годов он руководил в Бергене концертным обществом «Гармония», а в 1898 году там же провел первый фестиваль норвежской музыки (из шести концертов). Но с годами пришлось отказаться и от этого: его здоровье пошатнулось, легочные заболевания участились. Григ умер 4 сентября 1907 года. Его смерть была отмечена в Норвегии как национальный траур.

2

Чувство глубокой симпатии вызывает облик Эдварда Грига — художника и человека. Отзывчивый и мягкий в обращении с людьми, в своей деятельности он отличался честностью и принципиальностью и, не принимая прямого участия в политической жизни страны, всегда выступал убежденным демократом. Интересы родного народа были для него превыше всего. Именно поэтому в годы, когда за рубежом появились тенденции, тронутые декадентским влиянием, Григ выступал в качестве одного из крупнейших реалистических художников. «Я противник всякого рода «измов»,— говорил он, полемизируя с вагнерианцами.

В своих немногочисленных статьях Григ высказывает немало метких эстетических суждений. Он преклоняется перед гением Моцарта, но одновременно полагает, что при знакомстве с Вагне-

ром «этот универсальный гений, чья душа всегда оставалась чуждой всякого филистерства, обрадовался бы как дитя всем новым завоеваниям в области драмы и оркестра». И. С. Бах для него является «краеугольным камнем» современного искусства. У Шумана он ценит прежде всего «теплый, глубоко сердечный тон» музыки. И самого себя Григ причисляет к шумановской школе. Склонность к меланхолии и мечтательности роднит его с немецкой музыкой. «Однако мы более любим ясность и краткость,— утверждает Григ,— даже наша разговорная речь ясна и точна. Мы стремимся добиться этой ясности и точности в нашем искусстве». Много теплых слов он находит для Брамса, а свою статью памяти Верди начинает словами: «Ушел последний великий...».

Исключительно сердечные отношения связывали Грига с Чайковским. Их личное знакомство состоялось в 1888 году и перешло в чувство глубокой приязни, объясняемое, по выражению Чайковского, «несомненным внутренним родством двух музыкальных натур». «Я горжусь, что заслужил Вашу дружбу»,— писал он Григу. А тот, в свою очередь, мечтал еще об одной встрече «где бы то ни было: в России, Норвегии или еще где-нибудь!». Чувства уважения к Григу Чайковский выразил, посвятив ему увертюру-фантазию «Гамлет». Он дал замечательную характеристику творчества Грига в своем «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году».

«В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик... Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах,— писал далее Чайковский,— сколько ключом бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных, пикантных модуляциях и в ритме, как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном! Если прибавить ко всем этим редким качествам полнейшую простоту, чуждую всякой изысканности и претензий... то неудивительно, что Грига все любят, что он везде популярен!..».

Фортепианные пьесы. Инструментальные произведения крупной формы. Фортепианный концерт. Оркестровые пьесы

I

Григ обращался к фортепиано на протяжении всей жизни. Как Шуман, он в небольших пьесах фиксировал своего рода «дневниковые записи» — личные жизненные впечатления и наблюдения. Роднит его с Шуманом и другая черта. Григ предстает в этих пьесах увлекательным рассказчиком-новеллистом. Меткими, скупыми штрихами композитор характеризует душевное состояние или

явление действительности. Само это явление лишь эскизно намечено. Но тематизм пьес наделен такой психологической жанровой характерностью, а интонационно-ритмические и гармонические «повороты» содержат столько неожиданного и увлекательного, что музыкальное развитие подчас уподобляется хорошо рассказанной новелле. Однако в характере образов есть значительное отличие от Шумана.

В фортепианной музыке Грига заметны две струи. Они не исключают друг друга, нередко взаимодополняют, объединяются воедино, сосуществуют. Одна из них связана с выражением лично субъективных чувств. Здесь Григ более интимен, обращается к сфере той «домашней музыки», которая со времен «Песен без слов» Мендельсона заняла видное место в европейской фортепианной лирике (напомним фортепианные миниатюры Чайковского). Другая струя связана с областью жанрово-характерного, с народной песенностью и танцевальностью. И если в первом случае композитор более стремится к передаче поэтичных индивидуальных состояний, то во втором его прежде всего интересует зарисовка сцен народной жизни, картин природы. И в том и в другом случае он является глубоко национальным художником, но, естественно, при обрисовке быта и жизни народа национальный склад музыки делается более отчетливым, выпуклым.

Григ оставил около ста пятидесяти фортепианных пьес; семьдесят издано в десяти «Лирических тетрадях». Лучшие из этих пьес давно уже стали достоянием широких кругов любителей музыки. По своему складу они импульсивны, импровизационны, но заключены большей частью в рамки трехчастной композиции. Заглавия пьес носят, как у Шумана, характер эпиграфов, которые призваны вызвать определенные ассоциации в связи с содержанием музыки. Выбор заглавий не всегда удачен и подчас грешит данью салонной традиции, однако к музыке это имеет мало отношения. Она отмечена большим лирическим обаянием и своеобразием. Особенно привлекает мелодическое богатство этих пьес. Их мелодика наделена живым, теплым, вокальным дыханием. Поэтому так органично соседствуют в наследии Грига оригинальные фортепианные пьесы и его же переложения собственных вокальных песен для фортепиано (см. ор. 41, 52).

В «Лирических тетрадях» содержится немало пьес, отражающих народную практику музицирования, образы народной фантазии. Таковы различные норвежские танцы — «куллокк», «колокольные звоны», «Кобольд», «Шествие гномов» и пр. Изображение характерного здесь берет верх над выражением лирико-драматических чувств. Сказываются и свойственные Григу повествовательные балладные черты, что имеет место в «Песне сторожа» ор. 12, «В тоне баллады» ор. 65, «Однажды» ор. 71 и других.

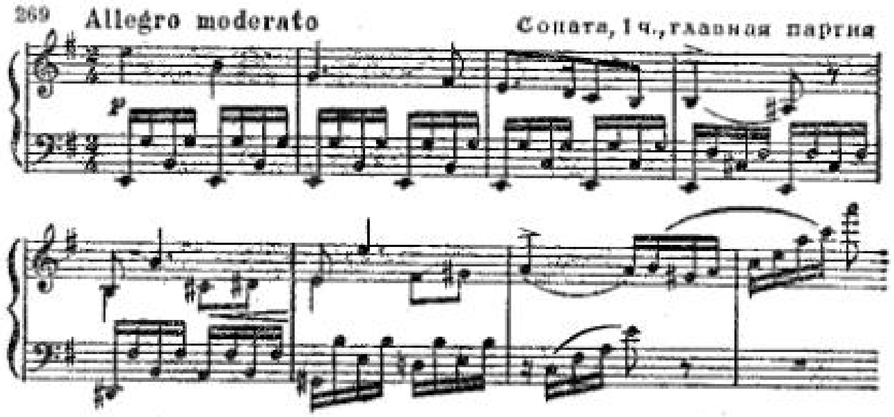
Последние пьесы непосредственно примыкают ко второй манере Грига. Он посвятил ряд циклов народным норвежским танцам и сценам из народной жизни (ор. 17, 19, 35, 63, 66, 72). Страницы этой музыки колоритны, они овеяны подлинной поэзией, свиде-

тельствуют о глубоком вникании в характер национальной психики, духовного склада народа. Григ стремился воссоздать и типичные приемы игры народных скрипачей Норвегии, о чем уже говорилось выше.

Григ посвятил фортепиано два крупных героико-драматических произведения: сонату ор. 7 и Балладу в форме вариаций ор. 24. Эти произведения также отмечены «новеллистическими» чертами. В них образы не столько развиваются, сколько контрастно сопоставляются. «Поток неожиданностей» (выражение Асафьева) — вот что поражает слушателя при восприятии григовских произведений крупной формы. Героика здесь сменяется меланхолией, идиллия — бурным порывом, лирика — жанровой характерностью.

Волевой мужественный образ главенствует в первой части сонаты:

269 Allegro moderato — Соната, I ч., главная партия

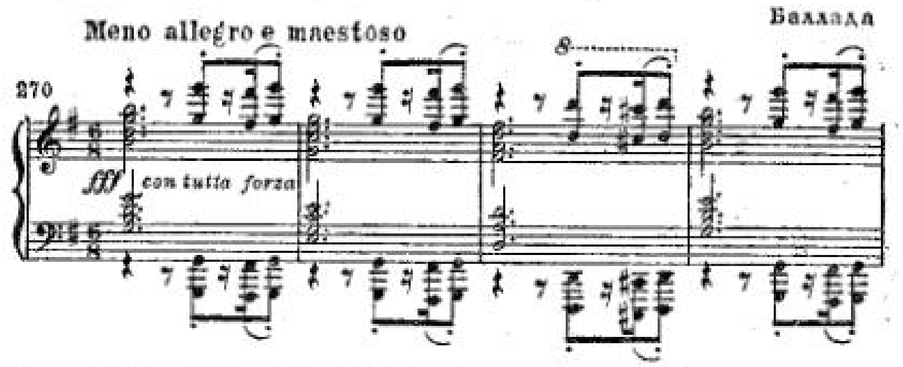


Вторая часть — чудесный певучий ноктюрн с внезапно возникающими народно-танцевальными оборотами. В характере менуэта написана третья часть, но поступь его тяжела — возникает скорее представление о рыцарственном марше, а в «трио» прорываются призывные кличи куллока. Беспокойно драматические тона преобладают в финале, тогда как в коде звучит ликующий гимн. В целом же, несмотря на некоторую расплывчатость формы — ведь это одно из ранних сочинений Грига! — соната увлекает своим молодым порывом, свежей непосредственностью чувств.

Большой интерес представляет Баллада. Ее содержание навеяно тяжелым личным горем композитора, что придало музыке трагический отпечаток[9]. Это зрелое, одно из наиболее самобытных произведений Грига, поражающее богатством изобретения, единством выражения. Скорбно-меланхолическая, народного склада тема варьирована в четырнадцати контрастных эпизодах. Первый круг образов, в которых преобладают печальные тона, замыкается монологом импровизационного характера (Più lento). Скерцозные эпизоды далее сменяются похоронным маршем (Lento). Последующий драматический подъем на основе скерцозных эпизодов приводит к утверждению героико-эпических образов:

[9] Баллада, по выражению Грига, написана «кровью сердца в дни горя и отчаяния» в связи со смертью его родителей.

Meno allegro e maestoso — Баллада

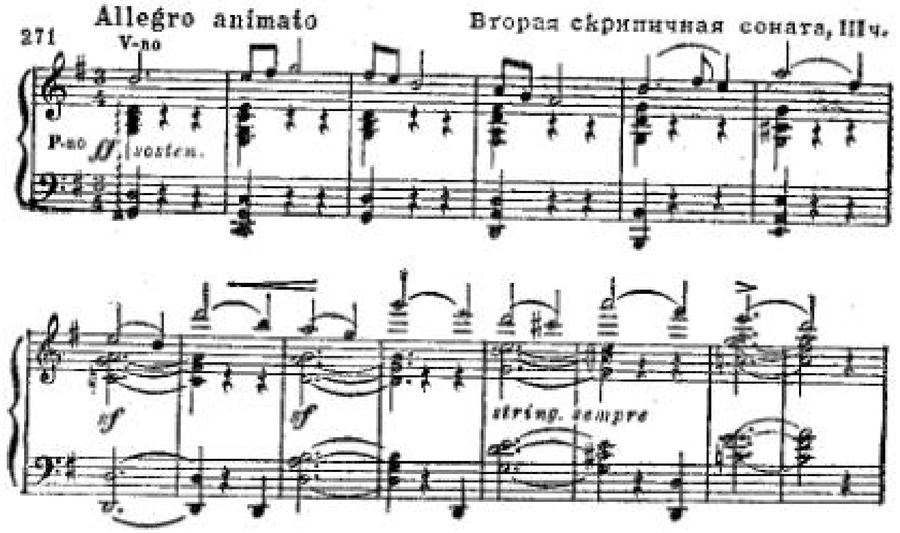


Но и они сметаются порывом отчаяния. Неистовое движение срывается в момент кульминации, и под конец Баллады звучат отголоски скорбной темы.

2

Импровизационные принципы формообразования характерны и для других крупных инструментальных произведений Грига. Три сонаты для скрипки и фортепиано принадлежат к лучшему, что создано композитором. Их содержание разнообразно. В первой сонате F-dur ор. 8 преобладают идиллические настроения, которые оттеняются жанровыми моментами во второй части (ее «трио» содержит типичный образец спрингара). Вторая соната G-dur ор. 13 является одним из наиболее цельных и содержательных циклических произведений Грига. Ее музыка — преимущественно в крайних частях — отмечена яркими народно-национальными чертами. Сильно впечатляет импульсивное, полное увлекательных неожиданностей начало сонаты (Lento doloroso), а также финал с чудесной гимнической темой коды:

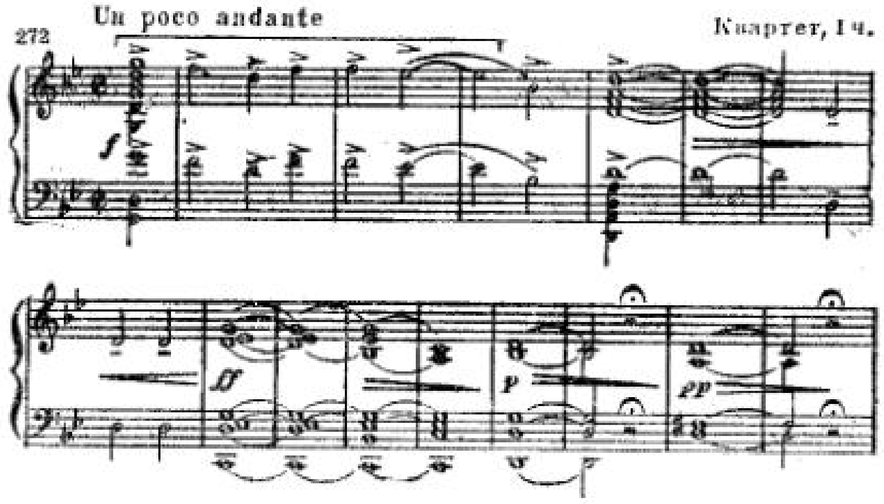
271 Allegro animato — Вторая скрипичная соната, III ч.



Третья соната c-moll op. 45 имеет, подобно Балладе, трагический характер. Но она написана «крупными мазками» — скорее в классической, чем романтической манере. Сказанное прежде всего относится к героическим образам первой части и к романсу второй; широта развития его основной мелодии — протяженностью в 46 тактов! — является необычной для Грига.

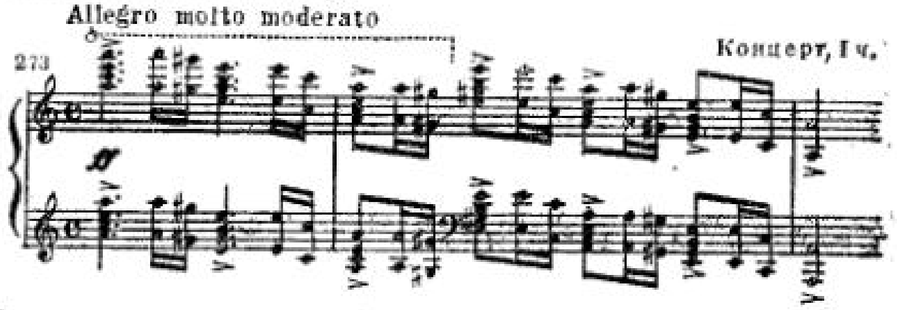
По своей образно-эмоциональной структуре сродни последнему произведению виолончельная соната a-moll op. 36, тогда как струнный квартет g-moll op. 27 благодаря терпкому, острому звучанию занимает в творческом наследии Грига обособленное место.

Наряду с фортепианной Балладой это одно из самых романтических произведений Грига, в котором ярко выражен национальный характер музыкального стиля композитора. Пламенному драматизму крайних частей противостоят мягкая лирика романсовой второй части и энергичная ритмическая поступь скерцо. Контрасты норвежского пейзажа, в органичном сочетании с контрастами личных переживаний, образно переданы в музыке квартета. Объединяющим же началом служит общность тематизма. Своего рода эпиграф, с которого начинается это замечательное сочинение, проходит сквозь все части в различных вариантах [10].

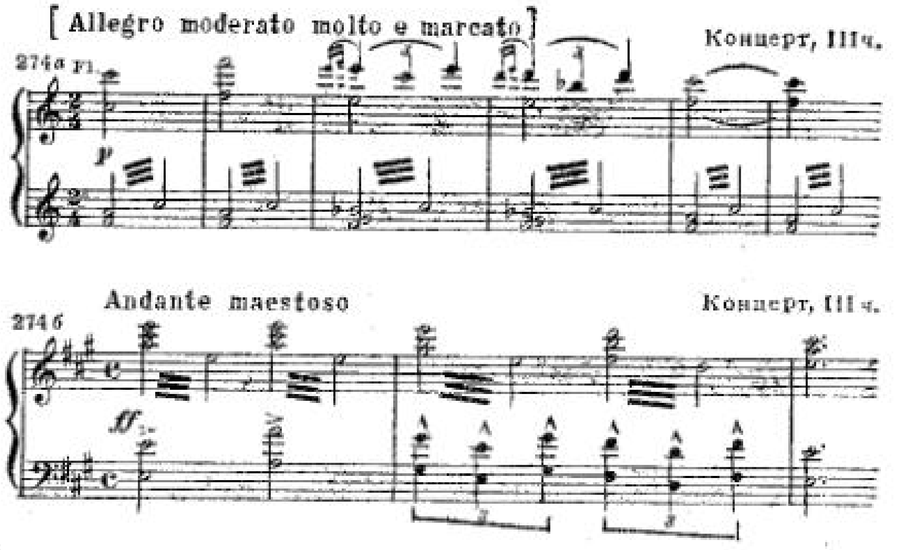


* * *

Самым крупным по масштабу и значительным сочинением Грига является фортепианный концерт a-moll op. 16. Впервые исполненный в 1870 году, он вскоре завоевал большую популярность, которая сохранилась по сей день. Яркая приподнятость, праздничность выражения, рельефность тематизма, смелые образные сопоставления, неожиданные «повороты» в музыкальном развитии, резкие смены настроений — все это чрезвычайно соответствует жанру концерта, где экспозиционные моменты преобладают над разработочными. А как раз в увлекательном показе колоритных, сочных образов заключается сила Грига! Так, надолго врезывается в память музыка вступления, где использован характернейший оборот норвежской народной музыки (нисходящий тон от тоники к септиме в квинту):



Динамичному развороту «событий» первой части противостоят лирически восторженные образы второй части, подчас приобретающие гимнический характер, что еще более оттеняет ликующий финал народно-жанрового склада. И здесь, в коде, воскрешаются гимнические образы — на основе варьированной второй темы финала возникает дифирамб, прославляющий радостное упоение жизнью:



Музыка концерта, словно вспоенная живительными соками родной земли, пронизана интонациями и ритмами норвежского фольклора. Это, в частности, подчеркивается свежо звучащими ладовыми оборотами (миксолидийский — в коде финала, фригийский — в побочной партии первой части и пр.).

Григ более не возвращался к столь крупным замыслам в сфере симфонической музыки. Его оркестровые пьесы имеют значительно более скромные рамки, приближаясь к характеру камерных миниатюр, и не случайно вместе с оркестровой композитор издавал

[10] Данный лейтмотив Григ заимствовал из своей «Песни музыканта» на слова Ибсена (ор. 25 № 1). В тексте этой песни говорится о том, как родное искусство помогло музыканту преодолеть личное горе и прославить жизнь.

их фортепианные редакции. Среди этих пьес выделяются увертюра «Осенью» ор. 11, рисующая тонкий «пейзаж настроения», «Симфонические танцы» ор. 64 на норвежские народные темы и написанная для струнного оркестра обаятельная сюита в старинном стиле «Из времен Хольберга» ор. 40 (известна также ее фортепианная редакция)[11]. Здесь не упомянуты сюиты из театральной музыки во главе с шедевром Грига — «Пером Гюнтом»: о них будет подробнее рассказано ниже.

Песни и романсы. Вокально-симфонические произведения. Музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт»

1

Наравне с фортепианной, Григ уделял большое внимание вокальной музыке. Подобно лирическим фортепианным пьесам, он издавал свою вокальную лирику «тетрадями». В большинстве случаев это собрания разнородных по образам и настроениям песен и романсов. Нередко такие тетради посвящены творчеству одного поэта (например, ор. 5 — Х. Андерсену, ор. 21 — Б. Бьёрнсону, ор. 25 — Г. Ибсену, ор. 26 и 59 — И. Паульсену, ор. 33 — О. Винье, ор. 60 — Б. Крагу, ор. 69 и 70 — О. Бензону и т. п.). К циклам же в узком смысле слова, то есть к сборникам, обладающим определенным идейно-тематическим или сюжетным стержнем, относятся ор. 44 — «По скалам и фиордам» (тексты Х. Драхмана), ор. 58 — «Норвегия» (тексты И. Паульсена) и ор. 67 — «Дитя гор» (тексты А. Гарборга).

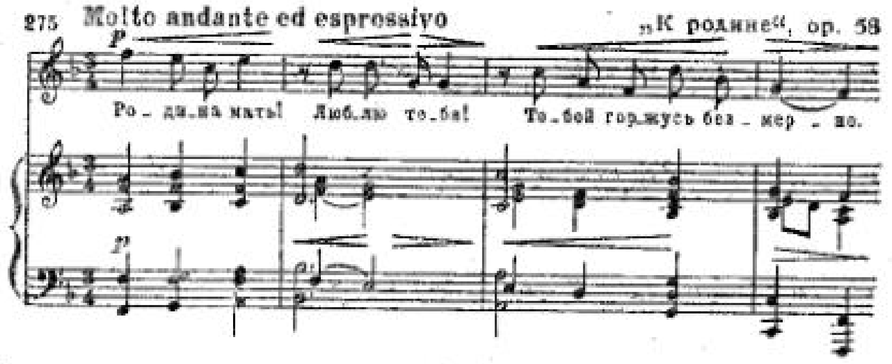
Григ опубликовал сто двадцать пять песен и романсов. Посмертно издано еще около двух десятков пьес. В своей лирике он обращался почти исключительно к поэтам Дании и Норвегии и изредка к немецкой поэзии (Г. Гейне, А. Шамиссо, Л. Уланд). Такой интерес к скандинавской литературе — и в особенности к литературе родного языка — очень характерен для Грига. Так, в 1880 году ознакомление со стихотворениями норвежского крестьянского поэта О. Винье привело его в восторг; «они имеют большое национальное значение»,— указывал Григ. На протяжении восьми-десяти дней он написал один из лучших своих сборников — ор. 33, содержащий двенадцать номеров (посмертно было опубликовано еще тринадцать песен на тексты Винье). Не менее восторженно Григ отзывался о другом норвежском писателе — А. Гарборге. «Как жаль, что Вы не сможете понять прекрасный рассказ в стихах «Дитя гор» Гарборга, откуда заимствованы песни,— писал он.— По своей непосредственности, простоте и глубине, по своей не поддающейся описанию красочности это шедевр». Цикл на тексты Гарборга также принадлежит к числу лучших камерно-

[11] Эта сюита написана в 1884 году в связи с двухсотлетием со дня рождения знаменитого датского комедиографа Людвига Хольберга — он был родом из города Бергена, с которым так много связано у Грига.

вокальных сочинений Грига. Сам композитор отмечал, что «эти песни существенно отличаются от моих прежних...».

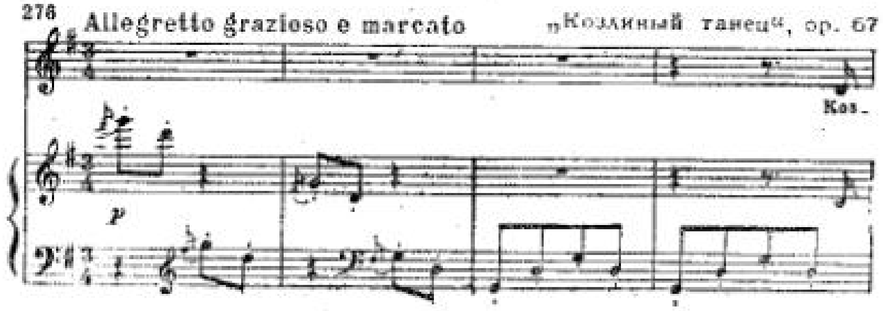
Национальное начало, так ярко проявившееся в названных сборниках, равно как и в сборнике ор. 44, легко обнаружить и в других тетрадях вокальной лирики Грига. Он неоднократно возвращался к своим излюбленным образам. Среди них можно наметить несколько групп.

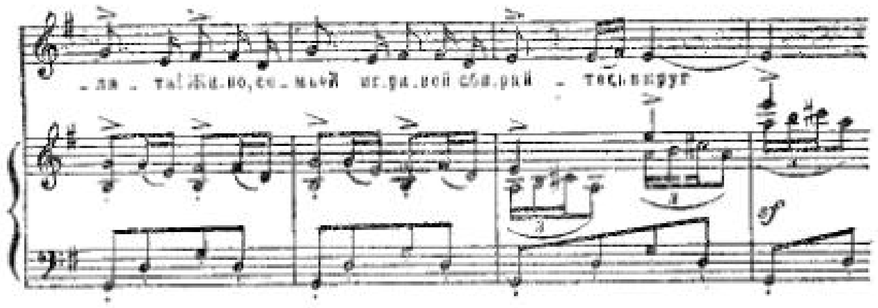
Большим обаянием и национальным своеобразием отмечены простые, в народном духе, напевы Грига. Такова знаменитая «Песнь Сольвейг» из «Пера Гюнта», характерные мелодические обороты которой, как сказано, служили Григу для выражения глубоко сердечных чувств преданности и любви к родине. Так и назван один из характерных образов подобных песен — светлый, торжественный гимн «К родине» ор. 58:



Сходными средствами выражены и чувства родственной любви — сыновней или материнской. Образцы тому содержатся в «Колыбельной» ор. 9, «Горе матери» ор. 15, «Мать поет» ор. 60 и других.

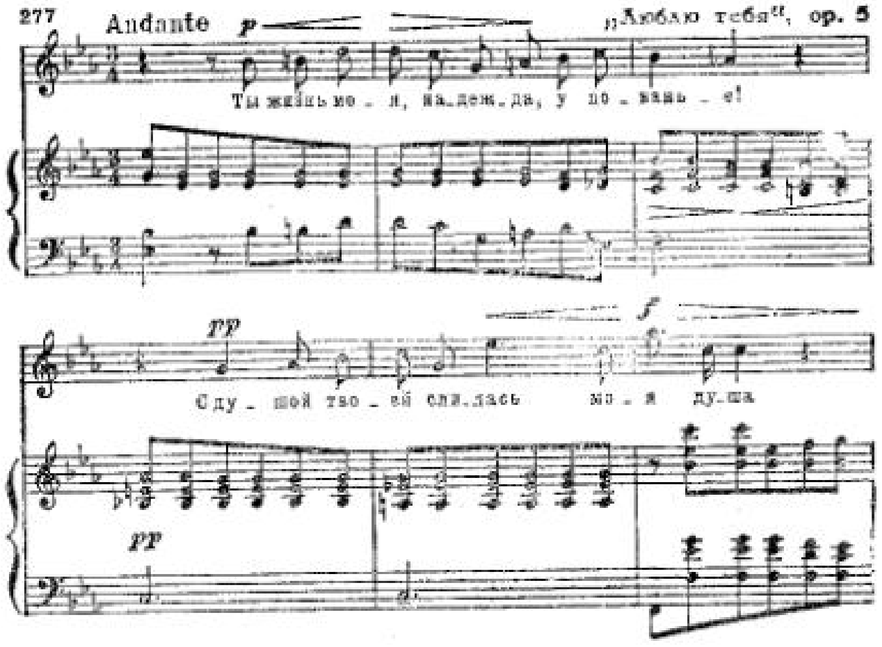
Поэтические картины природы богато представлены в григовских песнях; это либо образы «лесной романтики», либо — приветливых ручейков, привольных ландшафтов. При воплощении этих светлых образов Григ использовал различные средства выразительности, но общее для них — ритмическая упругость, ясная расчлененность мелодики, подчас элементы народной танцевальности. Таковы «В челне» ор. 60, «У ручья» ор. 33, «Пастушка» ор. 58 и другие. Композитор иногда наделял эти образы чертами юмора, сближая их с изображением кобольдов и троллей в инструментальной музыке. Яркий пример тому — «Козлиный танец» ор. 67:





С другой стороны, заметное место занимает выражение элегических настроений, что нередко сближает Грига с Шуманом.

Своеобразными чертами наделены романсы, связанные с выражением субъективных чувств. Здесь встречаются образы бурной романтики, также навеянные Шуманом (например, «Осенняя буря» ор. 18). Но особенно упрочили популярность Грига романсы страстно-порывистого склада, такие, как «Люблю тебя», «Сон», «Свидание» и другие. Мелодика этих произведений отмечена декламационными чертами, которые, однако, в моменты кульминации чувства сменяются широким распевом. Гармония здесь сложнее и изысканнее; часто используются нонаккорды и септаккорды V и II ступени, альтерации, порой появляются «тристановские» обороты:



Конечно, указанными группами не исчерпывается богатое содержание вокальной лирики Грига, всегда сердечной и непосредственной. Он обращался, правда, в малой мере, и к гражданской тематике, используя гимнические обороты из своей инструментальной музыки (ср. указанные обороты из Баллады, фортепианного концерта или Второй скрипичной сонаты с песнями «Моя цель» ор. 33 или «Вергеланд» ор. 58). Есть у него и балладного склада песни («Отплытие», «Старая песнь»), и песни-монологи («Израненный» ор. 33), и другие. Но среди всего этого разнообразия, как и в фортепианном наследии, выделяются две основные струи григовского творчества — народно-песенная и лирически-субъективная.

В своей вокальной музыке Григ, за небольшими исключениями, применял форму куплетной песни. Большой мастер миниатюры, он виртуозно использовал эту простейшую форму.

* * *

Композитора влекли и замыслы большого масштаба. «Я мечтал о них — к сожалению, здоровье не позволило осуществить это», — говорил Григ. Но все же он пробовал свои силы и в данном направлении, написав ряд вокально-симфонических драматических сцен и картин. К ним относятся: «У врат монастыря» ор. 20 (для женских голосов — соло и хора — с оркестром), «Возвращение на родину» ор. 31 (для мужских голосов — соло и хора — с оркестром) и «Олаф Трюгвасон» ор. 50 (для солистов, хора и оркестра). Сюда могут быть отнесены и «Берглиот» ор. 42 (декламация с оркестром), и музыка к пьесе «Сигурд Йорсальфар» ор. 22 и 56.

Эти произведения ораториально-симфонического плана, написанные на тексты Бьёрнстьерне Бьёрнсона, объединены единством цели: используя народные исторические предания и героику саг, на основе их образов и сюжетов Григ хотел создать национальную оперу. Он не сумел это сделать, ибо монументальные концепции, как правило, не удавались ему. Но в общении с Бьёрнсоном Григ глубже постигал черты народного характера, историю и быт своего народа. Все это подготовило свершение той большой художественной задачи, которая обессмертила имя Грига.

2

Речь идет о музыке к пьесе Генрика Ибсена «Пер Гюнт», в которой сосредоточены типичные черты творчества композитора. Характерны в данном отношении и поэтические образы, взволновавшие его, и средства выразительности, избранные для их воплощения.

В своей пьесе Ибсен использовал элементы норвежских народных сказок, но насытил их новым, современным звучанием. Его драма проникнута пафосом протеста, бунта человеческой личности против сковывающих и уродующих ее социальных условий. Вместе с тем средствами бичующей сатиры изобличается Пер Гюнт, эгоизм и себялюбие которого приводят к разладу с действительностью. Первая часть драмы показывает его в реальных условиях норвежского крестьянского быта. Этот простой и наивный парень наделен необузданной фантазией и противоречивыми чувствами.

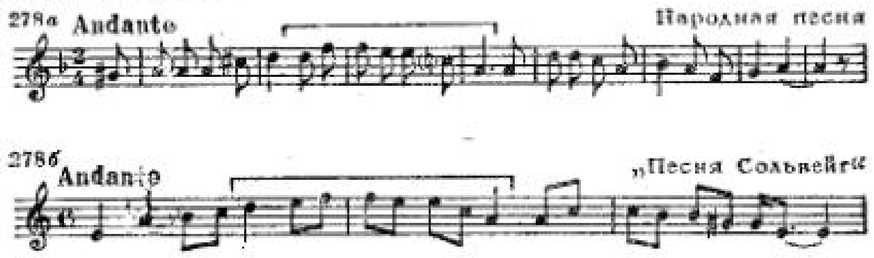
Лучшие стороны характера Пера связаны с любовью к Сольвейг[12] и к своей матери Озе. Но в ненасытной жажде приключений он изменяет Сольвейг, похищает чужую невесту Ингрид, а затем увлекается дочерью Доврского Деда, властителя горных недр. Пер отправляется странствовать, мать его умирает, лишь Сольвейг — как воплощение образа родины — будет ждать его возвращения...

Вторая часть пьесы Ибсена далеко отходит от народно-поэтических источников. Писатель остро вскрывает пагубное воздействие буржуазной морали на тех, кто этически неустойчив в своих стремлениях и поступках. После долгих лет странствий, став богачом, Пер отправляется домой. Но шторм разбивает корабль, гибнут его богатства, а с ними и мечты о новой жизни. Терзаемый совестью, стариком Пер Гюнт возвращается в родную деревню, чтобы умереть на руках Сольвейг; ее любовь приносит ему прощенье.

Ибсен написал свою драму в 1867 году, спустя семь лет она была поставлена в Норвегии. Григ с радостью откликнулся на предложение писателя снабдить постановку музыкой и сам разработал план музыкальной композиции. Двадцать три номера партитуры он посвятил обрисовке лирико-драматических, пейзажных и жанрово-бытовых эпизодов, а позже, в конце 80-х годов, из этой музыки составил две сюиты, ор. 46 и 55, которые содержат девять номеров.

Черты индивидуального бунтарства героя драмы не отражены в музыке Грига. Вообще образ Пера, каким его создал Ибсен, отсутствует в партитуре композитора. Последний преследовал иные цели: он приблизил содержание пьесы Ибсена к народно-поэтическим источникам.

Как своеобразный лейтмотив родины сквозь всю партитуру проходит «Песня Сольвейг» (№ 8)[13]. Эта музыка, на редкость чистая и целомудренная, принадлежит к лучшим, поэтичным созданиям Грига. В ее мелодии слышатся отголоски подлинно народного норвежского напева:

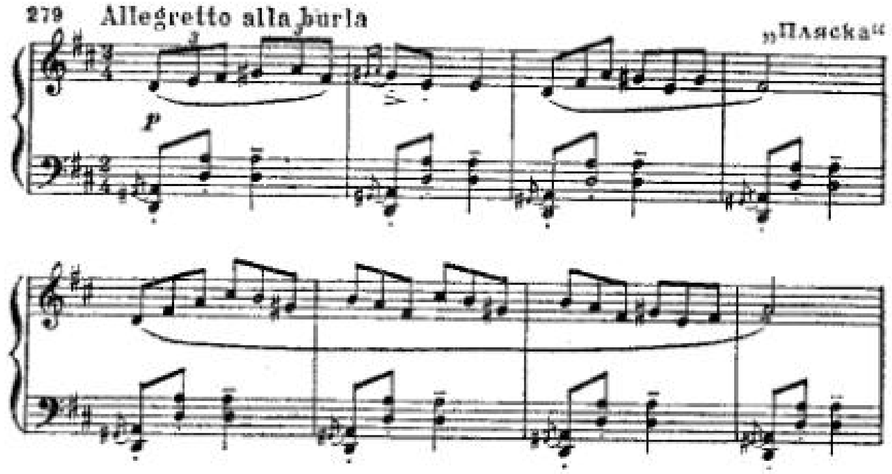


Мастерски в песню включены (в мажоре) интонации и ритмы спрингара — они звучат словно в дымке воспоминаний. Столь же близка народным истокам глубокая по своей выразительности, простая и суровая музыка «Смерти Озе» (№ 2) — она выдержана в духе траурного марша.

[12] В норвежском произношении — Сульвейг; сохраняем установившуюся у нас транскрипцию.

[13] Нумерация дается по сводной редакции обеих сюит.

Народно-жанровые моменты подчеркнуты в яркой «Пляске» в манере халлинга (№ 9), с характерным для народной норвежской музыки использованием лидийской кварты (повышенной IV ступени):

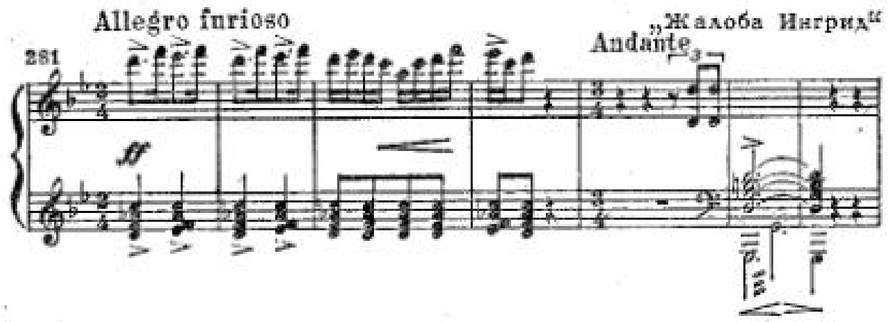


Также обычные для композитора «кобольдовые» образы разработаны в сцене «В пещере горного короля» (№ 4). Но здесь они наделены не шутливо-бытовыми, а стихийными, демоническими чертами — речь идет о легендарном Доврском Деде. Мастерски композитор разворачивает музыку этой сцены — от таинственно звучащего проведения темы в басах *pp*, постепенно усиливая динамику и повышая регистр, к мощному и звонкому ее проведению.

Лирические и сказочно-бытовые моменты дополнены пейзажными зарисовками. Идиллически пасторальный характер носит «Утро» (№ 1), в музыке которого расцветает весенняя полнота чувств. Обращает на себя внимание излюбленный Григом мелодический оборот, связанный с подчеркиванием V ступени и вкрапленный в главную тему этой пасторали — он широко использован в «Песне Сольвейг», но там мелодия спускалась с VII к V ступени, здесь же поднимается с III к V:

Григ противопоставляет идиллическому звучанию утра картину вечера на берегу моря в сцене «Возвращение Пера Гюнта на родину» (№ 7), музыка которой по своему романтически-мятежному колориту близка увертюре Вагнера к опере «Летучий голландец». Во второй сюите эта картина непосредственно примыкает к «Песне Сольвейг» — переход осуществляется attacca, благодаря чему еще более оттеняется светлая тема родины, пронизывающая партитуру Грига.

Особняком стоят три номера. Большим драматизмом отмечена «Жалоба Ингрид» (№ 5), обрамленная неистовыми возгласами отчаяния:



И, наконец, контрастом к общему национальному колориту служат восточные сцены, полные грации и изящества,— «Танец Анитры» (№ 3) и «Арабский танец» (№ 6).

Образное богатство, высокие художественные достоинства ставят музыку Грига к «Перу Гюнту» Ибсена в один ряд с такими выдающимися образцами театральной музыки, как «Эгмонт» Бетховена (к пьесе Гёте) или «Сон в летнюю ночь» Мендельсона (к пьесе Шекспира), «Князь Холмский» Глинки (к пьесе Кукольника) или «Арлезианка» Бизе (к пьесе Доде). Вместе с тем театральная музыка Грига обладает своеобразными чертами — она предстает преломленной сквозь призму народного сознания. Композитор говорит здесь от имени народа и для народа. В этих небольших девяти пьесах он затрагивает многие стороны и явления национальной жизни и выражает их с той классической простотой, которая свойственна лучшим произведениям мирового музыкального искусства.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРИГА

Фортепианные произведения
(всего около 150)

Множество небольших пьес (ор. 1, издан в 1862 году); 70 содержится в 10 «Лирических тетрадях» (изданы с 1870-х годов по 1901)
Среди крупных произведений:
Соната e-moll op. 7 (1865)
Баллада в форме вариаций op. 24 (1875)

Для фортепиано в 4 руки

Симфонические пьесы op. 14
Норвежские танцы op. 35
Вальсы-каприсы (2 пьесы) op. 37
Старонорвежский романс с вариациями op. 50 (есть оркестровая редакция)
4 сонаты Моцарта для 2-х фортепиано в 4 руки (F-dur, c-moll, C-dur, G-dur)

Песни и романсы
(всего — с посмертно изданными — свыше 140)

Камерно-инструментальные произведения

Первая скрипичная соната F-dur op. 8 (1866)
Вторая скрипичная соната G-dur op. 13 (1871)
Третья скрипичная соната c-moll op. 45 (1886)
Виолончельная соната a-moll op. 36 (1883)
Струнный квартет g-moll op. 27 (1877—1878)

Симфонические произведения

«Осенью», увертюра op. 11 (1865—1866)
Фортепианный концерт a-moll op. 16 (1868)
2 элегические мелодии (по собственным песням) для струнного оркестра op. 34
«Из времен Хольберга», сюита (5 пьес) для струнного оркестра op. 40 (1884)
2 сюиты (всего 9 пьес) из музыки к пьесе Г. Ибсена «Пер Гюнт» op. 46 и 55 (конец 80-х годов)
2 мелодии (по собственным песням) для струнного оркестра op. 53
3 оркестровые пьесы из «Сагурда Норальфара» op. 56 (1892)
[illegible] для струнного оркестра op. 63
Симфонические танцы на горские мотивы op. 64

Вокально-симфонические произведения
(театральная музыка)

«У врат монастыря» для женских голосов — соло и хора — и оркестра op. 20 (1870)
«Возвращение на родину» для мужских голосов — соло и хора — и оркестра op. 31 (1872, 2-я редакция — 1881)
«Одинокий» для баритона, струнного оркестра и двух валторн op. 32 (1878)
Музыка к пьесе Ибсена «Пер Гюнт» op. 23 (1874—1875)
«Берглиот» для декламации с оркестром op. 42 (1870—1871)
Сцены из «Улафа Трюгвасона» для солистов, хора и оркестра op. 50 (1889)

Хоры

Альбом для мужского пения (12 хоров) op. 30
4 псалма на старинные норвежские мелодии для смешанного хора a cappella с баритоном или басом op. 74 (1906)

Литературные сочинения

Среди опубликованных статей главные: «Вагнеровские спектакли в Байрейте» (1876), «Роберт Шуман» (1893), «Моцарт» (1896), «Верди» (1901), автобиографический очерк «Мой первый успех» (1905)

Музыкальная культура Испании

Классические традиции испанской музыки. Народная песня и танец. Этапы развития испанской музыки XIX века. Движение «Ренасимьенто» и его деятели. Творчество Исаака Альбениса

1

Испанская музыка имеет древние, славные традиции. Ее классическая пора относится к XVI—XVII векам — ко времени так называемого «золотого века» испанской художественной культуры, давшей в литературе творения Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона; в живописи — Веласкеза, Сурбарана, Эль Греко. Музыкальное искусство того времени отмечено большим своеобразием, особенно в хоровых и сольно-инструментальных жанрах (для щипковых и клавишных инструментов). Значителен вклад испанских композиторов в разработку вариационного письма, полифонической техники, а имена авторов хоровой музыки — Томаса Луиса Виттория (его прозвали «испанским Палестриной»!) и Кристобаля Моралеса или слепого органиста Антонио де Кабесона — были известны далеко за пределами их родины.

Начиная, однако, с середины XVII века, а затем в XVIII столетии, иностранные влияния — итальянские и французские — сковали проявления национально-самобытных черт испанской музыки. Объяснялось это общим кризисом культуры Испании, экономическое и политическое развитие которой в силу ряда исторических причин сильно и надолго отстало от эволюции соседних европейских стран. Но была одна область, которой не коснулось общее оскудение испанской культуры,— это область народно-музыкального творчества.

Музыка — пение и танец — играла и продолжает играть большую роль в жизни и быту испанского народа. Русский писатель В. П. Боткин, посетивший Испанию в 1845 году, свидетельствовал, что «андалузец не может ни ехать, ни идти, ни работать» без фанданго, то есть без излюбленной на юге танцевальной мелодии. Многие

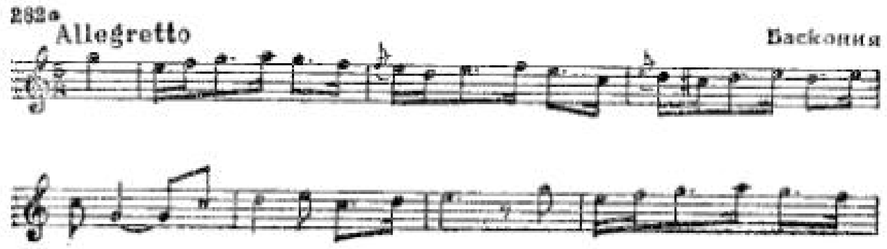
иностранные путешественники отмечали удивительную свободу и непринужденность простых людей Испании в вокально-поэтических и танцевальных импровизациях. Глинка, поставивший себе задачей изучить национальные особенности испанской музыки (он посетил Испанию вслед за Боткиным, в 1846 году), писал: «Для достижения моей цели надо прибегать к извозчикам (имеются в виду погонщики мулов.— *М. Д.*), мастеровым и простому народу». Он в совершенстве овладел этой задачей: оркестровые увертюры-фантазии Глинки («Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде») сделали испанский фольклор достоянием европейской музыки.

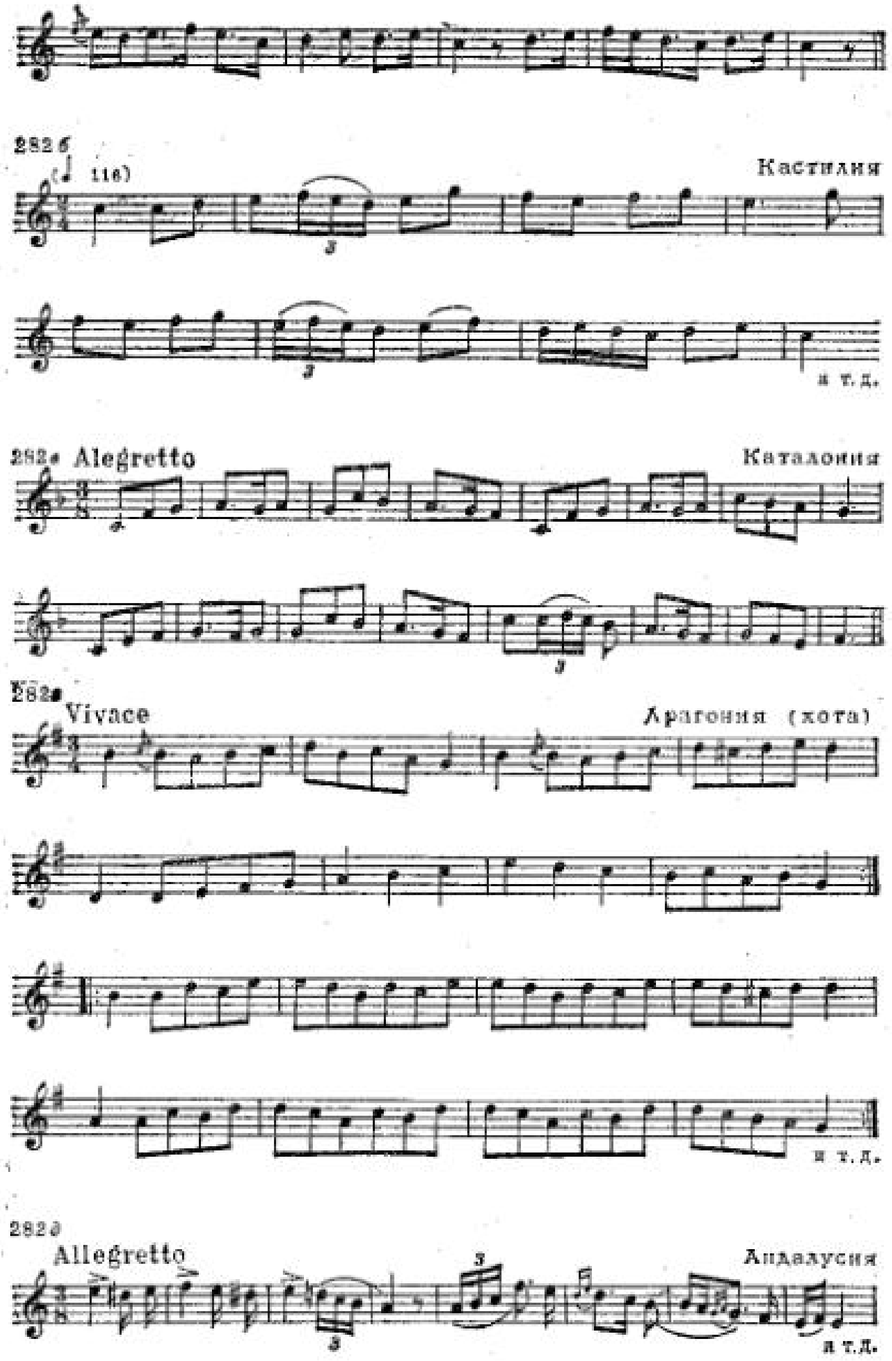
Исключительное богатство, красота и выразительность испанской народной музыки привлекли к ней внимание многих композиторов разных стран (из русских среди них, помимо Глинки, Балакирев, А. Рубинштейн, Римский-Корсаков, Глазунов; среди французов — Лало, Шабрие, Дебюсси, Равель). Это богатство обусловлено разнообразием областных проявлений народной художественной культуры Испании.

2

Страна резких контрастов — этнических и климатических,— Испания состоит из ряда замкнутых, обособленных областей. Всего их пятнадцать; в свою очередь, они образуются из провинций (Андалусия, например, имеет четыре провинции: Хаэн, Кордова, Севилья, Гранада). Насчитывается до сорока семи провинций, причем, как указывал Глинка, «каждая отличается от прочих». Сильно пересеченная, трудно проходимая гористая местность способствовала сохранению областных различий в языке, обычаях, нравах, музыке.

Из этих областей своей музыкальностью выделяются: северная Баскония, с ее сурово-мужественной мелодикой, сложной ритмикой, воинственными танцами; древняя Кастилия (находится в центре страны, но ближе к северу), славящаяся старинными плавными напевами, но также сложного ритмического строения; Каталония (на северо-востоке Испании), язык и музыка которой близки французскому Провансу; к западу от нее и на юге расположены две области, музыкально-танцевальный фольклор которых наиболее ярок и разнообразен: это Арагония, с ее популярным танцем хота, напевами радостными и оживленными, выдержанными преимущественно в мажорном ладе, и Андалусия, с уже упомянутым фанданго:



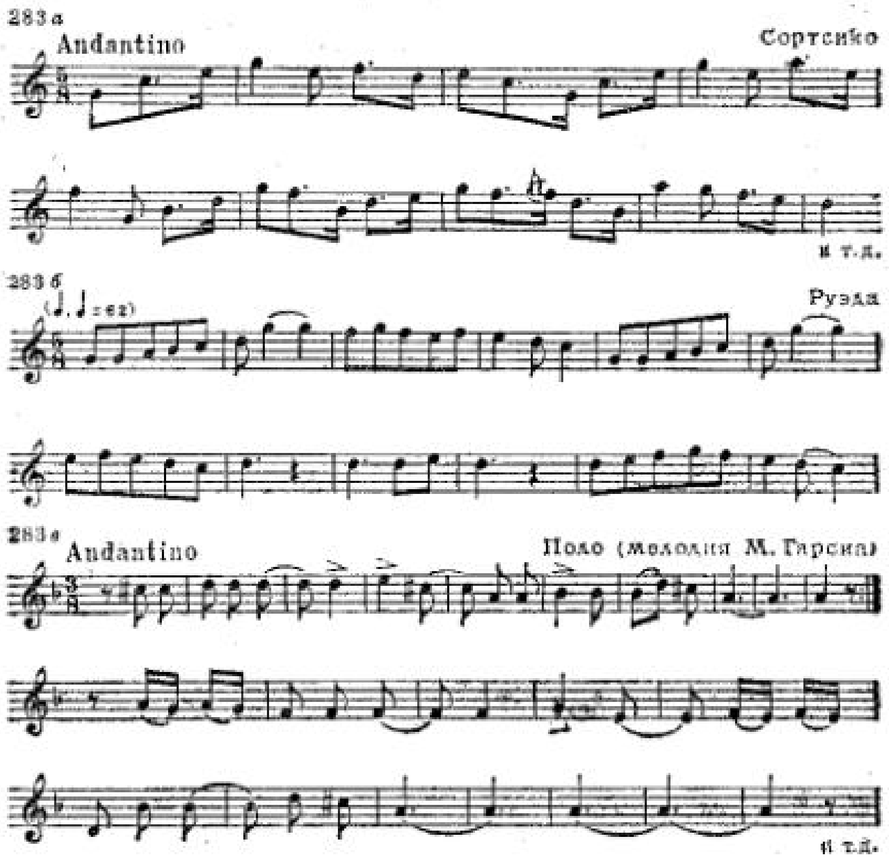


В Андалусии сильны мавританско-цыганские влияния [1]. Их выдают характерные ладовые обороты (нередко используются увели-

[1] Мавры (арабы) владели Испанией в VIII—XIII веках; их последний оплот — город Гранада — пал в 1492 году. Воздействие мавританской культуры сказалось не только на музыке, но и на архитектуре, национальной одежде и пр. Наиболее старый слой испанской народной музыки, связанной именно с этим влиянием, именуется «cante jondo» («глубинное», то есть «древнее пение»).

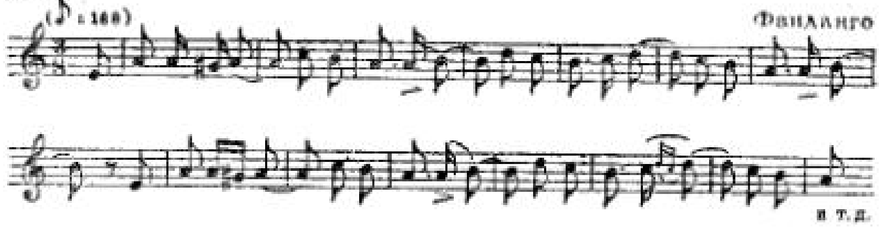
ченные лады), виртуозная мелизматика, хроматизмы, полиритмия, особая манера «горлового» пения, а в целом — повышенно возбужденный характер исполнения, чувственный колорит. Вот как Глинка описывает этот стиль исполнения, именуемый «фламенко»: «...певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы выплясывали, и, казалось, что слышишь три разных ритма: пение шло само по себе, гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладони и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки».

Живость и гибкость ритма принадлежат к числу характерных особенностей испанского фольклора. На севере — это сложные, переменные ритмы, преимущественно $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{4}$, где чередуются сочетания 2+3 и 3+2 (танцевальные мелодии «сортсико», «руэда») [2]. На юге ритмы более простые — со счетом на три, но отличающиеся разнообразием в акцентировке, синкопировании и пр. (танцы — «хота», «поло», «фанданго», «сегидилья», «малагенья» и другие). Исключение составляет «хабанера» (что в переводе означает «танец из Гаваны», столицы Кубы) на $\frac{3}{4}$, завезенная из южноамериканских колоний Испании. Но и в рамках двухчетвертного метра обычно дается своеобразное сочетание пунктирного ритма и триолей:



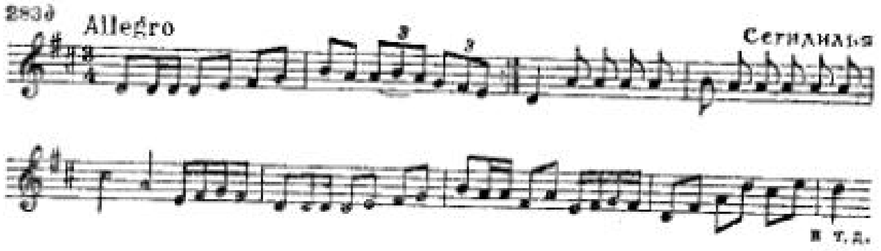
[2] Характер сортсико запечатлен в теме «Болеро» Равеля.

283г (♪ = 168) Фанданго



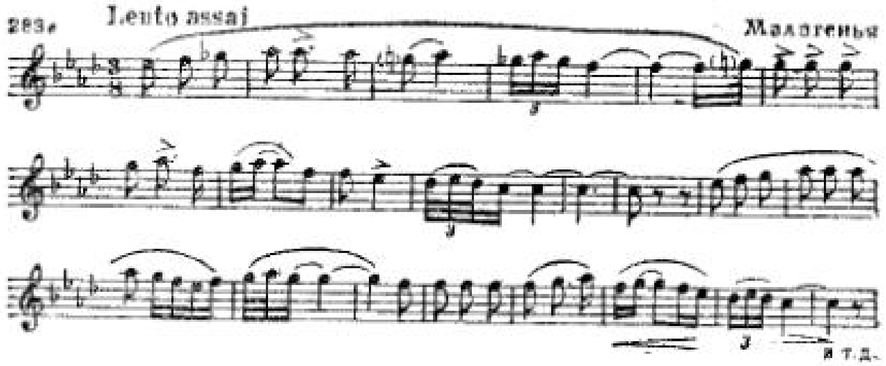
и т.д.

283д Allegro Сегидилья



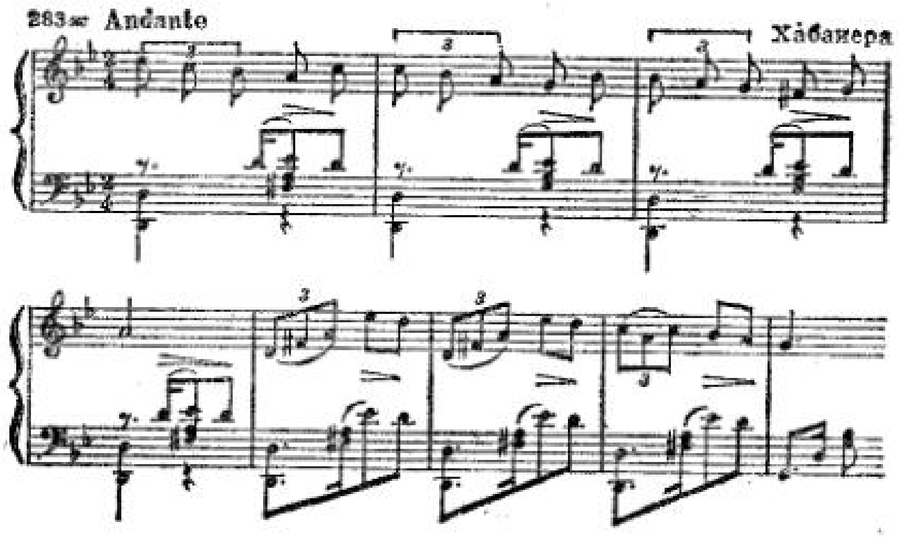
и т.д.

283е Lento assai Малагенья



и т.д.

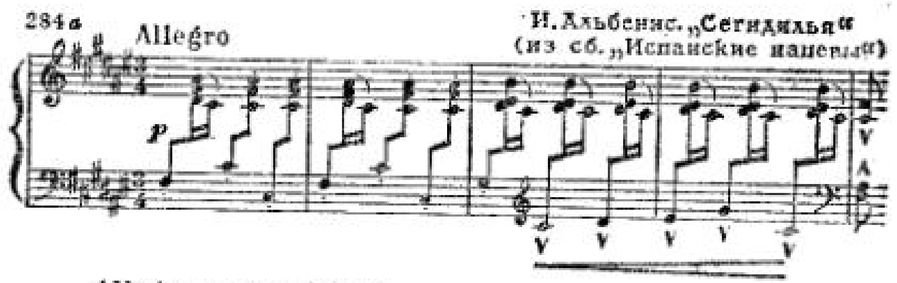
283ж Andante Хабанера



Такое ритмическое разнообразие порождалось неразрывной связью пластического и музыкального начал — танцевального и вокального. Глинка говорил, что недостаточно знать мелодии песен, надо знать и как под них танцуют. Для этого он специально обучался пляске, «потому что одно и другое необходимо для совершенного изучения народной испанской музыки».

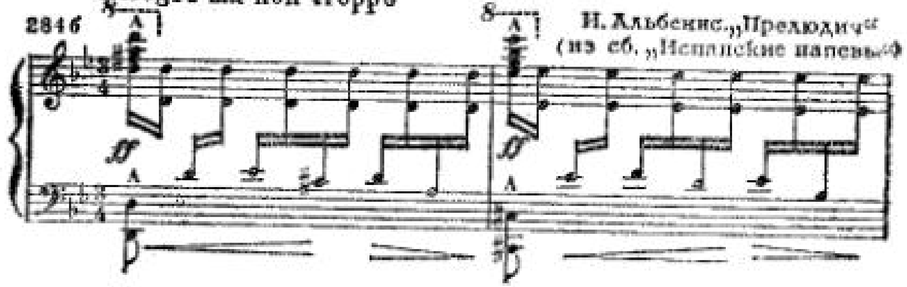
Другая ее особенность заключается в тесной взаимосвязи вокального и инструментального начал. Еще Сервантес в «Дон-Кихоте» указывал, что под руками исполнителя гитара словно говорила. Этот «говорящий» склад инструментального музицирования является древней испанской традицией. Значительная роль в ее развитии принадлежит гитаре [3], которая имеет в Испании шесть струн, настроенных по квартам с большой терцией посредине *e — a — d — g — h — e*. Самый строй гитары соответствовал специфике народной гармонии: аккорды образовывались то «вразбивку», то в токкатном изложении (martellato), то в «собранном» виде — в одновременном звучании:

284а Allegro И. Альбенис. „Сегидилья" (из сб. „Испанские напевы")



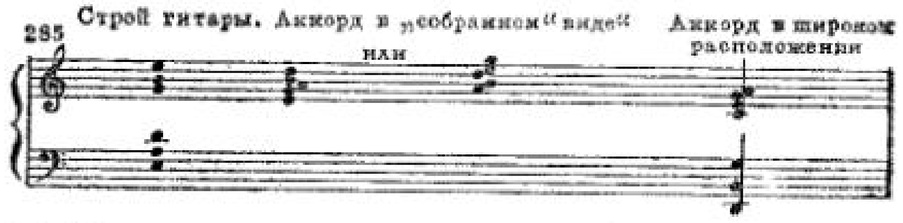
Allegro ma non troppo

284б И. Альбенис. „Прелюдия" (из сб. „Испанские напевы")



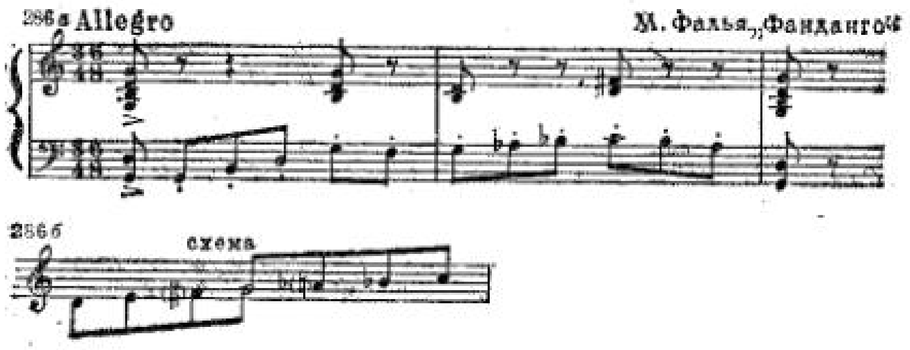
Для этой гармонии типично частое использование больших секунд и полнозвучных септаккордов с малой секундой:

285 Строй гитары. Аккорд в „собранном" виде — или — Аккорд в широком расположении

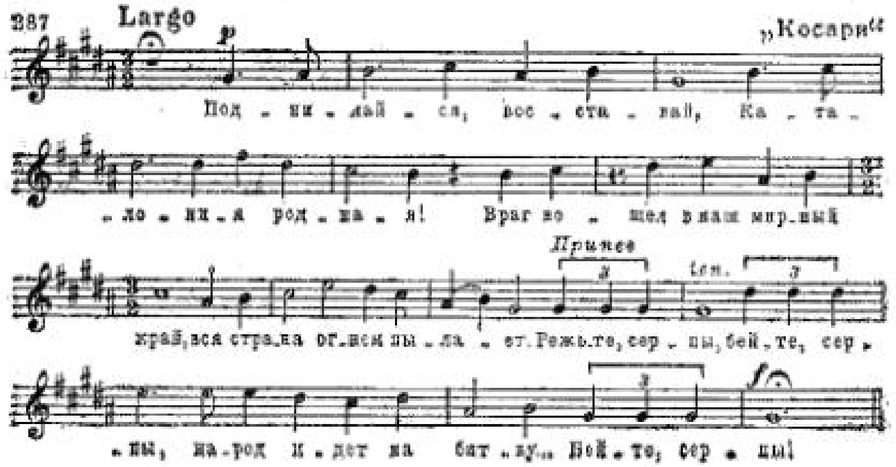


[3] Известны также следующие испанские народные инструменты: продольная флейта (чирула), волынка (альбока), гобой (чистуа) и различные ударные (кастаньеты, трещотки, тамбурин и другие).

Национальное своеобразие обнаруживается и в складе испанских мелодий, которым свойственно заключение на доминанте. Вообще доминанта является как бы «центром притяжения» интонационного развития. К этому «центру» нередко устремляются два тетрахорда — снизу и сверху, доминантовый тон их объединяет. Нижний тетрахорд обычно мажорный, верхний — минорный, что при большой роли доминанты придает всему ладу фригийский оттенок (см. заключение «Фанданго» Мануэля де Фальи и схему 286 *б*):



Здесь отмечены лишь некоторые особенности испанского фольклора. Каждая область обогащала его своими жанровыми разновидностями и выразительными средствами. Значительные изменения принесла городская культура. Важную роль начинают играть патриотические песни. Исторически наиболее ранний их образец — гимн свободной Каталонии «Косари», созданный еще в XVII веке [4]:



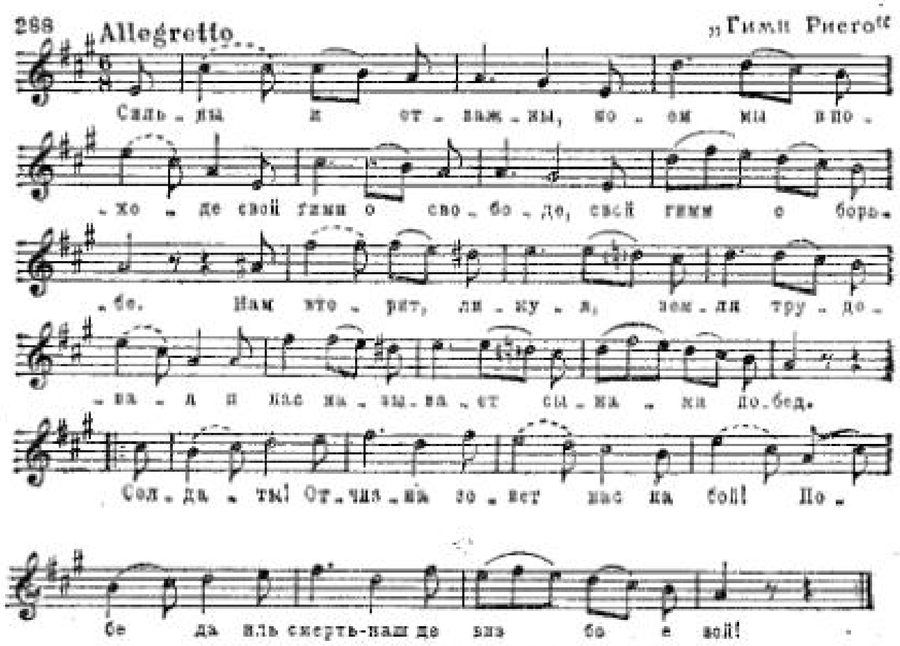
Такие песни будут широко представлены в XIX веке.

[4] Вооружившись серпами, вилами, косами, народ Каталонии сражался за свою независимость. В тексте песни содержится призыв к крестьянскому бойцу: «Ударь сильней косой!». Отсюда возникло ее название. Революционным содержанием проникнута и другая старая песня — «Сыны народа».

История Испании XIX века богата значительными политическими событиями — они знаменовали оживление в общественной жизни страны. Надо отметить две кульминационные точки общественно-политического развития. Первая падает на 1808—1823 годы; она возникла в связи с борьбой за независимость Испании против захватнической военной политики Наполеона. Вопреки предательству правящей клики, народ в лице своих лучших представителей — «герильеров» (то есть повстанцев) встал на защиту родины, пытался утвердить революционно-демократический строй. Второй общественный подъем вызвал буржуазную революцию 1868—1873 годов, которая привела к ограничению прав абсолютистского монархического режима.

Рост демократических сил внес оживление в культурную, в том числе музыкальную жизнь, способствовал созданию значительных художественных произведений.

Прежде всего движение герильеров — это великое национальное движение — отразилось в ряде песен, проникнутых мятежными, свободолюбивыми чувствами. Во многих из них воспевается легендарный Риего-и-Нуньес, руководитель повстанческой армии, предательски убитый в 1823 году. Таковы известный «Гимн Риего» (слова Э. Мигэля, музыка Ф. Гуэрта), популярная песня «El Tragala» и другие.



Патриотическое движение герильеров пробудило национальное сознание в различных сферах культуры. Несколько позже это сказалось и в музыке. Открываются консерватории, правда, пока слабые по педагогическому составу (1830 — в Мадриде, 1847 — в

Барселоне), национальные оперные театры (1847 — в Барселоне, 1850 — в Мадриде), симфонические концертные организации (1866 — в Мадриде). Выдвигаются крупные исполнители: известный певец Мануэль Гарсиа (тенор), его сын (бас, по имени — тезка отцу), замечательный учитель пения, и дочери-певицы, прославившиеся во Франции,— Мария Малибран и Полина Виардо. В 50-х годах десятилетним мальчиком Пабло Сарасате (1844—1908) начинает блистательную карьеру скрипача — виртуоза; выступая во многих странах Европы, Ближнего Востока и Америки, он пробудил своими обработками повсеместный интерес к испанской народной музыке.

С 40-х годов наблюдаются прогрессивные явления в области музыкального творчества. Возникают художественные течения, выдвигавшие лозунг борьбы за национальную самобытность испанской музыки, пытавшиеся возродить старинные испанские музыкально-театральные жанры «тонадильи» и «сарсуэлы», в которых диалог в свободной манере перемежался с пением и плясками. Это музыкально-общественное движение получило название «кастисисмо» (от испанского слова castisidad, что значит «чистота, правильность речи»). Однако при всей своей принципиальной прогрессивности практически оно не оправдало себя: деятели кастисисмо (композиторы Томас Бретон, Эмилио Серрано и другие) упрощенно толковали проблемы народности, национальной формы, уделяли недостаточное внимание вопросам идейности и мастерства и, за редкими исключениями, создавали неглубокие, поверхностные сочинения.

Новый подъем в борьбе за национально-самобытное искусство возник как отклик на революционные события 70-х годов. Это движение, противопоставлявшее себя предшествующему, получило название «Ренасимьенто» (то есть «Возрождение» — имеется в виду возрождение старых национальных традиций). Оно в полную силу сказалось в 80—90-х годах.

Идейным вдохновителем, теоретиком этого движения был музыкальный ученый, композитор и педагог Фелиппе Педрель (1841—1922). Еще в 70-х годах он выступил с рядом романтических опер на сюжеты французских писателей (кстати, отметим, что в испанской литературе середины XIX века было очень сильным влияние французского романтизма). Однако в следующем десятилетии Педрель обратился к глубокому изучению классической музыки Испании — народной и профессиональной. Выводы, к которым он пришел, сформулированы в литературном манифесте «За нашу музыку» (1891) и ряде критических статей. Педрель призывал современных композиторов к всестороннему, действенному познанию национальной музыкальной классики, к созданию национальной оперы и инструментальной музыки. Он ставил в пример представителей Новой русской школы, опиравшихся на народную песню в разработке своего индивидуального стиля. Педрель, в частности, высоко расценивал вклад, внесенный увертюрами-фантазиями Глинки в испанскую музыку.

Наметив пути художественного претворения больших национальных идей, опубликовав памятники «золотого века» испанской музыки, собрания народных песен, воспитав плеяду учеников, Педрель все же не сумел в личном композиторском творчестве дать убедительное воплощение своих эстетических идеалов. Его центральное произведение — оперная трилогия «Пиренеи», повествующая о патриотической борьбе, которую каталонцы вели с маврами в XIII веке,— страдает известной сухостью, надуманностью, нарочитыми архаизмами в музыкальном языке.

Испанцы говорили: если в Фелиппе Педреле воплотился разум Ренасимьенто, то в Исааке Альбенисе — его душа. Это был художник темпераментный, пылкий, хотя и неровный. Не умом, а сердцем он преданно любил родину, ее великие культурные традиции. Лирик по складу таланта, он был подлинным поэтом испанского национального характера, национального пейзажа. Те реалистические тенденции, которые намечались в испанской музыке с середины века, нашли в творчестве Альбениса особенно яркое выражение.

4

Исаак Альбенис (1860—1909) жил бурно, неуравновешенно, со всем пылом страсти отдавался любимому делу. Его детство и юность подобны увлекательному приключенческому роману. С четырех лет Альбенис начал обучаться игре на фортепиано. Его пытались определить в Парижскую, потом в Мадридскую консерваторию. Но в девятилетнем возрасте мальчик бежит из дому, выступает в концертах. Его водворяют домой, и он вновь бежит — на этот раз в Южную Америку. Альбенису было тогда двенадцать лет; он продолжал концертировать. Неровно проходят следующие годы: с различной степенью успеха Альбенис выступал в городах Америки, Англии, Германии, Испании. Во время поездок брал уроки по теории композиции (у Карла Рейнеке, Соломона Ядассона — в Лейпциге, у Франсуа Геварта — в Брюсселе).

Встреча с Листом в 1878 году — Альбенису тогда было восемнадцать лет — явилась решающей для его дальнейшей судьбы. В течение двух лет он повсюду сопутствует Листу, становится его ближайшим учеником.

Общение с Листом оказало громадное влияние на Альбениса, причем не только в плане музыкальном, но шире — общекультурном, моральном. Он много читает (его любимые писатели Тургенев и Золя), расширяет свой художественный кругозор. Лист, так ценивший проявления национального начала в музыке и поэтому оказывавший столь щедрую моральную поддержку и русским композиторам (от Глинки до «Могучей кучки»), и Сметане, и Григу, пробуждает национальную природу таланта Альбениса. Отныне наряду с пианистической он отдается и композиторской деятельности.

После совершенствования под руководством Листа Альбенис стал пианистом крупного масштаба. Расцвет его концертных выступлений падает на 1880—1893 годы. К этому времени из Барселоны, где он до того жил, Альбенис переселился во Францию. В 1893 году Альбенис тяжело заболел, позже недуг приковал его к постели. Он умер в возрасте сорока девяти лет.

Творческое наследие Альбениса огромно — оно содержит около пятисот сочинений, из них около трехсот для фортепиано; среди остальных — оперы, симфонические произведения, романсы и пр. По своей художественной ценности его наследие очень неровно. Этому большому, эмоционально-непосредственному художнику не хватало чувства самоконтроля. Он писал легко и быстро, словно импровизируя, но не всегда умел выделить существенное, отбросить лишнее, поддавался разным влияниям.

Так, в его ранних произведениях — под воздействием кастисизма — немало поверхностного, салонного. Эти черты порой сохранялись и в позднейших сочинениях. А вот другой пример: переживая в 90-х годах, в пору своей творческой зрелости, тяжелые материальные затруднения, Альбенис согласился написать ряд опер по заказу одного английского богача, состряпавшего к ним либретто; естественно, эти оперы оказались неудачными. Наконец, в последние пятнадцать лет жизни Альбенис испытал воздействие некоторых французских авторов (прежде всего своего друга — Поля Дюка).

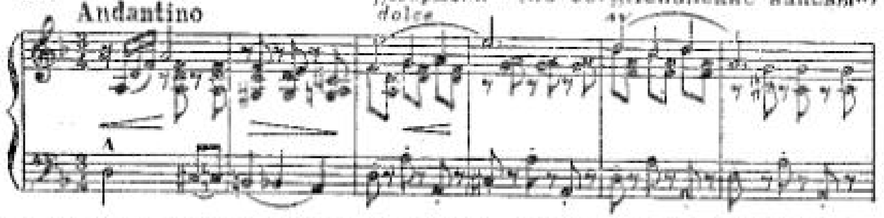
И тем не менее в лучших произведениях Альбениса — а их немало! — сильно ощущается его национально-самобытная индивидуальность. Она резко обозначилась в первых же творческих исканиях молодого автора — в 80-х годах, то есть еще до опубликования манифеста Педреля.

Лучшими произведениями Альбениса являются те, в которых отображена народно-национальная стихия песен и плясок, колорит и пейзаж Испании. Это, за исключением нескольких оркестровых сочинений, фортепианные пьесы, снабженные названиями областей, провинций, городов и сел родины композитора [5]. Таковы сборники «Испанские напевы», «Характеристические пьесы», «Испанские танцы» или сюиты «Испания», «Иберия» (древнее наименование Испании), «Каталония». Среди названий известных пьес встречаем: «Кордова», «Гранада», «Севилья», «Наварра», «Малага» и т. д. Альбенис давал своим пьесам также танцевальные заголовки («Сегидилья», «Малагенья», «Поло» и другие).

Наиболее полно и многосторонне в творчестве Альбениса разработан андалусский стиль фламенко. В пьесах композитора претворены типичные особенности мелодики, ритмики, гармонии, описанные выше. Щедрый мелодист, он придавал своей музыке черты чувственного обаяния:

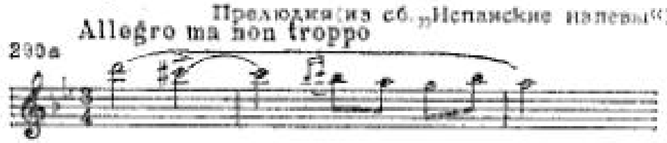
[5] Следует также упомянуть лучшую сарсуэлу Альбениса — «Пепита Хименес» (1896). В этом роде до него писал Педрель («Селестина», 1905), а позже — де Фалья («Краткая жизнь», 1913).

289 Andantino „Кордова" (из сб. „Испанские напевы")



В мелодике нередко использованы ориентальные обороты:

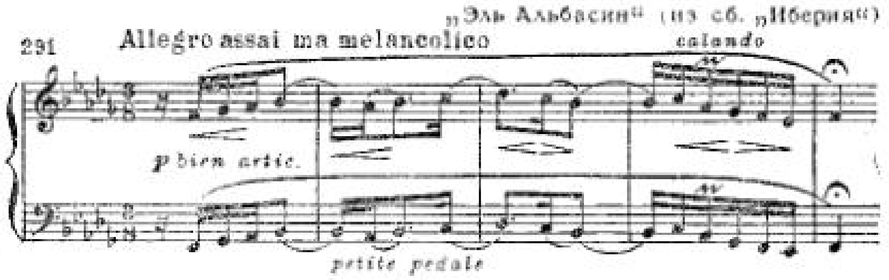
290а Allegro ma non troppo Прелюдия (из сб. „Испанские напевы")



290б „Херес" (из сб. „Иберия")

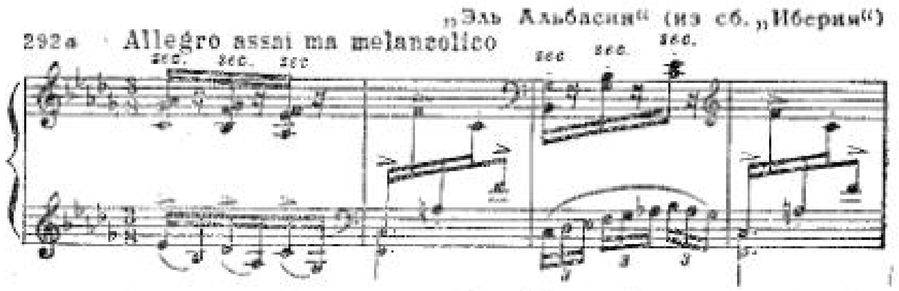
Удваивая голоса в широком расположении, Альбенис воссоздавал характер звучания народных духовых инструментов:

291 Allegro assai ma melancolico „Эль Альбасин" (из сб. „Иберия")

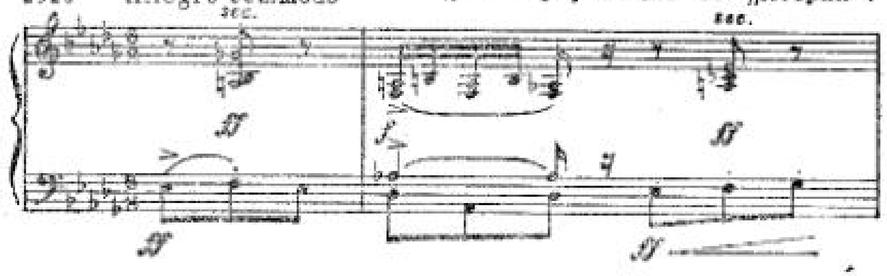


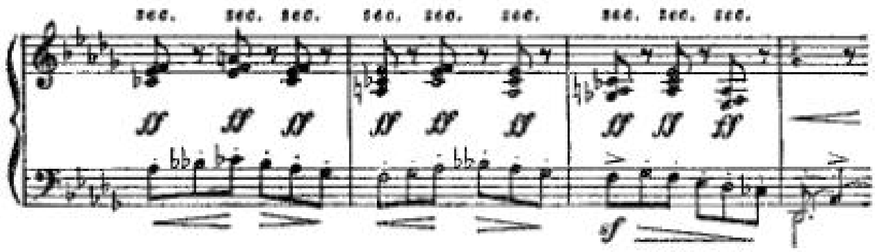
Он превосходно передавал на фортепиано своеобразие гитарного звучания (см. также пример 284 *а*):

292а Allegro assai ma melancolico „Эль Альбасин" (из сб. „Иберия")



292б Allegro commodo „Эль Пуэрто" (из сб. „Иберия")





Если отметить также поэтическую одухотворенность изложения и живую повествовательную манеру (родственную Шуману и Григу), станет понятным то большое значение, которое должно быть отведено Альбенису в истории испанской музыки.

* * *

Движение Ренасимьенто выдвинуло также ряд других крупных музыкантов. Таковы выдающийся виолончелист Пабло Казальс (1876—1973), пользовавшийся мировой известностью, композиторы — ученики Педреля — Энрике Гранадос (1867—1916) и замечательный знаток народной музыки, признанный глава следующего поколения испанских композиторов Мануэль де Фалья (1876—1946). Однако время расцвета их творческой деятельности выходит за рамки периода, рассматриваемого в этой книге

КРАТКИЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЬБЕНИСА

Фортепианные произведения

Испанские наневы (5 пьес)
«Испания» (6 «Листков из альбома»)
Испанская сюита (8 пьес)
Характеристические пьесы (12 пьес)
6 испанских танцев
Первая и Вторая старинные сюиты (10 пьес)
«Иберия», сюита (12 пьес в четырех тетрадях)

Оркестровые произведения

«Каталония», сюита

Оперы и сарсуэлы

«Магический опал» (1893)
«Святой Антоний» (1894)
«Генри Клиффорд» (1895)
«Пепита Хименес» (1896)
Трилогия «Король Артур» («Мерлин», «Ланселот», «Джиневра», последняя не закончена) (1897—1906)

Песни и романсы
(около 15)

Указатель имен *

Абраньи К.— 169
Абт Ф.— 8
Авранек У. И.— 470
Агар (наст. имя и фам. Мари Леонид Шарвен) — 311
Агу М. д' — 187, 188, 193
Адан А.— 306, 337
Аденн Ж.— 362, 390
Адлер Г.— 135
Аларкон П. А. д' — 152, 153, 160
Александр I, рус. император — 168
Александр II, рус. император — 305
Алеш М.— 395
Альбенис И'— 194, 502, 507, 511—514
Альбер Э. д — 11, 194, 240
Алябьев А. А.— 189, 201
Амброс А. В.— 471
Андерсен Х. К.— 465, 494
Анцентрубер Л.— 118
Апель — 69
Арань Я.— 165
Арндсон А. И.— 478
Арпад, венг. король — 165
Арто Д.— 316
Асафьев Б. В.— 110, 220, 361, 490
Аттилла — 214
Аугонсен Т.— 483
Ауэр Л.— 240
Ауэрбах Б.— 7

Байрон Д. Н. Г.— 160, 205, 214, 221, 296
Байстрокки П.— 248
Бакунин М. А.— 17
Балакирев М. А.— 76, 195, 409, 503
Бальзак О. де — 16, 60, 363
Бар Г.— 118
Барбаросса Ф.— 251
Барбье Ж.— 323, 325, 333, 334, 380
Барбьери — Нини — 297
Бардаре Л. Э.— 303
Барецци А.— 248, 287
Барток Б.— 168, 240
Баттистини М.— 301
Баттю Л.— 324, 362
Бауэрнфельд Э.— 117
Бах А.— 395
Бах И. С.— 11, 14, 70, 71, 82, 85, 89, 113, 132, 133, 201, 241, 299, 370, 442, 488
Бебель А.— 10
Беллини В.— 200, 236, 241, 246, 247, 249, 252, 300
Бенда Й. А.— 396, 472
Бенеш—Шумавский В.— 474
Бензон О.— 494
Бендль К.— 471
Беранже П. Ж.— 305, 309, 310
Бергрен А. П.— 478
Берио Ш.— 316
Берлиоз Г.— 11, 16, 17, 45, 65, 82, 97, 98, 120, 123, 150, 169, 170, 181, 185, 186, 188, 190—192, 199, 201, 203, 215, 226, 228, 236—239, 241, 299, 304, 306—308, 339, 340, 342—344, 345, 364, 365, 369, 372—373, 374, 377, 380, 396, 405, 430, 432
Бернед А.— 390
Бетховен Л. ван — 14, 18, 20, 33, 35, 37, 44, 56, 71, 86, 94, 96—98, 104—106, 111, 113, 116, 120—123, 131—134, 139, 141, 145, 150, 169, 170, 179, 184, 188, 190—192, 195, 200, 201, 206, 214, 230, 231, 236, 237, 241, 340, 363, 365, 367, 371, 401, 403, 406, 416, 430, 442—443, 458, 462, 500

* Указатель составила Н. Н. Григорович

Бизе Ж.— 4,13, 65, 70, 121, 159, 304, 306—308, 314, 317, 326—328, 335, 337—363, 374, 375, 382, 389, 500
Бихари Я.— 167—169, 184, 211
Бло Э.— 325, 390
Блок А. А.— 60
Блюм Э. — 325
Бойто А.— 289, 299, 303
Борда — 311
Бородин А. П.— 194, 196
Боткин В. П.— 502, 503
Брага Г.— 247
Брамс И.— 4, 8—11, 13, 70—115, 121, 123, 131, 132, 135, 136, 138, 139, 148, 150, 151, 157—169, 169, 194, 204, 230, 240, 364, 365, 444, 451, 455, 460, 469, 488
Брендель Ф.— 8
Бретон Т.— 510
Брукнер А.— 9, 116, 121, 131—148, 150, 363
Брюно А.— 385, 389
Буайе Ж.— 390
Буальдье А.— 320, 326
Бузони Ф.— 201
Булахов П. П.— 201
Булвер-Литтон Э.— 16
Булль У.— 478, 485
Бурго-Дюкудре Л. А.— 312
Бурже Э.— 324
Бьёрнсон Б.— 478, 485, 486, 494, 497
Бюлов Г.— 11, 122, 150, 194, 342, 405, 469, 471
Бюргер Г. А.— 315, 368, 374, 468

Вагнер К.— 49, 62
Вагнер Р.— 4—6, 8—69, 73, 97, 120, 121, 123, 132, 134—137, 140, 142, 145, 146, 149, 150, 152—155, 179, 181, 183, 191—194, 196, 200, 201, 204, 213, 237, 240, 242, 288, 289, 299—301, 315, 337, 340, 354, 363, 401, 410, 416, 429, 430, 432, 443, 486, 487, 499
Вальтер Б.— 121
Ваньхаль Я. Б.— 396
Варади А.— 179
Варламов А. Е.— 189
Ваэз Г.— 302, 374
Вебер К. М.— 5, 12, 14—16, 18, 21—23, 33, 65, 85, 113, 125, 134, 142, 190, 200, 201, 237, 241, 320, 363, 396, 401
Вега Карпьо Л. Ф. де — 502
Везендонк М.— 39, 69
Вейнгартнер Ф.— 11
Веласкез Д. Р.— 502
Вениг А.— 474
Венциг И.— 431, 439
Верга Дж.— 302
Вергеланд Г.— 478
Верди Дж.— 4, 13, 14, 65, 82, 121, 172, 174, 191, 200, 236, 241, 243, 245—303, 340, 361, 385, 431, 432, 488
Верлен П.— 312
Верстовский А. Н.— 189
Вершеги Ф.— 162
Веселый Й. О.— 474
Веселыский П.— 399
Вёрёшмарти М.— 163, 174, 189, 195, 214, 223, 237
Вивардо-Гарсиа П.— 316, 510
Виган Г.— 470
Виельгорский Мих. Ю.— 189, 201
Виктория, англ. королева — 305
Винье О.— 494
Висотти Дж.— 316
Витгенштейн К.— 193
Виттория Т. Л.— 502
Войнич Э. Л.— 245
Вольтер — 363
Вольф Г.— 9, 77, 116, 121, 135, 148—160, 234
Вольцоген Г.— 32
Воржишек Я. В.— 396
Враницкий П.— 396
Врхлицкий Я.— 474
Вьётан А.— 316

Габенек Ф.— 307
Габсбурги — 116, 118, 119, 161, 162 392, 395, 407, 441
Гаварни П.— 318
Гавинье П.— 316
Гавличек-Боровский К.— 395
Гаде Н.— 485
Гайдн Й.— 116, 120, 131, 169, 183, 248, 462
Галеви Л.— 131, 318, 324, 325, 355, 362
Галеви Ф.— 306, 326, 327, 341
Галек В.— 395, 475
Галле Л.— 362, 380, 390
Ганка В.— 394, 472
Ганслик Э.— 9, 121, 135, 150
Гаран Я.— 163
Гарборг А.— 494
Гарибальди Дж.— 244, 245, 288
Гарсиа М.— 357, 510
Гартман Ж.— 390
Гауптман Г.— 465
Гауф В.— 18
Гверрацци Ф.— 245
Геварт Ф.— 511
Гези П. Б.— 380
Гейер Л.— 15
Гейне Г.— 6, 7, 16—19, 23, 233, 494
Гельдерлин Ф.— 81, 113
Гельферт В.— 396
Гендель Г. Ф.— 71, 378
Герольд Л.— 307, 320, 326
Герц А.— 200
Герцен А. И.— 306
Гёрнес (Хёрнес) М.— 160
Гёте В. — 12, 50, 69, 71, 81, 101, 113, 151, 158—160, 191, 214, 221, 226, 233, 326, 329, 387, 500
Гильмар Ф.— 399
Гиро Э.— 324, 354, 361
Гисланцони А.— 276, 303
Глазунов А. К. — 194, 239, 503
Глинка М. И.— 11, 70, 124, 189, 191, 194, 200, 247, 298, 375, 404, 409, 442, 479, 500, 503, 505, 507, 510, 511
Глюк К. В.— 32, 66, 150, 191, 192
Годовский Л.— 122
Гомер — 340, 342
Гондине Э.— 339
Гонкур Ж.— 327, 382—383
Гонкур Э.— 327, 382—383
Госсек Ф. Ж.— 237
Гостинский О.— 471
Гофман Э. Т. А.— 23, 86, 323, 338, 342, 465
Гоцци К.— 16
Гранадос Э.— 514
Гранвале Ш.— 390
Гранмужен Ш.— 374, 390
Грегор М.— 324
Грейг А. С.— 484
Грейг С. К.— 424
Грémон А.— 390
Гржимали И. В.— 470
Григ Д.— 484
Григ Э.— 4, 71, 77, 91, 194, 204, 445, 477—482, 484—501, 511, 514
Грильпарцер Ф.— 117
Грюцмахер Ф.— 484
Губай Й.— 240
Гульденер В.— 474
Гуммель И. Н.— 183, 190
Гуно Ш.— 200, 241, 304, 306—308, 314, 317, 318, 325—334, 337, 340, 341, 344, 374, 383, 389
Гурлит К.— 8
Гус Ян — 393, 437
Густав III, шведский король — 272
Гутманталь В.— 399
Гутьеррес А.— 263, 271
Гуэрт (Уэрт) Ф.— 509
Гюго В.— 186, 203, 214, 233, 250, 252, 255, 256, 262—263, 296, 304, 342, 363, 368, 374, 380

Давид Фелисьен — 343, 344
Давид Фердинанд — 11
Давыдов К. Ю.— 484
Дале К.— 483
Данкла Ш.— 312
Данте А.— 208, 296, 340
Даргомыжский А. С.— 153, 247, 298
Дворжак А.— 4, 71, 119, 121, 395, 400, 406, 441—476
Дебюсси К.— 4, 239, 314, 316, 333, 338, 369, 374, 385, 390, 503
Дегейтер П.— 310, 313
Делавинь Ж.— 333
Делакур А.— 324
Делапорт М.— 324
Делертр Л.— 362
Делиб Л.— 314, 317, 318, 334—339, 344, 374, 389
Дельсарт Ф.— 341
Детруай Л.— 380
Дечей Э.— 135
Джованьоли Р.— 245
Джордано У.— 301
Дидро Д.— 339, 363
Добровский И.— 393
Добша Л.— 179
Доде А.— 348, 350, 353, 354, 362, 383, 385, 500
Дожа Д.— 163
Домье О.— 318
Донаньи Э.— 240
Доницетти Г.— 236, 241, 246—247, 343
Допплер Ф.— 211
Дорн Г.— 37
Дочи Л.— 131
Драхман Х.— 494
Дрезеке Ф.— 194
Дрейшок А.— 396
Дусик Я. Л.— 396
Душек Ф. К.— 396
Дьемер Л.— 316
Дювейрье Ш.— 303
Дюка П.— 316, 338, 512
Дюма-сын А.— 265, 382—383, 385
Дюмануа Р.— 390
Дюпарк А.— 194, 315, 372
Дюпе Ш. Д.— 324
Дюпон П.— 310—311
Дюпре Ж.— 316
Дюрю А.— 325

Есипова А. Н.— 122

Жан-Поль — 86
Жене Р.— 131
Жижка Ян — 393, 437
Жилль Ф.— 325, 339, 390
Жуковский В. А.— 468

Замадини — 390
Зауэр Э.— 194
Зейдль А.— 448
Зехтер С.— 134, 135, 140
Зилоти А. И.— 194
Зичи М.— 195, 214
Золя Э.— 305, 308, 389, 511
Зонтаг Г.— 11
Зуппе Ф.— 127

Ибсен Г.— 160, 478, 485, 487, 492, 494, 497, 498, 500, 501
Иоахим Й.— 11, 73, 240

Йирасек А.— 395, 436
Йировец (Гировец) В.— 396
Йокаи М.— 164, 179

Кабесон А. де — 502
Кавур К.— 244
Казалис А.— 377
Казальс П.— 514
Казинци Ф.— 162
Кальдерон де ла Барка П.— 502
Кальман И.— 127, 128
Камбиаджо К.— 362
Каммарано С.— 296, 302, 303
Камоэнс Л.— 343
Карре М.— 323—325, 333—334, 362, 380
Керубэ Э.— 301
Кастро-и-Бельвин Г. де — 354
Каталани А.— 301
Катона Й.— 162, 163, 171, 174
Кaульбах В. фон — 214
Кзапила Я.— 474
Келлер Г.— 7
Кен А.— 390
Кенигсберг А. К.— 161
Кернер Т.— 474
Керубини Л.— 184, 401
Кёклен Ш.— 385
Кёльчеи Ф.— 162, 170
Киттль Б.— 396
Кицлер О.— 134
Кларти Ж.— 390
Клейн Г.— 170, 184
Клейст Г.— 151, 160
Клемперер О.— 121
Клервиль Ш.— 324
Клиндворт К.—194
Кодай З.—163, 166, 168, 240
Кожелух Л.—396
Коллар Я.—394
Коллен П.—373, 390
Колонн Э.—308, 314, 316
Кордье Ж.—324
Кормон Э.—362
Корнелиус П.—193, 194, 432
Коц А. Я.—313
Кошут Л.—163, 164, 166
Краг Б.—494
Красногорская Э.—431, 439
Крейслер Ф.—86, 122
Кремье Г.—324
Кржишковский П.—471
Круассе Ф.— 390
Крупская Н. К.—310
Кукольник Н. В.—500
Курбе Г.—308, 312
Кьерульф Х.—478
Кюи Ц. А.—194, 195, 236

Лабицкий И.—399
Лабиш Э.—318
Лавинья В.—248
Лавотта Я.—168
Лало Э.—314, 315, 338, 389, 503
Ламартин А. М. де — 186, 214, 216, 217
Ламенне Ф. Р. де — 186
Ламонд Ф.— 11
Ламурё Ш.—314, 316
Ланнер Й.—123, 169
Лапуант А.— 324
Ларош Г. А.—263
Ласло V, венг. король — 172
Лассю см. Огэ де Лассю
Лауб Ф.—470
Легар Ф.—127
Легуве Э.—334
Лекок Ш.—319, 342
Леконт де Лиль Ш. М.—373, 382
Леман Л.—11
Лемер Ф.—380
Лена М.— 390
Ленау Н.—118, 234
Ленин В. И.—6, 10, 118, 254, 306, 310, 311, 313
Леонкавалло Р.—301, 384
Леопарди Дж.—245
Лермонтов М. Ю.—233
Леруа А.— 362
Лесюэр Ж. Ф.—327
Лешетицкий Т.—122
Лёве Ф.—135, 141, 159

Линнеман Л. М.—478
Лист Ф.—4, 5, 6, 8, 9, 11, 17, 32—34, 38, 39, 49, 65, 73, 86, 89, 97, 98, 119—121, 123, 132, 134, 140, 154, 159, 164, 168, 169, 170, 171, 179—242, 299, 304, 342, 363, 365, 370, 374—375, 377, 378, 396, 405—408, 410, 413, 433, 434, 443, 472, 484, 485, 511, 512
Литольф А.— 230, 312
Локль К. дю — 276, 303
Лонгфелло Г.— 455, 457
Лопе де Вега см. Вега Карпьо Л. Ф. де
Лоренсин М.— 324
Лорцинг А.— 44, 432
Луи Филипп, франц. король — 304, 316
Людвиг II, баварский король — 49, 61, 62
Люлли Ж. Б.—337
Лядов А. К.—195

Мадач И.—164, 171
Мадзини Дж.—244, 251, 288
Мазепа И. С.—214
Майредер Р.—160
Малат Я.—471
Малер Г.—4, 116, 121, 130, 135, 137, 141, 153, 179, 410, 471
Малибран М.—510
Мандзони А.—245, 287, 288
Манес Й.—119, 395, 409
Манэ Э.—308
Марнетт О.—276
Маркс К.—3, 4, 6, 17, 312
Марксен Э.—72
Мармонтель А. Ф
Мартуччи Дж.—299
Маршнер Г.—16
Масканьи П.—301
Массне Ж.—306, 314, 340, 344, 381—391
Матерна А.—122
Матраи Г.—164
Матьяш (Матиаш Хуньяди, Корвин Матвей), венг. король — 165, 172
Маффеи А.—302
Махачек — 401
Мейербер Дж.—16, 17, 26, 35, 65, 200, 241, 254, 299, 304—306, 316—318, 326, 328, 342, 344
Мельяк А.—131, 318, 324, 325, 355, 362, 390
Мендельсон-Бартольди Ф.—5, 7—10, 37, 96, 120, 134, 201, 203, 214, 230, 241, 328, 342, 376, 377, 405, 485, 489, 500
Мендес К.— 390
Ментер С.—11
Мери Ж.—303, 324
Мериме П.—355—357, 363
Меркданте С.—247, 301
Меркантини Л.—245
Меттерних К.—117, 121
Мёрике Э.—151, 154, 157—160
Мигэль Э.—509
Микеланджело Буонарроти — 160, 206, 340
Милле П.—390
Миллёкер К.—127
Минкус Л.—335, 339
Мистраль Ф.—328
Мича Ф. В.—396
Мольер Ж. Б.—294, 328, 339, 342
Монтегюс (наст. фам. Брунсвик) Г.—310
Монюшко С.—169, 194, 409
Мопассан Г. де— 308, 389
Моралес К. де — 502
Моран Л.— 324, 390
Моттль Ф.—121, 135, 145
Моцарт В. А.—33, 40, 44, 71, 94, 112, 113, 116, 120, 125, 131, 150, 172, 184, 191, 200, 206, 230, 340, 354, 396, 401, 405, 432, 442, 443, 462, 487
Мошоньи М.—178—179, 195, 200, 240
Муано Ж.— 324
Мунк П. А.—478
Мункачи М.—119, 164, 195
Мусоргский М. П.—12, 66, 153, 195, 239, 375, 377, 429
Мысливечек Й.—396
Мюссе А. де — 325, 338, 349

Наполеон I, франц. император — 15, 117, 169, 203, 243, 509
Наполеон III, франц. император — 304, 305, 311, 348
Направник Э. Ф.— 410, 423, 470
Недбал О.—448, 473
Неедлы З.—397, 399, 424, 431, 473
Нейман — 44
Немцова Б.— 395, 398
Неруда Я.—119, 163, 395, 399, 409, 415, 418, 421
Нестрой И.—117—118, 121
Никиш А.—11, 135, 136, 179, 240
Никколини Дж.—245
Николаи О.—432
Николай I, рус. император — 190, 193
Ниман А.—11
Нини А.—247
Ницше Ф.—7
Новак В.—448, 473
Новалис (наст. имя и фам.—Фридрих фон Харденберг) — 40
Нортье — 325
Нурдрок Р.—478, 485, 486
Нюитте Ш.— 324, 325

Обер Д. Ф.—272, 306, 318, 320, 432
Оберник К.—179
Огэ де Лассю — 380
Одри Л.— 179
Ожье Э.—333
Оливьери А.—245
Ондржишек Ф.—470
Орман Ф.— 179
Осен И.—478
Остречил О.—470
Отран Ж.—216
Оффенбах Ж.—127, 128, 304, 314, 316—325, 342

Паал Л.—237
Паганини Н.—88, 89, 186, 199, 204, 236, 241
Паделу Ж.—307
Пайен — 390
Палацкий Ф.—394
Палестрина Дж. П.—286, 299, 300, 502
Палечек И. И.—470
Паульсен И.—494
Пачини Дж.—247
Паэр Ф.—184
Педрель Ф.—510—512
Пеллико С.—245
Перукини Дж. Б.—207
Петёфи Ш.—119, 163, 189, 195
Пиаве Ф. М.—287, 302, 303

Пиксис И. П.—200
Планер М.—39
Планкетт Р.—319
Поль Рихард — 8
Понкьелли А.—301
Понсар Ф.—334
Потье Э.—310, 312—313
Прево А. аббат — 385
Прокоп Большой — 393
Прокофьев С. С.—66, 239
Прокша Й.—405
Прхазка Л.—471
Прохазка Я.—399
Прудон П. Ж.—17
Прянишников И. П.—329
Пуни Ц.—337
Пуччини Дж.—4, 66, 294, 300—302, 384, 385
Пушкин А. С.—159, 214, 356
Пюньо Р.—312

Рабле Ф.—339, 340
Равель М.—130, 239, 338, 503, 505
Раймунд Ф.—118, 121
Ракоци II Ференц — 161, 166
Раупах Э.—69
Рафаэль Санти — 206
Рафф И.—194
Рахманинов С. В.—89, 204, 365
Регер М.—10, 158
Рейзенауэр А.—194
Рейнеке К.—8, 511
Рейха А.—184, 327
Рембо А.—312
Ременьи Э.—73, 89
Риего-и-Нуньес Р.—509
Римский-Корсаков Н. А.—12, 42, 45, 46, 48, 66, 67, 76, 123, 195, 239, 294, 503
Рихтер Г.—121, 150, 151, 179, 444, 448, 471
Рихтер Ф.—396
Риччи Л.—247
Ришпен О. Ж.—390
Розеггер П.—118
Розенталь М.—194
Розкошный Й. Р.—471
Роллан Р.—40, 339, 356, 362
Романи Ф.—302
Россетти Г.—245
Россини Дж.—200, 201, 207, 236, 246, 247, 249, 252, 254, 287, 288, 294, 300, 305, 320, 340, 343, 401
Руайе А.— 302, 374
Рубинштейн А. Г.—123, 124, 191, 201, 375, 503
Рубинштейн Н. Г.—230
Рузичка Й.—162

Сааведра Рамирес де Бекедано А.—274
Сабина К.—431, 439
Сабольчи Б.—237
Сальвадор-Даниель Ф.—312
Сальери А.—184
Санд Жорж (наст. Дюпен-Дюдеван А.) — 186, 338
Сарасате П.—510
Сарду В.—380
Свенсен Й. С.—478—479, 486
Сгамбатти Д.—299
Сегер Н.—396
Сенанкур Э. И. де — 206
Сен-Жорж Ж.—362
Сен-Реми — 324
Сен-Санс К.—194, 239, 304, 306—308, 314, 316, 337, 340, 341, 344, 374—381, 389
Сен-Симон А. К.—186
Сервантес де Сааверда М.—340, 502, 507
Серов А. Н.—12, 48, 123, 124, 189, 196, 254, 273
Серрано Э.—510
Сеченьи И.—163, 195
Сибелиус Я.—4
Сиглигети Э.— 179
Сильвестр А.—380, 390
Синдинг К.—479
Сироден П.—324
Ситтова М.—470
Скотт В.—345
Скриб Э.—35, 272, 303, 306, 318, 328, 333
Скрябин А. Н.—239
Скугерский Ф. З.—471
Словацкий Ю.—214
Сметана Б.—4, 65, 66, 119, 169, 194, 239, 392, 395, 397, 399, 402—445, 449, 463, 464, 470—473, 479, 511
Солера Ф.—302
Соллертинский И. И.—132, 228
Сомма А.—303
Софокл — 380
Спонтини Г.—16
Стамиц Я.—396
Стасов В. В.—12, 45, 46, 67, 70, 94, 189, 196
Стендаль (наст. имя и фам. Анри Мари Бейль) — 245, 356, 363
Страдал А.—135
Страницкий И. А.—118
Стреппони Дж.—251
Сук В. И.—470
Сук Й.—448, 473
Сурбаран Ф.—502

Тадолини — 297
Тальберг С.—188, 200
Таманьо Ф.—298, 301
Танеев С. И.—94, 110, 239, 353, 365, 470
Тассо Т.—221, 338, 449
Таузиг К.—194, 201
Тидеман А.—478
Тик Л.—77, 113
Тиманова В. В.—194
Тихачек Й. А.—11
Толстой А. К.—233
Тома А.—306, 326, 343
Томашек В. Я.—211, 396
Тосканини А.—301
Тот Э.— 179
Тоши — 325
Трефе Э.— 324, 325
Трианон А.—362
Тургенев И. С.—316, 511
Тыл Й. К.—394
Тьер А.—348
Тьери Ж. А.— 374

Украинка Леся — 465
Уланд Л.—494

Фазекаш М.—162
Фалья М. де — 153, 508, 512, 514
Фарук, персидский шах — 305
Фейербах Л.—17, 19, 33, 60
Фёрстер Й. Б.—473
Фёрстер-Лаутерер Б.—470
Фибах З.—395, 431, 436, 470, 472—473
Фишер В. А.—458
Флобер Г.—308
Флотов Ф.—432
Флуски — 324
Фолькман Р.—8
Форе Г.—194, 316
Форж — 324
Фосколо У.—245
Франк С.—94, 135, 239, 314, 315, 362—374, 378
Франс А.—385
Франц I — 118
Франц Р.—77, 201
Фребо Э.— 324
Фрич Й. В.—395
Фуке Ф. де ла Мотт — 465

Хагеруп (Григ) Н.—486
Хмеленский — 401
Хольберг Л.—494
Христов Д.—448
Худи Й.—162
Хуньяди Я.—172

Цанюга Й.— 179
Целль Ф.—131
Цюнгль Э.— 439

Чайковский П. И.—12, 28, 50, 62, 67, 72, 83, 112, 123, 124, 200, 230, 237, 239, 294, 316, 326, 329, 334, 335, 337, 355, 358, 361, 365, 375, 442, 445, 447, 455, 469, 470, 487—489
Челаковский Ф. Л.—394, 401
Червинкова-Рагер М.—474
Червинский Б.—312
Чермак А.—168
Черни К.—121, 169, 184, 203
Черногорский Б. М.—396
Чернышевский Н. Г.—148
Чех А.—411, 470
Чех С.—395, 433
Чилеа Ф.—301
Чоконаи М. В.—162, 171

Шабрие Э.—314, 315, 389
Шальк И.—135, 141
Шальк Ф.—135
Шаляпин Ф. И.—385
Шамиссо А.—494
Шапентье Ж.— 390
Шарпантье Г.—385, 390
Шафарик П. Й.—394
Шекспир У.—16, 160, 214, 250, 289, 294, 296, 326, 328, 340, 342, 407, 439, 440, 472, 500
Шиво А. Ш.—325
Шиллер Ф.—12, 81, 113, 191, 251, 271, 274, 276, 296, 407, 472
Шкроуп Ф.—401, 402, 406, 414
Шмитт Ф.—338, 385
Шнитцер И.—131
Шницлер А.—118
Шолль Н.—169
Шопен Ф.—17, 113, 186, 199, 201, 203, 207, 214, 241, 304, 396, 405, 413, 485
Шоненгауэр А.—38, 39
Шоссон Э.—315, 372
Шостакович Д. Д.—94, 239
Шпильгаген Ф.—7
Шрамек И. О.—470
Шредер-Девриент В.—11
Штепанек Я. Н.—401
Штифтер А.—118
Штольба Й.— 474
Шторм Т.—7
Штраус И. (отец)—123—124
Штраус И. (сын)—71, 116, 121—131, 136, 169
Штраус Й.—124, 131
Штраус Р.—4, 10, 11, 130, 239, 411
Штраус Э.—124
Штраусы —120, 124
Шуберт Ф.—71, 75, 77, 86, 94, 96, 101, 113, 116, 117, 120, 125, 131—134, 137, 148, 154, 156, 169, 188, 190, 191, 201, 202, 214, 230, 234, 241, 363, 396, 443, 462
Шульгоф Ю.—396
Шуман К.—73, 396, 405
Шуман Р.—5—8, 10, 34, 37, 71, 73, 75, 77, 83, 86, 88, 94, 96, 101, 106, 120, 122, 132, 134, 148, 150,

154, 159, 187, 191, 201, 204, 214, 230, 234, 237, 241, 316, 328, 340, 376, 382, 396, 405, 443, 444, 472, 485, 486, 488, 489, 496, 514

Эгреши Б.—170, 179
Эйхендорф И. фон —151, 158—160
Экштейн Ф.—135
Эленшлегер А. Г.—407
Элерт Л.—98
Эль Греко—502
Энгельс Ф.—3, 6, 7, 17, 34, 37, 117, 119, 305, 312, 478, 480
Энди В. д'—194, 315, 364, 372
Эндре, венг. король — 165
Энеску Дж.—385
Эннери А. Ф. де — 390
Эрбен К. Я.—394, 448, 472, 475
Эрве Ф.—318
Эркель Д.—171
Эркель Л.—171
Эркель Ф.—119, 120, 169—179, 184, 195, 200, 240
Эркель Ш.—171
Эркель Э.—171
Эрнст П.—478
Эстергази — 183, 184
Эсхил — 382, 390
Этвёш Й.—163, 195

Юнгман Й.—393

Ядассон С.—511
Яначек Л.—4, 429, 436, 442, 473

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

Введение

Общественно-политическая и культурная обстановка в Германии второй половины XIX века. Противоречия в развитии немецкой музыки. Их проявления во вражде веймарской и лейпцигской школ. Расцвет музыкальной жизни в конце XIX века 5

Рихард Вагнер

Значение Вагнера в истории мировой музыкальной культуры. Его идейный и творческий облик 11

Годы юности. Первые творческие опыты. Эстетические и философские взгляды предреволюционного периода. Оперы 40-х годов: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». Участие в революции 1848—1849 годов 15

Годы «швейцарского изгнания». Теоретические труды 1849—1851 годов. Начало работы над «Кольцом нибелунга». Опера «Тристан и Изольда». Гастроли в России. Опера «Нюрнбергские мейстерзингеры» 33

Перелом в судьбе Вагнера. Завершение работы над «Кольцом нибелунга». Общая оценка тетралогии. Последний, байрейтский период жизни и творчества Вагнера. Опера «Парсифаль» 48

Темы, образы и сюжеты вагнеровских опер. Принципы музыкальной драматургии. Особенности музыкального языка 63

Список произведений Вагнера 68

Иоганнес Брамс

Брамс — выдающийся представитель немецкой музыки. Его отношение к народной песне, музыкальной классике и современным композиторам. Основной круг образов музыки Брамса 70

Жизненный и творческий путь. Ранние годы. Встречи с Листом и Шуманом. Творческие искания в годы кризиса. Переезд в Вену. Зрелый период. Последние годы 72

Вокальные жанры. Песни. Ансамбли. Хоры. Вокально-симфонические произведения . . . 75
Фортепианное творчество. Сонаты, баллады, рапсодии, вариации, мелкие пьесы 83
Камерно-инструментальное творчество. Скрипичные и виолончельные сонаты. Трио. Фортепианный квинтет . . 91
Симфоническое творчество. Инструментальные концерты. Симфонии. Особенности стиля Брамса . . 96
Список произведений Брамса . . 112

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АВСТРИИ

Введение

Пути общественно-политического и культурного развития Австрии. Исторические судьбы Венгрии и Чехии. Вена — один из крупнейших музыкальных центров Европы . . . 116

Иоганн Штраус

Штраус — классик бытовой танцевальной музыки. Его творчество в оценке современников. Жизненный и творческий путь. Вальсы Штрауса. Его оперетты 122
Краткий список произведений Штрауса . . 130

Антон Брукнер

Брукнер — крупнейший австрийский симфонист второй половины XIX века. Его жизненный и творческий путь. Главенствующие темы и образы. Черты стиля. Четвертая («Романтическая») и Седьмая симфонии Брукнера . . . 131
Краткий список произведений Брукнера . . 147

Гуго Вольф

Значение Вольфа в истории австрийской и немецкой вокальной лирики XIX века. Его жизненный и творческий путь. Черты стиля. Вокальные циклы на стихи немецких поэтов. «Испанская книга песен». «Итальянская книга песен» . . 148
Список произведений Вольфа . . 160

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВЕНГРИИ

Введение

Исторические судьбы венгерского народа. Расцвет национальной культуры к середине XIX века. Народная музыка — крестьянская, куруцкая, городская. Стиль вербункош . . . 161

Ференц Эркель

Жизненный и творческий путь. Значение опер Эркеля и его общественной деятельности в развитии венгерской музыкальной культуры XIX века. «Ласло Хуньяди» и «Банк-бан» — его лучшие произведения. Расцвет музыкальной жизни Венгрии в последние десятилетия XIX века . . 169
Краткий список произведений Эркеля . . 179

Ференц Лист

Лист — классик венгерской музыки. Его связи с другими национальными культурами. Творческий облик, социальные и эстетические взгляды Листа. Программность — ведущий принцип его творчества . . 180
Жизненный и творческий путь. Годы детства. Лист в Париже. Годы странствий. Поездки в Венгрию и Россию. Веймарский период. В Риме. Последние годы. Активная общественная деятельность в Венгрии . . 183
Фортепианное творчество. Лист — пианист. Транскрипции. Этюды. «Годы странствий». Соната h-moll. Венгерские рапсодии . . 196
Симфоническое творчество. Симфонические поэмы: «Прелюды», «Тассо», «Венгрия». «Фауст-симфония». «Мефисто-вальс». Фортепианные концерты . . 213
Вокальное творчество. Песни. Оратория «Святая Елизавета» . . 233
Темы, образы творчества Листа. Его значение в истории венгерского и мирового музыкального искусства . . 236
Краткий список произведений Листа . . 241

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

Введение

Верди — великий классик итальянской музыки. Связь его творчества с национально-освободительной борьбой, с современными общественными и литературными течениями. Состояние итальянского музыкального театра в первой половине XIX века. Верди и его предшественники . . 243

Джузеппе Верди

Годы юности. Первые шаги на творческом пути. Героико-патриотические оперы 40-х годов. Особенности романтической драматургии Верди; многообразие творческих решений . . 248
Выдвижение новых идей и принципов драматургии. Оперы «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата» как первая вершина реализма в творчестве Верди . . 254
Второй творческий перелом на рубеже 60—70-х годов. Оперы «Сила судьбы» и «Дон Карлос» как ступень к следующей вершине реализма в творчестве Верди. Опера «Аида». Реквием . . 270
Последние годы жизни и творчества. Оперы «Отелло» и «Фальстаф» . . 288
Оперные идеалы Верди; принципы драматургии. Его отношение к современным композиторам . . 295
Список произведений Верди . . 302

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

Введение

Французская музыкальная культура в период Второй империи. Кризис «большой» и комической опер. Состояние концертной жизни. Роль городского музыкального фольклора. Историческое значение Парижской коммуны, массовый характер ее художественных мероприятий. Международный гимн пролетариата «Интернационал». Период «обновления»; расцвет музыкальной культуры Франции в последние десятилетия XIX века . . 304

Жак Оффенбах

Оффенбах — классик французской оперетты. Жизненный и творческий путь Оффенбаха. Его лучшие произведения, музыкальный стиль 316

Список главных оперетт Оффенбаха 324

Шарль Гуно

Значение Гуно в истории французской музыки второй половины XIX века. Его крупные достижения в области «лирической оперы». Жизненный и творческий путь Гуно. Опера «Фауст» 325

Список произведений Гуно 333

Лео Делиб

Творчество Делиба; присущие ему черты демократизма. Наиболее значительные музыкально-театральные произведения: «Лакме», «Коппелия», «Сильвия». Значение Делиба в истории балетной музыки 334

Краткий список произведений Делиба 339

Жорж Бизе

Бизе — великий классик французской музыки. Основной круг образов, тематика его творчества. Эстетические взгляды Бизе. Мировое значение его последних сочинений 339

Годы учения и творческого совершенствования. Идейно-художественные искания 60-х годов; оперы «Искатели жемчуга», «Перт ская красавица». Годы творческого кризиса. Отношение Бизе к событиям франко-прусской войны и Парижской коммуны. 341

Последние годы деятельности. Опера «Джамиле». Музыка к пьесе Доде «Арлезианка». Работа над оперой «Кармен», ее постановка и сценическая судьба 348

Литературный источник и либретто оперы «Кармен». Музыкальные характеристики народа, главных действующих лиц. Принципы музыкальной драматургии 355

Список произведений Бизе 362

Сезар Франк

Франк — крупнейший французский композитор второй половины XIX века. Его творческий облик. Основные темы и образы; принципы композиции. Симфония d-moll — выдающееся произведение Франка. Его другие симфонические и камерно-инструментальные сочинения («Симфонические вариации», скрипичная соната, фортепианные циклы) 362

Список произведений Франка 373

Камилл Сен-Санс

Творчество Сен-Санса. Значение его инструментальных произведений (концерты, симфонические поэмы, Третья симфония). Опера «Самсон и Далила» 374

Список произведений Сен-Санса 380

Жюль Массне

Творчество Массне. Его лучшие произведения — «Манон» и «Вертер». Дальнейшие пути развития «лирической оперы» 381

Список произведений Массне 390

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЧЕХИИ

Введение

Исторические судьбы чешского народа. Движение «будителей». Расцвет национальной культуры к середине XIX века. Народные песни и танцы. Композиторы — предшественники Сметаны 392

Бедржих Сметана

Сметана — основоположник чешской классики. Его достижения в области национального оперного искусства и программного симфонизма 402

Жизненный и творческий путь. Годы юности. Влияние революции 1848 года на формирование мировоззрения Сметаны. Гётеборгский период. Возвращение на родину; активное участие в общественно-музыкальной жизни. Зрелый период творчества. Глухота. Последнее десятилетие 404

Основные типы опер Сметаны — героические и комические. Их наиболее яркие образцы: «Далибор» и «Проданная невеста». Особенности оперной драматургии Сметаны 413

Симфонический цикл «Моя родина». Его замысел. Характеристика каждой поэмы 432

Список произведений Сметаны 439

Антонин Дворжак

Дворжак — классик чешской музыки. Сравнение его со Сметаной. Творческий облик Дворжака 440

Жизненный и творческий путь. Первый этап деятельности. Годы зрелости. Основные темы и образы творчества Дворжака. Пребывание в Америке и последний период творчества 443

Инструментальное творчество. «Славянские танцы». Четвертая и Пятая симфонии. Виолончельный концерт. Камерно-инструментальные произведения 449

Основные типы опер Дворжака. Лучшая среди них — «Русалка». Вокальная музыка: кантаты, оратории, сольные песни и хоры 463

Расцвет чешской музыкальной культуры в конце XIX века. Творчество Фибиха. Школа Дворжака 470

Список произведений Дворжака 474

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НОРВЕГИИ

Введение

Григ — основоположник норвежской музыкальной классики. Связь его творчества с прогрессивными общественными и художественными течениями. Особенности норвежской народной музыки и ее влияние на формирование важнейших черт стиля Грига 477

Эдвард Григ

Жизненный и творческий путь. Детство. Годы обучения в Лейпциге. Христиания. Встреча с Листом. Берген. Концертные поездки. Облик Грига. Его эстетические взгляды 484

Фортепианные пьесы. Инструментальные произведения крупной формы. Фортепианный концерт. Оркестровые пьесы 488

Песни и романсы. Вокально-симфонические произведения. Музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт» 494

Список произведений Грига 500

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИСПАНИИ

Классические традиции испанской музыки. Народная песня и танец. Этапы развития испанской музыки XIX века. Движение «Ренасимьенто» и его деятели. Творчество Исаака Альбениса. 502

Краткий список произведений Альбениса 514

Указатель имен 515

ИВ № 3103

МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ ДРУСКИН

История зарубежной музыки

Выпуск четвертый. Шестое издание

Редактор *С. Котомкина*
Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Бубанова*

Подписано в печать 30.09.82. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 33,0. Усл. печ. л. 33,0. Уч.-изд. л. 37,14. Тираж 44 000 экз. Изд. № 4209. Зак. № 455. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.